

## BREZMADEŽNA KOT *PATRONA AUSTRIAE* V BRATOVŠČINSKI KNJIGI LJUBLJANSKE KONGREGACIJE MARIJINEGA BREZMADEŽNEGA SPOČETJA

Lev Menaše, Ljubljana

V bratovščinski knjigi t. i. »nemške« kongregacije, ki so jo ljubljanski jezuiti ustanovili leta 1624 in jo posvetili Marijinemu brezmadežnemu spočetju,<sup>1</sup> sta vlepljeni dve zanimivi upodobitvi, na pergament naslikana akvarela,<sup>2</sup> ki na simboličen način zrcalita zgodovinske dogodke sredine 17. stoletja: najprej posvetitev Avstrije Brezmadežni, ki jo je 18. maja 1647 na Dunaju razglasil Ferdinand III.,<sup>3</sup> potem pa še zaplete, s katerimi se je ob svoji izvolitvi za cesarja leta 1657 moral spopasti Ferdinandov prestolonaslednik Leopold I.

V zgornjem delu prve podobe vidimo pod trakom z napisom *Et macula non est in te* (»In madeža ni na tebi«, po Vp 4, 7) s sijem obdano Marijo s krono na glavi, z rokami, prekrižanimi na prsih, in z na trebuh naslikanim soncem; Marija stoji na polmeseču in na kači, sij pa obkrožajo oblaki. Pod njo je upodobljena mavrica nad krajino z vesoljnim potopom (po vodi plava jo utopljeni) ter (že nasledlo) Noetovo barko, ob tem prizoru pa stojita še dve personifikaciji, leva s križem ter ogledalom in desna z mečem ter ogledalom. V sredini spodnjega dela kompozicije je upodobljen dvoglavni orel s cesarsko krono nad glavama; na prsih nosi avstrijski, z redom zlatega runa obdani grb, na belem polju grba pa je pod letnico 1650 zapisano ime cesarja Ferdinanda III.<sup>4</sup> Levo in desno od orla sta na piedestalih pod (sicer na oblakih stoječima) personifikacijama upodobljena še ogrski in češki grb, na dnu kompozicije pa štirje putti držijo dva ovalna ščitka, od katerih je na levem mogoče

<sup>1</sup> Knjigo hrani Arhiv Slovenije v Ljubljani (zbirka rokopisov, II/52 r). – Za kongregacijo cf. npr. Lojze Kovačič: *Jezuiti in Slovenci*, Ljubljana 1991, p. 32.

<sup>2</sup> Cf. Ksenija Rozman, Iluminirani rokopisi, grbi in diplome, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1968 [r.k.], p. 149/110.

<sup>3</sup> Cf. Franz Loidl: *Immakulata-Verehrung in Österreich*, Dunaj 1954, pp. 4 ss.

<sup>4</sup> »16+50 / Ferdinandus«. F. Rihar (cf. *Marija v zarji slave: Pregled zgodovine Marijinega češčenja*, Celovec 1909, p. 233; od tod citirano Rihar: *Marija*) ga je označil kot »lastnoročni podpis cesarja Ferdinanda III.«, vendar svoje trditve ni z ničemer podprl. Podpis se bistveno razlikuje od nedvomno lastnoročnega, ki sem ga videl na enem od dokumentov, ki jih hrani Arhiv Slovenije.

razbrati napis *Pietate* in na desnem *Iustitia*.<sup>5</sup> Ščitka torej predstavlja Ferdinandovo geslo, »Pobožno in pravično«,<sup>6</sup> skrajni levi putto pa poleg tega drži še (verjetno lovorov) venec in skrajni desni palmino vejo. – Oba dela kompozicije združujeta žarka, ki z Marijinega sija padata na ogledali v rokah personifikacij, na teh pa se vsak razdeli na manjši in večji žarek; oba manjša padata na glavi cesarskega orla, večja pa na avstrijski grb na njegovih prsih.

Druga kompozicija je očitno posneta po prvi. Marija na vrhu je upodobljena enako kot prej in tudi personifikaciji sta ostali nespremenjeni, ni pa prizora s potopom – ozadje je nevtralnno. Žarka z Marijinega sija se prek ogledal znova odbijata na dvoglavega orla s cesarsko krono in z avstrijskim grbom, obdanim z redom Zlatega runa; grb tokrat na belem polju nosi napis *Aquila Prouocans / Pullas Suos* (»Orel poziva svoje mladiče«). S tega napisa poteka en sam žarek na enoglavega orla s kraljevsko krono nad glavo in z avstrijskim grbom na prsih; grb je spet obdan z redom Zlatega runa in zaznamovan z imenom Ferdinand,<sup>7</sup> orel pa drži v kljunu trak z napisom *Prodeo et populo*.<sup>8</sup> V nadaljevanju se žarek razdeli na tri krake. Srednji se izteka na kranjskem orlu z vojvodsko krono,<sup>9</sup> levi in desni pa na orlih, ki prav tako nosita vojvodski kroni, na prsih pa avstrijska grba, ki tokrat nista obdana z Zlatim runom; na belem polju grba na levem orlu preberemo Leopoldovo ime,<sup>10</sup> napisni trak v orlovem kljunu pa je označen tudi z Leopoldovim geslom, z napisom *Consilio & Industria*, »Premišljeno in marljivo«;<sup>11</sup> desni orel na traku in na grbu nima dodatnih oznak.

Na obeh variantah je torej Marija nedvomno zaznamovana kot Brezmadežna in na prvi še posebej obširno kot zaščitnica Avstrije, *Patrona Austriae*, pri čemer pa prva različica to njeno vlogo predstavlja na še posebej zanimiv in izjemen način, saj dogodke Noetove zgodbe – njegovo rešitev, njegovo daritev, s katero si je pridobil božjo milost, in končno zavezo, ki jo je Bog sklenil z njim, z njegovimi sinovi in s potomci ter ji v znamenje postavil mavrico v oblakih (1 Mz 9, 13) – v bistvu primerja s Ferdinandovo zgodbo, z njegovo rešitvijo pred švedskimi krivoverci, ki bi bili skoraj preplavili njegovo deželo,

<sup>5</sup> Konec druge besede je zakrit z mečem v krempljih cesarskega orla.

<sup>6</sup> Cf. *Allgemeine Deutsche Biographie*, 6, Leipzig 1877, p. 668.

<sup>7</sup> Imenu je tokrat dodana abreviatura za *manu propria*, torej naj bi bil lastnoročen, kljub temu pa nedvomno lastnoročnemu ni nič bolj podoben kot prejšnji; letnice tokrat ni.

<sup>8</sup> Torej »Pokažem se tudi ljudstvu«; če gre za geslo, to na vsak način ne zaznamuje niti Ferdinanda III. niti Leopolda I. (za njegovo geslo cf. *infra*).

<sup>9</sup> Za razliko od ostalih črnih je ta moder, na prsih pa nosi šahast zlatordeč polmeseč; napisnega traku nima.

<sup>10</sup> Spet označeno kot *manu propria*, vendar se podpis z nedvomno originalnim podpisom Leopolda I. ne ujema.

<sup>11</sup> Geslo med drugimi omenja tudi Valvasor: »Ihrer Majestät Wahl-Spruch Consilio & Industria« (*Die Ehre*, X, p. 369).

in z njegovo daritvijo Avstrije, ki jo je posvetil Bogu in Brezmadežni<sup>12</sup> ter si tako pridobil njuno milost (na sliki sicer predvsem njeno, pri čemer pa ne smemo prezreti, da je Marija s soncem na trebuhu zaznamovana kot »Boga noseča«<sup>13</sup>), ki jo simbolizirata žarka, ki se prek zrcal odbijata na glavi in na grb cesarskega orla.<sup>14</sup> Tako se spet srečamo z mavrico, simbolom, ki povezuje obe plasti podobe, saj ne samo plava nad umikajočimi se vodami in Noetovo barko, ampak se tudi boči med obema ogledaloma, ki ju držita personifikaciji. Ogledalo v smislu *Speculum sine macula*, »Brezmadežnega ogledala« iz Knjige modrosti 7, 26, seveda simbolizira Marijino brezmadežnost, torej ogledali v rokah personifikacij (ki tudi glede na atributa predstavljata cesarjevi vrlini) zaznamujeta Ferdinandovo vero vanjo, skupaj s skupino na dnu kompozicije pa tudi opozarjata, da se cesar po zgledu na vrhu upodobljene Marije – zmagovalke nad kačo za to vero tudi sam zmagovito (venec in palmina veja v rokah puttov) bojuje proti njenim krivovernim nasprotnikom. Mavrica skratka ne zaznamuje samo svetopisemske, ampak tudi Ferdinandovo zavezo, ta drzni poudarek pa kaže, da je delo nastalo v okolju, ki si je izjemno prizadevalo, da bi dalo cesarjevi zaobljubi čim bolj usoden značaj, dejansko že kar značaj predestiniranega dogodka.

