

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK II



LJUBLJANA

1952

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

SPOROČILO UREDNIŠTVA

Zaradi omejenega prostora smo morali odložiti knjižna poročila in drugo drobno gradivo za prihodnji zvezek

»Zbornik za umetnostno zgodovino« izdaja Umetnostno zgodovinsko društvo v založbi Državne založbe Slovenije v Ljubljani

Naklada 750 izvodov

Uprava: Ljubljana, Mestni trg št. 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50

Uredništvo: Prof. Fr. Stelè, Ljubljana, Univerzitetna knjižnica

Tiska Triglavsko tiskarna v Ljubljani

»Archives d'histoire de l'Art« paraissent une fois par an. — Rédacteur M. François Stelè, Ljubljana, Univerzitetna knjižnica. — Administration:

Ljubljana, Mestni trg 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50

Za založbo Ciril Vidmar

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO
ZGODOVINO

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK II

UREDIL
DR. FRANCE STELÈ



LJUBLJANA
1952

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

+ 113314

113314



04165/1953

NATISNILA TRIGLAVSKA TISKARNA V LJUBLJANI

KAZALO

RAZPRAVE

Bogyay Tamás, Izkopavanja v Zalavaru in njihova zgodovinska razlaga	211
Cevc Anica, Slikar Leopold Layer	165
Menaše Ljerka, Umetniški razvoj Ivane Kobilce	115
Menaše Lucijan, Portret v zahodnoevropski likovni umetnosti. O portretu na splošno	7
Trdina Silva, Ivana Kobilca	95

SLIKE

Kobilca Ivana, dela	21—57
Layer Leopold, dela	58—48
Portretna umetnost	1—20
Zalavár	49—52

PORTRET V ZAPADNOEVROPSKI LIKOVNI UMETNOSTI

O portretu na splošno

Lucijan Menaše, Ljubljana

Upodablajoča umetnost slikarstva in kiparstva nam razkazuje s svojim neprestanim odmikanjem in približevanjem objektu, odnosno, širše vzeto, naravi, dolg in širok pas prehodov: od čisto likovne, v bistvu krasilne in torej umetno-obrtne, z modernim izrazom abstraktne umetnosti na eni strani — do mehaničnemu posnetku se približujočega objektivističnega prepisovanja oblikovnih lastnosti objekta odnosno narave. S tega stališča gledano ima prav tako imenovani portret¹ izredno važno vlogo v umetnostnem nauku in umetnostni zgodovini. Portret, ki je likovna umetnina, likovno-umetnostni portret (pogostejša a manj točna oznaka je umetniški portret) je v ožjem, splošno znanem smislu predvsem likovno umetnostno pomembna interpretacija določenega, individualnega človeka v njegovem osebnostno spoznavnem fizičnem izgledu. Kot tak je umetnostni portret krepko zasidran med obema označenima skrajnostima upodablajoče umetnosti, ki ga ne moreta več ostvariti. »Likovno umetnostno pomembna« interpretacija pomeni s pomočjo črte ter nato oblike in barve, ne pa z izraznimi sredstvi kake druge umetnosti doseženo umetnostno popolnost in nikoli pomembnost modela. Z zahtevo po individualni spoznavnosti upodobljenega pa preneha biti portret samo karakteristika motivne zvrsti, kot so to n. pr. krajina, genre, tihožitje itd. Lastnost individualne spoznavnosti določa portretu njegov specifično pozitiven odnos do enkratnega, posebnega izven same umetnine — v umetnostno neoblikovanem svetu. Na ta način pa portret že postaja vsebinski pojem, ki si pod njim ne predstavljamo več le upodobitve nekega določenega predmeta, ampak tudi način in s tem — široko vzeto — tudi nazor, s pomočjo in na podlagi katerih dveh je umetnik reševal zastavljeno nalogo. Prejšnji oznaki bistva portretne umetnosti smem pridružiti še eno: samostojni umetnostni portret je vsebinsko izraz realističnega in humanističnega svetovnega nazora umetnika, z njim pa tudi vladajočega razreda in dobe, ki sta se že povzpela do zanimanja za svoje predstavnike in to tudi kot osebnostno občutene posameznike, ne več le kot simbole moči in

religije. Razvoj književnosti koraka tu, v zapadni Evropi, roko v roki z razvojem upodabljalne umetnosti: z večje perspektive gledano se prično istočasno s portreti in lastnimi podobami pojavljati tudi biografije in avtobiografije.

Glede na način obdelave njegovega predmeta označujemo potemtakem danes lahko v najširšem, točneje prenesenem smislu, kot portret vsako na podobenosti temelječo upodobitev katerega koli objekta ali dogodka. Tedaj je naša edina zahteva, da bodi objekt, naj bo to človek, žival, rastlina ali predmet vsakdanje uporabe, notranjščina, arhitektura ali krajina, določen, poseben, individualen, in prav tako dogodek, naj bo to parada ali bitka, gostija, sprejem ali nesreča, enkratna, zgodovinski, neponovljiv. Govorimo pač o portretu krajine, arhitekture, dogodka in podobno. Vsako znanstveno delo zahteva seveda točnejšo opredelitev zastavljene naloge. Takoj moram poudariti, da bom tu obravnaval portret kot likovno interpretacijo človeka v zapadnoevropski umetnosti. S tako opredelitvijo naloge je pojasnjeno troje. Najprej, da me bodo zanimale samo portretne upodobitve ljudi, torej portret v svojem najobičajnejšem, najprvotnejšem in zgodovinsko-razvojno najbolj utemeljenem pomenu. Dalje je razvidno, da bom upošteval samo likovno umetnost. Na eni strani bodo odpadle ostale vrste umetnosti, n. pr. film ali literatura, čeprav je pri njej izraz »literarni portret«
docela domač. Po drugi plati bodo deležni moje pozornosti vsi najrazličnejši bolj ali manj mehanični posnetki človekove zunanosti — vsakovrstni odlivki po živi ali mrtvi osebi, fotografija in deloma tudi silhueta — le toliko, kolikor so kdaj vplivali na razvoj samega likovno-umetnostnega portreta. Slednjič pa sem s tem tudi povedal, da bo polje mojega raziskovanja samo ona likovna umetnost, ki smo jo navajeni označiti kot zapadnoevropsko, torej umetnost, ki se je v njej portret najbogateje uresničil in ki v njej edini tvori enega središčnih problemov.

V tako začrtanem okviru se nam skozi stoletja prikazuje izredno številno in po kakovosti vsebinsko, snovno in oblikovno toliko bogato gradivo, da zasluži svojo posebno umetnostno-zgodovinsko obdelavo tako glede svoje splošne formalne, ikonografske in vsebinske zakonitosti kot posebej glede svojega zgodovinskega nastanka, razcveta in propada.

Vsaka umetnina je z nešteti bolj ali manj vidnimi nitmi povezana s celotnim okoljem, ki je v njem nastala in ki ga odgovarjajoče svoji posebni nalogi, ki jo vrši v njem, na svojski način odseva, ki pa postaja v njem s svojim nadaljnjim življenjem tudi aktivni faktor z večjim ali manjšim radijem vplivnosti, kar je spet odvisno tako od vsebinskih, motivnih in oblikovnih odlik dela kot od njegove družbene funkcionalnosti. Spomeniki upodabljalne umetnosti se povsem podrejajo splošnemu pravilu, njihova možnost vplivanja in predstavljanja dobe pa je logično še posebej pogojena v motiviki njihovih upodobitev. Pri portretu, ki nima le za tvorca in naročnika, ampak tudi za svojo snov po času, kraju, razredni pripadnosti in celotnem okolju povsem določljivo zgodovinsko osebnost ter je tako tudi po tej strani svoje biti izrazito neposredno socialno opredeljen, je zato dokumentarni značaj

najvidnejši. Poglavitni pomen, specifičnost in odlika likovno-umetnostnega portreta tiče vprav v neločljivi in jasno izraženi povezanosti obeh plasti — umetnine in dokumenta. A njuna enakopravnost je tudi vzrok, da imamo o likovno-umetnostnem portretu danes že veliko posameznih študij in obdelav ločeno historičnega, biografsko-ikonografskega, psihološkega, filozofsko-estetskega, sociološkega in umetnostno-stilskega značaja, nimamo pa še in tudi še nekaj časa ne bomo imeli zadovoljive zgodovine likovno-umetnostnega portreta.²

Naj tu naznačim vsaj njene najvažnejše naloge, ki vse nujno izvirajo iz zgoraj povedanega. Umetnostna zgodovina zapadnoevropskega portreta ne bo nikoli mogla biti samo zgodovina velikih portretistov in njihovih portretnih del. Logično in nujno bo portretni material vedno žarišče njenih zanimanj, toda razlagati ga ne bo smela le s posebnostmi ustvarjanja posameznih mojstrov in s stilnimi značilnostmi sodobnega in predhodnega neportretnega umetnostnega gradiva. Z isto pazljivostjo se bo morala obračati tudi k vsem njegovim tako imenovanim izvenumetnostnim pogojnikom. Ako bo povsem morala prodreti preko študija posameznih osebnosti umetnikov in naročnikov ter njihovega individualnega okusa, nagnjenj, miselnosti in čustvovanja do splošne miselno-čustvene strukture družbenega razreda v določeni dobi in slednje v celoti, bodo s tem na eni strani nujno tangirana tudi tolikokrat prezirana vprašanja posebnosti in višine splošne družbene kulturne ravni, v širokem smislu vzete mode in družbenih odnosov, na drugi strani pa bo vzpostavljena realna vzročna zveza z gibali celokupnega družbeno-kulturnega življenja, ki koncem koncev odločajo preko naznačenega posredstva tudi o značaju pojavnih oblik duhovne nastavebe, od likovne in ostalih umetnosti do religije, prava in filozofije (posebej o likovni umetnosti prim. str. 37 sl.). Da je za reševanje tako obširne in zamotane naloge potrebno kolektivno delo širokega kroga in ne le umetnostnih zgodovinarjev, je jasno, nič manj pa tudi, da bo količkaj zadovoljiva končna sinteza zgodovine razvoja zapadno-evropskega portreta možna šele na podlagi napredka mnogih disciplin znanosti, poleg umetnostne zgodovine predvsem do danes metodično še povsem neizdelane družbene psihologije. Šele s približanjem takemu končnemu rezultatu pa bodo dokazali upravičenost svojega obstanka tudi vsi dosedanji poskusi, ki opravičujejo svoje nujne pomanjkljivosti le s tem, da omenjeno zaželjeno sintezo zavedno ali nezavedno pripravljajo in vedno bolj teže k njej.

*

Naslednje vrstice naj podajo le v glavnem posneti splošno veljavni pregled zapadnoevropskega portretnega gradiva, ki ga pač morem obvladati samo z določitvijo poglavitnih oblikovno-motivnih možnosti in historičnih tipov. Prve in druge dobim, ako obravnavam zbrana dela v luči vprašanj od najpreprostejših gledena stroko, format, tehniko in zunanji okvir do določitve dvojnega, trojnega in skupinskega portreta ter nadaljujem ob stalnem upoštevanju portretnosti v nave-

denih primerih preko možnosti samostojnega in nesamostojnega portreta do temeljnih problemov portretove družbene funkcionalnosti in splošne likovne zakonitosti. Šele izsledek take obravnave, sprti ilustrirane z značilnimi historičnimi primeri, bo omogočil reševanje naslednje, veliko težje naloge — pregleda razvoja zapadnoevropskega portreta.

Pričenjam z najenostavnejšo formalno-tehnično razdelitvijo. Glede na stroke delimo likovno-umetnostni portret v dve veliki skupini: plastični in slikani portret, katerih medsebojni odnos v njunem skupnem razvoju je tak, da vedno najprej vodi plastični in nato slikani. V zapadnoevropskem okviru je slikani portret v vodstvu od konca 15. stoletja pa vse do prve polovice našega stoletja, ko propada vsled odmiranja upodabljalnega momenta v slikarstvu na sploh, pa zato zopet prevzema vodilno vlogo kiparstvo. Pri obeh, pri plastičnem in pri slikanem portretu se problematika formata izraža predvsem v vprašanju, ali je portret izvršen v naravni, nadnaravni ali pomanjšani velikosti. Teoretično so možnosti povečanja in pomanjševanja neomejene za obe umetnostni stroki, razgled po zgodovinskem gradivu pa — kot bom še utemeljil — kaže, da sta si enakopravni le v srednjem formatu naravne velikosti, da v malih merilih in pomanjšani prevladuje slikarstvo (z grafiko in reliefom), v velikem formatu z nadnaravno velikostjo pa skulptura.

Slednja nam kaže v svojem zgodovinskem razvoju od egipčanskih kolosov faraonov tja do Gutzona Borgluma orjaških portretov severnoameriških državnikov,³ ki oboji predstavljajo že skrajne meje, dovolj primerov, ko portret izrazito presega mere živega modela. V ožjem okviru zapadnoevropske umetnosti najdemo med njimi od quattrocenta dalje zlasti vse pogostejše samostojne portretne spomenike, samostojne v razliko od oble portretne sepulkralne plastike, ki je — v ostalem tudi še časovno vzporedna z njimi — največkrat vezana na cerkev, pa je v glavnem izvršena v naravni ali vsaj tej približani velikosti. Izjeme so seve tu in tam, pri samostojnih spomenikih je pogosta naravna, pri obli nagrobniški plastiki tudi pomanjšana velikost, prvi in zadnja pa tvorijo s svojo arhitekturno ureditvijo in njenimi dodatki zvezni člen med skulpturo in stavbarstvom. Arhitektura sicer kakor tudi ornament zaradi svojega neupodabljalnega značaja ne vstopa neposredno v območje našega raziskovanja. Skupaj z ornamentom pa zasluži vso pozornost pri vprašanju vokvirnitve portreta. — Polnplastični portret v pomanjšani velikosti⁴ nastopa v najrazličnejših kovinskih, koščenih, porcelanastih in posebej biskvitnih kipeih; kot pri naravni velikosti pa se tudi tu uveljavljajo vse ostale tvarine od voska, žgane gline, mavca in lesa do tudi večja merila zmagujočih bron, marmorja, alabastra in lesa ter drugih zlitin in kamnov. Pridružujejo se mu iz najrazličnejših arhitektonskih členov in detajlov ter iz lesenih in kovinskih umetno-obrtnih izdelkov izvedeni portreti od najstarejših in razvojno najpomembnejših primerov pozne gotike in zgodnje renesanse naprej,⁵ glavnino plastičnega portreta v pomanjšanem merilu pa seve zavzema

skulpturalnega in slikanega vežočni reliefni portret. Od antike do danes ga zastopajo preštevilni novci in pečati,⁶ v antiki in od renesanse dalje še medalje,⁷ plakete in geme (kameje in intagli),⁸ ki vsi predstavljajo v pretežni meri prav portrete. Posebno, manjšo a razvojno važno skupino reliefnega portreta v pomanjšani velikosti tvorijo še tako imenovani konzularni diptihi⁹ 4. in 5. stoletja n. e. Z izjemo teh in pravokotno oblikovanih plaket¹⁰ nastopa torej reliefni portret malega formata, kolikor ni sestavni del večjih kompozicij,¹¹ pretežno v okrogli, kvečjemu v ovalni obliki. To velja tudi za večino primerov, ko je vključen v nagrobno in drugo spomeniško arhitekturo¹² ali pa, ko tvori, izdelan n. pr. v štuku, kar del arhitekturne notranjščine.¹³ Z obema primeroma smo prešli že na reliefni portret v naravni velikosti, ki je vobče običajno vezan na stavbarstvo. Splošno umetnostno in posebej portretno razvojno je tu najvažnejša reliefna nagrobna plastika, ki jo poznamo v okviru zapadne Evrope v bogati in neprekinjeni vrsti od najstarejših ohranjenih primerov iz druge polovice 12. stoletja¹⁴ vse do danes. Razvoj se odvija od pomanjšane velikosti in vrezane risbe do malone in tudi povsem oble plastike tumb, pri katerih so nagrobne plošče z redoma v naravni velikosti izvršenim likom ležečega pokojnika z zidanim ali ulitim podstavkom dvignjene nad grob ali pa — kot kenotaf — tudi brez zveze z njim.¹⁵ Iz nagrobne plošče, vzdane v steno, pa se je proti sredi 14. stoletja na severu razvil epitaf, ki je sprva ohranil obliko slednje, doživel nato, zlasti v 16. stoletju, bogat samostojen razvoj s praviloma pomanjšanimi¹⁶ upodobitvami umrlega in njegove družine ter se slednjič — v baroku — enako kot tumba povsem zliil v splošni nagrobni spomenik najrazličnejših oblik.

V slikarstvu more biti portretiranec predočen v nadnaravni velikosti predvsem v stenskih slikarijah, bodisi da so izvršene v mozaični, fresko-, tempera- ali sgraffito-tehniki. Dočim sta prva in zlasti zadnja za razvoj evropskega portreta malo pomembni (mozaik pač v 6. stoletju v Ravenni),¹⁷ pripada portretu v stenskih freskah italijanskega quattrocenta in cinquecenta zgodovinsko razvojno izredno važno mesto. Poudariti je potrebno, da ne doseže nikoli izrednih velikosti plastike in da ga i takrat i pozneje tu in drugod pogosto srečujemo v naravni velikosti ali vsaj njej blizu.¹⁸ Slikani portret v zmanjšanem merilu najdemo v miniaturah srednjeveškega knjižnega slikarstva, največ v avtorskih in dedikacijskih podobah, v kolikor imajo te že portretni značaj.¹⁹ Pomembne so te podobe za nas še v 15. stoletju in v svojem zadnjem razcvetu prvih desetletij 16.,²⁰ ko jih od druge polovice prejšnjega veka že prične izpodrivati tiskana, grafično opremljena knjiga in se počasi že uveljavlja nova za nas važna vrsta samostojnih portretnih miniatur. Te so v svojem približno tristoletnem razcvetu od srede 16. do srede 19. stoletja, ko jim izpodkoplje tla fotografija in se poslej ukvarjajo z njimi le še redki posamezni umetniki, slikane po večini z emajlnimi in akvarelnimi barvami razen na les, platno, pergament in papir zlasti na dragocenejši material, na slonovo kost, razne kovinske ploščice, porcelan in podobno.²¹ Kakor drobni plastični portreti, tako so tudi posebno slikane

miniature, izdelane v pointillistični (pikčasti)²² tehniki, služile kot okras najrazličnejših praktičnih in krasilnih predmetov. Z njimi niso bile okrašene le ure, tobačne doze, zapestnice in obeski, ampak tudi prstani, gumbi in glavice naprsnih igel.²³

Iz široko pojmovanega slikanega portreta pa se s svojimi posebnimi lastnostmi izločata risani in ožje grafični portret. Tudi pri slednjem popolnoma prevladuje pomanjšana velikost, toda niti v preteklih stoletjih niti v novejši dobi niso posebna redkost portreti v naravni velikosti²⁴ in poznamo celo primerke v nadnaravni.²⁵

Po materialu in tehniki se deli grafični portret predvsem v tri glavne skupine: v lesorezni, bakrorezni in litografski portret. V zgodovinskem razvoju je njihovo medsebojno razmerje tako, da zasluži po 15. stoletju, ki je še revno v gradivu,²⁶ pozornost predvsem lesorezni portret 16. stoletja in to v Nemčiji,²⁷ nato bakrorezni portret druge polovice 16., 17. in 18. stoletja na Nizozemskem in zlasti v Franciji, ki daje pod zadnjimi tremi Ludoviki pred revolucijo daleko najboljše,²⁸ ter slednjič litografski portret v prvi polovici 19. stoletja z glavnimi središči Dunaj—München—Pariz.²⁹ V ožje bakrorezni portret sodita še portret v punktirni maniri³¹ in mezzotintoportret,³² ki se oba uveljavljata že z nastankom svoje tehnike in doživita svoj največji razmah v Angliji 18. stoletja,³³ posebno mesto pa zavzema jedkani portret. Ujedanke poznamo že iz prvih let 16. stoletja, a za portret dobé pomen šele v holandskem 17. stoletju z Rembrandtom na čelu, ki mu morem pridružiti v južni Nizozemski v tej zvezi le še van Dycka.³⁴ Od konca 19. stoletja pričenja nova doba modernega grafičnega portreta v vseh tehnikah, ki se od velike večine starejših del razlikuje tudi po tem, da večidel ne nastaja po predlogi.³⁵

Enobarvni risani portret ne živi po najstarejših pomembnih ohranjenih delih s konca 15. in začetka 16. stoletja³⁶ niti v renesansi niti v baroku kot samostojna umetnina. Kot takega ga goji šele 19. in naše stoletje.³⁷ Izjema so, pogosto v nekoliko večjem merilu izdelani, barvni kredni portreti. Poznamo jih v francoski dvorni umetnosti 15. in 16. stoletja³⁸ in na njihovo »munière à trois crayons«³⁹ navezuje tudi Holbeinovo tovrstno delo.⁴⁰ Za njimi smem tu omeniti še pravi pastelni portret, ki zaradi svojega krhkega ustroja prav tako ne ljubi večjih formatov.⁴¹ Po umetnostno manj pomembnih primerih 17. stoletja⁴² je v izredni modi v 18. stoletju, posebno v Franciji,⁴³ v mnogo skromnejši meri pa ga uporablja spet novejša doba sedemdesetih let preteklega stoletja dalje.⁴³

Ne glede na umetnostno stroko so lahko portretove mere zelo važne tudi za samo portretnost upodobitve. Dejstvo je, da se portretnost upodobitve tem izrazitejše zmanjšuje, čim bolj se podoba približuje skrajnostim povečanja ali zmanjševanja. Po formatu monumentalna upodobitev izgublja vzporedno z zvečanjem svojo človeško individualnost: portretni spomenik postaja ne glede na svojo portretno karakteristiko vse bolj spomenik nasploh, upodobljena oseba pa s tem vse manj posamezni »osebni«⁴⁴ človek in vse bolj občečloveški, ako ne kar nadčloveški simbol.⁴⁴ Če upoštevamo še močno

stilizacijo, ki je s svojim na najrazličnejše načine izvedenim poenostavljanjem naravnih oblik v njihovi posebnosti umetnostno nujna spremljevalka vseh večjih meril, tedaj bomo o portretnih zmožnostih, točno nezmožnostih gigantskih razsežnosti le toliko bolj prepričani. Podobno je z nasprotnim primerom, z miniaturnim portretom. Ne glede na tvarino in izdelavo in tudi če ne jemljemo v poštev njenega okvira in namena, ki mu služi, postaja portretna miniatūra, čim manjša je, vedno bolj le okrasek, dragocenost, posebnost, in ne morem se znebiti nekega igračkastega, bolj pritlikavega kot otroškega, na vsak način pa resnemu značaju portretnega nasprotujočega vtisa.⁴⁵ In dopolnilno k protiportretni stilizaciji velikih meril: tudi ob negativnem večanju razmerja z naravno velikostjo pada možnost psihološko globlje karakteristike, ki je niti mikroskopsko skrbna obdelava ne more ustvariti.⁴⁶ Če je končni učinek torej isti kot v nasprotni skrajnosti, portretnost praviloma tudi ne bo večja, če miniaturo povečamo, spomenik pa pomanjšamo v naravno velikost. Prav zaradi imanentnih lastnosti spomenika in miniaturo ne. — Iz razlogov, o katerih moram takoj spregovoriti, edino črnobeli grafični portret ne izgubi svojega portretnega pomena z merami, ki se gibljejo dosti pod naravno telesno velikostjo pa so zanj, kot smo že rekli, običajne.

Tudi to bo takoj jasno, če poprašamo, kako portretno zmožljivost imajo tu linija, tam barva in tam plastična forma. Jasno in razumljivo bo to po analizi grafičnih del in risb, ki se izražajo v pretežni meri s črto in šele nato z iluzijo barve in telesnosti, ože slikarskih del, ki se izražajo z linijo in barvo v njihih raznih odnosih do tudi popolne prevlade barve in vedno šele potem in z njeno pomočjo tudi z iluzijo telesnosti, po analizi plastike, ki se praviloma izraža z vzboklo, v prostoru zaključeno plastično obliko in šele za tem in s sredstvi slednje tudi z linijo in videzom barve. — in slednjič tudi po razčlenitvi našega osebnega likovno portretnega zaznavanja živih individuov in našega likovno portretnega spomenika. Z analizo doženem, da se opira naše spoznavanje portreta tako pred naravnim modelom kot pred njegovo umetniško interpretacijo najbolj na zunanje obrisni in notranje razčlenjujoči sistem karakterističnih linij,⁴⁷ s katerimi je realno trodimenzionalna individualna osebnost v našem vtisu in tudi v naši predstavi zreducirana v ploskev.⁴⁸ Portretno moč linije dokazuje tudi skrajna (in močno abstrahirana) oblika portreta, ki se opira celo le na zunanje obrisni sistem linij, na konture človeške glave in eventualno tudi telesa v profilu — silhueta, tenja, senčni obris ali senčna podoba. V razvoju evropskega portreta se je po dolgi predzgodovini uveljavila predvsem v drugi polovici 18. stoletja, ko je dosegla izredno popularnost.⁴⁹ Tu nas ne more še posebej zanimati že glede na to, da je največkrat ostvarjena na povsem mehaničen način.⁵⁰ — Kar barvo in plastično obliko tiče, pa iz gornjega vemo, da analogno naši čutni zaznavi lahko za portret povsem zadoščata v svoji črno-beli linearni transkripciji risba in grafika. Zato sta barva in plastična oblika tudi v barvnih in polnplastičnih portretih le tisto drugotno, ki lahko linearno karakteristiko izpopolnjuje in krepi, lahko pa jo, če je iz umetnostno-umet-

niških nagibov postavljeno na prvo mesto, tudi močno slabi ali povsem uniči. V slikarstvu to najbolj dokazujejo od vključno impresionizma dalje vse one portretne umetnine, ki je njih glavni poudarek v reševanju svetlobnih in kolorističnih problemov.⁵¹ Po navedenem bo tudi razumljivo, da nas v črno-belji grafiki,⁵² ki se koncentrira na — za portret bistveno — linearno karakterizacijo, pri portretu že zadovoljuje plošča v merah, ki so portretno nesprijemljive v barvni miniaturni ali še celo v barvni, n. pr. porcelanasti, skulpturi.⁵³ To in ono bo zato splošna zgodovina portreta obravnavala mimogrede in bolj kot znak velike priljubljenosti portreta predvsem v 18. stoletju, ob miniaturnih grafičnih portretih Etienna Ficqueta (1717—1794) in njegovih učencev pa, da postavim nasproti skrajni grafični primer iz istega časa,⁵⁴ se bo le smela dlje pomuditi. Prav osredotočena portretna karakteristika dela v grafiki naravni format kar nepotreben⁵⁵ in daje le-tej po drugi plati v razliko s slikarstvom in plastiko veliko večjo možnost portretne karikature, ki jo označuje pretirano poudarjanje posameznih individualnih značilnosti kake osebe.⁵⁶ Tako si stoje nasproti kot skrajne oblikovne možnosti »golega« portreta portretna silhueta na eni in karikatura na drugi strani v grafiki, koloristično impresionistični portret v slikarstvu in tipični, monumentalni spomenik v kiparstvu, vse pa veže s strogimi in čistimi portreti široka in globoka fronta prehodov.

Nujni sklep, ki iz vsega tega sledi, je, da se tako v skulpturi kot v slikarstvu portret najuspešnejše uveljavlja v delih, ki so podana v naravni velikosti ali vsaj niso od nje preveč oddaljena. Zaradi tega pravila, ki ga gotovo ne smemo jemati togo dogmatično — saj dobro vemo že eno veliko izjemo, grafični portret — pa se vendar morata umakniti veliki spomenik in miniaturni portret v bolj periferne predele področja, ki ga raziskuje umetnostna zgodovina portreta, in ki ga bo napolnjeval zato predvsem tabelni, grafični in običajni plastični portret glave, poprsja ali celopostavne upodobitve.

Naravna velikost je najbolj zaželjena tudi zaradi portretove reprezentativne funkcije: tako kot kulturna podoba predstavlja tega ali onega boga, božanstvo, svetnika, in ima tedaj za tej ali oni cerkvi ali veri podložnega še poseben, izvenumetnostni pomen, tako portret reprezentira in predočuje določenega, individualnega človeka v njegovem določenem, individualnem izgledu in samostojnem obstoju ter ima tedaj prav tako še poseben, izvenumetnostni pomen.⁵⁷ V razliko z neumetnostnim pomenom kulturno-verske podobe, ki je religiozen, je neumetnostni pomen portreta socialen, družben in zato neprimerno važnejši. Saj je očiten in neposredno razumljiv vsakemu človeku ne glede na dobo in deželo,⁵⁸ oni pa more govoriti le pripadniku te ali one domače religije ali vsaj nje poznavalcu.

Le kolikor se portretist drži naravne velikosti, je od formata upodobitve odvisen tudi obseg ali izrez, v katerem je portretiranec podan. Najmanj, kar umetnik mora prikazati od človekove fizične pojave, je glava, oziroma, če gre za dvodimenzionalno podobo ali

portretno masko, obraz kot najznačilnejši, najreprezentativnejši del človekovega telesa.⁵⁹ Ako lahko tvori upodobitev same glave portret v vseh vrstah slikarstva in plastike, velja to tudi za naslednjo, najobičajnejšo stopnjo — poprsje ali doprsni portret, v katerega morejo biti vsaj pri slikarskih upodobitvah pritegnjene tudi roke.⁶⁰ Sledita upodobitev do pasu in do ledij,⁶¹ prav tako znana v vseh strokah, nato pa upodobitev do kolen ali dokolenski portret, ki ga opažamo le v slikarstvu. Možnosti glede obsega zaključuje v vseh umetnostnih strokah nastopajoči celopostavni portret.

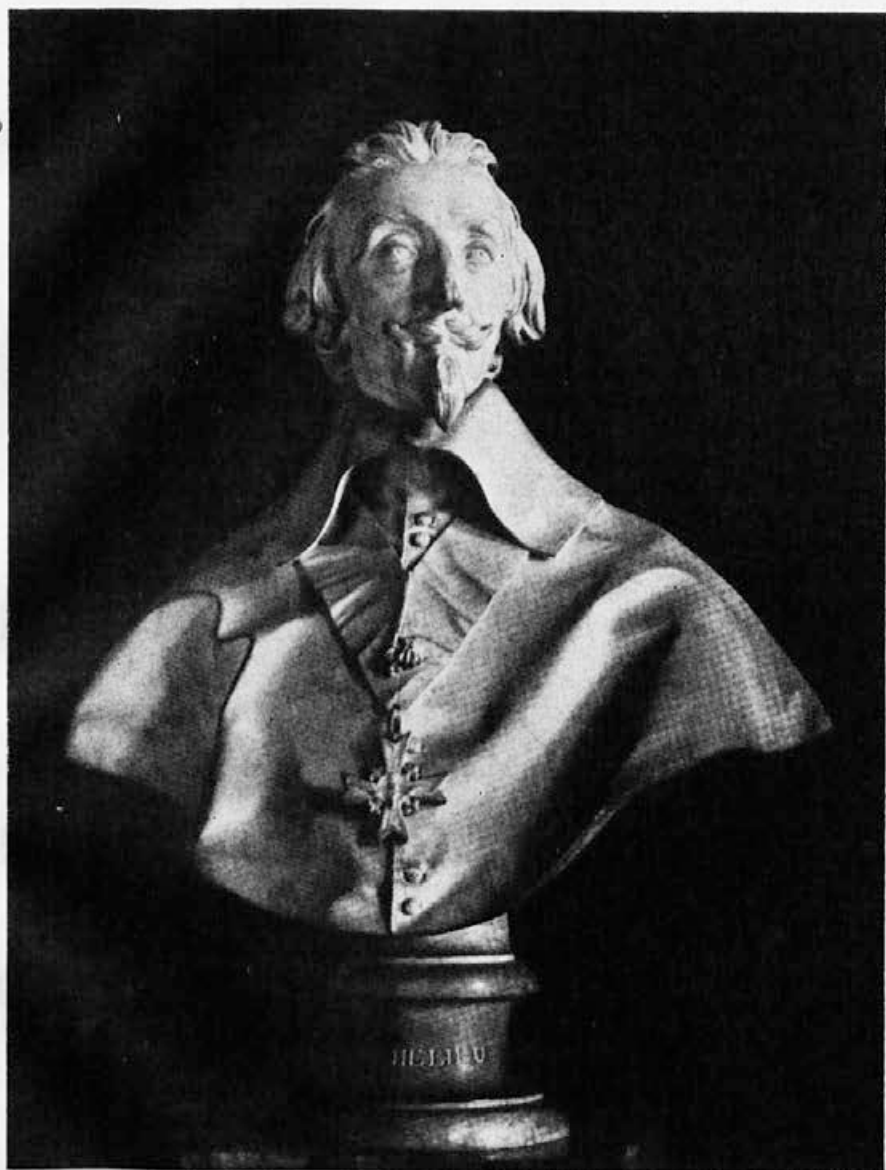
*

Zgodovinski razvoj portretnega obsega je toliko zamotan, da se ne dá zgostiti v preprosto pravilo. V glavnem drži, da so celopostavne upodobitve starejše in da šele kasnejši razvoj prinaša vedno manjše izreze vse do poprsja. Take celofigurne portrete poznamo pri starih Grkih brez izjem vse do helenizma, pri rimskih prednikih Etruščanih na njihovih sarkofagih in skozi ves srednji vek. Toda potrebno je pojasnilo. Res da se arhaične dobe posameznih kultur odlikujejo s celopostavnimi upodobitvami, nič manj pa ni res, da je pravi portret s svojo individualno karakteristiko šele sad naslednjih, zrejših obdobj, oni prejšnji primeri pa so portreti le po individualnem imenu, ki označujejo tipični lik. Kakor hitro pa se na podlagi nakopičenih osebnostnih znakov izvrši kvalitetna izprememba iz tipične v individualno upodobitev, si družba in umetnik ustvarita tudi novo samostojno motivno zvrst — samostojni portret, ta pa je zdaj samostojna doprsna upodobitev in ne več celopostavna.⁶² Seveda imamo v istem času in sprva v veliki večini tudi celopostavne upodobitve, toda za razloček z novimi so nesamostojnega značaja ter brez izjeme kažejo umrle in donatorje. Obseg samostojnega portreta pa zdaj — v nasprotju s prejšnjimi predportretnimi in deloma portretnimi upodobitvami — počasi narašča. Pri tem mu seve pomagajo podobe ustanovnikov⁶³ in tako nam daje prve samostojne tabelne celopostavne portrete šele prva polovica 16. stoletja z deli Luke Cranacha starejšega (1472—1553)⁶⁴ in že zaradi zveze s Tizianom važnega Jacoba Seiseneggerja (1505—1567) v južnih nemških deželah,⁶⁵ pa Alessandra Moretta (okoli 1498—1554)⁶⁶ in Tiziana⁶⁷ v severni Italiji. — Pozen je tudi stoječi dokolenski portret, ki nima prednikov med donatorji in ga uveljavi — prav tako v severni Italiji — šele Parmigianino (1503—1540).⁶⁸

Obseg in izrez vplivata zopet naprej, od njiju ni odvisna le z zadnjim se ujemajoča vrsta portreta,⁶⁹ ampak tudi drža, ki je v njej oseba podana. Pri podobi glave so možnosti razumljivo najmanjše. Polnplastični portret nam kot živi model nudi poglede od vseh strani, reliefni, ože slikarski in grafični le od ene. Pri teh je glava lahko zajeta v vseh možnih obratih med obema in razmeroma redkima skrajnostima — izgublja jočim se profilom na levo ali na desno. Praktično ločujemo le strogo frontalni, čelni en face in strogi ali ostri profil na levo ali desno ter priljubljeno kompromisno rešitev, pol — ali tričetrtinski profil na levo ali desno, ki srečno

zdrružuje lastnosti profila in frontalnega obrata. — Tudi obrat vpliva na portretnost. Najočitneje potrjuje to izgublajoči se profil, ki komaj še zadovoljuje portretno zahtevo po minimalnem prikazu človekove zunanosti. Pomembni razloček pa je tudi med obema strogima obratoma: en face portret (kakor tudi polprofil) stopa z menoj v neprimerno bolj živ odnos in vrši svoj akt predstavljanja mnogo neposredneje kot hladno odmaknjeni ostri profil, katerega važnost obrisnih linij približuje silhueti. Portretni pomen obrata izpolnjuje, podpira ali manjša zlasti smer pogleda. Direktni pogled v gledalca šele ustvarja z u n a n j o e n o t n o s t p o r t r e t a,⁷⁰ ki je zato pri strogem profilu skoraj nemogoča. — Semkaj sodi še omemba posebne oblike trikratnega portreta (triple portrait),⁷¹ ki združuje tri upodobitve — dve profilni in eno polprofilno — iste osebe na isti sliki. Trikratni portret je nastajal skoraj izključno le kot predloga za kiparska poprsja. Iz 16. stoletja je znan tako imenovani »Plemič« Lorenza Lotta,⁷² iz 17. predvsem dela, ki so služila prezaposlenemu Berniniju: Philippa Champaigna »Richelieu« (sl. 1 in 2), van Dyckov »Charles I.« in Suttermannsov »Francesco I. d'Este«.⁷³

Čim večji je obseg upodobitve, tem številnejše so njene možnosti. Pri celopostavnem portretu že zdavnaj ne govorim več le preprosto o obratu, ampak opisujem držo, kretnje in položaj, ki je v njem portretirani. Ali stoji, ali sedi, ali leži? Ali miruje ali se giblje? S čim se ukvarja? V kakem okolju je? Vsaka od naštetih možnih rešitev lahko deluje zaviralno ali pospeševalno na portretnost slike ali kipa. Praviloma si bo portretist največ pomagal z r o k a m i, ki so slej ko prej poleg obraza z očmi najvernejše kazalo človekove individualne biti in dejavnosti,⁷⁴ morejo pa tudi uresničiti n o t r a n j o e n o t n o s t p o r t r e t a z njegovo okolico ali z u n a n j o z menoj in tako opravljajo tudi funkcijo pogleda.⁷⁵ Pri glavi govorim le o m i m i k i, o b r a z n i i g r i, ki more portret, če je močnejše poudarjena — primer so Halsovi žanrski portreti —,⁷⁶ zlahka približati ž a n r s k i figuri. Pri večjem izrezu in celotni postavi razlagam njeno pantomimo, igro kretenj. Zanj o še bolj velja, kar sem dejal o mimiki. Z vsakim močnejšim obraznim ali telesnim gibom se večja neportretni delež upodobitve: žanrski moment, vtis figuralne študije po modelu, ilustracije itd., premišljeno uporabljeni pa moreta seve obe — mimika in pantomima — portret tudi podčrtavati v njegovi individualni karakteristiki. Ne smemo pozabiti, da mora ob vsem tem glava kot fokus človekove individualnosti vedno dominirati nad ostalim. Da je to najteže takrat, kadar se celopostavni portret razširi v k o n j e n i š k i p o r t r e t, je evidentno. Teorija⁷⁷ se sklada s prakso v ugotovitvi, da slikani portret laže ohrani svoj portretni značaj kot plastični konjeniški spomenik. Pri zadnjem mora biti karakteristika glave glede na nizko in oddaljeno gledalčevo opazovališče pretirana in hkrati sumarična, da jo opazovalec vobče razloči. V slikanem se moreta celotnostno obdelana žival in jezdec podrediti glavi tega, saj moj pogled enakopravno in iz ne prevelike razdalje objema celoto. Klasični primer za plastiko je Verrocchijev Colleoni v Benetkah,⁷⁸ v slikarstvu pa lahko predstavljajo Velasquezovi konje-

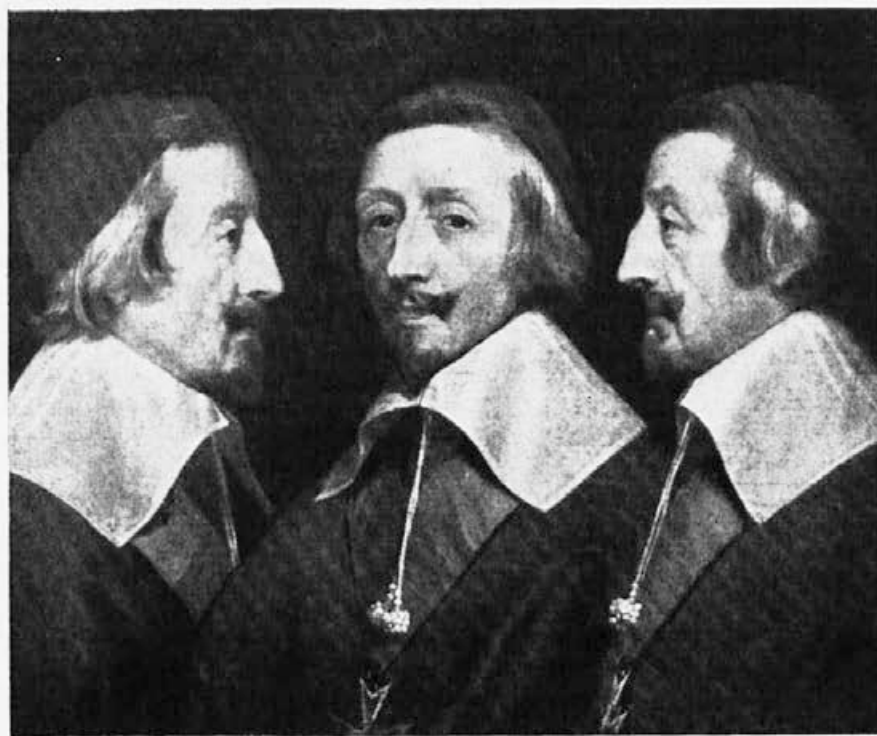


Sl. 1. G. L. Bernini, Podoba kardinala Richelieuja (posnet po podobi Ph. de Champaignea), Paris, Louvre

niški portreti⁷⁹ portretno pozitivne, starejša Uccelov in Castagnev pa portretno negativne primere.⁸⁰

Kot vidimo, se s formalno tako trdno povezana portretna problematika vzporedno z obsegom upodobitve neprestano širi in komplicira. Pri portretni glavi se še ne pojavlja vprašanje noše, že pa se oglašča pri poprsju in še celo pri celopostavnem delu. Pač pa zahteva že podoba glave rešitev »najprvotnejše noše« — frizure in brade. Možno je, da karakteristika individualnega obraza blede spričo pozornosti, s katero je kipar ali slikar obdelal frizuro. V tem primeru, ki se mu približujejo n. pr. marsikateri rimski ženski portreti cesarske dobe,⁸¹ je portretnost nedvomno zmanjšana in vsiljuje se banalna primera z izložbenimi lutkami. Problem celopostavnega portreta je v bistvu isti. Ali gospoduje individualna osebnost nad nošo ali obratno. Ali je obleka dopolnilo, ali osebnost morda celo podčrtuje ali pa se ta izgublja v njej. Pri portretiranju glave je nevarnost, da ostane upodobitev pri modelski študiji glave — postavim primer: študija glave starca z brki. Celopostavni portret je v nič manjši nevarnosti, da se spremeni v kostumsko študijo ali v modno podobo.⁸² Nikoli ne smemo pozabiti na socialno izenačujočo in stanovsko tipizirajočo moč oblačila. Zaradi nje nam je tolikokrat upravičeno na ustih oznaka: ne portret moža ali žene, ampak podoba dame, gentlemana, oficirja, duhovnika, kmet ali dekle v tej in tej narodni noši in podobno. Portretno bolj ali manj zadovoljivih rešitev je več. Najprej sumarično obdelana ali tudi komaj naznačena obleka v nasprotju s pozorno obdelano glavo. Tak način kažejo mnogi portreti Lenbacha že v skrajnih oblikah.⁸³

Sledi v zapadnoevropski umetnosti pogosta rešitev z antično ali svobodno prikrojeno, včasih povsem fantastično nošo. Najpogostejše je antično odevalo zlasti na samostojnih monumentalnih spomenikih od renesanse dalje.⁸⁴ Po njegovi dolgotrajni priljubljenosti, ko ga srečujemo posebno pogosto v baročnem in klasicističnem kiparstvu,⁸⁵ pomeni prelomnico šele druga četrtina 19. stoletja. Delo Davida d'Angersa (1788—1856), ki se tudi z besedo bori za sodobno obleko na spomenikih, v praksi pa se ji še večkrat izogne,⁸⁶ je značilen odsev splošne spremembe okusa. Antična ali vsaj tej približana noša, ki jo je zagovarjal še Reynolds v svojih akademijskih govorih, se mora končno umakniti historičnemu kostumu celo v delu glavnega mojstra zrelega klasicizma, Thorvaldsena, kjer je zadevni novum 1859 odkriti spomenik volilnega kneza Maksimilijana I. v Münchenu.⁸⁶ — O tako imenovanih preoblečenih in mitoloških portretih želim spregovoriti na drugem mestu, zato naj se tu dotaknem le še svobodno prikrojene in »povsem fantastične« noše. Obe nastopata sporadično v vseh dobah od renesanse dalje. Toda, medtem ko prvo kakor antično večkrat pobujajo tudi estetsko portretni nagibi, je potrebno iskati vzroke za fantastično nošo po večini v umetniškem reševanju barvnih in svetlobnih problemov.⁸⁸ S tem v zvezi, pa že izven strožjega okvira fantastičnega kostuma je tudi kovinski oklep nasploh, ki ga kaže vrsta znamenitih slikanih portretov od pionirja Giorgioneja⁸⁹ do Corintha v našem stoletju.⁹⁰



Sl. 2. Ph. de Champaigne, Kardinal Richelieu, London, Nat. Gal.
(predloga za sl. 1.)

Tretja rešitev je portret z golim telesom. Uporabljam tak naziv, ker dobro označuje heterogeno, sešteto in ne zlito, ki je zanj značilno. Pred portretom z golim telesom ima evropski človek, ki je že od starih Grkov dalje nevajen stalnega in splošno družabnega stika z goloto, občutek, da je portretni glavi pritaknjeno ne-individualno golo telo. To pa ne samo pred primeri, kjer se je to resnično zgodilo,⁹¹ ampak tudi pred deli, ki so nastala dosledno po opazovanju enega modela.⁹² Možno je le, da vtis akta z magana nad vtisom portreta, bodi, da je umetnik to hotel ali ne. Tako ne-individualno dejansko tudi učinkujejo po bolj ali manj znanih modelih upodobljene »Venere«, približno istočasni polakti fontaine-bleaujske šole⁹³ ter številno nasledstvo prvih in drugih. Goyeva Gola Maja predstavlja s tega gledišča eno redkih izjem visoke umetnosti.⁹⁴ V ostalem dojemamo celo dela kakor Voltaire⁹⁵ Jeana-Baptista Pigalla (1714—1785) iz leta 1776 in Antonija Canove (1757—1822) Paolino Borghese (sl. 3) ali Napoleona⁹⁶ le kot polportrete. Konkretni primeri uče, da je zadnji način — gola figura — portretnemu značaju dela le v kvar. Ta kot prejšnji — z »idealno nošo« — pa tudi nasprotuje portretni zahtevi po predstavitvi določenega človeka v njegovem določenem, značilnem izgledu.⁹⁷

Od navedenih načinov je portretno najugodnejša nedvomno prva rešitev, v tem se ji približuje zadnja možna in najbolj nasprotna, v kateri ni obdelan z vso pozornostjo le človek oziroma njegov obraz, ampak je obenem z isto skrbjo obravnavana tudi obleka in vsa eventualna dopolnila. Da kljub takemu, celoto enako objektivno-portretno zajemajočemu umetniškemu nazoru portret osebnosti vendar lahko triumfira nad portretom akcesoričnega, je dokaz zlasti vrsta portretov Hansa Holbeina mlajšega,⁹⁸ ki so enako zgledni primeri te poslednje vrste, kot so Rembrandtovi najpopolnejša paradigmatata prve.

Portretna dopolnila, ki pogosto dobivajo značaj pravih atributov, bi bila med poslednjim, kar moremo opazati posebnega pri vseh portretih, tako pri plastičnih kot pri slikanih. Glede na njihovo večjo udeležbo in pomen v slikanih in grafičnih portretih jih prihranim za predzadnji del svoje obravnave, ki bo v glavnem posvečena le-tem. Poslednje, kar zadeva vsak spomenik upodabljajoče umetnosti in s tem tudi likovno-umetnostni portret, je okvir. V danes običajnih primerih ima vedno dvojno nalogo: obrobja umetnino in jo ločuje od zunanjega sveta izven nje. Zgodovinsko umetnostno gradivo pa razločno govori o celih obdobjih, ko okvir ne opravlja le teh dveh funkcij. Mnogokrat je mogel okvir upodobitev tudi dopolnjevati. V dobah, ki so razodevale svojo kulturno fiziognomijo v najtesnejši povezanosti raznih strok umetnosti, umetnosti in narave, pa tudi umetnosti in religije in predvsem umetnosti in praktičnega življenja, pa okvir umetnine velikokrat ne oddeljuje od njene okolice, ampak jo z njo veže, da, skuša celo zabrisati vse meje med njima. Tudi pri vokviritvi portreta se lahko nazorno pokažejo vse te tendence. Možnosti so pri posameznih strokah različne. Pri običajnem primeru popsja je to skromni arhitekturni detajl podstavka. Že tu se kažejo razlike. Ali je podstavek jasen v svoji zgradbi in vidno kaže svoj od portreta v ožjem smislu različni sestav ali pa ga n. pr. draperija močno, ako ne kar povsem zakriva in tako portret neposredno postavlja v umetnostno oblikovano ali pa tudi neoblikovano okolje. Najizrazitejše primere za to dajeta logično v eno povezani naturalizem in iluzionizem baročne umetnosti.⁹⁹ Arhitekturni okvir popsij rimskih baročnih nagrobnikov budi s neverjetnim tehničnim rafinmajem v gledalcu vtis, da ima opravka s celopostavno upodobitvijo osebe, ki jo molitveni pult ali pregraja spodnjega roba niše deloma zakriva, ki pa ji daje temno poglobljeno ozadje videz možnosti popolne telesne razsežnosti (sl. 4). K okviru sodijo predmetna dopolnila, v samostojna pregrinjala prehajajoča sama draperija oblek, molitveniki, zlasti pa blazine, ki povsem neprisiljeno vežejo portret z arhitekturno okolico.¹⁰⁰ Tako tvori šele celotni spomenik zadovoljiv okvir svojemu portretu (sl. 5). Toda ne le tu, vedno, kadar je bil nagrobniški portret izvršen v naprej preračunani skladnosti in povezanosti s celoto, se bo zdel brez nje okrnjen in večkrat tudi nerazumljiv, pa naj gre za portretne upodobitve na antičnih in starokrščanskih sarkofagih, na nagrobnih ploščah in tumbah, na epitafih, na stenskih ali samostojnih nagrobnih spomenikih tako renesanse kot baroka ali klasicizma. V baročnem nagrobniku zahteva portret velikokrat še celo širši okvir. Ekstremno centrifugalni motiv



Sl. 3. Ant. Canova, Venus victrix (Paolina Borghese) v Museo Borghese v Rimu
(»goli« portret)

tako imenovanih »večnih molivcev«¹⁰¹ je kakor upodobitve na epitafih nerazumljiv brez pritegnitve predmeta pozornosti in molitve — tega pa velikokrat predstavlja šele bližnji oltar s svojo vsebino. Če ustvarja tako tu portretni okvir celotni arhitekturni prostor — n. pr. neke kapele — in je brez njega notranja enotnost portreta z njegovo okolico porušena, tedaj vem, da lahko dobi okvir samostojnega monumentalnega portretnega spomenika, za katerega velja portretno-načelno vedno isto, celo že pravi urbanistični značaj.¹⁰²

Doslej povedano je bilo tako splošno, da je veljalo za vse portretne upodobitve. Preden pa preidem k posameznim možnostim samostojnega in nesamostojnega, enojnega kot skupinskega portreta v zvezi z ostalo motiviko, bo metodično dobro, če poprej ugotovim specifičnost zadnjega. Vprašanje portretnosti je namreč v skupinskem portretu mnogo bolj zamotano kot v enojnem ene same osebe.

Povzetek poglavitnih zahtev enojnega portreta je: vse portretno sekundarno in akcesorično naj bo portretu v ožjem smislu čim bolj podrejeno in čim jasneje izraženo v svoji funkciji dopolnjevanja. Torej subordinacija dopolnil in okolice portretirani osebi, pri tej pa spet telesa glavi, ki je portretno središče in žarišče upodobitve. V enojnem portretu je dana vsaj delna zadevna rešitev že v našem humanističnem dojemanju človeka v njegovem okolju tudi za dela, v katerih je človeku in dopolnilnemu posvečena enaka pozornost. Skupinski portret pa reprezentira, nepo-

sredno predstavlja skupino več enakopravnih določenih oseb v njihovem določenem, značilnem in posebnem, torej tudi enakopravnem izgledu. V njem se torej poleg osnovne zahteve po subordinaciji okolice človeku postavlja specifična zahteva po koordinaciji večjega ali manjšega števila enakopravnih individuov.

Raznoliko spomeniško gradivo široko pojmovanega skupinskega portreta morem tako tudi teoretično razporediti v najvažnejše značilne oblike. Prva zanemarja zahtevo skupnosti: upodobitve oseb so portretne, med seboj enakopravne, toda povsem nepovezane. S pogledi portretiranih naravnost ali vsaj v smeri proti enemu ali več presumptivnim gledalcem je sicer ustvarjena zunanja enotnost, manjka pa za realizacijo skupine potrebna notranja. Pred seboj še nimam skupinskega portreta, ampak le portretno skupino, z drugimi besedami: več portretov v istem okviru. — Sledeča diametralno nasprotna možnost: upodobitve oseb so same na sebi portretne in bi bile bolj ali manj enakopravne, da niso med seboj skrajno povezane s svojo fizično aktivnostjo in s svojimi v pogledih se razodevajočimi interesi. Zunanje enotnosti, vezi z enim ali več domnevnimi gledalci izven upodobitve ni, zato pa je notranja enotnost popolna: upodobitev pa ni več skupinski portret, ampak portret skupine, ki nima kljub portretnosti upodobitev nič več skupnega s skupinskim portretom kot z žanrsko podobo. — Skupinski portret ustvarja šele tretja realizacija, ki mora kompromisno združiti odlike obeh ostalih rešitev — ohraniti individualno samostojnost vsakega posameznega portreta in obdržati popolno enotnost skupine tako v sliki kot z gledalcem. Skoraj nasprotujoče si zahteve so tako velike, da je čistih rešitev prav malo. Iz strogo pojmovanega skupinskega portreta moramo zgolj iz formalnih razlogov¹⁰³ načelno izločiti tudi družinski portret, v katerem se naravna podreditev — tu starši, tam otroci — odraža v formalni subordinaciji na upodobitvi tudi, kadar je izločen sleherni žanrski moment. Postulat koordinacije pa še jasneje deli od skupinskega portreta zgodovinsko podobo, ki ne le, da vedno pozna glavne junake, ampak so v njej običajni tudi neportretni statisti.

Razen po kriterijih notranje in zunanje enotnosti ter podreditve in enakopravnosti morem na splošno zajeti skupinski portret deliti še po številu upodobljenih. Opravičljiva in praktična se mi zdi le delitev v dvojni, trojni in ožje skupinski portret, od katerih ima seveda vsak svoje vsebinske in formalne posebnosti in svoj *raison d'être* v času in prostoru.

Dvojni portret reprezentira le dve osebi, pa vendar kaže že vse možnosti skupinskega portreta. Naravno in formalno ločimo koordinirane in subordinirane dvojice. Po pomenu in razširjenosti stoje v zgodovinskem gradivu na prvem mestu naravno in po večini tudi oblikovno enakopravne upodobitve zakoncev. Znane so že iz antike, v zahodnoevropski umetnosti pa se dolgo časa pojavljajo le v sepulkralni plastiki nagrobnih plošč in tumb, na katerih poznamo bogato razvojno



Sl. 4. Gius. Mazzuoli, Podoba Gaudencija Poli v cerkvi S. Crisogono v Rimu (svečni molivec)

vrsto od prvih, komaj v zarodku portretnih likov dalje. Slede upodobitve v okviru donatorjev in prve samostojne portretne upodobitve. Delo Jana van Eycka z »Zakoncema Arnolfini« iz leta 1434 na čelu predstavlja tudi v tej zvezi unicum.¹⁰⁴ V Italiji so najstarejše samostojne portretne podobe zakoncev tako imenovani aliانسni portreti, ki kažejo dopolnjujoče se profilne portrete obeh soprogov še na ločenih tablah. Preko aliansnih portretov v skupnem okviru¹⁰⁵ dospe za severnim zaostajajoči italijanski razvoj portreta do pravega dvojnega portreta zakoncev. Eden najzgodnejših primerov je Andreja del Sarta »Lastna podoba z ženo«. Če delo v resnici prikazuje slikarja,¹⁰⁶ potem inavgurira na jugu tudi umetniški avtoportret z ženo, ki bo tu v bodoče prav tako vedno redkejši kot onstran Alp.¹⁰⁷ Tako številnih ostalih primerov na tem mestu ne kaže obravnavati. Praktično jim lahko prištejem še mnoge družinske portrete, ki na njih

eden ali dva upodobljena otroka ne fungirata kot samostojna portreta, ampak le kot živo dopolnilo staršev.¹⁰⁸

Avtoportret nastopa kot sestavni del tudi v drugi, poleg zakoncev najpogostejši naravno in formalno koordinirani dvojici, v tako imenovanem prijateljskem portretu. Tudi če izvzamem te posebne, zaradi svoje izpričanosti posebno zanimive, a v baroku in sledeči dobi ne baš redke primere,¹⁰⁹ ostane dolga vrsta značilnih del od Raffaela, Sebastiana del Piomba, Holbeina in Pontorma do van Dycka, Ph. de Champaigna, Reynoldsa, Lenbacha in drugih.¹¹⁰ Njihovim tovrstnim stvaritvam se pridružujejo še dvojni portreti bratovskih in sestrskih dvojic¹¹¹ kot tretji in zadnji važnejši tip pretežno koordiniranega dvojnega portreta. — Subordinirani dvojni portret umetnik lahko ostvari v vseh odtenkih med enakopravnim dvojnem in v bistvu enojnim portretom. Naj gre za očeta ali mater z otrokom,¹¹² za kardinala s tajnikom¹¹³ ali za kneza s pažem¹¹⁴ — v bistvu to ni važno —, v skrajni subordinaciji postane drugoimenovani samo dopolnilo prvega in izgubi vsak samostojni portretni pomen.

Trojni portret je največkrat za eno osebo razširjeni dvojni portret. Tvorijo ga v prejšnjo vrsto spadajoči zakonci z enim otrokom in trojice »prijateljev«, bratov in sestra.¹¹⁵ Zgodovinsko važnejšo samostojno realizacijo trojnega portreta ustvarjata le benečanski trio-portret¹¹⁶ in papeški nepotski portret s Tizianovim Pavlom III. in Raffaelovim, kompozicionalno še manj predelanim Leonom X.¹¹⁷

Zarodki strože pojmovanega skupinskega portreta tiče v nabožni podobi, njegov razvoj pa je pomemben samo na severu in se tudi tam omejuje na nekatera mesta današnje Nizozemske. Predstopnja so zametki v religiozno-legendarnih historijah Diericka Boutsja iz okrog leta 1475,¹¹⁸ v tej zvezi najvažnejšega Gertgena tot Sint Jansa (Gertgena van Haarlem)¹¹⁹ in Gerarda Davida iz leta 1498.¹²⁰ V dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja nastali Jeruzalemski romarji Jana van Scorela in drugih predstavljajo že samostojno portretno skupino.¹²¹ Pravi skupinski portret pa je možen šele, ko odpade tudi poslednji religiozni okvir, ki je vsaj posredno odločujoč tudi še za Jeruzalemske romarje. Od treh glavnih tipov holandskega skupinskega portreta se najprej, že koncem dvajsetih let 16. stoletja,¹²² uveljavi skupinski portret strelcev. Predstavlja nam člane prostovoljnih strelskih združenj, to je za razliko od mobilnejše najemniške vojske v glavnem za obrambo domačega mesta ustvarjene civilne garde, ki je odigrala v dobi osvobodilne borbe proti Špancem in v nemirnih časih tridesetletne vojne dovolj pomembno vlogo. Poudarjam prostovoljnih združenj: sestavljali so jih enakopravni holandski meščanje, ki so po navadi tudi z enakimi prispevki poskrbeli za skupna poslopja in njihovo notranjo opremo. Važen del te slednje so bili prav skupinski portreti: enakopravno portretno reprezentacijo je terjala torej že enakopravnost v plačevanju. Razen iz Amsterdama in bližnjega Haarlema, ki sta za razvoj najvažnejša in se z značajem svojih del srečno izpopolnjujeta, poznamo strelske podobe tudi iz Haaga, Delfta in Alkmaarja. Ločimo jih lahko tudi po glavnem tradicionalnem orožju posameznih



Sl. 5. Domenico Guidi, Ljubezen na nagrobnem spomeniku Falconieri v cerkvi S. Giovanni dei Fiorentini v Rimu (portret podrejen alegoriji)

združenj. Tri vrste so: Kloveniers = mušketirji, Handbogschütters = samostrelci in Voetbogschütters = lokostrelci. Skupinski portret strelcev se med holandskimi skupinskimi portreti prvi pojavi in po koncu tridesetletne vojne tudi logično prvi izgine. Razvoj se začneja z deli, ki se še vežejo na portretno skupino, pa vedno bolj napreduje v smeri notranje enotnosti in čim neprisiljenejše zunanje. Po krajšem premoru, ki ga izpolnjujejo najvažnejši dogodki nizozemske zgodovine, je omembe vreden konec osemdesetih let, ko 1588 Cornelis Ketel (1548 do 1616) prvič¹²³ upodobi medtem reorganizirane strelce v celih postavah,¹²⁴ najrazkošnejša dela v tem žanru pa ustvarita v prvi polovici 17. stoletja Frans Hals († 1666) s svojimi strelskimi banketi in drugimi podobami¹²⁵ in za njim njegov ožji rojak Bartholomaeus van der Helst (1615—1670).¹²⁶ Umetnostni višek holandskega skupinskega portreta strelcev je Rembrandtova tako imenovana »Nočna straža« iz 1642.¹²⁷ A le umetnostni. Skupinski portret je v njej reduciran na dvojni portret kapitana Fransa Banninga Cocqua in poročnika van Ruytenburgha pred ozadjem neportretne množice. Znamenito delo, ki so ga naročniki prav zaradi tega odklonili, omenjam zato le s to pripombo. Rembrandt pa je ustvaril tudi s stališča skupinskega portreta zgledne rešitve za oba ostala tipa holandskega skupinskega portreta. To sta »anatomija« in skupinski portret regentov, ki se oba pojavita na prehodu iz 16. v 17. stoletje¹²⁸ pa se ponavljata v številnih inačicah tja v zadnja desetletja 18. stoletja. »Anatomija« kaže zdravnike, zbrane v tako imenovanem anatomskem teatru¹²⁹ okoli trupla ali skeleta, ob katerem docira eden izmed njih, profesor. Rembrandt jo je ostvaril v Anatomiji doktorja Tulpa iz leta 1632¹³⁰ in v Anatomiji doktorja Dymana (1656), ki se nam je žal ohranila le v fragmentu.¹³¹ Za razvoj skupinskega portreta kot takega pa je najvažnejši njegov poslednji skupinski portret iz leta 1661/62, s katerim je rešil še problem regentske podobe, ki naj reprezentira predstojnike različnih dobrodelnih ustanov in cehov (sl. 6). Rešil ga je tako, da so nam Staalmeesters¹³² s svojo do skrajnosti poenostavljeno in povezano zunanjo in notranjo enotnostjo v prostoru, času, dejanju, interesu in barvi ne le še danes najčistejši primer holandskega skupinskega portreta, ampak kar inkarnacija pojma skupinski portret par excellence. — Holandski skupinski portret zaključujejo po več kot dvestoletnem zmagoslavnem obstoju šele dela Thomasa van der Wilta (1659—1773),¹³³ Cornelisa Troosta (1697—1750) in Tibouta Regtersa (1710—1768),¹³⁴ Jana Mauritsa Quinkharda (1688—1772)¹³⁵ in še kasnejših Aerta Schoumana (1710—1792), Adriaana de Lelie (1755—1820) ter Wybranda Hendriksa (1744—1851).¹³⁶

Ostale dežele, ki nudijo zametkom holandskega skupinskega portreta v 15. in tudi še v 16. stoletju nekaj zanimivih paralel,¹³⁷ v času njegovega razmaha ne ustvarijo ničesar podobnega. Ponovno rešujejo skupinski portret šele umetniki novejšega časa, pa le posamezniki in vedno povsem priložnostno.¹³⁸ Družbeno-družabni razlogi so tu povsem očitni. Kolikor so edino na Holandskem omogočili splošen razmah skupinskega portreta, pa se povsod brez izjeme od 16. stoletja dalje vse močneje uveljavlja družinski portret, ki sem se ga načelno in



Sl. 6. Rembrandt, Predstojniki združbe trgovcev s suknom (1661—1662), Amsterdam, Ryksmuseum

vsaj v njegovih skromnejših oblikah že nekoliko dotaknil. Okoli obeh najreprezentativnejših del 15. in 16. stoletja, Mantegnovih fresk *Camere degli Sposi* v Mantovi¹³⁹ in Holbeinovega portreta družine Thomasa Mora,¹⁴⁰ morem razvrstiti le malo del. Toliko bogatejše je gradivo baroka, 19. in našega stoletja. Izstopa nekaj značilnih in deloma zelo bogatih, deželno in časovno omejenih tipov: holandski in flamski družinski portret 17. stoletja (sl. 7),¹⁴¹ klasični angleški 18. in bidermajersko-romantični nemški na severu,¹⁴² »famiglia veneziana« na jugu.¹⁴³ Zlasti angleški »conversation piece«, deloma pa tudi beneški 18. in nemški 19. stoletja dobivajo s svojo poudarjeno notranjo enotnostjo močan žanrski prizvok.

Široko vzeti skupinski portret pa nudi še eno možnost, ki si jo moramo ogledati, preden zaključim obravnavo portreta glede na število upodobljenih. Slednje se namreč lahko v skupinskem portretu toliko poveča, da vsaj zaradi dveh razlogov ne morem več uporabljati pridevnika skupinski. Prvič nimam pred seboj na prvi mah pregledne skupine, ampak v prvem trenutku povsem nepregledno množico upodobljenih. Drugič posamezne osebe v tej množici niso več niti enakopravni niti samostojni individui. V veliki množici se morajo njihove fiziognomije perspektivno zmanjševati, njih natrpanost pa me ovira, da bi mogel dojeti vsako posebej v vsem njenem samostojnem izgledu. Ali sem tedaj upravičen, da nadomestim pridevnik skupinski z »množični« in govorim analogno skupinskemu portretu o »množičnem portretu«? Preprost preudarek to pobije. Skupinski portret združuje pojma

portretne skupine in portreta skupine. Bistvo novega primera je prav to, da morem v prvem trenutku dojeti samo nepregledno množico upodobljenih. To ni torej niti portret množice, ki bi zajel množico kot tako brez nadležnih individuov, ki se mi tu s pretirano jasnostjo vsiljujejo, da bi jih počasi, sukcesivno pregledal, še manj pa je to seveda množični portret. Upravičen sem torej govoriti le o portretni množici,¹⁴⁵ v kateri analogno portretni skupini ne more biti jasno vidne notranje enotnosti in s tem tudi ne izoblikovane skupine oziroma množice. O portretni množici govorimo torej v nasprotju s skupinskim portretom takrat, kadar nam postane nemogoče, da bi množico portretov optično istočasno zajeli tako v celoti kot v posameznih individualnih portretih. Drugega kriterija za opredelitev portretne množice ni in sta pri tem tudi format slike in velikost figur nepomembna: portretna množica je tako Gerarda Terbocha »Sklenitev miru v Münstru«¹⁴⁶ kot Zoffanyja »Royal Academy«,¹⁴⁷ ne glede na mali format prve in veliki druge upodobitve. — Pri portretni množici, ki nedvomno predstavlja eno najmanj hvaležnih in najbolj napornih umetniških nalog, more biti vzrok nastanka le še zunanje naročilo, nikakor pa ne več umetnikov osebni artistični ali psihološki interes. Portretna množica tudi po veliki večini sovпада z zgodovinsko podobo ali pa je vsaj njen sestavni del. Zato bom na njene konkretne realizacije opozoril v enem naslednjih odstavkov.

*

Vse doslej sem obravnaval portret le kot samostojno umetniško nalogo in kot ikonografsko samostojno zvrst. V spomeniškem gradivu pa je ogromno število primerov, ko portret ni bil edina umetniška naloga in nam umetnina ne govori samo kot portret. Ikonografija, umetnostnozgodovinska veda, ki v svojem današnjem stanju raziskuje spomenike upodablajoče umetnosti predvsem glede na njihovo motiviko in smisel, po svoje loči zgodovinsko gradivo upodablajoče umetnosti v portret, žanr, krajino, interieur, tihožitje, živalsko podobo, akt, v zgodovinsko, mitološko in alegorično podobo ter v široko področje religioznih kulturnih in legendarno-historičnih upodobitev. Spomeniki pričujejo, da se lahko portret veže z vsake od navedenih ikonografskih zvrsti v nadrejenem, podrejenem ali enakopravnem razmerju. V prvem primeru je portret samostojen, v zadnjem nesamostojen. Moja naslednja naloga je: pregledati portret v njegovem odnosu do najvažnejših ikonografskih zvrsti.

Genetično najvažnejša je v zahodnoevropski umetnosti zveza z religiozno upodobitvijo, ki je ali kulturna podoba v ožjem smislu, to je, da predstavlja kot objekt čaščenja boga, Marijo ali svetnika, ali pa likovna interpretacija raznih dogodkov iz starega in novega testameta, legend, »verskih resnic« in podobnega. Portret nastopa v njej predvsem v treh oblikah: kot donatorski, kot asistenčni in kot preoblečeni portret.



Sl. 7. K. Fabritius, Družinski portret

Donatorji, naročniki ali ustanovniki, ki jih zaradi njihove funkcije na upodobitvah redkeje imenujemo tudi molivce ali častilce,¹⁴⁸ so poleg nagrobnih podob ena najvažnejših korenin portreta v srednjem veku. V zgodnjih primerih so vedno podani v celi postavi, kleče, v molitveni drži s povzdignjenimi rokami, ki velikokrat drže rožni venec, pogosto z napisnimi trakovi in v primeri z božjimi osebami in svetniki dosledno v pomanjšanem merilu. Ta njihova neproporcionalna minucioznost se z razvojem spreminja — donatorji se relativno in absolutno večajo in z njihovo rastjo naraščajo tudi možnosti portretne karakteristike, ki je bila pri prejšnjih merah že zaradi premajhnih dimenzij minimalna. Njihov razvoj je zelo neenoten;

zaznamujemo pa znatne razlike ne le med posameznimi umetnostno kulturnimi območji, ampak tudi med posameznimi umetniki. V 14. stoletju so pritlikavi ustanovniki redni,¹⁴⁹ toda že v njegovi drugi polovici opažamo izjeme, značilno je, da v obeh kulturno najnaprednejših deželah tega časa, ki se v njiju dveh prav takrat porajajo tudi prvi samostojni portreti, v Franciji¹⁵⁰ in z njo tesno povezani Češki za vlade Karla IV.¹⁵¹ 15. stoletje je glede formata donatorjev še veliko bolj neenotno — v celotnem razvoju ustanovnikov nedvomno najbolj. Seve je njihov značaj odvisen od individualne pogojenosti umetnika in naročnika, očitna pa je tudi kongruenca konservativnejših in progresivnejših umetnostnih oblik s splošno družbeno ravno okolja. Neproporcionalni ustanovniki prevladujejo v Nemčiji¹⁵² in tudi v Španiji,¹⁵³ proporcionalni v Franciji,¹⁵⁴ v Italiji¹⁵⁵ in zlasti na Nizozemskem.¹⁵⁶ V 16. stoletju so pomanjšani donatorji v Italiji že arhaizirajoča posebnost izven glavnega toka stoječega umetnika,¹⁵⁷ v nemških deželah jih dobimo še celo pri Holbeinu mlajšem v začetku dvajsetih let,¹⁵⁸ torej polni dve stoletji pozneje, odkar so se pojavili na najstarejši ohranjeni nemški tabelni podobi.¹⁵⁹ — Različen je tudi način, kako so naročniki vkomponirani v celotno kompozicijo. Za črvičaste osebe se božja oseba ne mení. Ko je pričelo čudno sožitje neproporcionalnih figur umetnike motiti, so jih na severu pričeli prelagati z glavnega polja krilnega oltarja na njegovi stranski krili¹⁶⁰ ali — predvsem pri epitafih — na predelo; ločitev je bilo mogoče izvesti tudi s slikarskimi sredstvi.¹⁶¹ Ko se pa donatorji na stranskih krilih otresejo neproporcionalnosti, so lahko — upodobljeni s svojimi patroni ali brez njih, sami ali z družinami¹⁶² — že enakovredni samostojnim tabelnim portretom.¹⁶³ S svetim osebami proporcionalno velikostjo se spremeni portretni pomen donatorjev tudi v primerih, kjer so z religioznim prizorom v istem okviru. Na Nizozemskem je odnos donatorjev in svetih oseb že od najstarejših primerov dalje dokaj intimen in enakopraven,¹⁶⁴ podobno velja za francosko 15. stoletje,¹⁶⁵ v Italiji pa so razlike med quattrocentom in 16. stoletjem večje in tu se glavni razvoj izvrši v Benetkah in na ozemlju pod beneškim vplivom. Oba najpogostejša beneška tipa votivne podobe, tega s celopostavnim in onega skromnejšega pa pogostejšega z doprskim donatorjem, izoblikuje Giovanni Bellini.¹⁶⁶ Od njega gre razvoj z deli mladega Tiziana,¹⁶⁷ Lotta,¹⁶⁸ Andreja Previtalija,¹⁶⁹ Savolda¹⁷⁰ in Dossa Dossija¹⁷¹ k Tintoretu¹⁷² in Veronesu,¹⁷³ pri katerih slednjič portreti donatorjev povsem gospodujejo nad prvotno odločujočim religioznim motivom in je s tem v svetovni umetnosti razvoj donatorjev toliko kot zaključen.¹⁷⁴

Na obširneje ekspliciranem primeru donatorjev nismo ugotovili le vseh treh možnosti povezave portreta z neko ikonografsko zvrstjo, podreditve, enakopravnosti in dominacije, ampak tudi konstantni razvoj od podrejenega do nadrejenega položaja portreta. Ta pa je značilen le za zvezo z nabožnimi upodobitvami, kjer po svoje odraža veliki preokret, ki se je izvršil v evropski duhovni kulturni na osnovi postopnega prehoda iz srednjeveške fevdalne, cerkvenemu duhovnemu okviru se pokoravajoče družbe, v modernejše občestvo z zavestjo



Sl. 8. D. Ghirlandaio, Oznanjenje Cahariji, freska v cerkvi S. Maria Novella v Firenci (asistenčna skupina)

individualne svobode in pomembnosti. V zvezi z ostalimi snovno-motivnimi zvrstmi je portret odvisen od mnogo drobnejših in vsekakor specifičnejših pogojev okolja in samih naročnikov in umetnikov.

Na kratko naj orišem še značaj ostalih dveh tipov portreta v religiozni upodobitvi asistenčnega in preoblečenega portreta.

Asistenčni portret, ki ga spoznamo na religioznih historijah prav po njegovi asistenci, to je v modno oblečenih portretnih figurah, ki središčnemu dogodku le asistirajo, velikokrat pa ne poklanjajo niti nobene pozornosti, je predvsem otrok dveh stoletij, quattrocenta in cinquecenta. Višek doživi v Italiji, in sicer v Firenci, kjer so njegovi zametki že pri tamošnjih Giottovih freskah,¹⁷⁵ pa lahko zasledujem njegov razvoj skozi ves 15. vek in izven Toskane še precej v visoko renesanso, ki mu je sicer izrazito nenaklonjena.¹⁷⁶ Če ga poznajo tudi ostale umetnostno pomembne evropske dežele, najprej in zlasti Nizozemska,¹⁷⁷ za njo pa tudi Nemčija, Francija in Španija,¹⁷⁸ pa vendar drži, da nikjer ne pride do tega pomena, ki ga ima v Firenci. Posamezne Ghirlandajeve freske n. pr. dobivajo že povsem značaj portretnih skupin (sl. 8)¹⁷⁹ in prišteli bi jim lahko vrsto drugih in številne tabelne podobe, ki je v njih portret vsaj enakovreden neportretnemu delu.¹⁸⁰

Številne, a vedno manjše možnosti uveljavljanja ima tudi portret kot preoblečeni portret. Značilen pa ni le za religiozne, ampak za prav vse figuralne upodobitve, torej tudi za mitološke, zgodovinske in žanrske in — čeprav je izraz »preoblečen« tu ne-

prikladen — tudi za a k t. Vsaj na kratko si ga oglejmo glede na vse te možnosti in tako slednjič zapustimo specialno religiozno upodobitev. V glavnem le večji ali manjši delež portretnosti v fiziognomiji odloča, da govorimo ali o Veneri, bogu, Mariji, svetniku, pastirici itd. s portretnimi potezami¹⁸¹ ali pa o portretu v mitološki, svtopisemski, svetniški, pastirski preobleki. V prvem slučaju je portret pod-, v zadnjem nadrejen. Znanih je dovolj primerov v raznih ikonografskih zvrsteh od 15. stoletja do danes. Portret v preobleki ne kaže pri tem nič manj stopenj portretnosti kot portretno šibkejša rešitev figure s portretnimi potezami. Pri skrajnih rešitvah, kakršne pozna v nabožni tematiki zlasti 16. stoletje, posebej pa slikarstvo protestantskih dežel, razvozlamo izvenportretni pomen upodobitve le še ob poznavanju cerkvenega konteksta, kolikor se ta razodeva v celotni kompoziciji. Ikonografsko tedaj portret lahko niha tako med asistenčnim portretom in portretom v svetniški, mitološki itd. funkciji kakor med tema dvema rešitvama in preoblečenim portretom, ostre meje pa ne moremo več potegniti in pridevnik »preoblečeni« uporabljamo tu že v prenesenem pomenu.¹⁸² — Poleg religioznega preoblečenega portreta stoji po svoji razširjenosti na prvem mestu mitološki preoblečeni portret, ki ga srečujemo od visoke renesanse dalje, svoj največji razmah pa doseže v 18. stoletju, ko predstavlja eno od številnih modnih privlačnosti te dobe. V okviru slednjega uporabljamo krajši termin mitološki portret kot historično oznako posebne igrakaste oblike, ki jo je uvedel v francosko slikarstvo François de Troy (1645—1735)¹⁸³ in je doživela svojo najpopolnejšo manifestacijo v delih Jeana-Marca Nattiera.¹⁸⁴ V svojem baročnem razvoju dobiva mitološki preoblečeni portret zdaj značaj alegorije zdaj personifikacije, v najtesnejši zvezi z njim pa so tudi portreti igralcev v vlogah, ki se pojavljajo s svojimi inkunabulami vzporedno z uveljavljanjem opere in nadaljnjim razvojem drame in komedije v 17. in 18. stoletju.¹⁸⁵ Ti zadnji žive še naprej in jim konec 19. stoletja in v 20. stoletju posvečajo nekateri impresionistično usmerjeni slikarji močno pozornost.¹⁸⁶

Nadaljnji važni ikonografski zvrsti, ki se z njima veže portret, sta krajina in interieur. V svojem najbolj zreduciranem obsegu predstavljata v portretu problem ozadja, sicer okolja. Portret je v prvem primeru vedno nadrejen, v drugem je lahko nadrejen ali enakopraven, more pa postati kot štafažna figura krajini ali notranjščini tudi podrejen. Problem ozadja je tu toliko važen, ker ustvarjata tako krajina kot notranjščina slikani portret vsebinsko in formalno močno izpopolnjujoče pozitivno ozadje, za razloček z nevtralnimi, ki more biti ali abstraktno ali pa konkretno, to je z osenčenjem karakterizirano kot prostor, in z izjemo risanih portretov tudi le v tem primeru ne ustvarja neskladnosti s konkretnim, prostorsko določenim portretnim modelom. Poleg samo krajinskega ozadja, ki ga srečujemo ne le v slikarstvu v ožjem smislu, ampak tudi v grafiki (sl. 9 in 10),¹⁸⁷ je važna kombinacija ozadja stene in krajine, kot jo ljubijo realizirano z upodabljanjem zastora, okna ali fantastične arhitekture po prvotno prevladujočem abstraktnem nevtralnem ozadju



Sl. 9. Hans Sebald Lautensack, Bakrorezna podoba cesarja Ferdinanda I.



Sl. 10. Jarek Malczewski, Koncert (sodobni alegorični portret)

zlasti zadnja desetletja 15. in vse 16. stoletje.¹⁸⁸ V baroku se izoblikuje na reprezentativnih portretih v pravo šablonsko kuliso z dekorativno arhitekturo stebrov in stopnic, z žametnimi zavesami in s pogledi v jesenske večerne, s kamenito plastiko okrašene vrtove in parke ali pa tudi samo v nebo, sicer pa lahko enostavneje zamenja steno tudi velika obrasla skala, ki prav tako bolj ustreza slikovitim tendencam časa in je priljubljena zlasti v 17. stoletju na severu.¹⁸⁹ 19. stoletje uporablja deloma še oba načina, posebno prvega, v romantiki pa se zavestno naslanja tudi na starejše renesančne vzore.¹⁹⁰ Posebej moram zabeležiti poudarjeno arhitekturno ozadje v vsem njegovem razponu od krajine do podobe notranjščine. Najčisteje je izoblikovano v manierizmu 16. stoletja, ki je zanj tudi najbolj značilno.¹⁹¹ Nič manj ni zanimivo samcato krajinsko ozadje od svoje začetne perspektivične in optične dvojnosti s portretom v ožjem smislu,¹⁹² ko nam včasih poklanja prave topografske panorame,¹⁹³ preko baročne reprezentance z bitkami, vojskami in marinami za knezi in vojskovodji¹⁹⁴ do nove svežine in romantike v prvi polovici 19. stoletja ter zadnjih rešitev polpreteklega časa.¹⁹⁵ Dokolenskemu, še bolj pa celopostavnemu portretu moreta tvoriti krajina in interieur že okolje. V izrazito meščanskih kulturah holandskega 17. stoletja, angleškega 18. in dobe bidermajerja in romantike pa mno-



Sl. 11. François Chéreau, Podoba N. de Largillièra po lastni upodobitvi

gokrat postaneta portretni upodobitvi človeka skoraj, včasih pa tudi povsem enakopravna in si jo tedaj lahko celo podredita. To so razne družine in posamezniki na sprehodih in na počitku v naravi,¹⁹⁶ ateljejske in galerijske podobe in mnogi »conversations pieces«,¹⁹⁷ ki je v njih često tudi žanrski moment močnejši kakor pa portretni. V Angliji, klasični deželi portreta in pejzaža, je njuna zveza najpomembnejša. Prvi celopostavni portreti v krajinskem okolju (točno — s krajinskim ozadjem) so ohranjeni tam iz štiridesetih let 16. stoletja.¹⁹⁸ Večje število poznejših primerov jih veže z viškom krajinskega portreta v slikah Gainsborougha in drugih,¹⁹⁹ ki so zgovoren in razločen odmev načina življenja angleške pol buržoazne pol aristokratske družbe na njenih podeželskih posestvih. Ostane mi odgovor na eno vprašanje. Dosledno impresionistični portret je v krajini še težje izvedljiv kot v notranjščini: v vseh »impresionističnih« portretnih upodobitvah na prostem gre za predstopnjo ali delno odstopanje od dosledno optičnega impresionizma²⁰⁰ ali pa za neportretno podobo s težiščem na reševanju barvnih in svetlobnih problemov.²⁰¹

Od zvrsti, ki delajo portretu družino, navezuje tihožitje tako na interieur kot na živalsko podobo. Z upodobitvijo živali je tihožitje tudi edini možni dodatek vseh portretnih del ne glede na umetnostno stroko, torej tudi plastičnih. V svoji povezavi s portretom, ki je za slednjega povečini pozitivna že zato, ker se mu s svojim neosebnim značajem smiselno dosledno podreja, more opravljati tihožitje predvsem dve nalogi: prostorske determinacije in portretne karakterizacije. V obeh primerih ga imenujem lahko, zlasti če nastopa samó v svojih posameznih sestavinah, predmetno dopolnilo. Če more celo samo tvoriti ozadje slikanega portreta kot preproga, tapeta itd.,²⁰² še toliko bolj lahko portret veže z njim in tako s taktičnimi sredstvi ustvarja videz prostorske razsežnosti (sl. 11 in 12). V zgodnejših dobah portreta je važna njegova vloga v ospredju slike. Kot stena ali zastor določa globino upodobitve, tako kameniti doprsni zid prepričljivo omejuje portret proti navidezni prednji mejni ploskvi in obenem neprisiljeno prevaja naš pogled od realne okolice, od roba slike v njeno središče k portretu. Taka doprsna ograja je v raznih inačicah v portretih poznega 15. in 16. stoletja izredno pogosta: najprej na severu in od tam preide tudi na jug.²⁰³ Vse češče jo zamenjuje miza, ki se polagoma suče v osi, da vedno bolj odkriva pogled na upodobljenega,²⁰⁴ dokler ne zavzame pri celopostavnih portretih, ko jo napravi s strogo optičnimi sredstvi²⁰⁵ dosežena iluzija prostora nepotrebno tudi kot prostorsko določilo, onega mesta ob strani upodobljenca, na katerem jo srečujemo do nastopa fotografije in nato v slednji, ki prevzame mnoge poteze portretne aranžmaja, v neštetih obrtnih izdelkih vse do danes.

Predmetna dopolnila v ožjem pomenu — torej posamezni predmeti — postanejo lahko v službi portretne karakterizacije pravi portretni atributi. Le-ti so v portretnem razvoju tako številni in mnogolični, da se mi jih zdi praktično porazdeliti po vzoru Waetzoldta²⁰⁶ na posamezne skupine. Grobo ločim splošno pomembne, preprosto razumljive attribute, attribute docela simbo-



Sl. 12. Jean Daullé, Podoba H. Rigauda pri slikanju Elizabete de Gony

lične narave in poklicne ali stanovske attribute. Med prvimi — splošno pomembnimi — je rožni venec še ostanek z donatorskih podob in kaže kot molitvenik ali redkejša romarska palica na pobožnost upodobljenega.²⁰⁷ Knjiga nasploh priča o njegovi izobrazenosti,²⁰⁸ ako nima še kaknega posebnega pomena (v tem primeru je na njej čitljiv naslov), podobno je s papirnim svitkom in pismom.²⁰⁹ Rokavice in ročaj meča opozarjajo na portretirančevo odličnost in plemenitost,²¹⁰ prstani, ogrlice, redovi na njegovo bogastvo ter pomembnost in globus ali kompas na daljna potovanja, ki se jih je udeležil.²¹¹ Tudi živali, konji, psi itd. lahko sodijo semkaj²¹² in slednjič postane, kakor sem omenil že pri skupinskem portretu, tudi človek portret v ožjem smislu natančneje označujoči atribut: otrok za starše, oproda za viteza itd.²¹³ — Atributi s simbolične narave: razne cvetlice,²¹⁴ med njimi kot najpogostejša nagelj, ki simbolizira poroko ali pa zvestobo sploh, v istem pomenu porabljene spominčice,²¹⁵ lovor, peščene ure, lobanje, maske.²¹⁶ Cvetlice so enakomerno razširjene v 15. in 16. stoletju in jih tudi pozneje ne manjka, ostale simbole priključimo na upodobitev predvsem 16. stoletje. — Med stanovske attribute sodijo vladarske insignije, molitveniki in biblije pri duhovnikih, škofih in kardinalih, umetnine, slike, kipci, grafični listi in medalje pri umetnikih in zbiralcih,²¹⁷ glasbila in note pri glasbenikih,²¹⁸ šestila, stavbni modeli in tlorisi pri gradbenikih in arhitektih (sl. 15),²¹⁹ poveljniške palice pri vojskovodjih itd. Jasno je, da ostrih meja med tako približno postavljenimi tipi atributov ni, mednje štejemo lahko n. pr. tudi grbe, ki so i stanovsko označujoči i simboli i splošno pomembna navodila, kot je na drugi strani tudi obleka široko vzeto le predmetno dopolnilo z najrazličnejšim pomenom. O pomenu živali naj spregovorim pozneje. Tu naj poudarim samo, da lahko služi vsako predmetno dopolnilo tudi kot prostorsko določilo ali odrivalo (repoussoir)²²⁰ in da je v poznejših primerih velikokrat pomembno ali sploh navzoče zgolj zaradi svojih splošnih, formalnih, barvnih in svetlobnih kvalitete — torej kot v vsaki drugi, tudi neportretni upodobitvi.

Omembe vredno je naposled, da nudita ože slikarski in grafični portret v svoji kompozicijski shemi atributov precej različne aspekte. V slikarstvu se pojavljajo v svoji zgodnji dobi 15. in 16. stoletja posamezno in izolirano, z običajno doprsnim portretirancem preprosto povezani s skupnim bivanjem v istem okviru, najpogosteje tako, da jih oseba drži v rokah, ki so sprva nekam skrivnostno vidne le s skupaj zloženimi prsti ali pestjo.²²¹ Na doprskih upodobitvah postajajo proti koncu 16. stoletja redki, v 17. in 18. stoletju jih skoraj več ne najdemo, pač pa še na portretih z večjim telesnim izrezom, vsaj polfigur ako ne dokolenskih ali celopostavnih upodobitev. Večja ploskev, v katero je zdaj figura svobodneje projicirana, omogoča veliko baročno teatralno gesto.²²² Z njo upodobljeni drži svoje predmetno dopolnilo²²³ ali pa kaže nanje²²⁴ in nas tako sugestivno opozarja na njegov pomen, ki bi ga zdaj, ko je velikokrat vključen v bogato opremljeno notranjščino, težje razbrali. Grafični portret 16.—18. stoletja se v svoji povezavi s predmetnimi dopolnili ujema s slikarskim le v celopostavnih upodo-



Sl. 13. Anton Pilgram, lastna podoba kot opora orgelske empore v stolnici sv. Štefana na Dunaju

bitvah, naj so samostojne, ali — zlasti v 18. stoletju — najvernejše reprodukcije tabelnega slikarstva. Pri doprskih portretih so atributi, kadar se pojavljajo, redno nameščeni med ožji okvir poprsja in notranji rob celotne grafične upodobitve. Z napisnimi kartušami in trakovi, grbi, draperijami, najrazličnejšim plastičnim ornamentom in alegoričnimi postavami pa se vežejo skupaj z obkrožajočo jih arhitekturo v vedno nove učinkovite enote širšega grafičnega portretnega okvira.²²⁵

S predmetnimi dopolnili smo prišli od neorganskih predmetov preko rastlin k živalim. Upodobitev živali (sl. 14) v zvezi s portretom je pogosta in za portret važna že zaradi tega, ker včasih nad njim prevlada. V tem pogledu je značilen zlasti konjeniški spomenik, ki sem se ga večkrat dotaknil pa se ga moram tudi tu. Značilno je, da njegovega razvoja, ki je po antiki, iz katere se nam je ohranil en sam spomenik, v Evropi dokazan s takim bogastvom primerov, ne zasledujemo po oblikovanju jezdeca, ampak nas zanima predvsem konj, še točneje konjeva razgibanost.²²⁶ Kot smo ugotovili, predstavljajo v ostalem živali na portretih v bistvu splošno pomembne attribute, takoj pa moram spomniti, da tudi attribute simbolične narave. Taka sta na srednjeveških nagrobnih ploščah in tumbah lev in pes; mnogo tega se je ohranilo v novejših spomenikih ne izvzemši slikarske.²²⁷ Predvsem naraven atribut so slednjič živali pri njihovih ljubiteljih²²⁸ in v mnogih upodobitvah otrok kot njihovi dobrodušni in nebogljivi tovariši.²²⁹ V razgledu po posameznih nacionalnih umetnostih pa je potrebno na prvem mestu imenovati angleško, kjer pripada živali v portretu podobno kot iz istih vzrokov pri pokrajini posebno važno mesto²³⁰ in nastopa tu in tam celo v nadrejeni vlogi.²³¹

S tem sem pregledal portret v njegovem razmerju do najvažnejših ostalih ikonografskih vrst. Iz obravnavanih primerov in raznih prejšnjih in obrobni opazk mora biti razviden tudi njegov odnos do akta, do alegorije,²³² do zgodovinske podobe, ki je z njo neposreden zlasti v portretnih množicah,²³³ in končno do žanra, čigar delež se krepi i vzporedno z omiko in notranjo enotnostjo i z navzočnostjo interieura, tihožitja in živali.²³⁴ Poglavitni povzetek celotne zadevne obravnave je: v vseh primerih, ko se portretu neportretna upodobitev podreja, ga s tem že izpopolnjuje in tvori ne le neškodljiv, ampak celo portretni značaj dela močno podčrtujoč in izpopolnjujoč notranji okvir. Sleherni ikonografska vrst more biti portretu portretno predmetno dopolnilo v širokem smislu in široko vzeti notranji okvir. V formalno kompozicijskem pogledu je to najlepše in najjasneje vidno pri nekaterih grafičnih lesorezih, še mnogo bolj pa pri številnih bakroreznih portretih 17. in 18. stoletja, pri katerih se ikonografski dodatki razvijajo na podlagi pretanjšano iluzionistično podane okvirne arhitekture in tako povsem združujejo pojem notranjega in zunanjega okvira.²³⁵

Preko široko pojmovanega zunanjega okvira, kot smo si ga že deloma ogledali pri plastičnem portretu, pa prispemo naravnost k problemu portretove družbene funkcionalnosti. — Portret more imeti v družbeno-kulturnem življenju svoje dobe najrazličnejše funkcije. Monumentalni plastični portretni spomenik in tudi portret, vključen v sestavljeni organizem stenske slikarije, nagrobnika, krilnega oltarja itd., opravlja individualno funkcijo celotni družbi namenjene reprezentacije. V tem pogledu najčistejši monumentalni portretni spomenik je zato najdljše pridržan vrhovnim predstavnikom hierarhije vladajočega razreda; zlasti za konjeniški spomenik je to pravi nenapisani zakon.²³⁶ TABELNI portreti in dolga vrsta portretne plastike v naravni in



Sl. 14. Jan Scorel, Podoba sedečega moža, London, Mr. W. M. Sabin

pomanjšani velikosti v svojem naravnem, običajnem obstanku nikoli ne dosežejo družbene reprezentacije. Močno se ji pa približajo, ko postanejo z ustanavljanjem javnih muzejev in galerij vsaj družbeno dostopni. Kolikor se v novi okolici oglašajo pretežno le s svojo splošno umetnostno pomembnostjo, pa je njihov specifično portretni značaj docela uveljavljen in še stopnjev in portretnih zbirkah, ki se sledeč splošnemu družbenemu razvoju popolnoma spreminjajo iz privatnih kolekcij,²³⁷ v katerih se še velikokrat družijo z najrazličnejšimi zbirateljskimi kuriozitetami in imajo tudi sami včasih podoben »redkostni« pomen, v prave, javne portretne galerije.²³⁸ Slednje imajo svoje prednike že v antiki. Razumljivo so mogle nastati šele na določeni stopnji delitve in specializacije dela in šele takrat, ko so postale kulturne, umetnostne in znanstvene pridobitve dostopne nekemu širšemu, že notranje zdiferenciranemu razredu: saj ta ekonomsko in kulturno vodeči razred tudi predstavljajo v njegovih važnih in značilnih osebnostih. V starem agrarno-fevdalnem Egiptu in evropskem agrarno-fevdalnem-krščanskem srednjem veku jih zato ni bilo in tudi niso mogle nastati. Njihovi zarodki se pojavljajo v helenistični kulturi, v helenističnih knjižnicah in drugih javnih ustanovah, kjer prikazujejo vrste idealnih in realističnih portretov slavne pesnike, dramatike, filozofe in druge pomembne može po posebnem kánonu, ki se je medtem izoblikoval za predstavnike posameznih vej znanosti in umetnosti. Naj v ilustracijo omenim, da tudi podobe olimpijskih zmagovalcev dobe portretni značaj šele s specializacijo športnikov v poseben poklic.²³⁹ Krščanski srednji vek pozna serijske, neportretne upodobitve prerokov, apostolov in svetnikov, ki sicer dobe proti njegovemu koncu, v počasi vedno bolj meščanski in socialno diferencirani gotiki, izredno realističen izraz, toda tudi takrat še v nobenem pogledu ne predstavljajo portretnih ciklov. Z mnogimi drugimi vzori vred dá antika močnejši zgled s svojimi serijami portretov šele italijanski renesansi. »Uomini famosi« sicer niso brez kontinuitete tudi s srednjeveškimi upodobitvami, kot so zlasti tako imenovane kraljevske galerije, »les neuf preux«, personifikacije svobodnih umetnosti s svojimi glavnimi zastopniki in podobno, toda, kar se portretnosti tiče, že z mnogimi primeri dokazujejo kvalitetno nov odnos do individualne pomembnosti človeka. Vrste znamenitih mož, rimskih cesarjev in raznih drugih osebnosti se nadaljujejo kot plastični in slikani okras javnih in privatnih poslopij brez prekinitve skozi vsa stoletja²⁴⁰ in dobe svojo posebno pomembnost v grafiki, o kateri bomo še govorili.

Izven teh primerov pa opravljata običajni tabelni portret in samostojno plastično poprsje le individualno funkcijo posamezni osebi, družini ali ožji korporaciji namenjene reprezentacije. Značilni so tu začetki samostojnega portreta, ko se njegov značaj izrazite privatne dragocenosti razodeva tudi v tem, da je običajno shranjen v tokih (futralih) ali pokrit s poklopci najrazličnejših oblik in izdelave ter tako dostopen le za individualni ogled.²⁴¹ S posebnim poudarkom velja to za miniaturne portrete vseh vrst: vedno vrše le individualno funkcijo posamezniku namenjene reprezentacije. Razširjata se

samostojni tabelni portret in poprse v galerije prednikov, ki so jih prvi ustvarili stari Rimljani z zbirkami voščenih odlitkov po glavah umrlih svojcev.²⁴² V novem veku jim slede od 16. stoletja dalje v izrednem številu pretežno aristokratske galerije prednikov. Običajno gre za slikane, tu in tam tudi za plastične portrete,²⁴³ opirajo pa se skoraj vedno na celopostavne upodobitve; te dobivajo tako tudi same po sebi del poudarjeno razrednega značaja takih galerij,²⁴⁴ ki se vzporedno z družbenim položajem svojih lastnikov vedno močneje obračajo tudi na širšo javnost in dobivajo tako funkcijo izrazito razredne, toda celotni družbi namenjene reprezentacije.²⁴⁵

Grafični portret ima končno svoj posebni družbeni pomen. Od svojih prvencev na koncu 15. stoletja nastopa v najrazličnejših oblikah: posamezno kot avtorski portret v tiskani knjigi²⁴⁶ na mestu nekdanje piščeve ali pisarjeve podobe v rokopisih, v okviru tako imenovanih teznih listov,²⁴⁷ kot letak in kot samostojni grafični list. Skupaj z drugimi služi za ilustracijo biografskih in zgodovinskih del,²⁴⁸ zlasti v večjih in manjših samostojnih portretnih publikacijah. Te srečujemo pod najrazličnejšimi naslovi v bogati in neprekinjeni vrsti od druge polovice 16. stoletja posebno v baroku in prvi polovici 19. stoletja, pa tudi pozneje do danes.²⁴⁹ V bistvu so taki grafični portretni albumi portretne galerije en miniature. Enako kot opravljajo v javnih prostorih stalno ali začasno²⁵⁰ zbrana dela kolektivno funkcijo družbi namenjene reprezentacije, vrše albumi portretnih miniatür in grafične portretne serije isto nalogo v intimnem odnosu do posameznika. Pomen zadnjih, grafičnih portretnih serij, pa v skladu s prisotnostjo mnogih razmnoženih in povsem enakovrednih izvodov, ki krožijo med javnostjo, narašča in na ta način tudi one dobivajo kolektivno funkcijo družbi namenjene, ako tudi intimnejše reprezentacije. Tako slednjič stoje skupaj v svoji družbeni pomembnosti na videz paradoksnno na eni strani monumentalni spomenik in grafični portret ter je pri tem grafični list iz že navedenih razlogov portretno močnejši, portretna galerija in grafični portretni album, na drugi strani pa privatni enojni, družinski in ože korporacijski skupinski tabelni portret.

*

Z dosedanjimi razmotrivanji sem osvetljeval fenomen likovno umetnosnega portreta predvsem v njegovi specifičnosti posebne ikonografske zvrsti zapadnoevropske umetnosti. To njegovo posebnost moramo v ostalem spoštovati v vsaki obravnavi, ki mu je posvečena kot posebnemu pojavu upodabljaóe umetnosti. Važno je pri tem le, da nikoli ne pozabimo na splošno likovno zakonitost in organičnost, ki se ji nujno podreja tudi portret. Ker je umetnostni vedi do danes uspelo na splošno opredeliti spomenike likovne umetnosti le po njihovem strogo formalnem ustroju, moram v nadaljnem najprej odgovoriti na vprašanje, kak je položaj portreta v upodabljaóí umetnosti glede na znane tri morfološke stile ali osnovne stilske kategorije. Odgovor mora tičati tako v bistvu vsakega izmed njih kot v biti samega portreta. Če

sem o slednjem dejal (p 8), da reprezentira, neposredno predstavlja in predočuje določenega, individualnega človeka v njegovem določenem, individualnem izgledu in samostojnem obstoju, že vem, da izključujeta minimalni postulat portretnosti tako skrajni, čisti linearno-ploskoviti stil kot skrajni, čisti slikoviti stil, da pa se popolnoma sklada z zahtevami plastičnega sloga.

