

SLIKAR FORTUNAT BERGANT DELA V LIKI IN ŠOLANJE V RIMU

KSENIJA ROZMAN, LJUBLJANA

Čeprav slikar Fortunat Bergant »po svojih duševnih in slikarskih kvalitetah visoko kraljuje nad njegovimi sodobniki«¹ in »je izrazita prikazen v našem slikarstvu«² ter je »med vsemi štirimi glavnimi predstavniki baročnega slikarstva le najbolj naš, najbolj nevsakdanji in najbolj oseben«³, o njegovem delu in življenju še do danes ni bila napisana popolnejša monografija. Četrto stoletje je minilo, odkar je bilo v Narodni galeriji v Ljubljani razstavljeno le izbrano število njegovih slik. Šest let za tem, leta 1957, pa je izšlo zadnje daljše besedilo o Bergantovem delu.⁴

O Bergantovem šolanju in vplivih na njegovo umetnost smo večkrat poučeni s trditvami in domnevami, manjkraj pa z dokazi ali vsaj s prepričljivimi dokazi. »Ker se je na križevem potu v Stični podpisal Academicus (sic!) Capitolinus, smemo sklepati, da se je učil v Rimu. Ker se je rad francoski podpisoval in ker sta mu način risanja in izbira barv francoska, smemo trditi, da se je v Rimu pridružil francoski slikarski bratovščini in si je prisvojil njene lastnosti,« je zapisal Viktor Steska.⁵ Marijan Marolt je razmišljal: »Če je Bergant obiskoval francosko akademijo, je moral priti tja iz Pariza. Če je obiskoval Lukeževo akademijo, je bil prav tako tam le gost, recimo izreden gojenec, kajti niti v seznamu ene niti druge šole njegovo ime ni ohranjeno.«⁶ Marolt se je zanašal na pismeno sporočilo in zgrešil podatek iz arhivskega vira.⁷ Marolt je tudi zapisal: »Klasicistične težnje v smislu tedanjih rimskih akademij so pri Bergantu zaznavne le pri nekaterih Madonah (Battoni). Dostl ožji je njegov odnos do starejše (gotika, Georges de la Tour, Le Nain, Le Sueur, Philippe de Cham-

¹ France Mesesnel, Preteklost slovenskega slikarstva, *Mladika*, III, 1922, p. 352.

² Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I; Slikarstvo* (od tod citirano Steska: *Slovenska umetnost*), Prevalje 1927, p. 91.

³ France Stelè, Fortunat Bergant — slovenski umetnik (od tod citirano Stelè, *Bergant*, 1951); Anica Cevc: *Fortunat Bergant: 1721—1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951, p. 5, rk.

⁴ France Stelè: *Slikar Fortunat Bergant: Umetnik in njegov stil* (od tod citirano Stelè *Bergant*, 1957), SAZU, Razprave, IV/2, Ljubljana 1957.

⁵ Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, pp. 85—86.

⁶ Marijan Marolt, Iz monografije o Bergantu (od tod citirano Marolt, *Bergant*, 1944), ZUZ, XX, 1944, p. 90.

⁷ *Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 (Scuola del Nudo)*, Accademia di S. Luca, Rim, arhiv.

paigne, Bourdon) in sodobne (Restout, Aved, Nattier, Largilliere, Boucher, Dumont, Tocque, Van Loo) francoske umetnosti, kar pa bi že dalo sklepati na bivanje v Parizu. Toda tudi Benetke je moral poznati, zlasti Tiepola in Piazzetta, pa Piazzettovega naslednika Angelija...⁸ France Stelè pa je ugotavljal, da je »v petem desetletju življenja in v kratki dobi osmih let (1761—1769) ustvaril svoja glavna dela«, »da je osebno poznal sodobno italijansko slikarstvo, da pa se ni naslonil toliko nanj, da bi ga mogli kar kratko prištevati tej ali oni šoli.« »Najbližje so mu vsekakor Benetke, Tiepolo, Piazzetta, Angeli so imena, mimo katerih ne moremo, če ga gledamo s te strani... Vendar tudi Benečanom, katerim je najbližji v stiškem križevem potu, ne sledi v smislu učenja, ampak samo v smislu sorodno uglašena umetnika, ki mu je tuja prefinjenost velikega kulturnega središča. Po svojem končnem učinku je Bergant vendarle bolj srednjeevropski, celo alpski, če hočete, kakor beneški. In tisti zadnji najodločilnejši vir njegovega umetniškega značaja je nedvomno njegova mladost, ljudsko umetnostno ozračje, ki ga je doživljal v Kamniku, v mizarski delavnici svojega očeta.«⁹ — Anica Cevc je ugotovila: »Noben poskus določitve tujih mojstrov, ki bi bili nanj vplivali, doslej še ni v celoti uspel«¹⁰ in nadaljevala: »V času po rimskem šolanju opazamo nekoliko formalnega naslona na italijanske renesančne mojstre... ne smemo pa prezreti francoskega deleža, ki ga je Bergantov čopič črpal predvsem iz del slikarjev Philippe de Champaigne — prim. lomijene gube in izrazite kontraste med globokimi gubami in njih svetlimi vrhovi — pri portretih je važen vpliv Georgesa La Toura, Maurice Quentin La Toura, Van Looa, medtem ko je v modelaciji mogoč lahen vpliv Eustachea Le Sueura. M. Marolt, ki navaja še več bolj ali manj verjetnih francoskih vzornikov, med drugim tudi Bouchera, dopušča celo možnost, da je Bergant obiskal sam Pariz, kar pa ni z ničimer podkrepjeno. Vsekakor pa je Bergant lahko spoznal nekatere francoske mojstre že v krogu, v katerem se je gibal v Rimu.«¹¹ Pozneje je A. Cevc še omenila: »Opazni so tudi vplivi srednjeevropskega, zlasti bavarskega slikarstva.«¹²

Zadnja informacija o številu in nahajališčih Bergantovih del je še vedno razstavni katalog Narodne galerije iz leta 1951. Ta našteva 104 oljne slike, med njimi sedem Bergantu napačno pripisanih,¹³ in pa vrsto izgubljenih ali uničenih. Koliko del šteje Bergantov opus danes, ne vemo. Nove slike so evidentirali Ivan Komelj, Anica Cevc in Milan Železnik (na Koroškem v današnji Avstriji), vendar jih niso objavili. Slike, ki so bile znane do leta 1951, so bile v razstavnem katalogu na-

⁸ Marolt, *Bergant*, 1944, pp. 90, 92.

⁹ Stelè, *Bergant*, 1951, pp. 6—7.

¹⁰ Anica Cevc: *Fortunat Bergant: 1721—1769* (od tod citirano A. Cevc: *Bergant*, 1951), Narodna galerija, Ljubljana 1951, p. 26.

¹¹ A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 26—27.

¹² Anica Cevc, *Baročno slikarstvo na Slovenskem, I, Slike: Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961, p. 23 [rk]; Anica Cevc, *Bergant Fortunat, ELU, I*, 1959, p. 343: »...vidljiv je također utjecaj avstrijskog baroknog slikarstva...«

¹³ Stelè: *Bergant*, 1957, pp. 17—20.

štete, opisane in delno opremljene z literaturo. Danes pogrešamo izpopolnitev podatkov, literature o njih, popravke, predvsem pa kritično in kataložsko obdelavo posamičnih slik.

Vprašanje o Bergantovem šolanju je nerešeno; prav tako vprašanje o njegovih zgodnjih delih. O delih v Liki — štejemo jih med zgodnja dela — je zapisano, da jih je oz. da jih je bilo trinajst. Na pet slik je opomnil že Kukuljevič,¹⁴ na druge Marolt, vendar ni za vse navedel naslovov. Pripomnil je, da so dela zelo preslikana. Te preslikave so menda prestrašile tudi prireditelje razstave, da slik nanjo niso vključili, razen *Škapulirske Marije* iz Sinca (sl. 19), ki je takrat že bila last Narodne galerije. V katalogu so le še reproducirali sliko *Sv. Elija* iz Sinca (sl. 15). V galerijskem razstavnem katalogu (kat. št. 5) je bilo kratko zapisano: »Devet slik, popolnoma preslikanih. — Na eni od teh, *Škapulirski Materi božji*, naj bi bil po Kukuljeviću glagolski napis: Malana est ova figura po Fortunatu Bergantu v ljet 1751. Danes napisa ni več. Last: Otočac v Liki, ž. c.« Tudi F. Stelè je opomnil ob ocenjevanju razstave in ob nadaljnjem razpravljanju o Bergantovem delu: »... Od celotnega števila 125 v katalogu evidentiranih del je bilo razstavljenih 83, kar je vsekakor rekorden uspeh, saj je bilo do zadnjega primera zbrano vse, kar je bilo v takratni evidenci, manjkajoča dela pa so bila označena kot zgubljena ali v zadnji vojni uničena, 11 pa jih je bilo preslikanih, da v takem stanju sploh ne bi prišla za razstavo v poštev.«¹⁵

BERGANTOVA DELA V LIKI

Na Bergantova dela v Liki je prvi opomnil Ivan Kukuljevič-Sakcinski v *Slovníku umjetnikah jugoslavenskih* leta 1858. Kako je bilo dopolnjeno znanje o teh in še drugih delih, ki so jih pozneje spoznali za Bergantova, in kako je s temi deli danes, naj priča seznam del. Določnejšo besedo o njih pa bo moč izreči, če bodo kdaj restavrirana. Le restavriranje — zlasti snemanje preslikav — bo pokazalo, koliko je ostalo od Bergantovih originalov in če morda katero od domnevniš Bergantovih del ni delo mlajšega slikarja.

Sinac, ž. c. sv. Elija

Sv. Elija (sl. 15)

o. pl., 214,5 × 136 cm, sign. l. sp. na hrbtu Elizejeve knjige:

Fort. Wergant / pinxit 1751 / Renov. Carl Warth / 1846.

Iz Elizejevih ust gre napis: *Pater mi, Pater mi, Currus Israel et Auriga ejus. / 4. Requim. c. 2. v. 12.*

veliki oltar, glavna niša

¹⁴ Ivan Kukuljevič-Sakcinski: *Slovníku umjetnikah jugoslavenskih* (od tod citirano Kukuljevič: *Slovník*, 1858), Zagreb 1858, p. 29.

¹⁵ Stelè: *Bergant*, 1957, p. 6.

Kukuljević je zapisal, da »s traga stoji novijom rukom napisano: »*Fort. Wergant pinxit 1751. Renov. Carl Warth 1846.*« Če je pri tem mislil na hrbet slike ali morda na hrbet Elizejeve knjige, ni jasno. Vsekakor je Bergantova signatura z letnico 1751 originalna in Warthova že po pisavi popolnoma drugačna od tipične Bergantove. Kaj je na hrbtni strani slike, ni moč videti, ker bi bilo treba razdreti del oltarja. Čeprav je bila slika že za časa Kukuljevićevega poročanja preslikana, je Bergantovo delo še vedno dobro vidno: kolorit je svetel in pust. A. Cevc je opomnila, da gre za skoraj freskantske tone. Mislim, da obrazi vendarle niso tako boječi in šolski,¹⁶ temveč že delo izurjenega slikarja. S karakternimi črtami sta podčrtana Elijev in Elizejev obraz. Obraza sta poudarjena s svetlimi in temnejšimi rožnatimi prehodi na licih, čelu in nosu. Tu še ni hladnih zelenih tonov, kot jih poznamo z obrazov Bergantovih portretov baronov *Volfa Danijela* (sl. 44), *Ane Marije* (sl. 56) in *Terezije Erberg*.

