



## UVOD

## I.

Politični položaj in kulturni razvoj Slovencev na začetku 19. stoletja. — Dunaj, središče kulturnega življenja. — Slovensko meščanstvo. Ljubljana, glavno mesto Slovencev. Tuji kulturni vplivi. — Literarna in lingvistična dela. — Stanje podeželskega ljudstva. Njegove kulturne zmožnosti.

## II.

Umetnost 18. stoletja kot uvod v 19. stoletje. — Italijanski vplivi. — *Accademia operosorum* in Giulio Quaglio. — Slovenski freskanti. — J. M. Schmidt (Kremser Schmidt). — Valentin Metzinger in tovariši. — Podeželske delavnice. Layerjeva šola. — Vpliv dunajske klasicistične akademije. Brata Janša in Franc Kavčič. — Janez Potočnik, Matevž Langus. — Začetki naivnega ustvarjanja po naravi. — Langusovo delo. Upad umetnosti pri njegovih učencih. — Konec slovenskega baroka v 19. stoletju.

## I.

V začetku 19. stoletja so bile slovenske dežele sestavni del avstrijske kulturne celote z glavnim mestom Dunajem. Ta razvojna vzporednost je v literaturi slovenskega prosvetljenstva povsem jasna in se je po znameniti Napoleonovi okupaciji v dobi avstrijske restavracije še utrdila. Politična zgodovina je slovenskim deželam spričo njihove lege prisodila posebnosti, ki jim jih je v okviru francoskega imperija dodelil Napoleon. Ta zunanja prednost je osvobajajoče delovala na duševne moči, razmahnila je Vodnikovega duha v *Iliriji oživljeni* in v Ljubljani pospešila rast celega kulturnega kroga, ki mu je bil na čelu baron Žiga Zois.<sup>1</sup> Literarno in znanstveno prebujenje je bilo kratkotrajno in s tradicijo preteklosti ni bilo organsko povezano. Spomin na prvo slovensko literaturo sta že davno zatrli država in cerkev s svojim protireformacijskim početjem, strah pred inkvizitorji je Slovincem prišel v kosti v toliki meri, da so izgubili narodno zavest in živeli v upanju na posmrtno odrešitev.

Vse do Vodnikovega nastopa se prebujena literatura ni obračala k vsem Slovincem, temveč je bila čisto lokalna in ni prestopila horizonta domačega mesta. Četudi se je za časa Napoleona pri nekaterih izobražencih prebudila narodna zavest, je narod, ki so ga sestavljali skoraj samo kmetje, ob dolgoletni avstrijski vladavini in brezčutnem janzeizmu rimsko-katoliške cerkve izgubil vsakršno politično orientacijo. Francoska okupacija je sicer zagotavljala svobodo razvoja, ni pa posegala v avstrijsko upravno ureditev.<sup>2</sup>

Spričo novih razmer se je v mestih razvilo skoraj kozmopolitsko meščanstvo. Uradništvo je bilo nemško, duhovščina na vodilnih položajih tudi, med trgovci je bilo veliko Italijanov. Obrtništvo in nižja duhovščina sta bila slovenska. Plemstvo se je bilo že zdavnaj ponemčilo in imelo vpliv v upravnih in častnih cerkvenih službah, ki jih je opravljalo.<sup>3</sup>

Od vseh slovenskih mest je bila tedaj kulturno organizirana samo Ljubljana. Kot največje mesto je bila središče uprave, njeno kulturno življenje pa je imelo značaj provincialne avstrijske metropole. Ker je bilo meščanstvo v narodnostnem pogledu zelo mešano in je bil uradni jezik nemški, se je v gledališču razen redkih predstav italijanskih opernih družb igralo samo v nemščini; tudi v ostalih kulturnih vejah se Slovenci niso uveljavili kot zastopniki lastne kulture, pač pa je njihov nastop v gledališču ali v pesmi bil le slučajen, slovensko preoblečeni del avstrijske prireditve. Pred Napoleonovo Ilirijo ni bilo skoraj niti sledu o stikih s sosednjimi Slovani.

Meščani so se združevali v cerkvene bratovščine in v posvetna društva. Najpomembnejše društvo je bil meščanski zbor v Ljubljani, najbolj vsestransko pa strelsko društvo, ki si je leta 1804 zgradilo svoj lastni dom — strelnico.<sup>4</sup> Izobraženci so se sestajali v akademiji *Philoharmonicorum*, deloma je to bila akademija *Operosorum*. V društvih so se družili plemiči, častniki, uradniki, zdravniki in bogati meščani. Duhovščina se je zbirala okoli škofa, razdeljena pa je bila po vladajočih smereh. Ob reformah Marije Terezije se je vsaj v mestih razvijalo šolstvo. Poseben napredek je mogoče zaznati šele v času Napoleonove okupacije. Časopisi so izhajali v nemščini z izjemo Vodnikovih *Novic* (1797 do 1800) in časopisa *Télégraphe officiel*, ki ga je v dobi tretje okupacije izdajal literat Charles Nodier.

Meščanstvo tedaj še ni tvorilo enotnega stanu, povrh tega je bilo precej pestro in sestavljeno iz raznolikih obrtniških, trgovskih in uradniških stanov različnih narodnosti. V javnem življenju je idejna smer kazala nemajhen stik z aristokratskim uradništvom, množicam pa so zlasti ugajali ponavljajoči se obiski članov cesarskega dvora v dobi francoskih vojn; Ljubljanci so v svojem mestu gostili celo Napoleona in ruskega carja. Zunanjemu razvoju v »višine« so pripomogle tudi kulturne prireditve, posebno gledališke. Ker je meščanstvo, izobraženo v nemških šolah, na splošno obvladalo nemščino, se je pod vplivom tega občevalnega jezika in z njim ponujene kulture razvijalo v nekakšno amorfno maso brez narodnostne diferenciacije. Kot posledica se je začel kazati prepad med meščanstvom in podeželjem. Zanimarjenost v spoznavanju in pretrgani stik sta zlasti na ljubljansko meščanstvo vplivala v toliki meri, da je Stanko Vraz, ko je na svojem potovanju po slovenskih deželah leta 1841 obiskal tudi ples v ljubljanski »kazini«, lahko ugotovil, da ima Ljubljana sicer lepa dekleta in močne fante, vendar jim manjka duhá, ki veje iz »narodnega motiva«.<sup>5</sup> Neodmevnost med inteligenco je čutil že Prešeren in odtod njegovo mnenje, da se mora med srednjim slojem utrditi narodna zavest, da bi le-ta lahko razumel sadove visoke poezije. Ta nazor je zavračalo ilirstvo, ki je za vsako ceno hotelo izobraziti in politično prebuditi nižje sloje, tudi če na račun literarne vrednosti. Po Čopovi in Prešernovi smrti je ta utilitarna smer s krogom Bleiweisovih *Kmetijskih in rokodelskih Novic* povsem prevladala, in v to dobo sodijo začetki slovenske politike.

Slovenska duhovna produkcija je v tej dobi skorajda izključno literarna. Nastajanje ustaljenih oblik slovenskega jezika je povezano z gramatičnimi in književnimi deli. Poleg Vodnika živi učeni Kopitar, sin humanizma.

Ona kabinetna veda, ki jo je gojila slovenska romantika v svojih teorijah o slovanskih narodih, se nanaša predvsem na korekture Kopitarja, ki je kot avstrijski cenzor Prešernovih pesmi razkril svoj enostranski značaj: Prešernove pesmi so se mu zdele preveč umetne. Kot Kopitar so kasneje tudi Ilirci skrbeli skoraj izključno le za narodno blago v vezani besedi in zanemarjali vsa druga duhovna področja. V vsej tej dobi je likovna umetnost zanemarjena, glasbo gojijo samo v zvezi z napevi narodnih in cerkvenih pesmi ter himen. Vsem literatom predmarčevske dobe — razen Prešernu — manjka znanje o lastnem narodu. Zato so ostale vse njihove teorije o združitvi v narod Ilircev neploden poskus in danes, ko je razvoj potrdil pravico tradicije, vemo, da jezikovni spori niso imeli tistega visokega smotra, ki so jim ga vcepljali romantiki, in da sta se prav v nasprotju s celotnim književnim aparatom Ilircev utrdila slovenski jezik in narodna zavest Slovencev.

Kmečki stan, ki je v slovenskem narodu prevladoval, je bil ob rojstvu književnosti v brezupnih razmerah. Po kmečkih uporih sta ga popolnoma razcepila protireformacija in za njo fevdalizem, ga vidno priklenila na zemljo ter iz njega naredila pravega sužnja in podrejeni stroj. Plemič — gospodar je kmetu vzel ponos in stanovsko zavest ter tako izpodkopal temelje kmetovega karakterja; apatija, lenoba in neiskrenost so ga privedle na najnižjo stopnjo. — Šol je bilo malo in še v teh so otrokom zaman vtepali v glavo nemščino. Posledica je bilo neznanje obeh jezikov; ker se je meščan naučil nemščine in častil njeno prvenstvo — kmet pa ni imel kje gojiti svoje govornice — je meščansko omalovaževanje »pavrovskega« jezika tudi na podeželju dajalo majhno ceno materinščini. V jezikovnem pogledu je bila edina izjema cerkev. Duhovščina, ki je bila — razen na periferiji — domačega rodu, je spoznala pomembnost materinega jezika in naredila iz cerkve edini prostor, kjer se je javno uporabljala slovenščina. Ker se je v višjih socialnih plasteh slovenski človek praviloma ponemčil, je bila podeželska duhovščina edina slovenska inteligenca, ki je bila tudi v središču takratnega idejnega dogajanja. Grad s svojim upravnim personalom je človeško osveščenost potlačil na najnižjo stopnjo, molitev pa je postala edina uteha naroda. Zato je v tej dobi molitvenik edina slovenska narodna knjiga, duhovnik pa prvi buditelj.<sup>6</sup>

Nenaravno zatiranje se je pod Napoleonom zamajalo, zato pa so Francozi narodu nasilno odpeljali na ruska bojišča najboljšo mladino. Po odhodu Francozov so Slovenci odhajali v avstrijske armade, ko pa so se po dolgem času vrnil, največkrat kot invalidi, v domovino, so bili moralno izprijeni in narodu odtujeni. Kmeta je osvobodila šele socialna reforma, za kulturno delo je postal sposoben šele po vrnitvi človekovih pravic.

## II.

Ob vstopu v novo stoletje se umetnostno življenje na Slovenskem ne začinja z novim poglavjem, temveč globoko korenini v umetniških delih 18. stoletja in je tudi v svojih novejših pojavih rezultat preteklih prizadevanj. Zato je nujno, da uvodoma pregledamo pretekla dela in njihov pomen v umetnosti v dobi prvega narodno literarnega gibanja.

Slovenska mesta, predvsem Ljubljana, so bila v marsikaterem pogledu povezana s sosednjo Italijo. Trgovina je vodila trgovce k morju in po italijanskih trgovskih središčih; cerkev je bila hierarhično odvisna od Akvileje; mnogi slovenski študentje so se izobrazili na italijanskih visokih šolah, največ v Padovi. Bližnja sosesčina kulturno dejavnega naroda je vplivala tudi na duhovni razvoj, izobrazbo in kulturne institucije v slovenskih mestih.<sup>7</sup> Na Slovenskem je kulturni preporod potreboval veliko moči; ker lastne niso zadoščale, so klasično izobraženi člani akademije *Opersorum* pritegnili k sodelovanju tedaj najpomembnejše italijanske umetnike. Ko so v *Ljubljani* leta 1701 na mestu stare gradili novo *stolnico*, je načrt zanjo — po naročilu dekana akademika Antona Dolničarja (Thalmitscherus) — prispeval arhitekt Andrea Pozzo, za poslikavo pa so povabili freskanta Giulia Quaglia iz Laina v Val Intelvi (1668—1751),\* <sup>1\*</sup> ki se je proslavil v Vidmu in leto poprej v Gorici z veliko fresko na stropu tamkajšnje stolnice.<sup>8, 2\*</sup>

Quaglio je v ljubljanski stolnici<sup>3\*</sup> zapustil svoje največje delo, ki je hkrati vrhunski dosežek njegovega dekorativnega slikarstva. V svojih zgodnjih delih se je zgledoval po lombardsko-beneških dekoracijah. V Gorici, najbolj zagotovo pa v Ljubljani, ga je pritegnil rimski iluzionizem, ki mu je ostal zvest do konca. Na obokanem stropu ljubljanske stolnice je z vsemi čari italijanske barvitosti ustvaril izredno logično zgrajen prostor. Tipe baročnega slikarstva je obvladal in na obsežni površini je zgradil nove in umetne kompozicije, ki se iz realne arhitekture nadaljujejo v nebeški prostor. Quaglio je v *Ljubljani* slikal še enkrat, v letih 1721—1723, ko je dopolnjeval freske v *stolnici* in poslikal *semeniško knjižnico*. Toda v zadnjem delu se igra sil in vzburjenje teles požlahtnita: umirjenost naznanja bližajoči se rokoko. S Quagliovimi deli na Slovenskem — poleg ljubljanskih je zapustil še freske v *cerkvi pri Komnu*<sup>4\*</sup> — se je ta dežela, ki je dotlej nihala med severom in jugom, vključila v razvojne sfere severnoitalijanske dekoracije.<sup>9</sup>

Quaglioove *composizioni macchinose* so med izobraženimi sloji naše mnogo občudovanja in gotovo tudi posnemovalcev. In vendar lainski mojster ni ustvaril šole, in to iz več razlogov. Ljubljanska stolnica je bila največja mestna stavba 18. stoletja. Vse druge takratne cerkvene stavbe so bile veliko manjše, toda sredstva kljub temu niso zadoščala za drage poslikave. Veliko, enotno zamišljeno dekorativno delo zahteva soustvarjanje gospodarja, za takšno sodelovanje pa je bila ljubljanska cerkvena *Fabrica* osamljen primer. V času Quaglioovega delovanja je na

\* Opombe F. Mesesnela, ki so označene s tekočim številkami, so natisnjene na koncu besedila, opombe A. Žigon, ki so označene s tekočo številko in zvezdico, so natisnjene pod črto.

<sup>1\*</sup> Giulio Quaglio, ital. slikar, Lažno v dolini Intelvi (Vall'Intelvi) nad Comskim jezerom, 1668—1751. — Iso (Izidor) Cankar, Giulio Quaglio, *DS*, XXXIII, 1920, p. 77 ss.

<sup>2\*</sup> V Vidmu, kjer je slikal v palačah in cerkvah, je delal med 1692 in 1701, slikarija v goriški stolnici iz 1702 pa je bila med 1. svetovno vojno uničena. — Op. cit., pp. 79, 240—241.

<sup>3\*</sup> V ljubljanski stolnici je prvič delal med 1703 in 1706, ko je poslikal vso notranjščino razen šestih stranskih kapel, ki jih je okrasil med 1721 in 1723. — Op. cit., pp. 80—83.

<sup>4\*</sup> 1723 je poslikal podružnico Marije Device Obršljanske pri Komnu, že 1706 pa je slikal tudi v kapeli gradu Puštal pri Škofji Loki. — Op. cit., pp. 81, 83.

Slovenskem živelo nekaj domačih freskantov, toda njihovo delo se ni ohranilo.<sup>10</sup> Franc Jelovšek (+ 1764)<sup>5\*</sup> je v letih 1735—1740 okrasil *diskalceatsko cerkev v Ljubljani*,<sup>6\*</sup> ki pa je že davno porušena. Med cerkvenimi dekoraterji sta omenjena tudi Franc Jamšek<sup>7\*</sup> in pater Frančišek iz Bistre,<sup>11</sup> toda o njunem življenju in delu se niso ohranili nikakršni podatki.

V majhnih podeželskih cerkvah ni bilo prostora za Quagliov način slikanja. Kmet se tudi ni mogel navdušiti za njegove konstrukcijske zasnove, pri katerih figure le nakazujejo v sliki delujoče imaginarne sile, popolnoma pa je zanemarjen mikavni detajl. Za razvnanje notranje pobožnosti vaščanov taka vrsta cerkvene dekoracije, raztegnjene po nepregledni površini, ni bila primerna. Na podeželju se je uveljavil vpliv severnega mojstra Johanna Martina Schmidta, po rojstnem kraju Krems nad Donavo imenovanega Kremser Schmid (1708—1801).<sup>12, 8\*</sup> Iz njegovega življenjepisa ne moremo točno ugotoviti, kdaj in kako dolgo se je zadrževal na Slovenskem, imamo pa še danes mnogo njegovih del, in sicer skoraj izključno le oljne cerkvene podobe.<sup>9\*</sup> Freske je slikal samo v ljubljanski Virantovi hiši, v takratnem jezuitskem kolegiju.<sup>10\*</sup>

Kremser Schmid je izhajal iz stare rezbarske in slikarske družine in sploh ni potoval. Stare mojstre — vidne sledove sta v njem zapustila Rembrandt in italijanska renesansa — je študiral po gravurah in že zgodaj je delal pri cerkvenih naročilih in sicer skupaj s slikarjema Johannom Georgom Schmidtom in Danielom Granom. Bil je enako spreten freskant kot slikar in leta 1768 je postal član dunajske akademije. Njegove slike v Velesovem,<sup>13</sup> Gornjem gradu in v Ljubljani pričajo o dobrem dramatičnem dojetanju dogajanja, razgibanega z notranjimi čustvi. Ker upodablja nadnaravnost, so njegove kompozicije veseskozi jasno razdeljene na dva dela, pri čemer kaže zemeljski sočasne ljudi, noše in običaje. Zaradi te značilnosti se je njegovo delo med Slovenci še posebej priljubilo. Ker so njegove barve temnejše in le diskretno prehajajo v bolj vesele tone, so njegove svete podobe intimne, blizu pobožnim

<sup>5\*</sup> Franc Jelovšek, Mengeš 1700 — Ljubljana 1764. — Stane Mikuž, Ilovšek Franc, baročni slikar, 1700—1764, I: Franca Ilovška življenjepisa, ZUZ, XVI, 1939—1940, pp. 1—61; id., Slogovni razvoj umetnosti Franceta Jelovška, DS, LIV, 1942, p. 36 ss.

<sup>6\*</sup> V nekdanji diskalceatski oz. bosonogih avguštincev cerkvi sv. Jožefa v Ljubljani, ki je bila porušena ob potresu 1895, je Jelovšek slikal med 1739 in 1742 ter 1746. — S. Mikuž, Ilovšek Franc, op. cit., pp. 23—24, 26, 28—29.

<sup>7\*</sup> Franc Anton Jamšek, dkm. v Ljubljani med 1730 in 1747. Starejša literatura mu je napačno pripisovala Jelovškove freske v Skaručni iz 1748, sicer pa ni znano nobeno njegovo delo. — Viktor Steska: Slovenska umetnost, I: Slikarstvo, Prevalje 1927, p. 110 (od tod cit. Steska, 1927); F(rance) St(elè), Jamšek, ELU, 3, 1964, p. 58.

<sup>8\*</sup> Martin Johann Schmidt, im. Kremser Schmid, avstr. slikar, Grafenwörth pri Kremsu 1718 — Stein pri Kremsu 1801. — France Stelè - Melita Stelè: Martin Johann Schmidt »Kremser Schmidt«, 1718—1801: Dela v Sloveniji, Narodna galerija, Ljubljana 1957 (rk).

<sup>9\*</sup> Na Slovenskem se je verjetno mudil le za časa slikanja v kapeli tedanje Grubarjeve palače, pozneje Virantove hiše, sicer pa je slike povečini delal doma, v svoji delavnici v Steinu; k nam so po vsej verjetnosti prišle s posredovanjem nekdanjega jezuita in hidravlika Gabrijela Gruberja in članov družine Erberg. — Op. cit., pp. 7—8, 14.

<sup>10\*</sup> Slike v Grubarjevi kapeli iz 70. let 18. st. so oljne stenske slike. — Op. cit., pp. 27—28; Milček Komelj, Umetnostne vrednote Grubarjeve palače, v: Ema Umek, Janez Kos in Milček Komelj: Arhiv SR Slovenije in Grubarjeva palača, Zbirka vodnikov: Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 119, Ljubljana 1982, p. 27.

čustvom, hkrati pa tudi resničnosti. Slovenski romar, ki je molil pri Schmidtovih oltarjih, je raznesel mojstrovo slavo daleč po domovini in njegov vpliv na tedanje slikarstvo je bil očiten.

Cerkev, ki je slavila prerod svoje oblasti, je v 18. stoletju priklenila nase celo vrsto slovenskih slikarjev. Poleg prej imenovanih freskantov zbuja pozornost, vsaj po številu ogromno delo Valentina Metzingerja, po rodu iz Bohinja (zač. 18. st. do 1759).<sup>14</sup> <sup>11\*</sup> Iz njegovega življenja vemo malo: proti koncu je živel v Ljubljani, kjer je umrl kot premožen človek. Dalje vemo, da je imel desno roko precej pohabljen, tako da je bilo slikanje zanj zelo težavno; ta okoliščina kakor tudi velika produktivnost sta bili predvsem vzrok, da so ga sodobniki visoko cenili. V resnici je slikal za hrvaške in štajerske cerkve.<sup>12\*</sup> Kje je študiral in potoval, ni znano.<sup>13\*</sup> Wurzbach in Strahl menita, da je moral videti Benetke in morda tudi Rim. Domnevo utemeljmeta na osnovi obeh oltarnih slik v ljubljanski križevniški cerkvi, kjer je viden močan vpliv poznejših beneških mojstrov renesanse (zlasti Tiepola). Prav omenjeni slici pa se precej ločita od ostalih Metzingerjevih del, tako da danes lahko že zanikamo njegovo avtorstvo.<sup>14\*</sup> Metzinger je precej šablonsko komponiral po Rubensu in njegovih naslednikih, največkrat jih je kar kopiral. Izraz njegovih svetih podob je intelektualen, brez sugestivne moči. Nizanje različnih dogodkov na isti slici je s slikarskega stališča rešeno neorgansko, najbolj škoda pa je, da spretno risbe, ki razodeva šolanje, ni znal podkrepiti z enakovrednim koloritom. Danes učinkujejo njegove slike dolgočasno, barva brez sijaja ubija ustvarjalno hotenje. Da pa je nekoč imel velik uspeh, ki je segal prek meja domovine, priča množica bakrorezov, ki so jih po Metzingerjevih svetih podobah vrezali Rugendas, Andreas Wolfgang in F. Schmutzer. Iz njegovega okolja je izšlo več manj pomembnih slikarjev, nemara tudi kmalu umrli Janez Jurij Major (+ 1744),<sup>15\*</sup> ki je bil v Jičinu učitelj Ignaza Raaba.<sup>15</sup>

<sup>11\*</sup> Valentin Janez Metzinger, Saint-Avoid, Lorraine v Franciji, 1699 — Ljubljana 1759, kjer je dkm. od 1727 dalje. V originalu je Mesesnel priimek pisal nepravilno »Mecinger«, kakor so ga zapisovali prvi slikarjevi biografi, napačno misleč, da je njegov rod izhajal iz Bohinja, kjer je bilo to ime pogosto. — Stanko Vurnik, K Metzingerjevemu življenjepisu, *ZUZ*, VIII, 1928, pp. 95—125; id., K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 60—109; Stanko Vurnik - Marijan Marolt, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1933, pp. 16—63; id., Metzingerjeva dela, *ZUZ*, XIII, 1936, pp. 33—70.

<sup>12\*</sup> Metzingerjeve slike so raztresene po vsej Sloveniji, mnogo jih je tudi na Hrvaškem. — Anđela Horvat, Radmila Matejčić i Krno Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 165—166, 530—533.

<sup>13\*</sup> Kje se je učil, ni ugotovljeno, bil je eklektik in je dobro poznal italijansko umetnost, zlasti Carraccije in beneško slikarstvo, zgledeval se je tudi po E. Murillu in P. P. Rubensu. — Anica Cevc, Baročno slikarstvo na Slovenskem, *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961 (rk), p. 28.

<sup>14\*</sup> Gre za slici *Sv. Jurij* italijanskega slikarja Martina Altomonteja in *Sv. Elizabeta* flamskega slikarja Antona Schoonjansa, ki sta nastali za stranska oltarja križevniške cerkve v Ljubljani. Tretja slika, *Marija Priprošnja*, ki jo je za veliki oltar 1716 naslikal nemški slikar Johann Michael Rottmayr, im. R. von Rosenbrunn, je 1857 delno zgorela (ohranjeni fragment, ki kaže sv. Eleonoro, hrani Narodna galerija v Ljubljani) in jo je 1859 nadomestila istoimenska slika avstrijskega slikarja Hansa Canona (Johann von Strašifipka). — Steska, 1927, pp. 9—10; Anica Cevc: *Stari tuji slikarji XV.—XIX. stoletja, I: Ljubljana*, Narodna galerija, Ljubljana 1960 (rk), pp. 33, 43, kat. 73, 118, repr. 55; Federico Zeri - Ksenija Rozman: *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983 (rk), pp. 54—55, kat. 57.

<sup>15\*</sup> Janez Jurij Major, češki slikar furlanskega rodu, u. v Jičinu 1744. — Fr. Mesesnel, Razno: Janez Jurij Major, *ZUZ*, VII, 1927, pp. 47—48.

Navkljub slikarskim pomanjkljivostim je Metzinger pomembna osebnost. Čeprav ni originalen, skuša tu in tam vendar ustvarjati samostojno, toda pomankljivosti v znanju so ostale nepremagljiva ovira na sluteni poti. Danes obstrmimo ob njegovi izjemni plodnosti.<sup>16</sup> Dr. I. Regali trdi, da je Metzingerjevih velikih oljnih slik ohranjenih okoli štiristo,<sup>16</sup> toda šele takrat, ko bo pregledano vse njegovo delo, raztreseno po slovenskih in zahodnohrvaških cerkvah,<sup>17</sup> bo mogoče iz celotnega števila izločiti samostojna in razvojno dragocena dela od priložnostnih, slabše plačanih slik, ki so nastale v njegovi delavnici.

Še mnogo manj kot Metzingerjevo življenje nam je znan zgodovinski pomen njegovih sodobnikov: Antona Cebeja (Zebey), Fortunata Berganta in Franca Jamška.<sup>18</sup> Priimek Cebej<sup>17\*</sup> kaže na primorsko poreklo; njegove podobe in nabožni cikli so neobrtniško pojmovane severnoitalijanske *tenebroso* s plemenitimi postavami svetnikov in nežnimi izrazi Madon, zemeljskih ženā, obsenčenih z nadnaravno gloriolo mistične svetlobe. Vendar nam je znano premalo njegovih nerestavriranih del, da bi ga mogli kot člen uvrstiti v razvojno verigo. Fortunat Bergant iz Istre,<sup>19, 18\*</sup> ki se podpisuje tudi Vergant ali Veriant, na Hrvaškem rad v glagolici, druge spet s francosko signaturo, je zapustil le nekaj oltarnih podob na Hrvaškem in Dolenjskem ter študijo *Berača* iz leta 1751.<sup>19\*</sup> Umrli je leta 1759.<sup>20\*</sup> Jamšek<sup>21\*</sup> pa nam je pustil samo ime in slikarjevo zgodbo.

Pregled oltarnih podob po slovenskih cerkvah nam danes priča, da je bila slikarska kultura v prvi polovici 18. stoletja zelo razvejana. Slikarskih delavnic je bilo mnogo — ne le po mestih, temveč tudi po vaseh, ki so skrite v samotnih dolinah dajale talentirane slikarske adepte. V večjih mestih so nastale cele lokalne šole, ki so bile povezane s tradicijo slikarskih družin. Takšne delavnice so bližnjo okolico oskrbovale s cerkvenimi slikarji po renesančnih vzorih in hkrati vzgajale mlade slikarje, ki so navadno pri njih prejeli mnogo osnovnega znanja, po letih učenja pa so šli po izobrazbo v tujino. Mnogo tovrstnih podeželskih delavnic je ostalo brez imena in o obstoju vaških slikarjev izvemo šele, ko sledimo začetkom katerega od fantov, ki so ga nekoč poslali v svet. Mesto Kranj se je v 18. stoletju ponašalo z bratoma Valentinom (1763—1810) in Leopoldom Layerjem.<sup>20</sup> V zadnjem času se je pojavilo nekaj nabožnih podob, podpisanih z imenom Josip Layer, ki ga danes

<sup>16\*</sup> Dokumentiranih je okoli 300 slik. — S. Vurnik - M. Marolt, Metzingerjeva dela, op. cit.

<sup>17\*</sup> Anton Cebej (Zebey), Ajdovščina 1722 — Ljubljana, po 1774. — Ferdinand Šerbelj, Slikar Anton Cebej, *ZUZ*, n. v., XIII, 1977, pp. 109—133; id., Katalog Cebejevih del, *ZUZ*, n. v., XIV—XV, 1979, pp. 81—113.

<sup>18\*</sup> Fortunat Bergant (Wergant), Mekinje pri Kamniku 1721 — Ljubljana 1769. — Marijan Marolt, Iz monografije o Bergantu, *ZUZ*, XX, 1944, pp. 71—97; Anica Cevc: *Fortunat Bergant, 1721—1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951 (rk); France Stelè: *Slikar Fortunat Bergant: Umetnik in njegov stil*, Razprave SAZU, IV/2, Ljubljana 1957; Ksenija Rozman, Slikar Fortunat Bergant: Dela v Liki in šolanje v Rimu, *ZUZ*, XIII, 1977, pp. 73—95; A.Cc. (Anica Cevc), Wergant Fortunat, *SBL*, 14. zv., 1986, pp. 681—685.

<sup>19\*</sup> Verjetno gre za risbo na papirju, ki je bila last družine Erberg v Dolu pri Ljubljani in je izgubljena. — A. Cevc, op. cit., p. 54, št. 105.

<sup>20\*</sup> Umrli je 1769.

<sup>21\*</sup> Gl. op. 7\*.



štejemo za očeta obeh bratov; priselil se je baje s Tirolskega.<sup>22\*</sup> Ta družina je imela stalno delavnico, ki se je po Leopoldovi poroki z Egartnerjevo vdovo iz Koroške obogatila še z njenim sinom Josipom Egartnerjem;<sup>23\*</sup> vzgojila je mnogo podeželskih slikarjev. Znana sta vajenca, rezbar Mikše<sup>24\*</sup> in slikar Jurij Tavčar.<sup>25\*</sup> Medtem ko so bile slike Josipa Layerja<sup>26\*</sup> polne v koloritu in kompoziciji, se je pri sinovih Leopoldu in Valentinu produkcija znižala na obrt. Votivna podoba je očetovo kompozicijo spremenila v portret svetnikov. Vir je bil že pozabljen in svete podobe so bile posnetki bakrorezov iz tretje roke. Kolorit ni študiran po naravi, je povsem neobdelan in temačen. Pri Leopoldu se uveljavlja vpliv Kremser Schmidta in kaže v poznejšem času medle, lažje rokokojske barve, ki so nabožnim portretom vzele še zadnji znak svetosti. Produkcija te delavnice je velika; od očetovih velikih kompozicij do podob svetnikov, ki so jih slikali sinovi, visi mnogo kopij po gorenjskih in štajerskih cerkvah. Na koncu je izpod Leopoldove roke izšel tudi portret. Kot šolska delavnica je bila Layerjeva hiša pomembna le za diletantske začetnike, sčasoma pa je presahnila, kajti naraščaju ni mogla nuditi novih spoznanj.

Janez Potočnik (1752—1835),<sup>24, 27\*</sup> gluhonemi fant iz Kroke, je po Metzingerjevem nasvetu šel po drugačni poti; ostareli mojster ga ni mogel več sprejeti v svojo delavnico, zato ga je poslal na dunajsko akademijo.<sup>22, 28\*</sup> Ta šola ni bila stara in prav v dobi Potočnikovega študija se je po načrtu in pod protektoratom kanclerja grofa Kaunitza iz stare slikarske Meytensove in nove bakrorezne Schmutzerjeve šole (od 1766) preoblikovala v Akademijo lepih umetnosti. Njen cilj je bil pomagati razvoju genialnosti in zato so njena mesta tudi hoteli izpolniti z osrednjimi nemškimi duhovi: z Lessingom, Klopstockom, Sulzerjem in drugimi. Vendar so si vodstvo obdržali državni aristokrati in akademija je postala šola za učitelje risanja ter nadzorna instanca za pouk risanja na nižjih šolah, ki so jih tedaj ustanavljali. Schmutzer je z Weirrotterjem in z njegovim naslednikom Brandom uvedel risanje krajine po naravi, vendar je bil ta način risanja takrat tako nenavaden, da so učenci morali

<sup>22\*</sup> Prvi slikar iz kranjske delavnice Layerjev je Josip Layer (1688—1744), ki pa je naredil le eno bandersko sliko. Prva otipljiva osebnost med umetniki in obrtniki te družine je njegov sin Marko Layer (1727—1808), v čigar delavnici so začeli delati tudi sinovi Leopold (1752—1828), Valentin (1763—1810) in Anton (1765—?). Očitno je, da je Mesesnel Josipa zamenjal z Markom Layerjem. — Fr. Stelè, *Slikarska in podobarska obrt v Kranju*, v: Josip Žontar: *Zgodovina mesta Kranja*, Ljubljana 1939, pp. 259—260; Anica Cevc, *Slikar Leopold Layer*, *ZUZ*, n. v., II, 1952, pp. 165—210.

<sup>23\*</sup> Josip (Jožef) Egartner (Pessentheiner), Gmünd na Koroškem 1809 — Kranj 1849. Bil je sorodnik in ne sin Marije Egartner, poznejše žene Leopolda Layerja. — Steska, 1927, pp. 190—191; A. Cevc, op. cit., p. 166.

<sup>24\*</sup> Jakob Mikše, Cerknica 1789—1864. — Steska, 1927, p. 192; (Viktor) St(eska), Mikše Jakob, *SBL*, II, 1933—1952, p. 123.

<sup>25\*</sup> Jurij Tavčar »Idrijski«, Idrija 1820—1892. — Steska, 1927, pp. 290—291; Cc. (Emilijan Cevc), Tavčar Jurij (»Idrijski«), *SBL*, 12 zv., 1980, pp. 44—45.

<sup>26\*</sup> Očitno gre za Marka Layerja.

<sup>27\*</sup> Janez Potočnik, Kropa 1749 — Ljubljana 1834. — Viktor Steska, *Slikar Janez Potočnik*, *ZUZ*, IV, 1924, pp. 74—83; Izidor Cankar, *Potočnikove risbe*, *ibid.*, pp. 124—128, 165—175; Steska, 1927, pp. 153—160.

<sup>28\*</sup> Domneve o Potočnikovem šolanju pri V. Metzingerju (tedaj je imel komaj deset let), na dunajski akademiji in v dunajski gluhonemnici sta ovrgla že Steska in Cankar, ki je zaključil, da pa je vendarle moral delati v neki umetniški delavnici. — V. Steska, op. cit., p. 75; I. Cankar, op. cit., pp. 170—174.

imeti pasove, ki so jih štitali pred sumom špijonaže. Poučevanje risanja v delavnicah je temeljilo na sadrasti anatomiji in odličnih antičnih kipov. Delo po modelih so vedno kontrolirali s teoretičnimi zakoni, ki so jih na osnovi študija antike sestavljali učitelji. Vpliv kasicizma je bil popoln. Ko so umetnostne poti v Anglijo zamenjale poti v Rim (od leta 1788 dalje), je akademija odtod dobivala vedno nov priliv učiteljskih moči, izučenih v posnemanju antičnih in renesančnih umetniških del.

Potočnik te dobe na akademiji ni dočakal. Leta 1770 se je vrnil v Ljubljano<sup>29\*</sup> in ustanovil lastno delavnico. Začel je s portreti za mestne kroge, kasneje se je lotil cerkvenih podob, ki jih je posnemal po italijanskih maniristih, poleg tega je, sicer redkeje, slikar freske. V mladosti je imel Potočnik mnogo talenta in ustvarjalnih moči, ki pa so kasneje, ob kopirajoči vzgoji na dunajski akademiji, vidno pojemale. Njegova barva je običajna, na freskah skoraj trda in polna nedojete baročne geste. Toda naročnikom je bil všeč. Ko se je v času francoske okupacije iz svojega stalnega ljubljanskega bivališča zatekel v Kropo, se mu je neki Francoz za dve sliki oddolžil z dukati, ob ljubljanskem kongresu leta 1821 pa mu je sam ruski car Aleksander naročil oltarno podobo za svojo kapelo. Potočnik ni ustvaril šole in v slikarstvu tudi ni imel nobenega vpliva, kajti ni imel kaj dajati. To, kar pravi Wurzbach — »Er war kein gemeiner Landkirchmaler«<sup>23</sup> —, je treba razumeti le na podlagi tehničnega neznanja podeželskih slikarjev.

V zadnji tretjini 18. stoletja je dunajska akademija s svojimi vsakoletnimi razstavami in nagradami v obliki rimskih štipendij kmalu postala privlačna sila tudi za Slovence. Pri Weirrotterju sta študirala brata Valentin (1743—1811) in Lovro Janša (1744—1812), ki sta na šoli dobila mesto učiteljev.<sup>24</sup> Bila sta to sinova slavnega čebelarja Antona Janše, ki ga je Marija Terezija poklicala na Dunaj in ki se je — po Linhartovem pričevanju — tudi ukvarjal s slikarstvom.<sup>30\*</sup> Lovro je bil korektor na manufakturni šoli in po smrti Christiana Branda (1806) je postal njegov naslednik v profesuri za krajinarstvo.<sup>31\*</sup> Brat Valentin je študiral pri Weirrotterju na akademiji, dokler ni dobil mesta adjunkta na oddelku za zgodovino (1790);<sup>32\*</sup> leta 1801 je postal korektor za krajinarstvo. Zapustil je mnogo pokrajinskih risb iz vseh dežel in vrsto bakrorezov, idealno komponiranih heroičnih krajin, ki jih hranijo dunajske zbirke. V domovino se brata Janša nista vrnila in tudi v Italijo nista potovala.

<sup>29\*</sup> Potočnik naj bi se vrnil v Ljubljano 1776 ali najkasneje zgodaj 1777. — I. Cankar, op. cit. p. 173.

<sup>30\*</sup> Bratje Anton (1734—1773), Valentin (1743—1811) in Lovro Janša (1749—1812) so bili doma iz Breznice pri Radovljici in so vsi trije umrli na Dunaju. Anton in Lovro sta se na dunajsko akademijo vpisala 1766, Valentin pa leto kasneje. Anton je bil čebelar in se je 1769 prijavil za čebelarja pri dunajski *Ökonomie-Gesellschaft* in je kot slikar od vseh treh najmanj znan. Očitno je, da je Mesesnel Antona zamenjal za očeta. — Steska, 1927, pp. 145—147; Izidor Cankar - Jelisava Čopič: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1954 (rk), pp. 7—10, 30—31.

<sup>31\*</sup> Lovro Janša je 1795 postal korektor pri prof. krajinskega slikarstva Friedrichu Brandu (Mesesnel ga zamenjuje z bratom Johannom Christianom Brandom), po njegovi smrti 1806 je bil sprva njegov začasni, nato pa stalni naslednik, medtem ko je naslov profesorja dobil šele 1811. — Steska, 1927, p. 148.

<sup>32\*</sup> Valentin Janša je mesto adjunkta oz. učiteljskega pristava dobil že 1787 in ne 1790, kot navaja Mesesnel. — Steska, 1927, p. 147.

Za razvoj domače umetnosti sta bila izgubljena kot ostali diletantski ali reproduktivni bakrorezci: Lengar, Linder in Ivan Vid Kaupertz, član florentinske akademije.<sup>25, 33\*</sup> S svojim srednjim talentom sta se brata Janša utopila v šolskem učenju.

Mnogo globlje je v umetnostno življenje posegel Slovenec Franc Kavčič (1756—1828),<sup>34\*</sup> ki je na dunajsko akademijo prišel na priporočilo grofa Filipa Vita Cobenzla iz Gorice.<sup>26, 35\*</sup> Njegov študij je klasičen primer takratnega gledanja na oblikovanje in izobraževanje genija. Po štiriletnem akademskem študiju antike in alegoričnih kompozicij je dobil štipendijo za Italijo.<sup>36\*</sup> V sedmih letih tamkajšnjega bivanja je po večjih mestih kopiral vse mojstre od začetka do konca renesanse in v Rimu narisal vzorne kopije, ki so učencem akademije služile kot predloge. Po vrnitvi na Dunaj<sup>37\*</sup> so ga poslali v Bologno<sup>38\*</sup> po odlitke iz mavca in zaradi izdelovanja kopij še za šest let v Benetke.<sup>39\*</sup> Leta 1796 se je dokončno vrnil na dunajsko akademijo,<sup>40\*</sup> kjer je bil korektor, čez dve leti profesor in nekaj pred smrtjo ravnatelj slikarske in kiparske šole.<sup>41\*</sup> Njegova slava je segala prek Dunaja, leta 1799 so ga vabili za ravnatelja na novo akademijo v Pragi,<sup>27</sup> vendar je namesto njega šel tja njegov prijatelj Joseph Bergler.<sup>42\*</sup> Dve leti pred Kavčičevo smrtjo sta oba postala člana rimske akademije sv. Luke.<sup>28, 43\*</sup> V umetnostnem pogledu je Kavčič dedič lahkotne baročne spretnosti, ki ga niti po dolgih letih kopiranja ni zapustila. Pred svojimi akademskimi tovariši je imel to prednost, da je po črno belem sadrastem študiju prešel na kopiranje renesančnih umetniških del. Zato je njegov kolorit na alegoričnih in historičnih kompozicijah veliko toplejši in prijetnejši kot na mrtvih, preračunanih pozah dunajskih akademikov. Narava je bila seveda neupoštevana pastorka. Aristokracija, ki je bila vsestranski vodja akademije, arbiter, predstojnik in obenem naročnik, je zahtevala dekoracijo v duhu italijanskih dekoraterjev, ki jim je bil baročni Dunaj gostoljubno mesto. Vsebinska je bila postranskega pomena, pomembne so bile fina linija, prijetna barva in netežka, jasna kompozicija. Ta cilj so z rekviziti baročnega razvrščanja dosegali še v dobi klasicizma in šablona je slepo živela dalje. Nemški klasicizem je mnogo prodronejši v

<sup>33\*</sup> M. Lengar, bakrorezec, po rodu s Kranjske, živel v 18. st.; Franc Linder, avstr. slikar in bakrorezec, Celovec 1738 — Dunaj 1809; Ivan Vid Kauperc (Kaupertz), avstr. bakrorezec in risar, Gradec 1741—1816. — Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, II—III, Zagreb 1858—1859, pp. 146—148, 221—222.

<sup>34\*</sup> Franc Kavčič (Caucig), Gorica 1755 — Dunaj 1828. — Ksenija Rozman: *Franc Kavčič/Caucig, 1755—1828*, Narodna galerija, Ljubljana 1978 (rk).

<sup>35\*</sup> Grof Guido (Vid, Vit) Cobenzl iz Gorice je Kavčiča poslal k sinu Johannu Philippu na Dunaj, kamor je šel o. 1775. — Op. cit., pp. 25—26.

<sup>36\*</sup> Prvič je bival na Dunaju štiri leta, od o. 1775 do o. 1779, ko je odšel na sedemletno študijsko potovanje v Italijo. — Op. cit., pp. 27—28.

<sup>37\*</sup> Na Dunaj se je vrnil 1787. — Op. cit., p. 60.

<sup>38\*</sup> 1791 naj bi šel po odlitke v Mantovo in ne v Bologno, kot navaja Mesesnel; v Bologni je bil, ko je prvič potoval v Italijo, o. 1779. — Op. cit., pp. 62, 28.

<sup>39\*</sup> V Benetkah naj bi bil sedem let. — Op. cit., p. 63.

<sup>40\*</sup> Na Dunaj se je tretjič vrnil 1797. — Op. cit., pp. 63, 64.

<sup>41\*</sup> Za korektorja na dunajski akademiji je bil imenovan 1796, za profesorja in člana akademijskega sveta 1798, za direktorja pa 1820. — Op. cit., 64, 67, 75, 84.

<sup>42\*</sup> Na novo ustanovljeno akademijo v Pragi je bil Joseph Bergler kot profesor poklican 1800. — Op. cit., p. 41.

<sup>43\*</sup> Rimska *Accademia di San Luca* je Kavčiča in J. Berglarja imenovala za častna člana 1823. — Op. cit., pp. 41, 75.

teoretičnem — kot v literarnem in ustvarjalnem pogledu. Dunajska akademija se je čutila poklicano izdati Winckelmannova dela,<sup>29</sup> vendar v Fügerjevih in Kavčičevih stvaritvah ni sledu o antičnem miru in veličini; amoreti obletavajo gledališke junake, katerih drže so le malo bolj resne kot pred petdesetimi leti, in linija zveni kot arija v veliki operi. Monumentalni izraz je s stropa prešel na platno, toda na poti je izgubil silo imaginarnega čarobnega prostora in se utelesil v junaški gesti med antično arhitekturo. Barve, ki so cvetele v svetlobnih učinkih, so v trudnem počitku antičnih senc zbledele in izgubile ustvarjalno silo prostora. Izraz je uglajen, še vedno lahkotne figure se prepričljivo gibljejo v vseh oseh. V dekoracijo in celo v mitološko sliko se je kljub klasicistični doktrini vmešal veseli rokoko kot dopolnilo dunajske umetnostne tradicije. Posebej pa je obvladal miniaturo in umetno obrt, nereprezentativno umetnost, ki je prišla v poštev tudi za meščana. Dunajski klasicisti so dobro upravljali s podedovanimi pridobitvami: mitološka vsebina je bila seveda revna in še bolj oddaljena od narave kot v dobi baročne prostorske dekoracije.

Kot vsi slikarji njegove dobe je bil tudi Kavčič neizmerno ploden: za izvedbo tolikih alegorij in historičnih scen je bila potrebna virtuoznost, kajti vsebina ni zahtevala globlje snovi. Aristokrati so ga vzgojili in mu tudi ostali zvesti naročniki; svet okoli njega se ni širil, temveč mu je postavljala ozke meje, ki so umetnika izolirale od živega organizma naroda in od domovine. Njegov vpliv ni mogel potekati drugače kot po poti akademije, kajti njegove lastne podobe so visele v gradovih in palačah. Vendar je pot do njega našel mlad Slovenec, ki je s svojim talentom po mnogih življenjskih težavah prišel iskat lepoto na dunajsko akademijo.

Matevž Langus (1792—1855),<sup>30, 44\*</sup> doma iz revne žebljarske družine v Kamni gorici, je kot sirota zgodaj občutil trpljenje. Beda in beg pred vojaščino sta ga prignala v Celovec k sobnemu slikarju,<sup>45\*</sup> pozneje v Ljubljano, vendar je s prvim izkupičkom šel na Dunaj.<sup>46\*</sup> Toda revež se je okorno gibal v slavnostnem razpoloženju dunajskih Feakov in šele na Kavčičevo prigovarjanje so obrtniškega sinu sprejeli med mlade gojence na akademiji. V tej dobi je bila belvederska galerija že odprta in postala je prvi vir Langusovega študija. Akademija je bila takrat že enotno in strogo organizirana; pod svojim novim »protektorjem« Metternichom je bila bolj usmerjena v državno tvorbo za korektno občane kot pa v umetnostno zbirališče.<sup>31</sup> Od vsemogočnega kanclerja je tudi Langus dobil dve slabo plačani naročili.<sup>32, 47\*</sup> Mladi mož, ki se je slikarstva hotel naučiti tako, kot se je naučil pleskanja, je spričo pomanjkanja sredstev za dve leti zapustil Dunaj, kjer se je v družbi Slovencev seznanil tudi z juristom Prešernom,<sup>33</sup> in šel spet za zaslužkom

<sup>44\*</sup> Matevž Langus, Kamna gorica 1792 — Ljubljana 1855. — Steska, 1927, pp. 206—227; Izidor Cankar: *Langusove risanke: Začetki romantičnega slikarja*, Razprave SAZU, IV/4, Ljubljana 1957; Emlijan Cevc, *Slikar Matevž Langus na Loškem, Loški razgledi*, XX, 1973, pp. 137—146.

<sup>45\*</sup> To je bil sobni slikar Johannes von Schreiber ali Schreibern. — I. Cankar, op. cit., p. 17.

<sup>46\*</sup> Na Dunaj je šel 1820. — Ibid.

<sup>47\*</sup> Znano je, da je za Metternicha naredil kopijo Correggiove slike *Jupiter in Io*. — Steska, 1927, p. 208.

v Ljubljano. Ob kopiranju svetih podob in slikanju sob je toliko privarčeval, da je lahko nadaljeval šolanje, vendar se na Dunaj ni več vrnil. Morda je pod vtisom mladih romantikov, ki so iz odpora proti praznemu početju zapustili dunajsko akademijo, po njihovem zgledu šel v Italijo. Prepotoval je sever in Benetke, leta 1821 ga najdemo v Rimu,<sup>48\*</sup> kjer se je vpisal na akademijo in se v svoji osamljenosti oprijel francoskih sošolcev. Poldrugo leto je študiral v Rimu, obiskal je še Milano<sup>49\*</sup> in se za stalno naselil v Trstu. Naročil mu ni manjkalo, čeprav v trgovskem mestu umetnostni izkupiček ni bil velik. Kmalu se je Langus vdal tožbam matere in se leta 1829 preselil v Ljubljano,<sup>50\*</sup> kjer se je oženil in sprejel v delavnico hčer svojega umrlega brata. Le enkrat — leta 1842 — je obiskal svojega znanca iz Rima, slikarja Gegenbauerja v Münchnu.<sup>34, 51\*</sup> Umrl je leta 1855 v Ljubljani, brez otrok in zapustil lepo imetje.

Langusova umetniška dejavnost se je začela že v otroških letih, ko je svojim sovaščanom za denar slikal svete podobe in žgal glinaste kipe.<sup>35</sup> Potem je stopil v tegobno obrtniško razmerje vajenca, dokler ni hrepenenje premagalo materialne stiske in je šel na umetnostno šolo. Hladen sprejem in mrzla znanost dunajskih klasicistov sta ga manj zadovoljila kot umetniške stvaritve v belvederski galeriji. Prerisal je svoj del, se vrnil spet k obrti in šel, kamor ga je gnalo hrepenenje — v Italijo. Pred Tizianovo *Assunto* je obupal, v Rimu so ga utolažili tovariši, češ, delo in šola premagata vse ovire. Po končanem študiju je moral skrbeti za vso družino; spet je delal po naročilu: v Trstu, v Ljubljani, za cerkve, za meščane, v olju, freske, miniature, kulise; znal je vse in vsega je bilo treba. Ob vsem hrepenenju po večni lepoti pa mu je zavest o obrtništvu živela globoko v srcu. Bil je premalo oseben, da bi se sploh lahko otresel neposrednih vzorov, da bi v svoji notranjosti predelal vplive in ustvarjal samostojno. Njegova vrnitev v Ljubljano je skorajda odpoved umetniškemu prizadevanju.

Na prehodu v novo stoletje je celo provinco pretresel močan veter francoskih dogodkov. Kulturno stanje tega časa sem prikazal v prvem delu uvoda, ostane nam še opis skromnih umetnostnih novosti, ki so za nove potrebe počasi klile v diletantskih krogih. Šolske reforme so v prejšnjem stoletju uvedle na ljubljansko normalno risanje, ravnatelj je bil tedaj Blaž Kumerdej. Z odredbo je za učitelja prišel tudi Andrej Herrlein (okoli 1739—1817) iz Würzburga na Bavarskem.<sup>36, 52\*</sup> Njegovo prejšnje življenje in delo nista znana. V Ljubljano je prišel že oženjen leta 1778 in se takoj čutil domačega med meščanstvom in aristokracijo. Vpisal se je v filharmonično društvo, postal agilen član strelskega društva

<sup>48\*</sup> Na potovanje v Italijo je šel avgusta ali septembra 1824, v Rimu je bival poldrugo leto, v prvi polovici 1826 pa je že bil v Trstu. — I. Cankar, op. cit., p. 21.

<sup>49\*</sup> Cankar meni, da Langus v Milanu ni bil, kajti v risankah ni nobenega namiga za to trditev, ki jo pripisuje Kukuljevičevemu pretiranemu navdušenju. — Op. cit., p. 20.

<sup>50\*</sup> Cankar pravi, da je glede na risanke očitno, da je Langus zapustil Trst še isto leto, to je 1826, in se naselil v Ljubljani, kjer je začeta V. risanka. — Op. cit., p. 21.

<sup>51\*</sup> Anton von Gegenbauer, nem. slikar, Wangen na Württemberskem 1800 — Rim 1876. V Rimu je bil med 1823 in 1826, nato sta z Langusom skupaj odpotovala. Cankar ne omenja, da bi ga Langus pozneje obiskal v Münchnu, sicer pa je Gegenbauer od 1835 dalje stalno živel v Stuttgartu in zadnje zime v Rimu. — Op. cit., pp. 27—28.

<sup>52\*</sup> Andrej Herrlein, Würzburg, o. 1739 — Ljubljana 1817. — Steska, 1927, pp. 160—169.

in leta 1803 njegov ravnatelj. Grof Turjaški (Auersperg) je bil njegov zaščitnik in poleg someščanov tudi naročnik. Umrl je brez otrok leta 1817 v Ljubljani. Herrleinovi umetniški začetki niso znani, vendar je po vsej verjetnosti obiskoval kakšno večjo delavnico, kajti v Ljubljani je že slikal *fresco*, svete podobe, krajine, večinoma pa portrete. Največ naročil je imel od strelskega društva: portretiral je 36 njegovih članov<sup>53\*</sup> in s fresko okrasil pročelje njihove hiše. V sveti podobi deluje tuje, znanja baročne umetnosti nima več, čeprav rad posnema nemške in italijanske mojstre 18. stoletja. S svojim ustvarjanjem se je Herrlein približal svetu in ljudem, ki so ga obkrožali. Portret je v tem času za Slovence novost, priložnostno sta sicer naslikala glavo Leopold Layer in Potočnik, vendar neosebno, skoraj tipično. Herrlein je — morebiti spričo pomanjkanja tradicije — brez predsodkov prevzel novo vlogo. Dolgo zanemarjena narava je bila za slikarje, ki so se izšolali še v 18. stoletju, trd oreh. Nikakršni idealni zakoni mu niso dali osnov za gledanje in izražanje resničnih bitij. Herrlein je svojo okolico slikal z vsemi njenimi družbenimi in civilnimi mejami in ne objektivno kot izraz umetnika, kajti opazoval jo je z določenimi očmi, kot se mu je sama hotela pokazati. Njegovi klienti so meščani, uradniki, vojaki in učitelji, vsi v svesti si svoje uradne moči. Na Herrleinovem portretu ne najdemo človeka niti uradnika iz določenega razreda: vse pogojuje patent, ki jim ga je dala vladarska moč. Temno ozadje izolira upodobljenega, ki je v trdo naravnani drži negibno obrnjen naprej. Ko je tako odmaknjen od sveta, se ga Herrlein loti s čopičem: lupino človeka nariše trdo, negibno, nepregledno. Karakterizacija je podoba, vsakršno čustvo je skrbno zanikano, slika je le dokument živega človeka, upodobljenega v svoji službeni funkciji. Med Herrleinovimi portreti za Auerspergovo galerijo je tudi slika para,<sup>54\*</sup> kjer je slikar celo pozabil na razmerje med upodobljenima zakoncema in skupino razcepil v dvojni portret. Puritansko neprozorna barva podpira izraz diktirane sinteze božanske in človeške oblasti v cerkvi in državi. V ponapoleonski dobi je bil meščan sam sebi najpomembnejši pojav in kot takšen obvladuje tudi Herrleinovo krajino. V veduto Ljubljane<sup>55\*</sup> je postavil gozdno kuliso in vogal arhitekture, v sredini je naslikal pogled na mesto. Pokrajina je nedeljska: drevesa očiščena, travnik počesan, slavnostni mir stopnjuje v ospredju ležeča skupina krav. Po pokrajini se po uglajeni stezici sprehaja praznično oblečen meščanski par s fantkom, mesto je naslikano le v obrisih. V pokrajini je zavladal meščan s svojim hišnim redom. Herrlein si tu ni mogel pomagati z izolacijo človeka kot na portretu in je zato predmete v naravi naslikal brez povezave: njegov pogled, usmerjen na golo obstajanje posameznosti, ki jih slika skorajda kot

<sup>53\*</sup> Herrlein je o. 1806 portretiral 39 in ne 36 članov strelskega društva: večina (36) teh portretov je ohranjenih v Mestnem muzeju v Ljubljani — Marija Železnik - France Zalar: *Poslikane tarče*, Mestni muzej, Ljubljana 1980 (rk), pp. 51, 127—128.