Slika torej izraža najožje vladarjeve interese, zato ni dvoma, da je nastala na dvoru ali – glede na svojo ne ravno vrhunsko kvaliteto – vsaj na Dunaju po naročilu, ki je prišlo z dvora.<sup>15</sup> Takšno domnevo podpira tudi dejstvo, da ima poleg osnovnega potrditvenega tudi propagandni namen: z njo cesar tudi druge dežele spodbuja, naj sledijo avstrijskemu koraku. Zato se zdi logično, da so enačice ljubljanske upodobitve z Dunaja poslali na več naslovov (kar bi znova pojasnjevalo sicer solidno, a kljub temu obrtniško kvaliteto ljubljanskega primerka), in gotovo bi bilo zanimivo ugotoviti, ali so ohranjene tudi drugod po nekdanjih cesarskih deželah; v literaturi nisem zaenkrat našel nobeno.

Druga ljubljanska kompozicija seveda predstavlja »kranjski« odgovor na prvo, ker pa je nastala v bistveno spremenjenih zgodovinskih okoliščinah, so (poleg manjše likovne kvalitete, ki že sama po sebi kaže, da gre za provincialno delo) na njej spremenjeni tudi nekateri ikonografski poudarki, zaradi česar je kljub temu, da je njen osnovni pomen jasen – Kranjska se odziva orlovemu pozivu in je zato, kot avstrijske dežele, deležna milosti Brezmadežne

<sup>12</sup> Cf. Rihar: *Marija*, p. 142, za besedilo na spomeniku, ki so ga 18. maja 1647 posvetili na dunajskem trgu Am Hoff, in za besedilo obljube, ki jo je pred tem Ferdinand slovesno prebral v avguštinski cerkvi.

<sup>13</sup> Gre torej za kombinacijo s tipom *Maria gravida*, ki je bil v slovenski marijanski umetnosti običajen v osemnajstem, ne pa tudi v 17. stoletju – primerka v bratovščinski knjigi sta med slovenskimi najstarejša.

<sup>14</sup> V tej zvezi postane tudi razumljivo, zakaj je grb na prsni cesarskega orla samo avstrijski: Brezmadežni je bila darovana samo Avstrija, ne pa tudi Ogrska in Češka, zato je bilo njuna grba treba vzeti iz cesarskega grba.

<sup>15</sup> Še en dokaz za to, da je prva upodobitev nastala na Dunaju, predstavlja način, kako je na njej zaznamovana Marijina nosečnost, predvsem pri nas docela izjemno

– vsebinsko še bolj zapletena od prve. Orlov poziv namreč v tem primeru ni razumljiv samo v smislu verske propagande, ampak ima tudi močan političen zven, pri čemer pa razreševanje njegovega pomena in pomena celotne kompozicije otežuje dejstvo, da se ključni heraldični simboli v najboljšem primeru zelo slabo ujemajo z imeni, ki so na njih zapisana. Tudi zato se mi zdi še najbolj verjetno, da so bila imena in gesla kompoziciji dodana pozneje (možni izjemi predstavljata samo gesla obeh zgornjih orlov) in da je delo prvotno nastopalo brez njih, če pa to drži, se je treba osredotočiti predvsem na zaporedje in pomen heraldičnih simbolov, prek katerih in h katerim priteka milost Brezmadežne. Prvi orel je nedvomno cesarski; drugi tako glede na tok milosti kot glede na napis na grbu cesarskega predstavlja njegovega prvega in za pretok milosti ključnega naslednika, ki pa (glede na krono in »enoglavost«) ni »cesar«, ampak »kralj«. Kralja sta bila oba starejša sinova Ferdinanda III., najprej nesrečni Ferdinand IV. (ki je leta 1653 postal rimski kralj, že naslednje leto pa je umrl za kozami) in potem Leopold I. (ki je po bratovi smrti postal prestolonaslednik, na začetku leta 1655 pa tudi regent Avstrije),<sup>16</sup> torej orel in krona lahko zaznamujeta tako prvega kot drugega, pri čemer pa avstrijski grb na orlovih prsih kaže predvsem na Leopolda.

Sledi spodnja vrsta, v kateri pa orli prvotno očitno niso zaznamovali oseb, ampak dežele, orla z avstrijskima grboma Spodnjo in Zgornjo Avstrijo, srednji seveda Kranjsko. Tu pa je treba znova opozoriti, da upodobitev poudarja, da obstaja samo ena pot, po kateri lahko dežele na dnu kompozicije pridejo do milosti Brezmadežne na njenem vrhu, pot, ki vodi prek cesarskega in potem zlasti prek kraljevskega orla. Ta nenavadno ostri poudarek kaže, da je upodobitev nastala v trenutku, ki je bil za »kralja« kritičen. V primeru Ferdinanda IV. takšnih okoliščin ne poznam, pač pa se z njimi srečamo v Leopoldovem primeru: po smrti Ferdinanda III. (2. aprila 1657) je namreč Leopold odšel v Frankfurt, kjer naj bi ga izvolili in okronali za cesarja, tu pa se je moral spoprijeti s Francozi, ki so pod Mazarinovim vodstvom skušali preprečiti njegovo izvolitev; premagati se mu jih je posrečilo šele po mnogih zapletih, tako da je bil kronan šele 18. julija 1658. Časa, da so se domislili kompozicije, s katero so jasno pokazali, koga imajo za legitimnega naslednika Ferdinanda III., so torej v Ljubljani imeli dovolj, podobno kot v prejšnjem pa bi bilo tudi v tem primeru zanimivo ugotoviti, ali je – zdaj verjetno na Dunaju – še vedno ohranjena enačica druge ljubljanske kompozicije, saj se zdi logična domneva, da so jo člani kongregacije urno poslali Leopoldu (upajmo, da še ne) Prvemu.

Ob vsem tem zanesljivega odgovora na vprašanje, kdaj je bila druga upodobitev dopolnjena z imeni in gesli (pa tudi, koga naj bi tistim, ki so jo do-

---

enačenje Kristusa s Soncem, torej z Apolonom itd. Takšni »poganski« poudarki so bili slovenskemu okolju vedno tuji, še zlasti pa so se jim naročniki in umetniki izogibali v obdobju, ki je sledilo reformaciji, saj so protestanti, tudi slovenski, takšno enačenje neusmiljeno napadali.

<sup>16</sup> Istega leta pa še kralj Ogrske in leta 1656 kralj Češke, kar pa je v tej zvezi seveda spet manj pomembno.

polnjevali, pravzaprav predstavljal »kraljevski« orel), ni mogoče dati, kljub temu pa se je mogoče vsaj poigrati z nekaj bolj ali manj verjetnimi domnevami. Kar se orla tiče, vsaj glede na geslo, kot rečeno, ne zaznamuje niti Ferdinanda III. niti Leopolda I., med njima pa preostaja samo še Ferdinand IV. Po tej logiki bi torej »cesarski« orel zaznamoval njegovega očeta, spodnji levi pa je, kot rečeno, tako ali tako označen z imenom in geslom njegovega mlajšega brata: tako se je simbolično zaporedje spremenilo v genealoško, v katerem pa z desnim avstrijskim orlom dopolnjevalci seveda niso imeli kaj početi, zato je ostal brez oznak. – Glede datuma, ko je do teh sprememb prišlo, pa se mi v 17. stoletju<sup>17</sup> zdita možni predvsem dve varianti. Prvo predstavlja leto 1660, ko je Leopold I. obiskal Ljubljano:<sup>18</sup> v tem primeru bi bil njegov podpis lahko kljub vsemu celo pristen, vendar pa se mi ne zdi posebno verjetno, da bi ga na nižje mesto prestavili prav ob tej priložnosti. Drugo, morda bolj verjetno možnost predstavlja leto 1664, ko se je Kranjska tudi uradno posvetila Brezmadežni<sup>19</sup> in ko ga je – kljub zmagi pri Sv. Gothardu – Leopold polomil pri mirovni pogodbi, ki jo je s Turki sklenil 10. avgusta:<sup>20</sup> ni si nemogoče predstavljati, da so ga ob tej priložnosti Kranjci z mračnim nasmehom na ustnicah prestavili na ponižnejše in predvsem svojemu orlu kvečjemu enakovredno mesto.