V skrajnem linearno-ploskovitem slogu je portret nemogoč, ker upodobitve tega sloga svojih objektov ne predstavljajo neposredno v njihovem posebnem, določenem individualnem izgledu, ampak nam kažejo le njihovo na ta ali oni način izvedeno skrajno abstrakcijo — simbol, tako da značilne lastnosti gradiva in tehnike dosledno laže spoznamo²⁵¹ kot lastnosti upodobljenega. Portret je neizvedljiv tudi v skrajno slikovitem slogu. Dosledno slikovite umetnine ne prikazujejo svojih predmetov niti v njihovem posebnem, določenem izgledu niti v njihovem samostojnem obstoju. Pri njih je važen le celoto enakovredno zajemajoči splošni in strogo optični vtis, v čigar umetniški ostvaritvi so razumsko in izkustveno ugotovljeni sestavni deli izgubili s svojim samostojnim obstojem tudi sleherno možnost individualnega izgleda. Le v plastičnem stilu je realizacija portreta povsem neovirana, saj v tem slogu izvršena dela individualni izgled svojih predmetov dopuščajo, njih samostojno obdelovanje pa celo zahtevajo.

Kljub taki teoretično povsem utemeljeni opredelitvi, ki se opira na značaj oblik, elementov, formalne resničnosti in načina nastanka upodobitev ter na prostor, gibanje, formalno, svetlobno in barvno kompozicijo, kot jih slednje podajajo, pa konkretno portretno gradivo vendar ne kaže tako preproste problematike in s svoje strani ponovno dokazuje, da je vsaka upodabljaajoče-likovna umetnina in z njo tudi portret organska združitev posameznih pojavnih oblik vseh treh morfoloških stilov, ki obstajajo povsem čisti in ločeni samo v teoriji in je tudi tam njihova prisotnost opravičljiva le z metodičnimi razlogi formalne analize. — Na vprašanje o formalnem mestu portreta smem torej odgovoriti sledeče: Vsaka likovna umetnina upodabljaajočih strok je oblikovno hkrati do neke mere linearno ploskovita, plastična in slikovita; posamezni spomeniki se med seboj razlikujejo le po tem, kolik je v njih delež elementov posameznih slogov; portret pa se razlikuje od slike ali kipa nasploh po dejstvu, da mu je od idealnega plastičnega stila nujno potrebna vsaj relativna samostojnost upodobitve posameznih objektov (portret reprezentira človeka v njegovem samostojnem obstoju), od idealnega slikovitega sloga vsaj relativna optična neposrednost upodobitve (portret neposredno predstavlja in predočuje) in od idealnega linearno-ploskovitega sloga vsaj relativna prisotnost za portretno karakteristiko fiziognomije bistvene zunanje in notranje obrisne črte (portret reprezentira določenega človeka v njegovem določenem izgledu; prim. str. 8: naše spoznavanje portreta). Vse tri portretno nujne formalnosti pa morajo kazati po zgoraj povedanem razumljivo le upodobitve zelo široko pojmovanega plastičnega stila, ki sega tedaj na eni strani do izrazito tektonsko vezanih

portretov starega Egipta, na drugi do slikovito sproščenih portretnih del francoskih impresionistov in kasnejših umetnikov ter kaže med prvimi in zadnjimi vse možne prehode.

Poudaril sem že, da velja ta razdelitev le za formalno plat spomenikov in zato tudi namenoma dosledno uporabljam le pridevnike linearno-ploskoviti, plastični in slikoviti. Iz atributov idealistični in naturalistični vse preradi sklepajo na vsebino upodobitve in celo svetovni nazor umetnika. Konkretno umetnostno gradivo temu premnogokrat odločno nasprotuje. Če ugotoviti, da portretu ustreza široko pojmovani plastični stil, dodam še trditev, da se mu vsebinsko, to je v odnosu do upodobljenega predmeta kot takega, razumljivo najbolj prilega široko pojmovani realizem, vendar ne morem mimo dejstva, da družijo mnoga dela, ki so neoporečna i kot portreti i kot umetnine, močne elemente linearno-ploskovitega sloga z vsebinskim realizmom ali celo naturalizmom, da je lahko v plastičnih formah zajeta tako idealistična kot naturalistična vsebina in da more biti oblikovno močno slikovita upodobitev ne le vsebinsko naturalistična, ampak tudi realistična in idealistična.

Vsebina vedno in povsod teži za tem, da polagoma sebi primerno preoblikuje zunanjo obliko, a tudi forma lahko vpliva nazaj na vsebino. Upodabljajoča umetnost pa ne bi bila življenje v vsej njegovi zakonitosti odražajoča umetnost, ako niso možnosti za prvi in drugi primer vsaj toliko bogate in med seboj zamotane, da jih ne moremo razjasniti z nekim preprostim splošnim obrazcem; zato tudi čista umetnostna teorija ne sme delati svojemu gradivu sile z enostavnim istovetenjem oblike in vsebine, linearnega stila z idealizmom, plastičnega z realizmom in slikovitega z naturalizmom. Mnogi staronizozemski portreti 15. stoletja sodijo nedvomno pod plastični imenovalec, dočim imamo vsebinsko opravka z zglednim naturalizmom.²⁵² Stilno dovolj dosledni plastični portreti visoke renesanse in manierizma so spet vsebinsko nedvomno močno idealistični²⁵³ in podobno velja za tovrstna klasicistična dela.²⁵⁴ Formalno nedvomno predvsem slikoviti Nattierovi mitološki portreti so vsebinsko dovolj idealistični, Rembrandtovi kasni portreti pa niso pri vsej svoji oblikovni slikovitosti naturalistični, ampak predstavljajo zgledne vzore vzvišenega realizma.²⁵⁵ In slog, ki se približuje linearno-ploskovitim idealom? V evropskem krščanskem srednjem veku se je resda ponajveč družil z idealistično vsebino, zato pa je še vedno prav tako lahko tudi umetelna posoda vsebinskega realizma in celo naturalizma, kar odlično kažeta tako vzhodnoazijska kot modernoevropska umetnost portreta in karikature.²⁵⁶

Že odnos med formo in vsebino je dovolj neenostaven in vedno nov in bi bilo pogrešno, ako bi ga hoteli izraziti z nekim nespremenljivim pravilom, ki bi ga določevalo natančneje, kot sem to storil v začetku prejšnjega odstavka. Napake pa delamo tudi tedaj, če preprosto enačimo umetniški nazor, ki se nam razodeva tako po likovni obliki kot po motivu in bolj ali manj določljivi vsebini umetnin, s splošnim družbeno-svetovnim nazorom časa in okolja, ki so v njem nastale. Ako niti pri umetnostnem niti pri svetovnem nazoru ne sežemo dlje kot do posamezne umetniške osebnosti, še celo nujno obstojimo

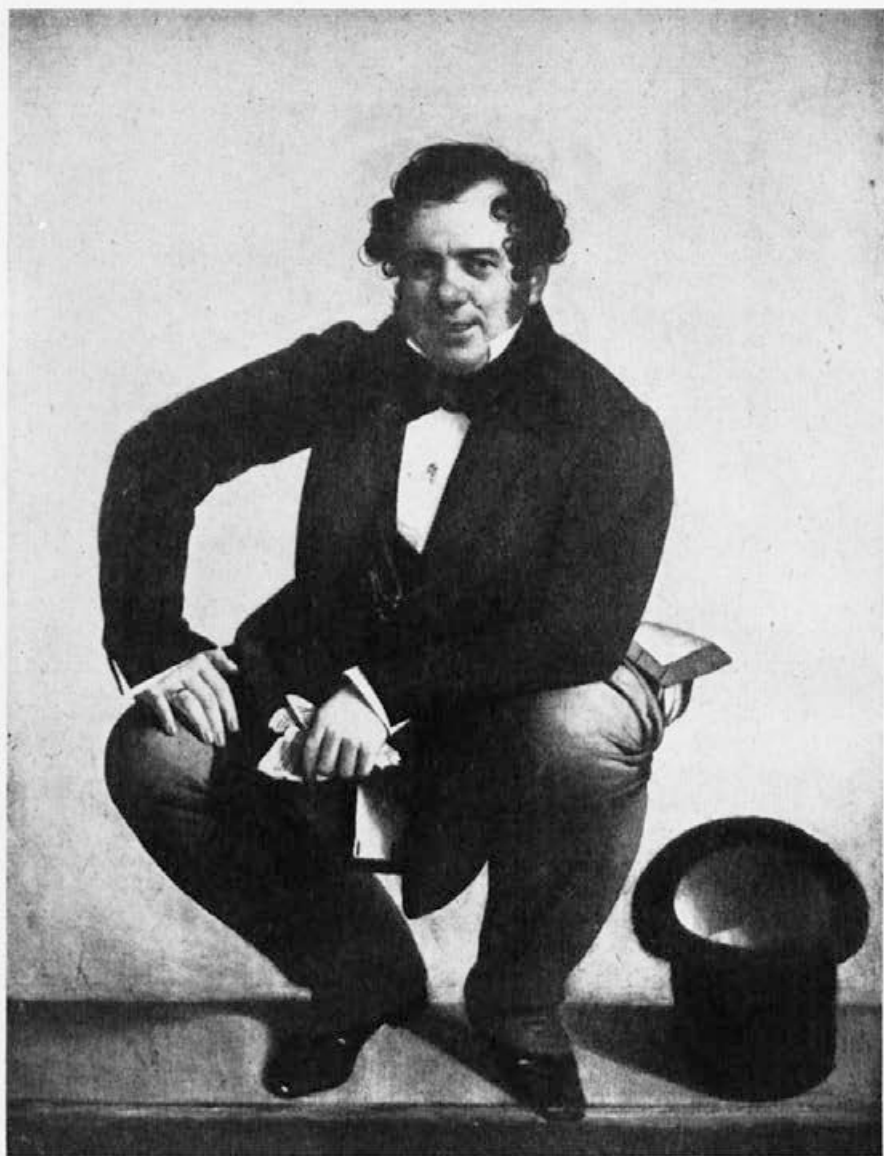
brez odgovora pred nerazrešljivo uganko nastanka umetnine, pri kateri smo tako razen enega prezrli vse pogojnike.

Vrnimo pa se k portretu v sklopu upodablajočih umetnosti. Nič manj ne bi bilo znanstveno zgrešeno, če bi razlagali bodi njegovo pojavljanje na sploh ali posebej njegov razvoj od prvih zametkov preko razcvetov in propadanj zgolj s formalnimi kakovostmi likovne umetnosti v danem času in prostoru. V začetku svoje obravnave sem dejal, da sta posebnost in odlika portreta organska združitev umetnine in dokumenta. To trditev je potrebno še obrazložiti. Vsaka umetnina je dokument tvorca in naročnika ter z njima družbe in celotnega okolja tako po svoji družbeni funkcionalnosti kot po svojih »čistih« likovnih oblikah, umetnine upodablajočih strok razen tega še po svoji motiviki. Družbeno funkcionalnost umetnine sem že vsaj nakazal na primeru portreta; preostane mi torej, da kratko pojasnim še razliko med dokumentarnim značajem forme in motiva. Likovna oblika dokumentira in odraža razen večje ali manjše logične vezanosti na samostojno formalno tradicijo ter v arhaičnih stopnjah umetnosti tudi na tehniko in gradivo družbeno kulturno življenje določenega obdobja in ozemlja v njegovi sintezi, toda vedno po posredovanju splošne družbene mentalitete z njenima neločljivima sestavinama intelektualnih in emocionalnih vrednot ter na njej temelječega družbenega likovnega doživetja, predstavljanja in ustvarjanja. Nobeden posamezni družbeni faktor ne igra tu odločilne vloge, le vsi skupaj odločajo in le preko medsebojno dosledno se izpopolnjujočih razumskih in čustvenih komponent družbenega doživljanja, ki je zato v formi umetnine prvenstveno spoznavno. Pri motiviki pa je drugače. Tudi motiv je bolj ali manj vezan po sami motivni tradiciji, v razliko od forme pa ga morejo narekovati neposredno in tudi vsak posebej posamezni družbeni faktorji: specifično družbeno razredni interesi, specifična družbena pogojenost vključno široko vzeto modo, posebna oblika cerkvene religije, leposlovne in ostale umetnosti itd. Tu in le tu pa je zasidran tudi poprej omejeni izredni dokumentarni pomen portreta, saj v njem skozi individualne upodobitve posameznih osebnosti neposredno odseva sama družbeno razredna zavest in zdiferenciranost določene dobe in prostora in šele za njima in v najrazličnejših povezavah ostali splošni in individualni fenomeni.

Odtod zahteva po taki in ne drugačni zgodovini umetnostnega portreta, kot sem jo postavil v začetku. Odtod pa je razložiti tudi dejstvo, da nas danes ne more več zadovoljiti kot splošna umetnostna zgodovina niti zgodovina strogo formalno-stilnega razvoja »brez imen« (Wölfflin), niti »zgodovina duha« (Dvořák), ki je — kot je bilo že ugotovljeno²⁵⁷ — v bistvu le tautologija z dokazovanjem s pomočjo enakovrednih pojavov duhovne nadstavbe, niti končno vulgarna sociologija umetnosti (primer Friče).²⁵⁸ ki enostavno vzporeja družbeno-ekonomski in likovno umetnostni razvoj, ne da bi jemala v poštev



Sl. 15. M. Stroy, Podoba g. Marinčiča (1831)



Sl. 16. Jos. Tominc, Lastna podoba v galeriji Rivoltella v Trstu
(žanrski avtoportret)



Sl. 17. Oskar Kokoschka, Herwarth Walden

nujno posredovanje zdiferencirane družbene miselne in čustvene psihične strukture ter iz tega posredovanja izvirajoča prehitavanja in zakasnevanja.

Z družbeno-ekonomsko skrajno razgibanim zgodovinskim razvojem zapadnoevropskega občestva je tako razložljiv razvoj njegove družbene miselnosti in čustvovanja, s spremembami v teh dveh pa izredni razvoj vseh vrst njegove umetnosti, ki prekaša umetnosti ostalih prostorov sveta i z množino i z naglico menjavanja slogov. Kot preživi edino zapadna Evropa v zadnjih dveh tisočletjih relativno naglo, samostojno in postopoma vse faze gospodarskega razvoja, tako je tudi zanjo edino značilen razvoj upodablajočih umetnosti z neprenehoma reševano težnjo po kar znanstveno realistični upodobitvi sveta, pot, ki se zdi v slikarstvu dokončno zaključena v impresionizmu konca preteklega stoletja glede na sam avtonomno likovni razvoj, z napredkom črno-bele in barvne fotografije in filma pa v naših dneh glede na družbeno funkcionalnost umetnine upodablajočih strok. V vseh dvajsetih stoletjih so bili pojavi, uspehi in padci portreta logični sestavni del tega splošnega procesa zapadnoevropske likovne umetnosti, visoka realistična stopnja pa, ki jo je tu tako dosegel, mu je omogočila, da je prevzel odločujočo vlogo v stiku z ostalimi umetnostmi, ne le z ameriško, ki je od naselitve ameriške celine z Evropejci v celoti derivat zapadnoevropske, ampak tudi z azijsko, ki je po rasno-etnični podlagi ostala od Evrope nedotaknjena in pri kateri vpliv evropske likovne umetnosti in posebej njenega portreta logično izraža le njeno sprejemljivost na podlagi že izvršene družbeno-gospodarske in kulturne infiltracije. Najlepše opazamo to v vzhodnoazijski umetnosti Kitajcev in Japoncev, od katerih so dosegli tako kulturno starejši in močnejši prvi kot realističneje usmerjeni zadnji že dolgo pred zapadno Evropo lepe uspehe v portretni umetnosti.²⁵⁹ Da mnoga, evropskim kakovostno povsem enakovredna dela niso dobila razvojno pomembnejšega nasledstva, je možno razložiti le s pritegnitvijo psihične strukture obeh ljudstev, ki se, temelječ v okostenelem družbenem redu, vse do stika z zapadno Evropo ni mogla razviti naprej. Ni potrebno posebej pripominjati, da velja načelno isto za stik z bizantinsko umetnostjo.²⁶⁰

V sami zapadnoevropski umetnosti se je uveljavil uvodoma postavljeni oznaki ustrezajoči portret v približno šest sto let trajajočem razvoju od vključno druge polovice 14. stoletja do današnjega časa. Štiri in pol tisočletja dolgo dobo, ki leži pred njim, moremo imenovati obdobje predpriprav zanj. Najstarejši je celotnostno gledano mitično-kulturni in oblikovno tektonski staroegipčanski portret. Sledita mu oba formalno pretežno plastična, antična: herojski idealizirano-tipični grško-helenistični in stvarni fiziognomično-naturalistični etruščansko-rimski portret. Zapadnoevropski se razvije po propadu svojih prednikov šele na koncu tisočletnega premora srednjega veka, ki ga označuje le po imenu osebnostno določena upodobitev človeka, v oblikovno vedno bolj plastični in vsebinsko vedno bolj realistični umetnosti na meji med visoko in pozno gotiko ter proto- in zgodnjo renesanso. V svoji celoti predstavlja najvišjo stopnjo portretne umet-

nosti, ki ustreza specifični družbeno-psihični strukturi do takrat najnaprednejše ekonomske formacije kapitalizma, ki se je pričel oblikovati v naročju agrarno-fevdalnega reda že pred gori označenimi časovnimi mejami pa baš v teh stoletjih prispel do popolne zrelosti. Močno posplošeno je ta zadnja,²⁰¹ dobrega pol tisočletja obsegajoča stopnja portretne umetnosti karakterizirana v formalnem pogledu s težnjo po slikovitosti, vsebinsko pa ne le s fizično realistično, ampak tudi že s psihološko realistično portretno upodobitvijo določene osebnosti. Dejstvo, da zahodnoevropski portret ne nastaja več le po naročilu iz reprezentančnih, političnih, kulturnih in pietetnih razlogov, temveč tudi iz zgolj umetniških in psihološko-raziskovalnih nagibov, pa mu daje ob že poprej uveljavljenih možnostih nastanka po modelu, po predlogi in po fantaziji²⁰² dotlej nevideno portretno-umetnostno pestrost: portretna dela kažejo vse odtenke med portretom, ki ni več umetnina, in umetnino, ki ni več portret, čeravno je nastala po individualnem modelu. Značaj zahodnoevropskega portreta je tako pogojen razen po splošni družbeno-psihični vezanosti likovne umetnine nasploh ter po portretno nujni dialektiki med razredno zdiferenciranima naročnikom in modelom na eni strani ter portretistom na drugi (dialektiki, ki dobi v lastnih podobah²⁰³ monologičen in avtokritičen karakter) tudi z napetostjo med avtonomno stilno-formalno tradicijo umetnine in njenim družbeno-reprezentančnim pomenom²⁰⁴ in zahtevami po individualni psihični portretnosti upodobljenega (sl. 15, 16 in 17).

Viški zahodnoevropskega portreta, ki se je tako razvijal v trdnem okviru likovne umetnosti v vrsti rezultatov skozi osebi naročnika in tvorca projicirane dialektične borbe medsebojno istočasno nasprotnih in izpopolnjujočih se idealov in stvarnosti, kolektivne in individualne reprezentance, kažejo tedaj neko sorodnost le po tej osnovni karakteristiki nastanka. Če pa jih spoznavamo med deli pozne gotike, renesanse in baroka, 19. in našega stoletja, nam navidezno tako različna dela Jana van Eycka, Donatella in Piera della Francesca, Leonarda, Tiziana in Holbeina, Velasqueza, van Dycka, Rembrandta in Berninija, Rigauda, Latoura, Reynoldsa in Houdona, Goye, Davida, Maneta in Rodina, van Gogha, Muncha in Kokoschke — vendar vsa odgovarjajo na ista vprašanja: tak je bil evropski človek, taka njegova umetnost, tóliko se je poznal in takó je želel izgledati.

OPOMBE

Kratice v opombah

a) splošne:

anon. = anonimen	p = stran
atr. = atribucija	r = reprodukcija
b. n. l. = brez navedbe leta izdaja	reg. = register
c = kolona, stolpec	rC = barvna reprodukcija
cit. = citirano	sl. = sledeče
lit. = literatura	st. = starejši (pri umetnikih)
n. n. m. = na navednem mestu	t = tabla
o. c. = navedeno delo	tC = barvna tabla
op. = opomba	

b) večkrat citirane literature:

- A = L'Art et les Artistes, Paris.
- ADK = Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der Königl. Nationalgalerie Berlin 1906. Bd. I.—II. München 1906.
- AW = Allgemeine Weltgeschichte. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1884—1892.
- B = Max von Boehn, Die Mode. Dritte verbesserte Auflage. Bd. I.—IV. München 1925.
- BB = Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrh. von Dr. A. E. Brinckmann n. Dritte verbesserte Auflage. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) Potsdam b. n. l.
- BBB = Das Bildnis im Berliner Biedermeier von Käthe Gläser. (Berlinische Bücher 4. Bd.) Berlin 1952.
- BH = Histoire de la littérature française. Publiée sous la direction de Bedier-Hazard. Paris 1949.
- EM = The Burlington Magazine, London.
- C = François Courboin, La gravure en France des origines à 1900. Paris 1925.
- C I—III = François Courboin, Histoire illustrée de la gravure en France. Paris 1925—1929. (Velika izdaja s tablami.)
- D II = Armand Dayot, La Renaissance en France (1498—1643). Paris b. n. l.
- D III = isti, Louis XIV. Illustrations d'après des Peintures, Sculptures, Gravures, Objets, etc., du temps. Paris 1909.
- D IV = isti, De la Régence à la Révolution. La vie française au XVIII^e siècle. Paris b. n. l.
- F = Max J. Friedländer, Altniederländische Malerei. Bd. I.—VII. Berlin 1924—1929. Bd. VIII.—XI. Leiden 1954.
- Fr = Dagobert Frey, Englisches Wesen in der bildenden Kunst. Stuttgart und Berlin 1942.
- FPF = Femme dans la peinture française. Paris 1938.
- G = Fünfhundert Selbstporträts. Gesammelt, gesichtet und eingeleitet von Ludwig Goldscheider. Wien 1956.
- H = Anton Hecker, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart 1912.
- Hi = Georg Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch. Neu bearbeitet von Max von Boehn. Bd. I.—II. 1923—1925.
- HH = Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit. Hrsgb. von Alfred Hentzen und Niels von Holst. Berlin 1956.
- HK = Handbuch der Kunstwissenschaft.
- HPM = Histoire de la peinture moderne I—III. (Peinture Couleur Histoire.) Genève-Paris 1949—1950.
- JSW = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien.
- JZK = Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung d. kunst- und historischen Denkmale, Wien.
- K = Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte. III. Band. Wien 1959.
- Ki = Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der deutschen und niederländischen Malerei (Die Blauen Bücher). Königstein in Taunus & Leipzig 1957.

- Kr = Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten von Paul Kristeller. 3. Aufl. Berlin 1921.
- KF = Das deutsche Familienbildnis, Von Hanna Kronberger-Frentzen. Leipzig 1940.
- KK = Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Stuttgart (-Berlin-) und Leipzig.
- KM = Künstler-Monographien, Bielefeld und Leipzig.
- L = La peinture au Musée du Louvre. Tome I. Ecole française. Paris, b. n. l.
I-1: XIV-e au XVI-e siècle,
I-2: XVII-e siècle,
I-3: XVIII-e siècle,
I-4: XIX-e siècle 1-re partie,
I-5: XIX-e siècle 2-e partie,
I-6: XIX-e siècle 3-e partie.
Tome II. Ecoles étrangères,
II-1 = Ecole italienne (Primitifs),
II-2 = Ecole italienne (XVI-e au XVIII-e siècle),
II-3 = Ecole flamande,
II-4 = Ecole hollandaise,
II-5 = Ecole anglaise,
II-6 = Ecole espagnole.
- Li = Kunsthistorischer Atlas. Hrsgb. v. d. k. k. Central-Commission ... X. Abtheilung. Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Redigirt von Dr. Karl Lind. Wien 1892-1894.
- M = Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publiée sous la direction de André Michel, Paris.
- vM = van Marle, The Italian Schools of Painting. The Hague.
- MG = Geschichte der Spanischen Malerei von August L. Mayer. Leipzig 1922.
- MK = Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig.
- MP = Les mains dans la peinture. Texte de Marcel Brion. Paris 1949.
- NG = National Gallery Illustrations. London 1957.
I = Italian Schools.
II = Continental Schools (excluding Italian).
III = British School (London 1956).
- NG(C) = The National Gallery. One hundred plates in colour. Vol. I-II. London 1909, 1912.
- OK = Österreichische Kunsttopographie. Hrsgb. vom Kunsthistorischen Institute der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Wien.
- P = Pantheon, München.
- PK = Propyläen-Kunstgeschichte, Berlin.
- PK(E) = Propyläen-Kunstgeschichte-Ergänzungsband.
- R = Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Textband. Wien 1932.
- Re = Salomon Reinach, Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580). T. I-II. Paris 1905, 1907.
- Ri = A Century of French Painting 1400-1500 by Grete Ring. London 1949.
- RA = Revue de l'Art ancien et moderne, Paris. (Bull. de l'Art - Le Bulletin de l'Art ancien et moderne, Paris.)
- RDK = Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Hrsgb. von Otto Schmitt. Stuttgart 1937.
- RJK = Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien.
- S = The Studio, London.
- SG = E. A. Seemanns farbige Gemäldewiedergaben — po katalogu Farbige Gemäldewiedergaben. Systematisches Verzeichnis von 3000 originalgetreuen Kunstblätter, Ausgabe 1928, E. A. Seemann, Leipzig.
- Ti = Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika. Hrsgb. von Hans Tietze. Wien 1935.
- TB = Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig.
- V = A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano.
- W = Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.
- Wa = Das Bildnis im 19. Jahrhundert von Emil Waldmann. Berlin 1921.
- ZbK = Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.
- ZK = Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin-Leipzig (od inkl. 1937 dalje Berlin).

¹ Glede besede: za iz francoščine vzeto oznako portret Slovinci nimamo enakovrednega domačega izraza; prim. v ostalem netočno razlago v zadnjem Slovenskem pravopisu (Ljubljana 1950, p 574). V drugih jezikih in dobah: franc. portrait od lat. protractum, protrahere; nem. Porträt in Bildnis, že Dürer tudi Konterfai (= franc. contraifai od lat. contrafactum, contrafacere); ital. ritratto (Vasari: ritratti di naturale); angl. portrait itd. Od srednjega veka do 19. stoletja v rabi tudi imago, effigies in icon od gr. eikon.

² Celo do danes najpomembnejše delo o portretu je po sami avtorjevi izjavi (W, Vorbemerkung) zamišljeno kot donesek k estetiki slikarstva, tako da se sučejo njegova raziskavanja na meji med psihologijo in umetnostno zgodovino. Od ostalih vidikov je najbogateje zastopan biografsko-ikonografski. Zasilno predstavo o razširjenosti tovrstnih obravnav nudijo že Répertoire d'art et d'archéologie, Publié sous la direction de Marcel Aubert et Pierre Lelièvre, Paris od 1910 dalje (pod značko Iconographie Historique), Internationale Bibliographie d. Kunstwissenschaft, Bd. I—XIV, Berlin 1905—1918, za leta 1902—1916 (pod značko Iconographie) in bibliografije po posameznih umetnostno-zgodovinskih revijah, n. pr. v ZK I.—XI. Bd., Berlin-Leipzig 1932—1944 (pod isto značko kot v Int. Bibl.), informativna pa s tega gledišča tudi kritika Georga Leyha v Zentralblatt für Bibliothekswesen, 57. Jhrg., 1940, p 111—27 (»Randbemerkungen z. e. Bildniskatalog«).

³ Washingtona, Jeffersona, Lincolna in Roosevelta, izsekanih neposredno iz žive skale Black Hillsa v južni Dakoti, ZDA. Prim. Emil Pirchan, Künstlerbrevier, Wien 1939, p 45 in r 18.

⁴ Priljubljen v baroku in zlasti v rokokuju (o statuetah Augustina Pajouja [1750—1809] gl. n. pr. v TB XXVI, 1932, p 151). Umetnostno, redkeje portretno pomembni osnutki za večja spomeniška dela in njih pománjšane kopije iz vseh dob od inkl. renesanse dalje (prim. o najznamenitejšem v Leonardo da Vinci, Ediz. curata della Mostra di Leonardo d. V., Novara 1940, p 124—126; za barok BB, r 347—350; D. Barockmuseum im unteren Belvedere, Wien 1923, p XXX in t 76, 77). S samostojnim pomenom polnoplastični portret v pomanjšani velikosti ponovno v času romantike (gl. Pierre Lièvre, Petits portraits sculptés de l'époque romantique, RA T. LXVII, 1935, p 107—16 z r) in v 20. stoletju z deli kiparjev kot v tej zvezi pomembnega Arnolda Kramerja (1863 do 1918), prim. TB XXI 1927, p 411—2, in posameznimi realizacijami à la Nurmi od Renče Sintenis (PK XV, r p 607). — Primere za posamezne tvarine gl. slonova kost — Chr. Scherer, Elfenbeinplastik seit d. Renaissance (Monogr. d. Kstgew. VIII), Leipzig b. n. l., p 78, 110, 123 in r 64, 90, 103; terrakota — D. Barockmuseum..., p XXX in t 108; biskvit — RDK II, c 819, r c 816, 820; alabaster — RDK I, c 319 (istotam c 500, 306, 309, 312—5 in 322 = lit.; Arthur Gardner, Alabaster Tombs of the pre-reformation period in England, Cambridge 1949 — vse o alab. pri portretih večjih formatov) in na splošno v J. G. Th. Graesse-F. Jaenicke, Kstgewerbl. Altertümer und Kuriositäten, 6. Aufl., Berlin 1920.

⁵ V 15. in 16. stoletju važni tu zlasti avtoportreti: prim. G, r 4 (Ghiberti), 44 (Syrlin st.), 45 (Yselin), 50 (Meister des Berner Chorgestühls), 52 in r p 21 (Pilgram) in portreti umetnikov sploh (n. pr. Hansa Stethaimerja v Landshutu, ZK I [1932], r p 275). Z njimi prehajamo že na reliefni portret (prim. v G. tudi r 8, 48—9, 51). RDK II, c 616 sl.

⁶ Od številne zadevne literature: Kurt Lange, Herrscherköpfe d. Altertums im Münzbild ihrer Zeit, Berlin-Zürich 1945; isti, Münzkunst des Mittelalters, Leipzig 1942; Jean Babelon, Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies, Paris 1942. — Pečati važni v naši zvezi le v srednjem veku kot ilustracija splošnega takratnega portretnega stanja.

⁷ Lit.: Max Bernhart, *Medaillen u. Plaketten* (Bibl. f. Kst.- u. Antiquitätensammler I), 2. Aufl., Berlin 1920 (s štev. lit.); Graesse-Jaenicke, o. c., p 45 sl.; Cornelius Fabriczy, *Medaillen d. ital. Renaissance* (Monogr. d. Kstgew. IX.), Leipzig b. n. l.; Karl Domanig, *Porträtmedaillen d. Erzhauses Österreich*, Wien 1896; isti, *D. dtsh. Medaille... nach d. Bestande d. Medaillensmlg. d. allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1907; Georg Habich, *D. dtsh. Schaumünzen d. 16. Jhrs.*, I—II in reg., München 1929—1934 — poročilo E. F. Bange v ZK I (1932), p 357—368, in III (1934), p 386—7; JSW, N. F., Bd. I (1926), Fritz Dworschak, *D. Renaissance-medaille in Österreich*, p 213 do 244, Jean Babelon, *La Médaille en France* (Arts, Styles et Techniques), Paris 1948 — itd.

⁸ Višek v helenistični in rimski umetnosti (prim. Willy Zschietzschmann, *D. hellenist. u. röm. Kst.* [HK], Potsdam 1959, p 162—169; Pericle Ducati, *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Bologna 1958, p 141—145, 164 do 166, 191—2, 219, 310, 384—5, t LXXX—2, LXXXI, XCIV—2, XCV, CXII, CXXXI—1, CCXIII—2, 4, CCLXXXI). — Lit. (temeljno delo Adolf Furtwängler, *D. antiken Gemmen*, Leipzig 1900) gl. Zschietzschmann, o. c., p 168—9; Ducati, o. c., p 454 in Johannes Jahn, *Wörterbuch d. Kst.*, Stuttgart 1945, p 221). Po antiki portretna gema v skromnejši meri zlasti od renesanse do klasicizma. O posameznih umetnikih gl. Graesse-Jaenicke, o. c., p 55 sl., v TB XXIV, 1950 p 590 (Dionysio Miseroni, t 1661) ter XXXI, 1957, p 55 (Henri Simon, 1752—1834) itd. — Kot primer iz pozne renesanse gl. Ant. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, Milano, 1936, r 111 (gema iz okrog 1550), za male reliefne portrete v drugih materialih — zelenika (les), vosek itd. — pa n. pr. v Wallace Collection Catalogues, *Objects of art* (Illustrations), London 1924.

⁹ Prim. Ducati, o. c., t CCLXXI, CCLXXII—2, CCLXXXIII, CCLXXVI; Oskar Wulff: *Altchristl. u. byzant. Kst. I* (HK), Berlin-Neubabelsberg 1914, p 191 sl. — Lit.: Richard Delbrück, *D. Konsulardiptychen u. verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929.

¹⁰ Poudarjam pravokotnik, ker danes večkrat ne upoštevajo, da se plaketa razlikuje od medalje baš v tem, da je oglate oblike. Prim. seznam razstavljenih del Umetnostne razstave DSUU april—maj 1951.

¹¹ Višek spet v antiki in to v rimskem zgodovinskem reliefu. Primerjaj Zschietzschmann, o. c., p 125—150 (z lit.).

¹² Prim. Li, t CXI—5 in CXII—1; Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte*, Roma 1942, r 268—9, 356; Elena Bassi, *Canova Bergamo* 1934, t 54—5, 71, 76, in tako dalje.

¹³ Prim. pri Karlu Radnitzkyju (1818—1901), TB XXVII, 1935, p 551.

¹⁴ Najstarejši primer v plitvem reliefu ornamentalno shematična upodobitev bronaste nagrobne plošče leta 1080 v bitki na Elsteri ubitega Rudolfa Švabskega, protikralja Henrika IV., v merseburški stolnici. Prim. Wilh. Pinder, *D. Kst. d. dtsh. Kaiserzeit, Bilder*, t = p 134 (detajl), Textbd. p 165, PK VI, t = p 541.

¹⁵ Wilh. Pinder, *D. dtsh. Plastik vom ausgeh. Mittelalter b. z. Ende d. Renaissance I* (HK), Wildpark-Potsdam 1924, p 107—8; RDK II, c 350. — O problematiki portreta v okviru nagrobne plastike vobče prim. Marcel Aubert, *La sculpture française au moyen-âge*, Paris 1946, p 355 in sl. (Le développement du réalisme et la sculpture funéraire au XIV^e siècle) in p 359 sl. (Claus Sluter et l'atelier de Dijon).

¹⁶ Izjeme so pogoste, g. n. pr. pri delih družine Lorentz v Freibergu i. Sa., TB XXIII, 1929, p 385.

¹⁷ Zlasti z monumentalnimi upodobitvami Justinijana in Teodore s spremstvom v S. Vitalu, malo pred 547. Prim. Monumenti, *Tavole storiche dei mosaici*

di Ravenna, Fasc. 6. San Vitale (tekst Corrado Ricci), Roma 1935, t LXIII, LXIV; Mosaïques chrétiennes primitives, Paris 1943, tC XII; PK III, tC XLIII (detajl, glava Teodore).

¹⁸ Hans M i s a r, Freskobilnisse aus Frührenaissance, Wien 1941. Knjiga prikazuje portretne detajle v naravni velikosti.

¹⁹ Prim. RDK I, c 1509—1512.

²⁰ Prim. M IV—2, Paris 1911, p 765—768 (Paul Durrieu); André Blum et Philippe Lauer: La miniature française au XV^e et XVI^e siècle, Paris et Bruxelles 1950.

²¹ Lit. o portr. miniatutih in miniatutih: Max Boehn: Miniaturen u. Silhouetten, 3. Aufl., München b. n. l.; Jean de Bourgoing: D. franz. Bildnisminiatur, Wien 1928; isti: D. engl. Bildnismin., Wien 1927; isti: D. Wiener Bildnismin., Wien 1926; Henri Clouzot: La miniature en France; isti: Dictionnaire des miniaturistes sur émail; J.-E. Darmon: Dictionnaire des peintres miniaturistes sur vélin, parchemin, ivoire, écaïlle (zadnja tri dela v zbirki Archives de l'amateur, Paris b. n. l.); Leo Gruenstein: Die Smlg. Prof. Dr. E. Ullmann, Wien 1925; Ernst Lemberger: Meistermin. aus fünf Jhrn, Stuttgart 1911; isti: D. Bildnis-Min. in Skandinavien, Bd. I—II, Berlin 1912; Williamson, G. C.: Portrait Miniatures, London 1910; Winter, Carl: Elizabethan Miniatures, London 1943, itd.

²² Prim. Lemberger, o. c., p 6, 7.

²³ Boehn, o. c., D. Miniatur u. ihre Verwendung, p 157—172; Graesse-Jaenicke, o. c., n. pr. p 94 (boîtes à portrait!). — Za tobačnice posebej gl. Life, Internat. Edit., Vol. 6, No. 4, 14. febr. 1949, rC p 36 in n. pr. znani Tomičev portret slikarjevega očeta.

²⁴ Le nekaj značilnih primerov. Približal se ji je že Albrecht Dürer v lesoreznih portretih cesarja Maksimiljana I. iz 1519 in Ulrika Varnbülerja iz 1522 (KK IV, 3 Aufl., t = p 315, 321) in iz istega stoletja naj omenim vsaj še Agostina Carraccija z bakroreznim portretom Tiziana iz 1587 (Kr, p 285; AW VII, 1886, r p 273). V 17. stoletju je slavni Robert Nanteuil (1623—1678) vrezal več kot 30 bakr. portretov v naravni velikosti (TB XXV, 1931, p 340—1), od sodobnikov pa zasluži tu predvsem opombo tudi od njega vplivana družina Kilian v Augsburgu. Prim. TB XX, 1927, p 288—91 (Bartolomej II, tezni listi, med njimi znani kralj Jožef na konju iz 1694), 292—4 (že v 18. stoletju delujoča Georg in Georg Christoph s portreti v mezzotintu). V 19. in 20. stoletju zlasti ujedanka. V 19. n. pr. Karl Stauffer-Bern (TB XXXI, 1937, p 498—9), v 20. Alois Kolb (TB XXI, 1927, p 220—1) in Ferdinand Schmutzer (TB XXX, 1936, p 184) s portreti v vernis-mou tehniki.

²⁵ Ustvarila sta jih zlasti Antoine Masson (1636—1700) v Franciji (bakrorez; prim. Kr, p 457) in Georg Philipp Rugendas (1666—1742) v Nemčiji (mezzotinto, Kr, p 462).

²⁶ Izreden v tem časovnem okviru Israhel van Meckenem (gl. G, r 59—40): prva lastna podoba z ženo. Kot tipičnejše primere gl. poleg pravkar omenjenega še v Italiji, Kr, r p 148 in 171.

²⁷ Prim. Bilder-Katalog zu Max Geisberg, D. Dtsch. Einblatt-Holzschnitt in d. ersten Hälfte d. XVI. Jhrs., München 1930, r p 17 (Aldegrevler), 26—7 (Amberger), 35—6 (Baldung), 64 (S. Beham), 87—9 (Brosamer), 98 (Burgk-mair), 114—6 (Cranach st.), 119—121 (Cranach ml.), 161, 164, 171—2 (Ostendorfer), 219—222 (Schoen), 228 (Solis), 258—9 (Stoer), 262 (Weiditz), 270, 271.

²⁸ Prim. Kr, p 325—4, 328, 355, 366—7, 397.

²⁹ Kr, p 450 in sl.; G, p 72—86 (17. stoletje), 144—153 (18. stoletje).

³⁰ Dunaj z glavnim predstavnikom Jožefom Kriehuberjem (1800—1876), prim. TB XXI, 1927, p 535—9, München s Fr. Ser. Hanfstaenglom (1804—1877), ki posreduje med prvim in Parizom, prim. TB XV, 1922, p 586—7. O slednjem

v C, p 220, 227, 230—2, 236, 238 in r 173—4, 181, na prvem mestu Achille Devéria (1800—1857), prim. M VII—I, p 434, za njim najpomembnejši francoski litogr.-portretist Alfonse Legros (1837—1911) pa živi v Londonu in tam tudi vpliva, prim. TB XXII, 1928, 574—5.

³¹ Angl. stippled work.

³² Uporabljam ital. izraz namesto nem. Schabkunst ali »Schwarze Kunst«.

³³ Kr, p 556 sl.

³⁴ Kr, p 360—2.

³⁵ Med glavnimi in značilnimi predstavniki v Nemčiji in v Avstriji za v tem pogledu pionirskim Stauffer-Bernom Max Liebermann (1847—1935) in Emil Orlik (1870—1932) poleg Ernsta Opplerja (1867—1929), Hermanna Strucka (1876—), Ferdinanda Schmutzerja (1870—1928) in dr., v skandinavskih deželah Norvežan Edvard Munch (1863—1944) in Šved Anders Zorn (1860—1920), v Angliji Augustus John (1879—) in Sir William Rothenstein (1872—1945) poleg manj samostojnih kot William Strang (1859—1921), Malcolm Osborne (1880—) itd., v Franciji, kjer zaključuje tradicionalni bakrorez Ferdinand Gaillard (1834—1887), v razvojno vodilni umetnosti že s Henrijem de Toulouse-Lautrecom (1864—1901) dosežena meja komaj še portretne grafike. V 20. stoletju zastopajo tu portret le še manj pomembni umetniki à la Achille Ouvre (1872—).

³⁶ Tu važna zlasti Holbein st. (Curt Glaser, Hans Holbein d. Ält., Leipzig 1908, t I, XXXIV—XXXVIII) in Dürer (Wilh. Waetzoldt, Dürer u. s. Zeit, Wien, Phaidon, 1935, r 1—2, 5—6, 8—9, 16—20, 29—31, 37—41, 43, 45—58, 61—3, 65—6, 73, 75).

³⁷ V 19. stoletju najvažnejši Ingres (prim. Jean Alazard, Ingres et l'ingrisme, Paris 1950, v Nemčiji posebej Nazarenci in njim sorodni umetniki 1. polovice stoletja (prim. Bruno Grimschitz, Dtsche. Bildnisse von Runge bis Menzel, Wien 1941, t 18—9, 22—3, 28—41), od posameznikov pa na prvem mestu Wilhelm Hensel (1794—1861). — Prim. v RDK II pod Bleistift, c 887—8, Joseph Meder, D. Handzeichnung, ihre Technik u. Entwicklung, Wien 1919, zlasti p 458 sl. (D. Bildniszeichnung).

³⁸ Meder, o. c., p 128, 138—9 in op. pod 7 tam; prim. v JSW, N. F., III. Bd., 1929 Irene Adler, D. Clouet, p 201 sl., v Armand Fourreau, Les Clouet, Paris 1929, in tC v L'illustration No. 4579 (Noël 1930). — O portretih v barvni kredi v 15. stoletju gl. pri Perréalu, TB XXVI, 1932, p 434, c 1.

³⁹ Wilhelm Waetzoldt, Hans Holbein d. J., Berlin 1938, p 114. Prim. istotam tC pri p 32, 64, 160, 192 ter t 4, 19, 39—41, 56—9, 76—8, 80, (94)—5, 106—7, 112—3, (117).

⁴⁰ Latourov »Président de Rieux« 1741, upodobljen v naravni velikosti sedeč v interieuru (prim. za njim prav tako celopostavni portret Marquise de Pompadour, 1755) je do danes nepreseženo največje delo pastelnega portretnega slikarstva vobče. Prim. Louisa Réauja v M VII—2, 1924, p 521—3, t VII in r 321, ter R. Graula v TB XXII, 1928, p 423. — O merah pastelov na splošno Robert Hahn, Pastellmalerei, Ravensburg b. n. l., p 41 (Bild-Formate).

⁴¹ Prim. Robert Hahn, o. c., p 8, in o obeh najvažnejših predstavnikih tega časa, Wallerandu (1623—1677) in Bernardu (1623—98) Vaillantuu v TB XXXIV, 1940, p 41—3.

⁴² Glavni francoski pastelni portretisti te dobe: Maurice Quentin de La Tour, »le roi des pastels de La Tour« (1704—1788), Jean-Baptiste Perronneau (1715—1783), Jean-Etienne Liotard (1702—1789), Adélaïde Labille-Guiard (1749 do 1805) in drugi, v številni njihove prednike, katerih težišče je bilo v oljni tehniki (Rigaud, Largillière, Nattier). — Izven Francije najvažnejša Rosalba Carriera (1675—1737), ki je vplivala na Francoze s svojim delom v Parizu 1719/20, v Angliji Catherine Read (1723—1778), Hugh Douglas Hamilton (1739

do 1808, do 1791) in Charles Howard Hodges (1764—1837), v Nemčiji Anton Raphael Mengs (1728—1779), na Švedskem Gustaf Lundberg (1695—1786), na Holandskem Tako Hajo Jelgersma (1702—1795) itd. — Med številno lit. prim. tudi H. Macfall, *The French Pastellists of the 18th Century*, 1909, in Hermann Erhard, *La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV.*, 3. Aufl., München 1918 (z več tC); gl. v FPF tC pri p 107 (*La Tour, M^{me} de Pompadour*) in p 110 (*Perronneau*). Prim razstavo »Pastels français des XVII^e et XVIII^e siècles« v Parizu leta 1927 in med poročili o njej n. pr. Paula J am o t a, *Bull. de l'Art* 1927, p 209 sl. (z r), tudi p 181 sl.

⁴³ Francoski impresionisti (prim. Jean-Louis V a u d o y e r, *Les Impressionistes de Manet à Cézanne*, Paris 1950, rC p 5, 14 ter Gotthard Jedlicka, *Edouard Manet*, Erlenbach-Zürich 1941, p 331—356 in t pri p 289, 339, 340—1, 353) ter Lenbach (prim. Johannes J a h n, o. c., p 508 in Adolf Rosenberg, *Lenbach* [KM XXXIV], Bielfeld 1898).

⁴⁴ Za zgled lahko služi n. pr. Huga Ledererja Bismarck, Albert K u h n, *Allgem. Kst.-Gesch. d. Plastik*, II. Halbbd., 1909, t pri p 818. Prim tudi W, p 190.

⁴⁵ Prim. B o e h n, o. c., in W, n. n. m.

⁴⁶ Prim. L e m b e r g e r, o. c., p 7.

⁴⁷ Prim. W, p 154 sl.: *Die Farbe idealisiert, die Form charakterisiert*, in Hermann Deckert, *Zum Begriff des Porträts v Marburger Jhrb. f. Kstwiss.*, 5. Bd., 1929, p 272 (d. graphische Porträt).

⁴⁸ Vsaj normalno je tako. Izjemno se lahko naše spoznanje individua opira tudi na barvo ali plastiko, toda v teh primerih značilno ne govorimo več o osebnostih, ampak o tipičnih spoznavnih znakih. Deloma prim. tudi W, p 157—8.

⁴⁹ Prim. RDK II, c 693. Splošno o silueti o. c., c 691—5 (z lit.) in B o e h n, o. c., *D. Silhouette*, p 175—202.

⁵⁰ Prim. RDK II, c 692 in r c 694; M e d e r, o. c., p 467; B o e h n, o. c., r 146.

⁵¹ Prim. HPM I, tC p 27 (*Manet*) in 102—5 (*Bonnard*) ter p 30 teksta.

⁵² Za barvno grafiko to logično ne velja več.

⁵³ Prim. Friedrich H. H o f m a n n, *D. Porzellan* (PK—E), Berlin 1952, p 340 in r 345, 348.

⁵⁴ Splošno o miniaturnih graf. portretih v Kr, p 476—7.

⁵⁵ Prim. n. pr. o Massonu v Kr, p 437.

⁵⁶ Prim. D e c k e r t, o. c., n. n. m.

⁵⁷ D e c k e r t, o. c., p 265: »Die Kategorie Porträt ist eine Bedeutungskategorie«, in dalje (v II. D. Wesen d. Porträts): »D. Repräsentationsbedeutung teilt d. Gattung Porträt mit e. Reihe anderer Kunstgattungen: vor allem dem Monument u. dem Kultbild. —«

⁵⁸ Da spoznam golo portretnost upodobitve rasno povsem tujega človeka šele, ko ločim tudi v praksi njegove rojake kot individue, je logično in ne stoji v nobenem nasprotju s poprej povedanim.

⁵⁹ Gl. v W poglavje II (*Anschaulichkeit u. Seelenhaftigkeit des Gesichtes*) in pri D e c k e r t u, o. c., pod 5, *Abstraktion*, in a) *D. Gesichtsporträt*.

⁶⁰ Dobesedno pritegnjene so v staronizozemskih tabelnih portretih 15. stol. in tudi še v pričetku 16. v nemških deželah. Gl. n. pr. znanega Moža s klinčkom (tC SG 2), dela Rogierja van der Weydena (F II, t XX) in Ti, t 199, 202 in 211. — Italija tudi v tem vprašanju zaostaja za severom. Tabelni portret, ki prikazuje roke, pričinja tu šele okoli 40-tih let 15. stol. Prim. Martin W a c k e r n a g e l, *D. Lebensraum d. Künstlers in d. flor. Renaissance*, Berlin 1958, p 178.

⁶¹ Dopasni portret, nem. Halbfigur(porträt); do ledij, nem. Hüftstück; do-kolenski, nem. Kniestück.

⁶² Prim. prvi samostojni tabelni portret zahodnoevropskega slikarstva — Ivana Dobrega (Jean le Bon) v pariški Bibliothèque Nationale, Louis Dimier, Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet, Paris-Bruxelles 1925, t IV, in za plastični portret triforijsko galerijo 21 portretnih glav v praški stolnici sv. Vida, Karl M. Swoboda, Peter Parler, Smlg. Schroll, Wien 1940, r 45—65. — O zgodovinskem razvoju portretnega obsega odn. izreza prim. tudi Max J. Friedländer, Landscape, Portrait, Still-Life, Oxford 1949, p 236.

⁶³ Werner Hager, Meisterbildnisse der Dürerzeit, 2. Aufl., Wien 1941, t 28 (Mittelrheinischer Meister ok. 1504).

⁶⁴ Portreti saških knezov iz let 1514, 1537, 1559 itd., gl. Heinrich Lilienfein, Lukas Cranach u. s. Zeit, Bielefeld u. Leipzig 1942, tC 8 in t 48 (oba 1514), 81 (1537), 70 (Luther, 1546).

⁶⁵ TB XXX, 1956, p 464—7 zlasti o portretu Karla V; Emmerich Schaffran, Kstgesch. Österreichs, Wien 1948, t 15. V zvezi z zgodnjimi nemškimi celopostavnimi tabelnimi portreti prim. tudi Hansa Wertingerja (umrl 1535) v Friedrich Winkler, Altdtsch. Tafelmalerei, München 1941, r 197, in P 1950, r p 400—1 (l. 1525; Wien Ksthist. Mus.). Zanimivo je slednjič, da uvede samostojni celopost. portret v nizozemskih deželah, ki sicer ostalo Evropo v razvoju portreta tako prekašajo — ako spregledamo Arnolfinija — šele Cornelis Ketel (prim. Wolfgang Stchow, Cornelis Ketels Einzelbildnisse, ZbK 63, 1929/50).

⁶⁶ V IX—4, Milano 1929, r 126 — prvi italijanski samostojni celopostavni tabelni portret, 1526, London, National Gallery. — Tovrstna dela njegovega naslednika G. B. Moronija gl. istotam, r 187 (1554), 189, 199, 204—8, 251—2.

⁶⁷ Tizian, Gemälde u. Zeichnung., Wien, Phaidon 1956 = Heinrich Tietze, T., Tafelbd., r 92 (Karel V., Prado 1553), 135 (1542), 190 (1548), 192 (1545—50), 209 (1550, tC med SG, Nr. 1068), 211—2 (Filip II, 1550). O prvem iz 1533 gl. o. c., p 353 z lit. in op. 65 tu.

⁶⁸ TB XXIV, 1950, pod Mazzola, p 310, c 2, in V IX—2, r 544—5, 548, 557—8.

⁶⁹ Tako porabljam termin »vrsta« tu po Werner Fleischhauer, Richtlinien zur Bildnisbeschreibung, Historische Bildkunde VI, Hamburg 1937. Kartotečni popis portretov je zamišljen v naslednjem redu: I. stran: splošni podatki o portretiranecu, umetniku in delu — 1. priimek in rojstno ime upodobljenega, 2. poklic in delokrog, 3. kraj in dan rojstva in smrti, 4. material, tehnika, ohranitev, 5. umetnik, sign. dobesedno, umetn. krog, čas nastanka, 6. sedanji in prejšnji lastniki, inv. štev. večjih zbirk, 7. oblika in mere, 8. literatura in reprodukcije, 9. splošne pripombe; II. stran: popis portreta: 1. vrsta podobe, glava — vrat, do ramen, doprsni, dopasni, do ledij, dokolenski, cela figura — zadnji štirje primeri: sedeč ali stoječ, 2. drža, obrat, gesta, 3. obraz, oči, lasje in brada, telesne značilnosti, 4. obleka, 5. dodatki in ozadje, 6. pripisi, grbi, emblemi, 7. spl. pripombe. Ad I/1—9: ali so znani starejši vzori.

⁷⁰ Izraz »zunanja in notranja enotnost« uporabljen po R. — Glede odnosa med profilom in frontalno upodobitvijo prim. prav tako tudi zadnjo Friedländerjevo knjigo, o. c., p 235—6.

⁷¹ Prim. W, p 66.

⁷² Wien. Ksthist. Mus., Gemälde-Gal.; W, t 5.

⁷³ TB III, 1909, p 462, 464; XXXII, 1958, p 325; Friedrich Pollak, Lorenzo Bernini, Stuttgart 1909, p 78—9; BB, p 207—8. — Gl. tC SG 200 (Richelieu); Antonio Muñoz, Van Dyck, Roma 1941, t 82. Izjemoma nastane trikratni portret tudi kot študijsko delo za slikani portret — prim. tako pri Lenbachu (KM XXXIV, 1898, t 50 — Bismarck). Dvakratni profilni portret (kot večina trikratnih predlogov za plastiko): H. Rigaud; Umetnikova mati, 1695 (M VII—1, 1925, t 58). Najčešče pa dobimo portret iste osebnosti v dveh obratih v upodobitvah s pomočjo zrcala. Gl. take pri Hansu von Melem (Re II,

r p 236), pri Savoldu (V IX—3, 1928, r 514), H.-P. Danlouxu (RA T. LXXI, 1937, r p 191), Degasu ok. 1874 (AA febr. 1935, r p 160), pri Lászlu (RA T. LII, 1927, r p 29) in nešteti drugih.

⁷⁴ MP, tekst in r!

⁷⁵ To sta tako imenovani kažoča in »zgovorna« kretnja, ki se po svojih prvih pojavih v 16. stol. razmahneta zlasti v baroku. Prim. op. 222 in 224 tu.

⁷⁶ Hans Dü l b e r g, Frans Hals, Stuttgart 1950, r 14, 23, 26—7, 41, 49, 50, 52—54, 67, pa tudi 34, 92 itd. — Najlepše o mimiki in pantomimi v tej zvezi gl. Bernard Berenson, Piero della Francesca o dell'arte non eloquente, Firenze 1950, p 46 in 48. — Ne glede na možnost nastanka (volja naročnika!) je portretnost upodobitve vobče ogrožana pri vseh osebah, ki kažejo znake duševnih ali fizičnih bolezni in poškodb. Naj tu imenujem kot skrajno nasprotje prepoudarjene mimike le slepoto, ki jemlje portretu njegovo prvo in najožjo karakteristiko — izraz in smer pogleda.

⁷⁷ W, p 188 in sl.

⁷⁸ Leo Planiscig, Andrea del Verrocchio (Smlg. Schröll), Wien 1941, t 68—76.

⁷⁹ Die Meisterwerke des Prado-Museums, Basel b. n. l. (1940), tC 2; H. Knackfuss, Velasquez (KM 6), Bielefeld u. Leipzig 1940, tC pri p 41 in 48, r p 45.

⁸⁰ vM X, r 137 in 210.

⁸¹ H, t 236-b, 238, 239-b, 240, 243—4.

⁸² Najbolj je to evidentno pri polnoplastičnih portretnih upodobitvah v barvnem vosku, posebno popularnih v baroku, ko so jih običajno opremili tudi s »pristinimi« lasuljami in kostumom iz blaga (sl. 18). Prim. o tovrstnih delih v TB III, 1909, p 336—7 (Antoine Benoit 1632—1717), XXVIII, 1934, p 26 (Bartolomeo Carlo Rastrelli 1675—1774), in XXXIII, 1939, p 506 (M^{me} Tussaud 1761—1850, s katere družino se ta kuriozum nadaljuje v današnji čas).

⁸³ Prim. Adolf Rosenberg, o. c., r 10, 75, 78, 83 itd.

⁸⁴ V X—2, 1936, r 176 (Bandinelli: Giovanni delle Bande Nere); Antonio Muñoz, Roma barocca, Roma 1928, r p 69 (N. Cordier: Enrico IV); Otto von Schleinitz, London, Leipzig 1912, r 107 (Gibbons: James II); Hermann Lüer, Technik d. Bronzeplastik (Monogr. d. Kstgew. IV), Leipzig b. n. l., r 85—91 (Girardon: Louis XIV, Lemoyne, Bouchardon, Guibal, Pigalle, razni spomeniki Louisa XV); PK X, Berlin 1924, r p 297 (Girardon: Louis XIV, statueta), 400 (Schlüter: D. Gr. Kurfürst), t XXXVII (isti: Friedrich I); Siegfried Pü ckler-Limpurg, D. Klassizismus in d. dtsh. Kst., München 1929, t 14 (Zauner: Joseph II.); RA T. XLIII, 1925, r p 217 (Thorwaldsen: knez J. Ponia-towski); PK XIV, 1925, r p 282 (Rauch: Maximilian Joseph). — Prim. tudi Albert Kuhn, o. c., p 787.

⁸⁵ Primere izven samostojnih spomenikov glej Wallace Collection Catalogues, Objects of art. . . , r p 20 (zgodnje firent. 16. stol.); M VI—2, 1922, r 441 (Jean Warin: Louis XIV kot rimski cesar), 449 (Gilles Guerin: Louis XIV), 451 (Fr. Anguier: Henri de Montmorency z ženo); Elena Bassi, o. c., t 56—7, 70, 87—8, 135; Adolf Rosenberg, Thorwaldsen (KM XVI), Bielefeld u. Leipzig 1896, r 50 (knežnja Barjatinska) in 51 (grofica Ostermann); PK XIV, Berlin 1925, r p 256 (Pierre Cartellier: Verniaud). Antični kostum v slikarstvu glej v W. Martin, Dutch Painting of the Great Period, London 1951, t 56 (Joh. Mijtens, 1668), v grafiki D III, r p 115, 162.

⁸⁶ Prim. TB VIII, 1913, p 465.

⁸⁷ TB XXXIII, 1939, p 97; Adolf Rosenberg, o. c., r 102.

⁸⁸ Najlepše primere gl. pri Rembrandtu: tC SG 1245 (»Poljski plemič« v Eremitaži), 1405 (»Turek« v Münchenu, Alte Pinakothek), 1426 (»Mož z zlato



Sl. 18. A. Benoist, Voščena podoba s pristno periko Ludovika XIV. v muzeju v Versaillesu (naturalistični portret iz voska)

čeladno v Berlinu, Kaiser-Frdr.-Mus.), 1724 (Saskia z nageljčkom, Dresden, Staatgalerie).

⁸⁹ Prim. Ludwig Justi, *Giorgione*, 2. Bd., Berlin 1926, p 345—350 in t 21.

⁹⁰ Prim. n. pr. Tizian, Wien, Phaidon, 1936, r 102 (Vojv. Urbinski, 1536—38), 106 (Alegorija Avalosa, ok. 1532), 124 (Avalos, 1538), 128 (Admiral Moro, ok. 1540), 144 (Nagovor Avalosa, ok. 1540), 177 (Pier Luigi Farnese, 1546), 186 (Karel V. pri Mühlbergu, 1548; tC SG 1556), 211 (Filip II., 1550). Razen Tiziana važni in značilni po Giorgioneju Dosso Dossi, Savoldo, Moroni, Tintoretto, Anth. Mor, Veronese, Caravaggio, Pourbus ml., M. J. Mierevelt, J. A. van Ravesteyn, Rubens, van Dyck, Suttermans, Velasquez, Rigaud, Largillière, Silvestre, Pesne itd. — V 20. stoletju in na prehodu vanj: Trübner (KK, Stuttgart u. Berlin 1917, t 228—9 in 371; 1899 in 1914); Lovis Corinth (G, r 459; 1914).

⁹¹ Poznamo jih predvsem v umetnosti starega Rima (H, t 82, 115, 127-b, 156-b, 246-b in 250), toda tudi v zahodnoevropski umetnosti niso posebno redki. Za primer gl. v TB XXX, 1936, p 509, o delu najpomembnejšega švedskega kiparja 18. stoletja, *Venus aux belles fesses*.

⁹² Bruno Grimshitz, *Dtsch. Bildnisse von Runge bis Menzel*, Wien 1941, t 50 (Victor Emil Janssen, Avtoportret).

⁹³ Za tovrstno portretno problematiko so značilne že pred navedenimi primeri razne replike po Leonardu preustvarjene *Monne Vanne* (Leonardo da Vinci, Novara 1940, r p 69—70) — ne glede na portretno manjvrednost zaradi nastanka po predlogi — in tako imenovana *Simonetta Vespucci* (Piera di Cosima (Hanns Schultze, *D. weibl. Schönheitsideal in d. Malerei*, D. Kust. in Bildern, Jena 1912, t 12) — ne glede na preobleko v Kleopatro. Prim. pri Tizianu tudi Deklico v krznu (Wien, Phaidon 1936, r 96), značilna dela *fontainebleaujske šole* (FPF, t pri p 50, in Ti, t 249; FPF, r p 31, 33, 35 in 37, tC pri p 37 in r 57 v *Peinture Française, Collection des Maitres*) — prav tako ne upoštevajo ostalih momentov, ki slabe portretnost, iz kasnejše dobe pa vsaj Rubensovo »*Helene Fourment* v krznem plašču« (tC SG 1475) in razne upodobitve znanih plesalk vse do danes, n. pr. v Ugo Ojetti, *La pittura italiana dell'ottocento*, Milano-Roma 1929, t 148 (Angelo Inganni: Taglioni) in RA T. XLVIII, 1925, r p 119 (Sorine: M^{me} Nikitina).

⁹⁴ tC SG 1546.

⁹⁵ RA, t. XLVI, 1924, r p 139.

⁹⁶ Oba, Paolino (1808) v Palazzo Borghese v Rimu in Napoleona (1811) na dvorišču palače Brere v Milanu, gl. v Elena Bassi, o. c., t 92—5. Portretna upodobitev gola moškega je od visoke renesanse naprej uporabljan način heroizacije določene osebnosti. Najzgodnejši tovrstni primer je kip Karla V., ki je bil ulit v bron 1551 in ima pod snemljivim oklepom izdelano aktno figuro (V X—3, 1937, r 334—5).

⁹⁷ Izjema bi bile danes le portretne upodobitve športnikov in bi lahko zadevnim grško-helenističnim upodobitvam (H, t 85—6) pritiknili kot moderni pendant dela, kakršno je že omenjena statueta Nurmija od Renée Sintenis ali upodobitev istega od Vainö Aaltonena iz 1925 (Bull. de l'art 1928, r p 407).

⁹⁸ tC SG 1097 (Henry VIII, Rim, Corsini), 1461 (Jane Seymour, Wien, Ksthist. Mus.), 1747 (Gisze, Berlin, K.-Frdr.-Mus.).

⁹⁹ Gl. poprsja BB, r 253 (Bernini: Louis XIV), 308 (Quellinus st., 1661), 399—400 (Schlüter-Jacobi), 418 (Lemoyne); A 11, r p 95 (Leymone, okrog 1760; Coustou), 97 (Pajou 1773), 139 (Cressant 1745); iz 19. stoletja zlasti pri Carpeaux, Leon Rivot, C., *Les Grands artistes*, Paris b. n. l., t pri p 16 (1861), 28 (1863), 52 (1869), in prim. tudi normativno estetsko gledišče Ludwiga Volkmana v njegovih *Grundfragen d. Kstbetrachtung*, Leipzig 1925, p 276 (z r, o poprsjih) in 277—8 (z r, o monumentalnih spomenikih).

¹⁰⁰ Prim. v RJK, 4. Bd., 1940, Leo Bruhns, D. Motiv d. ewig. Anbetung in d. röm. Grabplastik d. 16., 17. u. 18. Jhrs., p 323—4 in r 246—252, 258—265, 275, 302—6, 318, 319—325, 327—335, 338—9, 345—6.

¹⁰¹ O. c., p 338—340 in r 262—3 (Berninijeva kapela družine Cornaro v cerkvi S. Maria della Vittoria kot najumetelnejši in najrazkošnejši primer).

¹⁰² Prvi, ki je pokazal razumevanje za ta problem v ožjem okviru zapadnoevropske umetnosti, je bil Michelangelo in prva uspela velikopotezna rešitev njegova nova postavitev konjeniškega spomenika Marka Avrelija na Campidogliu.

¹⁰³ Rieglova utemeljitev specifičnosti družinskega portreta tu ne more zadovoljiti. Prim. R, p 2: »D. Charakteristische d. Gruppenporträts ist d. Mehrzahl der in e. Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt. D. Familienporträt, das uns in d. Kstgesch. so häufig begegnet, bleibt davon ausgeschlossen, denn es bildet im Grunde bloss e. erweitertes Einzelporträt. Mann u. Weib sind gleichsam zwei Seiten eines u. des-selben Wesens... etc.«

¹⁰⁴ Kot glede samostojnega celopostavnega tabelnega portreta in portreta v interieuru. Gl. PK VII, 1927, tC XLI.

¹⁰⁵ V Italiji na prvem mestu Piera della Francesca Federico da Montefeltro in Battista Sforza v firenških Uffizijih (tC SG 1324; za okvir gl. Jacob Burckhardt, D. Kultur d. Renaissance in Italien, Wien, Phaidon b. n. l., r 56, in Kenneth Clark, Piero della Francesca, London 1951, p 38, in r 6—9, ter Paul Ganz, The Paintings of Hans Holbein, London 1950, r 59—60 in p 224). Za njima prim. o. c., r 12 (Lorenzo Costa: Giov. II Bentivoglio in Ginevra Sforza); Re I, r p 17 (sienska šola) — in med miniaturami vM XVII, 1935, r 229 (Jacometto Veneziano). — Alianski portret v skupnem okviru, ki še vedno ne predstavlja dvojnega portreta, ampak le portretno dvojico, kmalu izgubi staro vezanost na profil in ločitev je lahko izvedena zdaj le z naslikano pregrajo — prim. Re I, r p 23 (Mantegnov krog), podoba, ki sta na njej zakonca ločena z naslikanim stebričkom. — Sever prav tako pozna alianske portrete (ki se v ostalem ohranijo do danes), kot običajno pri donatorjih tudi tu večinoma z moškim na levi in ženo na desni, le da se ne v čistih profilih. Alianski portreti se vežejo na severu najpogosteje v zložljive diptihe (prim. te v nabožno-alegorični zvezi, op. 163, za zakonce pa n. pr. v Hans Posse, Lucas Cranach d. Ä., Smlg. Schroll, Wien 1942, p 51—2, sicer pa se ohrani alianski portret v skupnem okviru, kot ga pozna 15. stoletje (prim. P 1930, r p 297, Burgkmair in J. Breu okrog 1497), še tja v 17. stoletje (N. Tarchiani, La R. Galleria Pitti a Firenze, Itinerari dei musei... N. 41, Roma 1935, r p 69, replika van Dyckovih portretov) in skupaj z drugimi spomini na ital. renes. ga oživi nemška romantika (prim. KM II, 1901, r 63; naslikala A. Rethel in Eduard Ihlée 1844). O samostojnih dvojnih portretih zakonced v nemških deželah 15. in 16. stoletja gl. RDK II, c 660 in 665 ter c 663; Alfred Lehmann, D. Bildnis bei d. altdtschn. Meistern b. auf Dürer, Leipzig 1900, r p 174 (1475); Werner Deusch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., Berlin 1936, t 92 (Ulmer Meister 1479) itd. — Za Francijo 15. stoletja gl. — na ločenih tablah — Re II, r p 16 in 75 (diptih iz šole Nic. Fromenta), P V, 1932, r p 157 in tekst p 158 (diptih) ter Ri, r 138 (Maître de Saint Gilles), pri čemur je možno, da je zadnje delo le fragment (o. c., Catalogue, No. 247). — Dvojni portreti v nizoz. slikarstvu 16. stoletja: F VIII, 1934, t LVII (Gossaert) in X, 1934, t XCIV (Mojster Amsterdamske Marijine smrti).

¹⁰⁶ Firenze, Pitti — v Tarchiani, o. c., p 14 z vprašajem; gl. W, t 23.

¹⁰⁷ Kot najznamenitejše primere gl. tC SG 1251 (Rubens, Umetnik s svojo prvo ženo, München) in 1733 (Rembrandt, Lastna podoba z ženo, Dresden). Dalje prim. na severu, kjer bi lahko pričeli z izgubljenim delom Jana van

Eyecka, v G, r 41 (Meister von Frankfurt), 195 (Rembrandt), 261 (Michiel van Musscher), 320 (Alexander Roslin), 327 (Joh. Heiner Tischbein st.), 354 (Jens Juel), 438 (Steinhausen, tudi tC SG 2094) in 439 (Besnard); ADK, r 152 (Böcklin); KM 116, 1926, rC 38 (Max Slevogt: Bal paré 1904); Wa, r 102 (Max Beckmann); HPM III, tC p 170 (Marc Chagall 1917).

¹⁰⁸ Prim. med SG tC 1155 (Fabritius, Amsterdam, Rijksmus.); 1029 (van Dyck, Kassel).

¹⁰⁹ Prijateljske dvojice, vključujoče avtoportret: G, r 227 (Sebastien Bourdon); Antonio Muñoz, Van Dyck, Roma 1941, t 105; C II, t 535 (bakrorez po izgubljeni Watteaujevi sliki »Assis, auprès de toy...«); G, r 388 (Carl Begas) in 402 (Schwind); AA febr. 1935, r p 147 (Degas s slikarjem Valernesom okrog 1868); SG 3885 (Hans van Marées; Marées in Lenbach). Za motiv prijateljskih portretov slikarjev sta posebej značilna po samem načinu nastanka leta 1654 izvršeni dvojni portret Nicolasa Plattenberga (imenovanega Montagne) in Ph. de Campaigna, v katerem je vsak od njiju naslikal in podpisal portret prijatelja (Rotterdam, Mus. Boymans; prim. TB XXVII, 1935, p 142), ter njegov novejši pendant, izdelan v skromnejši tehniki risbe leta 1885 pa predstavlja ož na isti način Pissarroja in Gauguina (gl. John Rewald, Storia dell'impressionismo, Firenze 1949, r 69). Prim. tudi G, r 456 (»Leibl u. Sperl auf d. Jagd«).

¹¹⁰ V IX—2, 1926, r 229 (Raffael); RA T. XLIV, 1923, r p 203 (Sebastiano del Piombo); NG II, r p 164 (Holbein: Poslanika); V IX—5, 1932, r 48 (Pontorno — delo, ki je posebno karakteristično po atributu: ena od oseb kaže rokopisni odlomek iz Ciceronove »De amicitia«); L I—2, r 34 (Ph. de Champaigne: Fr. Mansart et Claude Perrault, 1656); B IV, r p 26 (Louis de Silvestre, 1728); NG III, r p 80 (Reynolds); Wa, r 85 (Hans v. Marées: Hildebrand in Grant, 1870); KM XXXIV, 1898, r 24 (Lenbach: Gladstone in Döllinger); Jena L e y m a r i e, Les Degas du Louvre, Paris 1947, t 18 (Pagans et Auguste de Gas), 30 (Desboutin et Lepic) itd. — Za usode »prijateljskih« in sploh dvojnih portretov gl. najznamenitejši primer novejšega časa, Delacroix: George Sand et Chopin 1838, v Jacques L a s s a i g n e, Eugène Delacroix, Paris 1950, tC 19 in t 22, ter v RA T. LVII, 1950, r p 3, Alfreda Robauta kroki prvotnega izgleda.

¹¹¹ NG I, r p 200 (Lotto: Agostino in Niccolò della Torre 1515); Muñoz, o. c., t 27 in 102 (van Dyck); tC SG 318 (Rubens: Umetnikova sinova, ok. 1625), 1051 (Cornelis de Vos: Slikarjevi hčerki ZbK, Beil, Kunstchronik... jul. 1929, r p 46 (Jacob G. Cuyp: Dvojčka); RA T. XLIII, 1923, r p 257 (Largillière 1695); NG III, r p 45, Millar, o. c., tC 3 in Bull. de l'Art dec. 1929, r p 473 (Gainsborough: Slikarjevi hčerki); Cinque secoli di pittura friulana, Catalogo, Udine 1948, t 45 (Josip Tominc: Avtoportret z bratom, Gorica); G, r 395 (Wilh. Ahlborn, 1827); PK XV, 1927, r p 232 (Fr. X. Winterhalter: Umetnik z bratom, 1840); L I—6, r 14 (Th. Chassériau: Sestri, 1843); R e w a l d, o. c., r 85 (Fantin-Latour: Umetnikovi sestri, 1859) itd.

¹¹² Jan L a u t s, Domenico Chirlandajo, Smlg. Schroll, Wien 1943, t 104—5; ZK II, 1933, r p 312 (Crispin Herrant, 1533); V IX—6, 1933, r 4—5 (Angelo Bronzino); Altere Pinakothek München, Amlt. Katalog 1936, 18. Aufl., t 77 (N. Neufchatel, 1561); Ti, t 104 (Veronese); Muñoz, o. c., t 10—1, 14, 29—b, 37, 48, 118; tC SG 1266 (Rubens: Helena Fourment s sinčkom), 1034 (Hals: Dojilja z otrokom), 1785 (Vigée-Lebrun: Lastna podoba s hčerko), 1119 (David); Br. G r i m s c h i t z, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1943, tC p 56 (1835); isti, Dtsch. Bildnisse, t 52 (Franz Alt); R e w a l d, o. c., r 273 (Renoir 1874) itd. — Kot dela, ki težje bolj ali manj k enakopravnosti obeh upodobljenih prim. n. pr. KK XX, 1911, r p 74 (Holbein 1528); Muñoz, o. c., t 42 (van Dyck); R e w a l d, o. c., r 208 (Morisot 1869) itd.

¹¹³ V IX—5, 1932, r 26 (Sebastiano del Piombo: Card. Ferry Carondelet), IX—7, 1934, r 424 (Pulzone: Card. Fabrizio Spada).

¹¹⁴ PK XI, 1924, r p 200 (Caravaggio); Muñoz, o. c., t 74 in 81 (van Dyck); tC SG 175 (Rigaud); John Rothenstein, Augustus John, Oxford & London 1946, r 39. Med starejšimi primeri subordiniranih dvojnih portretov prim. še V VII—2, 1913, r 98 (iz 1495). K subordiniranim, a še vedno dosledno portretno učinkujočim dvojnimi portretom smem prištetiti tudi one avtoportrete slikarjev pred slikarskim stolom, na katerem naslikani portret vzbuja skoraj isto iluzijo resničnosti kot neposredno predstavljena lasna podoba. Gl. BM mar. 1951, r 31 p 89 (Agostino Carracci slika brata Annibala); ZbK 65, 1931/32, r p 161 (Niccolò Renieri okrog 1590—1667); Marburger Jhrb. f. Kstgsh. V, 1929, r 70 na p 249 (Jacob Cornelisz okrog 1635—1696); G, r 289 (Johann Kupetzky, 1667—1740); Cicerone V, 1913, r p 825 (Joh. Chr. Rincklake okrog 1800 — delo, v katerem predstavlja naslikani portret le še atribut in tako veže našete primere s temi pod op. 213 tu). Načelno isto velja tudi za širše skupinske in posebej družinske portrete: prim. M V—2, 1925, r 544 (Willem Jacobsz Delff, 1580—1658) in G, r 520 (Alexander Roslin, 1718—93). Temu načinu — s pomočjo naslikane slike subordiniranih portretov, ki ga porabljajo tudi kot edini realistično možni prikaz prednikov in vobče umrlih (prim. KF, t 24, Nicolas Guibal okrog 1760), pa lahko dodamo še s pomočjo zrealne podobe podrejene portrete. Prim. tu kot prvega Valazqueza z njegovimi znamenitimi »Las Meninas« leta 1656 (D. Meisterwerke d. Prado-Museums, tC 6 in t 35), le malo kasnejšega Charlesa Lebruna (Družina bankirja Jabacha okrog 1660; KF, t 19) in v slovenskem slikarstvu zlasti Mateja Sternena.

¹¹⁵ Tudi trojni portret prične analogno portretni skupini in portretni dvojici kot portretna trojica. Uvaja ga najstarejši firentinski tabelni portret, ki se še tesno naslanja na starejšo fresko upodobitve — podoba treh Gad-dijev v Uffizijah (K, p 341 in r 302), portretni triptihi pa so za razliko z diptihi (prim. op. 105) dokaj redki (gl. n. pr. Cranacha st. tri saške volilne kneze, ZbK 55 1920, r p 32). Med zglednimi primeri gl. Muñoz, o. c., tC pri t 24 (van Dyck); tC SG 8154 (Ph. O. Runge: »Wir drei«); D. stille Garten, »Blaue Bücher«, Königstein im Taunus & Leipzig b. n. l., t 58 (Julius Hübner); tC SG 5917 (Hans von Marées: Hildebrand, Marées in Grant); L e y m a r i e, o. c., t 20 (Degas: Jeanteaud, Linet in Lainé, 1871).

¹¹⁶ tC SG 1502 (Tizian?: Koncert, Pitti).

¹¹⁷ Gl. tC SG 1327 (Firenze, Pitti).

¹¹⁸ F III, 1925, t XLII—III.

¹¹⁹ R, t 1—2. — Kot prednika bodočih strelskih skupinskih portretov bi lahko imenovali iz istega časa podobo sv. Jurija v antwerpenski galeriji (F IV, 1926, t LXXIV).

¹²⁰ Les Primitifs Flamands, Fascicules 1 à 4, Le Musée communal de Bruges, Anvers 1951, t pod No. 5.

¹²¹ R, t 3—4. Prim. t 5 (A. Mor).

¹²² R, t 7 (Dirck Jacobsz 1529).

¹²³ Prim. R, p 113, op. in t 24.

¹²⁴ R, t 23. — Prim. pod op. 65 tu tudi njegovo delo glede na posamezne celopostavne portrete.

¹²⁵ Prim. Frans Hals, Portraits de groupes de la garde civique, Introduction, commentaires et notes par H. P. B a a r d, Paris 1950 (več tC).

¹²⁶ R, t 63—4.

¹²⁷ tC SG 1187 (Amsterdam, Rijksmus).

¹²⁸ Prim. R, t 32 (Aert Pietersz, Predstojniki suknarjev iz 1599) in 31 (isti, Anatomija dr. Egbertsza iz 1603).

¹²⁹ O njem v RDK I, c 675—9. O holandskem skupinskem portretu anatomije istotam, c 674 in 1136. R, t 31, 49, 54, 59.

¹³⁰ tC SG 1561 (Haag).

¹³¹ R, t 59.

¹³² tC SG 1057 (Amsterdam, Rijksmus). Poleg strože determiniranih predstojnikov gl. tudi skupinske portrete članov nekega ceha sploh, tako n. pr. slikarjev (G, r 267 — Haarlemški slikarji, 1675).

¹³³ Alfred W u r z b a c h, *Niederländ. Kstler-Lexikon*, II. Bd., Wien und Leipzig 1910, p 887.

¹³⁴ TB XXXIII, 1959, p 426—7, in XXVIII, 1954, p 92 (portreti regentov, 1751, 1766, in »anatomija«, 1758).

¹³⁵ TB XXVII, 1955, p 524.

¹³⁶ Schouman: skupinski portreti regentov iz let 1761, 1764 in 1787. Prim. TB XXX, 1956, p 270. — Lelie: n. pr. 1788. Prim. TB XXIII, 1929, p 7. — Hendriks: n. pr. 1786 in 1788. Prim. TB XVI, 1925, p 585.

¹³⁷ Skoraj dosledno le portretne skupine, od katerih je po omenjeni portretni trojici Gaddijev v Italiji najznamenitejša Uccellova tabla petih portretov. Prim. Mario S a l m i, *Paolo Uccello...*, Valori plastici, Milano 1958, t 61—4 in p 54—5 ter 147—8 (z lit.). V okviru nabožne podobe naraste tu portretna skupina tudi do zametka portretne množice. Prim. zlasti dela Gentila Bellinija (Procesija na Markovem trgu, tC SG 1609 in V VII—4, 1915, r 127—153, Najdenje križeve relikvije, istotam, r 154—6, in Pridiga sv. Marka, r 142), sicer pa dovolj konservativnega Antonellovega naslednika (istotam, r 58) in Lorenza Costo (P VII, 1954, p 358 sl. — Detlev v. H a d e l n — in r p 359). — V začetku 16. stoletja Giovanni Cariani (1519; P V, 1952, r p 5) in na koncu Domenico Tintoretto (R, t 6), značilno še vedno v zvezi z nabožno upodobitvijo. — V nemških deželah podobni primeri mnogo redkejši; v 15. stoletju tu do neke mere pomembna »Zaprisega« Dericka Baegerta (W i n k l e r, o. c., r p 94—5), naslednji vek pa mora zastopati tudi v drugi zvezi izredna (gl. op. 178) skupina portretnih figur na Striglovi Marijini zaroki iz ok. 1520.

¹³⁸ V zadnjih desetletjih 19. stoletja omembe vredni Degas (*Les musiciens à l'orchestre* ok. 1868, HPM I, tC p 10) kot umetnostno najvažnejši, Theodore Fantin-Latour (1856—1904; 1864 »Hommage à Delacroix« in 1872 »Un coin de table«, L I—6, r 112 in 114, 1870 »L'Atelier aux Batignolles«, M VIII—2, r 361, in 1885 »Autour du Piano«) in Peter Severin Krøer (1851—1909; n. pr. Komité razst. franc. umetn. v Kopenhagenu, 1890, RA T. LIV, 1928, r p 83), v našem veku pa je J.-E. Blanche (1861—...; »Les amis d'André Gide« ok. 1900, RA T. XLV, 1924, r p 259), Maurice Denis (1870—1944; »Hommage à Cézanne« 1901, RA T. XLV, 1924, r p 365), Theo van Rysselberghe (1862—1926; *De lezing* 1905, François M a r e t, Th. v. R., Anvers 1948, t 15), Max Liebermann (1847—1935; »Hamburger Professorenkonvent« 1906, Wa, r 98), A. Déchenaud (»Le Comité des Forges de France« 1914, RA T. XLII, 1922, r p 265), Oskar Kokoschka (1886—...; »Die Auswanderer« 1916/17, »Die Freunde« 1917/18), John Singer Sargent (1856—1925; »Some Generals of the Great War« 1922, *Illustr. London News* 4. 5. 1935, r p 50), Tristan Klingsor (1874—...; »Le Divan«, RA T. XLVIII, 1925, r p 265), Jules Grun (1868—...; n. pr. »Un groupe d'artistes«, RA T. LVI, 1929, r p 35), Henry Tonks (1862—1937; »An evening in the vale«, Allan G w y n n e - J o n e s, *Portrait-Painters*, London 1950, t 152), Hugues de Beaumont (1874—...; »Réunion d'amis«, r istotam), Emerik Stenberg (1875—1927), Max Ernst (1891—...; »Au rendez-vous des amis«, BH II, r p 429) itd. — Izjemen primer je skupinski portret otrok kot ta iz leta 1854 (gl. ZbK, Beil. Kstchronik u. Kstlit. maj 1951, tekst [H. T i e t z e] in r p 20).

¹³⁹ F l o e r k e, D. *Moden d. ital. Renaissance*, München 1917, t 43—45.

¹⁴⁰ Wilh. W a e t z o l d t, Hans Holbein d. J. p 159—167, in Paul G a n z, o. c., p 276 in 280—4 (z r in t).

¹⁴¹ Gl. tC SG 1029 (van Dyck: Sebastian Leerse [?] z ženo in otrokom, Kassel), 1514 (Jordaens, Prado), 1737 (Rembrandt, Braunschweig) in 1155

(Fabritius: Willem van der Helm z ženo in otrokom, Amsterdam, Rijksmus.). — Dalje v Jacques Lavalleye, Trésor artistique de Belgique (Publications des Archives iconographiques d'art national, Première Série, vol. 1), Anvers 1947, r 355—8; P I, 1928, r p 275 (krog Thomasa de Keyserja; G, r 208 (Adriaen van Ostade); P V, 1952, r p 215 (Leendert van der Cooghen) itd.

¹⁴² Pričenjamo ga lahko glede na celotni vsebinsko-formalni stil, ki se neprisiljeno izvija iz baročnega družinskega portreta, že s koncem 18. stoletja. Prim. KF, t 41—80; Paul Ferdinand Schmidt, Biedermeier-Malerei, München 1922, r 21 (K. J. Milde), 26 (ok. 1820). — Odlični primeri tudi v danskem slikarstvu 1. pol. 19. stol. Prim. RA T. LIV, 1928, r p 7 (Eckersberg) in 71 (V. Bendz).

¹⁴³ Pompeo Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica, 7. ediz., Parte II^a, Bergamo 1928, r p 119 (Jacopo da Ponte), 150 (Bernardino Licinio), 355 (Tintoretto in učenci), Parte III^a, 1929, r p 355, 356 (Alessandro Longhi), 357 (Pietro Longhi) in 359 (isti). — Prim. isto v okviru religiozne historije v o. c., r p 329 (Veronese: La famiglia di Diario ai piedi di Alessandro), 330 (Tizian: detajl iz Madone Pesaro), 353 (Veronese: detajl iz Madone della Casa Coccina).

¹⁴⁴ Gl. op. 197 tu in časovno vzporedne pojave na kontinentu, zlasti v Franciji. N. pr. v Bull. de l'Art jul.—avg. 1928, r p 277 (Guillaume Voiriot), in RA T. XLIV, 1925, t pri p 244 (Charles Lepeintre 1792).

¹⁴⁵ W, p 302: Porträtmasse.

¹⁴⁶ G, r 251 ali NG (C) II, tC LXV.

¹⁴⁷ London, National Portrait Gallery.

¹⁴⁸ Ital. donatore, commitente in adoratore, nem. Stifter in Donator, angl. donor in adorer, franc. donateur in adoreur, itd.

¹⁴⁹ Otto Pächt: Österreichische Malerei d. Gotik, Augsburg 1929, t 5 (hrbna stran verdunskega oltarja [1524—29], Križanje); Antonín Matějček, Česká malba gotická, Praha 1938, tC 28—9, 150 in 152; Heribert Reiners, D. Kölner Malerschule, Gladbach 1925, r 5, 6, t I; D. dtsh. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis z. Ende d. Renaiss. (HK), II—1, Berlin, Neubabelsberg 1917, r 545 (ok. 1580).

¹⁵⁰ Znani wiltonski diptih, ki kaže angl. kralja Riharda II. (Borenius-Tristram, Englische Malerei d. Mittelalters, Firenze-München 1927, t 64) pa je bil izdelan v Franciji ali vsaj pod neposrednim frac. vplivom (prim. BM, July 1929, p 36 in sl.: W. G. Constable, The Date and the Nationality of the Wilton Diptych; ZbK 63 1929/30, p 145 — Kenneth Clark; L'École Parisienne, Texte de Germain Bazin, Les trésors de la peinture française, Genève 1947-s tC, končno Joan Evans, English Art 1507—1461, Oxford 1949, p 105—4) kot tudi »La vierge aux églantines« ok. 1580 (tC v Bazin, o. c.), »Križanje« Jeana Malouela (Jacques Dupont, Les Primitifs français, Paris 1937, r p 20) in približno istodobni berlinski diptih (Alfred Hentzen, Meisterwerke der europäischen Malerei, Berlin 1944, t 129).

¹⁵¹ Antonín Matějček, o. c., p 76—8 (z vso lit. do tega l.), t 69, tC 71—2, t 73.

¹⁵² Bolj ali manj pomanjšani klečeči donatorji med drugim pri naslednjih slikarjih: Konrad von Soest (Alfred Stange, Dtsch. Malerei d. Gotik III, Berlin 1938, r 18); Hans von Tübingen, 1434 (Karl Oettinger, Hans v. Tübingen u. s. Schule, Forsch. z. dtsh. Kstgesch. 28, Berlin 1938, t 12); Meister der Darmstädter Passion (Alfred Hentzen, o. c., t 14); Martin Schongauer (Julius Baum, M. Schongauer, Wien 1948, r 151); Meister des Hausbuches, ok. 1480 (Otto Fischer, Gesch. d. dtsh. Malerei, München 1942, r p 200); Meister von Grossgmain, 1485 (Otto Pächt, o. c., t 44); Hinrik Funhof (PK



Sl. 19. Fortunat Bergant, sv. Dominik na oltarni sliki v Čemšeniku
(skriti avtoportret)

VII, 1927, r 605); Michael Wolgemut (ZbK 63, 1929/30, r p 90, in 62, 1928/29, r p 50); Heinrich Bornemann (D. dtsh. Malerei... [HK], II—2, 1917, r 575). — Prim. tudi H. Reiners, o. c., t XII (köln. slikar 1. pol. 15. stol.), r 105 in 108—9 (köln. slikar sr. 15. stol.), 128—9 (Meister d. Georgsgeldende), 190 (Meister d. Aachener Schranktüren), 185 (köln. slik. 2. pol. 15. stol.); Stange, o. c., r 30—1, 34, 42—3, 60, 76, 81, 108, 110, 112, 159, 200, 261; Wiener Jhrb. f. Kstgesch. VII, r 15—6 na p 145 (Meister d. Albrechts-altars, 1440, in Meister d. Tucher-altars), 21 na p 155 (Meister von St. Magdalena, 1456), 24 na p 158 (Votivtaf. d. Jörg v. Pottendorf, 1467), 26 (Altar d. Dompopes Burkhard von Weißbriach, pred 1461), 50 na p 184 (Epitaf Gelleja Laxa, 1473), 51 na p 185 (Epitaf Flor. Winklerja, 1477) in 59 na p 196 (Meister d. Kreuzigungstriptychons). — Pri mnogih nemških slikarjih 15. in 16. stoletja povsem nedosledno tako sorazmerni kot nesorazmerni naročniki. Prim. Reiners, o. c., r 65—6, 79, t XXVI in Werner Deusch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., Berlin 1936, t 22 (Stephan Lochner, zadnji, proporcionalni primer iz 1447 hkrati zgled spajanja z asistentnim portretom); Reiners, o. c., r 142, 146, 159 in 156—8, t XXXIII (Meister d. Marienlebens), 198, 212 in 199, 202, 206, 209 (Meister d. heil. Sippe), 235, 256 in 249 in 252, 262, t XXXVI (Meister von St. Severin), 277—8 in 276 (Meister d. Aachener Altars).

Proporcionalni klečeči donatorji: Epitaf Ulrika Reicheneckerja, 1410 (Otto Päch t, o. c., t 83; stilno pod češkim vplivom — prim. BM, jul. 1929, p 30, Hans Tietze); pri daleč najnaprednejšem Konradu Witzu (Konrad Witz — Bd. 1 der Basler Kunstbücher —, Basel b. n. l., t 2 in 19), Meister von 1462 (Wiener Jhrb. f. Kstgesch. VII, r p 156; delo, nastalo pod neutajljivim nizozemskim vplivom); Max Reichlich, Votiv. tabla viteza Florianua Waldaufa, pred 1498 (Otto Päch t, o. c., t 76; otrok še minuciozen). Prim. tudi Stange, o. c., r 63. — Pri primerih seve, kot je Reiners, o. c., t XVI (köln. slikar ok. 1450), proporcionalnost glede na mali format številnih figur velike kompozicije naših izvajanj niti ne zanika, niti ne podpira.

¹⁵³ Deleč špansko slikarstvo po treh glavnih skupinah — aragonski, kastilski in andaluzijski — najdemo le v prvih dveh tudi proporcionalnost med donatorji in ostalimi figurami, v umetnostno in kulturno najšibkejši Andaluziji sploh ne, v ostalem pa v glavnem prevladuje nesorazmerje. Male ustanovnike gl. v aragonskem slikarstvu pri Jacomartu (MG, r 51), Pedru Alemanyju (MG, r 73), Bartoloméju Bermeju (= Vermejo; HPE, r p 37) in v delavnici Rodriga de Osone (HPE, tC 35); v kastilskem pri Fernandu Gallegu (MG, r 104), Pedru Diazu (?) ok. 1450 (MG, r 107 ali M III—2, r 459); v andaluzijskem v sevillski šoli v 1. četrtini 15. stoletja (MG, r 125) in pri Juanu Nuñezu (MG, r 135). — Povsem ali skoraj proporcionalni v aragonskem slikarstvu predvsem pri učencu Jana van Eycka Luisu Dalmau (MG, r 47), pri že omenjenem Bermeju 1490 (D. Kst. Kataloniens, Wien 1937, t CCXXI in CCXXIII) in pri Rodrigu de Osoni ml. (MG, r 87), v Kastiliji ok. 1450/60 (MG, r 101) in v krogu Fernanda Gallega (MG, r 106) in ok. 1495 (HPE, tC p 42), višek donatorskega portreta na polotoku sploh pa je v tem stoletju v sosednji Portugalski z Nunom Gonçalvezom na čelu (prim. RA T. LX, 1931, r 76—7 ter 79 in 81 za detajle; 1458—62, hkrati donatorji in asistentne figure).

¹⁵⁴ Odlični primeri pri Fouquetu (Paul Wescher, Jean Fouquet u. s. Zeit, Basel 1947, 2. erw. Aufl., tC p 37 in r 39), dalje Ri, r 60—1, 97, 98 in 103—4 (Simon Marmion), 107—8 in 111—2 (avign. šola, gl. tudi La pietà d'Avignon, Texte de Germain Bazin, Les trésors de la peinture française, Genève 1941), 114, 122 in 129—30 ter 125 (Nicolas Froment ter šola), 135—4, 150, 157 in 162—4 ter tC p 237 (Maître de Moulins); L I—1, r 32—3 (Maître de 1488); NG II, r p 130. — Gl. posebej miniature Ri, r 10, 21 (de Hesdin), 70 in 75 (Fouquet). Neproporcionalni: L I—1, r 11 (Bellechose, atr.); Ti, t 243; Ri, t 62.

¹⁵⁵ Če so v humanistični Italiji normalno veliki naročniki pravilo, pa bi vendar bila površnost, ako bi ponavljali trditev, da tu srečujemo le take. Res je, da so neproporcionalni izjema in rekvizit konservativnih, provincialnih umetnikov in šol, kot jih predstavljajo Ottaviano Nelli (vM VIII, 1927, t pri p 528), Francesco di Antonio da Viterbo (? istotam, r 288 in 290), Paolo di Stefano (= P. Schiavo; vM IX, 1927, r 26), Domenico di Bartolo (istotam, t pri nasl. p), Cristoforo da Sanseverino in Angelo da Camerino (vM XV, 1954, r 1), Quirizio da Murano (vM XVII, 1955, r 22—25), Marco Zoppo (V VII—3, 1914, r 4), Dario da Treviso (istotam, r 5), Lorenzo di Alessandri (vM XV, 1954, r 51), Nobile Lucchese (istotam, r 116), Carlo in Vittorio Crivelli (vM XVIII, 1956, r 15, 20 in 48), Antoniazio Romano (vM XV, 1954, r 154—6, 159 in V VII—2, 1915, r 219), Saturnino de Gatti (V VII—2, r 250) Andrea Bellunello (Remigio Marini, La scuola di Tolmezzo, Padova 1942, t 4—6) in Girolamo da Trento (ki se že, močneje kot na jug, veže na Pacherjevo šolo; Leo Planiscig, Denkmale d. südl. Kriegsgebiete, Wien 1915, r 90) ter seve del, ki so nastala na Siciliji in Sardiniji (vM, r 265, 271 — iz leta 1528!, 284). Res pa je prav tako, da jih uporabljajo — čeprav ne v tako skrajni obliki — tudi v razvoju vodilni prvorazredni mojstri, ne le Gentile da Fabriano (V VII—1, r 101, 135) na začetku stoletja, ampak tudi Benozzo Gozzoli (vM XI, 1929, r 91), Melozzo da Forlì (V VII—2, r 5, 12), Signorelli (istotam, r 257) in mladi Cima da Conegliano (vM XVII, r 285) na sredi in koncu stoletja.

¹⁵⁶ Tu je van Goes v svojem stilno naprednem Portinarijevem oltarju ustanovnike nekoliko pomanjšal, a so — kar se tiče »fizične« portretnosti — kot v vsem nizozemskem slikarstvu 15. stoletja v okviru možnosti dobe kar najbolj skrbno izdelani (gl. F IV, 1926, t XII). Za njim naletimo izjemoma na pomanjšane donatorje še na Memlingovi skrinji sv. Uršule (gl. Ludwig Baldass, Hans Memling, Smlg. Schroll, Wien 1942, tC 115).

¹⁵⁷ Najdemo jo n. pr. na ne povsem sigurno lastnoročno izvedenih freskah mladega Baldassara Peruzzija v rimski cerkvi Sant'Onofrio (V IX—5, 1952, r 207), v zgodnejšem opusu Giov. Ant. Pordenona (Giuseppe Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Venezia 1941, t 47), pri Tommasu Manzuoliju, imenovanem Maso da San Friano (V IX—5, r 156) in celo v neki Peruginovi votivni podobi iz leta 1512 (KK XXV, 1914, r 144). Proporcionalnost glej razen pri nešteti drugih tako pri zrelem Peruzziju (V IX—5, r 224) kot pri kasnejšem Giov. Ant. Pordenonu (Fiocco, o. c., t 99).

¹⁵⁸ Na notranjih straneh levega in desnega krila oltarja Oberriedov (KK XX, r p 56—8). Miniaturne donatorje v nem. 16. stol. gl. še P XI, 1958, r p 548 (krilni oltar v Oberstenfeldu v Bottwartalu, 1512), za sam pričetek stoletja pa v Wilhelm Waetzoldt, Dürer u. s. Zeit, Wien, Phaidon 1955, r 81—2. — Za proporcionalne klečeče donatorje v nem. 16. stol. prim. sliko sv. Hieronima z ustanovnikom v krajini iz ok. 1500 (P XI, 1958, r p 129), ki bi bila brez nizozemskih pobud še prav tako nemogoča, Urbana Görtschacherja »Ecce Homo« 1508 (P ä c h t, o. c., t 96) in zlasti znamenito Holbeinovo Madono župana Meyerja (tC SG 1590). — Da se ohranijo mali donatorji v votivnih podobah izrazito podeželske umetnosti še mnogo dlje, se razume samo ob sebi (prim. D. Kstedenkmäler d. Kantons Luzern Bd. I, D. Kstedenkm. d. Schweiz, Basel 1946, r 162; votivna slika iz 1580).

¹⁵⁹ Na že omenjenem verdunskem oltarju.

¹⁶⁰ Prim. Alfred Lehmann, o. c., p 207.

¹⁶¹ Pritlikavi ustanovniki na predeli epitafa: D. dtseh. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis z. Ende d. Renaiss. (HK) II—1, Berlin-Neubabelsberg 1917, r 560 (Imhof-Thürler-Epitaph, Nürnberg, St. Lorenz 1449), 561—2, 569. V istem okviru izvršeno ločitev »s slikarskimi sredstvi« prim. istotam, r 565 (Imhof-Rothflach-Epitaph ok. 1450), pri Cranachu st. ok. 1507—9 (P 1950, r p 302), pri

omenjenem Holbeinovem oltarju družine Oberried in pri Baldungovi Pietà v Londonu (NG II, r p 14). Redek primer donatorjev na predeli zlatega oltarja na našem ozemlju gl. končno na desnem stranskem oltarju cerkve sv. Miklavža nad Celjem iz leta 1641 (prim. Marijan Marolt, Dekanija Celje, Maribor 1951, p 112).

¹⁶² Ustanovniki se prično pojavljati skupaj s svojimi bolj ali manj številnimi družinami nekoliko kasneje. V Italiji se zgodi to sicer že v 14. stoletju (vM IV, 1924, r 124—5, ok. 1365 in 1370), na Nizozemskem, kjer so tovrstne upodobitve najbogatejše, pa šele nekako od tretje četrtine 15. stoletja naprej (prim. Jacques L a v a l l e y e, *Le portrait au XV^e siècle*, Bruxelles 1945, p 11). Kot pri dvojnih in aliansnih portretih je tudi tu odmerjena po veliki večini moškim leva in ženskim članom desna stran, pri čemur so umrli zaznamovani s križci nad glavami, umrli otroci tudi z belimi oblekami.