<sup>54\*</sup> Verjetno gre za *Portret grofa Riharda Auersperga (Turjaškega) in soproge Beatrice roj. Falkenheyn* iz 1774, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani. — Viktor Steska, Slikar Andrej Herrlein, *Carn.*, I, 1910, repr. IV.

<sup>55\*</sup> Po opisu sodeč, gre za sliko *Pokrajina iz ljubljanske okolice*, prvotno hranjeno v Narodnem muzeju v Ljubljani, danes neznano kje. — Op. cit., repr. V; France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, *GMDŠ*, XX, Zbornik ob stoletnici društva 1839—1939, 1939, p. 403 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika* ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, p. 116).

pojme, ni zajel celote in ne življenja narave. Portretiral je Ljubljano, drevesa, krave in ljudi, vendar pa ta zbirka ni niti krajina niti veduta niti *genre*: videl je naravo z očmi meščana, ki gre na nedeljski sprehod, in njegova pokrajinska slika je rekapitulacija vtisov z zavestjo vzgojne odgovornosti.

Medtem ko sta Ljubljana in njen slikar Herrlein poslušen izraz birokratske organizacije in njenih ostrih cenzurnih oči, pa je v Kranju Layerjev posinovljenec Josip Egartner slikal sodobnega človeka v toplem družinskem ozračju.<sup>57, 56\*</sup> Res je, da tudi njegovi skupini manjka notranje življenje, da sedita gospod in gospa trdo na svojih mestih, vendar ju povezujeta igrajoča se otroka, osebe pa so podane v celoti. Skopost Herrleinovega portreta je tu nadomestila naivna scena, ki kaže osebe v svobodnejšem prostoru, resno držo pa blaži medsebojno razmerje staršev, ki ga izraža gibanje otrok. Tudi ta slika je portret dobe, ki v malem mestu ni zahtevala tako ekskluzivne reprezentativnosti kot v metropoli in je celo dovoljevala neslovesno držo.

V Kranju je živel še drug slikar, Anton Hayne (1786—1852), po poklicu živinozdravnik.<sup>58, 57\*</sup> Proti koncu življenja se je kot profesor živinozdravništva preselil na Dunaj, kjer je tudi umrl. Od leta 1828 je na razstave dunajske akademije pošiljal slike krajin in mestnih vedut, med zadnjimi olomuško stolnico in štiri vedute Karlovih Varov. Njegove krajine označuje igrivost, povezana s prijetnim *genrom*. Osrednje<sup>58\*</sup> zastira kulisa dreves, razpoloženje je naravno: neolepšan prizor s pastirčki, igrajočimi se karte, ali živali, ki dirjajo po travniku; slikar skuša povezati živo in mrtvo naravo. Njegove osebe, ki dopolnjujejo ozadje, so prikazane v živem gibanju, pokrajina je podana s prijetno neposrednostjo: ta značilnost ga bistveno loči od suhoparnega Herrleina, pri katerem vsak vtis oledeni v doktrino.

Doba Langusove vrnitve v domovino je pripravljala prepород slovenske narodnosti. Iz množice meščanstva se je začel risati obraz slovenskega šolanega človeka, ki je napel moči predvsem za jezikovno in politično svobodo, umetnost pa je še dolgo ostala pod zaščito cerkve in narodnostno nedejavnega meščana. Glavno Langusovo delo, med številno množico so cerkvene podobe in freske, poseže v slovensko življenje šele kasneje, z vrsto portretov, miniatur in slikarijami za gledališče. Če je slikar v Ljubljani hotel uspevati, in to je bil Langusov glavni namen, je moral, da bi se uveljavil, za naročila izrabiti vse prilike. Umetniška pot je bila vijugasta in slikar, večno vezan na obrtniško vsevednost, se sam ni mogel razvijati. Langus je sledil Quagliu: namesto njegove navidezne kupole je v novo zgrajeni kupoli ljubljanske stolnice

<sup>56\*</sup> Gre za sliko *Družinski portret*, ki je bila ob priliki razstave 1910 v zasebni lasti (A. Marenšek). — *80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem*, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), kat. 44, repr.

<sup>57\*</sup> Anton Hayne, Kranj 1786 — Dunaj 1853. — Steska, 1927, p. 196.

<sup>58\*</sup> Očitno gre za sliko *Kranj*, ki jo hrani Narodni muzej v Ljubljani. — *80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem*, op. cit., kat. 16, repr.; F. Mesesnel, Slovensko krajinarstvo, op. cit., p. 405 (Umetnost in kritika, pp. 119—120); Ivan Komelj-Ferdinand Šerbelj: *Slovenski kraji in naselja v preteklosti: Od 17. do konca 19. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1978 (rk), pp. 20—21, kat. 52, repr. 22.

naslikal pravo fresko (leta 1841).<sup>59\*</sup> Temu je sledila še vrsta poslikanih stropov po kranjskih cerkvah.<sup>60\*</sup> Kompozicijska shema je baročna in kaže prepad med njenim rojstvom in kasnejšo izvedbo. Zveza med arhitektom in dekoraterjem se je že davno pretrgala; medtem ko sta Quaglio in Pozzo črpala iz istega vira vseobsežne verske ekstaze, ki je rodila umetnike univerzaliste, in skupaj ustvarila enotno delo, je ostalo kasneje rojenemu Langusu delo skorajda zgodovinske pietete. Bojno razpoloženje cerkve, ki je vzgojila baročno dvojico, se je ohladilo v upravni sistem, izraz tega pa je Langusova dekoracija. Veliki prostor je neobvladan, slika se izgublja v nepremagljivih otrdelostih posameznosti: vtis celote je razpršen, namesto duhovnega zanosa vlada utrujenost očesa. Edina izjema je kupola na *Šmarni gori*.<sup>61\*</sup> V kmečko negibni krožni kompoziciji nam Langus vodi pogled prek sedežih in stoječih svetnikov, čez glorio angelskih glav in v nebeško sredino: ljubka milina, ki tu nima meje, nam z naučenim šolskim kánonom približa freskanta domačim tlem. Sicer pa Langus ni bil mojster v slikanju freske, saj jo je začel kot samouk slikati šele po vrnitvi v Ljubljano. Zaradi manjšega formata mu je bila veliko bližja oltarna podoba, ki jo je laže izpolnil s tradicionalno kompozicijo. Oblika je še vedno baročna, le gibi so bolj mirni in razporejeni brez vsakršne domiselnosti. Kot rečeno, Langus ni bil dovolj močna osebnost, da bi svoji volji znal najti primeren izraz, zato se je držal preteklih oblik, ki pa jih ni mogel obogatiti z zanosom, rojenim iz močne narave. Pogoji časa pa so se medtem popolnoma spremenili in baročna cerkvena podoba je postala anahronizem. Bledi mož, skoraj ženskih potez, z melanholijo in brez poguma v očeh, kakor se je Langus samega sebe pogosto naslikal,<sup>39, 62\*</sup> ni mogel biti učitelj nove smeri: delal je po naročilu in se izognil neprijetnostim zaradi novatorstva, ostajajoč ob strani mrtvega baroka. Portret je ostal edina možnost samostojnosti in v tej zvrsti je Langus ustvaril tudi dela z osebno noto. Na prvi pogled preseneča raznolikost njegovega gledanja: meščan je na Langusovem portretu boder dostojanstvenik, reprezentativen in človekoljuben; učenjak strog in brez značilnega

<sup>59\*</sup> Kupolo *ljubljske stolnice* je Langus poslikal med 1843 in 1844. — Steska, 1927, pp. 216, 219; Jos. Dostal, Nekdanje Langusove freske na stropu frančiškanske cerkve v Ljubljani, *DS*, L, 1937—1938, p. 337, repr. 17—18.

<sup>60\*</sup> Langusove stenske slikarije, katerih glavnina je nastala okoli srede 19. stoletja, so povečini manjšega obsega, saj prevladujejo slikani oltarji in posamezne slike. Od teh so ohranjeni le veliki in štirje stranski oltarji iz 1840—1841 v *Šmartnem pod Šmarno goro* ter oltarna slika v *pokopališki kapeli v Vodica* iz 1844. Od večjih del je poleg slikarije v kupoli *ljubljske stolnice* iz 1843—1844 ohranjena še poslikava v romarski cerkvi na *Šmarni gori*, kjer je Langus 1842 slikal v prezbiteriju, 1846 in 1847 pa v ladji, medtem ko je bila slikarija v *frančiškanski cerkvi v Ljubljani* iz 1845 in 1848—1855 ob potresu 1895 zelo poškodovana in nato neustrezno obnovljena, med 1835—1836 pa je oboka prezbiterija in ladje na novo poslikal Matej Sternen, tako da so se ohranile le slikarije v kapelah, ki pa so v zelo slabem stanju (kapelo sv. Frančiška je 1882 na novo poslikal Janez Wolf). — J. Dostal, op. cit., 332—338, repr. 14—18; Fr. Stelč, Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kron*, II, 1935, pp. 221—226, repr. 1; id., Marijino kronanje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kron*, IV, 1937, pp. 32—38, repr. 3—5; Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 24—26, repr. 7—8.

<sup>61\*</sup> Kupolo ladje v romarski cerkvi na *Šmarni gori* je Langus poslikal med 1846 in 1847. — Josip Novak: *Šmarna gora*, Ljubljana 1928, pp. 54—56, 60—63, repr. pp. 57, 62, 127; J. Dostal, op. cit., p. 337, repr. 16; A. Žigon, op. cit., pp. 24—25, repr. 7.

<sup>62\*</sup> Langusov *Avtoportret* hrani Narodna galerija v Ljubljani — Izidor Cankar-Jelisava Čopič: *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1954 (rk), p. 48, kat. 49, repr.



notranjega življenja, naslikan posplošeno kot zunanji pojav. Lastni portret se nam kaže v goli drži, s spovedno ponižnostjo, v slabem koloritu. Nezavedno pa je Langusova narava prodira v *Portret starega Poklukarja*.<sup>63\*</sup> To je navaden kmet, ki se v trenutkih starostnega brezdolja pripravlja na oni svet. Nameščena drža je izginila, samozavest izmišljene stanovske pomembnosti je nadomestila preprosta naravnost, kakršno rodi zemlja. Kot nekoč Herrlein je tudi Langus zastal pred naravo, kajti ob kopiranju mu je roka oslabela in postala težka: občutek za naravo, ki ga je prinesel iz svoje gorske vasi, pa mu je kljub pomanjkljivemu izražanju to kmečko glavo spremenil v edino »sveto podobo«,<sup>64</sup> ki jo je sploh naslikal.

Diletantizem se je med meščani v prvi polovici 19. stoletja na široko razvil in zaradi svoje potrpežljive uslužnosti je bil Langus iskan učitelj. Razen njegove nečakinje Henrike Langusove (1836—1876),<sup>64\*</sup> ki je po študiju v Dresdnu nadaljevala v Benetkah bidermajersko tradicijo portreta in tihožitja, lahko naštejemo še nekaj Langusovih posnemovalcev in več učenk. Janez Gosar<sup>65\*</sup> je Langusovo risbo ubral na rokokojsko struno. Neposredni učenec Matej Tomec<sup>66\*</sup> je baročne oblike izrabil v rezbarstvu. Med ženskami je opatinja ljubljanskih uršulink M. Jožefina Strus (1805—1888)<sup>67\*</sup> ostala groba posnemovalka Langusove svete podobe in nabožne freske. Amalija Oblak<sup>68\*</sup> in Terezija Lipič<sup>69\*</sup> sta se posvečali diletantizmu v okviru domače družine. Obe sta živeli na tujem. Kot posledica šolskih reform in potreb po vsesplošni izobrazbi se je med meščanstvom pokazala potreba po risanju. Langus je svojo učiteljsko dejavnost razširil na *Collegium Aloysianum* in na uršulinsko samostansko šolo. Ker je po izobrazbi in znanju prekašal svoje tovariše, si je s svojim lepim nastopom na lahek način odprl pot tudi v meščanske družine. Obsežno delo in solidno življenje sta bili mestnemu človeku, ki je hotel za svoj denar kupiti dela priznanega mojstra, cenjeni lastnosti. In Langus ni slikal samo za doma, temveč še kot študent akademije — za Metternicha, v Italiji za plemiče, leta 1838 pa je po slovenskem misionarju Pircu poslal oltarne podobe celo na novo sprebrnjenim

<sup>63\*</sup> Gre za sliko *Portret A. Poklukarja st.*, Split, zasebna last. — 80 let upodabljaajoče umetnosti na Slovenskem, op. cit., kat. 29, repr.; I. Cankar-J. Čopič, op. cit., p. 48, kat. 56. Za podatek o današnjem nahajališču slike se lepo zahvaljujem dr. Kseniji Rozman.

<sup>64\*</sup> Henrika Langus, Ljubljana 1836—1876. — Steska, 1927, pp. 231—233; (Viktor) St(eska), Langus Henrika, *SBL*, I, 1925—1932, p. 614.

<sup>65\*</sup> Janez Gosar st., Spodnje Duplje pri Kranju 1830—1887. Kje naj bi se Gosar učil, za zdaj ni znano, eden od njegovih vzornikov je bil L. Layer. — France Štukl, Podobar Janez Gosar st. (1830—1887) s posebnim oziranjem na Škofjo Loko z okolico in Selško dolino, *Loški razgledi*, XVIII, 1971, pp. 87—94; A. Žigon, op. cit., p. 23.

<sup>66\*</sup> Matej (Matija) Tomec (Tomc), Šujica pri Dobrovi 1814 — Šentvid nad Ljubljano, 1885. Steska poroča, da se je kratek čas učil pri M. Langusu, sicer pa pri Janezu Groharju st. v Zelezniških. — Viktor Steska, Podobar Matej Tomc (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, pp. 11—18; Steska, 1927, p. 228; Blh. (Vera Baloh), Tomc Matija, *SBL*, 12. zv., 1980, pp. 109—110.

<sup>67\*</sup> Jožefa Struss, Ljubljana 1805—1880. — Steska, 1927, p. 229; Blh. (Vera Baloh), Struss Jožefa, *SBL*, 11. zv., 1971, p. 532.

<sup>68\*</sup> Amalija Oblak, por. Hermann von Hermannsthal, Ljubljana 1813 — Dunaj 1860. — Steska, 1927, p. 231; Ml. (France Mesesnel), Hermann von Hermannsthal Amalija *SBL*, I, 1925—1932, p. 318.

<sup>69\*</sup> Terezija Lipič (Lippich), Iglava na Slovaškem, o. 1810—?; v Ljubljano je prišla 1823. — Steska, 1927, p. 230; (Viktor) St(eska), Lipič Terezija, *SBL*, I, 1925—1932, p. 674.

Indijancem v Severno Ameriko.<sup>41, 70\*</sup> Iz skromnih začetkov je rasla Langusova slava, med meščani in ljudmi mu je pridobila mnogo naročil za cerkve in dom ter mu zagotovila prvenstvo med sočasnimi slikarji.

Langus je živel v slovenskem središču in bil z družbo, ki je postavljala temelje novi kulturi, v prijateljskih odnosih. Poklic cerkvenega slikarja ga je seznanil z vsemi vplivnimi duhovniki v Ljubljani, družil se je zlasti z dr. Zupanom. Dunajsko poznanstvo s Prešernom je v Ljubljani obnovil in profil pesnikove glave začrtal v skicirki.<sup>42, 71\*</sup> Posebno prijateljstvo do njega izraža Prešeren v sonetu z akrostihom »Matevžu Langusu«, v katerem skrivaj namiguje na vzrok te naklonjenosti: Langus je namreč naslikal *Portret Julije Primčeve*, ki so ga lani našli pri njenih potomcih.<sup>43, 72\*</sup> Žensko, ki je bila vir Prešernove bogate pesniške žetve, predstavlja slika kot nevesto; vendar je to zelo hladen portret brez najmanjše poduhovljenosti. Razen omenjenega soneta je Prešeren napisal še epitaf *Dvema mladima dečkoma*<sup>73\*</sup> za neko Langusovo nagrobno podobo.<sup>44</sup> Poleg slovenske inteligence je portretista spoštovalo tudi meščanstvo, iz katerega sredine si je izbral ženo.

Glavna smer slovenskega slikarstva v 18. stoletju sta monumentalna cerkvena dekoracija in nabožna podoba. Njuno okolje je cerkev — naročnik, vir pa tuje šolanje. Na začetku in koncu te dobe stojita dva plodna slikarja, ki sta svojo umetniško voljo zamenjala za okus časa, svojih poti pa nista našla. Tega so bile krive splošne kulturne razmere dežele in naroda, še bolj pa pomanjkanje tradicije v lastnem ustvarjanju in premalo za umetnost navdušenega občinstva, ki bi kritično spremljalo in zahtevalo umetniška dela. Tuji in pri drugih narodih priznani mojstri so prinesli formo, ki se je udomačila in postala kánon nadaljnega ustvarjanja. Italijanski vpliv, ki je konec 18. stoletja prišel na Slovensko v severni klasicistični preobrazbi, se je po direktni poti spet pojavil na začetku 19. stoletja in prevladal ni le v umetniških delih, marveč tudi v delih podeželskih mojstrov, in to v tolikšni meri, da je pozna dediščina italijanske renesanse ostala v narodu zakoreninjena kot način umetnostnega gledanja. Rojeni kasneje so izgubili kontakt s časom, ki je ustvaril to formo kot edino primeren izraz svojega gledanja, tako da so jo dolgo časa in neproblemsko uporabljali kot vsiljeno dediščino. Ker pa vsaka stvar, ki ne raste, zakrni in odmre, je na Slovenskem v brez primere dolgem in neplodnem boju odmrla in v shematični pripovedi zakrnela tudi baročna forma, ne da bi si izbojevala svoje individualne značilnosti. Njen poslednji mojster je študiral na klasicistični akademiji, vendar že pod novimi vtisi opozicije; kot mlad fant je v Rimu živel z upi romantične mladine in se z njo povezal v življenjskem prijateljstvu. Pričakovati je bilo, da bo Langus zavrnil šablono in uveljavil svojo

<sup>70\*</sup> Kot poroča Steska, je Langus za Ameriko delal med 1838—1839. — Steska, 1927, pp. 225—226.

<sup>71\*</sup> Cankar je ugotovil, da risba moške glave v III. risanki ni Prešernov portret, kakor je domneval nekdanji lastnik Langusovih risank Eduard Strahl; danes hrani risanke Narodna galerija v Ljubljani. — Izidor Cankar: *Langusove risanke: Začetki romantičnega slikarja*, Razprave SAZU, IV/4, Ljubljana 1957, p. 9.

<sup>72\*</sup> *Portret Primčeve Julije* hrani Mestni muzej v Ljubljani. — I. Cankar-J. Čopič, op. cit., p. 48, kat. 55.

<sup>73\*</sup> Pravilno *Ovsenekovima dečkoma*.

osebnost. Ko je prišel v Ljubljano, je bil že zrel mož, utrjen od tegob življenja in vzgojen v obrtniški veri, da si je v dolgoletnem študiju pridobil za ustvarjanje potrebnega znanja. Svoje narodnosti se kljub stikom s Prešernom ni zavedal; v dobi, ko je zgodovinsko snov iz slovenske preteklosti uporabljala literatura, moči za ustvarjanje ni mogel najti drugje kot v cerkvi. Brezskrbno pobožen je verjel v boga le v cerkvi, njegova vznesenost pa vanj v bistvu ni prodrla. Zato je njegovo cerkveno slikanje brez moči in Langus je nevede pokopal barok, kajti ni bil kos v preroški vzvišenosti rojenemu vseobčemu stvarstvu, ki si je zmožno podrediti tudi spremenjeni zunanji svet. V posvetnih delih je obtičal pri splošnem zunanjem izrazu in se skorajda nagibal k idealu klasicistov ter nevede delal razkol med cerkveno in posvetno ustvarjalnostjo. Manjkalo mu je svežih zvez s posvetno umetnostjo in brez lastne kritičnosti je sprejemal že ustaljene in priznane pridobitve starejših tujcev. Na Slovenskem je barok počasi in nepretrgoma razdajal plodove juga in severa, dokler ni prišel do svojega zadnjega mojstra, ki se je tej smeri priključil z monumentalnim delom in ki se je kljub vsem novostim in nenavadnostim tega dela odločno soočil z naravo, sam iskajoč forme za novo vsebino. Iz tega komaj opaznega navzkrižja je nujno moral vzplamteti boj proti tradiciji, pozneje boj za nov izraz, ki se je sicer obdržal na tleh južnega umetnostnega gledanja, vendar pa je bilo že z Langusovimi sodobniki pričakovati nastop dovolj močne osebnosti, ki bi mogla sama izbojevati dokončni izraz. Za tako dejanje je bilo treba moža, svežega in jasnega, ki pa ga Langusova šola ni mogla vzgojiti.

## JANEZ WOLF

26. decembra 1825 do 12. decembra 1884

## I.

*Življenje J. Wolfa do družinske nesreče*

Kraj rojstva in starši J. Wolfa. — Družinske razmere in prvo šolanje. Slikarski poskusi. — Wolf v Ljubljani. Stiki s slikarji in prijateljstvo z I. Borovskim. — Wolf v Linzu in pri vojakih. Bojni pohod v Italijo in na Ogrsko, vrnitev v Italijo in izstop iz vojaške službe. — Ljubezen do N. Sernčeve. Vstop na beneško akademijo. — Študijsko okolje. Benetke zunaj razvoja nazarenskega slikarstva. — Srečanje z A. Feuerbachom. Wolfova vrnitev v domovino. — Wolfova poroka in družinska nesreča. — Njegova romantična mladost in nasprotje s svetom. Beg v preteklost. Osamljenost.

## II.

*Wolfova delavnica in učenci*

Slikarji na Slovenskem v dobi Wolfove vrnitve. — Začetki Wolfovega dela. Naročila za cerkve. — Anton Karinger. — Miroslav Tomec in Janez Šubic, Wolfova učenca. Janez Šubic na beneški akademiji. — Wolfova preselitev v Ljubljano in sprejem S. Ogrina v delavnico. — Jurij Šubic, Wolfov učenec in odhod na Dunaj. — Feuerbach obiše Wolfa. — Janez Šubic in Wolf se na Dunaju dogovarjata s Feuerbachom. — Janez Šubic in V. Hynais v Benetkah. — Jurij Šubic na dunajski akademiji. — S. Ogrin v Benetkah. — Ludvik Grilc. — Sodelovanje učencev z Wolfom. — Janez Šubic k Makartu na Dunaj, Hynais h Gérômu v Pariz. Jurij pri vojakih in v Atenah. — Ogrin na Dunaju in na Feuerbachovem pogrebu v Benetkah. — Poroka Wolfove hčere. — Jurij Šubic v Pariz k Hynaisu, Janez v Prago. Dela za Narodno gledališče. — Grilc in Roblek. — Anton Ažbe, Wolfov učenec. — Wolfova poslednja dela. Njegova smrt 12. XII. 1884. — Njegove življenjske razmere in njegova osebnost.

## III.

*Wolfovo delo*

Literatura o Wolfu. — Današnje stanje njegovih del. — Doba učenja: v Ljubljani, tradicija freske v Italiji. — Njegova umetniška in kritična dozorelost. Nemški romantiki in vrnitev k pretekli umetnosti. Razvoj nazarenskega slikarstva. — Wolfovo razmerje do nazarencov. — Beneški nazor stenske dekoracije. — Tizian in ostali mojstri beneške renesanse. — Wolfova vrnitev v domovino. Slovenske kulturne razmere. — Utilitarizem starih in idealizem mladih literatov. Likovna umetnost. — Arhitekturni pogoji Wolfove dekoracije. — Delavniške stvaritve. Razčlenitev Wolfovega dela. — Dekoraciji v Laščah in v Trbovljah. Beneški vplivi.

— Vzorci nazarencov. — Štjak in Vrhnika. — Wolf in Julius Schnorr von Carolsfeld. — Slikana arhitektura. — Vrabče. Stropne freske v ladji. — Črniče. — Oljne slike. — Sv. Janez Evangelist. — Trbovlje. — Dekoracija v Vipavi. Od prizora k ciklu. — Pomen tega dela. — Oljne slike. — Poslednje freske. — Vrednost dela. Vplivi: nazarenski (sočasni) in beneški (historični). — Značaj Wolfove religioznosti. — Wolfovi učenci se od cerkvene tematike obračajo k sodobnemu življenju. — Wolfova etična vzgoja. — J. Wolf v ocenah mladine.

## I.

Do 19. stoletja Dolenjska ni prispevala k razvoju slovenskega slikarstva. Klasična rojstna dežela prvih slovenskih kulturnih delavcev je po krutem pustošenju turških vojsk in kmečkih uporov dolgo počivala in je šele sedaj poslala svoje odločilne moči k ustvarjanju slovenske kulture.

Brez razvojnih pogojev ožje slikarske tradicije se je v mirni pokrajini, ki ji dajejo temni in bajni Gorjanci s svojimi gozdovi izrazito ozadje, med rodnimi njivami, vinogradi in vinskimi hišicami 26. decembra 1825 v Leskovcu pri Krškem rodil Janez Wolf.<sup>1, 74\*</sup> Domačinka je bila samo njegova mati Jera Payer, hči sodnijskega sluge;<sup>2, 75\*</sup> njegov oče, podporočnik v pokoju in zemljemerec ilirske province, Janez Wolf,<sup>3</sup> je bil v tem času zaposlen pri regulaciji Save.<sup>4</sup> O očetu, ki se z materjo ni oženil, ni kasneje nobenih podatkov. Mali nezakonski deček je rasel na materinem domu v mehkem varstvu njene ljubezni, med zdravim, delavnim in veselim svetom, ki je že od časov kmečkih uporov rado mislilo samostojno.

Šolanje je začel mali Janez na ljudski šoli v Leskovcu, leta 1836 so ga dali na frančiškansko gimnazijo v Novo mesto, kjer so ga zaradi izjemne nadarjenosti še posebej poučevali v risanju.<sup>5, 76\*</sup> Toda na gimnaziji ni dolgo vzdržal, neznano hrepenenje ga je gnalo v svet; in iz tretjega razreda je iznenada pobegnil in se potepal — baje s cigani —<sup>6</sup> po Dolenjskem. Nemir ga je pripeljal spet domov, nakar so ga poslali v uk k slikarju Gorenjcu v Novo mesto.<sup>77\*</sup> V ta čas sodi njegov prvi slikarski poskus

<sup>74\*</sup> Janez Wolf se je rodil v hiši št. 64, ki je med 2. svetovno vojno pogorela. Na tem mestu, tj. ul. Anke Salmič 15, stoji danes hiša Marije Kotar, cesta za oziroma pod njo pa se imenuje Wolfova ulica. — Prim. *Matične knjige*, Župnijski urad, Leskovec pri Krškem; Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910, p. 7 (od tod cit. Steska, 1910). Podatki po posredovanju Leopolda Riedla in Marije Kotar, Leskovec pri Krškem.

<sup>75\*</sup> Jera (Gertrud/is) Pajer (Payer, Peyer, Peier, Paijer), Leskovec pri Krškem, 7. 2. 1795—29. 6. 1836, hči Martina Paijerja in Marije Novak, je imela še dva brata in tri sestre. — *Matične knjige* in *Status animarum*, Župnijski urad, Leskovec pri Krškem. Za podatke se najlepše zahvaljujem župnijskemu upravitelju Jožetu Mrvarju.

<sup>76\*</sup> Gimnazijo v Novem mestu je Wolf obiskoval tri leta, stanoval pa je pri teti Mariji Peyer. Prvi in drugi razred je obiskoval v letih 1838 in 1839, tretjega pa 1841. Leta 1840 ni bil vpisan; morda se je prav tedaj s cigani potepal po novomeški okolici (?). — *Juventus Gymnasii Rudolphswertensis*, Anno Scholastico 1838, 1839 in 1841; Steska, 1910, pp. 86, 119. Podatke o Wolfovem šolanju je odkrila prof. Nada Gspan, SAZU, za kar se ji najlepše zahvaljujem.

<sup>77\*</sup> Soboslikar Gorenjec je bil oče prevajalca Leopolda (Lavoslava) Gorenjca. — Steska, 1927, p. 304.

v javnosti: v cerkvi sv. Ane v *Leskovcu* je na strop naslikal *Marijo*, stoječo na zemeljski krogli s sv. Ano in Joahimom, nad njo boga Očeta, nad korom pa *Vnebovzetje Device Marije* s tremi angeli.<sup>7, 78\*</sup>

Iz Novega mesta je Wolf odšel v Ljubljano, kjer je stopil v delavnico sobnega slikarja Burje, dobrega dekoraterja.<sup>79\*</sup> Med tovariši se je še posebej spoprijateljil z nekaj starejšim Ivanom Borovskim (1817—1902)<sup>80\*</sup> in si to prijateljstvo ohranil za vse življenje. Pisma, ki mu jih je kasneje pisal, dobro zrcalijo duševni razvoj mladega moža.<sup>8, 81\*</sup>

Taista bujna kri, znamenje neizčiščenih in kipečih misli, ki so gnale Wolfa s cigani po dolenskih gozdovih, tudi kasneje ni dala miru romantičnemu, sanjavnemu mladeniču. V *Ljubljani* je dekoriral *kapelico Deželne bolnice*,<sup>9, 82\*</sup> v prostem času pa ga je starejši Borovsky seznanjal s takratnimi ljubljanskimi slikarji. Wolfa nikakor niso imeli za navadnega učenca, temveč so zaradi njegove izobraženosti in še bolj zaradi mišljenja v njem videli bodočega slikarja. Imel je stike z Langusom, Egarterjem, Goldensteinom in učiteljem Huberjem; pri vseh mu je bil Borovsky za mentorja in v enem zadnjih pisem se Wolf pritožuje, da je prijatelj njegovo pomanjkljivo nadarjenost pred vsemi temi možmi preveč povzdigoval.<sup>10</sup> Pri Burji je postal pomočnik; povabilo dekoraterja Kindigerja iz Linza,<sup>83\*</sup> naj bi stopil v njegovo delavnico in sodeloval pri cerkvenih delih, je sprejel in se odpravil na pot za delom.<sup>11</sup> Nezakonski fant, ki je po odhodu v uk izgubil svoj dom, je plašno in z nezaupanjem iskal prijateljsko oporo. V Ljubljani se je oprijel Borovskega, a ne brez skepse in spočetka z velikim spoštovanjem do starejšega in modrejšega; v Linzu se je z nedolžnostjo osamljenega srca zaupal svojemu mojstru. V tem iskanju se je skromno skrivala misel na veliki slikarski poklic, ki je v mladeniču živela od rane mladosti. Šola mu je postala zoprna, raje je zavil v gozd, kjer je laže navezal stik z naravo. Od enega sobnega slikarja

<sup>78\*</sup> Krajevna tradicija in večidel tudi strokovna literatura sta delo pripisovala Wolfu, po vsej verjetnosti pa je le popravil in obnovil starejši sliki, ki sta kazali še baročne značilnosti, sicer pa sta pred približno 10 leti odpadli z oboka. — Gl. kat. 1.

<sup>79\*</sup> Soboslikar Burja je delal v Ljubljani; Steska ga poleg I. Borovskega in (Franca Ks. ?) Oblaka omenja kot enega od avtorjev poslikave stropa v veliki dvorani *Škofijskega dvorca* v Ljubljani iz o. 1866. — V. Steska, Ljubljanski škofijski dvorec, *ZUZ*, VI, 1926, p. 34.

<sup>80\*</sup> Ivan Borovsky (tudi Borowsky, pozneje imenovan Janez Borovski), Ljubljana 1817—1902. Med 1854 in 1864 je kot pomožni učitelj štirikrat poučeval risanje na ljubljanski realki. Znan je predvsem kot dober ornamentik. V 60. in 80. letih je v Ljubljani in bližnji okolici ornamentalno poslikal nekaj cerkvenih prostorov in v tem času tudi večkrat sodeloval z Wolfom ter mu je pomagal pri slikanju ornamentike. Bil je učitelj cerkvenega slikarja Antona Jebačina, ki se je pri njem izuril v slikanju ornamentike. Borovsky je slikal tudi oljne podobe in akvarele manjšega formata: tri oljne slike in več akvarelov, predvsem tihožitij s sadjem, večidel iz 90. let, ki kažejo risarsko spretnost, hranijo njegovi potomci v Ljubljani. — Steska, 1927, p. 351; A. Zigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, op. cit., p. 91.

<sup>81\*</sup> Wolfova pisma Borovskemu in drugim slikarjem, predvsem učencem, katerih večino je objavil V. Steska v svoji monografiji iz 1910, sta hranila literarni zgodovinar in urednik Fran Levec (z Wolfom se je bržkone spoznal v Medjatovi hiši na Dunajski cesti, kjer je stanoval in kjer je Wolf nekaj časa imel delavnico) in učiteljica Julija Borovsky, najstarejša hčerka slikarja Ivana Borovskega. Kje so ta pisma danes, mi kljub poizvedovanju na različnih mestih doslej ni uspelo ugotoviti. — Steska, 1910, pp. 46, 121.

<sup>82\*</sup> Gl. kat. 2.

<sup>83\*</sup> Steska omenja slikarja Jos. Kindigerja iz Spitzfelda pri Linzu. — Steska, 1910, p. 78.

ga je gnalo k drugemu, toda namesto mojstra — umetnika je povsod našel samo obrtnika, ki se je držal naučenih pravil, kot nekoč pater — profesor šolskih predpisov. V delavnicah se je naučil spoznavati material in obrt, bolj dragoceno pa je bilo spoznanje, da po tej poti ne pride do zaželjenega cilja, da mu ti mojstri ne morejo za življenje ničesar ponuditi. Občudoval je Langusova in Kurzova dela,<sup>12</sup> ki so že sama po sebi dražila njegovo hrepenenje po umetnostnem šolanju. Enake želje je imel tudi Borovsky in prav zato je bilo njuno prijateljstvo tako tesno in trajno. V tesnobni krizi med obrtjo in poklicem je Janez Wolf dopolnil dvajseto leto in bil 1845 potrjen v vojsko.<sup>13, 84\*</sup> Odšel je v 17. pešpolk — takratni »princ Hohenlohe« — in kmalu nato so ga vojni dogodki popolnoma iztrgali iz obrtniškega življenja.

Po prvi dobi vojaščine, ko je bival v Ljubljani ter našel tu in tam čas za kako slikarsko delo, se je 1847 s polkom preselil v goriško okolico, proti koncu leta pa v središče Furlanije, v Videm (Udine). Čeprav svoje vojaške službe ni opravljal vzorno, je vseeno postal narednik in prav tedaj se je zanj začelo nestalno življenje. Po obisku beneške akademije se je s polkom odpravil proti upornikom v Brescio, odtod v Desenzano ob Gardskem jezeru in ostal do konca julija 1848 v Veroni. Medtem so se odigrali boji pri krajih Villafranca, Valéggio, Monzambano in Castelnovo, ki pa se jih sam ni udeležil. Zaradi nemirov na Ogrskem je iz Verone prek Radgone in Velike Kaniže moral na bojni pohod, od koder se je jeseni vrnil v Ljubljano in bil julija leta 1850 s polkom premeščen v Jakin (Ancona). V Italijo se je vrnil že kot poročnik in polkovni pribočnik, garnizijo je zamenjal z Benetkami, kjer so ga 1854 povišali v nadporočnika<sup>85\*</sup> in kjer se je 31. oktobra istega leta poslovil od vojske.<sup>14</sup>

Čas Wolfove vojaške službe je bil burna doba; takrat so dozoreli dolgotrajni načrti narodov in revolucija je preoblikovala države; v nemirih dobe se je tudi mlademu možu razjasnilo miselno vrenje in pod vtisom hitrih ter nepričakovanih dogodkov našlo pravo in končno smer.

Še mlad po letih, vstopajoč v življenje po prvih razočaranjih v odnosu do ljudi, je začel v miru služiti. Polk je bil nameščen v Ljubljani, kjer se je Wolf sestajal z znanci in čakal na konec vojaške službe, ki jo je od vsega začetka jemal kot epizodo. Iz majhnega mesta z vrlimi meščani, kjer je po dolgem času kljub reakcionarni cenzuri začel ravno spet izhajati slovenski list, kjer je živel skoraj od nikogar poznan pesnik Prešeren in se je komaj začelo osveščati mlado narodno gibanje, kjer se je v prostornih meščanskih hišah prelivalo najtoplejše življenje, se je preselil Wolf v Gorico in odtod se mu je odprla pot v Italijo, po kateri je hrepenel.

Toda namesto izsanjanega toplega juga z najlepšimi stvaritvami, s katerimi je narava tako bogato obdarila to zaželeno deželo, se je Wolfu razprl pogled na narod, ki živi v živčnem miru pred nevihto.

<sup>84\*</sup> K vojakom je bil potrjen 14. 4. 1845. — Steska, 1910, p. 119.

<sup>85\*</sup> 1847 je postal narednik, 1849 poročnik in 1854 nadporočnik ter polkovni pribočnik. — Steska, 1910, pp. 9, 119.

Borovskemu — ki je medtem tudi postal vojak — piše še pred odhodom, da si bosta dopisovala o novih pojavih in da je treba ostro opazovati ter ocenjevati, pri tem pa se bosta ukvarjala z risanjem, pri čemer »bi morala pač biti brezpogojno izvirna«. <sup>15</sup> Razpravljata o gledališču, slikarstvu in prijateljstvu; iz Rupe pri Gorici je poslal Wolf Borovskemu ono tako globoko resno pismo, kjer pravi: »Če pomislite, da prevaran up in resignacija tako mogočno na mlade ljudi vplivata, da se jim ves značaj izpremeni, me boste pač razumeli. Doživel sem že marsikako odpoved. Upanje me je že često prevaralo, da sem vse zaupanje na nado izgubil. Nikdar nisem imel prijatelja; poznal sem to besedo le iz knjig in romanov; moji znanci so bili v pravem pomenu besede le znanci«. <sup>16</sup> Koliko trpkosti je v teh besedah! Na mlado srce, ki je iskalo dobroto, je padla senca osamelosti in boja za kruh. Spoznanje ga je za zdaj odmaknilo od dosedanjega sveta in si kot most do preteklosti in domovine ohranilo le Borovskega, dobrega človeka s čistim srcem.

Prvi obračun s svetom in življenjem temelji v zavesti o poklicu, ki se je Wolfu v tujini naenkrat pojavila kot nujnost. Nujnost študija je dojel že v Vidmu. »Kaj menite, kje bi bil najrajši? Na dunajski akademiji,« kliče prijatelju. <sup>17</sup> V Brescii si je kupil barve in hotel kopirati v mestni galeriji, toda dogodki so barvam prisodili počitek. <sup>18</sup> Nekaj časa je bil v Benetkah in si ogledal akademijo. Zopet razočaranje! Kjer je pričakoval svetost umetnosti in nje častite duhovnike, je našel mrtvo galerijo, »kjer vlada zapuščenost mrtvašnice«. — »Avstrijske razmere so primerne le za izdelovanje pušk«. <sup>19, 86\*</sup> Drugačno, večini tuje pojmovanje, ga je izoliralo od vojaških tovarišev, ki so mu že tako zavidali napredovanje. Iskal je čistost čustvovanja, našel pa je egoistično resnico pod plaščem demagoških načel. Z zavestjo je spremljal zgodovinske dogodke in iz gnusa pred izdajalci človeške misli je vzkliknil pri Gardskem jezeru: »Kako lep bi bil svet, ko bi bili ljudje človeški!« <sup>20</sup> Borovskemu pogosto svetuje, naj se ne pusti speljati od neprespane pijanosti ljudi in naj se ne meša v dogodke. Škoda bi bilo vsakega trenutka, ki bi ga izgubil in ga ne dal umetnosti.

V Ljubljani, kjer se je mudil na oddihu pred bojnim pohodom na Ogrsko, se je Wolf seznanil z dekletom, ki mu je od tega hipa posvečal vso svojo ljubezen. Vez z Nežico Sernčevo. <sup>87\*</sup> strogo vzgojeno meščansko hčerjo, je bila poskus mladega moža, da si ustvari trdna tla za prihodnje življenje v domovini. Z veliko nežnostjo je obkrožal svojo misel v pismih, ki jih je Borovsky oddajal naskrivaj, in v dalji mu je bila ljubica svetel spomin, do katerega ni seglo tedanje razočaranje in ne neprijetnosti življenja. Vsa ljubezen pa tudi skrb za srečo izvoljenke je vzvišen in čist dar čistega srca. <sup>21</sup>

<sup>86\*</sup> Citat ni dobreseden, Wolfove misli so svobodno povzete. — Steska, 1910, p. 74.

<sup>87\*</sup> Nežica (Agnes) Serbec (Sernitz, Serniz, Sernic), Ljubljana, 10. 1. 1828 — v Bosni ali v Zagrebu (pri hčerki Josipini), po 1884, hčerka krakovskega mesarja in posestnika Josefa Sernitza in Marije Ulbing. — *Poročne knjige (Prepis): Župnija Trnovo v Ljubljani*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana (v *Matičnih knjigah* župnije Trnovo v Ljubljani rojstvo Nežice Serbec ni zapisano); — *Domače novice (nekrolog J. Wolfa)*, S, XII, 1884, 287, p. 3; Steska, 1910, p. 120.



Wolfov začeti študij slikarstva, o katerem piše Borovskemu, je pretrgal pohod na Ogrsko, po vrnitvi iz Jakina pa ga je nadaljeval še z večjo gorečnostjo. Vojaško življenje mu je prineslo neprijetno kazen, ki pa ni imela drugih posledic kot razmišljanje: ali ne bi bilo bolje sleči vojaško suknjo.<sup>22</sup> Wolf je že dolgo čutil nasprotje med vojaščino in svojim notranjim poklicem, toda za zdaj je imel zavoljo svoje neveste še potrpljenje, čeprav je vedel, da je dostojanstvo častnika le »domišljija sveta«.<sup>23</sup> To spoznanje se je rodilo kljub pozornosti, ki so jo njegovi karieri izkazovali oddaljeni sorodniki in malenkostni znanci, in je bilo v prihodnje za človeka in umetnika odločilnega pomena. Odpor do obkrožajočega sveta se je pod vplivom umetniške volje zaostрил in samo čakal je razloga, da bi zapustil vojaško življenje.

Kot nadporočnik je imel Wolf leta 1854 resno afero, ki pa se je z Borovskim kot skrivnost pogreznila v grob: sam ni hotel ničesar povedati in Ogrin meni,<sup>24</sup> da je šlo za dvoboj, kajti o brazgotini na desni roki ni hotel nič slišati.<sup>88\*</sup> Sila njegovega prepričanja, ki je bila sad tihega premišljevanja, je včasih izbruhnila z mogočnim temperamentom in neomejeno svobodomiselnostjo, kar kaže na upravičenost Ogrinovega mnenja. Ta afero je imela odločilen vpliv in je bila hkrati poslednji razlog njegovega negodovanja nad vojaškim poklicem. Po prestani kazni in rehabilitaciji se je začel Wolf sam držati nasvetov, ki jih je bil ob revoluciji dal Borovskemu. Za resen slikarski poklic je potreboval svobodo, ki mu je častnikarska šarža ni mogla dati. V vseh življenjskih okoliščinah zadnjih let je čutil v sebi naraščanje moči, v stikih z umetniki ob pogostih beneških obiskih pa je spoznal neizprosno resnico, da je nemogoče služiti dvema gospodarjema. Z odločno zaobljubo je tedaj devetindvajsetletni Wolf pretrgal vezi cesarske službe in za vedno zapustil svoj polk.

Ta korak je izhajal predvsem iz Wolfovega prepričanja in strogo resne sodbe o življenju, zunanji dogodki pa so pospešili in prisilili uresničitev zaobljube. Zadrege, ki so ga mučile še med časom vojaške službe, so izginile in v spoznanju lastne moči je rasla neomajna odločnost, ki se je postavila proti materialističnemu nazoru družbe okoli njega. Iz ljubezni do umetniškega dela si je izbral nov poklic, četudi je vedel, da ga čakata beda in boj za obstanek; za vedno je pretrgal pot nazaj k beli suknji, h grobu svoje lastne volje. Steska poroča, da je v tej dobi naslikal na majhen list, kako v diru hiti naprej — proč iz starega v novo, lastno življenje.<sup>25, 89\*</sup>

V začetku ga je čakala v Benetkah, kamor se je vpisal na akademijo,<sup>90\*</sup> trpka beda. Iz že ustaljenih gmotnih razmer je v zreli dobi prešel v bohemsko življenje študenta, čeprav je imel za prve potrebe skromno

<sup>88\*</sup> Prim. Steska, 1910, p. 9.

<sup>89\*</sup> List je neznan kje. — Gl. kat. 119.

<sup>90\*</sup> Wolf je beneško akademijo obiskoval tri leta, in sicer od 1854 do 1857, vpisal se je 19. 11. 1854. Prvo študijsko leto je obiskoval razred »Elementi«, v drugem in tretjem letu je bil vpisan v razreda »Elementi di figura« in »Anatomia«. — *Matricola generale degli alunni iscritti*, Anno scolastico 1854—1855, No. 122; 1855—1856, No. 170; 1856—1857, No. 169; Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

službo v livarni Šveda Th. Hasselquista, ki mu je risal osnutke za umetniške izdelke.<sup>91\*</sup> Še hujše pa je bilo popolnoma spremenjeno duševno stanje. Iz tako rekoč častnikarskega diletantizma je postalo slikanje trdo delo, ki je vsak dan, med dvomi in osamljenostjo, porajalo nove osnutke. Z izstopom iz vojske se je oddaljila tudi uresničitev ljubzenskih načrtov. Dekle mu je sicer ohranilo zvesto ljubezen, toda pred gmotno negotovostjo klonijo še tako drzni načrti. Wolfu je potemtakem ostalo le delo, trdo in samo v sebi dognano, vsak dan znova porojeno iz razmišljanja. Iz močne vere izvirajoča volja je gnala vse njegovo življenje in nad vsakdanjost povzdigovala očiščujoč ideal. V Benetkah je našel nekaj tovarišev in z njimi navezal stike. Že dalj časa je tu živel goriški rojak Anton Rota (1828—1903),<sup>26</sup> v srednji Evropi znan po svojih italijanskih *genrih*, zlasti prek dunajskih in praških razstav (1853—1863). Enaka preteklost je stkala znanstvo s Canonom — Johannom pl. Straširipko (1829—1885),<sup>27</sup> ki je tudi imel za seboj obdobje častnikarskega življenja in se je v Benetkah potapljal v razkošje pretekle umetnosti. Trajnega prijateljstva seveda iz teh poznanstev ni bilo. Tudi Wolf sam

<sup>91\*</sup> Na obsežni razstavi *Benetke v 19. stoletju*, ki je bila od decembra 1983 do marca 1984 v Benetkah in ki je predstavila dela beneških, italijanskih in tujih umetnikov v posameznih tematskih sklopih oziroma njihovo zanimanje za različne vidike življenja v mestu na lagunah v preteklem stoletju, od beneške vedute, posebej romantičnih nočnih upodobitev in motivov z gondolami, risb Johna Ruskina prek poveličevanja genijev beneškega slikarstva, v prvi vrsti Tiziana, Tintoretta in Veroneseja, ter oživljanja legendarnih in zgodovinskih dogodkov pa vse do motivov iz sočasnega, na eni strani epsko obarvanega in na drugi strani vsakdanjega življenja, sta bila v posebnem oddelku prikazana tudi arhitektura ter urbanizem v Benetkah 19. stoletja. V okviru urbanistične ureditve in okrasa mesta je bil razstavljen *Projekt za premični paviljon* iz litega železa, ki naj bi služil kot kavarna. Na načrtu, ki meri 52 × 123 cm in v tehniki akvarelirane risbe kaže tloris, pročelje in dva prereza, sta spodaj desno podpisana »Hasselquist« in pod tem »J. Wolf«, slednji z značilno Wolfovo pokončno pisavo. Iz kataloga, v katerem je načrt tudi reproduciran, razberemo, da je projekt leta 1855 predložil upravitelj kavarne Donadoni, ki naj bi ga kot provizorični paviljon postavil na obrežju Riva degli Schiavoni, vendar je to zaradi nekega drugega nakupa opustil. Kljub temu je bil na osnovi načrtov narejen model iz lesa, na mestu, kjer naj bi paviljon stal, pa so postavili podoben objekt. Citirati velja oznako projekta, kot jo je v katalogu zapisal G. Romanelli: »Kvalitetna in elegantna risba niti glede sloga niti glede tehnike ne izdaja beneške šole, hkrati pa tudi podpis razodeva, da gre za delo livarne Hasselquist. Novogotski okrasni elementi in celota kažejo avstrijsko-nemške značilnosti.« Ker je bilo to delo odkrito šele tedaj, ko je bilo gradivo za pričujočo knjigo že v celoti pripravljeno, opozorjam nanj le v opombi. Načrt livarne Šveda Hasselquista, za katerega je Janez Wolf delal kot modelski risar, je ohranjen v Mestnem arhivu v Benetkah. Žal se druga dela iz Hasselquistove livarne v tem arhivu niso ohranila. Th(eodor ?) Edoardo (Eduard) je prišel v Benetke leta 1848, se 1851 poročil z Benečanko in se v začetku 1858 preselil v Treviso ter se konec 1866 spet vrnil v Benetke; ko je odšel, je livarno prevzel A. H. Neville, projektant številnih litoželeznih mostov v Benetkah. Omenjeni načrt za paviljon se je verjetno ohranil zato, ker je šlo za projekt, ki je v določenem pogledu pripadal tudi mestu, medtem ko so bila druga dela iz Hasselquistove livarne morda manjša in bolj okrasne narave in se načrti zanje v Mestnem arhivu niso ohranili. Že na osnovi omenjenega projekta pa lahko sklepamo, da Wolf ni bil izurjen zgolj v risanju arhitekturnih detajlov (kar je razvidno tudi iz njegovih slik), marveč tudi večjih arhitekturnih celot, in da je v zadnjih letih svojega življenja lahko resnično delal za ljubljanskega stavbenika Viljema Trea ter mu — kot je v predavanju o Wolfu sporočil Alojzij Šubic — snoval načrte za pročelja, ki so jih nato izrisali Treovi risarji, sam pa izdajal kot svoje delo. — Giandomenico Romanelli, *Architettura e urbanistica: Comodità sociali, ornato e arredo urbano*, v: Giuseppe Pavanello-Giandomenico Romanelli: *Venezia nell'Ottocento: Immagini e mito*, Ala Napoleonica-Museo Correr, Venezia 1983—1984 (rk), p. 237, kat. 345, repr. 345; Damjan Prelovšek, *Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu*, *Loški razgledi*, XX, 1973, pp. 154, 158.

je kopiral stare mojstre in študiral na akademiji pri precej neopaženem nabožnem slikarju Regoletti,<sup>28</sup> z glavnim delom pa se je ukvarjal sam, brez šole in preteklosti.

Benetke so bile za časa Wolfovega študija mrtvo mesto. Političnemu upadanju je v poslednji zarji razcveta sledila tudi umetniška jalovost. Razvoj nove nemške monumentalnosti, ki je prerodila vse srednjeevropsko slikarstvo, se je odvijal v Rimu, takrat še političnem središču katoliške cerkve. Plahi ubežniki z dunajske akademije, ki so se naselili v celicah samostana sv. Izidorja in ki so v samoti svojega lastnega gledanja skušali v zgodovinske zgodbe pričarati čas srednjeveškega čustvovanja, so se že davno vrnili v domovino in zavlادali ne le v cerkveni in posvetni dekoraciji, marveč tudi na akademijah in v javnem življenju. Njihovo delo sta obvladovali dve gonilni sili: globoko versko čustvovanje in rodovna tradicija narodne umetnosti. Najboljši umetniki med njimi so uresničili le majhen del svojega programa: tragične razdvojenosti in prezgodnje uvelosti njihove umetnosti je kriv umetnostni nazor, ki ni upošteval resničnosti, naravo zgolj enostransko, materialnega pomena ni poznal in v želji po oživljanju starega je zašel v nerazumljivo posnemanje. Veličastni osnutki so povečini ostali nedokončani, kajti močno razumski tematiki je manjkala ustvarjalna moč. Pristna slika je med nazarenci redka in njih ustvarjalno hotenje je brez otipljivih značilnosti; majhni kartoni, razviti kot velike stenske freske, učinkujejo optično neprepričljivo, kajti njihovi mojstri niso poznali oblikovnih osnov tehnike, ki temelji na stiku z življenjem, ampak so jo s pomočjo študija stare umetnosti prevzeli kot zrelo pridobitev davne preteklosti. V tem času so nastajale predvsem risbe, ki so še do konca stoletja odmevale v popularni grafični ilustraciji in ciklih narodne književnosti;<sup>29</sup> ravnodušnost do barve pa je vzbudila reakcijo naturalizma, ki je fanatično videl le barvni vtis. Kolorizem ima svoj izvor v Belgiji, od koder se je prek Francije razširil tudi na vzhod; popularna grafika pa je na Nemškem naletela na ustrezne socialne razmere in se selila po vseh avstrijskih deželah ter vplivala na umetnike njenih narodov.<sup>30, 92\*</sup>

Benetke so bile ves ta čas izven razvoja novega toka. Nazarenci ni bil zmožen odkriti orientalskega razkošja tega mesta, kajti njegova severna, v gotski katedrali rojena askeza je svoje versko vzburjeno čustvo iskala v osamljenosti in v razdvojenosti s klasično polpreteklostjo. Morsko mesto, postavljeno na otočju pilotov, je ves čas živelo svoje lastno življenje z veliko samostojnejšimi prvinami kot ostala Italija in svojo barvno vizijo je stkalo iz mehkih barv nadmorskega neba, iz pestrosti Orienta in z ustvarjalnostjo mladih sosednjih narodov. Antika, ki v tem mestu nikoli ni bila doma, je tukaj vplivala mnogo manj kot drugje v Italiji; umetnost Benetk skoraj vedno izvira iz sočasnih razvojnih prvin.<sup>31</sup> Wolfu se je čas bivanja v Benetkah zdel kot obisk v muzeju. Z izgubo kolonij, trgovine in državne samostojnosti so izginili tudi vsi zunanji razlogi za ustvarjanje arhitekturnih in slikarskih umetnin, kot razkošni anahronizem je ostalo le glavno mesto nekdanje države. Potapljanje

<sup>92\*</sup> Pri Mesesnelovi oznaki nazarenske umetnosti je treba upoštevati, da gre za starejše pojmovanje te smeri; več o tem glej v spremnem besedilu k Mesesnelovi disertaciji, str. 105 sl.

v preteklo življenje, vrelec velike ustvarjalne volje, je tudi Wolfu pomagalo najti podobne vzgibe. V sebi ni čutil umetnostnih tradicij lastnega naroda, svoje volje ni mogel opreti na dom, kajti dolgo umiranje slovenskega baroka je izrabilo vse možnosti in pripeljalo do popolne razvojne otrplosti. Vtisi mladosti so se v Benetkah kmalu izgubili in začel je od začetka — pri naravi in vzorcih. Mladostni začetek je bil toliko bolj nepomemben, ker Wolf niti ni imel priložnosti, da bi se protivil kakršnikoli domačim umetnostnim smerem, kajti v domovini je bil razvoj mrtev in v Benetkah ob njegovem času tudi. Njegovi spominski zapisi govorijo o vtisih z vojaških potovanj po Italiji, o beneškem renesančnem slikarstvu, v glavnem pa o študiju po naravi. Iz njegovih pisem je razvidno, da si je ogledal javne in privatne zbirke v Vidmu, Brescii, Cremi, Desenzanu, Veroni, Anconi in v okolici Padove, Asolu (Villa Maser) ter v Benetkah.<sup>32</sup> V Urbinu po vsej verjetnosti ni bil, kajti v času svojega bivanja v Anconi je delal pokoro za daljšo vojaško kazen, tudi drugih mest v srednji Italiji in Rima ni videl. Z neskončno potrpežljivostjo je v omenjenih mestih študiral slike starih mojstrov, v Benetkah mu je bil vseč Tizian z vrstniki, razkrivajoč mu čustva in tehnična vprašanja.