Preostaja še vprašanje nadaljnje usode obeh upodobitev. Glede na njun pomen javnega poziva in javne izjave je najbolj logično domnevati, da sta bili nekdanj postavljeni na javno mesto ali vsaj na mesto, kjer so ju lahko vedno imeli pred očmi člani kongregacije: še najbolj verjetno se mi zdi, da sta bili razstavljeni v dvorani, ki jo je kongregacija imela v ljubljanskem jezuitskem samostanu.<sup>21</sup> – Proti temu, da bi bili že od začetka vlepljeni v bratovščinsko knjigo, pa govorita še dve dejstvi. Obe sta obrezani (pri čemer so rezi slabo prilagojeni robovom kompozicij, očitno pa je tudi, da so obe obrezali hkrati, saj so jima spodaj odrezali enaka, približno centimeter široka trakova, ki so ju potem v knjigi znova prilepili podnju), poleg tega pa sta vlepljeni na neloogično mesto: glede na njuno vsebino bi ju pričakovali kvečjemu na začetku knjige, takoj po naslovni strani, vendar ju najdemo na straneh, namenjenih

<sup>17</sup> Glede na nadaljnjo usodo obeh upodobitev (cf. *infra*) se mi je najprej tudi zdelo mogoče, da bi drugo z napisi dopolnili proti koncu 18. stoletja, vendar so me zgodovinarji, ki so videli reprodukcije ali obe originalni upodobitvi, vsi po vrsti opozorili, da gre za »humanistični« tip pisave, ki je bil pri nas v rabi samo še v sedemnajstem in ne v 18. stoletju. – Sorodnost pisave tudi kaže, da niso dopolnili samo »kranjske«, ampak (z že omenjenim »podpisom« Ferdinanda III.) tudi »dunajsko« različico, ki pa ji »podpis« vsebine seveda ne spreminja.

<sup>18</sup> Pravzaprav jo je obiskal celo dvakrat, ker je šel v Gorico in v Trst, potem pa se je prek nje spet vrnil; o vsem tem obširno piše J. Gruden (cf. *Zgodovina slovenskega naroda*, Celje 1911, pp. 896 ss).

<sup>19</sup> Cf. *ibid.*, p. 908.

<sup>20</sup> Cf. *ibid.*, pp. 907 ss.

<sup>21</sup> Cf. Viktor Steska, *Brezmadežna v slovenski umetnosti, Voditelj Marijinih družb*, Ljubljana 1929, p. 69.

grbom imenitnejših članov kongregacije, skoraj skriti nekaj listov pred zadnjim. Vse to kaže, da sta bili v naglici spravljeni na varno, to pa se je še najbolj verjetno zgodilo ob koncu leta 1783, ko je bila kongregacija razpuščena<sup>22</sup> in ko so njeni člani iz vrtinca jožefinskih reform reševali, kar se je še rešiti dalo.

DIE IMMACULATA ALS *PATRONA AUSTRIAE* IM MATRIKEL-BUCH  
DER LJUBLJANAER KONGREGATION DER UNBEFLECKTEN  
EMPFÄNGNIS

Im Matrikel-Buch des sog. »deutschen Kongregation«, die 1624 von den Ljubljanaer Jesuiten gegründet und der Unbefleckten Empfängnis geweiht wurde, sind zwei Aquarelle auf Pergament aufgeklebt, von denen das erste auf symbolhafte Weise die Darbringung Österreichs der Unbefleckten zeigt, wie sie am 18. Mai 1647 in Wien von Ferdinand III. verkündet wurde, das zweite aber die Verwicklungen, mit denen sich Leopold I., der Thronfolger Ferdinands, nach seiner Ernennung zum Kaiser auseinandersetzen mußte. Auf beiden findet man die Darstellung der Maria als Unbefleckter, auf dem ersten noch besonders ausführlich als Patronin Österreichs, *Patrona Austriae*, wobei noch besonders interessant ist, daß die Ereignisse der Geschichte Noahs im wesentlichen mit der Geschichte Ferdinands III. und mit seinem Opfer Österreichs, das er Gott und der Unbefleckten weihte, und sich damit – so wie Noah durch seine Opfergabe – die Gnade Gottes erwarb. Das Werk spiegelt die innigsten Interessen des Herrschers wider und darum bestehen keine Zweifel darüber, daß es in Wien im Auftrag des Hofes entstand. Neben dem Hauptzweck verfolgt es noch propagandistische Zwecke, der Kaiser regt damit nämlich auch andere Länder dazu an, dem österreichischen Weg zu folgen. Darum liegt es nahe, daß Gegenstücke des Ljubljanaer Bildes von Wien aus an mehrere Adressen verschickt wurden, obwohl dem Autor vorerst nur das Ljubljanaer Exemplar bekannt ist. Die zweite Komposition stellt die »krainische« Antwort auf die erste dar und hebt hervor, daß Krain dem kaiserlichen Aufruf Folge leistet und sich deswegen, so wie die österreichischen Länder, der Gnade der Unbefleckten erfreuen kann, zugleich versinnbildlichte sie aber, wenigstens im ursprünglichen Zustand, mit ähnlich komplizierter heraldischer Symbolik wie die erste, auch die krainische Unterstützung Leopolds I. zu einem Zeitpunkt, wo er sich 1657–1658 in Frankfurt mit den Franzosen auseinandersetzen mußte, die seine Ernennung zu verhindern suchten. Die beiden Werke waren einst wahrscheinlich in jenem Saal ausgestellt, welchen die Kongregation im Ljubljanaer Jesuitenkloster innehatte. Nachdem Ende 1783 die Kongregation aufgelöst worden war, wurden sie an ihren heutigen Ort gebracht.

<sup>22</sup> Zadnji vpisi so bili v bratovščinsko knjigo narejeni decembra leta 1783.

## IKONOGRAFSKI VIRI ZA SLIKE V STRANSKIH OLTARJIH CERKVE SV. JANEZA V BOHINJU

Blaženka First, Ljubljana

Staro vase zamaknjeno cerkveno telo z visokim resnim zvonikom in odsev te sive gmote na gladini jezera – cerkev sv. Janeza v Bohinju<sup>1</sup> s svojo častitljivo starostjo in visokimi estetskimi kvalitetami že stoletja plemeniti veduto pokrajine ob Bohinjskem jezeru. Pokrajina se kot geološko, geografsko in kulturno bogat predel Slovenije vključuje v cerkveno zgodovino briksenške škofije in nato v zgodovino vladarskih rodbin Ortenburžanov, Celjanov in Habsburžanov.

Cerkve je usmerjena od zahoda proti vzhodu in od profanega sveta razmejena s pokopališkim obzidjem z dvema vhodoma. Skodlasta streha krije tako osrednje cerkveno telo kot tudi zvonik in na zahodu prizidano lopo. Tako zunanjščina kot notranjost cerkve pričata o stoletni kontinuiteti stenske poslikave, ki v ohranjenih fragmentih razkriva plasti različnih kompozicij ustreznih stilnih obdobj. Prav slikarski okras je ena tistih likovnih komponent objekta, ki opravičuje pojem celovite umetnine tudi v primeru cerkve sv. Janeza v Bohinju.

Prvi fazi fresk, nastalih okoli l. 1300, sledijo naslednje v časovnih presledkih vse do renesančnih motivov na slavoločni steni. S tem se obdobje stenskih slikarij zaključí, sledijo pa mu slike, vkomponirane v severni in južni stranski oltar cerkvene ladje. Prav ta dela so med vsemi slikarskimi stvaritvami v cerkvi doživela najmanj pozornosti umetnostne zgodovine in skoraj nikakršne strokovne obravnave.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Josip Gruden – Josip Dostal, Cerkev sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, *IMK*, XIX, 1909, pp. 129–142; Ksenija Rozman: *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, Ljubljana 1964 (od tod citirano Rozman: *Janezova cerkev*); Ksenija Rozman: *Cerkve Sv. Janeza v Bohinju*, Ljubljana 1984 (Zbirka vodnikov Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 129) (od tod citirano Rozman: *Cerkve Sv. Janeza*).

<sup>2</sup> Slovenska strokovna literatura oltarni sliki zgolj omenja. Cf. Katalog razstavljenih del v *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Ljubljana 1968, p. 144 [r. k.]; Emilijan Cevc, Slikarstvo 17. stoletja, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Ljubljana 1968, p. 53 [r. k.]; *Illyrisches Blatt*, 4. 5. 1821, p. 70; Rozman: *Janezova cerkev*, pp. 35–36; Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 106.