Elijev in Elizejev obraz zaznamujejo šlasta nosova, poudarjeni lični mišiči in košata brada. Tipična je drža Elizejeve glave v profilu, značilne so njegove temne oči, poudarjena veka, gube na čelu in gube ob očesnem kotičku. Ko je Bergant naslikal sliki za Sinac, je bil star trideset let. Kar je ustvaril v teh letih, tudi pozneje ni zavrgel. Elizejevemu obrazu je npr. soroden obraz levega kralja na sliki *Trije kralji* na Križni gori pri Ložu (1763), (sl. 43), medtem ko desni kralj na Križni gori spominja na Elija v Sincu. Eliju in Elizeju je soroden *Sv. Jožef* iz leta 1763 iz Polhovega Gradca (danes last Narodne galerije) (sl. 30) itn. Na Elijevi sliki je značilno gubanje halj. A. Cevc je omenila, da v načinu gubanja halj najdemo že v Sincu črte, ki jih je Bergant ponovil tudi na poznejših delih: greben gube loči izrazito osvetljen in osenčen del. Bržkone je imela bolj v mislih sinško *škapulirsko Marijo*, ko je ugotovila, da »viharna draperija, zdrobljena v mehkem, nekam črevastem gubanju, pri poznejših delih nič več ne nastopa«. Poleg tega grebena gub si je treba zapomniti tudi halje obeh svetnikov z ostrimi, a valovitimi robovi, ki so nagubane kot v trikotnih skladih. Tudi te je Bergant ohranil na poznejših slikah in jih še bolj poudaril. Za primer naj bo *Sv. Ana uči Marijo brati* iz Rečice pri Bledu, 1761, *Križani* s Križne gore pri Ložu, 1763, ali katera koli druga slika na Križni gori, pa tudi *Križev pot* v Stični leta 1766. Dosedanji pisci in raziskovalci Bergantovega dela — Marolt, A. Cevc, F. Stelè, špelca Čopić¹⁷ — so opozarjali na Jelovškovo in Metzingerjevo delo, ki je nastajalo v času Bergantove mladosti, in na delo frančiškanske kiparske delavnice. A. Cevc je za drugo stopnjo slikarjevega dela (po letu 1759) omenila kot eno od značilnosti »lomljene, kamnite (prim. kipe Francesca Robba!) gube, združene s plastično nelzrazitostjo in s slikovitim izrazom, pri čemer smemo domnevati vpliv Italije«. ¹⁸ Vprašanje je, po kateri poti je ta vpliv prišel do Berganta. Ali je Bergant res moral iti prav v Italijo, da bi ga tam spoznal in se ga naučil? Bergantovo trikotno gubanje halj v skladih,

¹⁶ A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 12.

¹⁷ Špelca Čopić: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 232.

¹⁸ A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 22.

z ostrimi robovi in zavihki halj se mi zdi bližje številnim plastikam Francesca Robba v Ljubljani, kot pa vzorom, ki bi jih morali iskati drugod po svetu. Ko je bil Bergant 1721. leta rojen, je bil v Mislejevi delavnici v Ljubljani naročen kip *sv. Trojice*, ki ga je leto dni pozneje izdelal Francesco Robba; ko je bil star 17 let (1738), so bila že dokončana velika kiparska dela v šentjakovski (nekdanji jezuitski) in frančiškanski (nekdanji avguštinski) cerkvi v Ljubljani. Kakšna in kolikšna je bila Bergantova povezava s slikarjem Valentinom Metzingerjem, ni dokumentirano.

Vsekakor je v času Bergantove mladosti v Kamniku (žale, šunta) in okolici (Sv. Primož nad Kamnikom, 1742, Tuhinjska dolina) nastajalo večje število Metzingerjevih del in nič manj v Ljubljani (uršulinke, frančiškanska cerkev, c. sv. Petra). Nihče bržkone ne bo verjel, da je Bergant potoval do Benetk ali pa na Avstrijsko, ne da bi umetnine, ki so ga obdajale doma, ne zapustile vsaj rahlo sled v njegovem delu. Primerjamo Elijev obraz (sl. 15) z obrazom bradatega starca, ki ga opira žena na levi strani Metzingerjeve slike *Sv. Antona* iz leta 1729 v Posavskem muzeju v Brežicah (sl. 14); Elizeja s starcem-beračem na Metzingerjevi sliki *Sv. Notburga* s Slapa pri Vipavi, 1754 (sl. 12); ženo z otrokom in bolnikom v spodnjem delu Bergantove slike *Sv. Volbenk*, 1766 (sl. 13), z ženo in bolnikom na Metzingerjevi sliki *Sv. Anton Padovanski*, 1729, iz Brežic itn. Za sorodne primerjave bi pač mogli priklicati na pomoč tudi tuje vzore, saj je npr. mati z otrokom v profilu vztrajni motiv beneških in tudi avstrijskih slik v 18. stoletju in prej, vendar, zakaj bi morali segati vedno na tuje?

Bergantova slika *Sv. Elija* razkriva še neko nadrobnost, ki jo je slikar pozneje ponavljal: nesoglasje med spretno naslikanimi rokami preroka Elija in disproporcioniranimi, širokimi, grabljastimi rokami Elizeja. Stane Mikuž je ob oceni Bergantove razstave med vrsticami zapisal: »...ogromno znanje in čudno, pretresljivo neznanje.«¹⁹ Tudi ta dvojnost znanja in neznanja spremlja Bergantovo delo od prvih začetkov do zadnjih del. Primerjajmo Kristusove roke na sliki *Kristus na Oljski gori* na gori Oljki na štajerskem ali roke *Bernarda Corleonskega* v Narodni galeriji v Ljubljani iz leta 1768.

K ikonografski upodobitvi sv. Elija z vozom in parom konj, Elijezejem in reko Jordan v ozadju²⁰ ne bi bilo kaj reči, če ne bi bili slapovi reke tako poudarjeno naslikani. V desni spodnji polovici slike je Bergant upodobil krajino in reko, ki se v slapovih razliva čez dva visoka skalnata previsa. Reka Jordan s slapovi je bila mnogokrat naslikana. Spomnimo se npr. Jordana z jezom in nizkim slapom na Tizianovi sliki *Sv. Janeza Krstnika* v Gallerii dell'Accademia v Benetkah. S popolno verjetnostjo ne bo moč dokazati, da je Bergant v Elijevo sliko

¹⁹ Stane Mikuž, Fortunat Bergant (1721—1769): (Ob razstavi v Narodni galeriji), *LdP*, XII, št. 167, 13. 10. 1951, p. 8.

²⁰ Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, Tome II, I. Ancien Testament, Paris 1956, pp. 357—358; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1968 (uredil Engelbert S. Kirschbaum), pp. 610—611.

vnesel mogočne slapove, na katere je v Liki moral naleteti, če je tam bival in slikal. Kljub temu pa mislim, da ta motiv ni izbran po naključju, temveč posnet po tamkajšnji pokrajini.

Kompozicija slike *Sv. Elija* je baročna, diagonalna, vendar je leva polovica očitno »težja« kot desna, saj niti reka s slapovi ne daje enakovredne nasprotno teže. Taka neuravnoteženost, kjer naslikana krajina ne more premagati teže figur na nasprotni strani, je znana tudi z Metzingerjevih del (*Sv. Notburga*, 1754, Slap pri Vipavi, sl. 12, *Smrt sv. Ursule*, 1755, škofijska palača v Ljubljani).

Napis na predeli oltarja pove, da je bil oltar postavljen in pozlačen v stari cerkvi leta 1758, sem pa prenesen leta 1842;²¹ zapis v stari župnijski kroniki pa omenja, da je bil veliki oltar izdelan leta 1754.²² Slika *Sv. Elija* je jasno in nedvomno datirana z letom 1751.

Lit.: Kukuljević: *Slovník*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 33 (Steska omenja Lešac! kot nahajališče slike); Marolt, Fortunat Bergant v Liki (od tod cit.: Marolt, *Bergant v Liki*, 1938—1939), *Umetnost*, III, zv. 2, Ljubljana 1938—1839, pp. 130, 132 (repr.); Marolt, Bergant, 1944, pp. 71, 94; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 41, repr. kat. 2 (recte 3).

Škapulirska Marija (sl. 18)

o. pl., 126,5 x 99 cm. ok. 1751

Nad glavo Simona Stocka napis: *Indumentejus*, na škapulirju: *Fortitudo / et decor*, na škapulirju, ki ga drži Simon Stock pa: *S. Maria* iz Sinca, danes v Narodni galeriji v Ljubljani, inv. št. 16

Tudi to sliko zaznamuje svetel, pust in skoraj hladen kolorit. Kot ugotavlja A. Cevc, je dolgi Marijin obraz z ravno črto na nosu na poznejših upodobitvah spremenjen v okroglejšega. Ta sprememba obraznega tipa je res nastopila, vendar najdemo podolgast obraz kljub vsemu tudi pozneje: angelski obraz na sliki *Kristusa na Oljski gori* na gori Oljki, Marijin obraz na sliki *Sv. Antona Padovanskega* v Cerknem itn. Na sliki *Škapulirska Marija* gre za značilno gubanje Marijinega plašča in Simonove pelerine. Vihravo zavihan škapulir z ostrim, belo naslikanim robom in zavihanim koncem pa je skoraj enako ponovljen na zavihanem škapulirju sv. Dominika na sliki *Rožnovenska Marija* iz leta 1767 na Čemšeniku (sl. 39). Simonova drža in oblika roke je ponovljena pri sv. Dominiku. Dobro pa je zaznamovan razloček med Simonovim in Dominikovim obrazom: Dominikov obraz je čustveno poglobljen in slikoviteje podan. Oglejmo si še Metzingerjevega *Sv. Florijana*, 1738, iz cerkve Sv. Petra v Ljubljani (sl. 16). Plašč Metzingerje-

²¹ *Altare hoc in cultum magni prophetae Eliae /opera Simonis/ de Goritia parochi in antiqua ecclesia erectum. et inau /ratum 1758. In hanc novam ecclesiam translatum 1842) ecclesia haec nova cum majori ara consecrata a sua /excel: Illmo. et resmo. DD. LB Ožegović de Barla/ baševcevepiscopo Signiensi et 29. a septb. 1846 /Altare idem antiquum cura indefessa parochi Mathei Matasić/ ope aerar. 456 fl. et populi 134 fl. Restauratum in summitate /auctum, ornatibus pluribus decoratum, noviter inauratum, ac/ mensa eiusdem amplicitate 1862 S S. Pio IX. papa et Fr. Jos. A. Imp.*

²² *Urbarium Parochiae Ottocensis. Ab anno 1740 die 21 July, Pars II, p. 43: »Hoc /1754/ Anno ecclesia in Sinacz altare maius, crypta, constructa sunt latereque veneta strata, ac cum altari consecrata«, — Arhiv župnijskega urada, Otočac.*

vega *sv. Florijana* z vihravimi zavihki in ostrim robom, oblike gub Florijanovega plašča in podobni motivi na Bergantovi figuri Simona Stocka kažejo na sorodnosti; prav tako splošna v baročnem slikarstvu so tudi Florijanova bandera in Simonov škapulir, ki je pri tleh zavihan, nadalje pari angelskih glav na Metzingerjevi in Bergantovi sliki, patetične drže razprtih prstov, položenih na prsi, ter v nebo zagledani obrazi ali obrazi s povešenimi očmi. Kljub temu pa mislim, da nudi primerjava Metzingerjevega *Sv. Florijana* z Bergantovo *škapulirsko Marijo* iz Sinca in *Rožnovensko Marijo* s čemšenika eno bližjih poti k rešitvi vprašanja, kaj je vplivalo in kateri mojster je tudi vplival na Berganta v njegovi zgodnji mladosti.

Motiv škapulirske Marije je Bergant v nekoliko spremenjeni obliki ponovil za Otočac v Liki (zadnji oltar na levi strani).