Kljub takemu šolanju si je ohranil živo predstavo o resničnosti, kajti zgodovino je neprestano kontroliral z delom po naravi. V tem času je mnogo bral, hodil v gledališče, zanimala ga je arhitektura,<sup>33</sup> v službi pa se je seznanjal tudi z umetno obrtjo. Sestajal se je s tovariši, navadno pa je bil sam, kajti od drugih sta ga ločevala cilj in odnos do sveta.

Maja leta 1855 je v Benetke s pesnikom Viktorjem Schefflom pripotoval nemški slikar Anselm Feuerbach (1829—1880).<sup>34</sup> <sup>33\*</sup> Pot ju je vodila z Nemškega prek Tirolske in severne Italije k cilju, kjer naj bi Feuerbach kot štipendist badenskega regenta kopiral Tizianovo sliko po lastni izbiri, Scheffel pa naj bi v Markovi knjižnici zbiral literarno snov. Mladi slikar, ki ga je po nemških akademijah zasledovala revolucija in ki je na svoji koži občutil tudi antwerpsko, kasneje pa študiral pri Couturu v Parizu, je šel v Italijo s tradicionalnim hrepenenjem severnega človeka, vesel, da se bo izognil domači ozkosti in napihnjeni samozavesti bogatih in banalnih mecenov. Benetke so ga spočetka zmedle, ko pa je prišel k sebi, je pisal svoji mačehi, da bo v tem zapuščenem mestu mogel v miru slikati

<sup>33\*</sup> Anselm Feuerbach, nemški slikar, Speyer 1829 — Benetke 1880. Izviral je iz pomembne, umetnostno in kulturno izobražene družine. Študiral je v Düsseldorfu (W. von Schadow), Münchnu (C. Rahl) nato v Antwerpnu in v Parizu (G. Coubert, T. Couture). Leta 1855 je dobil štipendijo za Italijo, šel v Benetke in Firence, nato v Rim (1856—73). Leta 1873 so ga poklicali na Dunaj za profesorja za historično slikarstvo, vendar je zaradi nesporazumov že 1876 odstopil in se 1877 naselil v Benetkah. Feuerbach šteje med tiste nemške slikarje, ki so več let preživel v Italiji in jih imenujemo »Deutschrömer«; iskali so ravnovesje med idealizmom in realistično objektivnostjo. V Rimu je nanj vplivala antika, v Benetkah pa veliki renesančni mojstri s svojo barvo. Bil je romantični klasicist, predstavniki idealizma; značilne so klasična kompozicija, heroične postave v tragičnih in nostalgičnih držah, zavestna lepota in monumentalnost. Slikal je zgodovinske motive (antične in literarne), idealne krajine s figuralno štafazo in portrete v duhu klasicističnega lepotnega ideala. Medtem ko oljne slike učinkujejo akademsko, pa risbe in študije pričajo o vplivu realizma. — *Anselm Feuerbach: Gemälde und Zeichnungen*, München-Berlin 1976.

dela visokih kvalit. In res, po kopiranju *Assunte* (sl. 1) je začel z delom, ki se ne more primerjati z dosedanjim. Svojemu knezu je ob njegovi zaroki hotel podariti svojo prvo sliko, ki jo je brez psevdobeneške vedrine Couturove šole uresničil v *Poeziji* (sl. 76). Kljub nedovršenosti je ta podoba prvi korak sprostitev in pomeni etično dejanje v razvoju slikarja *Aretinove smrti*, spričo pikolovskih ocen na dvoru pa je Feuerbachu povzročila mnoga ponižanja in gmotno škodo. Težko je prenašal ledeno nemilost za iskreno delo, končno pa je v njej našel potrdilo svoje lastne poti. V tožbi njegovega pisanja prvič zazveni visoka ocena lastnih zmožnosti in spoznanje o poklicu, ki ga vodi stran od ponižnih razmnoževalcev slikarske kulture po strmi in osamljeni poti genija.

Razumljivo je, da se je prvotno znanstvo med Feuerbachom in Wolfom kmalu utrdilo v zvezo, ki je trajala vse do Feuerbachove smrti. Med značajema obeh skoraj enako starih mož je bilo veliko razlik, a tudi mnogo skupnega. Medtem ko je bil Feuerbach potomec stare, klasično izobrazene in že dolgo znanstveno usmerjene družine in je imel oporo v nežno čuteči in požrtvovalni mačehi, je bila Wolfova mladost posuta s trnjem in zgodaj iztrgana iz družinskega življenja. Celoten izraz Wolfove osebnosti je bilo delo, vsak korak je bil posledica nezlomljive volje, ki so jo spremljala življenjska nasprotja. Od rojstva je imel samo dobro in čuteče srce, nesebičnost kot posledico poštenosti v odnosu do sebe in sveta, brez kulturnih temeljev stare izobrazbe. V srcu je hranil v nenehnih razočaranjih utrjeno vero, vir vseh svojih dejanj in hotenj, ki so bila z nekakšno podzavestno nujnostjo usmerjena k izbranemu cilju. Odgovornost je čutil samo do sebe, na življenje ga je pritegovala ljubezen do dekleta, ki je bila kot čisto čustvo pravzaprav le sama sebi namen. Ob iskanju globine pri starih mojstrih je bila Feuerbachovo popotno vodilo želja po umiritvi in sprostitvi. Z nežnim čutom je spoznal eno samo pot do zmage, z navdušenjem je stopil nanjo in z zavestjo antičnega heroizma je gledal obrtnike, iz katerih sredine je ušel. Občutljivost na nemško samozavest je rodila ekskluzivnost v presojanju in občevanju s tovariši, le redko pa si je našel prijatelja. Vedel je, da sodobni svet ne mara novatorjev in da nemški meščan, ki je s težavo prišel do mirne samozavesti svoje izobrazbe, nima rad beganja iz sfer čiste duševnosti, ki jo je Feuerbach v Benetkah začel ponosno priznavati. Razboljen od neuspehov v domovini je stopil na Wolfovo pot samostojnega boja, ki se začne pri sebi in verjame le v lastno zmago. Aristokrat v njem je trpko začutil bedo, ki je od rane mladosti mučila tudi Wolfa in postala še posebej občutna v Benetkah. Vendar pa Feuerbach, ki je bil kot človek vaje vladati in si s tega stališča urejati razmerje do sveta, ni mogel nikoli razumeti užitkov Wolfove proletarske svobode. Ta okoliščina mu je grenila življenje tudi takrat, kadar je našel samostojen izraz za ustvarjanje brezčasovnih ritmov svojih občutkov. Morda je bilo prav to nasprotje med umetnikom in človekom vzrok njegovega spoštovanja do Wolfa.

Benetke so obema govorile z jezikom preteklosti, iztrganim iz razmer časa, oba sta v njem zaznavala notranje zakone umetniškega ustvarjanja. Obrat, ki ga je Feuerbach naredil s *Poezijo* (sl. 76), je duhovno delo obeh bojevnikov in tudi slika sama je nastala ob Wolfovem sodelovanju.

Ponosni samotar je svojemu tovarišu prepustil arhitekturo, ki očitno predstavlja umirjeno ozadje čustveno napeti, plemeniti figuri.<sup>35, 94\*</sup>

Po enoletnem bivanju v Benetkah je odšel Feuerbach, neizprosno sledeč spoznani resnici, prek Florence v Rim. Odslej mu je bila Italija pravi dom, v njej se je razvila Feuerbachova ustvarjalnost, podrejena visokim zakonitostim vse do osupljivih višin antičnega miru. Nevidna vez je prav do konca tkala stezico k bojevitemu tovarišu Wolfu, stezico med poznim poganom in ustvarjalnim delavcem, ki je s hvaležnostjo v srcu sprejel trpki dar genija iz osrčja mladega naroda.

Ob slabih gmotnih razmerah<sup>36</sup> je Wolf resno razmišljal o povabilu Borovskega in Nežice, naj se vrne v domovino. Kljub temu da ga je sredi vodá sanjajočega mesta, kjer si je ustvarjal temelje za prihodnost, obdajalo življenje in kljub temu da je bil dobro povezan z domovino, se je v abstraktnem zraku »kamenja in vode« skozi preteklost oglašal klic rodu in domače zemlje. Že leta 1857 se je dogovarjal z Borovskim o skupnem slikanju cerkve v Stopičah,<sup>37</sup> narisal mu je celo načrte, a jih ni izpeljal, ker je ostal v Benetkah. Borovsky mu je v prijateljski skrbi pogosto pisal, naj bi kot vzorec poslal domačim duhovnikom kako risbo, kar bi mu že vnaprej pomagalo pri naročilih. Wolf pa se je odločno uprl: »Prijatelj bi sicer prijatelju to rad storil, a slikar tega ni mogel; pravtako malo, kakor moremo od pesnika zahtevati, naj izdelek šolske naloge kot poizkušnjo predloži občinstvu.«<sup>38</sup> S temi besedami je izpovedal svoj umetnostni nazor, ki se je razvijal kristalno in v ostrem nasprotju s praktičnim Borovskim. Seveda je hotel Wolf svoje uspehe tudi pokazati, vendar ne z risbo »za izpit«, temveč s sliko, ki jo je dolgo pripravljaval in v kateri je hotel spojiti svoje življenje in slikarsko znanje. Že maja 1857 se je dotaknil v pismu, zaradi gmotnega pomanjkanja pa je ni mogel dovršiti vse do odhoda iz Benetk. Glede na opis bi to bil *triptih z Madono, sv. Janezom in sv. Nežo* (sl. 72), ki mu tridelni gotski okvir daje obliko domačega oltarja.<sup>39, 95\*</sup>

Štiriletno življenje v Benetkah je skovalo Wolfovo naravo. Še pred vojaščino se je poslovil od obrti; po izstopu iz častnikarske službe se ni mogel vrniti na ono stopnjo, ki jo je z etičnim naporom celotne osebnosti

<sup>94\*</sup> Sliko, ki se v originalu imenuje *Die Musikalische Poesie* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), je A. Feuerbach naredil v času od oktobra 1855 do marca 1856. Ženska figura, ki poseblja Poezijo, je po postavitvi in drži podobna sv. Magdalenici z oltarne slike Sebastiana del Piomba *Sv. Janez Krizostom s svetniki* v cerkvi San Giovanni Crisostomo v Benetkah. Postavljena je v idealizirano antično okolje s pogledom v krajino. Monumentalno podnožje z akantom okrašene stebrne arhitekture na levi je res zasnovano v Wolfovi maniri in spominja na njegova arhitekturna prizorišča, še posebej na napol odprto ozadje na oltarni sliki *Sv. Lenart, zavetnik jetnikov* iz okoli 1864 v Sostrem in na sliki *Sv. Peter* iz 1868, danes v Narodnem muzeju v Ljubljani (sl. 77 in 87). Da je naš slikar Feuerbachu pomagal naslikati arhitekturo, namiguje tudi skica za to sliko, ki jo je Feuerbach naredil 1855 (München, Staatliche Graphische Sammlung) in na kateri je v nasprotno smer obrnjena figura narisana pred praznim ozadjem (na skici je figura podobna sv. Magdalenici z Rafaelove slike *Sv. Cecilija*, Bologna, Pinacoteca Nazionale). Domnevo o Wolfovem sodelovanju pa potrjuje tudi dejstvo, da na Feuerbachovih slikah razen na upodobitvi *Poezije* ne zasledimo tako monumentalnih arhitekturnih scenerij. — A. Feuerbach, op. cit., pp. 164—165, 197, kat. 26, Z 11, repr. pp. 239, 281; Steska, 1910, p. 111; gl. kat. 41 in 59.

<sup>95\*</sup> Gl. kat. 29.

premagal. Njegov nazor je bil idejno določen že pred prihodom v Benetke, v življenjskih preizkušnjah, v stikih s tovariši in v samoti duha pa se je tukaj samo še utrdil. Pot od ponižnega občudovanja v Langusovi delavnici do ponosnega presojanja je bila dolga in težka. Za človeka, ki si sam želi ustvariti življenje, je brezobzirna moč nujna potreba, Wolf pa je bil človek nežne in občutljive narave, zato je pred svetom zbežal v mrtvo mesto. Vživljanje v umetnostno okolje in ustvarjanje sta zahtevala materialno podlago, ki je Wolf ni imel in je v Benetkah tudi ni mogel dobiti. Umetnik je nosil v sebi cel svet občutkov, ki so se hoteli uresničiti v podobah; obrtniški slikar jim ni mogel najti mesta. Hude ure premišljevanja so v razžaloščeno dušo zanesle tudi brezup: Wolf je že mislil pobegniti od slikarstva.<sup>40</sup>

V tej stiski je našel uteho v Feuerbachovih pismih iz Florence in Rima ter spoznal, da po poti nazaj ne more. Zaradi silnosti svojega značaja je potreboval močno spodbudo, ki bi usmerjala njegov razvoj, v Benetkah pa ni mogel slikati drugega kot priložnostno naročene podobice. Spoznal je torej upravičenost prijateljevega povabila, ki je temeljilo na cerkvenih naročilih, in po dolgih bojih s predsodki domačega sveta je končno sprejel ljubezni polno Nežicino podporo, naj bi se vrnil.<sup>41</sup> Kot človek in umetnik je v duševnih bojih mnogo pretrpel; v Benetkah je živel v samoti in hrepenenju, uklonjen, ko so v njem zrasla leteča krila, in v domovino se je vrnil kot zrel in na delo pripravljen mož.

Kmalu po vrnitvi se je oženil — 27. maja 1858 — s svojo izvoljeno Nežico<sup>96\*</sup> in se iz kolizejskega predmestja preselil v skupno bivališče pri Sv. Jakobu. Naslednje leto se je mlademu paru rodila hčerka Nežica; 17. februarja 1860, kmalu pred rojstvom drugega otroka, Josipine, je umrla. Po kakem letu se je družina preselila v Št. Vid pri Ljubljani k rezbarju Mateju Tomcu<sup>97\*</sup> in tam je leta 1862 kot tretji potomec zagledal svet sin Alojz. Kot prvi hčeri tudi njemu ni bilo sojeno dolgo življenje; v oktobru 1864 je z ognjišča padel v plamene in za opeklinami umrl.<sup>98\*</sup> Wolfova Nežica, ki je bila posredno kriva za nesrečo, je ob tej nepričakovani rani zblaznela.<sup>42</sup>

<sup>96\*</sup> Prim. *Poročne knjige (Prepis): Župnija Trnovo v Ljubljani*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana.

<sup>97\*</sup> Na povabilo podobarja Mateja Tomca se je Wolf 1860 preselil v Šentvid in ostal tam do 1872. Stanoval je pri Tomcu, s katerim sta v tem obdobju tudi pogosto sodelovala, tako da je Wolf za Tomčeve oltarje in drugo cerkveno opremo izdeloval slike; številne so zlasti manjše slike, večkrat na pločevini, kot vložki za prižnico, atike, predele ipd. Sodelovanje s Tomcem je Wolfu prineslo številna naročila in v cerkvenih krogih je postal znan ter cenjen, kar je verjetno vplivalo tudi na to, da se je skoraj popolnoma posvetil cerkveni umetnosti. — Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, p. 16.

<sup>98\*</sup> Prva hči Nežica (Agnes Josepha) se je rodila 16. 1. 1859 in umrla že čez leto dni, 2. 2. 1860. Druga hči Josipina (tudi Agnes Josepha) se je rodila 17. 2. 1860; obiskovala je učiteljsko, 7. 7. 1878 pa se je poročila z narednikom Francem Kozino (Franz Kosina, r. 26. 2. 1855) in se preselila v Bosno ter pozneje v Zagreb, kjer je po l. 1925 verjetno tudi umrla. Sin Alojzij (Aloisius) se je rodil 6. 6. 1862 in zaradi opeklin komaj dveleten umrl 4. 10. 1864. — *Matične knjige (Prepis): Župnija sv. Jakob v Ljubljani, Matične knjige (Prepis): Župnija Št. Vid nad Ljubljano*, Nadškofijski arhiv, Ljubljana; Steska, 1910, pp. 11, 44, 47; V. Steska, Slikar Janez Wolf: Ob stoletnici njegovega rojstva 26. dec. 1925, S, LIII, 1925, 291, p. 3.

Družinska nesreča je povzročila preobrat v Wolfovem življenju. Pet let pred tem je pisal Borovskemu iz Benetk: »Z vsem svetom sem se poravnal, ker svet obstaja zame v slikah, v ljubezni in v prijateljstvu. Slike si bom sam ustvaril, ljubezen, prijateljstvo pa imam pri Nežici in pri svojem starem Borovskem.«<sup>43</sup> Ta romantična trojica je podpirala temelje življenjskih upov, ko je v tujini prisluhnil najbolj skriteму utripu svoje duše, ko se je v bolesi začel razvijati obraz njegove prihodnosti. Če si še enkrat predočimo njegovo življenje v glavnih potezah, spoznamo na osnovi teh treh vezi tudi najvažnejše razvojne dogodke.

Na novomeški gimnaziji se skriva razlog za njegov pobeg, po vsej verjetnosti spoznanje o neenakopravnosti s sošolci, ki je temeljila v njegovem poreklu. Ljubezen do zgodaj umrle matere je bila svetel spomin; spoznanje, da stoji zunaj človeške družbe, ga je odtujilo vsem tujim vzgojnim vplivom in zasejalo vanj nemir ter razburjenost. Na globoko dojetanje in živo čustvovanje kaže priključitev dečka k ciganom, večnim popotnikom brez pravic in dolžnosti. Prvo šolanje v Gorenjčevi delavnici se je že opiralo na njegove lastne sposobnosti; v Ljubljani se mu je obzorje razširilo in volja je dobila jasnejše obrise; prejšnji odpor proti krivici, ki jo je dečku storila družba, se je hkrati z umetnostnimi načrti spremenil v željo, najti v svetu oporo. Iskal je tudi tovariša in ko ga ta v pismu ogovori z besedo prijatelj, ga preizkuša in nežno zavrne s ponosom, izvirajočim iz nezaupanja ranjene mladosti. Prijateljstvo si je treba zaslužiti, da bi bilo »luč in kdor jo nosi, mu razsvetljuje pot, da ve, kam naj stopi on in drugi krog njega. Toda v daljavi je kroginkrog tema.«<sup>44</sup> Torej ne prijateljstvo dobrega tovarišva v navadnem pomenu besede, marveč zveza enakih duš, kjer zaradi enakih misli ne bo žrtev; Wolfova mladost išče otok vznesenega duha in čiste naklonjenosti. Naključje je hotelo, da mu je prav človek, ki ga je v dobi službovanja v vojski povezoval z domovino in mu vračal vero vase, pred oči privedel dekle, ki mu je v kasnejših bojih kot prva podoba nedolžnosti in predanosti ostala živo v srcu. Zavedal se je, da dekle ni idealna dama viteških sanj, svojemu povabilu za vrnitev v Ljubljano pa je dodala tudi stavek: »... tu boš imel vsaj prijatelja in zvesto ljubav.«<sup>45</sup> To odkrito priznanje strogo varovane deklice, ki od bodoče zveze ni mogla pričakovati blaginje, je tako globoko seglo v Wolfovo srce, da nam je povsem umljiv vzklík: »Z vsem svetom sem se poravnal.« Bila je to tolažba za žalost ob krutosti življenja, za strah in dvome, dar za pomiritev s svetom.

Načrtov, bede in spoznanj Wolf svoji preprosti nevesti nikoli ni pripovedoval, kajti želel jo je ohraniti tako, kakršno je prvič srečal, in zato njene nesebične ljubezni ni plašil s svojim razrvanim notranjim življenjem. Proti koncu mu je pomagala v njegovi poslednji odločitvi, ko se je kot umetnik vračal v domovino. Bil je pomirjen. V svetu, ki ga je kot otroka izobčil, je imel sedaj, na osnovi svojih notranjih zmag, trdno načelo in vez z njim: svojo ženo in družino. Z dvomi napolnjena mladost se je v mirni sreči novega življenja nenadoma izgubila v pozabo.

Izguba otroka in žene pa je spet neljubo vznemirila umirjeno jezero. Samota, ki jo je Wolf po težkem boju premagal, se je vrnila v obliki



bolestne osamljenosti. Nasprotja s svetom ni bilo več, kajti izgubil je smisel. Sedaj je bil sam, ne več izobčenec z življenjskim pogumom, marveč mož, ki ga spremlja spomin na srečo. Zrušil se je sen zemeljske sreče, pa tudi prijatelj je ostal v drugem svetu. Borovsky je pokopal »misel visoko letečo«, postal je učitelj risanja, Wolf pa je v poslednjem in najhujšem obupu hodil vzravnani in v trpljenju očiščen samo še po tisti poti, na katero je stopil v najčistejši uri.

## II.

Potrebe po umetnosti so sredi 19. stoletja v Slovenijo vedno znova privabliale tuje slikarje, kajti imela je — razen Langusa — malo znamenitih domačih mojstrov. Omenjal sem že v Layerjevi delavnici izšolanega Jurija Tavčarja (1822—1892),<sup>99\*</sup> ki je z Janezom Gosarjem<sup>100\*</sup> in Mihaelom Strojem (rojen 1820 v Kranju)<sup>101\*</sup> delal v Ljubljani kot meščanski portretist.<sup>46</sup> Med vsemi tremi je bil najbolj vsestranski Stroj, ki je bil nekaj časa na beneški akademiji in je videl Rim,<sup>102\*</sup> toda čez diletantizem se ni povzpел. Mlajši je bil duhovnik Franc Pustavrh (1827—1876), ki je kranjske cerkve polnil s kopijami.<sup>47, 103\*</sup> Poleg slikarjev je začel cveteti tudi stan cerkvenih rezbarjev, med katerimi so razen neznatnih obrtnikov znani tudi samostojni mojstri: Matej Tomec iz Langusove šole<sup>104\*</sup> in samouk Štefan Šubic (1820—1884), sin rezbarja Pavla iz Poljanske doline, ki je tudi slikal.<sup>48, 105\*</sup> Tehnično najbolj univerzalen je bil cerkveni slikar Matija Koželj, malo šolan in brez osebne note.<sup>106\*</sup> Šele na stara leta se je kot učitelj risanja vrnil v domovino Fran Globočnik (1825—1897), ki se je šolal na dunajski akademiji in je na Ogrskem naslikal množico oltarnih podob, fresk in miniatur. V nemških časopisih je znan kot ilustrator, doma pa je le malo njegovih del.<sup>49, 107\*</sup> Primorska ima v tej dobi malo talentov, a še ti se niso mogli razvijati. Na Koroškem je s študijami iz visokih Alp mnogo obetal krajinar Marko Pernhart (rojen 1824), toda tudi njega so razmere prisilile, da je moral zapustiti svobodno naravo v škodo *genra* in svetih podob.<sup>50, 108\*</sup>

<sup>99\*</sup> Gl. op. 25\*; očitno je, da je Mesesnel »Idrijskega« Tavčarja zamenjal z »Ljubljanskim«.

<sup>100\*</sup> Gl. op. 65\*

<sup>101\*</sup> Mihael Stroj (Stroy), Ljubno na Gor. 1803 — Ljubljana 1871. — Ksenija Rozman: *Mihael Stroj, 1803—1871*, Narodna galerija, Ljubljana 1971 (rk).

<sup>102\*</sup> Stroj je študiral na dunajski akademiji, kjer je dokumentiran med 1821—1823 in 1825, po nemških deželah je potoval 1838, pozneje, 1846, pa med drugim verjetno tudi v Italijo. — Op. cit., pp. 11—13.

<sup>103\*</sup> Franc Pustavrh, Sv. Katarina nad Medvodami 1827 — Sela pri Kamniku 1871. — Steska, 1927, pp. 288—289.

<sup>104\*</sup> Gl. op. 66\*.

<sup>105\*</sup> Štefan Šubic, Hotovlje v Poljanski dolini 1820 — Poljane 1884. — France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939, pp. 8—15; (Andrej) Ujč(ič), Šubic Štefan, *SBL*, 11, zv., 1971, pp. 714—715.

<sup>106\*</sup> Matija Koželj, Vesca pri Vodichah 1842 — Kamnik 1917. — Viktor Steska, Slikar Matija Koželj (1842—1917), *Carn.*, n v., IX, 1918, pp. 1—12; Andreja Žigon-Borut Rovšnik: *Matija Koželj, 1842—1917*, Kulturni center Kamnik, Kamnik 1986 (rk).

<sup>107\*</sup> Franc Globočnik, Tržič 1825 — Ljubljana 1891. — Steska, 1927, pp. 281—282.

<sup>108\*</sup> Marko Pernhart, Zg. Medgorje na Koroškem 1824 — Celovec 1871. — Richard Milesi: *Markus Pernhart, 1824—1871: Versuch einer kunstgeschichtlichen Wertung des Kärntner Landschaftsmalers*, Klagenfurt-Wien 1950.

Še v dobi Langusovega največjega vzpona je Mahr, lastnik zasebne trgovske šole, kot učitelja risanja na svoj zavod poklical<sup>51</sup> Franza Kurza von Thurn und Goldensteina (1807—1878),<sup>52, 109\*</sup> ki je bil po poklicu pravzaprav glasbenik. Rojen v St. Michaelu v Lungauu, se je preselil v Salzburg, kjer je bil enajst let pomočnik pri nekem trgovcu, kasneje je šel na akademijo v Gradec; bohemski univerzalist se je v Ljubljani uveljavil kot gledališki slikar in dirigent orkestralnih maš v stolnici,<sup>53</sup> kot portretist, ilustrator in cerkveni freskant. Iz Ljubljane je obiskal Padovo in Benetke, leta 1864<sup>110\*</sup> pa se je moral zaradi drugačnih političnih nazorov preseliti v Gradec in tam je živel kot slikar v živahnem stiku z dunajskimi nazarenci. Kot Langus je leta 1841 tudi on slikal oltarne podobe za slovenskoameriškega škofa Barago. Drugi priseljenc je prišel na Slovensko v vojaški uniformi: Peter Pavel Künl;<sup>54, 111\*</sup> doma z Moravskega, sin vojaka, je šele v Ljubljani sam odvrgl uniformo in postal slikar. Posvetil se je kopiranju cerkvenih podob in slikal *genre*, se ukvarjal tudi z miniaturo, toda ob spretnem dekoraterju Kurzu se ni mogel prav uveljaviti. Značilna za to dobo je okoliščina, da iz tujine prihajajoči slikarji niso sledili umetnostnemu klicu, da bi se bili udeležili velikih stvaritev, pač pa so se šele spričo ugodnih razmer lotili poklica, ki so ga opravljali kot obrt, vsak po svoji moči. Poleg omenjenih domačih in tujih slikarjev je na podeželju in po samostanih delovalo še mnogo anonimnih mojstrov, ki so črpali iz italijanske zakladnice.

Ob boju malih mojstrov za obstanek se je moral Wolf prvo leto zadovoljiti z manjšimi naročili. Za veziljo Marijo Rasp je slikal podobe za *bandera*,<sup>55, 112\*</sup> *al fresco* je obnovil kapelico Matere božje na *Dóbrovi*.<sup>113\*</sup> Naslednje leto so mu že zaupali okrasitev nove *trnovske cerkve*, kjer je skupaj z Borovskim poslikal strop kora in dokončal nekaj manjših del.<sup>114\*</sup> *Novice* so ga za to delo zelo hvalile in toplo priporočale.<sup>56</sup> Svojim vrstnikom, rezbarjem in kamnosekom, je risal načrte za okvire in oltarje,<sup>115\*</sup> kajti sami niso zmogli celotnega dela. Ko so se naročila začela množiti, si je razporedil delo po letnih časih: pozimi je bil v delavnici, poleti je slikal freske po cerkvah. Že leta 1860 je sprejel večje naročilo, ki mu ga je na priporočilo pesnika Blaža

<sup>109\*</sup> Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein, na Slovenskem običajno kratko im. Franc Goldenstein, St. Michael v Lungauu 1807 — Baden pri Dunaju 1878, v Ljubljani živel med 1835 in 1867. — Marko Marin: *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein: Njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835—1867*, dokt. disertacija, Ljubljana 1971 (tipkopis).

<sup>110\*</sup> V Gradec se je preselil 1867.

<sup>111\*</sup> Pavel Künl, Mladá Boleslav na Češkem 1817 — Ljubljana 1871. — Steska, 1927, pp. 248—256.

<sup>112\*</sup> Marija Rasp je bila žena cerkovnika ljubljanske stolnice in je slike za svoja bandera naročala pri Wolfu. Kje so ta bandera danes, ni znano. — Steska, 1910, p. 12.

<sup>113\*</sup> Marijino znamenje na *Dóbovi* pri Ljubljani je Wolf poslikal na novo; to je prvo znano delo, kjer je figure posnel s Tizianove slike *Assunta*. — Gl. kat. 3.

<sup>114\*</sup> Gl. kat. 4, 31 in 32.

<sup>115\*</sup> Po nekaterih, doslej še nepreverjenih podatkih je Wolf sodeloval pri načrtih za oltarje (npr. za veliki oltar v Šentrupertu), kar se zdi verjetno zaradi poznavanja arhitekturnih elementov in risarske izurjenosti, ki si ju je nedvomno pridobil v službi v Benetkah, kjer je v livarni Šveda T. Hasselquista delal kot modelski risar. — Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, pp. 293—294; Steska, 1910, p. 10; prim. op. 91\*; gl. kat. 47.

Potočnika<sup>116\*</sup> dal zelo izobražen trboveljski župnik Jožef Hašnik.<sup>57</sup> Leta 1855 prezidana župna cerkev v *Trbovljah* je potrebovala slikarjevo roko in Wolf je začel na pročelju s fresko *Sv. Družine*, nato je nadaljeval v cerkvi, in sicer s freskami v lunetah na severni strani. Jeseni je s tem delom prenehal in slikal za trnovsko cerkev *božji grob*, naslednje leto prosojno sliko *Kristus na Oljski gori*,<sup>117\*</sup> za slavinskega župnika Matijo Prijatelja pa oljno podobo *St. Štefana*.<sup>85, 118\*</sup> V *Trbovljah* je nadaljeval s freskami v lunetah na južni strani, na stropu ladje in v luneti nad glavnim vhodom. Preostali strop je prepletel z ornamentami. V lunetah je naslikal sedeče figure *apostolov* (sl. 3), *Kralja Davida* in *Sv. Cecilijo* (sl. 4), *Kristusa* in *Sv. Pavla*; na stropu dva prizora iz življenja *sv. Martina* (sl. 2) in *Boga Očeta*, ki blagoslavljata svet.<sup>119\*</sup>

Istega leta je dokončal še drugo večje naročilo v *Velikih Laščah*.<sup>59</sup> Strop nove cerkve je glede na konstrukcijo razdelil z ornamentalnimi pasovi in v srednje polje naslikal *Marijino vnebovzetje* (sl. 6) po Tizianu, v stranski pa skupini angelov, vse *al fresco*.<sup>120\*</sup> Leta 1863 je dokončal slikanje v *Trbovljah*; za Tomčev oltar v severni kapeli je naslikal podobo *Matere božje* in fresko *Sv. Alojzija* (sl. 5), za južno kapelo je slikal oljno kopijo Tizianove *Assunte*, vendar je ni dokončal.<sup>121\*</sup> Na fresko s *Kraljem Davidom*<sup>121a\*</sup> v luneti je napisal: »Hvala vsim, ki so meni pripomogli v čast Božjo narediti te podobe. Janez iz Leskovca.« Zraven je označen zidar, ki je delal omet in štukaturo: »el murer xe stá Tita Zuliani«.<sup>60</sup> Vse severne lunete so datirane.<sup>61</sup>

Čez zimo je Wolf dodelal oltarno podobo *St. Lenarta* (sl. 77) za župno cerkev v *Sostrem*<sup>122\*</sup> in veliko oljno sliko za bratovščino sv. Uršule v *Dobrépoljah*, ki jo je razstavil v ljubljanski »reduti« in ki predstavlja alegorično pobožnost *Sv. Rešnjega telesa* (sl. 75).<sup>62, 123\*</sup> Jeseni je bilo konec družinskega življenja<sup>124\*</sup> in Wolf se je popolnoma potopil v cerkvena dela; pri manj pomembnih delih, so mu pomagali navadni dekoraterji, včasih tudi Borovskij.<sup>63</sup>

<sup>116\*</sup> Blaž Potočnik, Struževo pri Kranju 1799 — Šentvid nad Ljubljano 1872. Pesnik, nabožni pisatelj in narodni buditelj ter od 1833 do svoje smrti župnik v Šentvidu nad Ljubljano se je za podobarja Mateja Tomca in njegovo delo posebej zanimal, ga spodbujal in mu dal marsikateri nasvet. Prav tako je vplival na Tomčeve sodelavce in na ta način tudi Wolfu preskrbel prvo veliko naročilo za poslikavo *trboveljske cerkve*, v kateri je Wolf prvič slikal med 1861—1861 in 1863, pozneje pa še 1875. — Viktor Steska, Podobar Matej Tomec (1814—1885): Ob stoletnici njegovega rojstva, *LKU*, I, 1914, p. 15; gl. kat. 5, 21, 34 in 35.

<sup>117\*</sup> Gl. kat. 33.

<sup>118\*</sup> Gl. kat. 36.

<sup>119\*</sup> V *trboveljski cerkvi* je na sredini ladijskega oboka naslikano *Vnebovzetje*, vendar je figura Marije tako majhna in neopazna, da se na prvi pogled res zdi, kot da je naslikan le blagoslavljajoči bog Oče. — Gl. kat. 5.

<sup>120\*</sup> Po podatkih v *Inventarnem popisu* je Wolf v *Velikih Laščah* slikal 1863, vsa dosedanja literatura pa navaja, da je to bilo 1861 oz. 1862. — Gl. kat. 6.

<sup>121\*</sup> Za severno kapelo *trboveljske cerkve* je Wolf poleg freske *Sv. Alojzij* naslikal še *15 medaljonov s prizori iz sv. Rožnega venca*, s katerimi je dopolnil Tomčev oltar, slika *Vnebovzetje* za južno kapelo pa je že od 1923 neznano kje. — Gl. kat. 34 in 35.

<sup>121a\*</sup> Wolfova signatura je na freski *Sv. Cecilija ob orglah*.

<sup>122\*</sup> Gl. kat. 41—43.

<sup>123\*</sup> Gl. kat. 40.

<sup>124\*</sup> 4. oktobra 1864 je umrl sinček Alojzij. — Gl. op. 98\*.

Naslednje leto je na pročelju župne cerkve v Šmartnem pri Kranju naslikal *Sv. Martina na konju*,<sup>125\*</sup> v kapelici v Stražišču pa *Boga Očeta* (sl. 7), *Sv. Frančiška kot pridigarja in krstnika* in nad zakristijo *Sv. Frančiška Asiškega*,<sup>64, 126\*</sup>

Leta 1866 je šel Wolf na Primorsko. Župnik v Štjaku ga je povabil, naj bi župno cerkev sv. Jakoba poslikal *al fresco*. Na stropu prezbitarija je Wolf upodobil *Sv. Trojico*, ki jo častijo angeli s cerkvenima očetoma, *Sv. Ambrožem* in *Avguštinom* (sl. 9). V lunetah je naslikal preroka *Jeremijo, ki toži nad razvalinami Jeruzalema* (sl. 12), *Danijela z levom* (sl. 13), *Sv. Blaža, Kralja Davida* in *Mojzesa na Sinajski gori*.<sup>65, 127\*</sup> Pozimi istega leta je za glavni oltar v Zalem logu naslikal *Marijino vnebovzetje*,<sup>128\*</sup> za župno cerkev sv. Ruperta pa *Sv. Trojico s sv. Rupertom* (sl. 85). V tej dobi je imel delavnico na Turjaškem trgu v Ljubljani zraven Deželne hiše, kjer je bila slika *Sv. Ruperta* tudi razstavljena.<sup>66, 129\*</sup> Naslednje leto je za župno cerkev sv. Jurija pod Kumom naslikal tri podobe: *Sv. Karla Boromejskega s sv. Janezom Nepomukom, sv. Izidorja* in *Sv. Notburgo*.<sup>130\*</sup> Tabernakelj z Jezusom in dvanajstimi apostoli (sv. Rešnje telo) v *starološki cerkvi* je ob straneh okrasil s simboli preostalih šestih zakramentov; na epistelski strani je naslikal *Abelovo darovanje*, na evangelijski *Izgon iz raja* (sl. 81), nad glavnim oltarjem pa *Sv. Jurija* po Fernkornovem kipu, slednjega *al fresco*.<sup>131\*</sup> Poleg oltarne podobe *Sv. Trojice s sv. Lovrencem* za župno cerkev na Raki<sup>132\*</sup> je istega leta dovršil še večje delo *al fresco*: dekoracijo prezbitarija na *Vrhniku*. Na oboku je naslikal *Boga Očeta* s trumami angelov (sl. 20), na epistelski strani dva prizora: *Slovo sv. Pavla od Efežanov* in njegovo *Pridigo na areopagu* (sl. 24), poleg tega pa še tri *evangeliste* in *Sv. Jerneja* (sl. 18, 19).<sup>67, 133\*</sup>

Leta 1868 je Wolf za sveto znamenje (uničeno ob potresu 1895) v Kravji dolini (danes Radeckega cesta v Ljubljani) naslikal štiri oljne podobe na pločevini: *Sv. Janeza Krstnika, Sv. Petra* (sl. 87), *Sv. Florijana* in *Sv. Hieronima* (sl. 86). Slike je obnovil Ludvik Grilc in so danes v Deželnem muzeju v Ljubljani.<sup>68, 134\*</sup> Istega leta je na zunanji strani cerkve *sv. Jakoba v Ljubljani* naslikal *Sončno uro*, in sicer *al fresco* in v velikosti 6×10 m. Stara freska, ki jo je leta 1823 naslikal profesor

<sup>125\*</sup> Gl. kat. 9.

<sup>126\*</sup> Slikarijo v kapeli podružnice v *Stražišču pri Kranju* je Wolf delno obnovil, nekatere prizore in figure pa naslikal na novo. — Gl. kat. 10.

<sup>127\*</sup> Kakor je v opombi opozoril že Mesesnel (op. 65), je Steska, za katerim so podatke prepisovali vsi naslednji avtorji, navedel nepravilna imena biblijskih oseb v lunetah: gre namreč za upodobitev štirih *velikih prerokov* in *kralja Davida*, pri čemer je bil *Ezekijel* zamenjan z *Mojzesom*, *Izaija* pa naj bi bil *Sv. Blaž s svečama*. — Gl. kat. 11.

<sup>128\*</sup> Slika je bila uničena ob požaru 1976. — Gl. kat. 48.

<sup>129\*</sup> Gl. kat. 47.

<sup>130\*</sup> Gl. kat. 49—51.

<sup>131\*</sup> Za cerkev v *Stari Loki* je Wolf poleg 10 slik, ki jih je naredil 1867 za *predelo velikega oltarja*, naslednje leto naredil še po 6 slik za *predeli obeh stranskih oltarjev*, fresko *Sv. Jurij* na oltarni steni pa je naslikal že 1864 in ne šele 1867, kot navaja dosedanja literatura. — Gl. kat. 55—57 in 7.

<sup>132\*</sup> Za cerkev na Raki je 1867 naslikal le *Sv. Trojico*, četverolist, ki krasi atiko Tomčevega oltarja. — Gl. kat. 52.

<sup>133\*</sup> Gl. kat. 12, 53 in 54.

<sup>134\*</sup> Gl. kat. 58—61.

Frank, je bila od dežja že popolnoma uničena; na njenem mestu je Wolf naslikal novo kompozicijo, ki jo je leta 1895 uničil potres. Na fotografiji je videti, da je sredi baročnega okvira naslikal sončno uro, okoli, na krožnici, nebeška znamenja in na drugi krožnici številke. Nad kolutom prihaja na oblakih Kristus v spremstvu treh angelov s sodno knjigo, križem in tehtnico in kliče k poslednji sodbi. Ob straneh koluta in pod njim trobijo angeli njegov klic. Napis je vzet s sončne ure salamanške univerze: »Quaelibet vulnerat, ultima necat.« Pod kompozicijo so bile besede: »Vigilate ergo, quia nescitis, qua hora Dominus vester venturus sit.«<sup>69, 135\*</sup> Potem ko je poslikal fasado cerkve sv. Jakoba, se je Wolf naslednje leto lotil prenove čelne stene prezbiterija (sl. 25, 26). Prejšnja Langusova kompozicija iz leta 1828 je bila hudo poškodovana, kajti Langus je v mladosti še slabo poznal tehniko freske. Wolf je zato naslikal novo fresko, kot vzorec pa mu je služil kameniti Pozzov oltar iz cerkve Il Gesù v Rimu, ki mu je ob straneh dodal še sv. Petra in Pavla s simboličnimi skupinami Vere, Upanja in Ljubezni. Pri tem delu so mu pomagali<sup>136\*</sup> Jurij Tavčar, Borovskij in Anton Karinger (1829—1870),<sup>70, 137\*</sup> ki se je že kot častnik ukvarjal s slikanjem, sedaj pa se je kot bogat privatnik posvetil krajinarstvu in portretom. Ravno pri delu v cerkvi sv. Jakoba se je tako prehladil, da je leta 1870 umrl. V novembru je Wolf delo dovršil, brž nato odšel v Vrabče pri Vipavi in tam začel slikati prezbiterij župne cerkve. Na tri dele razdeljenem stropu je upodobil *Marijino vnebovzetje* (sl. 39) po Tizianu, ob straneh pa prizore iz novega zakona: *Oznanjenje Marijino*, *Obiskovanje*, *Jezusovo rojstvo*, *Beg v Egipt* (sl. 37), *Angelovo oznanjenje o vrnitvi*, *Vnebovzetje*. Na stropu ladje je v štukaturnih okvirih preslikal tri skupine: *Madono z otrokom* na oblakih, *Marijino kronanje* in *Sv. Jožefa z otrokom* (sl. 27—30).<sup>71, 138\*</sup>

V tem letu<sup>139\*</sup> je Wolf v svojo delavnico sprejel dva učenca: Miroslava,<sup>72, 140\*</sup> sina rezbarja Tomca, in Janeza Šubica.<sup>73, 141\*</sup> Šubic (1850—1889) je bil najstarejši sin že omenjenega rezbarja in slikarja Štefana iz Poljan pri Škofji Loki in je po dveh letih gimnazije najprej delal v očetovi delavnici, od koder je prišel k Wolfu. Delovno tradicijo Šubičeve družine je prinesel s seboj, kot miren in priden talent se je pri Wolfu kmalu udomačil. Ker je imel obrtniško stopnjo že za seboj, ga je Wolf poleg slikarstva učil tudi perspektive, sloga, zgodovine umetnosti, teorije barv in ornamentike; skupaj sta mnogo brala in hkrati študirala zgodovino književnosti. Skupaj sta obiskovala Wolfove znance, posebej slikarja Karingerja, ki je mnogo potoval in rad pretresal strokovne probleme na podlagi obsežne zbirke risb in

<sup>135\*</sup> Gl. kat. 14.

<sup>136\*</sup> Poleg navedenih je kot pomočnik prvič sodeloval tudi Janez Šubic. — Gl. kat. 15.

<sup>137\*</sup> Anton Karinger, Ljubljana 1829—1870. — Polonca Vrhunc-France Zupan: *Anton Karinger, 1829—1870*, Narodna galerija, Ljubljana 1984 (rk).

<sup>138\*</sup> Tudi poslikava ladje v cerkvi v Vrabčah je nedvomno Wolfovo delo, kar ob nadrobnejši analizi ugotavlja tudi Mesesnel (str. 96). — Gl. kat. 16.

<sup>139\*</sup> Zdi se, da 1869.

<sup>140\*</sup> Miroslav Tomec (Tomec), Šentvid nad Ljubljano 1850—1894. Pri Wolfu se je učil od 1869 do 1871 ali 1872 (podatki o tem so različni). — V. Steska, Podobar Matej Tomec, op. cit., pp. 16—18; Blh. (Vera Baloh), Tomec (Tomec) Miroslav, *SBL*, 12. zv., 1980, p. 113.

<sup>141\*</sup> Janez Šubic, Poljane nad Škofjo Loko 1850 — Kaiserslautern 1889. Pri Wolfu se je učil od 1869 do 1871. — France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939 (od tod cit. Mesesnel, 1939).

fotografij ali pa pripovedoval o tujih deželah in tuji umetnosti. Mladi učenec je pri takih pogovorih prišel v živ stik z umetnostjo, ki jo je njegov mojster spremljal v vseh njenih spremembah.<sup>74</sup>

Po *križevem potu* za Št. Vid<sup>142\*</sup> je Wolf leta 1870 skupaj z Borovskim za ljubljansko stolnico na hitro napravil *božji grob* s prizori iz Kristusovega življenja,<sup>143\*</sup> nakar je dobil povabilo za poslikavo v *Črničah* na Primorskem. Za pomočnika je s seboj vzel Janeza Šubica, ki je tu prvič slikal fresko. Cerkev naj bi okrasil z glavno podobo na steni za nizkim glavnim oltarjem, s slikami na stropu in na stranskih stenah. Patrona *Sv. Vida* (sl. 41) je Wolf naslikal v trenutku, ko ga je cesar Domicijan s sv. Krescencijo in sv. Modestom obsodil na smrt v kotlu vrelega olja. Na strop je postavil *Boga Očeta* s sv. Duhom, Kristusa s križem na oblakih med evangelisti in angeli (sl. 40), ki nesejo mučenikom palmo in venec. Ob straneh oboka je naslikal štiri *cerkvene učitelje* in na stenah dva prizora iz Jezusovega življenja: *Dvanajstletnega Jezusa v templju* in *Jezusa, ko blagoslavlja otročiče*. Slednjo fresko je po mojstrovem kartonu naslikal Janez Šubic.<sup>57, 144\*</sup>

Novembra sta delo dokončala in se poslovila od naročnika dekana Merviga. Janez Šubic je čez zimo slikal *Apokaliptične jezdece* in *Kamnanje sv. Štefana* za domačo cerkev, za misijonarskega škofa Ignacija Mraka, ki se je za kratek čas vrnil iz Amerike v domovino, pa dve oltarni sliki za Minnesota.<sup>76</sup> Jeseni 1871 je iz Wolfove delavnice odšel na beneško akademijo, kjer je za svojo prvo samostojno kompozicijo *Rafaelova smrt* prejel prvo nagrado.<sup>77, 145\*</sup>

Ves ta čas je imel Wolf stalno bivališče v Št. Vidu, delavnico pa je vsakokrat glede na delo iskal v Ljubljani. Pred osamljenostjo je pobegnil v podeželske cerkve, doma pa oživil delavnico z mladimi učenci, za katere je očetovsko skrbel. Strokovna izobrazba, ki so jo fantje dobili pri Wolfu, je bila za takratne slovenske razmere izjemno vsestranska, ker je mojster sam poznal vse potrebe in jim s svojim znanjem tudi zadostil. Vzgaljal je svoje učence, oblikoval njihov značaj in jih znal tako pridobiti za svoje visoke misli, da so se ti v poznejši samostojnosti spoštljivo spominjali resnega moža. Spremljal je njihov razvoj in niti na tujem jih ni prepustil naključjem, ampak jim je znal dobro svetovati in pomagati v težavah. Bil je dobri duh, ki je doraščajočemu moškemu nudil potrebno oporo, odkril pa se mu je šele v zrelejši dobi.

Hči Josipina je medtem odraščala in treba jo je bilo poslati v meščanske šole. Wolf je torej odšel iz samotne vasi in se preselil v Ljubljano

<sup>142\*</sup> Očitno gre za pomoto, saj je šentviški *križev pot* delo Miroslava Tomca iz 1884, medtem ko je Wolf 1870 naredil *križev pot* za Rako. — V. Steska, op. cit., p. 17; gl. kat. 64.

<sup>143\*</sup> Gl. kat. 65.

<sup>144\*</sup> Gl. kat. 17.

<sup>145\*</sup> Janez je šel v Benetke decembra 1871 in razen krajših potovanj domov, na Dunaj in v druga italijanska mesta je tam ostal do oktobra 1875. Po podatkih v Arhivu beneške akademije je bil vpisan le v letnik 1872—73, točneje v letni semester, kamor se je vpisal 10. 2. 1873, medtem ko v letnikih 1871—72 in 1873—74 ni vpisan. V omenjenem semestru je obiskoval razred »Nudo — Pittura«, pod opombo pa je zabeleženo, da se učil že drugod (»Šubic percorse gli studi anteriori in altro luogo.«) — *Matricola generale degli alunni iscritti*, Anno scolastico 1872—1873, No. 201, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia; Mesesnel, 1939, pp. 29, 60.

na današnje Gosposvetsko cesto; stalno delavnico je imel v Medjatovi hiši na Dunajski cesti.<sup>78, 146\*</sup> Sedaj je bil bliže prijateljem, bliže mestu in življenju; čeprav je sredi vrvenja ostal vseskozi sam, je v trenutkih razvedrila rad poiskal prijatelje. Družabni šum, razgovori in debate mladih so ga vabili, toda zdravila za svojo osamljenost ni našel. Nežica je živela kot plaha, sključena žena, ki je bila izvir tolikšne žalosti. Wolfove gmotne razmere niso bile urejene, čeprav je bil preobložen z delom; zaračunati ni znal, njegovi naročniki pa so ga plačevali kot obrtnika, torej nezadovoljivo. Lastno delo mu ni prinašalo veliko veselja, skrbno pa se je oprijemal svojih učencev in se veselil njihovih uspehov.

V novo delavnico je po Janezovem odhodu sprejel Simona Ogrina iz Vrhnike<sup>79, 147\*</sup> in ga pripravljajl za akademijo. Leta 1872 je obnovil od dežja poškodovane Quagliove freske na zunanjih stenah *Ljubljanske stolnice*. *Kristusov krst* (sl. 90) je najprej prekopal z oljnatimi barvami (skica je v ljubljanskem muzeju) in ga potem prenesel na steno. Drugo fresko, *Zaharijevo razodetje*,<sup>148\*</sup> je obnovil še istega leta kakor tudi tretjo kapelico stare božje poti k Devici Mariji v *Polju*.<sup>149\*</sup> Za predjamsko kapelico v Trbovljah je oddal oljno podobo *Sv. Barbare*.<sup>150\*</sup> V septembru je v njegovo delavnico iz Poljan prišel drug Šubic, Jurij (1855—1890).<sup>80, 151\*</sup> Po končani domači ljudski šoli je ostal v očetovi delavnici kot očetov in bratov pomočnik; potem je šel k mojstru, ki ga je stari Štefan zelo spoštoval. S privzdigovanjem umetnikovega poklica je Wolf temperamentnemu fantu preganjal strah pred slabo gmotno prihodnostjo in ga s koristnim delom iztrgal iz tesnobnega domotožja.

Leta 1873 je Wolf naredil dve oljni podobi za župno cerkev v Ribnici: *Sv. Janeza Evangelista* (sl. 97) in *Devico Marijo, kraljico rožnega venca* (sl. 95).<sup>81, 152\*</sup> Poleti je Juriju Šubicu pri kranjski hranilnici preskrbel podporo za obisk svetovne razstave na Dunaju, in v avgustu je fant odpotoval v glavno mesto.<sup>82</sup> Mesto ga je tako prevzelo, da se je namenil ostati na dunajski akademiji, čeprav je bil brez denarnih sredstev. Ker pa ni imel predpisane izobrazbe, ga niso hoteli sprejeti. Toda zmagala je volja, potrpežljivo je čakal in se zanesel na pomoč svojega mojstra.

Zadnje dni v septembru je Anselm Feuerbach potoval iz Benetk prek Ljubljane na Dunaj.<sup>83</sup> Takrat, po mnogih težkih izkušnjah in uspehih, je bil že zrel mož in profesor na dunajski akademiji. V Ljubljani se je ustavil in obiskal Wolfa. Simon Ogrin je skupaj z mojstrom pospravil delavnico, ker ženska ni smela stopiti vanjo.<sup>84</sup> Wolf ga je vodil po okolici, ki mu je bila zelo všeč;<sup>85</sup> na vse znance je njegovo spoštljivo obnašanje

<sup>146\*</sup> 1872 se je Wolf preselil v Ljubljano, kjer je najprej stanoval na Marije Terezije cesti št. 5 (danes Gosposvetska), delavnico pa je imel v Medjatovi hiši na Dunajski cesti (današnja Titova, poleg kavarne Evropa). — Steska, 1910, p. 46.

<sup>147\*</sup> Simon Ogrin, Vrhnika 1851—1930. Pri Wolfu se je učil od 1872 do 1875. — Steska, 1927, pp. 337—342; Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, p. 66 ss.

<sup>148\*</sup> Gl. kat. 19, 121 in 68.

<sup>149\*</sup> Gl. kat. 18.

<sup>150\*</sup> Slika je neznano kje. — Gl. kat. 69.

<sup>151\*</sup> Jurij Šubic, Poljane nad Škofjo Loko 1855 — Leipzig 1890. Pri Wolfu se je učil od septembra 1872 do septembra 1873. — Mesesnel, 1939.

<sup>152\*</sup> Gl. kat. 73 in 74..

do Wolfa naredilo globok vtis. Nekaj dni po njegovem odhodu je potoval na Dunaj tudi Wolf z Janezom Šubicem, ki se je vrnil iz Benetk, in se tam dogovarjal s Feuerbachom o sodelovanju pri monumentalnih dekoracijah v avli nove dunajske akademije.<sup>86</sup> Feuerbach si je to delo prvotno predstavljal v fresko tehniki, pozneje pa je zaradi spora z ministrstvom načrt spremenil in Wolfovo ter Janezovo sodelovanje je odpadlo. Oljne slike je naslednje leto delal mojster sam v Rimu.<sup>153\*</sup> Jurij je Wolfa in brata vodil po mestu in svetovni razstavi, ki je Feuerbachu povzročila trpko bolečino. Bil je bogatejši za novi neuspeh, ki pa mu za enkrat še ni vzel veselja za vzgojno delo na akademiji.