L. 1631 so v cerkvi podrli stranska oltarja in ju nadomestili z novima, posvečenima sv. Janezu Krstniku in sv. Elizabeti.<sup>3</sup> Gre za renesančna izdelka manjših dimenzij, bogata z arhitekturnimi členi in ornamentiko, značilno za čas nastanka.<sup>4</sup>

*Osrednja tabla južnega stranskega oltarja* predstavlja ikonografski motiv *obglavljenja sv. Janeza Krstnika* (sl. 21).<sup>5</sup> V ustreznih odlomkih Svetega pisma nove zaveze<sup>6</sup> beremo zgodbo o četrtnem oblastniku Herodu, ki je dal prijeti Janeza Krstnika in ga vklenjenega vreči v ječo zaradi Herodiade, žene njegovega brata Filipa, ker mu je Janez očital poroko z njo. Med gostijo, ki jo je Herod za svoj rojstni dan priredil velikašem, častnikom in galilejskim prvakom, je zaplesala Saloma, Herodiadina hči. Ples je moža tako očaral, da je dekletu obljubil vse, kar si bo zaželela. Na prigovarjanje svoje matere je Saloma zahtevala glavo Janeza Krstnika na pladnju. Kralj se je močno užalostil, saj je verjel, da je Janez pravičen in svet mož, a je obljubo kljub temu izpolnil.

Prizor kaže Salomo v trenutku, ko ji rabelj izroča odsekano svetnikovo glavo. Strašni dogodek se odvija v ječi, upodobljeni v ospredju dvodelnega prostora. Figure glavnih akterjev v prvem planu – Salome, rablja in Janeza Krstnika – v velikih razsežnostih obvladujejo skoraj ves razpoložljivi prostor in s svojimi iskanimi pozami in gestami ustvarjajo pravo dramo s teatraličnim učinkom. Saloma, mlada ženska krepkih udov, pridržuje pladenj in se z otroško nežnim obrazom brez sledu kakršnegakoli negativnega čustva obrača h krvniku na svoji levi. Ta v levici nosi okrvavljeni meč, s teatralično gesto desnice pa nad dekletovim pladnjem pridržuje odsekano spačeno svetnikovo glavo, ki v krču smrtnega boja zvezanih rok leži na tleh v levem ospredju slike. Njegovo telo, upodobljeno v drznem poskusu perspektivične skrajšave, v primerjavi z obema stoječima figurama učinkuje kot premajhno, iz vratne rane mu curkoma lije kri in se zliva v lužo v levem vogalu slike. Ob levi steni ječe sedi v verige vklenjeni jetnik, v ozadju pa je skozi vrata ječe vidno slavje pri Herodu z oblastniškimi parom za mizo in tremi glasbeniki na balkonu. Po principu kontinuirane pripovedi se v tem okolju ponovno pojavi Saloma s strašnim plenom. Skozi okno ječe na desni je vidna arhitektura z dvema figurama, ki ne vedoč za tragični dogodek, slonita ob oknu.

Prizor je podan v manierističnem akordu blede rumene, tople zelene in oranžnordeče barve. Mehki toni se dopolnjujejo s kovinsko modrino krvni-

<sup>3</sup> Tip zlatih oltarjev z antiškim nastavkom: Milan Železnik, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, p. 148.

<sup>4</sup> Oltar je datiran z letnico ob napisu nad predelo: S. JOANNES ORA PRO NOBIS 1635. Severni je brez datacije, dr. Ksenija Rozman ga datira proti letu 1640 (Rozman: *Cerkev Sv. Janeza*, p. 28).

<sup>5</sup> Slika je izvedena v tehniki tempere na les v dimenzijah 90 x 64 cm. Na predeli je prizor Kristus pade pod križem, v atiki pa Janez Krstnik z Jagnjetom božjim. Po vsej verjetnosti je bil južni stranski oltar prvotno posvečen sv. Janezu Evangelistu (Rozman: *Cerkev Sv. Janeza*, p. 28).

<sup>6</sup> Mt. 14, 1–2; Mr. 6, 14–29; Lk. 9, 7–9.



kove opasice in Janezovega plašča, razprostrtega po tleh ter hladno sivega zidu arhitekture v ozadju. Barva inkarnatov se spreminja v stopnjah od mrliško bledega Janezovega trupla prek rožnato podane dekletove polti do temno zagorele krvnikove kože.

V slogovnem pogledu gre za popolno soglasje z estetskimi koncepcijami evropskega poznega manierizma, katerega likovne formule napajajo naš kulturni prostor še vse 17. stoletje, torej za slog ob izteku renesanse, ki ga umetnostna zgodovina označuje kot protiklasičen, spiritualističen, spekulativen in celo ekspresionističen. Tu se neločljivo prepletajo elementi italijanske elegancije in dvorske izumetničenosti s severnjaškim čutom za resnično, četudi je resničnost fantazijsko preoblikovana in stopnjevana, včasih prenapeta ali celo do grotesknosti deformirana. Umetnost je razumljena kot dosledna vizualizacija notranje ideje, kot uresničevanje zgolj v duhu videnega, četudi ta abstraktna vizija nesporno temelji na čutni skušnji, pridobljeni z dolgoletno prakso slikanja po modelih. Čutna substanca se izteka v razkroj vsega logičnega, trdnega in razumljivega v prid potencirani spekulativni izraznosti, ki vključuje nenavadne izkrivljenosti vidnega sveta, nepregledne in deformirane prostore z neustrezno perspektivo, spremenjene proporce v smislu podaljšanih figur, serpentinasto zavita telesa v nenaravnih pozah, izumetničeno eleganco in vznemirjeno gibanje. V vsebinskem pogledu pri tem visoko estetiziranem stilu ni mogoče prezreti moralizirajočih tendenc na eni in erotičnih poudarkov na drugi strani, vselej pa nekakšne depresije in duševnega nemira, stopnjevanega do stanja iracionalnega strahu. Umetnost se nagiba k intelektualnim temam, ki interpretirajo tedanje filozofske in teološke postavke, pri čemer je gotovo odigral pomembno vlogo devocionalni program protireformacijske ikonografije s svojim izraznim repertoarjem na likovnem področju, spodbujajočim dramatičnost in tragiko upodobljenih svetopisemskih dogodkov.<sup>7</sup>

Mnogim omenjenim potezam je moč slediti tudi na tabli *Obglavljenja sv. Janeza Krstnika* v Bohinju. Ob tem pa se seveda takoj zastavlja vprašanje izvorov tega formalno in kompozicijsko kvalitetnega, a nekoliko nespretno izvedenega in v našem kulturnem prostoru tujega dela. Tabla ni signirana, s svojo likovno artikulacijo pa je odraz iz severnih in južnih elementov ustvarjenega kompromisnega stila, ki se kot sinteza nizozemskih in italijanskih slogovnih prvin iz tujine vključuje v niz importirane ali tuje vplivane manieriistične slikarske produkcije na naših tleh. Odgovor na uganko o izvoru naše tabelne slike ponuja grafični list Jana Sadelerja, vrezan po zamisli flamskega slikarja Martena de Vosa.<sup>8</sup> Slika je skoraj do najmanjšega detajla identična kopija Sadelerjevega bakroreza, odtisnjena okrog leta 1580 (sl. 22).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Za manierizem Linda Murray: *The High Renaissance and Mannerism*, London 1986; John Sherman, *Mannerism*, London 1967.

<sup>8</sup> F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts cca. 1450–1700*, Amsterdam 1949 ff, Vol. XXI, p. 111 (194) in Vol. XXII, p. 121 (194).

<sup>9</sup> Isti motiv obglavljenja sv. Janeza Krstnika po Martenu de Vosu podaja tudi list Cornelisa van Visscherja (250 x 330 mm).

S tem zadevamo ob problem prevodne ali reproduktivne grafike, ne v smislu originalnosti oz. neoriginalnosti, temveč glede na odnos do avtorja-inventorja. Tiskana grafika je po sredi 16. stoletja dobivala v umetnosti vse bolj utilitarno – interpretativno in informativno – vlogo. Zmeraj bolj je nastopala kot posredovalka likovnih motivov, ki je predajala umetnostno izročilo in zavestno popularizirala slikarska dela. Izoblikovala se je kot zakladnica form, s katerimi so mojstri največkrat sami skrbeli za razširjanje svojih slikarskih zamisli. Grafika se je tako vselej razvijala v tesni zvezi s slikarstvom, vzorčni program grafičnih predlog pa je imel prav med slikarji svoje najbolj vnete pospeševalce in podpornike, saj so bili prav ti pobudniki nalog, ki jih je pred grafike postavila njihova umetnost. Mlajše generacije so se oblikovale ob študiju teh listov, neinventivni slikarji so ostajali vse življenje v odvisnosti od njih.