¹⁶³ Brez pridržka velja to za zlozljive diptihe z Madono na eni = odličnejši levi in ustanovnikom na drugi tabli. Poznamo jih že pri Rogieru van der Weyden (prim. F II, p 34—6, 101—4, in t XXV ter XXVII), pozneje pa zlasti pri Memlingu (prim. L'Illustration N^o 4892 [= Noël 1956] tC, oltarček Martina Newenhovena 1487; Ludwig B a l d a s s, o. c., p 28—9, 46—7, in t 98 [= tabla iz trodelnega oltarčka], 100—1 [= diptih s sv. Benediktom]) in za njim n. pr pri Janu Provostu (1522, F IX, 1934, t LXV). — Kot enega posebnih primerov gl. tudi v Joseph G a n t n e r, *Kstgesch. d. Schweiz. 2. Bd., Frauenfeld 1947, r 302* (diptih s smrtjo na desni).

¹⁶⁴ F I, 1924, t XXIII in XL (oboje Jan van Eyck), LXIII in LXVI (Petrus Christus); tC SG 1797 (Weyden: Triptih Peetra Baladelina, Berlin) itd.

¹⁶⁵ Gl. pod op. 154 navedene proporc. ustanovnike.

¹⁶⁶ Doprsnega donatorja pri do kolen upodobljeni Mariji in svetnikih kaže podoba v newyorški Pierpont Morgan Library (Philip H e n d y & Ludwig G o l d s c h e i d e r, *Giovanni Bellini*, Oxford & London 1945, r 98) in Madona s svetniki in ustanovnikom v beneški cerkvi S. Francesco delle Vigne (Giovanni Bellini, *Catalogo illustrato della mostra a cura di Rodolfo P a l l u e c h i n i*, Venezia 1949, r 118). Že poprej je ustvaril Giambellini tudi po formatu najreprezentativnejši tip, ki kaže donatorja v Sacra Conversazione s celopostavnimi figurami. Tu je vzgled Madona s svetniki in dožem Barbarigom iz 1488 (o. c., r 95). Obe najobičajnejši kompoziciji beneških votivnih podob so posnemali v nedogled. Ako se na skromnejšo naslanjajo med drugimi Palma Vecchio (KK XXXVIII, 1937, t 15) in njegova šola (istotam, t 118—9), Vincenzo Catena (vM XVIII, 1936, r 214 in 219), Francesco Bissolo (NG I, r p 41), Andrea Previtali (V VII—4, 1915, r 374—5), Marco Basaiti (vM XVII, 1935, r 291 in 495), Agostino da Lodi (V VII—4, r 668), Giovanni Mansueti (vM XVII, r 115), Cima da Conegliano (vM XVII, r 240 in 269), Antonio da Solario (vM XVIII, t pri p 494), Cariani (V IX—III, r 291 in 296) ter manj pomembna fra Marco Pensaben (vM XVIII, r 292) in Pietro Duià (vM XVIII, r 246) — se drugi približujejo Cime da Conegliana Sacra Conversazione v Parmu (vM, r 259) pa enako naslovljena slika Palme Vecchia, ki je bila nazadnje na gradu Rohoncz (KK XXXVIII, 1937, t 26), votivne podobe Benedetta Diane v Beneški Cà d'Oro (vM XVIII, r 225), Catene v Museo Correr (vM XVII, r 218) in Ambrogia Bevilacqua v Breri (V VII—4, r 622) ter istotam hranjena znana Pala Sforzesca (V VII—4, r 721), pri čemer seveda zadnji dve deli nista nastali pod beneškimi vplivi, ampak v domači lombardski tradiciji, ki je zanjo značilen Borgognone.

¹⁶⁷ Antwerpenska podoba Jacopa Pesaro in papeža Aleksandra VI. pred sv. Petrom iz ok. 1506 (Tizian, Wien, Phaidon 1936, r 1).

¹⁶⁸ 1523 datirana »Zaroka sv. Katerine« v Bergamu (Bernhard B e r e n s o n, Lorenzo Lotto, London 1905, t pri p 152).

¹⁶⁸ Madona z zakoncema Casotti v Bergamu (Giuseppe Delogu, *Italianische Malerei*, Zürich 1939, tC p 191).

¹⁷⁰ Giovannija Girolama Savolda »Češčenje otroka« v galeriji v Hampton Court Palace iz 1527 (V IX—3, 1928, r 510).

¹⁷¹ »Rojstvo« v modenski galeriji Estense iz 1536 (V IX—3, r 681).

¹⁷² Ki podeli ne le v enem, temveč v celi vrsti svojih del poglavitni podarek naročnikom, nastopajočim kot v portretnih skupinah. Gl. Madono z detetom in 4 senatorji iz ok. 1553, Madono s Camerlenghi iz ok. 1567, Beneške prokuratorje iz ok. 1571 in Tri senatorje s sv. Justino iz ok. 1580 (Erich von der Bercken, *D. Gemälde d. Jacopo Tintoretto*, München 1942, t 63, 113, 125 in 192).

¹⁷³ Prim. Družino Cuccina v Dresdenu (RJK, 4. Bd., 1940, r 1—3). Kot je v sijajnih pojedinah tega mojstra nabožni dogodek skoraj povsem izginil v docela žanrsko pojmovanih upodobitvah, ki so tako pretkane s portreti, da se že bližajo skupinskemu portretu, tako je tudi to delo le še družinski portret, ki so pri njem osebe, ki naj bi kot predmet čaščenja dominirale, le dodane, enako kot alegorične postave vere, upanja in ljubezni, ki jih je slikar vtaknil med realne osebe. Prav kombinacija z alegorijo bo odslej umetnikom edina pomagala, kako na nerealističen način povzdigniti portretirano osebo do posebne pomembnosti.

¹⁷⁴ Umetnostno pomembni primeri še v 17. stol. pri Rubensu (antwepenski Rockoxov triptih iz 1615—15 in dunajski krilni oltar sv. Ildefonsa iz 1650—2, KK V, 4. Aufl., 1921, t 85 in tC SG 100—1), pri van Dycku (louvreška Madona z ustanovnikom in verjetno 1634 nastali oval, A. Muñoz, Van Dyck. Roma 1941, r 40, in P XI, 1938, r p 122), pri Cornelisu de Vosu (1650, dat, kompozicija sv. Norberta, M VI—1, 1921, r 205), pri Ph. de Champaignu (D III, r p 5), pri Zurbaranu (MG, r p 312 in 317; 1620 in 1631) pri Valdésu Lealu (»Concepcion« z donatorjem in njegovo materjo iz 1661, MG, r p 353) in slednjič pri Nicolasu de Largillièreu (»Ex-voto à sainte Gèneviève« iz 1694, delo, ki ga morem — enako kot njegove ožje motivne prednike — komaj še omeniti v tej zvezi; Louis Réau, *Hist. de la peinture française au XVIII^e siècle*, T. I, Paris et Bruxelles 1925, t XLIV).

¹⁷⁵ KK XXIX, Berlin u. Leipzig 1929, n. pr r p 152 in 154.

¹⁷⁶ Za tako značilno in pogosto sovpadanje donatorskega in asistenčnega portreta prim. dela Marca Marziala (vM XVIII, r 281 — iz 1500, 283 — iz 1507, 285), sicer pa je potrebno tu posebej omeniti še umetniške avtoportrete. Med njimi gl. v G (tekst p 17—9), r 20 (Gozzoli 1459), 25 (Botticelli ok. 1476), 53 (Melozzo da Forli ok. 1478), 26 (Filippino Lippi ok. 1484/5), 52 in 21 (Ghirlandajo ok. 1485 in ok. 1490), 54 (Perugino ok. 1490), 77 (Sodoma 1505—6), 78 (Raffael 1509/11), 91 (Pontormo). O le-tem Filippa Lippija (G, r 19) gl. tudi Robert Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Smlg. Schroll, Wien 1942, p 65 in r 43, o Caravaggiovem v BM, julij 1951, r 19 na t p 235 in tekst Denisa Mahona, p 232, c 2.

¹⁷⁷ O znamenitem zgodnjem primeru pri Janu van Eycku gl. v Phoebus 1950/51, Vol. III, p 12—24 (Andreas Pigler, *D. Problem d. Budapester Kreuzigung*), za kasnejši čas pa v Hanfstaengls *Maler-Klassiker Bd. V*, München 1905, t 104 (Maerten de Vos 1575), in v MK I, r p 747 (J. Danckers 1646). — Avtoportreti: G, p 19, r 17—18 (Dirk Bouts ok. 1468), 23 (Memling ok. 1467), 27 (Bosch), 37 (G. David 1509); F IX, t XXIV—XXV in tC SG 183 (Joos van Cleve ok. 1515 in ok. 1525).

¹⁷⁸ Redek nemški primer asistenčne skupine pri Bernh. Striglu ok. 1520 (P IV, 1951, r p 1 in 5 ter tekst Walterja Hugelshoferja). Nemške protestantske dežele 16. in tudi 17. stoletja pogosto poznajo pri zadnji večerji in drugih verskih upodobitvah asistenco Luthra in ostalih reformatorjev (prim.

RDK I, c 35, 577, 589; Ed. Heycck, Luther, Monogr. z. Weltgesch. 29, Bielefeld u. Leipzig 1909, r 113—4 in deloma 115; Lilienfein, o. c., tC 26 in 28 ter r 157 — vse Caranach ml., ako ti ne fungirajo kar kot apostoli in pod. (prim. op. 181—2 tu). Med ostalimi značilnejšimi nemškimi deli n. pr. Katarinin oltar Cranacha st. iz 1506 (ZbK 65, 1931/32, tC pri p 193 in besedilo Ludwiga Kaemmererja) ali Barthel Beham (Kreuzeswunder, P VI, 1935, r p 3, detajl, in Althere Pinakothek München, 1936, t 60). Avtoportreti: G, r 29 (Herlin 1488); Curt Glaser, o. c., t XXVI (Holbein st. ok. 1504); G r 42—3 (Meister von Frankfurt po 1504); Wilh. Waetzoldt, o. c., r 91, 103—4 in 13—15 (1506, 1508 in 1511); Lilienfein, o. c., p 96 in r 116 (Cranach st. 1531); G, r 121 (Pencz). — O tovrstnih (deloma preoblečenih) lastnih podobah Martina Schafnerja gl. TB XXIX, 1935, p 564.

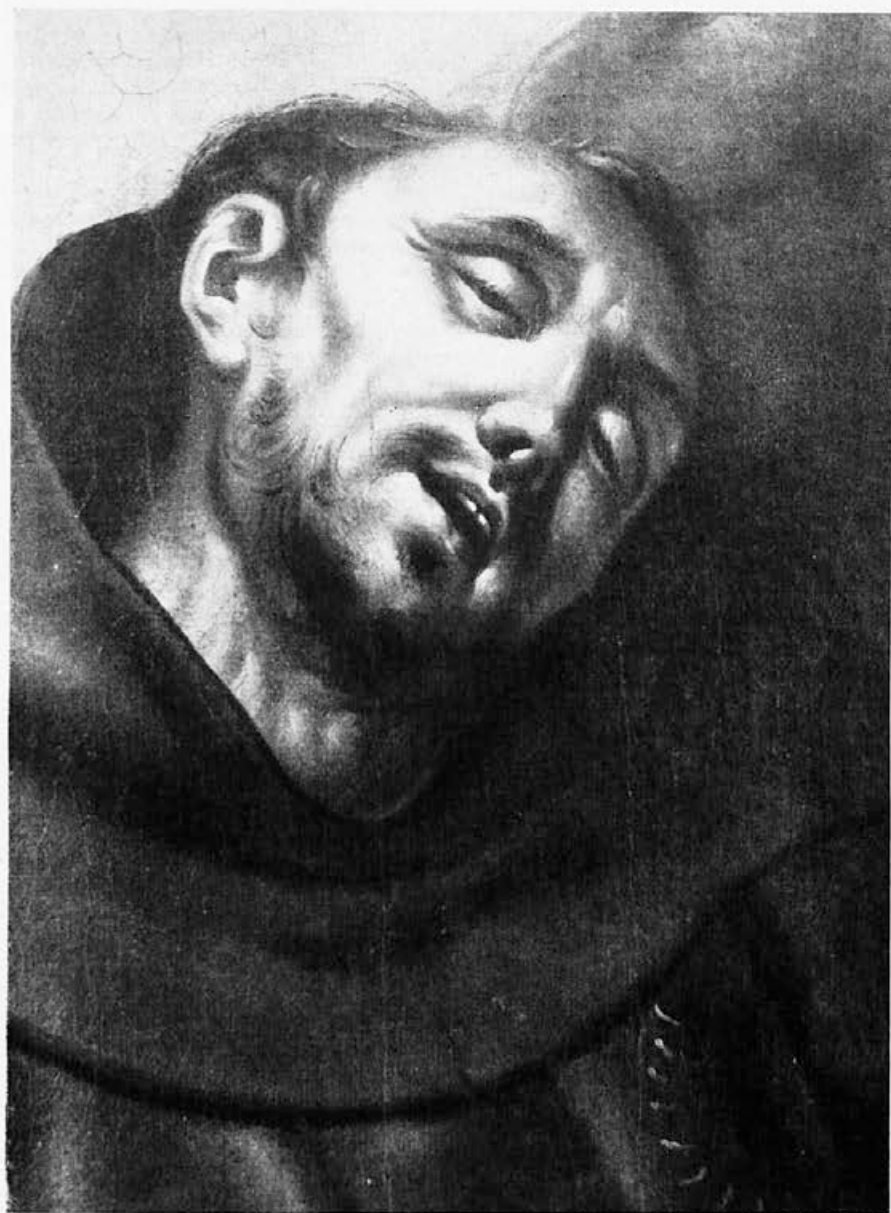
¹⁷⁹ Gl. v Jan Lauts, Domenico Ghirlandajo (Smlg. Schroll), Wien 1943, zlasti Angelovo oznanjenje Zahariji, t 79—82. — Izven Toskane prave asistenčne skupine in možice še v tabelnem slikarstvu v Benetkah pri Gentilu Belliniju (vM XVII, r 93—6), pri Giovanniju Mansuetiju (istotam, r 105—6) in pri Vittoru Carpacciu (vM XVIII, r 122, 125, t pri p 220 in 129), portreti, ki mestoma povsem zakrijejo motivno poglobitni dogodek. Sicer se to dogaja pogosteje v freskah, kjer so za vzgled spet izven Firenze in njene okolice n. pr. Lorenzo da Viterbo (V VII—2, 1913, r 187—192) ter pred vsemi drugimi v letih 1481—3 izvršene kompozicije v Sikstinski kapeli. Prim. Paul Schubring, D. Sixtinische Kapelle, Rom 1909, p 14—5, 17—8 in r p 55—6, 64 (Botticelli), p 16 in r p 60 (Ghirlandajo), p 18—19 in r p 66—7 (Perugino), p 19—20 in r 68—70 (Signorelli), p 12—13 in r p 50—1 in 53 (Pinturicchio), p 15—7 (Cosimo Rosselli in Pietro di Cosimo).

¹⁸⁰ Tako n. pr. mimo že imenovanih Botticellijevo Poklonitev treh kraljev v Uffizijih (Botticelli, Wien, Phaidon 1937, tC 16 in ob nasl. p. t 12 in 15).

¹⁸¹ V plastiki eden najstarejših zanesljivih primerov kipec Madone v modni noši in s portretnimi potezami žene Rudolfa IV. Ustanovnika (prim. Franza Kieslingerja P X, 1932, p 326 in 328 ter r p 325 in 327, RDK II, c 657 in K, r 289. Tam, od p 325 naprej, tudi o prvih »preoblečenih« portretnih, točno o upodobitvah s portretnimi potezami, še za časa portreta v zametku). V 16. stol. stojé na prvem mestu glinaste kompozicije objokovanj, polaganj v grob in jaslje Guida Mazzonija († 1518), prim. TB XXIV, 1930, p 315 ter V VI, 1908, r 516—8 in 520—2, značilen primer 17. stol. pa n. pr. pri Coyzevoxu (Adelajda Savojska kot Diana, D III, r p 2). — V slikarstvu 15. in 16. stol.: za številne Madone in svetnike s portretnimi potezami prim. K. Clark, o. c., r 145 (Piero della Francesca); Deusch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., p 51; Dürerjev Paumgärtnerjev oltar ok. 1500 (Waetzoldt, o. c., r 83—4) in Holbeinovo Madono župana Meyerja, v francoski dvorski umetnosti pa n. pr. — izven mitoloških preoblek fontainebleaujske šole — dela Jeana Fouqueta (Melunska Madona s potezami Agnes Sorel, gl. Gotthard Jedlicka, Französische Malerei, Zürich-Berlin 1938, t 16 in tC zraven, ter prim. Paul Wesscher, o. c., p 105) in pozneje Leonarda Limosina (sveta Pavel in Tomaž s potezami Franca I. in admirala Chabota, TB XXIII, 1929, p 250). Pri nemških protest. slikah z motivi Zadnje večerje in drugih svetopisemskih prizorov v 16. in 17. stol. pogosto nekateri ali pa tudi vsi apostoli z obrazi Luthra in drugih pomembnih protestantov, ki tesno meje na preoblečene in asistenčne portrete (prim. pod op. 178 in 182; RDK I, c 35 in Ed. Heycck, o. c., r 115). V 18. stol. značilna nekatera olja Antona Raphaela Mengsa (Sv. Družina 1749, TB XXIV, 1930, p 390), in iz 19. podobe kot »Corinne au Cap Misène« od François Gérarda (1770—1837; gl. BH II, r p 187-s pojasnilom) in opus Francesca Hayeza (1791—1881; TB XVI, 1923, p 177). — Posebej med avtoportreti prim. zlasti vrsto podob sv. Luke, ki slika Madono (G, r 15—6, 75—6, 85—7; De van Eyck à Bru-

eghel [Katalog razst. v Musée de l'Orangerie], Paris 1935, t XXVII), sicer pa zadevne upodobitve Grünewalda, Michelangela, Properzie de Rossi, že omenjenega Veronesa, Caravaggia, El Greca, Allorija in Permoserja (G. r 69—70, 103, 111—2, 94, 135—8, 141, 151—2, 195). Na splošno o tem vprašanju lastnih podob pod op. 265.

¹⁸² V kiparstvu zgodovinsko najvažnejša poprsja malih Jezusov in Janezov Krstnikov v 2. pol. firent. quattrocenta — prim Wilh. Bode, Florentiner Bildhauer d. Renaissance, Berlin 1921 (IX. Porträts von Knaben aus vornehmen Florentiner Familien in Quattrocento-Büsten d. jungen Christus u. Johannes, p 214 sl., tudi p 240—1); Paul Schubring, D. ital. Plastik d. Quattrocento (HK), Berlin-Neubabelsberg 1915, p 120 in 122; Martin Wackernagel, D. Lebensraum d. Künstlers in d. florent. Renaissance, Leipzig 1938, p 102—3. — Slikarstvo. V religioznem okviru poleg omenjenih protestantskih slik (gl. Liliénfein, o. c., r 137 — oba Cranacha 1555, in še celó Hanfstaengls Maler-Klassiker IV, Rijks-Museum, München 1905, t 139 — Adriaen van der Venne 1614), ki smo se jih že dvakrat dotaknili in ki predstavljajo v obeh zadnjih primerih že alegorije (portreti, ki jih vsebujejo, pa portrete v funkciji), v tej zvezi najhvaležnejši ikonografski tip tako imenovanega Svetega sorodstva (nem. Heil, Sippe) in to v 16. stol. Prim. Cranacha st. — Liliénfein, o. c., p 30, tC 3 in r 21 (Torgauer Annenaltar 1509), p 96 in r 37 (D. heil. Sippe ok. 1510) in Bernh. Strigla v KF, t 8—9 (Družini Maksimilijana I. in Joh. Cuspiniana iz 1520). Nadalje gl. v svetniški preobleki oz. — večkrat točneje — funkciji (na določenega svetnika spominjajo le še atributi) sv. Magdalene: vM XIII, 1931, r 242 (Piero di Cosino), V IX—5, 1932, r 140 (Puligo), NG II, r p 130 (franc. šola 16. stol.), 199 (Mabuse), tC SG 1090 (znamenita Marija M. pod drevesom, ki je v njej upodobil Jan van Scorel Agato van Schoonhoven); — sv. Margarete: NG II, r p 417 (Zurbaran); — svete Katarine: Re II, r p 318 (atr. Domen. Ghirlandajo), M VI—2, 1922, r 340 (Lely); — Janeza: Re I, r p 678; — Hieronima: Liliénfein, o. c., r 85 in 85, ter Posse, o. c., r 64 (Cranach st. 1525, 1526, 1527; kardinal Albert Brandenburgski); — angela varuha: RA T. XLV, 1924, r p 202 (Alexis-Simon Belle 1699); — slednjič nekatere Sustermansove modele (n. pr. Vittorijo delle Rovere v Pal. Corsini, ki je za nas tipičen portret v funkciji, ki pa si o njej v tem pogledu pisci nasprotujejo. Prim. J. Lavalleye v TB XXXII, 1938, p 323—4, in Leo van Puyvelde, La peinture flamande à Rome, Bruxelles 1950, p 127) in tekst W. Martina v MK I, p 746 (kot Marija in angel Gabriel). — Svetopisemska preobleka: Bercken, o. c., t 308 (Tintoretto; kot David); vM XV, 1934, r 229—30 (neapeljska šola ok. 1516; kot trije kralji). — Pogosto prepletanje preoblečenih portretov — točno p. v svetniških vlogah — in svetih oseb s portretnimi potezami na isti upodobitvi gl. n. pr. na votivni podobi škofa Slatkonje (Mantuanini v Dom in svet XX, 1907, p 363 in r p 461); od cesarja Maksimilijana v vlogi sv. Jurija do Marije s potezami cesarjeve žene. — Pastirska preobleka: 16. stol. — P IV, 1931, r p 226 (Barf. Veneto); izmed primerov 17. stol. gl. na Holandskem n. pr. Hendrika Pota (MK I, r p 741, tudi r p 742 in tekst W. Martina istotam), v Angliji v tem načinu zglednega Lelyja (Willi Drost, Barockmalerei in d. germ. Ländern [HK], Wildpark-Potsdam 1926, p 255 in r 191) ter njegovega posnemovalca Jacoba Huysmansa (S maj 1948, tC p 142, in TB XVIII, 1925, p 204), in v 18. stol. končno Rigauda za francosko (M VII—1, 1925, r 59) in Joh. Heinr. Seekatza (KF, t 25) za nemško slikarstvo. — Mitološka preobleka izven ože določenega mitol. portreta: prim. v »preobleki« Venere pri Holbeinu ml. (KK XX, 1911, t p 41, — Magdalena Offenburg 1526, tudi kot Laïs Carinthiaca iz istega l., tC SG 1717), na franc. freskah 2. pol. 16. stol. (RA T. LXIV, 1933, p 185—4 in t pri p 182), dela fontainebleaujske šole (gl. pod nasl. op.), v preobleki Minerve (OK V—1, 1911, r 580 — nem. šola



Sl. 20. Fortunat Bergant, sv. Frančišek na sliki v Nazarjih v Savinjski dolini
(skriti avtoportret)

ok. 1670), cit. sestavek W. Martina v MK I, p 744—5, itd. — Za preobleke vseh vrst prim. koncem 18. in na zač. 19. stol. zlasti Romneyeve portrete Emme Lyon-Hart in tovrstna dela Vigée-Lebrunove (n. pr. v Louis Hautecoeur, Madame V.—L., Les grands artistes, Paris b. n. l., t pri p 116 — M^{me} de Staël Corinne, 1808, za razliko s poznejšo Gérardovo sliko, omenjeno pod op. 181). — Zadevne lastne podobe: tC SG 1198 (Holbein st. kot prosjak), 1646 (Dürer kot bobnar, sicer o njeg. preobl. avtop. Waetzoldt, o. c., p 43); Liliénfein, o. c., t 29, 37 in 125 (Cranach st. 1509 — lesorez, 1510 in 1515) ter p 96; G, r 202 (Rembrandt) in 240 (Jan de Bray). Dejansko jim lahko pridamo tudi vrsto romantično »preoblečenih« Courbetovih lastnih podob (prim. C., Texte de Pierre Mac Orlan, »Les demi-dieux«, Paris 1951, tC 1 in 16, 8, 9, 12 — 1849, 1842, 1844, 1844/5, 1854). Zanimiv v tem pogledu F. Bergant (sl. 19 in 20).

¹⁸³Prim. Louis Réau, Hist. de la peint. française au XVIII^e siècle, T. I, Paris et Bruxelles 1925, p 54—5. — Tovrstna dela raznih mojstrov (n. pr. o. c., t XLVIII, Jean Raoux, M VII—1, 1923, r 56, Nicolas Largillière) imajo svoje neposredne prednike v fontainebleaujski šoli (gl. FPF, r p 33 in 35).

¹⁸⁴tC SG 86 — M^{me} Lambesc v Louvru, ki je pomenila, 1737 razstavljena v Salonu, Nattierov prvi uspeh v tem žanru. Druga njegova taka dela gl. v FPF, r p 104 in Louis Réau, o. c., T. I, t L.

¹⁸⁵Prim. Pierre Mignard, Molière kot Cezar (BH II, r p 449).

¹⁸⁶V Nemčiji n. pr. Max Slevogt (1868—1932; gl. tC SG 2056 — D'Andrade kot Don Juan, in KM 116, 1926, rC 12, 31, r 35).

¹⁸⁷AW VII, Berlin 1886, t pri p 544 (Hans Sebald Lautensack: Cesar Ferdinand I, 1556); Hi I, r 254 (Matthias Zündt: Grof Nikolaj Zrinjski).

¹⁸⁸Prim. n. pr. za zgodnje italijanske tabelne portrete Wackernagel, o. c., p 177. — Zgledi posameznih možnosti — enostavno okno: Ti, t 109 (Ridolfo Ghirlandajo ok. 1520); NG I, r p 201 (Lotto) in 22 (J. Bassano); tC SG 1645 (Bruyn st.). — Okno in zavesa (ali tapeta): Deutsch, Dtsch. Malerei d 15. Jhrs., t 104 (Michael Wolgemut); Waetzoldt, o. c., r 25—5, in Winkler, o. c., tC III (Dürer, vse 1499); P IV, 1951, r p 2, in 1939, r p 21, ter Phoebus 1949, Vol. II, r 1—2 p 71 (Bernh. Strigel); Delogu, o. c., tC p 79, in Ti, t 81 (Bart. Veneto); vM XVIII, 1956, r 176 (Carpaccio); NG I, r p 83 (Cariani) in 200 (Lotto). — Okno v levi stranski steni: vM XIII, 1951, t pri p 288 (Lor. di Credi: Verrocchio); V IX—3, 1928, r 36 (Marco Basaiti); P I, 1928, r p 307 (portret arhitekta iz ok. 1488) — enako na desni: vM XVIII, 1956, r 12 (tu kot Carlo Crivelli, Giuseppe Fiocco — P V, 1952, p 340 — ferrarski mojster); P 1950; r p 345 (Mittelrheinischer Meister W. B. 1490). — Balustrada za portretirancem — tC SG 1001 (Domen. Veneziano) — in za njo krajina: tC SG 1446 (Lor. di Credi, prej atr. Verrocchio); NG I, r p 153 (Ridolfo del Ghirlandajo), 274 (Pezuzzi, atr.), 358 (Solario). — Isto, kombinirano z zaveso: Erich v. d. Bercken, D. Malerei d. Früh- u. Hochrenaissance in Oberitalien (HK), Wildpark-Potsdam 1927, tC VIII (atr. Baldassare Estense ali Guido Aspertini, München). — Dve okni: P V, 1952, r p 343 (Ferrarski mojster).

¹⁸⁹Za prvo rešitev najpomembnejši van Dyck (gl. Ant. Muñoz, Van Dyck, t 10, 14—6, tC pri t 24, 31—4, 50, 54—5, 61, 64, 67, 69—70, 83, 90, 95—6, 99, 102—3, 106, 121); dalje prim. Willi Drost, o. c., tC XIV (Caspar Netscher), BM jan. 1914, t pri p 252 (Murillo, atr.), ADK, r 970 (Lampi st.) itd. — Drugi način — z obraslo skalo — uporabljajo v 17. stol. poleg van Dycka (Muñoz, o. c., t 56 in 117 ter tC pri t 96) še n. pr. Pieter Nason in Johanne Mytens (1662 in 1668, W. Martin, Dutch Painting ..., t 60 in 56), Daniel Mytens, De Critz, John Hayls in Peter Lely (C. H. Collins Baker in W. G. Constable, D. Malerei d. 16. u. d. 17. Jhrs. in England, Firenze-Berlin 1950, t 40, 53, 57 in 60) itd.

¹⁹⁰ Za baročno tradicijo v ureditvi ozadja gl. Günther Probszt, Friedrich von Amerling. Zürich-Leipzig-Wien 1927, tC 4, t 42, 50; ADK, r 912 (Franz Krüger). Odmev baročnega aranžmaja s skalo n. pr. v 19. stol. pri nas Ceti-
novič (prim. Viktor Steska, Slovenska umetnost I, Prevalje 1927, p 279). —
Naslon na starejše, renesančne vzore: Bruno Grimschitz, Dtsch. Bild-
nisse von Runge bis Menzel, Wien 1941, t 20 (J. Fr. Overbeck, ozadje okno in
zavesa), 42 (Heinr. Maria v. Hess, ozadje enostavno okno s krajino), 49 (Fried-
rich Wassmann, nevtralnno ozadje z grbom).

¹⁹¹ Med redkimi primeri quattrocenta: PK VIII, 1925, tC XIII (Signorelli).
V 16. stol., posebej manierizmu, prim.: tC SG 1251 (Ambrosius Holbein); Wilh.
Waetzoldt, Hans Holbein d. J., t 14—5 in 18 (H. Holbein ml. 1516 in 1520);
Phoebus 1949, Vol. II, r t p 61 (kasno delo Holbeina st.); Robert Eigenber-
ger, D. Gemäldegalerie d. Akad. d. bild. Künste in Wien, Tafelbd., Wien 1927,
t 64 (Slikar H. F. 1524); P 1939, t p 18 (Wolf Huber 1526); V IX-3, 1928, r 322
(Domen. Mancini), 374 (Domen. Capriolo 1528), 585 (Romanino), 690—2 in 711—2
(Paris Bordone); V IX—4, 1929, r 187—191, 199, 204—8, 210—1, 251—2 (G. B. Mo-
roni); V IX—6, 1935, r 21—4 (Angelo Bronzino); C. H. Collins Baker in
W. G. Constable, o. c., t 35 (neznan mojster 1582).

¹⁹² Ki jo razodeva tudi še slavna Mona Lisa (Tout l'oeuvre peint de Léon-
ard de Vinci, Collection de la Pléiade II, Paris 1950, tC XIV—1). Po Pieru
della Francesca z njegovim že omenjenim aliانسrim portretom v skupnem
okviru in ženskim portretom v Londonu (vM XI, 1929, r 3) je v ostalem Leon-
ardo med prvimi, ki uvajajo »čisto«
krajinsko ozadje (Tout l'oeuvre peint...,
tC IV, in Wackernagel, o. c., p 179). Nadalje gl. v Italiji: vM XII, 1931,
r 11 in 17 (Botticelli), 150 (njeg. šola); XIII, 1931, r 119 (Utili), 142, 145—6, 149
(Mainardi), 195 (Lorenzo di Credi), t pri p 360 in r 251 (Piero di Cosimo); XIV,
1933, r 159—162 (Pinturicchio); tC SG 1345 (Perugino) in 1354 (Raffael); vM
XVI, 1937, r 31 (Signorelli), 165 (Neroccio) in 288 (Marco Basaiti); vM XVIII,
1936, r 279 (Marco Marziale) NG I, r p 145 (Francia in Franciabigio), 208 (Mai-
nardi) in 358 (Solario), itd. — Nizozemska: tC SG 1664 in Baldass, o. c.,
t 50—5 (Memling); F X, 1934, t XIII—XVI, XVIII—XX (Mostaert); F XI, 1934,
t LXXVII (Ysenbrant), LXXXIX, XCI—II (Ambr. Benson), Re I, r p 268 (Jacob
van Utrecht), itd. — V nemških deželah ni krajinsko ozadje posebno značilno
le za tako imenovano donavsko šolo (prim. P 1939, p 22 in 24, Walter Hu-
gels h o f e r), ampak za vse obdobje prve polovice 16. stol.: Werner Hager,
Meisterbildnisse d. Dürerzeit, Wien 1941, t 50—1 in tC III (Cranach st. ok.
1502/3 in 1503), 42 (Mojster A. G. 1540), 45 (Wolf Huber); Re II, r p 258 (Martin
Schaffner 1508); P 1939, r p 22 (Conrad Faber 1529, 1552); Re II, r p 562 (Mel-
chior Feselen); Re I, r p 104 (1545), 294 (Barth. Bruyn). — Nebo kot edino
ozadje predstavlja rešitev, ki se približuje konkretnemu nevtralnemu ozadju.
Gl. v 15. stol. tC SG 1281 in 1001 (Dom. Veneziano) ter vM XVIII, r 215—6 (Vin-
cenzo Catena); v 19. stol. n. pr. pri Grosu (Raymond Eschollier, Gros,
Paris 1936, tC pri nasl. p.).

¹⁹³ Werner Hager, o. c., t 80 (1568, Ludger Tom Ring, ml.). — V grafiki
gl. oba primera pod op. 187.

¹⁹⁴ Krajinska ozadja, motivno povezana s portretiranim vojskovodjem, že
v 16. stol. v nemškem (Deusch, Dtsch. Malerei d. 16. Jhrs., t 72 — Conrad
Faber 1536) in italijanskem slikarstvu (V IX—3, 1928, r 682 — Dosso), pozneje
v baroku pod vodstvom francoskega izoblikovan internacionalno veljaven tip
(prim. RA T. XLVIII, 1925, r p 151 — Rigaud; ADK; r 1782 — Joh. Heinr. Tisch-
bein st.). Kot nasledstvo v 19. stol. prim. Raymond Eschollier, o. c., t 19,
25—4 (Gros); HH, t p 225 (C. A. Herrmann 1924) in 325 (Krüger); Maräusch-
lein Walter, Ferdinand von Rayski, Bielefeld u. Leipzig 1943, r 4 in 156. —
Marina z ladjami za admiralom: Hanfstaengls Maler-Klassiker Bd. IV, t 70—1

(Barth, van der Helst), Bd. V, t 6 (Ferd. Bol); W. Martin, o. c., t 24 (Bol), 56 (Joh. Mytens), 65 (Nicolaes Maes); C. H. Collins Baker in W. G. Constable, o. c., t 61 (Lely), itd.

¹⁰⁵ Značilna zlasti 1. pol. 19. stol., ko je krajinsko ozadje najpogostejše. Prim. Gotthard Jedlicka, o. c., t 95 (Jean-Antoine Gros); NG II, r p 89 (Delacroix); Ti, t 263 (Ingres ok. 1813; gl. tudi Alazard, o. c., t VI in IX, 1806, 1807) in 273 (Courbet ok. 1856); BBB, t 2 (Wilh. Hensel), 4 in 64 (Carl Begas st., istega tudi v Paul Ferd. Schmidt, o. c., tC pri nasl. p), 6 (Frdr. Wilh. Herdt), 17, 29, 37 in 56 (Julius Schoppe), 50 (Eduard Magnus), 56 (Aug. Kaselowski), 46 (Jakob Schlesinger), 54 (Ferd. Weiss), 55 (Julius Baumann), 60 (Adolf Henning) in 61 (Oskar Begas); Günther Probszt, o. c., t 14 (Amerling), Bruno Grimschitz, Ferdinand Georg Waldmüller, Wien 1945, tC p 54 (avtoportret, 1828); HH, t p 243 (1850), 305 (Waldmüller ok. 1850), 388 (Krüger 1855), itd., pri nas n. pr. v tem času Matevža Langusa in vsaj deloma tudi Tominca. — V letih pred prvo svetovno vojno zanimiva končno Španec Ignacio Zuloaga (gl. r v AA mar. 1925) in Poljak Jacek Malczewski, slednji s svojimi simboličnimi krajinskimi ozadji portretov, ki skušajo dati novega smisla tudi tradiciji alegoričnega okvira. Prim. portret njegove žene (D. Kst. f. Alle 1. nov. 1912) in med številnimi avtoportreti (n. pr. D. Christl. Kst. X, 1915/14, r p 1) tako imenovani Koncert (tC Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, Ser. 80, Nro. 5).

¹⁰⁶ Gl. MK I, 1908, r p 287, NG II, r p 82, in Hanfstaengls Maler-Klassiker Bd. V, t 14 (vse Aelbert Cuyp); MK VIII, 1915, t 1 (Andreas Stech in Thomas de Keyser); Hanfstaengls... Bd. IV, t 60 (Th. de Keyser) in 115 (Adriaen van de Velde); NG II, r p 91 (Donck — prim. TB IX, 1915, p 454—5); G, r 155 (Lucas van Valkenborgh), 156 (Peter Paul Rubens); W. Drost, o. c., r 59 (Gonzales Coques). V 19. stol. ADK, r 1560 (Frdr. Joh. Preller st. 1824); Bruno Grimschitz, o. c., tC p 43 (Waldmüller 1835); OK IV, 1910, t IV (Thomas Ender 1831 — portretna skupina v obliki štafažnih figur povsem podrejena krajini).

¹⁰⁷ Lit.: Williamson, G. C. - Sassoon, Ph., English conversation pictures of the eighteenth and early nineteenth centuries, London 1932. — Prim. T. W. Earp, The subject picture v S 1950, Vol. XCIX, p 307—14, in r p 316 (Hogarth, Zoffany), tC pri p 310, r p 315 in 324 (vse Zoffany), 325 (Gainsborough), 287 (Stubbs), tC pri p 307 (Copley); NG III, r p 12 (angl. šola 18. stol.), 50 (Hogarth); Illustrated London News 23. febr. 1946, p 216—7; XVIIIth — Century Conversation Pieces from an Arts Council Exhibition; BM apr. 1951, r 50 (James Russell, † 1765) itd. — Med ateljejskimi podobami z avtoportretom: G, r 186—7 (Joos van Craesbeeck), 194—5 (Rembrandt), 209 (Jan Miense Molenaer 1631), 210 (David Teniers ml.), 207 (Adriaen van Ostade 1663), 250 (Gerrit Adriaenszen Berckheyde), 257—8 (Frans van Mieris st.), 259 (Jan Vermeer), 260 (Michiel van Musscher 1690) in 261 (isti), 268 (Arent de Gelder); Katalog d. Gedächtnisausstell. z 150. Todestage von Martin Johann Schmidt, Wien 1951, r 32, itd., pri čemer zavzemajo posebno častno mesto Velazquezove »Las Meninas« iz 1656 v Pradu (tC SG 1507). V 19. in 20. stol.: ADK, r 599 (Thomas Fearnley 1825) in 499 (Eduard Freyhoff 1838); G, r 394 (Julius Louis Asher 1828), 398 (Friedrich Moosbrugger 1828), 458 (Lovis Corinth 1909), 477 (Felice Carena); ZK, N. F. II, 1933, r p 175 (Chr. Frdr. Kessler 1835); P. F. Schmidt, o. c., r 31 (Albr. Adam 1854); HPM I, r p 20 (Bazille 1870) — pred vsemi na prvem mestu Gustave Courbet (1855, »L'Atelier du peintre, allégorie réelle...«, Louvre; G, r 414). Prim. pod »Atelierbildnis« v RDK I, c 1175—9 (z lit.) in slednjič za galerijske podobe G, r 212 (David Teniers ml. ok. 1650) in 213 (Ferdinand van Apshoven), ter Hanfstaengls... Bd. V, t 11 (Gonzales Coques). — Za podreditve portreta podobi notranj-š čine v 19. stol. najbolj značilen G. Fr. Kersting (prim. G. Fr. K., Bilder u.

Zeichnungen. Eingel. v. Klaus Leonhardi, D. Silbrenen Bücher, Berlin 1959, tC I—II — 1811 in 1812), sicer pa je v tem in našem veku zanimiv pregled tudi čez posamezni portret v interieuru na sploh. Med značilnimi primeri stoji na prvem mestu portret v delovnem okolju, ki se opira že na tradicijo iz holandskega 17. (L II—4, r 57, Th. de Keyser) in francoskega 18. stol. (L I—4, r 2, H.-P. Danloux 1795) pa doživi svoj višek v 2. pol. 19. stol. ter se nadaljuje do danes. Prim. ADK, r 1280 (Moritz Oppenheim 1827) in 1850 (neznan avtor 1842), za 1. pol. 19. stol., za kasnejšo dobo pa HPM I, tC p 8 (Manet 1868); Leymarie, o. c., t XV (Degas ok. 1868—9); HHI, r p 352 (Leon Pohle 1880), 571 in 585 (oboje Ludw. Knaus 1881 — v primeri s prej imenovanimi deli že prava, čeprav nehotena karikatura tega motiva); RA T. XLIII, 1925, r p 79 (Alb. Edelfelt 1886); AA jun. 1928, r p 501 (André Léveillé 1928); S 1950, r p 161 in 165 (Gerald Kelly 1935 in 1935).

¹⁹⁸ Fr, p 250.

¹⁹⁹ C. H. Collins Baker in W. G. Constable, o. c., t 36—7 (Paul van Somer), 45 (George Geldorp); Muñoz, o. c., t 74 in 107 (van Dyck). Celopostavne portrete v krajini gl. slednjič v NG III, r p 50 (Cotes, tudi B IV, r p 115), 35 (Devis), 41, 45, 49 (vse Gainsborough), 73—4 (Raeburn), 79 in 84 (Reynolds), 116 (Wright), 117 (Zoffany); B IV, tC 16 (Zoffany), r p 255 (Reynolds), 275 (Lawrence 1792); Oliver Millar, Thomas Gainsborough, Paris 1949, tC 4, t 16—8, 24, 32.

²⁰⁰ Kot tipičen plenerski portret gl. n. pr. Račićev Portrait starog prijatelja v zagrebški Moderni galeriji (Moderna galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Privremeni katalog, Zagreb 1948, št. 222; Hrvatska umjetnost, Liepa naša domovina 2—3, Zgb. 1945, t 62).

²⁰¹ Jean-Louis Vaudoyer, Les impressionistes de Manet à Cézanne, tC p 12 (Manet 1874); John Rewald, o. c., r 210 (Monet ok. 1870) in 238 (Renoir 1873) itd.

²⁰² N. pr. pri Holbeinu ml. Gl. tC SG 169 (Morette, Dresden) in 1417 (Erazem Rotterdamski, Louvre). Značilen primer, kako veže tihožitje ože pojmovani portret z interieurom, gl. v G, r 249 (Hiob Berckheyde 1650—1695, Uffizi), in kako sta si portret in tihožitje v formalnem ravnovesju, v W. Martin, o. c., t 42 (Lodewijck van der Helst 1642 — po 1681; smiselno je iz samih atributov zgrajeno tihožitje osebi podrejeno), izreden — portret podrejen tihožitju — pa v P V, 1952, r p 212 (Vincent Laurens van der Vinne 1629—1702, portret kot slika na sliki), ter v ADK, r 1048 (Max Liebermann 1875, avtoportret v podobi žanrskg nasmejanega kuharja za mizo z zelenjavo, značilno ne brez zveze s starimi Holandci).

²⁰² Na severu: F I, 1924, t XVIII (Jan van Eyck); F VII, 1929, t XXXVII, LV in (prim. o prehodu v mizo) XLII—III (vse Massys); F VIII, 1954, t XCII in CIV (van Orley); BM, apr. 1929, t(B) pri p 210 (Mojster Magdalene legende); Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., t 104 (Wolgemut); isti, ... d. 16. Jhrs., t 16 (H. L. Schüffelein 1519); KK XX, t p 37, 40—1, 69—71, 73—4, 79, 86, 96—7, 100—1, 107 itd. (H. Holbein ml. 1525, 1526, 1527, 1528, 1530, 1532, 1533, 1936 — prav tako že s prehodom v mizo) itd. Na jugu važno posredstvo Antonella da Messina — prim. Jan Lauts, Antonello da Messina, Smlg. Schroll, Wien 1940, t 35, 51, 53, 55 — in za njim Giovannija Bellinija (Philip Hendy & Ludwig Goldscheider, o. c., tC pri nasl. p, r p 28 in r 80, 82—3, 103, 106), ki ga posnema drugi Benečani in po njih vplivani umetniki, n. pr.: Marco Basaiti (vM XVII, r 288—9), Alvise Vivarini, 1497 (vM XVIII, r 96), Gerolamo Mocetto (istotam, r 255), Filippo Mazzola (V VII—4, r 385) itd. Gl. tudi NG I, r p 27 (Gentile Bellini), 49 (Bonsignori), 60 (Botticelli), 111 (Costa), 145 (Francian, Franciabigio), 152 (Dom. Ghirlandajo), 289 (Predis), 358 (Solario), 554 (Tizian), 559 (Torbido, atr.); BM, apr. 1929, t(A) pri p 210 (Cavazzola); Ti, 94—5 (Moroni).

— Posebno obliko enkrat stopničasto zalomljena balustrade uvede Giorgione — gl. tC SG 1388.

²⁰⁴ Miza namesto balustrade: gl. NG I, r p 200 (Lotto). — Diagonalno zasukana v stran: V IX—5, 1932, r 108 (Pontormo).

²⁰⁵ V nasprotju s haptičnimi sredstvi medsebojnega zakrivanja predmetov.

²⁰⁶ Prim. tudi strožjo določitev pojma atribut v RDK I, c 1212 sl., posebno c 1217; pri W prim. p 217 sl.

²⁰⁷ Rožni venec: Reiners, o. c., r 262 (Meister v. St. Severin); Meisterwerke d. Öffentl. Kstmlg. in Basel, r p 35 (Oberdtsch. Meister ok. 1470). 54 (Hans Wertinger), 57 (Hans Leonhard Schäufolein); Ältere Pinakothek München, Aml. Katalog 1956, t 35 (Bernhard Strigel); Lilienfein, o. c., r 82 (Cranach st. 1529); MP, r p 83 (Massys); F IX, 1934, t LIV, LVI in LVIII (Joos van Cleve); NG II, r p 198 (Mabuse) itd. — Romarska palica kot atribut: P IV, r p 230 (Bart. Veneto).

²⁰⁸ Prim. MP, r p 120 (Raffael) in 134 (Lotto). Enako svitek, gl. istotam n. pr. r p 85 (franc. 15. stol.). — O učenosti upodobljenega morejo govoriti v 15. in 16. stol. tudi naočniki. Gl. RDK I, c 1249—50, in kot dva različna primera konkretnih realizacij Aug. Grisebach, D. Kst. d. dtsh. Stämme u. Landschaften, Wien 1946, r 65 (Augsburški mojster [?] ok. 1455), in F VII, 1929, t XXXVII (Massys).

²⁰⁹ Lahko da naslikane odprte strani verno reproducirajo te v konkretni knjigi. Gl. Raffaellovo delo pod op. 117, KK XX, t p 70 in 86 (H. Holbein ml. 1527 in 1530), in L I—1, r 46 (François Clouet: Pierre Quithe 1562), ter za 19. stol. n. pr. Cicerone V, 1915, r p 826 (J. Chr. Rincklake 1801), in L'Illustration 12. jul. 1930, N° 4558, t p 397 (Auguste de Chatillon 1835). Sem sodi tudi izredno pogosto pismo, ki nas običajno obvešča vsaj o imenu upodobljenega. Prim. NG I, r p 145 (Francia, Franciabigio), 182 (Lazzarini), 200 (Lotto), 250 (oba Moroni); KK XX, t 95—6, 99 in 107 (H. Holbein ml. 1532, 1533 in 1536); Re II, r p 735 (Jan van Scorel); NG II, r p 39 (Bruyn), 55 (Christus), 103 (van Dyck); W. Martin, o. c., t 57 (Joh. de Baen po 1664); Fr. Stelè, Slovenski slikarji. Ljubljana 1949, t 6a (Fortunat Bergant); Drie eeuwen portret in Nederland, Amsterdam 1952, r 45 (Hendrik Pothoven 1771); ADK, r 1364 (M. F. Quadal 1796) ter 1926 (Waldmüller 1835), itd.

²¹⁰ Rokavice — MP, r p 58 (Antonio del Pollaiuolo), 88 (François Clouet), 128 (Tizian), 174 (Holbein ml.), 191 (Murillo) itd. — Ročaj meča: F II, 1924, t XXXVII (Rogier van der Weyden) itd. — Oboje gl. n. pr. F IX, 1934, t XLII (Joos van Cleve).

²¹¹ Kompas kot atribut: P V, 1932, r p 184 (Chr. Amberger) in tekst p 182, c 2 (Ludwig Baldass).

²¹² Psički na ženskih portretih: Ad. Venturi, D. Malerei d. 15. Jhrs. in d. Emilia, Firenze-Berlin 1930, t 75 (Lor. Costa); F XI, t LXXX (Ysenbrant); V IX—5, 1932, r 100 in 105 (Pontormo); V IX—6, 1933, r 565 (Bernardino Campi); NG II, r p 155 (Hemessen); PK X, 1928, r p 262 (Tobias Stimmer); BM apr. 1928, t(A) pri p 192 (Veronese); NG I, r p 12 (Anguisciola); Muñoz, o. c., t 61 in 96 (van Dyck); MK IV, 1911, t 6, in tC SG 1411 (Gainsborough); tC SG 1107 (Reynolds) in 3005 (Zuloaga), itd. Mačke na žen. portr.: NG II, r p 267 in tC v L I—3 (Perronneau). Prim. še Leonarda (Dama s hermelinom ok. 1483, Tout l'oeuvre peint..., tC XVIII), Vittora Carpaccia (Dama z opico iz zač. 16. stol., vM XVIII, 1936, r 176), Holbeina ml. (Dama z veverico in srako 1527—8, Paul Ganz o. c., r 75, tC pri p 254, p 252) in Mariotta Albertinellija (z zajčkom v naročju, P V, 1932, r p 219).

²¹³ Zamorček pri aristokratini: NG II, r p 189 (Largillière); P XI, 1958, r p 342 (van Dyck). — Oproda pri vitezu: L II—2, r 65 (Caravaggio). — Še celo pade portretirani na stopnjo atributa v obliki na podobi naslikanega portreta.

V okviru religiozne tematike je tak izreden primer avtoportret Pinturicchia v cerkvi Maria Maggiore v Spellu (gl. Giacomo Prampolini, *L'annunciazione nei pittori primitivi italiani*, Milano 1939, t 109, in G, r 36), v okviru portretne pa so tu (prim. op. 114 in 202 tu, *L'Illustration* 9. jan. 1932, N^o 4636, r p 48 — De Troy, ter G, r 229—30 — Carlo Dolci 1674) predvsem upodobitve zvestih zakoncev, ki drže v rokah slike svojih umrlih ali pa so upodobljeni pred njimi. Prim. V IX—3, 1928, r 313 (Bernardino Licinio); Collins Baker-Constable, o. c., t 17 (Hans Eworth); D. Barockmuseum im unteren Belvedere..., t 48 (Johann Kupetzky, očetov portret drži sinko); ÖK XVI, 1919, r 108 (Karl Jak. Theod. Leybold 1816); nazadnje Fr. Stelè, o. c., t 7 (tudi že v tej zvezi omenjeni Tominčev portret očeta).

²¹⁴ NG I, r p 152 (Domen. Ghirlandajo); NG II, r p 95 (Duchatel, atr.), 136 (nem. šola).

²¹⁵ Prim. P IV, 1951, p 337 (s tC), in 1958, p 320 (Ludwig Baldass); splošno v Alfred Peltzer, *Über d. Porträtmalerei*, Esslingen 1910, p 15, in Fernand Mercier v RA T. LXXI, N 378, p 233—6 (z r). — Gl. tudi P IV, r p 142 (franc. šola 1510—20) in 155 (Cosimo Rosselli); F VII, 1929, t XLIV (Massys); L II—4, r 3 (Jacobus Claess) in 4 (Jan Swart); NG I, r p 338 (Andrea da Solario); P V, 1932, r p 178 (Chr. Amberger 1531); tC SG 82 (Holbein ml. ok. 1542); Deusch, *Dtsch. Malerei d. 16. Jhrs.*, t 73 (Meister AG 1540) in 102 (Bruyn st.). — Venec rož na glavi (Lilienfein, o. c., tC 11 in r 75 — Crnach st. 1526; Béla Lázár, *Studien z. Kunstgesch.*, Wien 1917, r 58 — obenem z nageljkom v roki) ter spominčice na ozadju (Re II, r p 198, ok. 1500, gl. napisni trak!). — Med lastnimi podobami z nageljem n. pr. Joos van Cleve (F. Dülberrg, *Niederländ. Malerei d. Spätgotik u. Renaissance* [HK], Wildpark-Potsdam 1929, tC X). Prim. tudi negativno podobanje atributa pri Dürerju v Waetzoldt, o. c., p 34. — Bolj ali manj v isti zvezi je mogoče končno omeniti tudi atribut prstana, ki ga oseba drži v roki ali pa se ga, nataknenega, dotika in nas tako opozarja nanj. Za prvi primer gl. F I, 1924, t XXXVI (Jan van Eyck; da pomeni lahko prstan tudi zlatarja, je umljivo, prim. o. c., p 91); vM XI, 1929, r 255 (Piero Pollainuolo); Waetzoldt, o. c., r 23 in 25 (Dürer 1499); ZbK 62, 1928/29, r p 271 (Holbein st.); Re II, r p 604 (Amberger 1501) itd. Za drugi primer — P IV, 1931, r p 157 (Cosimo Rosselli); ZbK 62, r p 146 (Joos van Cleve), itd.

²¹⁶ Lobanja: NG II, r p 119 (flamska šola 15.—zg. 16. stol.); RA T. XLIX, 1926, t pri p 252 (Baecchiacca); Werner Hager, o. c., t 80 (Ludger Tom Ring ml.); P V, 1932, r p 206 (Samuel van Hoogstraaten: Avtoportret 1644); G, r 345 (Zoffany, kot pri prejšnjih treh primerih tudi pečena ura). — Okostnjak s pečeno uro (navedeni sliki Holbeina ml. iz 1520 in slikarja H. F. iz 1524, gl. op. 191), mrtvaške glave v zrealu (W. Hager, o. c., t 57 — Lucas Furtnagel 1529) in v spačeni optični skrajšavi (KK XX, r p 103 — Holbein ml.). — Lobanja kot stanovski atribut: NG II, r p 155 (nemška šola, portr. prof. medicine). — Med simbolične attribute štejem lovor (V VII—4, 1915, r 715 — Boltraffio; IX—3, 1928, r 539 — Boccaccino; PK X, r p 238 — Pontormo), maske (o. c., r p 240 — Vasari), Eskulapovo palico, ki je obenem stanovsko določujoče dopolnilo (V IX—6, 1933, r 574 — Lucia Anguisciola), puščico — v zvezi s svetim Boštjanom oz. njegovim cehom (Re II, r p 16 — franc. šola 15. stol.), gorečo svečo, če je njen preneseni pomen jasno razviden (MK I, 1908, r p 745 — Nicolaes Elias. Pickenoy), in končno tudi mavrico (gl. B II, tC 14 — Federigo Zuchero; Elizabeta Angleška).

²¹⁷ Zbiratelji-ljubitelji s plastiko v roki: gl. NG I, r p 343 (Strozzi); Tizian, Wien, Phaidon 1936, tC pri r 273 (Jacopo da Strada 1568). — Plastika kot atribut kiparja: Lotto 1527 (V IX—4, 1929, r 58); Bronzino (L II—2, r 50); van Dyck (tC SG 1684); Ferdinand Bol (Hanfstaengl... Bd. IV, t 95); Aert de

Gelder 1698? (W. Martin, o. c., r 54); Jean Ranc (MK VII, 1914, t 85); Louis Tocqué (RA T. XLIII, 1925, r p 185); Solomon J. Solomon (Rich. Muther, Gesch. d. Malerei III, 5. Aufl., Berlin 1920, r p 372). — Kakor lobanja tako je lahko tudi maska stanovski atribut. Dva primera: Domenico Fetti (Giuseppe Fiocco, D. venez. Malerei d. 17. u. 18. Jhrs., Firenze-München 1929, t 7) in v 20. stol. Paul-Albert Laurens (RA T. LVI, 1929, r p 45).

²¹⁸ Tout l'oeuvre peint..., tC XIX (Leonardo); Catalogo della mostra d'arte antica, Lorenzo Magnifico e le arti, Firenze 1949, r (Filippino Lippi in Piero di Cosimo); NG I, r p 71 (Campi, atr.); V IX—5, 1952, r 47 (Pontormo); Wilh. Waetzoldt, Hans Holbein d. J., tC pri p 224 (1540—45); V IX—7, 1954, r 78 (Marescalchi); Muñoz, o. c., t 62 (van Dyck) itd.

²¹⁹ Prim. RDK II, c 96—100. — Sestilo pri arhitektu: P I, 1928, r p 307 (ok. 1488); Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., t 79 (kölnski mojster ok. 1490); Ti, t 211 (Burgkmaier 1507); ZbK 65, 1951/52, r p 51 in 62 (Ludger Tom Ring st., avtoportr. in portr. ok. 1541); RA T. LXVIII, 1955, r p 75 (17. stol. anon.); L'illustration 15. okt. 1952, N° 4676, rC p 225 (Perronneau 1765). Floris: ÖK III, 1909, r 372 (zač. 18. stol.). — Stavbni model: RA T. LVI, 1929, r p 61 (Alexander Roslin).

²²⁰ Prim. tako pri Stroziju (NG I, r p 345).

²²¹ Prim. op. 60.

²²² O kretnjah rok v slikarstvu je bilo govora tudi že v slovenski umetnostnozgod. lit. (Fr. Stelè in Izidor Cankar v ZUZ VI, p 17—8, in VIII, p 67—8), tu, v zvezi s portretom pa je zanimivo zasledovati upodabljanje onih dveh gibov, ki ju hočem imenovati — prvega — enostavno kazalno in drugega — glede na to, da nam podkrepljuje neslišno govorjeno besedo portretiranega — zgovorno pojasnjevalno kretnja. Začetek upodabljanja tipično razgibanih rok predstavlja po prvotni sklenjenosti v molitvi pri donatorjih, enostavnem mirovanju in enostavnem držanju atributov kazalna gesta, ki jo uvede Juan de Flandes (prim. Gustava Glücka v P IV, 1951, p 317, c 2, ter r p 314), za njim pa porablja v 1. pol. 16. stol. med drugimi Q. Massys (n. pr. F VII, 1929, t XXXV in tudi XXXVI, l. 1517 in 1509). Ože determinirana zgovorno pojasnjevalna kretnja se prav tako s pridom uporablja že na prelomu v 16. stol. in v njegovi prvi polovici z različnimi inačicami, tako n. pr. pri Wolgemutu (Deutsch, Dtsch. Malerei d. 15. Jhrs., t 104) v nemškem, pri Ridolfu Ghirlandaju v italijanskem (Ti, t 109, ok. 1520) in pri Joosu van Cleve (F IX, 1954, t XLIII—IV, IL—LI, LVII) ter Gossaertu (F VIII, 1954, t XLV—VI, LIV) v nizozemskem slikarstvu. Priljubljena kot nikdar poprej in pozneje pa postane v 17. in 18. stol. (prim. Adolf Feulner, Skulptur u. Malerei d. 18. Jhrs. in Deutschland (HK), Wildpark-Potsdam 1929, p 165). Po potrebah celotne kompozicije jo tudi zdaj lahko zamenja kazalna kretnja, ki je tokrat seve — večjemu izrezu in formatu primerno — veliko bolj sproščena (gl. primere pod op. 224).

²²³ Gl. n. pr. v H. Rigaud (Les peintres illustres No. 52), Paris b. n. l., tC I, (Louis XIV), II (M. de Crequi), IV (Cardinal de Polignac), V (Louis XV), VI (P. de Bérulle), VII (Družinski portret) in VIII (Bossuet). — Sedeč dokolenski portret pri navadni ali pisalni mizi: BM, mar. 1914, t pri p 307 (Aimée Duvivier, atr.), enak, dopasni: P I, 1928, r p 284 (J. B. Perroneau).

²²⁴ Gl. med avtoportreti G, r 114 (Bandinelli kot eden zgodnjih primerov), 239 (Giuseppe Nuvoloni), 253 (Maes), 266 (Pozzo), 270 (Ghislandi), 278 (Largillière), 283 (Adrian van der Werff), 300 (George de Marées), 320 (A. Roslin), 322 (Gerrit Bakhuizen). — Med ostalimi značilnimi primeri gl. AA apr. 1928, r p 225 (Largillière) in M VII—1, 1925, r 183 (George de Marées).

²²⁵ Gl. tudi op. 235. — Le nekaj primerov tipično grafičnega aranžmaja atributov: lavor in vladarske insignije (gl. D III, r p 98, Nanteuil: Louis XIV,

1661), kladivo in drugo kiparsko orodje (C II, t 555, Audran: Coyzevox, 1708); paleta s čopiči, mapa skic in papir (Hi II, r 755, Carmona po Boucheru: Fr. Boucher, 1761).

²²⁶ O razvoju konjeniškega spomenika gl. BB p 501—2.

²²⁷ Jana van Eycka dvojni portret Arnolfinijev!

²²⁸ N. pr. rC v Illustrated London News 26. 3. 1958, p 529 (Scorel); več primerov tudi pod op. 212 tu. Nadalje prim. dolgo vrsto tipičnih aristokratskih in z njimi tesno povezanih, a ožje določenih tako imenovanih lovskih portretov. Za prve Tizian, van Dyck itd., za druge po 15. in 16. stol., ko običajno kažejo portretiranega s sokolom (gl. P 1941, r p 273; Tizian, Wien, Phaidon 1956, r 77, ok. 1525; KK XX, r p 102 in 129, Holbein ml. 1552, 1542), Velazquez (Carl Justi, Diego V. u. s. Jhr., Zürich, Phaidon 1935, t 48—50, ok. 1635, 1634, 1635), François Desportes (G, r 286, 1699), B IV, tC 5 in 6 (anon., 18. stol.), Gainsborough (Millar, o. c., t 16), Raeburn (Hans Weigert, Gesch. d. europ. Kst., Tafelbd., Stuttgart 1951, t 440) in v 19. stol. n. pr. Rayski (Maräuschlein Walter, o. c., tC XI in XIX, r 49, 80, 100, 158, 141, 148), ter Leibl (tC SG 8121).

²²⁹ Psi na otroških portretih: tC SG 154 (Tizian: Hčerka Roberta Strozija), 1559 in 1458 (Velasquez: Infant Balt. Carlos in Inf. Filip Prosper; tudi Justi, o. c., t 82, Inf. Marija Terezija); Ki, r p 18, 25, 27, 34—5, 37, 50, 55 (hol. šola ok. 1565, J. W. Delff, Moreelse, A. Cuypp, Palamedesz, J. J. Borchers, Ziesenis); P 1950, r p 53 (J. G. Cuypp), Muñoz, o. c., tC pri t 64, t 70, 85 (van Dyck); RA T. XLVIII, r p 135 (P. Gobert; Louis XV enfant, 1714, s psičkom in opico), Fritz Stahl, Altenglische Meister, Kst. d. Gegenwart I, Bd. IV, Berlin b. n. l., t pri p 9 in 38 (Romney) in pri p 15 (Reynolds) itd. — V plastiki gl. Leon Riotor, o. c., t pri p 48 (Carpeaux: Le prince imperial et son chien Nero 1865).

²³⁰ Konji na portretih izven običajnih konjeniških portretov (jezdec stoji ob živali): Muñoz, o. c., t 74 (van Dyck); NG III, r p 79 (Reynolds); Millar, o. c., tC 7 (Gainsborough) itd.

²³¹ Allan Gwynne-Jones, o. c., t 120 (George Stubbs 1724—1806), ter Fr, r 240 in p 501—2 (Ben Marshall 1767—1835).

²³² Glede na umetnostne stroke je z njo najtesnejši v grafiki, kjer je alegorija vobče najbogateje zastopana (prim. RDK I, c 357—8 in r istotam), časovno pa po manieristih (n. pr. Parmigianino, V IX—2, r 520; v severnem manierizmu gl. portret zdravnika Rindfleischa iz sr. 16. stol., P XI, 1958, r p 129) in Benečanih (tu posebno pri Tiziannu, KK III, 5. Aufl., 1907, t 58 — Alegorija Avalosa, 189 — Filip II. s sinčkom; prim. tudi Palmo star., V IX—7, 1934, r 134—5) zlasti v baroku, ko poznamo vrsto primerov tako v slikarstvu, kjer je zgleden zlasti Rubens (KK V, 4. Aufl., 1921, t 243—63, 267 in 308), kot tudi v plastiki (gl. n. pr. G, r 295 — Permoser: Princ Evgen). V zadnjih primerih dobiva zveza portreta in alegorije značaj apoteoze (prim. RDK I, c 842—852), ki jo moremo označiti le kot natančneje determinirano alegorijo. — V novejši dobi prim. na nov način oblikovani alegorični portret pri Malczewskem (gl. dela pod op. 195) in v sami grafiki še D II, r p 227, 240; D III, r p 82. — Naposled nujno štejem med alegorične portrete tudi upodobitve, predstavljajoče antična božanstva, muze in pod., ki drže ovalni portret. Prim. D II, r p 216 (bakr. portr. Richelieuja); D III, r p 8 (bakr. Louisa XIV), 202, 213; D IV, r p 5 (Ant. Coypel: Portrait-médaille du régent, 9 (Rigaud: Louis XV enfant), 329; AW VIII, r p 41 (Andreas in Joseph Schmutzer: Karl VI, 1728), IX, r p 417 (Pierre François Basan).

²³³ Nekaj pomembnejših starejših primerov le-teh gl. v G, r 148 (Anton Mozart ok. 1617), 231 (Gerard Ter Borch 1648, tudi tC v NG[C] II, t LXV) in 232 (Joachim von Sandrart 1649); Axel L. Romdahl och Johnny Roosval,

Svensk konsthistoria, Stockholm 1913, tC pri p 402 in r 282 (C. G. Pilo: Gustav III:s kröning). V 19. stol. so ustvarili po J. L. Davidu (Sacre de Napoleon Ier 1805—7; L I—4, r 17—8) najvažnejša dela te vrste, če jih navedem po času nastanka: Sir George Hayter (1792—1871) 1823 (nad 160 portretov) in 1848 (okoli 400), François-Joseph Heim (1787—1865) 1827 (Charles X distribuant les récompenses aux artistes...; M VIII—1, 1928), Franz Krüger (1797—1857) s svojimi znanimi »paradami« iz l. 1829, 1839 in 1849 ter »poklonitvijo« 1840 (ADK, r 927, 942 in 945 a), Eugène Devéria (1805—1865) 1834 (TB IX, 1915, p 184), Auguste Couder (1790—1873) 1840 (États généraux 1840; Allgem. Gesch. in Einzeldarstell. hrsgb. v. Wilh. Oncken, IV—1, Berlin 1884, t pri p 176), in Antonio Maria Esquivel (1806—1857) istega leta (»Los poetas«; TB XI, 1915, p 41, in M VIII—2, 1926, r 522), Adolf Menzel (1815—1905) 1861 (Kronanje kralja Viljema I; Emil Waldmann, D. Maler A. M., Smlg. Schroll, Wien 1941, t 66—9), David Octavius Hill (1802—1870) s svojim 1866 dokončanim delom (470 portr.), pomembnim zlasti zaradi ob tej priliki nastalih tako imenovanih calotypij, William Powell Frith (1819—1909) 1883 (»The Private View of the Royal Academy, 1881«; Illustr. London News 5. jan. 1952, tC I), v zadnjem poldrugem desetletju končno Laurits Regner Tuxen (1855—1927) s podobami raznih slavij evropskih vladarskih družin, Sir John Lavery (1856 do 1941) 1890 (preko 250 portr.), Peter Severin Krøyer (1851—1909) 1898 (Seja Akademije znanosti 1898, 51 portr.) in že v pričetku 20. stol. Ilja Jefimovič Repin (1844—1930) 1901—5 (Svečana seja drž. sveta, 80 portr.).

²³⁴ Posebno močan je seveda pri portretih otrok. Prim. Ki, r p 34 (Aelbert Cuyp), 40 (Jacob Gerrits Cuyp), 44 (Kaspar Netscher, notranja enotnost in tihožitje!) in 65 (Joh. Bapt. Seele); NG III, r p 45 (Gainsborough) in 53 (Hogarth); tC SG 8149 (Runge). — V smislu poudarjene notranje enotnosti vpliva končno tudi erotični moment na portret dosledno negativno in ga potiska v žanrsko sfero. Prim. Eduard Fuchs, Gesch. d. erot. Kst. in Einzeldarstellungen, 3. Bd., München 1926, t med p 112—3, in op. 76 tu.

²³⁵ V glavnem ločim lahko grafični portret 16.—18. stoletja v dve veliki skupini: v onega, ki ohranja značaj ploskve in ki v svoji celotni ureditvi sledi aranžmaju ože slikanega portreta ter tako ne predstavlja nobene posebne problematike in bi ga zato tudi vedno manj natančno obravnavali, ter v iluzionistično-vokvirjeni grafični portret, ki predstavlja po svoji celotni ureditvi nekaj specifičnega in zasluži zato posebno pozornost in raziskavanje. Grafični portret brez posebne iluzionistično podanega okvira nastopa v vsem naznačenem razdobju ter je pri tem posebno pogost v 16. stol., zlasti pri lesoreznih upodobitvah (gl. primere pod op. 27), ne glede na čas in tehniko pa pri portretih, ki prikazujejo več kot samo glavo z rameni in je torej tem rednejši, čim bolj se bližamo celopostavnim ali celo konjeniškim upodobitvam. Kot slika so obdelani tudi mnogi bakroreznih portreti 16. stol., ki imajo iluzionistično plastično podano le spodnji del zakrivajočo napisno tablo (Dürer, Bartel Beham, Aldegrevier, Agostino Veneziano, René Boivin, Martin Rota itd.; prim. AW VII, 1886, t pri p 26, r p 29, 153, 159, 161, 167, 199, 323, 559, tudi še 181), ki igra tu vlogo prostor določujoče balustrade (jasno to vidimo pri navedenih primerih AW VII, r p 161 in 181 ter G, r 109 — Hirschvogel, ujedanka 1648), še bolj pa je ohranjen značaj tabelnega portreta pri delih, ki mu slede tudi v oblikovanju ozadja (Elfried Bock, D. dtseh. Graphik, München 1922, r 111 — Jacob Binck, in 135 — H. S. Lautensack 1553). V ostalem je potrebno tu opozoriti predvsem še na 18. stol., ko je pri vodilnih zahodnoevropskih grafikih poglobitveni poudarek na čim vernejši reprodukciji tabelne slike. Kot primere bakroreznega ploskovito pojmovanega portreta gl. v AW VII, 1886, r p 593 in 465 (Willem Jacobsz Delff), 427 (Hendrik Hondius), 491 (Crispyn de Passe st.); VIII, 1887, r p 9 (1635, celopost., Samuel Weishun),

t med p 52—5 (konjen., Hendrik Hondius), p 141 (1637, celopost., Paul Fürst); slednjič v 18. stol. zlasti Pierra Dreveta (1665—1738), Hi II, r 669 (1706), BH r p 425 (1725), in njegovega sina Pierra-Imberta Dreveta (1697—1739), C r 110; Bernarda Picarta (1673—1733), Hi II, r 709; N. de Larmessina (1640?—1725?), Hi II, r 754; Georga Friedricha Schmidta (1712—1775), Hi II, r 855 (1767); Jeana-Josepha Baléchouja (1719—1764), C, r 111, in Francesca Bartolozzija (1728—1815), Il Settecento Italiano I, Milano-Roma 1932, r 309, 314—5, 318—9, 321—33, 338—40. — Kot pri celopostavnih upodobitvah prevladujejo ploskovite ureditve (med številnimi izjemami 17. stol. n. pr. celopostavni bakrorezni portreti v 1601. l. izišlem delu o zbirki orožja na gradu Ambras, bakrorezi Dom. Custosa po risbah Gio. Fontane v Schrenckha v. Notzinga knjigi junakov (nem. izd. 1603) Armamentarium, gl. AW VI, 1891, r p 387, 519, 551, 581, 625, in D II, r p 48 — z napačno datacijo; v istem veku tu in tam bogatejši okviri tudi pri konjeniških portretih, n. pr. pri Merianu, gl. Hi I, r 342), tako pri doprsnih in še manjših izrezih dominirajo iluzionistični arhitekturni okviri. Če povsem približno začrtam njihov splošni razvoj, ki je zlasti v zgodnejši dobi 16. in prve polovice 17. stol. očitno odvisen od razvoja ornamenta, opazim več jasno določljivih tipov. Osnova je tako imenovani medaljonski tip, ki kaže le malo pod ramena ali do prsi segajočo portretno upodobitev v okroglem ali ovalnem okviru (prim. Otto Hirschmann, Hendrik Goltzius, Meister der Graphik VII, Leipzig 1919?, p 88 in sl.). v 16. stol. ga krasi še močno ploskoviti in v portr. grafiki manj razširjeni ornament tako imenovanega okovja (nem. Beschlagwerk, prim. RDK II, c 321 in sl.), ki se je uveljavil po zaslugi Vredemana de Vriesa ok. 1560 (prim. D II, r p 142; portret Aleksandra Farnese). V istem času, od srede 16. stol. dalje, pa ima večji pomen posebna oblika bolj plastičnega »Rollwerka«, ki je v ostalem, nastal v Fontainebleauju in posebno izoblikovan na Nizozemskem, tudi pogojnik poprej imenovanega okovja. Njegovo vlogo pri portr. okviru prim. n. pr. v BH, r p 250 (1544!), 241 (1552) in v AW VII, 1886, r p 659 (1554, Virgil Solis). V 1. pol. 17. stol. prevlada doslej veljavne oblike logično iz njih zraslo hrustančevje (Knorpelwerk), ki ga v Nemčiji uvede zlasti Lucas Kilian (1579—1637, TB XX, 1927, p 296; Hi r 392—3, šved. kralj. dvojica 1632—3). Prim. tudi dela sodobnikov Willema Jacobsza Delffa (1580—1638), AW VII, r p 453, in Petra Isselburga (ok. 1580—1630) v AW VIII, 1887, r p 31 (1619), in Hi I, r 523. — Sredi 17. stol. vlada spet v osnovi strožja oblika. Doprsna upodobitev v kamenitem ovalu, ki s spodnjim koncem navadno sloni na profiliranem kamenitem podstavku ali v le-tega golšasto razširjenem zidcu, zgoraj pa bo včasih, redno od srede 18. stol. dalje, označen kot pravi medaljon in trakecem. Klasično enostaven je ta tip pri Nanteuillu: le spodnji srednji rob ovala je običajno zakrit z grbom, dočim se napis razvija pod slednjim na podstavku ali pa na ovalnem okviru. Prim. BH, r p 340 (1650!), 341 (1656); C, r 57 (1656); D III, r p 65, 35, 70 in 269 (1657, 1660, 1662), vse Nanteuil, in za njim Edelincka, C, r 60 (1691), Jean Prinet, Le portrait gravé en France, Paris b. n. l., t 23 (1691), Hi II, r 641; Pietra van Schuppena, D III, r p 268 (1668); B. Audrana, D III, r p 178; G. F. Schmidta, Hi II, r 584—5; J. Hainzelmana, Hi II, r 657 (1686), in dr. Pri Nanteuillu nadomeščen kameniti okvir včasih z lovorovim (okroglim, D III, r p 14, ali ovalnim, 1662, o. c., r p 15; Prinet, o. c., t 13, 1665) ali hrastovim vencem (o. c., r p 96, okrogel; Hi I r 536, 1656, se prilega pravok. okviru). Ovalni lovorov venec gl. tudi D III, r p 260 (P. van Schuppen 1663); Hi II, r 567 (isti, 1660), 643 (Hainzelmann 1690), 710—1 (Blesendorf 1696). Iluzionistično prepričljivost upodobitve kamenitega ovala in stene, ki je v njo vključen, pa v 18. stol. še rafinirano stopnjujejo razpokline in okruški, ki so se sedaj pojavili, kot da jih je izjedel zob časa. Prim. Hi II, r 718 (C. Vermeulen), 755 (Manuel Salvador Carmona 1761); Jean Prinet, o. c., t 32

(J.-G. Wille 1758); D III, r p 191 (Jacques Philippe Le Bas 1741), 192 (Jean Audran 1708); D IV, r p 10 (Dufflos), 19, 58, 72 (vsj trije Pierre Drevet). Isto iluzionistično igračkanje opažamo pri dopasnih podobah in večjih izrezih, ki jih v 18. stol. velikokrat podajajo za zgoraj ukrivljeno zaključenim ali dosledno pravokotnim »okenskim« okvirom. Prim. C II, t 527 (Jean Daullé 1742); AW IX, 1889, t pri p 186 (Cemesov 1761). — Pregled posebnosti medaljonskega tipa zaključujem z obema zadnjima značilnostima 2. pol. 18. stol.: poudarjeni obroček in petljica pri v ostalem preprosti obdelavi, prim. C II, t 663—5 (Charles-Nicolas Cochin ml.), 678—91 (Augustin de Saint-Aubin, 1764, 1765, 1768, 1770, 1774); in drugič: festoni na kamenitem okviru. Gl. Goethe, E. Bilerbuch, Leipzig 1952, r p 31—4 in 47; Hi II, 880—1 in 885. — Izven »čistega« medaljonskega tipa se javlja iluzionistično plastično uokvirjeni grafični portret še v mnogih drugih oblikah. Kot medaljon v samostojno stoječem arhitekt. spomeniku, prim. AW VII, 1886, r p 591 (Aegidius Sadeler 1605). Kot del plastičnega dekorativnega emblema: AW IX, 1889, t pri p 66 (G. F. Schmidt in J. G. Wille); D II, r p 285, 287, 294. — Tako naznačeni glavni problematiki grafičnih portretov pa se približujejo tudi mnoga tabelna dela 17. in 18. stol. in to z dveh strani. Prvič table skupaj z ohranjenimi originalnimi okvirji, ki zlasti pri reprezentativnejših portretih mnogokrat vsebujejo v plastičnem reliefu predmet dopolnjujoče portretne atribute. Prim. RDK II, c 578, r c 575—6; W. Martin, Alt-Holländische Bilder, 2. Aufl., Berlin 1921, p 226 in r 123—6; ÖK V—1, 1911, r 574 (konec 17. stol.) in II Settecento Italiano, r 1—2. — Drugič: tabelni portreti z naslikanim notranjim okvirom. Spočetka, pri portretnih inkunabulah, pa tudi še pozneje, kaže ta okvir oglete oblike (prim. Karl Oettinger, Altdtsch. Maler d. Ostmark, Wien 1942, t 8 — portret Rudolfa Ustanovnika ok. 1565; tC SG 1 — Jan van Eyck; Wescher, o. c., tC X — Fouquet; Bercken, o. c., tC VIII — Baldassare Estense?, itd.; v 17. stol. n. pr. G, r 214 — Gerard Dou). Pozneje, v 17. in 18. stol., povsem prevladuje pri številnih naslikanih okvirjih ovalna oblika, ki jo le včasih zamenja okrogla. Gl. že v 16. stol., n. pr. V IX—3, 1928, r 539 (Boccaccio), nato pa Dülberg, Frans Hals, Stuttgart 1950, r 9, 34, 62, 61 — ok. 1612—ok. 1658; BM dec. 1950, r p V, in Collins Baker-Constable, o. c., t 46 (Cornelius Johnson 1656 in 1658) in 41 (Gilbert Jackson 1657); Meisterwerke d. Porträtmalerei auf d. Ausstellung in Haag 1905, Hrsgb. v C. Hofstede de Groot, München 1905, t 36 (Judith Leister), 65—4 (Verspronck 1655); RA T. LIX, r p 55 (J. M. Nattier); Ti, t 220 a—b (Hogarth 1744); RA T. XLV, r p 349 (J. B. Perronneau 1767); Millar, o. c., tC 2 in S 1949, Vol. 138, rC p 34 (Gainsborough), itd. Kot izredno bogat primer je omeniti v tej zvezi Hanne-manov portret Konstantina Huygensa in njegovih petih otrok iz leta 1640 (W. Martin, Dutch Painting..., r 51—2). Tako močan vpliv grafičnega aranžmaja opažamo le še pri onih oljnih portretih, ki vsebujejo naslikane napisne kartuše (Nicolaes Elias Pickenoy; Portret zdravnika Tulpa; r v MK I, 1908, p 745). — Za celoto nakazanih vprašanj prim. tudi p 14—5 besedila.

²⁹⁶ Ki izgubi svojo absolutno veljavo šele v drugi polovici prejšnjega stoletja. Od vključno visoke renesanse dalje prim. v Lürer, o. c., r 41—2, 45, 75—6, 82, 85—6, 58, 105—6, 107—9, 111, 122, 125, 140, in še za poznejši čas istotam, r 142, ter v Georg Dehio, Gesch. d. dtsh. Kst., D. Abb. 4. Bd., Berlin u. Leipzig 1934, r 311, 315—7, 388, 392; itd. Med prvimi nemonarhičnimi konjeniški spomeniki po Gattamelati in Colleoniju upodobitve generalov, prim. istotam r 318 (Zumbusch; spomenik Marije Terezije na Dunaju), historičnih osebnosti, gl. Antonín Matějček, Dějepis umění VI, Část obrazová, Praha 1936, r 514—5 (v tej zvezi pomembni Emmanuel Frémiet: Jeanne d'Arc, 1. varianta 1874, Velasquez 1891), in državnikov, gl. Dehio, o. c., D. Abb. 4. Bd., r 279. — S takimi izjemami, ki jim lahko pridam še tipično-simbolične

upodobitve, pa je konjeniški spomenik tudi do danes ohranil svoj, po maksimalni reprezentaciji pogojeni, ekskluzivni značaj.

²³⁷ Prim. Julius Schlosser, D. Kst.- u. Wunderkammern d. Spätrenaissance, Leipzig 1908, n. pr. p 34 (o nizozemski namestnici Margareti Avstrijski), 68—70 in 72 (o ambraški portretni zbirki nadvojvode Ferdinanda Tirolskega), 123; Ed. Heyck, Florenz u. die Medici, Monogr. z. Weltgesch. 1. Bielefeld u. Leipzig 1927, p 116 (o portr. zbirkah Pavla Giovia, vojv. Cosima I. in kard. Leopolda dei Medici, o prvem tudi v MK I, 1908, II Halbbd., p 1117), Franz Landsberger, D. künstlerischen Probleme d. Renaissance, Halle a. S. 1922, p 67, Alfred Lehmann, o. c., p 240—1 in Julius Schlosser, D. Kstliteratur, Wien 1924, p 173—4.

²³⁸ Med najbolj znanimi National Portrait Gallery v Londonu, ustanovljena po sklepu parlamenta leta 1856, in preko 700 del obsegajoča »Raccolta degli Autoritratti« v Uffizijih v Firenzi (o nje nastanku gl. v lit. pod prejšnjo op.). Prim. tudi zbirko avtoportretov, ki jo je daroval bernskemu muzeju Fritz Pochon-Jent, Berner Kunstmuseum, Aus d. Smlg., Bern b. n. L., Einführung (C. v. Mandach), na splošno pa v Ludwig Justi, Im Dienste d. Kst., Breslau 1936, p 242 in sl. (Aufgabe u. Umfang d. dtsh. Bildnismlg.) in IX—X v Uvodu.

²³⁹ Ludwig Justi, o. c., p 245.

²⁴⁰ Prim. Franz Landsberger, o. c., p 64 in sl.; Ludwig Justi, o. c., 245—6; K. p 355 (Anhang). Za dva posamezna primera iz renesanse in baroka gl. pri Walterju Bombe v MK V, 1912, p 459 sl. (D. Kst. am Hofe Federigos v Urbino) in TB XXXI, 1937, p 541—2 (Melchior Steidl: dekoracija cesarske dvorane v Bambergu 1707—9), kot primer bogatega nadaljevanja v 2. pol. 19. stol. pa reliefni in slikarski okras dunajskega umetnostnozgod. muzeja (Uebersicht d. ksthistor. Smlgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1892, p 15—25).

²⁴¹ Gl. Gustav Glück, E. neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos, v JZK IV, 1910, p 219—24; Alfred Lehmann, o. c., p 89, 221 sl., in kot primer — prav tako le individualnemu ogledu namenjene privatne dragocenosti — malo tablo Corneilla de Lyona iz ok. 1540 v dragocenem, samostojno stoječem masivnem okviru — L'illustration 4. dec. 1937, N^o 4944, tC ovitka. — Skupaj s hrbtno ploskvijo slike predstavljajo omenjeni poklopci tudi tretjo možnost (prim. konec op. 235 tu) za razširjeni notranji okvir starejših tabelnih portretov. Med raznimi slikanimi atributi, ki jih krase, so pač daleč najštevilnejši grbi.

²⁴² Prim. Roman Portraits, Oxford & London 1945, p 6 (L. Goldscheider) in r istotam; Graesse-Jaenicke, o. c., p 25 — itd.

²⁴³ Kot prednike takih galerij lahko imenujemo v zapadnoevropskem okviru že vrste nagrobnih spomenikov v nekaterih kraljevskih in knežjih cerkvah, zlasti v Saint-Denisu in v cerkvi sv. Elizabete v Marburgu (»Landgrafenchor«). O tem in o nadaljnji problematiki gl. RDK I, c 221—227. Dober primer skulpturalne »galerije prednikov« Pavla in Petra Strudla Habsburžani v naravni velikosti (TB XXXII, 1938, p 212—4); za slikarske gl. n. pr. Max Dvořák, Spanische Bilder e. österr. Ahnengalerie, JZK I, 1907, p 13—28, in ÖK VIII, 1911, p 92 in sl. in r 66—91 (gal. predn. na gradu Ottensteinu).

²⁴⁴ Tovrstno vrednotenje celopostavnih upodobitev in manjših izrezov se kaže v celotnem baročnem razdobju tako v slikarstvu v ožjem pomenu kot v grafiki in skulpturi. Prim. pod op. 236, za vlogo celopostavnega portreta v neki nacionalni umetnosti pa posebej pri Fr, že omenjeni »the whole length« pri Angležih.

²⁴⁵ Prim. Ludwig Justi, o. c., p 242 (Bildnisreihen d. Ahnenstolzes).

²⁴⁶ Prim. RDK I, c 1309 sl., zlasti 1312.

²⁴⁷ O teznih listih prim. v Kr, p 442—3.

²⁴⁸ Tako tudi najpomembnejših zbirk umetniških biografij, Vasarijevih »Le vite de' più eccellenti Pittori...« (= 2. izdaja »Vit«, 1568, z lesoreznimi portreti, ki so bili po avtorjevi navedbi naročeni v Benetkah), Carla Ridolfija »Meraviglie dell'arte« 1648, Gio. Pietra Bellorija »Le vite de' Pittori, 1672, Joachim von Sandrartia »Teutsche Akademie...«, 1675, 5. naklade Karla van Manderja »Het schilderboek...«, 1764, itd. — Kot eno prvih pomembnejših del tu 1575 postumno izdane »Pauli Jovii Novocomensis episcopi Nucerni Elogia virorum bellica virtute illustrium«, ki je risane portrete za njih lesoreze izgotovil Tobias Stimmer v Gioviovi zbirki.

²⁴⁹ Za primer nekaj značilnejših starejših del: Virorum doctorum de disciplinis bene merentium effigies XLIV, 1572 (izdal Filip Galle 1557—1612, pozn. izd. 1587 in 1595); Pictorum aliquot Germaniae effigies, 1572 (ki je pri njih sodeloval Cornelis Cort, † 1578), Fuggerorum et Fuggerarum imagines, 1. izd. 1593 (izd. Dominicus Custos 1550—1612); Icones virorum illustrium, 1. izd. Frankfurt 1597—9 (200 bakr. portr. po risbah Jeana Jacquesa Boissarda 1535—1602); Io. Gregorii Icones Imperatorum Romanorum et Ducum..., Nürnberg 1617; Les vrais portraits des Rois de France, 1634, in Seigneurs et dames de la maison de Croy (oboje Jacques de Bie, † 1581) ter končno 1636 najpomembnejše delo te vrste, Ikonografija Antonisa van Dycka, čigar lastni prispevek se je sestajal iz ujedank, ki so jih nato predelali v bakrorez ostali sodelavci, med katerimi naj bodo tu omenjeni le najvažnejši: Paulus Pontius (1605—1658), Luka Vosterman star. (1595—1675), Schelte Bolswert († 1619) in Pieter de Jode ml. (1606—po 1674). — Navedenim delom se priključujejo številna kasnejša pod naslovi kot »Les Portraits au naturel« (1648), »Bibliotheca Calcographica« (1650—52), »Gulden Cabinet« (1661/2), »Theatrum virorum«, »True Effigies« (1694), »Bildnisse«, »Recueil de Portraits«, »Pinacotheca scriptorum«, »L'Europe illustre« in »Ehrentempel« v 18. stol. ter »Galerie«, »Album« in »Pantheon« za serije litografskih portretov v 19. stol. — Tudi vse te grafične portretne zbirke so v bistvu logično nadaljevanje humanistično-renesančnega cikla »Uomini famosi«. Kot njihove neposredne prednike pa smemo gledati take portretne vrste v miniaturnem knjižnem slikarstvu. Za primer bodi manuskript »Imagines virorum illustrium« s konca 14. stoletja gl. RA T. XLIX, 1926, p 71—2.

²⁵⁰ Važnejše portretne razstave iz zadnjega pol stoletja: razstava portretnega slikarstva Haagu 1903 (prim. Meisterwerke d. Portätmalerei..., Hrsgb. v. C. Hofstede de Groot), razstava ital. portretnega slikarstva zadnjih treh stol. v Firenci 1911 (prim. ZbK 46. Jhrg., N.F. Bd. XXII, maj 1911, p 175 do 82), na XIX. Biennali 1934 »Il ritratto dell'800« (prim. XIX^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte — 1934, Catalogo, p 15—15, 26—95 in r 1—21), »Die Grossen Deutschen« v Berlinu 1936 (prim. HH), »Izložba talijanskog portreta kroz vekove« v Beogradu 1938 (prim. katalog La mostra del ritratto italiano nei secoli, Belgrado 1938), razstava treh stoletij nizozemskega portreta 1952 (Drie eeuwen portret in Nederland, Rijksmuseum Amsterdam, Catalogus) itd. Za nas najvažnejša razstava v Ljubljani leta 1925 (prim. Katalog Razst. portr. slikarstva na Slovenskem od XVI. stol. do danes, 2. izd., Lj. 1925).

²⁵¹ Prim. Fr. Stelè, o. c., p 21—2.

²⁵² Za zgled bodi F I, t XXXIV, XXXVII, XXXIX (vse Jan van Eyck).

²⁵³ PK IX, 1926, r p 238 (Jacopo da Pontormo: Cosimo de Medici, Uffici).

²⁵⁴ Gl. n. pr. v kiparstvu Georg Dehio, o. c., D. Abb. 4. Bd., Berlin u. Leipzig 1934, r 54 (Johann Heinrich Dannecker, Selbstbildnis, Stuttgart, Museum); HH, r p 207, 216 — itd.

²⁵⁵ Gl. v Willi Drost, o. c., tC X (Avtoportret v Münchenu, Ältere Pinakothek, Smlg. Carstanjen).

²⁵⁶ Gl. v Otto Fischer, D. Kst. Indiens, Chinas u. Japans (PK—E), 2. Aufl., Berlin 1928, tC XLV (Sharaku: Portret igralca, barvni lesorez).

²⁵⁷ Prvi Julius Schloesser v Enciclopedia Italiana IV, 1929, p 643, c 1: — e neppure una Storia dell arte come storia dello spirito (ch'è, in fondo, una tautologia) quale la concepì M. Dvorak sulle orme del Dilthey — —.

²⁵⁸ V. Friče, Sociologija iskusstva, Izd. tretje, Moskva-Leningrad 1950.

²⁵⁹ Kitajska zlasti za časa T'ang-dinastije (618—907), prim. Otto Fischer, o. c., p 94—5, 102—3, in r 384—5; Japonska n. pr. v 12. stoletju, o. c., p 110 in r p 454 ter tC XXXIII.

²⁶⁰ Prim. Svetozar Radojčić, Portreti srpskih vladara v srednjem veku, Skoplje 1954, tC (iz cca. 1293—5), t IX—r 14, t XI—r 16, t XIV, t XXIII—r 34 in Résumé, p 99—102. — Tudi tukaj je upodabljaljoča umetnost zapadnoevropski portretni razvoj najprej prehitela, nato pa povsem zaostala za njim.

²⁶¹ Tu morem opozoriti le na delo Ernesta Buschorja, Bildnisstufen, München 1947, ki v njem avtor ugotavlja naslednje historične stopnje portreta: Kraftzeichenporträt (= izhodišče), Stellverireitungporträt (Egipt, Stara država), Druchdringungporträt (Egipt, Srednja država), Erhellungsporträt (Nova država in vlada Libijcev), Formelporträt (zadnja skupina egiptskega portr.), d. Mytische Porträt (božanstva prvih stoletij grštva v tako imenovani geometrični dobi), Daseinsporträt (prehod od 7. na 6. stol.), Seinsporträt (klasična doba 5.—4. stol. pred n. e.), Erscheinungsporträt (od konca 4. do 2. pol. 1. stol. pr. n. e., njegovo jedro zavzema antični baročni portret 2. pol. 3. in vsega 2. stol.), Abbildeporträt (se začne v postcezarjanski in izzveni v Gallienovi dobi), Rangporträt (zadnja stopnja antičnega portreta od Dioklecijana in Konstantina do 8. stol., odmeva pa še dalje), Machtporträt (od preseljevanja ljudstev do začetka novega tisočletja, odmeva pa prav tako še naprej), Keimporträt (do konca srednjega veka), Kernporträt (XV.—XVIII. stol.; po izrazu se na površni pogled približuje tehnično izvršeni upodobitvi), Fluchtporträt (od mladega Rubensa skozi 18. stol. in deloma še dalje v meščanskem portretu — urejena tipičnost); Spiegelpporträt (zadnja stopnja zapadnoevropskega portreta, ki prične v poznem 18. stoletju — portretist se postavi modelu poudarjeno nasproti in ga opazuje kot »del narave skozi svoj temperament«).

²⁶² Portret je lahko izdelan po naravi (ritratto dal vero), iz praktičnih razlogov ali, če je oseba, ki naj jo predstavlja, časovno ali krajevno nedosegljiva, pa po predlogi (ritratto di maniera). Tu imamo predvsem ogromno število grafičnih portretov, zlasti 17.—19. pa tudi še 20. stoletja, ki so, kot sem že omenil (gl. p 7 in specialne kataloge à la J. F. Van Someren, Freeman O'Donoughe, Hans Wolfgang Singer itd.), nastali redno ali po risbah ali po tabelnih portretih in le kdaj pa kdaj tudi po plastičnih portretih. Semkaj sodi v bistvu tudi večji del tabelnih portretov, ki so nastajali vse do impresionizma z redkimi izjemami po risanih predlogah, za njimi pa se uveljavljajo, čeravno redkeje, tudi vse ostale možnosti. Poleg prav tako že omenjenih plastičnih portretov po slikanih trikratnih (gl. p 10) naj omenim predvsem uporabo posmrtnih mask in v zadnjih 100 letih fotografije.

²⁶³ Lastne podobe, skrite kot asistenčni, zlasti pa kot preoblečeni portreti (prim. op. 181—2) so mnogo številnejše, kot običajno mislimo. Zanimiv prispevek k že tolikokrat načetemu narcisoidnemu problemu v upodabljaljoči umetnosti (prim. n. pr. opažanje Leonarda da Vincija v njegovem Trattato della pittura, — prefazione Tabarrini, commentario Milanese, Roma 1890, p 165: N° 487. Come le figure spesso somigliano ai loro maestri) sta v zadnjem času članka Germaina Bazina (L'Amour de l'Art III, N. S., N° 49—51, p 3—8) in morfopsihologinje Suzanne Bresard (istotam, p 10, 12 in 15). S pomočjo Bresardove dokazuje Bazin vnašanje lastnih portretnih

potez v figuralnih delih Halsa, El Greca, Raffaela, Boutsa, Corota, Riemenschneiderja, Ghibertija in Michelangela (gl. r in skupne op. piscev), pri čemur naglašajo, da to ne velja za umetnike, ki so napravili večje število samostojnih avtoportretov. Prim. tudi ostalo lit. o lastnih podobah: poleg G še Ernst Benckard, D. Selbstbildnis vom 15. bis z. Beginn d. 18. Jhrs., Berlin 1927 (s 105 r); Friez Ried, D. Selbstbildnis, Berlin b. n. l. (s 119 r); Ljubo Babić, Majstori preporoda, Sabrana djela Lj. B. II, Zagreb 1945, p 129—149 (Samosviest i odraz, z lit.), nazadnje likovne avtobigrafije v najboljšem pomenu, daljše serije avtoportretov, kakršne so ustvarili zlasti Rembrandt, Kupetzky, Liotard, Reynolds, Kiprenskij, Courbet, Boecklin, Cézanne, van Gogh in Hodler.

²⁰⁴ Dobro to karakterizira naslednik baročnega reprezentativnega portreta, moderni reprezentativni slikani portret 19. in 20. stoletja, ki se v svoji formalno-motivno-vsebinski konservativnosti od pričetka 19. stoletja dalje vse izraziteje oddaljuje od razvojno vodilnih smeri zapadnoevropske umetnosti, zlasti ko — po uveljavljenju fotografije — narašča zanemarjanje upodabljaljočega momenta v zapadnoevropskem slikarstvu. Ob umetnikih, omenjenih koncem našega besedila, stoje tako, razlikujoč se od njih, kot tega še nismo opazili, številnejši ofocialni portretisti zapadne družbe: Lawrence, Gérard, Winterhalter, F. A. Kaulbach, Lenbach, Sargent, Blanche, Opsomer, László in Sorine. Oba pola, ki ustrezata Berensonovemu razlikovanju med »effigie« in »ritratto« se kot oblikovno ločita tudi po vsebinski plati. Družbeno-reprezentančni se brezprimerno močneje odziva lepotnim idealom časa kakor poudarjeno individualno psihološki portret, ki je kot umetniško dosledno pogljobljena stvaritev seve veliko redkejši pa ga s prvim vežejo številni prehodi tudi v delih na koncu razprave omenjenih mojstrov. — O lepotnem idealu tudi v navedeni številki »L'Amour de l'art«, Germain Bazin, L'air de tête romantique et les métamorphoses du visage de Corot, p 16—9. — Formalne in vsebinske dvojnosti, ki jo opažamo med umetnostno konservativnimi reprezentativnimi in umetnostno vodilnimi, portretno pa že obrbnimi upodobitvami modernega slikarstva, ne zasledimo v sodobnem kiparstvu, v katerem seve tudi upodabljaljoči moment ni trpel ob pojavu fotografije. Vez s tradicijo je tu logično vedno močnejša in neprisljnejša. Prim. Jacques Baschet, Sculpteurs de ce temps, Paris 1946, r p 14 (Aristide Maillol 1861—1944), 29—34 in 36—7 (Charles Despiau 1874—), 44—5, 48—9, 51 in 54 (Drivier 1872—), 82 (Pierre Poisson 1876—), 95, 96—7 in 103 (Paul Landowski 1875—), 111—3 in 117—9 (Robert Wlérick 1882—1944), 126 (Raymond Martin 1910—), 138—9 (Niclausse 1879—), 153 (Dejean 1872—), 192, 194—7 (Osouf 1898—), 203—4 (Paul Cornet 1892—), 216—8, 220 in 222 (Belmondo 1895—), 231—4 (Marcel Gimond (1894—); Lincoln Rothschild, Sculpture through the ages, New York-London 1942, CVIII XIX; Illustr. London News No 5920, Oct. 4, 2952, r p 541 (Jacob Epstein 1880—); S maj 1952, r p 156 (Jo Davidson 1885—1952); Giuseppe Ungaretti, Pericle Fazzini, Roma 1951, t 1—4; itd.

LE PORTRAIT DANS L'ART OCCIDENTAL

Résumé

L'auteur étudie le portrait dans le cadre de l'art occidental en tant qu'interprétation par les arts plastiques d'une personne définie et individualisée, et possédant une certaine valeur artistique. A base de nombreux monuments historiques typiques que l'auteur caractérise dans ses Notes, il étudie le portrait de l'Europe occidentale sous ses divers aspects en passant des problèmes les plus simples, comme sa classification selon les diverses branches des arts plastiques, son format, sa technique et son cadre, aux problèmes du portrait double, triple ou collectif, et poursuit, en tenant toujours compte du portrait défini comme tel, l'étude des possibilités du portrait autonome et non-autonome, pour aboutir aux questions fondamentales de la fonction sociale et des lois artistiques du portrait. Les dimensions mêmes d'une image ne sont pas négligeables quand il s'agit de déterminer si cette image possède tous les éléments du portrait, ce qui est encore plus important quand il s'agit d'analyser le pouvoir évocateur des lignes, des couleurs et des formes plastiques. Cette analyse, la manière dont nous saisissons personnellement les traits des modèles vivants, et notre mémoire plastique de portraits attestent que notre perception du portrait est basée surtout sur le système des lignes caractéristiques de son contour extérieur et de son articulation intérieure. L'auteur traite ensuite les problèmes fondamentaux du format, de la dimension, de l'espèce, de l'orientation, de la mimique et de la pantomime du portrait, de l'unité intérieure et extérieure du portrait qui dépendent de ces dernières, du costume et du cadre, pour passer à l'étude du portrait collectif où il distingue le groupe de portraits (sans lien intérieur entre eux), le portrait d'un groupe (de personnes non individualisées) et le portrait groupé (qui réunit les traits caractéristiques des deux précédents). Selon le nombre des personnes représentées, il distingue le portrait double, triple et de groupe. De première importance sont, ici, les problèmes de la coordination et de la subordination, et ceux de l'unité extérieure et intérieure, qui sont décisifs quand il s'agit de distinguer entre le portrait de groupe et le portrait dit de masse.