Wolf se je čez nekaj dni vrnil v Ljubljano, od koder je Janez odpotoval v Benetke. Brž nato je Feuerbach na beneško akademijo poslal svojega mladega učenca Vojtěcha Hynaisa (rojen 1854).<sup>87. 154\*</sup> Na poti se je Hynais za dva dni ustavil v Ljubljani pri Wolfu in postal v Benetkah Šubičev kolega. Pozneje je bil Hynais zveza med Wolfom in samotarskim Feuerbachom, ki se je po resignaciji nad mestom profesorja vrnil v Italijo, kjer je v razporu s svetom osamljen končal življenje.<sup>88</sup> Šubic in Hynais sta do leta 1875 ostala v Benetkah in nato skupaj odšla na rimsko akademijo.<sup>155\*</sup> Wolfova skrb ju je spremljala ves čas njunega študija in tudi češki slikar, čeprav tehnično bolj izobražen, je občutil etični vpliv Wolfove osebnosti.<sup>89</sup>

Juriju Šubicu so prošnjo za sprejem na dunajsko akademijo najprej zavrnili, ko pa je predložil svoje kompozicije iz Wolfove delavnice, so

<sup>153\*</sup> Leta 1873 so Anselma Feuerbacha poklicali na Dunaj za profesorja za historično slikarstvo, spomladi 1874 je od Ministrstva za kulturo dobil naročilo za poslikavo stropa avle v stavbi Akademije za upodablajočo umetnost in konec maja je imel prvi sestanek z arhitektom Theophilom von Hansenom. Ta je vztrajal pri okrasu s številnimi manjšimi slikami in s predstavitvijo olimpskih bogov, vendar Feuerbachovega osnutka z 31 prizori Ministrstvo ni odobrilo. Zato je naredil nov osnutek z osrednjo upodobitvijo *Padec Titanov*, kar je prvotno tudi želel, in z osmimi slikami ob straneh. V letih 1875-76 je naslikal štiri manjše kompozicije in 1879 srednjo, druge pa sta 1882 oz. 1889 po njegovih osnutkih naslikala Heinrich Tentschert in Christian Grienpenkerl. Šele 1892 so slike namestili na strop. Gre za oljne slike, podtaka o morebitni poslikavi v fresko tehniki, o čemer piše Mesesnel, v literaturi nisem zasledila. — Walter Cerny, *Die Entstehungsgeschichte der Gemälde für die Aula der Wiener Akademie nach den Quellen des Akademiearchivs*, v: *Anselm Feuerbach: Gemälde und Zeichnungen*, München-Berlin 1976, pp. 99—105.

<sup>154\*</sup> Vojtěch (Albert, Adalbert) Hynais, češki slikar, Dunaj 1864 — Praga 1925. Na dunajski akademiji je bil eden najboljših učencev Anselma Feuerbacha, ki ga je tudi priporočil Janezu Wolfu, slednji pa seznanil s slikarji Šubici. Z Janezom Šubicem sta bila skupaj v Benetkah in v Rimu, nato je Hynais dobil štipendijo in šel v Pariz, kjer se je učil pri P.-J.-A. Baudryju in J.-L. Gérômu. S prvim je sodeloval pri poslikavi stropa v palači Vanderbilt v New Yorku, nato pa je dobil naročilo za dekoracijo v Narodnem gledališču v Pragi, kar ga je povežalo s praškimi umetniki t. i. »generacije Narodnega gledališča«. Kot dekoracijski slikar je sodeloval tudi pri okrasu gledališča Burgtheater na Dunaju. V poznejši dobi je slikal realistične portrete in bil 1894 kot predavatelj poklican na novo urejeno akademijo v Pragi. — *Thieme-Becker*, XVIII, 1925, pp. 211—214.

<sup>155\*</sup> Hynais je prišel v Benetke spomladi 1874, pozimi 1874—1875 sta z Janezom Šubicem obiskala Ferraro, Bologno, Firenzen in Rim, vendar se je moral Janez zaradi pomanjkanja sredstev vrniti v Benetke. Ko je dobil podporo ljubljanskega deželnega odbora, je oktobra 1875 ponovno odpotoval v Rim, kjer je ostal do jeseni 1876. — Mesesnel, 1939, pp. 46, 54, 56, 59, 60, 79.



ga vseeno sprejeli kot gosta v šolo profesorja Christiana Griepenkerla, po enem letu pa kot rednega slušatelja.<sup>90, 156\*</sup>

Wolf je leta 1874 naslikal dve oljni podobi: za Ribnico *Marijo v majski pobožnosti*,<sup>157\*</sup> za Št. Jur ob južni železnici pa *Sv. Jurija* (sl. 98).<sup>158\*</sup> Za svoje učence na tujem je veskozi skrbel, jim pisal iskrene nasvete in pozival Hynaisa, naj bi pomagal in poročal o uspehih.<sup>91</sup> Njegovo lastno življenje mu ni delalo toliko skrbi kot razvoj mladih.

Naslednje leto je za cerkev v Naklem slikal *križev pot*<sup>159\*</sup> in obnovil staro Potočnikovo fresko *Marija zavetnica* na fasadi *cerkve sv. Florijana v Ljubljani*.<sup>160\*</sup> Potem ko je končal prosojno sliko *Imena Jezusovega* za sv. Jakoba v Ljubljani,<sup>161\*</sup> se je lotil zadnjega dela v *trboveljski cerkvi*.<sup>92</sup> Na neravnih poljih obokanega stropa v prezbiteriju je naslikal dve freski: *Sv. Rešnje telo s štirimi evangelisti* (sl. 43) in *Vnebozetje Device Marije* (sl. 42).<sup>162\*</sup> Pozimi je oddal slike za cerkev sv. Petra v Preddvoru.<sup>163\*</sup> Jeseni ga je zapustil Simon Ogrin, ki je odšel na beneško akademijo.<sup>93, 164\*</sup> Wolf mu je pri deželnem zboru preskrbel podporo in še nadalje ostal njegov učitelj. Ocenjeval je njegove kompozicije, ki mu jih je moral kot skice pošiljati z akademije.<sup>94</sup> Kadar pa je imel večje naročilo, ga je povabil k sodelovanju.<sup>165\*</sup>

Ko je dogovarjanje za poslikavo postojnske cerkve propadlo, je Wolf zasnoval skice za freske v prezbiteriju župne cerkve v *Vipavi*. Dekan Jurij Grabrijan jim je v konkurenci prisodil prvenstvo in dal junija 1876<sup>95</sup> naročilo Wolfu, ki je to leto poleg Ogrina poklical še druge pomočnike. Ludvik Grilc (1851—1910)<sup>96, 166\*</sup> je kot rojen Idričan prejel prvi pouk v delavnici Jurija Tavčarja in leta 1873 nadaljeval študij na dunajski akademiji. Ko ga je Wolf povabil v Vipavo, je bil ravno na Reki,<sup>167\*</sup> kjer je imel veliko dela s portreti, želel pa se je naučiti tehnike *al fresco*. Drugi Idričan, ki je pomagal Wolfu v Vipavi, je bil Anton

<sup>156\*</sup> Na Dunajsko akademijo je bil Jurij v decembru 1873 sprejet kot gost, od oktobra 1874 pa je bil redni učenec. — Mesesnel, 1939, pp. 163, 170.

<sup>157\*</sup> Gl. kat. 75.

<sup>158\*</sup> Gl. kat. 77 in 122.

<sup>159\*</sup> Gl. kat. 79.

<sup>160\*</sup> Gl. kat. 20.

<sup>161\*</sup> Gl. kat. 81.

<sup>162\*</sup> Gl. kat. 21.

<sup>163\*</sup> Za Preddvor je Wolf naredil dve sliki, *Zadnje večerje* za stranski oltar 1871, *Izročanje ključev* za veliki oltar pa 1875. — Gl. kat. 66 in 80.

<sup>164\*</sup> Po podatkih v Arhivu beneške akademije je bil Ogrin vpisan le v letnik 1876—77, kamor se je vpisal 19. 11. 1876 in obiskoval razred »Pittura e Nudo«, medtem ko v letniku 1877—78 ni vpisan. — *Matricola generale degli alunni iscritti*, Anno scolastico 1876—1877, No. 191, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

<sup>165\*</sup> Ogrin je 1876 in 1877 kot pomočnik sodeloval pri poslikavi v Vipavi. — Gl. kat. 22.

<sup>166\*</sup> Ludvik Grilc, Idrija 1851—1910. Z Wolfom je večkrat sodeloval kot pomočnik, in sicer v *Vipavi* (1877), v *franč. cerkvi v Ljubljani* (1882) in v *Zagorju ob Savi* (Wolf je v Zagorju slikal 1881, 1883 in 1884, vendar iz podatkov ni razvidno, če je Grilc sodeloval vsa leta). Od 1884 do 1886 je bil Grilc v Benetkah, vendar na akademijo uradno ni bil vpisan. — Steska, 1927, pp. 344—346; Emilijan Cevc, *Slikar Ludvik Grilc, Idrijski razgledi*, II, 1957, pp. 66—67; A. Žigon, *Cerkveno stensko slikarstvo*, op. cit., p. 91.

<sup>167\*</sup> Po podatkih naj bi bil Grilc na Reki od o. 1873 do 1875, ko je šel v Gorico. — Steska, 1927, p. 344.

Jebačin,<sup>168\*</sup> ki je že poprej sodeloval pri cerkvenih dekoracijah. Kakšen mesec je v Vipavi delal tudi Benečan Risigaro,<sup>97</sup> vendar ga je Wolf, ker ni bil preveč delaven, odpustil že prvo leto.

Naloga, ki jo je v tem primeru prevzel Wolf, je bila tako velika, da jo je že na začetku razdelil na dve leti. Na stropu prezbiterija je bila starejša baročna freska *Sv. Trojice*, stene in zaokroženi zaključek pa so čakali slikarja, da bi na njih upodobil legendo sv. Štefana. Na severno steno je naslikal tri prizore (sl. 47, 49): *Sprejem svetnika med diakone* (sl. 50), *Razdelitev miloščine* (sl. 51, 52) in *Posvečenje* (sl. 53, 54). Nasprotna stena, ki je malo krajša, nosi podobo *Kamenjanega mučenca* (sl. 55—57). Na zadnji steni pa je Wolf v povezavi s stropno fresko naslikal *Poveličanje sv. Štefana* (sl. 59). Razdelitev sestavlja bogato slikana arhitektura, ki je dala pomočnikom mnogo dela. Za slike na evangelijski strani je Wolf uporabil domače modele,<sup>98</sup> ki jih je nenehno skiciral na ulici. Za glavnim oltarjem je Grilc naslikal Kristusovo glavo z letnico in imenom naročnika.<sup>169\*</sup>

Ob naročilu v Vipavi je Wolf za cerkev v Podragi naslikal podobo *Matere božje*, za Planino pa patrona *Kancijana z bratom, sestro in Protom*.<sup>170\*</sup>

Jurij Šubic, ki smo ga pustili pri njegovem sprejemu na dunajsko akademijo, je leta 1875 za kompozicijo po Schillerjevi baladi *Der Gang nach dem Eisenhammer* prejel Fügerjevo medaljo.<sup>99</sup> Jeseni je moral k vojakom v Trst,<sup>171\*</sup> po vrnitvi na Dunaj se je seznanil s pesnikom in estetom Josipom Stritarjem in za njegovo pesem *Raja* narisal vrsto perorisb.<sup>172\*</sup> Državno naročilo, oltarno sliko *Sv. Roka* za neko tirolsko cerkev, je moral prekiniti zaradi vojaškega nabora ob zasedbi Bosne.<sup>173\*</sup> Brat Janez se je ravno takrat iz Rima preselil na Dunaj k Makartu,<sup>174\*</sup> Hynais pa je odšel v Pariz h Gérômu. Jurij je v Bosni mnogo risal in leta 1884 je v *Zlati Pragi* objavil nekaj bosanskih tipov. Po vojni je postal študent Griepenkerlove posebne šole in skupaj z bratom delal pri Makartovem slavnostnem sprevedu, ki je bil leta 1879 prirejen na čast cesarja.<sup>100</sup> Poleti ga je grof Mensdorff-Pouilly povabil v Boskovice na Moravsko,<sup>175\*</sup> tam pa je dobil nepričakovano povabilo arheologa dr. Heinricha Schliemann, naj bi poslikal njegovo vilo v Atenah. Naročilo mu je ob posredovanju bančnika barona Sina preskrbel njegov profesor Griepenkerl in Jurij je decembra odšel v

<sup>168\*</sup> Anton Jebačin, Ljubljana 1850—1927 (Mesesnel je verjetno pomotoma zapisal, da je Jebačin Idriječan). Kot pomočnik je z Wolfom sodeloval v *Vipavi* (1876), *Ribnici* (1880), v *franč. cerkvi v Ljubljani* (1882) in v *Zagorju ob Savi* (iz podatkov ni razvidno, če je Jebačin sodeloval pri slikanju v vseh letih, tj. 1881 in 1883—1884). — Steska, 1927, pp. 350—351; A. Žigon, op. cit., p. 66 ss.

<sup>169\*</sup> Gl. kat. 22.

<sup>170\*</sup> Gl. kat. 83 in 84.

<sup>171\*</sup> Jurij je bil v Trstu od oktobra 1875 do septembra 1877. — Mesesnel, 1939, pp. 175, 186.

<sup>172\*</sup> Z J. Stritarjem se je seznanil že poprej; ilustracije za njegovo pesnitev *Raja*, ki jih je delal od 1876 dalje, je končal 1878 na Dunaju. — Mesesnel, 1939, p. 178 ss.

<sup>173\*</sup> V Bosni je bil od julija do decembra 1878. — Mesesnel, 1939, pp. 187—192.

<sup>174\*</sup> Janez je prišel na Dunaj marca 1877. — Mesesnel, 1939, p. 86.

<sup>175\*</sup> Pri grofu Mensdorff-Pouillyju je bil Jurij učitelj risanja, in sicer poleti 1879 na gradu Preitenstein na Češkem, jeseni istega leta pa na gradu Boskovice na Moravskem. — Mesesnel, 1939, p. 193—194.

Grčijo.<sup>176\*</sup> Med letošnjim delom je imel stike z mednarodno družbo izobražencev in aristokratov, ki so se z naklonjenostjo vrteli okoli temperamentnega moža. Pred odhodom so ga povabili na atensko akademijo, on pa se je že odločil za Hynaisovo povabilo, ki ga je klicalo v Pariz.<sup>177\*</sup>

Simon Ogrin je po delih v Vipavi prekinil študij v Benetkah in odšel za eno leto na Dunaj;<sup>178\*</sup> leta 1880 ga spet najdemo v Markovem mestu, kjer pri Feuerbachovem pogrebu zastopa njegove slovenske prijatelje.

Wolf je ostal v Ljubljani povsem osamljen. Leta 1878 se je njegova hči Josipina, ki je medtem absolvirala učiteljske, poročila z narednikom Kozino in se preselila v Bosno.<sup>101, 179\*</sup> Wolfova žena je bila v tem času že mrtva.<sup>180\*</sup> Njegovi učenci so ga zapustili in se razleteli po svetu kot dozoreli ptiči. Kakšno pismo je prineslo vesti o uspehih, toda boj na tujem je fante tako prevzel, da so pozabljali na Wolfovo življenje. Potoček njegovega bivanja je tekkel po mirni strugi, redko so se v enoličnost vmešali zunanji dogodki. Večna cerkvena dela so mu pri samostojnem ustvarjanju jemala pogum, kajti svobodomiselnih naročnikov, kakršen je bil dekan Grabrijan, je bilo tedaj na Slovenskem malo. Ubijalo ga je delo za kruh, ki ga je s pomočjo obrtniških pomočnikov izvrševal od dne do dne za odmerjeno plačilo, toda gmotne razmere se kljub temu niso zboljšale. Odkar je bil popolnoma sam, je bilo njegovo življenje neurejeno in načenjalo je njegovo zdravje.

Po vipavskih delih je naslikal tri oltarne podobe za Sušo pri Zalem logu: *Lavretansko Marijo*, *Tri kralje* (sl. 100) in *Smrt sv. Jožefa*.<sup>181\*</sup> Potem je naredil dve sliki za bandero v Stopičah: *Marijo z detetom* in *Jezusov krst v Jordanu* (sl. 91);<sup>182\*</sup> naročilo za bizeljsko podružnico sv. Antona je prepustil Ogrinu.<sup>183\*</sup> Leto 1879 je prineslo neprijetno slikanje križevih potov in manjših cerkvenih slik;<sup>184\*</sup> poleti je »Pri Urbančku« na Ježici baje zastavil *Madonin triptih* (sl. 72) iz Benetk, ki ga danes ni mogoče najti.<sup>102, 185\*</sup> Beda se je v tem času že dodobra naselila v njegovo hišo in v obupu je moral prevzemati ponižujoča dela.

<sup>176\*</sup> Na pot se je odpravil konec novembra 1879, v Grčiji pa je ostal do konca 1880. — Mesesnel, 1939, pp. 196—204.

<sup>177\*</sup> Od 1880 do 1890 je Jurij pretežno živel v Parizu. — Mesesnel, 1939, p. 206 ss.

<sup>178\*</sup> Ogrin je na Dunaju študiral med 1877 in 1879, ko je šel ponovno v Benetke, potoval je tudi v Firenze in v Rim ter se avgusta 1880 vrnil domov. — Simon Ogrin, Spomini slovenskega slikarja, ZUZ, II, 1922, p. 135 ss.

<sup>179\*</sup> Gl. op. 98\*.

<sup>180\*</sup> Po podatku v enem izmed Wolfovih nekrologov je bila Nežica ob njegovi smrti še živa in je, kot poroča Steska, živela pri hčerki v Bosni ali v Zagrebu, kjer je verjetno tudi umrla. — Gl. op. 87\*.

<sup>181\*</sup> Gl. kat. 85, 88—90.

<sup>182\*</sup> Gl. kat. 86.

<sup>183\*</sup> S. Ogrin, op. cit., p. 140.

<sup>184\*</sup> Verjetno je 1879 nastal *križev pot* za Ljubno na Gorenjskem, od manjših slik pa dve podobi s *sv. Alojzijem*, za Sušo pri Zalem logu in za trnovsko cerkev v Ljubljani. — Gl. kat. 87, 90 in 91.

<sup>185\*</sup> Prvi *triptih* iz 1857, ki je hkrati z drugim *triptihom* iz 80. let visel v kapeli gradu Fužine pri Ljubljani, je o. 1940 odkupila Narodna galerija v Ljubljani. — Gl. kat. 29 in 98.

Naslednjo pomlad je za zelo skromno plačilo naslikal veliko oltarno podobo *Sv. Antona Puščavnika* (sl. 103) za župno cerkev v Železnikih,<sup>186\*</sup> poleti pa je spet dobil naročilo.<sup>103</sup> Dekan Martin Skubic je za župno cerkev v *Ribnici* naročil dekoracijo, ki jo je Wolf dokončal do jeseni. Pri delu mu je pomagal Anton Jebačin.<sup>104</sup> Na obokanem stropu je naslikal *Sv. Trojico med skupinami angelov* (sl. 60, 61), na stenah štiri *evangeliste, Mojzesa* (sl. 62) in *Janeza Krstnika* pred zlatimi ozadji. V okrogle medaljone je naslikal doprsja cerkvenih očetov: *Ambroža, Avgušтина, Hieronima* in *Gregorija*.<sup>187\*</sup> Za Št. Vid je oddal štiri oltarne podobe: *Antona Padovanskega, Imakulato, Janeza Krstnika* in *Sv. Miklavža*.<sup>188\*</sup> jeseni je za Zagorje naredil še oltarno sliko *Sv. Petra in Pavla* (sl. 102).<sup>189\*</sup> Naslednje leto je obnovil poslednjo Quagliovo fresko na *ljubljski stolnici: Marijino oznanjenje*.<sup>190\*</sup>

V tem času so bili Wolfovi učenci po svetu. Jurij Šubic se je iz Aten preselil v Pariz in sodeloval v Hynaisovi delavnici pri naročilih za praško gledališče, poleg tega je pomagal v delavnicah takrat najpomembnejših slikarjev. Václav Brožík ga je prosil za pomoč pri slikanju prizora *Jan Hus pred koncilom*, Mihály Munkácsy pa pri sliki *Kristus pred Pilatom*. Poleg tega — največkrat slabo plačanega sodelovanja — je imel mnogo naročil iz visokih družbenih krogov, kopiral je celo za špansko kraljico. Razstavljal je v »Salonu« in se pogosto vozil v domovino, kjer je delal pri cerkvenih naročilih in tudi portretiral nekaj znanih politikov. Njegov brat je po požaru 12. avgusta 1881 šel v Prago, kamor so ga poklicali, da bi popravil poškodovane in dopolnil nove slike. Ko je bilo delo dokončano, je ostal tudi Ženiškov sodelavec pri zgrafitih na novomestni vodarni in sodeloval s češkimi slikarji pri delu za album, ki so ga posvetili nadvojvodi Rudolfu. Poleg neprijetnega razočaranja je v Pragi doživel tudi lepe trenutke, ko je sklenil trajno prijateljstvo s češkimi umetniki. Pred kratkim so v zapuščini kiparja Josefa Maudra odkrili nekaj Janezovih slik, ki so prešle v lastništvo ljubljanske Narodne galerije.

Ludvik Grilc se je leta 1881 iz Reke preselil na dunajsko akademijo,<sup>191\*</sup> kamor je spomladi prihodnjega leta dobil povabilo od Wolfa, naj bi sodeloval pri slikanju fresk v *frančiškanski cerkvi v Ljubljani*. Cerkev je že prej poslikal Langus, v kapelici sv. Frančiška pa so morali freske zaradi vlage odstraniti in so delo ponovno naročili.<sup>192\*</sup> Wolf je

<sup>186\*</sup> Gl. kat. 94.

<sup>187\*</sup> Gl. kat. 23.

<sup>188\*</sup> V dosedanjih literaturi so vse štiri slike stranskih oltarjev v šentviški cerkvi v Ljubljani navedene kot Wolfovo delo iz 1880. V sočasni periodiki (*Zgodnja Danica*) sta kot Wolfovo delo iz 1880 omenjeni le sliki *Brezmadežna* in *Sv. Anton Padovanski*. Slika *Sv. Janez Krstnik v puščinji* je glede na formalne značilnosti verjetno zgodnejše delo; domnevam, da je nastala okoli 1870, ko je Matej Tomec naredil tudi sam oltar. Četrto sliko, *Sv. Nikolaja*, sem uvrstila med Wolfu pripisana dela, saj kaže značilne poteze slikarja V. Metzingerja in je težko reči, ali gre za original ali pa za tako dobro kopijo. — Gl. kat. 63, 92, 93 in 117.

<sup>189\*</sup> Gl. kat. 95.

<sup>190\*</sup> *Oznanjenje* na zunanjsčini *ljubljske stolnice* je Wolf naslikal 1883. — Gl. kat. 26.

<sup>191\*</sup> L. Grilc naj bi dunajsko akademijo drugič obiskoval med 1880 in 1884. — Steska, 1927, pp. 344—345.

<sup>192\*</sup> Vzrok za novo poslikanje kapele je bila tudi 700-letnica rojstva njenega patrona sv. Frančiška Asiškega. — Gl. kat. 25.

s pomočjo Grilca naslikal skupini *Smrt sv. Frančiška* in njegovo *Poveličanje* (sl. 66) na vzhodni steni; po kartonu p. Aleksandra Robleka (1848—1884)<sup>105</sup>,<sup>193\*</sup> so *Porciunkulo* na zahodni steni slikali Grilc, Jebačin in Pavel Šubic,<sup>194\*</sup> ki je bil v tem letu tudi Wolfov učenec. Konrad Roblek je po študiju na gimnaziji vstopil v frančiškanski red in se obenem ukvarjal s slikarstvom. Študiral je na dunajski akademiji, šel kasneje z Ogrinom v Benetke in potoval po Italiji do Rima. Leta 1882 se je vrnil v ljubljanski samostan,<sup>195\*</sup> kajti bil je rahlega zdravja. Sodeloval je tudi pri freskah na pročelju frančiškanske cerkve, kjer je naslikal *Sv. Frančiška Serafinskega* in *Sv. Antona Padovanskega*; glavno fresko *Sv. Rešnjega telesa* je naslikal Wolf, pomagala pa sta mu Grilc in novi učenec Anton Ažbe.

Ažbe (1869—1902)<sup>106</sup>,<sup>196\*</sup> je bil, kot Šubičeva družina, iz Poljanske doline in je prišel v Ljubljano, da se izuči pri kakem trgovcu. Že zgodaj je pokazal dar za slikanje, vendar zaradi razmer ni mogel v šolo in šele Wolfovo delo pri frančiškanih ga je tako navdušilo, da se ni oziral na nič drugega in zaprosil je mojstra za sprejem v uk. Nadaljeval je dobro, užival mojstrovo naklonjenost in šel po Wolfovi smrti na dunajsko akademijo, od koder ga je pot vodila v München, kjer je osnoval znano privatno šolo za slikarje.<sup>197\*</sup> Pri njem so se kasneje šolali slovenski moderni slikarji in med mnogimi tujci Igor Grabar, ruski slikar in zgodovinar ruske umetnosti.

Večje delo je čakalo Wolfa v župni cerkvi sv. Petra in Pavla v Zagorju. V novi centralni stavbi naj bi poslikal stranski steni in glavno steno za velikim oltarjem. Kot pomočnika je s seboj vzel Ažbeta in poklical Grilca.<sup>198\*</sup> Na južni steni je naslikal *Sv. Barbaro* (sl. 68) v oblakih, kako hiti pomagat rudarjem v nesreči; na drugi strani oltarja moli rudar z otrokom pred božjimi znamenji. Na severni steni so v enaki razdelitvi tri scene: zgoraj *Marija* (sl. 69), na levi čudež pri obleganju Dunaja in na desni čudežna rešitev v nesreči na morju. Okoli glavnega oltarja je ornamentalni pas, zgoraj pa *Jezus v evangelisti* (sl. 67). Wolf je telesno že oslabel, zato je izvedbo na stenah prepustil pomočnikom. Jeseni je oddal podobo za lurško znamenje v Št. Vidu<sup>199\*</sup> in dve sliki za župno cerkev na Raki: *Ecce homo* (sl. 106) in *Madono* (sl. 105).<sup>200\*</sup>

Medtem je gradnja Deželnega muzeja, ki ga je leta 1883 začela graditi Kranjska, tako napredovala, da je deželni zbor že jeseni 1884 iskal slikarja za delo v avli. Naročilo je dobil Wolf, ki se je kljub slabosti

<sup>193\*</sup> Aleksander (Konrad) Roblek, Šmartno pri Litiji 1884 — Gleichenberg pri Gradcu 1884. — Steska, 1927, pp. 347—349; Rotom. (p. Roman Tominec), Roblek Aleksander, *SBL*, 9. zv., 1960, p. 118.

<sup>194\*</sup> Pavle Šubic ml., Poljane nad Škofjo Loko 1861 — Škofja Loka 1929, mlajši brat Janeza in Jurija Šubica. — (Andrej) Ujč(ič), Šubic Pavle ml., *SBL*, 11. zv., 1971, p. 713.

<sup>195\*</sup> A. Roblek se ni vrnil v Ljubljano, temveč v Gorico. — Steska, 1927, p. 347.

<sup>196\*</sup> Anton Ažbe, Dolenčice pri Javorjah nad Poljanami 1862 — München 1905. — *Anton Ažbè in njegova šola*. Narodna galerija, Ljubljana 1962 (rk).

<sup>197\*</sup> Na dunajsko akademijo je šel že pred Wolfovo smrtjo, in sicer 1882, tam je ostal do 1884, ko je odšel v München, kjer je 1891 ustanovil zasebno slikarsko šolo. — K.

Dobida, Doneski k Ažbetovemu življenjepisu, Anton Ažbè, op. cit., pp. 35—37.

<sup>198\*</sup> Pri slikanju v *Zagorju ob Savi* je poleg Ažbeta in Grilca sodeloval tudi A. Jebačin. — Gl. kat. 27.

<sup>199\*</sup> Gl. kat. 104.

<sup>200\*</sup> Gl. kat. 101 in 102.

z vsem ognjem lotil dela in osnutke kmalu izvršil. Motiv za stropno fresko je baje vzel iz slovenske preteklosti, vendar dokončanja ni doživel: ko se je 12. decembra 1884 peljal k stavbnemu podjetniku, da bi se dogovoril o zidarskem odru, ga je v kočiji zadela kap. Čez dva dni so ga pokopali.<sup>107</sup> 201\* Načrti o poslednjem Wolfovem delu se niso ohranili; naročilo sta prevzela njegova učenca Janez in Jurij Šubic.<sup>202\*</sup>

Wolfovih znancev nepričakovana smrt ni presenetila. Po vrnitvi iz Benetk je bil to mlad in zdrav mož, ki se je z veseljem loteval dela. Družinska nesreča ga je sicer zelo potrla, toda vseeno se je dvignil in bil v krogu prijateljev še zmerom živahen in samozavesten, včasih temperamentno prepirljiv. Čeprav je njegova beseda včasih ostro zadela, so ga tovariši zaradi velikega znanja in iskrenega značaja vseeno spoštovali, učenci pa so ga kot duhovnega očeta visoko cenili in skupaj z njim predstavljali majhno skupino izbrancev. Z naročniki je nasploh dobro shajal, posebno po sprejemu dela pa ni prenesel več nikakršnih pripomb. Ko ga je kdo najel v prepričanju, da je obrtnik, in ga v veliki gorečnosti silil k delu, je dolgotrajnost mirno opravičil z iskanjem idej.<sup>108</sup> Živel je trezno in umirjeno, le kajenje je prineslo bolezen in

<sup>201\*</sup> Po podatkih iz *Mrliške knjige* je Wolf umrl, ko še ni dopolnil 59 let, zadet od kapi, med vožnjo iz svojega stanovanja na Kolodvorski ul. št. 30 (današnja ul. Moše Pijade) v Civilno bolnišnico 12. decembra 1884 ob pol štirih popoldan. Čez dva dni, 14. decembra, ga je ob štirih popoldan na pokopališču pri Sv. Krištofu pokopal frančiškanski vikar p. Placidus Fabiani. Sicer pa so podatki o Wolfovi smrti različni. V nekrologih liberalnih časopisov beremo, da je umrl v veliki bedi in »še zadnje dni, ko je že ležal na smrtni postelji, zarubil mu je brezsrčni upnik vse slikarsko orodje, a domači ljudje, videvši, da že umira, niso ga marali doma, ampak so ga poslali, zapuščenega od vsega sveta, v kočiji v bolnico.« (*Slovan*). V. Steska pa je povzel poročilo iz konservativne revije (*Ljubljanski Zvon*) in zapisal, da je Wolfa zadela kap v izvoščku, na poti k stavbnemu mojstru Viljemu Treu, s katerim naj bi se dogovorila glede postavitve odrov v avli Deželnega muzeja. — *Matične knjige*, Župnijski urad franč. samostana, Ljubljana; —, Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 289, p. 3; —, Pogled po slovenskem svetu: Slovenske dežele (nekrolog) *Sn*, II, 1885, p. 12; (Fran Levce), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, p. 55; Steska, 1910, pp. 42, 51; prim. Damjan Prelovšek, Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu, *Loški razgledi*, XX, 1973, p. 154.

<sup>202\*</sup> V Arhivu SR Slovenije sta se med načrti za Deželni muzej Rudolfinum, današnji Narodni muzej, ki je bil sezidan v letih 1883 in 1885 po načrtih dunajskega arhitekta Wilhelma Rezorija in ljubljanskega stavbenika Viljema Treu, ohranila tudi dva kolorirana osnutka za poslikavo stropa nad stopniščem in stropa v avli oziroma v vhodni dvorani (Blatt No. 154, 155). Na obeh osnutkih sta enaki signaturi in dataciji: »Laibach im September 1884. Wilhelm Treu« ter »Gez. v. J. Schmidt«. Če današnje poslikavo, ki sta jo 1885 v sodelovanju z ljubljanskim dekoraterjem Karlom Lipovškom izvršila brata Janez in Jurij Šubic, primerjamo z omenjenima osnutkoma, je nedvomno, da sta brata Šubic upoštevala prvotni koncept, saj se njuna dekoracija z njim popolnoma ujema. Na osnutku za poslikavo v avli je pravokotni zrcalni strop razdeljen na več manjših polj. Na sredini krivin so medaljoni — v enem sta ženski alegorični figuri, drugi so prazni — ki jih obdaja rastlinska ornamentika. Alegorije v medaljonih naj bi predstavljale *Poljedelstvo*, *Obrt*, *Rudarstvo* in *Ribištvo* in šele pozneje so se odločili, da upodobijo poprsja štirih slavnih Kranjcev. V ovalu na sredini temenskega polja je upodobljena sedeča ženska figura s puttoma, morda alegorija *Znanosti*: ob nogah ima knjige, na levi kolo in preslico(?), v desnici drži palmovo vejo kot znak slave. Stroga geometrična členitev, iz drobnih vzorcev oblikovani okviri in akant, ki izpolnjuje vmesne površine, razodevajo renesančni koncept, ki sta ga pri svoji poslikavi upoštevala tudi brata Šubic. Še večjo sorodnost današnje dekoracije z osnutkom kaže poslikava pahljačastega stropa nad stopniščem. Polkrožna površina je razčlenjena s štirimi enakimi polji, ki jih naglašajo lepi in precizno izrisani okviri, površine med njimi pa polni renesančna ornamentika. V štirih »odprtinah« so pred notnimi ozadji upodobljene alegorije: na osnutku sta narisani le dve, tista s kolesom in preslico verjetno predstavlja *Industrijo* in *obrt*, ona z amforo pa *Arheologijo*, medtem ko sta dve polji še prazni.

kot posledico — smrt. Manjkala mu je gospodinja in tako je v zadnjih letih zabredel v veliko revščino, zlasti ker sam ni bil vaje ravnanja z vsakdanjimi stvarmi. Cene za njegova dela so bile navadno zelo nizke in večkrat se je zgodilo, da je celo trdosrčni naročnik kaj primaknil.<sup>109</sup> Po smrti Karingerja,<sup>203\*</sup> s katerim je izgubil zadnjega, nenavadno široko razgledanega prijatelja, se je pogosto pogrezal v resignacijo, sam in zapuščen, prepuščajoč se morečemu razglabljanju. Hodil je ovit v dolg italijanski plašč, brkat in s širokim klobukom na glavi, na plašču pa je bil en sam svetel madež, nežna roka z viržinko.<sup>110</sup> Z markantnega, od skrbi razbrzdanega obraza je sijal ognjevit in tih pogled. Teman in zamišljen, pogreznjen v svoj svet, je hodil po ljubljanskih ulicah, samo kakšen večer je zašel v družbo mladih literatov, ki so se sestajali pri Tavčarju. Anton Koder ga je videl leta 1871 in ga takole opisuje: »Sui, tanki, visokorastli govornik z dolgimi, črnimi lasmi in samozavestnih vojaških kretenj je bil slikar Wolf. Govoril je s svojim tovarišem, odvetniškim kandidatom, o cerkvenem slikarstvu.«<sup>111</sup> Med mladimi, ki so najraje zahajali na politično polje, Wolf, prihajajoč iz sončnih krajev visokih iluzij, ni postal domač; sčasoma se je na samoto in svoje premišljevanje tako navadil, da se že ni hotel več

Figure razodevajo znanje, saj so narisane v prepričljivih in lahkotnih držah, zlasti tiste nad stopniščem, ki se zdijo kot renesančne gracije. Koncept obeh spretno narisanih osnutkov kaže, da je avtor dobro obvladal zakone dekoriranja, in gotovo je, da je osnutka oziroma zasnovi zanju izvedla večja roka. Dekoraciji sta izredno čisti in se popolnoma skladata z arhitekturo. Gre za renesančni koncept s posameznimi, na strop »pripetimi« slikami, ki jih dopolnjuje drobna ornamentika. akant in nad stopniščem tudi groteske. Brata Šubic sta ohranila osnovni koncept dekoracije, vendar sta naslikala le oljne slike, ki so jih pritrdili na stropova, medtem ko je ornamentiko okoli figuralnih kompozicij izvršil dekorater Lipovšek. Njegova ornamentika — renesančni akant so nadomestili bolj mesnati in delno celo baročni listi — učinkuje pretežno in se ne sklada s čisto zasnovo dekoracije in z lahkotno figuralno slikarjo. Glede na signaturi je oba osnutka izrisal J. Schmidt, in sicer kot uslužbenec Viljema Trea, vendar gotovo po predlogi. Znano je, da je Wolf kot eno svojih zadnjih naročil prejel povabilo za poslikavo v novem Deželnem muzeju, in v literaturi je celo zapisano, da se je tega lotil z veliko vnemo, vendar ga je prehitela smrt. Za oljne slike naj bi prejel 680 gld., medtem ko naj bi dekorativni del poslikave izvršil Anton Jebačin za 256 gld. (po nekaterih podatkih je ponudbo za ornamentalni del slikarje poslal tudi Wolfov prijatelj Ivan Borovsky), štukaterska dela pa stavbno podjetje za 4 gld. 30 kr. za kvadratni meter. Zasnovi za omenjena osnutka Wolfu lahko pripišemo tudi na osnovi nekaterih drugih podatkov. V pred leti objavljenem *Predavanju Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu* je namreč zabeleženo, da je Wolf v zadnjih letih, ko je živel v precejšnjem pomanjkanju, delal za stavbnega mojstra Viljema Trea, da bi si prislužil kak dinar. Snoval naj bi mu razne načrte za »fasade«, ki jih je dal Treo izrisati svojim risarjem in jih nato izdajal pod svojim imenom. Wolfovo sodelovanje oziroma delo za Trea se zdi verjetno, saj je bil v risanju arhitekturnih elementov, detajlov in celot zelo izurjen, tovrstno znanje si je namreč pridobil še v Benetkah, kjer je več let delal kot modelski risar v livarni Šveda T. E. Hasslequista. Da je Wolf verjetno avtor obeh osnutkov, pa potrjuje tudi dejstvo, da se je v decembru 1884, tik pred smrtjo, želel pogovoriti s Treom glede postavitve odrov v muzeju, kar pomeni, da so morali biti načrti za slikanje že narejeni, s čimer se ujema tudi datacija na osnutkih, tj. september 1884. O predloženih načrtih oziroma skicah pa poroča tudi eden prvih Wolfovih biografov C. von Wurzbach: — Matija Zargi, Oris stavbne zgodovine in opreme, v: Peter Petru-Matija Zargi: *Narodni muzej v Ljubljani*, Zbirka vodnikov: Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 123, Ljubljana 1983, pp. 28—30, 34, repr. pp. 28, 32 (Kolegu M. Žargiju se za podatke, ki jih je našel v Arhivu SR Slovenije in ki mi jih je dal na razpolago, še posebej zahvaljujem.); *Obravnave deželnega zbora Kranjske v Ljubljani*, 25. zvezek, Ljubljana 1886, p. 448; Constant von Wurzbach: *Biographische Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, p. 294; D. Prelovšek, op. cit., pp. 154, 158; prim. op. 91\*.

<sup>203\*</sup> A. Karinger je umrl 1870.

družiti z ljudmi, ki so ga zaradi njegovih slabih razmer in nenavadnega načina življenja neradi videli v svoji družbi. Po odhodu učencev ga je gmotna negotovost vse bolj stiskala in meščani so se mu začeli izogibati. Nekateri duhovniki, zlasti med ljubljanskimi frančiškani, so imeli z njim usmiljenje, in prav to je najteže prenašal. Včasih je šel pozimi peš v Poljane k staremu Šubicu, izposoditi si denar, samo da bi se ognil darovom.<sup>112</sup> Proti koncu življenja je postalo Wolfovo duševno stanje brezupno. V domovini ni nikjer našel odmeva, bogastvo umetnikovega življenja je ostalo neopaženo. Življenje naroda je šlo mimo njega, ki je ostal mlad v duhu in hrepenenju. Iz takega razpoloženja ga je zdramilo le kakšno redko zanimivo naročilo, tako da je v delu zagorel z vsem svojim bistvom. Zadnji plamen je veljal poslednjemu naročilu, ali luč življenja je dogorela. Njegovo zemeljsko delo, v srcu občuteno in v trpljenju doživeto, je v podobi ostalo nedokončano.

Kljub bolehnosti in nestalnemu življenju je Wolf umrl sredi dela. Njegova revščina kot posledica skorajda otroške nespretnosti pri sklepanju pogodb je za njegovo naravo značilna. Célo njegovo življenje je ena sama vrsta številnih bojov, v katerih je moral sam brez tradicije in ljubeznive pomoči odločati, kako se bodo iztekli. Boj ga je utrdil do take mere, da je lahko nastopil v domovini — kljub neugodnemu času in materialni škodi, ki jo je sam pretrpel — kot pravi umetnik, ki sta mu možnost za delo in izražanje sebe pomenila več kot udobno življenje ob kompromisih s povprečno javnostjo. Dobro se je zavedal svojega poslanstva, ki ga je opravljal do svoje smrti, prepuščajoč ga kot dediščino svojim učencem. Wolf je pri Slovencih prvi osvobodil domačega umetnika iz obrtniških spon in mu dal vzvišen etični nazor o poklicu, ki si ga je sam z lastno krvjo izbojeval, in s ponosom je nosil težave, ki so jih pri tem poklicu zasmehovali. Wolfove starosti sploh ni. Proces telesnega hiranja se je komaj začel, toda delo je še vedno nadaljeval z neugnano močjo izražanja. Sonce sreče se mu niti pred smrtjo ni hotelo nasmehniti in zadovoljne starosti ni dočakal. Sredi dela, ne da bi narod spoznal vrednost njegovih plodov, je zapustil grudo osamljen delavec, nestalen in nedomač kot tuj gost.

### III.

Poleg svetlega primera možete, etične osebnosti, ki je vse do danes pred očmi najboljšim sinovom naroda, je Janez Wolf zapustil po številu zelo obsežno umetniško delo. O njegovi smrti so poročali vsi slovenski časopisi in objavili življenjepisne podatke,<sup>113</sup> z njegovo umetniško zapuščino pa se vse do leta 1910, ko je Viktor Steska v *Domu in svetu* objavil daljšo biografijo,<sup>114</sup> ni ukvarjal nihče. Urednik *Ljubljanskega zvona* Fran Levec je o Wolfu obljubil obsežnejšo razpravo in je zanj tudi zbiral gradivo,<sup>115</sup> vendar je nikoli ni napisal. Nekaj opomb je pod imenom »Johann Wolf« zapisal Constant von Wurzbach v svoj *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*.<sup>116</sup> Potem pa so Slovenci na svojega slikarja pozabili. Šele Steska je v omenjeni razpravi zbral vse dosegljive zapise o življenju in delu Janeza Wolfa in objavil tudi del



njegove korespondence iz Levčeve in Hynaisove zbirke.<sup>204\*</sup> Njegovo delo je označil na splošno, ker pa sam ni pregledal po vsej Sloveniji raztresenih del, ni mogel napisati celovite kritike.

Iz drugega dela navedenega življenjepisa je razvidno, da je Wolf slikal pretežno za cerkve, bodisi v olju ali večje stenske slikarije *al fresco*. Danes, čeprav je od Wolfove smrti preteklo razmeroma malo časa, so zlasti stenske slikarije v zelo slabem stanju. Vzrok za to so največkrat slaba kakovost ometa, vlažnost, dim in nezadostna ventilacija v podeželskih cerkvah.<sup>205\*</sup> Škodo je povzročila tudi restavratorska navdušenost nekaterih umetnostno neizobraženih župnikov in slikarjev — obrtnikov, ki so umetnine zmaličili in popačili, ter prezidave brez potrebnega nadzora. Če celotno delo analiziramo kronološko, ugotovimo, da je dobro ohranjenih umetnin komaj dovolj za predstavitev Wolfove umetniške osebnosti.<sup>206\*</sup> Že prvo večjo stensko slikarijo, ki jo je naredil v *Trbovljah*, je restavracija leta 1921 tako spremenila, da bi jo le stežka prisodili našemu mojstru, freska *Sv. Družine* nad glavnim vhodom pa je celo izginila pod beležem.<sup>207\*</sup> V *Stari Loki* so pri gradnji novega oltarja odkrhnili fresko *Sv. Jurija*,<sup>208\*</sup> kapelica v Kravji dolini je bila izročena Grilcu v popravilo, od koder so slike prišle v ljubljanski muzej.<sup>209\*</sup> *Sončno uro* pri *Sv. Jakobu* je uničil potres leta 1895, freske v *Vrabčah* pa je povsem razjedla vlaga.<sup>210\*</sup> V *Črničah* so topovski strelji v času svetovne vojne povzročili velike razpoke,<sup>211\*</sup> Potočnikovo fresko je za Wolfom obnavljal še nekdo drug in spremenil njeno podobo,<sup>212\*</sup> prav tako Quagliove na *stolnici*.<sup>213\*</sup> Leta 1921 je restavracija

<sup>204\*</sup> Gl. op. 81\*.

<sup>205\*</sup> Kot navaja I. Mole, Wolf slikanja na svež omet (freskantstva) s tehničnega vidika ni obvladal tako dobro kot nekoč stari mojstri in mu zato tehnične tradicije slikanja na presno, kot so jo pri nas razvili slikarji v obdobju gotike in še posebej v 18. stoletju, ni uspelo obnoviti. Vzroki so priprava slabega intonaca oziroma slikovnega ometa, in sicer zaradi uporabe onesnažene mivke ter premajhne količine apna, kar je povzročilo zbito in nepropustno površino, poleg tega pa je Wolf na preveč osušeno podlago slikal *studiozno*, tj. preveč počasi. — Izidor Mole, Propadanje Wolfovih fresk, *VS*, IX, 1965, pp. 93—103.

<sup>206\*</sup> Od 27 dokumentiranih poslikav (gl. katalog stenskih slik) jih je danes približno tretjina uničenih, druga tretjina je v slabem stanju ali pa so slike nadomeščene s kopijami, okoli 10 poslikav večjega obsega pa nam bolj ali manj dobro predstavlja Wolfov način slikanja. To so slikarije v *Trbovljah* (v ladji delno kopije), *Velikih Laščah*, *Štjaku*, in *župnijski cerkvi na Vrhniki* (delno neustrezno prebeljena), v *šentjakobski cerkvi v Ljubljani*, v *Vrabčah*, *Črničah* (delno preslikana), v *Vipavi*, *Ribnici* in v *Zagorju ob Savi*.

<sup>207\*</sup> Po prvi obnovitvi F. Horvata pod vodstvom ZSV leta 1921 je slikarijo v *Trbovljah* 1963 ponovno restavriral I. Mole, vendar je zaradi slabe ohranitve precej slik nadomestil s kopijami. — Gl. kat. 5 in 21.

<sup>208\*</sup> Fresko v *Stari Loki* so odstranili o. 1906. — Gl. kat. 7.

<sup>209\*</sup> Stiri slike iz znamenja v Kravji dolini v Ljubljani (na križišču današnje Vidovdanske in Zaloške ceste), ki sta jih zakonca Skale 1890 podarila Deželnemu muzeju, današnjemu Narodnemu muzeju, je 1900 obnovil L. Grilc. — Gl. kat. 58—61.

<sup>210\*</sup> Slikarijo v *Vrabčah* sta pod vodstvom ZSV leta 1967 restavriral M. Pirnat in F. Kokalj. — Gl. kat. 16.

<sup>211\*</sup> Slikarijo v *Črničah* je 1939 obnovil K. Del Neri, ki pa jo je, zlasti na oltarni steni, tudi delno preslikal. — Gl. kat. 17.

<sup>212\*</sup> Slika na pročelju *p. c. sv. Florijana* v Ljubljani je bila obnovljena večkrat: 1903 ali 1904 jo je L. Grilc preslikal z oljnimi barvami in s tem pospešil njeno propadanje, tako da je M. Sternern 1922 naredil nov posnetek, ki ga je 1970 restavriral I. Mole. — Gl. kat. 20.

<sup>213\*</sup> Tudi po Quagliovih vzorcih narejene slike na zunanjšini *ljublanske stolnice* so bile večkrat obnovljene: prvič jih je 1920 očistil M. Sternern, drugič P. Železnik, 1964 pa jih je s kopijami nadomestil I. Mole. — Gl. kat. 19 in 26.

uničila fresko *Sv. Rešnjega telesa* na pročelju *frančiškanske cerkve*,<sup>214\*</sup> *triptih* iz Benetk pa vse do danes niso našli.<sup>215\*</sup> *Vipavske freske* često trpijo zaradi vlage,<sup>216\*</sup> ki je v *Ljubljanski frančiškanski cerkvi*<sup>217\*</sup> Wolfove podobe povsem zbrisala. Ko sledimo notici, ki pravi, da je Wolf poslikal cerkev na Premu, najdemo pobeljene stene.<sup>218\*</sup> Te izgube so toliko bolj občutne, ker Wolf ob svojem delu ni zapustil nikakršnih risb ali načrtov, ki bi ohranjali vsaj osnutke uničenih del.<sup>219\*</sup> Poleg načrtov za vipavske freske, ki jih je poslal v konkurenco, je v rokah njegovih prijateljev naskrivaj ostala le neka nepomembna risba. Jurij Šubic pravi, da je iz neznanih razlogov raztrgal vsako risbo in skico.<sup>117</sup>

Wolfovi slikarski začetki segajo v rano mladost. Ko je izstopil iz gimnazije, mu ni bilo dano organizirano slikarsko šolanje, čeprav takratni sobni slikarji niso bili tako neuki obrtniki, kakršni so postali z uporabljanjem šablon. Dekoracija notranjih prostorov, ki se je iz renesanse prek francoskih in italijanskih slikarjev-arhitektov ohranjala v baročni čas in ki so jo nadaljevale delavnice rokokojskih dekoraterjev, se je tako podaljšala v 18. stoletje in na raznih nemških ter avstrijskih dvorih doživljala svoj pozni razcvet. Predloge, ki so v brezštevilnih kopijah po delih Françoisa de Cuvilliésa, Cosmasa Asama, Lamberta Crahaya in drugih italijanskih vrstnikov preplavile Srednjo Evropo,<sup>118</sup> so še v 19. stoletju ostale ideal slikarskih mojstrov v mestih. Toda na mesto aristokratskega naročnika je že stopil meščan, ki je čutil potrebo po lagodni domačnosti, in mojstri so po primerih iz slavne preteklosti posnemali le konstruktivne dele iluzionističnih dekoracij, slogovno strogo arhitekturo brez celovite fantastične funkcije, ki pa se majhnemu prostoru ni mogla prilagoditi. V skladu z duhom predmarčevske družbe, ki je okoli državne uprave in cerkve tudi na Slovenskem hitro nastajala, se je v cerkvenih in posvetnih stavbah vseeno ohranila tendenca po strogo enotnih in umetniških dekoracijah, ki je imela hvaležno področje zlasti v gledališču. Kot avstrijsko mesto je Ljubljana živela predvsem z glasbo in gledališčem, kjer so se nemške igre menjavale z italijanskimi operami in prvimi slovenskimi poskusi. Od doslej omenjenih slikarjev je veliko inscenacij naslikal posebno Langus, kakor vemo iz Wolfovega pisma Borovskemu;<sup>119</sup> pozneje je imel pri Talijinem hramu mnogo dela tudi plemič von Goldenstein, ki je dekorativni slog dosledno prenesel v svoje oljne slike. Wolf je bil tedaj v Ljubljani v delavnici dekoraterja Burje in z živim zanimanjem je sledil vsakemu slikarskemu delu, sodeč po njegovem pismu, pa se je tudi sam poskušal v kulisni dekoraciji. To znanje iz zgodnje šole je uporabil tudi v poznejši dobi pri velikem številu božjih grobov in pri

<sup>214\*</sup> Srednjo sliko na pročelju *franč. cerkve v Ljubljani* je 1962 s kopijo nadomestil I. Mole. Tudi slike v kapeli, ki so bile že večkrat obnovljene, zadnjič jih je pod vodstvom ZSV leta 1972 restavriral F. Kokalj, so v slabem stanju. — Gl. kat. 25.

<sup>215\*</sup> Gl. op. 185\*.

<sup>216\*</sup> Slikarija v *Vipavi* je bila obnovljena 1948, ko so jo nestrokovno očistili, in 1964, ko so jo pod vodstvom prof. M. Šubica restavriral študentje Akademije za likovno umetnost. — Gl. kat. 22.

<sup>217\*</sup> Gl. op. 214\*.

<sup>218\*</sup> O morebitni Wolfovi poslikavi cerkve na Premu nisem zasledila nobenih podatkov. Steska poroča le, da je Wolf za Prem naslikal *Vnebovzetje*, vendar tudi te slike v cerkvi ni. — Gl. kat. 112.

<sup>219\*</sup> Ohranjenih oziroma doslej znanih je 8 risb oziroma študij. — Gl. kat. 119—126.

dekoraciji odra v ljubljanskem Marijanišču.<sup>120</sup> Gorenjec in Burja sta morala izvrstno poznati vse vrste tehnik, zlasti pa tehniko *al fresco*, ki je imela na Slovenskem tradicijo že od gotskega 15. stoletja dalje in ki so jo pogosto obnavljali novi in pomembni mojstri. Začetki slikanja *al fresco* so na Slovenskem povezani z imenoma Johannes pictor concivis in Laybaco<sup>121,220\*</sup> ter Elia Wolf,<sup>122,221\*</sup> ki je bil po rodu iz Ljubljane in že precej pod italijanskim vplivom; v 17. stoletju je bil znan freskant Nizozemec Almanach,<sup>123, 222\*</sup> za njim je iz Italije prišel že omenjeni mojster Giulio Quaglio,<sup>124</sup> ki je na Slovenskem našel že celo vrsto domačih freskantov: Jelovška, Jamška in Cebeja. Od tedaj je freska v dobri lasti domačih ljudi, znana je Janezu Potočniku in Layerjevi delavnici, Andreju Herrleinu in Matevžu Langusu, pa tudi velikemu številu brezimnih slikarjev. Wolf je v tej tehniki slikal že kot učenec v Gorenjčevi delavnici, v Ljubljani se je izpopolnil, zlasti ker so iz bližnje Italije vedno prihajali dobri zidarji, ki so znali pripraviti potrebne omete. Pri Burji je Wolf slikal tudi figure, saj piše Borovskemu o njihovih risbah in ocenjuje Kurzovo kompozicijo in barve.<sup>125</sup> Ko je dobil Kindigerjevo povabilo za Linz, je tja odšel kot slikarski pomočnik dobrega slovesa, temeljito seznanjen z vsemi podrobnostmi v delavnici.

Kot vojaški ubežnik je Langus začel svojo slikarsko izobrazbo v delavnici sobnega slikarja Schreibersa v Celovcu.<sup>126, 223\*</sup> Res, da mu je moral služiti kot sluga in da se s pravim slikarskim delom ni mogel ukvarjati, toda kljub temu se je na skrivaj pripravil za sprejem na akademijo. Okoliščina, da se je tehnike *al fresco* naučil šele na starost v Ljubljani, daje misliti, da so bile ljubljanske mojstrske delavnice, navkljub temu da Ljubljana nikoli ni imela akademije in da se je risanje redno poučevalo le na srednji šoli, mnogo bolj vsestranske in da so učencem dajale neprimerno več znanja kot pa delavnice drugih metropol v deželi. Čeprav majhna in skromna metropola, je vseeno opravljala vlogo kulturnega središča Slovencev.<sup>224\*</sup>

V Ljubljani se je Wolf zanimal tudi za literaturo in pogosto je obiskoval gledališče. V duhu takratne družbe, ki si je pod pritiskom mračne policijske reakcije dajala duška v lahkotnih zabavah, se je Wolf rad

<sup>220\*</sup> Janez Ljubljanski (Johannes de Laybaco), dkm. v Ljubljani med 1443—1459. — France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 175—190.

<sup>221\*</sup> Elias Wolff st., dkm. v Ljubljani od 1592 dalje; sin Elias Wolff ml.? — Ljubljana 1653; dela sina oz. očeta se ne morejo ločiti. E. Wolffu so bile napačno pripisane freske v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom, kar v opombi omenja tudi Mesesel (op., 122), 1964 pa so odkrili pravo letnico poslikave, tj. 1504. — F(rance) St(elè), Wolff, 1. Elias st., *ELU*, 4, 1966, p. 581.