Marten de Vos,<sup>10</sup> avtor-inventor prizora *Obglavljenje sv. Janeza Krstnika*, je eden najvidnejših predstavnikov flamskega romanistično ubranega manierističnega slikarstva, po čigar delih je bilo vrezanih okrog šeststo grafičnih listov. Gre za enega vodilnih predstavnikov antwerpenske šole, delujoče v zadnjih desetletjih 16. stoletja.<sup>11</sup> Šolal se je v delavnici antwerpenskega romanista Fransa Florisa, tedaj modnega slikarja z močno izraženimi prvinami rimskega šolanja. Mladi slikar je tu kmalu začutil potrebo po osebnem srečanju z umetnostjo Juga, zato se je dvajsetleten odpravil na pot v Italijo. To je bila pot, ki so jo mladi nizozemski umetniki šteli za nepogrešljivo obveznost v procesu svojega šolanja in izpopolnjevanja. Italija je bila tista dežela, ki je s svojo umetnostno dominanco vitalno posegla v likovno izražanje tedanje Evrope. De Vos se je zadržal v Firencah, Rimu in zlasti v Benetkah, kjer je nekaj časa preživel v delavnici Jacopa Tintoretta in se očaran oprijel njegove manire. Njegov osebni stil je tako zgrajen na principih tintorettovske organizacije slikarskega platna, na njegovi figuraliki in na michelangelovski monumentalnosti. Oba mojstra sta mu bila vzor zlasti v njuni manieristični razsežnosti. De Vos je njun stil manieristično stopnjeval do vseh bistvenih karakteristik, značilnih za zrelo 16. stoletje, izražajočim se s finim in elegantnim podajanjem figur, njihovim izumetničenim gracioznim gibanjem, afektiranim čustvovanjem in zlasti teatraličnimi mizanscenami. Kljub bizarnemu pretiravanju s čutno in čustveno pretanjenostjo ter fantastično nadgradnjo likovnih motivov pa v skladu s severnjaško tradicijo ohranja smisel za realistični detajl, za anekdotičnost in množico čutnih podatkov, s katerimi prestavlja svoje scene iz abstraktnega v konkretni prostor, jih aktualizira in jim daje status

<sup>10</sup> Ulrich Thieme – Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (od tod citirano Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon*), Vol. XXXIV, Leipzig 1940; G. K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* (od tod citirano Nagler: *Künstler-Lexikon*), Vol. 23, Linz 1913; Armin Zweite: *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.

<sup>11</sup> Slikar se je rodil v Antwerpnu leta 1532 in umrl leta 1603 prav tam. Kot rojstne letnice navajajo različni viri tudi 1520, 1524, 1531 in 1534.

življenjskosti. Iz idealne brezčasne sfere prenaša dogajanje v konkretne situacije, ki svojo vizualno predstavitev iščejo v dejanskem človekovem okolju.

Po vrnitvi v Antwerpen je postal De Vos favorizirani slikar katoliške Cerkve in glasnik religiozne umetnosti protireformacije, saj je izjemno plodno ustvarjal po številnih naročilih za oltarne slike. Podajal jih je v manierističnem stilu, ki ga je osvojil v Italiji in ga vgradil v lastno maniro mehke modelacije in izbranega urejanja figuralnih skupin.

Po de Vosovih kompozicijah je rezala skupina flamskih grafikov in s tem zadovoljevala potrebe katoliške restavracije po podajanju devocionalnih motivov, ki naj nastopajo kot faktor religiozne vzgoje s potenciranim didaktičnim momentom. Tako so nastale cele serije sakralnih in alegoričnih pa tudi mitoloških motivov, za katere je slikar sam oskrbel risbe.<sup>12</sup> Cikli prizorov iz stare in nove zaveze so doživeli morda najbolj eksaktno in polnovredno ponovitev v bakrorezih prvovrstnega flamskega tehnika Jana Sadelerja I., ene osrednjih figur manieristične prevodne grafike na Severu. Gre za bakrorezca, ki je mojstrsko reševal temeljni problem reproduktivne grafike – prevajanje kolorističnih vrednosti slikarstva v polje grafičnih možnosti.

Jan Sadeler I. (1550–1600)<sup>13</sup> je najstarejši član flamske družine bakrorezcev, ki so skupaj z dejavnostjo še nekaterih sodobnih mojstrov dvignili tako avtorsko kot prevodno grafiko ob koncu 16. in začetku 17. stoletja do mednarodno priznanega vrhunca. Jan je do leta 1587 živel v Amsterdamu, nato pa v Nemčiji, kjer ga je bavarski vojvoda Wilhelm V. v Münchnu sprejel v službo dvornega bakrorezca. Prav umetnost bavarskega dvora je igrala v okviru nemškega protireformacijskega gibanja pomembno vlogo s svojim ikonografskim programom in s postavitvijo grafike v funkcijo religioznega propagandnega sredstva. Tu je Jan umetnostno zorel v stikih s praškim dvorom Rudolfa II. in visoko kulturo njegove manieristične umetnosti. L. 1595 je odpotoval na Jug, njegova manira pa je odtlej usodno zaznamovana z italijansko umetnostno skušnjo. Sadeler je preoblikovane elemente kultiviranega italijanskega manierizma vgradil v svoj osebni stil, zasnovan na nizozemski tradiciji in maniri sodobnika Cornelisa Corta. Kot vsem antwerpenskim romanistom je torej tudi njemu lastna izrazita italianizirajoča komponenta s tendenco k figuraliki, kot eklektik pa je bil sprejemljiv tudi za pobude mnogih drugih avtorjev, katerih zamisli je kopiral v kovinski plošči in ki so tudi sami v svojem delu združevali različne tuje vplive.<sup>14</sup>

Sadelerjeva briljantna grafična tehnika kaže virtuoznega mojstra s čisto in zanesljivo risbo ter suvereno kontrolo vodenja linij. Grafično strukturiranje njegovih linearnih sistemov podaja učinkovito sugestijo barvnega niansiranja

<sup>12</sup> Največkrat so to perorisbe s tušem ali sepijo, belo dvignjene, včasih tudi *grisaille*.

<sup>13</sup> Thieme–Becker: *Allgemeines Lexikon*, Vol. XIX, Leipzig 1935; Nagler: *Künstler-Lexikon*, Vol. 15, Linz 1910; Renata Gotthardi – Škiljan: *Grafika Jana i Egidiusa Sadelerja i kopista iz Bogiščićeve zbirke u Cavtatu*, Cavtat 1986, p. 3–6.

<sup>14</sup> Jan Sadeler je rezal po tedaj modnih nizozemskih slikarjih: Cornelisu Cortu, Martenu de Vosu, Janu van Straetu, Ottu Vaeniu, Fransu Florisu in drugih.

in svetlo–temnih kontrastov, ki že napovedujejo baročni chiaroscuro. Njegovi listi so svetli, kot prevlečeni z rahlim srebrnkastim tonom. S pravilno in jasno gradnjo šrafiranja in opuščanjem konturnih linij dosega poenotenje grafične ga tkiva: oko ne sledi posameznim linijam, temveč zaobjame formo kot celoto.

Sadelerjev list *Obglavljenje sv. Janeza Krstnika* je nastal okoli leta 1580 in je prvi list iz serije apostolskih mučeništev.<sup>15</sup> Primerjava grafike in table iz južnega stranskega oltarja cerkve sv. Janeza v Bohinju prinaša nekaj temeljnih ugotovitev. Najpomembnejše je gotovo samo dejstvo, da v primeru anonimne slike iz Bohinja ne gre za delo, ki bi se zgolj oziralo po tujih zgledih,<sup>16</sup> še manj za samostojno avtorsko invencijo. Motiv je popolnoma identična ponovitev grafične predloge flamske provenience v bolj rudimentarnem jeziku. Priča smo dobresednemu prevzemu motiva po grafičnem listu, izdelku kvalitativno drugovrstnega slikarja, ki v absolutni odvisnosti od vzora prerišuje potezo za potezo, formo za formo. Kopistova natančnost le izjemoma dovoljuje odmik od kopirane kompozicije, in sicer v ozadju levo, kjer se v Herodovi dvorani pojavljajo arhitekturni elementi oz. oprema interiera, ki jih na predlogi ni, npr. bifora pod balkonom in miza s tordirano nogo.<sup>17</sup> Sicer pa slikar raje opušča kot dodaja ali spreminja. Tako pogrešamo arhitekturno dekoracijo vratne preklade in zidu nad njo, medaljone balkona, sandale in dekorativne elemente Salominega modnega oblačila ipd. Kljub temu, da je naša tabla dosledni citat de Vosove kompozicije, pa kvaliteta kopistovega dela vendar bistveno zaostaja za močno superiorno predlogo.