Dans la seconde partie de son étude, l'auteur analyse la combinaison du portrait avec les autres genres iconographiques; avec chacun de ces genres, le portrait peut se combiner en tant qu'élément dominant, subordonné ou de valeur égale. Dans l'art de l'Europe occidentale, la plus importante du point de vue génésiaque est la combinaison avec une image religieuse. Après avoir traité les portraits de donateur et d'assistant, l'auteur passe par l'étude du portrait travesti (figure avec des traits de portrait, portrait en travesti et en fonction) au problème des rapports du portrait avec les images profanes. Il passe en revue le paysage et l'intérieur, la nature morte dont la fonction est de déterminer le lieu et de caractériser la personne représentée (attributs de portrait), les images d'animaux, le nu, l'allégorie, le tableau historique et le tableau de genre. Chaque genre iconographique peut servir au portrait de complément objectif et de cadre intérieur, dans le sens étendu de ces mots. Du point de vue de la forme et de la composition, cela est très évident sur de nombreux portraits gravés du 16^e jusqu'au 18^e siècle où les suppléments iconographiques se développent à base d'un cadre architectural peint en trompe-l'œil, unissant ainsi d'une manière réussie les concepts du cadre intérieur et extérieur. L'auteur passe ensuite à l'étude de la fonction sociale du portrait dont la gamme va de la représentation individuelle et destinée à une seule personne (miniature), en passant par le portrait privé représentant

une seule personne (évolution caractéristique depuis les premiers incunables protégés par des couvercles et des étuis) et le portrait collectif d'une famille ou d'une corporation, pour aboutir à la fonction individuelle et collective de la représentation destinée à la société entière (statue monumentale, galerie des aïeux, galerie de portraits, etc.).

La dernière partie de l'étude traite les lois générales du portrait et sa composition organique. L'auteur définit la situation du portrait (qui représente et nous fait directement connaître et saisir par la vue une personne définie, individualisée, dans son aspect défini et individuel, et dans son existence autonome). Il constate que le portrait doit avoir au moins une relative indépendance de la représentation des objets pris séparément quant au style idéal plastique; quant au style idéal pittoresque, au moins une relative immédiateté optique, et quant au style idéal de lignes et de plans, au moins une relative présence de la ligne de contour extérieure et intérieure. Les rapports entre la forme et le sujet sont assez compliqués et ne peuvent être exprimés par une formule invariable. Le portrait possède la particularité et le mérite de réunir d'une manière organique les qualités de l'œuvre d'art et du document. La forme artistique elle-même manifeste et reflète, outre les liens logiques plus ou moins étroits qui l'unissent à une tradition formelle autonome et, dans l'art archaïque, aussi à une technique et à un matériel donnés, la vie sociale et culturelle d'une certaine période et d'un certain territoire dans sa synthèse. Cette forme artistique n'est que l'expression de la mentalité sociale générale et de ses composantes inséparables, les valeurs intellectuelles et émotives, ainsi que de la réceptivité, du pouvoir de représentation et de création dérivant de cette mentalité. Le motif lui-même est lié par la tradition, il peut cependant, contrairement à la forme, être dicté directement par l'un ou par l'autre des facteurs sociaux culturels. Si la signification documentaire particulière du portrait réside dans ce fait, et dans ce fait seul, c'est que les représentations individuelles de diverses personnalités reflètent d'abord la conscience et la différenciation des classes sociales dans une époque et dans un lieu donnés, et puis seulement les autres phénomènes généraux et individuels. Le portrait occidental a pour prédécesseurs le portrait de l'ancien Egypte lié aux mythes et au culte, et tectonique par sa forme, et les deux portraits antiques qui sont surtout plastiques (le portrait gréco-hellénistique, héroïque, idéalisé et typisé, et le portrait étrusco-romain, objectif et naturaliste dans son respect de la physionomie). Au cours d'une évolution de six siècles, le portrait occidental a acquis ses caractères propres. Du point de vue de la forme, il aspire au pittoresque, et du point de vue du sujet, il est réaliste et cherche à atteindre la vérité psychologique. Son caractère est conditionné par la liaison étroite de l'œuvre d'art avec la vie sociale et psychique en général, et par la dialectique de rigueur entre les personnes socialement différenciées de celui qui a commandé le portrait et du modèle de l'un côté, et du portraitiste de l'autre côté (dialectique qui assume un caractère monologique et autocritique dans les autoportraits); il est également conditionné par la tension entre la tradition de style et de forme autonome de l'œuvre d'art et sa signification sociale et représentative, et entre l'exigence de la ressemblance individuelle et psychologique du portrait.

IVANA KOBILCA

Dr. Silva Trdina, Ljubljana

Starši Ivane Kobilce so bili Gorenjci. Mati je bila Marija Škofič iz Blekove hiše z Britofa v Podbrezju (1839—1906). Pri ljubljanskih uršulinkah se je naučila nemški brati in pisati. Kljub temu, da sama večje izobrazbe ni dosegla, je imela vendar mnogo razumevanja za hčerine težnje po umetniški vzgoji in ji je pri tem po svojih močeh rada pomagala. Oče Jakob Kobilca (1820—1899) je bil doma s Homca pri Kamniku in najmlajši otrok med štirimi sinovi. Ker so jim starši zgodaj umrli, je bil izprva bratom doma za kuharja. Pri najstarejšem, izučenem krznarju, se je tudi sam že zgodaj priučil tej obrti in pozneje še kolarstvu. Leta 1853 se je odpravil z Luko Jeranom in obrtniki na misijonsko potovanje v osrednjo Afriko, a prišel samo do Asuana, ker je Jeran zbolel in ga je moral spremiti nazaj v domovino. Tedaj se je za stalno naselil v Ljubljani, popustil prejšnji obrti in se šel k Mikuzu učiti za dežnikarja. Kot samostojen dežnikar se je 1857 poročil. Najprej mu je žena sama pomagala v obrti, pozneje sta si oskrbela pomočnika, učenca in šiviljo. Imela sta štiri otroke: Marijo, Ivano, Josipa in Fani. Živel so varčno, a za šolanje je bilo denarja vedno dovolj. Kmalu se je pokazalo, da so otroci nadarjeni za risanje. Morda so ta talent podedovali po očetu; saj je on kot krznar z veliko spretnostjo snoval ptiče in rože za kožuhe in jih pozneje tudi otrokom z mizarским svinčnikom rad risal za predloge. Najstarejša hči Marija in najmlajša Fani sta se pozneje navdušili za glasbo in se izurili v klavirju. Slikarstva se je resno oprijela le Ivana. Edinega sina pa so določili za očetovega naslednika, a je že 1904 umrl. Tako je po očetovi smrti vodila trgovino nekaj časa mati sama, ko pa je tudi ona zbolela, so trgovino opustili. Marija se je že prej poročila s profesorjem Luko Pintarjem, Fani z deželnim oficialom Ivanom Frelihom, a je kmalu po poroki umrla. V Ivani sta se očetova podjetnost in pogum najizraziteje izoblikovala; ona edina se je odločila za samostojno umetniško pot.

Rodila se je v Ljubljani 20. decembra 1861 v času, ko so imeli starši trgovino v Kordinovi hiši v Špitalski ulici, stanovali pa v Ključavničarski. Osnovno in meščansko šolo je dovršila pri uršulinkah, privatno se je učila italijanskega in francoskega jezika. Začetni pouk iz risanja ji je nudila Ida Künl, hči znanega, pri nas udomačenega

nemškega slikarja; hodila je k njej po dvakrat na teden in ji popravljala risbe, izdelane po Künlovih študijah in kopijah. Pozneje nekoč je Kobilca nad dve sto teh risb sežgala, češ, čemu naj ta šara napotje dela. Eno samo kopijo Matere božje je slučajno prezrla in ta je danes edini spomin na šolanje pri Idi Künlovi. Odločilnega pomena za njen slikarski razvoj pa je bilo, da jo je oče nekoč kot šestnajstletno dekle vzel s seboj po kupčijskih opravkih na Dunaj. Tam si je ogledala znamenite dunajske slikarske zbirke. V osnutku za lastno biografijo pravi: »Tam sem obiskala Belveder — želja slikati se učiti, umetnica postati, se me je z vso strastjo polotila, kakor je navada mojega temperamenta, žalibog, in potem sem začela v domačem mesticu slikati in risati, kakor sem vedila in znala.«

Leta 1879, ko je bila stara osemnajst let, je šla na Dunaj študirat. Učila se je za življenje in poklic, hodila po galerijah in kopirala stare mojstre: portrete, cvetlična tihožitja in žanre. Poleg drugega je posnela več slik holandske slikarice Rahele Reutchove in še v poznejših letih je imela na vratih svoje sobe namesto vizitke tako kopijo, ki predstavlja šopek rož, na katerih enem cvetu sedi velika kobilica.

Od Slovencev sta bila tisti čas na Dunaju tudi Ferdo Vesel in Janez Šubic; z njima je Kobilca o prostem času dosti drugovala. Ob delu pa ji je z nasveti in nauki največ pomagal kustos akademijske galerije, poljski slikar in restavrator Penther. Nagovarjal jo je, da bi postala restavratorka, a ona ni kazala smisla za praktične stvari. Nekoč jo je seznanil s Hansom Makartom; ta je tedaj veljal na Dunaju za eno največjih umetniških veličin.

Kmalu ji je Dunaj postal preozek in jeseni 1881 se je napotila v München, središče tedanje srednjeevropske umetnosti. Želela si je priti na akademijo, a tja brez spričeval ni mogla. Ker si ni vedela drugače pomagati, se je vpisala v šolo za umetno obrt. Napravila je že sprejemni izpit, nato pa se vsa nesrečna poslovila in našla nazadnje pot do portretista Alojzija Erdtelta, odličnega slikarja in pedagoga Dietzove šole. Brez ugovora jo je sprejel med svoje učence in ji bil nato sedem let (od 1882 do 1889) najdobrohotnejši učitelj. Erdtelt je bil star naturalist in Kobilca si je pri njem pridobila oblikovno dovršenost, potrebno znanje in pravi čut za izbiranje zanimivih tipov. Istočasno je hodila tudi h kiparju profesorju Rothu v večerni tečaj za anatomske risanje.

S svojim živahnim temperamentom si je Kobilca v Münchenu kmalu našla prijetno družbo. Z nemškima slikaricama Mimi Geysovo in Rozo Pfäffingerjevo je imela lep, velik atelje. Niso si samo pogale pri delu, ampak si bile tudi sicer najboljše prijateljice. V Münchenu je spoznala tamkajšnjega slovitega umetnika Franca Lenbacha in Käthe Kollwitzovo, poznejšo največjo nemško slikarico. Od Slovencev sta se tu mudila Vesel in Ažbè; prav z zadnjem času je to družbo pomnožil Jakopič. Kobilca je največ občevala z Veselom; njegovo delo je čim dalje više cenila; bil je reden gost v omenjenem ateljeju, kjer so bili drug drugemu model in si svoja umetniška dela medsebojno popravljali.

Kobilca je strogo sledila tedanjim zahtevam akademije in upoštevala predvsem vsebinsko stran dela ne glede na svetlobne učinke. Za svoje žanre je rada izbirala slovenske motive: kadar se je vračala v domovino na počitnice, je upodabljala predvsem slovensko življenje in včasih prehodila tudi zakotne hribovske vasi, samo da je našla za svoje modele izvirna domača oblačila. V tej dobi so nastale: »Citricica«, zdrava gorenjska deklica v belem ošpetlju, »Babičina skrinja« z močnim duhom domače, tople pristrčnosti in resne častitljivosti, in »Kavopivka«, stara brezzoba mamica s tako imenovano mardravko (s kuninim krznom obšito kapico). Vsa ta dela kažejo že trdno tehnično znanje in izredno topel odnos do modelov. Izrazito umetniško poglobljenost izpričujejo tudi portreti iz te dobe in ko je leta 1888 prvič razstavila v dunajskem »Künstlerhausu« Holandsko dekle, Citricico in dva portreta, je takoj uspela.

Konservator münchenske pinakoteke dr. Richard Muther, znameniti nemški umetnostni zgodovinar in kritik, ji je 19. junija 1888 napisal odlično kritiko in jo pozneje obiskal tudi v ateljeju ter se še nadalje zanimal za njeno delo.

Na isti razstavi je razstavil tudi Ferdo Vesel eno sliko in na zadnjem letnem sestanku Slovenskega kluba na Dunaju je visokošolec Pukl o razstavi obsežno razpravljal. O tem je prinesel poročilo Slovenski Narod z dne 8. junija 1888: to je bila pri nas prva tiskana beseda o Kobilčinem delu.

Leta 1889 je prispevala za razstavo v Münchenu portret sestre Fani in portret Roze Pfäffingerjeve. Dunajski kritik Ranzoni je 1. avgusta 1889 v »Neue Freie Presse« poročal le o pomembnejših razstavljalcih in o njej napisal takole: »Fräulein Kobilea hat uns durch ein bestechend schönes Mädchenbildnis überrascht, das überzeugend beweist, dass die Künstlerin nicht nur die Poesie der Augen, sondern auch jene der Hände versteht und zum Ausdruck zu bringen vermag.« Münchener Neueste Nachrichten so poročale, da je razstava pokazala »ein mit grossem künstlerischen Chic ausgeführtes, nicht minder lebensvolles Damenportrait in ganzer Figur von J. Kobilea, welcher« (kritik jo je imel za moškega!) »auch mit einem vorzüglich characterisierten, hübschen weiblichen Studienkopf brilliert, an dem wir nur zu bedauern haben, dass in dem Gesichte die Lichter allzudick aufgetragen sind, was den anmutigen Kopf leider nur aus der Ferne betrachten lässt.« Zadnji očitek tega očitno za staro šolo navdušenega kritika je bil za Kobilco v smislu nastopajoče moderne smeri v slikarstvu le priznanje.

Posamezne slike je razstavila nato tudi v Luzernu, Baselu, Berlinu, Trstu in Pragi in povsod žela laskave časopisne pohvale.

Naslednje počitnice je prebila v domovini. Njeno slikarsko nazoranje se je tedaj precej spremenilo. Napravila je več portretnih študij in nekaj interieurjev. V Ilirski Bistrici so nastala dela: »Pri vodnjaku«, »Iz malega sveta« in dve »Kuhinji«, v Novem mestu »V lopi«. Vsa dokazujejo, kako se je čim dalje bolj približevala novemu impresionističnemu načinu slikanja, v čemer jo je podpiral splošni moder-nistični duh, ki je tedaj zavladal v Münchenu.

Med münchenškimi modernisti sta na Kobilco najmočneje vplivala Fritz Uhde in Richard Muther. Pod njunim vplivom je temno šolsko slikanje in nadrobno risanje zavrgla in začela s svetlimi barvami in širokimi potezami. Vrgla se je v delo s silnim mladostnim temperamentom in se začela strogo presoјati. Sama je priznala, da nikoli pozneje ni uničila toliko platna kakor tedaj. Še manj pa se je z njo zadovoljil njen profesor Erdtelt. Čeprav ji je nekoč rekel, da obvlada vse, česar jo je mogla naučiti šola, in se mora poslej uveljaviti njena samostojnost, ga je vendar bolelo, ko se je njegova učenka s tolikšno ljubeznijo oklenila moderne, ki ji je bil sam nasprotnik. Toda tudi Kobilca zadnjih oblik impresionizma ni dosegla. V zmernih mejah se je oklenila pastoznega impresionističnega načina slikanja brez črnih senc sicer, a tudi brez neposrednega sonca, kakršnega so slikali pravi impresionisti.

Kljub temu, da je bil študij v Münchenu drag, kakor tudi modeli in material, je vendar vzdržala tam sedem let in le o počitnicah prihajala na Kranjsko. Poletne mesece je navadno prebila v Podbrezju na materinem domu, kamor so že kot otroci redno hodili na oddih. Te mesece je vedno izrabila za delo in prav iz tega domačega okolja je zraslo mnogo pomembnih slik, n. pr. dva portreta starega očeta, Blekova Micka, Mati božja za podbreško cerkev, Frančkova mama in Stara Papavka. Nekoč se je mudila pri Sv. Križu na Planini nad Jesenicami, kjer jo je učitelj Razinger opozoril na markantno osebo nekega siromaka, ki je bil v mladosti vojaški begunec; trikrat so ga ujeli, trikrat je moral »skozi šibe teči«, ušel iz bolnice in se skrival po gorenjskih hribih in gozdeh. Kobilca ga je naslikala dvakrat: enkrat je portretirala samo glavo, drugič je upodobila celo postavo.

Leta 1889 se je vrnila v Ljubljano in se odločila, da razstavi svoja dela tudi v rojstnem kraju. Še istega leta je uredila vse priprave. Njena kolektivna razstava v Ljubljani je bila prva slovenska kolektivna razstava in ima že zato svoj zgodovinski pomen. Važna pa je bila predvsem za razvoj Kobilčinega dela. Posebno vabilo v slovenskem in nemškem jeziku, ki so ga objavili vsi ljubljanski časniki, je bilo naslednje:

IVANA KOBILCA
slikarica,

*dovoljuje si Vaše blagorodje vljudno povabiti k
razstavi svojih slik,*

*katero otvori v nedeljo 15. decembra v dvorani tukajšnje velike realke
(1. nadstr.)*

V razstavi stoje sledeče slike:

- Št. 1. * Sv. Bogorodica,*
- Št. 2. * Citrarica,*
- Št. 3. * Mamica kavopivka,*
- Št. 4. * Holandsko dekle,*
- Št. 5. * Skrinja stare matere,*

- Št. 6. *Pri vodnjaku,*
 Št. 7. * *Stara mati in vnukinja,*
 Št. 8—19 *Študije,*
 Št. 20—26 *Portreti v oljnatih barvah,*
 Št. 27—31 *Portreti v suhih barvah.*

Vstopnina 20. kr. (za šolsko mladino 10 kr.)

Čisti dohodek namenjen je ljudski in dijaški kuhinji.

*Slike z zvezdico zaznamovane so na prodaj; cena zve se v stanovanji
 (Francovo nabrežje št. 9. 1.)*

*Razstava odprta bo od 15. do 22. decembra, od 10. ure dopoldne do
 4. popoldne vsak dan.*

Prvo poročilo o razstavi je 16. decembra 1889 prinesel Slovenski Narod; njegov poročevalec pravi, da sme biti Ljubljana na to razstavo ponosna. Nenavadno silo pripisuje pisec predvsem Kobilčinim portretom in podčrtava zlasti svež in krepak kolorit, pristno karakteristiko in tehnično dovršenost. Slovenec obsežnejše ocene ni prinesel, a je 18. decembra na razstavo še enkrat opozoril s pripombo, da je najboljša izmed razstavljenih del Mamica kavopivka. Ocenjevalec v Laibacher Zeitung je obširno poročal pod značko J 20. decembra. Pisec v svojem članku nadrobno razčlenjuje vsako delo posebej in ugotavlja umetniško nadarjenost, veliko tehnično znanje ter izreden dar opazovanja. Tudi Jeranova Zgodnja Danica je prinesla pohvalno oceno. Pisu tega poročila ugaja najbolj slika Matere božje, medtem ko vidi pri svetnih slikah »odveč golih rok« in zaključuje poročilo z besedami: »Slikarji morajo vseskozi na to gledati, da so moralisti za občinstvo, ne pa vabljevci v zapeljive zanjke, s čimer storijo veliko hudega, včasih celo v slikah za cerkve, še posebno pa v podobah in slikah po sobah in salonih. Poštena slikarica Ivana se bode gotovo ogibala tacih reči v svoji umetnosti.« Dne 21. decembra je z malo manj navdušenja o razstavi proročal Laibacher Wochenblatt, najobsežnejše in najpohvalnejše poročilo pa je napisal Vatroslav Holz za Ljubljanski Zvon. (LZ 1890, 54.) Uvodoma naglašča splošni pomen prve slovenske kolektivne razstave in pravi: »...česar doslej niso zmogli možki naši slikarji, to je proizvedla nežna roka mlade slikarice ter nam pokazala, koliko premore talent, združen z vztrajno marnostjo.« Nato se mudi skoro ob vsaki sliki posebej, hvali zlasti umetništvo portrete in med njimi na prvem mestu posnetek Kobilčine sestre Fani; nato poudarja tudi spretnost pastelnega slikanja.

Vsem kritikam se pozna, da njih avtorji v umetniški presoji niso bili posebno večji, značilne pa so za oznako splošne naše umetniške razgledanosti tedanje dobe in za stopnjo našega tedanjega ocenjevanja umetniških del. Vsem se poznata dobra volja in pravilno občutena potrebna dolžnost in lahko so kljub vsemu mladi umetnici utrdile pogum in voljo za nadaljnje delo. Kupca ji razstava ni prinesla nobenega, v zadoščenje so ji morala biti le priznanja in za tedajne zaspano mesto številen obisk, 695 oseb.

Naslednjega leta se je Kobilca za tri mesece napotila v Zagreb. Tam so jo prijazno sprejeli v družini zgodovinarja in pisatelja Josipa Stareta. Staretovi so ji priskrbeli primeren ateljé, jo priporočili nekaterim vplivnim osebam, tako J. J. Strossmayerju, ter ji pomagali pri ureditvi razstave v palači Jugoslovanske akademije na Zrinjevcu. Njena kolektivna razstava v Zagrebu je poleg večine del z ljubljanske razstave pokazala nekaj novih portretov. Vabilo je bilo naslednje:

Ivana Kobilca časti se ovime pozvati p. n. Vaše gospodstvo na izložbu svojih slik u palači jugoslavenske akademije na Zrinjskom trgu od dne 23. veljače do uključivo 4. ožujka t. g. svaki dan od 10 sati prije podne do 4 sata poslije podne.

Čisti prihod namienjen je zakladi za ustrojenje medicinskoga fakulteta u Zagrebu.

Popis slika.

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Bogorodica. | 12. Gosp. dr. Vidrić (portret). |
| 2. Mamica kavopioka. | 13. Died (portret). |
| 3. Citrarica. | 14. Gosp. Jakov Kobilca (portret). |
| 4. Babičina škrinja. | 15. Gospodja Marija Kobilca (portret). |
| 5. Na zdencu (pleinair). | 16. Gospodična Franjica Kobilca (portret). |
| 6. Holandska djevojka. | 17—28. Studije. |
| 7. Babica i unuka. | 29. Jela Vidrić diete, portret u pastellu. |
| 8. Špela, kranjska djevojka. | |
| 9. Prosjak. | |
| 10. Gospodična Pfefinger (portret). | |
| 11. Gospodja Schilling (portret). | |

Brojevi 1—4 te 6 i 7 prodaju se.

Prvo oceno o razstavi je prinesla 22. februarja 1890 Agramer Zeitung. Kritik K(ršnjavi) ugotavlja, da je še vse Kobilčino delo močno pod šolskimi vplivi brez vidnejših osebnih umetniških potez, vendar ji ne odreka nadarjenosti. Istega dne je prinesel zagrebški Vienac reprodukcijo Kobilčine Citrarice, umetničin kratek življenjepis in mnogo ugodnejše poročilo. Pisec te kritike poudarja na prvem mestu njeno nadarjenost za portrete in govori nato zelo laskavo tudi o njenih žanrih. Najobsežnejši članek ob razstavi je s toplim odnosom napisal za Obzor z dne 27. febr. 1890 Josip Starè, da se je Kobilca šolskih vplivov že močno otrsela in da je lahko v njenem delu zaslediti številne povsem samorasle poteze.

Tudi obisk zagrebške razstave je bil razmeroma povoljen, gmotni uspeh pa prav tak kakor v Ljubljani. Za njeno delo je bil čas v Zagrebu zelo ugoden; v razmeroma kratki dobi je poleg manjših del izvršila lepo število portretov: poleg škofa dr. Račkega za palačo Jugoslovanske akademije na Zrinjevcu zgodovinarja in pisatelja Josipa Stareta, njegovo ženo Amalijo ter odvetnika dr. Vidrića in njeno hčerko.

Toda Kobilci se je kmalu zopet zahotelo tujine, novega dela in novega študija. Že jeseni 1890 se je napotila na Dunaj, nato pa se zopet za nekaj mesecev ustavila v Münchenu. Tam je v Steklenu palači razstavila svoje najnovejše delo »Poletje«. »Poletje« je pleneristično slikan žanr, ki ga je pod »kritičnim« nadzorstvom vaše mladine slikala zadnje dvoje počitnic v Podbrezju na Gorenjskem. Za modele so ji bile osebe iz domačega kraja. Otrokom, ki so krog nje prodajali zijala, je govorila: »Kdor bo miren, ga bom pa naslikala.« Delo predstavlja prizor z vrta. Mlado, gosposko oblečeno dekle (slikaričina sestra Fani) sedi na vrtni klopi in spleta kito iz cvetja. Pred njo na travi leži fantiček in ji pravkar nudi cvetko, deklica ob klopi prebira rože, zadaj ob plotu sta še dva dečka. Preko vsega prizora je razlita svežina jasnih in svetlih barv, po travi se igrajo sončni žarki. Skupina je globoko zatopljena v svoje opravilo in mir in zadovoljstvo sta glavni izraz slike. »Poletje« kaže še odločneje kakor drugi tedanji Kobilčini plenerji njeno očitno snovno in oblikovno usmeritev v impresionizem. Profesor Uhde se je za delo ves navdušil in nasvetoval ji je, naj ga pošlje na razstavo v Pariz, češ da bo gotovo imela uspeh z njim. Poleg te slike je poslala še do tedaj nerazstavljeni žanr »Likarice«. Menda se izlepa za kako sliko Kobilca ni tako vestno pripravljala kakor za »Likarice«. Izdelala jih je v Münchenu po živih modelih. Posebno jo je mikal motiv odprtih vrat, skozi katera lije luč naravnost proti gledalcu. Nalašč si je dala postaviti v ateljé začasno steno z vrati, da so razdelila prostor na dva dela. Spredaj dve ženski likata perilo, tretja ga zloga v košaro. V drugi sobi sedi na majhnem odru stara gospa s krpanjem v roki, se smehlja in pazno ogleduje kos zlikanega perila. Pred njo stoji deklica. Skozi okno blešči močna luč in do skupine v ospredju je cela vrsta komaj opaznih svetlobnih prehodov.

Ker je vedela, kako ženske radi zapostavljajo, je iz previdnosti na pošiljko napisala samo I. Kobilca. Dne 15. marca 1891 se je tudi sama preselila iz Münchena v Pariz. O njenem odhodu je poročal Slovenski Narod 2. marca 1891: »Idealnej, za lepo umetnost gorečej rojakinji želimo najboljšega uspeha v Eldoradu umetnikov našega časa.«

Kobilco je v Pariz poleg želje po razvoju vabila tudi nekdanja münchenska družba; tudi prijateljica Roza Pfäffinger se je medtem preselila v središče Francije. Idealni, veseli bohemski svet je imel svoj posebni polet in novo, razgibano življenje je vplivalo ugodno tudi na Kobilčin umetniški razvoj.

Pariz ji je zaradi višine umetniškega življenja in razkošja vzbudil največje občudovanje; imela pa je dovolj kritične oči, da je videla tudi mnoge napake: zanemarjenost, netočnost in predvsem oboževanje prazne in površne vnanjosti. »Če se kam gre, je glavna stvar, da je človek prav elegantno oblečen«, piše v nedatiranem pismu sestri. »Man muss wirklich viel mehr anderes lernen als malen«, nadaljuje in pristavlja željo, da bi bila prišla v Pariz vsaj pred devetimi leti, ko je bila tudi sama še bolj koketna in površna; »a sedaj, ko sem tako dolgo vedno na sebi pilila!« Dalje govori o Parižanih in pravi, da je pričrana, da je njihov »Renoméé bedeutend grösser als sie«.

Najprej se je vpisala v zasebno Gervexovo šolo, a družba in delo v tem »penzionatu« ji nista ugajala. »Bogate Angležinje so tam slikale eleganten kič, menda so se pečale z umetnostjo samo zato, ker je bilo to za mlade dame takrat v modi.« (ZUZ 1923, 107.) Vzdržala je tam samo poldrug mesec.

Skušala si je poiskati ugodnih zvez. Z enim od Strossmayerjevih priporočilnih pisem se je uspešno obrnila na Louisa Légerja, profesorja za slavistiko na »Collège de France«; z drugim priporočilom za Pasteurja pa ni imela sreče. Pasteur je bil tedaj predsednik nekakšnega društva za varstvo južnih Slovanov, a je bil že precej star in ves v svojih iznajdbah, da ni niti vedel, s čim naj bi ji napravil uslugo. Vprašal jo je, ali jo je popadel kak pes, češ da bi ji v tem primeru že lahko pomagal. Preostala priporočila je nato zavrгла in si začela iskati poti sama.

»Société internationale des Beaux-Arts«, ki je imela svoje razstavišče v Salonu na Champ du Mars, kamor je Kobilca poslala svoji dve sliki, je tedaj dobila v ponudbo 2800 del, sprejeti pa jih je mogla le 200. Kobilčini sta bili med njimi. Predsednik Salonovega razsodišča, slikar Puvis de Chavannes, ji je sporočil, da jo je družba imenovala za svojo članico (a s s o c i é e), kar je bilo največje odlikovanje, ki ga je kdaj dosegel slovenski slikar. Istočasno s Kobilco so bili odlikovani med drugimi tudi Švicar Ferdinand Hodler, Münchenčan Max Klinger in Čeh Vojtěch Hynais. Kobilčino ime so prinesli vsi pomembnejši listi, razna uredništva so jo prosila za reprodukcije razstavljenih slik in izšle so mnoge pohvalne kritike. Tako so poročali o njej: Le Siècle, Le Temps, Le Radical, Journal des Débats, La France, Le Journal des arts, Journal Illustré, La Revue des beaux-arts, L'Illustration in drugi. O njenem visokem odlikovanju so kratke notice prinesli tudi domači listi. Sliko »Poletje« je umetnica pozneje odstopila Narodni galeriji v Ljubljani, »Likarice« je obdržala sama.

Poznanstvo s Salonovim predsednikom, najuglednejšim tedanjim francoskim slikarjem Puvis de Chavannesom je postalo za njen razvoj velike važnosti. Na njegovem domu so se redno zbirali umetniki k debatam o umetnostnih vprašanjih, kar je v tistem času postala prava moda. Tam so imeli priliko gledati drage umetniške revije in si v vsakem pogledu širiti znanje. Kobilca se je teh sestankov rada spominjala in Puvis de Chavannesa je zelo spoštovala. Tudi on jo je cenil; nekoč jo je celo obiskal v ateljuju, kar so imeli v Parizu za izredno čast. Kobilca je s tovariši često hodila gledat njegove začete freske v Hôtel de Ville, na Sorbono in v Panthéon, njeno obzorje se je vidno širilo in bolj kakor kje drugje si je tu v Parizu pridobila lahkotnosti v občevanju in odločnosti v nastopu. Ko jo je dr. Muther po daljšem presledku srečal, je vzkliknil: »Wie kann man nur aus einer Landpomeranze gleich ein solch' fertiger Mensch werden!« (Kako je le mogoče, iz preprostega podeželskega dekleta postati tako dovršen človek!) (ZUZ 1923, 108.)

Njena naraščajoča samostojnost se je vedno bolj odražala tudi v slikarstvu in umetniški presoji. Delala ni veliko, a študirala mnogo. Pariz ji je prinesel novih stilnih pobud, predvsem izrazito barvnega

značaja. Tu so nastala najsvobodnejša dela njene umetnosti, čeprav se vsebinskemu pripovedovanju, kakršnega se je bila naučila v Münchenu, ni mogla odreči, temveč ostaja letò ena bistvenih potez tudi njenega poznejšega dela.

Novo umetnost je osvajala s polnim čustvovanjem. V luksenburškem muzeju se je zlasti navdušila za Bastien-Lepageovo »Ob košnji«. Pripovedovala je: »Sveži kolorizem te slike je napravil name močnejši vtis nego vse, kar sem dotlej videla. Pred Lepageovimi barvami sem zaslutila nov ideal in na vso moč sem zasovražila črne glave, ki smo jih slikali v Münchenu in ki jih je hotel Erdtelt imeti.« (DS 1927, 84.) Ekstremnim francoskim impresionistom se vendar ni priključila. Sledila je zmernejši mlajši struji, kar je mogoče pripisovati vplivu Puvis de Chavannes; ob njem so se ji vzbudile tudi ideje za dekoracije. Priznala je, kako bi jo veselila velika dela za cerkve in palače, v kakršnih je bil mojster njen vzornik. Bratrancu župniku Janezu Kobilci je obljubila naslikati štiri svetnike za črnuško cerkev, a odločujoči možje so si premislili in črnuška cerkev je ostala brez njenih slik. Prav tako ni prišlo do izvršitve slike za malo dvorano Narodnega doma in slike za deželno gledališče v Ljubljani.

V Parizu se je Kobilčin odnos do snovi še poglobil, močnejši so postali vtisi s ceste (»Branjevka«), lotila se je tudi slikanja aktov, a ta dela je pozneje v Ljubljani oprezno pristrigla, ker je predobro poznala domače razmere in ji je bila Jeranova pridiga ob Faninih golih rokah izza kolektivne razstave v Ljubljani še živo v spominu.

Leta 1892 je zopet razstavila v pariškem Salonu, in sicer plener z dvema igrajočima se otrokoma in portretno študijo Parižanke; o tej se je laskavo izrazil Puvis de Chavannes in tudi Kobilca sama jo je imela za eno svojih najboljših del. Francoska kritika je tudi to pot njeni deli sprejela s priznanjem, kar je posnel Slovenski Narod dne 17. maja 1892: »Gospodična Ivana Kobilca, izborna domača umetnica, razstavila je tudi letos v Pariškem »Salonu« na Champ de Mars dve sliki, kateri sodi stroga francoska kritika kaj laskavo. 'République française' piše: Jedna teh slik predstavlja dva igrajoča se otroka in je slikana v 'Pleinairu'; izdelana je jako fino in okusno, druga slika pa je duhovita študija, ženski portret, o kateri pravijo vsi gledalci, da so zlasti oči prekrasne. Čestitamo naši rojakinji na tem lepem uspehu.«

Na Dunaju je pri »Genossenschaft der bildenen Künstler« to leto razstavila »Poletje« in »Likarice«, o čemer je ugodno poročal Emerik Ranzoni v Neue Freie Presse 11. januarja 1892.

Poleti je nekaj časa bivala v Barbizonu, vasi blizu Pariza, kamor so moderni slikarji kar trumoma hodili iskat zraka, sonca, polj in gozdov — vsega, kar je postalo nujno sredstvo novega oblikovanja. Kobilca je tam ustvarila več portretnih študij in plenerjev. (Otroci v travi.)

V zadnjem času svojega bivanja v Franciji se je nekdanji bohemski družbi Roze Pfäffingerjeve precej odtegnila. Da bi bila mogla korakati z njimi v isti vrsti, ni imela ne živcev ne denarja. Ko se je družbi odtegnila, je v nedatiranem pismu napisala sestri: »... da sem

sama, mi gotovo tudi prav dobro de, a ko bodem vse stvari v red spravila in to končala, kar delam, grem domu.«

Leta 1895 se je vrnila v Ljubljano, razstavila pa svoja dela v tem času z uspehom na Dunaju, v Pragi, Regensburgu, Münchenu in Berlinu ter 1894 zopet v Pragi in Dresdenu.

Naslednje leto se je mudila nekaj mesecev v Firenci, a delala tam ni veliko. Ohranjenih je le dvoje dekliških glav. »Samo gledala sem,« je pripovedovala pozneje. »Kdo bi v Firenci slikal!« Večkrat je poudarjala, da je šele v Italiji spoznala pravo umetnost. Imela je namen ostati tam dalj časa in potovati tudi v Rim, tedaj pa so ji z doma brzojavili, da je mati nevarno zbolela, in morala se je vrniti. V Ljubljani se ni mogla znajti. Italija jo je navezala z vso silo in Kobilca je imela trden namen, da se bo še kdaj tja vrnila, toda čas sam je načrte spreminjal. Slikarica se je spet posvetila delu in sedaj našla novega gradiva po domačih gradovih.

Leta 1895 je razstavila v Budimpešti avtoportret in študijo mlade Parižanke. Razstavo si je ogledal tudi cesar Franc Jožef in hotel za budimpeštansko galerijo kupiti njen avtoportret; ker pa ta ni bil označen za prodajo, so kupili študijo mlade Parižanke.

Vendar v Parizu to leto ni uspela. Da je sploh poslala tja eno sliko, vemo samo iz sledečega pisma, ki ji ga je takoj po novem letu pisal Puvis de Chavannes in je zanimiv dokaz, kako visoko je veliki umetnik Kobilco cenil.

»Paris 25 janvier 96. 11, Place Pigalle. Chère mademoiselle Il a fallu que je fusse bien occupé par les mille obligations qui accompagnent les premiers jours de l'année pour avoir tardé autant à répondre à votre aimable lettre. Et d'abord je vous dirai combien je regrette que votre tableau n'ait pas figuré au dernier Salon — l'arrêt qui l'en a exclu me paraîtra toujours sévère sans que j'incrimine en rien sa sincérité. Si vous n'aviez pas fait retirer votre toile aussi promptement peut-être eût-il été possible de revenir sur le jugement, mais quand je l'ai voulu il était déjà trop tard. Je vois avec grand plaisir que vous n'êtes nullement découragée, c'est le fait d'une véritable artiste qui a les yeux fixés sur l'avenir et sur laquelle on peut compter. J'ai bien pensé à vous en apprenant la catastrophe de Laibach, et quand vous m'écrivez que maintenant votre chambre est en ordre, je conclus qu'elle a du être saccagée. Vous me raconterez cela à votre première visite qui je l'espère n'est pas trop éloignée — en attendant, bon courage — et bien respectueusement à vous P. Puvis de Chavannes. — Z »ljubljsko katastrofo« meri Puvis de Chavannes na potres; ta je res precej prizadejal tudi Kobilčevo hišo.

Leta 1896 je ilustrirala Kobilca Funtek-Fischerjevo izdajo Jenkovih pesmi. To je prva slovenska pesniška zbirka, ki jo je ilustrirala domača umetnica. Kobilca se je v snov Jenkovih pesmi poglobila in dala je ilustracijam narodni poudarek. Poleg ilustracij k pesmim je umetnica napravila tudi Jenkov portret.

Leta 1897 se ji je po triletnem premoru zopet utešila stalna žerja po tujini. Na prigovarjanje sanitetnega svetnika Unterlugauerja so jo sarajevski Slovenci povabili v Sarajevo, da bi portretirala škofa

Stadlerja. Ker je Avstrija v tistem času vobče pošljala v Sarajevo odlične intelektualce, da bi mesto čimbolj povzdignila in navezala na cesarstvo, so Kobilci v muzeju ponudili brezplačno stanovanje z ateljejem.

V Sarajevu je bila zbrana cela umetniška družba: nemška slikarja brata Leo in Ewald Arndt, Dunajčan Max Liebenwein ter Madžar Baumgartel. Ko so izvedeli za Kobilčin prihod, so se razjezili, češ: »Eine malende alte Jungfer brauchen wir nicht.« (Stare device, ki slika, ne potrebujemo.) Ko pa je Kobilca prišla, si je s svojim privlačnim temperamentom hitro znala pridobiti njihove simpatije. Ustanovili so Sarajevski slikarski klub, hodili na »slikarske izlete v okolico« in postali nerazdružna, skladna družba, ki si je znala užitek in delo enakopravno deliti. Njihov vodja in glavni organizator je bil nemški slikar Ewald Arndt, »Vater Arndt«, duša vsega društva pa Ivana Kobilca, »Alter Ivan«.

Poleg te umetniške družbe si je Kobilca našla dostop tudi v mnoge ugledne družine in si iz njihovih krogov ohranila prijateljstva za vse življenje.

Medtem ko je bil čas, ki ga je Kobilca prebila v Parizu, doba njene resnega iskanja in šolanja, ji je bilo življenje v Sarajevu polno zrelega snovanja in plodnega dela. Tu je ustvarjala z večjo naglico kakor kdaj prej, njeno delo pa se je sedaj tudi snovno razširilo. Stevilnim žanrom je priključila nov bosanski narodopisni poudarek, lotila se je tudi nabožne kompozicije in glede formata ustvarila svoja največja dela. Nekaj zaslug za to intenzivno delo je imel Ewald Arndt, najnemirnejši duh iz sarajevske umetniške družbe; z neprestanimi novimi izpodbudami in domisleki je tovariše priganjal k čopiču. Tako so po njegovi pobudi 1898 skupno sodelovali z ilustracijami pri delu »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild« ter vzajemno pošljali prispevke sarajevski »Nadi«, o čemer so v zvezi s Kobilco poročali tudi naši listi. Leta 1898 so bila reproducirana v »Nadi« sledeča Kobilčina dela: Kavopivka, Dr. Josip Stadler, Kita cvetja, Slovenec, Na vrtu, Portret dečka, Starec Bosanec, Vesela Parižanka, Slovenski tipi, Iz malega sveta, Pri vodnjaku in Francozinja. Isti letnik »Nade« je prinesel tudi portret Ivane Kobilce, kakor jo je bil narisal Ewald Arndt, in s tem v zvezi kratek umetničin življenjepis.

Leta 1899 je ljubljanski župan Ivan Hribar naprosil Kobilco, da bi za novo dvorano v ljubljanskem Mestnem domu portretirala škofa Strossmayerja. Kobilca se je v ta namen istega leta mudila tri tedne v Djakovu. Ko je Strossmayer sliko prejel, ji je ves zadovoljen takoj brzojavil.

Dne 27. junija 1899 pa ji je napisal sledeče pismo: »Mila moja gospodjice! Moju sliko primio sam od Vas. Ja sam s njom zadovoljan. Ona je pogodila ne samo vanjštinu moju, stranu tjelesnu, nego je isto tako pogodila i nutranjost moju, značaj moj. Hvala Vam liepa! Slika će se ovih dana poslati u Ljubljanu. Šaljem Vam ujedno nagradu od 600 f. Preporučam se Vašoj pobožnoj uspomeni i molitvi. I. I. Strossmayer, biskup.« Dne 6. julija 1899 ji je k delu iskreno čestital tudi

Ljubljanski župan Ivan Hribar. O uspehu Strossmayerjevega portreta so poročali hrvaški in slovenski listi. Delo je bilo razstavljeno v Ljubljani v izložbi trgovine Kollmann. Reprodukcijsko portreta je prva prinesla sarajevska »Nada«, hkrati očrtala potek Kobilčinega šolanja in objavila še sledeče reprodukcije: Portretna študija, Sadje, Pjevač, Hamal in Kavedžija. (Nada 1899.) Pozneje je prinesla še Portretno študijo in Sadje (1900) ter »Lica iz Trnova« in »U crkvi« (1903).

Ta čas, ko je Kobilca v Sarajevu mirno delala, so se doma pripravljali pomembni umetniški dogodki. Po velikih težkočah in kljub raznim političnim nasprotstvom se je slednjič ustanovilo v Ljubljani Slovensko umetniško društvo, ki je z domačimi delavci hotelo združiti tudi ono večino slovenskih umetnikov, ki je živela v tujini. Po predlogu Riharda Jakopiča naj bi društvo čimprej priredilo umetniško razstavo, ki bi sodelujoče zedinila v tovariški slogi, zbudila potrebno samozavest ter povzdignila splošni narodni ugled. (Podbevšek, Ivan Grohar, 71.) Prvo leto se sicer prireditve razstave še ni posrečila, pač pa jeseni 1900.

Prva razstava Slovenskega umetniškega društva je bila nameščena v Mestnem domu. Uvodni govor je imel ljubljanski župan Ivan Hribar. Poudaril je, da Slovenci nimamo plemenitih, za umetnost gorečih mecenov niti povprečne blaginje, kar je prvi pogoj za razvoj lepih umetnosti. Zato, je rekel, se razstavljenim delom semertje pozna, da so nastala predvsem iz potrebe za vsakdanji kruh, vendar pa sta podpore in izpodbude v veliki meri nadomestili marljivost in žilavost naših umetnikov in je torej začetek dovolj časten. (SN, 17. septembra 1900.) Razstava je bila pravo narodno slavlje. Obiskovalcev je bilo čez pet tisoč. Razstavljeni dela so prispevali skoraj vsi takratni slovenski slikarji in kiparji. Tudi Kobilca je poslala lep izbor. Poročila v slovenskih časopisih so bila po večini zelo dobrohotna. Za Ljubljanski Zvon je obsežen članek prispeval Anton Aškerc. Kobilco je pohvalil z velikimi superlativi in se navdušil zlasti za slike »Poleti«, »Damski portret«, »Likarice« in »Strossmayer«. (LZ 1900, 674.) Dom in svet je to leto prinesel reprodukcijo Kobilčine slike »Dvorana v wagensperškem gradu« (Valvasorjeva soba) in jo postavil kot zgled za risanje interieurjev. (DS 1900, 192.) Ob razstavi je napisal članek dr. E. L(ampe). Tudi Lampetova sodba o Kobilci je dokaj ugodna. (DS 1900, 670.) Manj navdušujoče se je izrazil o njej Slovenčev dopisnik R. E. (S 1900, 17. septembra.) Dne 2. oktobra je prinesla o razstavi poročilo Laibacher Zeitung. Kobilco označuje kot »vollkommen durchgebildete Künstlerin«. V Edinosti je pisal Vatroslav Holz; pohvalil je predvsem kolorit umetniških del, medtem ko v plastiki osprednjih podob pogreša energije. (E 1900, 6. in 12. oktobra.) V Slovenskem Narodu se je obsežno razpisal Miljutin Zarnik in tudi Kobilci odmeril precej prostora. Med drugim pravi, da njena dela ne napravljajo nemodernega vtisa, v celem pa tudi modernega ne. Priznava ji, da ni samo tehnično dovršena slikarica, ampak »umetnica do konec prstov«, vendar mu je vse pri njej preveč — žensko. (SN 1900, 11. oktobra.) O razstavi je poročalo tudi več hrvaških in srbskih listov: za Život in Agramer Tagblatt je napisal poročilo Plavšić, za karlovško Svjetlo in

sarajevsko Nado Milan Marjanović, dalje so o razstavi poročali še Obzor, Narodne Novine (Kršnjavi), Prosvjeta, sarajevsko Domače ognjišče, beograjska Iskra itd.

Društvo hrvatskih umetnikov je na svoje stroške razstavljenega dela prepeljalo še v Zagreb. Moralni uspeh je bil kljub nekaterim hrvatskim negativnim kritikam velik, gmotni pa majhen.

Dne 6. januarja 1901 je pisala Kobilca iz Sarajeva sestri: »... Danes sem res dobre volje, zakaj? Kritike hrvaške so mi k temu pripomogle. — — V Obzoru — vsa hvala, on nas je lepo pohvalil — — a Narodne Novine?! Na, te so bile pa res zanimive, pisal je Kršnjavi (oni imenitni, znani Kršnjavi). Pohvalil je samo Ažbeta in Henriko Šantel — Kršnjavi je prijatelj starih mojstrov, katerih pa ne razume dobro, pač pa najbolje tisto ‚patino‘ (kar pride od starosti) in te se je on tako nalezal že takrat, ko je sam hotel postati umetnik, da ima še danes vse zapacane oči in mislim, da se je tudi otrebil ne bode. Jakopiča in Vesela je precej raztrgal in posebno grajal slovensko juryjo. — — No, sedaj pa Život! O mojih stvareh je kritika res fino diplomatska, posebno konec — also: ko bi bila jaz moški umetnik, bi morda ne mogla slikati ženska lica tako, kot ko sem ženska — onih finih potez, kateremu moškemu kot moškemu lahko uidejo. No, vidite, da se lahko veselim — prvo pa ‚da bi jaz bila najboljši slovenski umetnik, ko bi pri svoji korektni risariji imela boljše barve‘. Iz vseh teh kritik pa vidim, da mi le imponiramo in da imamo jedino le to velikansko napako, da smo samo Slovenci. — — Jaz ne govorim o sebi — ampak o nas slovenskih umetnikih, ker meni je ravno toliko na nas vseh ležeče kakor na meni — saj smo skupina.«

Tako se je Kobilca imela za eno z ostalimi slovenskimi impresionisti, v resnici pa je bila od njih po delu, duhu in vsakdanji življenjski borbi odmaknjena. Čeprav je bila prva med Slovenci, ki se je novega impresionističnega slikanja programatično oprijela, na domače umetnike v tem pogledu ni vplivala. Oni so novo tehniko odkrili sami in šli nato v njej do poslednjih doslednosti, kakršnih Kobilca nikoli ni izvajala. V sarajevskih letih je snovno svoje delo sicer razširila, v iskanju modernih smeri pa ni napredovala. Daleč od velikih umetniških središč je svoje delo v marsikateri posameznosti sicer poglobila, ni pa občutila potrebe po drzni borbenosti, s kakršno so se vrgli na delo ostali slovenski impresionisti. Ko bi bila korakala z njimi v isti vrsti, bi bila v domovini najbrž globlje prodrla. Tako pa je ostala osamljena za tedaj in pozneje in, če je ona čutila vez z domovino, s tem ni dokazano, da je domači v tujini niso izgubili.

Začasno je resnično pripadala le sarajevski skupini in verjetno je, da se je te oklepala s tolikšno ljubeznijo prav zato, ker je razkol z domovino vsaj podzavestno čutila. Leta 1901 je z njimi izdala Mapo Sarajevskega slikarskega kluba z naslovom: Bildermappe des Sarajevoer Maler-Clubs. Skizzen aus Bosnien und Herzegovina von W. Leo Arndt, Max. Liebenwein, J. Kobilca und Ewald Arndt. Herausgegeben von Ewald Arndt. Verlag von J. Löwy, Hof-Kunst-Anstalt. Wien 1901. Mapa obsega štiriindvajset reprodukcij, med katerimi so Kobilcine:

Mohamedanski deček iz Sarajeva, Študija glave (Mohamedanec iz Sarajeva) in Gosja pastirica.

Slovenska javnost je to delo prezrla in jeseni 1902, ko je bila v Ljubljani v Narodnem domu druga razstava slovenskega umetniškega društva, se je še močneje kakor ob prvi razstavi pokazalo, da skupina slovenskih impresionistov sicer obstoji, toda ta vključuje le Groharja, Jakopiča, Jamo in Sternena, medtem ko Kobilce z njenim edinim prispevkom k tej skupini nihče ni prišteval.

Ocene so bile v splošnem ob tej drugi razstavi odklonilne; Kobilčinemu prispevku so prisodile razmeroma še ugodne sodbe. Slovenec jo je sicer le omenil (S 1902, 26. in 27. septembra), Laibacher Zeitung ji je posvetila nekaj pohvalnih vrstic. (LZg 1902, 4. oktobra.) Simplissimus v Slovenskem Narodu pa je bil ravno njej skoraj najbolj naklonjen. (SN 1902, 15. oktobra.) Anton Aškerc je v poročilu za Ljubljanski Zvon Kobilco samo omenil (LZ 1902, 714), Vojanov (Maister) pa, ki je tudi pisal za Ljubljanski Zvon, je ob njenem delu ugotovil: »Kobilca se je z avtoportretom, ki je eno najbolj dovršenih del v razstavi, zopet pokazala umetnico. Mi bi radi več in večkrat kaj njenega videli.« (LZ 1902, 787.) Ivan Frankè je v Slovanu napravil nekak obračun vseh kritik in je ob Kobilci ugotovil, da umetniška vrednost njenega razstavljenega portreta ni vzbudila primerne učinka. (Sn 1902/3, 153.) Isti letnik Slovana je prinesel tri reprodukcije Kobilčinih del, in sicer: Na vrtu, Sestri ob poročenem šopku in Študijo; naslednje leto pa Francozinjo, J. J. Strossmayerja in Starca.

Druga razstava Slovenskega umetniškega društva niti izdarec ni dosegla pričakovanega moralnega uspeha in prodano ni bilo niti eno delo. Umetniki so bili razočarani. Spoznali so, da jim v domovini ni pričakovati ne dela ne uspeha in odpravili so se po svetu.

Kobilca je bila zasidrana. Sarajevo ji je v materialnem pogledu prineslo celo izboljšanje. Življenje samo je tu ni mnogo stalo, imela je tudi učence in poleg tega so ljudje v Sarajevu radi kupovali slike in dobivala je vedno novih naročil. Po želji škofa Stadlerja je 1902 poslikala jezuitsko cerkev v Sarajevu; nad levim stranskim oltarjem svetnike jezuitskega reda, med njimi Mater božjo, na desni strani Kristusa, sveto Klaro in sv. Dominika. Morala je napraviti mnogo fizionomskih in kostumskih študij in z delom ni bila zadovoljna. Čutila se je preveč vezano. Tudi ji ni bila pri srcu stara, idealistična baročna tradicija, v kakršni je morala delo izvršiti. »Sveta Klara in Dominik mi kar nista hotela pristojati v kompozicijo«, je pripovedovala, »toda škof ju je hotel imeti in vsi moji protesti so bili bob ob steno.« (ZUZ 1923, 110.) Nato je morala kopirati na kupolo še Michelangelovo Stvarjenje sveta; postavili so ji trideset metrov visok oder, kjer se je pod mrzlim stropom precej prehladila in občutno zbolela. — Na prošnjo »Nadinega« urednika Konstantina Hörmanna je slikala gratis sv. Roka za Kiseljaka, kar je bila nekakšna oddolžitvev za brezplačni ateljé. Sv. Roka je slikala iz glave, kajti model za akt je bilo težko dobiti; pozicijo ji je iz prijaznosti napravil Ewald Arndt.

Približno v istem času je dobila veliko naročilo iz domovine. Ko je ljubljanski župan Ivan Hribar izposloval, da so preuredili magistratno

dvorano v Ljubljani, je nekoč tožil Strossmayerju, da mu je hudo, ker nima sredstev, da bi dvorano opremil z umetniškimi dekoracijami. Tedaj se je vladika odločil, da naroči veliko sliko pri kakem slovenskem umetniku. Hribar je priporočil za delo Ivano Kobilco in si sam izmislil alegorični zasnutek dela: Slovenci se klanjajo Ljubljani, svojemu duhovnemu središču. Kobilca se je osnutka lotila takoj, izdelala pa je alegorijo večinoma o počitnicah v domovini. Največ modelov zanj je dobila na Kolovcu. Dekle na prestolu predstavlja Ljubljano; njej se klanjajo zastopniki vse Slovenije; zato vidimo na sliki narodne noše iz raznih krajev naše domovine; ženske v avbah, pečah in zavijačah. Vse, kar premore naša dežela, prinašajo v dar: jagnje, sadje, sočivje, povese mo preje, dolenjskega vina v majoliki, ribe s Posavja. V ozadju stoji voz sena in še dalje so zastopniki različnih stanov: rudar z rovnico, duhovnik, zastopniki meščanstva, med njimi Ivan Hribar. Dva fanta nosita grba koroške in štajerske dežele, kranjski je prislonjen ob kamenit sedež. Na desni strani sedi Klio, boginja zgodovinarstva. Slika meri v višino poldrug meter, v širino dva metra sedemdeset.

Ko je Kobilca leta 1903 sliko skončala, je bila razstavljena v Mestnem domu v Ljubljani in izzvala zelo različne kritike. Prvi se je oglasil 14. februarja 1903 Slovenski Narod s kratkim, pohvalnim anonimnim poročilom. Obsežneje je poročal v njem 7. marca M(iljutin) Z(arnik?) in se za delo zelo navduševal. Slovenčev poročevalec X. je pohvalil tehnično dovršenost dela, očital pa slikarici, da je pojmovala Slovenijo le kot agrikulturno deželo in zanemarila obrt in trgovino. (S 1903, 4. aprila.) Slovanov kritik Dr. Y. je videl napake v perspektivi, drugače je delo zelo pohvalil. (Sn 1902/3, 131.) Za Ljubljanski Zvon je napisal svoje »subjektivno mnenje« Rihard Jakopič. Označil je Kobilco kot dovršeno umetnico, glede pričujoče slike pa ugotovil, da je umetnica z njo glavni namen, namreč, da ugaja, sicer dosegla, da pa delo ni dekorativno, ker se ne strinja harmonično z dvorano, češ da dela dvorana miren vtis, slika pa je težka in nemirna. Po njegovi sodbi umetnica tudi lahkotnosti alegorije ni zadela. (LZ 1903, 252.) Dr. Evgenu Lampetu, uredniku Doma in sveta, se je zdela Jakopičeva ocena »vse-skozi krivična«. »Vaša slika je sploh eno najboljših del, kar jih morejo pokazati doslej slovenski umetniki«, je pisal Kobilci 12. maja 1903 v pismu, kjer jo naproša, da bi smel reprodukcijo slike prinesiti v Domu in svetu, in nazadnje pristavlja: »Vsekako bi bilo dobro, da bi ta slika postala po reprodukciji bolj znana.« Ker se fotografija ni posrečila, Dom in svet reprodukcije ni prinesel. Kobilca sama s sliko ni bila zadovoljna. Dne 5. februarja 1905 je v pismu sestri napisala: »Takega dela se jaz ne bodem nikdar več lotila, denn es befriedigt mich n i c h t i n k e i n e r W e i s e.«

Mnogo bolj zadovoljna je bila s svojimi manjšimi deli, portreti, tihožitji, žanri in plenerji, ki jih je v tem času nastala cela vrsta. Med sarajevskimi portreti so najbolj znani: Škof Stadler (pozneje preslikan), deželni šef Albori, Župan Kapetanović, Žena slikarja Ewalda Arndta, Violinistinja Julija Bussjäger, Slikar Baumgartel in Margerita Passini. Mnogo priznanja so želi tudi številni motivi s čaršije, kjer je

za svoje delo našla nadvse hvaležno snov. Z živim narodopisnim zanimanjem je slikala ciganke, Turke in druge značilne tipe ter si izvojevala celo dostop v harem.

Precej zadovoljna je bila tudi z veliko oltarno kompozicijo »Kri-
stus na Oljski gori« v sarajevski evangeličanski cerkvi. Za modele pri
tem delu so ji bili prijatelj Richard Schumann in drugi člani prote-
stantovske cerkvene občine v Sarajevu. Ta ji je 10. septembra 1905
poslala obsežno zahvalno pismo, kjer poudarja »sijajno koncepcijo
predmeta ter umetniško izdelavo tega, tudi glede na dimenzije mogoč-
nega dela, ki napravlja na vsakega cerkvenega obiskovalca globok
vtis«.

Istega leta se je zaradi materine bolezni po osmih letih bivanja
v Sarajevu vrnila v Ljubljano, kamor je zadnja leta prihajala le o po-
čitnicah, če se še tedaj ni zadržala v Dalmaciji ali Hrvatskem Primorju.

V začetku šolskega leta 1906/7 je prevzela mesto profesorice za
risanje na Višji dekliški šoli v Ljubljani. Toda delo v šoli je ni zado-
voljevalo in kmalu po materini smrti je odšla v novo središče evropske
umetnosti — v Berlin, kjer je nato ostala do začetka svetovne
vojne.

Sarajevske domačnosti in prijetne družabnosti v Berlinu ni bilo.
»Von der Wienergemütlichkeit ist hier nichts, vse kurz und bündig«,
je pisala sestri 4. januarja 1906.

Spoznala je, da je predolgo živela v mestu, ki je bilo tako odda-
ljeno od velikih umetnostnih središč, in da je v marsičem zaostala.
S prerojenim pogumom se je tedaj vrgla v delo in s hlastnim spozna-
vanjem hotela nadomestiti, kar je zamudila v zadnjih letih. Največ
hrane in izpodbude so ji dajale umetniške razstave; bilo jih je v Ber-
linu vse polno in redko katero je zamudila. Posebno se je razvnela
ob Van Goghju. »Nikoli ne bom pozabila Van Goghovih cinij«, je pri-
povedovala. Cinije v preprostem lončku na mizi, pogrjnjeni z rdečim
žametom. S tako neznatnimi sredstvi je ustvaril umetnik tisti žamet,
da se je vsakdo čudil: nekaj potez. Na enem mestu se je videlo prazno
platno, tam se je zdelo, da je žamet odgrnjen. Čim dalje sem ogledo-
vala tiste cinije, tembolj so mi bile všeč. Cvetni listki so bili skoro
otročje naivni, same majhne skrivljene črtice. Toda kako je bila sli-
čica neskončno študirana in premišljena! Venomer so mi potem hodile
tiste cinije po glavi.« (DS 1927, 85.)

Hodila je na razstave, drugih javnih prireditev pa se ni udeležo-
vala nobenih. »Drugam pa nikamor ne grem«, je pisala sestri 12. febru-
arja 1908, »moja zabava je le delo in veselje, če se mi kaj posreči, kar
je pa redko tako, kakor hočem, da bi bilo.« In 18. februarja 1909 mo-
druje » — včasih pač mislim, da sem neumna, da se tako trudim, a
kaj hočem, tudi to je življenje, kar sedeti pa čivkati je tudi pre-
neumno.«

Imela je lep ateljé na »Hallensee-Kurfürstendamm« v eni izmed
dvanajsternih najemniških hiš bogatega stavbnega mojstra Schnocka,
čigar hčeri je poučevala v slikanju. Schnockovi so ji pomagali iskati
dela in začela je dobivati naročila premožnih Berlinčanov. Ti se na
umetnost po večini sicer niso dosti razumeli, mislili pa so, da morajo.

ker so bogati, imeti po stanovanjih izvirne portrete. Razumljivo je, da umetnica teh del ni ustvarjala iz nekdanjega veselja in ljubezni do predmeta, ampak bolj zaradi zaslužka in vsakdanje potrebe. Močnejše se je razživela ob tihožitju, kjer so sčasoma prevladale skoraj izključno rože.

S Schnockovimi se je zblíževala od leta do leta. Večkrat so jo povabili k sebi na večerjo ali kak izlet in jo некоč vzeli s seboj na potovanje k Vzhodnemu morju. Drugače si je gospodinjala precej sama. »Jaz se kar sama ,pedenam', je pisala sestri 12. februarja 1908, »samo vsako soboto pride ena ženska, da bolj tepihe očisti.« Vendar pristavlja: »Ljudje za mene skrbe, kar pravijo, da je v Berlinu redka stvar, a jaz sem še povsod ljudi dobila, da me imajo radi in tu tudi.«

Našla je v Berlinu prijateljici Roza Pfäffingerjevo in Käthe Kollwitz-ovo. Roza Pfäffinger se je slikarstvu začela polagoma odtegovati in več ljubezni posvečati literaturi, Käthe Kollwitz pa se je tedaj že intenzivno poglobljala v socialna vprašanja, dokler je niso sčasoma osvojila vse in napravila iz nje strastno bojevnico za delavske pravice, medtem ko je Kobilca le redko zajela snov iz delavskih slojev in še tedaj le kot objektivna opisovateljica. Od ostale berlinske družbe ji je bil najljubši sarajevski drug Leo Arndt, ki je medtem tudi prišel v Berlin, ter družina konzula Paumgartena.

Svoja dela je v Berlinu nekajkrat razstavila v Schultejevem salonu; Jakopičevemu vabilu na prvo razstavo v njegovem novem paviljonu v ljubljanskem Tivoliju leta 1909 se je odzvala z dvema manj pomembnima portretoma, naslednje leto pa se retrospektivne razstave slovenskega umetnostnega razvoja v XIX. stoletju v Jakopičevem paviljonu sploh ni udeležila; morda se je bala prevoznih troškov, ali pa med berlinskimi deli, po večini portreti, ni našla primerne gradiva.

Leta 1911 je morala nekaj časa delo zaradi nevarne bolezni in težke operacije na ušesu popolnoma prekiniti. »Ti ne veš, kako se zopet veselim življenja«, je pisala po srečno uspeli operaciji sestri 6. aprila 1911. »Sedaj moram še malo lenariti, potem pa imam naročilo, fini portret gospoda in eno miniaturo.« Isto leto jo je doletela še druga nesreča. Neznano kako je na podstrešju hiše, v kateri je stanovala, nastal hud požar in pošteno ogrozil tudi njen ateljé. Podobe je sicer vse rešila, a zopet ji je zastalo delo, ker so hišo popravljali.

Ko se je 1914 mudila v domovini na počitnicah, se je začela prva svetovna vojna. Napotila se je še enkrat v Berlin, da je svoje premičnine deloma zbrala, deloma poprodala, nato se je vrnila v domovino za zmerom. Odslej je bivala stalno v Ljubljani s sestro Marijo; ta je 1915 ovdovela in živela nato s sinom in hčerjo sama v hiši na Francovem, pozneje Cankarjevem nabrežju; imela je stanovanje v prvem nadstropju, Kobilca pa si je uredila prostore v drugem nadstropju. To stanovanje je bilo kakor majhen muzej. Umetniški spomini iz vseh njenih pomembnih postojank so se v genialni neskladnosti prijetno zlili s slovenskimi ljudskimi predmeti. Tu sta bila Erdtelov in Puvis de Chavannesov portret s posvetilom, starinsko pohištvo, orientalske preproge, umetna keramika, dragoceno steklo, porcelan, narodne vezenine, slike in rože. In med vsem tem ona sama, majhna,

v neopazni, enostavni meščanski obleki, skromna, naravna in zelo preprosta. Lasje so ji bili že malce osiveli, duševno pa je bila neverjetno gibčna in vedra. Govorila je počasi in besede zastavljala z umirjenim poudarkom. Njen odločni globoki glas je vzbujal spoštovanje. Nič zaleteliga, nič pretiranega ni bilo v njenih besedah in kretnjah. Oči so ji močno sledile besedam in niso bile nič manj prepričljive kakor besede. V enem kotu ustnic ji je običajno tičala priljubljena cigareta. Rada se je pošalila ali kaj ironizirala in izražala se je v tipičnem slikarskem žargonu ter v ljubljansko narečje večkrat vmešavala nemške stavke ali kako francosko ali hrvaško frazo.

Ko se je ustanovilo Združenje jugoslovanskih umetnikov, je sicer postala njegova članica ter bila vsa leta odbornica Narodne galerije, toda z domačimi slikarji je malo občevala. S svojimi vrstniki, ki se je bila z njimi zgrešila že na početku poti, tudi sedaj ni našla stika.

Prijatelji v svetu so se porazgubili. Sarajevski tovariš Max Liebenwein je umrl nekje na Nemškem, Leo Arndt v Berlinu, Baumgartel v Sarajevu. Največ si je dopisovala z Rozo Pfäffingerjevo in Ewaldom Arndtom; ta si je po vojni kupil posestvo v Mali vasi pri Krškem in večkrat vabil Kobilco k sebi. V zadnjem času se je ves posvetil gospodarstvu in nekdanja vnema za slikarstvo ga je zelo popustila. Dne 8. oktobra 1921 je pisal Kobilci: »Arbeiten Sie fleissig? Recht so! — Ich nicht, — denn die Welt braucht heute keine Bilder, und 20 Liter Most bringen heute mehr als ein halbes Quadratmeter Ölbild... Die Kunst dem Künstler aber nicht dem Publikum, — wenigstens nicht dem heutigen. Das heutige Publikum besteht ja nur aus Kettenhändler, Kriegsgewinner, Arbeitsschäugesindel, — und diese Leute kaufen keine Bilder... So — Ivan, schaut die heutige Welt aus, da gibt es nichts für uns. —«

To je občutila tudi Kobilca. Naročil je imela čim dalje manj in kar je prodala, je dala za malenkosten denar.

Pogrešala je tudi ustrezajoče umetniške družbe. Ljub tovariš ji je bil umetnostni zgodovinar Stanko Vurnik; z njim je rada pretresala aktualne umetnostne in umetniške dogodke, debatirala o umetnostno-teoretskih vprašanjih in obravnavala svoja najnovejša dela. Plod tega prijateljstva so zanimivi »Spomini« v Zborniku za umetnostno zgodovino (1923); na pobudo urednika dr. Izidora Cankarja jih je sestavil Vurnik po Kobilčinem pripovedovanju. Časnikarica Ivanka Klemenčič se je ob njih tako navdušila, da je kmalu za tem poiskala umetnico v njenem ateljeju in ta obisk s pravim umetniškim čutom opisala v Ženskem Svetu 1924.

Z mlajšimi slikarji Kobilca ni imela stikov. Z Božidarjem Jakcem se je 1922 slučajno sešla v Novem mestu, si ogledala zbirko njegovih del in se kaj povoljno izrazila o njem. O ekspresionistih je sodila negativno, čeprav jih je v njihovih iskanjih razumela, in trezno preudarila: »Danes so pač na površju mladi kubisti in futuristi, ki imajo veliko trobento v rokah. Kaj naj bi se jaz mešala v to gnečo s svojimi tihožitji, ki niso nič futuristična. Naj se le pošteno zrevolucionirajo, kujoni, saj smo se mi tudi. Potem bodo trobento odložili in pričeli

slikati po onem Goethejevem receptu: ‚Bilde, Künstler, rede nicht!‘ (DS 1927.)

Odmaknjena od vodilnih predstavnikov slikarstva je v miru ustvarjala svoja poslednja dela, ki so sedaj začela dobivati zopet nekdanjo toploto. Še vedno je ustvarjala z isto svežostjo, le priredbi je posvečala še več pažnje in izdelovala je dela do zadnje potankosti. V zadnjih treh letih je slikala skoraj same rože in ko se je 1925 po dolgem premoru zopet pokazala pred domačo javnostjo, je na božično razstavo v Jakopičevem paviljonu poslala same rože. Karel Dobida je v »Kritiki« (1925, 5) zapisal, da ga njena cvetlična tihožitja »kljub svoji pristno ženski nežnosti niso mogla ogreti«; Fran Mesesnel pa je menil, da pričajo te cvetlice o lepi harmonični jeseni, kakršna je usojena le resničnim mojstrom po plodonosni mladosti. (LZ 1925, 62.)

Nekdanjo vneto portretistinja je vendar bolelo, da ne dobiva več takšnih naročil. V pogovoru z Vurnikom ni brez trpkosti priznala: »Štirideset let sem gojila portret. Toda zadnja leta ne dobim več modelov in pa ljudje se rajši fotografirajo, ker je bolj poceni.« Omembe vredni so iz te poslednje dobe sledeči portreti: minister Ivan Hribar, kralj Peter (po Hribarjevem naročilu za ljubljanski magistrat), Vinko Majdič, Anton Lenarčič, Serafina Posch, Evgenija Hribar, Dana Kobler in Minka Krofta.

Ko je bila leta 1926 v Jakopičevem paviljonu razstava portretnega slikarstva na Slovenskem, je prinesla tudi Kobilca nekaj del.

Isto leto je za Erjavec-Fleretovo izdajo »Starejše pesnice in pisateljice« v založbi Učiteljske tiskarne v Ljubljani oskrbela portrete Pavline Pajkove, Josipine Turnograjske in Lujize Pesjakove.

Nazadnje se je odločila, da napravi kolektivno razstavo. Takrat pa se ji je ravno sredi največjih načrtov z veliko silo oglasila zavratna želodčna bolezen, ki jo je zadnja leta tu pa tam nadlegovala. Zdravniki so ji nasvetovali operacijo, a sama je, kakor v težki slutnji, odlašala vse dotlej, da jo je začela bolezen resno ovirati pri delu. Tedaj je prišla do zaključka, da »brez dela ni moči živeti« in odločila se je za težki korak. Preden je odšla v sanatorij, je s trezno preudarnostjo uredila svoje stvari. Sestri je za primer smrti naročala glede podrobnosti. »Barve dajte Jakopiču, on jih bo najbolje porabil!« (Pa vseh ni. Kakor je pravil, jih je nekaj spravil za spomin, poleg njene Zimske pokrajine in Glave deklice.) Nekdanjim prijateljem je kakor za slovo napisala poslednja pisma.

Dne 1. decembra 1926 je odgovorila Roza Pfäffinger na Kobilčino zadnje sporočilo. Odkritosrčno sočustvovanje in iskreno tovarištvo govorita iz tega pisma, ki ga je stara prijateljica zaključila z besedami: »Nun sehr, sehr viel Glück, liebe Iwana — Mut wünsche ich dir nicht, denn davon hast du genug! Deine Rosa.« Toda Kobilca teh besed že ni več brala. Operacijo je bila srečno prestala in že si je toliko opomogla, da se je lahko na postelji dvignila, tedaj pa se ji je 4. decembra zjutraj, ravno na dan, ko bi bila prvič spet smela vstati, nenadoma poslabšalo in umrla je nepričakovano.

Poročilom o Kobilčini smrti so ljubljanski listi dodali daljše ali krajše notice o umetničinem življenju in delovanju. Poročali so o

njeni smrti tudi tuji listi. Dne 6. decembra jo je v rodbinsko grobnico pri Sv. Križu na lastno željo pokopal njen dobri znanec kanonik Vole. Zadnje besede ji je v imenu Narodne galerije izpregovoril predsednik Ivan Zorman.

Nato so začela prihajati pisma od blizu in daleč. Iz njih je razvidno, kolikšno vdanost, spoštovanje, ljubezen in zvestobo je uživala Kobilca pri svojih učencih, oboževalcih in slikarskih tovariših. Največja sodobna nemška slikarica Käthe Kollwitz je napisala pokojnici sestri: »Sehr geehrte gnädige Frau! Lassen Sie mich Ihnen mein herzliches Beileid aussprechen zu dem schmerzlichen Verlust. Das Bild Ihrer Schwester Ivana fällt für mich zusammen mit glücklichen Jugendzeiten! Dann habe ich sie später hier in Berlin noch gesehen und als ich sie zum letzten Mal sprach — wie besinne ich mich genau darauf — war es kurz nach Kriegausbruch. Rosa Pfäffinger, Ivana und ich standen in meiner Wohnstube um den Tisch. Noch weiss ich ganz genau, wo sie stand. Wir alle drei waren traurig. Das war das letzte Mal, dass ich sie sah. Ich werde ihr ein gutes Andenken bewahren.« (Nedatirano pismo ima na ovoju žig z dne 14. decembra 1926.) Še bolj neposredno je zadela Kobilčina smrt njeno najintimnejšo prijateljico Rožo Pfäffingerjevo. V pismu, ki ga je pisala gospe Pintarjevi, pravi: »Nun ist also unsere liebe alte, so tapfere Ivana nicht mehr da, und ich werde sie nie vergessen! — — Ich hatte ja wenig Hoffnung, Ivana wieder zu sehen und doch war die Vergangenheit immer lebendig in mir, als ob wir uns gestern gesehen hätten — denn Ivana ist innerlich jung geblieben.«

Sledili so nekrologi v revijah in izšlo je več reprodukcij njenih del. Vsi pisci so se zedinili v sodbi, da je bila Kobilca največja slovenska slikarica; priznali so ji tudi absolutne slikarske kvalitete ter poudarili, s kolikšno neustrašenostjo je pomagala oblikovati eno izmed najpomembnejših dob slovenske upodabljajoče umetnosti. (LZ 1926, Karel Dobida; DS 1927, Stanko Vurnik; reprodukcije: Dalije, Poletje, Pomponke, Portretne študije, Študija Krista za Sarajevo, Študija starca; M 1927, Marijan Marolt; reprodukcije: Portretna študija, Poletje.)

Ko je 1927 ljubljanska Narodna galerija priredila v Pragi reprezentativno razstavo slovenskega slikarstva, da bi pokazala razvoj našega dela v zadnjem polstoletju, je bila med razstavljalci tudi Kobilca. Vsa dela so bila pozneje prenesena v Jakopičev paviljon v Ljubljani. Poleg poročil o razstavi je izšlo tudi več reprodukcij. (Zlata Praha 1927, 69; reprodukcija: Kavopivka; DS 1928, 145, France Mesesnel; reprodukciji: Kavopivka, V travi; LZ 1928, 190, Karel Dobida.)

Poldrugo leto po Kobilčini smrti je Narodna galerija v Ljubljani počastila pokojničin spomin s posmrtno kolektivno razstavo Kobilčinih del v Jakopičevem paviljonu. Razstavljenih je bilo okoli dve sto slik, pastelov in risb, toda plodovitost njenega dela kljub vsemu ni bila izpričana, saj so izostale slike iz tujine, sicer pa še za mnoge domače ni bilo prostora.

Razstava je bila urejena v glavnem razvojno. Katalog je skrbno sestavil France Mesesnel; pod prvim poglavjem »Slike« označuje 183

pokojničinah olj in pastelov, pod drugim poglavjem »Grafika« pa 6 Kobilčinih risb, 6 perorisb in en gvaš. Avtor navaja poleg naslovov del tudi opis slik in lastnike. Posebno zanimive so bile skice, ki so pokazale postanek del od zasnutka do izvršitve. Pred začetkom razstave je predsednik Narodne galerije Ivan Zorman v kratkem nagovoru očrtal pomen in značaj Kobilčinega umetniškega dela. Vsi dnevniki so na razstavo ponovno opozarjali. Dne 17. in 18. maja je imel po razstavi vodstvo msgr. Viktor Steska, dne 27. in 28. maja za binkoštno praznike pa Ivan Zorman. Razstavo je obiskalo 1610 oseb (S 1928, 5. junija), torej 915 več kakor pred devetintridesetimi leti njeno prvo kolektivno razstavo na realki.

Poročevalci v dnevnikih in revijah so obnavljali umetničin življenjepis in ponatisnili več reprodukcij njenih slik. Opredelili so Kobilčino delo, ga uvrstili v razvoj slovenskega slikarstva ter poudarili tudi nadčasovno vrednost njenega dela. (S 16. maja; J 27. maja; LZ 1928, 446, France Mesesnel; M 1928, 369, Karel Dobida; reprodukcije: Babičina skrinja, Slovenija se klanja Ljubljani, Poletje, Bosanec z guslami, V lopi, V gozdu, Portret sestre Fani, Likarice; ŽiS 1928, 694.)

*

Če hočemo danes pravilno oceniti Kobilčino delo, moramo pretehtati predvsem njen pogum, s kakršnim se je konec prejšnjega stoletja, ko ženske pri nas še v gimnazijo niso imele dostopa, odpravila na umetniško pot v svet in kljub vsem družabnim predsodkom zapustila rodno mesto ter si brez vsake tuje pomoči izvojevala zmago najprej v tujini, da je mogla nato prepričati o svoji moči tudi domovino.

Opis njenega življenja je zunanji in enostranski. Na razpolago je bilo le skromno gradivo, kar je razumljivo, če pomislimo, da je ravno najpomembnejša leta umetnica prebila v tujini, od tam pa so bili podatki skoraj nedosežni. Pa tudi domače življenjepisno gradivo je bilo skopo in enostransko. Kobilca je rada priznavala sončne strani življenja, duševne boje in potrtosti je zaklepala vase; ni hotela o njih govoriti in ni hotela, da bi se o njih pisalo. Zavedala se je, kako se z besedo izmaliči tudi zadnje čustvo in kako se, četudi nehote, potvori tudi najiskrenejša misel. Zapustila pa je svoje slike in iz teh lahko svobodno sklepamo na njeno življenje.

Iz Kobilčinega umetniškega ustvarjanja je razvidno, da jo je pri delu vodil močan, resen in prisrčen odnos do sveta in umetnosti. Iz njenih del govorita mirna ljubeznivost in plemenita nevsiljivost. Bila je neugnano delavna, duševno prožna, vedra, odkrita in poštena. Vse njene stvaritve so posledica iskrenega in nepokvarjenega zavzetja nad naravo, k čemur jo je z vedno novimi vzpodbudami navajala njena izredna mladostna svežina.

Njeno delo vključujemo v dobo impresionistične generacije, a je med prave impresioniste ne prištevamo. Za svojo dobo je bila vendar izredno napredna in je prva med Slovenci slikala na prostem (M 1923, 369.) Pozneje se je sicer ravno v tem bistveno ločila od domačih impresionistov; ti so se po zgledu svojih francoskih vzornikov namreč na-

čelno selili na kmete, v Kobilčini slikarski zapuščini pa so pokrajinske slike prava redkost.

Njeno glavno področje je bil portret; ta ji je zlasti v začetnih delih rad služil pri tedaj vobče priljubljenih tako imenovanih žanrih.

Njeno drugo področje je bilo tihožitje. V teh delih je pokazala globoko razumevanje za subtilno življenje predmetov in veliko oblikovno dozorelost. Prvo mesto med njimi zavzemajo cvetlična tihožitja. Priznala je, da se ji zdi slikanje rož neskončno raznovrstno, neizčrpno ter polno pobud, in pri tem delu se je vsa razživela ter v neštete kri-zanteme, vrtnice, nageljne, cinije, astre, teje, dalijs, tulipane, hiacinte, mačehe, srčke, make, španske bezge, potonike, gladiole, telohe, nemone, trobentice, rese, mačice in poljske rože vtisnila utripe resničnega življenja.

Največ del je napravila v olju, manj v pastelu, njena risarska zapuščina pa je razmeroma majhna.

Sama je o svojem ustvarjanju rekla: »To vam je večer boj s seboj: človek hoče vedno več, kakor je mogoče, in malokdaj sem zadovoljna s tem, kar napravim.« (ZUZ 1923.) Od svojih del se je zelo težko ločevala in nekaterih kratko in malo ni dala iz rok. (Likarice, Avtoportret.) Vedno in vedno jih je preurejala in prestavljala ter si dala mnogo truda tudi z okvirji.

Kobilca je bila sicer dovzetna za vse novo, a na te slikarske načine je gledala z dvomom in le z zanimanjem objektivnega opazovalca. Toda čeprav njena umetniška rast ni pokazala nobene skrajne drznosti, zato ni manj prepričevalna in globoka. V bistvu je bila Kobilca realista in v realizmu je slutila edino zmago v umetnosti. Ko so v slikarstvu začeli z novim realizmom, je priznala izboljšanje, češ »pa so le prišli na to, da je treba študirati po naravi«.

O p o m b a : Za sestavo Kobilčinega življenjepisa, ki sem ga napisala na pobudo slikaričine sestre g. Marije Pintarjeve leta 1940, sem uporabila načrt za avtobiorafijo iz umetničine ostaline, Vurnikove »Spomine« v Zborniku za umetnostno zgodovino 1923, intervju Klemenčičeve v Ženskem Svetu 1924, dostopne članke o Kobilci po domačih in tujih časopisih ter številno korespondenco njeni sestri, g. Mariji Pintarjevi. Poleg nje so mi razne podatke sporočili tudi mnogi še živeči umetničini znanci; vsem se iskreno zahvaljujem. Kolikor sem se ob življenjepisu dotaknila označitve Kobilčinega dela, sem to storila po že ustaljenih sodbah umetnostnih zgodovinarjev. V razpravi sem se posluževala kratic Slovenskega biografskega leksikona.

UMETNIŠKI RAZVOJ IVANE KOBILCE*

Ljerka Menaše, Ljubljana

Žena-umetnica! Njen pomen v razvoju zapadno-evropskega slikarstva je kljub številnim znanim imenom malenkosten. Prvi pojavi žene-umetnice v zapadni Evropi so razumljivo povezani s celo vrsto splošnih družbeno-kulturnih činiteljev. V srednjem veku je bila žena domala povsem izključena od javnega in kulturnega življenja. V tem stoji krščanski srednji vek v ostrem nasprotju z antiko, iz katere ne vemo le za precejšen kulturno-družabni pomen grških heter in veliko vlogo žene v rimskem javnem življenju, od prvih še legendarnih početkov do republikanske in še posebej cesarske dobe, ampak tudi za mnoga slavna imena žena-umetnic, ki so s svojim delom včasih celo prekašale moške sodobnike. Aspazija kot primer za prve, Sapho in kyziška Jaia za naslednje, so le najbolj znamenite. Njim nasproti poznamo v srednjem veku slavne žene skoraj dosledno le v njihovi mučeniški in dobrodelni povezanosti s cerkvijo. Seveda se sklada tudi srednji vek s splošnim pravilom starostnega razvoja posameznih kultur. Tudi srednjeveška kultura zadobi v svoji poslednji fazi, ko prejšnjo strogo fevdalno-poljedelsko podlago že vedno močnejše presnavlja meščanski element, neke feminilne poteze. Široko vzeti »dolce stil nuovo« se združi z že iz visokega srednjega veka tradicionalnim kultom žene in doseže svoj poseben izraz v izrazitem lepotnem idealu, ki se uveljavi v tako imenovanem mehkem stilu. Vendar za sam pojav žene-umetnice logično takrat še ni družbeno-družabnih pogojev.

Te ustvari šele na humanizmu sloneča in z antiko se oplajajoča renesansa. Razumljivo stoji tedaj na prvem mestu Italija. V samem slikarstvu pa se tu žene uveljavijo pozneje kot v literaturi. Seveda so tudi to še redke posameznice in ne moremo postaviti ob pojav Sofonisbe Anguisciole (1527—1625) z njenimi manj pomembnimi petimi sestrami iz Cremona in Jacopove hčerke Mariette Tintoretto (ok. 1550/60 do ok. 1590) v Benetkah, drugod po svetu ničesar sličnega. Tudi v naslednjem, 17. stoletju najdemo žene slikarice samo v eni, to pa naravno družbeno in kulturno najnaprednejši deželi Evrope, v Holandski. Holandsko slikarstvo 17. stoletja ustreza ženski psihi že samo po sebi. Na eni strani s svojim izrazito intimno meščanskim značajem, po drugi s svojimi specializiranimi in detajliranimi nalogami tihožitja, zlasti cvetličnega, pa tudi portreta in žanra. Delo vseh poznejših žensk

* Leta 1952 nagrajeno s Prešernovo nagrado na univerzi v Ljubljani.

slikark priča o tem, da so se žene uveljavljale izven miniaturnega slikarstva, ki jim je s svojim nežnim značajem vedno pač najbolj ustrezalo, predvsem v tovrstni motiviki. Tu, v holandskem slikarstvu 17. stoletja, bi navedla samo znano Halsovo učenko Judith Leyster (okoli 1610 do 1660), ki je slikala pretežno portrete, pa tudi tihožitja in žanrske podobe, ter poznejšo Rachel Ruysch (1664—1750) kot slikarico cvetličnih tihožitij, ki jo bom morala v tej razpravi omeniti še v drugi zvezi. Nadaljnji pomembnejši nastopi žensk slikark v novejši zgodovini zapadno evropske umetnosti niso več tako krajinsko vezani. 18. stoletje je v svoji celoti zopet eno izrazito feminilnih obdobj, ki ga moremo v njegovem splošnem družbeno kulturnem pomenu primerjati že omenjenim pojavom poznega srednjega veka in kasni rimski cesarski dobi, zlasti druge polovice drugega stoletja, v kasnejšem umetnostnem razvoju pa večer evropske meščanske kulture odsevajočemu »fin-de-siècle-u«. Na prvem mestu stoji Louis XV-Style v Franciji, pod imenom rokoko razširjen tudi v drugih deželah, zlasti v Nemčiji, Avstriji in severni Italiji z Benetkami. V tem času postane pastel izrazito modna tehnika, ki jo moram tu poudariti v zvezi z delom slikark, kot sem to poprej storila glede na posamezne ikonografske naloge. Pastel je priljubljen v drugi polovici 18. stoletja v vseh evropskih kulturnih državah, njegovo žarišče pa je v Franciji, kjer ga je napravil popularnega šele nastop Rosalbe Carriere (1675—1757) v Parizu. Rosalbi se pridružuje v tem veku dolga vrsta slikaric: Elisabeth Vigée-Lebrun (1755 do 1842), Angelica Kaufmann (1741—1807), Adélaïde Labille-Guiard (1749 do 1803), Anna Dorothea Lisiewska (1721—1782), »angleška Rosalba« Catherina Read (1723—1778), Susanne Roslin (1734—1772) in mnoge druge se uveljavljajo kot modne slikarice tedanje višje družbe. Njihova velika popularnost bi nam bila skoraj nerazumljiva, če se ne bi zelo povprečna ravan njihovega dela, ki obsega predvsem tabelne portrete v pastelu in tudi olju ter miniature, s svojim sladkobno idealizirajočim značajem tako zelo prilegala splošnemu okusu pomehkuženih naročnikov tistega časa.

Spremenjena družbena struktura 19. stoletja vpliva v njegovi prvi polovici, ki jo karakterizira predvsem malomeščanski bidermajer, sprva zaviralno na uveljavljanje žene v umetnosti. Druga polovica pa kaže že spremenjen položaj in sedaj nastopajo poleg že prej znanih diletantk vse pogosteje tudi na akademijah redno izšolane slikarke. Njihov sicer dosledno sekundarni pomen v zgodovini umetnosti se večja v zadnjih treh desetletjih preteklega stoletja, ko opazamo večje število umetniških spremljevalk znanih impresionistov in njihovih naslednikov (Eva Gonzalès, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Marija Baškirkčeva, Marie Laurencin, Susanne Valadon itd.). Dve odličnejši umetnici, kot sta Rosa Bonheur (1822—1899), ki jo moremo stilno opredeliti še k realinom barbizonske šole, in morda do danes najpomembnejša, Käthe Kollwitz (1867—1945), Kobilčina sodobnica in dobra znanka, ki sega s svojim delom že v polpreteklo in našo dobo, pa moremo imeti le za dovolj redki izjemi.

V toliko revnejši slovenski družbeni sredini se žena slikarka uveljavi seveda dosti pozneje. Kot vidnejše sodobnice številnim vrstnicam

na zapadu poznamo na slovenskem ozemlju v desetletjih po sredi 19. stoletja le Langusovo nečakinjo Henriko, ki je skupaj z generacijo svojega strica že deležna formalne akademske izobrazbe, njeno učenko Ido Künlovo in narodnostno tujo diletantko Marijo Auersperg. Ivana Kobilca jim neposredno sledi in obenem že predstavlja s svojim delom do danes neprešeženi višek udejstvovanja žene v slovenskem slikarstvu.

19. stoletje, klasična doba zapadnoevropskega meščanstva, stoji pred nami še danes komaj pregledno v vsem svojem bogastvu splošno družbene, ekonomske, tehnične in kulturne problematike. Izredni tehnično gospodarski napredek jasno odraža družbena razgibanost vodilnih evropskih narodov, tem pa se sedaj pridružujejo novi, ki so bili doslej v evropski politični areni skoraj ali povsem nepomembni in ki jim je šele družbeno politični razvoj na prelomu 18. in 19. stoletja odprl možnosti samostojnejšega ekonomskega in kulturnega izživljanja. Nacionalna trenja vse bolj vidno preraščajo v razredno socialna nasprotja, vso komplicirano dialektiko družbeno gospodarskega razvoja pa razločno zreali do tedaj neopažena mnogoličnost kulturne nadstavbe, ki jo v tem pogledu prekaša le še naš čas. Nas mora v navidez tako neorganškem likovno umetnostnem razvoju 19. stoletja zanimati le slikarstvo, ki je v tej dobi zaradi njene likovno konstantne težnje k skrajno slikovitemu naturalizmu logično tudi vodilna umetnostna stroka. Z notranjo preobrazbo velikih in manjših absolutističnih monarhij in z zmanjševanjem splošno kulturnega pomena cerkve, torej z oslavitvijo obeh do takrat vodilnih družbeno političnih faktorjev in hkrati dveh najvažnejših umetnostnih naročnikov, pa nujno odpadejo ona velika idejno in stilno povsem enotna dela, ki so povezovala v času baroka vse tri glavne stroke likovne umetnosti, arhitekturo, kiparstvo in slikarstvo, v eno samo neločljivo umetnino. Novi vodilni družbeni razred, meščanstvo, prevzema sedaj nalogo naročnika. V svojih zahtevah je sprva še skromno, njegov okus je, kolikor se ne naslanja več zaupno na starejše vzore, strogo stvaren. Meščan želi olepšati svoj dom s slikami in kipi, ki naj črpajo svoje preprosto oblikovane motive iz najbližje in najljubše mu okolice. Tako srečujemo sprva predvsem posamezne in skupinske družinske portrete, s temi se tesno povezuje krajina in počasi ter v vse večji meri slede še žanrske in zgodovinske podobe in slednjič tudi ponovno oživljeno tihožitje. V stilnem oziru je nova umetnost seveda v mnogem oziru derivat zadnjega še celoto objemajočega stila, klasicizma, ki ga prilagodi malomeščanskemu okolju. Med likovnimi panogami vodilno slikarstvo se je že na početku 19. stoletja, torej še v klasicizmu, izvilo iz podrejene vloge napram arhitekturi ter se popolnoma emancipiralo. Tak pojav sicer lahko ugotavljamo v vseh k vedno večjemu naturalizmu težočih obdobjih, toda nikjer se ta osamosvojitve ni izvršila tako dosledno in nikoli ni imela tako dalekosežnih posledic. Rousseaujev klic »Nazaj k naravi« je našel sedaj svoj odmev tudi v slikarstvu. Narava in vsakdanje življenje človeka v vseh njegovih oblikah postanejo vse česče objekt slikarskega upodabljanja, s tem pa je zvezana težnja po prepričljivejši iluziji naravne resničnosti upodobljenega predmeta, ki vodi vedno bolj smelo od rea-

lizma sredi 19. stoletja preko plenerizma do le na optičnem zajetju vidnega sveta slonečega impresionizma.

Če se sedaj na kratko ozremo na one činitelje, ki so tako značilni za 19. stoletje ter tudi nedvomno važni za razumevanje umetnostnega razvoja te dobe, moramo na prvem mestu omeniti vlogo muzejev, umetnostnih galerij in razstav. Naloge vseh teh so izredno številne in raznolike. Muzeji in umetnostne galerije so obenem nekaj trdno v tradiciji zakoreninjenega in nekaj povsem novega. Nastali so iz knežjih umetnostnih zakladnic, ki jih poznamo zlasti od burgundskih vojvod in italijanske renesanse dalje, postajajo pa v novih družbenih okolnostih vse bolj dostopni javnosti. Skrb zanje prevzamejo strokovna in ljubiteljska društva in država, razširjajo se in pridružujejo se jim druge privatne zbirke. Če je vse to v bistvu le nadaljevanje že obstoječega, pa je zdaj funkcija vseh teh ustanov mnogo širša. Ne le, da zdaj posredujejo spoznavanje likovnega razvoja preteklih stoletij in komaj minulega časa širšemu in vse širšemu krogu. Skupaj s prav tako vedno bolj številnimi in obsežnimi razstavami omogočajo vsem umetnikom brez razlike, da se oplajajo z vzori najrazličnejših časov in provenienc. Poleg tega pa nudijo zdaj vsaj za slikarstvo in kiparstvo tudi neko umetno skupno podobo namesto poprejšnje vsepovsod uveljavljene organske povezanosti umetnostnih strok, arhitekture, slikarstva, kiparstva in umetne obrti, povezanosti, ki se je za nekaj časa nujno razbila že zaradi prehoda manufakture v strojno industrijo. S propadom obrti dobimo namreč šele tip tako imenovanega »svobodnega« umetnika, ki mu morajo zdaj razstave nadomeščati nekdanji neposredni stik z naročnikom, da ne govorimo o nenormalnih izrednih primerih, ko grede dela naravnost iz ateljeja v galerijo. V splošnem ustvarjajo sedaj umetniki dela, ne da bi zanje vedeli, kje bo njihovo končno nahajališče.

Če bom skušala sedaj v kratkih potezah označiti slikarski razvoj preteklega stoletja, bo to nujno v prvi vrsti oris francoske umetnosti, ki si je priborila vodilno vlogo v Evropi že sredi vlade Ludovika XIV. in predstavlja od takrat hrbtenico celotnega umetnostnega in še posebej slikarskega razvoja v Evropi. Izven francoskega žarišča je evropsko razvojno važno le delo dveh Angležev, Johna Constabla (1776—1837) in Williama Turnerja (1775—1851), ki ustvarita most med nizozemsko krajino 17. stoletja in plenerom barbizoncev in od katerih je prvi pomemben tudi s svojo razstavo v Parizu leta 1824, drugi pa kot eden najbolj neposrednih prednikov impresionizma, kar je v prav zadnjem času lepo pokazala tudi beneška biennale 1948. — Najvažnejši predstavnik slikarske smeri, opirajoče se na dediščino klasicizma, ki je s svojim glavnim predstavnikom Davidom (1748—1825) obvladoval konec 18. in začetek 19. stoletja, je Ingres (1780—1867). Njegovo slikarstvo stoji v ostrem nasprotju z delom drugega, za nadaljnji razvoj slikarstva mnogo pomembnejšega Delacroixa (1798—1863). Le-ta je dal s svojo »Dantejevo barko« leta 1822 prvi znak za romantično revolucijo proti klasicizmu. Vse njegovo kasnejše delo pomeni vrsto blestečih zmag čistega slikarstva nad deli, v katerih je stala barva le kot enakopraven ali pa celo manjvreden element poleg risbe. Od Delacroixa vodijo vrhunci slikarskega razvoja h Corot-ju (1796—1875) z njegovimi

razpoloženski krajinami, ki so včasih še poživiljene s plesočimi nimfami, k »intimnemu pejzažu« barbizonske šole ter slednjič h Courbet-ju (1819—1877), ki sam še kaže s svojim delom vse prehode med le formalnim realizmom avtoportretov z močnim romantičnim obeležjem in vsebinsko ter oblikovno skladnimi deli, kot sta v letih 1850 in 1851 nastali podobi »Pogreb v Ornansu« in »Drobilci kamenja«. Približno dvajset let mlajši od Delacroixa nadaljuje Courbet njegovo borbo proti Ingresu, ki v ostalem tedaj, v petdesetih letih, še vedno predstavlja eno najpomembnejših osebnosti oficialne umetnosti. V razliko z Delacroixom pa zavrže Courbet pobude literature ter zgodovinsko in eksotično motiviko. Že Delacroix je opuščal ateljejski način slikanja, toda medtem ko so njegova vodilna dela nastala v mnogem po fantaziji, kateri se je podredila tudi barva, je Courbet že predstavnik doslednejšega plenerizma, ki ga opazamo tudi v novem pomenu barve, ki sedaj ustvarja tonsko povezanost upodobitve ob vedno manjšem upoštevanju lokalnih barv. Poleg Courbet-ja moram med realisti omeniti še utemeljitelja tudi vsebinsko nove podobe iz kmečkega življenja Jeana François Milleta (1814—1875) in njegovih že z impresionisti sodobnih naslednikov Léona L'Hermitta (1844—1925) in Julesa Bastien-Lepagea (1848—1884), ki so posebej vredni omembe že zaradi vtisa, ki so ga napravila njihova dela tako na Petkovška kot na Kobilco. V letih od konca šestdesetih tja v sredo sedemdesetih let izvrši skupina najnaprednejših francoskih slikarjev umetniško in umetnostno revolucijo impresionizma, ki ne prihaja več neposredno v okvir moje obravnave, ki pa se ga bom morala še dotakniti, ko bom označevala naprednost in konservativnost Kobilčinega slikarskega dela v njeni dobi in še posebej pri Slovencih. Če je impresionizem celo v Franciji sprva le umetnostni nazor in novi način slikanja male peščice umetnikov, je v prvih letih še toliko bolj brez odmeva v akademskem slikarstvu sosednjih nemških dežel. Bolj kot sovenskim deželam geografsko bližji Dunaj in le počasi se uveljavljajoči Berlin je bil po propadu svobodnih nemških državice München v 19. stoletju tisto mesto, ki je naslanjajoč se na bogato baročno tradicijo reprezentiralo nemško umetnost tudi navzven, pa imelo obenem od časov mecenstva Ludovika I. tudi značaj mednarodnega umetnostnega središča, lahko rečemo, edinega v srednji Evropi.

Münchenski drugi polovici 19. stoletja daje pečat zdaj tišja, zdaj glasnejša borba med uradnim akademskim svetom in svobodnejšimi umetniki poedinci. Piloty (1826—1886) contra Diez (1839—1907), je starejša, Lenbach (1836—1904) proti Leibl (1844—1900) pa stilno mlajša, pomembnejša in izrazitejša dvojica najodličnejših nasprotujočih si predstavnikov »patine in resničnosti«, kot včasih poetično označujejo obe smeri.¹ Ko Kobilca kot prva med slovenskimi umetniki prične redno šolanje v Münchenu, so se tam glavna nasprotstva že razrešila, daleko najnaprednejši Leibl se je kmalu po svoji vrnitvi iz Pariza umaknil na deželo. V mestu, ki je štel med svojimi umetniškimi gosti pripadnike skoraj vseh evropskih narodnosti, pa je kraljeval Lenbach in z njim akademska smer. Ta se je odlikovala z razmeroma solidno tehnično podlago, v evropskem razvoju pa postajala čedalje manj pomembna. Slednjič, ko se je z Liebermannom (1847 do

1935), Corinthom (1858—1925) in Slevogtom (1868—1932) tudi v Nemčiji uveljavil impresionizem, je po svoje pripomogla k temu, da je München na prelomu stoletja prepustil vodstvo nemške umetnosti Berlinu. Kobilca, ki se šola v Münchenu pri Diezovem učencu Aloisu Erdtelu (1851—1911), je tako po svoji neposredni šolski vzgoji povezana z vrsto najvažnejših münchenskih slikarjev, ki jim moram slednjič prišteti tudi izvenšolske vzornike in pobudnike, na prvem mestu vsekakor Fritza von Uhdeja (1848—1911).