Lit.: Marolt, *Bergant v Liki*, 1938—1939, pp. 130, 131 (repr.); Marolt, *Bergant*, 1944, p. 71; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 13, 41—42 (repr. kat. št. 3, recte 4; sv. Simona Stocka imenuje sv. Dominika).

Lešće, ž. c. Marije sv. rožnega venca

Kukuljević poroča, da sta v Lešču »dve dobre Bergantove slike«, in sicer *Sv. Anton* in *Sv. Jožef*. Steska je podatke ponovil. Marolt se je pozneje prepričal, da slik ni več in da visita v stranskih oltarjih dve novi z istim motivom. Cerkovnik mu je povedal, da so stari pred leti zažgali.²³

Lit.: Kukuljević: *Slovník*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 86; Marolt, *Bergant v Liki*, 1938/1939, p. 130; Marolt, *Bergant*, 1944, pp. 78, 82; A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 54 (kraj imenuje Lešac).

Sv. Ana uči Marijo brati (sl. 20)

o. pl., okoli 70 × 50 cm
veliki oltar, atika

V atiki velikega oltarja je v štirilistnem okviru slika v svetlem, hladnem in pustem koloritu. Ozadje je sivomodro. Zapolnjuje ga naslonjalo (preslikanega ali doslikanega) stola. Sivomodre barve je tudi Anina halja. Del ogrinjala, ki sega Ani do kolen, je okrasto in pomarančno rumen, sorodno kot Elizejev plašč v Sincu. Marijina obleka je svetla, skoraj bela. V gubah je senčena z rožnato barvo. Ta barva je znana s sija okoli Elijevega ognjenega voza v Sincu. Marijin obraz je podolgast, nos je koničast in oči so temne. Anin obraz zaznamuje trpek izraz, ki ga med Bergantovimi deli najdemo tudi na obrazu levega kralja na sliki *Poklon treh kraljev* v Otočcu (sl. 29). Značilni sta tudi poudarjeni lični mišici in trikotna, otrdela guba z ostrim robom na Aninem kolenu. Svetel in pust kolorit, gubanje Aninega ogrinjala, Marijin obraz in Anin obraz (prim. ga z Aninim obrazom v Otočcu, sl. 22 ali z obrazom tamkajšnje *škapulirske Marije*), okrasto rumena in kovinsko svetlo modra barva opozarjajo, da je v Lešču bržkone le ostalo še eno Bergantovo, vendar preslikano delo.

²³ Marolt, *Bergant v Liki*, 1938—1939, pp. 130, 131.

Motiv sv. Ane, ki uči Marijo brati, je Bergant naslikal še za atiko levega stranskega oltarja v Otočcu in leta 1761 za Rečico pri Bledu.

Otočac, ž. c. sv. Trojice

Za Otočac poroča Kukuljević, da sta tam ohranjeni dve Bergantovi sliki, vendar obe preslikani: *Sv. Pavel Puščavnik* in na istem oltarju še *Sv. Ana uči Marijo brati*. Steska je podatke ponovil. Marolt je omenil, da so ga »samo nenavadno graciozne drže, kompozicije, duplikat škapulirske MB in sv. Florijana iz Loža in druge podobnosti« prepričale, »da se skrivajo pod surovo barvno navlako nežni toni Bergantovega čopiča«. Misli je tudi, da so signature skrite pod novo barvo ali pa na hrbtih slik. O slikah v Otočcu tudi v razstavnem katalogu iz leta 1951 ne izvemo kaj več.

Prav tako podatki iz stare župnijske kronike niso ravno spodbudni. Kroniko so začeli pisati 1740. leta. Na strani 27 so podatki iz leta 1752, pred tem, na strani 14, torej med leti 1740 in 1752, je zapisano,²⁴ da ima cerkev pet oltarjev: oltar sv. Trojice, Treh kraljev, sv. Križa, škapulirske Marije in sv. Antona Padovanskega. Pozneje, ko sta omenjena še oltarja sv. Fabijana in Sebastijana in sv. Nikolaja, je govor o sedmih oltarjih.²⁵ Za leto 1868 je zapisano:²⁶ »1868 udari grom u župnu crkvu te je izgorjelo sve osim zidina.« Tako beremo tudi leta 1902 pri E. Lszowskem:²⁷ »Otočac Crkva sv. Trojstva sagrađena 1684, obnovljena 1773, 1868 zapalila strijela te je sasvim pogorjela.«

Kljub tem poročilom in kljub omenjenim preslikavam velja slike posamično pregledati.

Lit.: Kukuljević: *Slovník*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 86; Marolt: *Bergant v Liki*, 1938/1939, pp. 130, 131; Marolt: *Bergant*, 1944, pp. 71, 82; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 42.

Škapulirska Marija (sl. 18)

o. pl., 129 × 76 cm, ok. 1751

na odprti knjigi napis: *Annunciato / et juda, et in / Jerusa/lem auditu / facite loq / uimi/ni et cani/te tuba in / terra / clamate / fortiter / et dicite / congregamini / Jerem. 4*

srednji stranski oltar na levi strani, glavna niša

Kukuljević je zapisal, da kleči *Sv. Pavel puščavnik* pred Marijo z Jezusom, ki mu skupaj z angelom natika škapulir. Pod njima drži drug angel odprto knjigo. Kukuljević tudi poroča, da ima slika glagolski napis: »Malana est ova figura po Fortunatu Bergantu v ljet 1751.« Obžaluje, da je slika »od nekoga ponovitelja izkvarena«, vendar dodaja, da je »risarija lepa i umna«. Marolt²⁸ je spoznal, da gre za zmotno in da je *škapulirska Marija* slika, ki jo je Kukuljević imenoval *Sv. Pavel puščavnik*. Pozneje Maroltovega popravka niso jasno upo-

²⁴ *Urbarium Parochiae Ottocensis Ab anno 1740 die 21 July*, p. 14, — Arhiv župnijskega urada, Otočac.

²⁵ *Ibidem*, p. 63.

²⁶ *Ibidem*, p. 78.

²⁷ E. Lszowski: *Hrvatske povjesne građevine*, Zagreb 1902, p. 85.

²⁸ Marolt, *Bergant*, 1944, p. 82.

števali.²⁹ Ob razstavi leta 1951 je bilo ugotovljeno, da glagolskega napisa ni več. Res ga ni na hrbtni strani slike, ne vemo pa, kaj se skriva na tej sliki in tudi na drugih pod preslikavami, kot je omenjal že Marolt.

Čeprav je slika preslikana, vendarle razberemo iz celotne kompozicije značilno Bergantovo oblikovanje figur: Marijina glava z lasmi za ušesi (kot pri *Škapulirski Mariji* iz Sinca, danes v Narodni galeriji, Magdalení na sliki *Križani* v Ložu, Mariji na sliki *Sv. Anton Padovanski* v Cerknem, *Rožnovenska Marija* iz Čemšenika iz leta 1767 itn.); tipičen za Berganta je otrok z rahlo razmršenimi lasmi in motiv, da se Jezus poigrava s škapulirjem (prim. soroden motiv na sliki *Rožnovenska Marija* na Čemšeniku) ter debeloglavi angeli (prim. angele na čemšeniški sliki, na sliki *Sv. Florijan* v Ložu, na sliki *Brezmadežna*, nekoč v Nazarjih itn.); primerjamo pa lahko tudi držo roke in zamaknjen obraz sv. Simona Stocka ter obliko noge in sandala z istimi motivi na sliki *Škapulirska Marija* iz Sinca.

Čeprav gre za isti ikonografski motiv kot v Sincu, je Bergant na tej sliki spremenil kompozicijo in mnoge nadrobnosti. Že v mladosti je bil poln domislje in bržkone je tudi marsikaj posnemal. Mar so figura Jezusa, Marijin podolgovati obraz, oblika ust in motiv las za ušesi, gubanje Simonovega škapulirja na Metzingerjevi sliki *Škapulirske Marije* iz tridesetih let 18. stoletja (danes v Narodni galeriji, inv. št. 117) (sl. 17) v primerjavi z istimi motivi na Bergantovi sliki res samo sorodnosti, ki jih je poln baročni čas?

Lit.: Kukuljević: *Slovník*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 36; Marolt, *Bergant v Liki*, 1938/1939, pp. 130, 131; Marolt, *Bergant*, 1944, p. 32; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 42.

Sv. Ana uči Marijo brati (sl. 22)

o. pl.

srednji stranski oltar na levi strani, atika

Slika je močno preslikana. Sivomodra Anina halja in svetlorožnata Marijina obleka sta v soglasju s svetlim koloritom, ki ga poznamo s slik *Sv. Elija* in *Škapulirska Marija* iz Sinca. Anina naglavna ruta, obraz, drža, Marijin okroglasti obraz in zviti lasje so skoraj popolna ponovitev obraznega tipa in motiva las, kot ju je upodobil Valentin Metzinger na sliki *Sv. Ana, ki uči Marijo brati* v Ljubnem na Štajerskem (sl. 23). Metzingerjeva slika je le večja po dimenzijah in obogatena še s figuro sv. Jožefa, s puttoma in cvetjem v ozadju.

Lit.: Kukuljević: *Slovník*, 1858, 29; Steska, *Slovenska umetnost*, 1927, p. 86; Marolt, *Bergant v Liki*, 1938/39, p. 130.

Poklon treh kraljev (sl. 29)

o. pl., 200 × 100 cm

zahodni stranski oltar na desni strani, glavna niša

Slika je precej preslikana, zlasti vse halje figur in obrazi. Ostalo pa je dovolj detajlov, ki govore za Bergantovo delo: oblike in drže na

²⁹ A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 42.

prsi položenih rok (Sv. Jožef in levi kralj), Marijin obraz, Jožefov obraz, ki je prednik obraza *Sv. Jožefa* iz Polhovega Gradca iz leta 1763, krona levega kralja, ki jo s koničastimi roglji in vloženi »dragimi« kamni najdemo še enkrat v Otočcu na sliki *Sv. Alojzij*, pri desnem kralju na sliki *Trije kralji* na Križni gori nad Ložem itn. Rožnato ozadje, ki prehaja v svetlo modro nebo, pa po barvi in barvnih prehodih močno spominja na ognjeni sij okoli Elijevega voza in na modro nebo slike v Sincu. Tudi okroglasto in široko glavo črnega kralja v ozadju je Bergant pozneje ponovil, vendar z nekoliko spremenjenim pokrivalom (Križna gora nad Ložem).

Sv. Anton Padovanski (sl. 24)

o. pl., 130 × 77 cm

srednji stranski oltar na desni strani, glavna niša

Jezusovi kratki in mesnati prsti ter kuštrava otroška glava z rahlimi kodri in značilno obliko oči in ust, kakršno je Bergant ponavljal do svojih zadnjih let, so kar slikarjev podpis.³⁰ Primerjajmo npr. Jezusa na sliki *Sv. Jožef z Jezusom* iz Polhovega Gradca, 1763, ali angele z vedrom na sliki *Sv. Florijan v Ložu* itn. Na tleh ob klečečem svetniku so odprta knjiga in cvetovi lilije — motiv, ki je znan z nešteti kompozicij Antona Padovanskega v 18. stoletju, zlasti v Italiji in Avstriji. Valentin Metzinger je motiv odprte knjige na tleh in lilij upodobil vsaj dvakrat: na sliki *Sv. Anton Padovanski v Polhovem Gradcu* leta 1736 (sl. 25) in na Malečniku pri Mariboru. Zlasti s polhograjsko sliko moremo primerjati Bergantovega *Sv. Antona*. Čeprav gre za uveljavljen svetnikov tip obraza, ki so ga ponavljali nešteti mojstri, nas primerjava Metzingerjeve in Bergantove slike vseeno sili k razmišljanju. Primerjajmo Jezusovo telo in glavo z Jezusom in angelom na Metzingerjevi sliki ter Antonov obraz, svetnikovo poklekujčo držo in obliko svetnikovih rok (tokrat z dolgimi prsti) z istimi detajli na Metzingerjevi sliki. Na desni strani Bergantove slike zapolnjuje prostor visok pilaster, del pilastra je tudi na isti strani na Metzingerjevi sliki *Sv. Anton* v Polhovem Gradcu, enak visok pilaster pa končuje sliko *Sv. Anton* v Metzingerjevi sliki iz leta 1757 v uršulinskem samostanu v Ljubljani.