<sup>222\*</sup> Almanach, slikar holandskega rodu iz Antwerpna (?), izpričan 1667. — Ksenija Rozman, Slikarstvo (Katalog), *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, I, Narodna galerija, Ljubljana 1968 (rk), pp. 142—144; Federico Zeri-Ksenija Rozman: *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna galerija, Ljubljana 1983 (rk), pp. 75—76.

<sup>223\*</sup> Gl. op. 45\*.

<sup>224\*</sup> Pod vplivom jožefizma in janzenizma je cerkvena umetnost ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja upadla, enobarvno toniranje prostorov pa je bilo tudi v skladu z ideali klasicizma. Zanimanje za stenski okras cerkvenih notranjščin začne naraščati šele proti sredi stoletja, točneje v 40. letih, ko Matevž Langus in Franz Kurz von Goldenstein ustvarita nekaj obsežnejših poslikav, ki pomenijo »nazarensko« obuditev stenskega slikarstva pri nas in uvod v obdobje razcveta te zvrsti v drugi polovici preteklega stoletja. — Prim. Andreja Žigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, p. 21, 24—26, 100.

družil z veselimi vrstniki in hodil z njimi na nedeljske izlete v bližnjo okolico.<sup>127</sup> Bilo je to veselo razvedrilo po resnem delu in odmik od hrepenenja po drugačnem življenju, ki si ga je izsanjal v delavnici. Iz ozračja, ki ga je težilo, in iz službe, ki mu je nalagala le tehnično odgovornost, je zahrepenel po svetu svobodno ustvarjajočega umetnika, ne boječ se cene takega preobrata. Vojna mu je sprva prekrizala načrte, hkrati pa ga je pripeljala k vrelcu umetnosti, iz katerega so črpali vsi njegovi dosedanji znanci in učitelji. Šele v Italiji je videl razlike med posnetkom in samostojnim ustvarjanjem in njegovo mnenje o Langusu, ki ga je še pred nekaj leti občudoval, se je ob tem vtisu precej spremenilo.<sup>128</sup> Začetna iskanja in bežni načrti so se zlili v spoznanje, da ga pravo delo šele čaka, da ga ne more odložiti in pustiti ob strani in da je ravno to pravi smisel njegovega življenja. Na pohodih se je orientiral, v Benetke je šel na delo.

Silno hrepenenje in obupanost za časa vojaščine sta šele v tihem otoškem mestu dobila jasen cilj. Tu se je Janez Wolf seznanil z različnimi umetniki svetovnega imena in hkrati ostal v pismenem stiku z domovino. Toda dokler je bil v Benetkah, je ostal v svojem svetu, v katerega je po mučnem razmišljanju uhajal pred odbijajočo sodobnostjo. Njegov rojak Rota se je pridružil dolgi vrsti italijanskih slikarjev, ki so bogatim tujcem prodajali narodopisno okrašene italijanske krajine, vsakdanje plehkosti, ki so jih šolani potniki sredi stoletja radi jemali kot spominek s potovanja. Canon je bil resnejši umetnik, ki je formalni strani starega ustvarjanja skušal priti do dna na znanstven način, potem pa se je izgubil v mrtvi šabloni, narejeni po Rubensovih delih. Njegove veličine ni nikdar zaslutil. Wolf se je po daljšem času čutil osvobojenega vseh dosedanjih stisk, rešenega težaškega pomočništva in nivelizirajoče uniforme.

Samo po sebi je umevno, da se je potapljal v preteklost in s pobožnim srcem opazoval stvaritve starih Benečanov in severnih Italijanov. Pisma iz tistega časa nič ne govore o njegovem učenju. Ves strah in vsa slava spoznanja sta ostala v njegovem srcu vse dotlej, ko je svojim učencem pokazal isto pot in jim iz svojih lastnih izkušenj delil nasvete. Potapljal se je v posamezna dela, v obdobja in osebnosti, sam rasel in postajal lastnik starega umetniškega sveta. Trenutna dela v tovarni ga niso zadrževala, v šoli je pridno risal, nikoli pa o njej ne govori. Ogledoval si je tudi arhitekturo in Borovskemu piše: »(Tukaj) je skoro vsaka hiša palača. Kar se tiče stavbarjev, so v Benetkah pač delali bolj z razkošnim sijajem kot z okusom. Mnogo hiš je od zunaj podobnih palačam, znotraj so pa pravo koticje.«<sup>129</sup> Smisel za kritičnost se mu je zlasti po prvem kopiranju utrdil, tako da je v nasprotju s Feuerbachom,<sup>225\*</sup> ki je bil vzgojen v mnogih šolah, postal že po nekaj letih trden mož.

Za Wolfovo slikarstvo ima ustalitev njegovega idejnega sveta v Benetkah poseben pomen. Pri možu, ki ima za seboj tako nemirno in svojsko življenje, je slučajno razvrščanje enostavno nemogoče. Kako tehtno in popolno je ravnal v življenju, razodevajo njegove čustvene reakcije, ki so že od rane mladosti pogojevale katastrofalni konec vsake razvojne

<sup>225\*</sup> Gl. op. 93\*.

stopnje. Razmerje do sveta je bilo zavestno in izčiščeno in mu je utrdilo pot v tujino. Ko je enkrat videl dela pravih mojstrov, je spoznal, da lahko živi le sredi njih — od sočasnih razmer neodvisni, davno pretekli in vendar v prihodnosti pričakovani čas, ko je bila umetnost z narodom, razmerami in potrebami organsko zrasli del celote. Hrepenenje po davni preteklosti je v marsičem podobno hrepenenju prvih nemških romantikov, ki so po prestanih začetnih težavah porajajočega se naroda zahrepeneli po dobi enotne, neosebne kulture, ki jo je lahko organizirala le splošna misel katoliške cerkve. Novalis,<sup>130</sup> vzdihujoč od hrepenenja, opisuje dobo srednjeveške univerzalne duhovne države. Wackenroder<sup>131</sup> z navdušenjem in s čutečim srcem razglablja o likovni umetnosti srednjeveških narodov, oba pa razglashata nujnost vere, enotnega naroda in enotne cerkve, ki bi morala biti mati vsega duhovnega življenja. Romantičnemu duhovnemu razpoloženju je v stoletju, ki je v umetniških delih videlo le simbole neskončnosti in ki jih z vso svojo vednostjo ni moglo razumeti, ta pobeg v naročje cerkve, varujoče prvotno in vseobjemajočo vero, dobro ustrežal, kot posledico pa je rodil tudi praktična pota, po katerih so s prepričljivo močjo začeli hoditi romantiki. Njihov družbeni in državni ideal o srednjeveški univerzalni monarhiji se ni uresničil in njih začetno plemenito hotenje so moderni monarhistični oblastniki izrabili za utrditev svojega reakcionarnega režima,<sup>132</sup> v likovni umetnosti pa je iz globin porojene individualnosti vstalo novo življenje. Kljub temu da je romantični umetnik velik nasprotnik klasicistične akademije — ne le zaradi izobrazbe, ampak zlasti zavoljo oboževanja antike —, pri upodabljanju svojih občutij ni ustvarjal na novo, marveč se je zatekal v preteklost. Želja po osvoboditvi iz življenjskih razmer in iskanje potrebnega miljeja, pomanjkanje materialnih pogojev in nerazumevanje novega meščana za idealne romantične naloge so bili vzroki, ki so romantične slikarje silili na potovanje. Cilj je bil spet Rim, tokrat seveda krščanski. Knjiga tega časa ni več antična klasika, temveč katoliška biblija. Umetnik je z vsem svojim mišljenjem in z vsemi močmi stopil v službo vere, ki mu je postala visoka posredovalka v mistični harmoniji nadnaravnosti.

Pot nemških romantikov v Italijo pomeni nasprotje z dejanskimi razmerami in išče novega človeka, ki naj bi, okopan v splošnosti katoliškega nauka, srednjeveški mit vere skozi stoletja prestavil v novi čas.<sup>133</sup> Ta zaključek je rezultat dolgega razmišljanja, je sad romantične skepse in je likovne ustvarjalce vodil k iskanju vzorov. Našli so jih v srednjeveških slikarjih in v zgodnji renesansi in si na tujem, pod jasnim nebom, v vsakodnevnem stiku z njimi ustvarili nov ideal čustvene lepote, ki je bil prav takšen kot klasicističen, zgodovinski in porojen iz razuma. Le predmet študija se je spremenil, oblika izraza je bila še vedno tuja. Z veliko pridnostjo in askezo so v krogu združeni umetniki ustvarjali nabožne podobe; disputi so preklinjali delo, ki je imelo značaj molitve. Spočetka niti v Italiji niso mogli najti mesta za monumentalno umetnost in zadovoljili so se z risbo in kartonom, ki sta ostala osrednja stvaritev te smeri. Ideal pa je ostala stenska slikarija in vsak romantični nazarenc — kot so imenovali nabožne slikarije te smeri — je legitimacijo popolnega umetnika in hkrati lastno zrelost iskal v izvedbi stenske dekoracije.<sup>134</sup> Peter von Cornelius je fresko

označil kot nacionalno likovno sredstvo in v ta čas sodi nepretrgana veriga cerkvenih in muzejskih dekoracij, dekoracij na dvorih in v dvorcih, začeni s ciklom fresk iz življenja egiptovskega Jožefa v *Casa Bartholdy v Rimu* (1817).<sup>226\*</sup> Šola se je pozneje razcepila na manjše kroge, pomnožila se je z novimi, prihajajočimi umetniki in v tridesetih letih je zavladata tudi v nemški domovini, ob tem pa je v Italiji puščala številna umetniška dela. Na mnoge učence, ki so se prihajali izobraževati v Italijo, je ta smer močno vplivala, jim odpirala oči za zgodnjo renesanso ter hkrati gasila sumarno navdušenje za pogansko antiko. Bojev za dosego svojih ciljev sicer ni izbojevala, kajti v domovini so jo kmalu zadušili novi in aktualnejši problemi, ker pa so jo njeni zastopniki z veliko spretnostjo uporabljali za propagando, je njen nauk postal lahko dozveten in pod patronatom cerkve splošna norma za cerkveno slikarstvo.

Mlada romantika je neskončnost iskala v končnosti, odpirala je neomejene horizonte v nadnaravnost in napovedala vojno formi, ki se je aristokratsko naselila na nemških akademijah. Ko so njeni teoretiki našli vzor za uresničitev svojih ciljev v srednjeveški kulturni in družbeni organizaciji, sta cerkev in z njo država postali zaščitnici te smeri. Tako je spočetka anarhično novatorstvo, ki je osebnosti nudilo čustveno vživljanje in neomejen razgled v svet, postalo organska skupina in dobilo trdne formalne zakone. Nazarenski umetnik je stopil v službo dogme, dramatični patos se začne izgubljati na škodo prijetne pripovednosti v človeškem tonu zasnovanih legend, poslednji ostanek čutnosti pa prežene asketska sramežljivost. Ta sprememba, ki jo je naredila mlajša generacija, pomeni korak v sodobnost, ustvarjalnost postane preprosta formula, izgubi umetniški videz in si vse pogosteje izposoja pri starem fabuliranju; vendar je pravljični ton pritegnil občinstvo. Mlajša generacija že ilustrira predvsem knjige ljudskih pravljic, stare nemške epe in biblijo za nov, trezen in vsakdanji meščanski sloj. Zasluga poslednjega razcveta romantične umetnosti, da je namreč rešila ljudsko grafiko propada, ne odtehta dejstva, da je bila monumentalna stenska dekoracija in z njo ustvarjalna moč osebnosti žrtvovana najprej cerkveni nivelizaciji, potem pa potrebam malenkostnega, sterilnega in po mišljenju materialističnega meščanstva.<sup>135</sup>

Janeza Wolfa ne moremo imenovati za neposrednega učenca nemških nazarencov. Njegova mladost sicer živo spominja na zgodnje romantično navdušenje za naravo in temperamentni značaj je tipična romantična lastnost. Iskanje iskrenega prijateljstva, duhovne povezanosti, kliče po primerjavi z Wackenroderjem in Tieckom. Branje domačih in tujih pesnikov je sorodno literarnemu navdušenju pri Nemcih. Z umetniškimi stvaritvami romantikov se je verjetno seznanil mnogo prej, preden je šel služiti vojsko. V tem pogledu ga je lahko poučil Langus v Ljubljani, ki je nazarenske umetnine poznal iz Rima in ki je bil prijatelj nemškega romantika Gegenbauerja.<sup>227\*</sup> Čisto gotovo se je z novo smerjo seznanil v Linzu, ki je bil Dunaju kot izhodišču romantike za Avstrijo mnogo bliže kot Ljubljana. Glavno sredstvo spoznavanja pa je ostal najdražji duhovni plod romantikov — namreč knjiga. Do takrat

<sup>226\*</sup> V palači *Casa Bartholdy* so nazarenci slikali med 1816 in 1817.

<sup>227\*</sup> Gl. op. 51\*.

so izšli že vsi pomembnejši ilustrirani cikli mojstra Corneliusa in mlajših — Richter, Schwind, Führich, Neureuther in Rethel so kot ilustratorji že imeli sloveče ime.<sup>136</sup> Wolf jih je poznal še pred odhodom v Italijo in vendar ni šel po njihovi poti v Rim, temveč v izolirane in pozabljene Benetke, vstran od splošnega razvoja italijanske umetnosti.

Značaj Janeza Wolfa bi lahko imenovali romantičen, in sicer v pomenu, ki ga je ta smer imela na začetku, ko je nevezana individualnost za mejami sodobnega življenja hrepeneč iskala stikov s preteklimi obdobji človeštva. Nemški romantiki, večinoma sinovi klasicističnih slikarjev, so se za razvojne začetke italijanske renesanse odločili iz literarne potrebe, sicer pa so bili še pogosto vezani na gotske stvaritve, kajti v tej dobi so slutili primitivnost človeškega čustvovanja in naivnega izražanja. Potreba in iskanje tipajočih začetkov sta znak prenasičene kulturne prezorelosti in upada, brskanje po preteklosti je posledica umetniške utrujenosti. Poznavanje pretekle dobe ni moglo roditi enakovrednih stvaritev, kajti primanjkovalo jim je duhovnih osnov. Gonilna sila je bila literatura, ki ni zajemala iz življenja, konveriti pa niso mogli čez noč postati naivni kristjani. Obremenjevala jih je vrsta znanstvenih dosežkov komaj pretekle dobe; Walzel<sup>137</sup> jih označuje kot umetnike, ki jih navdušuje lastna igra in ki imajo hkrati v svojih rokah vse nitke iz zakulisja. Glavni neuspeh nazarenskih slikarjev tiči v popolnem nepoznavanju obrtniške strani dela, abstraktna ideja pa jim je bila absolutno nujna, da nikoli niso spoznali zlahtnosti čutnih sredstev.

Slovenski slikar se prav po teh lastnostih loči od romantičnega umetnika. Njegov narod še ni dosegel kulturnega razcveta, k samostojnemu življenju se je začel šele prebujati. Slikarstvo je na Slovenskem zablodilo v slepo ulico slabega posnemanja. Wolf pa ni bil niti učenec kakšnega umetnika, ampak navaden pomočnik v delavnici sobnega slikarja. Bil je zdrav sin zdravega naroda, ne bolesten in stremeč gorečnej, ampak tiho k lepoti koprneč človek. S svojim narodom ni živel, ker ta še ni dovolj očitno kazal svoje lastne volje, v vojski pa se je povsem razšel z ureditvijo odmirajoče družbene organizacije in odšel v svoj svet. Wolf ni bil cerkveno veren iz razumskih razlogov, kakor so bili romantiki, temveč je bil občan onega izsanjanega sveta, v katerem ima tudi skromen delavec svoje mesto. Nasprotja namreč ni bilo v Wolfovem značaju, pač pa med domačo miselnostjo in njegovim hrepenenjem.

V Benetke je prišel sicer seznanjen z nazarenskim slikarstvom, pobudo za študij starih mojstrov pa mu ni dala umetnostna teorija romantikov, marveč lastna narava. Še kot vajenec je spoznal umetniške pomanjkljivosti svoje obrti in zato se je v Benetkah ukvarjal predvsem s študijem renesančnih slikarjev, ki so bili monumentalni dekoraterji v pravem pomenu te besede. Da se je posvečal izključno nabožnim snovem, je glede na razvoj monumentalnega slikarstva na Slovenskem, ki sem ga razložil v uvodu, popolnoma razumljivo. Saj v celem stoletju ni bilo nobenih večjih profanih naročil. Tradicija je bila izključno cerkvena in tudi v prihodnje se ni moglo pričakovati nikakršnih sprememb. Wolf je torej stopil na nabožna tla in organsko nadaljeval miselnost slovenskih slikarjev.

Benetke so si o dekoraciji prostora in funkciji posameznih podob ustvarile svoj lastni nazor. Glavna in vodilna misel je bila, naj dvorana ali podoben prostor nudi le prijeten barvni vtis, ne glede na arhitekturne neizbežnosti in nujnosti. Sama stena nima drugačne vloge kot platno, je polje za namestitev slik. Tizian, Veronese in Tintoretto poznajo kot prostorsko dekoracijo skoraj izključno le oljno sliko, freska povsem zavladala šele s Tiepolom. Z okvirom izolirana samostojna podoba je do 18. stoletja prevladujoč faktor dekoracije, ki tudi na stropu ne spreminja nazora in kompozicije. Medtem ko je v Rimu in v ostali Italiji nastal resen prevrat, ki je s Quagliovim delom posegel tudi v Slovenijo, so Benetke še dolgo ostale konservativne. Razumevanje za arhitekturno celoto prostora, za sodelovanje in medsebojni odnos med slikarstvom in arhitekturo, je v Benetkah zelo pozno našlo ugodna tla. V dobi zorenja beneške renesanse, ki si jo je Wolf izbral za svoj vzor, je vsaka slika samostojen in v sebi zaključen člen dekoracije, ki niti po vsebini in niti po obliki ni vezan na celotno delo ali na namen arhitekture. Tak način je ponujal možnost za sodelovanje večjega števila umetnikov pri istem delu. Končni vtis je podoben vtisu, kakršnega ima obiskovalec pri ogledu zbirke ali galerije.<sup>138</sup>

Kot samostojna dela so člani takšne dekoracije živeli v veliki meri samostojnejše življenje kot pa v enotno zamišljeni rimsko-toskanski dekoraciji, kjer sta bili kompozicija in barva podrejeni celotni organizacijski shemi glede na arhitekturo. Iz tega vzroka je pod posebnostmi beneškega neba in atmosfere linearnost severne Italije zgubljala tla v prid barvne kompozicije, ki se je iz začetkov Bellinijeve šole v poznejših Tizianovih delih razvila v zarodek modernih barvnih problemov. Ni naključje, da je prav v Benetkah nastalo največ del, ki kažejo mirovanje in ki v mirnem razpoloženju pripovedujejo o dogodkih ter svetih legendah. Šele Tintoretto je strastno porušil mir in v krajini osebnih kompozicij razviharil snov v nadnaravno vznesenost, ostal pa je izjemna osebnost beneškega slikarstva. V nadaljnjem je razvoj zašel s prvotne smeri in v 18. stoletju s Tiepolom in Guardijem zaključil barvitost beneškega baroka. Na osnovi nekaterih Veronesejevih del je Tiepolo zgradil beneško baročno dekoracijo, ki je v njegovih delih že sočasna rimsko-toskanski smeri.<sup>139</sup>

Pri študiju in poglobljanju v beneške mojstre se je Wolfu odpiral ves razvoj notranje enotnega beneškega slikarstva, ki je samo reševalo probleme, povezane z dobo in okoliščinami. Občudoval je posamezne slikarje in se poglobljal v sistem razvoja ter se tako vživel v posebnosti Benečanov, da je pozneje speljal Hynaisovo pozornost na tiste spomenike, ki so se mu zdeli še posebej pomembni.<sup>140</sup> Zveze med njim in starimi Benečani so podzavestno postajale vse ožje in ko se v Ljubljani spominja na svoje intimno razmerje, pošilja po Hynaisu vroče pozdrave osebnostim beneškega in gornjeitalijanskega slikarstva.<sup>141</sup> *Triptih s sv. Janezom in sv. Nežo* (sl. 72), ki bi danes najbolje pričal o Wolfovem beneškem študiju, ker je nastal v neposrednem stiku s preteklostjo, je žal izgubljen.<sup>228\*</sup>

<sup>228\*</sup> Gl. op. 185\*.



Med posameznimi mojstri je Wolf, kakor pozneje tudi Feuerbach, najbolj občudoval Tiziana in njegovo *Assunto* (sl. 1). To delo iz začetka 16. stoletja ne kaže le razvojne stopnje določenega časa, ampak je kot kompozicijsko in barvno močan izraz mlade Tizianove osebnosti zapustilo v Wolfu tako globok vtis, da se je pozneje stalno vračal k njemu in njegove dele pogosto uporabljal.

V nasprotju s kompozicijsko formulo 15. stoletja, ki je z vzporednim razvrščanjem oseb skoraj zbrisala vtis gibanja, je Tizian ustvaril novo, v tri nadstropja razdeljeno kompozicijo. Čeprav je zgrajena povsem brez realne krajine in brez pravih perspektivnih sredstev, vseeno zbuja vtis višine in dviganja Marije k bogu Očetu. Ta vtis je dosežen tako, da so gornji deli potoljeni v svetlobo, slikani jasno iz zračno, osnova, skupina navzgor gledajočih apostolov, pa v nekoliko večjih proporcijah in namenoma manj jasno ter v težkih barvah. Horizont je pomaknjen pod telesno višino apostolov, tako da predstavlja ozadje oseb le nebo z oblaki. Tizian se je v tem delu približal poznejšemu slikanju zraka, ki ga je za zdaj podal še v obliki zlate svetlobe, ki mistično kipi z višin in se preliva v neskončnost ter ustvarja prehod med avreolo in pravim zlatom sončne zarje. Slika je preračunana na namestitev v cerkvi in je glede kompozicije in barvnega vtisa podana z dekorativnega vidika. Za Wolfa je značilno, da je imel toliko razumevanja prav za to podobo Tizianove mladosti, ki še krčevito poudarja razdelitev v posamezne kompozicijske pasove in govori bolj s posameznimi deli kot s harmonično celoto.<sup>142</sup>

Pri Palmi Starejšem, zlasti pa pri Veroneseju (sl. 74, 94), je Wolf videl znamenito žensko lepoto in plemenito razkošje oblačila. Postave njunih del so ga zazibale v davni sen preteklosti, v blaginjo in lepoto, tako da mu je v Benetkah preživeta doba šolanja za zmerom ostala v srcu. Tisto, po čemer je hrepenel, je našel v zlati dobi beneškega slikarstva, ki se je po tolikem časovnem odmiku očesu prikazovalo kot organizem, zrasel na plodni domači zemlji, neobremenjen z materialnimi disonancami. Semena, ki so padala v njegovo dušo, pa so vzkli in zrastle v domovini.

Na vojaških pohodih in pogostih izletih iz Benetk v Terra Fermo se je Wolf vsaj deloma seznanil tudi z ostalim gornjeitalijanskim slikarstvom. Tudi tu so ga najbolj pritegnile zgodnja renesansa in različne baročne dekoracije po beneških vilah. Veronese in Tiepolo, pionir in dovršitelj pozne beneške dekoracije, sta vabila k freski in k nadaljevanju zgodnjega šolanja.

V kratkem obdobju štirih let je Wolf v Benetkah umetnostno dozorel. Da se je poleg tovarniškega dela in v revnih življenjskih razmerah znal tako intimno potapljati v staro slikarstvo, razodeva njegove globoke notranje zmožnosti. Beneška doba mu pomeni osvoboditev osebnosti; nemoteno se je razbohotila njegova fantazija in dolgo zadrževani prividi so se uresničili v umetniški obliki preteklosti. Brez nacionalnih predsodkov je stal pred umetninami kot človek brez preračunanega programa, ki sta mu šolano oko in poglobljeni čut uteha za življenje. Figuralika, s katero se je izključno ukvarjal,

je ob delu po naravi dobila nadih življenja. Samoumevno je, da se v Benetkah tako in tako ni mogel posvečati krajinarstvu, ker razen jutranje in večerne zarje ni videl drugega kot v modre dalje potopljene vrhove Alp. Duša, ločena od sodobnega življenja se je tudi kar zadeva krajino, svobodno gibala v prostoru idealnosti.

Proti koncu beneškega šolanja je v ta svet vse bolj zvenela disonanca krutega trpljenja. Težko se je ločil Wolf od Benetk, kot da bi se poslavljaj od rodne grude. Ves trud, skrajno dosledno izkoriščen za doseg cilja, da bi se osvobodil in odtrgal od motnega ozračja porajajočega se narodnega življenja in se z begom rešil v resno preproste užitke iz preteklosti, se je v nekaj letih spremenil v hrepenenje po ustvarjanju. Zdaj je pot spet vodila k življenju, ki se mu je v grandioznem ozračju starega bogastva in njegove bleščeče kulturne produktivnosti zdelo še bolj neživljenjsko in še bolj odbijajoče, kot je bilo v resnici. Tudi kar zadeva umetnikov osebni položaj, je slovo pomenilo veliko žrtev, saj postane dozdej svobodni človek od nerazumevajočih ljudi odvisen obrtnik. Želel si je, da bi se v domovini pokazal z dobro podobo in vsaj tako pokazal ljudem razlike v sposobnostih. Borovsky mu je prigovarjal in obljubljal naročila, Wolf pa se je z Dürerjevimi vzdihom podredil nujnosti in se s polnim srcem lepote podal na sever, k svojemu majhnemu narodu.

Kulturne razmere, ki so ob Wolfovi vrnitvi vladale na Slovenskem, so bile osnova za zunanjo vsebino Wolfovega dela, tako da v marsičem določajo meje njegovega ustvarjanja. V desetletju njegove odsotnosti je začel na različne načine odvisen narod živeti in si s skromnimi močmi spletati svojo usodo. V revoluciji leta 1848 so si avstrijski narodi priborili le akademsko enakopravnost, zgraditev pa je od slovenskih narodnih predstavnikov zahtevala veliko političnega dela in v tem znamenju se za Slovence začne nova doba. Vodja predrevolucijske generacije dr. Janez Bleiweis je s svojim majavim nastopom kmalu izzval protitok mlade generacije.

Prave načelne jasnosti ni imela nobena skupina. Vsaka pa se je skušala zasedrati v tleh naroda. Stari so ob konservativnem poudarjanju vere ohranjali kmečki stan. K mladim so se nagibali meščani, ki so se takrat naglo narodno prebujali. Okoli obeh skupin se je združevalo tudi kulturno delo. Narodni prosveti je služilo več institucij, ki so jim dajali življenje strokovno izobraženi posamezniki, pozneje pa so na čelo stopili očetje naroda, ki so iz osebnega gledanja pogosto omejevali njih dejavnost. Leta 1860 je bila ustanovljena »Družba sv. Mohorja«, ki je izdajala nabožne in gospodarske knjige, kmalu pa se je spremenila v cerkveno bratovščino in prešla popolnoma v roke duhovščine. »Slovenska Matica«, ustanovljena leta 1864 v Ljubljani z namenom, da izdaja znanstvene in poučne knjige, se je ob Bleiweisovem vodstvu kmalu sprevrgla v domeno osebnih interesov samoljubnih prvakov in iz resno zamišljenega znanstvenega instituta je postala politična parada s praznim programom. Dramatično društvo se spričo nemškega deželnega zbora na Kranjskem ni moglo razvijati primerno svojim močem; zgodovinsko društvo, ki se je ukvarjalo z lokalno zgodovino in arheologijo, je svoje publikacije izdajalo v nemškem jeziku.

Njegovi slovenski sodelavci so tako mislili seznaniti tuji svet z domačo zgodovino, posledica pa je bila, da je niti rojaki niso poznali. Na podeželju se je z ustanavljanjem čitalnic (bralnic, bésed) začelo živahno družabno življenje, razvijanje dramatike, deklamacije in petja je postalo pomemben vzgojni faktor. Tu so se ljudje seznanjali z novo slovensko literaturo in kjer je bil vodja kakšen izobraženec, je postala čitalnica središče podeželskega kulturnega življenja.

Stranka mladoslovencev, ki se je v literaturi uveljavila z radikalno kritiko, se je sijajno postavila proti utilitaristični Bleiweisovi estetiki in ustvarila pogoje za razvoj literature s povsem umetnostnimi kriteriji. Vsako pridobitev si je bilo treba priboriti v boju s starimi ali z vladajočimi Nemci. Iz začetnih političnih in osebnih razločkov sta se med starimi in mladimi začela naglo oblikovati dva po načelih drugačna nazora, ki sta se s skrajnimi sredstvi še naprej borila za prevlado. Mlada inteligenca si je osvojila literarni program, vendar so ji manjkale organizacijske zmožnosti, meščanski sloj, pred revolucijo nemško orientiran, pa je po krivdi mladih ostal neizrabljen kvantum. Največ škode je zaradi tega imela mlada literatura, ki je lahko računala le s skupino izobražencev in študentov ter z manjšim delom duhovščine. Janez Bleiweis se je z oportunistično politiko postavil na reakcionarno stališče in si s katoliškim programom pridobil duhovščino, ki je bila dobro organizirana in ki je imela svoj tisk. Nad bojem med omenjenima političnima smerema, ki sta se pogosto spopadali iz osebne častihlepnosti, je bedela avstrijska uprava in omejevala narodu njegove pravice ter iskala milostljive opore zdaj pri tej zdaj pri oni politični stranki. Nemalokrat je bil svetovni nazor ali taktični interes močnejša vez kot pa narodna pripadnost.<sup>143</sup>

Slovinci so torej najprej začeli živeti na političnem polju, za katero do leta 1848 zaslužnjeni narod ni bil zrel. Glavno delo so opravljali politični voditelji in podeželska duhovščina. Do ustanovitve časopisa *Slovenski Narod* so imele največji vpliv Bleiweisove *Kmetijske in rokodelske Novice*, ki so prinašale tudi kulturne prispevke in vesti o pomembnejših dogodkih. Duša časopisa je bil njegov urednik in list je nosil pečat njegove osebnosti. Mož, živinozdravnik po poklicu, ki je nivo slovenskega naroda zniževal s tem, da je proslavljal votlega patetika Koseskega v škodo prave cene Prešernove umetnosti, je bil, kot pravi dr. Prijatelj: »vseskozi suhoparna, praktična natura, kakor ustvarjen za urednika, kmetijskega in rokodelskega lista. Primitivne razmere takratnega Slovenstva so nanesele, da je moral biti ta list dolgo časa obenem glasilo celokupne slovenske kulture. V prosvetnem oziru si je Bleiweis v njem stavil za nalogo, iztrebiti v narodu vražarstvo.«<sup>144</sup> Ker pa ga je izkoreninjal tudi na verskem področju, je v spopadu z duhovščino izrekel svoj predmarčevski nazor, ki pa ga je v javnosti iz oportunističnih ozirov kmalu spremenil in postal sobojevnik duhovščine. »Bleiweis ni bil nikdar idejni borec, nikdar uživatelj lepotij avtonomne, neutilitaristične umetnosti, pač pa je bil po vsej svoji naturi praktičen človek, živeč v vsakdanjih svojih in svojega naroda brigah, brez potrebe posezanja v višje sfere duševnosti.«<sup>145</sup>

Za razvoj vseh vej slovenske kulture je bilo pisanje *Novic* skrajno škodljivo, kajti s popolnoma nekritičnim hvaljenjem v superlativih so podpirale najrevnejši diletantizem, niso pa bile zmožne spoznati umetniške vrednosti. S svojim nikjer točno izraženim estetskim nazorom je bil Bleiweis v poznejših letih blizu načelom, ki jih je v cerkvenem listu *Zgodnja Danica* nekajkrat objavil duhovnik Luka Jeran. Ta mož je bil pogumen in avtokratičen zastopnik svojih misli, množica duhovščine pa mu je dajala mogočno ozadje. Kot učencu Sebastiana Brandta mu je bila vera najvišji kriterij narodnosti, politike in umetnosti. V svojih spisih in posebej v literarnih kritikah zavrača vso ljubezensko poezijo kot nemoralno, kot estetsko merilo pa priznava le okoliščino, če literarna umetnina mladino pohujšuje ali ne. Jeran je zahteval, naj bi vsaka pesem imela določen »dobri namen« in naj bi posvetna literatura cerkveno le dopolnjevala. Te svoje nazore je uveljavljal z doslednostjo, kakršno si lahko predstavljamo le pri omejenem in zavzetem človeku, s svojim nastopom pa je dosegel, da se je pri pisanju *Novic* celo Bleiweis podredil njegovemu nauku. Jeranu so se po robu postavili nekateri duhovniki tako imenovane liberalne smeri in vsa literarna mladina s svojimi praktičnimi hotenji.<sup>146</sup> Njen glas v tem času še ni bil dovolj močan, da bi prevpil vso zanikrno monotonost plehkkih slovenskih prvakov.

Temeljna načela so bila takrat sicer jasna, vendar se jih spričo političnih razmer ni dalo pojasniti s filozofskega stališča, kot *politicum* pa so bila preveč enostavno prenesena v javno življenje. Pristašem določenega nazora pravzaprav ni bilo do resnice, kajti bili so premalo individualni bojevniki in v umetnosti niso videli nič drugega kot lastno častihlepnost ali pa domeno cerkvenih dogem. V vseh debatah je govor le o literaturi. Značilno je, da v *Novicah* in v *Zgodnji Danici* poleg vesti o posameznih na novo nastalih umetniških delih, ki pa nikakor ne sežejo v kritično globino, v vsem javnem življenju mogoče le dvakrat naletimo na razpravljanje o likovni umetnosti: leta 1848 piše kaplan M. Stojan o navodilih za cerkvene rezbarje,<sup>147</sup> leta 1863 pa dr. Karel Lavrič v Tolminski čitalnici predava o zgodovinskih značilnostih znanosti in umetnosti.<sup>148</sup> Meščan in izobraženec se takrat še nista zavedala pomena likovne umetnosti. Za narod, ki je potreboval buditeljsko delo, je bila literatura primernejše sredstvo, saj je oživljala tudi politično zaščito. Likovno umetnost pa je razen redkih meščanov gojila le cerkev, ki se je v tem času trdno opirala na kmečki stan.

Za uboštvo omenjenih kulturnih razmer je v prvi vrsti kriva domišljavost prvakov, ki so hoteli odločati tako na političnem kot na kulturnem področju. Po Prešernovi smrti je Slovincem manjkala močna osebnost, ki bi bila dovolj izobražena, da bi onemogočila cinični utilitarizem in hlinjeno farizejstvo, ki se je pod masko katolištva razvevalo v umetnostnih nazorih bleiweisovcev, v cerkvenih krogih pa je obdržalo krute dogme.

Z narodnostnimi nasprotji v takrat premožni družbi je povezano pomanjkanje kakršnegakoli stavbarstva za monumentalne namene.

Plemstvo je postalo povsem uradniško, meščan, ki je živel v solidnih razmerah, pa v ozračju domače pridnosti in varčnosti ni imel smisla za javno podjetnost. Edine reprezentativne stavbe so cerkve. Doba baroka, ki je s stopnjevano voljo gradila v nenavadni naglici, se je umirila in sredi 19. stoletja je nova cerkev le redek pojav. Večinoma so popravljali, prezidavali, krasili ali pa večali podeželske cerkve, ki so po vseh teh delih izgubljale prvotni slog in postajale nesmiselna zmes časovno nasprotujočih si delov.<sup>149</sup> Obnavljali so tudi freske, toda brez znanja in na škodo preteklosti.<sup>150</sup> Če je kje zrasla nova cerkev, je ni postavil arhitekt, temveč le kot namensko stavbo zidarski mojster. Podeželski duhovščini ni manjkalo dobre volje, ampak smisel za monumentalnost. Ob nestrokovnem estetskem teoretiziranju se je v praksi razrastle vsesplošni diletantizem.

Slikarska dela, v tem času narejena za slovenske cerkve, nosijo posledice zidarskega sistema. Marsikateri župnik je dal poslikati prazno steno ali pa je naročil novo oltarno sliko, ker stara ni bila več »lepa«. Naročila so dajali brez sistema, odvisno od župnikove osebne narave ali od slučajnega priporočila kakega znanca.<sup>151</sup> Tudi tu se kaže provincialno prizadevanje, okrasiti božji hram ne glede na umetniško vrednost, iz čiste verske gorečnosti. Za skromnost tovrstnega gledanja je bila često kriva tudi revna fara in malo je takih primerov, ko izjemno monumentalnemu naročilu odgovarjajo tudi potrebna sredstva.

Omenjene okoliščine so tudi Wolfovemu delu postavljale preveč ozke meje in škodile enotnemu razvoju njegove slikarske volje. V glavni smeri svojega dela, v cerkveni freski, se je moral prilagoditi danemu polju, slogu stavbe, osebnim željam naročnikov in gmotnim možnostim in ob takih pogojih je bila prizadeta dekorativnost njegovega oblikovanja, ki se je v redkih primerih lahko svobodno razvila.

Iz življenjepisa je jasno razvidno, da je Wolfovo delo po številu obsežno. Delavnica se je polagoma širila in mnoga naročila za cerkve, zlasti križeve pote in manjše oltarne podobe, so izdelovali učenci, ki so bili pomočniki tudi pri freskah. Mnogo Wolfu pripisanih del je torej prišlo iz njegove delavnice, so pa v najboljšem primeru dela učencev, narejena po vzorcih, ki jih je izbral Wolf. Poseben zaklad so za Wolfovo delavnico pomenili lesorezi Schnorrove *Biblije* (izšle 1861),<sup>229\*</sup> po kateri sta se učila Šubica in tudi drugi učenci so po njej komponirali prizore iz sv. pisma, pa tudi mojster sam je uporabil kako Schnorrovo kompozicijo. Zapletene življenjske in duševne razmere so odločale o njegovem vedno menjajočem se razpoloženju. Vseskozi je bil vezan na sporadična naročila in tako je svoje glavno delo opravljal na steni, oljna slika, ki jo je imel v mislih vse od bivanja v Benetkah, pa je imela v temnih zimskih mesecih kot šolski produkt cele delavnice

<sup>229\*</sup> *Biblija v slikah* nazarenskega slikarja Juliusa Schnorra von Carolsfelda, ki obsega 240 lesoreznih upodobitev iz stare in nove zaveze, je v celoti izšla med leti 1851 in 1860. Bila je najbolj popularno tovrstno delo in njene motive so kot predloge uporabljali številni cerkveni umetniki. — Prim. A. Žigon, op. cit., pp. 19—20.

stranski pomen.<sup>230\*</sup> Dragoceni čas umetniškega ustvarjanja so odmerjala ozkoprсна naročila in po navadi kratki roki, ki so ga silili slikati tudi ponoči.<sup>152</sup>

Pri analizi Wolfovih del bomo torej spremljali predvsem stensko fresko in glede na opisane razmere bomo o oljni sliki govorili le v primeru, če gre za pravo Wolfovo delo oziroma za tako, ki posega v njegov razvoj.

Prvič je nastopil s samostojno dekoracijo cerkve v *Laščah*.<sup>231\*</sup> Oko, doslej vajeno dela na ravni površini in izšolano pri beneških vzorih, je zmedla naloga, najti s stenskim poljem zraslo rešitev. Križni obok prezbiterija, ki sam po sebi ne nudi ugodne površine za enotno kompozicijo, je Wolf, sledeč arhitekturni členitvi, z ornamentalnimi pasovi razdelil na štiri dele. V polje nad glavnim oltarjem je po Tizianu naslikal *Assunto* (sl. 6) brez apostolov in jo v spodnjem delu trikotnika dopolnil s skupinami dvigajočih se angelov. Trikotna kompozicija se v vrhu sklence z glavo boga Očeta in sama v sebi vsebuje celotno dogajanje. Stranski polji sta v spodnjem širšem delu izpolnjeni s skupinama angelov v molitvi, preostalo polje pa iz oblakov prehaja v svetlo nebeško avreolo, ki izžareva izpod boga Očeta.

Glede na razčlenjeno površino je moral slikar dogajanje pomakniti v enega od štirih enakih polj, s čimer je tudi že določil manj poudarjeno dekoracijo ostalih polj. Rešitev navidezno izhaja iz arhitekturne pogojenosti, razmerje med upodobljenimi prizori in ornamentalno uokvirjenimi deli stene pa razodeva, da mojster še ni obvladal svobodne ploskve in da si je na velikih površinah moral pomagati z razmeroma majhnimi skupinami obrobnih slik, tako da je v celoti, sicer povezani z literarno mislijo, ostala organska samo od Tiziana izposojena kompozicija. Zato se na stropu izgublajo posamezne, v sebi živeče skupine, kajti glede na celotno ploskev jih ne povezuje kompozicijska misel, dejanje samo pa na raztegnjeni in preveliki nebesni površini izgublja svoj prvotni okrasni učinek. Duhovita dopolnitev izposojene kompozicije kaže dovolj smisla, zaradi obsežne površine pa je v njej premalo življenja. Negotovost celotnega dela izvira iz proporcionalne razdelitve okvirov, ki ne upoštevajo čez vsa štiri polja razpotegnjenega neba, medtem ko jih kompozicija priznava.

<sup>230\*</sup> Poleg stenskega se je Wolf v veliki meri ukvarjal tudi s tabelnim slikarstvom, saj je dokumentiranih 84 oljnih slik, 7 je atribucij, 24 slik pa mu je bilo pripisanih napačno. Preučevanje teh, doslej bolj malo znanih umetnin je pokazalo, da gre za količinsko obsežno delo. Kronološka analiza oljnih slik razodeva jasen, stenskim slikarjem vzporeden umetniški razvoj, ki vodi od začetnih, še nesamostojnih in negotovih stvaritev do vrhunca v 70. letih, ko Wolf obvlada slikarsko ploskev, bodisi na steni bodisi na platnu, pa vse do upadanja ustvarjalnih moči v zadnjih letih, ki prinesejo ponavljanje vzorcev in motivov, hkrati pa se uveljavljajo tudi nekatere realistične poteze. Poznavanje celotnega Wolfovega opusa omogoča tudi razločevanje med njegovimi samostojnimi deli in tistimi, ki so jih naredili ali dokončali učenci. Treba je namreč reči, da na Wolfovih kompozicijah z izjemo nekaterih zgodnjih del ni napak in pomanjklivosti pri slikanju anatomije, draperije in drugih podrobnosti, saj je Wolf slikanje mojstrsko obvladal, tako da dela manj sposobnih učencev hitro ločimo. Več o Wolfovem oljnim slikarstvu glej v poglavju *Nekaj misli ob Mesesnelovem besedilu in oznaka Wolfovega oljnega slikarstva* (str. 103—121) in v katalogu oljnih slik.

<sup>231\*</sup> Gl. kat. 6.

Tej razmeroma majhni dekoraciji sledi naročilo v *Trboljah*.<sup>232\*</sup> Majhna cerkvena, ki jo je dal župnik Hašnik na podlagi mnogih osnutkov leta 1855 po svoji lastni zamisli končno prezidati, je sestavljena iz nove podolžne ladje v poznorenesančnem slogu, iz starega prezbiterija (iz 18. stoletja) in iz dveh prizidanih stranskih kapel. Celota je zmaličena in deluje neprijetno. Po župnikovem pričevanju<sup>153</sup> je bila Wolfova naloga prvo leto, da poslika pročelje in lunete pod stropom ladje, pozneje pa se je naročilo razširilo na obokani strop ladje, na pravkar prizidani stranski kapeli in po trinajstih letih še na prezbiterij. Časovna razlika je bila v škodo enotnosti osnutka, in kakor je cerkev arhitekturna zmes različnih členov, tako tudi slikarsko okrasje ni enotno.

Če izpustimo danes pobeljeno *Sv. Družino*, ki jo je Wolf slikal »za izpit«, <sup>153</sup> sestoji prvi del dekoracije iz petih lunet na vsaki strani ladje. Lunete so z izrazitim zidcem ločene od stene in imajo dovolj svetlobe. V prvi dve ob slavoločnem loku je naslikal *Sv. Pavla* in *Jezusa na Ezekijelovih živalih*, v tri naslednje po *dua apostola* (sl. 3), v zadnji, ki sta že nad pevskim korom, pa *Sv. Cecilijo* (sl. 4) in njej nasproti *Kralja Davida*. Sredi stropa so tri s štukaturo uokvirjene freske: *Sv. Martin na konju in berač*, *Bog Oče blagoslavlja ustvarjeni svet*<sup>233\*</sup> in *Sv. Martin, ki se vzpenja v nebo* (sl. 2). Wolf se torej ni več ravnal po tistem načelu kot v Laščah, kjer je kljub delitvi z okvirji celotno ploskev imel za eno samo slikarsko polje, temveč je površino razdelil na mnogo bolj primerne samostojne dele, ki jih je med seboj le delno povezal z legendo, preostali del stropa v ladji pa je prepletel z renesančnimi ornamentami. Očitno je, da je imel osnutek za poslikavo ladje zasnovan že na začetku dela, kajti celotna razvrstitev poudarja longitudinalni značaj ladje. Obiskovalčevo oko se pri vstopu v cerkev ustavi na visokih lunetah z apostoli, šele po nekaj korakih lahko s pogledom ujame podobe na stropu, od katerih vsaka posebej zahteva svoje gledišče, če pa se bo pri koru obrnil, bo v precejšnji oddaljenosti zagledal zadnji dve luneti, ki sta slikani za gledanje s pevskega kora. Dekoracija, ki jo odkrivamo postopoma, v precejšnji meri oživlja neprijetno ladjo, mirna in plemenita ornamentika pa jo prijetno izpolnjuje. Osrednje freske med obočnimi trikotniki so vzdolž ladijine osi razporejene tako, da se okvirji dopolnjujejo, sicer pa so to samostojna dela brez kompozicijske povezave. Na splošno je Wolf ostal pri realnih upodobitvah, samo na eni stropni freski se odvija nadnaravno dogajanje. Vzročna povezanost med funkcijo podobe in njeno tematsko sestavino, ki je povsem nasprotna oni v Laščah, je jasna.

Šest parov *apostolov* (sl. 3) je upodobljenih kot sedeče figure v dolgih oblačilih in s tradicionalnimi znaki. Polkrožna površina je na ta način najbolj primerno izrabljena, ker pa zavzemajo postave skoraj vso ploskev, je za ozadje ostal le majhen del, ki ga izpolnjuje krajina. Motiv sedečega človeka je v dvanajstih primerih pri enaki osi tako diskretno variiran, da se vtis vsakokrat posrečeno spreminja. Ob odsotnosti vsakršne zunanje akcije je bilo to mogoče doseči z neznatnim

<sup>232\*</sup> Gl. kat. 5 in 21.

<sup>233\*</sup> Naslikano je *Vnebovzetje*; gl. op. 119\*.

premikanjem nog in držanjem simbola; risba in barva draperije sta pri vsakem paru ubrani v harmoničen glas. Po barvni monotoniji v Laščah presenečajo polne barve, ki v posameznih velikih madežih izpolnjujejo oblačila apostolov. Naborki so dobro posneti po naravi in razodevajo značaj blaga, kar jih zopet loči od mrtvih angelskih oblačil v Laščah. Poglavitna oznaka izrazitih postav v mirnih držah je osredinjena v obrazih, ki monumentalno obvladujejo barvno preprosto zgrajena telesa. Poleg starosti in formalnih razlik je izražena individualna narava vsakega posameznika, življenje preprostih mož se zrcali v obrazih in očeh, tako da je z monumentalnim izrazom brez telesne akcije prvič premagana patetična shema slovenskega baroka. V primerjavi z bogatim, barvnim in čustvenim življenjem notranje napetih oseb je pokrajina revna: pas rumenega puščavskega peska s skopo naznačeno vegetacijo zadostuje za razmestitev oseb in označitev prostora. Kakor umetnikova fantazija izrazno močne osebe stopnjuje v nadnaravnost zagledanih apostolov, tako tudi pokrajina komajda ustreza zemeljski površini. Po dolgem času prvič čutimo zmernost v sredstvih, ki očesu opazovalca kažejo le najnujnejše znake.

Vrsto apostolov zaključujeta *Jezus* in *Sv. Pavel*. Oba lika zavzemata enako površino kot po dva apostola skupaj in že po svoji zunanosti obvladujeta ploskev. Stil je pri obeh isti, biblijske pošasti so prikazane nevsiljivo kot zmes naravnih delov, ob *Sv. Pavlu* pa je Wolf naslikal še dva majhna angela.

V smeri proti cerkvenemu koru se strogemu principu lunet protivita zadnji sliki, ki imata drugačno nalogo. Medtem ko je raznolikost sredstev pri doslej opisanih delih preračunana na vtis opazovalca v ladji, je zadnji dve mogoče gledati le iz precej krajše razdalje na koru. Situacija je povsem drugačna: namesto oseb v krajini vidimo interiera, v katerih se premikajo ljudje. Horizont je tako nizko, da pada prostor v perspektivi v globino, kar podobi povezuje s samim korom.

*Sv. Cecilija* (sl. 4) sedi ob orglah in se obrača naprej. Spominja na beneške žene, rdečkaste lase ima prepletene s koralnim trakom. Drug spomin na Veroneseja je bogato renesančno oblačilo patricijske dame in v nasploh toplem tonu podobe enakomerne, zamolklo žareče barve. Na obrobem stebru je v bizantinskem ploskovitem slogu kot reminiscenca na mozaike naslikan majhen angelček, drug, na spodnjem robu slike sedeči angel pa drži trak s signaturo.

*Kralj David*, ki igra na harfo, je kompozicijsko slikan na enak način, z bogatim oblačilom pa tudi on izstopa v razkošnem arhitekturnem okolju. Kljub kultivirani izvedbi detajlov, zlasti arhitekture in oblačil, slikar v zadnjih dveh delih ni dosegel svežega in neposrednega vtisa s fresk apostolov.

O stropnih freskah danes ne moremo mnogo povedati. *Sv. Martina na konju* je vlaga tako uničila, da je restavrator naslikal novo kompozicijo,<sup>154</sup> *Bog Oče* je naslikan po Tizianovi *Assunti* in samo zadnja slika, *Apoteoza sv. Martina* (sl. 2), je danes ohranjena v izvorni podobi. Nad pokrajino s trboveljsko cerkvijo se na oblaku proti nebu dviga čaščeči svetnik. Starec z brki sedi v belem knežjem oblačilu na oblaku kot na prestolu in široko razprostira roke proti nebeški luči, dva angela



na spodnjem delu oblaka mu držita škofovsko mitro in palico. Vse figure so slikane realistično in se bolj združujejo v celoto z resnično pokrajino kot pa z zračnimi višinami na dvigajočem se oblaku. Nadnaravno dogajanje, ki ga je barok imel tako v čislih in ga virtuosno upodabljal, je v tej kompoziciji vzrok neljube disharmonije. Trdo na oblak posajene osebe ne dajejo vtisa, da se dvigajo v višino, kulisna gmota oblaka jih vleče navzdol. Svetnik sam se zdi kot prerok, ki v puščavi prisluškuje glasu z višav. Po tematiki je podoben Tizianovi *Assunti*, naslikan pa je z občutno napako: pogrešamo pravo, motivirano gibanje, in to tem bolj, ker manjka zgornji, sprejemajoči del vodoravne kompozicije. Sam sv. Martin pa je svež zemeljski lik, v gibanju in čutenju poln nadzemne pojavnosti.

Dekoracija trboveljske cerkve je skupek različno ubranih delov. Upoštevanje arhitekture je skorajda povsem izginilo, vsaki podobi pa je mojster dal toliko notranjega življenja, da je s tem nadomestil opuščeno baročno neomejenost in patetično akcijo. V tej cerkvi je prvič naslikal krajino neznatne globinske vrednosti, na freski s sv. Martinom pa le-ta, sicer lokalizirana, kljub barvni podrejenosti duši polet v svetlobo višav.

Zadnjih dveh del ni videti iz ladje, ker sta v prizidanih kapelah. Sv. Alojzij (sl. 5) na steni severne kapele je mlad duhovnik, ki kleči pred oltarjem. V ozadju se med dvema stebroma odpira pogled v košček modre dalje. V zgornjem delu se dvigajo v prostor trije angeli v toplo obarvanih oblačilih in nesejo svetniku venec. Kljub nedolžni pobožnosti je mladi duhovnik v poškrabljenem ornatu okoren kot birmanec, angeli pa plavajo vzravnani in brez značilnega gibanja. Celota je ubrana v pobožni mir, ki ga neblesteče barve spreminjajo v cerkven obred. Omembe vredna je v ozadju dodana arhitektura, priljubljena prvina Benečanov, ki pozneje postane Wolfovo stalno sredstvo za izražanje prostora.

Smer, ki jo je mogoče spremljati v prvih Wolfovih stenskih delih — odmik od baročne dediščine nebeškega prostora k realnim zemeljskim ljudem brez patetike —, je zašla v trenutno krizo. Po delih v Trbovljah mu je usoda razbila krog družinske sreče<sup>234\*</sup> in izgubil je za ustvarjanje potrebni mir. Iz temačnih razmišljanj so ga k delu gnala naročila, v puščobni osamljenosti, ki je z veliko težo pritiskala na čutečega umetnika, pa ni mogel vedno ustvarjati pravih umetnin. Izposojanje pri nazarencih je pogosto nadomeščalo lastne izrazite poteze. Sv. Martina na pročelju *šmartinske cerkve* je prevzel po Kaulbachovem *Uničenju Jeruzalema*,<sup>155</sup> vendar to ni kopija, kajti lik je kot samostojen del v okviru novega dogajanja dobil tudi novo življenje.<sup>235\*</sup> Wolfovo za barve občutljivo oko je obogatilo vsako izposojeno delo z njemu lastnim občutkom za nežne kontraste, ki v celoti vedno zvenijo v harmoničnem akordu.

<sup>234\*</sup> 4. oktobra 1864 po nesreči umre sin Alojzij.

<sup>235\*</sup> Pri upodobitvi *Sv. Martina na konju* se Wolf ni vzoroval po sliki W. von Kaulbacha *Razdejanje Jeruzalema*, temveč je tako jezdeca kot berača posnel z dveh Schnorrovih kompozicij. — Gl. kat. 9.

V novem delu v prezbitariju cerkve v *Štjaku*,<sup>236\*</sup> v poznogotski stavbi s predelanim polkrožno obokanim stropom z obočnimi trikotniki, je negotovost celotne razporeditve še posebej očitna. V trojico lunet, ki jih na vsaki strani tvorijo obočni trikotniki, je namestil *biblijske postave* (sl. 12, 13, 16, 17). Slikane so z nizkim horizontom, tako da je ozadje rdeča večerna zarja, same s svojimi atributi pa zavzemajo ves širši del. Osebe so izraz skrbnega opazovanja in razodevajo notranje razpoloženje. Najgloblje je upodobljen prerok *Jeremija* (sl. 12), ki se mu ob pasivni drži telesa v nežnem starčevskem obrazu zrcali neskončna žalost. Čeprav so osebe vsaka po sebi brezhibne, vendar lunete ne učinkujejo tako pregledno kakor v Trbovljah. Vzrok temu so majhne medsebojne razdalje in strop, ki jih duši. Sam strop ima na sredini z baročnim štukaturnim okvirjem začrtano polje s fresko *Sv. Trojice* (sl. 8), preostali del pa je obarvan v sivo zelenih tonih.