Kratek pogled na slovenski likovno umetnostni razvoj v razdobju, ki je bilo pravkar predmet naše obravnave, zadošča za ugotovitev, da so potekale tu glavne silnice v isti smeri, le z značilnimi zakasnitvami umetnostno provincialnih dežel. Tudi pri nas je slikarstvo v 19. stoletju vodilna umetnostna stroka, še več, arhitektura in kiparstvo vobče izgubita pomen, ki sta ga imela v 18. stoletju in se ne povzpeta preko obrtniškega zadoščevanja gmotno razmeroma šibkih in umetnostno konservativnih naročnikov. V samem slikarstvu sledi dobi baročnega razcveta na prehodu v 19. stoletje obdobje krize. Na eni strani je tu vrsta slikarjev, ki epigonsko posnemajo svoje baročne vzornike, le brez njihovega visoko kakovostnega znanja in brez globljih umetniških ambicij; njihova delavnost zdrkne že v naslednjem rodu na ravan šablonskega diletantizma. Na drugi strani stoji osamljeni lik Franca po Sassoferratu). Leta 1879 gre slikarka na Dunaj, kjer kopira zlasti Kavčiča, že akademsko šolanega umetnika, ki pa je s svojim delom značilno iztrgan iz ožje domačega okvira ter ostane tudi vse do smrti v tujini. S konsolidacijo novega družbenega razreda, meščanstva, ki je v stari Avstriji sicer še značilno tesno povezano s fevdalizmom in cerkvijo, dobi svojo osnovo tudi umetnost, ki jo zelo široko povzamemo z oznako bidermajer. To je doba, ko se v glavnem goji portret, doba Matevža Langusa, Josipa Tominca in Stroya. Nekoliko pozneje se portretu enakovredno pridruži še krajina, ki se zlasti po sredi stoletja razmahne v delu Karingerja in Pernharta kot glavni predmet upodabljanja. Sredi 19. stoletja, ko se v Franciji z deli Courbet-ja že uveljavi v slikarstvu realizem, še dolgo potem pri nas povsem prevladuje romantika, saj umreta Langus in Tominc, ki ju oba vsaj deloma lahko prištevamo k njej, 1855 in 1860. Karinger, Pernhart in Stroy pa še kasneje, v začetku sedemdesetih let. Praznino, ki zazija v našem slikarstvu po smrti romantikov za dobro desetletje, izpolnjujeta le dve pomembni osebnosti, Janez in Jurij Šubic. Obema je izhodišče Wolfova delavnica, kasneje pa se njuni poti ločita. V klasiki trdnije zakoreninjenega Janeza vodi pot preko Benetk, Rima, Dunaja in Prage v provincialno nemško mesto Kaiserslautern, umetniško revolucionarnejši Jurij pa se šola na Dunaju, od koder gre za naročilom v Atene in od tod v umetnostno vodilni Pariz. Če Janez s pretežno večino svojega dela navezuje na tradicijo, moramo nasprotno o Juriju reči, da predstavlja najnaprednejše težnje slovenskega slikarstva svoje dobe in v nekaterih delih celotni domači razvoj močno prehitil. 1882 v Normandiji nastale slike so znanilci novega stilnega obdobja impresionizma. V začetku osemdesetih let pa se že formira nov rod, ki skoraj v celoti izbere za kraj svojega šolanja München. To velja z izjemo

Petkovška, ki se ustavi tu le prehodno, enako za Kobilco, za Vesela, za Ažbëta. Čeprav so študirali skoraj vsi istočasno, ni preko splošnih vplivov münchenske šole skoraj opaziti med njimi kakih večjih sorodnosti. Že v naslednjem desetletju se je vsak od trojice pokazal kot izrazito individualna osebnost. Omeniti pa je treba še nekaj: medtem ko Ažbë ustanovi leta 1891 svojo znano slikarsko šolo in postavi s tem temelj za zблиžanje teženj sledeče generacije naših impresionistov, ki bodo zdaj drug za drugim prišli semkaj in ko ostane tu tudi Vesel, se Kobilca v istem času odpravi iz Münchena v Pariz. S tem začrta že smer svojemu nadaljnemu, od vodilnega slovenskega močno oddaljenemu razvoju.

Ko sem na ta način podala Ivani Kobilci zgodovinski okvir kot ženi slikarici in umetniški osebnosti vobče, se mi zdi potrebno, da preden preidem na jedro razprave, obrazložim nagibe, ki so me privedli do izbire te teme: O življenju in delu Ivane Kobilce se je pri nas razmeroma dosti pisalo. Razen drobnih priložnostnih beležk je po časnikih in revijah raztresena kopica člankov, ki so pretežno popularizatoričnega značaja. Važnejši so za nas oni, ki nam dajejo dragocene ože življenjske podatke, med njimi moram na prvem mestu imenovati slikarkine spomine, ki jih je zapisal Stanko Vurnik (Ivana Kobilca. Spomini. ZUZ III. 1924. Str. 100—112) in za Zbornik za umetnostno zgodovino pripravljene spis Silve Trdine, ki izhaja istočasno z mojim. Drugo, po obsegu revnejšo stran predstavlja predvsem članek Franceta Mesesnela (Kolektivna razstava Ivane Kobilce. LZ 1928. Str. 446—448) z glavnim težiščem na orisu umetničnega slikarskega razvoja in z odlično karakterizacijo posameznih obdobj. Povsem neobdelana pa je ostala Kobilčina slikarska zapuščina glede na kronološko razvrstitev posameznih del v okvirju v glavnem že določenih slikarskih faz. Tako so ostale datacije nekaterih Kobilčinih najuspelejših del v najboljšem primeru ne le približne, ampak tudi nesigurne, kot je to najbolj pokazala zadnja razstava, na kateri so se pojavila slikarkina dela v nekoliko večjem številu, razstava slovenskega slikarstva v dobi realizma februarja 1950 v Moderni galeriji v Ljubljani (prim. katalog razstave in zadevni članek Izidorja Cankarja v Likovnem svetu 1951, str. 111). Iz teh razlogov sem se lotila naloge, katere prvotni namen je bil: čim natančneje pregledati slikarkino umetniško zapuščino ter zbrati danes še dostopne podatke o nastanku posameznih del in Kobilčinega umetniškega delovanja vobče. Ob delu pa so se mi porajali problemi, ki jih bom v nadaljnjih vrsticah nakazala in vsaj deloma tudi odgovorila nanje. V svojih izvajanjih se bom omejila predvsem na Kobilčin slikarski opus, ker se mi zdi nepotrebno ponavljanje do danes že ugotovljenih biografskih podatkov, kolikor to seveda ni neobhodno potrebno kot okvir slikarske problematike.

Slikarski razvoj, kot se nam kaže v umetniški zapuščini Ivane Kobilce, je organičen in miren, brez rezkih prelomov med posameznimi slikarskimi periodami. Njena dela lahko razdelimo v naslednja obdobja: m ü n c h e n s k o (1882—1891), ki ga moremo natančneje deliti v dobo šolsko še ože vezanega dela od 1882—1889 in v nadaljnji dve leti do odhoda v Pariz leta 1891, p a r i š k o (1891—1897), ki bi strože de-

terminirano obsegalo le čas Ivaninega bivanja v Parizu do leta 1895, ki pa mu zaradi stilne povezanosti lahko priključimo še delo, ki je nastajalo v domovini do leta 1897, s a r a j e v s k o (1897—1906), ki mu torej prištevam še leto 1905/06 v Ljubljani, b e r l i n s k o (1906—1914) ter končno o b d o b j e p o n j e n i v r n i t v i i z B e r l i n a leta 1914 do smrti 1926. Pri tem bi poudarila, da taka delitev ni utemeljena le s samim umetničinim bivanjem v teh krajih, temveč je upravičena tudi po stilski in tehnični sorodnosti del, ki so nastala v navedenih obdobjih.

Glede na te je najzanimivejše in najbogatejše münchensko obdobje, čeprav nosi pečat izrazito študijske dobe, ki pa preseneča tako po formalno tehnični kvaliteti kot po umetniški dovršenosti posameznih del. Münchensko obdobje se že ob koncu ože študijske dobe zgosti v Kobilčino najplodovitejšo ustvarjalno dobo, saj so v tej in njej sledeči pariški fazi nastale domala vse najboljše slikarske stvaritve. Bosensko obdobje, za čigar točnejšo oznako mi še manjka pregled nad precejšnjim številom slik ter s tem v zvezi tudi oporišča za datacijo, kaže v nekaterih slikah pečat secesije (zlasti portreti in rože), v drugih spet značaj narodopisnega žanra, v celoti pa razodeva že neko pusto brezosebno, lahko bi rekli, akademsko noto. Ta se v berlinskem času, ki je v njem Kobilčina življenjska eksistenca odvisna od obrtniškega zadoščevanja naročniških zahtev, še stopnjuje. Njeno zadnje dobro desetletje doma pa poteka v navidez še posebno mirnem delovanju, ki se docela prilagaja meščanski sredini tedanje Ljubljane.

Početki Kobilčinega študija in dela segajo seveda še v dobo pred vpisom na akademijo v Münchenu. Ivana je prejela prvi pouk o slikarstvu pri Idi Künlovi, toda iz te dobe ni ohranjenega ničesar. Kot poroča S. Trdinova, je kasneje uničila okoli dvesto takih začetniških risb in slik in izjemoma je ostala le neka kopija Matere Božje (verjetno v galeriji Umetniške akademije. Za njeno kasnejše delovanje je značilen njen izbor. Kopira med drugim cvetlična tihožitja in tako kaže n. pr. ena njenih najboljših ohranjenih kopij Roža in sadje od Rachel Ruysch (sliko glej v Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1927. Taselbd., Tabla 188). Ostalo motiviko, portret in genre, zastopajo še kopije naslednjih del: dveh Tintoretovih portretov dožev, Teniersa ml. genrskega interieura in J. B. Greuza deklinške glave, slednjič še Rubensove popularne podobe malega Jezusa z Janezom Krstnikom in dvema angelecema (sliko glej Klassiker d. Kunst V, P. P. Rubens, 1906, tabla 123). Zname mi kopije kažejo za manj kot dvajsetletno dekle, ki se je poprej učila samo pri tako malo pomembni slikarki, kot je bila Ida Künl, kar presenetljivo obvladanje formalno tehničnih sredstev. Zelo verjeno sodijo še v to dobo ali vsaj na začetek münchenskega obdobja tudi dve študiji belobradatih starčevskih glav (S. št. 3 in 4) in deklica z ruto z volančastim vstavkom (S. št. 5), ki bi jih vse lahko imeli za kopije po mojstrih 17. stoletja, če ne bi nekatere hibe kot nesigurna risba konstrukcije glav in barvno nezadostno zdiferenciranost obraznih partij kazali verjetnost še neokretnega začetniškega študija po modelih z reminiscencami na stare mojstre (za kar je najbolj značilen na Rubensa spominjajoči rožnat inkarnat). V istem času je bržkone nastal tudi slikarsko zelo skromni, skoraj diletantsko

okorni, po fotografiji delani portret slikaričine sestre Marije, poročene Pintar (S. št. 2). V Münchenu se je Kobilca, kot je znano, prvotno — 1881 — vpisala na šolo za umetno obrt, 1882 pa že prešla na akademijo ter tu slikala sedem let pri profesorju Erdtelu, na kar sta sledili še dve leti šolanja v Münchenu »brez korektur«. Obsežno gradivo iz te dobe, ki je še številnejše v neposrednejših in svobodnejše tretiranih študijah, ki povedo o slikarčinem razvoju mnogo več kot manj številni in do potankosti izdelani portreti, pa lahko časovno razporedimo v neke skupine le s pomočjo del, ki zanje vemo čas nastanka. Skrajno spodnjo mejo predstavlja portret slikarkine sestre Marije por. Pintar (sl. 21 — S. št. 6) iz l. 1883 (KPR št. 221) ter nedvomno istega leta nastali portret njenega moža dr. Luke Pintarja (S. št. 7). Za obe deli je značilna še polna signatura Ivana Kobilica, ki ji bo pozneje dosledno² sledil skrajšani podpis I. Kobilca, ki predstavlja za vse slikarice one dobe značilno namerno skrivanje ženskega imena. Za gornjo mejo pa nam odlično služi Kobilčina prva razstava leta 1889 v ljubljanski realki. S pomočjo seznama razstavljenih del in fotografij interieura morem za marsikako razstavljeno delo določiti vsaj datum ante quem. Leta 1883 nastala prikupna podoba sestre Marije kaže že precejšnjo risarsko spretnost, slikarsko pa je še dokaj enostavna. Barva je skoraj povsem enakomerno nanešena na platno, v posameznih delih — zlasti na obrazu — svetlobno zelo malo zdiferencirana in značilen je slonokoščnemu približajoči se barvni ton kože ter še posebej v istem tonu pastozno višane osvetljave čela, kar bomo odslej v še stopnjevani meri opazili pri skoraj vseh kasnejših študijah in portretih iz münchenske dobe. Svetloba je enakomerno razlita in se spreminja le toliko, da je varovana plastika obraza. Druga taka časovno opredeljena skupina je bila zbirka sedemnajstih slik na gradu Fužine pri Ljubljani, kjer je Kobilca kot hišna prijateljica poučevala v slikanju Baumgartnerjevi hčerki Josipino in Marijo. Kot pravi France Mesesnel, so ta dela, večinoma portreti in študije, nastala v letih 1883—1885. Tega časovnega okvira pa verjetno ne smemo jemati preveč strogo, ker nosi portret fužinskega gospodarja Janeza Baumgartnerja letnico 1886 (S. št. 15). Ista letnica je tudi na hrbtni strani odlične in s temperamentom slikane študije ženske glave (S. št. 12), ki je pred kratkim prispela v Narodno galerijo v Ljubljani. Od fužinske zbirke, ki je bila malce pred drugo svetovno vojno razprodana (glej zadevni Mesesnelov članek v Kroniki slovenskih mest VII, 1940, str. 97—102) sem mogla do sedaj zaslediti poleg pravkar imenovanih še naslednja dela: dvojni portret kontes Mary in Josipine Baumgartner (prva por. Paumgartner, druga Wenckheim) v pastelu (sl. 22) portretno skico »fužinske lepotice« Korbarjeve (S. št. 9), poroč. Flerè, doprsno podobo deklice s telovnikom (S. št. 8) ter študijo starke z ruto (S. št. 10). Od imenovanih del sta manj zanimiva močno akademsko uradni portret Baumgartnerja ter v nekih pogledih še nesigurna študija deklice s telovnikom, vso pozornost pa zasluži skoraj v naravni velikosti izvršeni dvojni dokolenski portret obeh kontes v pastelu (S. št. 11), ki je glede na format redek ne le v našem, ampak tudi v svetovnem gradivu. Če bi se držala popreje imenovanega razdobja 1883 do 1885, bi ga morala vsekakor pomakniti na skrajno zgornjo časovno

mejo. Med fužinskim gradivom se posebej odlikuje že omenjena portretna skica Korbarjeve, prav tako že imenovane dekliške glave iz Narodne galerije in do zdaj še neizsledena skica kontese Mary Baumgartner. Prva, predvsem pa zadnja, sta označeni le v glavnih zunanjih in notranjih obrisih obraza, vse pa označuje neposrednost in živost izraza ter za ta čas izredno svobodna poteza čopiča, ki v tem pogledu spominja na francoske impresioniste, le da se tu ne uveljavlja barvito, temveč v pretežno rjavih tonih. Kot nadaljna opora pri dataciji nam služi razstava v mesecu marcu leta 1888 v Künstlerhausu na Dunaju, kjer po poročilih S. Vurnika in S. Trdinove Kobilca prvič razstavlja tri slike: Holandsko dekle (S. št. 13), Citrarico (S. št. 22) in dvojce portretov. Nastanek podobe dekleta lahko še točneje determiniram s pomočjo datuma na fotografiji slike, ki jo je Kobilca poslala dr. Sadnikarju v Kamniku (4. 6. 1886 — nedvomno datum predaje ali prejema pisma) in ki nam tako predstavlja čas, pred katerim je morala slika nastati. Na sami sliki je datirana tudi mala študija moške glave (S. št. 14), ki je po sivkastih tonih in le-tu načetem problemu direktne osvetljave od strani v ožji sorodnosti s preje imenovano sliko ter me dokaj spominja na Veselovega Moža z brkami, ki je verjetno spet identičen s Slovenskim kmetom, s Holandskim dekletom istočasno razstavljenim na Dunaju. Ni mi potrebno še posebej pripominjati, da se je mogla tu Kobilca Veselu še najbolj približati. Citrarica, ki je bila prav tako marca 1888 razstavljena v Künstlerhausu, pa je verjetno nastala 1887 ali še poprej iz naslednjih razlogov: Dr. Sadnikar hrani fotografijo Kofetarice (sl. 23) z datumom 28. 3. 1888, to je iz časa, ko je slikarka razstavljala na Dunaju. Ker je vse svoje življenje imela Kobilca Kofetarico za svoje najboljšo delo, se mi zdi najverjetneje, da jo je v času odprtja razstave šele dokončevala, za kar bi govorila tudi omenjena fotografija, ki kaže del ozadja na levi strani še nedovršen, če ne gre le za okvaro plošče. Ker je Kobilco podoba Kofetarice pri njenem znano skrupuloznem načinu dela z mnogimi predštudijami (glej tudi fotografiji študij glave v različnih obratih) izredno zaposlevala, je več kot verjetno, da je mnogo bolj šolsko okorna Citrarica nastala dosti pred ono. Kot tretjo razstavljenjo sliko navajata omenjena pisca dvojce portretov, kar pa se mi zdi po dosedanem poznavanju gradiva le nerodna formulacija za dvojni pastelni portret Baumgartnerjevih hčera Mary in Josipine. S tem pa bi bil mogoč tudi kasnejši nastanek te slike, za kar bi govorilo: prvič, da se je Kobilca po poprejšnjih omejitvah na glavo in poprsje šele v teh letih lotevala zahtevnejših figuralnih nalog (prim. Citrarico), drugič, da kaže pastel kljub izredno svetlim pastelnim barvam v obdelavi golih teles z rahlimi sivovijoličastimi sencami sorodnost z obdelavo rok Citrarice. Tu bi navedla še med leta 1886 (KPR št. 240) in 1887 (datacija na hrbtu slike) datirano doprsko podobo sestre Fani (S. št. 17) s pastozno in v širokih potezah naslikano belo ruto preko glave in prsi, ki bi ji zaradi slikarsko enake obdelave bele bluže ter obraza postavila ob stran podobe Kobilčine sestrične Micke Blekove iz Podbrezj (S. št. 18). Leta 1886 je nazadnje nastal tudi portret Ivaninega očeta Jakoba (KPR št. 229) in njegove žene Marije (glej fotografijo iz l. 1889). — Odprto vprašanje ostane še točnejša določitev dveh slik, ki ju je



Sl. 21. I. Kobilca, Podoba Marije Pintar (1885); lastnik dr. Pintar v Ljubljani

Kobilca poslala na veliko junijsko umetnostno razstavo v Münchenu leta 1889. S. Vurnik piše, da je bila ena veliki portret baronice Moltkejeve v kostumu Thekle Wallenstein, S. Trdina pa navaja portret Sestre Fani in Rose Pfäffingerjeve. O tej razstavi pa je beležil recenzent *Münchner Neueste Nachrichten*³ o Kobilci, ki jo je imel seve za



Sl. 22. I. Kobilca, Podoba Mary Paumgarten in Josipine Wenckheim (1885—1888);
lastnik ing. P. Krže



Sl. 23. I. Kobilca, Kofetarica (okr. 1888); lastnik Predsedstvo vlade LRS

moškega, da je vzbudila med podobami modernih zanimanje poleg celopostavnega damskega portreta tudi študija ljubke ženske glave, ki je pri njej obžalovati le to, da so svetlobe obraza nanesene predebelo in da je možno zato sliko ogledovati le iz neke oddaljenosti. Ali naj sedaj pod navedenim celopostavnim portretom domnevamo sestro Fani ali Moltkejevo, je težko ugotoviti in je za samo datacijo Fani (ker Moltkejeva ni dostopna) na vse zadnje nevažno, ker je tako že datirana v to leto (KPR št. 212). Nemogoče pa se mi zdi, da bi bil pod študijsko



Sl. 24. I. Kobilec, Razstava leta 1889 na realki v Ljubljani

glavo mišljen portret Rose Pfäffingerjeve, ki ga sicer poznam le po slabo ohranjeni fotografiji, ki pa jasno kaže doprsno podobo z izdelano obleko. Tudi so vsi Kobilčni portreti v razliko s študijami zelo natančno izdelani v gladki tehniki. Vedno bolj se mi vsiljuje domneva, da je šlo pri tej študiji za tako imenovano Damo z ogrinjačo (S. št. 30), ki je v tehnični obdelavi obraza zaradi svojih v neenakomernih kopicah nanesenih osvetljenih mest ter nekako grafično izpraskanih senc dokaj svojevrstna. Tudi če opazka münchenskega kritika ne zadeva Dame z ogrinjačo, je dragocena, ker je dan tako čas, ki se v njem uveljavlja umetničina manira tovrstnih pastoznih višanj in vrezanih senc in gub. Ta tehnika sicer ni odmevala v kasnejših Kobilčinih delih, dobro pa karakterizira vpliv münchenskega miljeja vobče, saj zanj dobro vemo, da so tu baš v tej dobi slikarji obilo tehnično eksperimentirali. Okoli vseh teh omenjenih del bo potrebno razporediti dokaj številno zbirko münchenskih študij, med katerimi naj omenim le skupino pretežno starčevskih glav (prim. S. št. 10, 25 itd.) s krepko modeliranimi obrazi v izrazitem chiaro-scuro.

Važen dogodek pomeni Kobilčina prva samostojna razstava v Ljubljani na realki (15.—20. decembra 1889), ko je umetnica prvič javno nastopila pred domačim občinstvom in mu prikazala rezultate svojega več kot sedemletnega študija. Dogodek ni bil pomemben le v zvezi s Kobilčinim delom, saj je predstavljal vobče prvo tovrstno prireditev v Ljubljani. Razstava je zanimiva tudi po svoji ureditvi, ki jo poznamo



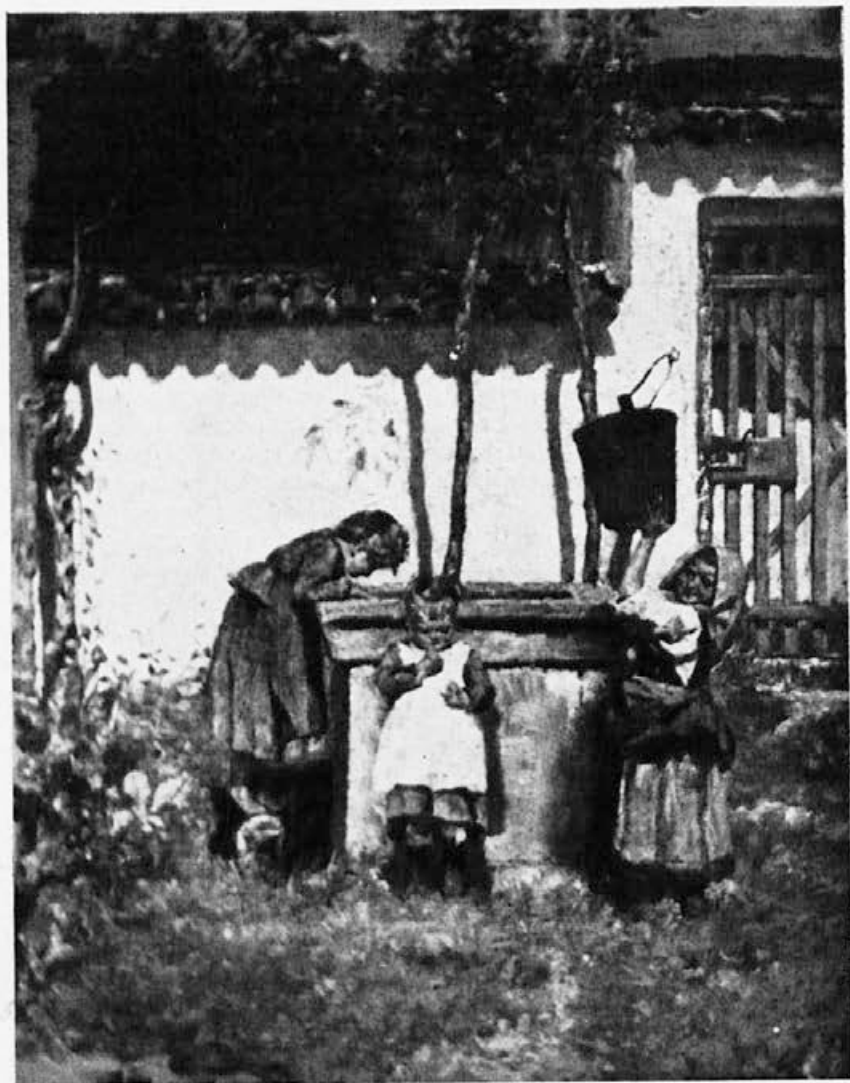
Sl. 25. I. Kobilca, Babičina skrinja (okr. 1888); lastnik Zelenik, Celje

po dveh ohranjenih fotografijah. Kot je razbrati iz ohranjenega seznama del, omenjenih fotografij (sl. 24) in poročila Vatroslava Holza v Ljubljanskem Zvonu (1890, str. 54), so bile razstavljene v prvem oddelku naslednje slike v oljni tehniki: portret Baumgartnerja (1886), očeta Jakoba in matere Marije (oba 1886), portret Marijane Souvanove, por. Kump (S. št. 16), ki ga moram zaradi nesigurne risbe prav tako šteti med zgodnejša dela, odlični celopostavni portret sestre Fani iz leta 1889 (S. št. 31) ter slednjič meni še neznana portreta prijateljice

Roze Pfäffinger in »neke gospodične Schilling«. Študij je bilo po seznamu razstavljenih 12, po tem pa, kar mi govori fotografija, moram njihovo število zvišati na 14. Ostala dela so predstavljale Madono z otrokom (S. št. 68) in poleg portreta Fani najpomembnejše žanrske podobe: poleg že prej imenovanih — Holandskega dekleta, Citrarice in Kofetarice — je tudi najstarejša Babica z vnukinjo (S. št. 19), za katero je bila starka delana po modelu v Münchenu (ohranjena je mnogo večja študija iste glave s havbo), deklica pa je bila dodana kasneje v Podbrezju in je Ivani tu stala za model sestrična Micka Blekova (pri čemer bi to »dopolnilo« zaradi sorodnosti z že navajano — S. št. 18 — podobo Blekove postavila v leti 1886 in 1887). Naštetim žanrom sta na razstavi drugovali še dve tovrstni deli: Babičina skrinja (sl. 25) in Pri vodnjaku (sl. 26). Narodopisno poudarjena Babičina skrinja (S. št. 24) ima barvno še neke sorodnosti z Babico z vnukinjo, vendar so tu barve svetlejše in izrazitejše, tam pa se vtapljajo v rjavini ozadja. S posebno pozornostjo je naslikano tihožitje: skrinja z deli narodne noše in predmeti na steni za figurama. Zadnje delo Pri vodnjaku (S. št. 34) je obenem slikarsko najnaprednejše. Ta mala pleneristična slika je bila narejena v Ilirski Bistrici, verjetno v počitnicah leta 1889. V drugem oddelku je bilo razstavljenih pet pastelnih damskih portretov: Marijane Souvan-Kumpove (S. št. 21a), dvojni portret Mary in Josipine Baumgartner ter slednjič do danes še neizsledeni portreti Razingerjeve, Rakteljeve in Schäfferjeve. Na fotografiji je vidna še prav tako v pastelu izvršena otroška glavica Kobilčinega nečaka, zdravnika dr. Ivana Pintarja (1889, S. št. 32).

Če se ob tej priložnosti ozremo po umetniški žetvi in rezultatih, ki jih je mogla Kobilca pokazati po več kot sedemletnem šolanju v tujini, moramo priznati, da si je slikarka pridobila izredno spretnost v obvladanju slikarskih sredstev, da je bilo težišče njenega dela predvsem na človeški figuri in to zlasti glavi, da je pri tem kazala od začetka nesigurnost v oblikovanju ostalega telesa, ki pa proti našemu datumu — 1889 — že postaja zadovoljivejše. Portret sestre Fani predstavlja višek v združitvi portretnega in figuralnega in nakazuje v barvnem pogledu zaradi izbire delikatnih svetlih tonov že preokret k svetlejši paleti. Istočasno pa se — nedvomno ne brez vplivov Vesela, s katerim je Kobilca nabirala narodno blago po Gorenjskem — že pojavlja zanimanje za žanr, kot to najboljše kažejo Babičina skrinja in Pri vodnjaku.

Zadnjega že ne morem več razložiti, če poprej ne opozorim na dogodke, ki se v tem času vrše v münchenskem umetniškem svetu. Že v uvodu naznačeni prevladujoči in konservativni akademski smeri se šele zdaj postavijo nasproti mladi, ne več le kot posamezniki, ampak v pravi organizaciji. München, ki je v osemdesetih letih pričel dobivati velemesten značaj, je bil tako prvo nemško mesto, v katerem se je izoblikovala tesnejša zveza mladih, moderneje usmerjenih slikarjev, ki so leta 1889 že skupno razstavili pod geslom secesije. Slikarsko je nova smer v glavnem zastopala plenerizem ali se vsaj k njemu nagibala. Na Kobilco je vplivala ta smer predvsem z deli svojega glavnega in obenem najstarejšega predstavnika, Fritza von Uhdeja. Tako



Sl. 26. I. Kobilca, Pri vodnjaku (1889); lastnik dr. Pintar v Ljubljani

v Kobilčinih interieurih kot v njenih slikah iz narave, ki so vedno povezane s figuralnimi upodobitvami, opazamo takrat, da je povsem prekinila z ateljejskim načinom slikanja in da se je pričela zanimati tudi za svetlobne probleme. Rezultat tega umetniškega preloma z akademjsko tradicijo, izvršenega v smeri tako imenovane moderne, pomenijo že poprej omenjena slika Pri vodnjaku (S. št. 34) in prav tako v Ilirski Bistrici, verjetno tudi poleti 1889, naslikana podoba Iz malega sveta (S. št. 35) ter slednjič dve v značilnih sivih tonih podani notranj-

ščini notranjskih kuhinj (Kmečka kuhinja S. št. 37 in Kmečko ognjišče S. št. 36) in mala pa izredno sveže učinkujoča skica sedeče žene s posodo v rokah (S. št. 35). Od obeh vrtnih plenerističnih slik iz Ilirske Bistrice se mi zdi Pri vodnjaku barvno bolj sveža in prepričljivejša. Iz malega sveta pa je kljub bogastvu svetlobnih refleksov slikarsko manj dosledna, ker se v celoti še vedno oglašča nek rjavkast ton, ki je še nedvomen odsev ateljeja. Isto leto 1889 prične slikati Kobilca v Podbrezju veliko platno, imenovano Poletje (sl. 27), ki ga dokonča naslednje počitnice, 1890. Ohranila se je fotografija (sl. 28), ki zanimivo pričuje o umetniškem delovnem postopku. Predstavlja nam isto glavno skupino, sestro Fani in oba otroka, v približno istem okolju.⁴ Na vlogo fotografije v Kobilčinem delu bom opozorila še v končnem povzetku. Drži, da je fotoposnetek tudi tu nadomeščal ali vsaj podpiral pri Kobilci značilno slabotno notranjo predstavo bodoče dispozicije kompozicionalno in po obsegu zahtevnejšega dela. To dokazujejo tudi razlike med fotografijo in sliko: v celoti pričajo o tem, da je fotografija služila le kot kompozicijska opora, ki jo je umetnica spremenila povsod, kjer so to zahtevali slikarski razlogi in želje po večji življenjski prepričljivosti. Figure, ki na fotografiji značilno togo pozirajo, so se na sliki razgibale in se povezale med seboj. Fani, ki ima na fotografiji enobarvno obleko, je na sliki, kot glavni predmet upodobitve dobila belo bluzo, ki srka vase vse obilje dane svetlobe in tako tudi slikarsko prihaja do večjega izraza. Zelja po pripovednosti pa je prvotno prizorišče še razširila in ga v ozadju poživila s tipično žanrsko skupino vaških otrok. Slika je v svojem času žela precejšen uspeh, bila je skupaj z Likaricami razstavljena tako v pariškem Salonu kakor tudi na drugih razstavah, pri vsem tem pa kaže zaradi svojega velikega formata tudi Kobilčina slabosti v večji meri. Pravzaprav je slika napredna le v tehnično slikarskem pogledu, kjer se odlikuje s pastoznejše nanesenimi svetlimi barvami, kar opazamo najbolj v krajinskem okolju, celotni vtis pa vendar trpi tudi s stališča do takrat doseženega slikarskega razvoja zaradi očitnega nesoglasja med velikostjo zajetega prostorskega izreza in optično neutemeljeno podrobnostno obdelavo posameznosti. Po vsej verjetnosti je še leta 1890 nastala tudi slika V lopi (S. št. 47), ki jo je Kobilca slikala v Novem mestu. Delo kaže najtesnejšo stilno sorodnost s Poletjem in bi ga zaradi tega glede na dejstvo, da je preživela Kobilca prihodnje počitnice v domovini že po nekajmesečnem bivanju v Parizu, zelo težko postavila v kasnejši čas, to je v edino še možno leto 1891. Če se ozremo še na ostala pomembnejša dela koncem Münchenske dobe, morajo v prvi vrsti pritegniti našo pozornost Likarice (S. št. 51), ki so nastale v Münchenskem ateljeju pred odhodom v Pariz marca 1891. Zanje so ohranjene tri študije: celotna kompozicija v manjšem formatu, ki se v vsem ujema z dogotovljeno podobo in je zaradi večje barvne in formalne sproščenosti skoraj zanimivejša od te (S. št. 50), ter dve detajlni skici stare žene v ozadju (S. št. 49). Podoba likaric, ki sodi med Kobilčina najboljše figuralna dela, je obenem izvrsten primer rešitve svetlobnega problema v interieuru z vsemi posledicami za plenerista še sprejemljivega razkranjanja lokalnih barv in mehčanja risbe. Poleg del, ki tako ozna-



Sl. 27. I. Kobilca, Pomlad (Narodna galerija v Ljubljani)

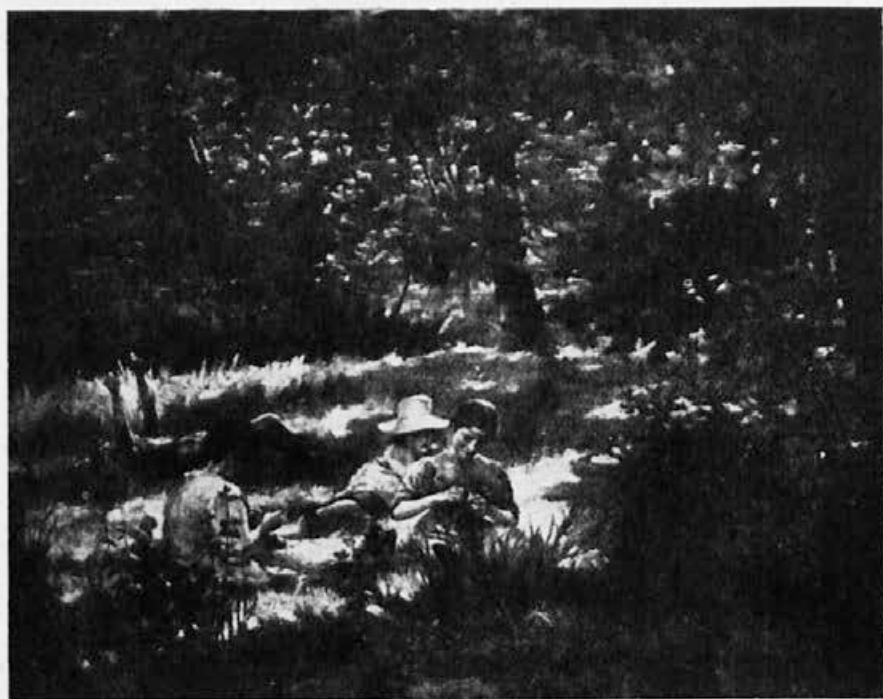
čujejo slikarkina umetniška zanimanja in so zanjo razvojno važna, pa naj imenujem iz istega časa še vrsto slikarsko konservativnejših portretov. To sta zlasti portreta dr. Vidrića (S. št. 42) in njegove hčerke Jele (S. št. 43) in za njima portreta profesorja Josipa Stareta (S. št. 45) in njegove žene Amalije (S. št. 44). Oba moška portreta sta izvršena v olju in v ničemer ne segata preko povprečne akademske ravni. Boljša

sta oba pastelna ženska portreta, posebno izrazno živi deklice Jele. Tem delom bi morala pridružiti še istočasno v Zagrebu nastali portret škofa Račkega. V leto 1889 (eventualno 1890) datiram tudi dokolenska portreta Josipine in Feliksa Stareta (S. št. 40 in 41). Podobi lastnikov Kolovca in Ruprečvrha, kjer je bila slikarica priljubljen in dokaj reden gost, se medsebojno dopolnjujeta in predstavljata dva dobra primera reprezentativnejšega meščanskega portreta konca prejšnjega stoletja. V zaključek münchenskega obdobja bo končno potrebno prišteti še tihožitje z buketom cvetočih mirt v vazi ter poročno obleko, vencem in rokavicami v ozadju (S. št. 46). Sliko je Kobilca izvršila za Marijano Kumpovo, ki se je poročila leta 1890, in jo moramo zaradi tega tudi takrat datirati ter tako predstavljata za zdaj najstarejše znano samostojno cvetlično tihožitje.

Marca leta 1891 se Ivana Kobilca preseli iz Münchena v Pariz, od koder se 1895 vrne v Ljubljano, preživi vmes 1891 počitnice doma, 1892 pa se v mesecu juliju mudi nekaj časa v Barbizonu. Iz te dobe je preostalo relativno malo del. Iz Gervexove šole, kjer je kmalu po prihodu v Pariz slikala poldrug mesec, so se ohranile le tri, kasneje spodaj prizrezane študije. Dve odlični v profilu podani glavi z golimi rameni (S. št. 76 in 77), prej verjetno celopostavna akta, še kažejo bližino münchenskega načina slikanja. S šolo je bila umetnica, kot vemo, nezadovoljna in ji je dalo več pariško umetniško ozračje samo. Za Kobilco je značilno, da je šla v Parizu mimo impresionistov (čeprav je zapisal Vurnik v njenih spominih, da je videla Manetjevo Olimpijo in pač lahko domnevamo, da tudi druga in značilnejša impresionistična dela) ter se je najbolj navdušila ob Bastien-Lepagea »Ob košnji«. Zanimivo bi bilo ugotoviti, kaj oziroma kdo je nanjo vplival, da je spremenila svojo paletu. V celotni pariški dobi namreč opazamo izrazito prevladovanje modrih tonov, sprva v celoti, kasneje, tja do odhoda v Sarajevo, pa vsaj v osenčevanju golih delov telesa. To modro senčenje se včasih, zlasti po ožji pariški dobi, preliva v vijoličasto, oboje pa se kdaj pa kdaj meša z zelenimi toni. Za prvi način prevladujočih modrikastih barv sta značilna umetniško najbolj dognana Pariška branjevka (S. št. 85) in koloristično njej sorodni Deček v modri mornarski obleki (S. št. 79), oba iz leta 1891 ali 1892. Isto barvno obdelavo kažejo v ostalem še svobodneje slikane študije (S. št. 80/I—II in 82), med katerimi je zadnja nastala kot priprava za Branjevko. Od 1891. leta naslikane portretne študije mlade Parižanke, ki je bila štiri leta pozneje kupljena na razstavi v Budimpešti, baje za tamošnjo galerijo, se nam je ohranila le fotografija. Preobrat k mnogo svetlejšim tonom razodeva podoba Parižanke s pismom (S. št. 84), v belem plašču s prav tako belo bojo, ki vsebuje prav tako značilno modro osenjava. V podreditvi figure krajini je Kobilca dosegla višek z Otroci v travi (sl. 29) (S. št. 81), ki so nastali poleti leta 1892 v Barbizonu. Delo je edinstveno med slikarkinimi stvaritvami tudi po svojem impresionističnem odnosu do motiva, v katerem je poudarek le na spreminjajoči se barvni in svetlobni intenzivnosti zelenja, ki pa je v formalnem pogledu kljub temu še podano z izrazito realističnim interesom za detajl. Na etiketi knjige »Paris 1893« datirano Cvetlično tihožitje (S. št. 85) je zanimivo



Sl. 28. I. Kobileca, Fotografija motiva za sliko Poletje



Sl. 29. I. Kobilca, Otroci v travi (1891); lastnik M. Pintar v Ljubljani

in karakteristično zaradi aranžmaja cvetlic, ki so raztresene tudi okoli vaze po mizi in obeh zvezkih. Po celotni ureditvi spominja na drugo cvetlično podoba, Tulipane (sl. 30 — S. št. 48), le da so pri tem posamezni cvetovi ostreje izrisani, ureditev bližja dobro znanim starejšim vzorom in bi jih zato opredelila kot starejše. Od slik, ki so nastale na Kranjskem do odhoda v Sarajevo, bi omenila le poglobitve. Vedeževalko (sl. 31 — S. št. 88) datiram v leto 1895. Slikana je bila na gradu Kolovcu in je nastala po zelo vestnih predpripravah. Ohranjena je končni original po merah in izrezu presegajoča in skoraj v potankosti izdelana študija (S. št. 87), druga pa je bila pozneje razrezana v več delov. Presenetljiv je že sam izrez podobe, ki bi nam bil brez pariških vplivov skorajda nerazložljiv. Narava, zajeta na dovolj slikovit način v skoraj povsem slučajnem izseku, je podana celotnostno, telesa figur sicer niso izgubila individualne pomembnosti (kot je bil primer pri Otrocih v travi), toda s prvo jih povezuje vsaj skozi vejevje prosevajoča sončna svetloba. Nekoliko pomanjkljivega znanja formalne perspektive se je Kobilca sama dobro zavedala. Na naši sliki se zrcali v nesorazmerni velikosti deklice (portret Hele Staretove, pozneje por. Rus) v primeri s prednjima dvema figurama. Od ostalih del moram na prvem mestu omeniti formalno nekam strogi in enostavni, v izrazu pa skoraj presunljivi avtoportret, ki je po vsej priliki nastal ne dolgo pred budimpeštansko



Sl. 50. I. Kobilca, Tulipani (okr. 1890); lastnik M. Pintar v Ljubljani

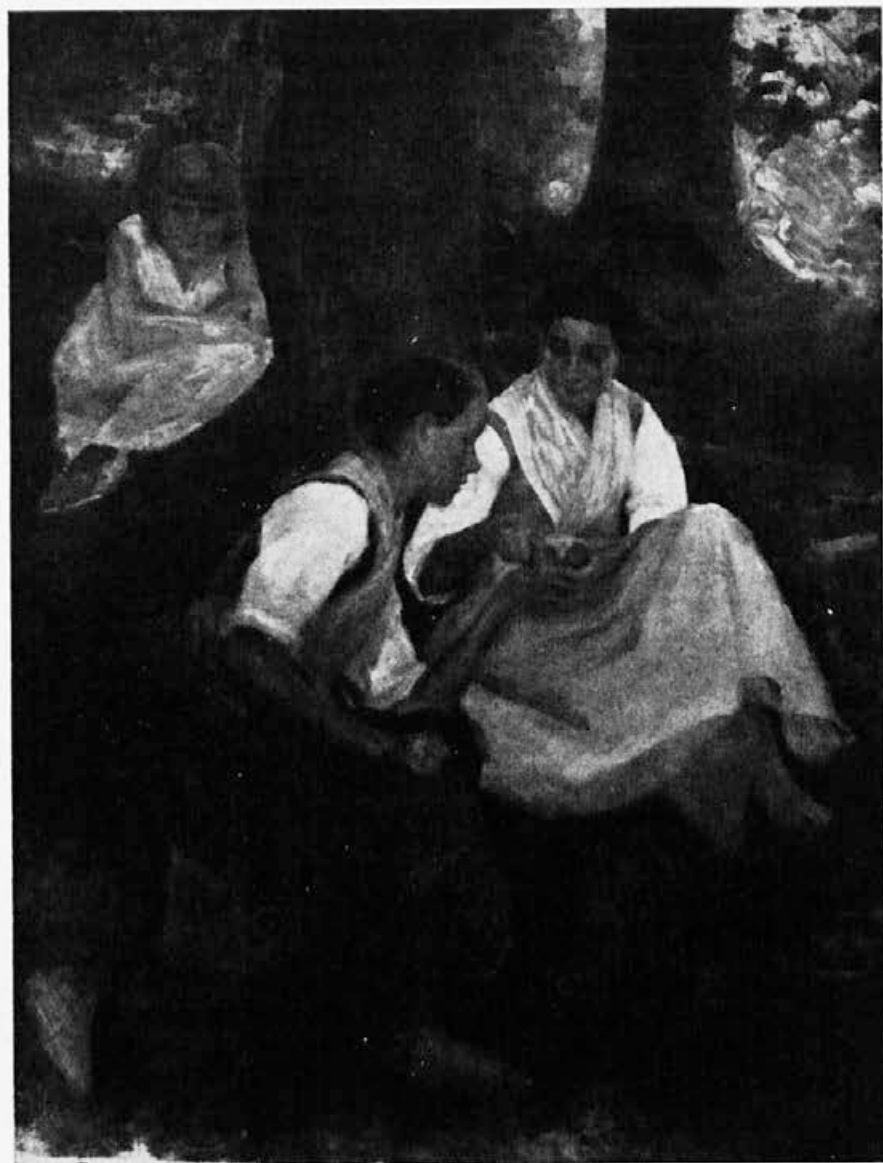
razstavo. Dodam naj mu otroški pastelni portret Stane Kumpove (S. št. 94) iz leta 1895 ali 1896 ter veliki, v skoraj pretirano poudarjenih vijoličastih tonih rok in obraza podani Portret sestre Fani (S. št. 95).

Barvna skala pa nazadnje le še krepí žalostni obraz in prosevajoči inkarnat sušične žene, ki je malo za tem podlegla svoji bolezni (1898).

Za sledeče obdobje mi manjka, kot sem že uvodoma pripomnila, pregled čez večje število slik, druga dela pa sem si mogla često ogledati le tako bežno, da jih nisem mogla medsebojno primerjati, zagadelj se bo oris teh treh decenijev zaenkrat omejil le na nekaj pripomb. Sarajevsko obdobje predstavlja čas, ko se je Kobilca že čutila doraslo tudi večjim in zahtevnejšim slikarskim problemom. Baš kompozicionalno težavnejša dela, ki so vsa nastala v tej dobi, pa dokazujejo, da se Kobilci veliki format in monumentalna kompozicija nista najbolj prilagala in da se njenemu realističnemu konceptu slikarstva z izrazito ljubeznijo za detajl bolj ustrezale druge, po formatu skromnejše naloge.

Slikaričin slikarski oevre moremo v tej dobi v glavnem razdeliti na velike figuralne kompozicije, izvršene v oljni in fresko tehniki, kjer je bila umetnica po tematiki logično močno vezana na željo naročnika, na vrsto portretov, ki moramo pri njih razlikovati zopet po naročilu nastale portrete vidnejših osebnosti z jasno težnjo po reprezentanci (po večini so ti dokaj pusto akademsko pojmovani) in v razložek z njimi skupino bolj svežih, intimnejših, zlasti ženskih portretov iz kroga slikarkinih sarajevskih znank, ki brez izjeme mnogo bolje označujejo Kobilčine slikarske težnje v tej dobi. V Sarajevu pa najde plodna tla že poprej obujeni smisel za narodopisno gensko podobo. Tudi ta se sedaj enako kot reprezentativna figuralna kompozicija razmahne do svojega največjega obsega.

Od večjih monumentalnih del zaslužitá poglobitno pozornost obe freski v cerkvi sv. Cirila in Metoda (v Sarajevu običajnejši naziv kot pri nas udomačeni jezuitska) iz okoli leta 1900. Da za datum nastanka navajam ta čas in ne letnice 1902, ki se je utrdila v naši literaturi, je vzrok preprosto dejstvo, da so v knjigi »Spomen-knjiga iz Bosne« (Zagreb 1901, str. 75, 76) že reproducirane fotografije notranjščine imenovane cerkve in sta tam vidni tudi obe Kobilčini freski. Prav tako je brati v uradnem listu Vrhbosna iz leta 1901, da so bila tedaj vsa dela v notranjščini stavbe že povsem dokončana. Obe freski opazimo precej visoko nad polkrožno zaključenima oltarnima nišama, ki izpolnjujeta spodnji del zaključnih sten okrnjenih stranskih ladij, oklepajočih s kupolo pokriti prostor centralne arhitekture. Obe freski ustrezata i po velikosti i po svoji obliki s polkrožnim zaključkom nišama pod seboj. S tako oblikovanim in močno poudarjenim okvirom pa delata bolj vtis oljne podobe kakor s steno neposredno povezane stenske slikarije. Evangeljsko stran krasí prizor zedinjenja katoliške in pravoslavne cerkve. Nad zastopniki obeh je upodobljen Kristus s sv. Klaro na svoji desni in arhangelom Mihaelom na levi. Na nasprotni strani plava v oblakih Marija, pod njo so v dveh tesno strnjenih skupinah zbrani jezuitski svetniki. Umetnica pravi v svojih spominih, da je naredila za obe freski več fiziognomičnih predštudij. Od vsega tega ni ostalo ničesar. Ohranili sta se le dve barvni študiji celote, ki ju smemo smatrati za zadnji pred končnim delom (sl. 32). Študiji sta vestno realistični, drobna poteza čopiča oblikuje vsak detajl. V glavnem smemo reči, da se enako v barvni kot formalni kompoziciji skladata s freskama, le da so tu



Sl. 31. I. Kobilca, Vedeževalka (1893); lastnik M. Pintar v Ljubljani

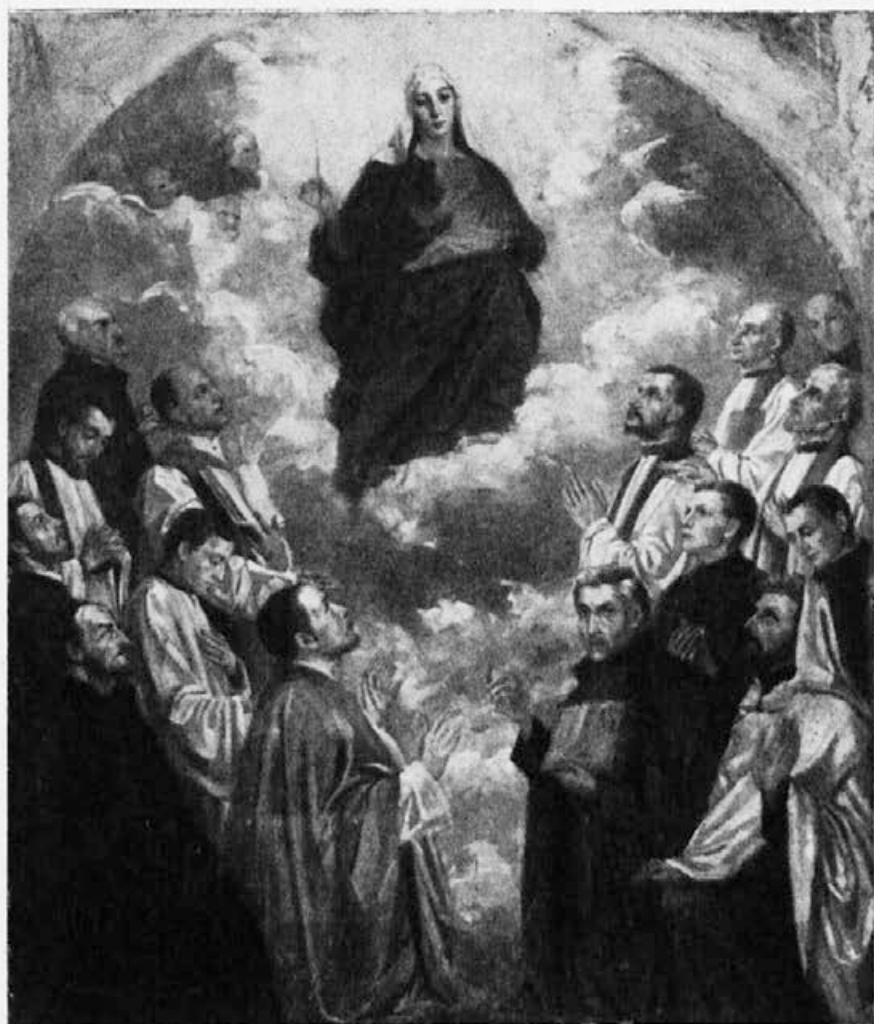
barve izrazitejše, bolj žive, tam pa že zaradi same tehnike nujno nekoliko nežnejše in bolj uglašene med seboj. Edina sprememba je v številu oseb na sliki jezuitskih svetnikov. (Medtem ko si stoje v osnutku nasproti v razmerju 7 : 8, je na freski umetnica povečala njih število za tri, da dobimo razmerje 9 : 9)! Kompozicijsko stremi Kobilca bolj po

polnitvi ploskve, kakor pa po prodiranju v globino. Zgodovinsko slogovno bi lahko za samo razporeditev oseb ugotovili vzore vse do 16. stoletja, pri sliki jezuitov pa se še posebej spomnimo na skupine donatorjev Domenica Tintoretta. Kljub razgibanim pozam posameznih figur učinkuje celota strogo statično.

Od slike »Kristus na Oljski gori« v sarajevski protestantski cerkvi, ki jo sedaj uporabljajo kot gledališko kulisarno in je zato bilo zaenkrat nemogoče ugotoviti, ali se je ohranila, je prav tako ostala barvna študija. Podana je v težkih, nenaravnih barvah, ki naj bi podčrtale vsebinski moment dogodka. Krajina je skrajno enostavna. Način razpostavitve figur in njih povezave z okoljem nam dá misliti, da je umetnici pri tem delu lebdel pred očmi enkrat tudi likovni spomin na njenega najbolj spoštovanega vzornika Puvis de Chavannea. Rezultat je enostavni red vertikal in horizontal.

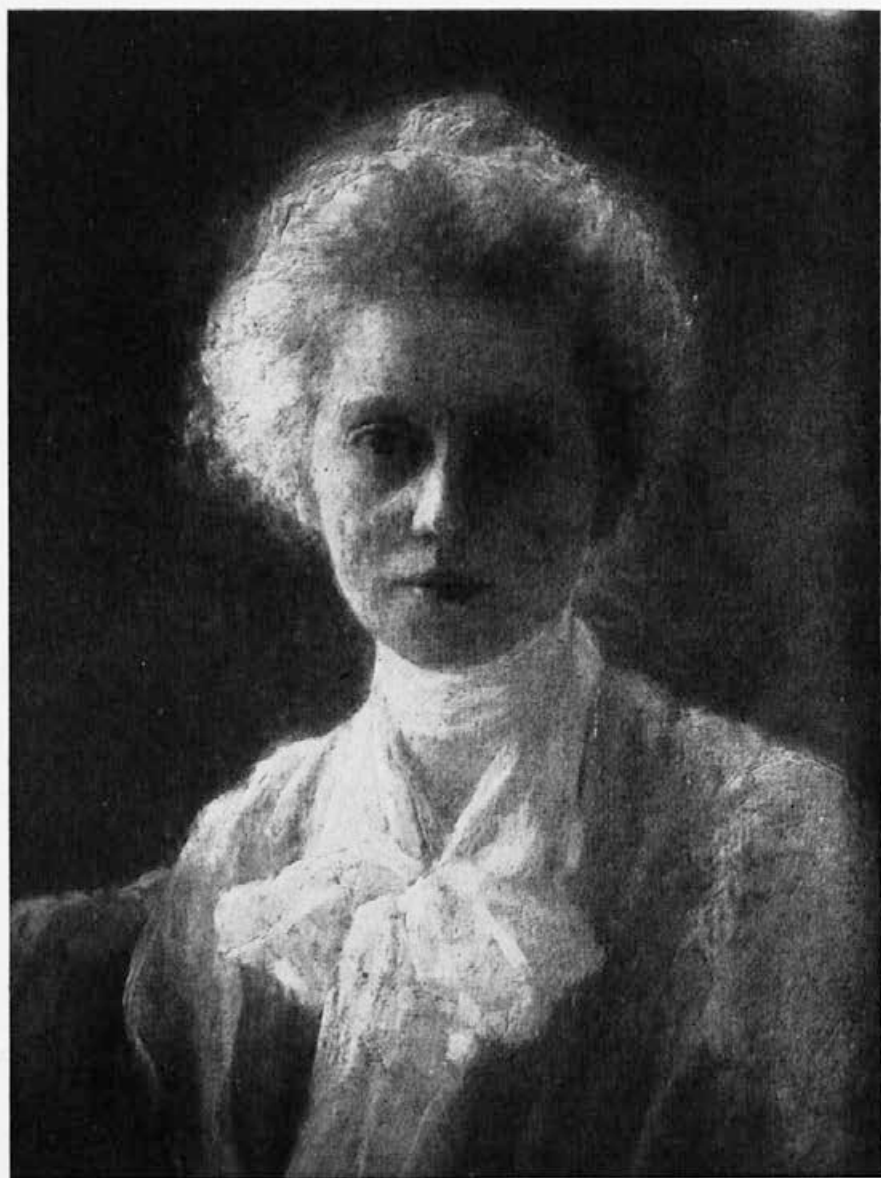
Med večja portretna naročila iz te dobe spada portret nadškofa dr. Josipa Stadlerja iz leta 1897. Delo, ki so ga, kakor vemo, po sekundarnem napisu na portretu in po opazki v Nadi (leto 1898, str. 95) poklonili portretirancu sarajevski katoliki o priliki njegovega ozdravljenja, je za nas skupaj s freskami zanimivo v dvojnem pogledu: kot historičen dokument prodiranju Avstro-Ogrske paralelne ekspanzije katoliške cerkve proti vzhodu, obenem kot značilno prvo in glavno naročilo, ki je Kobilco privedlo v Sarajevo. Celopostavni portret je izvršen v naravni velikosti in je pri tem tako po pozi konvencionalen kakor barvno pust in neambiciozen. Obraz je bil kasneje preslikan, bojda na ljubo večji podobnosti. V to obdobje spada tudi portret škofa Juraja Strossmayerja, ki ga je slikala leta 1899 v Đakovem. Od ostalih portretov iz tega obdobja, ki so hranjeni v Ljubljani, bi omenila le najizrazitejše. Portret žene Kobilčinega sarajevskega prijatelja, slikarja Arndta (sl. 33), je narejen v drobnih, pri osvetljenih mestih pastozno nanesenih čopičevih potezah. Prevladujejo svetli toni in dobro vidimo, da je umetnico zanimala predvsem igra svetlobnih žarkov v plavolaskinih bujnih laséh (to zanimanje je razvidno tudi iz drobnih risb, ki so se ohranile v slikarkinih skicirkah in ki kažejo reševanje iste naloge, čeprav skromneje in s svinčnikom). Delo (S. št. 102) bi lahko označila kot lep primer plenerističnega portreta, čeprav je nedvomno delano v ateljeju. Sledita še prikupni, v nežnem svetlem koloritu podani dekliški portret, baje kasnejše slikarke Rite Passini, ter za čas preloma iz 19. v naše stoletje najbolj karakteristični portret violinistke Bussjägerjeve, ki ustreza secesionističnemu okusu tako po barvah in izrazu kakor po aranžmaju in seve po kostimu upodobljene.

V zvezi s sodelovanjem pri obširnem, v vrsti monografij habsburških dežela izvedenem delu »Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild«, je ponovno prišlo do izraza zanimanje za narodopisni žanr. Čeravno nam manjkajo trdnješa oporišča za čas nastanka posameznih slik, smemo sklepati, da gre razvoj od drobnih fiziognomičnih študij s postopnim vključevanjem noše k večjim izrezom in celopostavnim upodobitvam v interieuru ali exterieuru, dokler ne pridemo do žanrske kompozicije z večjim številom oseb, ki stoje do nje prejšnja dela v odnosu nujnih predštudij. Ta vrstni red bi potrjevala tudi



Sl. 52. I. Kobilca, Študija za sliko v jezuitski cerkvi v Sarajevu (okr. 1900);
lastnik Mira Pintar v Ljubljani

zaporednost reprodukcij v že omenjeni reviji Nadi. Med zanimivejšimi naj omenim med drugo svetovno vojno na Ruperč vrhu pri Novem mestu uničeno Bosanko s služkinjama (sl. 54), ki se je zanjo ohranila vsaj izvrstna, povsem impresionistično učinkujoča skica ozadja: Pogled (v originalu skozi okno) na zasnežene in v soncu lesketajoče sarajevske strehe in minarete. Poznam le eno delo, ki je kompozicionalno še bogatejše, pa se žal ni ohranilo. To je kompozicija »V cerkvi«, ki je nastala leta 1905, ko je sarajevski umetniški klub priredil študijsko ekskurzijo v Trnovo — Treskavico. V cerkvenem interieru je upodobljenih devet oseb v značilnih nošah. Omenjenima deloma in drugim



Sl. 33. I. Kobilca, Podoba žene slikarja Arndta; lastnik Mira Pintar v Ljubljani

figuralno enostavnejšim, čeprav narodopisno zanimivim, ki jih poznam le po reprodukcijah v Nadi, se pridružujejo v Ljubljani Bosanec z guslami iz leta 1900 (S. št. 106), Deček z violino in Turka pri molitvi (S. št. 99). Močno secesionistična pa je še edina podoba rož, ki jo lahko z gotovostjo uvrstim v sarajevsko dobo — šopek roza vrtnic pred



Sl. 34. I. Kobilca, Sarajevski motiv

modrim ozadjem. Močno »modna« poteza, ki ga karakterizira, je tipična tudi za portrete s cvetličnim tihožitjem, aranžma, ki je bil v literaturi že omenjen. — Večinoma doma pa dela medtem Kobilca na veliki, leta 1903 dovršeni sliki za ljubljansko magistratno dvorano — Slovenija se klanja Ljubljani.

Opozorila sem že na izredno svetlo paletu nekaterih sarajevskih del. Nadaljevanje te značilnosti moremo zasledovati tudi v berlinsko obdobje. Tu se še celo stopnjuje svetlost palete, ki se zdaj mnogokrat približuje skoraj povsem sivobelim odtenkom. Kot najznačilnejši primer moram navesti oljnato lastno podobo (S. št. 121), v skromnejši meri pa izražajo iste težnje tudi sledeči pastelni portreti: leta 1906 nastali Nade in Nevenke Šlajmerjeve (S. št. 114), Hele Rusove iz istega leta (S. št. 115) in gospe Krajčeve iz leta 1909. Kobilčine slike, ki so nastale v Berlinu in so hranjene v Ljubljani, poznam z izjemo nekaterih manj pomembnih študij žal le po fotografijah. To so izrazito feminilno učinkujoči portret inž. Vladimirja Stareta, portretna študija istega ob knjigi, slikana v svrhu reševanja umetne osvetlitve obraza, dokolenski portret nečakinje Mire Pintarjeve iz leta 1913 in slednjič odlična, po mnenju avtorice, nedokončana lastna podoba iz leta 1914 (sl. 55). Kobilca se je pričela v Berlinu intenzivneje baviti s slikanjem cvetlic in tihožitja. Za

prve nimam, vsaj dokler ne bo prilike videti skupaj zbranih originalov, nobenega kriterija za določitev časa nastanka. Od tihožitij se je ohranila v Ljubljani le podoba bakrene posode, za ta čas presenetljivo svobodno tretirane v širokih, temperamentnih potezah čopiča (S. št. 134). Od slikanih študij te dobe se je ohranilo nekaj aktov (S. št. 117, 116/I—II), ki značilno kažejo še v tem času le pusto šolsko, včasih celo zelo okorno prizadevnost. Končno bi bilo še zanimivo preveriti, koliko drži izjava gospe Šlajmerjeve, ki je Kobilca obiskala v Berlinu, da je bila umetnica tedaj močno zaposlena z izdelovanjem portretnih miniatur. Da se je Kobilca s to umetnostno panogo res ukvarjala, nam v ostalem dokazuje na slonovi kosti izvršeni miniaturni portret matere arhitekta Osolina, ki je bil narejen po fotografiji l. 1923 (S. št. 151), ter še manjši v zlat medaljon vdeleni portret Kobilčinega očeta, ki je verjetno nastal po slikarkinem tabelnem portretu istega iz leta 1886.

V zadnji, ljubljanski, dobi vedno bolj prevladujejo podobe cvetlic, ki jih je pa tudi tu zaenkrat še nemogoče časovno točneje opredeliti. V glavnem moremo reči le, da gre pri tovrstnih upodobitvah razvoj od relativno točne risbe, podajanja detajlov in tonske vrednosti k vedno večji barvitosti ter svobodnejši, risarsko skoraj neomejeni potezi čopiča. Okoli konca prve svetovne vojne in po njej se zopeč budi zanimanje za žanr, kar dokazujejo podobe Kranjica lupi jabolka (S. št. 136), Žena lupi jabolka (S. št. 139) ter slikarsko najpomembnejša med njimi, koloristično odlična Kranjica pri šivanju (sl. 36 — S. št. 146). Poudariti moram, da se značaj teh del močno razlikuje od žanrskih slik prejšnjih dob. Medtem ko je takrat slikarki šlo v precejšnji meri za sam motiv in so rešitve tako predstavljale tradicionalni žanr, v katerem sta si zanimivost motiva in slikarska forma — če slednja ni kar prevladala — vsaj enakopravna, stoji zdaj nesporno na prvem mestu čista slikarska problematika. V dvajsetih letih je imela Kobilca v načrtu še precej žanrskih podob, vendar do njihove ostvaritve ni prišlo. Sem bi sodila tudi na Dolenjskem nastala študija lovca (S. št. 153), ki je ostala neporabljena. — Od portretov, ki so v tej dobi poleg cvetlic najpogostejši motiv, bi omenila le najvažnejše, ki kot ostali po večini predstavljajo Kobilčine ljubljanske znance. Leta 1917 nastali portret Ane Župančičeve, roj. Kessler, učinkuje v lepi barvni pretehtanosti sivih in rumenkastih tonov kot pastel in bi ga zato kljub pomanjkljivi anatomiji telesa uvrstila med boljša dela tega časa (S. št. 145). Po letu 1920 nastali portreti kažejo po večini težnjo k barvno zabrisanemu, tonskemu podajanju. Kot primer naj navedem le dva: portret župana Hribarja (S. št. 186) v Mestnem muzeju v Ljubljani in med deli zadnjih let verjetno najboljši Mice Čop-Kesslerjeve (S. št. 150). Vrsto naj zaključí portret arhitekta Osolina (S. št. 154), ki tvori s svojo živahnejšo barvno lestvico ter tehnično svobodnejšo obdelavo precejšnje nasprotje večini ostalih znanih del ljubljanske faze.

*

Temu nepopolnemu in zato tudi neproporcioniranemu pregledu Kobilčinega slikarskega oevra v posameznih razdobjih, ki se je pri münchenski dobi ustavljal pri detajlnih problemih, kasneje pa bil kar preveč sumaričen, bi rada dodala še nekaj pripomb o problematiki



Sl. 35. I. Kobilca, Lastna podoba (1914); lastnik L. Pouh v Ljubljani

umetničinega slikarstva vobče. Kot smo mogli ugotoviti že iz pregleda, je ležalo težišče Kobilčinega slikarskega udejstvovanja v figuraliki, prav posebno še v upodabljanju individualno določene osebnosti — v portretu. Temu se od berlinskega bivanja naprej enakopravno pridružuje cvetlično tihožitje, ki bo v zadnji dobi skoraj prevladovalo. Naloge postavitve cele figure v prostor, naj je to interieur narodopišno ali meščansko žanrskega značaja ali pa izrez iz narave s skupino ljudi, se loti Kobilca ob koncu študijske dobe. V bosenskem obdobju nastopi še problem mnogo zahtevnejše monumentalne kompozicije, katere re-



Sl. 36. I. Kobilca, Kranjica pri šivanju (1917—20); lastnik M. Pintar v Ljubljani

šitev pa je za slikarko Kobilčinega značaja in formata le pretežavna. Njen izraziti intimno slikarski značaj, povezan s smislom za detajlno podajanja celote, ki se mu pridružujejo še nesigurnost v podajanju anatomije zlasti pri celih figurah ter težave v obvladanju perspektivnih sredstev — vse te lastnosti so morale v svoji vsoti privedi do nezadovoljivega rezultata. Da se je tega umetnica sama zavedala, priča dejstvo, da se je odslej zopet in celo dosledneje omejila na posamezno figuro. Pri tej je vedno veljala Ivanina pozornost v prvi vrsti oblikovanju glave, kar kažejo že študije iz Münchena, ki je tudi nanjo v tej



Sl. 57. I. Kobilca, Študija za Citrarico (okr. 1885)

smeri s svojim takratnim portretnim slikarstvom (Lenbach pa tudi Leibl!) nedvomno usodno vplival. Razumljivo je, da se je v tako specializiranem študiju nadarjena slikarka izurila do prave virtuoznosti, da pa ji je nasprotno oblikovanje cele postave še slej ko prej delalo težave. Tu in tam vendar srečamo izven obligatne doprsne podobe večji (običajno dekolenski) izrez in samo enkrat, in to značilno v najkrepkejši zgodnji dobi, reši Kobilca tudi problem celopostavnega portreta (Sestra Fani 1889). Pri tem je nad vse zanimiv sam delovni

postopek njenih figuralnih upodobitev. Ali se je prav v začetku posluževala pri svojih ožje slikarskih delih kot predštudije risbe, ne vem, vendar dvomim v to možnost. O umetniškem načinu slikanja nas dobro pouče nekatere nedokončane münchenske študije; da se tudi kasneje v bistvu ni spremenil, potrjujejo izjave portretirancev iz mnogo poznejšega časa. Kobilca si je na grundirano platno s čopičem naznačila v glavnih potezah zunanje in notranje obrise obraza in telesa, takoj nato pa že prešla na izdelavo posameznosti kot oči, ust, nosu in tudi las. Ozadje okoli glave si je le rahlo naznačila in ko je dovršila fiziognomijo, je pričela poprsje, ki je pri študijah večinoma ostalo le bolj naznačeno. Šele za tem je dokončno obdelala tudi ozadje. — V Kobilčini zapuščini je ostalo sedem drobnih skicirk izredno malega formata, ki vsebujejo brez običajno varovane časovne kontinuitete in precej razmetano zlasti študije iz münchenske dobe ter kasnejših let vključno sarajevsko obdobje, kar vse kaže, da umetnica risbe ni sistematično sarajila. Vsebina skicirk ne predstavlja kakega sistematičnega slikarskega dnevnika, ampak jo moremo imeti le za skupek zelo sporadičnih in slučajnih opazovanj in domislekov. Poleg raznih žanrskih podob iz münchenskega časa, kjer sta še najzanimivejša osnutek za Citrarico (sl. 37) ter Dekle s kolovratom, najdemo več drobnih risbic glav oseb, ki jih je portretirala v olju. Že zaradi njihovega nepomembnega formata jih ne moremo imeti za resne predštudije, ampak le za bežnejše določitve slikarskih vtisov, ki so se ji zazdeli važni ali zaradi nadaljnjega dela kakorkoli vredni svinčnika. Pri Kobilčinih portretnih delih je igrala kot pripomoček mnogo važnejšo vlogo fotografija. Kot pričujejo nekatere ohranjene kopije zadevnih posnetkov in tudi pripovedovanja raznih še živčih portretirancev, se je umetnica posluževala fotografije iz dveh razlogov. Ali ji je služila za izbiro kompozicije ali pa kot delen nadomestek živega modela, kadar ji ta ni mogel stalno pozirati. V kasnejši dobi si je iz istega vzroka kdaj pa kdaj pomagala z nadomestnimi modeli. Ko je izgotovila glavo, ji je sedel v obleki portretirane osebe izmenoma tudi kak znanec ali znanka. Tako sta nastala n. pr. portret župana Hribarja in Evgenije Hribarjeve. — Po večini so Kobilčini portreti slikani v olju, že zgodaj pa se pojavijo tudi pastelni. Pastelni portret, ki je tako važen in značilen za 18. stoletje, ne igra v razvojno važnem slikarstvu 19. stoletja vse do impresionizma nobene vloge in ostane v tem razdobju popularen le med diletanti. Ne ve se, od kod je Kobilca dobila pobudo za pastel, v katerem se je uveljavila kot prva med slovenskimi umetniki, gotovo ne na akademiji, kjer pastel tudi pozneje ni bil predmet posebnega pouka. V njenem ustvarjanju ga lahko zasledujemo od srede münchenske dobe do približno leta 1910. Ni potrebno še posebej pripominjati, da ji je služil le pri dekliskih in otroških modelih. Pa tudi dosti kasneje najdemo v oljnih portretnih odmeve pastelne tehnike (ga. Župančič 1917, Lea Ješe [S. št. 158]). — Cvetlične podobe, katerih prve samostojne realizacije moremo ugotoviti pri Kobilci že okoli 1890, zanimanje zanje pa že v kopijah, ki jih je izvršila na Dunaju, predstavljajo ikonografsko zvrst, ki je v 19. stoletju do impresionistov brez večjega pomena. Kot samostojen motiv se pojavi cvetlično tihožitje šele v 16. stoletju, svoj prvi višek pa doseže

v specializiranem holandskem slikarstvu 17. stoletja. Tu leže tudi Kobilčini prvi vzori (Rachel Ruysch), ki odmevajo vsaj v ureditvi najzgodnejših umetniških zadevnih upodobitev (S. št. 85 in 48).

Važnejše, kot je do tu nakazana problematika njenega slikarskega dela, pa se mi zdi vprašanje, zakaj se Kobilica ni mogla razviti od plenerizma do impresionističnega upodabljanja sveta, čeprav si je tekom let prisvojila vsaj del grobo tehničnega izražanja impresionistov in bi brez njih tudi njene palete v marsikaterem delu ne mogli razložiti.

Tudi na to poslednje vprašanje odgovarjata samo delo in življenje Ivane Kobilce.

V njenem umetniškem interesu v zadnji instanci vedno prevladujeta snov in vsebina nad formo. Njeno umetniško zanimanje se kaže zato v izrazito portretnem dojemanju omejene, snovno zanimive motivike. Na prvem mestu stojita figura in cvetlični šopek: figura tudi v delih, ki niso mišljena kot portreti in niso portretno izrazita, cvetlice nikoli le barvno zanimive. Poleg cvetic in portreta se uveljavlja žanr, krajina pa redko in ne brez zveze s figuro, ki jo običajno prevlada.

V okviru take in tako pojmovane motivike Kobilca ne more do kraja izvesti niti vseh zahtev plenerizma, kar velja celo za njeno umetniško najbolj revolucionarno dobo 1889—1893. Plenerizem je v nasprotju s prejšnjim realizmom zavrgel risanje detajlov, iluzijo snovi upodobljenih objektov in absolutnost predmetne barve. Kobilca mu je v vseh teh glavnih njegovih zanikanjih le deloma sledila, še najbolj v lokalni barvi, najmanj pa v njegovi negaciji risanja detajlov in v njegovi pozitivni zahtevi po upodabljanju zraka in atmosfere. Da ji je bil zato impresionizem, ki je vse te težnje stopnjeval do skrajnosti, tuj in za dogotovljeno sliko neporaben, je jasno.

Težnje, ki jih nosi Kobilca že iz domovine, le podpirajo vzori starih mojstrov in vplivi umetniškega okolja, ki sprejme Kobilco tako v Münchenu kot v Parizu.

Kot človek in ženska je Kobilca s svojo energijo vredna vsega občudovanja. Kot človek in ženska pa je tudi tako močno zasidrana v konservativni meščanski sredini Ljubljane, da svojim le nekaj mlajšim sodobnikom, slovenskim impresionistom, tudi tedaj ne bi bila mogla slediti po njihovih življenjskih in umetniških poteh, če bi ji to dovoljevali njeni lastni umetniški ideali.

SEZNAM DEL IVANE KOBILCE

I. Predmünchensko obdobje:

Dunaj 1879/1880.

München 1881.

1. **Rože in sadje** (kopija slike Rachele Ryschove). — Šopek pisanega cvetja s sadjem, ki ga obletavajo razne žuželke. — O. pl. — 84 × 68. 1879. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
2. **Portret Marije Pintar, roj. Kobilca** (slikano po fotografiji). Doprna, en face podoba mlade deklice v modri obleki. — O. pl. — Ok. 1880. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15

3. **Študija starca z belimi lasmi in brado.** — Sign. ni. — O. pl. — Približno 46×36 . — Dunajsko ali začetek münchenskega obdobja. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
4. **Študija glave bradatega starca.** — Sign. ni. — O. pl. — 46×45 . — Dunajsko ali začetek münchenskega obdobja. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
5. **Študija dekliške glave z volančasto ruto.** — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — ca. 57×47 . — Dunajsko ali začetek münchenskega obdobja. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15

II. Münchensko obdobje:

a) ože datirana dela:

1882—1891.

6. **Portret Marije Pintar, roj. Kobilca.** — Doprna, en face podoba slikaričine sestre, rahlo obrnjene v desno. — Sign. l. zg. Ivana Kobilca. — O. pl. — 51×41 . — 1885. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
7. **Portret prof. Luke Pintarja.** — Doprnen portret bradatega moža z očali. — Sign. l. zg. Ivana Kobilca. — O. pl. — 51×41 . — 1885. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1
8. **Poprsje deklice s telovnikom.** — Sign. ni. — O. pl. — 42×34 . — 1885—1885. — Ga. Pavlin, Levstikova ulica (prej fužinska zbirka).
9. **Skica za portret ge. Fleretove, roj. Korbar.** — Le z glavnimi potezami čopiča naznačena portretna skica mlade črnolase žene. — Sign. ni. — O. pl. — 50×40 . — 1885—1885 (verjetno ok. 1885). — Bruno Stare, Ljubljana, Komenskega 10 (prej fužinska zbirka).
10. **Študija starke z ruto.** — Doprna en face podoba stare brezrobe ženice. — Sign. ni. — O. pl. — ca. $46,5 \times 37$. — 1885—1885 (verjetneje ok. 1886). — Gabrijel Erzin, Ljubljana, Zrinjskega 8 (prej fužinska zbirka).
11. **Portret komtes Mary Paumgarten in Josipine Wenckheim.** — Dvojni, skoraj celopostavni portret mladenk, oblečenih v bele obleke iz tenke tkanine. Desna sedi, leva stoji. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel. — 150×85 . — 1885—1888. — Ing. Pavel Krže, Ljubljana, Vodovodna 36 (prej fužinska zbirka).
12. **Študija ženske glave.** — Z nekaj potezami čopiča naznačena portretna študija. — Sign. ni. — O. pl. — $53 \times 42,5$. — Na hrbtni strani napis: Kobilca 1886 Kalkenbrunn. — 1886. — Narodna galerija (prej fužinska zbirka)
13. **Holandsko dekle.** — Doprna, v profilu podana podoba deklice s holandsko čepico na glavi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — $56 \times 46,5$. — 1886. Narodna galerija
14. **Študija moške glave.** — Obrnjena v levo, v $\frac{3}{4}$ profilu. Gleda navzgor. — Sign. l. zg. Ivana Kobilca, 1886 Monakovo. — Olje-les. — 19×14 . — 1886. — Dr. N. Sadnikar, Kamnik.
15. **Portret g. Baumgartena.** — Doprni portret bradatega, črnolasega moža. — Sign. d. zg. Ivana Kobilca / 1886. — O. pl. — $69 \times 55,5$. — 1886. — Narodna galerija (prej fužinska zbirka).
16. **Portret ge. Marijane Kumpove, roj. Souvan.** — Podoba mlade žene v čipkasti obleki, vidne do pasu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 76×60 . — Ok. 1886. — Marjana Kump, Ljubljana, Selenburgova ulica 1.

17. **Portret sestre Fani.** — Doprnsna, en face podoba sestre Fani z belo ruto preko glave in prsi. — Sign. ni. — O. pl. — 45 × 35 (oval). — 1886 (KPR, št. 240). — 1887 (na hrbtu slike). — Dr. N. Sadnikar, Kamnik.
18. **Blekova Micka.** — Doprnsna podoba Kobilčine sestrične iz Podbrezj. Sign. ni. — Olje-les. — ca. 25 × 20. — Ok. 1886/87. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
19. **Babica z vnukinjo.** — Sedeča starka, ki lupi jabolko, na njeni desni mala deklica. — Sign. ni. — O. pl. — 29 × 23. — 1886/87. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
20. **Študija ženske glave z belo avbo.** — Isti model kot na sliki št. 19. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 40 × 33. — 1886/87. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
21. **Študija dekliške glave.** — Doprnsna podoba deklice, rahlo obrnjene na desno s povešenim pogledom. — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 46. — 1886/1887. — Narodna galerija
- 21 a. **Portret ge. Marijane Kump, roj. Souvan.** — Doprnsna podoba mlade črnolase žene v roza obleki. Glava podana v profilu. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 66 × 54. — 1887—1889. — Marjana Kump, Ljubljana, Selenburgova ulica 1.
22. **Citrarica.** — Mlado svetlolaso dekle sedi ob mizi, na kateri leže citre. Z desnico si podpira glavo, levico pa je položila na citre. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 97 × 82. — Ok. 1887. — Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
23. **Kofetarica.** — Starka s kozuhovino obrobljenim pokrivalom sedi, v rokah pa drži skodelico kave. — Sign. ni. — O. pl. — 100 × 70. — 1888. — Predsedstvo vlade LRS.
24. **Babičina skrinja.** — V kotu sobe stoji odprta skrinja, v kateri so razni deli narodne noše. V sredi sobe sedi na stolu deklica, ki ji nekoliko starejše ob njej stoječe dekle pomerja avbo. — Sign. l. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 55 × 46. — Ok. 1888. — Ga. Zelenik, Celje.
25. **Glava starke z ruto.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 40. — Ok. 1888. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
26. **Poprsje dečka z rdečim klobukom.** — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 42. — Ok. 1888/1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
27. **Poprsje dečka z rdečim klobukom II.** — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 44. — Ok. 1888/1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
28. **Stara Papavka.** — Stara ženica čepi ob kmečkem ognjišču. — Sign. ni. — O. pl. — 34 × 28. — Ok. 1888/1889. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
29. **Študija ženske glave.** — Starejša žena s črno ruto na glavi. — Sign. ni. — O. pl. — 56,5 × 46. — Ok. 1888/1889. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
30. **Žena z ogrinjačo.** — Študija ženske glave s črno ogrinjačo. — Sign. ni. — O. pl. — 58 × 43. — Ok. 1889. — Narodna galerija.
31. **Portret Fani Kobilce.** — Celopostavni portret sedeče deklice s črnimi lasmi, spletenimi v dolgo črno kito, v rožnati obleki in z golimi rokami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 156 × 62. — 1889. — dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
32. **Portret otroka (dr. Ivan Pintar).** — Doprnsna podoba ca. enoletnega otroka. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — ca. 65 × 51. — 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1

33. **Iz malega sveta.** — V ograjenem vrtu pred hišo se igrata dve mali deklici. — Sign. ni. — O. pl. — 40×30 . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
34. **Pri vodnjaku.** — Pred kamenito ograjo z lesenimi vrati stoje pri vodnjaku tri male deklice. — Sign. ni. — O. pl. 40×30 . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
35. **Skica ob ognjišču sedeče žene s skodelico v rokah.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 23×18 . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
36. **Kmečko ognjišče.** — Sign. ni. — O. pl. — $28 \times 45,5$. — Ok. 1889. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
37. **Kmečka kuhinja.** — Značilen interieur obokane, kmečke kuhinje. Desno delno vidno ognjišče. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — $41,5 \times 47,5$. — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
38. **Stari šibar.** — Skica sedečega moža s suknjičem, ogrnjenim preko ramen. — Sign. ni. — O. pl. — 31×24 . — Ok. 1889. — Narodna galerija.
39. **Poletje.** — Na ograjenem travniku sedi na klopi slikaričina sestra Fani s klobukom na glavi ter plete cvetlični venec. Pomagata ji ob njej stoječa deklica ter na travi sedeči deček. V ozadju se izza plotu prikazujejo glave vaških otrok. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 180×142 . — 1889/1890. — Narodna galerija.
40. **Portret ge. Josipine Stare.** — Dokolenski portret črnolase žene, sedeče na zrezljanem stolu. V rokah ima čipkast robček, na stolu leži boa. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 116×80 . — 1889/1890. — Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
41. **Portret gospoda Stareta.** — Pendant k prejšnjemu. Dokolenska podoba bradatega moža. V levici drži smotko. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 116×80 . — Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
42. **Portret dr. Vidriča.** — Dokolenska en face podoba bradatega moža v črni suknji. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 118×82 . — 1890. — Vera Šlajmer, Zagreb, Gajeve ulice.
43. **Portret Jele Vidričeve.** — Portret ca. pet let stare deklice v rdeči obleki. — Sign. ni. — Pastel — 60×50 . — 1890. — Narodna galerija.
44. **Portret Amalije Stare.** — Doprnsna, en face podoba žene v rožnati obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 67×53 . — 1890. — Dr. I. C. Oblak.
45. **Portret prof. Josipa Stareta.** — Doprnsna en face podoba moža v črni suknji. — Sign. d. sp. I. Kobilca/1890. — O. pl. — 67×53 . — 1890. — Mestni muzej, Ljubljana.
46. **Mirte v vazi.** — Tihožitje z buketom cvetočih mirt v vazi ter poročno obleko, vencem in rokavicami v ozadju. — Sign. ni (?) — O. pl. — ca. 125×90 . — Ok. 1890. — Marjana Kump, Ljubljana, Šelenburgova 1.
47. **V lopi.** — Med zelenjem sedita na klopici dve deklici ter se držita za roke. Leva drži v rokah punčko. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 100×70 . — Ok. 1890. — Ing. arh. Gizela Suklje.
48. **Tulipani.** — Šopek tulipanov in cvetočih vejic v vazi. Pred vazo na mizi leže mačehe. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 70×50 . — Ok. 1890 (?) — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.

49. Študija za »Likarice«. — Študija stare žene iz ozadja. — Sign. ni. — O. pl. — 1891. — Študija ženskega polakta (zgodnejše delo). — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
50. Študija za »Likarice«. — Tri ženske figure iz ospredja. — Sign. ni. — O. pl. — 1891. — Študija ženskega polakta (zgodnejše delo). — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
51. Likarice. — V kotu prve sobe tri mlade žene likajo in zlagajo perilo. Skozi odprta vrata se vidi v sosednjo sobo, kjer sedi ob oknu stara ženica ter si ogleduje kos opranega perila, ki ga drži v rokah mlada deklica. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 100 × 80. — 1891. — Dr. Ivan Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.

b) Časovno še ne natančneje določena dela:

1882—1889.

52. Študija rdečelase deklice. — Študija rdečelase deklice s prekrižanimi rokami na prsih. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 75 × 61. — (Verjetno precej zgodnje delo.) — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
53. Študija ženske glave s holandsko čepico. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 43 × 36. — (Precej zgodnje delo.) — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
54. Glava opatinje (študija). — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 37. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
55. Glava deklice. — Sign. ni. — O. pl. 53 × 44. — Narodna galerija.
56. Nedokončana študija ženske glave. — Sign. ni. — O. pl. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
57. Študija rdečelasega dečka v profilu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 38. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
58. Glava starke s črno ruto (študija). — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. ca. 44 × 31. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
59. Študija dekliške glave s kostanjevo-rdečimi lasmi. — Sign. d. v. sr. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 55 × 40. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova cesta 15.
60. Študija ženske glave z ruto. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 42 × 33. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
61. Študija dekliške glave. — Sign. ni. — O. pl. — 58 × 45. — Ing. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra cesta 4
62. Glava brkatega moža s klobukom. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 50 × 35. — Dr. Drago Hočevar, Ljubljana, Šubičeva 3
63. Glava kmetice z ruto na glavi. — Sign. ni. — O. pl. — 28 × 22,5. — Saša Mesesnel, Ljubljana, Slomškova ulica.
64. Nedokončana študija ženske glave. — Sign. ni. — O. pl. — 70 × 60. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
65. Glava orientaleca. — Doprna podoba brkatega moža s turbanom na glavi. — Sign. ni. — O. pl. — 61 × 50. — Svet za znanost in kulturo LRS.
66. Študija dekliške glave, nagnjene v desno. — Sign. ni. — O. pl. — 59 × 43. Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
67. Študija ženske glave. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 62 × 49. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15

68. **Marija z Jezusom na rokah.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 100 × 70. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
69. **Glava starega Šibarja.** — Sign. ni. — O. pl. — 38 × 28. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1
70. **Študija glave rdečelase deklice.** — Sign. ni. — O. pl. — 52 × 46. — Dr. Drago Hočevar, Ljubljana, Šubičeva 3
71. **Sedeče deklice s kitami.** — Sign. ni. — 70 × 54. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
72. **Glava Gorenjke z ruto.** — Sign. ni. — O. pl. — 41 × 30. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
73. **Študija ženske glave s črno ruto.** — Sign. ni. — O. pl. — 40 × 30. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
74. **Črno laska.** — Poprsje črno lase deklice, obrnjene v desno. — Sign. ni. — O. pl. — 48 × 39. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
75. **Črno laska s kranjsko ruto (Spela).** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. 57 × 43. — Ivanka Leskovec, Ljubljana, Jurčičev trg 1.

III. Pariško obdobje:

1891—1897.

76. **Študija ženskega polakta.** — Prvotno celopostavni akt, katerega je slikarica kasneje prirezala. Glava je podana v profilu, telo s hrbtne strani. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 39 × 49. — 1891. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
77. **Študija ženskega polakta.** — Isto kot prejšnja, bila kasneje prirezana. Telo do ramen podano s prednje strani, glava v profilu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 57 × 58. — 1891. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
78. **Dekle s prekrizanimi rokami in baretko na glavi (študija).** — Sign. ni. — O. pl. — 27 × 28. — 1891—1893. — Mirjam Ilc-Jakopič. — K. št. 36.
79. **Deček v mornariški obleki.** — Deček z nakodranimi lasmi v mornariški obleki sedi s prekrizanimi rokami. — Sign. ni. — O. pl. — 80 × 60. — 1891—1893. — Ivan Zorman.
80. **Študija dekliške glave I.** — Glava male deklice iz Barbizona. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 56. — 1892. — **Glava dečka II** (na hrbtne strani). — Doprsna podoba malega kodrolasega dečka svetlih las. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 56. — 1892. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
81. **Otroci v travi.** Na travi sredi drevja se nahaja skupina štirih otrok. — Sign. ni. — O. pl. — 80 × 100. — 1892. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
82. **Študija za »Pariško branjevko«.** — Študija glave in poprsja. — Sign. ni. — O. pl. — 60 × 50. — Ok. 1892. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
83. **Pariška branjevka.** — Mlado deklice s svetlo čepico na glavi stoji pred desko, na kateri je naložena zelenjava. — Sign. l. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 82 × 60. — Ok. 1892. — Narodna galerija
84. **Parižanka s pismom.** — Podoba mlade žene v profilu s pismom v rokah. Vidna do pasu. — Sign. l. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 81 × 60. — 1892—1893. — Narodna galerija

85. **Cvetlično tihožitje.** — Vaza s šopkom pisanega cvetja stoji na mizi. Desno od nje leži knjiga, na njej in okoli nje pa so raztresene posamezne cvetlice. Na etiketi knjige napis: Paris 1895. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. 58 × 41. — 1895. — Vera Bulatović, Ljubljana, Vegova 6.
86. **Prizezana študija za »Vedeževalko«.** — Vidna je leva sedeča figura. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 35 × 47. — 1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
87. **Vedeževalka (študija).** — Študija je skoraj v potankostih izdelana ter presega original tako po merah kot izrezu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 105 × 85. — 1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
88. **Vedeževalka.** — Na travi pod drevesom sedita dve ženski. Desna, nekoliko više sedeča, gleda levi v dlan. Izza drevesa jih opazuje čepeča deklica. — Sign. ni. — O. pl. — 84 × 77. — 1895. Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
89. **Glava deklice z razpuščenimi lasmi I.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 42. — 1894. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
90. **Glava deklice z razpuščenimi lasmi II.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 56 × 28. — 1894. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
91. **Lastna podoba.** — Doprnsna, en face podoba slikarice v temni obleki z visokim belim ovratnikom. — Sign. I. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 56 × 43. — 1894/1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
92. **Študija glav dveh zidarjev iz Furlanije.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 68 × 80. — 1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
93. **Portret Fani Kobilce.** — Dokolenski portret sestre Fani v zeleni taftasti obleki. Sedi na stolu, ki je obrnjen v desno, v roki drži pahljačo. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 110 × 80. — Ok. 1896. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
94. **Portret Stane Kumpove.** — Podoba male deklice z velikim rumenim klobukom, vidna do pasu. V obeh rokah drži dva rjava zajčka. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 67 × 55. — Ok. 1896. — Marjana Kump, Ljubljana, Šelenburgova 1.
95. **Portret Alme Urbančeve, roj. Souvan.** — Doprnsna, en face podoba mlade žene z bidermajerskim klobučkom. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 67 × 55. — 1896/1897. — Svet za znanost in kulturo.

IV. Sarajevsko obdobje:

1897—1906.

96. **Študija glave bradatega gologlavega moža.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 45 × 38. — Ok. 1897. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
97. **Študija glave za portret nadškofa dr. Josipa Stadlerja.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 82 × 61. — 1897. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
98. **Portret nadškofa dr. Josipa Stadlerja.** — Celopostaven en face portret nadškofa v slavnostnem oblačilu. Z desnico blagoslavlja, z levico drži križ, ki mu visi okoli vratu. Desno zgoraj grb ter daljši napis: Katoliško gradžanstvo sarajevsko svomu ljubljenumu nadpastiru, presvetlom gospodinu doktoru Josipu Stadlerju, prvomu nadbiskupu vrhbosanskom na uspominu njegova ozdravljenja 1897. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 250 × 145. — Škofijska pisarna, Sarajevo. — 1897.

99. **Turka pri molitvi.** — Dva muslimana pri molitvi. Slikano na platno s pretežno sivimi barvami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 38 × 30. — 1897—1905. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
100. **Študija Strossmayerjeve glave.** — Sign. ni. — O. pl. — 67 × 48. — 1899. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
101. **Portret Mehmedbega Gavrana Kapetanovića-Ljubušaka.** — Doprni portret moža z rdečim fesom na glavi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 90 × 59,5. — Sarajevo, Mestni muzej. — 1900—1905.
102. **Portret žene slikarja Arndta.** — Doprna en face podoba svetlolase žene. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 50 × 40. — Ok. 1900. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
103. **Portret violinistke Julije Bussjägerjeve.** — Podoba žene s širokim klobukom ter cveticami na desni strani. Vidna do pasu. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 66 × 50. — 1900—1905. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
104. **Študija za sliko nad desnim stranskim oltarjem jezuitske cerkve v Sarajevu.** — Kristus v oblakih, pod njim prizor zedinjenja katoliške in pravoslavne cerkve. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 69 × 57. — Ok. 1900. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
105. **Študija za sliko nad levim stranskim oltarjem jezuitske cerkve v Sarajevu.** — Marija v oblakih, pod njo dve skupini jezuitskih svetnikov. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 76 × 59. — Ok. 1900. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
106. **Bosanec z guslami.** — Star Bosanec s turbanom na glavi po turško sedi na travi. Pred njim leže gusli, v roki drži dolgo pipo. — Sign. d. sp. S. I. Kobilca. — O. pl. — 92 × 53. — Ok. 1900. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
107. **Pogled na sarajevske strehe in minarete pozimi.** — Študija za sliko »Bosanka s služkinjama«. — Sign. ni. — O. pl. — 24 × 38. — 1900 do 1905. — Mirjam Ilc-Jakopič.
108. **Kadivčeva rojstna hiša.** — Pogled na hišo s travnikom. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 32 × 43. — 1900—1910. — Narodna galerija.
109. **Madona.** — Doprna podoba Marije z zlatim ozadjem. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 46. — 1901/1902. — Rudež, Ribja ul. 3.
110. **Slovenija se klanja Ljubljani.** — Večfiguralna alegorična podoba. — Sign. ni. — O. pl. — 150 × 270. — 1903. — MLO Ljubljana.
111. **Študija sadežev za sliko »Slovenija se klanja Ljubljani«.** — Sign. ni. — O. pl. — 81 × 64. — 1902. — Študija za sliko »Kristus na Oljski gori« (na hrbtni strani). — V ospredju spijo trije apostoli, za njimi na vrhu gore kleči Kristus. — Sign. ni. — O. pl. — 81 × 64. — Ok. 1904. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
112. **Študija apostola za sliko »Kristus na Oljski gori«.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 58 × 43. — Ok. 1904. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.

V. Berlinsko obdobje:

1906—1914.

113. **Portret Hele Rusove, roj. Stare.** — Doprna en face podoba mlade svetlolase žene v beli obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel. — ca. 56 × 46. — Ok. 1906. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.

114. **Portret Nade in Nevenke Slajmerjeve.** — Dvojni portret svetlolasih deklic v belih oblekah. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel. — 56 × 66. — 1906. — Narodna galerija
115. **Travnik v Žirovnici (študija).** — Pogled na travnik z belim cvetjem. V ozadju vidna streha hiše in kozolec. — Sign. ni. — ca. 36 × 44. — 1906—1907. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
116. **Ženski polakt I.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 84 × 56. — 1906—1914. — **Stoječi ženski akt v profilu. II.** (na hrbtni strani). — Sign. ni. — O. pl. — ca. 84 × 56. — 1906—1914. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
117. **Ženski akt.** — Skica sedečega ženskega akta. — Sign. ni. — O. pl. — 75 × 56. — 1906—1914. — Dr. Leo Hribar, Staničeva 7.
118. **Šopek narcis.** — Na mizi v ospredju stoji vaza za belimi in rumenimi narcisami. Za njo vidimo naslonjalo modrega fotelja. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 50 × 58. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1. — 1906—1914.
119. **Portret starejše žene.** — Starejša žena v temni obleki sedi v fotelju ter plete. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — ca. 61 × 45,5. — 1906—1914. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
120. **Študija za portret očeta in hčerke.** — Portretna študija Kobilčinega hišnega gospodarja v Berlinu, gradbenika Schnocka ter njegove hčerke. — Sign. ni. — O. pl. — 63 × 50. — 1906—1914. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
121. **Lastna podoba.** — Doprna podoba slikarice v beli obleki z visokim ovratnikom. — Sign. ni. — O. pl. — 45 × 35. — 1906—1914. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
122. **Deklica z modro petljo v lasih.** (Doprna študija.) — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 54 × 46,5. — 1906—1914. — Narodna galerija.
123. **Deklica z avbo.** — Doprna podoba svetlolase deklice z avbo na glavi. V rokah drži odprto knjigo. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 39 × 35. — Ok. 1908. — Dr. Anka Fajfer, Puharjeva 16.
124. **Portret gospe Krajčeve.** — Doprna podoba mlade črno laske v beli obleki. — Sign. ni. — Pastel. — 1909. — Ing. Krajc, Komenskega ul.
125. **Študija deklice z rdečo ruto.** — Podoba mladega svetlolasega dekleta z rdečo ruto na glavi, vidnega do pasu. — Sign. ni. — O. pl. — 39 × 24. — Ok. 1910. — Rudež, Ljubljana, Ribja ul. 3.
126. **Portret Ninke Lenarčič.** — Doprna podoba žene v vijoličasti obleki. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 61 × 51. — 1910—1914. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
127. **Pokrajina z resjem.** — Pogled na travnik v poznem poletju, v ozadju gričevje. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 50 × 65. — 1910—1920. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
128. **Šopek cvetlic.** — Šopek raznovrstnih cvetlic, urejen tako, da se cvetlice upogibajo navzdol ter tako prekrivajo vazo. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 65 × 54. — Ok. 1912. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
129. **Vrtnice.** — Posamezne vejice vrtnic na škrljasti tablici. — D. sp. nečitljiv napis. — Olje na škrljasti tablici — 37 × 23. — 1912. — Inž. Krajc, Komenskega ul.

150. **Vrtnice.** — Vejice vrtnic na škrljasti tablici. — Na hrbtni strani napis: Ivana Kobilca 10/I 1912—† 4/12 1926. — Olje na škrljasti tablici — 36 × 21. — 1912. — Dr. Anka Fajfer, Ljubljana, Puharjeva ulica 16.
151. **Študija za portret Vladimirja Stareta.** — Doprna en face podoba mladega moža, ki si z levico podpira glavo ter čita knjigo, ki leži pred njim. — Sign. ? — O. pl. — 60 × 50. — 1912. — Inž. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
152. **Portret Vladimirja Stareta.** — Doprna podoba mladega moža s pipo v roki. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 62 × 54. — 1912. — Inž. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
153. **Portret Mire Pintarjeve.** — Dokolenski portret mlade žene v beli obleki, sedeče v fotelju. — Sign. ? — O. pl. — 92 × 81. — 1913. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
154. **Tihožitje z bakreno posodo in oranžami.** — Sign. ni. — O. pl. — 55 × 65. — Ok. 1913. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
155. **Lastna podoba.** — Podoba slikarice s paletto v rokah. Vidna do pasu. — Sign. l. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 64 × 52. — 1914. — Leopold Posch, Ljubljana, Kongresni trg 15

VI. Ljubljansko obdobje:

1914—1926.

156. **Kranjica lupi jabolka.** — Ob mizi, na kateri se nahajajo jabolka, vrč in krožnik, sedi dekle v narodni noši ter lupi jabolka. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 73 × 95. — Ok. 1914—1916. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
157. **Slive na vejicah.** — Mišljeno kot vstavki za gredenco. — Sign. ni. — Olje — les — ca. 37 × 25. — 1914—1918. — Dr. Janko Polec, Puharjeva 16.
158. **Breskve na vejicah.** — Mišljeno kot vstavki za kredenco. — Sign. ni. — Olje-les. — ca. 37 × 25. — 1914—1918. — Dr. Janko Polec, Ljubljana, Puharjeva 16.
159. **Žena lupi jabolka.** — Starejša žena z ruto na glavi sedi ob mizi ter lupi jabolka, ki leže na krožniku. — Sign. ni. — O. pl. — 1914—1918. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
140. **Sopek z vrtnicami.** — Ob vazi stoji kozarec iz zelenega stekla ter rdeča ruta. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 40 × 50. — 1914—1919. — Vera Albrecht, Ljubljana, Poljanska c. 15
141. **Krizanteme.** — Sopek raznobarnih krizantem v porcelanasti vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 58 × 44. — 1914—1920. — Ela Kalan, Celje.
142. **Tihožitje z vrčem in jabolki.** — Sign. ni. — Olje-karton. — 17 × 50. — Ok. 1916. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
143. **Deček z rdečo čepico** (arh. Župančič). — Doprna podoba dečka z rdečo čepico na glavi. — Sign. ni. — Olje-les. — 23 × 16,5 (oval). — Ok. 1916. — Dr. Janko Žirovnik, Ljubljana, Knafljeva 2.
144. **Dekle z avbo.** — Svetlolasa deklica v modrem lajbiču ter z avbo na glavi. — Sign. ni. — Olje-les. — 19,5 × 15. — Ok. 1916. — Dr. Janko Žirovnik, Ljubljana, Knafljeva ul. 2.