Sv. Alojzij (sl. 27)

o. pl., oval

srednji stranski oltar na desni strani, atika

Primerjava *Sv. Alojzija* iz Otočca (sl. 27) in *Sv. Alojzija* iz šmartnega ob Paki (sl. 26)³¹ navrže sorodno vsoto elementov: na obeh slikah je upodobljen sanjav mladenič s povešenimi vekami, z obrvmi, zarisanimi z ozko in poševno postavljeno črto, s pogledom tipičnih črnih oči, sorodno oblikovanimi usti in nosom ter z značilno obliko ušesa,³² ki zaznamuje Berganta. Značilne so poudarjene sence v ušesni duplini

³⁰ Stelè: *Bergant*, 1957, p. 16.

³¹ Sliko je registrirala in atribuirala A. Cevc.

³² Stelè, *Bergant*, 1957, p. 17.

in v karakteristično oblikovanem gornjem zavoju uhlja. Sorodni sta roki, položeni na prsi z dolgimi prsti, stisnjenim sredincem in prstancem, rahlo odpet ovratnik in oblika cvetov lilij. Križani na razpelo *Sv. Alojzija* v Otočcu je s svojim mišičastim telesom ter z obrazom z ozko brado in šilastim nosom prava replika Kristusa na križu na sliki *Križanje* na sosednjem oltarju, na sliki *Sv. Angela* v uršulinskem samostanu v Ljubljani (sl. 31) pa tudi na I. in IV. postaji *Križevega pota* v Stični iz leta 1766. Preslikave, ki jih na tej sliki bržkone ni mnogo, niso ubile moči živordeči barvi prta, ki poživi in preseka s fineso podanih črnih in belih ploskev svetnikovih halj, okrasto barvo krone in modrega neba z rumenkastimi oblaki v ozadju. Te rezke poudarke z živordečo barvo najdemo v tej cerkvi tudi na sliki *Sv. Ana uči Marijo brati*, mnogo bolj pa pozneje na *Križevem potu* v Stični.

Križanje (sl. 28)

o. pl., 130 × 76 cm, d. sp. (sekundarna) signatura: Math Schieder 1867
vzhodni stranski oltar na desni strani, glavna niša

Bergant je zapolnil prostor na desni strani v ozadju z naslikano utrdbeno arhitekturo. Podobno je oblikoval prostor leta 1766 na II., III., V. in VI. postaji *Križevega pota* v Stični. Čeprav je slika preslikana, je vendarle moč spoznati delež Bergantovega čopiča. Primerjajmo rožnato ožarjeno nebo v ozadju z rožnatim sijem okoli Elizejevega voza v Sincu, Kristusov obraz s povešenimi vekami z obrazom sv. Simona Stocka na sliki *Škapulirska Marija* iz Sinca (sl. 19), napihnjene gube Magdalenine halje z gubami na pelerini sv. Simona ter profil Magdaleninega in Marijinega obraza, dolgega obraza s šilastim nosom s sorodnim obrazom Marije ali preroka Elija na sinških slikah ali z obrazom Veronike na VI. postaji stiškega *Križevega pota* itn.

Bog oče (sl. 21)

o. pl.

vzhodni stranski oltar na desni strani, atika

Napihnjene gube, okrast, vihrajoč prt, ki sega z levega kota izza božje roke čez spodnji rob slike navzgor do srede ozadja, spominja po obliki in barvi na Bergantovo delo. Take so gube na sliki *Škapulirska Marija* ali *Sv. Elija* iz Sinca. Resna in trpka podoba starca s povešenimi vekami pa kar šteje v seznam Bergantovih obrazov: spomnimo se sv. Ane iz Lešča, levega kralja na sliki *Trije kralji* v Otočcu in tudi Kristusovega obraza na sliki *Križanje* v Otočcu. Široka obraza angelov na levi strani kompozicije sta prav tako znana z Bergantovih del (npr. pri angelih na sliki *Bernarda Korleonskega* iz okoli leta 1768). Marolt je v Otočcu naštel devet Bergantovih slik. Glede na to bi manjkali še dve. Na velikem oltarju je zelo preslikana (ali pa novo naslikana?) podoba *sv. Trojice*. V vzhodnem oltarju na levi strani je v oltarni niši slika *sv. Nikolaja*, v atiki pa *sv. Elizabete*. Brkat, v profilu naslikan berač na tej sliki s poudarjenimi naturalističnimi črtami spominja na temnooke, surove obraze na Bergantovem stiškem *Križevem potu*. Z nadrobnejšo primerjavo cvetličnega vzorca na Eli-

zabetini halji s sorodnim vzorcem na halji desnega kralja na sliki *Trije kralji* na Križni gori, s primerjavo oblike krone, ki jo Elizabeta drži v rokah, s primerjavo grabljaste oblike prstov njene levece, nadalje ozadja, ki ga zapira utrdvena arhitektura, bi se po snetih preslikavah bržkone dalo določeneje odgovoriti, če ni tudi ta slika Bergantovo delo. — Preostane nam še oltarna slika *Sv. Fabian in Sebastian* na levem stranskem oltarju, v atiki pa *Sv. Florijan*. Blížnji Bergantovemu delu bi mogel biti *Sv. Florijan*, a tudi to vprašanje ostaja odprto. Natančno bo treba pregledati tudi sliko *Sv. Trojica* v atiki velikega oltarja v Sincu.

Kako je Bergant prišel do naročil v Liki, še danes ne vemo. Ko je slike naslikal, je bil star okoli trideset let. To nam z gotovostjo potrjuje originalna signatura z letnico 1751 na sliki *Sv. Ilija* v Sincu. S podatki iz župnijske kronike cerkve v Otočcu, moremo za slike v Otočcu postaviti datum *ante quem* leto 1752. Opustiti moramo misel, da so slike v Otočcu kakega pol desetletja mlajše od sinških,³³ saj je bil Bergant leta 1756 že v Rimu.³⁴ Slika v Sincu, slika v Narodni galeriji v Ljubljani (nekoč v Sincu), slika v Lešču ter sedem slik v Otočcu je preveliko število del, da bi v prihodnje mogli mimo njih, pa naj bi bil govor o Fortunatu Bergantu ali o slovenskem baročnem slikarstvu od štiridesetih let 18. stoletja naprej.

Za Berganta raziskovalci soglašajo, da je prve vtise in umetnostne nauke prejel pri očetu, ki je bil izdelovalec skrinj in umetni mizar v Kamniku. Za cerkev na Grebenu v Tuhinju, kjer je Bergantov oče leta 1724 postavil oltar, poslikal pa ga je Jelovšek, je Bergant leta 1746 naslikal bandersko sliko (danes ni več ohranjena). A. Cevc omenja Jelovškova in Metzingerjeva dela v okolici Kamnika iz tridesetih let 18. stoletja, ko je Bergant doraščal in ko so nastajala kiparska dela frančiškanske kiparske delavnice.³⁵ Bergantova zgodnja in poznejša dela pa kažejo, vsaj tako mislim, mnogo večjo navezanost na kiparska dela, ki so v tridesetih in štiridesetih letih 18. stoletja nastajala v Ljubljani. Bolj očitna je tudi Bergantova navezanost na dela Valentina Metzingerja kot pa na Jelovška. Da je Bergant poznal Metzingerjeva dela, priča grafika s *portretom župnika Raspa*. Bergant jo je izrisal po Metzingerjevi sliki, na kar je opomnil V. Steska.³⁶ Stanko Vurnik pa je ob tem jasno zapisal: »Ta dva slikarja sta bila oba krepki individualnosti.«³⁷ Vurnikova opredelitev nam prihaja na um, kadarkoli primerjamo Bergantova dela z Metzingerjevimi. Sorodnosti med njima so, ne moremo pa govoriti, da bi bil Bergant Metzingerja popolno, suženjsko posnemal. Metzingerju je zlasti tuj Bergantov svetel kolorit, znan z njegovih zgodnjih del pred odhodom v Rim.

³³ A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 12—13.

³⁴ *Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848*. (Scuola del Nudo). Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'anno 1754 al 1848, April 1756, — Accademia di S. Luca, Archivio, Rim.

³⁵ A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 10—11.

³⁶ Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 393, sl. 39.

³⁷ Stanko Vurnik (priređil Marijan Marolt): K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1932—1933, p. 34.

Na sliki *Sv. Elija* v Sincu so na Elizejevi halji široke, skladaste, trikotne gube. Tudi kapuca je razpotegnjena kvišku v obliki tristrane piramide. Njeni robovi so ostri in zaznamovani s svetlejšo barvo. Elijev plašč se v spodnjem delu končuje trikotno, zvonasto in z valovitimi, ostrimi robovi. Tu je začetek lomljenih, »kamnitnih« gub, kot jih je poimenovala A. Cevc.³⁸ Ko se je Bergant vrnil s šolanja v Rimu, so te gube prešle v pravilo. Še bolj jih je poudarjal, jih dekorativno razvrščal in oblikoval s še večjo fantazijo. E. Cevc jih je imenoval »s papirnatim šumom zlomljene gube«,³⁹ špelca Čopič pa kar kratko »papirnate gube«. ⁴⁰ V Liki najdemo te gube že v Lešču na sliki *Sv. Ana* in v Sincu na sliki *Sv. Elija*. A. Cevc je sicer v oklepaju, vendar dovolj zgovorno, spomnila na primerjavo teh gub z gubami na kipih *F r a n c e s c a R o b b a*.⁴¹

Že od začetka štiridesetih let 18. stoletja je v Ljubljani nastala vrsta pomembnih Robbovih del: oltarji pri *Sv. Jakobu*, veliki oltar v frančiškanski cerkvi in veliki oltar pri uršulinkah. Teh »papirnatih« gub je na Robbovih delih dovolj, prav tako pa tudi ostrih robov, naglavnih rut v piramidasti obliki, kot jih najdemo v Sincu in Lešču ter patetično položenih rok na prsi s stisnjenim sredincem in prstancem. In bržkone le ni predolga pot od Robbovega *Boga očeta* iz atike frančiškanske cerkve v Ljubljani iz leta 1738 (sl. 35) do Bergantovega *Sv. Petra* iz Loža na Notranjskem (sl. 32). Za sorodnost pričajo oblike gub, slikovitost upodobljenih figur in celo obrazni tip. Bolj kot na začetku dela je Berganta v zrelih letih prevzel »prek beneške province sporočeni nauk italijanskega baroka«. ⁴² Ob vrnitvi iz Rima, na začetku šestdesetih let, je lahko doma znova doživljal, kar je v originalu videl v Rimu in čemur se do smrti ni odrekel: razgibane, široke, zalomljene gube in zavilke z ostrimi robovi. Na Berganta je moglo vplivati tudi delo drugih baročnih kiparjev, ki so prišli k nam z beneškega ozemlja.