Najmanj odstopanj od vzora ugotavljamo v kompoziciji motiva. Kompozicijska zasnova glavnih akterjev v ospredju sledi v obeh primerih italijanskemu vzoru trikotniške forme,<sup>18</sup> le da je v primeru grafike postavljena bolj trodimenzionalno, kot piramida v prostoru, tabla pa podaja to osnovno kompozicijsko formo nekoliko sploščeno. Sicer pa kopist sledi grafiki v iden-

<sup>15</sup> Serija šteje šest listov. Obglavljenje sv. Janeza Krstnika meri 226 x 200 mm.

<sup>16</sup> Domneve o tujih vzorih, usmerjenih proti močnejšim evropskim umetniškim osebnostim in grafičnem posredništvu se zbuja že na prvi pogled, saj delo učinkuje tuje, v umetniškem poprečju 17. stoletja na Slovenskem sorazmerno kvalitetno in nekako »grafično«.

<sup>17</sup> Pri obliki mizne noge, ki je v primeru bohinjske table videti tordirana, se sicer pojavlja dvom, ali gre dejansko za omenjeno formo, ki jo v svet umetnosti vpelje šele barok (Bernini), ali pa smo priča balustrskemu oblikovanju, v likovni umetnosti prisotnem že od romanike. Tordirana oblika bi utegnila biti posledica več kot petdesetletne časovne distance med nastankom grafične predloge in bohinjsko slikarsko izvedbo oz. posledica spremembe okusa v smeri baročnih form. Če je tabla delo domačega mojstra, je ta teza težko verjetna prav zaradi konservativne naravnosti našega 17. stoletja.

<sup>18</sup> Nizozemska kompozicija daje prednost pravokotniku, čigar stranice gradi z arhitekturnimi elementi ali naravnimi kulisami, pri figuralnih skupinah pa z vertikalami skrajno stoječih figur oziroma s prečnimi linijami, ki tečejo čez glave. O gradnji kompozicije cf. W. R. Valentiner: *Aus der holländischen Kunst* (poglavje *Linienkomposition in der holländischen Kunst*), Berlin 1914.

tični kompozicijski členitvi z linijami vertikale, horizontale in diagonale,<sup>19</sup> ki kot mreža, razpeta prek motiva, ustvarja trdno in uravnoreženo strukturo kvadrantov. Dominanto vertikale predstavlja v osi postavljeni vzravnani lik Salome in masivnega slopa za njo. Osrednja horizontala teče po dvignjenem robu tal, ki ločuje ječo od preostalega dela hiše, se nadaljuje po krvnikovi iztegnjeni desnici in izteče v spodnji liniji zamrežene okenske odprtine. Celotna linija se ponovi simetrično, a manj poudarjeno v zgornjem in spodnjem delu upodobitve. Ta osnovni kompozicijski križ preseka še izrazita linija diagonale, ki se od Janezovega, odločno v prostor postavljenega trupla nadaljuje prek Salomine levice in krvnikove glave do zgornjega desnega kota slike. Tudi diagonalno smer spremljata nad in pod njo tekoči paralelni liniji Salomine desnice in rabljevega meča.

V to trdno in zgoščeno kompozicijsko shemo je ujeta scenografija, ki pa ji kopist ni bil povsem kos niti glede pojmovanja prostora in vanj postavljenih figur niti v tehniki modeliranja form in podajanju detajlov. Prostorske dimenzije predstavlja Sadelerjeva grafika v soglasju z manierističnim kanonom kot umetno zgrajeno scenerijo, ki s svojo arhitekturno kuliso prostor aktualizira in konkretizira. Prostor je strašljiv in poln svetlobnih refleksov. Centralni pogled je manieristično zaprt – oko zadene ob oviro slopa, ki razmejuje prvi plan od ozadja, odpira pa se v globino na levi in desni strani prizora. De Vos in po njem Sadeler podajata dinamično napet prostor zrelega manierizma z izrazitim kontrastom med ospredjem in ozadjem. Ospredje je močno podčrtano z velikostnimi razmerji upodobljenih figur, z načinom osvetlitve in koncentracijo dogajanja. S sredstvi perspektivnih skrajšav vodita slikar oz. grafik pogled v globino prostora, kjer se odvija epilog dogodka, upodobljenega v ospredju. V bohinjski inačici je prostor zajet manj suvereno, manj jasno in pregledno, v predelu preddverja Herodove hiše celo nekoliko nelogično. Izgubila se je tudi senzibilnost v predstavitvi distance med ospredjem in ozadjem. Figure v ozadju so se zmanjšale, medtem ko so sprednje pomaknjene še bolj proti gledalcu. Med obema skupinama je izostala prefinjenost proporcionalnega prostorskega odmika.

Figure, ki dominirajo v prvem planu, se ravna po diktatu italijanskih oblikovnih principov, izražajočih v potencirani velikosti, plastičnosti in kontrastni osvetljavi. Telesnost, na Nizozemskem običajno bolj neoprijemljiva optična kvaliteta, živi v romanistični usmeritvi v mnogo bolj oprijemljivih formah, jasno omejenih volumnih in skulpturalnih površinah. Nasploh pa se je zanimanje za človeško telo iz Italije preneslo v središče pozornosti manieristične umetnosti tudi na Sever. To velja tako za podajanje posameznih likov kot za njihovo formiranje v trdno povezane skupine. De Vosove figure v Sadelerjevi izvedbi živijo v spominu na michelangelovski heroizem monumentalne muskuloznosti, združene z elegantno milino in erotičnim akcentom. Vsi

<sup>19</sup> V tem se odraža tendenca nizozemske kompozicijske gradnje h geometrični organizaciji pravilno sekajočih se linij, kot npr. pri figurah, ki vzravnano stojijo pred arhitekturnim ozadjem.

trije osrednji liki s prizora Obglavljenja so bogati z dramatičnimi pozami in kretnjami, manierističnimi zasuki in zagonom v gibanju. Posebna pozornost velja postavitvi svetnikovega trupla, ki nastopa v vlogi dinamičnega prostorskega odnosa v nakazovanju globinskih razsežnosti prostora, hkrati pa stopnjuje bizarni vtis celote.

Plastična trodimenzionalnost gradnje človeških likov je podana z gibkostjo dleta, ki spretno sledi reliefu telesnih površin. V primeru *Obglavljenja* iz Bohinja je morda prav na področju figuralike opazno največje kvalitetno odstopanje od predloge. Figure so izgubile intenziteto notranje napetosti in energije. Postave so ležerne in ohlapne, pojavlja se dvom o njihovi anatomske korektnosti.<sup>20</sup> Telesa so slabo modelirana in živijo v nekakšnem nestrukturiranem in minimalno členjenem volumnu. Draperije zanikajo telesne oblike, bolj kot pri bakrorezu zakrivajo njihovo strukturo. Tudi dinamična svetlobna situacija, ki v primeru bakroreza z alternacijo luči in teme podčrtuje plastičnost figur, na naši sliki izgubi svojo moč. To posebno vodenje svetlobe z nemirno gradacijo svetlobnih in senčnih površin je kot predstopnja baročnega *chiaroscuro* posledica italijanskih vplivov na nizozemsko umetnost. Že od Jana van Scorela, prvega Nizozemca, ki je v soočenju z italijansko umetnostjo njene prvine vgradil v svoj stil, se način scenske osvetlitve s kontrastnimi svetlobnimi vrednostmi uporablja tudi na Severu prav z namenom večje plastičnosti figur.

Bolj kot s svetlobo in barvo slikar modelira s potezo čopiča. Reliefa površin ne gradi s senčenjem, temveč ga skuša vzpostaviti s smerjo same poteze,<sup>21</sup> medtem ko barve slabotno modelirajo površino, ki jo pokrivajo. Zato je prizor kvalitetnejši v kompoziciji in risbi, za modeliranje z barvo pa grafična predloga mojstru ni dala opore.