145. **Portret Ani Zupančič.** — Doprna podoba črnolase žene. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 68 × 48. — 1917. — Ani Zupančič, Ljubljana, Nunska 4.
146. **Kranjica pri šivanju.** — Starejša žena z očali ter zavijačko na glavi sedi pri šivanju. — Sign. ? — O. pl. — 65 × 51. — 1917—1920. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
147. **Portret Brede Rusove.** — Doprni portret svetlolase deklice. — Sign. ni. — O. pl. — 59 × 51 (oval). — 1919. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
148. **Portret Ksenije Gorjupove.** — Doprna podoba žene v črni, močno dekoltirani obleki. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 65 × 55. — Ok. 1922—1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
149. **Šopek dalij in hortenzij v stekleni posodi.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 69 × 80. — 1922/1925. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
150. **Portret Mice Čopove, roj. Kessler.** — Doprna podoba mlade žene v črni, precej dekoltirani obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 61 × 49. — 1922/1925. — Mica Čop, Ljubljana, Poljanski nasip 14.
151. **Portret matere arhitekta Osolina.** — Miniaturni doprni portret žene v modri obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Olje na slonovi kosti. — 10 × 7,5. — Na hrbtni strani napis 6/7 1925. — 1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
152. **Cvetje.** — Šopek pisanega cvetja v kozarcu. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 35 × 24. — 1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra cesta 4.
153. **Lovca** — skica. — Skica lovca, ki sedi na klopi. V levici drži palico, v desnici pa puško. — Sign. I. K. — O. pl. — ca. 55 × 40. — Ok. 1925/1924. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
154. **Portret arhitekta Osolina.** — Doprni, en face portret moža v temnomodri obleki z rumeno kravato. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 65 × 55. — 1925—1925. — Dr. Leo Hribar, Ljubljana, Staničeva 7.
155. **Portret Serafine Posch.** — Doprna en face podoba starejše žene. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 65 × 52. — 1924. — Leopold Posch, Ljubljana, Kongresni trg 15.
156. **Študija za portret Hele Rusove.** — Doprna en face študija žene v precej dekoltirani obleki. Roke ima pred seboj ter izgleda, kot da bi se nanje naslanjala. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 73 × 62. — Ok. 1924. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
157. **Poljski šopek.** — Šopek poljskih cvetic v vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 48 × 43. — 1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
158. **Portret Lee Ješetove.** — Doprna, en face podoba svetlolase deklice v rožnati obleki. — Sign. ob d. robu nekoliko pod sr. I. Kobilca. — O. pl. — 45 × 58,5. — 1925/1926. — Dr. Leopold Ješe, Župančičeva 14.
159. **Portret gospe Ješetove.** — Dokolenski portret sedeče žene v črni žametni obleki. — Sign. ni. — O. pl. — 1926. — Dr. Leopold Ješe, Ljubljana, Župančičeva 14.

VII. Nedatirana dela, v glavnem iz ljubljanskega obdobja:

160. **Tihožitje s tulipani in citronami.** — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 25 × 45. — Šlajmar, Poljane 21.
161. **Tihožitje s sadjem.** — Na ovalnem pladnju leži raznovrstno sadje. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 32,5 × 52. — Narodna galerija.
162. **Astre na oknu Kolovškega gradu.** — Na okenski polici stoji majolika, v njej je šopek aster. Skozi okno se vidi na grič. — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 47. — Dr. Anka Fajfer, Ljubljana, Puharjeva 16.
163. **Krizanteme.** — Šopek raznobarnih krizantem v vazi. Ob vazi stoji porcelanasta figura. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — 64 × 47. — Josipina Ham, Ljubljana, Komenskega 36
164. **Krizanteme.** — Šopek raznobarnih krizantem v beli vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 71 × 55,5. — Josipina Ham, Ljubljana, Komenskega 36
165. **Dva šopka krizantem.** — Dva šopka raznobarnih krizantem v vazah, postavljenih v diagonali od desne proti levi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 95 × 74. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
166. **Bele krizanteme.** — Na mizi stoji v majoliki šopek belih, domačih krizantem. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 56 × 46. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
167. **Šopek roza vrtnic v stekleni vazi.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 45 × 35. — Magdalena Jerman, Ljubljana, Hudovernikova 39.
168. **Anemone.** — Šopek anemon v beli vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 40 × 28. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
169. **Šopek teloha.** — Šopek teloha, mešanega z resjem in mačicami v stekleni vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 45 × 40. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
170. **Mak.** — Šopek razcvetelih makov v stekleni vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 87 × 77. — Prezidij Ljudske skupščine.
171. **Anemone.** — Šopek anemon v prozorni vazi. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 50 × 40. — Iljana Ješe, Ljubljana, Župančičeva 14.
172. **Poljske cvetlice.** — Šopek poljskih cvetlic v zelenem kozarcu. — Sign. ni. — O. pl. — 38 × 26. — Dr. Leopold Ješe, Ljubljana, Župančičeva 14.
173. **Teloh v vazi.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 37 × 24. — Josip Dostal, trnovsko župnišče.
174. **Šopek pisanega cvetja.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 55 × 44. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
175. **Rumene vrtnice.** — Šopek rumenih vrtnic v prozorni vazi. Levo ob vazi leži vrtnica. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. ca. 42 × 34. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
176. **Rumene vrtnice v porcelanasti vazi.** — Sign. ni. — O. pl. — 47 × 41. — Narodna galerija.
177. **Cinije s hruškami.** — Šopek cinij v zeleni vazi. Desno ob njej krožnik s hruškami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 40 × 35. — Dr. Janko Polec, Puharjeva 16.
178. **Šopek španskega bezga.** — Šopek lila in belega španskega bezga z magnolijami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 70 × 60. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.

179. Šopek rdečih vrtnic v zelenem kozarcu. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 39 × 30. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
180. Šopek belih vrtnic. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 45 × 39. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
181. Vaza z rdečim makom in belimi perunikami. — Sign. ni. — O. pl. — 46 × 52. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
182. Šopek rumenih vrtnic v vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 38 × 47. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
183. Šopek roza razcvetelih potonk. — Sign. ni. — O. pl. — 39 × 50. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
184. Dvorana na Vagenšpergu. — Pogled v obokano dvorano. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 55. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
185. Skica za portret Ivana Hribarja. — Doprnsna skica moža v črni obleki. Čez prsa, na srajci vidna lenta odlikovanja. — Sign. ni. — O. pl. — 60 × 48. — Narodna galerija.
186. Portret Ivana Hribarja. — Dokolenska podoba moža, sedečega na fotelju s prekrizanimi nogami. Na levi se vidi skozi odprta vrata v drugo sobo. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 125 × 100. — Ljubljana, Mestni muzej.
187. Portret očeta slikarice Jakoba Kobilce. — Miniatura na slonovo kost.

KRATICI

S = Seznam del I. Kobilce.

KPR = Katalog portretne razstave 1925 v Ljubljani.

OPOMBE

¹ Prim. Hans Karlinger, München u. d. dtische Kst., München 1935, str. 151.

² Izjemno predstavljata le portrete K. št. 9 in št. 148.

³ Cit. po ZVZ III, str. 112.

⁴ O modelih za sliko gl. natančneje v Mladiki XII, 1931, str. 194.

⁵ Nekaj podatkov o tej podobi je v Mladiki IX, 1928, str. 393.

LITERATURA

A. Važnejša za splošni oris:

Emil Waldmann: Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert (Propyläen-Kunstgeschichte XV.), Berlin 1927.

Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft) Wildpark-Potsdam 1924.

Histoire de la peinture moderne, Tome II. (Le fauvisme et l'expressionisme), Introduction, Genève 1950.

Hans Karlinger: München und die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. München 1935.

France Stelè: Slovenski slikarji. Ljubljana 1949.

B. O Ivani Kobilci:

- F. Mesesnel: Ivana Kobilca. Slovenski biografski leksikon, 3. zv., Ljubljana 1928, str. 477.
- France Stelè: Slovenski slikarji, Ljubljana 1949. (Biografija slovenskih slikarjev, str. 145.)
- Mila Dobova: Upodabljačice umetnice novejšje dobe. (Slovenska žena, Ljubljana 1926, str. 72—73.)
- S. Vurnik: Spomini Ivane Kobilce. Zbornik za umetnostno zgodovino III., str. 100—112.
- Silva Trdina: Ivana Kobilca. (ZUZ n. v. II.)
- S. Vurnik: Ivana Kobilca in njena umetnost. Dom in svet XL., str. 85—86.
- France Mesesnel: † Ivana Kobilca, Zbornik za umetnostno zgodovino VI., str. 236—237.
- France Mesesnel: Kolektivna razstava † Ivane Kobilce. Ljubljanski zvon XLVIII., str. 446—448.
- France Mesesnel: Ivana Kobilca. (1862—1926.) Posmrtna kolektivna razstava slik, Ljubljana 1928.
- I. Klemenčič: Ivana Kobilca. Ženski svet 1924, str. 169 (št. 8). Ljubljanski zvon 1890, 54; 1891, 508; 1901, 144; 1903, 252 703; 1925, 62; 1926, 793—795.
- Slovan 1905/04, 113, 268, 321.
- Slovenka 1898, 205.
- Slovenski narod 1888, 130; 1889, 247, 286, 290; 1890, 43, 45, 49; 1891, 156, 157; 1893, 176; 1903, 54; 1926, 277.
- Jutro 1924, 264; 1926, 280.
- Slovenec 1899 (14. IV.); 1903, 76; 1926, 279.
- Narodni dnevnik 1926, 274.
- Nada 1898, št. 6; 1900, št. 5; 1901, št. 7, 9; 1903, št. 20.
- Bildermappe des Sarajewoer Maler-Clubs. Dunaj 1901.
- Laibacher Zeitung 1889, 290; 1890, 45; 1891, 97; 1892, 168.
- Laibacher Wochenblatt 1889, 489.
- Obzor, Zagreb 1890, 48.
- Agramer Zeitung 1890, 44.
- Stane Mikuš: Slovenska slikarica Ivana Kobilca. Naša žena 1947, str. 25 do 25.

IVANA KOBILCA

Résumé

Dans son étude sur Ivana Kobilca (1862—1926), la plus remarquable des femmes peintres slovènes, l'auteur trace les détails plus ou moins connus de sa vie et essaie de caractériser son évolution artistique à base de la chronologie et de l'analyse de son œuvre. Dans une introduction, l'auteur étudie d'abord le problème des femmes peintres, leur apparition et leur importance dans l'évolution de la peinture de l'Europe occidentale. Après avoir constaté que, dans l'art slovène, la femme peintre n'apparaît que dans la seconde moitié du 19^e siècle où elle représente pourtant toujours une rare exception, l'auteur esquisse l'évolution de l'art du 19^e siècle et surtout celle de la peinture française, la plus importante de cette époque-là. Suit un bref aperçu sur la peinture à Munich où, dans la seconde moitié du 19^e siècle, font leurs études les peintres slovènes les plus remarquables et, parmi eux, aussi Ivana Kobilca.

L'œuvre peint de Kobilca se divise en cinq périodes: celle de Munich (1882—1891), de Paris (1891—1897), de Sarajevo (1897—1906), de Berlin (1906 à 1914) et de Ljubljana (1914—1926). Cette répartition correspond en grandes lignes aux voyages et séjours de l'artiste, elle est cependant justifiée aussi par la parenté stylistique et technique des toiles créées dans chacune de ces périodes. Les œuvres de la période de Munich qui porte l'empreinte des études faites par l'artiste, surprennent par leurs qualités de forme et de technique et par la perfection artistique de certaines d'entre elles. La fin de cette période et la période parisienne qui lui fait suite représentent l'apogée de la création artistique de Ivana Kobilca.

Kobilca apprit les premiers éléments de son art à Ljubljana chez Ida Kūnl. En 1879, elle part pour Vienne où elle exécute nombre de copies dans la Galerie de l'Académie. Les copies qui se sont conservées attestent une maîtrise surprenante dans l'emploi des moyens formels et techniques. La chronologie des travaux de cette époque ne peut être établie qu'à l'aide de rares œuvres datées ou d'autres dont la date de naissance a été constatée d'une autre manière. L'année 1889, année de sa première exposition à Ljubljana, est particulièrement importante du fait que cette exposition fut la première manifestation de ce genre à Ljubljana, qu'elle nous donne des repères précieux pour l'établissement de la chronologie, et que, pour l'artiste, elle représente le trait tiré sous ses sept ans d'études chez le professeur Erdtelt à Munich et, en même temps, le tournant décisif dans sa création. Parmi les toiles exposées il y a des œuvres qui sentent encore l'école, et d'autres dont la conception est déjà très personnelle. Celles-ci prouvent que Kobilca s'est acquis déjà une maîtrise remarquable des moyens techniques et qu'elle centre son intérêt sur la peinture figurale. La peinture figurale et l'art du portrait s'unissent à la perfection dans deux portraits: le double portrait des deux comtesses du château de Fužine, et celui de la sœur de l'artiste, Fani. Le premier surprend, en tant que pastel, par son grand format qui est rare même en dehors des frontières de la Slovénie. Le second est un exemple du passage à une palette plus claire qui s'étend aussi au portrait à l'huile, passage que l'auteur n'hésite pas à attribuer à l'influence du groupe des jeunes peintres munichois dont le chef fut Fritz von Uhde, le maître que Kobilca estimait entre tous. Ce groupe s'était fait le défenseur des principes de la peinture de plein air contre la vieille peinture académique. Les résultats de ces influences sont visibles sur quelques petites toiles de plein air exécutées à Ilirska Bistrica. La même année, Kobilca se met à une grande toile représentant un groupe dans la nature — «L'Été». Deux photographies qui se sont conservées sont intéressantes en ce qu'elles illustrent le procédé de travail de l'artiste. Kobilca cependant ne se sert de la photographie qu'en tant qu'elle lui facilite la composition; elle n'hésite pas à changer celle-ci dès que son intuition de peintre le demande. Cette toile fut très remarquée et eut l'honneur d'être admise au Salon en même temps que ses «Repasseuses» qui lui sont, du point de vue du métier, bien supérieures. En 1891, Kobilca s'installe pour deux ans à Paris. Il est caractéristique que les impressionnistes la laissent indifférente et qu'elle s'enthousiasme pour la peinture de Bastien-Lepage. Dans cette période et jusqu'à son départ pour Sarajevo, on remarque un autre changement de la palette où les bleus prévalent, ce qui, plus tard, produit les ombres violacées sur la chair de ses modèles. Avec les «Enfants dans l'herbe», peint à Barbizon, Kobilca réalise la plus grande subordination de la figure humaine au paysage, et s'approche le plus de l'impressionnisme bien qu'elle lui soit restée toujours étrangère du fait de son intérêt prononcé pour le détail. En 1897 des commandes importantes l'appellent à Sarajevo où elle séjourne jusqu'en 1906. A cette époque, elle ose s'attaquer déjà à des grandes compositions (fresques

dans l'église des St. Cyrille et Méthode, et le tableau d'autel du temple protestant). Ce sont cependant ces œuvres mêmes qui prouvent que, par sa conception réaliste de la peinture, elle n'est pas faite pour le grand format et la composition monumentale. A Sarajevo, elle exécute aussi de nombreux portraits et des tableaux de genre aux quels la porte son penchant naturel que stimule encore le milieu intéressant par son côté ethnographique. Tout son œuvre de cette époque porte cependant en général une empreinte monotone et impersonnelle qui ne fait que s'accroître pendant la période berlinoise qui suit. Kobilca exécute alors surtout des commandes de portraits et des natures mortes, pour la plupart des fleurs. Au commencement de la première guerre mondiale, elle retourne à Ljubljana où elle restera jusqu'à la fin de sa vie. Il est significatif que dans cette dernière et calme période, elle s'adapte aussi dans sa création artistique au goût du milieu bourgeois de Ljubljana de ce temps-là. Elle peint une série de portraits de ses amis de Ljubljana, elle s'intéresse de nouveau au genre, et se consacre surtout aux tableaux de fleurs auxquelles va tout son amour.

Après avoir passé en revue l'œuvre de Kobilca dans les différentes périodes de sa vie, l'auteur étudie la répartition des différents sujets de peinture dans ces périodes. Les albums d'esquisses, bien que peu nombreux, sont précieux pour l'étude de son procédé de travail tel qu'il nous apparaît dans les œuvres inachevées et dans les souvenirs recueillis auprès de personnes dont elle a fait les portraits. Ces albums prouvent que l'artiste n'a jamais cultivé systématiquement le dessin. L'auteur arrive à la conclusion que le caractère personnel et le tempérament artistique de Ivana Kobilca ne lui ont pas permis de suivre l'évolution de la peinture de plein air vers la conception impressionniste de la nature bien qu'elle eût fait sienne au moins une partie des moyens d'expression techniques des impressionnistes dont l'absence rendrait inexplicable sa palette dans certaines de ses toiles.

SLIKAR LEOPOLD LAYER*

Anica Cevc, Ljubljana

I. Slikarjevo življenje

V Kranju, na Pungertu št. 6,¹ v stari hiši Layerjev se je 20. novembra 1752² rodil očetu Marku Layerju in materi Ani Mariji, roj. Wohlgemut, sin, ki so ga dan kasneje krstili na ime Leopold.

Po krstnih knjigah moremo zasledovati družino Layerjev v zadnja desetletja 17. stoletja, ko je kot prvi v Kranju krščeni Layer vpisan leta 1685 Andrej, sin Gregorja in Regine. Ta Gregor je mogel biti tisti, ki se je iz neznanega vzroka priselil v Kranj; od kod ga je življenjska pot zanesla v mesto nad Kokro in kdaj se je to zgodilo, ne vemo. Verjetno pravilno domneva Edvard Strahl, da izvirajo Layerji s Tirolskega, čeprav postavlja njihovo doselitev v Kranj šele v začetke 18. stoletja.³ Po Strahlu naj bi se doselil šele Marko Layer, Leopoldov oče, kar pa krstne knjige zanikajo. Kot drugorojenec zakoncev Gregorja in Regine je vpisan leta 1688 v kranjski krstni knjigi Josip, oče Marka in ded našega Leopolda. Možna in verjetna pa je domneva o priselitvi s Tirolskega, saj je ime Layer tamkaj zelo pogosto in najdemo med njimi v začetku 19. stoletja celo dva umetnika.⁴ Od leta 1685, ko se je rodil Andrej, pa do leta 1752, ko se je rodil Leopold, je v kranjskih krstnih knjigah vpisanih nič manj kot 37 rojstev Layerjev.

O prvih letih Leopoldovega življenja ne vemo ničesar. Morda je vnesla nekoliko spremembe v njegovo življenje selitev s Pungerta v mesto, kjer si je oče Marko v hiši št. 52 (po starem štetju, veljavnem do 1805, št. 84) uredil delavnico.⁵

Mnenja o tem, kje se je Layer šolal, so različna. E. Strahl pravi, da se je Leopold z bratom Valentinom in Antonom učil slikarstva pri očetu ter mu pomagal pri njegovih, kakor vse kaže številnih cerkvenih naročilih. Želji, da bi šli v Italijo, kjer bi se ob zibelki umetnosti dalje šolali, so se bratje Layerji zaradi nezadostnih sredstev morali odpovedati. Zadovoljiti so se morali z očetovim poukom ter z njegovim slikarskim izročilom, ki je bilo močno povezano z domačo polpreteklostjo. Vir risarske pobude so odslej Leopoldu — Valentin in Anton namreč po sposobnosti zaostajata za starejšim bratom — bakrorezi Filipa Andreja Kiliana iz Augsburga in Münchenčana Jungwirta po

* Leta 1951 nagrajeno s Prešernovo nagrado na univerzi v Ljubljani.

slikah Piazzette, Grassa, Tiepola in Amigonija.⁶ V. Steška navaja med Layerjevo zapuščino knjigo bakrorezov »Raccolta di cento dodici stampe di pittura della storia sacra incise in Venezia da Pietro Monaco 1763«. ⁷ ki naj bi bila vir Leopoldove slikarske spretnosti. Nasprotno pa meni P. P. Radics, da se je Leopold »naobraževal na dunajski akademiji«. ⁸ Tradicija, ohranjena v Dežmanovem zapisku po ustnem izročilu Mateja Goričnika, Leopoldovega učenca, pa trdi, da »war er nur durch sich selbst das, was er in der Kunst erreichte«. ⁹ Dokončne sodbe o teh poročilih še ne moremo izreči, ker bi bilo zato potrebno arhivalno delo v tujini, resnica pa je, da je Layerja zanesla življenjska pot tudi izven meja kranjske dežele. Vprašanje je namreč, kje se je Layer seznanil z Marijo Egartnerjevo, svojo kasnejšo ženo. Radics ob svoji domnevi, da se je Layer šolal na Dunaju, pristavlja, da je na Koroškem stopil v zakon z neko porojeno Egartnerico. ¹⁰ Koliko je v tem resnice, ne vemo. Status animarum kranjske župnije pušča rubriko, v kateri naj bi bila vpisana Leopoldova poroka, prazno, kar dopušča možnost, da se je poročil izven svojega rojstnega mesta. Morda bi našli kaj več podatkov v ženinem rojstnem kraju, ki bi utegnil biti Gmünd na Koroškem, kjer se je rodil njen sorodnik in kasnejši Layerjev posinovljenec, Josef Pessentheiner — Egartner.

V letih 1778—1790, kot navajajo Dežmanovi zapiski, se je mudil na Kranjskem v Velesovem Johann Martin Kremser-Schmidt. Ta čas naj bi bil Gruber, Layerjev prijatelj in zaščitnik, poslal v Kranj dva sla ter slikarja povabil, naj pride k njemu, da ga bo seznanil s slavnim avstrijskim slikarjem. Dežman pravi, da nobeden slov ni izpolnil naloge in tako naj bi Layer nikoli ne videl Schmidta. ¹¹ V resnici je mogel poslati Gruber sla šele iz Ljubljane, ko se je Kremser-Schmidt na svojem potovanju preko Štajerske v Italijo ustavil v Ljubljani. Verjetno je, da je Gruber vedel za Layerjevo posebno nagnenje do slik mojstra iz Kremsa, katere je lahko spoznal v Velesovem in pungerški cerkvi v Kranju, ter je zato hotel Leopoldu nuditi priložnost, da bi Schmidta tudi osebno spoznal. To bi se utegnilo zgoditi tedaj, ko je Schmidt poslikaval kapelico v današnji Virantovi hiši v Ljubljani in izvršil zanjo tudi oltarno sliko. Biografski podatki o Kremser-Schmidt nam nudijo za to kot datum ante quem leto 1781. Čudno je le, da pred devetdesetimi leti Schmidtovih vplivov v Layerjevem delu ne opazimo. Verjetno si moramo razlagati to z močno vezanostjo na tradicije očetove delavnice in njenih vzorov, ki so še dolgo preglašali Leopoldova osebna nagnenja. Morda se je zdelo Schmidtovo slikarstvo očetu Marku prerevolucionarno, pa se je raje oklepal domačih, tudi med ljudstvom priljubljenih baročnih mojstrov.

Važen dogodek v Layerjevem življenju pomeni gotovo smrt očeta Marka leta 1808, ko je Leopold sam prevzel vodstvo slikarske in podobarske delavnice v Kranju.

Leta francoske okupacije so prinesla v Layerjevo življenje razgibanost, ki je v sicer malomeščanskem, enoličnem slikarjevem življenju prava avantura. Razmere, ki so nastopile s prihodom Francozov, so morale znatno omejiti naročila v Layerjevi delavnici. To je bilo verjetno vzrok, da se je Layer lotil ponarejanja avstrijskih bankovcev

po 10 in 50 goldinarjev, ki jih je, po Dežmanovem poročilu, izvrševal v perorisbi.¹³ Razpisana je bila nagrada 1000 gld. za onega, ki bi izsledil ponarejevalca. Ta nagrada je bila povod, da so se nam o aferi ohranili obsežni podatki.

Iz korespondence grofa Farguesa objavlja Melita dr. Pivec-Stelè poročilo z dne 28. junija 1810,¹⁴ ki pravi: »Čast mi je sporočiti, da se je našla izdelovalnica ponarejenih bankovcev, ki so v deželi v prometu. Po danih poveljih je policija nepričakovano obiskala hišo slikarja Leopolda Layerja v Kranju in našla na neki mizi dva bankovca po 50 gld. še neizgotovljena in tri bankovce po 10 gld. popolnoma izgotovljene. V miznici iste mize so bili trije pečati in drugo orodje, ki se ga je posluževal. Layerja ni bilo doma; vršijo se vsa potrebna poizvedovanja, da ga dobijo v pest. Njegov brat, njegova žena in njegova služkinja so bili aretirani...«

Prihodnje poročilo pravi, da je bil Leopold aretirán že 28. junija zvečer. Odpeljali so ga v ječo v Kranju. Kakor je razvidno iz dopisov prvega policijskega komisarja Simona Kremnitzerja baronu Hagerju, organizatorju avstrijske zaupniške mreže na zasedenih področjih, ki jih je objavil F. Vidic,¹⁵ je bil Layer obsojen na pet let hišnega zaporá po francoskih zakonih, obenem pa nam ta pisma podajajo tudi podrobnejša poročila o izsleditvi. Mikavna je pripomba, da fabrikacija falzifikatov nikakor ni taka, da bi mogla koga prevariti. O obravnavi in obsodbi ni našel Vidic nikakih poročil. Vsekakor so Layerja izpustili iz kranjskih zaporov že pred oktobrom 1810. leta, ko se pritožuje Kremnitzer Hagerju, da je bila sodba premila.

Komaj dobrega pol leta kasneje je zadela Layerja druga nesreča. Leta 1811 je 18. maja zadivjal nad Kranjem požar, ki je uničil tudi Layerjevo hišo in delavnico na vrtu za hišo. Po požaru je Leopold hišo pozidal tako, kakor jo vidimo še danes. Ostala je le še ena stara stena.¹⁶

Leta 1812, oziroma 1813 naj bi Layerja, zopet po Dežmanovem poročilu, obiskal krško-lavantinski škof Salm ter ga povabil v Celovec.¹⁷ Dežman sicer zanika Layerjevo pot na Koroško, omenja pa, da je pošiljal tja in na Salzburško svoje slike, tako n. pr. več oltarnih podob v Tamsweg.¹⁸ Ali je ta zveza s Salmom ali poroka s Korošico Egartnerjevo ali končno le agilnost nakupovalcev vzrok, da so zašle Layerjeve slike tudi na Koroško, ne vemo. Res je, da je imela Leopoldova žena še dolgo po prihodu v Kranj zveze z rodnimi kraji, saj je bil Layerjev posinovljenec Jožef Pessentheiner ob Leopoldovi smrti star šele 9 let. Zakaj so rejenca prevzeli pod dekliškim imenom Layerjeve žene — Egartner — ni znano.

Leopold Layer je umrl v domači hiši št. 52 in sicer 12. aprila 1828 in ne leta 1827, kakor pomotoma navaja Dežman.¹⁹ Pokopal ga je M. Kerč, vodja kranjske glavne šole.²⁰

Po smrti Leopoldove žene leta 1831 je dedoval hišo Jožef Egartner.²¹

V kranjskem mestnem arhivu se imena Layerjev omenjajo večkrat, toda vsa že v kasnem 19. stoletju. Leopold se omenja le enkrat in to v listini iz leta 1823. Starejši arhiv je leta 1822 zgorel. Zemljiška

knjiga omenja dva Layerja: Gregorja, čevljarja, in Leopolda, slikarja. Leopold je lastnik hiše št. 52 in parcel 91, 598, 599, 951, 952 in 956. Obseg teh parcel znaša:

Št. 91	— joh	51 klafter vrta
Št. 598	1 joh	51 njiv
Št. 599	— joh	41 klafter travnika
Št. 951	— joh	81 klafter gozda
Št. 952	— joh	1270 klafter gozda
Št. 955	— joh	196 klafter gozda
Št. 956	1 joh	296 klafter travnika ²²

To bi bil zunanji, razmeroma skop okvir Layerjevega življenja, v katerega poskusimo vplesti zdaj njegovo, vsaj po količini bogato slikarsko delo.

II. Slikarsko delo Leopolda Layerja

Pozabiti ne smemo, da je Leopold Layer zrasel v slikarski in podobarski tradiciji svoje rodbine. O dedu Josipu (1688—1744) vemo, da je leta 1722 naslikal za Jereko v Bohinju bandersko sliko sv. Marjete.²³ Z več datiranimi deli pa se nam predstavi Leopoldov oče Marko, rojen 12. aprila 1727 v Kranju, kjer se je 26. oktobra 1750 poročil z Ano Marijo Wohlgemut in umrl v Kranju v hiši št. 52 dne 25. decembra 1808. Markova datirana in signirana dela so: sv. Andrej v Zbiljah pri Smledniku iz leta 1762, sv. Janez Nep. v Spodnji Besnici iz leta 1769, Ecce homo v Otočah 1763, evangelisti na prižnici v Otočah 1760,²⁴ in sliki Ecce homo ter Mater dolores v Narodni galeriji v Ljubljani. Bolj kot oljno slikarstvo pa nam karakterizira Leopoldovega očeta njegovo obrtniško delo. Narodni muzej v Ljubljani hrani vrsto Markovih osnutkov za oltarne arhitekture in kuliserije božjih grobov. Štirje med njimi so signirani M. L. D., kar pomeni: Marcus Layer delineavit. Če pregledamo to obširno gradivo, moramo Marku Layerju priznati mojstrstvo v podobarski stroki. Bogata fantazija, ki jo Marko kaže v odlično risanih zasnovah, ne zaostaja niti za osnutki kvalitetnega, v našem baroku nedvomno prvorazrednega mojstra Franca Jelovška. Markovi osnutki kažejo še v polni meri razkošno zrelo baročno občutje, ponekod pa vnašajo že rokokojske elemente. Če pregledujemo razvoj te delavnice ter delo njenih kasnejših epigonov (Egartnerja, Götzlov itd.) potem se nam zaporedje Jelovšek — kot merilo izven ožjega kroga — Marko Layer — Leopold Layer — Gašpar Götzl — Alojz Götzl . . . izkaže kot upadanje ne le v fantaziji, ampak tudi v obrtniški sposobnosti. Poleg tega dobivajo oltarni osnutki Götzlov vedno več klasicističnih potez. Odlične poteze, ki jih lahko opazujemo v laviranih perorisbah Marka Layerja, v delih njegovih naslednikov vedno bolj otrdevajo. Potrebno pa je opomniti, da Markova virtuozna risba v njegovih oljnatih slikah nima enakovrednega vrstnika. V kompoziciji in barvno se naslanja na V. Metzingerja,²⁵ po kvaliteti pa ga niti od daleč ne dosega. Vendar pomenijo Markove slike, kakor tudi

oltarji, izvršeni po njegovih načrtih, tipično opremo srednje ambiciozne podeželske cerkvene notranjščine druge polovice 18. stoletja.

Za Marka Layerja, še bolj pa za Leopolda Layerja, ki slika predvsem v olju, je stilna stopnja, ki jo zastopajo naši barokisti, odločilnega pomena. Najmočnejši je vpliv Valentina Metzingerja, pa tudi elemente ostalih treh glavnih kranjskih barokistov opazimo v Leopoldovih delih. Zato ne bo odveč, če najprej preletimo umetnostno podobo, kakršno so izoblikovali naši barokisti. Pri tem nam bo dobro služila študija o Metzingerju izpod peresa St. Vurnika in M. Marolta.²⁶

Predvsem moramo opomniti na prostor, v katerem nastaja naša baročna umetnost. Za Kranjsko — Štajerska živi v tem času še ločeno, po vplivih bolj proti severu odprto umetnostno življenje — je v ožjem okviru to Ljubljana, v kateri preživljajo Metzinger, Jelovšek, Bergant in Cebej pretežni del svojega umetnostno plodnega življenja. V delih teh slikarjev in aklimatiziranega kiparja Francesca Robba je Ljubljana v tem času dobila tisto umetnostno podobo, ki jo je delno ohranila še do danes.

V širšem pomenu pa vse slovenske pokrajine združuje skupni akcent alpskih pokrajin, ki jim moramo v tem času priznati neko zaokroženost. Ta kulturna zaokroženost se je izoblikovala, ko se je do tedaj univerzalni italijanski stil oplodil v posameznih pokrajinah z njihovimi lastnimi elementi. Kristalizaciji teh enot so nujno pripomogli socialni, geografski, gospodarski in končno tudi zunanji zgodovinski elementi. Rezultanta takih oblikovanj je kot varianta avstrijskega baroka tudi baročna umetnostna tvornost slovenskega ozemlja, čeprav v tenčinah še ločena po pokrajinah. Slovenski barok je bolj provincialno-lokalno kot nacionalno pogojen in ta provincialnost se prav v delu Leopolda Layerja, v njegovi naivni preprostosti, v domačijskosti in ornamentalnosti najbolj približuje temu, kar danes imenujemo ljudsko umetnostno pojmovanje. Slovenski pečat srečamo v polnejši dozorelosti šele pod koncem 19. stoletja v delu slikarjev Šubicev.

Ena najvidnejših Layerjevih umetnostnih potez je eklektično razpoloženje. V tem je izrazit pripadnik 18. stoletja, usodno pa je bilo zanj, da je bil odmev odmevov, epigon del, ki so v svojih sestavinah že sama eklektična, pa naj opazujemo tu Layerja kot posnemovalca Valentina Metzingerja ali Kremser-Schmidta. To epigonstvo je od konca 17. stoletja tako splošno, da bi nas prej začudilo, če bi Layer ne bil eklektik, kot pa da je. Naročnika sta v tem času še vedno pretežno plemič in cerkev, meščan le v manjšem obsegu in še kot tak posnema okus prvih dveh. Le podzavestno daje s svojimi željami do izvršilca naročila tudi umetnostno razvojno značilen pečat desetletjem svojega zgodovinskega poslanstva. Med tem ko pomeni druga polovica 18. stoletja v nekaterih pokrajinah odklon od vzorov polpreteklosti, je za našo, izrazito konservativno družbo, še vedno Italija držala v rokah čudežno palico, ki naj bi razrešila vse slikarske probleme. Šele, ko smo preboleli ta »italianizem«, smo se mogli, zopet s provincialnim zaostankom, vzporediti z ostalimi evropskimi deželami. Naši barokisti poznajo še vedno eno samo študijsko pot — v obljud-

ljeno deželo Italijo (Bergant, Metzinger, Jelovšek). Nasičeni z italijanskimi vzori posredujejo doživljeno slikarsko kulturo v provincializirani, domačemu preprostem človeku približani podobi. Slično bi veljalo tudi za takratno literaturo — spomnimo se le Linhartovega dramtiziranja, prelitja francoskega Figaroja v slovenskega Matička. Kakor je Linhart preoblekel stanovsko visoke osebe tuje drame v domačnostne Anžete in Micke ter pretil tujo frazeologijo galantnih pogovorov v glinen, a po svoji formi le plemenit vrč domačega besedišča, tako tudi naši likovni snovalci že malo pred tem variirajo tuje kompozicije ali pa komponirajo posamezne motive tujih kompozicij v manj ambiciozne, preprostem človeku bolj dojemljive kompozicije. Pri tem se poslužujejo tudi grafičnih predlog. Layer, ki sam ni bil v Italiji, je bil navezan predvsem na te, zato je razumljivo, da pri takem načinu dela kolorit, vsaj v prvi dobi, močno zaostaja za risbo.

Druga, nič manj značilna poteza v razvoju našega baročnega slikarstva so prizadevanja v smeri naturalizma, ki najdejo v vsakem naših barokistov svojsko potezo;²⁷ Layer jo kot dediščino po očetu prevzema predvsem po Metzingerju. Izsledke, ki jih navaja Vurnik ob opazovanju slik Weisenkirchnerja ter dalje ob začetnih in kasnejših delih Metzingerja, vzporedimo lahko s podobnimi momenti pri ostalih barokistih ter dopolnimo še z odkrivanjem teh potez pri Leopoldu Layerju. Krajina, ki udre v Weisenkirchnerjevo sliko v Cezajnovcih, je glavnemu prizoru na oblakih še izrazito podrejena ter v svoji temačnosti skoraj neopazna. Weisenkirchnerjevo delo še odločno obvlada gracilnost figur, komponiranje v nek višji red, ravnovesje. Ohranjena je tenebroznost, ohranjena delitev v nadstropja. Metzinger le v začetnih delih, nastalih okoli 1730, plačuje še davek 17. stoletju, nato pa se preda novim tokovom, ki težijo v naturalizem. Kompozicijsko delitev v nadstropje — v nebeški del, v prizor na oblakih in bolj ali manj naturalistično interpretirane krajine v spodnjem pasu (Poveličanje sv. Uršule iz leta 1736,²⁸ sv. Florijan s konkretnim pogledom na ljubljansko predmestje pri sv. Petru v Ljubljani²⁹) zamenja čisto zemeljska kompozicija svetnika na ozkem pasu tal, vendar še pred nevtralnimi ozadjem brez večjega krajinskega poudarka (sveti Andrej iz leta 1733 v Ljubljani,³⁰ sv. Družina iz istega leta v Novem mestu³¹). Jelovškove iluzionistično zasnovane stropne kompozicije kažejo podoben razvoj.³² Prvenci, n. pr. freske v Lescah, so še popolne nebeške vizije, v kasnejših delih — Sladka gora ali Skaručina — pa je čutiti močnejše prizadevanje po realnem prostoru, po približevanju zemlji. Pa ne samo prostor — tudi motivni svet se spremeni. Razpoloženjsko dekorativnost angelov muzikantov (Lesce!), ki jih Jelovšek preračunano razvršča v vizuelni akord, zamenja kasneje (Sladka gora) epski recitativ vrste vsakdanjih, fabulistično interpretiranih detajlov, ki jih tu pa tam poživljajo kar šegavi motivi.

Naturalistične tendence pa ne spremenijo le kompozicije, ampak tudi barvni sistem slik. Večji poudarek preide zdaj na lokalno barvo. Starejšo generacijo naših barokistov združuje še vedno resen, smeli bi reči kar obreden kolorit. Bergant in Cebej se mu podrejata le v zgodnji fazi svojega dela, kasneje pa nova moda izmiva barvno prena-

sičenost zgodnjih palet obeh mojstrov ter postane Bergant pri tem skoraj rokokojsko svetlo uglašen, Cebej pa svetlejši in barvno toplejši. Zgovorni v teh naturalističnih prizadevanjih so tudi portreti. Metzinger je v tem še pripadnik zgodnjega 18. stoletja. Hoteno poudarja slovesni ambient portretiranca, togega v svoji zapeti reprezentativnosti. Bergant pa se te zadržanosti že osvobaja. Metzingerjev portret izdaja le časovni karakter, Bergantov pa portretirančevega. Skrajni pol v tem iskanju sta sliki Ptičarja in Prestarja, ki pa pre-roško utoneta v času, ki tej skrajnosti še ni dorasel.

Marko Layer je le provincialen odmev tega, kar se ta čas dogaja v Ljubljani. V vsem se predaja tradiciji in z obrtniško gotovostjo vodi delavnico do svoje smrti 1808 leta. Motivno in barvno se naslanja na Valentina Metzingerja, najbolj popularnega domačega barokista in ta vzor posreduje tudi svojim sinovom, predvsem najspodobnejšemu med njimi, Leopoldu. Ta je sprva obrtniško vezan na naročila delavnice. V koliko je sprejel novosti, do katerih so se dokopali njegovi vzorniki in koliko je še sam nadaljeval začeto, čeprav po kvaliteti z manjšo sugestivnostjo, naj nam pokažejo dela sama. Število ohranjenih del je ogromno, tako da je za naš pregled nemogoče, pa tudi nepotrebno naštevati vsa, ker se pogosto motivno in stilno ponavljajo in so kot taka razvojno nepomembna. Poleg tega je ob različni kvaliteti, na katero naletimo pri Layerju, pogosto težko določiti, ali gre za njegovo osebno delo ali le za delo katerega njegovih številnih epigonov. Zato se bomo pri opazovanju oprli predvsem na signirana dela in ob ta nanizali nekaj najpomembnejših ter za čas in slikarja samega najzgovornejših nesigniranih.

Morda ne bo odveč, če najprej preletimo Layerjevo delavniško gradivo — njegove risbe. Hranijo jih: Narodni muzej v Ljubljani, Zavod za varstvo kulturnih spomenikov LRS, delno pa so v privatnih rokah. Signirani sta le dve risbi: perorisha klečeče svetnice na oblakih, podpisana z LLf (Leopold Layer fecit) in študija rok — papir, rdeč svinčnik — podpisana z LL 1795. Večina risb je izvršena na razmeroma grobem papirju.³³ Njih motivika je različna. Tako najdemo med njimi študije rok, glav in draperij, bežno skicirane ali podrobno izrisane posamezne figure ter osnutke za cele kompozicije, ki naj služijo kot preddela za slike v olju. Risbe, ki služijo kot skice kasneje izvršenim delom, bomo omenjali, ko bomo obravnavali dela sama. Številne so kopije po Kremser-Schmidtu. Skoraj vsa Kremser-Schmidtova dela v Sloveniji najdemo kopirana med Layerjevimi risbami bodisi v celoti, ali pa posamezne prizore ali osebe. Po Kremser-Schmidtu je prevzel Layer tudi način risanja v črtkasti, pogosto prekinjeni, včasih komaj zaznavni potezi z nemirno konturo. Le na risbah, ki so izvršene po grafičnih predlogah, je kontura izrisana v tekoči potezi in so predmeti skrbno osenčeni. Omenim naj tu osnutek Rojstva po Rizziu, Smrti sv. Jožefa po Pittoniu in Sv. Družine po Marattiu. V značilni črtkasti potezi so izvršene tudi priložnostne risbice. Take so bežne skice glav ali na enem listu štirikrat variirani dve osebi, verjetno pivca v gostilni: a) Dva moža sedita pri mizi; prvi dviga kozarec ter je viden v hrbet, drugi, ki učinkuje kar avtopor-

tretno, pa ima pred seboj na mizi krožnik in jedilni pribor. b) Dva moža, od katerih je prvi naslonjen s komolci na mizo in kadi, drugi pa je viden v profilu. c) Mož s kitaro v družbi žene (?). d) Mož, ki si polni čedro, drugi ob njem je komaj viden. Od perorisb smo že omenili signiran list svetnice. Predlogo tej najdemo med Jelovškovimi risbami iz Layerjeve zapuščine in sicer na risbi osnutka za freske na Skaručini z Jelovškovim podpisom.³⁴ Svetnica kleči z enako razširjenima rokama, z enakim profilom obraza z značilnim dolgim nosom, kakor pri Jelovšku. Odlična je perorisba Marijinega Vnebovzvetja s sv. Boštjanom in Rokom. Dalje je ohranjen sešitek sedmih listov z ilustracijami Lavretanskih litanij, izvršenih v lavirani perorisbi s sivim v sivem. Ilustracije so verjetno kopije po kaki italijanski predlogi in so označene s številkami: 2, 5, 12—18, 21, 22, 25, 27, 29—37, 40—44, 47—53, 55—57, 59. Vsebine vseh litanjskih vzklikov so ilustrirane v dvodelni kompoziciji. V zgornjem delu je simbolično meditativno nakazan litanjski vzklík, v spodnjem pa je žanrsko interpretirana razlaga njegove vsebine. Zgoraj je prizorček zaključen z rokokojsko stiliziranim okvirom, s stiliziranim rastlinskim motivom ali z dekorativno urejeno draperijo. Risbo odlikuje gotova poteza čopiča in peresa. Za Layerja tudi sicer značilna črtkasta tehnika risbe daje miniaturnim prizorčkom vtis slikovitosti. Motivika je bogata. Nekateri prizori so izrazito žanrski, drugi spet historizujoči. Prostor je na meji med resničnostjo in fantastičnostjo. Ta ciklus, čeprav po vsej verjetnosti kopiran, pomeni enega izmed vrhuncev Layerjeve risarske spretnosti. V zasebni lasti sta ohranjeni dve risbi: prva kaže portret moža z ženo ter spominja na Avtoportret z ženo (olje), ki je v lasti Narodne galerije v Ljubljani. Na drugem listu pa najdemo Layerjev avtoportret, izvršen z rdečilom, ki spominja na podobno risbo v lasti Zavoda za varstvo kulturnih spomenikov LRS.

To bi bil bežen sprehod po Layerjevi risarski zapuščini. Stilno razvojno bolj zgovorne pa so številne oljnate slike izpod Layerjevega čopiča. Razvrstili bi jih lahko v glavnem v štiri obdobja:

a) Prva doba traja od prvih naročil nekako do leta 1783 — lahko bi jo imenovali čas Metzingerjevih vplivov. V tem obdobju preglašajo metzingerjevske poteze, ki jih je Layerju vcepil še oče, vsak drug vpliv.

Med prva dela tega obdobja spadata sliki za stranska oltarja v Šmartnem pri Kranju: sv. Janez Nepomuk in Marija zaščitnica s plaščem, ki sta nastali leta 1772. Tedaj je bil Layer star 20 let. Sveti Janez Nepomuk je upodobljen v ječi. Vklenjen v verige kleči svetnik ob kamniti mizi ter sklepa roki v molitvi. Pred njim dviga angel velik križ, na oblaku pa se mu prikazuje Marija ter kaže z desnico na križ. Putta ob Mariji prinašata Janezu venec in palmo mučeništva. Pred svetnikom sedita na tleh še dva putta, prvi z odprto knjigo z napisom »Sigillum confessionis«, drugi pa si pritiska prst na usta in ima v desnici ključce. Layerjeva signatura in letnica sta na kamnu pod knjigo. Barvno je slika temna: svetnikova obleka je umazano zelenkastorjava, Marija je odeta v rdečo suknjo in moder plašč, ozadje pa je nevtravno rjavkasto. Tu je slikar še ves v objemu baročne tradicije

in Metzingerja, saj dobesedno posnema Metzingerjevo sliko iste vsebine pri sv. Petru v Ljubljani.³⁵ Mladi Layer, vezan le na očetov pouk v domači delavnici, je v potezah okoren, delavniško natančen v podrobnostih (čipke), opazamo pa že poteze, ki so značilne tudi za Leopoldova dela iz kasnejših let. Tu mislim na značilno konturiranje in na smisel za drobnarije. V Marijinem, pa tudi v Janezovem obrazu lahko spoznamo že tipe, ki jih je Layer tudi poslej dosledno uporabljal. Prav tako metzingerjanska je tudi slika Marija s plaščem.

Ti dve sliki pomenita torej prvo večje naročilo, ki ga je oče Marko prepustil v izdelavo sinu. Verjetno sta se že tu začeli razhajati poti očeta in sina. Marku je dozorel učenec, ki je bil izrazito slikarsko razpoložen. Verjetno so Marku bolj ležale podobarske kompozicije oltarnih osnutkov, zato je najbrž prepuščal poslej slikarske naloge sinu, sam pa se je oklenil bolj podobarstva. Verjetno je pritegnil k delu tudi mlajša Leopoldova brata Valentina in Antona, ki ju kot slikarja, žal, ne moremo zasledovati, ker doslej ni znano nobeno njuno signirano delo. Proti koncu šestdesetih let 18. stoletja še najdemo Markova slikarska dela, nato pa, vsaj kolikor nam je zdaj znano, ta prenehajo.

Prihodnje leto 1773 je Layer še vedno pomočniško vezan na očetovo delavnico. V pekovski cehovski knjigi v Kranju³⁶ se nam je ohranilo sporočilo, da je Layer tega leta popravil cehovsko bandero. Ker omenja poročilo več Layerjev, naj ga navedem v celoti: »1773 ist unter dem Zechmeister Johann Kazmun der kleiner Zunftsfnah beygeschafft und dauor nachfolgendes ausgelegt worden als vor 8 ¼ Ellen ausländischen roten Calimana 1 fl. 6 r; T W facit Lv... 10 fl 40 ½ den H Marks Leyer von dass fahnblatt 10 fl 36 die alten fransen überfarben lassen bezahlt 2 fl, den Leopold Leyer vor ein trinchgeldt 0,40, den Schneid vor dass Macher Lohn 2 fl 20, vor die Seiden Päntel et Zwirn 0,29, den Franz Leyer Tischler vor die Stangen und Reparation des alten Fanenscheins 1 fl 40, den Her Franz Wancho vor dass fassen bezahlt 2 fl, dem Georg Leyer Schlosser vor dass beschlecht 0,47. Cost also die Kreutzfahn LW: in summa 311 fl 14 l.«

Zgovorno je, da Leopold za svoje delo ni dobil plače, ampak, kot očetov pomočnik, le napitnino, čeprav je že leto poprej samostojno slikal.

Po presledku treh let srečamo Layerja na delu za štajerske Braslovče. Za glavni oltar tamošnje župne cerkve je naslikal leta 1776 sliko Marijinega vnebovzvetja.³⁷ Tudi to delo je tako po kompoziciji kakor po barvitosti izrazito metzingerjevsko. Od velike oltarne slike sv. Mohorja in Fortunata za farno cerkev v Žužemberku (sl. 38), se je ohranil le fragment, nekako do kolen viden sv. škof, ki se ozira v nebo (Ljubljana, Narodna galerija). V levem kotu spodaj je vidna signatura, Leopold Layer 1776. Verjetno je ta signatura sekundarna, najbrž prepisana po stari tedaj, ko so od poškodovane slike odrezali ta detajl.

Leta 1779 nastaneta sliki sv. Urbana in sv. Jedrti za Spodnji Brnik,³⁸ prav tako prežeti z metzingerjevskim značajem. Isto velja tudi za sliko sv. Egidija v Spodnji Besnici,³⁹ ki jo je Layer naslikal leta 1782. Ne bo odveč, če si po preteku desetih let od nastanka prvih signiranih

del nekoliko поблиže ogledamo, kaj nam pove to delo. Svetnik kleči tradicionalno na oblaku in patetično širi roki. Ob nogah mu počiva košuta, putti na oblakih so živahno razgibani. Prvi nosi knjigo, drugi moli, veliki angel pa, ki se pri Layerju ponavlja v različnih variacijah skoraj na vseh slikah, kaže z levico navzgor, kjer se na oblakih prikazuje božje oko. Oblak, na katerem je priplaval veliki angel, podpira putto. Živahna kompozicija na oblakih nas tako zaposli, da skoraj ne opazimo skromno naznačene pokrajine — nekaj dreves, grmičje — in v njej miniaturnega prizora, ko sv. Egidij v družbi košute piše ob pultu. Barvno spada tudi ta slika, kakor obe v Šmartnem pri Kranju, v vrsto temnih del. Osnovni ton je zopet rjav. Ne omehča se niti v pokrajini (drevesa) niti v osebi svetnika, šele v vrhu dahne rahlo barvno življenje v oblake in putte. Veliki angel je odet v modro in temnorajavo oblačilo, puttom so oviti boki v modre in rdeče prtiče. Svetloba je skrbno razdeljena. Osvetljevanje puttov nas nekoliko spominja na Cebeja. Če primerjamo to sliko s šmartinskima, opazimo kljub nekim splošnim skupnim potezam le napredek. Vsem je skupno nerealno, rjavkasto ozadje, neka zapetost, nerazgibanost, kar pa se v Besnici vendarle že rahlja. Figure so manj okorne, osvetljava je bolj pretehtana in tudi v barvitosti, v kolikor se ta sploh uveljavlja, čutimo prizadevanje po neki urejenosti. Istega leta je nastala tudi slika Zadnje večerje za kranjsko župnišče, ki pa menda ni več ohranjena.

Prihodnje datirano delo poznamo šele iz leta 1791 ter se od prejšnjih tako razločuje, da ga moramo uvrstiti že v drugo obdobje Layerjevega razvoja. Preden pa si homo ogledali to, poskusimo določiti še nekaj značilnejših, toda nedatiranih del prvega obdobja. Že St. Vurnik omenja med Metzingerjevimi vplivi na Leopolda Layerja tale dela:⁴⁰ sliko *Indulgentiae* v Karlovcu (frančiškanski samostan), ki posnema Metzingerjevo pri frančiškanih v Kamniku, sliki v Cerkljah in na Homcu, kopiji po Metzingerjevem Janezu Nepomuku in sv. Florijanu v Ljubljani, sv. Valentina v Lescah po Metzingerjevi pri sv. Urhu, Smrt sv. Jožefa v Kranjski gori po Metzingerjevi šmarski, sveto Ano z Marijo v Škofji Loki pri uršulinkah po Metzingerjevi kranjski, sv. Janeza Ev. v nekdanjem ljubljanskem Marijanišču po Metzingerjevem vodiškem, kopija po Metzingerjevem sv. Valentinu je v ljubljanski zasebni lasti. Toda kljub metzingerjevskim potezam vse slike, ki jih našteva Vurnik, le niso nastale že v prvem Layerjevem stilnem razdobju. Na sliki kranjskogorske smrti sv. Jožefa in marijaniškega sv. Janeza Ev. — ki ji lahko dodamo kot pendanta še sliki sv. Luka in sv. Marka — opazimo namreč tudi kremser-schmidtovske poteze, ki kažejo že v drugo razdobje. Prvi fazi pa lahko dodamo med drugimi tudi tele slike: *Ecce homo* in *Žalostna Marija*, sv. Alojzij, sv. Tomaž, sv. Martin in sv. Štefan (vse v Narodni galeriji v Ljubljani); izrazito metzingerjevske slike so tudi sv. Ožbalt v Volčjem potoku,⁴¹ sv. Joahim in Ana v zasebni lasti ter dokaj kvalitetne slike v farni cerkvi v Podbrezju: sv. Urban in sv. Andrej — zadnji je kopija po Metzingerjevem v Ljubljani iz leta 1733; tudi sv. Florijan v Podbrezju je kopija Metzingerjevega v Ljubljani v Št. Petru. V Kamni gorici sta sliki Joahima in Ane z Marijo ter Srce Jezusovo, v Zgornji



Sl. 38) L. Layer, Del slike sv. Mohorja in Fortunata iz Žužemberka (1776);
Narodna galerija v Ljubljani

Besnici pa Trpečega Kristusa. Slike v Cerkljah, ki ju omenja Vurnik, sta z nastankom oltarjev datirani z leti 1780 in 1783, sliko za glavni oltar v tej cerkvi pa je Layer izvršil najbrž šele leta 1790, ko je cerkev dobila nov veliki oltar⁴² ter spada zato že v drugo fazo Layerjevega dela.

b) Prehodno razdobje Layerjevega stila:

Zajeto je nekako v čas med leti 1783 in 1795. To je čas, ko se začno v Layerjevem delu pojavljati vplivi tedaj močno popularnega avstrijskega slikarja Johanna Martina Kremser-Schmidta (1718—1801). Schmidt se je na svojih poteh preko slovenskih dežel v Italijo tod trikrat ustavil ter nam zapustil več svojih umetnin.⁴³ Naštejmo od teh le tiste, ki so lahko na Layerja neposredno vplivale: leta 1771 je ustvaril sedem slik za Velesovo, 1773 je naslikal za pungerško cerkev v Kranju patrone zoper kugo, 1780—81 je okrasil kapelico v Grubarjevi palači v Ljubljani, 1773 in 1775 pa je naslikal šest slik za cerkev v Gornjem gradu. Po svoji sugestivnosti so Kremser-Schmidtove slike na Layerja tako učinkovale, da so v mnogočem popolnoma spremenile dotedanji način njegovega slikanja.

Tisto, kar je bilo za Layerja v Schmidtovih slikah najbolj novo, je bila gotovo chiaroskurnost, kakršno je lahko Leopold opazoval že na sliki Priprošnjikov zoper kugo na Pungertu; naši barokisti so se je hote odrekli ter poudarjali predvsem lokalno barvo. Na Kremser-Schmidta je vplival Rembrandt, ki ga je okus tedanje dobe po skoraj dvesto letih znova odkril ter s tem za nekaj časa preglasil logični potek slikarstva, kot nam ga v tem času najbolj, skoraj bi smeli reči ekstremno predstavlja sodobno francosko slikarstvo. Vendar je Schmidtova nekoliko historizujoča tenebraznost v bistvu le zelo različna od Rembrandtovih vzorov in pomenja za Schmidta tako značilni kosmičasti, iluzionistični način slikanja le nov korak v smeri reševanja optičnega vtisa atmosfere.⁴⁴ Načinu diagonalnega osvetljevanja, kakršnega najdemo na pungerški sliki,⁴⁵ se pridružuje na slikah v Velesovem in v Gornjem gradu druga, koncentrična osvetljava, ki je za Schmidta prav tako značilna ter izvira nekje iz sredine ali ozadja slike in združuje predmete na zelo pretkan način. V trenutku, ko se svetloba dotakne predmeta, mu spremeni bistvo telesnosti v nekaj, kar bi brez irealne svetlobe izgubilo življenjskost ter utonilo v splošni temi. Če vpade svetloba predmetu v hrbet, oživi ta komaj zaznavno in v pretrganih potezah — primerjaj žene v ospredju Smrti sv. Jožefa v Velesovem. Če pa je predmet osvetljen od strani, se mu plastičnost zaobli, vendar zopet v pretgani konturi. Glavnim osebam pa, ki so osvetljene od spredaj, razkroji svetloba videz trdnosti, vendar ostvari obenem v globinsko le prepričljivem prostoru videz resnične trodimenzionalnosti. Tako svetloba, skoncentrirana na glavni osebi, reflektivno oživlja stranske. Prav to luščenje iz teme v kosmih pa je za Schmidtov slikarski izraz najbolj značilno. In te poteze so imele na Layerja usoden vpliv. Poleg teh schmidtovskih potez, ki oplajajo predvsem tehnično stran Layerjevih slik drugega razdobja, pa opazamo v njih tudi močan naslon na italijanske bakrorezne predloge. Schmidtovega vpliva na Layerja si ne smemo predstavljati kot erup-

tiven izbruh nečesa novega. To je res izrazito prehodna doba med metzingerjevstvom in schmidtovstvom in obenem doba uveljavljanja italijanskih vzorov. Zdaj nastajajo kompromisne rešitve: metzingerjevske kompozicije se družijo s schmidtovsko potezo ali pa se obema vzornikoma pridružuje kompozicija, posneta po kaki italijanski predlogi. Vedno bolj preglašča Schmidtova kosmičasta poteza, združena s pretrgano konturo. Morda nas začudi, da se je sicer konservativno šolani Layer za nove Schmidtove vzore tako navdušil. Res, da je bil zelo sprejemljiv za nove slikarske vtise, toda ti sami po sebi bi ne zadostovali, če bi ne bili ujeti v isto občutje in razpoloženje, ki je bilo lastno Layerju samemu — in njegove korenine so zasidrane manj v časovnem stilu kot pa v stilnem izrazu prostora, v katerem se uveljavlja alpski akcent. Prav ta akcent pa je skupen tako Metzingerju kot Schmidtu in Layerju.

Drugo razdobje Layerjeve umetnosti pomeni torej začasen kompromis med Metzingerjevimi in Schmidtovimi vzori. Taka je n. pr. slika Marijinega vnebovzvetja v glavnem oltarju v Cerkljah.⁴⁶ V rdeči barvi oblačil občutimo še Metzingerjevo, v veliko ploskovitost usmerjeno lokalno barvo, v ostalih pa nastopa schmidtovsko barvno drobljenje in niansiranje. Popolnoma pa se Layer tenebroznosti nikoli ne preda. Stalno čutimo v njegovih slikah nihanje med lokalno barvo in chiaroscurnostjo; izjemo pomenijo le dela, ki so dobesedne kopije po Schmidtu, toda ta nastopijo šele v tretjem obdobju.

Slika Rojstva iz gradu v Smledniku je datirana z letnico 1791 (zdaj je v Narodni galeriji v Ljubljani).⁴⁷ Po formatu je to največje Layerjevo delo, ki mu je v kompoziciji botroval Rizzi. Ohranjena je Layerjeva risba (papir, svinčnik), ki je najbrž kopirana po bakrorezni predlogi (Narodni muzej v Ljubljani). Prizorišče je podano kulisno s hlevom na desni in z dvema stebroma v ozadju, v ospredju pa je koncentrično razvrščena skupina ljudi. Na pregrnjenih jaslih leži Jezus, nad katerim se rahlo sklanja Marija in ga privzdiguje, kot bi ga hotela pokazati pastirjem. Ob levem robu se sklanja na palico oprt sv. Jožef. Ob desnem robu v ospredju sta dva pastirja, starejši, bradati, je položil k nogam ovco, ki jo je prinesel v dar novorojencu. Prav na robu za kleččim pastirjem stojita starejši mož in ženska. Na vrhu plavata dva putta z napisnim trakom. V ozadju je s tanjšo potezo skiciran mož s kravo. — Slika v olju je spremenjena v toliko, da je podolžni format zamenjan s pokončnim, pri čemer se je ves prizor zasukal za 180°. Stoječi pastir je dobil v roke culo, pastirica pa košaro. Mož s kravo, ki je na risbi izrisan s tanjšo potezo, je tudi na sliki medleje podan. Svetlobna razdelitev ni enotna. Glavni izvor svetlobe je Jezus v jaslih, ki intimno osvetljuje skupino na zemlji, drug svetlobni kompleks pa pomenijo putti na nebu. Barvna razdelitev je še popolnoma metzingerjevska, v potezi čopiča pa že opažamo Schmidtov vpliv. — Na hrbtni strani slike je napis: »Denn heut ist euch in der Stadt David Heiland geboren, welcher ist Christus der Herr. Luc. II., 11. v. Somit auch uns Franzen und Josepha Eheleuthen und dann unsern Kindern Josephen und Karl, dann Peregrina Flodnik Malte Leopold Laier im Jahr 1791 um 40 Gulden.«

Dve leti kasneje — 1793 — je nastala slika Jezus izročja sv. Petru ključa. Tu se je Layer vestno oklenil predloge, ki mu jo je nudil po sliki Bernarda Strozia izvršen bakrorez v mapi Pietra Monaca. — Apostoli so razvrščeni pred arkadnim ozadjem. Peter kleči rahlo sklonjen na skali, Kristus pa mu izročja ključa. Od apostolov, ki obkrožajo to osrednjo skupino, so trije vidni le v obraz. Skupina puttov v vrhu pomeni še ostanek stare dvodelne kompozicije. Na splošno lahko rečemo, da v kompoziciji prevladuje bolj klasicističen kot baročen izraz, kar učinkuje nekoliko pusto. Barve so razdeljene tako, da je največji poudarek na Kristusu in sv. Petru kot glavnih osebah. V obdelavi ploskev najdemo že tisto drobljenje, ki v tretji fazi prevlada v vseh Layerjevih delih. Sliko so postavili 17. junija 1794 v glavni oltar župne cerkev v Naklem.⁴⁸

S tem smo signirana dela drugega razdobja izčrpali. Od nesigniranih slik naj omenim najprej sv. Ano z Marijo v Domžalah.⁴⁹ Kompozicija je diagonalna, kakršno poznamo pri Metzingerjevih slikah iste vsebine. Sv. Ana sedi popolnoma v profilu. Rahlo je sklonjena ter z levico odpira knjigo, z desnico pa kaže na besedilo. Marija kleči v tričetrtinskem profilu na pručici. Za Aninim hrbtom se naslanja na nekako pregrajo sv. Joahim. Vrh slike izpolnjuje skupina velikega angela in puttov, ki se pri Layerjevih slikah večjega formata skoraj redno ponavlja. Na tleh je košarica z ročnim delom. Stol sv. Ane posnema sodobno meščansko pohištvo, čeprav je postavljen v idealistično brezprostorje. Živahni, čeprav v diagonalo ujeti kompoziciji ustreza tudi razdelitev barv, ki značilno kažejo Layerjevo dekorativno občutje. Marija je oblečena v belo suknjo in moder plašč, sv. Ana v rdečo suknjo, stol je zeleno pregrnjen. Joahimova suknja je rjavkasto rumena, plašč mu je moder; veliki angel je odet v rdeč, razvihran prt. Rjavkasto nevtralnno ozadje, ki je tako značilno za Layerjevo prvo razdobje, tu harmonično oživi z barvitostjo figuralne skupine: v spodnjem pasu je sivo, v srednjem delu zelenkasto, okoli goloba, ki izpolnjuje vrh kompozicije, pa je skoraj prosojno. Na koncepcijo pungerške slike se je Layer oprl pri sliki sv. Ane v farni cerkvi v Tunjicah in pri banderski sliki istega motiva za isto cerkev. Na oblaku stoji sv. Ana, ki drži za roko malo Marijo. V spodnjem delu na desni je pungerška skupina žene z otrokom, v ozadju pa se kot odmev na prizore kužnega obolenja na pungerški sliki pase živina. Skopo nakazano pokrajino pungerške slike je Layer na banderski sliki za Tunjice zamenjal s konkretno pokrajino, zgornjo skupino pa je ohranil. V pokrajini so vidne planine v ozadju, spodaj tunjiška cerkev, proti kateri se vije procesija. Na levi je župnišče, ob poti pred njim otroci. Ljudje so oblečeni v sodobne obleke. Motiv procesije spominja na Metzingerjevo sliko sv. Florijana pri sv. Petru v Ljubljani. Za oltarno sliko je ohranjena oljna skica.

Popolnoma italijanski vtis vzbuja slika Umivanje nog (Kranj, župna cerkev (sl. 59). Kompozicija je gotovo izposojena po bakrorezni predlogi ter nato oživiljena z barvo. Skica iste teme v Narodnem muzeju potrjuje, da je res Layer avtor te, po kvaliteti razmeroma močne podobe.



Sl. 59. L. Layer, Umivanje nog; Narodna galerija v Ljubljani

Polho Ljudec

Isti motiv je Layer upodobil na sliki, ki je zašla najbrž iz polhograjskega gradu v Narodno galerijo. Tudi ta je podolžnega formata. Prizor je zajet v prostoru, ki ga zadaj zapira bogata arhitektura stebrov in lokov, s čemer nastaja poleg sprednjega še vrsta pogledov v stranske prostore. Centralna figura je Kristus, ki kleče in s prtom opasan hoče umiti Petru noge, Peter pa se umika z zgovorno kretnjo, ki je tipično italijanska. Mladi apostol za to skupino, verjetno sveti Janez, spremlja prizor s sklenjenima rokama. Apostol ob Petrovi desni si sede sezuva obušalo. V sredini je nekoliko v globino pomaknjena skupina treh apostolov, ki so v živahnem pogovoru, nekoliko mirnejša pa je skupina treh apostolov ob desnem robu slike. V stranskem prostoru, ki je že arhitekturno pa tudi z draperijo ločen od sprednjega ter ima lastno osvetljava, sedi zamišljeno star apostol ter si podpira glavo. V desnici drži mošnjo, ki ga označuje za Iškarjota. Ta je obenem z dvema, na steber v ozadju naslonjenima apostoloma naslikan v rjavem tonu, ki naj naznači oddaljenost. Na desni ob izhodu je viden še mladenič z vrčem. Motivno spominja slika na kako Tintorettovo delo, barvno je razmeroma temna, v potezah čopiča pa schmidtovska.

Stilno tej zelo sorodna je slika Dvanajstletnega Jezusa v templju, (Narodna galerija) ki je prav tako močno naslonjena na italijansko predlogo, če ni celo kar kopija po kakem Italijanau. Prostor je zajet v stebriščno arhitekturo, vanj pa so rafinirano postavljene osebe pismoukov. Tudi kasneje bomo srečali pri Layerju isti prizor in v enakem prostoru, vendar bo celota »prepesnjena« v ljudsko občutje. Zdaj pa je Layer še zvest ambicioznim evropskim vzorom, ki dvigajo to sliko med najboljša Layerjeva dela. Kristus sedi na pregnjeni klopi ter z levico uči, dočim mu počiva desnica na knjigi, katere vsebino skuša razbrati sklonjeni pismouk, ki si opira glavo. V ospredju je na vsaki strani po ena skupina razlagalcev postave, ki jim razgibane kretnje rok razodevajo živahen pogovor. V ozadju si vzravnan Jud dviga prst na čelo, dva pregledujeta vsebino knjige, ki jo drži oseba, vidna le

v hrbet, in četrti jemlje pravkar knjigo s police. — Barvno je slika sorodna slikama Umivanja nog, po nekoliko pridruženih barvni lestvici pa nas skoraj začudi. Nekoliko nemirna poteza čopiča vzbujajo slikovit vtis.

V istem časovnem razdobju je nastala verjetno tudi slika v glavnem oltarju pri Sv. Miklavžu nad Selcami in z njo še vrsta drugih slik manjšega formata.

Manjši naslon na predlogo kažeta sliki Davčni novič ter Kristus in prešestnica (obe v Narodni galeriji). Kompozicija sicer ni samostojna, vendar vse kaže, da je prostor rekonstruiran bolj po spominu. Osebe so razpostavljene nekoliko okorno, v barvah čutimo, kako si Layer prikraja značilno lastno barvno lestvico, v kateri dominira modra, rdeča, zelena, rumena in rjava. Tako pri teh dveh, kakor na sploh pri slikah manjšega formata, ki slikarja niso vezale v obreden okvir, opazimo, kako njih pripovednost pripravlja tla izrazito realističnemu prizadevanju, ki zmaga v tretjem in četrtem Layerjevem obdobju.

c) Tretje obdobje Layerjevega slikarskega razvoja pomeni čas izrazitega Schmidtovega vpliva ter je ujeto med leta 1795 in 1810.

Zdaj se Layer ne zadovoljuje več samo s schmidtovske potezo čopiča, ampak prevzema tudi Schmidtove rešitve svetlobnih problemov. Sprva se opre na diagonalno razdelitev svetlobe, nato pa pritegne tudi koncentrično. Toda kar je bilo pri Schmidtu idejno utemeljeno, postane pri Layerju manira. Tudi kompozicijo figur si Layer vedno pogosteje izposoja pri Kremser-Schmidtu. Slike, ki jih je Layer lahko spoznal v Velesovem, v Kranju na Pungertu, v Gruberjevi kapelici v Ljubljani in v Gornjem gradu, mu postanejo zdaj nenehen vir pobud. Povedali smo že, da so se nam ohranile številne risbe, ki posnemajo Schmidtove slike v celoti ali v detajlih, pa tudi v oljnatih slikah je Layer pogosto uporabljal Schmidtove vzore. Taka je slika Rojstva v Moravčah (zdaj Narodna galerija), ki posnema Schmidtovo sliko Rojstva v Gornjem gradu, Zadnja večerja v Kranju (po Schmidtovi gornjegrajski), Marijino Oznanjenje v Trziču in Crngrobu (po velesovski), sv. Štefan v Selcih (po velesovski), sv. Barbara v kranjski zasebni lasti (po velesovski). Včasih vnaša Layer v samostojne kompozicije Schmidtove detajle — n. pr. skupino matere z otrokom na banderski sliki višarske Marije v Narodni galeriji, schmidtovski je večkrat ponavljan motiv poganskega žreca z malikom v rokah, schmidtovska je razvrstitev apostolov, kakršno najdemo na slikah Marijinega vnebovzeta in Kristusovega vnebohoda itd.

Prvi datirani sliki iz tega obdobja sta sliki Marijinega oznanjenja v Crngrobu in sv. Vida v Št. Vidu nad Ljubljano. Obe sta datirani z letom 1796.

Crngrobsko Oznanjenje⁵⁰ je kopija po Schmidtovi sliki v Velesovem. Na pregrnjenem klečalniku, stoječem na šahiranih tleh, kleči Marija, zasukana nekoliko na svojo levo stran. Z desne strani se spušča angel, ki drži v roki lilijo, z desnico pa kaže na goloba v oblakih. Levi zgornji kot izpolnjuje spet velik angel s putti. Kopija je okorna in brez rafiniranih svetlobnih efektov.

Za šentviškega sv. Vida pravi I. Kukuljević:⁵¹ »Muskulatura je krepka, risba je dobra, nu bojadisanje nije posve umno.« Po formatu spada slika med Layerjeve največje. Kompozicija je dvodelna. Zgornjo polovico izpolnjuje na oblaku klečeči mladeniški sv. Vid, ki širi roki in zamaknjeno strmi v nebo. Ob njegovi levi je do pasu viden angel z rokama, prekrižanima na prsih. V polkrožnem vrhu sta na desni dve angelski glavici, na levi pa dva putta, od katerih prinaša eden Vidu palmo in venec mučeništva. Spodnjo polovico zavzema zemeljski prizor mučeništva sv. Vida. Svetnik sedi v kotlu, pod katerega nalaga prvi rabelj kurivo, drugi pa pripravlja dračje. Zraven sta dva žreca: prvi drži v roki malika, drugi ima v desnici kadilnico in prvemu nekaj dopoveduje. Ob strani je živahna skupina ljudi. Zadaj stoji steber z malikom. — Po kompoziciji je slika popolnoma schmidtovska. Tudi detajli so izposojeni pri Schmidtu (žreci, steber z malikom — prim. tudi sliko sv. Vida z Brezije v Narodni galeriji, sv. Lovrenca na banderski sliki v Narodni galeriji, sv. Janeza in Pavla v Tunjicah). Prostorninska rešitev je okorna, toda risba je zelo skrbna. Kontura sv. Vida in velikega angela poteka nepretrgoma ob vsem telesu ter priča še o Layerjevem starejšem slikarskem načinu, toda obenem najdemo v figurah žrecev zlogovano schmidtovsko konturo. Razdelitev svetlobe je diagonalna kakor na Schmidtovi sliki na Pungertu. Diagonala je podana s skoraj geometrično natančnostjo ter poteka od začetka ločnega zaključka slike na levi pa nekako do sredine slike na desni strani. Ves spodnji del je izrazito temen, zgornji izrazito svetel. V obdelavi obleke je že izginila vsa velikopotezna ploskovitost prve dobe.

Leta 1796 sta nastala Križev pot za Trboje pri Kranju,⁵² ki pa ga ni več v cerkvi in Križev pot za Zapoge. Že omenjena Zadnja večerja v Kranju je bila datirana v letom 1799,⁵³ med zadnjo vojno se je slika izgubila in z njo vred tudi sliki sv. Valentina in sv. Ane z Marijo in Jezusom, ki sta verjetno nastali v istem času. Sem moramo vnesti tudi sliko sv. Mohorja in Fortunata v velikem oltarju gornjegrajske župne cerkve.⁵⁴ Ta je zasnovana kot nebeška vizija z Marijo, sedečo na oblaku z Jezusom na kolenih. Cerkvena patrona sedita nekoliko niže, tako da tvorita z Marijo kompozicijsko piramido. Sv. Mohor je odet v škofovski ornat, njemu nasproti je sv. Fortunat kot diakon s knjigo v levici. Okoli Marijine glave so razvrščene angelske glavice, prav spodaj pa se kaže ozek pas krajine pod oblaki.

Za gornjegrajsko sliko je ohranjena oljnata skica,⁵⁵ na kateri se krajina bolj uveljavlja. Tu je zbrana ob nogah svetnikov trojica puttov, katerih prvi je viden v hrbet, drugi ima v roki meč, tretji pa palmo. Barvna razdelitev je zelo skrbna, svetlobno pa se Layer zopet naslanja na pungerško diagonalnost, kar je na skici bolj opazno kot na izvršeni sliki. Najprej oplazi svetloba, prihajajoča z desne, Marijo, zadene ob sv. Mohorja, Fortunata pa pušča v temi. Razloček med temnim spodnjim in svetlim zgornjim delom je še močnejše izražen kot pri zgoraj opisanem sv. Vidu. — Verjetno je delo nastalo v zadnjih letih 18. stoletja. Ko se je Layer mudil v Gornjem gradu, si je skiciral s svinčnikom na papir tudi tamošnje Kremser-Schmidtove slike. Tedaj

sta najbrž nastali tudi sličici v atikah stranskih oltarjev pri Sv. Frančišku Ksaveriju na Straži pri Gornjem gradu,⁵⁶ predstavljajoči Kristusovo vstajenje in Marijino vnebovzetje. Pri sliki Vstajenja je porabil Layer Kristusa s Schmidtove slike Vnebohoda v Gornjem gradu, pri Vnebovzetju pa je povzel z iste slike skupino apostolov. Vendar psihološki globini Schmidtovih originalov Layer še daleč ni bil kos. — Za kompozicijo Vstajenja je v Narodnem muzeju ohranjena skica, na kateri najdemo tudi tipičnega angela, ki v poletu dviga kamen z zapечатnega groba.

Leta 1805 je nastala slika sv. Ignacija Lojolskega za župno cerkev v Zasipu pri Bledu.⁵⁷ V prostoru, ki je naznačen s šahiranimi tli ter s stebrovjem v ozadju, stoji Ignacij v redovniški obleki ter kaže z iztegnjeno desnico v nebo, z levico pa drži bired. Okoli njega so zbrani mladi učenci, razdeljeni v dve skupini. V vsaki je po pet fantičev. Otroški obrazi kažejo sicer realistično prizadevanje, vendar se ne morejo otresti tipike, kakršno poznamo tudi z drugih Layerjevih del (Marijin vstop v tempelj v Kamni gorici, sv. Valentin v Kranju itd.). Dečki so živahno razgibani in eden se naslanja na klop. Edini ostanek nebeške atmosfere pomenita veliki angel v vrhu slike in putto s šopom lilij pod njegovo roko. Tu se je Layer očitno naslonil na Schmidtovo sliko sv. Vincenca Fererskega v Velesovem. Enak je masivni steber v ozadju, enako je postavljen svetnik v sredo z dvignjenima rokama, enak je angel v vrhu. Schmidtov stavec, ki se naslanja na klop, je našel tu odmev v fantiču v isti pozi. Le skupino bolnikov, ki so zbrani pred sv. Vincencem, je pri Layerju zamenjala gruča otrok. Svetlobna rešitev je okorna. Opazne so realistične tendence, zlasti v opremi prostora, vendar do portretnega realizma, ki ga je Layer v tem času verjetno že obvladal v profanih slikah, si pri cerkvenih še ni upal poseči.

Leta 1807 je naslikal Layer slike Križevega pota za kapelice na Taboru pri Podbrezju.⁵⁸ Dež je slike sicer že močno izpral, vendar so poučne prav v tem razpadajočem stanju, ker kažejo izrazito obrisno risbo — podobno kot na znamenju v Spodnji Lipnici — ter rjavkasto, za Layerja značilno grundiranje.

Med nedatiranimi deli iz tretjega obdobja omenimo spet le nekaj najvažnejših:

Kamenjanje sv. Štefana v Selcih. Vidimo pokrajino s stolpom v ozadju; v njej kleči na rahli vzpetini svetnik z dvignjenima rokama. Rabelj ob desnem robu slike potiska svetnika z levico nazaj, z desnico pa dviga velik kamen. Na tleh ležita knjiga in bired. Druga rabelj za Štefanovim hrbtom je dvignil z obema rokama skalo in jo bo zdaj zdaj treščil v svetnika. Izza griča se vzpenjajo iznad pasu vidne figure Judov — motiv, ki ga poznamo z raznih postaj Layerjevih Križevih potov! V vrhu na oblakih kleči sv. Trojica: Bog oče sedi na zemeljski krogli, Kristus se je dvignil, da bi stopil prvemu mučencu naproti, nad obema pa plava golob. Slika je skoraj dobesedna kopija Schmidtovega Kamenjanja sv. Štefana v Velesovem. Spremembe so le malenkostne: Layer je postavil dogodek na bolj konkreten grič, opustil je Schmidtovega rablja, ki v ospredju pobira kamenje ter putte okoli

sv. Trojice. Obenem pa so figure tudi otrdele in svetloba, ki pri Schmidtu mehko oživlja skupino, da se z nemirno trepetajočimi obrisi lušči iz temnega ozadja, je pri Layerju bolj konkretizirana.

V zasebni lasti v Kranju se nam je ohranila tudi kopija velesovske sv. Barbare. Spremembe, ki jih je Layer vnesel v svojo sliko, so le malenkostne. Tako je opustil jokajočo srednjo ženo, ki jo najdemo na Schmidtovi sliki v ospredju ter medle figure v ozadju, dodal pa je dve miniaturni figuri ter ženo, ki si zakriva obraz. Le slabotno se je Layer vživel v svetlobno razpoloženje. Schmidt vseka v splošno temo boleče nagnjeno diagonalo svetnice in svečenika, Layer pa je ta motiv poenostavil ter preračunal celoto le na barvni efekt. To prvenstveno barvno reševanje se nam poslej izkaže kot vodilno pri večini Layerjevih del. — Tudi za sliko sv. Barbare je ohranjena skica v Narodnem muzeju v Ljubljani: na dveh straneh istega lista si je Layer skiciral s svinčnikom rablja z mečem in oba svečenika.

Po poročilu je Layer porabil Schmidtove gornjegrajske kompozicije Vstajenja, Vnebohoda in Zadnje večerje tudi pri slikanju fresk v župni cerkvi v Kranju, ki so zdaj prebeljene.⁵⁹

Rojstvo v Moravčah se naslanja spet na gornjegrajskega Kremser-Schmidta (sl. 40). Slika je signirana, letnice pa ni opaziti. — V jaslih leži Jezus, ki ga Marija rahlo privzdiguje. Za Marijo stoji na osliča naslonjen sv. Jožef. Z desne strani so prišli trije pastirji; sprednji je gol do pasu ter kleči, drugi stoji s prekrizanima rokama, tretji pa v začudenju širi roke. Na levi spredaj leži vol, v vrhu pa lebdi skupina angelov. Veliki angel izteza sklenjeni roki pred se, pod njegovo roko se motlja prvi putto, drugi pa se je naslonil na oblak. Kopija s svinčnikom je ohranjena v Narodnem muzeju. — Tu se je Layer popolnoma podredil Schmidtovemu vzoru tako v kompoziciji, kakor v barvnih tonih in osvetljavi, ki izhaja iz centralnega žarišča ter združuje predmete okoli sebe v intimnem razpoloženju.

Prizor Kristusovega rojstva, kot ga je upodobil tukaj, variira Layer v številnih podobah manjšega formata, tako v tem kakor tudi še v četrtem, zadnjem obdobju. Vendar v teh, za zasebna stanovanja namenjenih slikah dogodek fabulistično približuje preprostem gledalcu. Tako najdemo dodan n. pr. na sliki v Kranju (cerkev na Pungertu) in na drugi v Narodni galeriji prizor z angelom, ki budi pastirje ter prizor z darovi obloženih pastirjev, ki hite k hlevcu.

Nekako v tem času je utegnila nastati tudi slika za glavni oltar kranjske župne cerkve z njenimi štirimi patroni Kancijem, Kancijanom, Kancijanilo in Protom. Slika, ki ni več ohranjena, je leta 1840 nadomestil Layerjev posinovljenec Jožef Egartner z novo.⁶⁰ Le dve skici nam lahko ponazorita izgubljeno sliko. Komponirani sta dvodelno. Na oblakih plavajo štirje svetniki, nad njimi pa kraljuje v nebeški slavi Marija z Jezusom v naročju.

Da je Layer poznal tudi Kremser-Schmidtova dela v Gruberjevi hiši (današnji Virantovi) v Ljubljani, nam priča slika Angel budi sv. Jožefa (zasebna last v Mengšu), ki Schmidtovo kompozicijo dobesedno posnema. Jožef spi naslonjen na kamnito klado. Na desni leži mizarsko orodje. V ozadju je Marija z Jezusom. Nevidna svetloba

osvetljuje Jožefa, ki se mu je približal angel. Skica za to sliko je ohranjena v Narodnem muzeju.

Odlična v svoji prostorninski resničnosti, obenem pa tradicionalno baročna po svoji dvodelnosti je slika Višarske Marije iz Strahlove zbirke (zdaj Narodna galerija).⁶¹ Gre za bandersko sliko z mučeništvom sv. Lovrenca na drugi strani. Po naturalističnih potezah teži to delo že v zadnjo fazo Layerjevega slikarstva, po motivu in temačnosti pa je še popolnoma schmidtovska. V zgornjem delu slike vidimo prikazen višarske Marije, odete v bogato vezeno, zvončasto obleko. Spodaj na zemeljskem pasu so se zbrali prosilci na dvorišču z bogato stebriščno arhitekturo na levi strani. Na levi kleči mati z onemoglim otrokom, poleg nje pa druga žena, vidna le v hrbet. Tema nasproti je bradat starec, naslonjen na palico, ki vodi za seboj mlajšega slepca. Med tema obrobama skupinama pa se odpira pogled v globino, kjer leži na nosilih bolnik. Nekaj oseb je razvrščenih med stebri, v ozadju pa se pomika proti svetišču procesija. Barvno je slika kljub osnovni temačnosti kaj pisana. Marijina bogato obarvana obleka, modro oblačilo klečeče žene, obrnjene s hrbtom proti gledalcu, zelena noša starega romarja — vse se zliva v bogato, živopisano predstavo kolorirane božjepotne podobe. Kompozicija je svobodna, pripovednost kaj zgovorna. Svetlobnost je vezana na Schmidtovo izročilo (pungerška slika!). Razmerje figur in prostora je dokaj realno. — Za sliko se je ohranila barvna skica.

Še bolj schmidtovska je druga stran bandera z mučeništvom sv. Lovrenca. Mučenec leži na ražnju, okoli njega se ukvarjajo rablji z ognjem, nastopa pa tudi žrec z malikom na stebri. Svetloba je schmidtovska (sl. 41).

Enaka prostorninska dognanost odlikuje tudi sliko Usmiljenega Samarijana iz Kranja,⁶² ki pa se je izgubila. Razmerje krajine in figur je popolnoma enakovredno. Podoba zajema pogled na gričevje z ovinkasto potjo ter s trdnjavo na skalnatem pobočju v ozadju. Na sprednjem ovinku poti je obležal napol gol popotnik, po poti proti ozadju pa stopata figuri brezbriznega duhovnika in levita. Pravkar je stopil k ranjencu Samarijan, ki je razjahal konja; v rokah drži steklenički z oljem in vinom. Ob belem konju si liže pes zadnjo taco.

d) Četrto obdobje, obdobje zrelega Layerja.

Zadnje obdobje Layerjevega dela izpolnjujejo leta od ca. 1810 pa do slikarjeve smrti 1828. leta. Zdaj Layer, ki ni več niti ekstremno metzingerjansko niti schmidtovsko usmerjen, združuje vse dosedanje pridobitve ter te krepí z lastnimi potezami. Sicer so se te že tudi prej pojavljale, vendar nekam boječe, neodločeno, zdaj pa tako preglašajo, da vlivajo delom samonikel značaj. Ne smemo se začuditi, če naletimo zdaj tudi na poteze, ki jih je Layer v vmesnih fazah že opustil.

V prvi vrsti se uveljaví naturalistični ali boljše — žanrski moment, ki postane v nekaterih delih kar vodilen. Nič čudnega, da pride pri tem tudi portret do besede. Doslej se je Layer le redko poskušal kot freskant, zdaj pa se tudi v tej panogi uspešno uveljavlja. Dvodelna kompozicija, razdeljena med nebo in zemljo, se vedno bolj umika, pridobiva pa krajinski element, kateremu se umika tudi nevtralnó



Sl. 40. L. Layer, Rojstvo; Narodna galerija v Ljubljani *Smlednik*

ozadje, čeprav je krajina včasih naznačena le z nekaj drevesi ter z nizkim obzorjem pod oblaki. Svetniki so zdaj postavljeni sicer na ozek, a vendarle realno prostorno občuten pas tal, iznad katerega se dvigajo drevesa. Barvitost, ki smo jo že večkrat podčrtali kot eno vodilnih, dasi spočetka še podzavestnih gonil Layerjevega umetnostnega hotenja, se okrepi kot glavno izrazilo. Obenem pa v teh letih vzgaja Layer v svoji delavnici nov naraščaj, ki sicer pazljivo zasleduje mojstrovo delo, pa vendarle sam ne presega obrtne ravni.⁶³ Layer je učencem sicer lahko vcepil solidno delavniško znanje, razodetvene umetnostne iskre pa jim ni mogel vcepiti. Ta generacija, zrasla v Layerjevi delavnici, daje pečat čisto obrtniški podobarski tvornosti srede 19. stol. na Kranjskem, ki traja vse do nastopa bratov Subicev.

Iz leta 1811 se nam je v privatni lasti ohranila slika sv. Florijana, ki v spodnjem pasu ilustrira požar v Kranju leta 1811. Slika je ovalna. Svetnik kleči na oblaku. V levici drži prapor, z desnico pa izliva iz golide vodo na goreče mesto, ki izpolnjuje prostor ob levem robu slike; cerkev kaže, kakšna je bila tedanja zunanjščina kranjske župne cerkve. Pogled na mesto z ljudmi na cesti je torej popolnoma konkreten. Tudi svetnik ni več baročno zamaknjen v nebo, ampak gleda na mesto in ljudi pod seboj. Slika je brez baročne patetike, polna pa je pripovednosti in barvne izrazitosti.

Leto 1813 nam je ohranilo tri datirana dela.

Brezmadežna v ljubljanski zasebni lasti je zelo kvalitetna variacija na ikonografsko dokaj ustaljeno temo. Marija na pol kleči, na pol stoji na zemeljski obli ter tlači z desno nogo kačjo glavo. V rokah drži Jezusa, ki z dolgo sulico s križem zabada kačo. V oblakih sta dve angelski glavici. Ogli slike so dekorativno izpolnjeni.

Banderska slika sv. Eligija (sl. 42) s sv. Boštjanom in Rokom na drugi strani (Narodna galerija), je nastala istega leta. Patron kovačev je upodobljen popolnoma zemeljsko realno. To je sodoben kovač ob kovačnici, oblečen v vsakdanjo obleko. Po tleh je razmetano kovaško orodje. Za kovačnico je pokrajina z nekaj drevesi. Čeprav ilustrira slika legendaren dogodek, ni na njej nič izrednega. Svetnik je odsekal konju nogo, pribil nanjo podkev ter pritrdil nogo nazaj. Svetniška je le blagoslavljaljoča kovačeva roka. — Sv. Rok in Boštjan na drugi strani stojita prav tako pred pokrajino. Boštjan je privezan k drevesu, Rok kaže rano in pes čepi ob njem. Le putto z vencem in dve angelski glavici na vrhu slike še pričajo o zadnjih ostankih nebeške vizije. Pokrajina je konkretna — vzpetina, porasla z drevesi, nad njo nebo. Vendar Layer med krajino in figurami pred njo še ni našel pravega razmerja.

Popolnoma drugače pa nam osvetljuje Layerja slikarja na znamenju v Spodnji Lipnici pri Kamni gorici iz leta 1813. Poleg znamenja stoji hiša, ki je bila po vseh stenah okrašena z vrsto Layerjevih fresk; ilustrirale so dogodke iz starega testameta. Ohranila se je le slika Joba na gnoju. Kompleks hiše in znamenja je tako etnografsko kakor umetnostno zgodovinsko izredno mikaven. Vprašanje je, če ni morda tudi znamenje sezidano po Layerjevem načrtu, saj kaže po svoji obliki več kot zgolj zidarsko spretnost. Po obliki je prizmatično ter raz-



Sl. 41. L. Layer, Mučeništvo sv. Lovrenca; Narodna galerija v Ljubljani

deljeno v pritlični in nadstropni pas, tako da je spodnji pas s stebriči, ki uokvirjajo niše, predrt, zgornji pa kompakten ter obogaten s polkrožnimi nišami. Pod streho je konkaven venčni zidec. Na čelni steni tega zelo slikovitega znamenja je Layer naslikal Zadnjo sodbo. Kristus sedi na mavrici, pod katero so razvrščeni angeli z orodjem trpljenja. Ob Kristusu sedi 12 apostolov, na drugi strani pa Marija priprošnjica kristjanov. V zgornji niši je upodobljeno na čelni strani Marijino kronanje. Na severni strani znamenja je upodobljena spodaj Poklonitev Treh kraljev, zgoraj pa Marija sedem žalosti. Na vzhodni steni vidimo slike Vstajenja, sv. Jožefa in sv. Barbare, na zahodni steni pa Kristusa s križem in Jagnje s križem. Na posnetih oglih znamenja so slike evangelistov. Fasadna stena je datirana z letnico 1813. — Freska Joba na gnoju na sosednji hiši žanrsko podaja prizor: v ozadju se podira hiša in prijatelji odhajajo od golega, z ranami pokritega Joba, ob katerem je ostala le še žena. Med barvami prevladuje rjava. Izrazito je konturiranje, kakršno smo omenili že pri oljnatih delih (n. pr. ob Križevem potu na Taboru pri Podbrezju).

Po denarni aferi med francosko okupacijo je Layer leta 1814 ex voto poslikal Marijino kapelico na Brezjah.⁶⁴ Marijina podoba, ki jo ljudsko izročilo veže s tem dogodkom, je nastala že poprej. Freske v kapelici so tako potemnele, da jim je celo ikonografsko vsebino težko razbrati.

Večje naročilo je prevzel Layer leta 1815, ko je poslikal kupolo in stene prezbiterija župne cerkve v Trziču.⁶⁵ Delo je trajalo od maja do oktobra (sl. 43, 44). V kupoli je upodobil Izročitev desetih zapovedi. Osrednja figura je Mojzes na griču pod fantastično oblikovanim, prav do vrha kupole segajočim gorovjem. Mojzes kaže z desnico navzgor, kjer mole iz oblakov na tri smeri nebeške trombe. V levici drži tablo z zapovedmi. Na nasprotnem delu kupole plešejo Izraelci okoli zlatega teleta. Kontrast Mojzesove veličine in majhnega teleta je poudarjen še z gorami, ki dosežejo vrhunec prav nad Mojzesom, nakar se v obeh smereh vedno bolj nižajo in končno za skupino ob teletu popolnoma upadejo v obzorje. Perspektivni poudarek Mojzesa je dosežen tudi s šotori, ki se v smeri proti njemu vedno bolj višajo ob podnožju kupole. Med Mojzesom in šotori sta dve živahno razgibani skupini Judov. Tu ni več fantastične dvodelnosti zemeljskega in nebeškega kroga, ki jo pozna baročni iluzionizem in katere se posluži še štirideset let kasneje Matevž Langus pri slikanju kupole cerkve na Šmarni gori. Baročni iluzionizem je tu za Layerja mrtev. Upodobitev, kakršno si je tu zamislil Layer, je eno izmed del, ki, kakor Herrleinova signirana slikarija na stopnišču Virantove hiše v Ljubljani ali v evropski umetnosti Goyeve freske v kupoli cerkve sv. Antona v Madridu, kaže v smer realnejše, trdno na zemlji zasidrane upodobitve. Pripovedni moment, ki je bil v tem času pač močno zaželen, je Layer dobro zadel, ko je združil časovno različne dogodke v eni sami kompoziciji. Prvega s trombami, ki naznanjajo Boga Zakonodajca, drugega — malikovanje — s plesom okoli teleta, in tretjega — prestrašeno ljudstvo se spet zbere okoli svojega voditelja. Tehnično preglaša risarsko občutje. Kontura je izrazita, v primerjavi z Lipnico še potencirana, tako da



Sl. 42 L. Lauer, Sv. Eloi (1815); Narodna galerija v Ljubljani

opazimo najprej risbo, šele nato barvno izpolnjenje z risbo omejenih ploskev. V tej konturi, ki ni začrtana v eni potezi, kot smo to opazovali n. pr. na figuri sv. Vida v Št. Vidu pri Ljubljani, pa je opaziti tisto nemirno obrisno črto, ki jo poznamo s Schmidtovih olj in še bolj z njegovih risb. Tudi Schmidtovo kosmičavost jasno občutimo. Nikjer ne nastopa večja ploskev in nanašanje barv je izrazito drobljeno. Naturalistična poteza se manifestira predvsem v obrazih, v katerih skoraj ne najdemo idealiziranega tipa. Tržiške freske so po celotni koncepciji pa tudi po detajlih reakcija na baročno patetiko in iracionalnost ter naznanjajo že nastopajoči klasicizem.

Na pendantivih kupole je upodobil Layer štiri evangeliste, ki nekoliko spominjajo na Jelovškove pri sv. Petru v Ljubljani ter učinkujejo mnogo bolj baročno kot freske v kupoli.

Klasicistično razporejeni so tudi apostoli na stenah prezbiterja, postavljeni v naslikane niše, sivi v sivo: Andrej, Jernej, Matija in Jakob. Tekst na napisnem traku pod evangelisti razodeva s kronogramom letnico 1815: IesV ChrIstI sCrIpservnt DoCtrInaM. Freske so bile večkrat popravljene in čiščene.

Freske v znamenju sv. Ane pri Radovljici iz leta 1816⁶⁶ so propadle. Poleg sv. Ane so predstavljale še Križanje, sv. Antona, svetega Frančiška Pav., sv. Nežo, sv. Terezijo in sv. Martina.

Na sliko sv. Notburge iz leta 1817, ki je bila v lasti Društva za krščansko umetnost, doslej še nisem naletela.⁶⁷

Leta 1822 je poslikal Layer kapelico v Podbrezju, ki je zdaj prebeljena.⁶⁸

Isto leto 1822 je nastala slika Smrti sv. Jožefa za župno cerkev v Kranjski gori. V levem kotu je na tnalu napis: »Joseph Krainz Pfarer, v desnem pa je signatura »Leop. Layer Pinx 1822.«⁶⁹ Jožef leži na diagonalno v prostor postavljeni postelji. Ob vzglavju na Jožefovi desni sedi na sodobnem meščanskem stolu Jezus in podpira z levico rednikovo glavo, z desnico pa kaže v nebo. Ob drugi strani postelje stoje angel z razcvetelo palico, mladenič, Marija s sklenjenima rokama in sv. Janez. Vrh na desni izpolnjuje zavesa, kakršna se pri Layerju pogosto ponavlja. Marolt omenja sliko med onimi, ki naj bi jih Layer povzel po Metzingerju, kar pa je komaj upravičeno. Na Metzingerja spomni malenkostno le Marija, sicer pa se je Layer tu v glavnem naslonil na Schmidtovo Smrt sv. Jožefa v Velesovem. Ohranjena je Schmidtova grupacija oseb, Kristusova poza, v tehniki pa čutimo neko neenotnost. Na rdeči Kristusovi obleki vlada velika ploskovitost, ki res spomni na Metzingerja, v belem Jožefovem pregrinjalu in v razdelitvi svetlobe pa čutimo schmidtovske poteze.

Križev pot na Dobrovi pri Ljubljani je nastal leta 1823.⁷⁰ Po koncepciji je običajen, z maloštevilnimi osebami, odlikujejo pa ga nekatere naturalistične poteze. Tudi tu opazamo dvojnost med Metzingerjevimi velikimi ploskvami in Schmidtovim niansiranjem, v celoti pa je po pripovednosti in barvitosti ciklus popolnoma layeresken.

Leto kasneje — 1824 — je nastala slika Marijinega vnebovzeta za veliki oltar v Kranjski gori. Skoraj otroška Marija se dviga na oblaku, ki ga nosita dva velika angela, v nebo. Ob odprtem, diagonalno



Sl. 43. L. Layer, Evangelist Janez;
Tržič, župnijska cerkev



Sl. 44. L. Layer, Del slik v kupoli
župnijske cerkve v Tržiču

od leve v desno postavljenem grobu, so se zbrali apostoli, ki spremljajo dogodek. Janez steza roke k Mariji, drugi se je zazrl v odprt, prazen grob, tretji sklepa roke... V ospredju sta dva apostola pokleknila ter si zakrila obraza. Barvna razdelitev je dobro premišljena. Poudarek je na Mariji, ki je oblečena v rdeče in modro, apostoli pa so v barvah razdeljeni tako, da nastopa rdeča ob straneh in da tvori z Marijo barvno piramido. V kompoziciji je čutiti Metzingerjev vpliv. Primerjajmo n. pr. Layerjevo kompozicijo z Metzingerjevim bakrorezom iste teme,^{70a} pa bomo videli očitno sorodnost. Layer si je pri Metzingerju izposodil velikega angela ob Marijini levi strani, desno skupino apostolov je le malenkostno spremenil, ohranil pa skupino treh bradatih apostolov za grobom, ki plašno stikajo glave. Torej se v zadnjih letih Layerjevega dela povrne izrazita Metzingerjeva kompozicija. Tehnično je tu Layer dospel do skrajnega schmidtovstva, do kar impresionističnega mešanja barvnih tančin (glej prt velikega angela). Na splošno pa je slika povprečno delo, izvršeno s skoraj vsiljivim konturiranjem, z negotovo anatomijo, igrakkanje s svetlobo pa je nespretno. Za sliko je ohranjena oljna skica v zasebni lasti, na kateri je malenkostno drugačna le grupacija apostolov.

Edina datirana slika manjšega formata, ki jo poznamo, je slika Rojstva v radovljiškem župnišču iz leta 1824. Dete leži v jasliah. Ob njem kleči Marija, za njo stoji Jožef. Pastirji so oblečeni v domače, kranjske obleke. Na oblakih sta angela z napisnim trakom. Preprostost domačih jasliah veje iz te slike. Tu bi lahko navedli Vurnikove

misli o umetnosti 18. stoletja., ko pravi, da je v njej neka »alpska domačnost, nekaj slovensko krotkega in pohlevnega. To je umetnost, ki se plemensko osamosvaja.«⁷¹

Po bakrorezni predlogi je nastala slika »Bratje prodajo Jožefa v Egipt« (Narodna galerija). Napis z letnico 1824 je na hrbtni strani.