Glavni raziskovalci in pisci o Bergantovem delu — Marolt, A. Cevc, F. Stelè, E. Cevc in š. Čopič — mislijo, da je ena komponent, ki je oblikovala Berganta, beneška. Marolt je za slike šestdesetih let ugotovil barvno pestrost s tiepolesknimi učinki« in nadaljeval: »... Toda tudi Benetke je moral poznati, zlasti Tiepola in Piazzetta, pa Piazzetovega naslednika Angelija, dočim je šla vsa ostala sodobna benečanska umetnost — Canalove vedute, Longhijevi genri in številni krajinarji — čisto brez vsake sledi mimo njega.« ⁴³ F. Stelè ni dvomil, kot je bilo že na začetku omenjeno, da je Bergant osebno poznal sodobno italijansko slikarstvo, vendar je menil, da se ni toliko naslonil nanj, da bi ga mogli kar kratko prištevati k tej ali oni šoli. Za drugo polovico petdesetih let omenja A. Cevc,⁴⁴ da se je šolal v Italiji, »kjer so ga nedvomno najprej pritegnile Benetke ter mu obogatile zlasti kolorit.«

³⁸ A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 22.

³⁹ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 139.

⁴⁰ Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 60.

⁴¹ A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 22.

⁴² Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo*, zb. *Ars Solveniae*, Ljubljana 1967, p. IX.

⁴³ Marolt, *Bergant*, 1944, p. 92.

⁴⁴ A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 25.

»Iz Benetk je odšel v Rim, kjer je ostal dalj časa.« Pri iskanju vzornikov in sodobnikov pa ugotavlja, da »tuje pobude zadevajo le površinsko mreno njegovega dela, nikoli pa ga ne prevzamejo v celoti. Tako bi lahko ugotovili nekoliko beneškega vpliva (zlasti kasnega Tiepola in Piazzetta), kar opažamo pri podobnem, toda pri Piazzettu bolj slikovitem načinu gubanja. Obenem pa so nam ti beneški momenti tudi dokaz, da se je Bergant moral muditi v Benetkah.«⁴⁵ — Nepojasnen ostaja tudi namig, da je stiški *Križev pot* Bergant »posnel in svojemu načinu prilagodil po neznanem, verjetno beneškem vzoru.«⁴⁶ Špelca Čopičeva je razmišljala, da ima »v Bergantovem slikarstvu barva odločilno vlogo«, in je našela izhodišča, iz katerih je izšlo baročno koloristično slikarstvo: to so Benetke, Flamska, Holandska, Španija, v 18. stoletju še Francija in za časa Tiepola spet Benetke in kot skromnejši primer Avstrija. Poudarila je, da »Berganta ne moremo spravljati v odvisnost od enega samega vpliva.«⁴⁷ V novejšem času spet beremo, da se je Bergant najprej učil v očetovi delavnici, »nato pri domačih umetnikih, potem še v Rimu in Benetkah, kjer ga je pritegnilo zlasti slikarstvo Piazzeta in Giambattista Tiepola.«⁴⁸

Med beneškimi slikarji, ki naj bi bili Bergantu vzorniki, največkrat naštevajo imena Piazzetta, Tiepola in Angelija. Kolorit Giuseppa Angelija je sorodno svetel kot na Bergantovih zgodnjih delih. Zagovorniki Angelijevega vpliva na Berganta so se morda spominjali tudi Angelijevih halj s širokimi gubami ter obrazov s patetičnimi pogledi in izbuljenimi, »bazedovskimi« očmi, ki jih je ob Angeliju posebej omenil Rodolfo Pallucchini.⁴⁹ Vendar tudi delo Nicola Grassija (1682 do 1748), šolanega v Benetkah, aktivnega tudi v Furlaniji in Dalmaciji, vsebuje sorodne elemente: svetel kolorit, široke, z belimi robovi osvetljene gube, zavihane robove plaščev in obraze z izbuljenimi očmi. Široke, dekorativno, velikopotezno razvrščene gube halj, patetični obrazi in brčkone še kaj morda spominjajo na Piazzeta, a kaj naj bi spominjalo na Tiepola? Sorodnost s Tiepolovim delom oz. Bergantova odvisnost od njega doslej ni bila nadrobneje opredeljena in dokazana, temveč vedno le omenjena.

Kje so izviri Bergantovega šolanja? Ali se je Bergant res šolal prav v Benetkah ali pa je nanj samo posredno vplivala beneška umetnost 18. stoletja? Tri četrtine 18. stoletja — pred Bergantovim rojstvom in v dneh njegovega življenja — je bil zahodni del slovenskega ozemlja s središčem v Ljubljani poln umetnin beneško šolanih kiparjev in slikarjev, tujcev in domačinov (Metzinger, Jelovšek, Cussa, Pozzo, Conterli, Robba idr.).

Vpliv beneške umetnosti je v istem času zajel tudi širši srednjeevropski prostor. Michael Rottmayr (1653—1730), Daniel Gran (1694—1757), Paul Troger (1698—1762) in drugi so se šolali v Benetkah, pozneje v Rimu.

⁴⁵ eadem, o. c., p. 26.

⁴⁶ Stelè: *Bergant*, 1957, p. 10.

⁴⁷ Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 58.

⁴⁸ *Križev pot: Fortunat Bergant* (uvod: Emilijan Cevc), Stična 1974, p. (1).

⁴⁹ Rodolfo Pallucchini, *Pitture Veneziane nel Settecento in Dalmazia, Le tre Venezie*, XXII, N. 7—12, Venezia 1944, p. 51.

Neposredna povezanost Valentina Metzingerja z Benetkami je dokazana⁵⁰ in vanjo nihče ne dvomi: kompozicije, oblikovanje figur, kolorit, ikonografija in detajli pričujejo zanjo. Nasprotno pa se pri Bergantu takoj ustavimo s pomislekom, ker niti eno njegovih del ne priča za neposreden beneški vpliv. Katero Bergantovo delo bi npr. mogli s tako gotovostjo postaviti v beneški slikarski krog kot npr. Metzingerjevo *Čudežno nasičenje v puščavi* iz leta 1747 v francišškanskem samostanu v Ljubljani, ki takoj razkrije beneške vire (krajina, kolorit, figure z beneškimi »rekviziti«, kot so turban, »sposojena« bassanovsko oblikovana figura sedečega bradatega starca v profilu, itn.).

Bergantova dela ob nadrobnejšem pregledu lahko približamo Metzingerjevim slikam. Ni pa moč najti vsaj toliko stičnih točk med slikami beneških mojstrov 18. stoletja in Bergantom, kot jih je bilo moč ugotoviti med Metzingerjevimi deli⁵¹ in Bergantom.

Patetičnost figur, še prav posebej pa oblikovanje širokih skladov gub z ostrimi robovi pri Bergantu bolj spominja na posnemanje pozno-baročnega, manieristično uglašene stila poberninijevske smeri, ki jo je k nam zanesel Francesco Robba, kot pa na kateri koli drug slikarski ali kiparski vzor ali določenega vzornika v tujini.

Če se je Bergant šolal v Italiji — nekateri mislijo, da se je v Benetkah —, potem pride v poštev čas šolanja pred letom 1746, ko je za Greben v Tuhinju izdelal bandersko sliko, ali pa čas med leti 1746 do 1751, ko je že slikal za Liko. Da je slikal v Liki sami, bi govorilo število slik v Lešču, Otočcu in Sincu (skupaj najmanj 12) in motiv slapov na sliki *Sv. Elija* v Sincu. Ta motiv slapov skoraj ne more biti drugega kot posnetek okolice teh krajev, ki so polni brzic in slapov.

⁵⁰ Stanko Vurnik, III. K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 65—109, zlasti p. 75.

⁵¹ Spomnimo se Bergantove kompozicije *Sv. Elija* s krajino na desni strani in Metzingerjeve *Sv. Notburge*. Metzingerjeva slika je sicer za tri leta mlajša od Bergantove, vendar je s pregledom Metzingerjevega dela prav tako težko, kot Bergantovega, ker smo še vedno vezani na stare sezname in maloštevilne reprodukcije, ki jih je objavil Stanko Vurnik, v razpravah K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 65—109;

Stanko Vurnik (uredil Marijan Marolt), Metzingerjeva dela, *ZUZ*, XIII, 1934—1935, pp. 33—70. — Metzingerjev opus je bil pet let pred njegovo smrtjo zaokrožen, tako da moremo slika *Sv. Notburge* šteti za slikarjev princip, ki ima korenine dlje nazaj kot le v času leta nastanka slike. Slika v primerjavi z drugimi Metzingerjevimi deli ne pomeni nobene novosti v slikarjevem razvoju, temveč zrelo slikarjevo delo. — Med primeri Metzingerjevih del in Bergantovih se spomnimo Metzingerjevih (sl. 36) in Bergantovih (sl. 37) patetičnih obrazov, Metzingerjevih (sl. 16) in Bergantovih (sl. 18) drž prstov in oblik rok, Metzingerjevega bradatega starca s slike *Sv. Anton* iz leta 1729 (sl. 14) in Bergantovega *Sv. Jožefa* (sl. 30), Metzingerjeve sedeče žene z otrokom z obrazom v profilu (sl. 17) in Bergantove sedeče žene z otrokom na sliki *Sv. Volbenk* iz leta 1766 v Cerknem (sl. 13), figure Metzingerjevega *Sv. Jožefa* iz Zelš pri Cerknici (sl. 36) in Bergantovega *Sv. Janeza Kancija* iz leta 1768 iz Dolge vasi pri Kočevju (sl. 37), ikonografskega prizora *Sv. Ana uči Marijo* brati na Metzingerjevi sliki v Ljubnem (sl. 23) in na Bergantovi iz Otočca (sl. 22). Spomnimo se še duš v vicah in Marijine figure na Metzingerjevi *Škapulirski Mariji* (sl. 17) iz tridesetih let 18. stol. (v Narodni galeriji) in istih motivov na Bergantovi *Škapulirski Mariji* iz Sinca (zdaj v Narodni galeriji, sl. 19) ter Metzingerjevega *Sv. Antona* iz Polhovega gradca (sl. 25) in Bergantovega iz Otočca (sl. 24) itn.

Bergantova dela v Liki so dela izoblikovanega slikarja. Dela zajemajo elemente, ki jih bo do konca življenja ohranil pa tudi izpoponlil. Na slikah v Liki so kompozicije s poudarki na glavnih figurah, postavljene v diagonalo, vendar so figure lahko premaknjene iz središč slik proti robovom (*Sv. Elija, Škapulirska Marija v Otočcu* itn.). Gube halj imajo že značilnosti skladastih gub in zavihkov z ostrimi robovi (Elizej) in piramidasto oblikovane naglavne rute (Elizej, *Sv. Ana v Lešču*).