Neposredno na tej osnovi so v poljih med trikotniki naslikani *po dva biblijska lika*<sup>237\*</sup> in *angela* (sl. 9). Vtis je neprepičljiv, kajti osnova duši motiviranost gibov in figure učinkujejo iztrgano. Posamezni deli, posebno glave in roke, so polni občutja in naslikani tako, da zavestno kažejo študij človeka. *Sv. Trojica* (sl. 8), ki jo sestavljajo Oče, Sin in golobica (*Sv. Duh*), je z okvirom ločena od ostalih oseb na stropu. Sin je realističen tip rdečelasega in neidealiziranega mladega možkega, Oče je dobrotljiv starec z brki. Oblačila imajo izjemoma šablonske gube, barve pa prihajajo iz svetlobe v senco brez običajnih Wolfovih nežnih prehodov. Zeleni in beli toni delujejo še posebej hladno, modra, vijoličasta in rumena barva pa imajo mehak značaj blaga. Kljub temu da so figure slikane v zmanjšanem merilu, se brez jasne razporejenosti stikajo na nekoliko vboklem, nizkem stropu. V risbi je še sled nežive šablone nazarencov in le v lunetah se razodeva toplo občutje za barvno ravnotežje Benečanov. Romantična slikarska teorija se na Wolfovo ustvarjalno mladost ni mogla prenesti brez škode.

Za fresko *Sv. Jurija v starološki cerkvi* mu je kot vzor služil Fernkornov kip.<sup>156, 238\*</sup> Mnogo več si je sposodil na *Vrhniki*, kjer je leta 1867 poleg številnih drugih del poslikal prezbitarij.<sup>239\*</sup> Na polkrožnem stropu je naslikal *Boga Očeta* na oblakih med skupinami angelov (sl. 20). Z lizenami členjena stena je nudila primerno mesto dvema kompozicijama, ki učinkujeta s svojo oddaljenostjo (sl. 21). Poglavitno delo sta tukaj četverokotni sliki iz življenja sv. Pavla: njegovo *Slovo od Efežanov* in *Pridiga v Atenah* (sl. 24). Prvo je povzel po lesorezu iz Schnorrove *Biblije* (sl. 23) in jo ustrezno spremenil. Namesto podolgovate risbe je format visok, zato je vse osebe kot nosilce dejanja združil v zgoščeno maso, ki se iz široke osnove klečečih figur v trikotniku dviga v višino, k poslavljajočemu se apostolu. Že v tej spremembi, ki jo je narekovala potreba, je nedvomna prednost pred široko razvlečeno Schorrovo

<sup>236\*</sup> Gl. kat. 11.

<sup>237\*</sup> Naslikana sta cerkvena učitelja *sv. Ambrož* in *sv. Avgustin*.

<sup>238\*</sup> Gl. kat. 7.

<sup>239\*</sup> Poleg slikarije v prezbitariju, ki je po nestrokovni in neustrezni obnovitvi iz 1977 napol prebeljena, tako da so se ohranile le figuralne kompozicije, je Wolf za vrhniško cerkev naredil še dve manjši ovalni podobi, *Srce Jezusovo* in *Srce Marijino*, ki krasita menzi stranskih oltarjev. — Gl kat. 12 in 53 in 54.

pripovedjo. Posamezne osebe so le neznatno razgibane in vendar je slika ohranila močan poudarek v dramatični vsebini trenutka. Oba dela legende, slovo na kopnem in priprave na odhod z ladjo, sta tu enoten dogodek. Pavel se s telesom že obrača k ladji, s katere ga brodar nestrpno opozarja na nujnost odhoda, roke ima še v rokah žalostnih spremljevalcev, jokajoči mladenič pa se ne more ločiti iz objema. Krivulja, ki se začenja s postavo klečeče žene na levi, se nadaljuje po mladeničevem hrbtu in gre prek glave apostola poševno proti visečemu jadru na ladji. Ta krivulja se sferično ponavlja v mnogih krajših in daljših vzporednicah med rokami in postavo klečečega moža, strmo pada z leve svetnikove rame, jo naposled ujame skrčena roka mornarja in pelje k desnemu robu. Koncentrična mreža linij na levi se razvija v smeri proti čolnu in pripravlja prihodnji trenutek, vstop na ladjo. Barve plastično modelirajo skupino okoli apostola, ki ga prva krivulja z diagonalno delitvijo cele slike loči od kopnega. Žalost dogajanja pa ni izražena le v kompoziciji, temveč zlasti v izrazu glavnih oseb. Sv. Pavel gre neznanj usodi naproti in težko se ločuje od svojih vernikov, ki mu prav v tem trenutku izkazujejo brezmejno ljubezen. Njegov obraz je skorajda zrcalo občutij vseh treh poslavljajočih. Globoka boleost, ki zaupa v pomoč najvišjega, je sklonila plemenito glavo. Vzvišenost trenutka stopnjuje mir sončnega večera. Dramatična kompozicija, barvna plastičnost in monumentalni izraz duševnih procesov so poleg zunanjega miru tiste lastnosti, ki stensko podobo ločujejo od medle pripovedi v Schorrovi biblijski risbi.

V *Pavlovi pridigi* (sl. 24) nasproti so komaj še ostale sledi Schnorrovega vzorca (sl. 22), kljub temu da je Wolfu služil pri osnutku. Schnorr se je zlasti tu držal besedila: pred široko ozadje je postavil ves forum s kipom neznanega boga in množico hramov. Med trumami, ki sedijo, stojijo in hodijo po trgu ter stopnišču, stoji v ospredju v vsej svoji velikosti pridigar. V visokem Wolfovem formatu je popolnoma spremenjeno predvsem okolje. Od celotnega literarno konstruiranega foruma je ostal le vhod v hram s tremi korintskimi stebri in perspektivistično pročelje hrama v ozadju. Na stilobatu se je okoli pridigarja Pavla zbralo veliko mož in žená, ki so se v debati o pridigi sedé ali stojé združili v troje skupin. Pavel svobodno stoji na marmornatem zidu in govori. Z levo nogo je stopil pol koraka naprej, desnico je ob poudarku besed dvignil, levica pridržuje plašč, da bi mogla leva noga prosto stopiti naprej. Visoko vzravnana postava se v živem navdušenju govorjenja odraža pred tremi vitkimi stebri, ki vzporedno segajo do zgorjnjega roba slike in ki jih prekinjajo gib desnice ter poševne linije obleke. Stebri na sliki predstavljajo trden simbol ustaljenega prepričanja in so za svetnika strune, v katere posega s prepričljivim temperamentom svoje geste. Moško obličje plemenitih potez, ravnega grškega nosu, obrobljeno s črnimi lasmi in dolgo brado zrcali notranji ogenj preroka. Nežna desnica je nenasilno upognjena prav do dlani in iztegnjenega kazalca, ki ponazarja govor. V energičnem položaju, s prepričljivo besedo in plemenitostjo osebnosti stoji apostol, z Wolfovimi potezami, pred ljudstvom, ki v skupinah in živem zanimanju odseva vtis njegove govorice. V ospredju na levi sedi s hrbtom proti opazovalcu in z glavo, obrnjeno na levo, mož iz filozofskih krogov. Podoben je pridigarju, v razdalji čez stopnice pa kot

odraz ustvarja temno plastično maso. Živo pričakuje odločitev starejšega soseda, ki želi, z rokami na prsih, svoj nazor dopovedati še drugima dvema od bradatih filozofov. Ta skupina izraža iskanje resnice in z njim povezano plemenito osebnost. Za njimi stojita dve ženski, od katerih mlajša, iz boljših krogov, opazuje filozofe, mati z otrokom pa pobožno gleda pridigarja. Od njene glave teče diagonala prek njenega sina do starca pri Pavlovih nogah in strmo seka rastočo krivuljo njegove obleke, ki se hkrati križa z mirno navpičnico stebra. Na desni strani se je v ozadju zgrnila skupina treh židovskih duhovnikov v orientalskih oblačilih. Ti pozorno spremljajo besede in z gestami izdajajo nestrpnost pričakovanje napak. Pisanost oblek in nediscipliniranost gibov ustvarjata nemirno nasprotje snovno zanimivemu filozofskemu razpravljanju, obenem pa oživljata prostor za apostolovim hrbtom, sprejemajoč razgibane linije njegove obleke, ki se stekajo proti robu. Kompozicija v polkrogu sedečega občestva se začneja pri temnem hrbtu prvega filozofa, raste z glavami modrijanov in doseže svoj vrh v stoječi ženski pod magičnim vplivom dvignjene apostolove desnice. Nato strmo pada k njegovim nogam in se razčleni v skupini Židov. Valovanje mase z izrazi premišljevanja, miru, pobožnosti in neiskrenosti je zrcalo vtisov o pridigarjevih besedah in obenem kontrast trdnosti njegove vere, ki jo izražajo trdno stoječe telo in umirjeni gibi. Njegova beseda se dviga v prostoru in prepričuje s sugestivno močjo njegove osebnosti. Schnorrova formalistična brezkrvnost je premagana z neposredno dramatičnostjo v kompoziciji, ki daje vtis naravnega prizora.

Postave *Sv. Jerneja* (sl. 18) in treh *evangelistov* (sl. 19), posejane v naslikane niše ob straneh, segajo deloma same deloma s svojimi simboli prek okvirov, kar jim daje veliko živost. Razgibanost je skušal Wolf doseči tudi s spreminjanjem položaja in smeri, z dvojnimi barvnimi kontrastom oblačila in ozadja ter z variacijo duševnega življenja. Mirno stoji le v profilu naslikani *Jernej* (sl. 18). Prek postave je Wolf razlil pramene gub, ki si sledijo, se lomijo ob rokah, padajo v globino in se končno umirijo ob nogah. Notranje življenje draperije je v harmoniji z zamišljenim obrazom in z gibom roke, ki, kakor da želi dvigniti pero in zabeležiti porojeno misel, piše krivuljo navzgor. Te štiri figure vežejo nase vse dogajanje in rastejo iz realnega okvira, kajti v ozkih naslikanih vdolbinah jim primanjkuje prostora. Zato so pretrgale vezi ploskve in našle pot k občestvu vernikov, ki mu govore z notranjo napetostjo miselnega doživljanja in z monumentalnostjo gibov.

Wolf je že doslej v svoje slike pogosto vključeval arhitekturo. Omenili smo prvo tako delo v Trbovljah; dekorativno vlogo ima pri okrasju starološkega tabernaklja.<sup>240\*</sup> Pri vrhniški freski je s pomočjo perspektivističnega hrama omejil prostor v globino in ves prizor lokaliziral glede na osebe. Arhitektura ima torej funkcijo v celotni organizaciji slike in ni sama sebi namen. V cerkvi pri *Sv. Jakobu v Ljubljani*,<sup>241\*</sup> kjer je Wolf po Pozzovem vzoru *al fresco* naslikal *glavni oltar* (sl. 25, 26), je perspektiva stebrov preračunana na dejanski vtis v stavbi. Plastičnost stebrov je dosežena s premišljenimi barvami

<sup>240\*</sup> Gl. kat. 55.

<sup>241\*</sup> Gl. kat. 15.

in s tremi, v *chiaro-scuro* slikanimi figurami, ki posnemajo prave kipe. Bogastvo korintskih stebrov stopnjuje polihromija naslikanega marmorja, ki z drzno iluzijo oživlja golo steno in kot razkošni portal nosi osrednjo oltarno podobo.

V majhni vasici v visoko ležečih Vrabčah so v prezbitteriju ostali le fragmenti Wolfovih fresk.<sup>242\*</sup> Danes lahko ugotavljamo le razporeditev sámo, ki po stenah majhnega prostora in vse za oltarjem kaže vrsto prizorov iz Jezusove mladosti, katerih število je bilo določeno v naročilu. V konturah, narisanih v ometu, zaznamo vpliv Schnorrovih biblijskih risb, o barvi in o organizaciji slik pa danes že ne moremo govoriti. Strop prezbitterija, ki kaže sledove gotskih reber, deli lepo ohranjeno fresko po Tizianovi *Assunti* (sl. 39) na tri dele. Kot v Laščah (sl. 6) je Wolf apostole v spodnjem delu nadomestil z angeli. Na stropu ladje so v treh štukaturnih okvirih freske, o katerih ni nobenih podatkov. Motivi — od vhoda proti prezbitteriju (sl. 27) — *Sv. Jožef z detetom* (sl. 30) med angeli na oblakih, *Kronanje Device Marije* (sl. 28) in *Madona z detetom* (sl. 29) na oblaku — za Wolfa niso običajni, vendar govori za njegovo avtorstvo mnogo posameznosti. Slike so nastale v približno istem času kot freske v prezbitteriju, kajti vaščani še pomnijo, da cerkev pred Wolfovim prihodom ni bila poslikana. Wolfovi sodobniki, slovenski in gornjeitalijanski slikarji, so še vedno posnemali baročen način slikanja stropov, ki sliko pojmuje kot del realnega prostora in s tega stališča tudi organizira kompozicijo. O tem pričajo Kurzova dela,<sup>157</sup> tekmovalni osnutki za Vipavo<sup>158</sup> in freske v postojnski cerkvi, ki jih je izvršil Furlan Domenico Fabris (1876—1882).<sup>159</sup> Stropne freske v Vrabčah so slikane v podobni osi ladje kot stenke podobe, kakršne je v tej dobi na Slovenskem delal samo Wolf. Figura boga Očeta na sliki *Kronanja* močno spominja na tip iste osebe, ki se je ohranil na majhni Wolfovi risbi za podobo *Sv. Trojice* v Šiški.<sup>243\*</sup> *Madona* na tretji freski podobno sedi na oblaku kot Wolfov *Sv. Martin* (sl. 2) v Trbovljah. Izdelanost draperije, ki se v naravnih gubah razliva prek udov, in tudi nekoliko akademsko togi angelčki so nedvomne priče Wolfove roke.

Izrazi oseb so zlasti na zadnji sliki vzvišeno mirni in tako pobožno občuteni, da je avtorstvo vsakega drugega baročnega epigona izključeno. Vsem tem činiteljem se pridružuje še nežen harmoničen kolorit, ki kontraste dveh barv usklajuje z nežnimi odtenki in sencami v dvoglasja ter okoli glav razprostira tizianovsko avreolo zlatega večernega neba.

Veliko bolj prostran in someren prostor kot v Vrabčah je imel Wolf na razpolago v Črničah.<sup>244\*</sup> V kratkem in širokem prezbitteriju je

<sup>242\*</sup> Slikarija v Vrabčah, ki je bila 1967 restavrirana, je v Wolfovem opusu pravzaprav edini primer poslikave celotne notranjščine, hkrati pa tudi nazorni primer združitve različnih vzorov v enovito celoto, ki razodeva vse bogastvo Wolfovega ustvarjanja, od samostojne predelave vzorcev do učinkovitega prilagajanja arhitekturnim oblikam. — Gl. kat. 16.

<sup>243\*</sup> Risba je danes neznan kje. Glede slikarije v ladji, ki je nedvomno Wolfovo delo, je treba povedati, da so ob restavraciji odkrili, da so bila obočna polja že prej poslikana in da je Wolf te slike odstranil in naredil nove. Na nekaterih mestih so odkrili tudi ornamente prvotne poslikave.

<sup>244\*</sup> Gl. kat. 17.

poslikan strop, čelna stena za velikim oltarjem, na stranskih stenah pa so dve kompoziciji in štirje cerkveni učitelji. Rok za izvršitev je bil zelo kratek, pri slikanju fresk na stropu in na oltarni steni, je moral Wolf poseči po Schnorru in poklicati na pomoč Janeza Šubica. Potem sta skupaj dokončala stenski sliki, to sta *Jezus med pismouki v hramu* in *Jezus med otroki*, ki sta obe zvesti kopiji predloge. Obojni trikotniki so poudarjeni s slikanimi okvirji renesančnih profilov, v sredini, na gladkem delu zaokroženo predelanega oboka je uokvirjena freska (sl. 40), ki spodaj, v smeri proti oltarni freski, prehaja čez svoj okvir. Na sredi prekinja podolžen format vodoravna linija oblakov, na katerih sedijo evangelisti. V sredini stoji Kristus v belem oblačilu z velikim križem v levici, desnico ima visoko vzdignjeno, z desno nogo stopa na oblak. Bog Oče sedi nad njim na zgornjem oblaku, golob — sv. Duh — se dviga še više. Angeli, ki plavajo ob obeh straneh, in evangelisti ob obrobju povezujejo kompozicijo v trikotnik, ki ga dva leteča angela z navzdol obrnjenima glavama dopolnjujeta v četverokotnik. Miselno je freska povezana s prizorom *Mučeništva* na oltarni steni (sl. 41), kjer na povelje prestolujočega vladarja Domicijana mučijo sv. Vida, sv. Krescencijo in sv. Modesta. Njim velja vzpodbudna Kristusova gesta in zvestim privržencem nosijo angeli palmo in venec. V štirioglatem, zgoraj zaokroženem okviru med plastičnimi lizenami je naslikana velika mučeniška scena. V odprtem stopničastem portiku sedi na desni, v višini druge tretjine, cesar Domicijan, ki je pravkar ukazal mučiti neposlušne kristjane. V ozadju levo je kotel z oljem, v sredini je prostaški rabelj zgrabil Krescencijo, ki kliče na pomoč v nebo.<sup>245\*</sup> Za njo čakata na razsodbo oba svetnika. Valji mogočnih stebrov v ozadju, med katerimi vidimo modro nebo z belimi oblački, delijo dogajanje in kompozicijo na tri dele: levi steber s svojo maso veže nase mir s smrtjo sprijaznjenih, srednji predstavlja ozadje razburjeni skupini z rabljem in devico, pri zadnjem pa v senci sodnikov spet vlada mir. V kompoziciji križa podoba neizrazita diagonala, ki poteka od levega spodnjega kota, prek razkoračenega rablja in razprostrtih rok Krescencije k sklonjeni drži cesarja. Protiutež temni postavi rablja je beli kontrast zgornjega dela telesa device in njene iztegnjene desnice. Arhitektura in vsi liki so slikani v temnih, neveselih barvah. Iz temačne mreže simetričnih navpičnic arhitekture cveti lirična postava device, ki jo je onečastil rabljev dotik.

Celotnemu delu se pozna, da je nastalo v naglici. Wolf si še nikoli doslej ni tako nesamostojno izposodil tujih predlog in tudi v obeh samostojnih kompozicijah ni pretehtal in preračunal posameznih delov. Tako so na stropu nastale občutne vrzeli, ki jih je za silo izpolnil z oblaki, na oltarni freski pa je bolj ilustriral legendo kot pa značaj in duševno prizadetost oseb. V nasprotju z značilnimi, moško resnimi

<sup>245\*</sup> Na današnji sliki *Mučeništvo sv. Vida* na oltarni steni so figure svetnikov razporejene drugače, kot opisuje Mesesnel: v sredini stoji mladi sv. Vid z dvignjenima rokama in se ozira v nebo, na levi je sv. Modest, na desni napol kleči sv. Krescencija, rablja, ki naj bi jo zgrabil, pa ni. Ker je bila slikarija med 1. svetovno vojno zelo poškodovana, se zdi, da jo K. Del Neri leta 1939 ni le obnovil, temveč delno tudi na novo preslikal, zlasti fresko na oltarni steni.

postavami evangelistov in razburljivo Kristusovo gesto so v baročnem letu plavajoči angeli prelahkotni. O Šubičevem delu je treba poudariti, da je — po Wolfovem kartonu — iz Schnorrove kompozicije izpusstil tri figure v ozadju na desni in jih nadomestil s pogledom na gričevnato pokrajino, sicer pa je Schnorrov akademizem tudi v figurah natančno prenesel na steno. Barve je uporabil zgolj koloristično in le pri Kristusu je slab kontrast poudaril z različno obarvanim oblačilom.

Wolfove oljne slike so nastajale ob obsežnem delu pri freskah in ob poučevanju zgolj slučajno in kot obvezna naročila.<sup>246\*</sup> Med njimi najdemo veliko kopij po Führičovem *križevem potu*, samostojni pa so portreti svetnikov, adoracije, sv. Trojice in Madone, ki kažejo enake značilnosti kot freske. Zaradi osredotočenosti na posamezno osebo je pri teh slikah razvoj od človeškega tipa k individualizaciji bolj neposreden, čar beneškega kolorita pa se je kljub osebnim željam naročnikov iz ljudstva lažje razvijal. Višek v tej dobi predstavlja *Sv. Barbara* za rudarsko kapelico v Trbovljah.<sup>247\*</sup> Svetnica je podobno kot *Sv. Cecilija* (sl. 4) v trboveljski cerkvi bogato oblečena beneška dama svetlih, z dragulji in verižico v kito spletenih las. Svila se lomi v gubah obleke in igra v diskretnih barvnih prehodih, s toplimi toni ter čutno prikazanim značajem blaga pa oživlja ploskev. Le v obrazu se zrcali časovni razloček med Veronesejem in Wolfom. Mirujoča lepota je tu zrcalo nedolžnega in čutečega srca, sočutna resnost pa je pregnala brezskrbnost. Nežne roke z nemirnimi dolgimi prsti, ki so stalen atribut Wolfovih svetnic in svetnikov, so posnete po njegovi izraziti desnici<sup>248\*</sup> in prepričljivo dopolnjujejo transcendenco obraza. Vsak gib je umirjen in posledica povsem individualnega doživljanja. Povsod je očiten skrben študij narave, v podobi ni nobene slučajnosti, temveč je vsak element idealizacija in velja zunaj časa in osebe.

Veličina dogajanja je predmet slike *Sv. Janeza Evangelista* (sl. 97) v Ribnici.<sup>249\*</sup> Na visokem, zgoraj zaokroženem kvadratu slike je upodobljen mlad moški brez brkov, in sicer v trenutku ko gleda v nebo in zapisuje skrivnostno razodetje. Beli oblak nad morskim obrežjem ga je dvignil v višje sfere, kjer se pod temnim oblakom v levem zgornjem kotu razliva skrivnostna svetloba, pred katero se klanjajo preroki starega zakona. Iz globine prihaja nežno nadahnjene dvoredne bele oblečenih duš, ki jih blagoslavlja angel. Skale morskega obrežja pod evangelistovim oblakom sestavljajo temno gmoto, v katero butajo valovi razburkanega morja. Krajino pokriva sivo nebo, na evangelista in oblak pa z višine ostro pada svetloba. Ritem telesa, gibanje glave, ki zavzeto posluša nadnaravni pojav, in smer svetlobe — vse to ustvarja poševne paralele, ki iz temne gmote povzdigujejo osvetljen obraz in pišočo roko. Odvrnitev od zemlje in osredotočenost na mističnem

<sup>246\*</sup> Gl. op. 230\*.

<sup>247\*</sup> Slika je izginila po 1941. — Gl. kat. 69.

<sup>248\*</sup> Steska poroča, da se je dal Wolf, ker ni vedel, kako naj *Brezmadežni* naslika roko, »sam fotografirati v takem položaju, da mu je mogla roka služiti za vzorec«. — Steska, 1910, pp. 113—114, repr. p. 115.

<sup>249\*</sup> Gl. kat. 74.

razodetju je Wolf dosegel z mirnimi in prav zato učinkovitimi sredstvi. Pod veličino razodetja, ki ga doživlja človek v višinah, leži zemlja z morjem kljub naravnemu življenju kot osamljeno podgorje severnega fjorda. Ritem skalnatih linij bi lahko primerjali z ritmom obrežja v Feuerbachovi *Medeji* (sl. 96).<sup>160, 250\*</sup> Tu pa se je nad zemljo dvignil duh in se upodobil v nadnaravni veličini evangelistovega izraza. Tu se je življenjska slutnja uresničila in lepota dogajanja je povečala obraz mladeniča. Kakor njegov simbol, ki stoji zraven njega z napol razpetimi krili, je evangelist obrnil oko proti najvišjemu, spone zemlje pa so ostale v temi.

Življenje, ki preveva evangelistovo postavo do zadnje gube, je Wolf v tej podobi dal celo oblakom, ki jih je v freskah navadno slikal trdo. Tu ni več okornega sedenja, kontrasti svetlobe in sence povzdigujejo dogajanje v odprto nebo. Preroki in duše izginjajo v avreoli in skupaj z mehкими večernimi oblaki sestavljajo čarobno ozadje zemljanov. Idealizacija je v tej sliki dosegla svoj vrh in si podredila ves prizor, zemljo in nebo. Vsak del zase je v službi upodobljene ideje, ki je slavospev od zemlje osvobojenemu duhu.

Na zaokroženih obokih prezbiterija v *trboveljski cerkvi* je Wolf dopolnil že prej odloženo naročilo.<sup>251\*</sup> Nad glavnim oltarjem sedijo pri kelihu s hostijo in knjigo štirje *evangelisti* (sl. 43). Razporejeni so simetrično; arhitekturni podstavek kaže bogato členitev in naturalistični akantov ornament. Ozadje je razpršena svetloba. V prvem polju je strogost kompozicije bolj nežna. *Vnebovzetje Matere božje* (sl. 42) se odigrava kot dogodek v zraku, na nebu. Kompozicija je približen trikotnik, ki pa v odtenkih večernih oblakov izgublja običajno vezanost. Marija (sl. 46), ki jo krilati angel nese v nebo, je pomaknjena v najbolj oddaljeni levi kot trikotnika in telo nenaravno obrača proti sv. Trojici. Ravnotežje ji dajeta dva duhovnika, od katerih je eden po vsej verjetnosti naročnik, drugega pa ni mogoče prepoznati.<sup>252\*</sup> Živo upodobljena bog Oče in Sin sedita na oblaku drug nasproti drugemu. Sredi med njima poletavata dva angela. Sama kompozicija in nagli gibi ter kretneje figur imajo v sebi malo wolfovskega. Freski povsem manjka oni preprosti mir, ki oživlja notranje občutke. Samo rahli barvni prehodi in narava nekaterih detajlov izdajajo Wolfovo roko. Domneva, da je Wolf le obnovil starejšo baročno fresko, je glede na

<sup>250\*</sup> Poleg skice v tehniki tempere (1866, Breslau, Museum) je A. Feuerbach naredil dve upodobitvi *Medeje* (imenovane tudi *Medeja na begu*), prvo kot pripravo že 1867 (Berlin, Nationalgalerie) in drugo kot izgotovljeno sliko 1870 (München, Neue Pinakothek). Heroično občuteno morsko obrežje z golimi skalami na levi in z vzvalovljenim morjem na desni je obala pri Anziu, ki jo je kot oljno študijo naslikal 1866 (Oldenburg, Landesmuseum), in pozneje dopolnil z mitološko sceno. Na obeh Feuerbachovih slikah je obrežje sicer bolj ali manj podobno, vendar tisto na Wolfovi sliki bolj spominja na obalo na izgotovljeni Feuerbachovi upodobitvi, medtem ko ga Mesesnel primerja z obalo na prvi Feuerbachovi sliki (op. 160). — Edmund Heyck: *Feuerbach, Künstler-Monographien*, 76, Bielefeld u. Leipzig 1925, pp. 126, 128—129, repr. 69, 71, 72; *Anselm Feuerbach: Gemälde und Zeichnungen*, München-Berlin 1976, pp. 176—177, kat. 46, repr. p. 257.

<sup>251\*</sup> Gl. kat. 21.

<sup>252\*</sup> *Marijinemu vnebovzjetju* prisostvujejo cerkveni očetje, na tisti strani, kjer je Marija, sta upodobljena Hieronim in Gregorij Vél., na nasprotni strani pa Ambrož in Avguštin.



starost prezbitarija in značilnosti dela upravičena. Zapiski župnika Hašnika niso jasni<sup>161</sup> in tudi Simon Ogrin, ki se je pred odhodom v Benetke šel v Trbovlje poslovit od Wolfa, se dela ne spomni več.<sup>162, 253\*</sup>

Največje delo je Wolf izvršil v dekanijiški cerkvi v Vipavi.<sup>254\*</sup> Tu je izjemoma imel čas, da je pripravil konkurenčni osnutek in ga poslal dekanu Juriju Grabrijanu. Za nastanek tega dela je osebnost naročnika tako pomembna, da je ni mogoče spregledati. Jurij Grabrijan (1800 do 1882)<sup>163</sup> je bil v gimnaziji Prešernov sošolec in je tudi sam pesnik. Kot duhovnik se je ukvarjal s študijem književnosti in bil na Vipavskem agilen kulturni organizator. Bogati dohodki njegove dekanije so mu dovoljevali smotrno gradnjo in v vrsti let je zgradil nekaj cerkvenih in posvetnih stavb in dal okrasiti več cerkva. Bil je izobražen in duhovno bogat človek, ki se na oder vipavske čitalnice ni bal pripeljati Schillerjevega *Viljema Tella*. Poleg študija klasike je Grabrijana zanimalo gospodarstvo in kot mož duhá se je približal idealu renesančnih mecenov. Na izoliranem vipavskem področju se ni mešal v strankarske spore, ohranil je širok razgled in mir, ki sta pogoj za kulturo delavnega človeka. Poslikavo vipavske cerkve si je zamislil kot dopolnilo k stropni freski iz konca 18. stoletja,<sup>255\*</sup> drugače pa ni postavljaj nobenih pogojev. V arhivu dekanije najdemo poleg Wolfovega še v *chiaro-scuro* slikan osnutek neznanega avtorja, ki je epigonski in brez vrednosti.<sup>256\*</sup> Wolfov osnutek vsebuje freski za obe strani prezbitarija in sliko za oltarjem (sl. 47, 55, 58), ki naj bi predstavljala prehod k Sv. Trojici na stropu. Prezbitarij je visoka gotška stavba iz začetka 15. stoletja z enim samim visokim ozkim oknom. Zaključujejo ga tri, v polkrog vrisane stranice osmerokotnika. Obokan strop je ostal, po odstranitvi reber pa je nastala valovita ploskev, ki jo je baročni freskant obrobil z navidezno arhitekturo in s simboličnimi liki, v sredini pa je naslikal sv. Trojico z množico angelov na oblakih. Severna stena je enotna četverkotna ploskev velikih razsežnosti, južna pa je zaradi okna za tretjino krajša in prekinjena z vratmi. Grabrijan s poslikavo ni hitel. Po sprejetju Wolfovega osnutka je izvršitev prepustil mojstru in mu z bogatimi sredstvi omogočil dveletno delo in potrebne pomočnike. Pri Wolfovih naročnikih je bila ta lastnost tako redka, da jo je treba ob njegovih izrednih darovih šteti kot posebnost.

Nalogo, naslikati življenjski cikel sv. Štefana, vipavskega patrona, je Wolf razprostrl po vseh treh navpičnih stenah prezbitarija, ki se z visokim slavoločnim lokom odpira v prostrano in svetlo renesančno ladjo. Odločil se je za štiri prizore, ki se vrstijo od ladje proti oltarju in ki v sredini obkrožajo apoteozo. Severna stena kot celota zase prikazuje *Sprejem sv. Štefana med diakone, Delitev miloščine in Posvetitev* (sl. 49), južna *Kamenjanje* (sl. 56), na zadnji pa sta v

<sup>253\*</sup> Po podatkih iz *Zupnijske kronike* in kakor navajata Steska in Ogrin, je slikarja v *trboveljskem prezbitariju* nedvomno Wolfovo delo, kar med drugim potrjuje tudi vzorovanje po Correggiu, po katerem se je Wolf večkrat zgledoval.

<sup>254\*</sup> Gl. kat. 22.

<sup>255\*</sup> Gre za fresko F. Jelovška iz 1752.

<sup>256\*</sup> Škofijski arhivar prof. Franc Kralj iz Slapa pri Vipavi, ki je pregledal in uredil vipavski arhiv, pravi, da v njem niso ohranjeni nobeni načrti za poslikavo cerkve; Wolfove osnutke pa je France Mesesnel leta 1923 odnesel v Narodno galerijo v Ljubljani.

osnutku *Štefanova pridiga* (sl. 58) in podelitev nebeških znakov mučeništva. Skupino velikih slik je Wolf razčlenil z bogato renesančno arhitekturo, ki je mišljena kot nosilec realnega oboka in je hkrati okvir ter ima v slikah tudi svojo funkcijo. Na dva metra visokem podstavku se dvigajo kvišku štirje stebri, povezani s tremi loki. Stebri so spredaj členjeni s pilastri in polstebri s korintskimi glavicami in nosijo navpične, z arhitravom členjene realne obočne trikotnike. Tridelni naslikani portik na severu sestavlja okvir trem posameznim in hkrati povezanim prizorom, ob oknu na jugu pa je večji, čez dve polji segajoči prizor. Vrsta stebrov se stopnjuje za oltarjem, kjer glavni prizor uokvirja lok, ki ga nosita zadnja stranska stebra. Osnutek za to sliko je Wolf pri izvedbi zaradi nove ideje spremenil in lok je odpadel.<sup>257\*</sup> Na obeh stranskih stenah je nastala trdna zgradba, ki se za oltarjem razblinja in združuje s stropom.

Arhitekturna členitev stene, ki je poudarjeno slikana v temnejših in toplih tonih, oživlja ploskev in določa format slik, ob svobodni izrabi prostora pa tudi njihovo celotno organizacijo. Kljub detalnemu razkošju arhitekture ustvarjajo poudarjene navpičnice resno in vzvišeno razpoloženje, dajejo vtis celovitosti posameznih delov in pomenijo trdno osnovo za biblijsko snov. Plemeniti loki drzno povezujejo posamezne prizore in znižujejo visoke stene.

Severna stena je sama po sebi celota zase. Arhitektura ne razčlenjuje treh prizorov enega dogodka in ne deli široke pripovedi kot pri Veronesejevi *Levijevi gostiji* (sl. 48),<sup>164</sup> po kateri se je Wolf vzoroval. Monumentalnost najbolje pokaže frontalni pogled (sl. 49), za katerega se je Wolf odločil pri vseh prizorih. Prvi in zadnji se dogajata v zaprtem prostoru, srednji pa pred hramom na nizkem stopnišču. Po razsežnosti prevladuje srednji, razširjajo ga osebe pred stranskimi stebri in ima nizek horizont, ki poudarja glavno dogajanje v ospredju nasproti ostalima dvema prizoroma, katerih kompozicijo določa interier. Stična točka vseh treh slik je sredi spodnjega roba srednje slike in daje celotni steni značaj triptiha.

Na prvi sliki (sl. 50) vodi bradat mož mladega Štefana, ki je pokorno sklonil glavo, proti stopnišču k apostolom, ki stojijo pred vrati na vrhu stopnic okoli sv. Petra. V sami legendi in ciklu pomeni omenjena scena uverturo, česar se je Wolf pri upodobitvi tudi držal. Na skrajni levi stopa na stopnico Štefan, naslikan v profilu.<sup>258\*</sup> Njegov vodnik

<sup>257\*</sup> Iz opisa ni mogoče ugotoviti, kakšen lok ima Mesesnel v mislih, saj kompozicijo tako na osnutku kot na izgotovljeni freski zaključuje polkrožni lok.

<sup>258\*</sup> Zanimiva je ugotovitev, da je Wolf vrsto prizorov iz legende sv. Štefana prvič naslikal že 1868, in sicer za *predelo* stranskega oltarja v Stari Loki, torej v zelo majhnem formatu. Prva dva prizora, *Sv. Štefan sprejet med diakone* in *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*, s predele v Stari Loki sta tako kompozicijsko kot v detajlih podobna istoimenskima motivoma na steni *vipavskega prezbiterija*, še posebej pa tistima na osnutku. Ob tem velja, povedati, da figura sv. Štefana na prvem prizoru izvira iz Schnorrove upodobitve *Sv. Peter ozdravi hromega*: v Stari Loki je Wolf Petrovega spremljevalca posnel bolj ali manj točno, nekoliko ga je že spremenil na osnutku, na sami freski pa toliko, da ga brez starološke slike ne bi spoznali kot Schnorrovo figuro. Iz povedanega je razvidno, kako je Wolf sčasoma dozorel in samostojno uporabljal pridobljeno znanje, saj je posnete figure spreminjal in vključeval v nove kompozicije, tako da le še s pomočjo podrobnega študija in primerjav lahko ugotovimo njihov izvor. To seveda velja tudi za druge Wolfove figure oziroma kompozicije. — Gl. kat. 57.

se ravnokar obrača okoli svoje osi navznoter in kaže pot z levico. Enake kretnje s poudarkom ponavlja na nasprotni strani stoječi apostol, ki je z desno nogo stopil na stopnico. Med začetkom stopanja, ceremonialno izraženim v večji in svetleje modelirani srednji skupini, in med sv. Petrom je pet stopnic, ki delijo sliko v dva globinska sloja in povzdigujejo skupino apostolov. Z umetnostnega vidika pomenijo stopnice presledek in oviro, ki jo mora mladi mož premostiti, da bi prišel v krog starcev, ki so prevzeli nase težo božjega poslanstva. Štefan je od veličine tega odločilnega trenutka ves prevzet, pokorno je sklonil glavo in se ob prvem koraku opira na roko ljubečega tovariša. Obrat iz ospredja v temnejše ozadje obokane veže lahko spremlja perspektiva arhitekture, ki se z obokom in s konzolami steka v globino k sprejemajočemu Petru. Na desni strani usmerja Štefana apostol, ki kaže na stopnišče, tako da je naznačena neizbežna smer prihodnjega koraka. Ritem hoje je preprost, nevsiljiv in v skladu z vzvišenostjo trenutka ter prav zato prepričljiv. Kompozicija je jasna in pregledna, skromnost zgoraj zaokrožene arhitekture je v harmoniji s preprostostjo prvih Kristusovih učencev. Štefan je premagal zunanji svet in se podredil višji volji.

V drugem delu (sl. 51) je sv. Štefan upodobljen pri izvrševanju svoje prve dolžnosti, ki mu jo naložijo apostoli: skrbi za revne. Deléč miloščino, je postal osrednja oseba in oči vseh so uprte vanj. Stopil je nekaj stopnic od svetišča, med revne, spremljata ga dva pomočnika.<sup>250\*</sup> Levico ima na denarnici v pasu, z desnico pa je ponudil denar fantu z iztegnjeno roko, ki vodi slepca. Njegov pogled se je ustavil na ženski, k sedi pod pilastrom in s pogledom ter kretnjami prosi svetnika, naj bi ji zavoljo otroka pomagal. Ob vznožju nasprotnega stebra sedi napol oblečen, pohabljen berač z berglo, ki mu otrok kaže svetnika. Za stopnicami je zbranih nekaj starih, brkatih mož in otrok, ki Štefanu ponuja vrtnice. Globino slike zastirata hram in orientalska hiša, ki se odbijata od rahlo oblačnega svetlega neba. Kot rečeno, se je Wolf pri tej sliki odločil za nizek korizont, da bi bolj poudaril dogajanje oseb v ospredju. Obrobni skupini, berača in mater z otrokom, je priklenil h gmotam stebrov, spremljajoči pa so ostali v ozadju; edino Štefan, ki je stopil prek zadnje stopnice, stoji svobodno ob robu hrama, tako da se njegova gesta odraža na nebu. Smer gibanja se spušča od njegove nagnjene glave prek njegove roke do bližajočega se dotika z roko majhnega in veliko niže stoječega fanta proti temni gmoti slepca in nizki skupini matere z otrokom. Štefan, čeprav stoji sredi slike, sodi v desno polovico, na nebu, ki loči skupino od svetnika, pa se odraža le tanek vir dogajanja: roka, ki daje in ki sprejema. Dobrosrčnost in mil izraz, s katerim je prežet nežni Štefanov lik in ki spreminja njegovo mlado obličje v »angelski obraz« (Zgodovina apostolov, pogl. 6, 15. verz), se kaže v dogajanju, ki postaja spričo kompozicijskih lastnosti središče slike. Svetnikovo oko se medtem sočutno ustavi na mladi ženi, ki mu z levico kaže cepetajočega otroka, nestrpno stegujočega

<sup>250\*</sup> Štefanov desni spremljevalec, ki drži v rokah košaro s kruhom, ima portretne poteze grafa Lanthierija.

roko proti njemu. Na glavi ima na italijanski način zavezano ruto, kot tip je podoba lepe južnaške ženske in nedolžnost njenega materinstva naredi na svetnika vtis. Njegova desnica še daje, on sam pa, kot da je otrpnil: ve, da denar ne pomore, saj je žena zapuščena vdova, ki ji je smrt vzela ljubezen. Simultanost dogajanja, razdajanje miloščine in globoko sočustvovanje z mlado vdovo, je dramatičen zaplet, ki deluje z živo akcijo občutkov in časovnega razvoja. Jasno je, da svetnik tu ne izpolnjuje le krščanske dolžnosti, temveč je glavni motiv njegovega bivanja v tem trenutku v tihi nesreči bližnjega. Zaradi notranje bolečine je sklonil svojo preprosto lepo glavo in bližnjemu z razumevanjem razdaja svoje srce. Čustvo v tej podobi je neposredno in resnično, kajti prišlo je iz mojstrovega ranjenega srca. Slutimo, da je ta slika več kot zgolj ilustracija legende; razodeva nam tragiko umetnikovega življenja.

Štefanova ganjenost zadržuje gibanje desnice in obrača pozornost na njegovo osebno čustvovanje. S tem je delitev miloščine prenehala biti trenutna gesta, postala je večno dejanje. Pričakujoči in mirno spremljajoči reveži v ozadju ne sodelujejo v prizoru z vdovo; to dogajanje vidi le opazovalec in postalo je njegova intimna last, brez širokega razpletanja, vsakdanjost in profanizacija pa sta ob prisrčnem in tihem svetnikovem pogledu izključeni. Nasproti vdovi sedi pohabljenec z otrokom, kazočim na svetnika. Ta skupina ne sodeluje pri čustveni akciji in ima čisto kompozicijsko vlogo, da z višine središča proti nizko, na levo razvijajočemu se dogajanju ustvarja ravnotežje in razširja sliko prek desnega stebra. Po trboveljskem prezbiteriju preseneča individualizacija oseb in obrazov. Celota je polna mirnega in vzvišenega čustva, posamezni tipi so vzeti iz življenja in postavljeni v mogočno brezčasnost dogajanja, ki jo izražata oblačilo in arhitektura. Wolf je zares portretiral več znanih oseb iz Vipave in jih upodobil na steni (sl. 52). Barvno je ta prizor uglašen z ostrimi, a vendar nežnimi kontrasti: rumena in vijoličasta prevladujeta v draperiji, modra halja vdove je v kontrastu z belo otroško srajco, svetlo je oblačilo otroka, ki sedi za beračem temne polti in pred temnejšo arhitekturo. Med umazanimi barvami beraških cunj v ozadju vidimo čisto belino obleke otroka, ki prinaša vrtnice. Temno vijoličasto in rjavo so oblečeni spremljevalci in slepec. Lepota beneških dam je odstopila mesto skromnosti usmiljenja.

Zadnja slika na severni steni (sl. 54) upodablja prizor, kjer sv. Peter polaga Štefanu roke na glavo. Ta obred naj utrdi Štefana v njegovi prihodnji usodi pridigarja in mučenika. Prizor je nekako pomaknjen v drug sloj slike in se odigrava na stopnišču pred oltarjem. Med dvema stebroma se v ozadju odpira pogled na košček neba. Štefan je pokleknil na stopnice pred apostola, ki stoji nekaj stopnic višje in mu polaga roke na glavo. V ozadju asistira duhovnik, ki drži škofovsko palico, cerkovnik pa duhovniško oblačilo. Apostol ima zlat ornat, Štefan belo oblačilo. V ospredju na desni je na rdeče pogrtnjenem klečalniku težak kovinski svečnik, na stopnicah kadilnica, iz katere se dviga dim. Scena je presajena na tla današnjih cerkvenih obredov in zato izstopa iz okvira ostalih prizorov na tej steni. Udeleženci imajo obraze

takratne vipavske duhovščine (sl. 53).<sup>165, 260\*</sup> Slika je zato zanimiva za krajane, pomanjkanje notranjih motivov pa daje vtis golega cerkvenega obreda. Kompozicijska sredstva so precej slabša kot pri dosedanjih delih. Stopnice imajo skupno stično točko z osrednjo sliko, s perspektivo stebriščnega postamenta, ki v podaljšku seka Štefanovo glavo, pa je skušal Wolf šibko poudariti glavno osebo. Nemoč tega aranžmaja je tako očitna, da izgublja svoj učinek.<sup>261\*</sup>

V prvotnem osnutku je bila slika nad glavnim oltarjem (sl. 58) zamišljena kot nadaljevanje legende. Štefan stoji na visokem stopnišču med vitkimi stebri pred nebom in pridiga o svoji viziji odprtega neba. Za njim na stopnicah in pod stebri poslušča velika množica ljudi in izraža svoja čustva pobožnosti, sovraštva, nepripravljenosti, miru in odpora. S tem dogajanjem je povezana živa telesna akcija posameznikov in skupin, ki je tudi barvno poudarjena. Zakaj je Wolf odstopil od prvotnega osnutka, ki je vzet iz legende in je v odnosu do stropne freske, ni znano. Morda je hotel doseči stilistično enotnost z barokom in je zato spremenil idejo slike. Kot apoteoza (sl. 59) je iztrgana iz realnosti celotnega cikla, ki se zdaj nadaljuje na južni steni.

Kamenjanje (sl. 56) zavzema dvoje polj med arkadami enake arhitekture kot na severni steni. Wolfov odpor do žive igre telesa je določil vsebino dogodka, ki prikazuje konec, namreč umiranje kamenjanega Štefana. V levem polju, v naročju pobožnih žená, napol leži blede duhovnik, ki mu je smrt zarisala v obraz trpke poteze. Skupina je poševno prirezana od levo stoječih žená prek glav klečečih do kamna pred srednjim stebrom, ki ga dviga močan mladi mož, prihajajoč z desnega polja. Osebe tega dogajanja se odražajo od visokega, oddaljenega mestnega zidu, s katerega gledajo vojaki in ljudje. Sredi desnega polja se v zidu odpirajo mestna vrata in sèm se prebija poslednji sončni žarek, edina jasna svetloba na sliki. Zid izolira prizor in mu daje mir. Okoli umirajočega Štefana so se kot cvetni listi večera sklonile žalujoče žene (sl. 57). Na levi od stebra moti žalostni mir vitka postava napol oblečenega, zrelega moškega, ki pravzaprav ne sodi več v to sliko. V časovnem pogledu je dviganje kamna pred dogodkom in tu nakazuje posledico, Štefanovo smrt. Kontrast med zdravim, krepko razvitim in ogorelim moškim in umirajočim Štefanom v zlatem ornatu loči slikani steber, ki deli ljubezen od sovraštva, mir od akcije.

Nad skupinami stoječih učencev za glavnim oltarjem nesejo trije angeli v nebo Štefana, ki sedi na oblaku (sl. 59). Možje, ki stojijo na stopnišču pri stebrih, sledijo dogajanju s pozornostjo, ki nikakor ne izdaja presenečenja nadnaravnim pojavom; čim bolj se stopnjuje

<sup>260\*</sup> Sv. Štefan je mladi Ivo Trošt, poznejši nadučitelj in pisatelj, sv. Peter ima portretne poteze dekana Jurija Grabrijana, diakon poleg njega je beneficiat Luka Hiti, cerkovnik ob sv. Štefanu je mežnar Gerlevič. Moški s temno brado v ozadju, ki ga vidimo v profilu, ima portretne poteze slikarja Wolfa, oseba poleg njega pa ni identificirana.

<sup>261\*</sup> Po lastnem pričevanju naj bi vse tri prizore na levi steni naslikal S. Ogrin, glede na kvaliteto in prepričljivost posameznih slik pa je očitno, da je Ogrin naslikal le zadnji prizor, tj. sliko *Sv. Štefan prejme diakonsko čast*. Tudi primerjava z osnutkom pokaže, da je kompozicija na tem bolj trdna in povezana kot na steni. — Simon Ogrin, *Spomini slovenskega slikarja, ZUZ, II, 1922, pp. 50, 56.*

dogajanje, tem več afektov je zaznati pri osebah, angeli, ki prinašajo nebeška mučeniška znamenja, pa se v svojem lahkotnem letu že približujejo vehementni razigranosti baročne stropne freske. Poudarjene diagonale, ki s trojico velikih angelov, z obliko oblaka in s svetnikovo držo rastejo z desne proti levi, izražajo popolno dviganje v višino. Svetnik ne sedi več tako globoko potopljen v oblake kot trboveljski sv. Martin (sl. 2), temveč se z zgornjim delom telesa in z razprostrtimi rokami dviga proti nebeški luči. Gibanje navzgor poudarjajo tudi visoki stebri ob obeh straneh, ki se izgubljujejo v oblakih, plavajočih na nebu. Kos modrega neba z naturalistično kopreno oblakov, viden med stebri pod Štefanovim oblakom, je v hladnem zemeljskem kontrastu z zlato atmosfero vnebovzvetja. Tudi barve oblačil negibno opazujočih apostolov so uporabljene skoraj koloristično, bolj tople so pri nesočih angelih v rožnatem sfumatu oblakov, z zlatom sončnega zahoda pa je ozarjen Štefanov duhovniški ornat. Njegov obraz, ki ga je na sliki kamenjanja izmaličila smrt, je poln nadnaravne radosti in je v kompoziciji najvišja točka. Odraža se od trepetajoče avreole, ki s svojo skrivnostno atmosfero tvori prehod k zadnji stopnji baročnega neba s sv. Trojico.

Glede na celoto kakor tudi izvedbo posameznih delov pomenijo vipavske freske vrhunec v Wolfovem stenskem slikarstvu. Do sedaj je dosegal precizen izraz le v posameznih delih dekoracije, enotno zasnovanega dela v povsem svobodni izvedbi pa ni mogel uresničiti ne prej ne pozneje.

Že sama tema, cikel iz življenja enega samega svetnika, je narekovala razvoj posameznih dogodkov v okviru celote, katere prostor je hkrati uporabil za povezavo in razmejitev. Arhitektura, s katero se v njegovih delih pogosto srečujemo, je tu dosegla tako stopnjo sožitja s sceno in figurami, da ni več mogoče govoriti o ozadju v smislu kulise, temveč o popolni kompozicijski in barvni enotnosti. Pri posameznih dogodkih je za poživitev prostorskega in časovnega razvoja uporabil kontrast golega akta in draperije, močate zrelosti in nežne nezrelosti, moči in slabosti, tihega čustva in sunkovite akcije. Barvni kontrasti so vedno usklajeni glede na celovito razpoloženje podob in nežno žlahtnijo linearno kompozicijo, ustvarjajoč nepopisljivo atmosfero izrazite globinske plastičnosti. Tudi v stojah in izrazih posameznih figur je dosežena kar največja svoboda. Legenda služi le kot tematsko ozadje, značaj in usoda idealnega človeka sta uresničena s čistim čustvom in ljubeznivim razpoloženjem brez potrebne monumentalnosti.

V naslednji večji dekoraciji, pri poslikavi prezbiterija v *Ribnici*,<sup>262\*</sup> je Wolf na stropu spet upodobil *Sv. Trojico med angeli* (sl. 60, 61), na stranski steni pa je v zlata polja namestil *evangeliste*, *Mojzesa* (sl. 62) in *Janeza Krstnika*. Pod njimi so medaljoni s poprsji *cerkvenih očetov*. Izraznost figur omejuje strogo linearni slog, ki je nujna posledica zlatega ozadja.

Med temi dekoracijami je nastalo nekaj oltarnih podob, ki jih je treba omeniti. V času, ko je delal v Vipavi, je Wolf ob sodelovanju svojih pomočnikov naslikal *Madono* za Podrago in oltarno podobo *Sv. Kancijana*

<sup>262\*</sup> Gl. kat. 23.

za Planino.<sup>263\*</sup> Slednja prikazuje vzporedno skupino dveh bratov, sestre in njih učitelja, ki so vsi bili po svojem prepričanju mučenci. Ker spodnji del slike zakriva visok tabernakelj, je izraz osredinjen v obličjih mučencev. Tu je razvita zelo vplivna igra občutkov. Mladostna strogost prepričanja, mirna predanost, deviška čistost in starčevska zvestoba. Markantnost glav blažijo prijetne, polne barve oblačil in mehko večerno ozračje. Madona v Podragi<sup>264\*</sup> stoji frontalno z levo nogo na glavi kače, ki se plazi okoli zemeljske krogle. Dokončan je le obraz plemenitih potez in zaprtih oči ter na prsih počivajoči roki. Temnozlate lase obroblja prosojna tančica, oblačilo pada v nakazanih gubah proti nogam in živo vzvalovi ob Madoninem koraku na kačjo glavo. Zaradi baročnega oltarja in okvira je Wolf dodal še nekaj angelov, ki ob straneh nosijo lilije, v ozadju pa se izgublajo v oblakih.

Veliko oltarno podobo za Železnike je mojster hitro dokončal.<sup>265\*</sup> V pusti krajini kleči pred skalno votlino *Sv. Anton* (sl. 103), ki se mu je prikazal angel.<sup>266\*</sup> Pokrajina je urejeno odrsko, z gmotami skal brez vegetacije, svetnik na levi, angel na desni zgoraj, figuri sta izdelani precej površno in brez poudarka na notranjem dogajanju. Pomanjkanje ritma v krajini in v držah figur znižuje ceno izvedbe, čemur je brez dvoma vzrok naglica, v kateri je Wolf delo oblikoval.

V oltarni podobi *Sv. Petra in Pavla* (sl. 102) za Zagorje<sup>267\*</sup> je Wolf še enkrat združil vsa svoja umetniška prizadevanja. Predmet je pojmovan kar najbolj mogoče preprosto: oba apostola stojita drug poleg drugega na stopnišču pred dvema stebroma, ki se izgubljata v višino. Dva starejša moža iz ljudstva — sv. Peter že siv, vendar svež, Pavel pa teman filozof z brki — sta tudi s svojim notranjim življenjem po stopnicah trpljenja in boja stopila na dvignjeno mesto. Osnovna nota celotne podobe je vzvišen mir, ki govori iz vsake podrobnosti in izžareva življenje. Draperija pada v širokih gubah proti nogam, vendar razkriva trdno stoječe telo, ki se vsak hip lahko pomakne še za stopnico više. S stebri je Wolf ponavljal priljubljeno poudarjanje višine in vznesenega razpoloženja, kar je prinesel s seboj iz Benetk. Obraza obeh mož govorita o premaganem življenju in o pravi poti brez lastnega precejevanja. Strogost v odnosu do samega sebe in skromnost v odnosu do sveta jima dajeta veličasten izraz. Barve so tople in mnogo bolj enotne kot na Wolfovih dosedanjih oljnih podobah. Celoten interier je slikan v zamegljenem ozračju, iz tega okolja pa plastično izstopata figuri. Dekorativni učinek je glede na visoko namestitvev slike neizogiben, toda preprost in neprisiljen.

Po freskah v *Ljubljanski frančiškanski cerkvi* (sl. 66),<sup>268\*</sup> od katerih so ostali le rjavi madeži s sledovi trikotnih kompozicij, in po *Rešnjem telesu* na fasadi,<sup>166</sup> zavitem v rdeče oblake in v krogu angelov v adoraciji na oblakih, je Wolf svoje zadnje freske slikal v cerkvi v

<sup>263\*</sup> Gl. kat. 84.

<sup>264\*</sup> Gl. kat. 83.

<sup>265\*</sup> Gl. kat. 94.

<sup>266\*</sup> Sv. Antonu Puščavniku se je prikazal Kristus in ne angel, kot zmotno navaja Mesesnel.

<sup>267\*</sup> Gl. kat. 95.

<sup>268\*</sup> Gl. kat. 25.