Kvalitetno delo je bila slika Križanja v pokopališki kapeli v Kranju iz leta 1825, ki pa je zgorela.⁷²

Zadnja datirana slika, ki jo poznamo, je prav tako iz leta 1825 — sv. Janez Nepomuk v grajski kapeli v Tuštanju pri Moravčah.⁷³ Kompozicija je bogata in dvodelna. Svetnik kleči na stopnicah, nad njim sedi na oblakih Marija s puttom. Ob robu vidimo stranski zemeljski prizor: truma ljudi stoji na mostu čez Vltavo in gleda svetnika, ki so ga pravkar vrgli čez ograjo v vodo. Slika spada med najkvalitetnejša Layerjeva dela. V sliki istega svetnika, ki jo je Layer ustvaril za Homec, se je oprl na Metzingerjevega sv. Janeza Nep. v Novem mestu iz leta 1733, pri tej sliki pa lahko zdaleč pomislimo na Metzingerjevega sv. Frančiška Saleškega v Narodni galeriji iz leta 1753. V primeri s homško sliko se je pri tej okornost umaknila gotovejši potezi, legenda pa, ki jo je na Homcu nakazoval samo most, je tu podana z dramatično zgovornostjo. Tehnično je slika zelo schmidtovska.

Iz Layerjevega smrtnega leta 1828 navaja V. Steska tri slike, od katerih pa se mi do zdaj še ni nobene posrečilo najti.⁷⁴

Poleg teh slik pa je vredno omeniti iz Layerjevega zadnjega razdobja še tele slike:

Rekli smo že, da opažamo v tem času posebno močno delavnost v fresko slikarji. Med najkvalitetnejšimi deli je gotovo freska Poveljanja sv. Jožefa na oboku ladje cerkve sv. Jožefa nad Tržičem.⁷⁵ Spodnji del slike izpolnjuje pogled na Tržič, večji zgornji del pa zavzema sv. Jožef z Marijo in sv. Trojico na oblakih. — Ikonografsko spominja freska na kužne slike, kakršne pozna že srednji vek. Delo je po svoji kompozicionalni vezanosti v pravokoten trikotnik z vrhom v Marijinem plašču še zelo baročno. Tudi detajli so baročni. Vendar pa tudi tu nastopajo momenti, ki naznanjajo novo razmerje do življenja. To se javlja predvsem v tesni povezanosti svetnika z zemljo pod njim, v čemer je Layer še stopnjeval element, ki ga je spoznal že v kasnih Metzingerjevih delih. Veduta Tržiča napolnjuje skoraj tretjino slike. — Doslej je bilo Layerjevo avtorstvo ob tej freski nekoliko negotovo. V. Kragl⁷⁶ je pripomnil, da upodobitev Tržiča ne ustreza času, ko je freska nastala ter da bi se moral Layer, če je freska res njegova, nasloniti pri tem na kako starejšo veduto Tržiča.⁷⁷ Toda tako obrazi kakor barve, čeprav so nekam izrazito site, nam pričajo, da je delo res Layerjevo. Za fresko sta se celo ohranili dve skici v Narodnem muzeju v Ljubljani, obe risani s svinčnikom na papir. V prvi, zelo bežni skici je kompozicija okorna, brez idejne povezave med osebami. Druga skica pa se že močno približuje freski. Poprej nevezana kompozicija se je uredila v pravokoten trikotnik. Poze figur so že iste kot na freski, manjkata pa angel za Jožefovim hrbtom in veduta Tržiča v spodnjem delu. Tudi ovalni format freske še ni nakazan.

Toda s tem vrste Layerjevih poznih fresk še nismo izčrpali. V župni cerkvi v Tunjicah je Layer poslikal oltarno nišo na epitelski strani ob slavoloku.⁷⁸ Ne vemo, kako je Layer prišel do tega naročila, saj je tri druge oltarne niše poslikal Janez Potočnik. Res pa je, da se je Layer v ornamentiki tudi na Potočnika naslonil — glej n. pr. mreže s poudarjenimi križišči. V dno niše je slikar naslikal viharno pokrajino, nad katero prestoluje sv. Trojica. V ostenje niš je naslikal prizore iz legende sv. Janeza in Pavla. Krajina je zelo izrazita, vprašanje je le, v koliko jo je Matija Koželj dorestavriral. Prizori v ostenju so izvršeni z rjavo barvo v rjavem ter so po motiviki in tehniki popolnoma schmidtovski (kosmičavost, konturiranje, steber z malikom).

Izrazita je tudi krajina na freski v znamenju v Smedniku. V notranjščini je Leopold naslikal oltarno arhitekturo, v kupoli sveto Trojico, po obodu kupole pa so, podobno kot v Tržiču, razdeljene figure. Pendantivi so poslikani le dekorativno. Zajemljive so freske na severni zunanjščini. Prizor uokvirja naslikana arhitektura z girlandami, za odgrnjeno zaveso pa se odpira pogled na prizor iz legende sv. Izidorja. Na levi sedi na oblaku Marija, prav v ospredju kleči v molitev zamaknjen sv. Izidor. Za njim se odpira krajina s cerkvico na griču, na njivi pa orjejo angeli s hudobami, vpreženimi v plug. Pokrajina je sicer preprosta, a zelo realistična. V ornamentiki čutimo poleg izrazito rokokojskih motivov že rahel klasicistični pridih. Site barve tržiške freske so se tu umaknile svetlejšim, bolj rokokojskim. Morda so tod na Layerja vplivale Cebejeve freske v kapeli bližnjega smledniškega gradu.

Med Kamno gorico in Kropo je fragmentarno ohranjeno znamenje pri Cvetkovi fužini. Freska predstavlja Beg v Egipt; krajina je realna in porasla z redkim grmičjem.

Layer je poslikal še več obcestnih znamenj, toda freske so na mnogih že propadle — n. pr. v Preski, v Vižmarjih, v Šmartnem pod Šmarno goro. V Predvoru je na znamenju pred cerkvijo naslikal sv. Trojico, sv. Petra, sv. Pavla in sv. Andreja.⁷⁹ Karakteristične so tudi freske na kmečkih hišah, ki so odmev Layerjevih cerkvenih kompozicij. V Lescah na Legatovi hiši je upodobil sv. Družino, sv. Florijana in sv. Heleno; v Rodinah na Honovi hiši Kristusa na križu (leta 1796). Med najboljšimi pa sta freski sv. Florijana in Marijinega kronanja na Lahovi (Sporarjevi) hiši v Ljubnem na Gorenjskem.⁸⁰ Občudovanja vredno je skladno sožitje slikarije z nekoliko bahato kmečko hišo. Te freske so nastale morda okoli leta 1818, ko so prenavljali notranjščino hiše, kot pove letnica na poslikanih vratcih stenske omarice, pri katerih pa ni bil na delu Layerjev čopič. Na sliki Kronanja polagata na oblaku klečeči Mariji Bog Oče in Kristus krono na glavo, na sliki sv. Florijana pa vidimo svetnika, klečečega na oblaku, ki gasi gorečo ljubensko cerkev pod seboj; v ozadju pokrajine se dvigajo gore. Tehnika je v obeh freskah schmidtovska, le pri Mariji nastopa velika metzingerjevska ploskovitost. Zelena senca, ki jo včasih srečamo tudi na oljnatih slikah in ki rahlo spominja na Cebeja, je vidna tudi tu na Marijinem čelu in bradi.

Med kvalitetnejšimi deli te dobe sta gotovo sliki v cerkvi svete Valpurgie pri Smledniku. Prva predstavlja Kristusa na Oljski gori. Kristus leži na vzpetini in naslanja glavo v angelovo naročje, v levem kotu spe apostoli. Z desne se bližajo vojaki. Po realizmu pokrajine, po barvni razdelitvi in osvetljavi imamo tu gotovo opraviti z enim najbolj efektnih Layerjevih del. Močno osvetljena je le glavna skupina Kristusa z angelom, speči apostoli pa se le rahlo izvijajo iz teme. Vojaki v ozadju so dinamično razgibani. Prostor je zajet realno in prav tako naravno so postavljene vanj osebe, kar pri Layerju, ki postavlja običajno figure v ospredje pokrajine, ni običajno.

Pendant tej sliki je Križev pot v isti cerkvi. Kompozicija je živahno stopnjevana v smeri od leve proti desni. Na levi je klasiistično mirna postava Juda, ob njej je skupina vojakov, ki vodijo dva razbojnika. Osrednjo skupino tvori Kristus, ki se je zrušil pod križem, okoli njega pa je postavljena živahna skupina vojakov. Kompozicija dosega tu svoj dinamični vrhunec. Judje so razgibani v dveh smereh. Prvi vleče, drugi dviga križ; v ozadju so konjenik s trobento, pobič, ki nese napis INRI, mož, ki s sadističnim mirom opazuje dogodek, v ospredju žalostne žene, v medli oddaljenosti Kalvarija z dvema križema. Dobro je izpeljan prehod v ovinku od velikih do srednje velikih in malih figur. Kakor v zgornji sliki je tudi tu prostorninski realizem dosegel v povezavi s človekom in pokrajino zrelo skladnost.

Izmed velikega števila Križevih potov, ki jih je ustvarila Layerjeva roka, je med najboljšimi janzenistični križev pot, ki je bil nekoč v Trziču, nato pa v Škofovih zavodih v Št. Vidu nad Ljubljano, odkoder je med vojsko izginil. Pri slikanju tega Križevega pota se je Layer oprl na Herrleinove ilustracije v knjižici Heinricha Hohna iz leta 1808: »Sveti krishov pot to je premishlvanie terpenja Jesusa Kristusa iz sv. pisma napravlenu« — Besedilo je napisal Klementin, v baker odtisnil Anton Zenger.⁸² V knjižici imajo risbe pravokotno obliko, ki pa jo je Layer spremenil v ovalno. V primeri s Herrleinovimi ilustracijami se nam izkaže Layerjeva predelava kot kvalitetnejša. Kompozicijo je skoraj pri vsaki postaji poenostavil ter jo perspektivično dodelal. Veliko število oseb, ki nastopajo v Herrleinovi ilustraciji, je zreduciral na minimum. Risba je finejša, obrazi so skrbneje izdelani. Glavno misel slike je Layer tudi barvno in svetlobno poudaril.

V ljubljanski Narodni galeriji hranijo serijo nedodelanih slik Križevega pota pravokotnega formata. Kompozicija je enaka kot pri tržiškem Križevem potu, kar kaže, da si je slikar prvotno zamislil zanj pravokoten format, pa ga kasneje opustil ter začel slikati znova, to pot v ovalni obliki. Nedodelane slike so zajemljive, ker kažejo izrazito schmidtovske poteze. Osnova je okrasta, nanjo pa je nanašal Layer najprej belo in šele nato končno lokalno barvo.

Prav tako kvaliteten je Križev pot v župni cerkvi v Selcih.⁸³ Odlikujeta ga živahna motivika in realistična karakteristika skrbno izdelanih obrazov. Pripovedno slikarjevo razpoloženje dodaja glavnim motivom še stranske, ki poživljajo pripovedovanje in kompozicijo. Tak motiv je n. pr. Jud na I. postaji, oseba, ki razvija list z napisom

INRI, konjenik in mož, ki se naslanja na steno neke arhitekture (III. postaja). Jud, ki ščuva psa na Kristusa (IV), vojak, ki skozi monokel ogleduje Veroniko in drugi, ki izdira meč, da bi ženo odgnal (VI.), živahna skupina z zastavo in z možem z bičastim batom (VII.) itd. Monumentalno vpliva Jud, ki visoko dviga čašo z žolčem (pozna ga že Cebej!) na sliki IX. postaje.

Nič manj izrazit in v nekaterih motivih soroden (Jud z monoklom) je Križev pot v Rodinah, le da je v nekaterih motivih še bolj dodelan.⁸⁴ V postave vojakov in v obraze je vložil Layer izredno izrazno moč.

Tudi Križev pot, ki je iz škofjeloške župne cerkve zašel v tamošnjo špitalsko cerkev,⁸⁵ kaže običajen koncept prizorov, v katerih se prav tako uveljavljajo naturalistične tendence. Konjenik v Kristusovem spremstvu, otrok, ki vleče mater za prst, pes, miniaturno podani ljudje na bližnjih gričih, ki živahno gestikulirajo itd., pomenijo izredno mične domislice ob robu glavnega prizora. Nenavadno je, da Layer tu uporablja za ozadje gore (VI., VII., XIII.). V istem obdobju so najbrž nastale tudi slike v farni cerkvi v Ljubnem na Gorenjskem: sv. Uršula, sv. Jurij, sv. Notburga in sv. Florijan.

Interesantna po tehniki, po kompoziciji pa močno metzingerjanska je slika sv. Katarine v zasebni lasti v Kamniku. Svetnica sedi v pokrajini na blazinastem oblaku pred arhitekturo (Metzinger). Pokrajina je nakazana z nekaj drevesi v ozadju. Za Layerja tako značilnega konturiranja tu ne opazimo. Poteze so zelo mehke, posebno partije okoli oči. V barvah čutimo neko pastoznost. Podoba je, kot bi na tempera podlago nanašal slikar oljnato barvo z zelo suhim čopičem. Družitev obeh tehničnih postopkov je vzrok, da slika zelo mehko učinkuje. Suha poteza čopiča je opazna zlasti pri drevesih v ozadju in pri golih delih telesa.

Enako tehniko je porabil Layer tudi na sliki Krsta v Jordanu (Ljubljana, zasebna last). Voda je tu izdelana tako prepričevalno, da nas spomni kar na kakega kasnejšega realista.

Tudi na sliki brezjanske Marije Pomagaj, ki jo je Layer naslikal pač po kaki božjepotni podobici,^{85a} je porabil kombinirano tehniko tempera in oljnate barve.

Za ljudske naročnike je naslikal Layer lepo vrsto slik sv. Florijana tako v freski kakor v olju, pa tudi med cerkvenimi podobami ta motiv pogosto srečamo. Med najmikavnejšimi je gotovo slika v Ratečah na Gorenjskem, ki se odlikuje po žanrskem prizoru z ljudmi, ki gasijo gorečo vas.

Kot pendant k sliki Rojstva iz leta 1825 v radovljiškem župnišču je nastal Poklon sv. Treh kraljev, na katerem vidimo poleg domačnosti oblečenih pastirjev tudi domače krajinsko ozadje z reko, ki si utira pot po dolini ter z goro, ki nas skoraj spominja na Stol.

Klasicistično občutje preveva sliko sv. Andreja v Podkorenu. V njej se je Layer odrekel baročnemu zanosu ter postavil svetnika strogo en face na ozek pas zemlje, v ozadju pa je v polni pripovedni neugnarnosti razgrnil pogled na morje s čolnom in s tremi ribiči v njem.

Časovno je delo najbrž nastalo v bližini omenjenega sv. Eligija v Narodni galeriji ali Brezmadežne iz leta 1813.

Zelo poučno obdelavo kaže vrsta slik, ki so zdaj v Narodni galeriji: Kristusovo rojstvo, Poklon sv. Treh kraljev, Dvanajstletni Jezus v templju, Svatba v Kani (sl. 45) in Zadnja večerja.

Rojstvo je kopija po gornjegrajski Kremser-Schmidtovi sliki, dodan pa ji je za Layerja značilni stranski prizor angela s pastirji (prim. sliko v Kranju). — Dvanajstletni Jezus v templju nas po grupaciji oseb spomni na Layerjevo kopijo po italijanski predlogi, ki smo jo že omenili. — Svatba v Kani je dobro aranžirana slika. Osebe so porazdeljene ob dolgi mizi na terasi; v sredini sta Jezus in Marija, na levi skupina oseb v pogovoru, na desni ženin in nevesta. V ospredju naliva fant vodo v vrče, za nevestinim hrbtom je služabnica, ki ji strežnik nekaj naroča. Žanrsko učinkuje trebušen starešina s kozarcem v roki, ki nekoliko spomni na risbo v Narodni galeriji. — Zadnja večerja je skrbna kopija gornjegrajske. Poleg pripovednega elementa, ki se je v teh slikah močno razvil, je treba opomniti še na kolorit, posebno pri sliki Dvanajstletnega Jezusa v templju. Niansiranje v eni barvi je Layer tu zamenjal z nanašanjem različnih barvnih lis kot tančin osnovne barve. Ta razkroj lokalne barve moremo opaziti na vseh slikah te serije.

Sorodna sliki sv. Ignacija v Zasipu je slika sv. Uršule v Škofji Loki.

Za farno cerkev v Ratečah na Gorenjskem je izvršil Layer poleg že omenjenega sv. Florijana še vrsto drugih slik. Za sliko sv. Florijana smo že rekli, da je mikavna po žanrskem prizoru gašenja goreče vasi (sl. 46). Ob strani je cerkev, na neki hiši je prislonjena lestev. Ljudje odnašajo na hrbtih vreče, videti je moža, ki teče. — Slika sv. Helene je pripovedno bogata. Spodnji del ji izpolnjuje pokrajina z Jeruzalemom v ozadju, spredaj pa vidimo prizor najdenja sv. križa. — V velikem oltarju je slika Binkošti. — Po neposredni in domači preprostosti pa se odlikuje slika Sejalca na prižnici. Prizor je popolnoma zemeljska ilustracija svetopisemske prilike: po njivi, ki poteka paralelno z robom slike, stopa sejalec, ptice kljujejo zrnje, ob strani je pot in trnjevo grmičje.

Tudi pri moravški sliki sv. Martina⁸⁶ je nebeško dopolnjeno z zemeljskim. Svetnik plava na oblaku, ki ga nosi angel, spominjajoč na Cebejeve vzore. Spodaj imamo med drevesnimi kulisami na desni skupino žene z bolnikom, na levi pod drevesi pa sedi drug bolnik. Skozi ti obrobni skupini se odpira pogled v globino, na travnik z živino, na farno cerkev z župniščem v ozadju, nad vsem pa se dvigajo hribi.

Kompozicionalno zelo razgibana je slika Marijinega vstopa v tempelj v župni cerkvi v Kamnici pri Mariboru.

Kako se je Layer v nekaterih delih odmaknil od baročne nadzemskeosti, nam lepo priča sv. Valentin v kranjski zasebni lasti. Svetnik je upodobljen kot duhovnik pred oltarjem in fantič, ki mu ministrira, spomni na učenca na sliki sv. Ignacija v Zasipu.



Sl. 45) L. Layer, Svatba v Kani Galilejski; Narodna galerija v Ljubljani

Med slikami v Zasipu je posebno znan sv. Jožef, ki pita malega Jezusa⁸⁷ ter v tej domačnosti podanosti učinkuje popolnoma žanrsko.

Poleg slik večjega formata, ki jih je naročala cerkev, nastajajo tudi v zadnji Layerjevi ustvarjalni dobi slike, namenjene kmetu in meščanu. Ta dela, ki so puščala Layerju bolj proste roke kot cerkvena, dosegajo uspeh z živahno barvitostjo in pripovednostjo ter karakterizirajo Layerja še bolj kot človeka svoje dobe, ki se skuša otresti tradicij preteklosti, čeprav se mu to do kraja še ne posreči.

Med taka dela spadajo v prvi vrsti portreti. Zaradi zaključenosti njih problematike jih nisem razporejala po posameznih fazah Layerjevega razvoja, ker bi s tem zabrisala podobo Layerja portretista, obenem pa se mi dozdeva, da je večina portretov nastala v njegovi zadnji dobi, morda celo že v dvajsetih letih 19. stoletja.

Layer je v portretih našel torišče, ki mu je bilo »zaradi njegovega iskrenega razmerja do človeka«⁸⁸ osebno gotovo zelo blizu. Sicer izrazito eklektično vezan slikar je tu spregovoril v lastnem, pristno meščanskem ali bolj malomeščanskem jeziku. Nastopa namreč čas, ko se skuša meščan reprezentirati v svoji stvarnosti. Izoblikuje se tip meščanske noše. Kot prijatelj zdravnika Hayneja, kot portretist boljših meščanov (Windischer, Florijan) in trdnih obrtnikov (Klančnik), dobi Layer v tem malomeščanskem krogu svoje mesto. Niti enega portreta grajske gospode ne najdemo v Layerjevem delu. To približanje umetnosti malemu človeku je sicer na splošno značilno za Layerjev čas, toda pri Leopoldu se to občutje še posebno uveljavi.

Žal se nam Layerjevih portretov ni mnogo ohranilo. Po Dežmanovem zapisku⁸⁹ naj bi Layer po predlogi naslikal Napoleonovo ženo Luizo, nakar naj bi se bilo dalo pri njem portretirati večje število francoskih oficirjev. Dežman omenja tudi portret barona Žiga Zoisa — torej spet portret človeka, ki je bil bolj prosvetljen meščan kot pa okorel plemič. Od omenjenih del se nam ni nobeno ohranilo.

Doslej poznamo ca. 20 portretov izpod Layerjevega čopiča. Šest je avtoportretov. Prvi — risba s svinčnikom (Zavod za varstvo kulturnih spomenikov LRS) — kaže Layerja nekako pri štiridesetih letih; razmršeni lasje mu silijo na čelo. Drugi (v isti lasti) je prav tako risan in variira prvega, le da je Layer podan kot nekoliko starejši mož. Tretji portret s svinčnikom na papirju hrani Bradaška v Kranju; ozadje je lavirano s sivo barvo. Markanten slikarjev obraz je oživiljen z zanj značilnim, igrivim izrazom okoli ust ter z nekoliko srepim pogledom, glava pa mu je plešasta. Četrty portret — to pot v olju — je nastal med obema zadnjima risbama (bil je last dekana Koblarja v Kranju); slikarjev obraz je nekoliko upadel, lica so razorale globoke gube. Isti izraz je ponovil Layer tudi na avtoportretu z ženo, ki ga je naslikal na les (Narodna galerija). Žena je tipična meščanka, nekoliko debelušna in samozadovoljna; na glavi ima avbico. Med avtoportreti je nedvomno najboljši avtoportret v olju (Ljubljana, Narodna galerija). Slikar se je upodobil v $\frac{3}{4}$ profilu v tedanji meščanski noši. Ta in pa portret Layerjeve žene (sl. 47), ki je pendant k avtoportretu, sta tipična, skoraj šolsko vzorna portreta iz začetka 19. stoletja. Značilno



Sl. 46. L. Layer, Krajina na sliki sv. Florijana v Ratečah

je, da tudi pri portretih opazimo barvni dualizem. Nekateri so barvno živahni, drugi temačni. V prvo skupino lahko prištejemo oba portreta prijateljskega mecena Gruberja (Narodna galerija), oba zakonca Windischerja, Simona Klančnika (vsi v Narodni galeriji) in Anico Florijanovo (Kranj, zasebna last). Na njih srečamo Layerjeve žive barve — modro, rdečo in zeleno. Obleke so sodobne. Gruber kot duhovnik dviga roko, kakor bi blagoslavljal, ostali pa so upodobljeni dopasno in jim spuščene roke niso vidne. Tudi v portretih je Layer ohranil svoj značilni rjavkasto rdeči karnat obrazov. Po kvaliteti ta skupina zaostaja za drugo, temačno. Kvalitetnejši je le portret Anice Florijanove, le žal, da je slikan na dokaj grobo platno. Dekle je upodobljeno v sodobni noši ter ogrnjeno z ruto s čipkastimi robovi. Na glavi ima avbo z veliko pentljo zadaj.

Portreta Franca Škarja in njegove žene (Kranj, zasebna last) naj bi bila Herrleinovo delo, vendar kažeta toliko layereskinih potez, da ju lahko pripišemo Layerju samemu. Karnat je enak kot na drugih portretih, kontura pa se je razrahljala ter se staplja z rjavim ozadjem. Rjavo ozadje srečamo tudi na vseh portretih Haynejev.

Portret zdravnika Antona Hayneja je še temačnejši (sl. 48). Vsa slika se vtaplja v rjavini. Za možem, podanim nekoliko v profilu, je na desni slikarsko stojalo — ki naj dopove, da se je portretiranec tudi sam ukvarjal s slikanjem — na levi pa je kipec. Hayne drži v roki knjigo s prstom med listi, kakor bi pravkar nehal brati. Pri portretu gospe Škarjeve drži žena v roki rožo kakor kaka baročna plemkinja — prim. Bergantov portret grofice Erbergove — toda če bi slika postala resničnost, bi ji roža padla iz roke. Pri Hayneju pa je drugače. Preveča ga polnokrven realizem, kakršnega doslej pri Layerju še nismo opazili.



Sl. 47. L. Layer, Podoba slikarjeve žene;
Narodna galerija v Ljubljani

Še korak naprej v smeri realizma pomeni portret prirodoslovca Josipa Hayneja. Layer se je osvobodil strogega pogleda en face ali motiva, da je figura sicer zasukana v stran, pa s pogledom še vedno vezana v ospredje. Josip Hayne je podan v polnem profilu in v temačni pokrajini. V roki drži rastlino in jo opazuje. Prvikrat se je tu portretiranec realno povezal s predmetom v roki.

Ta portret je Layer ponovil v družinskem portretu Haynejev. Odprl nam je pogled v meščansko hišo z visoko uro ob steni na levi, z omaro na desni. Vidne so skodelice, vrč, vaza s cveticami. Na steni visi slika pokrajine s planinami, z gozdom in s pastirjem, ki pase čredo. Okoli mize sede na sodobnih stoli očče, žena in sin Josip. Pred ženo je na mizi knjiga, pred očetom mehur s tobakom, pred Josipom kup gob. Josip je upodobljen kot na prejšnjem portretu, le da ima zdaj v roki gobo. Prvikrat so portretiranci postavljeni v konkreten



Sl. 48. L. Layer, Podoba Antona Hayneja;
Narodna galerija v Ljubljani

prostor. Baročni portretiranci so aranžirani v bogatih naslonjalih, izgubljeni med draperijami, slovesno zadržani v kretnjah — tu pa so postavljeni v realno okolje domače meščanske sobe.^{89a}

V zapuščini Viktorja Omerza omenja Steska portret moža s knjigo v roki.⁹⁰

III. Zaključek

Nanizali smo bežen, še zdaleč ne popoln pregled Layerjevih del v risbi, olju in freski. Preden bomo mogli sestaviti izčrpen in kritičen katalog vsega slikarjevega opusa, bo treba obresti še mnogo poti in napraviti mnogo fotografskih posnetkov. Vendar mislim, da lahko tudi ob dosedanjih raziskavah že določimo glavne poteze Layerjevega dela in razvoja.

Če pregledamo dela, na katerih se je Layer podpisal, vidimo, da so — razen slike Rojstva v Radovljici in treh Križevih potov — to samo slike večjega formata, namenjene navadno za župne cerkve, ter nekaj fresk. Navadno sovpadе s signiranimi deli tudi njih kvaliteta (Tuštanj, Zasip, Št. Vid). Od risb sta signirani le dve, od portretov nobeden. Zdi se nam, da presoja Layer kvaliteto svojega dela kot eklektik. Skoraj pri vsaki datirani sliki čutimo naslon ali na Metzingerja (Šmartin pri Kranju) ali na italijansko predlogo (Naklo) ali na Schmidta (Kranjska gora, Št. Vid, Tuštanj, Zasip, Radovljica).

Kazno je, da so prve slike nastale najprej za kranjsko okolico: za Šmartin 1772,⁹¹ za Brnik 1779, za Cerklje 1780, za Besnico 1782. Zgodnejši dobi pripadajo tudi slike na Rupih in v Hujah. Le slika za Braslovče ga je že v prvem razdobju popeljala tudi na štajerska tla. Kmalu pa obseže njegovo delo vso Gorenjsko, tako da tod skoraj ni cerkve, ki bi ne imela kake Layerjeve slike. Na Dolenjskem je Layer bolj skopo zastopan. V kapeli božjega groba na Grmu pri Novem mestu so štiri njegove slike, v Podgradu pod Gorjanci je njegov Križev pot, sicer pa so njegova dela, ki so danes na Dolenjskem, večinoma kasneje tja prenesena (Novo mesto, Kostanjevica, Višnja gora, Ribnica, Mirna). Skrajno južno mejo, do katere je seglo Layerjevo delo, pomenita Metlika in Karlovac. V Karlovac je zašla ena slika morda po posredovanju frančiškanov. Ena slika je ohranjena tudi v zagrebškem Diecezanskem muzeju. Izročilo trdi, da je Layer delal tudi za Koroško in Salzburško, konkretno za Tamsweg.⁹² Na Štajerskem najdemo Layerja na delu za Braslovče, Gornji grad, Stražo pri Gornjem gradu, Kamnico pri Mariboru, Pišcece, Rajhenburg in Sevnico, dve sliki pa sta zašli celo v graški Joanneum.⁹³ Rodbina Vilfan je sekundarno preselila nekaj Layerjevih slik tudi v Spittal am Semering. Na Primorskem je ohranjena banderska slika sv. Andreja v župnišču v Cerknem.

Poleg vzornikov, ki smo jih ob Layerju že omenili, moramo naštetih še nekaj imen drugih mojstrov, ki so bili za Layerjev razvoj sicer manj pomembni, pa jih vendar ne moremo zamolčati. V Layerjevi zapuščini se je ohranila zbirka Jelovškovih risb, ki jih je verjetno pridobil še oče Marko ob Jelovškovi smrti leta 1764.⁹⁴ Jelovškov pliv smo našli že na signirani Layerjevi risbi in pri freskah evangelistov pod kupolo v Trziču. V tunjskih freskah se je srečal Layer s Potočnikovo umetnostjo, sicer pa sta si bila oba mojstra dokaj tuja, čeprav sta si bila sodobnika in najbrž tudi konkurenta. Čebejev vpliv se najbrž omejuje le na rokokojski kolorit, ki se včasih pojavi v Leopoldovem delu (freske v znamenju v Smledniku, osvetljava putov). Na Bergantovo sliko z Gore Oljske spominja Layerjeva Oljska gora iz Polhovega gradca v Narodni galeriji in prav tako je botrinil Bergant tudi Layerjevi sliki Marije z Jezusom pri ljubljanskih uršulinkah. Nobeden teh slikarjev pa ni imel za Layerja takega pomena kot Metzinger ali Kremser-Schmidt.

Ob vsem tem eklekticismu je nujno, da se vprašamo, v čem je sploh Layerjeva samoniklost. Tu moramo ločiti dela, nastala po cerkvenem naročilu in dela za privatnike. V prvih je povzel kompozicijo po

Metzingerju, Rizziju ali Schmidtu, po drugem tudi svetlobne rešitve, pri delu za privatnike pa je Layer lahko ubiral bolj samosvojo pot. Pod vplivom obeh glavnih vzornikov si je uredil lastno barvno skalo — rdeča, modra, zelena, rumena — ki jo kot tipično »layeresko« poddedujejo tudi njegovi epigoni. Kombinacija teh barv nam najzgovorneje priča za mojstra ali vsaj za njegovo šolo. Pri cerkvenih slikah mu pomaga barvna razdelitev poudariti vsebino slike. Glavna oseba je oblečena navadno v rdeče oblačilo, včasih se temu pridruži še modra barva, ostale barve pa se harmonično podrejajo centralnim tonom. Slike, ki so pod steklom ohranile barve neizpremenjene (sv. Jožef, Angel varuh v zasebni lasti v Kranju), nam kažejo izreden slikarjev smisel za barve. Pri tem je treba poudariti, da je to barvitost do kraja dognal šele v svoji zadnji stilni fazi, ko je dosegel v njej toliko domačnosti in toliko iskrene toplote kot nobeden njegovih vzornikov. Isti primarni instinkt, ki je narekoval barve ljudskim slikarjem, ko so slikali slike na steklo ali panjske končnice in skrinje, jih je narekoval tudi Layerju. Prav lahko verjamemo izročilu, ki trdi, da je Layer poslikaval tudi panje in skrinje, slikal na steklo in koloriral podobice.

O naturalističnih tendencah v Layerjevi umetnosti smo že govorili. Kažejo se tako v tematiki kot v kompoziciji, v krajini in žanru.

V tematiki pripravlja spremembo že vse 18. stoletje. Poleg paterično zamaknjenih svetnikov se vedno pogosteje uveljavljajo prizori iz njihovih legend ali pa skupine prosilcev. Neizgodni, bolezenski, kmečki svetniki⁹⁶ so vedno bolj zemeljsko interpretirani. Metzinger vnaša poglede v pokrajino navadno le kot stranski motiv, redkeje pa ustvari legendi določnejši milje (sv. Notburga). Layer ta svet ne samo sprejme, ampak ga tudi motivno obogati (sv. Eligij pred kovačnico, sv. Jožef v delavnici z vsem njenim inventarjem itd.).

Kompozicija je pri Layerju trojna. Ali je popolnoma nebeška ali dvodelna s svetnikom in z glorio puttov na oblaku ter z bolj ali manj izrazito legendo v pokrajini spodaj ali pa je popolnoma pozemska. Seveda se naturalizem uveljavlja predvsem v zadnjih dveh. Botrinila mu je splošna želja po fabuliranju, na katero so reagirali že naši barokisti, Layer kot človek, ki je bil tesno povezan s preprostim človekom, pa še prav posebno. Prav ta poteza je bistvena za Layerjeva dela. Najbolj očitna je pri nekaterih slikah sv. Florijana s požarom v spodnjem pasu. Za epsko razpoloženje je značilna slika sv. Helene v Ratečah.

Layerjeva pripovednost se kaže tudi v miniaturnih prizorih, stisnjenih v kak kot ali v globino slike. Tu vnese konjeniški prizor (Volčji potok), tam odpre pogled na morje s čolnom in ribiči (Podkoren, Ljubno) itd. Spomnimo se tudi žanrskih motivov na Križevih potih, zgovornih bibličnih ilustracij (Egiptovski Jožef) in priznali bomo, da po narativnosti prekaša Layer vse svoje sodobnike. Ta pripovednost je zakoreninjena že v Layerjevi šegavi naravi, utemeljena pa je tudi v naturalističnih tendencah, ki so zrevolucionirale že Metzingerja in tudi Layerju narekemale novo razmerje do krajine,

pri čemer najbrž ni bilo brez odmeva Layerjevo prijateljstvo s krajinarjem Haynejem.

R. Ložar⁹⁶ trdi, da pod planinami delujoča delavnica Layerjev zaradi svojega epigonstva ni imela smisla za gorsko naravo. Ta sodba se mi zdi prenagljena. Samostojne krajine Layer res ni gojil, v zvezi s svojimi nabožnimi slikami pa je pogosto le ni prezrl. Celo hribi se nekajkrat pojavijo na njegovih platnih. Prvo pobudo za ta korak mu je lahko vcepil že Metzinger, nekoliko pa ga je oplajala tudi narava sama, kateri se je najbrž pridružila pogosto tudi naročnikova želja. Večkrat se pod sliko svetnika odpre pogled na temu posvečeno cerkev z okolico (sv. Ana v Tunjicah, sv. Martin v Moravčah). Opomnim naj tudi na fresko sv. Jožefa pri Trziču s celo veduto trga pod svetnikom. Res pa je, da je pokrajina v razmerju do figur, postavljenih v ospredje, mnogokrat premajhna (Moravče, Višarska Marija v zasebni lasti). Boljšo rešitev je našel v Višarski Mariji iz Strahlove zbirke (Narodna galerija), kjer je kompozicija stožčasta in njen vrh v Mariji, po obodu osnovne ploskve pa so postavljene figure — večje v osi, manjše v ozadju (procesija). Idealno stopnjo je v tej smeri dosegel v obeh slikah pri sv. Valpurgi pri Smledniku (Križev pot, Oljska gora) ter na Usmiljenem Samarijanu v Kranju, kjer je treba le v mislih retuširati figuralno skupino v ospredju, pa nam zaživi pokrajina kot samostojen, čeprav romantično občuten motiv.

Tendence po žanru, po pokrajini in pripovedništvu so bile zasedrane v času. V svetovni umetnosti se pojavijo še izraziteje in sicer ne samo v likovni, ampak tudi v glasbeni in besedni. Poleg tega pa prežema celotno občutje dobe neka življenjska vedrina, ki dobro karakterizira prav dva vrhova sodobne glasbene tvornosti, Bacha in Haydna (prim. n. pr. Haydnove »Štiri letne čase«!)⁹⁷ Haydn vnaša v svoje kompozicije različne narodne motive in ob istem času propagira Herder vrednost narodne pesmi.

Iste komponente so iz širokega sveta segale tudi v naše območje ter oblikovale tudi naše kulturno življenje, čeprav še v provincialnem formatu. To občutimo v geslih preroda, katerega glavni pobudnik je pri nas Zoisov literarni krog, ki je v največjem razcvetu prav v dobi zrelega Layerja. Značilno je, da začno v tem času vdirati ljudski napevi tudi v kultivirano posvetno in cerkveno glasbo, obratno pa prehajajo umetni motivi tudi med ljudstvo.⁹⁸ Naravno je, da ob tem tudi likovna umetnost ni ostala ob strani. Čista ljudska umetnost začne počasi odmirati, ker spremenene spremenjene gospodarske osnove tudi razmerje do ljudske umetnosti. Kmet preneha zadovoljevati svoje potrebe sam ter pričinja umetnine kupovati. Pri tem se vedno pogosteje ozira po vzorih, ki jih srečuje na sejnih, v mestu ali na božjih potih.⁹⁹ Tu spoznava izdelke šolanih umetnikov (enako kot v glasbi), izdelke tako imenovane »visoke umetnosti«, in kmalu se začne z naročili obračati, ne več na vaškega slikarja, ampak na svojemu okusu ustreznega umetnika. Ta vpliv mesta na deželo opazimo tudi pri arhitekturi. Layer je v svojem delu posrečeno približal mestno umetnost kmetu, obenem pa je kultiviral barvno in oblikovno dekorativnost, lastno ljudskemu umetniku tako, da je svoje delo približal pre-

prostemu človeku. Prav v tem je Layerjev veliki pomen za naše slikarstvo in v tej perspektivi so njegova dela, ki sicer po kvaliteti zaostajajo, relativno pomembnejša od kvaliternih, v tradicijo ujetih del večjih mojstrov. Kakor so Mohorske Večernice odprle pot književnosti pod kmečko streho, tako so Layerjeve slike približale mestno slikarstvo kmetu.

Tisti dualizem, ki je oblikoval kulturno življenje vseh stoletij — umetnost gospodujočega sloja in ljudska umetnost — se je tu znašel na nekem sečišču, ki je moralo v prihodnjih desetletjih nujno najti rešitev. Umetnost prve plasti je odmirala. Dosedanja naročnika, fevdalca in cerkev, zamenjata kmet in meščan. Med meščansko in ljudsko umetnostjo pa se pretakajo tokovi toliko časa, dokler končno zadnja ne izgubi svojih značilnosti in se ne pomeščani ali pa odmre.

Layerjevo posredništvo v tem procesu je bilo pomembno. Čeprav v svojem bistvu meščan — in kot tak prilagodljiv potrebam meščana (portret) — se je Layer po svojem instinktivnem alpskem občutju z enako lahkotnostjo in otroško naivnostjo predal tudi potrebam kmeta. Tu je našlo njegovo delo resonanco z zemljo. Manjkalo mu je le izraznih zmogljivosti, ki bi uveljavile v njegovem slikarstvu slovenski značaj. Ne moremo zanikati, da bi se ta nikjer ne javljal, vendar je popolnoma nezavesten. Kmet se je z lahkoto vživel v Layerjeve božjepotne podobice, v domače pokrajine in v ljudi v sodobnih nošah. V Layerjevi delavnici so nastajale slike malega formata, nedatirane, nesignirane, le priložnostno izvršene. Le »goldinarček« je bilo treba odšteti, pa so poromale med polja v kmečko izbo, nad kmečko mizo. Njegovim številnim svetim Florijanom, brezjanskim Marijam, moralizujočim prizorom (Smrt pravičnega in Smrt grešnika, Sedem zakramentov itd.) so se rada odpirala vrata kmečkih hiš. S svojo pisano barvitostjo so lepo harmonirale z življenjem slik na steklo. S tem se je za lep čas zavrl vdor tiskane slikarske plaže na kmete. Prepletanje verskih in profanih motivov ni za ta dela nič manj značilno kot za sodobno ljudsko pesem. Ta vdor v cerkveno umetnost smo že poudarili. V tem je dosegel Layer višek v Sejalcu, s katerim je okrasil prižnico župne cerkve v Ratečah. Nič svetniškega ni na tem razkoračenem, s širokim klobukom pokritem možu, ki se nam zdi, kakor bi zrasel iz zemlje, v katero s širokim zamahom desnice siplje zrno. Ne sonca ne svetlobe ne čutimo nad pokrajino. Do tega je še daleč. Dediščina, ki jo je Layer zapustil učencem, je bila skromna. Formalizem, iz katerega se je Layer rešil po instinktu in talentu v prikupno, domačemu človeku zgovorno obliko, je degenerirano, epigonsko generacijo njegovih naslednikov popolnoma preplaval. Šele po globoki depresiji cerkvenega slikarstva sredi 19. stoletja je naša umetnostna dejavnost preko Wolfa in Šubicev prešla v novo dobo razcveta.

Kadar se bomo ustavili pred monumentalno podobo Groharjevega Sejalca, ki s trdimi koraki bogati plodno zemljo z novim semenom — ali ne bomo nekje v podzavesti čutili, da je nek davni Groharjev slikarski sobrat devet desetletij poprej ustvaril v svojem Sejalcu tisti odločilni korak v slikarstvu, brez katerega bi tudi Groharjev

ne bil mogoč. Pritegnil je človeka iz vizionarnih višin na trdna tla zemlje, mu vdihnil preprosto, kmečko dušo ter ga postavil kot simbol večnostne zveze človeka in zemlje naravnost v sredo cerkvenega prostora, pred oči vseh tistih preprostih vaščanov, ki so sami leto za letom ponavljali veličastno krettno sejalca, krettno, ki pomeni novo življenje.

In ljudje so razumeli umetnika in njegovo delo.

OPOMBE

¹ A. Koblar, Slikarji v Kranju, Gorenjec 1913, 24. december. Tu je navedena kot rojstna hiša št. 52.

² E. Strahl, Die Kunstzustände Krains, 1884, navaja kot rojstni datum 21. februar 1852.

³ E. Strahl, o. c., str. 31.

⁴ Wurzbach, Biographisches Lexikon, 1865, XIV, str. 235; imenuje Leopolda Layerja v zvezi z nekim bakrorezcem Francem Layerjem (Layrom), rojenim v Riedu v Innski dolini ter Mihaela Layerja, rojenega v Hallu na Tirolskem 1796.

⁵ Gorenjec, o. c.

⁶ E. Strahl, o. c., str. 32.

⁷ V. Steska, Slikar Leopold Layer in njegova šola, Posebni odtis iz Carniolae, 1914, str. 3.

⁸ P. Radics, Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev, LMS, Ljubljana, 1880, str. 47—48.

⁹ M. Pivec-Stelè, Doneski k Layerjevi biografiji, ZUZ III, str. 124.

¹⁰ Radics, o. c., str. 48.

¹¹ ZUZ III, o. c., str. 126.

¹² V. Steska, Slovenska umetnost, Prevalje 1927, str. 176, op. 1.

¹³ ZUZ III, o. c., str. 125.

¹⁴ Ibid., str. 126—127.

¹⁵ Vse o aferi citiram po članku dr. F. Vidica: Ponarejevalska afera Leopolda Layerja, ZUZ XI, 1931, str. 30—44.

¹⁶ P., Leopold Layer slikar v Kranju, Gorenjec 1907, št. 5.

¹⁷ ZUZ III, o. c., str. 125.

¹⁸ Ibid., str. 127.

¹⁹ Ibid., str. 125.

²⁰ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 4.

²¹ Ibid., str. 3.

²² Alphabetische Verzeichnis der Grund Eigenthumer der Gemeind Krainburg.

²³ V. Steska, o. c., str. 1.

²⁴ Ibid., str. 1—2.

²⁵ Ibid., str. 2.

²⁶ St. Vurnik, K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje (skica stilnega razvoja), ZUZ VIII, 1928, str. 1—18. — Isti: K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, 1929, str. 65—108. — St. Vurnik-M. Marolt, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ XII, 1932, str. 16—63.

²⁷ Fr. Stelè, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949, str. 84—87.

²⁸ St. Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, 1929, str. 93, repr. 8, str. 94.

²⁹ ZUZ IX, 1929, o. c., str. 97, repr. 10, str. 98 in 11, str. 99.

³⁰ ZUZ IX, 1929, o. c., str. 81, repr. 3, str. 82.

³¹ ZUZ IX, 1929, o. c., str. 81, repr. 4, str. 83.

- ³² St. Mikuš, Slogovni razvoj Franca Jelovška, DIS 1942. — Isti, Jelovšek Franc, baročni slikar, ZUZ 1939/40.
- ³³ Risbe so izvršene na razmeroma grobem papirju z vodnimi črtami v razmaku 2,5 cm in z vodnimi znaki nekake ornamentirane zvezde ali šopka ali krone ter monogrami: IV, ICS, AC in VD.
- ³⁴ A. Hlepčè, Risbe Franca Jelovška v Layerjevi zapuščini; ZUZ, Nova vrsta I., str. 156.
- ³⁵ ZUZ IX., 1929, o. c., str. 97, repr. 12, str. 101.
- ³⁶ Knjigo hrani ga. Kumer v Kranju.
- ³⁷ Jos. Wastler, Steir. Künstler Lexikon, str. 85 in J. Orožen, Das Bisthum und die Diözese Lavant IV., str. 25.
- ³⁸ V. Steska, o. c., str. 17.
- ³⁹ V. Steska, o. c., str. 18; F. Pokorn, Zgodovina Besnice pri Kranju, Ljubljana 1909, str. 116.
- ⁴⁰ ZUZ XII., o. c., str. 62.
- ⁴¹ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1929, str. 270.
- ⁴² I. Lovrenčič, Zgodovina cerkljanske fare, str. 49.
- ⁴³ Thieme-Beker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 50 zv., str. 160.
- ⁴⁴ Fr. Stelè, Slovenski slikarji, o. c., str. 45.
- ⁴⁵ J. Žontar-F. Stelè, Zgodovina mesta Kranja, Ljubljana 1939, str. 256—257.
- ⁴⁶ I. Lovrenčič, Zgodovina cerkljanske fare, str. 49.
- ⁴⁷ V. Steska, o. c., str. 24. Slika navaja še kot last Društva za krščansko umetnost.
- ⁴⁸ I. Vrhovnik-A. Koblar, Zgodovina nakeljske fare, 1888, str. 41; V. Steska, o. c., str. 17; Žontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁴⁹ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, str. 342, slika 170.
- ⁵⁰ V. Steska, o. c., str. 24; Žontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁵¹ S. Kukuljević-Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavenskih III., 1859, str. 215; V. Steska, o. c., str. 24; Žontar-F. Stelè, o. c., str. 268.
- ⁵² V. Steska, L. L. in njegova šola, o. c., str. 17.
- ⁵³ Ibid., str. 16.
- ⁵⁴ Ibid., str. 26; Avg. Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905, str. 145.
- ⁵⁵ Trenutno izgubljena. Reproducirana v Žontar-Stelè, o. c., str. 180, sl. 18.
- ⁵⁶ V. Steska, o. c., str. 27.
- ⁵⁷ Ibid., str. 15; Žontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁵⁸ V. Steska, Slovenska umetnost, str. 185.
- ⁵⁹ Gorenjec 1907, o. c.; Slovenski biografski leksikon IV., str. 627.
- ⁶⁰ Gorenjec 1907, o. c.
- ⁶¹ V. Steska, Slov. umetnost, str. 188; J. Polec, Katalog Strahlove galerije slik, ZUZ X., 1930, str. 122, št. 61.
- ⁶² V. Steska, Slov. umetnost, str. 186.
- ⁶³ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 16; Žontar-Stelè, o. c., str. 268; Gorenjec 1905, št. 5, o. c.
- ⁶⁴ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 14; isti, Slovenska umetnost 1927, str. 183; Žontar-Stelè, o. c., str. 268; J. Dostal, O nastanku podobe Marije Pomagaj na Brezjah, Bogoljub 1944, str. 89.
- ⁶⁵ V. Steska, Slov. umetnost, str. 186; isti, Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 10; V. Kragl, Zgodovinske drobtinice župnije Tržič, Tržič 1936; Slovenski biografski leksikon IV., str. 627; K. Pirce, Marijine slike v Tržiču, Cerkevni glasnik, 1925, št. 5; K. Pirce, Župna cerkev v Tržiču, Cerkevni glasnik 1925, št. 7; Žontar-Stelè, o. c., str. 268; Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae II., Ljubljana 1938, str. 19—22; isti, Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani, Kronika slovenskih mest, Ljubljana 1935, str. 255.

- ⁶⁶ Slovenski biografski leksikon IV., str. 627.
- ⁶⁷ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 24.
- ⁶⁸ Slovenski biografski leksikon IV., str. 627; Podbreški glas 1930, str. 50.
- ⁶⁹ V. Steska: Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 15; Žontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁶⁹ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 15; Žontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁷¹ St. Vurnik, K razvoju..., ZUZ XI., str. 69.
- ⁷² P. Radics, o. c., str. 47.
- ⁷³ IMK XVII., 1907, str. 48.
- ⁷⁴ V. Steska, o. c.: Križe pri Tržiču, oltarna in banderska slika Marije in sv. Kajetana, str. 18, 25; Skofja Loka, Uršulinski samostan: Immakulata, stran 25.
- ⁷⁵ Žontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁷⁶ V. Kragl, o. c., str. 157.
- ⁷⁷ Ibid., str. 157.
- ⁷⁸ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, str. 140.
- ⁷⁹ V. Steska, Slovenska umetnost, o. c., str. 184; Slovenski biografski leksikon IV.
- ⁸⁰ V. Steska, Slovenska umetnost, o. c., str. 184; Slovenski biografski leksikon, o. c., str. 627.
- ⁸¹ V. Steska, Slovenska umetnost, o. c., str. 187.
- ⁸² I. Vrhovnik, Slikar Andrej Herrlein, ilustrator slovenske knjige, IMK IX., 1899, str. 137.
- ⁸³ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 24.
- ⁸⁴ Ibid., str. 15.
- ⁸⁵ Ibid., str. 13; DIS 1894, str. 757.
- ^{85a} Avg. Stegenšek, Ob stoletnici slike Marije Pomagaj na Brezjah, Ljubitelj krščanske umetnosti, Maribor 1914, str. 33.
- ⁸⁶ V. Steska, o. c., str. 25.
- ⁸⁷ Ibid., str. 15; DIS 1895, str. 177.
- ⁸⁸ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 12; Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae II., str. 29; F. Mesesnel, Portretno slikarstvo na Slovenskem od 16. stoletja do danes, ZUZ 1925, V., str. 133—134.
- ⁸⁹ M. Pivec-Stelè, Doneski..., o. c., str. 125.
- ^{89a} Naturalističnim tendencam moramo pripisati tudi, da vnaša Layer portret celo v nabožno sliko, n. pr. na Zadnji večerji (Narodna galerija), kjer kaže eden apostolov izrazite portretne, če ne celo avtoportretne poteze.
- ⁹⁰ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 20.
- ⁹¹ Ibid., str. 18.
- ⁹² Glej op. 18.
- ⁹³ W. Suida, Die Landesbildergalerie in Graz, Wien 1923, str. 123, št. 393 in 394; avtor navaja sliki kot štajersko delo poznega 18. stoletja.
- ⁹⁴ A. Hlepčè, o. c., ZUZ 1951, str. 156.
- ⁹⁵ St. Vurnik, K razvoju..., o. c., str. 68.
- ⁹⁶ R. Ložar, Slovenske planine v risbi in sliki, Planinski vestnik 1936, str. 206; prim. tudi: F. Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, GMS 1939, str. 405.
- ⁹⁷ Ukmar-Cvetko-Hrovatin, Zgodovina glasbe, Ljubljana 1948 str. 165.
- ⁹⁸ Ibid., str. 471.
- ⁹⁹ Problematika ljudske umetnosti, ZUZ 1941, str. 7.

LE PEINTRE SLOVÈNE LEOPOLD LAYER

Résumé

Leopold Layer (né à Kranj le 20 novembre 1752) est issu d'une vieille famille d'artistes venue probablement du Tyrol. Des documents du 17^e siècle mentionnent Gregor Layer de Kranj, père de Andrej (né en 1685) et de Josip (né en 1688); le fils de ce dernier fut Marko, père de notre Leopold Layer. Josip Layer et son fils Marko (1727—1808) déjà furent peintres, et Leopold hérita de leur talent. Sur sa jeunesse, on ne sait pas grand'chose. Il épousa Marie Egartner de Gmünd en Carinthie et prit en 1808, à la mort de son père, la direction de son atelier qui fut cependant détruit en 1811 par un incendie. A l'époque où Napoléon tenait la Slovénie sous sa domination, Layer, manquant de commandes, se trouva dans une situation difficile et essaya de s'en sortir en fabriquant de la fausse monnaie, ce qui le mena en 1810 avec son frère Valentin en prison d'où il sortit toutefois assez vite. Il mourut le 12 avril 1828 à Kranj, laissant sa maison à son neveu, le peintre Josef Egartner.

Sur les études de Layer, toute donnée nous fait défaut. On peut présumer qu'il apprit les éléments de son art dans l'atelier de son père. Marko Layer fut un bon peintre-artisan continuant la tradition du baroque (tableaux d'autel à l'huile, dessins-esquisses des architectures d'autel) et influencé fortement par Valentin Metzinger, le peintre le plus populaire de l'époque du baroque en Slovénie. De ce fait, l'influence de Metzinger se fait sentir aussi dans l'œuvre de Leopold Layer.

Leopold fait preuve d'un eclectisme prononcé. Dans son œuvre, on peut distinguer quatre périodes:

1. Période de ses débuts de peintre (depuis ses premières toiles jusqu'à 1785 environ). En ce temps, Leopold Layer est dominé encore entièrement par la manière de l'atelier de son père et par celle de Metzinger et des peintres italiens sur quelle celui-ci s'était modelé. Cela vaut ainsi pour sa composition qui est divisée, selon la manière du baroque, en groupes étagés, que pour sa gamme de couleurs sombre et pour ses fonds neutres, brunâtres. Malgré une certaine raideur, ces tableaux montrent déjà le sens de menus détails, tellement prononcé chez Layer, et un type particulier de visages (visages layeresques!). De cette époque datent p. ex. les tableaux à Smartno près de Kranj (1772) et le St. Gilles à Spodnja Besnica (1782). En 1776, notre peintre sort déjà des frontières régionales de la Carniole pour peindre le tableau de l'Assomption pour l'église de Braslovče en Styrie. Souvent, les tableaux de Layer ne sont que des copies fidèles de ceux de Metzinger — p. ex. dans l'église Saint-André à Podbrezje.

2. Dans sa deuxième période (approximativement 1785—1795), les œuvres de Layer accusent un style de transition. En ce temps, sa manière subit une forte influence du peintre autrichien J. M. Kremser-Schmidt qui a laissé en Slovénie plusieurs de ses tableaux. Layer a pu connaître ses tableaux de Velesovo (1771) et la décoration de la chapelle dans le palais Gruber à Ljubljana (1780—1781). En 1773 et en 1775, Schmidt peint St. Roch dans l'église de Pungrt à Kranj et les tableaux pour Gornji grad. A cette époque, Layer trouve une solution de compromis en introduisant dans ses compositions à la Metzinger le trait de pinceau floconneux de Kremser-Schmidt; on perçoit dans son œuvre même des échos de maîtres italiens (gravures au burin!) dont surtout Piazzetta, Rizzi et Amigoni.

Parmi les œuvres de ce temps, la Nativité de Smladnik (1791) et le St. Pierre de Naklo (1795, d'après le tableau de Strozzi, ou plutôt d'après la gravure de ce tableau dans la collection de Pietro Monaco) méritent une attention parti-

culière. Parmi les tableaux non signés, nous ferons mention de St. Anne à Domžale et du Lavement des pieds à Polhov Gradec. A cette époque, l'élément réaliste du genre se fait valoir de plus en plus.

5. Dans sa troisième période qui va de 1795 jusqu'à 1810, l'œuvre de Layer est marquée surtout de l'influence de Kremser-Schmidt. Layer emprunte à celui-ci sa solution des problèmes de lumière; d'abord, il ne fait sienné que sa distribution de lumière en diagonale, puis, il s'approprie aussi sa manière d'éclairage concentrique. En ce qui concerne la composition, Layer s'appuie aussi de plus en plus sur Schmidt dont les tableaux lui sont une source intarissable d'inspiration. Dans cet ordre, il faut citer l'Annonciation de Layer à Crngrob et le tableau d'autel à St. Vid près de Ljubljana, ou le St. Ignace à Zasip près de Bled. Très caractéristiques de cette influence sont aussi les deux tableaux à Straže près de Radmirje et la Nativité de Moravče (à rapprocher des tableaux de Kremser-Schmidt à Gornji grad).

4. La dernière période de la création de Layer va de 1810 jusqu'à sa mort en 1828. En ce temps, Layer fait la synthèse de ses expériences et acquisitions pour arriver à une expression originale. L'élément du genre est, souvent, prédominant. La couleur devient plus expressive et le peintre n'hésite pas à accepter des commandes de fresques.

Le tableau de St. Florian (1811) planant au-dessus de la ville de Kranj en flammes est très caractéristique par son côté narratif et par l'absence de toute emphase baroque. La bannière peinte de St. Elide (1815) est un véritable tableau de genre illustrant la légende du saint. En 1815, Layer peint les fresques de la coupole et du presbytère de l'église paroissiale de Tržič où le trompe-l'œil baroque déjà cède le pas à une image plus réaliste, plus terre à terre, et au goût classiciste. Le concept de Metzinger et de Kremser-Schmidt se fait sentir dans la Mort de St. Joseph à Kranjska gora, et plus tard, c'est encore Metzinger que nous évoquons devant l'Assomption peinte par Layer en 1824. St. Jean Népomucène de la chapelle du château Tuštanj près de Moravče, l'une des meilleures œuvres de Layer, est à notre connaissance son dernier tableau daté. Parmi ses fresques, citons encore l'Apothéose de St. Joseph sur la voûte de la nef de l'église Saint-Joseph près de Tržič avec une vue réaliste de la ville de Tržič dans la partie inférieure de la fresque. Layer a décoré de fresques aussi d'autres églises (Tunjice), des chapelles (Smlednik, Preddvor) et même des maisons paysannes (Ljubno en Haute-Carniole).

Layer dont l'œuvre entier montre un vif intérêt pour l'élément humain, a laissé aussi de nombreux portraits. Il s'y exprime dans le langage de la classe bourgeoise qui, de son temps, prenait son essor en Slovénie. Outre de nombreux autoportraits, on connaît des portraits de quelques autres bourgeois de Kranj (le médecin Hayne, l'artisan Klančnik), mais pas un seul portrait d'aristocrate. Layer avait plus d'affinité pour les petites gens que pour les grands de ce monde.

Layer a travaillé un peu partout en Haute-Carniole, et surtout aux environs de Kranj. La Basse-Carniole possède moins de ses œuvres bien qu'on les trouve aussi à Metlika et même à Karlovac en Croatie. Un nombre considérable de ses tableaux est conservé aussi dans l'ancienne Styrie Inférieure (Kamnica près de Maribor, Sevnica, Pišecce, Rajhenburg, Gornji grad), il a travaillé pourtant, à ce qu'il paraît, aussi pour la Carinthie et la région de Salzburg (plus exactement pour Tamsweg). Deux de ses toiles se trouvent même au Joanneum de Graz. Le nombre total de ses œuvres atteint au moins quelque 600 pièces.

Les nombreux disciples de Layer (Alojz et Gašper Gœtzl, Wisiak, Egartner etc.) ne sont que de faibles épigones dont l'activité s'éteint dans la seconde moitié du 19^e siècle.

IZKOPAVANJA V ZALAVARU IN NJIHOVA ZGODOVINSKA RAZLAGA

Tamás Bogyay, München

Preko sto let stari problem Mosapure — Zalavár predstavlja ključni problem v raziskavanju kulture in zgodovine nekdanjih obrskih mejnih mark v vzhodno frankovski državi.¹ V letih 1946/47 izkopana cerkev v Récséskutu (Račji vodnjak) pri Zalaváru pa predstavlja prvo metodično izvršeno in znanstveno polnovredno najdbo, ki zato pomeni preobrat v tem raziskavanju.^{1a}

Povod za izkopavanje je dalo prepričanje ogrskih strokovnjakov, da je za ugotovitev domačih pogojev srednjeveške umetnosti na Madjarskem predvsem potrebno »razjasniti umetnostno dediščino Slovanov« oziroma kontinuiteto rimskih spomenikov z izkopavanji in to na mestu, kjer lahko najboljše uporabimo kot osnovo tudi pisane vire — v Zalaváru.²

Neposredni cilj in vodilno stališče pri raziskavanju je podal vodja izkopavanja Aladár Radnóti takole: »To izkopavanje velja lahko za problemsko raziskavanje, ker je bil njegov namen rešiti več arheoloških in zgodovinskih problemov. Iskali smo korenine in osrednjo točko tako imenovane keszthelyske kulture obrske dobe v jugozapadnem kotu Blatnega jezera, prav tako dalje živečo obrsko slovansko kulturo, ki se je umaknila v močvirja reke Zale in pa krščanske tradicije te kulture, kolikor so preživele ustanovitev ogrske države in se zbudile k novemu življenju v krščansko-ogrski dobi. Domnevali smo, da je Pribinov Mosapure identičen z Zalavárom in da je na tem mestu živel kult sv. Adrijana tudi še v času sv. Štefana in da je v zvezi z ustanovitvijo opatije Zalavár, katere patron je bil imenovani svetnik.«³

Iz objavljenih poročil o izkopavanjih in iz umetnostno zgodovinske ter splošno zgodovinske obdelave rezultatov Dezső Dercsényija izvemo, da so ostala vprašanja, ki se nanašajo na predkarolinško dobo nerešena, oziroma da osnovne domneve niso bile potrjene. Zato pa so se iz teh negativnih ugotovitev in še bolj iz najdb samih z upoštevanjem »*Conversio Bagoariorum et Carantanorum*« pokazale tem bolj važne in deloma celo presenetljive ugotovitve za poznejšo dobo.

Dercsényijeva izvajanja pa so nepopolna in v nekaterih zelo važnih točkah tudi zgrešena. Naša razprava ima torej namen na pod-

lagi te nove najdbe, ki daleko presega lokalno zgodovinski ter čisto arheološki ali umetnostno zgodovinski pomen, čim bolj zadovoljivo odgovoriti na vprašanja, ki sta jih postavila Radnóti in Dercsényi.

*

K r a j. Izkopavanja so se vršila na enem izmed številnih otokov v nižini ob Zali, pri tako imenovanem Révészskutu (Račji vodnjak), med nekdanjo trdnjavo Zalavár in med sedanjo enako imenovano vasjo — na področju torej, kamor moderna znanost soglasno lokalizira »civitas Priwinae«.⁴ Mnogoštevilne rimske najdbe so že prej kazale, da je bilo področje, ki ga poplavlja Zala, tedaj mnogo manj zamočvirjeno in s svojimi otoki mnogo bolj primerno za človeško naselitev kot v srednjem in novem veku. Dalje so tudi v trdnjavi Zalavár zaradi njene kvadratične oblike z okroglimi ogelnimi stolpi domnevali rimski castrum (sl. 49).

Gotovo je, da je že v pozno rimski dobi nastala v jugozapadnem kotu Blatnega jezera ob ustju Zale važna naselbina in utrdba. Njen pomen je karakteriziral Alföldi takole: »Njeno območje (danes imenovano Fenékpuszt) je bilo — kot piše Arpád Csák — nepristopno od juga in zapada zaradi barja in močvirja v območju, ki ga poplavljata Malo Blatno jezero in Héviz, od vzhoda zaradi samega Blatnega jezera, od jugovzhoda pa se mu je bilo mogoče približati samo čez Zalo, ki se je izlivala iz Malega Blatnega jezera. Čez Zalo je verjetno že tedaj — kakor danes — obstojal most, ki je nudil edino prometno zvezo med obrežji komitata Zala in Somogy. Fenék je bil torej dostopen samo od severne strani. Drugo dejstvo pa, ki je iz strateških in iz trgovskih ozirov bilo povod važne vloge tega kraja, je bilo, da je ležal na križišču najvažnejših prometnih potov; tukaj so se srečavale velike ceste, ki so vodile iz krajev Intercisa, Aquincum, Brigetio, Arabona in Savaria proti Sopianae — Mursa in Petovio — Emona. Ako nadalje upoštevamo še to, da je po velikih izsuševalnih delih cesarja Galerija pomen teh krajev v 4. stoletju močno narastel, potem se ne bomo čudili, da so ti prebivalci ostali v kraju tudi v mračnih časih preseljevanja narodov.«^{5a}

Te ugotovitve so dobile važno dopolnilo v najnovejših raziskavanjih Radnótiya, da je neka rimska cesta vodila iz Fenékpuszte skozi pozneje popolnoma nepristopno močvirno ozemlje Kis Balatona (Malo Blatno jezero) proti jugozapadu in da je prekoračila Zalo prav v višini Zalavára.⁶ Ta prehod preko Zale obstoja sicer še danes, toda že v srednjem veku je imel samo krajevno podrejeni pomen.

Ugotovitev Radnótiya je po našem mnenju zelo pomembna, ker šele ona omogoča popolno spoznanje nekdanjega pomena te danes puste in odročne pokrajine. Brez te zveze z zapadom bi bil castrum v Fenéku težko kaj več kot pribežališče v samo od severa dostopnem mrtvem kotu, kajti ustje Zale so šele ob regulaciji reke zajezili in ga usposobili za gradnjo mostu. Poprej je bila tako široka, da jo je bilo mogoče prečkati samo s čolnom ali brodom. Srednjeveška prometna cesta proti Somogyju prav gotovo ni bila izpeljana tukaj in tudi v pozno rimski dobi verjetno ni bilo bistveno drugače.⁷ Rimska cesta

od Fénéka proti Zalaváru pa je nekaj kilometrov od prehoda preko Zale križala staro naravno prometno pot od severa proti jugu, ki je v srednjem veku tvorila del zelo važne in močno rabljene vojaške ceste proti Dalmaciji ter Italiji in ki je prekoračila reko pri Hidvégu (tudi krajevno ime spominja na most) pred njenim izlivom v Kis Balaton.⁸

Utrdba na mestu, kjer je do 1702 stal grad Zalavár, je zato omogočala njenim lastnikom, da so po eni strani obvladovali prehod vojaške ceste, ki je vodila od severne obale Blatnega jezera čez Fenék proti jugozapadu in stalno nadzorovali omenjeno cestno križišče. Po drugi strani pa so lahko iz te odlično zavarovane točke po dobrih prometnih zvezah vplivali na usodo velikih področij na obeh straneh Zale.

Ta od pozno rimske dobe obstoječi, vendar latentni geopolitični činitelj, je bil po našem pogoj in osnova za postanek političnega in kulturnega oporišča ob spodnji Zali v karolinški dobi, — ne pa domneva kontinuiteta sem pribeglih, odrinjenih kultur.

Temu v prid govore tudi negativne ugotovitve najnovjših izkopavanj. Pri cerkvi pri Récésckutu so sicer našli rimske ostanke; niso pa jih mogli razložiti in dokazati kakršno koli zvezo s karolinško stavbo.⁹ Domneva, da se je romanski element po propadu castruma v Fenéku ohranil v močvirju Zale in tvoril zvezni člen do razcveta obrske keszthelyske kulture, ni bila potrjena. Prav tako se ni izpolnilo pričakovanje, da bodo tu našli središče samo iz grobov znane keszthelyske kulture.¹⁰

Po uničenju obrske države, ki je imelo za posledico popolen preobrat in premik etničnih in državnih razmer v območju Karpatov, pa je nastala v spodnji Panoniji med Rabo, Dravo, Donavo in ozemljem Balatona slovanska Pribinova kneževina, ki je imela v frankovski državni ureditvi vloge mejne grofije.¹¹ Pogled na zemljevid nam pokaže, da je bilo središče in težišče tega prostora v jugozapadnem kotu Blatnega jezera — kot že prej v pozno rimski dobi. Zgodovinska nujnost je bila, da se je latentna geopolitična sila šele sedaj mahoma uveljavila. Ako je Pribina potreboval mesto, kjer bi po žalostnih izkušnjah iz Nitre bil varen pred sovražnimi napadi in bi obenem lahko dosegel ter vladal različne dele svoje pokrajine to in onstran Zale, pač ni mogel najti bolj primerne kraja kot je ta točka v gozdnatih in močvirnatih predelih spodnje Zale, kjer je ustanovil castrum in civitas Priwinae.¹²

Legi Pribinove ustanove potrjuje torej do neke mere obstoj dobrih cestnih zvez v pozno rimski dobi, ni pa noben pozitiven dokaz za to, da so bile te v 9. stoletju še uporabne. Ako bi izpadla preko močvirij kasnejšega malega Balatona proti Fenéku vodeča in v madjarskem srednjem veku ne več dokazana cesta, bi ne bila pretrgana zveza Mosapurca s severnim območjem Balatona, ampak bi bil potreben samo ovinek proti severu (kakor je to tudi danes). Zato je zelo važna ugotovitev Radnótiya, da je bila tako imenovana bazilika II. v Castrum Fenék prezidana v triapsidalno cerkev v karolinški dobi — torej skoraj 400 let po razrušitvi utrdbe, ki je približno datirana po novcih

Valentinijana III.¹³ Kakor že rečeno, je predstavljalo ozemlje Fenékpuszte, ki je bilo utesnjeno med Kis Balaton in Blatno jezero in bilo brez zveze z zapadom, samo od severa dostopno slepo ulico, ki ni več privabljala prebivalcev, kar dokazuje njena zapuščenost v madjarski dobi. Stara rimska cesta jo je neposredno vezala z novo kneževsko prestolico in zato je samo ob sebi umevno, da so jo pritegnili tudi v novo naselitev in v vneto cerkveno gradbeno delavnost, o čemer nam poroča »Conversio«.

Povzemimo kratko: Nastanka Mosapurca na danes popolnoma nepomembnem, ob strani ležečem kraju, ne moremo razlagati kot posledico kontinuitete. Brez dvoma so obstojali razni bistveni pogoji od pozno rimske dobe dalje, vendar moramo odločujoči faktor iskati v enkratnem zgodovinskem dogodku: v ustanovitvi Pribinove spodnje-panonske kneževine.

V ogrskem krščanskem srednjem veku kaže življenje pokrajine ob spodnji Zali velike spremembe. Zaradi premika političnega težišča je namesto da bi bila križišče geopolitičnih sil ta pokrajina postala prehodno področje. Pomen ceste od severa proti jugu in njenega prehoda preko Zale pri Hidvégu je ostal nespremenjen in je celo narasel. Promet od vzhoda proti zapadu pa je nasprotno izbral čisto druga pota.¹⁴ Nedvomen vpliv je imelo tudi poslabšanje hidrografskih razmer. Usoda nekdanje rimske naselbine pri Fenéku je prav tako dokaz za to. Brez dvoma je imel nastanek nekdanje rimske ceste, ki je vodila od Fenéka proti jugozapadu s svojim prehodom preko Zale, samo še krajevni pomen. Toliko bolj značilna je pojava Zalavára s samostanom sv. Adrijana na mestu Mosapurca. Zadnji odstavek tega dela pa naj pojasni, ali imamo tukaj opraviti z živo, pravo kontinuiteto in kakšne vrste naj bi ta bila.

Izkopana cerkev in njen gradbeni razvoj.¹⁵ — V svoji prvotni obliki je bila cerkev triladijska, imela je na zunaj ravno zaključen triapsidalni kor in na zapadu lopo, kateri je bil na južni strani priključen svojevrsten baptisterij. Kot gradbeni material so v glavnem uporabljali domači peščenec kot zid iz lomljenca rahlo povezanega s slabo malto. Skrbno obdelane klade so našli samo na vogalih. Zunanje stene so bile znotraj in zunaj na slopom vzporednih mestih razčlenjene z lizenam podobnimi ojačitvami. Vhodi so bili na zapadni, severni in južni strani (sl. 51).

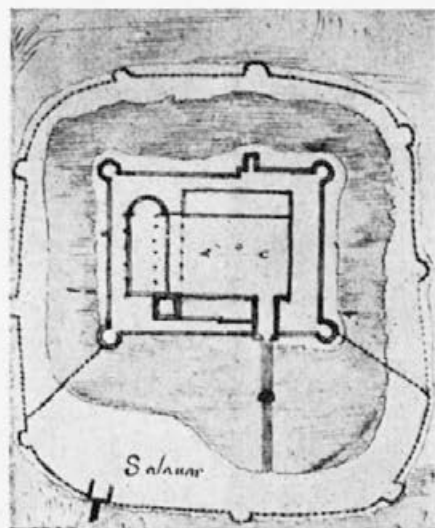
Prvo zgradbo je uničil požar, vendar so jo kmalu znova pozidali. Na starih temeljih so bili obnovljeni slopi v ladji in vmesna stena med vhodno lopo in podolžno ladjo ter izboljšane nekatere lizene. Bistvene spremembe je doživel samo baptisterij, ki so ga iz prvotne oblike prezidali v domnevno prav nizek stopničast stolp.

Po drugem požaru je cerkev ostala delj časa v razvalinah. To dokazuje tudi znatno zvišanje tlaka za 85 cm zaradi dviganja talne vode, za kar so uporabili številne spolije, predvsem rimsko opeko. Vendar je bilo to izvršeno brez posebne skrbnosti. S to obnovitvijo so bile zvezane bistvene spremembe v zgradbi. Med drugim so zazidali

severni vhod in v notranjosti z izjemo ene vse arkadne odprtine na obeh straneh.

Med številnimi prezidavami kasnejše dobe naj omenim zgraditev zapadnega stolpa in po profanaciji cerkve verjetno v turški dobi postavljeni stražni stolp nad vzhodno partijo.

Izkopavanja niso dala nobenih oporišč za natančnejšo datacijo vprav najstarejših stavbnih period. Toda svojevrstni tloris, gradbene oblike in tehnike ne dovoljujejo nobenega dvoma, da prvotna cerkev



Sl. 49. Načrt trdnjave v Zalaváru okr. 1570; Dunaj, vojni muzej



Sl. 50. Zalavár, nadvratnik z napisom; Keszthely, muzej

ne more biti niti rimsko — starokrščanska, niti ogrsko — srednjeveška, ampak samo karolinška. Za drugo obnovo pa je Radnóti po legi najdbe novcev v vodnjaku, ki pripada tej stavbni periodi, sklepal, da pada široko v čas pred vladno kraljev Ludovika I. (1342—1382), Marije (1382 do 1395) in Sigismunda (1387—1437).¹⁶

Prvo porušitev spravljata Radnóti in Dercsényi, opirajoč se na zgodovinska dejstva, v zvezo z zavzetjem dežele po Madjarih (v Pannoniji okrog 900), drugo pa z navalom Mongolov (1242).¹⁷ Toda vprav znani zgodovinski dogodki, ki so se odigrali na tem območju, vzbujajo dvom o pravilnosti te časovne datacije.

Prvič govori vse, kar vemo o usodi krščanskih cerkva in krščanskih ustanov v pokrajinah, ki so jih zasedli Madjari, proti domnevi zgodnje in kot kažejo izkopavanja precej skrbne prezidave (novi slopi, popravilo lizen!). Drugič so Mongoli v ta predel Transdanubije vpadli samo »ad instar estive grandinis« (Thomas Spalatinensis), ko so zasledovali kralja. Vendar pri tem niso mogli uničiti prebivalstva, niti temeljito in sistematično opustošiti pokrajine. Celó zelo verjetno je,

da je odjuga, ki je nenadoma nastopila in kateri se ima zahvaliti za rešitev tudi od močvirij obdano mesto kraljevskih kronanj Székesfehérvár, onemogočila tudi dostop do otokov v nižini ob Zali. Porušitev v letu 1242 torej zgodovinsko ni prav nič dokazana. Vse kar vemo o gradbeni delavnosti tega časa v območju Balatona, nas nasprotno niti malo ne opravičuje, da bi sklepali na večje izgube prebivalstva in po teh povzročeno daljšo zapuščenost cerkve, kakor je to arheološko dokazano za marsikateri kraj na madjarski nižini.¹⁸

Delj časa zapuščena cerkev bi bila možna samo po času, ko so Panonijo okrog 900 zasedli Madjari. Temu v prid bi govorilo tudi znatno zvišanje tlaka pri drugi obnovitvi. To nam priča o dviganju vodnega stanja, ki je moralo zelo vplivati na možnosti prebivanja in na promet v tem območju. Zaradi take spremembe hidrografskega stanja je postala neuporabna pač tudi stara rimska cesta, ki je vodila od Fenékpuszte preko ravnine proti jugozapadu. Kot pa smo videli, se je to zgodilo verjetno prav v času med karolinško dobo in madjarskim visokim srednjim vekom.

Niti po virih, niti po stilskih oblikah ne moremo natančneje določiti časa ponovne obnovitve. Z večjo verjetnostjo jo lahko pomaknemo v eno poznejših obdobij madjarskega krščanstva, ko je poglobitev verskega življenja dala povod za zidavo cerkev tudi v manj pomembnih krajih.

Mnogo laže je določiti čas prve porušitve in ponovne pozidave. Prvikrat je pogorela verjetno v eni izmed številnih vojn 9. stoletja, najverjetneje med vstajo Karlmana okrog 860—861. Vemo, da je boj divjal na ozemlju kralju zvestih in da je padel tudi Pribina kot žrtev moravskega napada.¹⁹ Samo v tem času je možna pri izkopavanjih dognana hitra in v istem načinu kot prvotna stavba izvršena obnovitev.

Dercsényi je v svoji razpravi o navedenih neposrednih izsledkih izkopavanj skušal odgovoriti na tri sledeča vprašanja:

1. Kateremu umetnostnemu krogu pripada novo odkrita cerkev in pa starejše, slučajno ali pri nestrokovnih raziskavanjih dobljene najdbe v Zalaváru?

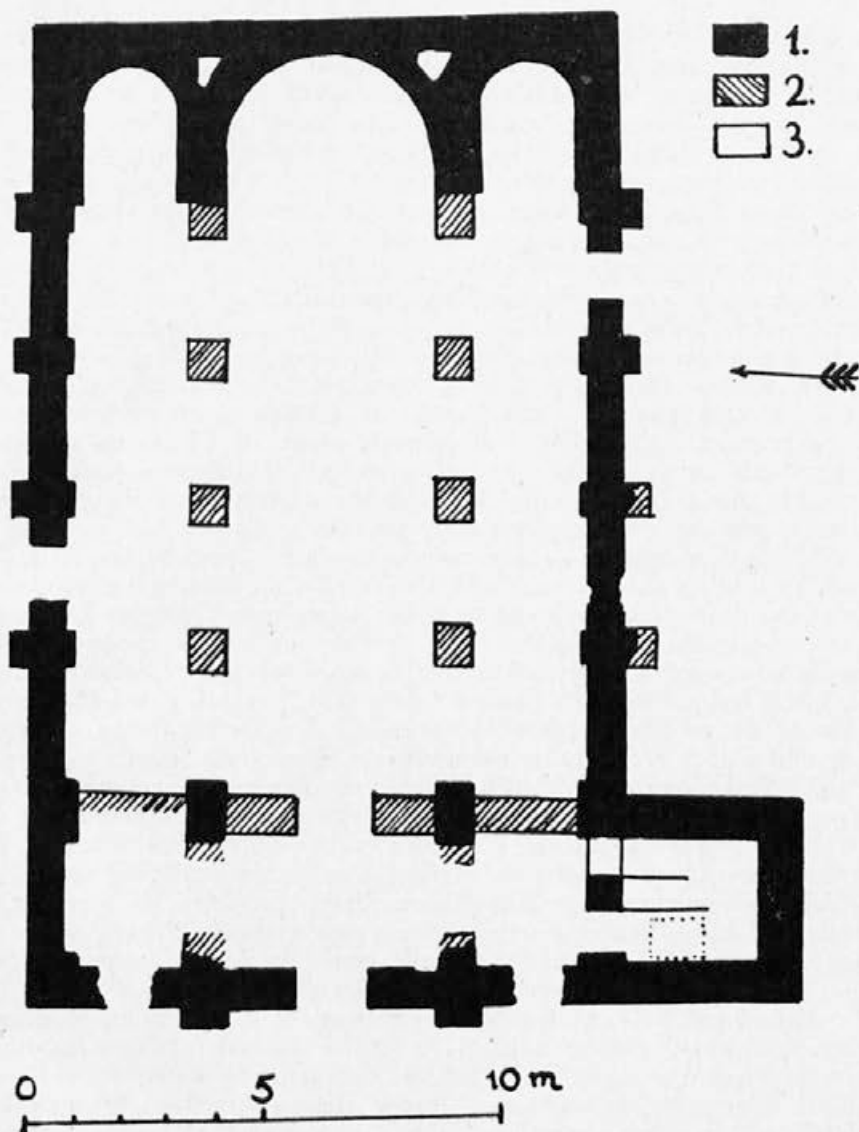
2. Do kakšnih zaključkov pridemo s primerjanjem podatkov iz virov, posebno »Conversio Bagoariorum et Carantanorum«, ter izsledkov arheološkega in umetnostno zgodovinskega raziskavanja ter katera od zgodovinsko sporočenih zgradb Mosapurca je bila sedaj najdena?

3. Kako naj razlagamo nadaljevanje patrocinija sv. Adrijana?

Ta vprašanja vsebujejo vse bistvene in osnovne probleme raziskavanja Mosapurca—Zalavár in naj zato služijo tudi kot osnova za sledeče razpravljanje.

1. Umetnostno zgodovinska opredelitev najdb.

Dercsényi je na splošno pravilno ugotovil mediteranski značaj izkopane stavbe. Ako dopolnimo njegove razlage, ki temeljijo skoraj izključno na leta 1939 objavljenih raziskavanjih Susanne Steinmann-



Sl. 51. Floris cerkve v Zalaváru (1—IX. st.; 2—XI. st.; 3—XII.—XIV. st.)

Brodbeck²⁰ in če jih popravimo predvsem z ozirom na izvor florisnega tipa, moramo o cerkveni razvalini v Récskutu reči sledeče:

Tri ladijni pravokotnik z »vrisanimi«, to se pravi znotraj ravne vzhodne stene postavljenimi apsidami, kot je v Zalaváru, je bil kot florisni tip znan in precej razširjen že v prvi polovici 6. stoletja v Sveti deželi in njej sosednih pokrajinah.²¹ Pri teh zgodnjih primerih še ne moremo govoriti o kakem liturgičnem pomenu stranskih apsid, ampak njihov nastanek lahko najbolj verjetno razložimo enostavno

iz težnje, da dobe stranske ladje primeren zaključek.²² Ne gre za kak posebni tip, ampak samo za enostavnejšo obliko v Kalat Semanu prvič dokazanega triapsidalnega kornega zaključka, ki je omogočal predvsem v konstrukciji strehe tehnično lažjo in cenejšo rešitev, ki pa je v notranjosti kljub temu učinkovala enako kot navzven moleče, polkrožno zidane apside.²³

Zdi se, da je bil ta način opuščen šele, ko so bazilike skušali oblikovati ne več samo kot prostor, ampak vedno bolj kot tudi na zunaj učinkujoče plastično stavbo telo.

Na zapadu je nastopila bazilika s tremi apsidami, tremi ladjami in brez prečne ladje že v 6. stoletju na vzhodni obali Jadrana (Poreč), katerega intenzivno življenje »je dobivalo več vzpodbud iz Orienta kakor iz Rima.«²⁴ Kakor pričajo ohranjeni spomeniki, je te vrste baziliko zapad sprejel šele v karolinški dobi. V Rimu nastajajo pod Hadrijanom I. (772—795) tako bogatejše oblike (S. Pietro in Vincoli), kakor tudi enostavnejše z na zunaj ravno zaključenimi tremi apsidami (S. Maria in Cosmedin).²⁵ Razvalina v Récésutu je v najožji zvezi z istrskimi stavbami, ne samo po tlorisu, ampak tudi po drugih arhitektonskih detajlih — kakor pravilno ugotavlja Dercsényi.²⁶ Toda prav te niso točno datirane, tako da izgleda, da nam ravno stavba v Zalaváru daje prvo pozitivno oporišče za njihovo datacijo. Te zveze kažejo na to, da je troladijni tloris brez prečne ladje in z »vrisanimi« apsidami spadal v delavniško izročilo mojstrov, ki so delovali tako ob obali kakor tudi v vzhodno frankovski Spodnji Panoniji. Sploh izgleda, da so bazilike mediteransko-starokrščanskega tipa s tremi ladjami in brez prečne ladje prevladovali v karolinški dobi v nekdanji rimski Transdanubiji.²⁸ Manjkajo pa vsakršne zveze s posebno skupino triapsidalnih dvoranskih cerkva v vzhodni Švici in Avstriji.²⁹

Isto orientacijo kažejo že doslej znane najdbe v Zalaváru, ki izvirajo iz razvalin opatijske utrdbे in se danes večji del nahajajo v Balatonskem muzeju v Keszthelyu. Dercsényi misli, da s pomočjo analogij lahko dokažemo neposredne zveze z okolico Rima in bizantirujočo umetnostjo Benetk in Ogleja, vendar si še ni upal posamezne kose z gotovostjo datirati v 9. ali 11. stoletje (sl. 50 in 52).³⁰

Najvažnejši, tukaj obravnavani fragmenti, so iz belega alpskega marmorja, ki pa so ga uporabljali že Rimljani — tako da nam material sam ne dovoljuje nobenih zaključkov. Več nam povedo stilske razlike, ki jih Dercsényi ne upošteva dovolj. Tipična srednje bizantinska pletenina (trotračna, s srednjim širšim trakom) nam omogoča, da lahko dva fragmenta z gotovostjo datiramo v čas nastanka madjarske benediktinske opatijske cerkve, ki je bila posvečena 1019.³¹ Istemu času pripada verjetno tudi doslej osamljeni odlomek s šesterokotnim ornamentom. Rozete, ki izpolnjujejo šesterokote, so stilizirane po bizantinskem načinu, medtem ko neskončni satovni ornament doslej še nima natančne primere.^{31a}

Pletenina na kamniti gredi (verjetno vratna preklada), katere trije deli so bili najdeni v različnih obdobjih, prav gotovo ni bila izvršena skupaj z ostalimi, zgoraj omenjenimi skulpturami. Ta pletenina je čist in zelo karakterističen primer one napačno »langobardska« imenovane



Sl. 52. Zalavár, nadvratnik; Muzej v Keszthelyju

ornamentike, ki se je razširila v glavnem kot okras kamenite cerkvene opreme od konca 8. stoletja dalje — torej prav v polangobardski dobi in daleč preko meja langobardskega ozemlja.³² Ta svojevrstna krasilna umetnost izhaja bržkone iz neke obrtniško organizirane masovne produkcije, ki pa ni bila krajevno in narodnostno vezana. Njena karakteristika je prav ta presenetljiva podobnost motivov na spomenikih, ki so med seboj lahko časovno in geografsko močno ločeni. Popolnoma napačno je torej iz pojava enakega pleteninastega ornamenta v Zalaváru in v Ferentinu pri Rimu sklepati na neposredne zveze z rimsko umetnostjo.³³

Razcvet in največja razširjenost te »karolinške« kamnoseške delavnosti pada ravno v 9. stoletje. Motiv pletenine najdemo sicer v veliki meri tudi v romantiki, vendar jo je navadno zelo lahko ločiti od karolinške. Ta nordijski način, ki pokriva ploskev kot gosta tkanina je popolnoma tuj bizantirujoči smeri, kateri pripadajo tu obravnavane skulpture iz Zalavára. Kamen s pletenino iz Zalavára moramo torej postaviti v 9. stoletje. V istem času je ta svojevrstna krasilna umetnost s svojimi izdelki preplavila iz severne Italije tudi novo spreobrnjene dežele — hrvatsko-jadransko Primorje in Karantanijo. Prav tako kot razvalina v Récés kutu kaže torej tudi naš kamen s pletenino umetnostno geografsko proti jugozapadu.³⁴

Umetnostno zgodovinski pomen karolinških najdb v Zalaváru lahko — soglasno z Dercsényijem — povzamemo takole: po uničenju obrske države so v tej pokrajini, ki je bila pokristjanjena in priključena salzburški škofiji, zidali in krasili cerkve v načinu severno-jadranskega območja, katerega cerkveno središče je bil Oglej.

2. Podatki virov.

Ugotavljanje in sistematično raziskovanje karolinških spomenikov v madjarski Transdanubiji je šele v začetnem štadiju. Večkrat pa je že novejša umetnostno in cerkveno zgodovinska literatura načenjala in skušala odgovoriti na vprašanja, kako je bila orientirana umetnostna dejavnost na tem področju, na podlagi pisanih virov. Povod za to je bila v manjši meri težnja po popolnosti zgodovinske slike kot obstoj nenavadno obširnega in po vsem videzu zanesljivega vira »*Conversio Bagoariorum et Carantanorum*«, ki kakor izgleda, skoraj dokončno odgovarja na vprašanje.

Posamezna tozadevna mesta tega važnega vira, katerega zgodovino nastanka in vsebino ni potrebno ponavljati po temeljitem Komentarju Milka Kosa,³⁵ razlagajo posamezni avtorji zelo različno in celo nasprotujoče. V eni točki pa se strinjajo vsi: da je mogla biti cerkvena umetnost in kultura iz Salzburga pokristjanjenega področja odvisna samo od bavarske metropole.³⁶ Kar prevečkrat so v tej zvezi s posebnim poudarkom kazali na delo salzburških mojstrov pri zidanju cerkve sv. Adrijana v Mosapurcu in so celo poskušali iz tega primera izvajati splošne zaključke.³⁷ Toda vsi ti avtorji — z izjemo Madjarov — niso prav nič ali silno malo poznali najdbe in spomenike, ki očitno nasprotujejo pojmovanju, kakor bi sledilo iz »*Conversio*« in njo dopolnjujočih virov.

Izgleda, da se je tudi med Madjari Dercsényi prvi popolnoma zavedel tega protislovja, ki se mu je zdelo toliko težje, ker je razvalino v Récéskutu identificiral za cerkev sv. Adrijana. Po njem more biti napaka samo v »*Conversio*«. Ta vir pripisuje priključitev obrskega misijonskega področja severno od Drave k Salzburgu Pipinovi odredbi iz 796 — in znano je, da je ta podatek popolnoma pravilen.³⁸ Dercsényi pa postavlja ta dogodek v leto 811 in trdi, da so krščanstvo v Spodnjo Panonijo prinesli misijonarji oglejskega patrijarhata in da je področje obdržalo svoje jugozapadne zveze kljub novim mejam cerkvene administracije in sodstva. Poročilo o salzburških mojstrih pri gradnji cerkve sv. Adrijana pa razlaga kot tendenciozno izmišljotino.³⁹

Dercsényi in ostali zgoraj omenjeni razlagalci »*Conversio*« torej menijo, da je samo ob sebi umevno, da je cerkvena gosposka določala tudi stil cerkvenih stavb. Toda mislim, da ravno to stališče ni dovolj utemeljeno.

Znano je, da je bila v zgodnje srednjeveškem in tudi romanskem graditeljstvu izvedba gradnje v veliki meri odvisna od naročnika.⁴⁰ Ta je bil mnogokrat sam udeležen pri načrtih in je imel vedno odločujoč vpliv, ker je skrbel za izpolnitev gospodarsko materialnih pogojev in za organizacijo dela — torej je nastavljal tudi delovne moči. Kot lep primer nam služi lahko ravno cerkev sv. Adrijana v Mosapurcu, katero je dal postaviti nadškof Liupram in je zato poslal tudi mojstre iz Salzburga.

Ako predstavlja gradnja sv. Adrijana pravilo, potem nas splošna jugozapadna orientacija spomenikov resnično preseneča, ker sili k domnevi, da je bila metropola sama v svoji cerkveni arhitekturi vse-skozi orientirana proti jugu. Ker so v Salzburgu propadle vse karo-

linške zgradbe, te možnosti ne moremo niti potrditi niti zanikati. Ako pa imamo opraviti z izjemo, potem nimamo nobene pravice več, da bi delali umetnostno zgodovinske zaključke iz cerkvene pripadnosti Spodnje Panonije k Salzburgu.

Dalje je potrebno raziskati, kaj poročajo »Conversio« in njo dopolnjujoči viri o graditeljih cerkva v salzburškem misijonskem območju. Vprašanje pa je nedeljivo od problema cerkvene organizacije na splošno, kajti ob spreobrnitvi Slovanov in Obrov so morali biti zagotovljeni tudi materialni pogoji krščanskega življenja: gradnja, oprema, vzdrževanje in dohodki cerkva oziroma njihovih duhovnikov.

Za Koroško vemo iz raziskavanj Klebla,⁴¹ da je tamošnja najzgodnejša cerkvena organizacija, ki so jo vodili prvi korni škofje, nastala na rimsko-škofovski pravni podlagi, na kar kaže tudi Indiculus Arnonis. Kmalu pa so se verjetno zelo razširile z zemljiško gospodo povezane lastniške cerkve. To dokazuje tudi borba, ki jo je okrog 860 vodil nadškof za odpravo lastniških cerkva v Spodnji Panoniji.⁴² Znano je, da so v bodočnosti prevladale lastniške cerkve in da je bila na primer pri nastajanju organizacije far na zapadno slovanskih tleh od 10. stoletja dalje »volja deželnega gospoda, kasneje pa zemljiškega gospoda edini odločujoči faktor.«⁴³

Torej je bilo 9. stoletje prehodna doba in smemo njegove vire razlagati samo s previdnostjo in pogosto posamezno. Poleg tega pa se je v kneževini Pribine in Koclja, ki je bila samo rahlo odvisna od države,⁴⁴ srečavalo rimsko-cerkveno, germansko-frankovsko in tudi slovansko pravno pojmovanje. Zato tudi v »Conversio« ne smemo pričakovati enotne slike pravnih odnosov.

Opisano je stanje treh časovnih obdobj. Rupertova Vita prvega poglavja o spreobrnjenju Bavarcev je v celoto interpolirana. Zato zasluži v zvezi s tukaj obravnavanim vprašanjem gradnje cerkva pozornost samo v toliko, ker je v nekem čudnem nasprotju s pravo »Conversio«. Drugi del obsega karantansko misijonarstvo, vključno dobo Arna in vsebuje številne splošne in osnovne poglede na dolžnosti škofov in škofovskih misijonarjev, brez kakršne koli podrobnosti o organizaciji in nastanku posameznih cerkva. Tretji del obravnava pisatelju najbolj znano dobo Pribine in Koclja in vsebuje mnogo podrobnosti o ustanovitvi in gradnji cerkva, ki se deloma neposredno nanašajo na naše vprašanje.

V Rupertovi Viti, ki je tipično hagiografsko delo,^{44a} nastopa apostol Bavarcev povsod sam kot graditelj cerkva. Nasprotno pa je ideal vrhovnih pastirjev in misijonarjev, ki so gradili cerkve, popolnoma neznan v pravi »Conversio«, katera opisuje dogodke karantansko-panonskega misijonarstva, ki je bilo anonimnemu piscu znano tako iz virov kot iz neposrednega izročila in od očividcev.

Številna mesta, ki opisujejo naloge v misijonsko področje poslanih škofov, kornih škofov in drugih duhovnikov, omenjajo samo zgolj duhovniška pooblastila in delovanja, med drugim posvetitev »zgrajenih cerkva«. Niti z besedico pa ne omenjajo tega, kako so bile izvršene organizacijske in materialne priprave za izvedbo teh službenih dejanj.⁴⁶ Kot izgleda, sta bili oprema in vzdrževanje cerkva ter duhov-

nikov samo ob sebi umevna zadeva, za katero škofom in misijonarjem ni bilo potrebno skrbeti. Upoštevati moramo torej ozko in tesno sodelovanje svetne oblasti, ki je bila v karolinškem »Imperium Christianum« pač samo ob sebi umevna in jo večkrat (čeprav samo v splošnem) omenja tudi poročilo o misijonskem delovanju od Modesta do Arna v »Conversio«.47 V tej zvezi je značilno, da so tudi škofje, ki so se 796 sestali na obrežju Donave, da pripravijo misijonstvo med Obri, razpravljali samo o obredu krsta in metodi spreobrnjevanja, ne pa tudi o praktični organizaciji.48 Iz molčanja virov o zidanju cerkva, lahko sklepamo vsaj na to, da to vprašanje, ki je predpostavljalo vendar pomembne gospodarske pogoje, ni veljalo kot specifično cerkveno — duhovna oziroma škofovsko zadeva.

Nobenega dvoma ni, da je veljalo navodilo o dolžnostih škofov in škofovskih misijonarjev, ki je bilo izdano ob poslanstvu škofov in nadškofa Arna v Slaviniu, tudi za delovanje Liuprama in Adalwina v kneževini Pribine in Koelja. Šele tukaj pa izvemo tudi podrobnosti o tem, kako so naloge reševali na mestu samem — to se pravi, kako so deželo oskrbeli s cerkvami in duhovniki.

Največ je govora o Marijini cerkvi v Mosapurcu. To je postavil Pribina v svojem lastnem gradu in jo dal 24. januarja 850 posvetiti od nadškofa Liuprama. Ob tej priliki je predal škofu svojega »lastnega duhovnika« (presbyterum suum), o katerem je iz drugih virov znano, da je prišel iz škofije Regensburg. Škof ga je sprejel v svoje škofijsko področje in ga nastavil za župnika nove cerkve.49 Nobenega govora ni o predaji cerkve same z zemljo, vendar je nadškof prejel pravico, da nastavlja duhovnika — kot je to razvidno iz 12. poglavja. Podelitev župnijskega prava je povzdignila ugled kneževske prestolice, ker je okoliško prebivalstvo postalo tudi v cerkvenem oziru odvisno od gradu. Zato pa se je Pribina moral odreči v lastniško cerkvenem pravu temelječi pravici do nastavljanja župnika. Po vsem videzu se je pomen Marijine fare v Mosapurcu pozneje še povečal s tem, da je postala sedež archipresbyterja — torej središče cerkvene organizacije v kneževini.50

Zmaga rimsko-cerkvenega prava nad lastniškimi cerkvami vprav v gradu deželnega kneza je imela temeljni cerkveno-politični pomen. To je napotilo pisatelja »Conversio«, da je na prvem mestu in najbolj obširno obravnaval posvetitev Marijine cerkve in pri tem nastali »Complacitatio« — pogodbo med Pribino in Liupramom.

Pribina je tudi graditelj cerkve v Salapiuginu, ki jo je z zemljo vred daroval nadškofu.51 Rupertov patrocinijski lahko smatramo kot pečat na to posestveno predajo.

Dve cerkvi, ki sta bili posvečeni takoj po Marijini cerkvi v Pribinovem gradu, označuje »Conversio« kot »ecclesia Sandrati presbyteri« in »ecclesia Ermperti presbyteri«.52 Toda mesto ni dovolj jasno, da bi lahko z gotovostjo vedeli ali sta mišljena kot zemljiška in cerkvena lastnika ali pa samo kot nastavljena duhovnika. Koeljski je obe cerkvi obdaroval z zemljiško posestjo, zato obstoja možnost, da je bil on tudi graditelj.53

Z gotovostjo skoraj pa lahko trdimo, da so v tem poglavju imenovani kraji s končnico -chiricum dobili ime po svojih lastnikih in da so bili ti graditelji cerkva, ki jih je ustanovil Pribina in so jih posvetili salzburški nadškofje.⁵⁴ Na vsak način je možno tudi to, da so mnogi izmed njih identični z istoimenskimi duhovniki, ki jih najdemo vpisane v salzburških nekrologijih 8. in 9. stoletja.⁵⁵

Pri cerkvah, ki jih je posvetil nadškof Adalwin, je na treh mestih izrecno omenjeno, da so cerkve nastale na posestvih posameznih svetnih gospodov.⁵⁶ Omembe pa je vredno, da po vsem videzu nobena od novih zgradb ni bila postavljena po posameznem duhovniku ali zanj, ampak da je vsaka cerkev prejela svojega duhovnika šele po posvetitvi.⁵⁷ To poročilo se navadno razlaga tako, da je nadškof sam nastavljal vse te duhovnike. Ta razlaga teksta pa postane dvomljiva, če upoštevamo vedno večje razširjanje lastniških cerkva in pa dejstvo, da pomeni beseda »constituere« nastavitvev po zemljiškem gospodu določenega lastnega duhovnika tudi od cerkvenih oblasti.⁵⁸

Doslej smo dobili pravzaprav samo en podatek, ki je pri vseh doslej obravnavanih cerkvah v »Conversio« dosledno in z gotovostjo podan, to je poudarjena ugotovitev, da je posvetitve praviloma izvrševal salzburški nadškof. V cerkveno pravnem sporu, o katerem naj bi »Conversio« podajala zgodovinske argumente, je bila odločujoča oseba pač škof, ki je pravno veljavno izvrševal posvetitve, ne pa gradbeni gospodar in še manj arhitekt.

Nikjer pa ne najdemo podatka, da bi gradnjo povzročila ali materialno omogočila cerkvena gosposka. »Conversio« očitvidno vidi nalogo nadškofa samo v tem, da posvečuje »sezidane cerkve« (ecclesias constructas) in sicer tam, kjer to »želi deželni knez in njegovo ljudstvo« (ubi Priwina et sui voluerunt populi).⁵⁹ To se je godilo skoraj priložnostno, kajti potovanja ob birmovanju in pridiganju so se uporabljala tudi za posvečevanje cerkva.⁶⁰

Poznamo samo dve izjemi: cerkev sv. Janeza in cerkev sv. Adrijana v Pribinovem mestu. Kakor bo še pozneje povedano, je cerkev sv. Janeza edina, o katerem nastanku in posvetitvi ne najdemo nobene besede. Pisatelj se je zadovoljil s tem, da je samo preprosto ugotovil njen obstoj. Cerkev sv. Adrijana pa je edina zgradba, ki jo je dal sezidati nadškof sam. Kako se torej njihov nastanek vključuje v sliko, ki smo jo dobili po zgoraj obravnavanih podatkih?