Valoviti zavihek Simonovega škapulirja v Otočcu je predhodnik sorodno oblikovanega škapulirja pri Sv. Dominiku na sliki *Rožnovenska Marija na Čemšeniku*. Brkate figure duš v vicah s temnimi pogledi in belino oči izražajo grozljivost, ki jo je Bergant z veliko prepričljivostjo ponovil na divjih rabeljskih obrazih na Križevem potu v Stični. Obraz sv. Simona Stocka v Otočcu je začetnik patetičnih obrazov, ki jih je Bergant po vrnitvi iz Rima psihološko še poglobil in s slikovitim in plastičnim oblikovanjem poudaril (*Sv. Juda Tadej s Save pri Litiji, Kristus na Oljski gori na Gori Oljki* itn.). Nakazana je dvojnost »znanja« in »neznanja«, ki na sliki *Sv. Elija* da priložnost, da prepoznamo začetke »grabljastih rok«, ki nastopajo vzporedno ob anatomsko pravilno upodobljenih. — Izoblikovani so obrazi širokih angelskih glav, tipov sv. Jožefa, Marijinih okroglastih obrazov in glav z lasmi za ušesom; dane so oblike kron z vložnimi »dragimi« kamni in nizkimi, šilastimi roglji (*Sv. Alojzij, Poklon Treh kraljev*), odprte knjige z malce zvitimi listi itn. Dan je tudi rezek »presek« kolorita z intenzivno, rdečo barvo sredi temnih in belih ploskev (*Sv. Alojzij*). S tem živo-rdečim, včasih kar kričavim koloritom je Bergant zaslužil opombo, izrečeno ob stiškem Križevem potu, da je »nekaj kmečkega vdrlo na ta platna križevega pota.«⁵² Izdelki ljudske umetnosti so polni te rdeče barve, pa tudi slikarstvo 18. stoletja — vendar ne v Benetkah, niti Rimu, temveč na freskah in na platnih avstrijskih in južnonemških mojstrov (Rottmayr, C. D. Assam, Troger itd.). S tem srednjeevropskim umetnostnim prostorom veže Berganta še ena nit: naturalistični — poudarjeno in pretirano grdi obrazi rabljev. Tolikšne naturalističnosti in včasih kar do karikiranja stopnjevanih upodobitev surovosti in nizkotnih efektov ni naslikal noben beneški slikar. Rablji na beneških slikah 18. stoletja so neizprosni velikani, predstavniki moči in uveljavitve sodb. Kot figure so oblikovani po lepotnem kanonu; rablji, ki jih srečujemo na trogerjevih slikah (recimo Obglavljenje sv. Barbare, olje, Salzburg muzej Carolino Augusteum), Rottmayerjevih freskah in drugod, so čustveno bolj potencirani. Njihova telesa so večkrat podobe grdote in so daleč od herojskih teles, ki jih srečujemo na italijanskih slikah tega časa. Ti poudarjeno naturalistične figure bi v Italiji zaman iskali, pri nas pa niso redkost. Že na Jelovškovih freskah v cerkvi Sv. Petra v Ljubljani iz leta 1734 na oboku v prezbiteriju najdemo tak primer (moška figura ob obsedenem). Po vsem tem lahko razumemo, zakaj je F. Stele leta 1951 omenil, da je Bergant vendarle bolj srednjeevropski kot beneški, in zakaj je A. Cevc pozneje zapisala, da gre pri Bergantu tudi za vpliv avstrijskega slikarstva.⁵³ Brez dvoma

⁵² Stane Mikuž, »Fortunat Bergant«, *LdP*, XII, št. 167, 13. 10. 1951, p. 8.

⁵³ Anica Cevc, Bergant Fortunat, *ELU*, I, 1959, p. 343.

je bil Bergant močna slikarska osebnost, vendar ne moremo podcenjevati nadarjenosti, spretnosti, znanja in moči Valentina Metzingerja in Franca Jelovška. Ponavljamo, da je pri obeh, pa tudi pri drugih srednjeevropskih slikarjih, šolanih v Benetkah, vpliv Benetk očiten, pri Bergantu pa v mnogo manjši meri. Vprašanje je, ali se je res šolal v Benetkah ali v bližnjem beneškem zaledju? Če nas pri Bergantu kaj spominja na beneško slikarstvo, je Bergant mogoče pridobil te elemente v srednjeevropskem, morda v avstrijskem krogu.

Znano je, da je v 18. stoletju na Avstrijskem aktivna vrsta italijanskih in italianiziranih slikarjev, kot so bili Martino Altomonte (1657 do 1745), Bartholomäus Altomonte (1693 ali 1700—1783), Carlo Carloni (1686—1775) in drugi. Altomonteju pripisana slika *Trem kraljem se prikaže zvezda* iz Joanneuma v Gradcu⁵⁴ (sl. 42) je primer, ki daje misliti, da bi pri iskanju zgledov, ki jih je Bergant posnemal ali se ob njih učil, morali iskati vzore severno od našega ozemlja. Z graško sliko primerjamo Bergantovo sliko *Trije kralji s Križne gore nad Ložem* (sl. 43).

BERGANTOVO BIVANJE V RIMU

Misel, da je Bergant študiral in živel v Rimu, je najbolj utrjeval napis na hrbtni strani slike Marije z Jezusom: *peint par Wergant a Rome 1759*. Slika je v zasebni lasti v Zagrebu. Risbi v Accademii di S. Luca v Rimu, za kateri je Bergant prejel nagradi, in zapis v seznamu nagrajencev leta 1758 so domnevo potrdili.⁵⁵ Nagrajena risba *Sedeč moški akt* s podpisom *Fortunatus Wergant Carniolus* je bila okvirno postavljena med leta 1755—1757. V *Registro di antichi premiati* dal 1754 al 1848 (Scuola del Nudo), shranjeni v arhivu Accademie di S. Luca, je zapisano, da je aprila meseca 1756 prejel prvo nagrado *Fortunato Wergant Tedesco*. Takrat je bil direktor šole slikar Placido Costanzi. Drugo nagrado je prejel *Vicenzo Stern Rom(ano)*, tretjo pa *Nepomuceno Steiner di Boemia*. Nagradi dokumentirata Bergantovo bivanje v Rimu za leti 1756 in 1758. Leta 1758 je namreč Bergant spet prejel prvo nagrado za *Moški akt v tričetrtinskem profilu*. Podatka iz knjige *Status animarum* rimske fare S. Andrea delle Fratte pa dokumentirata bivanje še za dve leti. Leta 1759 je Bergant stanoval v ulici Trinità dei Monti št. 124 (danes Via Sistina). Vpisan je kot *Fortunat Mergant ted.*⁵⁶ *Pittore Cato*⁵⁶ 33.⁵⁶ Stanoval je sam. Leto dni pozneje, leta 1760, je vpisan v isti ulici na hišni številki 94 kot *Fortunato*

⁵⁴ o. pl., 61,6 x 45,6 cm, inv. št. 184. — Na sliko in primerjavo me je opomnil dr. Hans Aurenhammer, fotografijo pa mi je posredoval dr. Kurt Woissetschläger.

⁵⁵ Ksenija Rozman: »Rimsko šolanje slikarja Fortunata Berganta«, *Sinteza*, št. 24, 25, Ljubljana 1972, pp. 81—82.

⁵⁶ *Status animarum*, S. Andrea delle Fratte, An. 1759 (N. 124), Da P. della Trinità dei Monti, No. 92, — Archivio del Vicariato, Rim.

*Margant Ted:*⁵⁷ *pittore* 34.⁵⁷ To pot je stanoval skupaj s slikarjem *Antonio pittore Tedesco* 24.

Risbi, za kateri je prejel nagrado, sta akademski študiji aktov v držah, kot so jih desetletja risali po vseh akademijah. Tipična pa sta obraza teh risb. Pri prvem aktu gre za koščen obraz s šilastim nosom, ki ga je Bergant že pred Rimom izoblikoval (*Sv. Elija* v Sincu, Križani na sliki *Sv. Alojzija* v Otočcu). Pri drugem aktu je glava kuštrava, plastično naslikana, pogled je razmišljajoč, obrvi so stisnjene in čelo nagrbnjeno. Tu je bržkone začetek poudarjenega patosa in psiholoških poglobitev obrazov, ki odklikujejo Bergantova dela po vrnitvi iz Rima. Primerjajmo risbo *Moškega akta v tričetrtinskem profilu* z angelom na sliki *Kristus na Oljski gori* na Križni gori, nadalje z glavo sv. Antona in Jezusa na sliki *Sv. Anton Padovanski* v Cerknem itn.

Oljna slika, ki kaže na študij v Rimu, je *Marija z Jezusom* iz leta 1759 (sl. 40). Kompozicija, ikonografski tip Jezusa, delno gubanje halje, sproščena, jasna in v širokih ploskvah naslikana podoba je eden nasledkov Marattove *Marije z Jezusom* v Pinakoteki v Vatikanu. Za primerjavo naj bo tudi risba *Marija z Jezusom*, ki jo hrani Albertina na Dunaju in ki je pripisana Marattu.⁵⁸ — Z naslovom na rimske vzore je Bergantovo slikarstvo dobilo novo merilo: klasično lepoten tip Marijinega obraza, polnost teles, ki so zajela skoraj vso površino platna, poudarek volumna in teže figur. Bergantova zgodnja dela so bila drugače oblikovana: figure so bile drobne, ne tako voluminozne, zgubljale so se v detajlih. Ko se je Bergant vrnil iz Rima, se je kljub šolanju na tujem spet vračal k svojim prvotnim kompozicijam (stiški Križev pot, *Sv. Anton* iz Cerknega, *Brezmadežna* iz Nazarij itn.). Tu je spet zavladala govorica manjših figur, oddaljenih od italijanskih, zlasti rimskih, ki so naslikane s širokimi ploskvami in v velikih dimenzijah.

Portrete baronov Erbergov so ob prodaji v Firencah prodajali kot delo Benečana Pietra Longhija.⁵⁹ Bržkone naj bi bil to namig, da so celo Italijani uvrstili Bergantova dela v beneški krog. Bergantove kompozicije, ikonografski motivi, način slikanja brez širokih potez čopiča (!), ki so značilne za Benečane 18. stoletja (*Piazzetta*, *Tiepolo*, delno tudi *Angeli*), pa tudi kolorit je vedarle drugačen. Arhivski viri, ki doku-

⁵⁷ *Status animarum*, S. Andrea delle Fratte, An. 1760 (N. 125), Strada Felice ritorno R. C. M. detta Trinità dei Monti, No. 94, p. 19. — Archivio del Vicariato, Rim. — Podatek za leto 1759 je registriral v svoji kartoteki Friedrich Noack; kartoteka v Bibliotheci Hertziani v Rimu. Ime je vloženo pod »Mergant«. Tudi pozneje, ko je Noack podatek objavil v knjigi *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, II. Bd, Berlin—Leipzig 1927, p. 394, je vpisan priimek »Mergant«. Noack je bržkone z odštevanjem let prišel do rojstne letnice 1726, saj je v *Status animarum* leta 1759 zapisano, da je bil Bergant star 33 let, v resnici je imel 38. let. — Podatka o slikarjevem bivanju v Rimu je objavil tudi Olivier Michel, *Peintres Autrichienne à Rome dans la seconde Moitié du XVIII^{ème} siècle, Römische historische Mitteilungen*, 14. Heft, Rom—Wien 1972, p. (200). Priponil je, da je slikar Mergant, Morgant imenovan le pri Noacku.

⁵⁸ Rdeča kreda 23,9 x 18 cm, inv. št. 1053.

⁵⁹ Stelè, *Bergant* 1951, p. 6—7.

mentirajo Berganta v Rimu, dajejo oporo, da poiščemo vsaj del vplivov v Rimu.

Slikar *Pompeo Batoni* (1708—1787) je eno od imen, ob katerem se ustavimo. Sebastiano Conca, predsednik Accademie di S. Luca, ga je skupaj s Placidom Costanzijem⁶⁰ predlagal za akademika. Bil je Mengsov prijatelj, a tudi rival. Znan je kot portretist. Nanj so vplivala Raffaellova dela, antika, Correggio, francoski(!) in italijanski »klasicizem«⁶¹ 17. (Carracci, Poussin idr.) in 18. stoletja. Obvladal je principe baročnega slikarstva.⁶¹ Od 40. let 18. stoletja pa do smrti je bil najslavnejši in najbolj iskan rimski slikar, zlasti v času, kadar Mengsa ni bilo v Rimu.⁶² Na Accademii di Francia je bil domač in direktor francoske akademije, Jean-François de Troy (direktor med leti 1738—1751) je bil njegov protektor.⁶³

Ob ocenjevanju Bergantovih portretov je pomembna ugotovitev D. Honischa, pisca Mengsove monografije,⁶⁴ da je Anton Raphael Mengs (1728—1779) iz Francije(!) prevzel po posredništvu slikarja Silvestrea, Rigaudove in Largillierrove tipe reprezentativnih portretov. Poudarjanje figur in ne poudarjanje okolij, v katerih so figure upodobljene (notranjščine sob, krajine), je Mengs prevzel po Marattovih delih. Okoli leta 1750 je uveljavil sedečo figuro. Izoliral je glavni motiv, figuro, in se približal principom rokokoja.