Čeprav ostaja vprašanje avtorstva tabelne slike *Obglavljenja* še vedno odprto, lahko strnemo razmišljanje v nekaj trdnih ugotovitev. Visoko kultivirani grafični list je nesporno povod za identično izvedbo likovnega motiva ne glede na to, ali ga je domač (ali tuj) mojster kopiral po tuji predlogi ali pa je že naslikana kopija kot import zašla k nam. Stilna enotnost z oltarjem in proporcionalna zlitost z njegovimi dimenzijami govori bolj za prvo možnost. Delo vnaša v naš kulturni prostor heterogeni manieristični stil s Severa, obogaten z elementi italijanske likovne kulture, hkrati pa dokazuje konservativno naravnost mojstra, ki je v tridesetih letih 17. stoletja svoje delo oprl na več kot pol stoletja stare vzore. Tak primer v našem okolju ni osamljen pojav;

<sup>20</sup> Z anatomskega stališča je nesrečno upodobljeno zlasti Janezovo obglavljeno truplo z gumijasto učinkujočimi udi in kakor izpahnjanimi ramenskimi sklepi. Boleče nespreten je slikar pri oblikovanju rok in nog, zlasti prstov, in nejasen v oblikovanju jetnikove hrbtno oziroma ramenske partije. Tudi perspektivne rešitve so mojstru trd oreh, o čemer priča postavitev svetnikovega trupla in oblikovanje Herodove mize oziroma prta na njej. Ni namreč jasno, ali je proti gledalcu obrnjena sprednja stran z visečim prtom ali pa gre za zgornjo ploskev mize, na katero se Herod naslanja z rokami.

<sup>21</sup> Npr. modeliranje figure jetnika.

vrsta sočasnih del dokazuje aktualnost manierističnih principov še skozi celotno 17. stoletje. Kljub temu, da tabla presega povprečje naše slikarske produkcije tega časa, pa s svojo kvaliteto vendarle ne dosega niti akademske elegance niti tehnične dognanosti kopiranega vzora. Grafično predlogo citira v precej bolj okornem in nespretnem dialektu.

*Severni stranski oltar*<sup>22</sup> v cerkvi sv. Janeza pripada slogovno istemu tipu zlatih oltarjev, strokovna literatura pa njegov nastanek datira nekaj let za južnim.<sup>23</sup> Posvečen je Marijinemu obiskovanju, osrednji prizor pa predstavlja *Marijino oznanjenje* (sl. 23).<sup>24</sup> V 16. stoletju je bil Marijin kult močno napadan s strani protestantov in določenih reformističnih elementov katoliške cerkve, 17. stoletje pa nastopa kot protiutež temu gibanju. Svetopisemsko skrivnost oznanjenja opisuje Lukov evangelij<sup>25</sup> kot napoved Kristusovega rojstva. Tekst govori o spočetju Božjega sina po svetem Duhu, slika pa prikazuje trenutek angelskega pozdrava.<sup>26</sup> Kot običajno se naslikani dogodek odvija v notranjščini, navzoča pa sta dva akterja. Nadangel Gabrijel se je s cvetom lilije v roki spustil iz nebes in se v labilni pozi priklanja Mariji. Ta se je ozrla za glasom, ki ji je iz ozadja sporočil v pozdrav: »Veseli se, milosti polna, Gospod je s teboj!« Odrvrnila se je od branja in mu odgovorila: »Glej, dekla sem Gospodova, zgori se mi po tvoji besedi!«

Obe figuri sta ogrnjeni v bogato nagubano draperijo, ki se pri angelu kot v silnem vetru ovija okrog telesa in peruti. Prostor se v ozadju zaključuje s hladno arhitekturno kuliserijo, ki jo v zgornji polovici slike zakrivajo gosti oblaki. V sami osi je postavljeno Božje oko, pod njim golob Svetega Duha s svetniškim sijem, čigar žarki padajo proti Mariji. V prazni prostor med spodnjim in zgornjim delom prizora je slikar postavil sliko z motivom obiskovanja, ki brez opore lebdi v zraku in s svojo ikonografijo opravičuje patrocinijski oltarja.<sup>27</sup>

Kolorit je topel, še vedno rahlo manierističen. Temni, kovinsko sivi arhitekturni členi ozadja kontrastirajo z žarečimi oblaki in sijem Svetega Duha ter z rožnatimi in oranžnimi odtenki draperij obeh nastopajočih. Zanimivo je vzporedno polaganje barv na angelovih krilih in na draperiji, ki se ovija okrog kril in ustvarja tanke pisane barvne pasove. Nasploh pa so barve homogene brez prepričljivega svetlobnega toniranja.

<sup>22</sup> Milan Železnik, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, *ZUZ*, n. v. IV, 1957, p. 148.

<sup>23</sup> »... okras na stebrih s korintskima kapiteloma, z rimskim akantom in grozdi, volute in piramide v atiki ga datirajo proti letu 1640.« Cf. Rozman: *Cerkev Sv. Janeza*, p. 28.

<sup>24</sup> Na predeli je na les upodobljeno Kristusovo rojstvo, v atiki pa sv. Janez Evangelist z atributom orlom.

<sup>25</sup> Lk. 1, 26–38.

<sup>26</sup> Olje na platno, 90 x 63 cm. Slika je zgoraj polkrožno zaključena in verjetno obrezana.

<sup>27</sup> Oltar ni posvečen Marijinemu oznanjenju, temveč sv. Elizabeti.

Olje ni nastalo sočasno z arhitekturo oltarja niti s tablo na južnem pendantu.<sup>28</sup> Četudi gre za pol stoletja mlajše delo,<sup>29</sup> še vedno zajema iz manierističnih vrelcev, ki s Severa napajajo naš kulturni prostor 17. stoletja. Predstaviteljev motiva priča o priljubljenosti in trdoživosti manierističnih formul še v času, ko so v sosednjih deželah že vladali principi visokega baroka. Retrogradno usmerjeno 17. stoletje na Slovenskem se v oklepanju manieristične tradicije odpira vplivom s Severa, jih asimilira in transformirane vgrajuje v dela, ki zaradi svoje časovne zapoznelosti v primerjavi z likovno produkcijo v umetnostnih centrih že dolgo niso več aktualna. Tudi pri kompozicijah, nastalih v neposredni odvisnosti od tujih predlog, je vselej navzoč izrazito konservativen moment, saj mojstri praviloma kopirajo tudi celo stoletje stare predloge. Celó te so v novi izvedbi videti neprimerno bolj arhaične oz. starejše od že tako neaktualnih virov.

In prav s takšnim primerom se srečujemo ob oljni sliki *Oznanjenje* v Bohinju. Kot slika v severnem oltarju je tudi ta motiv posredovan s pomočjo grafične predloge. Gre za prizor oznanjenja – zamisel flamskega slikarja Gerarda Seghersa, ki so ga v tehniki bakroreza in jedkanice kopirali različni nizozemski in francoski grafiki (sl. 24–27).<sup>30</sup>

Gerard Seghers (1589–1651)<sup>31</sup> je flamski baročni slikar,<sup>32</sup> ki se je ob študiju del slavnih italijanskih mojstrov oddaljil od tradicije nizozemskega likovnega izražanja in postal sam izrazito italijanski in idealističen. Vendar pa je

<sup>28</sup> Format olja verjetno ne ustreza prvotnemu, vsaj na spodnjem robu je platno bržkone odrezano, kar je moč sklepati na osnovi odrezanih nog obeh upodobljenih figur. Celotno platno je verjetno prikrojeno dimenzijam oltarja in sekundarno vkomponirano v njegov okvir.

<sup>29</sup> Datirano okrog leta 1680. Katalog razstavljenih del, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I*, Ljubljana 1968, p. 144 [r. k.].

<sup>30</sup> Schelte à Bolswert (1586–1659) po Gerardu Seghersu

*Oznanjenje*

bakrorez, 386 x 276 mm

*Gerardus Seghers inventor / S. à Bolswert sculpsit*

Amsterdam, Rijksmuseum.

Anonimni bakrorezec po Gerardu Seghersu

*Oznanjenje*

bakrorez, 329 x 267 mm (dimenzije prizora)

Dunaj, Albertina.

Johann Georg Waldreich (?) po Gerardu Seghersu

*Oznanjenje*

bakrorez, 1661

Zagreb, HAZU – Kabinet grafike.

Jean Antoine Pierron (1755–?) po Gerardu Seghersu

*Oznanjenje*

bakrorez, 247 x 188 mm

Dunaj, Albertina.

<sup>31</sup> Omenja se tudi rojstna letnica 1591.

<sup>32</sup> Thieme–Becker: *Allgemeines Lexikon*, Vol. XXX, Leipzig 1936; Nagler: *Künstler-Lexikon*, Vol. 18, Linz 1911.



bil njegov temni caravaggiovski kolorit – v nasprotju s sodobnim flamskim briljantno svetlim slikarstvom Rubensa in van Dycka – negativno ovrednoten. Zato je Seghers sredi dvajsetih let 17. stoletja svojo maniro popolnoma pomeril po Rubensu, ki je s svojo umetnostjo in življenjsko filozofijo dominiral kulturnemu življenju tedanje južne Nizozemske. Tako tudi Seghers odtlej svojega videnja sveta in z njim slikarstva ne problematizira, forme podaja z drzno neposrednostjo in v rubensovskem svetlem koloritu. Slikarski učinek gradi na čaru barv in oblik ter na zunanji manifestaciji človeških občutij brez izrazitejšega poglobljanja v vsebinske probleme.