Zagorju.<sup>269\*</sup> Po Ogrinovi trditvi naj bi mu pomagal Jebačin,<sup>167</sup> vaščani pa se spominjajo le Antona Azbeta.<sup>270\*</sup> V novi centralni stavbi naj bi Wolf poslikal zaokrožene stene okoli glavnega (sl. 67) in obeh stranskih oltarjev (sl. 68, 69). V sredini prekinjajo površine veliki oltar oziroma stranska in okni nad njima. Na ta način je stena razčlenjena na visok zgornji pas v obliki velike lunete in na dva stranska štirioglata dela. Wolf se je te razdelitve vseskozi držal. Nad glavnim oltarjem je v zgornjem delu naslikal Jezusa z evangelisti (sl. 67), ki sedijo na oblakih, ožja pasova ob straneh pa je izpolnil z ornamentami po vzoru iz katakomb.<sup>168</sup> Na južni steni, nad oltarjem sv. Barbare (sl. 68), je zgoraj na oblakih upodobil vladajočo zaščitnico rudarjev, ki bedi nad svojimi zemeljskimi varovanci. Na levi strani oltarja moli rudar, ki z majhnim otrokom kleči pred kapelico, na desni pa rudar, ki se je znašel v podirajočih se rovih, kliče na pomoč svetnico. Na severni steni je v zgornjem delu Madona (sl. 69) na oblakih, na levi pa čudežno spreobrnjenje Turka med obleganjem Dunaja (sl. 70). Na desni strani se potaplja velika jadrnica, samo en veren človek se je rešil na obrežje in se zahvaljuje Marijini zaščiti.<sup>169</sup>

Ta dela so izvedena zelo neenakomerno. Vse tri slike so odlično risane in polne zelo toplih, nasičenih barv. Svetloba, ki izžareva iz glavnih oseb, dosledno ozarja obkrožajoče oblake in mehča konture. Izraz sv. Barbare in njeno beneško oblačilo, Mati božja v privlačni nedolžnosti in posebej Jezus v svojem možatem usmiljenju so brez dvoma lastnoročno Wolfovo delo. Ostale prizore je ob pomanjkanju arhitekture, ki naj bi povezovala posamezne, zlasti izolirane dele, izvršila neokretna roka. Prizori pod Madono so očitno slikani po vzorih in domneva, da so učenci naslednje leto dokončali začete freske, se zdi upravičena. Za oltarjem namreč najdemo letnici 1880—1881. Prebivalci se spominjajo, da je Wolf začel delo z veliko vnemo, da pa ga je proti koncu prepustil pomočnikom.<sup>170</sup>

Tako so poleg izvrstno izdelanih dekoracij ostale scene, ki na prvi pogled razodevajo neveščo roko, celovite kompozicije pa sploh ni.

S tem delom se konča vrsta Wolfovih stenskih dekoracij. Njih neenako kvaliteto ne glede na čas nastanka v zadostni meri utemeljujejo tragična usoda Wolfove osebnosti in razmere, v katerih je živel. Predvsem je treba ločiti dela, ki so nastala izključno kot naročila, od svobodnega izraza njegove umetniške osebnosti, ki je pogosto zastrta in skrita za vzorcem. Vidna sta zlasti dva vpliva: beneški in nazarenski. Kadar je segel po nemških sodobnih vzorih, je skoraj vedno prišlo do nasprotja med njegovo naravo in naravo formalistično zakrnelih severnjakov, delo pa je s tem padlo na stopnjo posnemanja. Zdravemu instinktu je bila beneška radost nad človeško naravo in barvami veliko bliže, v takih primerih nastajajo osnutki kar na steni, brez večjih priprav na kartonih. Risbe za posamezna dela se niso ohranile, ker jih je Wolf imel za manj vredne priprave. V tem je temeljna razlika med nazarenci in Wolfom. Medtem ko so oni v majhnih risbah dosegli velik izraz, so pri prenosu na steno s formatom izgubili tudi predstavo in bili prisiljeni konstruirati po zgodovinskem kánonu, Wolf pa si je

<sup>269\*</sup> Gl. kat. 27.

<sup>270\*</sup> Pri poslikavi v Zagorju ob Savi je sodeloval tudi L. Grilec.



ohranil svežino predstave do konca slikanja in je risal šele, ko je zidar steno ometal.<sup>171</sup> Mučenje z izrazom abstraktne ideje mu je tuje, v njegovih slikah povsem pogrešamo filozofijo, preračunana skopost nazarske epike se pod njegovo roko spremeni v liriko, rojeno iz ljubezni. Ljubezen mu je branila, da davnih dogodkov ni rekonstruiral s historičnim aparatom, temveč je na splošni osnovi beneškega barvnega nazora slikal svoja lastna doživetja. Odtod njegova ljubezen do preproste kompozicije toplih barv in do detajla, odtod zavračanje nenaravne formalne monumentalnosti. Njegove ženske niso razkošne dame, ki so mladostno svežino ohranile v lenobnosti, niti ne nerazvite device brez privlačne spolnosti, temveč preproste deklice, ki se v tipu Madone stopnjujejo v dostojanstvo resne materinske sreče. Wolfovo globoko čustvo se raje izraža v učinkovitem razpoloženju kot pa v heroizmu geste. Zaradi premajhnega zanimanja za zeleno pokrajino se je zatekal k arhitekturi, ki pa mu ne pomeni izhod iz težav, temveč je organsko povezana s celovitostjo zamisli.

Wolfova religioznost je kljub nepridigarskemu razpoloženju globoko idealna, vendar temelji na tleh človeške usode in nikakor ne v abstraktnih etičnih pojmi. Seveda je to Wolfov tribut svojemu narodu in šoli beneških renesančnih slikarjev. Wolfovi učenci so iz njegove delavnice šli v svet iskat nove vzore. Religiozni slikarji so v Srednji Evropi našli povsem nove poglede. V mišljenju umetnikov je znova zavladal sodobni človek in iskal izraznih sredstev. Brata Šubic sta po Wolfovi smrti spoznala vsa središča kulturne Evrope in našla pot k slovanskim bratom Čehom, ki so tedaj že bili v toku svetovnega slikarskega razvoja.

Življenje slovenskega naroda je za časa Wolfovega delovanja precej napredovalo. Mladina, ki je imela v svoji sredi precejšnje število osebnosti, je dosegla svoj visoki cilj, osvoboditev umetnikove ustvarjalne volje od utilitarističnih potreb.<sup>172</sup> Zdravi realizem je temeljil v slovenskem kmetu, ki ga je odkril likovni umetnosti. V Wolfovi dobi se likovna umetnost še ni okoristila z življenjem meščana in kmeta. Ko je Levstik izdajal satirični list *Pavliha*, mu je karikature slovenskih meščanov moral risati češki slikar Karel Klič na Dunaju.<sup>173</sup> Brata Šubic sta naredila korak od svetovljanskega, narodno netipičnega človeka k slovenskemu, ko sta za *Österreichische Monarchie im Wort und Bild* slikala slovenske narodne običaje. V času Jurijevega bivanja v Parizu je tam mladi Petkovšek<sup>174</sup> s sredstvi impresionizma slikal prizore iz slovenskega podeželskega doma. Ažbe je gojil virtuoznost münchenske šole, njegovi učenci, sodobni slikarji, so se vrnili k naravi in odkrili poezijo domačega polja in ljudstva.

Osnova tega razvoja je Wolfova umetniška in slikarska šola. Njegov idealni realizem je nujno vodil k naravi, vzgoja učencev k dobremu delu, ki je, zavedajoč se odgovornosti, pripravilo močno generacijo. Wolfov trud je bil ogromen. V najbolj revnih duhovnih razmerah, ko je prek počivajoče zemlje vel decembrski veter, je stal sam z neomajnim in trdnim zaupanjem v novo generacijo, ki se ga danes spominja s spoštovanjem do preroka. In ko je Wolf umrl, mu je samo mladina postavila tale pomnik: »Bil je pravi prikovani Prometej, ki je v bridkem dušnem trpljenju in telesni bedi pojemal v naših malenkostnih, tesnosrčnih razmerah.«<sup>175</sup>

## OPOMBE

## Uvod

- <sup>1</sup> Ivan Prijatelj, Slovenščina pod Napoleonom, *Veda* (Gorica), I, 1911, p. 27 ss.
- <sup>2</sup> Op. cit.
- <sup>3</sup> August Dimitz: *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813: Mit besonderer Rücksicht auf Culturentwicklung*, IV, Laibach 1876.
- <sup>4</sup> Viktor Steska, Slikar Andrej Herrlein, *Carn.*, I, 1910, p. 187.
- <sup>5</sup> Ivan Prijatelj, Vrazova popotovanja po Slovenskem, *CZN*, VII, 1910, p. 72.
- <sup>6</sup> Josip Apih: *Slovenci in 1848. leto*, Ljubljana 1888.
- <sup>7</sup> Iso (Izidor) Cankar, Giulio Quaglio, *DS*, XXXIII, 1920, p. 77 ss.
- <sup>8</sup> Janez Gregor Dolničar (Thalnitscher): *Historia cathedralis ecclesiae Labacensis*, Labac 1882.
- <sup>9</sup> I. Cankar, op. cit.
- <sup>10</sup> Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslovenskih*, I—V, Zagreb 1858—1860; V, 1860, p. 359 (od tod cit. Kukuljević Sakcinski).
- <sup>11</sup> Kukuljević Sakcinski, II, 1858, p. 117.
- <sup>12</sup> Anton Mayer: *Der Maler Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt*, Wien 1879.
- <sup>13</sup> P(eter) B(ohinjec): *Vesalo*, Kranj 1914.
- <sup>14</sup> Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 1—60, 1856—1891; 17, 1867, pp. 378—379 (od tod cit. Wurzbach); Kukuljević Sakcinski, IV, 1860, pp. 309—310; P(eter) pl. Radics, Umétnost in umétna obrtnost Slovencev; Kulturno-zgodovinska studija, *LMS*, 1880, p. 42 (od tod cit. Radics); Eduard Ritter von Strahl: *Die Kunstzustände Krains in dem voringen Jahrhunderten: Eine culturhistorische Studie*, Graz 1884, pp. 27—30 (od tod cit. Strahl).
- <sup>15</sup> G. J. Dlabacž: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, pp. 246—247.
- <sup>16</sup> V programu Narodne galerije ob ustanovitvi 1918.
- <sup>17</sup> Strahl, pp. 27—30.
- <sup>18</sup> Kukuljević Sakcinski, I, 1858, p. 29; Radics, p. 37.
- <sup>19</sup> Kukuljević Sakcinski, I, 1858, p. 29.
- <sup>20</sup> Kukuljević Sakcinski, III, 1859, p. 213; Radics, pp. 47—48; Strahl, pp. 31—33; *DS*, VII, 1895, repr. p. 177 (Leop. Layer: *Sv. Jožef, rednik Jezusov*).
- <sup>21</sup> Wurzbach, 23, 1872, pp. 173—174; Kukuljević Sakcinski, V, 1860, pp. 355—356; Radics, p. 43; Strahl, pp. 36—38.
- <sup>22</sup> Carl von Lütow: *Geschichte der k.k. Akademie der bildenden Künste: Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes*, Wien 1877 (od tod cit. Lütow).
- <sup>23</sup> Wurzbach, 23, 1872, p. 174.
- <sup>24</sup> Kukuljević Skacinski, II, 1858, pp. 121—122; Radics, pp. 39—41; Lütow.
- <sup>25</sup> Kukuljević Sakcinski, II, 1858, pp. 146—148, in III, 1859, pp. 221—222.
- <sup>26</sup> Kukuljević Sakcinski, II, 1858, pp. 148—154; Radics, p. 39.
- <sup>27</sup> Karel Chytil: *O založení a prvých dobách malířské akademie pražské. Ročenka kruhu pro pěstování dejin umění za rok 1916* p. 45.
- <sup>28</sup> Kukuljević Sakcinski, II, 1858, p. 150.
- <sup>29</sup> Lütow.
- <sup>30</sup> Kukuljević Sakcinski, III, 1859, pp. 213—219; Radics, pp. 52—54; Viktor Steska, Matej Langus: Življenje in delovanje slovenskega slikarja, *DS*, XVII, 1904, p. 394 ss.
- <sup>31</sup> Lütow.
- <sup>32</sup> Radics, pp. 52—54.
- <sup>33</sup> Josip Stritar: *Pesmi Franceta Preširna*, Ljubljana 1866, p. 46.
- <sup>34</sup> Albert Kuhn: *Allgemeine Kunst-Geschichte, III: Geschichte der Malerei*, New York-Cincinnati-Chicago 1909, p. 1126.
- <sup>35</sup> Kukuljević Sakcinski, III, 1859, p. 213.
- <sup>36</sup> Viktor Steska, Slikar Andrej Herrlein, *Carn.*, I, 1910, pp. 185—192.
- <sup>37</sup> R. Jakopič, Epilog k jubilejni umetniški razstavi, *LZ*, XXXI, 1911, p. 76.
- <sup>38</sup> Wurzbach, 8, 1862, p. 162; Kukuljević Sakcinski, I, 1858, p. 112.
- <sup>39</sup> V. Steska, Matej Langus, op. cit., repr. p. 392..
- <sup>40</sup> R. Jakopič, Epilog, op. cit., p. 76.
- <sup>41</sup> Kukuljević Sakcinski, III, 1859, pp. 213—219.
- <sup>42</sup> V zbirki Eduarda Strahla v Stari Loki.
- <sup>43</sup> Fr. Stelè, Portret Primčeve Julije, *DS*, XXXIV, 1921, pp. 30—33, repr. 1—3.
- <sup>44</sup> (Fran) L(avec), Langus in Prešeren, *LZ*, II, 1882, pp. 568—570.

## Janez Wolf

- <sup>1</sup> Izpisek iz *Matične knjige* v Leskovcu (Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910, p. 7; od tod cit. Steska, 1910).
- <sup>2</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>3</sup> *Schematismus des Laibacher Gouvernement-Gebietes für das Jahr 1824*, p. 146 (Steska, 1910, p. 7).
- <sup>4</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, p. 292.
- <sup>7</sup> Sporočil Ivan Opeka (Steska, 1910, p. 8).
- <sup>8</sup> Del te korespondence je objavil Viktor Steska. Danes je v zapuščini Frana Levca, deloma pa je v rokah gdč. Julije Borovsky, hčere Ivana Borovskega.
- <sup>9</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, p. 73).
- <sup>10</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, p. 71).
- <sup>11</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 78).
- <sup>12</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, pp. 73—74).
- <sup>13</sup> Steska, 1910, p. 8.
- <sup>14</sup> Steska, 1910, p. 9; *Geschichte des Inf. Regiments*, No. 17 (1849; Unterleutnant I. Kl. oder höherer Gebühr: Wolf Johann, geb. in Laibach (!) 1825, Bgonsadj./Rang, 1. III. 1849—1854).
- <sup>15</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Ljubljane, 28. maja 1847 (Steska, 1910, p. 68).
- <sup>16</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Rupe, 19. oktobra 1847 (Steska, 1910, pp. 69—70).
- <sup>17</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, p. 74).
- <sup>18</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 77).
- <sup>19</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 9. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 74).
- <sup>20</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 9. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 75).
- <sup>21</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Velike Kaniže, 26. avgusta 1849 (Steska, 1910, p. 83).
- <sup>22</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Ankone, 18. junija 1850 (Steska, 1910, p. 84).
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>25</sup> Steska, 1910, p. 9.
- <sup>26</sup> C. v. Wurzbach, op. cit., 27, Wien 1874, pp. 90—91.
- <sup>27</sup> Albert Kuhn: *Allgemeine Kunst-Geschichte, III: Geschichte der Malerei*, New York-Cincinnati-Chicago 1909, p. 1330.
- <sup>28</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>29</sup> Ulrich Christoffel: *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München 1920, pogl. »Der volkstümliche Holzschnitt«.
- <sup>30</sup> Cf.: Richard Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig u. Berlin 1914, pogl. »III. Die Malerei der Restaurationszeit«; U. Christoffel, op. cit., pogl. »Der romantischer Künstler«.
- <sup>31</sup> Casimir Chledowski: *Das Italien des Rokoko*, München 1919, pogl. »VII. Malerei in Venedig«.
- <sup>32</sup> Pismo Vojtěchu Hynaisu iz Ljubljane, v juniju 1874 (Steska, 1910, p. 107).
- <sup>33</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, pp. 77—79).
- <sup>34</sup> Henriette Feuerbach (izd.): *Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach*, Wien 1882; Julius Allgeyer: *Anselm Feuerbach*, Berlin u. Stuttgart 1904, I; Edmund Heyck: *Feuerbach, Künstler-Monographien*, 76, Bielefeld u. Leipzig 1905.
- <sup>35</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>36</sup> Pismo gospe Marije Melikove, 7. aprila 1921: Iz pisma je razvidno, da so za slikarja, ki je študiral na akademiji v Benetkah, v Ljubljani organizirali zbiranje denarja; tedaj se je razpravljalo o denarni pomoči Janezu Wolfu.
- <sup>37</sup> Pismi Ivanu Borovskemu iz Benetk, 6. maja in 6. julija 1857 (Steska, 1910, pp. 92, 93).
- <sup>38</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 6. maja 1857 (Steska, 1910, pp. 91—92).
- <sup>39</sup> Pisma Ivanu Borovskemu iz Benetk, 6. maja, 6. julija, 1. in 27. avgusta 1857 ter 9. januarja 1858 (Steska, 1910, pp. 93, 94—95, 96, 99—100, 102).
- <sup>40</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 27. avgusta 1857 (Steska, 1910, p. 100).
- <sup>41</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 9. januarja 1858 (Steska, 1910, p. 102).
- <sup>42</sup> Steska, 1910, p. 11; Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>43</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 17. aprila 1857 (Steska, 1910, p. 89).
- <sup>44</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Radgone, 9. julija 1849 (Steska, 1910, p. 81).
- <sup>45</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Benetk, 1. avgusta 1857 (Steska, 1910, p. 96).
- <sup>46</sup> Eduard Ritter von Strahl: *Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten*, Graz 1884.

- 47 Ibid.
- 48 I(van Šubic), Janez Šubic, *DS*, V, 1892, p. 145 ss.
- 49 —, *Razne stvari: Znameniti grobovi* (Fran Globočnik, nekrolog), *DS*, V, 1892, p. 144.
- 50 C. v. Wurzbach, op. cit., 22, Wien 1870, pp. 35—37.
- 51 C. v. Wurzbach, op. cit., 13, Wien 1865, pp. 425—427.
- 52 Johann Ranftl: *Kunsthistorische Studien*, Graz 1908; V. Steska, Mali zapiski (Slikar F. v. K. pl. Thurn in Goldstein), *IMDK*, XVIII, 1908, pp. 76—78.
- 53 Iso (Izidor) Cankar: *Obiski*, Ljubljana 1920, p. 37 (Anton Foerster).
- 54 E. R. von Strahl, op. cit.
- 55 Steska, 1910, p. 12.
- 56 —, *Hvala domačih mojstrov*, N, XVII, 1859, pp. 400—401.
- 57 Podatki o tem delu so iz Župnijske kronike »*Gedenkbuch der Pfarre Trifail*« (rokopis), ki jo je pisal župnik Jožef Hašnik (od tod cit. »*Gedenkbuch*«); —, *Od dolenske strani*, *ZD*, XVI, 1863, p. 126.
- 58 Steska, 1910, p. 13.
- 59 Ibid.
- 60 »Zidar je bil Tita Zuliani«. Ime je napisano v beneškem dialektu; župnik Hašnik pa ga imenuje »Tito Juliani« (»*Gedenkbuch*«).
- 61 Od vzhoda proti zahodu so naslednje datacije: 18.8.br, 15.7.br 860, 24.7.br, 2.8.br, 2.8.br 1860, 29.8.br 1860. Druga dela niso signirana.
- 62 Steska, 1910, 15; —, *Iz Ljubljane*, *ZD*, XVII, 1864, p. 159.
- 63 Pismo Ivanu Borovskemu iz Trbovelj, 1860 (Steska, 1910, 103).
- 64 Steska, 1910, pp. 15—16.
- 65 Steska, 1910, p. 16: Steska navaja nepravilna imena biblijskih oseb.
- 66 —, *Iz Ljubljane*, *ZD*, XIX, 1866, p. 173.
- 67 Steska, 1910, p. 18; —, *Iz Verhnike*, *ZD*, XX, 1867, p. 282; Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- 68 Katalog Deželnega muzeja Rudolphinum v Ljubljani.
- 69 Steska, 1910, p. 19, repr. p. 29.
- 70 Pismo Janeza Šubica, 6. januarja 1885 (Steska, 1910, pp. 61—62); *80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem*, Umetnostni paviljon Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (rk), brez pag.
- 71 Steska, 1910, pp. 24—25: Steska ne navaja fresk na obokanem stropu ladje.
- 72 Pismo Miroslava Tomca, 27. decembra 1884 (Steska, 1910, pp. 52, 54).
- 73 Ottuv: *Slovník naučný*, díl 24, p. 831; (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, pp. 54—55; Protoslav Kretanov (= Vatroslav Holz), Slikar Janez Šubic, *SN*, 1889 (?); I(van Šubic), Janez Šubic, *DS*, V, 1892, p. 145 ss.; Josip Mantuani, Šubici, *DS*, XXX, 1917, pp. 52—63; Korespondenca Janeza Šubica z Vojtêhom Hynaisom (v lasti g. prof. Hynaisa) in Ivanom Šubicem v Ljubljani (v lasti svetnika I. Šubica, ravnatelja Srednje tehniške šole).
- 74 Gl. op. 48.
- 75 Steska, 1910, pp. 26—28; V dekanijem arhivu v Črničah nisem našel nikakršnih podatkov, vendar se Wolfa in časa njegovega ustvarjanja dobro spominja cerkovnik, ki je razložil nekatere detajle.
- 76 Gl. op. 48.
- 77 Ibid.
- 78 Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- 79 Ibid.
- 80 V(atroslav) Holz-Kretanov, Jurij Šubic: Njegovo življenje in umetniško delovanje (nekrolog), *SN*, XXIII, 1890, št. 211—218; Korespondenca Jurija Šubica z Ivanom Šubicem, gl. op. 73.
- 81 Steska, 1910, p. 30.
- 82 Korespondenca Jurija Šubica z Ivanom Šubicem.
- 83 Julius Allgeyer: *Anselm Feuerbach*, Berlin u. Stuttgart 1904, II: Feuerbachovo pismo mačehi z Dunaja, 2. oktobra 1873; Steska nepravilno navaja, da je Feuerbach obiskal Wolfa leta 1874 (Steska, 1910, p. 30).
- 84 Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- 85 »Laibach und die Krainer Alpen billig und köstlich ad notam für den Sommer. — Ich war noch nie so heiter und fröhlich.« (J. Allgeyer, op. cit.)
- 86 Korespondenca Jurija Šubica z Ivanom Šubicem; pismo z Dunaja, 23. oktobra 1873; Pismo Janeza Šubica iz Kaiserslauterna, 6. januarja 1885 (Steska, 1910, p. 120); C. von Wurzbach, op. cit., p. 293; Steska je izrazil dvom v resničnost tega dogodka (Steska, 1910, p. 11), Janez Šubic pa v zgoraj navedenem pismu jasno govori o Wolfovem sodelovanju oz. dogovarjanju, pri delu pa naj bi bil udeležen tudi sam. V doslej objavljenih pismih A. Feuerbacha o tem ni poročil.

- <sup>87</sup> To je pojasnil gospod prof. Vojtěch Hynais l. 1921.
- <sup>88</sup> Korespondenca Janeza Wolfa z Vojtěchom Hynaisom (Steska, 1910, pp. 105—110). Nahaja se v zapuščini Frana Levca v Ljubljani, eno doslej neobjavljenih pisem pa je v lasti gospoda prof. V. Hynaisa.
- <sup>89</sup> Prof. V. Hynais mi je sporočil, da je nanj vplival predvsem Janez Šubic, tako da je iz dunajskega otroka postal zaveden Čeh in Slovan.
- <sup>90</sup> Pismi Jurija Šubica Ivanu Šubicu z Dunaja, 5. in 24. decembra 1873.
- <sup>91</sup> Pismo Janeza Wolfa Vojtěchu Hynaisu iz Ljubljane, v novembru 1874 (v lasti g. prof. V. Hynaisa).
- <sup>92</sup> »1875 wurde das Presbyterium von akademischen Maler Hr. Wolf aus Laibach um 350 Fl. in freschko ausgemahlt.« (»Gedenkbuch«).
- <sup>93</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921.
- <sup>94</sup> Pismo Janeza Wolfa Simonu Ogrinu iz Ljubljane, 10. decembra 1875.
- <sup>95</sup> Pismo Janeza Wolfa Simonu Ogrinu, v juniju 1876.
- <sup>96</sup> Krakovčan (Podkrajšek), Akademični slikar Ludvik Grilc (nekrolog), *LZ*, XXX, 1910, p. 293.
- <sup>97</sup> Steska, 1910, p. 32.
- <sup>98</sup> Poročilo oseb, ki so služile kot modeli.
- <sup>99</sup> Pismo Jurija Šubica Ivanu Šubicu z Dunaja, 24. julija 1875.
- <sup>100</sup> Korespondenca Janeza Šubica z Vojtěchom Hynaisom.
- <sup>101</sup> Steska, 1910, p. 47.
- <sup>102</sup> Pismo gospe Marije Melikove.
- <sup>103</sup> —, Iz Ribnice, *ZD*, XXXIII, 1880, pp. 356—357.
- <sup>104</sup> Steska, 1910, pp. 34, 36.
- <sup>105</sup> Josip Benkovič, P. Aleksander Roblek (nekrolog), *DS*, VIII, 1895, pp. 289—291.
- <sup>106</sup> R. Jakopič, Anton Ažbe, *Sn*, I, 1902—1903, pp. 105—107.
- <sup>107</sup> Steska, 1910, p. 42.
- <sup>108</sup> Poročilo gospoda univ. prof. dr. I. Prijatelja v Ljubljani.
- <sup>109</sup> Tako se je zgodilo pri naročilu za sliko *Sv. Anton Pušč.* za Železnike.
- <sup>110</sup> Pismo gospe Marije Melikove.
- <sup>111</sup> Anton Koder, Josip Jurčič: Ob tridesetletnici njegove smrti, *Sn*, IX, 1911, p. 292.
- <sup>112</sup> Pismo Janeza Šubica (Steska, 1910, p. 116).
- <sup>113</sup> —, Domače novice (nekrolog), *S*, XII, 1884, 287, p. 3; —, Domače stvari (nekrolog), *SN*, XVII, 1884, 289, p. 3; (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, pp. 54—55; —, Slikar Janez Wolf (nekrolog), *Kres*, V, 1885, p. 64.
- <sup>114</sup> Viktor Steska, Slikar Janez Wolf (1825—1884), *DS*, XXIII, 1910, pp. 427, ss. V tem besedilu citirano delo je ponatis, ki je prav tako leta 1910 izšel v Ljubljani.
- <sup>115</sup> (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, p. 55.
- <sup>116</sup> Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 57, Wien 1889, pp. 292—294.
- <sup>117</sup> Pismo Jurija Šubica, 24. decembra 1884 (Steska, 1910, p. 113).
- <sup>118</sup> Prim.: Richard Klaphek: *Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf*.
- <sup>119</sup> Pismo Ivanu Borovskemu, nedatirano, verjetno iz 1847 (Steska, 1910, p. 66).
- <sup>120</sup> Mantuani, Slovstvo (V. Steska: Slikar Janez Wolf), *Carn.*, II, 1911, p. 216.
- <sup>121</sup> Fr. Stelè, Slikar Johannes concivis in Laybaco, *ZUZ*, I, 1921, pp. 1—48. Živel je približno v sredini 15. stoletja v Ljubljani, do danes so se njegove freske ohranile v slovenskih cerkvah na Visokem in na Muljavi.
- <sup>122</sup> Viktor Steska, Cerkev sv. Primoža nad Kamnikom, *Carn.*, VII, 1916, pp. 24—26. Elias Wolf je bil ljubljanski meščan in je živel približno v letih 1575 do 1644. Ohranjene freske v cerkvi sv. Primoža so datirane: »Elias Wolf 1592«.
- <sup>123</sup> Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslovenskih*, I—V, Zagreb 1858—1860; P(eter) pl. Radics, Umétnost in umétna obrtnost Slovencev: Kulturno-zgodovinska studija, *LMS*, 1880, pp. 1—58.
- <sup>124</sup> Iso (Izidor) Cankar, Giulio Quaglio, *DS*, XXXIII, 1920, p. 77 ss.
- <sup>125</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Vidma, 8. januarja 1848 (Steska, 1910, pp. 73—74).
- <sup>126</sup> Viktor Steska, Matej Langus: Življenje in delovanje slovenskega slikarja, *DS*, XVII, 1904, p. 394 ss.
- <sup>127</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, p. 76).
- <sup>128</sup> Pismo Ivanu Borovskemu, nedatirano, verjetno iz 1847 (Steska, 1910, p. 66).
- <sup>129</sup> Pismo Ivanu Borovskemu iz Verone, 22. aprila 1848 (Steska, 1910, pp. 77—78).
- <sup>130</sup> Novalis: *Die Christenheit oder Europa*, Leipzig 1919.
- <sup>131</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Weimar 1916.
- <sup>132</sup> Oskar Walzel: *Deutsche Romantik, I: Welt und Kunstanschauung*, Leipzig u. Berlin 1918, pogl. VI.

- <sup>152</sup> Op. cit., pp. 71—79.
- <sup>153</sup> Ulrich Christoffel: *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*, München 1920, p. 20.
- <sup>154</sup> O. Walzel, op. cit., pogl. V, p. 2.
- <sup>155</sup> U. Christoffel, op. cit., pogl. »Der volkstümliche Holzschnitt«.
- <sup>156</sup> O. Walzel, op. cit.
- <sup>157</sup> I. Cankar, Giulio Quaglio, op. cit., pogl. »Stil Giulia Quaglia«, p. 131 ss.
- <sup>158</sup> F. H. Meissner: *Tiepolo*, Künstler-Monographien, 22, Bielefeld u. Leipzig 1897.
- <sup>159</sup> Pismo Janeza Wolfa Vojtčehu Hynaisu iz Ljubljane, v juniju 1874 (Steska, 1910, p. 107).
- <sup>160</sup> Pismo Janeza Wolfa Vojtčehu Hynaisu iz Ljubljane, v septembru 1874 (Steska, 1910, pp. 108—109).
- <sup>161</sup> Karl Vodd: *Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen, II: Italianische Meister, Tizians Assunta*, Leipzig u. München 1914.
- <sup>162</sup> Ivan Prijatelj: *Janko Kersnik: Njegova dela in doba*, Ljubljana 1910, pogl. »Šestdeseta leta v slovenski javnosti«.
- <sup>163</sup> Ivan Prijatelj, Duševni profili slovenskih preporoditeljev, *LZ*, XLI, 1921, p. 726.
- <sup>164</sup> Op. cit., p. 727.
- <sup>165</sup> Op. cit., pp. 726—727; Ivan Grafenauer, Jeranov problem, *DS*, XXX, 1917, pp. 10—14; Aleš Ušeničnik, »Jeranov problem«: III. Jeranove »literarne znote«, *Č*, XI, 1917, pp. 105—107.
- <sup>166</sup> M. Stojan, Opominki zastran podobarske umetnosti (gledé na nar. noviši delo slovenskiga umetnika Matevža Tomca, podobarja v Šent-Vidu nad Ljubljano), *N*, VI, 1848, pp. 216—217.
- <sup>167</sup> —, Zgodovinske črtice o znanstvu in umetnostih: Poslednji govor gosp. dr. Lavriča v čitavnici tominski, *N*, XXI, 1863, pp. 361—363.
- <sup>168</sup> Primer tovrstne prakse je bila gradnja cerkve v Trbovljah (»Gedenkbuch«).
- <sup>169</sup> Memorandum slikarja Franza Kurza von Goldensteina o restavriranju Quagliovih fresk iz leta 1859, hranjen v ljubljanskem muzeju, kjer je uporabljena beseda »Barbarismus« (I. Cankar, Giulio Quaglio, op. cit., p. 244, op. 8).
- <sup>170</sup> Župnik J. Hašnik pripominja, da je prišel Wolf v Trbovlje slikat »durch die Racommendation des hochwürdigen Herrn Blas Potočnik von St. Veit ob. Laibach.« (»Gedenkbuch«).
- <sup>171</sup> Gospa Marija Melikova piše, da si je Wolf velikokrat privezal sveče na klobuk in naročeno sliko dokončal v eni noči.
- <sup>172</sup> »Gedenkbuch«.
- <sup>173</sup> Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, I, 1921, p. 87.
- <sup>174</sup> Steska, 1910, p. 112 (poročilo Janeza Šubica).
- <sup>175</sup> Steska, 1910, p. 18.
- <sup>176</sup> Npr. freske v cerkvi v Logu pri Vipavi.
- <sup>177</sup> Anonimni osnutki v vipavskem arhivu.
- <sup>178</sup> Po napisu v cerkvi.
- <sup>179</sup> V berlinski Narodni galeriji. — Cf.: Ludwig Justi: *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1921, pogl. »Anselm Feuerbach: Medea«, pp. 181—199.
- <sup>180</sup> »Gedenkbuch«.
- <sup>181</sup> Pismo Simona Ogrina, 30. marca 1921: Ogrin je že tedaj opazil, da se poslikava prezbiterja bistveno razlikuje od dotedanjega Wolfovega sloga.
- <sup>182</sup> Ivan Lavrenčič, Životopisna črtica: Jurij Grabrijan (nekrolog), *N*, XL, 1882, pp. 204—205.
- <sup>183</sup> Benetke, Akademija.
- <sup>184</sup> Jurij Grabrijan je bil model za sv. Petra, kaplan za asistenta itd.
- <sup>185</sup> Freske je povsem uničilo restavriranje z oljnati barvami leta 1921; Fr. Stelè, Varstvo spomenikov, *ZUZ*, I, 1921, pp. 187—188.
- <sup>186</sup> Pismo Simona Ogrina, 22. november 1921.
- <sup>187</sup> Vzorec je z božje poti v Rim prinesel župnik Gross (poročilo cerkovnika iz Zagorja).
- <sup>188</sup> Steska poroča, da je naslikal tudi oltarne podobe, ki pa so kasnejšega datuma in dunajski import (Steska, 1910, p. 40).
- <sup>189</sup> Poročilo cerkovnika iz Zagorja.
- <sup>190</sup> Pismo Janeza Wolfa Simonu Ogrinu iz Ljubljane, 30. januarja 1876 (Steska, 1910, p. 57).
- <sup>191</sup> *Stritarjeva antologija*, uredil in uvod napisal Ivan Prijatelj, Ljubljana 1919.
- <sup>192</sup> Leta 1863; Karl Klič, rojen 31. 5. 1841, živi na Dunaju.
- <sup>193</sup> Jožef Petkovšek je bil na beneški akademiji, pri prof. Seitzu v Münchnu je absolviral specializacijo, leta 1884 pa se je napotil k Boulangerju in Cabanelu. Umrli je leta 1886 v Münchnu (pravilno 1898 na Studencu pri Ljubljani; A. Ž.) zaradi posledic duševne bolezni.
- <sup>194</sup> (Fran Levec), Ivan Wolf (nekrolog), *LZ*, V, 1885, p. 55.

*Poleg literature, navedene v opombah, sem uporabljal še naslednja dela:*

- Casimir Chledowski: *Rom*, München 1912
- Max Dvořák: *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien*, Wien 1920
- Karel Glaser: *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljubljana 1894—1989
- Georg Gronau: *Die künstlerfamilie Bellini*, Künstler-Monographien, 96, Bielefeld u. Leipzig 1909
- Maria Grunewald: *Das Kolorit in der Venezianischen Malerei*, Berlin 1912
- Richard Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig u. Berlin 1914
- Heinrich Heine: *Die Romantische Schule in Deutschland*, 1833
- Ludwig Justi: *Deutsche Zeichenkunst im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1920
- Hermann Knackfuss: *Tizian*, Künstler-Monographien, 29, Bielefeld u. Leipzig 1905
- F. H. Meissner: *Veronese*, Künstler-Monographien, 26, Bielefeld u. Leipzig 1897
- Ivan Prijatelj: *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*, Ljubljana 1921
- Em(anuel) Rádl: *Romantická věda*, Praha 1918
- Franz von Reber: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, I—III, Leipzig 1884
- Hugo von Reininghaus: *Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei*, München 1907
- Karl Scheffler: *Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1920
- Hans Wolfgang Singer: *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Künstler-Monographien, 103, Bielefeld u. Leipzig 1911
- Lionello Venturi: *Le origini della Pittura Veneziana, 1300—1500*, Venezia 1907
- Theodor Wedepohl: *Ästhetik der Perspektive*, Berlin 1919
- Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München 1920

*Kot prilogo je France Mesesnel dodal 7 strani s 25 reprodukcijami:*

#### I

Wolfovi osnutki za Vipavo:

- 1 *Pridiga sv. Stefana*
- 2 *Sv. Stefan kot diakon*
- 3 *Kamenjanje sv. Stefana*

#### II

- 4 *Janez Wolf leta 1875 (fotografija)*
- 5 *Velike Lašče, strop v prezbiteriju: Vnebovzetje*
- 6 *Trbovlje, strop v ladji: Poveličanje sv. Martina*

#### III

- 7 *Sv. Jakob v Ljubljani: Klic k Poslednji sodbi*
- 8 *Vrabče, strop v ladji: Marijino kronanje in Marija z Jezusom*
- 9 *Črniče, strop v prezbiteriju: Sv. Trojica z evangelisti*
- 10 *Črniče, prezbiterij: Blagoslov otrok (Janez Šubic)*

#### IV

- Vrhnika, prezbiterij:
- 11 *Pavlovo slovo od Efežanov*
  - 12 *Pavlova pridiga v Atenah*
  - 13 *Sv. Jernej*
  - 14 *Sv. Luka*
  - 15 *Sv. Marko*

#### V

- 16 *Ribnica: Sv. Janez Evangelist*
- 17 *Trbovlje, strop v prezbiteriju: Vnebovzetje*
- 18 *Trbovlje, strop v prezbiteriju: Sv. Rešnje Telo*
- 19 *Vipava, strop v prezbiteriju (baročna freska)*

#### VI

- Vipava, prezbiterij:
- 20 *Sv. Stefan deli miloščino*
  - 21 *Sv. Stefan deli miloščino, detajl*
  - 22 *Poveličanje sv. Stefana*
  - 23 *Sv. Stefan sprejet med diakone*

#### VII

- 24 *Vipava, prezbiterij: Posvečenje sv. Stefana*
- 25 *Podraga: Brezmadežna*

NEKAJ MISLI OB MESESNELOVEM BESEDILU  
IN OZNAKA WOLFOVEGA OLJNEGA SLIKARSTVA

Najprej je treba opozoriti na pomembnejšo strokovno literaturo o Janezu Wolfu, tako na tisto pred Mesesnelovo disertacijo kot na poznejša besedila. Osnovni vir za preučevanje Wolfovega življenja in dela je monografija enega naših prvih piscev o umetnosti Viktorja Steske iz 1910, ki jo je sprva objavil v reviji *Dom in svet*<sup>1</sup> in še isto leto nekoliko razširjeno kot samostojno knjižico. Ta dva in tudi poznejši Steskovi prispevki ob slikarjevi stoletnici rojstva in petdesetletnici smrti ter v knjigi *Slovenska umetnost* imajo v prvi vrsti dokumentarično vrednost, saj je avtor zbral podatke o domala vseh, po mnogih krajih Slovenije raztresenih umetnikovih delih. Poleg življenjepisa in podrobnega seznama del je Steska 1910 objavil tudi več Wolfovih pisem prijatelju Ivanu Borovskemu in nekaterim drugim slikarjem,<sup>2</sup> ki lepo razkrivajo njegovo osebnost, na kar je Steska tudi opozoril: »Prav iz teh pisem odseva najbolj pesniška, mehka, dovzetna, sanjava, toda po vednem izpopolnjevanju hrepeneča Wolfova duša,«<sup>3</sup> in dodal, da pisma tudi potrjujejo, da je pri nas le malo umetnikov, »ki bi bili formalno toliko izobraženi, kolikor Wolf.«<sup>4</sup> Objavljena pisma imajo danes toliko večjo vrednost, saj se kljub poizvedovanju na številnih mestih doslej niso našla. O Steskovi knjižici pa je neznan ocenjevalec celo zapisal, da sodi »po svoji zanimivi vsebini med naše najboljše monografije.«<sup>5</sup>

Prvi avtor, ki je Wolfovo življenje in delo preučeval poglobljeno in kritično, je bil France Mesesnel. Ugotovitve iz doktorske disertacije je še isto leto povzel v članku *Preteklost slovenskega slikarstva*, kjer je Wolfa označil kot posebnega predstavnika nazarenske smeri, ki je skušal resničnost združiti z najvišjimi ideali, kar pa mu je zaradi nenaklonjenosti časa in okolja le redko uspelo. Med pomembnejše prispevke šteje tudi eno uvodnih poglavij v Mesesnelovi knjigi *Janez in Jurij Šubic* iz 1939, v katerem avtor posebej poudari pomen Wolfa kot učitelja in vzgojitelja mlajše generacije. S tega vidika ga ocenjuje tudi France Stelè leta 1949 v knjigi *Slovenski slikarji*, kjer govori o Wolfovem izrednem spoštovanju do umetniškega poklica, ki ga je vcepil učencem, in o njegovi umetniški oporoki, na katero se je skliceval Anton Ažbe, češ da mu jo je pokojni učitelj sporočil kot tajnost, da bi v njenem duhu vzgajal bodoče slovenske slikarje, in ki je porodila tudi tako imenovani »Wolfovski mit«. Stane Mikuž je leta 1957 v sestavku *Med umetniki krškega sveta* kratko in jedernato opisal življenje, ideale in delo tega »izrednega slikarja, freskanta ter pedagoga«, ki ga imenuje »veličastna pa tudi tragična postava«<sup>6</sup> in čigar resnično monumentalne kompozicije v Vipavi primerja »z resno

<sup>1</sup> Seznam pomembnejše literature o Janezu Wolfu glej na str. 169—170.

<sup>2</sup> Medtem ko je v reviji natisnjenih le 13 Wolfovih pisem Borovskemu, jih je v knjižici skupaj 23, poleg tega pa je dodanih še 5 pisem V. Hynaisu. Tudi v zaključnem poglavju je več novih podatkov.

<sup>3</sup> Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (1825—1884)*, Ljubljana 1910, p. 63.

<sup>4</sup> Op. cit., p. 64.

<sup>5</sup> S., Viktor Steska: *Slikar Janez Wolf (Književna poročila)*, LZ, XXXI, 1911, p. 162.

<sup>6</sup> Stane Mikuž, *Med umetniki krškega sveta, Videm-Krško nekdanj in danes*, 1957, p. 45.



umirjenostjo, pa tudi silovitostjo italijanskih mojstrov zgodnjega quattrocenta.<sup>7</sup> O stanju oziroma propadanju Wolfovih fresk je 1965 pisal restavrador Izidor Mole. Poleg splošnih oznak v običih pregledih slovenske umetnosti sta Wolfovo delo in pomen skušala podrobneje ovrednotiti Alenka Dvoržak in Gregor Moder v diplomski nalogi leta 1972, vendar njuno besedilo ne prinaša novih ugotovitev, sicer pomanjkljiv katalog pa je pri zbiranju gradiva poleg temeljnih Steskovih podatkov služil kot koristen napotek. Nov vir je *Predavanje Alojza Šubica o slikarju Janezu Wolfu* iz leta 1893 in objavljeno šele 1973, iz katerega izvemo, da je Wolf v zadnjih letih svojega življenja delal za stavbenika Viljema Trea in mu snoval načrte za pročelja. Podpisana sem pomen Wolfovega dela poizkušala opredeliti v okviru razvoja stenskega slikarstva preteklega stoletja na Slovenskem.

Mesesnelova disertacija o slikarju Janezu Wolfu, s katero je v Pragi leta 1922 doktoriral, je še vedno temeljno besedilo o tem umetniku. Različne probleme, ki so se pojavili ob prevajanju iz češkega v slovenski jezik, je v svojem uvodu nanizala že prevajalka Albina Lipovec. Bralca naj opozorim na nekatere težave v zvezi z opombami. Zdi se, da jih je Mesesnel delno pisal po spominu, kajti navajanje literature je pomanjkljivo in ponekod celo netočno. Ker sem želela opombe urediti v skladu z današnjimi pravili, je bilo treba pregledati in preveriti vrsto knjig in periodičnih publikacij, revij in časopisov, vendar mi kljub temu v nekaterih primerih ni uspelo ugotoviti točnejših podatkov.<sup>8</sup>

V Uvodu nam Mesesnel poleg širšega kulturnega ozadja oriše razvoj slikarstva na Slovenskem v 18. in v 19. stoletju, to je od Giulia Quaglia do Matevža Langusa. Kar zadeva biografske in druge podatke o slikarjih, so napake številne, z vidika poznejših spoznanj pa je v več primerih nepravilno tudi vrednotenje posameznih umetnikov. Mnogo teh pomanjkljivosti je v sestavku *Preteklost slovenskega slikarstva*, ki ga je Mesesnel napisal ob priliki *Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva* leta 1922<sup>9</sup> in ki temelji prav na dogajanjih iz uvodnega poglavja disertacije, korigiral že avtor sam. Povedati je treba, da je Mesesnelov Uvod k disertaciji oziroma omenjeni članek prvi kritični poizkus opredelitve našega slikarstva sploh.<sup>10</sup> V opombah k Uvodu sem se omejila le na faktografske popravke in dodala pomembnejšo strokovno literaturo o posameznih slikarjih. Tudi tisti del besedila, v katerem Mesesnel dokaj obširno govori o Wolfovih učencih, predvsem o bratih Šubic, je avtor pozneje dopolnil in objavil v več člankih v periodičnih glasilih ter strnil v monografiji o obeh bratih,<sup>11</sup> zato sem tudi v teh primerih zgolj korigirala podatke in dodala pomembnejšo literaturo o umetnikih.

Tako je v Mesesnelovi disertaciji za strokovnega bralca nova predvsem predstavitev Wolfa kot človeka in oznaka njegovega dela. Wolfa spoznamo kot idealista, čeprav mu življenje tako osebno kot pri delu

<sup>7</sup> Op. cit., p. 51.

<sup>8</sup> Te opombe so dobesedno prepisane iz originalnega besedila: poglavje *Uvod*, op. 27; poglavje *Janez Wolf*, op. 14, 68, 73 (prvo navedeno delo) in 118.

<sup>9</sup> Fr(ance) Mesesnel, *Preteklost slovenskega slikarstva*, M, III, 1922, pp. 352—362.

<sup>10</sup> V prispevku v *Mladiki* poseže do 15. st.

<sup>11</sup> France Mesesnel: *Janez in Jurij Šubic*, Knjižnica Narodne galerije, III, Ljubljana 1939.

ni bilo naklonjeno. Osebnostno tragedijo je sprožila nesrečna smrt komaj dveletnega sina, poklicno pa ga je vse življenje utesnjevalo nerazumevanje okolja, v katerem je živel in ki ni sprevidelo njegovega daru. In vendar je Wolf tako kot umetnik tudi kot človek ostal idealist. Predstavitvi Wolfove osebnosti je posvečenih več strani kot analizi njegovega opusa, kar pa je celo ena od kvalitativnih Mesesnelovih pisanj. Ko opisuje, kako je hodil Wolf »ovito v dolg italijanski plašč, brkat in s širokim klobukom na glavi, na plašču pa je bil en sam svetel madež, nežna roka z viržinko«,<sup>12</sup> nam našega velikega slikarja oriše tako slikovito, da se nam zdi, da se bo v eni ozkih ljubljanskih ulic pojavil pred nami, ves »teman in zamišljen, pogreznjen v svoj svet«. <sup>13</sup> Z drugimi besedami, Mesesnel je Wolfovo »markantno« osebno uspeli oživiti v taki meri, da ga vidimo pred seboj in skupaj z njim doživljamo njegove notranje boje, čustvene pretrse in ustvarjalni nemir.

Pri analizi Wolfovega opusa se je Mesesnel omejil na oznako stenskega slikarstva. Poleg pronicljivih ocen posameznih fresk in poslikav kot celot v odnosu do arhitekture velja opozoriti na mojstrske opise, posebej v vrhniškem in v vipavskem prezbiteriju, kakršne beremo le malokdaj in ob katerih umetnine resnično zaživijo. Wolfa predstavi kot slikarja nazarenske usmeritve, vendar takoj dopolni, da je Wolf v tem nazarensstvu samosvoj in poseben: ne le zaradi močnega in odločilnega vpliva beneškega slikarstva, temveč predvsem zaradi drugačnega pristopa. Mesesnel pravi, da se je Wolf vzoroval po preteklih delih iz notranje potrebe po veliki, plemeniti in pravi umetnosti, medtem ko sta pri nemških nazarencih to v prvi vrsti pogojevali teorija in literatura. Dalje ugotavlja, da je Wolfova umetnost prav zato pristnejša, elementarnejša in da se tudi na steni ni »izgubila«, marveč je monumentalna v pravem pomenu besede. Kar zadeva oznako nazarenskega slikarstva, je treba povedati, da gre za starejše pojmovanje te smeri, ki je stenske poslikave ocenjevalo bolj z vidika posameznih slik kot z vidika okrasitve prostora<sup>14</sup> in tudi ni upoštevalo razcveta stenskega slikarstva okoli srede in v drugi polovici stoletja. Ocenjevanje s tega vidika se je namreč začelo pojavljati šele v šestdesetih letih in v skladu z novim vrednotenjem historizma, v katerega okvir sodi tudi nazarenska umetnost. Tako je bilo o nazarenskem slikarstvu napisanih precej člankov, knjig in ob razstavah tudi obsežnih katalogov, ki to zelo vplivno smer umetnosti preteklega stoletja predstavljajo v drugačni, povsem novi luči. Več o tem sem napisala v posebnem poglavju knjige o stenskem slikarstvu poznega 19. stoletja,<sup>15</sup> na tem

<sup>12</sup> Gl. Mesesnelovo besedilo na str. 62.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Pri Mesesnelu je takšno gledanje posebej očitno pri oznaki poslikav v novodobnih notranjščinah, v župnijskih cerkvah na *Vrhniku* in v *Ribnici*, kjer se je Wolf s premišljeno izbrano ornamentiko, v katero je komponiral figuralne prizore, in z dekorativno razvejano slikarijo popolnoma prilagodil slogu arhitekture ter tako bistveno prispeval k ustvaritvi t. i. celostnega dela. Zgovorno je, da Mesesnel pri poslikavah v starejših objektih, to je v baročnih cerkvah, opozarja na Wolfovo prilagajanje arhitekturi, v obeh omenjenih primerih pa o tem sploh ne govori, temveč analizira le figuralni del slikarije. To priča o tedanjem negativnem odnosu do historične arhitekture oziroma do historično oblikovanega in opremljenega prostora sploh.

<sup>15</sup> Andreja Zigon: *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982, pp. 13–20. Novejša knjiga o nazarencih je delo Herberta Schindlerja: *Nazarener: Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1982 (oceno gl. v *ZUZ*, n. v., XX, 1984, pp. 135–141).

mestu naj opozorim le na velik vpliv, ki so ga imeli nazarenci na cerkveno umetnost preteklega stoletja. Ta vpliv se v prvi vrsti kaže v slikarstvu, tako tabelnem oziroma oljnem, ki razvije nov tip nabožne slike, kot stenskem, ki se s figuralno-ornamentalnimi in barvno bogatimi poslikavami prilagaja različno oblikovanim prostorom, v katerih ustvarja mistično in hkrati vedro razpoloženjsko ubranost. V največji meri je nazarensko umetnost popularizirala grafika, ki je njena dela razširila izven matične domovine in daleč v 20. stoletje in je istočasno tudi vplivala na trivializacijo nazarenskega ideala.

Ker je Mesesnel pri oznaki Wolfovega opusa upošteval predvsem stensko slikarstvo, je bilo treba kot spremno besedilo k njegovi disertaciji dodati analizo tabelnega slikarstva. Izkazalo se je, da ne gre le za količinsko obsežno delo, temveč da Wolfove oljne podobe po kvaliteti ne zaostajajo za stenskimi. Ob podrobnem študiju Wolfovega oljnega slikarstva se je posrečilo tudi bolj konkretno opredeliti njegovo slikarstvo nasploh, določiti nazarenske značilnosti in izluščiti delež beneškega vpliva, opozoriti na posamezne baročne oziroma novobaročne in realistične poteze, dalje je bilo ugotovljenih mnogo vzorov in predlog, hkrati pa se je pokazal tudi Wolfov vpliv in ključni pomen v razvoju našega slikarstva v drugi polovici preteklega stoletja.

V okviru predstavitve Wolfovega tabelnega oziroma oljnega slikarstva bom opozorila tudi na pomembnejše značilnosti in kvalitete posameznih spomenikov stenskega slikarstva, ki jih je analiziral in ovrednotil že France Mesesnel.

Iz študijskega časa sta se poleg risbe *Bradatega moža* po antični glavi (sl. 71) ohranili le dve oljni sliki, *Brezmadežna* in *triptih* iz leta 1857 (sl. 72), ki so vse v Narodni galeriji v Ljubljani. Triptih je zasnovan v duhu zgodnjega Bellinija in beneškega slikarstva 15. stoletja, na kar opozarjajo upodobitev *Marije na prestolu* in pod njo muzicirajočih angelov kakor tudi oba stranska svetnika, postavljena pred nežno in valovito krajino z nizkim horizontom in kristalno čistim modrim nebom. Toge figure so drobne in odete v cevasto nagubano draperijo, opazne so anatomske pomanjkljivosti, resni obrazi s štirioglatimi čeli, ki jih obroblyajo ravni rjavi lasje, imajo celo grde poteze.<sup>16</sup> Takšne obraze je Wolf slikal do približno srede šestdesetih let, ko jih je postopoma začel idealizirati.

Že na prvih ohranjenih slikah, ki so nastale po prihodu v Ljubljano in po naselitvi pri podobarju Mateju Tomcu v Šentvidu leta 1860, opažamo, da Wolf hitro napreduje: figure postajajo večje in bolj plastične, obrazi se lepšajo, draperija pada v pravilnih gubah. V obdobju sodelovanja s Tomcem, to je v šestdesetih letih, je Wolf poleg stenskih in oltarnih slik sprejemal tudi številna druga naročila. Manjše slike, ki so nastajale v sodelovanju s Tomcem ali kakšnim

<sup>16</sup> F. Mesesnel je zapisal, da so te figure nastale pod vplivom Anselma Feuerbacha, vendar se zdi pravilnejša ugotovitev S. Mikuža, namreč da jih je Wolf »prinesel« s seboj iz Italije; primerjaj muzicirajoče angele na sliki Vittoreja Carpaccia *Predstavitve v templju* (Benetke, Gallerie dell'Accademia). — France Mesesnel, Fužinska zbirka, *Kron*, VII, 1940, p. 100 (ponatisnjeno v: France Mesesnel: *Umetnost in kritika*, ur. Lucijan Menaše, Ljubljana 1953, p. 136); S. Mikuž, op. cit., p. 48

drugim podobarjem, tako z Ignacijem Tomanom in Janezom Gosarjem st., dopolnjujejo razne dele cerkvene opreme (15 medaljonov za rožnovski oltar v Trbovljah, slike v atikah v Šentjurju-Podkumu in na Raki, slike na predelah vélikega in obeh stranskih oltarjev v Stari Loki /sl. 81, 83 in 84/ ter za prižnico pri Sv. Katarini), krasijo menze (na Vrhniki) ali bandera (v Sostrem), v tem času pa so nastali tudi vsi štirje božji grobovi (dva sta uničena, dva ohranjena le fragmentarno). Tomec, tedaj že priznan podobar, je Wolfu pomagal utirati pot in pridobivati naročila, ki so bila sprva manjša, postopoma, ko je Wolf v cerkvenih krogih postajal vse bolj cenjen, pa so jih začela izpodrivati pomembnejša dela.