Bergantov portret barona *Volfa Daniela Erberga* (sl. 44) zaznamuje tipična poza baročnega reprezentativnega portreta z izproženo roko, bogastvom naslikanih tkanin baročne noše in pregrinjala na zofi. Kolorit obraza je hladen, risba je jasna in dovolj ostra. Značilne so žive, temne in široko odprte oči s poudarjenimi robovi vek. Usta so rahlo stisnjena, zaradi česar so poglobljeni koticiki ust. Ti so plastično naslikani in obarvani s sivkasto barvo. Če primerjamo s tem portretom Batonijev portret *Sira Deringa*⁶⁵ (sl. 45), najdemo polno sorodnosti: drža figur, drža izprožene roke, pogled obeh portretirancev, pričeska (čeprav je modna in splošno veljavna v tem času), obvladanje naslikanih svetlobnih odbleskov na suknjiču in telovniku. Tudi Bergantov kolorit je blizu Batonijevemu: je hladen, uglašen na zelene in rumene tone. Za uvrstitev Berganta-portretista v rimski slikarski krog in še ožje, v krog Batoni-Mengs, naj pričajo še Batonijev portret *Sira Ri-*

⁶⁰ Za časa predsednika Placida Costanzija je prejel leta 1756 Bergant prvič prvo nagrado.

⁶¹ Isa Belli Barsali, *Pompeo Batoni*, v: *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1971, pp. 6, 7, 8.

⁶² Antony M. Clark, »La carriera professionale e lo stile di Batoni«, v: *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 23 rk.

⁶³ Isa Belli Barsali, »Il Battoni ritrattista«, v: *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 82.

⁶⁴ Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus* (od tod citirano Honisch, Mengs, 1965), Recklinghausen 1965, pp. 17, 18, 23, 29, 36.

⁶⁵ Isa Belli Barsali datira portret (zasebna last, Rim) v petdeseta leta 18. stoletja, v Batonijevem razstavnem katalogu pa je bil datiran okoli leta 1760, cf. Isa Belli Barsali, »Aggiunte al Batoni«, *Paragone*, n. 211, 1967, p. 76, sl. 62 in barvna repr.; *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 137, sl. 33.

charda Lytteltona⁶⁶ (sl. 47) in Mengsov portret *John 7th Earl of Galloway*⁶⁷ iz leta 1758.

Očitno je, da je Bergant prinesel iz Rima tudi vzore za portrete cerkvenih dostojanstvenikov. Za primer naj bo Bergantov *Kostanjeviški opat Buset* (sl. 48), Mengsov portret papeža *Klementa XIII.* (sl. 49) iz leta 1758 v Pinakoteki v Bologni⁶⁸, Batonijev portret *Klementa XIII.* (sl. 51) iz leta 1760 v Galleriji Corsini v Rimu⁶⁹ in pozni Batonijev portret *Pija VI.* (sl. 50) iz leta 1775 v Museo di Roma. Po držl je Bergantov *Portret kostanjeviškega opata Buseta* najbližji Mengsovemu *Klementu XIII.* in Batonijevemu *Piju VI.* (sedeča figura v fotelju, tričetrtinski profil, držanje dokumenta v rokah, pogled v gledalca, na levi strani v ozadju zavesa). Po oblikovanju figure, zlasti obraza, in po oblikovanju obleke je soroden tudi Batonijevemu *Klementu XIII.* (plastičen obraz, svetel, vendar hladen kolorit obraza, žive oči s poudarjenimi vekami, robovi vek in podočnjaki, stisnjena usta z jamico ob konceh, kjer se slikovito ujame svetloba; razvrstitev draperije in oblika gub na Busetovi obleki in na obleki *Klementa XIII.*, delo Raphaela Mengsa; obvladanje slikanja čipkaste albe in svetlobnih odleskov na opatovi črni halji, mitri, zlati verižici itn. in raznih sorodnih predmetov na omenjenih portretih.

*Ko pregledujemo vrsto Bergantovih ženskih portretov, najdemo najbližje sorodnosti med Batonijevimi deli. Ta so sicer uvrščena v čas, ko je Bergant končeval svoja zadnja dela. Datacije Batonijevih portretov so mnogokrat postavljene z vprašanji, z okvirnim datiranjem ali z različnimi mnenji posamičnih strokovnjakov. Kljub poznim datiranjem nekaterih portretov pa moramo pričakovati, da je vrsta danes neznanih portretov nastajala v sorodnih oblikah tudi pred temi poznimi datumi in še v času, ko je bil Bergant v Rimu. Batoni svojega portretnega repertoarja ni bistveno spremenil. O tem pričajo moški in ženski portreti iz časa po 50. letih 18. stoletja do Batonijeve smrti. — Batonijeva *Vojvodinja Sforza Cesarini* (sl. 57) je z vprašanjem datirana v leto 1768,⁷⁰ drugi⁷¹ v leto 1765⁷¹. Razen tega tudi ne trdim, da je Bergant, ko je slikal *Ano Marijo Erberg* (sl. 56) in *Elizabeto Codelli* (sl. 52), imel pred očmi natančno Batonijeva portreta *Vojvodinje Sforza Cesarini* in *Cornelije Costanze Barberini* (sl. 53). Primerjave žele le opomniti na rimski slikarski krog sredi 18. stoletja, ki je vtisnil pečat Bergantovemu portretnemu slikarstvu, in sicer ne le njemu, temveč tudi mlajši generaciji rimskih slikarjev, med njimi npr. Pietru Labruzziju (Rim 1739—1805; *Portret Giacinte Orsini* v Museo di Roma v Rimu itn.). Moda tedanjega časa so bile ponavljajoče se in ne le*

⁶⁶ Pompeo Batoni: *Sir Richard Lyttelton*. Isa Belli Barsali ga z vprašanjem postavlja v čas ok. 1762 (*Mostra di Pompeo Batoni*) p. 144, sl. 40.

⁶⁷ Mengsov portret *John 7th Earl of Galloway* (1736—1806), o. pl., 40 x 34 inch., sign. in dat.: Anton Raphael Mengs pinx Roma 1758, Skotska, zasebna last.

⁶⁸ Honisch: *Mengs*, 1965, p. 85 omenja po stari literaturi (Bianconi) še en izvod brez nahajališča. Morda je to portret, ki ga zdaj hrani Kress-Coll., New Orleans, Louisiana, 52 1/4 x 34.

⁶⁹ Honisch: *Mengs*, 1965.

⁷⁰ *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, sl. in kat. 45 in pa sl. kat. 47.

⁷¹ Andrea Busiri Vici: *Le »donna« del Batoni*, Lucca 1968, p. 18, sl. 23.

v Rimu veljavne drže sedečih ali stoječih portretirancev, ki združujejo po zunanjem videzu baročnega časa in še posebej srede 18. stoletja. Značilnosti plastično naslikanih figur z inkarnatom hladnega kolorita, sem in tja z rdečico na licih in s sencami nad usti, slikovito, kar virtuožno upodabljanje blaga oblačil (svetlobni odbleski), sorodno risanje in oblikovanje obrazov — ženskih in moških z živahno odprtimi in svetlečimi očmi, z vekami s poudarjenimi robovi, galantne drže rok s cvetovi, načrti, pismi itn., gubanje širokih plasti oblek — povezuje slikarje rimskega kroga.

Leta 1963 je Narodna galerija odkupila štiri Bergantu pripisane portrete menda baronov Erbergov. Bergantu »tuje« so zlasti njihove gube: kačasto zaviti zavoji z osvetljenimi vrhnjimi deli. Bergantov slog je res najmanj enoten, kot je pred leti ugotovila š. Čopič.⁷² Pot k reševanju teh štirih portretov (sl. 54, 58) morda nakazujejo Marattovi primerki, originalni ali iz njegove bližine⁷³ (sl. 55), pa tudi grafične predloge istega mojstra (sl. 59). Eno teh je vrezal francoski grafik Masson.⁷⁴

Bergantove slike v Liki — deset po številu, od teh ena danes v Ljubljani — so najstarejša, do današnjega dne ohranjena dela. Kljub preslikavam so preveč tipična, da bi jih tudi v prihodnje mogli prezreti. Zgovorno pričajo o tridesetletnem, šolanem slikarju. Stilno in ikonografsko že vsebujejo značilnosti, ki jih je Bergant upodabljal v poznih delih, ko se je vrnil iz Rima. Med slikami v Liki iz okoli 1751 in med slikami iz 60. let 18. stoletja najdemo elemente (kompozicije, ikonografske motive, oblikovanje posamičnih figur, obliko gubanja halj itn.), ki spominjajo na delo Valentina Metzingerja in na baročno kiparstvo prve polovice 18. stoletja v Ljubljani, zlasti na delo kiparja Francesca Robba. Nobeno slikarjevih del ne posnema v tolikšni meri sočasnega beneškega slikarstva (Piazzetta, G. B. Tiepolo, G. Angeli ali koga drugega) — kot so mislili nekateri avtorji —, da bi z gotovostjo mogli trditi, da se je Bergant šolal prav v Benetkah ali pa se je naslanjal na originalna dela omenjenih mojstrov. Poleg prvih vtisov in naukov v očetovi umetni mizarški delavnici v Kamniku je nanj vplivala baročna umetnost Ljubljane in njenega umetnostnega zaledja. Bergantove nabožne slike — starejše in mlajše — so bližje srednjeevropskemu slikarstvu kot pa beneškemu. Pozabiti pa ne smemo, da je bil ta slovenski geografski prostor kot del srednjeevropskega poln italijanskih, zlasti pa beneških vplivov in da so bili tu na delu številni italijanski mojstri. Bergant je bližji srednjeevropskemu slikarskemu krogu tudi po koloritu in naturalističnih upodobitvah. Podpis na *Križevem potu* v Stični »Accademicus Capitolinus« spominja na šolanje v Italiji le po napisu, nikakor pa ne po upodobitvah.

⁷² Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 60.

⁷³ Carlo Maratta: *Marchese Filippo Corsini*, Firenze. V starem inventarju te galerije je slika vodena kot Marattovo delo.

⁷⁴ Carlo Maratta: *André Le Nostre*, grafika, sp. napis: *André Le Nostre. Con. er du Roy Controlleur général Ancien des Bastimens de sa Ma. te gardins. Arts et / Manufactures de France*, — 1. sp.: *Pint. par Carle Marat*, d. sp.: *Masson del et sculp ad viuum*.

Slikarjevo bivanje in šolanje v Rimu je izpričano za leta 1756, 1759, 1759 in 1760. Na Scuoli del Nudo, ki je bila v okviru Accademie di S. Luca, je 1756 in 1758 prejel dve prvi nagradi za risbi. Slika *Marija z Jezusom* iz Pavšlerjeve zbirke kaže na Marattov vzor, portreti *baronov in baronic Erberg* in *baronice Codelli*, *Portret opata Buseta* in drugih pa na vpliv rimskega portretnega slikarstva srede 18. stoletja, zlasti na dela Pompea Batonija in Antona Raphaela Mengsa.

SUMMARY

The Slovene painter Fortunat Bergant/Wergant was born in Mekinje near Kamnik in 1721 and died in Ljubljana in 1769. His father was a chests maker (*arcolarius*), his grandfather a master builder. During his youth Bergant stayed in Kamnik near Ljubljana.

His father built an altar in cooperation with a painter Anton in church of St. Nicolas located in Greben (Tuhinj Valley) close to Kamnik. The pictures of this altar were furnished by a Slovene painter Franc Jelovšek/Illouschegg (1708—1764).