»Conversio« poroča, da je poslal nadškof Liupram na prošnjo Pribine razne mojstre iz Salzburga, ki so v knezovem mestu postavili »častitljivo« cerkev, ki jo je nadškof sam »dal sezidati« (aedificari fecit)⁶¹ itd. Kaj je pomenila Pribinova prošnja in kako je prišel salzburški metropolit do tega, da je dal v prestolnici nekega tujega deželnega gospoda sezidati cerkev? Poročilo moramo razumeti iz razmer tedanjega časa. Vsak tedaj živeči bralec pa si je bil seveda na jasnem, da je tu mišljena salzburška posest, kajti škof ne bi bil smel zidati na tujih tleh. To je že J. Cibulka pravilno ugotovil; vendar je iz tega napačno sklepal, da cerkev sploh ni obstojala, ker je mesto bilo vendar Pribinova last.⁶² Prezrl je, da karolinška mesta — in prav tako škofovska mesta — niso predstavljala sklenjene, pravno enotne

in homogene zemljiške posesti.⁶³ Tembolj tega ni mogel predstavljati Mosapure, ki je vendar ležal raztreseno na otokih močvirnate nižine Zale, kot je Dercsényi pravilno podčrtal.⁶⁴ Torej ni samo mogoče, ampak celo več kot verjetno, da so enega izmed otokov prepustili nadškofu in da je spadal pod njegovo imuniteto. Pribinova prošnja torej ne more pomeniti drugega, kot da je on dal povod za gradnjo in dal na razpolago tudi zemljišče.⁶⁵ Delovne moči je seveda moral poslati lastnik in graditelj, torej nadškof. Storil je to tem lažje, ker je bilo zaradi pomanjkanja denarja odloženo delo na nameravani veličastni obnovitvi leta 845 pogorele stolnice in leta 847 prav tako po ognju uničene samostanske cerkve sv. Petra.⁶⁶ Lastni rokodelci pa so bili na razpolago (k tem spadajo tudi slikarji), deloma pač kot podložniki nadškofije.⁶⁷

Izgleda, da je bila cerkev sv. Adrijana poseben primer na splošno in ne samo v »Conversio«. O nobeni številnih cerkva namreč, ki jih je posedoval Salzburg na vzhodu in predvsem v Spodnji Panoniji, ne moremo dokazati z gotovostjo, da bi jo dal postaviti sam nadškof, kot v Mosapureu.⁶⁸

Ako povzamemo, moramo poudariti, da primera cerkve sv. Adrijana na noben način ne smemo posploševati in si organizacijo gradnje cerkva ter dušnega pastirstva v kneževini Pribine in Koclja predstavljati tako, kakor nam jo predstavlja poročilo o Marijini cerkvi. Torej se je škofovsko misijonarstvo močno opiralo na politično in gospodarsko moč deželnih in zemljiških gospodov. Čeprav so ti skrbeli poleg materialnih pogojev cerkvenega življenja tudi za ustanavljanje cerkva, je vendar nadškof lahko uveljavljal cerkveno kanonično pravo pri gradnjah in vodstvu dušnega pastirstva. Izgleda, da se je frankovsko pojmovanje lastniških cerkva šele pozneje in sčasoma ukoreninilo na tem področju, ki so ga pretežno naselili in obvladali Slovani. Proti temu se je Salzburg uspešno boril s tem, da je skušal nekatere prejšnje lastniške cerkve pridobiti zase, to se pravi, da jih je skušal dobiti v dar.⁶⁹

V času pred nastankom »Conversio« se salzburska cerkev torej ni udeleževala organizacije in vodstva zelo živahne gradnje cerkva v Spodnji Panoniji kot vsesplošno vodilna in močna duhovna sila. Udeleževala se je neposredno samo toliko, kolikor so bili nadškofje in posamezni duhovniki sami zemljiški in cerkveni gospodje, oziroma v kolikor slednji niso bili v času ustanovitve že v službi svetnega graditelja.

Na podlagi te pravzaprav privatno pravne zadolžitve je poslal nadškof Liupram salzburske mojstre v Mosapure h gradnji cerkve sv. Adrijana. Posebna važnost, ki jo temu dogodku posveča pisec »Conversio«, nam je dokaz, da je bil to poseben primer, ki je vzbujal pozornost. Pri tem pa izpušča pri drugih cerkvah neobhodno, cerkveno pravno važno poročilo o posvetitvi.

Noben vir nam seveda ne pove, od kod so Pribina, Kocelj in drugi, deloma imenovani, deloma neznani svetni in duhovni graditelji dobivali delovne moči za svoje cerkvene stavbe. Kultura Obrov in raz-

burkana zgodovina tega področja ob koncu 8. in v 1. polovici 9. stoletja skoraj popolnoma izključuje možnost, da bi moglo preživelo domače prebivalstvo in novo doseljeni kolonisti nuditi dovolj stavbenikov in drugih rokodelcev za nenadoma nastalo in vsaj nekaj desetletij trajajočo živahno gradbeno dejavnost. Zato je moral tudi Liupram poslati mojstre iz svoje daljne prestolice na vzhod. Ostalim, krajevnim graditeljem pač ni preostalo drugega, kot da pokličejo »svobodne« delovne moči od zunaj. V dosegljivi bližini pa so te mogli najti samo v gornji Italiji in ob Jadranski obali, kjer rimska gospodarska organizacija in industrijska delavnost kljub invaziji barbarov nista nikoli prenehali.⁷⁰ Samo v tem umetnostnem krogu so bili mojstri, ki so poznali finejše kamnoseško delo in izdelovanje ornamentalnih skulptur. Zdi se namreč, da Germani in Slovani v alpskih deželah v tej dobi niso poznali kamnite plastike, razen nekaj popolnoma ljudskih del nečasovne primitivnosti.⁷¹ V ta področja je prodiralo kiparstvo v kamnu šele s ploščami za ograje in podobnimi deli za notranjo arhitekturo ter opremo cerkva, ki je bila izvršena v južnjaški »langobardski« umetnosti.⁷² Da v tem času finejša obdelava kamna še ni bila udomačena na Salzburškem, nam najbolje dokazuje to, da med mojstri, ki jih je Liupram poslal v Mosapure, ni bilo nobenega kamnoseka.

Torej je bila jugozapadna orientacija spodnje panonske cerkvene umetnosti vsaj deloma posledica gospodarske nujnosti in pa mnogo večje delovne zmožnosti nepretrgane gradbene obrti v Gornji Italiji in ob severni jadranski obali.

Torej se je v strokovni literaturi prevladujoče mnenje, ki je iz cerkvene pripadnosti Spodnje Panonije k Salzburgu sklepalo tudi na enako orientacijo cerkvene arhitekture, izkazalo za zmotno. Sedaj pa je potrebno, da preiščemo posebni primer razvaline v Récéskutu.

Dercsényi je mnenja, da je njena identičnost s cerkvijo sv. Adrijana izven dvoma. Marijina cerkev sploh ne prihaja v poštev, ker je stala v gradu in je na njenem mestu pozneje nastala madjarska benediktinska opatija Zalavár. Cerkev sv. Janeza je na vsak način izvzeta, ker je bila krstilna cerkev oziroma baptisterij. Preostane nam torej samo cerkev sv. Adrijana. Toda poročilo »Conversio« o salzburških mojstrih je nezdržljivo s tipom zgradbe, ki vodi proti Rimu ali Istri. Neka notranja nasprotja in sledi nejasnosti v formulaciji poročila dokazujejo, da imamo tu popravek s frazo, s katero je pisatelj skušal zakriti vrzeli v svojem znanju. Nadškof je dal povod za gradnjo, ni pa bil sam graditelj, kar je razvidno pač tudi iz pravilne lectio varians »aedificari cepit« namesto »aedificari fecit«.⁷³

Notranje dokaze za netočnost poročil o cerkvi sv. Adrijana v »Conversio« si je Dercsényi v glavnem izposodil od J. Cibulke, čigar argumente pa je ovrgel že Milko Kos.⁷⁴ Poznanje slovensko pisanega Kosovega Komentarja bi Dercsényiju prihranilo tudi spodrsrljaj, da se sklicuje prav na lectio varians, ki jo najdemo samo v obeh najmlajših rokopisih, v katerih mrgoli najbolj nesmiselnih pisemskih napak.⁷⁵ Ni pa treba po gornjih izvajanjih ponovno poudarjati, da je poročilo v

»Conversio« vsebinsko vseskozi verjetno in neoporečno, ker povsem ustreza tedanjim pravnim razmeram.

Prav tako kakor kritika poročila v »Conversio« o cerkvi sv. Adri-jana, je zgrešena Dercsenyijeva identifikacija razvaline pri Réceskutu. Pri tem je popolnoma spregledal opore, ki jih nudijo podatki o izkopavanju in »Conversio«, za določitev cerkveno pravnega položaja in liturgične porabe izkopane razvaline oziroma vseh treh mosapurških cerkva, kakor tudi za razjasnitev okoliščin in časa, v katerem so zadnje nastale.

O cerkvi pri Réceskutu vemo, da je v prvi dobi svojega obstoja imela krščevalno pravico. Razmeroma velika zapadna veža je služila pač katehumenom in je bil temu ustrezno priključen tudi svojevrstni baptisterij.⁷⁶ Troje dohodov je omogočalo gibanje večjih množic in pač tudi ločitev spolov. Tri apside pa lahko kažejo na več, pri cerkvi istočasno nastavljenih duhovnikov, kakor tudi na radodarnost graditelja in pa v karolinški dobi pogosto kopičenje oltarjev.⁷⁷

Zdi se, da je bila prvotna skrajno uporabna stavba enotno zasnovana misijonska ali farna cerkev. Po prvem požaru in po obnovi, ki je sledila, cerkev ni imela več krščevalne pravice. Po vsej priliki je torej postala podružnica, zakaj edina bistvena sprememba v stavbi je bilo preoblikovanje krstilnice v domnevno povsem nizek stolp.

»Conversio« nas v poglavjih 11.—13. obvešča o nastanku, cerkveno pravnem položaju, liturgični porabi in o nadaljnji zgodovini treh, v Pribinovem mestu izpričanih cerkva. Ako si odmislimo vrinjeno obrobno glosso o posvetitvi cerkve v Nitri,⁷⁸ tvorijo ta poglavja vsebinsko enotno celoto. Toda časovna uvrstitev sporočenih dogodkov v teku obravnavanih okroglo treh desetletij o prejemu zemlje in nastajanju Pribine ob reki Zali okrog 840 do vrnitve nadduhovnika Richpalda v Salzburg (leta 869) je samo deloma mogoča.

Kakor smo že rekli, stoji na prvem mestu posvetitev Marijine cerkve v Pribinovem gradu, ki se je izvršila 24. januarja 850. 11. poglavje se prične s kratko pripovedjo, kako je Pribina dobil v Spodnji Panoniji ob reki Zali fevd, se tam nastanil in začel graditi trdnjavo, ozemlje pa obljudeval z naseljenci. Po interpolirani beležki o Nitri nadaljuje pisec svoje pripovedovanje takole: »Sed postquam praefatum munimen aedificavit, construxit infra primitus ecclesiam quam Liuprammus archiepiscopus ... in honore sanctae dei genitricis Mariae consecravit ...« (c. 11. 136, 8—12).

Jasno je, da ta cerkev, ki je bila posvečena približno deset let po Pribinovi nastavitvi v Spodnji Panoniji, ne more biti prva Pribinova cerkvena stavba. Saj je Pribina že 12. oktobra 847 prav zaradi svojih zaslug za cerkev in kralja (benivulus fuit erga dei servitium et suum ... c. 12. 137, 23) prejel svoj fevd v last. Pa tudi naselbina, ki je nastala na pobudo Pribine okrog njegove trdnjave in je označena kot »Pribinovo mesto« (civitas Priwinae), je gotovo že prej imela svojo cerkev. Pridevek »primitus« nikakor ne nasprotuje temu, ker v jeziku »Conversio« nikakor ne izraža absolutno časovno prioriteto, marveč pomeni le, da se je nekaj — po pravkar poročanem dogodku — zgodilo kot

prvo od večih dejanj iste osebe ali enakih dogodkov.⁷⁰ »Conversio« torej pove le to, da je Pribina po dovršitvi trdnjave tam najprej zgradil Marijino cerkev.

Ne samo verjetnostni razlogi, ampak tudi »Conversio« sama govori za to, da se je med prebivalci Pribinovega »glavnega mesta« že prej vršilo dušebrižništvo in da so imeli cerkev. V istem 11. poglavju beremo namreč po poročilu o postavitvi cerkve sv. Adrijana »infra civitatem Priwinae«: »Item in eadem civitate ecclesia sancti Johannis baptistae constat dedicata, et foris civitatem in Dudleipin... temporibus Liuprammi ecclesiae dedicatae sunt: et ad Otachareschirichun... ceterisque locis ubi Priwina et sui voluerunt populi. Quae omnes temporibus Priwinae constructae sunt et consecratae a praesulibus Iuvavensium.« (c. 11. 137, 12—21) Smisel prve polovice prvega stavka je popolnoma jasen: kratko in preprosto je ugotovljeno, da je točasno (constat — praes. act.), to se pravi v času pisca »Conversio«, v istem mestu (to je v Pribinovem mestu) stala sv. Janezu Krstniku posvečena cerkev. S tem se poročilo o cerkvah v Mosapurcu konča. Nadaljevanje stavka pa se nanaša na preteklost in navaja kraje, kjer so v Liupramovem času bile posvečene cerkve. Dopolnilno sta dodani še dve krajevni imeni in splošna navedba: »povsod kjer so to hoteli Pribina in njegovo ljudstvo«. Zaključek poglavja v posebnem stavku ponovno ugotavlja najvažnejše: vse te cerkve so zgradili pod Pribino in posvetili so jih salzburški škofje.

Samo enkrat najdemo v »Conversio« izraz »constat dedicata«. Kakor smo rekli, ugotavlja ta izraz samo takratni obstoj neke cerkve sv. Janeza Krstnika v imenovanem mestu.⁸⁰ V tem kratkem stavku je sedanost v vidnem nasprotju s preteklostjo sledeče pripovedi o posvetitvi cerkva in vsega zgodovinskega pripovedovanja. To pa ni slučajno, zato se po mojem mišljenju zaključni stavek poglavja ne more brez pridržka spravljati v zvezo s cerkvijo sv. Janeza. Veže le oba dela prejšnjega stavka: listo za Liuprama posvečenih cerkva in dopolnilo z drugimi cerkvami, ki so nastale — kakor pravilno domnevamo — po Liupramovi smrti (14. oktobra 859), vendar pa še za Pribine (umrl 860—861).⁸¹

Kdo pa je cerkev sv. Janeza zgradil in posvetil, nam »Conversio« sploh ne pove. Videz je, da pisec o tem ni ničesar vedel, a se mu je vendarle zdelo potrebno, da zaradi popolnosti omeni tudi to cerkev. Ker pa je sicer o Pribinovem in Kočljevem času zelo dobro poučen, kaže njegova nevednost na to, da imamo tu opraviti z neko starejšo cerkvijo, morda iz časa prvega pokristjanjevanja osvojene obrske dežele in so se okoliščine njenega nastanka v zmedah prvih desetletij 9. stoletja pozabile.

Glede na patrocinij je več kot verjetno, da je cerkev nekoč imela krščevalno pravico. Po drugi strani pa označba »ecclesia« dokazuje, da ne more biti govora o kakem baptisteriju, ki je bil vendar zmeraj nesamostojen dodatek »ecclesiae baptismalis« ali »matrix«.⁸² Z največjo verjetnostjo bi mogli v tej cerkvi, posvečeni Krstniku v naselju ležečem v bližini važnega prehoda čez reko Zalo, domnevati božjo hišo nekega zgodnjega misijonarskega središča.⁸³

Marijina cerkev torej ni bila prva cerkvena stavba v Pribinovi deželi niti ne v njegovem »glavnem mestu«. Vendar je bilo treba njeno posvetitev navesti na prvem mestu. Ne samo zato, ker jo je dal knez sezidati v svojem lastnem gradu, marveč predvsem zaradi že pokazanega cerkveno-političnega in cerkveno-pravnega pomena sporazuma, do katerega je prišlo ob priliki posvetitve med nadškofom Liupramom in knezom Pribino in ki naj bi postal podlaga cerkvene organizacije v kneževini.⁸⁴

Iz teksta v »Conversio« ne smemo sklepati, da bi Marijina cerkev oziroma njen župnik imel od samega začetka v Pribinovi deželi poseben položaj, da bi »dominicus« bil na primer »prvi duhovnik« nedvomno zelo obsežnega ozemlja.⁸⁵ Šele Altfridus, njegov drugi naslednik, je bil imenovan za nadduhovnika (archipresbyterja) (c. 12, 158, 24—27). Na pravem državnem ozemlju pa so bili vodilni duhovniki matičnih cerkva, to je velikih fara, zaradi notranje obogatitve in razvijanja cerkvenega življenja, zaradi pomnožitve cerkvenih podružnic in podobnega ter zaradi olajšanja škofovske uprave povzdignjeni v nadduhovnike z nižjo škofovsko oblastjo, okoliš pa je ostal nespremenjen.⁸⁶ Tu pa je šlo za teritorialno razširitev delovnega področja pač na vse ozemlje kneževine.⁸⁷

Váczy je pravilno domneval zvezo med organizacijo spodnje panske dekanije in začasno ukinitvijo korepiskopata po smrti Osbaldusa.⁸⁸ Mosapurski nadduhovnik, ki je bil — kakor običajno — obenem župnik tamkajšnje »ecclesiae baptismalis«, Marijine cerkve, naj bi prevzel namesto kornega škofa nadzorstvo nad duhovščino oddaljenega ozemlja.

Izhajajoč iz Marijine cerkve moremo napraviti nekaj zaključkov tudi o položaju in pomenu tretje mosapurske, Adrijanove cerkve.

Imenovanje duhovnika Marijine cerkve v nadduhovnika je izven vsakega dvoma in tako je ta še nadalje obdržala župno pravico in s tem prav posebej krščevalno pravico.⁸⁹ Zato je gotovo, da sv. Adrijan, ki so ga zgradili po cerkvi v gradu in na pobudo nadškofa, ni bila farna cerkev. O nje liturgični porabi pove »Conversio« le, da je Liupram »officium ecclesiasticum ibidem colere peregit« (c. 11. 137, 10—11).

Z izrazom »officium ecclesiasticum« označuje »Conversio« bodisi duhovniške funkcije v splošnem⁹⁰ ali pa pravo službo božjo⁹¹ »Officium ecclesiasticum more episcopali colere« pa je istovetno s posvečevanjem cerkva in duhovnikov.⁹²

Škof je kot najvišji dušebrižnik laikov vršil svojo službeno delavnost v pravi dušebrižniški cerkvi, to je v farni cerkvi.⁹³ V cerkvi sv. Adrijana vršče se »officium ecclesiasticum« bo tedaj pomenilo opravila, ki so se tikala le duhovnikov. Kot take pa pridejo v poštev le korne molitve in duhovniška posvečevanja.⁹⁴

Več kot verjetno je, da je bila cerkev sv. Adrijana zvezana z neko ustanovo, katere člani so jo skrbovali z redno korno službo. V Arnolfovi listini, ki je bila leta 977 ponarejena, se ta ustanova označuje kot »abbacia«. ⁹⁵ Nobenega razloga nimamo, da bi dvomili v verodostojnost tega podatka, še posebej zato ne, ker je bilo v interesu ponarejevalcev,

da bi podali kar najbolj točno sliko o posestih in pravicah, ki so jih hoteli na Madjarskem ponovno pridobiti za Salzburg.⁹⁶ »Abbasia« je mogla v karolinški dobi pomeniti tako samostan kakor tudi kolegijatno ustanovo,⁹⁷ vsekakor pa coenobium, kjer so redno vršili korne molitve, kakor v stolnem kapitlju.⁹⁸

Kakor je znano, bavarski škofje tega časa niso bili ustanovljajci samostanov, na vzhodu pa sploh niso bili samostani nosilci karolinške misije, marveč so bili njeni nosilci škofje.⁹⁹ Zato moramo tem bolj misliti na kolegijatsko ustanovo. Prvotne kolegijatske ustanove niso nujno imele dušebrižniške in farne pravice,¹⁰⁰ vzdrževale pa so kakor tudi samostani pogosto šole za izobrazbo klerikov.¹⁰¹ Nastane vprašanje, če je tudi sv. Adrijan sodeloval pri vzgoji duhovniškega naraščaja ali pa je bil celo v tak namen ustanovljen. Zdi se, da naslednji podatki v »Conversio« to domnevo nekoliko potrjujejo. Vesti, po katerih so nadškofje in korni škofje sami posvečevali duhovnike po deželi,¹⁰² dokazujejo, da so čimprej je bilo mogoče, začeli dopolnjevati kler iz vrst domačinov. Običajni način duhovniške vzgoje po krajevnih duhovnikih¹⁰³ pa v Pribinovem času, ki je pomenil po zmedah in vojnah dvajsetih in tridesetih let hkrati ponovni začetek spreobrnjevalnega dela, ni mogel kriti povečane potrebe cerkvene organizacije, ki se je gradila. Tako pač ne bo slučaj, da slišimo v letu 850 le o posvetitvah ustanov, ki so že imele svoje duhovnike.¹⁰⁴ Prvi naslednik Dominika, Swarnagal, pa je iz Salzburga pripeljal v Mosapure še več diakonov in klerikov.¹⁰⁵

Nasprotno pa z Altfridom, ki je še za Liuprama sledil Swarnagalu, niti z Richpaldom, niso poslali na vzhod nadaljnjih duhovnikov,¹⁰⁶ čeprav predpostavlja nadduhovniška služba vsakega izmed njih že številno duhovščino in vse večjo potrebo po naraščaju. Vendar je bil nadškof Adalvin v stanju, da je dal vsem cerkvam, ki so bile posvečene med 865 in 869, lastnega duhovnika.¹⁰⁷ Zdi se, da v Spodnji Panoniji tedaj ni bilo nobenega duhovniškega primanjkljaja več in če so samo predstojniki prihajali iz metropole, smemo domnevati, da so bili ostali duhovniki izšolani v deželi sami.

Morda ne bo odveč, če nenadno povečanje duhovščine v kneževini Pribine in Koclja spravimo v zvezo z ustanovitvijo sv. Adrijana sredi petdesetih let in če tolmačimo »officium ecclesiasticum«, ki ga je tamkaj vršil nadškof, v tem smislu, da sta Liupram in pač tudi njegov naslednik Adalvin enako kakor njihov korni škof imela navado ob času bivanja v Mosapuru tamkaj prirejati korne molitve in posvečevati duhovnike. Škofu se je pač zdelo, da po misijonu dosežene uspehe zagotovi s tem, da vzame vzgojo nove domače duhovniške generacije sam v roke.¹⁰⁸

V »Conversio« in tudi v ponarejeni Arnolfovi listini poudarjena Adrijanova relikvija enako dokazuje, da so tej cerkvi pripisovali poseben pomen. Ako so namreč želeli kako ustanovo prav posebno usposobiti za izvršitev njene naloge ali pa jo postaviti kot romarski kraj za središče ljudske pobožnosti obsežnejših področij, so ji podarili dragoceno relikvijo. Vendar nikakor ni šlo za kako splošno modo, marveč za iniciativo posameznih visoko stoječih častilcev relikvij.¹⁰⁹

Kakor dokazujejo njegovi prenosi relikvij, je bil nadškof Liupram tudi eden od teh.¹¹⁰ Tako se zdi verjeten zaključek, da bi tudi Adrijanova relikvija bila njegovo darilo.¹¹¹ Njena privlačna moč bi tudi edina lahko pojasnila navzočnost več duhovnikov in njihovih združitvev v kolegijatski ustanovi, to je nastanek »abbaciae« v Arnolfovi listini.

Zdi se tudi, da je bil sv. Adrijan vsekakor salzburško oporišče v Mosapurcu, ki je bilo tudi pravno zaščiteno s potrjeno imuniteto v privilegiju iz leta 847¹¹² in je zaradi trupla sv. Adrijana užival poseben ugled. Na osnovi teh ugotovitev, ki smo jih dobili iz virov, nam identifikacija razvaline pri Récéskutu ne dela nobenih težkoč več, posebno če upoštevamo z baptisterijem izpričano krščevalno pravico.

Marijina cerkev ne prihaja v poštev, ker je bila sicer farna cerkev in je imela krščevalno pravico, toda — kakor je Dercsényi pravilno naglasil — je stala v gradu. Cerkev sv. Adrijana nasprotno nikoli ni imela farne, to je krščevalne pravice in je bila razen tega domnevno zvezana s samostanom, o čemer tu ni sledu. Ostane samo še cerkev sv. Janeza, ki je po vsej verjetnosti nastala dolgo pred Pribinovo nastanitvijo okoli leta 840, kajti pisec »Conversio«, ki je sicer zelo dobro poučen o Pribinovem in Kocljevem času, ni vedel ničesar več o času njene graditve in okoliščinah ustanovitve.

Ako je bila cerkev sv. Janeza prva misijonska cerkev ozemlja okrog starega rimskega prehoda čez reko Zala in če smo jo odkrili v tej razvalini, tedaj je mogoče pojasniti vso izkopanin razvidno usodo stavbe neprisljano iz lokalne zgodovine. Prva požarna katastrofa se je mogla dogoditi, kakor že rečeno, okrog 860—861 pri vpadu s Karlmanom zvezanih Moravcev. Ker je po letu 850 nova farna cerkev v gradu imela krščevalno pravico, so pri obnovi po zadužitvi vstaje krstilnico kot odvečno spremenili v stopnišni stolp. Po drugem požaru je cerkev ležala dalje časa v razvalinah. To je mogel biti le čas od osvojitve Panonije po poganskih Ogrih okrog leta 900 do popolnega pokristjanjevanja osvajalcev v 11. stoletju. Tretja zidava, ki je pa ni mogoče bližje določiti, spada vsekakor že v ogrski srednji vek.

Iz spredaj povedanih zaključkov po virih izvirajo nekatera nova spoznanja tudi o arheološkem problemu Marijine cerkve.

Grad, v katerem je bila postavljena in 24. januarja 850 posvečena, naj bi stal, kakor rečeno, na mestu poznejše benediktinske opatijske. Zdi se, da to domnevo potrjujeta položaj samostana in okoli 1570 leta napravljeni načrt tedaj že kot obmejne trdnjave urejenega kompleksa, ki ga je napravil vojaški arhitekt Giulio Turckho.¹¹³

Kajti le močna krajevna tradicija ali siceršnji že obstoječi in zelo ugodni pogoji so mogli kralja Štefana in njegove benediktince nagniti k temu, da so postavili opatijo v tej nižini in ne kakor vse ostale benediktinske samostane (Pannonhalma, Tihany) na višini. Razen tega kaže prav cerkev v načrtu, ki zavzema približno velikost razvaline pri Récéskutu, sestav, ki je pri romanskih benediktinskih cerkvah na Madjarskem vseskozi nenavaden.

Enoladijski prostor z enim oltarnim prostorom bi mnogo bolje pristojal kaki farni cerkvi, kjer slušbuje en sam duhovnik. (Vzidana vrsta stebrov je seveda poznejši dodatek, verjetno istočasen z lopo

na dvorišču.) Tloris nam stilistično skoraj nič ne pove. Tembolj značilna pa je pojava številnih lizen na severni zunanji steni. Kakor arhitektura razvaline pri Récéskutu kažejo tudi te na stavbne navade severne Italije in Primorja. Zato se nam zdi vseskozi možno, da je ta cerkev še v 16. stoletju ohranila tudi tloris in severno steno neke karolinške stavbe. Madjarska opatija Zalavár torej ne bi nastala kot popolnoma nova stavba, ampak z obnovo oziroma prezidavo Pribinovega gradu. Arheološki podatki, ki bi po mojem mnenju mogli to zelo verjetno domnevo potrditi, so žal zaradi izropanja razvaline in nestrokovnih izkopavanj šli za zmerom v izgubo.

O cerkvi sv. Adrijana, ki je najmlajše mosapurško svetišče, pa v doslej objavljenem gradivu ne najdemo nobene sledi. Najdba te cerkve bi bila za nemško umetnostno zgodovino največjega pomena. Kajti po tej stavbi, ki jo je edino ustanovil sam nadškof in so jo postavili salzburški mojstri, bi mogli sklepati na karolinško stavbno umetnost Salzburga, ki je izginila brez sledov. Toda njena duhovna dediščina se je do današnjega dne ohranila. Kako je bilo to mogoče, je tretje, res že pogosto obravnavano glavno vprašanje, ki ga zopet postavlja v ospredje najdba iz Récéskuta in na katero moramo tu odgovoriti.

*

3. Od cerkve sv. Adrijana v Mosapurcu do benediktinskega samostana sv. Adrijana v Zalaváru. — Različni raziskovalci obravnavajo mosapurško cerkev sv. Adrijana oziroma »abbacia, ubi sanctus Adriamus martir Christi requiescit«¹¹⁴ soglasno »kot predhodnika samostana sv. Adrijana v Zalaváru iz časa Štefana Svetega«¹¹⁵. Z vprašanjem pa, kakšne vrste je bil ta odnos in kako lahko pojasnimo identiteto patrocinija, sta se bavila po moji vednosti le Ernest Klebel in Dezsö Dercsényi. Prišla pa sta do nasprotujočih si zaključkov.

Po Kleblu niso »le posamezna naselja, marveč tudi cerkve in samostani preživeli naval, to je ogrski naval«, med temi tudi Mosapure (opatija Zalavár), ki ni bila — »kakor to hoče madjarska legenda« — ustanovljena po Štefanu I.¹¹⁶ Njena omemba v Arnolfovi listini, ki je bila ponarejena leta 977 z namenom, da bi prišla izgubljena posestva »kakor tudi nove lastniško cerkvene ustanove z strani Arnolfinke knežje hiše in njenih privržencev (mišljena sta torej takrat v Passau oblegana Henrik Prepirljivec in Henrik Koroški) v roke nadškofije«, naj bi dokazala, da »opatija Mosapure ni bila nikdar popolnoma uničena«, marveč je tedaj obstajala »če ne kot polno zaseden samostan, pa vsaj kot duhovniška naselbina« z nekaj menihi in se nahajala v nemških posvetnih rokah (bavarskega vojvode ali Korošca), tako da je njena prisvojitve bila mogoča. »Kot najbolj gotov dokaz za to lahko velja nadaljnji obstoj patrocinija sv. Adrijana od 9. stoletja dalje.«¹¹⁷ Klebel se pri tem sklicuje na Ljudmila Hauptmana, ki je iz ponovne vzpostavitve vzhodnih mejnih mark okrog 970 in vzhodnih stremljenj Salzburga in Passaua (potvorbe, da bi z njimi osvojili papeški vikarijat za Norik in Panonijo oziroma metropolitanske pravice nad Ogrsko)

kakor tudi iz poslanstva Geze v letu 973, ki naj bi v Quedlinburgu prosilo za mir, sklepal na zmagovit sunek pravkar polnoletnega bavarskega vojvode Henrika Prepirljivca proti Ogrski od 968 dalje.¹¹⁸ Vojvoda Henrik naj bi po Kleblu¹¹⁹ osvojil celotno Pribinovo kneževino, po Pircheggerju¹²⁰ pa njen največji del, ki pa so ga Madjari po Henrikovi vstaji zopet kmalu pridobili nazaj. Skratka: Adrijanov patrocinijski je razložljiv z nepretrganim obstojem meniške (seveda nemške) naselbine od 9.—11. stoletja.

Naj Kleblovim izvajanjem v posameznosti takole ugovarjam:

Klebel črpa svoje poznanje zgodovine zalavárske opatije samo iz leta 1891 izdane kritične obravnave virov Karácsonya.¹²¹ Prezrl pa je izdajo Szentpéteryjevih regestov, Füßsyjevo Zgodovino zalavárske opatije, notico Annales Posenienses o posvetitvi cerkve sv. Adrijana leta 1019¹²³ in ves arheološki material. Temu ustrezno je popolnoma pogrešen njegov poskus, da bi Štefanovo ustanovo razložil kot legendo.

Prevelike zaključke pa izvaja iz patrocinijskega. Po mojem dokazuje njegovo nadaljevanje samo nadaljnje življenje kulta, to se pravi čuvanje in češčenje relikvije oziroma svetnikovega groba; ne dokazuje nam pa, da bi kult gojili duhovniki v kakem coenobiu. (V tej zvezi je brez pomena, ali je bila karolinška »Abbatia« meniški samostan ali kolegijalna ustanova.)

Niti nadaljevanje patrocinijske, niti sprejem »opatije Moosburg« v leto 977 ponarejeno Arnolfovo listino ne dokazuje, da bi bila ta posest tedaj v nemških rokah. Prvič je od Hauptmana domnevana prva vojna mladega bavarskega vojvode proti Madjarom zgolj hipoteza, ki je ne moremo vskladiti s tradicionalno politiko bavarskih knezov napram Madjarom. Kajti Bavarci so proti pritisku osrednje oblasti vedno iskali in tudi našli oporo na vzhodu in to predvsem pri Madjarih.¹²⁴ Hauptmanova razlaga, da je bilo ogrsko poslanstvo leta 973 v Quedlinburgu posledica bavarske zmagovite vojne, nam dokazuje, da je popolnoma prezrl neposredno predhodne dogodke (na primer popolnoma miroljubno potovanje sv. Wolfganga okrog 972, iz katerega lahko sklepamo na mirovno razmerje) in pravo ozadje nove Gezeve orientacije na zapad (med drugim prekinitve zvez z vzhodnim stepnim kulturnim krogom po uničenju kazarske države).¹²⁵ Brez dvoma je, da Madjari tako življenjsko važno področje kot je okolica Zalavára, globoko v notranjosti dežele, v neposredni bližini glavnih naselbin močnega Horka plemena ter ob važni trgovski in vojaški cesti proti jugozapadu ne bi mirno prepustili Bavarcem oziroma dopustili ali trpeli nastanek njihovih zemljiško posestniških pravic.¹²⁶ Zavzetje tega področja pa ni mogoče dokazati. Drugič: Logično je napačen zaključek iz arnofinske potvorbe sklepati, da je bila pridobitev tega posestva mogoča. Listina dokazuje samo, da so vrnitev (zopetno pridobitev) na Madjarskem izgubljenih posestev in pravic s m a t r a l i z a m o ž n o. To tembolj, ker so upali, da bodo po premaganju Henrika Prepirljivca in Korošca prišli na vrsto naravni zavezniki vseh bavarskih upornikov, predvsem Madjari. Geza je namreč po Henrikovem ustanku znova prepovedal od cesarja podpirani misiji Piligrima dostop v svojo deželo.¹²⁷ Kot sta Lehr¹²⁸ in Brackmann¹²⁹ jasno spoznala in

dokazala, so salzburske potvorbe o podelitvi vikarijata, arnolfska darilnica kakor lorchške potvorbe Piligrimove v tesni zvezi in so nastale »iz ne samo velikih, temveč čezmernih upov o napadu največjega obsega proti Madjarom, ki so jih gojili na jugovzhodu.«¹³⁰ Zato omemba opatije Mosapure v potvorbi iz leta 977 sploh ne potrebuje po Kleblu predlagane prisiljene razlage, po kateri nastaja samo cela vrsta hipotez.¹³¹

V nasprotju s Kleblom, ki je v svojih zaključkih iz patrocinija šel očitno predaleč, pa izgleda, da Dercsényi sploh ni spoznal pravega zgodovinskega pomena patrocinija. Kot umetnostni zgodovinar izhaja iz najdb in krajevnih razmer, ki jih Klebel razumljivo ni poznal in upošteval. Dercsényi ugotavlja, da je ustanovitev benediktinske opatije po Štefanu I. v nekdanjem Pribinovem gradu pomenila bistveno spremembo položaja, medtem ko se kult sv. Adrijana ni obnovil na svojem prvotnem mestu. Čeprav ima razvalino pri Récskutu pomotoma za cerkev sv. Adrijana, je ta ugotovitev sama po sebi pravilna. Kajti identiteta »castrum Priwinae« in »Chezilonis« z utrdbo, v kateri je stal madjarski Adrijanov samostan, je danes splošno priznana.¹³² Dercsényi pa iz tega izvaja presenetljiv zaključek: »Or, si ce raisonnement est juste, rien n'empêche de dire que le culte de saint Hadrien ne fut pas transmis à l'époque de saint Étienne par des traditions locales, mais par des sources écrites. On savait que le martyr saint Hadrien était enterré à Zalavár, mais on ignorait, laquelle des trois églises abritait sa tombe. Il n'y a donc pas de continuité fondée sur les traditions du peuple entre l'époque de Pribina et celle de saint Étienne, mais plutôt une continuité de caractère »savant«, qui s'appuyait aussi bien sur la présence des murs que sur le témoignage des sources écrites.«¹³³

Po eni strani predpostavlja ta zaključek, da so bili taki pisani viri na Madjarskem znani, in sicer svetovalcem kralja v cerkvenih zadevah. To pa je povsem neverjetno, ker o cerkvi sv. Adrijana v Mosapuru poročajo samo listine in viri, ki so bili pisani v Salzburgu ali pa zanj. Pri pokristjanjevanju Madjarske v času Štefana Svetega pa z nemške strani ni več udeležen Salzburg.

Po drugi strani pa nasprotujejo hipotezi o »učenem« izročilu tudi spoznanja iz raziskav o patrociniju. Znano je namreč, da se je prav kult malo znanih svetnikov nanašal na njihovo posthumno življenje, to se pravi na obstoj, na najdbo ali prenos groba oziroma relikvij na kraj njihovih čudežev itd.¹³⁴ V Panoniji ne najdemo nobene sledi o tam živečem ali delujočem sv. Adrijanu.¹³⁵ V času od 9. do 11. stoletja še ni veljal obvezen predpis o shranjevanju relikvijs ob posvetitvi oltarjev in cerkva kakor danes. Vendar je bila ta navada že precej razširjena¹³⁶ in to tudi v krogih, s katerimi je bil v ozki zvezi kralj Štefan I. in njegovi škofje.¹³⁷ Zato moramo patrocinij sv. Adrijana leta 1016 posvečene madjarske benediktinske cerkve razložiti samo s tem, da je bila še vedno ohranjena v »Conversio« omenjena relikvija ali vsaj njen del, kar je dalo povod za nenavadni potrocinij.

Kot čurvari in oskrbniki relikvijs ter z njo povezanega Adrijanovega kulta za časa poganske nadvlade v 10. stoletju prihajajo v po-

štev samo domači slovenski kristjani. Proučevanje krajevnih imen je pokazalo, da prav v komitatu Zala, v središču nekdanje Pribinove kneževine, ni bilo iztrebljeno ob zavojevanju najdeno slovensko prebivalstvo. Izginilo je verjetno šele v 11. stoletju med številčno močnejšo plastjo madjarskih podložnikov.¹³⁸ Ti panonski Slovenci so igrali zelo važno vlogo kot posredovalci svojega krščanstva, ki je bilo bavarskega porekla. To nam še danes dokazujejo številne izposojenke za cerkvene in religiozne pojme v madjarskem jeziku.¹³⁹ Temu nasproti pa za Kleblovo tezo še manjkajo podrobni dokazi. Nemški naseljenci v okolici Balatona so izginili brez sledu¹⁴⁰ in z njimi pač tudi neposredni vpliv bavarske Cerkve.

Zaradi znane tolerance ali celo indiferentnosti stepnih narodov v verskih vprašanjih in precej zmedenih verskih razmer med zavojajočimi Madjari¹⁴¹ lahko sklepamo, da so versko neenotni in dogmatično nevezani osvoboditelji dopuščali krščanski kult podjarmljenega prebivalstva. V Marijini cerkvi je kult gotovo prenehal, ker je trdnjava morala biti zasedena zaradi svojega vojaškega pomena. Kakor so pokazala izkopavanja, je bila tudi cerkev sv. Janeza dalj časa zapuščena. Krščanstvo se je po vsej verjetnosti zateklo v za silo popravljeno cerkev sv. Adrijana, ki je bila tako ali tako deležna posebnega spoštovanja zaradi svoje relikvije.

Relikvije svetnikov, predvsem tako imenovanih prenosnih (translacijskih) svetnikov, h katerim je zelo verjetno spadal tudi sv. Adrijan, so lahko prenašali, celo ukradli ali razdelili, ne da bi se pri tem izgubila njih čudodelna moč. Zato prenos Adrijanovega kulta v benediktinsko opatijo pod kraljem Štefanom I. ne pomeni »bistvene spremembe položaja«. ¹⁴² Prišlo je samo do krajevnega prenosa relikvije iz stare razpadajoče cerkve sv. Adrijana v novo postavljeno, dostojno hišo božjo v opatiji. V zgodnjerednjeveškem človeku pa je bilo tako globoko zakoreninjeno spoštovanje do starega in izročnega, da so tudi veljavo novega izvršili če le mogoče kot oživitve druge, boljše tradicije. Zato je tudi madjarsko misijonarstvo v začetku 11. stoletja povzelo karolinško tradicijo v Zalaváru (pa tudi v krajih Pécs [Quinque Basilicae], Szekszárd, Szombathely [Sabaria], na hribu Zobor pri Nyitri in mogoče še na več drugih krajih), prav tako kot je poprej karantansko misijonarstvo iskalo zveze z ostanki poznorimskega krščanstva predсловanske dobe.¹⁴⁴

Nadaljevanje Adrijanovega patrocinija najbolje dokazuje, da ta tradicija ni bila »učeno«, samo v knjigah in listinah obstoječega znanje, ampak da je karolinško 9. stoletje vezala s časom sv. Štefana kontinuiteta vere in kulta, ki je živela v domačem slovenskem prebivalstvu.

*

Ako kratko povzamemo, dobimo na podlagi najdb in virov naslednjo sliko:

Za cerkveno stavbarstvo Spodnje Panonije v karoliški dobi v glavnem ni bila odločilna metropola, ampak mojstri, ki so jih graditelji poklicali iz znanega zelo ekspanzivnega kroga v lombardsko-severno jadranskem prostoru cvetoče gradbene in kamnoseške obrti.

Splošno naziranje o umetnostno zgodovinskem pomenu cerkvene pripadnosti dežele k Salzburgu je nastalo zaradi anahronističnega prenosa kasnejših, visoko srednjeveških razmer na karolinško dobo. Lahko ga ovržemo že samo z najvažnejšim virom »*Conversio Bagoariorum et Carantanorum*«.

V posameznostih: Pri Récéskutu pri Zalaváru je bila najdena cerkev sv. Janeza, ki je zelo verjetno nastala še pred Pribinovo naselitvijo in je bila prva »*ecclesia baptismalis*« v deželi. Leta 850 je novo postavljena grajska cerkev prevzela farno pravico.¹⁴⁵ Zadnja, okrog srede 50ih let po nadškofovi vzpodbudi zgrajena cerkev sv. Adrijana je bila obenem s priključenim samostanom nadškofova lastnina. Kult njene relikvije sv. Adrijana, ki so ga nadaljevali Slovenci, je mogoče povzročil ustanovitev zalavárske opatiije, na vsak način pa je vplival na njen nenavadni patrocinij. Materialnih ostankov cerkve sv. Adrijana doslej niso našli. Madjarski benediktinski samostan je nastal v nekdanjem Pribinovem gradu, bil v 16. stoletju spremenjen v protiturško utrdbo in leta 1702 na ukaz Dunaja porušen.¹⁴⁶

(Iz nemškega rokopisa prevedla Melita Stelè ml.)

OPOMBE

¹ Da bi preprečili v literaturi pogosto zamenjavo z Moosburgom na Koroškem, uporabljamo tukaj obliko imena, kakor nam je sporočena v »*Conversio Bagoariorum et Carantanorum*« ter tudi mnogih drugih zgodnje srednjeveških virih.

^{1a} Dercsényi, Dezső, Az ujjabb régészeti kutatások és a pannóniai kontinuitás kérdése. Századok 1947, str. 203—11. — Isti, L'église de Pribina a Zalavár. ESR (Études Slaves et Roumaines) I. (1948), str. 85—100. — Radnóti, Aladár, Une église du haut moyen âge à Zalavár. ESR I., str. 21—31.

² Dercsényi, Dezső, Az Árpád-kori magyar művészet problémái. Antiquitas Hungarica I., 1947, str. 90—91.

³ Radnóti, Aladár, v poročilu o izkopavanjih v Magyar Muzeum 1947, snopič za december str. 36.

⁴ Prim. Kos, Milko, *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Ljubljana 1956. (Razprave znanstvenega društva v Ljubljani 11 — Historični odsek 3) str. 78 z literaturo.

⁵ Gerevich, Tibor, Magyarország románkori emlékei. Budapest 1958, str. 125. — Dercsényi v Antiquitas Hungarica str. 87.

^{5a} Alföldi, Andreas, Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien zv. II. Berlin 1926. (Ungarische Bibliothek 10) str. 31.

⁶ Radnóti, ESR, I. str. 22—25.

⁷ Prim. tako imenovani jožefinski kataster; listi, ki predstavljajo zahodno ozemlje Blatnega jezera, so nastali 1785. O srednjeveških prometnih cestah: Holub, József, Zalavármegye vámhelyei és uthálózata a középkorban. Századok 1917, str. 56—58.

⁸ Holub o. c.

⁹ Dercsényi, ESR, I. str. 99—100.

¹⁰ Raziskavanja v Fenépuszti in Zalaváru se nadaljujejo. Nove ugotovitve pa še niso znanstveno obdelane. Ferenc Fülöp omenja v kratkem, pa nekoliko nejasnem poročilu A magyar régészeti kutatás eredményei (Izsledki madjarske arheološke znanosti) v Társadalmi Szemle 1952, maj, str. 467 več

pokopališče in trdi, da je v Fenékpuszti dokazana naselbinska kontinuiteta od Rimljanov do avarsko-slovanskega časa, vendar je treba Mosapurc-Zalavár smatrati za nadaljevalca naselbine Fenék. Aladár Radnóti ugotavlja v svojem zadnjem poljudnem poročilu, da je bil na pokopališču v Fenéku najden tudi grob iz VII. stol., pri eni baziliki pa so bila tudi v »časih zmešnjav« izvršena popravila, Rimska cesta, ki je vodila iz Fenékpuszte proti jugozapadu, je bila naravna pot bega za ogrožene prebivalce castruma. Zato se lahko domneva, da so se ti umaknili v okolico, kjer je pozneje nastal Mosapurc. Koliko časa je bilo rimsko cesto mogoče uporabljati, Radnóti po arheoloških momentih ni mogel točneje določiti (Radnóti Aladár in Gerő, László, A Balaton régészeti és történeti emlékei, Budapest 1952, str. 56—62). Vse to prav nič ne nasprotuje našemu zaključku, da je ta cesta še v IX. stol., ko je nastajalo novo središče v Mosapurcu, imela veliko vlogo.

¹¹ Hauptman, Ludmil, Mejna grofija Spodnjepanonska, Razprave Znanstvenega društva I., 1923, str. 312 sl. — Kos o. c. str. 90.

¹² Prim. Regina: »castrum munitissimum quod Mosapurch nuncupatur, eo quod palude impenetrabili locus vallatus difficillimum adeuntibus praebeat accessum« cit. pri Kos o. c. str. 78.

¹³ Radnóti ESR. I., str. 22. — Dercsényi ESR. I., str. 88. — V svoji naj-novejši razpravi (gl. op. 10) si Radnóti ne upa dati kake točneje datacije stavbnih period.

¹⁴ Holub o. c.

¹⁵ Opis temelji na delih Radnótiya in Dercsényiya, ki so navedena pod prip. 1a.

¹⁶ Radnóti ESR. I. str. 29.

¹⁷ Radnóti ESR. I. str. 28. — Dercsényi ESR. I. str. 96—97.

¹⁸ Mongolski vpad ni povzročil nikakršnega preloma v arhitekturnem razvoju Transdanubije. Posstvo benediktinske opatije Pannonhalma (danes kraj Kisapáti), ki je ležalo ob Blatnem jezeru blizu vojaške ceste, ki so jo uporabljali tudi Mongoli, je prav po mongalski invaziji v letih 1244—45 prejelo svojo prvo cerkev. (Bogyay, Tamás, A Szent György hegyi Szent Kereszt kápolna. Technika 1945, Nr. 4.) Za madjarsko nižino glej na primer poročila o izkopavanjih Bálint, Ajajos v Dolgozatok a Szegedi Ferenc József Tudományegyetem Régiségtudományi Intézetéből XIV (1938) in XV (1939).

¹⁹ Kos o. c. str. 82.

²⁰ Steinmann-Brodbeck, Susanne, Herkunft und Verbreitung des Dreiapsidenchores. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte I. (1939).

²¹ Crowfoot, J. W., Early Churches in Palestina. (The Schwerch Lectures on Biblical Archaeology, 1937) Oxford 1941, str. 68 sl. Prvi datirani primer je cerkev v Gerasa, ki jo je 526—527 postavil Prokopij. Največ takih stavb poznamo iz južne Palestine. Dercsényi na svoji karti v ESR. I. Pl. II. te skupine sploh ne pozna in ne zaznamuje.

²² Crowfoot o. c. str. 72. Prim. diskusijo ob referatu Glazema na sestanku treh držav za raziskavanje srednjega veka v Linzu ob Donavi, 25. do 29. septembra 1949, predvsem od Philippa Verdierja v Poročilu o zborovanju (Tagungsbericht), Linz ob Donavi 1950, str. 24.

²³ Iz istega razloga so v starokrščanskih bazilikah tudi posamezne apside pogosto (v Tunisu pa celo pretežno) »vrisane«. Gl. Gauckler, Paul, Les basiliques chrétiennes de la Tunisie. Paris 1913.

²⁴ Steinmann-Brodbeck o. c. str. 73.

²⁵ Ibid. str. 75.

²⁶ Dercsényi ESR. I. str. 96—97.

²⁷ Gl. v splošnem: Gerber, W., Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmaziens, Dresden 1912. — Gnirs, A., Grundrissformen istrischer Kirchen aus dem Mittelalter. Jahrbuch der Zentralkommission für Denkmalpflege VII. (1914), priloga 54.

²⁸ Cerkev sv. Martina v Szombathelyju hrani ne samo v tlorisu vzhodnega dela, ampak delno tudi v dvigajočem se zidovju pomembne ostanke starokrščanske bazilike, ki je verjetno služila tudi v času karolinškega krščanstva. Gl.: Paulovics, István, A szombathelyi Szent Márton-egyháznak római kori eredete. Szombathely 1944. — Dercsényi v Századok 1947 (gl. prip. 2). O karolinški baziliki, ki so jo izkopal pri Sümegu, poroča Adám, Iván v Archaeológiai Ertesítő 1882, str. 14—28. Njegov načrt z vrisanim domnevnim lokom je vsekar pogrešen. Prim. Nagy, Lajos, Pannonia Sacra, v Szent István Emlékkönyv zv. I. Budapest 1938, str. 31 sl. O Fenéku gl. prip. 13.

²⁹ Samo zaradi enakega, na zunaj ravno zaključenega triapsidalnega kora »ne smemo postavljati troladijne bazilike v isto vrsto s troapsidalnimi dvo-ranskimi stavbami« — kot je to storil Dercsényi. To je dokazal Linus Birchler v diskusiji, omenjeni v prip. 22. (Poročilo o zborovanju str. 25.)

³⁰ Dercsényi v Arch. Hung. I. str. 87. Tukaj niso upoštevani iz srednjega veka izvirajoči ali samo iz risb znani, danes ne več ohranjeni kosi.

³¹ Fragment z roparsko ptico je prvič objavil Gerevich o. c. tab. CLXIV spodaj. Prva objava in domnevna predzgodovina fragmenta z Janezovim simbolom, ki se sedaj nahaja v muzeju v Szombathelyju: Bogyay, Tamás. Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról a Vasvármegyei Muzeumban. Dunántuli Szemle VIII. 1941, str. 88—93. O dataciji srednjebizantinske oblike tropasastega traku: Kautzsch, Rudolf, Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte Band III., 1939, str. 67, in Isti, Die Langobardische Schmuckkunst in Oberitalien. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte Band V., 1941, str. 23—26. Najboljša in za datacijo odločilna analogija na Madjarskem je znana »krsta sv. Štefan« v Székesfehérváru.

^{31a} Tudi Hampel, Josef (Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig 1905, zv. I., str. 682) ga prišteva bizantinskemu krogu.

³² Razen pod prip. 31 navedenih del R. Kautzsch je temeljno o problemu tako imenovane »langobardske« krasilne umetnosti v kamnu Ginhart, Karl, Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten, Carinthia I., 1942, str. 112—167.

³³ Dercsényi, Arch. Hung. I. str. 87. Kamen s pletenino iz Ilmmünstra na Bavarskem, ki je danes v Bavarskem narodnem muzeju v Münchenu, ima na primer svojo najbližjo paralelo v Amalfiju; ornament na vratni prekladi v Zalaváru poznamo tudi z nekega beneškega vodnjaka v Kaiser Friedrich Museumu v Berlinu. (Ilmmünster in Amalfi: Ginhart o. c. sl. 28 in 29. — Volbach, W. F., Bildwerke aus Italien und Byzanz. 2. izd. Berlin-Leipzig 1930, št. 6274.)

³⁴ Na eni ozkih stranic kamna je napis: QVERENS INVENTO PVLSANS H/I/C GAVDET AP/ER/TO. Vendar napisa ne moremo upoštevati pri dataciji, ker nimamo nobenega pozitivnega, tehničnega dokaza za njegovo istočasnost s pletenino. Dr. Hermann Vettters je iz ljubeznivosti napravil epigrafsko preiskavo, ki je pokazala, da črke kažejo na severnoitalijansko (mogoče v Ogleju) šolanega mojstra in da so možne od konca 9. stoletja skozi vse 10. stoletje, v provinci pa celo še pozneje. (Prim. Gray, Nicolette, The Paleography of Latin Inscriptions in the eighth, ninth and tenth Centuries in Italy. Papers of the British School at Rome XVI., 1948, str. 35 sl.) Jaz bi k njegovim ugotovitvam dodal, da se veliki razmaki med črkami razlikujejo od stisnjene pisave drugače sorodnih severnoitalijanskih napisov. Človek ima vtis, da so z na-

pisom hoteli izpolniti dan prazen prostor; pri tem pa sploh niso pomislili na to, da bi prostor, ki je ostal pri običajnem pisnem načinu, izpolnili z ornamentiko. To kaže, da je bil tekst kasneje vklesan. Vsebinsko gledano nas v heksametru zasnovana svobodna parafraza Mateja 7. 7. oz. 7. 8. spominja na vhod v samostan ali samostansko cerkev. Kajti kot »pulsans« se že v redovnih pravilih sv. Benedikta (c. 7., c. 58.) imenujejo tisti, ki prosijo za vstop v samostan. Ta posebni namen nam približuje zaključek, da je bil napis — ne pa kamen sam — napravljen za portal madjarske benediktinske opatije v začetku 11. stoletja.

³⁵ Gl. prip. 4. Citiramo »Conversio« po tej izdaji z navedbo poglavja, strani in vrstice teksta, ki ga je objavil Kos. Tekst brez variant, na novo tiskan, z opombami pod črto, ki pa se naših problemov sploh ne dotikajo v: *Der Streit um Methodius*, izd. Heinz Löwe, Kölner Hefte für den akademischen Unterricht. Historische Reihe izd. prof. Dr. P. Rassow, 2. str., 5 sl.

³⁶ Nekaj primerov iz umetnostnozgodovinske in zgodovinske literature za soglasno pojmovanje strokovnjakov raznih narodnosti: »Odločilen za postanek prvih krščanskih spomenikov v panonski Sloveniji je bil kulturni in kolonizatorični vpliv salzburške nadškofije.« Stelè, France, *Umetnost v Slovenski Krajini*, v knjigi *Slovenska Krajina, Beltinci 1935*, str. 21. — »O zunanji obliki Pribinovi cerkva je težko karkoli z gotovostjo reči. V kolikor so bile zidane — za Adrijanovo cerkev je to gotovo — so pač sledile cerkveni arhitekturi, ki se je uveljavila pod Karlom Velikim v srednji Evropi in ki ni prenehala tudi v času njegovih vzhodno frankovskih naslednikov.« Kos o. c. str. 85. — »Nemški mojstri so ustvarjali drugo za drugo cerkve v Panoniji.« Hóman, Bálint in Szekfű, Gyula, *Magyar történet* zv. I., Budapest 1941, str. 85. — »Transdanubija je pripadala salzburški nadškofiji, kar je imelo z ozirom na gradnjo, dekoracijo, opremo cerkva ter posredovanje gotovih stilnih tokov tudi umetnostno zgodovinske posledice.« Gerevich o. c. str. 10. — »Umetnostno vodstvo velikega dela moravske države in Panonije je bilo v Salzburgu.« Ginhart, Karl, *Die karolingisch-vorromanische Baukunst in Österreich*, v *Die bildende Kunst in Österreich*, zv. II. *Vorromanische und romanische Zeit*. Baden bei Wien 1937, str. 22. — »...Bavarci... so dosegli... nadvlado nad Slovani in so jih pokristjanili. S tem zvezani novejši val krščanske umetnosti sedaj ni več izhajal v prejšnji meri iz Ogleja, ampak odslej močno in vodilno iz Salzburga.« Schaffran, Emmerich, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941, str. 162. — Isto mnenje nekoliko drugače formulirano: »...te cerkve (namreč one iz »Conversio«), ki so jih upravljali nemški duhovniki.« (na vsak način tudi zgradili). Tomek, E., *Geschichte der Diözese Seckau*, Graz und Wien 1917, str. 105.

Primeri nasprotujočih si naziranj: Čeprav je lokalizacija Pribinove kneževine že dolgo določena, so bili salzburški mojstri poslani na Moravsko (!), kakor trdijo Buberl, P., *Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst*, v *Jahrbuch der k. k. Centralcommission für Denkmalpflege* III., 1909, str. 66, Ginhart o. c. str. 12 in Zykan, J., *Die karolingisch-vorromanische Malerei in Österreich*, v *Die bildende Kunst in Österreich* zv. II., str. 42 (mogoče na Moravskem), v Neutro (!) v *Lexicon für Theologie und Kirche*, izd. M. Buchberger, zv. IX., 141. Zykan celo istoveti Mosapure z Moosburgom na Koroškem (o. c.). Pribina naj bi bil graditelj vseh cerkva — Füssy, Tamás, *A zalavári apátság története*, Budapest 1902, str. 14 sl., 435 sl., Gerevich, o. c., str. 10, Nagy, Lajos, *Die römisch-pannonische dekorative Malerei*, v *Mitteilungen d. dt. Arch. Instituts, Röm. Abteilung* 41, 1926, str. 156, Schünemann, Konrad, *Die Deutschen in Ungarn bis zum 12. Jahrhundert*, *Ungarische Bibliothek* I/8, Berlin 1923, str. 4. Nasprotno: »Salzburg

sam je v teku dveh desetletij zgradil več kot 25 cerkva. < Doeberl, M., *Entwicklungsgeschichte Bayerns*, zv. I., München 1906, str. 151. Hampel (o. c., I., str. 50) je pisal: »Po pričevanju legende o spreobrnjenju Bavarcev in Karantancev so prišli arhitekti, ki so zidali te cerkve, iz Salzburga.« Kos je v svoji *Zgodovini Slovencev* (*Zgodovina Slovencev od naselitve do reformacije*, Ljubljana 1933, str. 33) pripisal nadškofu Adalwinu ne samo posvetitev, ampak tudi ustanovitev cerkva, ki jih je on posvetil. V letu 1936 izdanem *Komentarju h »Conversio«* pa se drži strogo teksta vira (o. c., str. 85). Hekler, Anton, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin 1937, str. 9, govori o škofovski stolici Mosapurc-Zalavár v Pribinovem času. Váczy, P. v., *Die Anfänge der päpstlichen Politik bei den Slawen*, *Ostmitteleuropäische Bibliothek* št. 43, Budapest 1942, str. 19, trdi, da je Liupram »osebno vodil« gradbena dela pri Adrijanovi cerkvi. V *Lexicon für Theologie und Kirche*, zv. VII., str. 529, beremo, da naj bi Adalwin (namesto Adalram!) okrog leta 850 posvetil »bogato baziliko« v Neutri. Kos meni, da tekst ne vsebuje nobenih podrobnosti o tem, kakšne so bile stavbe (o. c., str. 85), Cibulka, Jan, misli, da iz tega lahko ugotovi tudi gradbeni material in način posvetitve. (Privina a jeho Kostel v Nitre, v spominskem zborniku Riša Vel'komoravská, izd. Ján Stanisláv, Praga 1935.) Večina zgodovinarjev in umetnostnih zgodovinarjev priznava kot nesporno dejstvo, da so cerkev sv. Adrijana gradili nemški mojstri. Kot tendenciozno iznajdbo pa jo razlagajo: deloma *Dercsényi* (ESR I, str. 93 do 96), v celoti pa Cibulka (o. c. in predvsem v *Svetováclavský Sborník* I, gl. Kos, o. c., str. 83—84).

³⁷ Ginhart o. c., str. 12, razlaga poslanstvo salzburških mojstrov kot »znamenje, kakšno slavo je užival Salzburg kot umetnostno mesto«. Zykán, o. c., str. 42: »Da je Salzburg tudi pozneje imel mnogo umetnikov, vidimo iz tega, da so glasom 'Conversio'... šli... zidarji itd... iz Salzburga v mesto slovanskega Pribine... in tam zidali cerkev.« Prim tudi Martin, Fr., *Kunstgeschichte von Salzburg*, Wien 1925, str. 5.

³⁸ Prim. Kos, o. c., str. 53—54.

³⁹ *Dercsényi*, ESR I, str. 95—97.

⁴⁰ Pevsner, N., *Zur Geschichte des Architektenberufes*, v *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur* 3/4, str. 107.

⁴¹ Klebel, Ernst, *Zur Geschichte der Pfarren und Kirchen Kärntens*, v *Carinthia* I, 1925 (letnik 115), str. 1 sl.

⁴² Klebel, o. c., str. 18 sl.

⁴³ Schmid, H. F., *Die rechtliche Grundlage der Pfarrorganisation auf westslawischen Boden und ihre Entwicklung während des Mittelalters*, v *Zeitschrift der Savigny-Stiftung f. Rechtsgeschichte* 46, *Kanonistische Abteilung* XV., 1926, str. 153.

⁴⁴ Váczy, o. c., str. 18: »Ozemlje med Raabo, Dravo in Donavo, kot tudi med Dravo in Savo, vzhodno od Koroške, je bilo v svoji celoti v približno istem državno pravnem razmerju do frankovske države kakor svoječasno Koroška, predno so si jo podvrgli Bavarci. Tudi v Panoniji, kot svoječasno na Koroškem, se je nahajala oblast v imenu frankovske države v rokah kneza...«

^{44a} Prim. Kos, o. c., str. 17—18 in str. 110 literatura, predvsem Lewison, W., *Die älteste Lebensbeschreibung Ruperts von Salzburg*, v *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 28 (1903), str. 285—321.

⁴⁵ Ko je slovanski knez Hotimir prosil škofa Virgila »visitare populum gentis illius, eosque in fide firmiter confortare« (c. 5, 150, 33—34), mu je ta poslal kornega škofa Modesta »ad docendam illam plebem... dans ei licentiam ecclesias consecrare et clericos ordinare iuxta canonum definitionem« c. 5, 151, 3—5). Arnu je bilo 796 zaupano »cum doctrina et ecclesia-

stico officio procurare populum« (c. 6, 152, 22–25), nato je prejel od Karla navodilo »pergere in partem Sclavorum et providere omnem illam regionem et officium ecclesiasticum more episcopali colere, populosque in fide et christianitate confortare« (c. 8, 135, 21–25). Ustrezajoče temu navodilu »illuc veniendo consecravit ecclesias, ordinavit presbyteros, populumque praedicando docuit« (c. 8, 135, 25–26). Tudi novi korni škof Deoderik je bil poslan v Slavainio »ut potestative populum regeret sua praedicatione, et euangelica doctrina doceret servire deo, et ut ecclesias constructas dedicasset, presbyteros ordinando constituisset, totumque ecclesiasticum officium in illis partibus prout canonicus ordo exposcit perficeret« (c. 8, 134, 1–5).

⁴⁶ Samo pri Deoderiku je govor o postavljanju duhovnikov (»ordinando constituisset«), iz česar je Klebel, o. c., str. 2–3, sklepal na neke vrste patratsko pravico.

⁴⁷ Prim. Pipinove in Karlove naredbe o organizaciji in izvedbi misijonarstva na vzhodu (c. 6, 152, 18–29; c. 8, 135, 21–25; c. 10, 154, 33, 135, 1–5), uradno nastavev kornega škofa Deoderika po bavarskem državnem namestniku Geroldu in nadškofu Arnu, ki sta ga peljala v Slavainio in »izročila v roke knezu« (c. 8, 135, 31–34). — Spreobrnjenje kakega naroda ali rodu se je na splošno pričelo pri knezu. Prim. pripoved o knezu Ingu (c. 7, 152, 34–135, 12). Na željo kneza Boruta sta bila njegov sin Gorazd in nečak Hotimir krščansko vzgojena (c. 4, 150, 9–12) in v spremstvu zadnjega je prišel v Karantanijo prvi krščanski duhovnik Maioranus (c. 4, 150, 18–27). Na prošnjo istega Hotimira je poslal škof Virgil kornega škofa Modesta in številne druge duhovnike v misijonsko področje (c. 5, 150, 32–33, 151, 9–11). Na podoben način je prosil za duhovnike knez Valtunk (c. 5, 151, 17–19). Tudi Virgilov naslednik Arn je poslal duhovnike h »knezom in grofom« v Karantanijo in Spodnji Panoniji (c. 7, 152, 30–34). Najboljši primer pa je gotovo vsa zgodovina Pribine, katerega vzgledno obnašanje napram Cerkvi je bilo deležno posebne pohvale (c. 12, 157, 25, 158, 17–20).

⁴⁸ MG. Conc. II., 1, št. 20, str. 172 sl. Vse to točno ustreza sliki, ki jo dobimo iz drugih istodobnih virov. Prim. Schubert, H. v., Geschichte der christlichen Kirche im Frühmittelalter, Tübingen 1921, str. 574, 584.

⁴⁹ O Dominiku: Kos, o. c., str. 79–80. — Váczy, o. c., str. 16. Sprejem v salzburško škofijsko duhovščino pomeni dovoljenje peti mašo v salzburški škofiji. Naročilo, ki ga je prejel Dominik od Cerkve, je vsebovalo nalogo, da mora oskrbovati ljudstvo tako, kakor to ustreza stopnji posvečenega duhovnika (ordo). To je natančen opis župnih pravic in povzdiga hiše božje v farno cerkev. V cerkvenem pravu razgledani zgodovinarji so to že zdavnaj spoznali, na primer Tomek, o. c., str. 104. Na tem mestu bi se predvsem zahvalil univerzitetnemu profesorju A. Koenigerju za njegova dragocena pojasnila o verkeno pravni razlagi »Conversio«.

⁵⁰ Glej »Conversio«, c. 12.

⁵¹ »(Liupram)... ad Salapiugin consecravit ecclesiam in honore sancti Hrodberti: quam Priwina cum omni supraposito tradidit deo et sancto Petro etque sancto Hrodberto...« (c. 11, 137, 2–5).

⁵² c. 11, 156, 27, 29–30.

⁵³ Nejasnost teksta je bila vzrok za zelo različne razlage po Tomeku, o. c., str. 105 sl., Schünnemannu, o. c., str. 8, Kosu, o. c., str. 81–82, itd.

⁵⁴ c. 11, 137, 15–21: Lindolveschirichun, Wiedhereschirichun, Isangrimeschirichun, Beatuseschirichun, Otachareschirichun, Paldmunteschirichun.

⁵⁵ Kos, o. c., str. 87–89. — Plank, C., Siedlungs- und Besitzgeschichte der Grafschaft Pitten, zv. I., Wien 1946, str. 50, prip. 58.

⁵⁶ »... in proprietate Wittimaris dedicavit ecclesiam in honore sancti Stephani protomartyris... ad Ortahu consecravit ecclesiam in honore sancti

Michaelis archangeli in proprietate Chezilonis... in locum qui dicitur Cella, proprium videlicet Unzatonis...« (c. 13, 139, 14—22). Prim. Kos, o. c., str. 97—100.

⁵⁷ c. 13, 139: »... dedit... constituit presbyterum proprium.«

⁵⁸ K pomenu besede »constituere«: pomeni lastniškega duhovnika vpeljati v njegovo službo, gl.: Schubert, o. c., str. 548—49.

⁵⁹ c. 11, 137, 19—20.

⁶⁰ Prim. c. 11, 136, 10—12: »...ecclesiam (Marijino cerkev v Pribinovem gradu) quam Liupramus... cum in illa regione ministerium sacerdotale potestative exercuit, in illud veniens castrum... consecravit.« — c. 13, 139, 24—27: (Adalwin) »... veniens iterum in illam partem causa confirmationis et predicationis contigit illum venisse in locum qui dicitur Cella... ibique apta fuit ecclesia consecrandi.«

⁶¹ c. 11, 137, 1—12: »Transactis namque fere duorum aut trium spatiis annorum ad Salapiugin consecravit ecclesiam... Postmodum vero roganti Priwinæ misit Liuprammus archiepiscopus magistros de Salzpurg murarios et pictores, fabros et lignarios; qui infra civitatem Priwinæ honorabilem ecclesiam construxerunt, quam ipse Liuprammus aedificari fecit officiumque ecclesiasticum ibidem colere peregit. In qua ecclesia Adrianus martyr humatus pausat.«

⁶² Kos, o. c., str. 84.

⁶³ Dopsch, A., Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit, zv. II., Jena 1922, str. 366—367.

⁶⁴ Dercsényi, ESR I, str. 94—95. Cibulka (v Riša Vel'komoravská) meni, da pomenijo »castrum«, »munimen« in »civitas« eno in isto in da vse označujejo grad, Kos (o. c., str. 82) pa nasprotno pravilno poudarja razliko med »castrum« ali »munimen« in kot »civitas« označeno naselbino.

⁶⁵ Leta 977 ponarejena arnolfinska darovnica dokazuje, da je bil sv. Adrijan dejansko salzburška posest. O tem dalje v 3. poglavju »Od Adrijanove cerkve v Mosapureu do benediktinskega samostana sv. Adrijana v Zalaváru«.

⁶⁶ MG SS IX., str. 564, 41; 770, 20—22.

⁶⁷ Buberl, o. c., str. 66. Ker pri sv. Adrijanu ni naveden niti datum, niti kaka druga podrobnost o posvetitvi, sta hotela Cibulka (o. c.) in njemu sledeč Dercsényi (ESR I, str. 95—94) odreči vsako verjetnost poročilu o sodelovanju salzburških mojstrov. Izvajanja Cibulke je v glavnem ovrigel že Kos (o. c., str. 84). Tukaj bi pripomnil še to, da je pomanjkanje takih podrobnosti prav najboljši dokaz, da pisatelj »Conversio« svojih poročil o Adrijanovi cerkvi ni izpisal iz pisanih virov, ampak je napisal samo to, kar je bilo v Salzburgu splošno in neposredno znano, prav tako kot o drugem salzburškem posestvu, Salapiuginu. V tej zvezi je značilna približna datacija, ki kaže na osebni spomin. Poleg tega za njega sploh ni bilo posebno važno vprašanje, kdaj in po kom je bila Adrijanova cerkev posvečena, ker je bila pri tej salzburški posesti v kanoničnem pravu utemeljena splošna nadoblast škofa v »lex rei sitae« posebno zavarovana.

⁶⁸ Mnoge od teh so bile poprej »lastniške cerkve«, ki jih je Salzburg šele pozneje pridobil, kar nam dokazujejo darovnica Ludvika Nemškega leta 860 in drugi viri. Listina iz leta 860: MG. DD. Reg. Karol I., Nr. 102, str. 147—148. Prim. Klebel, o. c., str. 18 sl. Plank, o. c., str. 33 (ecclesia Minigonis, to je lastniška cerkev Dominika, ki je tudi pripadla Salzburgu).

⁶⁹ Klebel, o. c. Cerkev je uporabljala torej isto pravno podlago kot svetni gospodje lastniških cerkva.

⁷⁰ Prim. Monneret de Villard, U., L'organizzazione industriale nell'Italia Langobarda nell'Alto Medioevo. Archivio Storico Lombardo, Serie V., Anno XLIV., Parte I., 1919, Fasc. 1—2, str. 1 sl.

⁷¹ Ginhart, o. c., passim. — Baum, J., Die Malerei und Plastik des Mittelalters II., Deutschland, Frankreich und Britanien, Wildpark-Potsdam 1950, str. 47.

⁷² Podrobnosti bodo pokazane v razpravi o mejah razširjenosti »karolinških kamnov s pletenino« proti severu in severovzhodu (razprava je v pripravi).

⁷³ Dercsényi, ESR I., str. 94—95, 97.

⁷⁴ Gl. prip. 67.

⁷⁵ Prim. Kos, o. c., str. 7—8 in tekst passim.

⁷⁶ Iz dveh vrat, ki se nahajajo druga poleg drugih, ni nujno sklepati na notranjo razdelitev v dvojce (Radnóti, ESR I., str. 27), tudi če krstna kotanja ne leži v sredi, ampak je pomaknjena ob zapadno steno. Kajti stalna in nepremakljiva delitev obeh delov, morda s kako stopnico v vzhodni polovici zgradbe, kakor domneva Radnóti (o. c.), bi ta že sam na sebi majhni prostor (3,15 krat 2,65 m) napravila popolnoma neuporaben za ceremonijo, ki zahteva najmanj tri ali štiri udeležence (krščeneec, boter, duhovnik in eventualno njegov pomočnik). Lažje bi si predstavljali zastor in mislil sem, da sem našel paralelo k temu v opremi provizoričnih krstilnic, ki jih je dal postaviti iz kolov in zaves Otto von Bamberg na svojem misijonskem potovanju po Pomorjanskem v letu 1124. V teh je ločil velik platnen zastor duhovnika od prostora, v katerem je bil poveznjen v tla velik čeber kot krstilnik in kamor so posamezno vstopali krščenci v spremstvu botrov. (Deutsche Gaue, zv. 25 [1924], Otto von Bamberg und sein erster Missionszug nach Pommern in 1124, str. 45.) Na vsak način je mogoče, da je Otto von Bamberg pri krščenju odraslih Slovanov obnovil običaj starega misijonarstva na vzhodu. Za najbolj preprosto in po mojem mnenju zadovoljujočo razlago pa se moram zahvaliti prof. René Louis Caenu. Opozoril me je, da so baptisteriji po pravilu imeli dvojce vrat — ena vhodna in ena izhodna. Skozi ena vrata je krščeneec iz predvorja vstopil, skozi druga pa je novi kristjan zapustil krstilnico in se podal v cerkev. Ekscentrično lego krstne kotanje ob zapadni steni morda lahko razložimo s tem, da je na nasprotni vzhodni strani prostora lahko bil postavljen oltarček.

⁷⁷ Braun, Josef, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924, str. 371 sl.

⁷⁸ Kos (o. c., str. 74) je dokazal, da imamo opravka z obrobno glosso, ki je bila naknadno vrinjena na neprikladnem mestu. S tem pa so popolnoma ovrženi že tako slabo utemeljeni zaključki Cibulke (o. c.) z ozirom na arhitekturo in liturgični pomen te cerkve iz primerjave poročil v »Conversio« o posvetitvi drugih cerkva.

⁷⁹ Tako tudi v interpolirani Rupertovi Vita: Rupert je prišel v »Walarium... dux ibidem primitus ei... aliquas... possessiones tribuit«, nato je prejel poročilo iz Juvava itd. (c. 1, 127, 16—17 sl.). Še jasnejši je smisel v 12. poglavju: »... ad augmentum servitii dei primitus post obitum Dominici presbyteri Swarnagal... missus est« itd. (c. 12, 158, 20—22 sl.).

⁸⁰ V kolikor mi je bila literatura dosegljiva, sem našel, da je glagol »constat« na čuden način vedno prezrt in da se je predikat druge vsebinsko sicer neodvisne polovice stavka nanašal tudi na Janezovo cerkev. Samo Kos sledi v svojem Komentarju (o. c., str. 85) točno izraznemu načinu teksta in pravi samo, da se je v Mosapurcu nahajala poleg obeh drugih cerkva še tretja, sv. Janeza Krstnika, ki jo pa šteje za krstno cerkev v smislu Fastlingerja (gl. spodaj).

⁸¹ Kos, o. c., str. 85.

⁸² Poskusa razložiti cerkev sv. Janeza kot »krstno cerkev« v smislu teorije Fastlingerja (Kos, o. c., str. 85, 90), ki mu je pravzaprav sledil tudi

Dercsényi (ESR I, str. 95), ni treba posebej ovreči, ker so Fastlingerjev »sistem dveh cerkva« že zdaj naj spoznali za nevzdržen. Gl.: Fastlinger, M., Die Kirchenpatrozinien in ihrer Bedeutung für Altbayerns ältestes Kirchenwesen. Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 50 (1897), str. 366 sl. Kritika in zavrnitev »sistema dveh cerkva«: Dorn, J., Beiträge zur Patrozinienforschung, Archiv für Kulturgeschichte 15 (1917), str. 252 sl.; Deutsche Gauen 32 (1931), str. 175 sl.: Das Taufhaus, der Taufstein und die Entstehung der Landpfarreien, in najnovejše Bauerreis, R., Kirchengeschichte Bayerns I, Von den Anfängen bis zu den Ungarneinfällen. St. Ottilien 1949, str. 77, prip. 71. Isti, Fons Sacer. Studien zur Geschichte des frühmittelalterlichen Taufhauses auf deutschsprachlichen Gebiet, zv. VI., der Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie, München 1949, passim. Temu nasproti poskuša Klebel (Carinthia I, 1927, str. 106 sl.) Fastlingerjev sistem dokazati na Koroškem.

⁸³ Kako priljubljen je bil patrocinij sv. Janeza Krstnika na Salzburškem vprav v začetni dobi panonskega misijonarstva, je pokazal sam Fastlinger v svojem seznamu patrocinijev v »Indiculus Arnonis« navedenih cerkva. Janez Krstnik stoji s 14 cerkvami na drugem mestu za Marijinimi cerkvami (16). (Fastlinger, o. c., str. 356 sl.)

⁸⁴ Pravno veljavnost in obveznost sporazuma je prav posebno podčrtala vrsta prič. Slovani in Nemci nastopajo ločeno. Ze Schünemann je pravilno spoznal v prvih Pribinove dvorjane, v drugih nadškofovo spremstvo (o. c., str. 7, prav tako Kos, o. c., str. 80—81). Kakor so se na Koroškem v isti zadevi pojavljale druga ob drugi po nemškem in slovanskem pravu živeče priče, tako naj bi tudi tukaj oba dela sporazum potrdila in mu dala poročstvo. (Prim. Mal, J.: Probleme aus der Frühgeschichte der Slowenen, Ljubljana 1959, str. 73.) Vrstni red kaže na to, da je bil Pribina tisti, ki je kot gospodar gradu uredil pravni položaj hiše božje in je na račun svojih pravic dal koncesije. Po vsem videzu je bil ta sporazum pismeno ugotovljen v »tradicijijski listini«, to se pravi posvetilni listini najstarejše vrste. Glavna stvar v teh tradicijskih listinah še ni bila konsekracija, ampak istočasno z aktom posvetitve združeno posvetno pravno dejanje, pri čemer je bila določena oprema cerkve, lastništvo cerkve ter cerkvena posest. (Deinhardt, W., Dedicaciones Bambergenses. Beiträge zur Kirchengeschichte Deutschlands, snop. I, Freiburg (Br., 1956, Geschichtliche Einleitung, str. XI.). Cerkev sama v kneževi trdnjavi sicer ni bila predana nadškofu, vendar je bil urejen pravni položaj vsakokratnega župnika. Podobne »tradicijijske listine« naj bi bile pisatelju »Conversio« na razpolago tudi o cerkvah duhovnikov Sandrata in Ermpertta. Saj pri Sandratovi cerkvi »Conversio« navaja, da je bila podaritev izvršena v navzočnosti pri Marijini cerkvi navedenih prič (»ecclesiam Sandrati ad quem Chezil territorium... in praesentia praefatorum virorum tradidit, c. 11, 156, 27—28). Prim. Kos, o. c., str. 79.

⁸⁵ Tako Kos, o. c., str. 80 in isti, Zgodovina Slovencev, str. 75.

⁸⁶ Lexicon f. Theologie und Kirche, izd. M. Buchberger, zv. III, str. 188, 791 z literaturo.

⁸⁷ Váczy, o. c., str. 20. Mesto se glasi: »Alfridus... quem Adalwinus archipresbyterum constituit, commendans illi claves ecclesiae curamque post illum totius populi gerendam« (c. 12, 158, 28—27); »totius populi« odločno govori proti razlagi, da bi »mu (Alfridu) bil ta naslov očitno dan samo kot duhovniku Pribinove prestolnice, kateremu je pripadal višji naslov kot drugim duhovnikom«. (Tomek, o. c., str. 104.)

⁸⁸ Váczy, o. c. Torej je razvoj tukaj, v vzhodnem misijonskem področju potekal drugače kot na pravem državnem področju. Ustanovitev spodnjepanonskega arhipresbiterata ali dekanata pač moremo razlagati iz teženj

Salzburga, da bi novo pridobljeno ozemlje ohranil v najožji odvisnosti. Prim. Bauerreiss, o. c., str. 128.

⁸⁹ Prim. prip. 86 in predvsem Sägmüller, J. B., Die Entwicklung des Archipresbyterats und Dekanats bis zum Ende des Karolingerreichs, Tübingen 1898, str. 79.

⁹⁰ c. 6, 132, 21—24: »(Pippinus)... praenominavit cum doctrina et ecclesiastico officio procurare populum... Arnoni...« — c. 8, 134, 4—5: »(Deodericus chorepiscopus)... totumque ecclesiasticum officium... prout canonicus ordo exposcit perficeret...«

⁹¹ c. 12, 139, 6—9: »(Methodius)... vilescere fecit ex parte missas et euangelia ecclesiasticumque officium illorum qui hoc Latine celebraverunt.« — c. 13, 139, 14: »(Adalwinus)... in castro Chezilonis... officium celebravit ecclesiasticum.«

⁹² c. 8, 133, 21—26: »... imperator praecepit Arnoni... providere omnem illam regionem et ecclesiasticum officium more episcopali colere, populosque in fide et christianitate confortare. Sicuti ille fecit illuc veniendo, consecravit ecclesias, ordinavit presbyteros, populumque praedicando docuit.«

⁹³ N. pr. birma in naravno večkrat poudarjana škofova pridiga so se morale vršiti v farni cerkvi. O Adalwinu poroča »Conversio«, da je leta 864 obhajal božični obred »in castro Chezilonis«, to je v Marijini cerkvi (c. 13, 139, 10).

⁹⁴ Prim. Kos, o. c., str. 94—95 z ozirom na pomen besede »officium« v drugih, »Conversio« časovno bližnjih virih. Naj pripomnim, da nobeden od omenjenih pomenov tega izraza ni posebnost »Conversio«.

⁹⁵ MG. DD. Reg. Karol. III., št. 184, str. 284, 29.

⁹⁶ O naziranju Klebla, da Arnolfinum prikazuje razmere okrog 977 in da bi bila opatija Mosapure tedaj v rokah bavarskega kneza ali Korošca, glej spodaj v 3. poglavju.

⁹⁷ Prim. Schaefer, H., Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter, Stuttgart 1903, str. 128—29. Blume, K., Abbatia. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Rechtsprache, Stuttgart 1914. Na strani 56 hoče na vsak način dokazati, da je oznaka Abbatia za kolegijatno ustanovo samo redka izjema. V zadnjem času pa je bilo v primeru altöttingške korarske ustanove dokazano, da so se prav v vzhodno frankovski državi malo brigali za to razliko. Glej med drugim: Hartig, M., Die oberbayerischen Stifte. Die grossen Heimstätten deutscher Kirchenkunst, München 1935, zv. II., str. 75.

⁹⁸ Váczy (o. e., str. 19) prevaja »officium ecclesiasticum« z »opatijsko« in trdi, da je sv. Adrijan bil »rezidenčna« in »stolna cerkev« (katera od obeh?), katere »zidavo je Liupram osebno vodil« in kateri je Pribina pozneje dodal opatijsko. O vsem tem v tekstu ničesar ne najdemo. Samo oznaka »stolna cerkev« je lahko v toliko osnovana, da je sv. Adrijan tako rekoč nadomeščal stolno cerkev metropole, kadar se je škof v njem udeleževal kornih molitev.

⁹⁹ Bauerreiss, o. c., str. 65. — Klebel, E., Siedlungsgeschichte des deutschen Südostens. Veröffentlichungen des Südostinstituts München, št. 14, München 1940, str. 61.

¹⁰⁰ Pismo sporočilo prof. A. Koenigerja.

¹⁰¹ Prim. Schaefer, o. c., str. 146 (tukaj je vsekakor fara pojmovana še kot potrebna pritiklina samostana), dalje Schubert, o. c., str. 710.

¹⁰² c. 5, 131, 3—5; c. 8, 133, 26; 134, 3—4.

¹⁰³ O vzgoji duhovniškega naraščaja v tem času: Schaefer, o. c., str. 144 sl., Schubert, o. c., str. 709 sl., Lexicon f. Theologie und Kirche, izd. Buchberger, zv. IX., str. 457.

¹⁰⁴ Zdi se celo, da so zemljiški gospodje te cerkve postavili nalašč za svoje lastne duhovnike; Pribina za Dominika, Kocelj za Sandrata. (Kos, o. c., str. 81.) Manj jasen pa je pravni položaj tretje cerkve, kjer je označeno, da pripada duhovniku Ermperhtu.

¹⁰⁵ c. 12, 138, 21—23.

¹⁰⁶ c. 12, 138, 23—24, 26; 139, 1.

¹⁰⁷ c. 13, 139: »dedit... constituit presbyterum proprium.«

¹⁰⁸ Posebno v deželi, katere deželni knez in večina prebivalstva so bili Slovani.

¹⁰⁹ Prim. Holzelt, W., Translationen von Märtyrerreliquien aus Rom nach Bayern im 8. Jahrhundert. Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden 53 (1935), str. 286—345.

¹¹⁰ Prav tako njegov naslednik Adalwin. Prim. Kos, o. c., str. 84—85 in na str. 121 navedeno literaturo.

¹¹¹ Kos (o. c.) pušča odprto vprašanje, ali je Adrijanova relikvija izvirala od Liuprama ali Adalwina. Dercsényi (ESR I, str. 100) sploh dvomi nad translacijo, ker »au cours du IX^e siècle une telle translation aurait fait plus de sensation et cela d'autant plus que, selon la »Conversio« non une relique, mais le corps meme de saint Hadrien fut transféré a Zalavár.« Prezrl ni pa samo, da »corpus« ne smemo dobesedno razumeti in da mnogokrat pomeni samo del telesa (Lexicon f. Theologie und Kirche, izd. Buchberger, zv. VIII., str. 811), ampak tudi, da so legende in poročila o translacijah navadno nastajale šele na novem kraju češčenja. V tem primeru torej ne v Salzburgu, ampak v Mosapurcu, kjer pa se niso ohranili nobeni zapiski.

¹¹² V 12. poglavju »Conversio« je sporočena zadevna listina oz. notica. Prim. MG. DD. Reg. Karol. I., Nr. 16, str. 62.

¹¹³ Pri primerjavi z obstoječimi spomeniki so se Turckhosovi posnetki gradu izkazali kot popolnoma zanesljivi. Prim. Bogyay, T., A kapornaki egykori bencés apátság XII. századi bazilikája, v Történetírás II. (1938), zv. 2, tab. VIII. — To priznava tudi Radnóti (ESR I, str. 23), vendar izključuje možnost, da bi na natančnem vrisu in pri prejšnjih izkopavanjih deloma zopet odkrita »mala kapela« bila opatijska cerkev (ibid.). Izgleda, da ni videl niti originala, niti dobrega posnetka. Kajti merilo originala nam na podlagi primerjave s Kapornakovimi meritvami, ki jih še danes lahko kontroliramo, omogoča precej natančno določitev velikosti: ladja je bila ca. 18,5 krat 8,8 m, apsida 3 krat 8 m velika — torej približno tako kot razvalina v Récskutu. (Leta 1881 sta Römer in Henez izkopala zapadno steno cerkve, ki je bila dolga točno 8,85 m! Prim. Récséy, V., Zalavár emlékek. Arch. Ert. n. v. XII., 1892, str. 59.) Torej vsekakor nimamo opravka z »majhno kapelo«. Radnóti tudi ni vedel, da je imel Turckho navado svoje posnetke orientirati po glavnem vhodu trdnjave, ki je v Zalaváru bil na zapadni strani. Cerkev torej ni stala »v vzhodnem delu trdnjave«, ampak je tvorila severni trakt kvadrata. S tem pa je pravilnost Turckhosovih risb potrjena tudi z izkopavanji iz 19. stoletja. Glej: karto pri Gyulai, R., Zalavár legrégibb építészeti emlékei dod. III., v Füßsyei h Zalavárer Abteigeschichte, str. 435 sl. Poznavanje in upoštevanje Turckhosovega načrta bi Radnóti prihranilo tudi brezuspešno kopanje severno od trdnjave (ESR I, str. 23—24). Kajti po primerjavi risbe iz 1570 in karte Gyalaisa je popolnoma jasno, da je na tem mestu ležal po letu 1570 nastali nasip, ki je bil lahko pribežališče za prebivalstvo ali taborišče prehodnih čet. — Da sta bila samostan in cerkev spremenjena v utrdbo v turški dobi, je jasno razvidno med drugim iz 4. decembra 1553 sestavljene inventarja. Glej: Füßsye, o. c., str. 598 sl.

¹¹⁴ Besedilo Arnoljina gl. v prip. 95.

¹¹⁵ Váczy, o. c., str. 19.

¹¹⁶ Klebel, Siedlungsgeschichte, str. 65.

¹¹⁷ Klebel, Carinthia I., 1925, str. 26—28. — Isti, Die Ostgrenze des karolingischen Reiches, v. Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N. V. XXI., 1928, Festschrift Oswald Redlich, str. 375.

¹¹⁸ Hauptman, Ludmil, Erläuterungen zum Historischen Atlas der österreichischen Alpenländer, I. del. Die Landgerichtskarte, 4. del: Kärnten, Krain, Görz und Istrien. Krain, Wien, 1929, str. 346—349.

¹¹⁹ Ostgrenze, str. 375.

¹²⁰ Erläuterungen itd., II. Abt. Die Kirchen- und Grafschaftskarte, 1. del: Steiermark v. H. Pirchegger, Wien 1940, str. 179.

¹²¹ Karácsonyi, János, Szent István király oklevelei és a Szilveszter bulla, citirano v. Ostgrenze d. karol. Reiches, str. 375.

¹²² Szentpétery, Imre, Az Arpádházi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke. Budapest, 1923—27.

¹²³ >1019 dedicatur ecclesia S. Adriani M. < Szentpétery, I., Scriptorum Hungaricum I., 125, 5. Ta del rokopisa je bil napisan med 1192 in 1195, osnova zapiskom od 997—1060 so verjetno starejši benediktinski anali. (Ibid., str. 122.)

¹²⁴ Bavarsko ogrske odnose je zelo jasno izdelal predvsem Bálint Hóman, X. és XI. századi történeti elemek a Nibelungéneken v Egyetemes Philologiai Közlöny XLVII., 1923, 44—78, nova izdaja v Hóman, B., Történeti-rás és Forráskritika, Budapest 1938, 293—336, predvsem str. 301—306.

¹²⁵ Ferdinándy, Mihály, Adatok a magyar egyháztörténet első fejezetéhez. A kazárok és ómagyarok vallási viszonyai, v. Regnum Egyháztörténeti Evkönyv 1940—41. Budapest 1941, str. 92—93.

¹²⁶ Vzhodne mejne marke so se lahko obnovile brez odkrite vojne, ker njihovih področij Ogrri pravzaprav nikoli niso naselili in jih zato nikdar niso načrtno branili, posebno ne v času omajane centralne oblasti. Prim. splošen prikaz pri Hóman, o. c. in isti, Geschichte des ungarischen Mittelalters, zv. I., Berlin 1940, passim.

¹²⁷ Hóman, Geschichte, str. 156. Tudi ta hipna ustavitve v spreobrnjevalnih poskusov ni znana Hauptmanu ter Kleblu in Pircheggerju, ki mu sledita.

¹²⁸ Lehr, W., Pilgrim, Bischof von Passau und die Lorcher Fälschungen, Berliner Dissertation 1909, str. 27.

¹²⁹ Brackmann, A., Die Kurie und die Salzburger Kirchenprovinz. Studien und Vorarbeiten zur Germania Pontificia I., Berlin 1912, str. 93—94, 98—103.

¹³⁰ Lehr, o. c., str. 27.

¹³¹ Klebla je tudi v drugih primerih zapeljalo po eni strani slabo poznavanje ogrskih zgodovinskih virov in po drugi strani umišljeno naziranje, da je v sami notranji Transdanubiji obstojala nemška naselbinska in kulturna kontinuiteta od 9. stoletja dalje. Tako domneva Klebel v Mauritijevem patrociniju opatije Bakonybél paralelo za primer Mosapurc-Zalavár in spravlja tega v zvezo z menihi iz Niederaltaicha, ki so iz posestva v Salapiuginu, katerega je podaril Pribina, zbežali pred Ogrri v Bakonyski gozd. O deležu sv. Güntherja pri ustanovitvi opatije, ki vse pojasnjuje, on ne ve nič. Glej Klebel, Ostgrenze, str. 375 — die Gründung der Abtei Bakonybél: Vita Maior S. Stephani Regis Hungariae, MG. SS. XI., str. 236, 20 sl.

¹³² Dercsényi, ESR I., str. 97.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Lexicon f. Theologie u. Kirche, izd. M. Buchberger, zv. VIII., str. 1—2.

¹³⁵ Škof sv. Adrijan, ki je okrog 870 umrl mučeniške smrti na Škotskem, in naj bi po »starem brevirju iz Aberdeena« bil »in partibus Hungariae regionis provinciae Pannoniae oriundus«, za Mosapurec in Zalavár seveda ne prihaja v poštev. (SS. SS. Boll., 4. Martii I., p. 326 ss.)

¹³⁶ Braun, o. c., zv. I., str. 537 sl., 687 sl.

¹³⁷ Gl.: na primer podrobno poročilo o konsekraciji po Štefanovem svaku Henriku II. sezidani stolnici v Bambergu leta 1012, pri kateri je bil udeležen tudi ogrski nadškof Ascherich, pri Deinhardt, W., Dedicaciones Bambergensis, Beiträge zur Kirchengeschichte Deutschlands, zv. I., Freiburg/Br., 1936, str. 4—5.

¹³⁸ Kniezsa, I., Ungarns Völkerschaften im XI. Jahrhundert, Études sur l'Europe Centro-Orientale, št. 16, Budapest 1938, str. 94, 134 sl.

¹³⁹ Dober povzetek vseh vprašanj pri Hóman, Geschichte, str. 152—153.

¹⁴⁰ Prim. Kniezsa, o. c., str. 117. Prevladujoča večina prebivalstva in predvsem »glavno mesto« Mosapurec so morali biti slovanski, saj bi drugače Metod s svojo slovansko liturgijo sploh ne našel tal.

¹⁴¹ Ferdinandy, o. c. Prim. tudi Bogya, Th. v., Vom Taschenblech zur Basilika, v Vom Geist der ungarischen Kunst, Berlin 1942, str. 7—8.

¹⁴² Dercsenyi, ESR I., str. 97.

¹⁴³ O novejših dognanjih raziskavanja kontinuitete na Madjarskem gl. Bogya, Th., Neuere ungarische Schrifttum über Pannoniens altchristliche Kunst und ihr Fortleben im Frühmittelalter, v Das Münster II. (1949), str. 382—385.

¹⁴⁴ Kos, o. c., str. 44. — K temu se pridružuje še okoliščina, ki jo je Klebel pravilno pokazal, da so bili potomci podvrženega krščanskega prebivalstva lažje sprejemljivi zanje ali pa so — vsaj na Madjarskem — bili še vedno kristjani.

¹⁴⁵ Vprašanje je sploh, ali je starejša cerkev sv. Janeza tedaj po zmedah prve polovice stoletja imela svojega lastnega duhovnika in dokumente za dokaz svojega pravnega položaja. »Conversio« se samo po sebi umevno v to sploh ne spušča, ker je bilo za cerkvenopravno sporno vprašanje popolnoma vseeno, ali je uredba, dosežena pri ustanovitvi Marijine fare, šla na račun pravic druge in starejše cerkve ali ne.

¹⁴⁶ Možno je celo, da je samostan sv. Adrijana v Zalaváru hranil v svoji Marijini kapeli, ki je služila kot zakristija in arhiv, kak spomin na prvotni Marijin patrocinij svoje cerkve. Békefi, R., A Balaton vidék egyházai és várai a középkorban, Budapest 1907, str. 219. In ali mogoče ni bila »ecclesia in honorem Beati Joanni Baptistae« nekje v Zalaváru ležečega, danes izginelega posestva »Zenth-Iwanfelde« (1450—1512) naša razvalina, Janezova cerkev v Mosapurec? (Füssy, o. c., str. 564.) Na vsak način je značilno, da se v madjarskih krajevnih imenih na področju Balatona in komitata Zala sv. Janez ponavlja samo v od Slovanov izposojeni obliki »Iván«.

DIE AUSGRABUNGEN IN ZALAVAR UND IHRE HISTORISCHE ERKLÄRUNG

Résumé

Das Problem Mosapurec-Zalavár ist schon über 100 Jahre alt und nimmt eine Schlüsselstellung in der Erforschung der Kultur und Geschichte der ehemals avarischen Grenzmarken des ostfränkischen Reiches ein. Die neueste Grabung im Jahre 1946/47 fand auf einer der zahlreichen Inseln der Zala-Niederung, beim sog. Récéskut (Entenbrunnen) zwischen der einstigen Festung

Zalavár und dem jetzigen gleichnamigen Dorf statt, also auf dem Gebiet, wohin die moderne Forschung die »civitas Priwinae« einstimmig lokalisiert. Es wurde eine Kirche ausgegraben (ein dreischiffiges Rechteck im Grundriss, mit »eingeschriebenen«, d. h. innerhalb der geraden Ostwand errichteten Apsiden). Der Autor analysiert kritisch die bisherigen Veröffentlichungen über diese Funde von Radnóti Aladár in seinen Arbeiten: Grabungsbericht in Magyar Múzeum 1947, Dezember-Heft S. 36 und Une église du haut moyen-âge à Zalavár, ESR. I, S. 21—31, und von Dercsényi Dezső in seinen Aufsätzen: Az újabb régészeti kutatások és a pannóniai kontinuitás kérdése, Századok 1947, S. 203—11, und L'église de Pribina à Zalavár, ESR. I (1948), S. 85—100, worauf er das Problem von verschiedenen Seiten in folgenden Abteilungen beleuchtet: Der Ort, Die ausgegrabene Kirche und ihre Bauzeiten, Die kunstgeschichtliche Einordnung der Funde, Die Auswertung der Quellen und Das Weiterdauern des Adrianpatroziniums in Zalavár.

Kurz zusammengefasst gibt der Autor aus den Funden und Quellen das folgende Bild: Die Kirchenbaukunst Unterpannoniens in der Karolingerzeit wurde hauptsächlich nicht von der Metropole (Salzburg) her, sondern durch die Meister bestimmt, welche die Bauherren aus dem bekanntlich sehr expansiven Kreis der im lombardisch-nordadriatischen Raum blühenden Bau- und Steinmetzindustrie angeworben haben müssen. Die geläufige Ansicht von der kunstgeschichtlichen Bedeutung der kirchlichen Zugehörigkeit des Gebietes an Salzburg entstand durch die anachronistische Übertragung der späteren, hochmittelalterlichen Verhältnisse auf die Karolingerzeit. Sie kann aus der wichtigsten Quelle, der »Conversio Bagoariorum et Carantanorum« selbst wiederlegt werden. Am Récskut bei Zalavár ist die Johanneskirche von Mosapurc entdeckt worden, welche höchstwahrscheinlich noch vor Priwinas Niederlassung entstand und die erste »ecclesia baptismalis« der Gegend war. Im Jahre 850 wurde das Pfarrecht an die neu errichtete Burgkirche (Marienkirche) übertragen. Die zuletzt, um die Mitte der 50-er Jahre im Auftrage des Erzbischofs erbaute Adrianskirche war mit dem ihr angeschlossenen Stift erzbischöfliches Eigentum. Der durch die christlichen Slowenen weiter gepflegte Kult ihrer Adriansreliquie hat vielleicht die Gründung der Abtei Zalavár, jedenfalls aber ihr seltenes Patrozinium veranlasst. Materielle Spuren der Adrianskirche sind bis jetzt nicht gefunden worden. Das ungarische Benediktinerkloster entstand in der ehemaligen Priwinaburg, wurde im 16. Jahrhundert in eine Festung gegen die Türken umgewandelt und in 1702 auf Befehl Wiens zerstört.



Handwritten text at the top left corner, possibly a page number or date, including the number 13.