V zgodnjih letih je Wolf tudi najbolj pogosto kopiral in kot predloge uporabljal dela nazarenskih in beneških slikarjev. Tako je za Trato v Gorenji vasi leta 1862 po sliki Josefa Führicha bolj ali manj točno posnel *Marijo, priprošnjo grešnikov*, sicer pa je najbolj pogosto uporabljal Schnorrovo *Biblijo v slikah*. Omeniti velja nekatere dobre kopije, kot so *Izgon iz raja* (sl. 80, 81) ter *Kajnovno in Abelovo darovanje* na predeli vélikega oltarja v Stari Loki iz leta 1867 — na prvi sliki je poglobil krajinsko prizorišče in naslikal lepšega ter izrazitejšega angela — in *Kristusa s Samarijanko ob vodnjaku* iz leta 1869 v Šentvidu (sl. 88), ki pa je bila že dvakrat restavrirana. Svobodneje je Schnorrove kompozicije uporabil pri nekaterih stenskih poslikavah, tako v *Štjaku* leta 1866, kjer je *preroke* (sl. 10-17) v lunetah v naslonu na Schnorrove like oblikoval samostojno in hkrati opustil vse nadrobnosti, in na *Vrhniki* leto pozneje, kjer je prizor *Slovo sv. Pavla od Efežanov* (sl. 23, 24) zaradi pokončnega formata strnil in v primerjavi s Schnorrom ustvaril prepričlivejšo in tudi bolj dramatično kompozicijo. Zgornji del Tizianove *Assunte* (sl. 1) je prvokrat naslikal že leta 1858 v znamenju na *Dóbrovi pri Ljubljani*, v zgodnjih šestdesetih letih jo je morda v celoti kopiral za Trbovlje, vendar je slika izgubljena, upodobil jo je v *Velikih Laščah* (sl. 6) in drugod, medtem ko je na oboku kapele v *Stražišču pri Kranju* (sl. 7) s »Tizianovimi« angeli obdal »Schnorrovega« boga Očeta.

V zgodnjem obdobju je na nekaterih slikah opazno neobvladanje slikarske ploskve, Wolf namreč prevzema kompozicijske obrazce in jih hkrati spreminja, posnema detajle in jih vnaša v lastne kompozicije, vendar je sestavljenost očitna, kajti posamezne prvine so neorgansko vključene v celoto in kompozicije učinkujejo nehomogeno. Značilni primer je figuralno najbogatejša oljna slika *Sv. Uršula in Alojzij častita sv. Rešnje telo*, ki jo je v letih 1863-1864 naslikal za bratovščino sv. Uršule v Vidmu-Dobrépoljah (sl. 75). Wolf se je v polni meri naslonil na beneško slikarstvo, saj zasnova s stopnicami, mogočnimi stebri in klanjajočimi se predstavniki različnih stanov v ospredju ne glede na simetrično ureditev spominja na Tizianovo sliko *Pala Pesaro* (sl. 101), medtem ko je svetnica bolj ali manj točno posneta po Veronesejevi sv. Katarini s slike *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74). Wolfova kompozicija je torej seštevek beneških vtisov in kot takšna tudi ni najbolj uspela. Figure so zgnetene in nimajo pravega prostora. Opozoriti velja, da gre za prvi primer, kjer je Wolf naslikal bogato arhitekturno prizorišče, ki ostane ena najznačilnejših prvin njegovega slikarstva.

Tudi Veronesejeva beneška dama z valovitimi zlatimi lasmi in mehкими, polnimi lici ostane njegov ideal ženske lepote. *Sv. Lenart kot zaveznik jetnikov*, ki ga je v istih letih naslikal za veliki oltar v Sostrem (sl. 77), je prav tako postavljen v idealizirano in napol odprto arhitekturno okolje:<sup>17</sup> na stopnici in pred mogočnim, z akantom dekoriranim stebnim podnožjem stoji svetnik, angel z resnim obrazom na levi drži njegova škofovska atributa, na desni vidimo štiri jetnike, od katerih sta zadnja dva očitno prekopirana po neki nazarenski predlogi, saj vidno izstopata iz kompozicije. Okoli 1870 je po vsej verjetnosti nastala slika *Pridiga Janeza Krstnika v puštinji* za stranski oltar v Šentvidu. Prvega *Janeza Krstnika* je Wolf naslikal okoli 1862 za Trato Gorenji vasi (sl. 73). Gre za podoben sliki s frontalno, na skali stoječim svetnikom. Medtem ko mu je romantično alpsko krajino z ostrimi vrhovi in gorsko rečico na prvi sliki bržkone pomagal naslikati prijatelj Anton Karinger, je Wolf ozadje druge slike zapolnil z množico poslušalcev, tako da je podobo tudi motivno spremenil. Kakor jetniki v Sostrem so tudi tukaj poslušalci nehomogeno vključeni v kompozicijo, prav tak vtis pa dajejo kužni bolniki na oltarni sliki v Dravljah iz leta 1872, ki jih *sv. Rok* priporoča sv. Trojici. Vidimo, da Wolf v zgodnjih letih ni povsem obvladal komponiranja, figure ali skupine, ki si jih je sposodil pri raznih slikarjih in jih vključeval v svoje slike, namreč takoj opazimo, saj iz kompozicije izstopajo, namesto da bi bile z njo spojene v celoto.

Poleg naštetih slik, ki razodevajo značilnosti začetniških stvaritev, nastane v drugi polovici šestdesetih let vrsta kvalitetnih del, ki napovedujejo nadaljnji slikarjev razvoj. V letih 1865 in 1866 je za križevo bratovščino v Slovenskih Konjicah kot pendanta naslikal *Sv. Alojzija in Marijo z Jezusom* (sl. 78, 79), ki ju je Tomec opremil z novogotskima okviroma in sta prvotno viseli v prezbiteriju, zdaj pa sta žal shranjeni na podstrešju. Temni in nedoločljivi notranjščini stopnjujeta poudarek na čustvenem doživljanju. Do pasu upodobljen *sv. Alojzij* je idealiziran mladenič, v molitvi sklenjeni roki kažeta za Wolfa značilne dolge in občutljive prste. Marija, ki jo krasi lepa oglavnica, sedi ob oknu in ljubkuje otroka v naročju, ta jo boža po licu. Upodobitev intimnega odnosa med materjo in otrokom nas spomni na čustveno prav tako globoko doživete podobe Giovannija Bellinija, ki jih je naš slikar lahko občudoval v Benetkah. Konjiška slika sodi v vrsto Wolfovih najpriskrčnejših upodobitev Marije. Leta 1866 je nastala tudi velika oltarna slika *Sv. Rupert pred sv. Trojico* za Šentrupert na Dolenjskem (sl. 85). Figure so razvrščene na oblakih, zalomljena diagonalna jih združuje v trdno kompozicijo. Obrazi so idealizirani in hkrati izraziti, opozoriti velja na skrbno slikanje draperije, zlasti škofovega bogatega plašča, in na toplo zlato svetlobo, ki ožarja figure. Monumentalna slika iz Šentruperta napoveduje vrsto idealistično koncipiranih oltarnih kompozicij, ki nastanejo v naslednjem desetletju. V okviru manjših ali večjih ciklov slik je Wolf za Staro Loko naslikal *vložke za predele* vseh treh oltarjev in motive večidel posnel po Schnorru. Posebej omembe vreden je cikel s prizori iz legende sv. Štefana na enem od stranskih oltarjev iz leta 1868 (sl. 83, 84). Čeprav gre za zelo majhen format, je Wolf figure dobro vključil v idealizirano arhitekturno okolje s stebri in

<sup>17</sup> Gl. Mesesnelovo besedilo na str. 44 in op. 94\*.

stopnicami. Posamezne like ali skupine je sicer posnel po Schnorrovih motivih (sl. 82), vendar jih je tako prepričljivo integriral v prostor in v lastno kompozicijo, da sestavljenost ni opazna. Tudi z vidika razvrstitve na oltarju so kompozicije preiščljive razporejene. Prva dva prizora, *Sv. Stefan sprejet med diakone* in *Sv. Stefan prejme diakonsko čast*, je pozneje uporabil pri zasnovi za poslikavo leve stene prezbiterijskega v *Vipavi* in upravičeno lahko rečemo, da majhne slike na predeli v Stari Loki napovedujejo monumentalni cikel na stenah vipavske cerkve (sl. 49, 50 in 54), ki je nastal približno deset let pozneje in je Wolfovo najkvalitetnejše delo. Iz leta 1868 so tudi štiri slike svetniki, nastale za znamenje v Kravji dolini v Ljubljani (na križišču današnjih Vidovdanske in Zaloške ceste), ki so jih leta 1890 prenesli v Deželni muzej, danes Narodni muzej (sl. 86, 87). Poleg tradicionalnega *Sv. Florijana*, zlivajočega vodo na gorečo vas, so upodobljeni še *Hieronim* kot učenjak v svoji sobi, *Janez Krstnik* pred krajino in *Peter* pred antičnim stebrom. Gre za monumentalne, v renesančnem duhu zasnovane figure, ki pa zaradi Grilčeve obnovitve učinkujejo nekoliko shematično.

Od stenskih slikarij sta se izmed zgodnjih del ohranili dve večji poslikavi. Slikarija v ladji *trboveljske cerkve*, nastala v letih 1860 in 1861 (sl. 2-4), je bila večkrat obnovljena, po zadnji restavraciji leta 1963 pa so morali več kot polovico zaradi vlage uničenih slik celo nadomestiti s kopijami. Z vidika poslikave prostora je treba poudariti, da je bilo zelo dolgo in členovito obokano ladjo težko primerno okrasiti, vendar je Wolf to rešil na domala najboljši način. S figurami v lunetah, zlasti z monumentalnimi *apostoli*, je poudaril vzdolžno usmeritev prostora in ritem gibanja proti oltarju, po oboku pa je nanizal tri figurale prizore. Aditivna ureditev ali z drugimi besedami vrsta posameznih samostojnih slik je značilna tako za renesančno slikarstvo kot za sočasno nazarensko umetnost. Medtem ko apostoli in zavetniki glasbe razodevajo beneške in nazarenske značilnosti, so obojne kompozicije slikane v rahlih iluzionističnih skrajšavah. Iluzionistično je zasnovana tudi poslikava križno obokanega prezbiterijskega v *Velikih Laščah* iz leta 1861 ali 1862 (sl. 6). Čeprav je obok razdeljen na štiri polja, se na posamezne dele razčlenjena kompozicija razteza čez vso površino: po Tizianu posneto *Assunto* (sl. 1) nad oltarjem spremljajo v stranskih poljih igrajoči in pojoči angeli, med katerimi sta tudi slavna Veronesejeva angela s knjigo (sl. 33).

Kvalitetnejši cikli stenskih poslikav nastanejo v drugi polovici šestdesetih let. Kot je bilo že omenjeno, so v prezbiteriju v *Štjaku*, kjer je Wolf slikal leta 1866 (sl. 8-17), najboljši del poslikave po Schnorru samostojno preoblikovani štiri *veliki preroki* v lunetah, ki učinkujejo s svojo preprostostjo in preiščljivo razporeditvijo, saj so obrnjeni eden proti drugemu, *David* v srednjem polju (kjer je na nasprotni strani okno) pa se ozira k sv. Trojici na oboku. S poslikavo *vrhniškega prezbiterijskega* leta 1867 je Wolf pri nas ustvaril prvo značilno nazarensko dekoracijo (sl. 18-24). V nasprotju s slikarijo v *Velikih Laščah*, kjer je sočasno historično arhitekturo dopolnil z iluzionistično fresko, se je na Vrhniki že popolnoma prilagodil sodobnemu prostoru. V barvno bogat sistem renesančne ornamentike, ki jo je izbral v skladu z arhitekturnimi oblikami, je vključil posamezne

figuralne prizore, ki jih je zasnoval po Schnorrovih motivih. Žal je bila slikarija leta 1977 neustrezno obnovljena in delno celo prebeljena. Leta 1869 je Wolf v prezbiteriju *šentjakobske cerkve v Ljubljani* naslikal *oltarni nastavek* (sl. 25, 26), delno ga je posnel po Pozzovem oltarju sv. Ignacija za rimsko cerkev Il Gesù, delno pa prilagodil stranskim Mislejevim oltarjem v sami cerkvi in Robbovemu tabernaklju v prezbiteriju. Ustvaril je razgibano, s starejšim prostorom in opremo dobro usklajeno oltarno arhitekturo, ki učinkuje kot kiparsko delo. Umazano in poškodovano slikarijo v *Vrabčah*, ki je verjetno nastala v letih 1869—1870 (sl. 27-39), je restavracija leta 1967 pravzaprav na novo odkrila. Združitev različnih vplivov odkriva vse najpomembnejše Wolfove vzornike, saj na enem mestu srečamo »Tiziana, Veroneseja, Correggia in Schnorra«, ki jih je naš slikar znal povezati v enovito celoto. V štukaturnih okvirih na stropu ladje se vrstijo tri delno iluzionistične kompozicije, glavna figuralnega dogajanja je v prezbiteriju, kjer se pred gledalcem odvija zgodba iz Marijinega življenja in Jezusovega otroštva. Figure so idealizirane, posebej je poudarjena Marija, ki je beneški lepotni tip. Slikarijo odlikuje tudi barvna ubranost v toplih tonih. Leta 1870 je Wolf poslikal prezbiterij v *Črničah* (sl. 40, 41), vendar je slikarijo, ki je bila med prvo svetovno vojno precej poškodovana, leta 1939 obnovil Klemen Del Neri. Glede na Mesesnelov opis oltarne freske se zdi, da jo je delno celo na novo naslikal, zato je o tej poslikavi težko reči kaj več.

Vrhunec idealizma doseže Wolf v prvi polovici sedemdesetih let, ko nastane vrsta monumentalnih oltarnih slik. Poudarek je na posameznih velikih in plastičnih figurah, ki so strnjene v trdnih kompozicijskih shemah, v trikotnih skupinah ali diagonalnih povezavah, in ki jih spremljajo lepi angeli s cvetjem, vse podrobnosti pa so odpadle. Čeprav se Wolf še vedno naslanja na dela drugih slikarjev, predvsem beneških in manj na nazarence, in čeprav si še vedno izposoja bodisi kompozicijske obrazce bodisi posameznosti, to ni več posnemanje, marveč zrela predelava vzorcev, ki jih komaj še odkrijemo. V sedemdesetih letih se z obraznimi tipi tudi najbolj približa italijanskemu lepotnemu idealu. Pri ženskih figurah in angelih gre za naslon na Veronesejeve lepotne tipe (na primer *Marija* v ciklu fresk v *Vrabčah* /sl. 28, 29/, *Brezmadežna* v Dolenji vasi /sl. 92/, *Rožnenska Marija* v Ribnici /sl. 95/ in druge), z nekaterimi rafaellovsko-correggiovskimi Madonami z ozkim obrazom in nežnimi potezami pa se celo približa značilnemu idealu nazarenskih slikarjev (takšne so *Marija* iz Novega mesta /sl. 93/ ali *Brezmadežni* v Ribnici in v Podragi).

Vrsto idealistično koncipiranih slik začenja *Zadnja večerja*, ki jo je Wolf za stranski oltar v Preddvoru naslikal leta 1871 (sl. 89). Pod ornamentalno okrašeno polkupolo bellinijevskega tipa je počez postavil mizo in okoli nje simetrično razmestil apostole, prostor pa spodaj zaključil s perspektivnim, značilno italijanskim kockastim tlakom. Tako celota kot posameznosti — tudi apostol, ki ga vidimo s hrbta v ospredju na levi in ga je Wolf naslikal že na freski *Pavlova pridiga* v *Vrhniki* (sl. 24) — kažejo zgledovanje po italijanskem slikarstvu. Slikanje je dovršeno, figure so lepe, idealizirani obrazi imajo plemenite poteze.

*Zadnji večerji* sledi več slik z Marijo in s posameznimi svetniki, ki štejejo med Wolfove najlepše oltarne kompozicije. Leta 1873 nastane prva izmed šestih monumentalnih upodobitev *Brezmadežne*, to je slika za Predoslje, in v istem desetletju ji sledijo še druge: iz 1873 je tudi tista v Dolenji vasi pri Ribnici, naslednje leto nastane slika za Ribnico, 1875 za Postojno in 1876 za Podrago pri Vipavi ter zadnja 1880 za Šentvid pri Ljubljani. Upodobitve so si podobne: Marija je velika, plastično naslikana in v umirjeni kontrapostni drži rahlo razgibana figura, stoji na zemeljski obli, polmeseču in kači, okoli zlatolase glave se ji vije oglavnica, njeno svetost poudarja zvezdasti sij, ob njej plavajo angeli. Le na prvi in zadnji sliki obdaja Marijo tudi soj iz angelskih glav, v Ribnici in v Podragi pa so namesto dveh velikih, značilnih Wolfovih angelov naslikani putti. Pri upodobitvi Marije se spreminjata predvsem drža rok in naklon glave. Najlepša je *Brezmadežna* iz Dolenje vasi (sl. 92): spodaj jo z obeh strani obkrožata angela z lilijami, njeno skoraj breztežno postavo mehko ovija draperija in ožarja topla svetloba, ki »sije« iz ozadja slike — podoba je popolnoma skladna, Marija pa zrelo lepa ženska.

V tem obdobju je Wolf Marijo pogosto upodabljal tudi v drugih motivih. Med leti 1872 in 1875 je za stranski oltar kapiteljske cerkve v Novem mestu naslikal *Marijo z Jezusom in Janezom Krstnikom* (sl. 93), ki danes visi na koru. V trikotni kompoziciji strnjene figure so postavljene v napol odprto arhitekturno okolje s pogledom v italijansko krajino z antičnimi razvalinami. Jezus sedi v Marijinem naročju, mali Janez mu ponuja šmarnice. Pred nami je rafaelovski tip Madone z obema dečkoma, medtem ko arhitektura s stebrom in stopnicami obuja spomin na Benetke. Slika je eno najbolj dovršenih Wolfovih del, s katerim se je tudi najbolj približal nazarenskim idealom, morda pa je celo nastala v naslonu na sočasno nazarensko predlogo.

Z upodobitvijo *Roženvenske Marije* se prvič srečamo leta 1873 v Ribnici (sl. 95), v osemdesetih letih pa jo je Wolf ponovil še trikrat. Diagonalna kompozicijska shema s klečecim sv. Dominikom, ki se mu pred oltarno nišo na oblaku prikaže Marija z Jezusom v rokah in v spremstvu lepega angela, navezuje na Veronesejevo sliko *Sv. Družina s svetniki* oziroma *Pala di San Zaccaria* (sl. 94). Gre za samostojen naslon na velikega vzornika in za zrelo predelavo vzorca. Marijin beneško polni obraz krasijo zlati lasje in oglavnica, na beneške lepote ideale pa spominja tudi angel. Kompozicijski vzgon v višino, od zemeljskega k nebeškemu, je poudarjen tudi z barvami, ki od belih tonov prek stopnic, Dominikovega oblačila in oblaka prehajajo v rožnate — stebra in Marijina obleka — in se v oltarni niši prelijejo v zlato rumene nianse. Kot pendant *Roženvenski Mariji* je istega leta za nasprotni oltar nastal *Sv. Janez Evangelist* (sl. 97), najbolj znana in tudi najkvalitetnejša Wolfova oljna slika. Arhitekturno notranjščino je zamenjala krajina, ki jo je Wolf prav tako dopolnil z oblakom. Nanj je posadil sv. Janeza, ki zapisuje svoje videnje, ob njem je njegov atribut orel, zgoraj v nebesih so se prikazali preroki in vrsta belo oblečenih duš, ki sprejemajo angelov blagoslov. Idealistična krajina skalnatega morskega obrežja je zasnovana v duhu



Feuerbachovega klasicizma in spominja na obalo na njegovi upodobitvi *Medeje* iz leta 1870 (sl. 96). Janezov daljni vzor je Correggiov lik iz parmske cerkve (sl. 31), ki ga je Wolf pred leti posnel v *Vrabčah* (sl. 32), na kar opozarjajo roke oziroma držanje zvitka in peresa kakor tudi oblikovanje draperije. Sliko popolnoma obvladuje monumentalna Janezova postava, ki se s svojo umirjeno razgibanostjo v cikcak liniji dviguje od zemeljskega k nadzemljskemu, od realnega k idealnemu. Temu sledi tudi barvna skala: od hladnih tonov krajine prek svetlo rožnatih oblakov in rdečega ter zelenega Janezovega oblačila prehaja do toplih zlato rumenih barv, ki ozarjajo nebeški prostor. Poudariti je treba, da sta obe sliki, ki krasita stranska oltarja ob slavoločni steni, komponirani premišljeno glede na njuno postavitev in tako formalno kot barvno usklajeni. Pri obeh gre za idealizirano prizorišče, pri Mariji za arhitekturno in pri Janezu za krajinsko ozadje, ki ga je Wolf dopolnil z oblaki. Na obeh slikah so figure komponirane diagonalno: na levi z Marijo teče diagonala od leve proti desni, to je proti prezbiteriju, ki je središče cerkvenega prostora, na desni sliki pa se Janezova postava z desne obrača v levo, kamor je evangelist obrnil tudi glavo. Tudi barvni prehodi so na obeh slikah podobni, od hladnih svetlih tonov prehajajo v rožnate in na vrhu v tople zlato rumene barve.

Leta 1873 je Wolf za Dolenjo vas pri Ribnici kot pedant *Brezmadežni* naslikal še *Sv. Antona Padovanskega*. Gre za tradicionalno upodobitev pred oltarjem klečečega svetnika, ki se mu je na oblaku prikazal mali Jezus. Kompozicijo je Wolf ponovil leta 1880, ko jo je naslikal za Šentvid nad Ljubljano. Medtem ko prva podoba učinkuje nekoliko shematično, je drugo razgibal s svetlobo in senco in s tem dosegel prepričlivejši vtis nadnaravnega dogajanja. Leta 1874 je nastala velika oltarna kompozicija *Sv. Jurij* za Šentjur pri Celju (sl. 98) z zmagovitim svetnikom v sredini. Za to sliko se je ohranil tudi osnutek (sl. 99), na katerem so figure sv. Jurija in princeze ter angela trdno povezane v celoto, medtem ko na izgotovljeni podobi učinkujejo bolj togo.

Wolf tudi v drugi polovici sedemdesetih let nadaljuje z idealistično zasnovanimi kompozicijami, vendar tako monumentalnih, klasično harmoničnih, enotnih in preprostih ter hkrati beneško velikopoteznih slik ne ustvari več. Poleg večfiguralnih kompozicij, od katerih so nekatere posnete po predlogah, se nadaljujejo upodobitve z Marijo in s posameznimi svetniki. Leta 1876 je za Planino pri Ajdovščini naslikal *Poveličanje sv. Kancijana in tovarišev*. Svetniki na oblakih so nanizani v polkrogu, nad tabernakljem. To je prva slika, na kateri opazimo, da se začne izgubljeni italijanski lepotni ideal in da postajajo obrazi domači in navadni: tako se je sv. Kancijanila, ki sicer izvira iz Veronesejevih upodobitev beneških dam, spremenila v preprosto svetnico. Za podružnico na Suši pri Zalem logu je Wolf v letih 1878 in 1879 naredil slike za vse tri oltarje, *Loretsko Mater božjo* za véliki oltar in *Poklon kraljev* (sl. 100) ter *Smrt sv. Jožefa* za oba stranska. Tudi *Loretska Marija*, ki sedi na oblaku nad nočno krajino, kjer plavajo angeli z loretsko hišico, je izgubila beneško mehko ter postala resna in hkrati otrpla. Kompozicijo za prizor *Poklon kraljev* je Wolf

posnel po Correggiovski sliki *Dan oziroma Madona sv. Hieronima*, tako da je figure spremenil v vsebinskem smislu in nekoliko preoblikoval prizorišče. *Smrt sv. Jožefa* nakazuje nadaljnji razvoj: vse tri figure so naslikane v prvem planu in pred skopo nakazanim ozadjem. V sredini napol leži umirajoči Jožef, podpirata ga Marija in Kristus. Diagonalno drži Jožefovega telesa, ki naglašata žalostni dogodek, poudarja tudi zavesa v ozadju. Medtem ko Marija in Jožef stiskata glavi in njuna obraza izražata tiho bolečino, je Kristus tako kompozicijsko kot čustveno odmaknjen od svojih staršev. Leta 1879 je Wolf za trnovsko cerkev v Ljubljani naslikal *Sv. Alojzija*, ki ga je brčkone posnel po nazarenski predlogi. Barve so ubrane v enotnih rjavkastih tonih. Ob lepem mladeniču z razpelom v rokah so na mizi razpostavljeni lilija, bič in knjiga ter simbola minljivosti, krona in lobanja, ki so naslikani realistično natančno.

Od stenskih slikarij iz tega obdobja je treba omeniti predvsem dve. S poslikavo prezbitarija v *Trbovljah* leta 1875 je Wolf dopolnil svojo zgodnje delo (sl. 42-46). Zanimiva je zlasti kompozicija v prvi banji, ki prikazuje *Vnebovzetje s cerkvenimi očeti* in pri kateri se je Wolf spet naslonil na Correggiova dela iz Parme, sicer pa zasnoval slikarijo iluzionističnih kvalit. V poletjih 1876 in 1877 je s poslikavo sten v *vipavskem prezbitariju* dopolnil Jelovškovo baročno fresko na oboku (sl. 47-59). Po stenah je razprostrl cikel prizorov iz legende vipavskega patrona sv. Štefana, ki jih je vključil v monumentalni visokorenesančni okvir Veronesejevega tipa. Na levi steni je uprizoril dogodke iz življenja sv. Štefana kot diakona, na desni *Štefanovo mučeniško smrt* in na oltarni njegov vnebohod. Idealistični koncept je obogatil z realističnimi prvinami, saj je posamezne osebe naslikal s portretnimi potezami tedaj živečih Vipavcev, realistična pa je tudi čustveno globoko dojeta interpretacija dogodkov, medtem ko je oltarno fresko *Štefanovega poveličanja* z baročnim gibanjem navzgor mojstrsko povezal z iluzionistično poslikavo na stropu. Enotno in velikopotezno zasnovan cikel, ki se harmonično prilagaja barokiziranemu prostoru in starejši obočni slikariji, je eno najboljših del stenskega slikarstva 19. stoletja na naših tleh.

Wolfova zadnja dela, ki so nastala v osemdesetih letih do slikarjeve smrti 1884, označuje več skupnih potez. Namesto italijanskega lepotegega tipa se pojavljajo vsakdanji, navadni obrazi, hkrati figure otrpnejo in otrdijo, istočasno stopijo v ospredje, medtem ko prizorišče dogajanja ni več tako pomembno. Nekatera zadnja dela razodevajo tudi slikarjevo utrujenost in pojevanje ustvarjalnih moči, saj se kompozicijski obrazi in posamezne figure začno ponavljati.

Leta 1880 nastaneta dve monumentalni svetniški upodobitvi, obe izrednih mer (prva meri v višino okoli 5m, druga pa čez 3m) in namenjeni za okras velikih oltarjev. To sta sliki *Sv. Anton Puščavnik v Železnikih* (sl. 103) in *Sv. Peter in Pavel v Zagorju ob Savi* (sl. 102). Prvi prizor je Wolf postavil v skalnato, z drevjem poraslo krajino in svetnika ter Kristusa povezal z diagonalo. Ob svetniku, ki kleči pred jama in se ozira h Kristusu, ki se mu je prikazal na oblaku, je naslikal vrsto njegovih atributov, knjige, križ z zvoncema, prašička

in v ozadju bežečega hudiča. Medtem ko ima Kristus tradicionalen idealiziran obraz, so ostre poteze Antonovega obraza precej realistične. Prvaka apostolov v Zagorju je Wolf enega ob drugem predstavil pred mogočnimi stebri, med katerimi vidimo nebo z oblaki, in ob arhitekturnem podstavku. Svetnika sta v prvem planu in frontalno pred gledalcem, njuna obraza kažeta tradicionalne poteze, vendar sta hkrati resna in zamišljena in le malo idealizirana. Vse podrobnosti so odpadle, pred nami sta le Kristusova učenca, ki molče opozarjata na svoje poslanstvo. Sliko je Wolf zasnoval v naslonu na Tizianovo oltarno podobo *Pala Pesaro* (sl. 101), po kateri se je že večkrat zgledoval, vendar je v smislu poenostavljanja in hotene preprostosti ustvaril simetrično kompozicijo z zgolj dvema figurama. Značilno je ozadje s stebri, nebom in oblaki, po slavnem vzoru pa je oblikovan tudi lik sv. Petra, ki je Tizianovemu enak po drži in draperiji.

V zadnjih letih je Wolf ponovil tudi nekatere prejšnje kompozicije, med njimi *Brezmadežno* in *Sv. Antona Padovanskega* leta 1880 za Šentvid nad Ljubljano. *Roženvensko Marijo* iz Ribnice je nekoliko poenostavljeno naslikal za Železnike, Horjul in na banderu v Kranju. Izginilo je nekaj detajlov v ozadju, figure so postale toge, obrazi so izgubili plemenite poteze in postali bolj domači. Iz tega časa je tudi nov, sicer pa tipično nazarenski motiv *Sv. Jožef z Jezusom*, ki ga je Wolf naslikal za Železnike, na srednji tabli drugega *triptiha*, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani, in na kranjskem banderu. Oltarna kompozicija *Spreobrnjenje sv. Pavla v Mavčičah* iz leta 1881 je le nekoliko spremenjena kopija Schnorrovega motiva. Tudi posamezne figure se prično ponavljati: sv. Jožef iz Železnikov je nastal v naslonu na sv. Petra v Zagorju ob Savi, Kristus, ki se je na sliki v Mavčičah prikazal Pavlu, pa je podoben tistemu, ki se je prikazal sv. Antonu Puščavniku v Železnikih.

V zadnjih dveh letih Wolfovega življenja so nastale slike, *Sv. Barbara* za Zagorje ob Savi in *Marija kraljica z Jezusom ter Ecce homo* za Rako. Na vseh treh podobah je prizorišče zelo skrčeno. *Sv. Barbara* (sl. 104) stoji na travniku in čeprav še vedno obuja spomin na Veronesejeve beneške dame, je bolj preprosta. Da gre za poudarek na liku svetnice, kažeta figurici rudarjev, katerih obraza imata sicer portretne poteze dveh domačinov, vendar se kot lutki dvigata izza rožnega grma. *Marija z Jezusom* v rokah (sl. 105), je po postavitvi na oblak in s spremljajočimi angeli podobna upodobitvam *Brezmadežne*, vendar so figure toge in otrple. Kristus, Pilat in vojak na sliki *Ecce homo* (sl. 106) so postavljeni pred plitvo arhitekturno ozadje, stojijo eden ob drugem, nekoliko naprej je pomaknjen le Kristus v sredini. V teh zadnjih delih se je Wolf popolnoma osredotočil na figure, ki jih je prikazal pred krajino, na oblakih ali pred arhitekturnim ozadjem, vendar je prizorišče drugotnega pomena. Figure so postavljene frontalno in tik pred gledalca, drže so sicer kontrapostne, vendar toge, obrazi so otrpli, poteze pa izdajajo zamišljenost in žalost.

Izmed zadnjih stenskih slikarij velja omeniti zlasti dve poslikavi v novodobnih cerkvah. Dekoracijo prezbiterija v *Ribnici* iz leta 1880 (sl. 60-64) lahko primerjamo s podobno, prvotno barvno in

ornamentalno prav tako bogato slikarijo v prezbiteriju na *Vrhniki* (sl. 20, 21): v soglasju z novoromansko arhitekturo je Wolf to pot izbral romanske vzorce in z njimi poudaril vse aktivne arhitekturne sestavine ter v sistem pisane ornamentike vključil figuralne prizore. V letih 1881 in 1883-1884 je poslikal vse tri oltarne stene v cerkvi v *Zagorju ob Savi* (sl. 67-70), pri čemer je stenske freske zasnoval v povezavi z oltarji oziroma oltarnimi podobami pod njimi. Tako je v prezbiteriju v enovito celoto povezal apostola *Petra in Pavla* (sl. 102) s *Kristusom z evangelisti* nad njima, oltarja pod obema stranskima freskama v ladji pa so leta 1967 ob obnovitvenih delih odstranili. Ti dve veliki freski, ki prikazujeta *Sv. Barbaro kot zavetnico rudarjev* in *Marijo kot zavetnico Kristjanov* in prekrivata vso obsežno površino stene, sta s kompozicijskega vidika razdrobljeni in učinkujeta shematično ter sta kvalitetnejši v posameznostih kot v celoti.

Nazarensko umetnost, ki je postala sinonim za cerkveno umetnost preteklega stoletja, so na začetku 19. stoletja pobudili nemško govoreči umetniki, ki so se v želji po neposrednem stiku z italijansko umetnostjo zbrali v Rimu, od koder se je novonemška religiozno-patriotska umetnost kmalu začela širiti po vsej Evropi. Glede na historično usmeritev so si za svoj ideal izbrali srednjeveško oziroma zgodnjerenesnančno umetnost, pri čemer so želeli združiti nemško umetnost Dürerjevega časa z italijansko umetnostjo Rafaelovega kroga, ikonografsko pa sta bili v središču njihovega programa religiozna in široko pojmovana zgodovinska motivika. Nazarenska umetnost, ki je stopila v službo cerkve in države in postala tako imenovana uradna umetnost, se je realizirala predvsem na dveh velikih in vplivnih področjih, na področju stenskega slikarstva in v ilustriranju zgodovinskih legend, pravljic itd. Janez Wolf se je okoli srede stoletja, ko se je začel šolati, že lahko seznanil s sočasno smerjo v cerkvenem slikarstvu in po zgledu nemških nazarencev je tudi on iskal vzore v starejši umetnosti. V nasprotju z večino pripadnikov nazarenske smeri, ki jim je bil veliki ideal Rafael, sodi Wolf v tisto skupino slikarjev, ki so se šolali v Benetkah, kjer so kot vzor veljali mojstri beneškega renesančnega slikarstva, v prvi vrsti Tizian in Veronese.

Osnovne formalne poteze Wolfovega slikarstva kažejo značilnosti nazarenske umetnosti. Poudarek je na figuraliki, gre za velike in idealizirane figure in za figuralno maloštevilne kompozicije, ki so urejene po klasičnih pravilih, prizorišča, bodisi arhitektura bodisi krajina, so idealizirana, slike pa zaznamujeta umirjenost in statičnost. V nasprotju z zgodnjimi nazarenskimi deli, ki jih zaradi vpliva nemške poznogotske in renesančne umetnosti opredeljujejo številne realistične podrobnosti, teh pri Wolfu ne srečujemo. Po eni strani sodi že v poznejše obdobje nazarenstva, v čas, ko so nazarenci začeli zanemarjati detajl in so se osredinjali na bistveno, po drugi strani pa sta pri njem prevladali beneški sumarnost in velikopoteznost. Izmed detajlov se na Wolfovih slikah najbolj pogosto pojavljajo cvetlice, lilije in vrtnice ali rožni grmi.

V skladu z nazarenskim pojmovanjem so z vsebinskega vidika poudarjeni čustveno razpoloženje, intimnost in pripovednost. Na eni strani srečujemo motive iz Marijinega in Jezusovega življenja ter iz

svetniških legend, po drugi strani pa so številne tudi upodobitve posameznih božjih oseb, predvsem Marije, in svetnikov kot predstavnikov ter oznanjevalcev krščanske vere (apostoli, evangelisti, cerkveni očetje) ali kot zavetnikov in priprošnjikov, ki izkazujejo usmiljenje in zbujajo pobožna čustva, medtem ko upodobitve poveličanj oživljajo baročno motiviko. Pripovednost se v prvi vrsti in najbolj očitno kaže v ciklih stenskih poslikav, kjer se pred gledalcem vrstijo prizori, kot da se pred njim odvija zgodba (zlasti v *Trbovljah*, *Vrabčah* in *Vipavi*), v manjšem merilu pa tudi pri okrasu raznih delov cerkvene opreme s številnimi malimi slikami (na primer upodobitve na *oltarnih predelah* v Stari Loki).

Neposreden nazarenski vpliv razodeva posnemanje nazarenskih del, ki so bila od srede 19. stoletja znana po vsej Evropi. Sprva so jih razširjali s pomočjo različnih grafičnih tehnik, pozneje tudi s fotografijo. Še posebej popularni so bili cikli svetopisemskih zgodb, med katerimi je bila najbolj znana Schnorrova *Biblija v slikah* z 240 lesoreznimi upodobitvami iz stare in nove zaveze, ki je izšla med leti 1852 ter 1860. Nazarenske motive so kot predloge uporabljali številni cerkveni slikarji, bodisi ker niso imeli časa za samostojno ustvarjanje, bodisi ker tega niso bili sposobni ali pa so to od njih zahtevali naročniki. Tudi Wolf je predvsem zaradi pomanjkanja časa večkrat posegel po že uveljavljenih nazarenskih kompozicijah. Tako je *križev pot* v vseh štirih primerih zasnoval po zgledu znamenitega križevega pota avstrijskega nazarenca Josefa Führicha, najbolj pogosto pa je uporabljal prav Schnorrovo *Biblijo* in Schnorrove motive — poleg Tizianovih in Veronesejevih — kopiral največkrat. Celotne kompozicije je posnel predvsem v zgodnjih letih, večinoma pa je povzemal le posamezne figure ali figuralne skupine in jih vključeval v samostojno zasnovane slike. Tudi kadar je posnel celotne motive, ni kopiral suženjsko, temveč je ustvaril dobre kopije, ki jim je znal vdihniti življenje (*Izgon iz raja* v Stari Loki /sl. 80, 81/ ali *Kristus in Samarijanka ob vodnjaku* v Šentvidu nad Ljubljano /sl. 88/). Pogosto je kompozicije predelal in jih prilagodil danim možnostim in tako nemalokrat ustvaril celo prepričljivejša dela (*preroki v lunetah* v *Štjaku* /sl. 10-17/ in sliki s *sv. Pavlom* na *Vrhniku* /sl. 22-24/), ali pa je v lastne kompozicije vključeval posamezne posnete figure (značilni primer je lik *sv. Štefana* na prizoru, ko je sprejet med diakone, ki ga je prvič naslikal na *predeli* v Stari Loki /sl. 82, 83/, v monumentalnem merilu pa na steni prezbiterija v *Vipavi* /sl. 50/). Sicer pa je največkrat in v različnih inačicah naslikal Schnorrovega boga Očeta in posamezne figure ali skupine farizejev.

Na Wolfov slikarski razvoj je odločilno vplivalo italijansko, posebej beneško renesančno slikarstvo, predvsem iz 16. stoletja, kar se kaže na več načinov. Po eni strani gre za posnemanje tako celotnih kompozicij kot detajlov, po drugi pa je beneško slikarstvo vplivalo na Wolfov način slikanja tako glede kompozicijskih zasnov kot glede posameznih sestavin. V največji meri se je zgledoval po Tizianu in Veroneseju, delno tudi po Giovaniju Belliniju, od slikarjev izven beneškega kroga pa je večkrat kopiral Correggia.

Od Tizianovih slik sta ga pritegnili predvsem dve, *Assunta* in *Pala Pesaro*. Največkrat je kopiral prav *Assunto* (sl. 1), povečini zgornji del z Marijo in bogom Očetom. Tudi slika *Madona družine Pesaro* (sl. 101) je nanj naredila močan vtis, tako kompozicijska zasnova s stebri in stopnicami kot posamezne prvine (očitni naslon kažeta kompoziciji *Sv. Uršula in Alojzij* v Vidmu-Dobrépoljah /sl. 75/ ter *Sv. Peter in Pavel* v Zagorju ob Savi /sl. 102/). Najbolj pogosto se je Wolf zgledoval po Veroneseju in njegovi slavni sliki *Zaroka sv. Katarine* (sl. 74). Sedeča angela na levi, ki bereta knjigo (sl. 33), je naslikal celo večkrat (v *Trbovljah* kot spremljevalca kralja Davida, kot samostojni figuri na stropu v *Vrabčah* /sl. 34/ in drugod), sv. Katarina, ki jo je v Vidmu-Dobrépoljah upodobil kot sv. Uršulo (sl. 75), pa je postala vzor za vrsto njegovih ženskih likov. Po zgledu Veronesejeve kompozicije *Pala di San Zaccaria* (sl. 94) je samostojno zasnoval *Roženbensko Marijo* za Ribnico (sl. 95), v *Vipavi* pa mu je kot vzor za arhitekturno razčlenjeno poslikavo sten služila monumentalna *Gostija v Levijevi hiši* (sl. 48, 49). Nekatere slike razodevajo tudi naslon na beneško slikarstvo 15. stoletja in na dela Giovannija Bellinija ter njegovih sodobnikov (prvi *triptih* /sl. 72/, *Marija v Slovenskih Konjicah* /sl. 79/ in *Zadnja večerja* v Preddvoru /sl. 89/), večkrat pa se je Wolf zgledoval po Correggiu, ki je bil v vseh obdobjih vzor mnogim slikarjem. Tako je iz parmske cerkve San Giovanni Evangelista (sl. 31, 44) posnel *Janeza Evangelista* in *Marijo* (upodobil ju je v *Vrabčah* /sl. 32/ oziroma v *Trbovljah* /sl. 46/), kompozicijo *Madona sv. Hieronima* pa je za Sušo pri Zalem logu preoblikoval v *Poklon kraljev* (sl. 100).

Kakor nazarenska dela je Wolf tudi beneške slike uporabljal kot predloge, vendar jih je le redko zgolj kopiral. Večinoma gre za predelavo kompozicijskih obrazcev in za prilagoditev novi nazarenski preprostosti, po drugi strani pa za privzemanje posameznih detajlov in vnašanje teh v lastne kompozicijske sheme. Beneški vpliv pa se ne kaže le v posnemanju konkretnih del, temveč ga razodevajo tudi nekatere sestavine Wolfovega slikarstva: arhitekturna prizorišča, lepotni tipi, bogata draparija in harmonične barve.

Prizorišče Wolfovih slik je večinoma idealizirana arhitektura z nepogrešljivimi stopnicami in vitkimi ter hkrati mogočnimi stebri, posamezne arhitekturne elemente pa dekorira renesančni akant. Takšne scenarije, v katere Wolf postavlja svoje like, je lahko opazoval na beneških slikah, zlasti Veronesejevih, eden značilnih primerov pa je tudi Tizianova *Pala Pesaro* (sl. 101).

Beneško slikarstvo je v določeni meri vplivalo na izoblikovanje Wolfovega lepotnega tipa ženske figure in angela. Značilna je beneška dama s svetlimi, zlatimi in rahlo valovitimi lasmi, prepletenimi z biserno ogrlico, s polnimi lici in mehкими potezami. Gre za Veronesejev tip ženske lepote, kakršna je sv. Katarina (sl. 74), ki jo je Wolf naslikal kot sv. Uršulo (sl. 75), po vzoru tega lepotnega ideala pa je nastala tudi večina drugih ženskih likov: sv. *Cecilija* v *Trbovljah* (sl. 4), *Roženbenska Marija* v Ribnici (sl. 95), sv. *Marjeta* v Šentjurju pri Celju (sl. 98) in že podomačeni sv. *Kancijanila* v Planini pri Ajdovščini ter sv. *Barbara* v

Zagorju ob Savi (sl. 104). Tudi lik lepega angela s svetlimi, kodrastimi lasmi in z idealiziranimi, a hkrati izrazitimi potezami izvira iz Veronesejevih upodobitev: to so njegovi slavni muzicirajoči angeli, ki jih poznamo tako z oltarnih slik (sl. 33) kot še posebej s stropa Biblioteke v Benetkah. Wolfovi angeli spremljajo svetnike in Marijo, tako *apostole v Trbovljah* (sl. 3), med najlepše sodi tisti ob Danijelu v *Štjaku* (sl. 13), dalje jih srečamo na stropu prezbiterija v *Vrabčah* (sl. 34-36), ob *Brezmadežni* (sl. 92) in poleg *Roženvenske Marije* (sl. 95).

Beneški vpliv razodeva slikanje draperije. Ženske osebe so mnogokrat odete v razkošna, vzorčasta oblačila, kakršna je Wolf lahko videl na Tizianovih, Veronesejevih in drugih beneških slikah. Bogato oblečena beneška dama je na primer *sv. Cecilija v Trbovljah* (sl. 4), v razkošno draperijo pa so odeti tudi nekateri svetniki, tako umirajoči *sv. Štefan v Vipavi* (sl. 56) in drugi.

Kot nazarenci tudi Wolf slika s svetlimi barvami, vendar njegove barve niso tako čiste in pisane, kajti pod beneškim vplivom so postale tople in harmonično usklajene. Prav zaradi beneškega vpliva se je Wolf izognil nazarenski hladnosti kot tudi ploskovitosti in podrobnemu opisovanju. V nasprotju z nazarenskimi hladnimi in lokalnimi barvami so Wolfove tople in skladno ubrane v enotnih tonih, dalje sta nazarensko risbo in ploskovitost zamenjali beneška plastičnost in mehkoča. Wolf se ne ustavlja na posameznostih kot je značilno zlasti za zgodnje nazarence, temveč sumarno obvlada slikarsko ploskev, bodisi na platnu bodisi na steni, in je velikopotezen v smislu starih beneških mojstrov. Po drugi strani pa so Wolfova dela v nasprotju z beneškim bogastvom in razkošjem, polnostjo in posvetnostjo nazarensko predelana in prečiščena, poduhovljena, hkrati pa prežeta z resničnimi čustvi, in kot taka izžarevajo notranje življenje in moč.

Janez Wolf je v našem slikarstvu prekinil z baročnim izročilom, ki sta ga čez sredo stoletja vzdrževala celo Matevž Langus in Franz Kurz von Goldenstein, čeprav sta bila že pod močnim vplivom romantične nazarenske smeri, daleč v drugo polovico pa so ga nadaljevali številni podeželski slikarji in podobarji, tako Štefan Šubic, Jurij Tavčar »Idrijski«, Janez Gosar st., tudi Pavel Künl in drugi. Čeprav je Wolf v cerkvenem slikarstvu povsem uveljavil nazarenske ideale, se v njegovih delih občasno še vedno pojavljajo nekatere posameznosti, ki opozarjajo na barok — vendar v tem primeru ne gre več za tradicijo, kajti Wolf se je doma šolal premalo časa in je v Benetkah začel popolnoma na novo in v novem duhu, temveč za sèm ter tja zavestno oživljanje tega, na Slovenskem tako udomačenega in priljubljenega načina umetnostnega izražanja.

Na baročno umetnost navezujeta predvsem dve značilnosti, to sta kompozicija s prizoriščem na oblakih in v sklopu stenskega slikarstva prilagajanje poslikav baročnim prostorom. Pri prvih, kjer se dogajanje odvija v irealnem prostoru, na nebu oziroma na oblakih, gre za upodobitve svetniških poveličanj in priprošenj. Omeniti velja predvsem sliko *sv. Rupret pred sv. Trojico* v Šentrupertu (sl. 85), ki je tudi s kompozicijskega vidika zasnovana na baročen način, saj so figure

razvrščene v zalomljeni diagonali, ter *Sv. Janez Nepomuk in Karel Boromejski* v Šentjurju-Podkumu, ki eden ob drugem klečita na oblakih in se ozirata v nebo. Pri stenskih poslikavah v baročnih cerkvah se je Wolf zavestno prilagajal arhitekturni govorici in uporabljal nekatere baročne prvine. Tako je upodobitve na obokih slikal v rahlih iluzionističnih skrajšavah, na primer v *Trbovljah* (sl. 2), *Štjaku* (sl. 8, 9), *Vrabcāh* (sl. 27, 39) in *Črničāh* (sl. 40), še posebej mojstrsko pa je oltarno fresko *Poveličenje sv. Štefana v Vipavi* (sl. 59) z gibanjem navzgor povezal z Jelovškovo iluzionistično slikarijo na oboku barokiziranega prezbiterja.

Kot predstavnik nazarenske umetnosti je Wolf zastopnik idealizma, to je smeri, ki se je v slikarstvu 19. stoletja razvijala vzporedno z realizmom. Zato tudi v Wolfovih delih poleg prevladujočih idealističnih značilnosti, kot so arhitekturna prizorišča, lepotni tipi in klasična uravnotežena kompozicija, srečujemo posamezne realistične poteze.

Kakor je opozoril že Mesesnel, se realistične tendence kažejo v upodabljanju lika, ki ne glede na manjšo ali večjo stopnjo idealizacije razodeva študij po naravi. Wolfove figure so namreč trdni, zemeljski ali z drugimi besedami realni ljudje, ki s svojimi držami in izrazitimi obrazi razkrivajo notranje razpoloženje in čustveno doživljanje. To v prvi vrsti velja za upodabljanje moške figure, tako prerokov, apostolov in evangelistov (na stenah v *Trbovljah* /sl. 3/, *Štjaku* /sl. 12, 13, 16, 17/, na *Vrhniki* /sl. 18, 19/, prvaka apostolov *Peter in Pavel* na oltarni sliki v Zagorju ob Savi /sl. 102/) ter drugih svetnikov (na primer *Janez Krstnik* na Trati v Gorenji vasi /sl. 73/ ali *sv. Rupert v Šentrupertu* /sl. 85/), kot tudi Kristusa in boga Očeta (na stropu v *Štjaku* /sl. 8/ ali v atiki na Raki).

Realistična prvina je vključevanje avtoportretov in portretov v cerkveno sliko, kar je značilno tako za renesančno kot za nazarensko umetnost, po katerih se je Wolf zgledoval. Na prvem *triptihu* (sl. 72) je na stranskih tablah naslikal sv. Nežo in Janeza Evangelista, ki tako z imeni kot s portretnimi potezami opozarjata na njegovo razmerje in poroko z Nežico Sernčevo. Avtoportretne poteze ima tudi angel z napisnim trakom ob sv. Ceciliji v *Trbovljah* (sl. 4) in še nekatere druge svetniške figure. Najbogatejši tovrstni primer je slikarija v *Vipavi* (sl. 52, 53), kjer imajo sv. Štefan in njegovi spremljevalci na nekaterih prizorih portretne poteze tedaj živečih znanih Vipavcev, tako naročnika dekana Jurija Grabrijana, pisatelja Iva Trošta in drugih. Tudi pri zadnjem freskantskem delu v *Zagorju ob Savi* je Wolf nekaj figur naslikal po živečih modelih.

Na tem mestu je treba omeniti Wolfov *Portret Borovskega s hčerko* (sl. 107). Prijatelja je upodobil sedečega pred slikarskim stojalom, na katerem je skoraj izgotovljena slika antične glave, in za njegovim hrbtom hčerko, ki v spuščeni desnici drži knjigo in si je prišla ogledat očetovo delo. Ozadje je preprosto, enobarvno, barve so nasploh temne, zlasti oblačila, tako da so poudarjeni predvsem obraza in roke obeh portretirancev ter slika. Vsebinsko gre za povzdigovanje slikarjevega poklica, s formalnega vidika pa poleg premišljeno urejene in uravnotežene kompozicije opazamo vrsto realističnih potez in



fotografsko natančno slikan obraz Borovskega, sicer pa to Wolfovo sliko, ki je poleg nekaterih pripisanih del<sup>18</sup> njegova edina doslej znana upodobitev posvetne vsebine, lahko označimo kot značilno nazarenski prijateljski portret.

Wolfov vpliv je bil velik in vsestranski. Dokončno je prekinil z baročno tradicijo in povsem uveljavil nazarenske ideale ter oblikoval nov tip cerkvene slike kakor tudi nov tip poslikave prostora. V oltarni podobi je poudarjena osrednja oseba, ki jo Wolf naslika v resnem, čustveno poglobljenem razpoloženju; poleg apostolov in evangelistov ter svetnikov so številne tudi upodobitve z Marijo. Ob oljnem slikarstvu je še pomembnejše stensko, ki ga Wolf ponovno popularizira in oživi njegovo bogato tradicijo, tako da po obdobjih gotike in baroka govorimo o tretjem razcvetu te umetnostne zvrsti pri nas. Pomembno je, da je Wolf način slikanja prilagajal arhitekturi in njenim slogovnim oblikam, saj je v baročnih prostorih uporabljal tudi nekatere baročne prvine, medtem ko je v novodobni, historični notranjščini ustvaril najzgodnejšo nazarensko figuralno-ornamentalno in polihromno bogato slikarstvo na naših tleh, tako prve kot druge pa označujeta za to umetnost značilni umirjena pripovednost in razpoloženska ubranost. Z oltarno sliko in s stensko fresko je Wolf utemeljil poznonazarensko umetnost druge polovice in poznega 19. stoletja, ki so jo njegovi učenci nadaljevali še daleč čez prag 20. stoletja; poleg Simona Ogrina, Antona Jebačina, Ludvika Grilca in drugih velja omeniti še posredna pripadnika Wolfove smeri, Matijo Koželja in Matijo Bradaško, Wolf pa je nedvomno vplival tudi na druge umetnostne zvrsti, tako na večletnega sodelavca podobarja Mateja Tomca. Če je v okviru oficialne umetnosti povsem uveljavil nazarenski historizem, je istočasno tudi odločilno vplival na razvoj našega slikarstva v smeri realizma.<sup>19</sup> V tem pogledu je pomemben poudarek na človeški figuri oziroma Wolfovo prvenstveno zanimanje za človeka, ki ga študira po naravi, saj ne glede na idealizacijo slika realne, zemeljske ljudi brez patetike. Wolfova figura je velika, plastična in umirjena, izrazite poteze obraza pa zrcalijo notranje življenje in čustveno doživljanje. V tej smeri je njegovo delo nadaljeval Janez Šubic, o realizmu v pravem pomenu besede pa govorimo pri drugih dveh Wolfovih učencih, Juriju Šubicu in Antonu Ažbetu, prek katerih vodi pot v impresionizem in v moderno.

In naposled je treba poudariti vpliv Wolfa kot človeka in učitelja z vzvišenimi ideali o umetnosti in njenem poslanstvu, saj se je z njim spremenilo razmerje do umetnika, ki ni več obrtnik, temveč k najvišjim idealom stremeč ustvarjalec. Učencem je znal vcepiti spoštljiv odnos do umetniškega poklica in umetnost je pojmoval kot »odgovorno nalogo, za katero ni noben trud premajhen«.<sup>20</sup> Prav v tem resnem odnosu do dela, do umetniškega poklica in do umetnosti, v odnosu, ki ne pozna nobene površnosti in ki izvira iz trdnega prepričanja o pravem naziranju,

<sup>18</sup> To so *Portret mladeniča* (gl. kat. 118) in osnutka za poslikavo stropov v Deželnem oziroma Narodnem muzeju v Ljubljani (gl. Mesesnelovo besedilo, op. 202\*).

<sup>19</sup> France Mesesnel, Petdeset let slovenskega slikarstva: Povodom razstave slovenskega modernega slikarstva v Pragi in v Ljubljani leta 1927, *DS*, XXXXI, 1928, p. 146 (ponatisnjeno v: F. Mesesnel, *Umetnost in kritika*, op. cit., p. 201).

<sup>20</sup> Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 164.

lahko razumemo »tisti tako poudarjeni Wolfov testament, ki so ga razglašali njegovi učenci in za katerega je trdil Anton Ažbe, da ga hrani kot največje razkritje«. <sup>21</sup>

Z monografijo o Janezu Wolfu smo želeli počastiti spomin na enega naših velikih umetnikov, saj smo pred kratkim praznovali stoletnico njegove smrti, in ob tej priložnosti naj ponovimo misli neznanega »opazovalca« izpred petdesetih let, ki je zapisal, da Wolf ni bil le »nenavaden umetniški talent, slikar velikega sloga, idealist v vsem dejanju in v delu«, temveč tudi »oče nove dobe v slovenskem slikarstvu«. <sup>22</sup>

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Opazovalec, Janez Wolf (Ob petdesetletnici smrti), *Sja*, III, 1934, 49, p. 4.