A number of authors (Steska, Marolt, Stelè, A. Cevc and others) assumed that Bergant received his first training in his father's workshop. They also pointed out the influence of the baroque painters on young Bergant. These painters, namely Jelovšek, Metzinger as well as the sculptors of the Franciscan Order were active in and around Kamnik in the thirties of 18th century — during Bergant's youth. Only Anica Cevc mentioned the name of the sculptor Francesco Robba (born in Trieste(?) 1698 — died in Zagreb 1757), commenting on a special style of folds and pleats characteristic of Bergant's work.

The oldest painting by Bergant (1746), originally in the church of Greben is lost, but is documented in the archives. The same holds for a painting *Christ on Mount of Olives* sometimes owned by Baron Erberg in Dol near Ljubljana. We have, however in the possession of the National Gallery in Ljubljana one painting of *Virgin Mary with a Scapulary* (originally in Sinac, Lika and another of *St. Elias* (still in Sinac).

Many researchers in this field agree that 13 paintings, presently in Lika (a province of Croatia), which are heavily and badly painted over, are originally Bergant's work — but are hard to identify. From all these paintings only the picture *Virgin Mary with a Scapulary* in Otočac and *St. Elias* in Sinac and *Virgin Mary with a Scapulary* (once in Sinac) were mentioned by the name. — The paintings in Sinac are of lighter colour-hue, resembling to some extent frescoes; when comparing Bergant's later works they are much darker. Researchers also refer to elongated faces with sharp, pointed noses. As far the figures and shapes are concerned some researchers indicate that they remind them of a style pointing to Bergant's studies and training in Venice. In this connection the works of G. B. Tiepolo, Angeli and Piazzetta are mentioned as having some influence.

France Stelè and Anica Cevc clarified that Bergant was more influenced by Central European artists than by their Venetian counterpart. This was because of the fact that the Venetian art dominated this part of Europe at time. One picture is in private hands in Zagreb with the inscription »Peint par F. Wergant à Rome 1759« and another one bears a signature »F. Wergant Accademicus Capitolinus pinx 1766.« — Some authors (Steska, Marolt) deduct from that, that Bergant received his training in France. Others claim the influence of Venice and to some extent of Rome.

The article is quoting Bergant's work in Lika and taking in consideration the relevant published literature. Nine paintings in Lika are enumerated allegedly done by Bergant: one painting in Sinac, one painting in Lešće, seven in Otočac, but all of them heavily painted-over. In spite of this the

pictures show some characteristics which can be traced back to Bergant's later work: broad faces of angels and saints (Fig. 18), specially of *St. Joseph*, *St. Elias* (Fig. 30, 15), further the figure of *St. Aloisius* (Fig. 27) and his colour treatment, *Adoration of the Kings* (Fig. 29) etc. The characteristic style is evident in the folds of skirt of *St. Anna* (Fig. 20) and the way the hands are formed: the one is anatomically correct, the other is not correctly proportioned.

The article mentions the correlations to Slovene baroque art, the similarity of style and iconography. There is a definite artistic affinity between Bergant and the painter Valentin Metzinger as well as some relationship to Francesco Robba's sculptures. Both artists lived and worked in Ljubljana about 1730—1740.

The assumption that Bergant's artistic development was influenced by Venetian art is rejected. There is neither imitation nor a narrow resemblance to the masters like Tiepolo, Angeli and Piazzetta to be found in Bergant's work as it was quoted by some authors. In this respect we agree with France Stele and Anica Cevc that the influence of the Central European painters is evident and has to be considered. — Bergant's naturalistic representation is very often coarse and crude, as well as his colour-range, sometimes dark, otherwise rough and harsh, his scarlet colour — to bright red are closer in conception to Central European art and actually alien to Italian art.

This paper emphasizes that our knowledge of Bergant's work in Lika depends on restoration of his paintings (up to 13). Only then we shall be able to see them in their original state. So Bergant's art will be judged on its own merits. Perhaps, some of the paintings will be recognized as works of another painter.

According to the Archives of the Accademia di S. Luca and to the data from the *Status animarum* of the S. Andrea delle Fratte parish there is enough evidence of Bergant's residence in Rome. He lived there in 1756 and also from 1758 to 1760. He was a recipient of a first prize conferred on him by the Scuola del Nudo for a drawing of a nude male model *Man in a Sitting Position* and he received again a first prize in 1758 for a study of a *Man posing in profile*. — His name was quoted wrongly and recorded by the *Status animarum* as Fortunat Mergant in 1759 and Fortunato Margant in 1760.

The influence of the Roman artistic circle is evident in *Madonna with Jesus Child* now in Kranj (Collection Pavšler, Fig. 40). The classical beauty of Madonna's face and the plastic, three-dimensional figures, outlined in wide surfaces are characteristic of Roman school and familiar to us from the paintings of Maratta, Batoni and Mengs. The image of Jesus seems to be almost a replica of the same motives by Maratta.

The portraits of Barons Erberg (Fig. 44, 52, 56) and those of Church dignitaries (mentioned is only the *Abt of Kostanjevica*, Fig. 48) are dated in the sixties of 18th century. — There are some distinctive traits, showing the influence of the Roman portrait painting, specially of Pompeo Batoni and Anton Raphael Mengs. We find some similarity in the composition of the iconographic motives, e. g. the way the outlines of the body are formed, facial expressions with predominately cool colour arrangement¹ and shading with gray-green hues, furthermore the artistic skill of painting in various woven fabrics and reflections of light and shadow.

Bergant's paintings are scattered all over Slovenia, in Lika in Croatia and in some parts of present Austria.

Taking a survey of Bergant's work — as far as we know it today — we have to establish two facts. It is impossible to see in Bergant's work only one source of influence. Further we have to acknowledge that his remarkable artistic work is a creation of his own strong personality.



12 *Valentin Metzinger:*
sv. Notburga, 1754. Slap
pri Vipavi



15 *Fortunat Bergant:*
sv. Volbenk, 1766. Cerkno



14 *Valentin Metzinger:*
sv. Anton Padovanski, 1729.
Brežice, Posavski muzej



13 *Fortunat Bergant:*
sv. Elija, 1751. Sinac



16 Valentin Metzinger:
sv. Florijan, 1738. Ljubljana,
c. sv. Petra



19 Valentin Metzinger:
Skapulirska Marija, trideseta
leta 18. stol. Ljubljana, Narodna
galerija



18 Fortunat Bergant:
Skapulirska Marija (preslikano),
ok. 1751. Otočac



17 Fortunat Bergant:
Skapulirska Marija, ok. 1751,
iz Sinca. Ljubljana, Narodna galerija



20 *Fortunat Bergant:*
sv. Ana uči Marijo brati (preslikano),
ok. 1751. Lešče



21 *Fortunat Bergant:*
Bog oče (preslikano), ok. 1751.
Otočac



22 *Fortunat Bergant:*
sv. Ana uči Marijo brati (preslikano),
ok. 1751. Otočac



23 *Valentin Metzinger:*
sv. Ana uči Marijo brati, štirideseta
leta 18. stoletja. Ljubno



24 *Fortunat Bergant:*
sv. Anton Padovanski (preslikano),
ok. 1751. Otočac



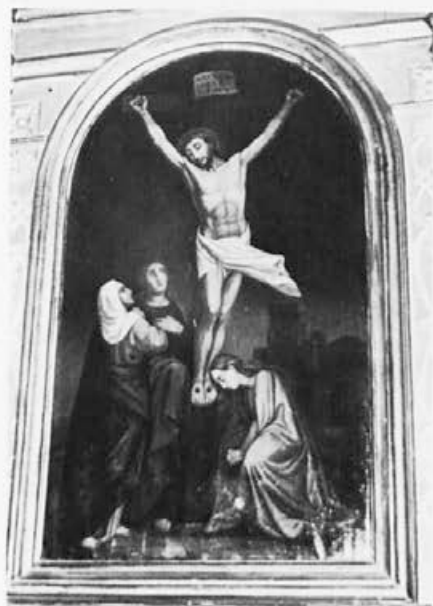
25 *Valentin Metzinger:*
sv. Anton Padovanski, 1736.
Polhov Gradec



26 *Fortunat Bergant:*
sv. Alojzij, Šmartno ob Paki



27 *Fortunat Bergant:*
sv. Alojzij, ok. 1751. Otočac



28 *Fortunat Bergant:*
Križanje (preslikano), ok. 1751.
Otočac



29 *Fortunat Bergant:*
Poklon treh kraljev (preslikano),
ok. 1751. Otočac



30 *Fortunat Bergant:*
sv. Jožef, 1763. Ljubljana, Narodna
galerija (nekoč Polhov Gradec)



31 *Fortunat Bergant:*
sv. Angela. Ljubljana, uršulinski
samostan



32 *Fortunat Bergant: sv. Peter. Lož*



33 *Henrik Mihael Löhr:*
Svetnik, ok. 1734. Ljubljana,
Narodna galerija



34 *Fortunat Bergant:*
sv. Valentin. Kamnik, Zale



35 *Francesco Robba:* Atika velikega oltarja, 1738. Ljubljana,
franciškanska cerkev



36 Valentin Metzinger:
sv. Jožef, iz Zelš. Cerknica, župnišče



37 Fortunat Bergant:
sv. Janez Kancij, 1768. Dolga vas
pri Kočevju



38 Fortunat Bergant:
Frančišek Asiški. Nazarje,
franciškanski samostan



39 Fortunat Bergant:
Rožnovenska Marija, 1767. Cemšenik



40 *Fortunat Bergant:*
Marija z Jezusom. Kranj, Pavšler



41 *Carlo Maratta:*
Marija z Jezusom. Dunaj, Albertina



42 *Martino Altomonte (pripisano):*
Trije kralji. Gradec, Joanneum



43 *Fortunat Bergant:*
Trije kralji. Križna gora



44 *Fortunat Bergant: Volf Danijel Erberg, šestdeseta leta 18. stol. Ljubljana, Narodna galerija*



45 *Pompeo Batoni: Sir Edward Dering, okoli 1760. Rim, zasebna last*



46 *Anton Raphael Mengs:*
John 7th Earl of Galloway, 1758.
Skotska, Earl of Galloway



47 *Pompeo Batoni:*
Sir Richard Lyttelton, morda 1762.
Rim, zasebna zbirka



48 *Fortunat Bergant:*
Kostanjeviški opat Leopold Buset,
šestdeseta leta 18. stol. Ljubljana,
Narodna galerija



49 *Anton Raphael Mengs:*
Klement XIII, ok. 1758. Bologna,
Pinacoteca



50 *Pompeo Batoni:*
Pij VI, 1775. Rim, Museo di Roma



51 *Pompeo Batoni:*
Klement XIII. Rim, Galleria Corsini



52 *Fortunat Bergant:*
Elizabeta Codelli. Ljubljana,
Narodna galerija



53 *Pompeo Batoni:*
Donna Cornelia Costanza Barberini.
Rim, zbirka principe Urbano
Barberini



54 *Fortunat Bergant: Baron Erberg(?)*. Ljubljana, Narodna galerija



55 *Carlo Maratta: Marchese Filippo Corsini. Firenze, Galleria Corsini*



56 *Fortunat Bergant:*
Ana Marija Erberg, šestdeseta leta
18. stol. Ljubljana, Narodna galerija



57 *Pompeo Batoni:*
Vojvodinja Sforza Cesarini, 1765(?).
Birmingham, City Museum and Art
Gallery



58 *Fortunat Bergant:*
Baronica Erberg(?). Ljubljana,
Narodna galerija



59 *Carlo Maratta (Masson):*
André le Nostre. Dunaj, Albertina