Seghersovo olje *Marijino oznanjenje* je doživelo svoj prvi grafični prevod v 17. stoletju v bakrorezu Nizozemca Schelte à Bolswerta,<sup>33</sup> enega najboljših grafikov svojega časa.<sup>34</sup> Bolswert se je šolal in zgledoval pri Abrahamu Bloemaertu in posnemal njegov široki skicozni manieristični stil. Njegova kasnejša in zlasti pozna manira pa se navezuje na umetniško osebnost Petra Paula Rubensa, saj nastopa grafik v vlogi enega njegovih najboljših interpretov. Z gotovostjo vodenja dleta in popolnim obvladovanjem tehničnega postopka dosega lahkotnost izvedbe, iluzijo prostorske globine in visoko sugestivno barvo.<sup>35</sup>

Bakrorez *Oznanjenje* (sl. 24) podaja motiv z virtuozno tehniko bogatih tonskih prehodov in sistematično enakomernem linearnem tkivu. Mreža finega črtnega sistema je koncentrirana tako gosto, da se posamične linije izgubljajo in se grafika razbira bolj kot serija tonov, manj pa kot mreža linij. Le manjši deli plošče so ostali neobdelani in izstopajo kot briljantni svetlobni refleksi. Tovrstno tonalno modeliranje, rangirano od visokih osvetljav do žametnih senc, oblikuje celotni prizor v smislu chiaroscurnega vodenja luči in postavlja pomen same skulpturalne forme v drugi plan. Do skoraj popolne negacije plastičnosti telesnih oblik in njihovega transponiranja v linearni vzorec, kar je v nasprotju z grafično predlogo, pa privede bohinjsko olje. Seghers–Bolswertovi figuri iz *Oznanjenja* sta podani že v soglasju z baročnimi oblikovnimi principi prve polovice 17. stoletja, čeprav je v figuri angela še zlahka prepoznati odmeve manierističnih slogovnih zakonitosti. Omeniti velja labilno pozo in zlasti vzvalovano draperijo božjega sla, ki se ne podreja zakonom težnosti, temveč polna lastnega življenja v drobnih gubicah stilizira površino in teži k zanikanju telesnih form pod sabo.

*Oznanjenje* v Bohinju s svojim linearnim risarskim izhodiščem še v neprimerno večji meri abstrahira materialne vrednosti upodobljenih likov in

<sup>33</sup> 1586 Bolsward – ? Antwerpen; Thieme–Becker: *Allgemeines Lexikon*, Vol. IV, Leipzig 1910; Nagler: *Künstler-Lexikon*, Vol. 2, Linz 1904.

<sup>34</sup> Zakladnica evropske manieristične in baročne grafike je bogata z grafičnimi variantami tega motiva, od katerih so nekatere glede na original zrcalne, kar velja tudi za naše olje. Vse so razen v dimenzijah med seboj identične, zato ostajam pri opisu Bolswertovega lista, ki je bil s svojo tehniko in kvaliteto morda vzor tudi drugim grafikom.

<sup>35</sup> Paul Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1911, pp. 351–354.

njihovo površino spreminja v ornament. Ornament nadomešča formalne kvalitete angelove in Marijine fizične pojavnosti in s tem negira njen trodimenzionalni značaj. Prosto je položen čez njuno površino, ne upošteva dejanske oblike obeh nosilcev. Slika tako nima prave prostorske dimenzije; zlasti figuri učinkujeta ploskovito, brez pravega prostorskega volumna. Abstraktni vzorec, ustvarjen iz zavojev, zavihkov in volutic draperij živi sam zase brez ustreznega ekvivalenta v formi, ki jo pokriva. Strukturiran je zgolj kot ploskovito površinsko tkivo s svojo lastno logiko in neodvisnim dekorativnim smislom v samem sebi. V primerjavi z ornamentom, ki ekvivalentno interpretira formo nosilca, je ta pristno manierističen.

Poleg slogovne konservativnosti oz. koraka nazaj v smeri manierizma je mojstru bohinskega *Oznanjenja* moč očitati celo vrsto poenostavljanj in nepravilnosti v podajanju draperij in telesnih delov:<sup>36</sup> mojster določenih likovnih rešitev predloge očitno ni prav razumel. Tako tudi ni izbral predložene možnosti plastičnega modeliranja figur s kontrastno osvetlitvijo. Osvetljene in senčne partije je postavil ostro drugo poleg druge, upoštevajoč prelome gub upodobljenih draperij, in z mehкими poltoni sledil oblikam teles pod njimi. Avtor olja je z ustvarjanjem linearnega vzorca negiral strukturo teles pod manieristično nagubanimi oblačili.

Precejšnjim odstopanjem od predloge lahko sledimo tudi v oblikovanju prostora in medsebojnem razmerju obeh nastopajočih figur. Seghersovo in po njem Bolswertovo delo prepričljivo podajata prostorske razsežnosti; figuri živita organsko zraščeni s svojim okoljem. Olje anonimnega mojstra skuša prostor obvladati s strogo simetrično organizacijo motiva, vendar je prostor zato preveč razmaknjen. V svoji manieristični izpraznjenosti učinkuje kot prestavljen v nekakšno splošno idealno sfero. Dinamiki predloge stoji nasproti zaledenel motiv, ki nima moči, da bi izolirano sterilno okolje oživil v dejanski prostor. Nematerialni ornamentalni postavi v tem prostoru ne živita, ampak sta videti kot prilepljeni na ozadje. Prav tako pogrešamo povezavo med akterjema samima. Bakrorez prikazuje božjega poslanca, ki se obrača natančno v smer proti Mariji, čeprav se mu pogled poveša k tlom; tudi Marija se ozira vanj. V Bohinju se Marija zazira v prazno, prav tako pa angelova postavitev v čistem profilu nakazuje smer, v kateri se njuna pogleda ne bosta nikoli srečala. Poleg tega je tudi prostorska distanca tu precej večja kot na predlogi.

Edino večje odstopanje od bakroreza v ikonografskem smislu je motiv Marijinega obiskovanja, ki ga je slikar olja vključil v kompozicijo kot sliko v sliki (sl. 28). Pravokotna sličica poudarja osrednjo os kompozicije in zapolnjuje nerazčlenjeni prostor za figurama v ospredju. Prizorček učinkuje kot

<sup>36</sup> Neopredeljiv bel kos tkanine, ki teče prek Marijinih prsi, je na grafični predlogi oglavnica, ki se spušča z Marijine glave in se ji ovija okrog prsi. Na oljni sliki je zveza med oglavnico in trakom svetle tkanine na Marijinih prsih pretrgana. Marijine roke so oblikovane kot lesena rezbarija, angelove peruti pa zgolj pritaknjene k ramenom. Zelo nevesče je podana linija nastavka angelovih las.

miniatura na nevtralnem ozadju, podana v močno rudimentarni, zgolj risarsko skicozni tehniki. Motiv opozarja na naslovno ikonografijo severnega stranskega oltarja, posvečenega dogodku Marijinega obiska pri teti Elizabeti.<sup>37</sup> Po pričevanju evangelista Luka se je Marija odpravila h Krstnikovi materi v Judejske gore in na pragu njene hiše sta se ženski, obe v pričakovanju rojstva, veselo pozdravili. V naslikanem okviru sta upodobljeni obe figuri v trenutku pristrčnega srečanja. Upodobitev je tako rudimentarna, da je težko ugotoviti starostno razliko obeh žena in s tem njuno identiteto. Za Marijo govori le njen popotni klobuk, privezan na hrbtu. Ženski sta si radostno segli v desnici in se z levicama objeli.

Oltarna slika s severne ladijske stene v Bohinju je torej iz dveh različnih evangelskih epizod sestavljena kompozicija brez tendence po enotnosti dogajanja. Vendar pa mojster naslikanega olja niti v tem drobnem dodanem motivu ni pokazal najmanjše mere lastne kreativnosti. Kot vse drugo je tudi ta prizor povzet po grafični predlogi. Gre za vrsto grafičnih variant, vrezanih po olju Federica Baroccija,<sup>38</sup> naslikanem za cerkev Santa Maria in Vallicella

---

<sup>37</sup> Lk. 1, 39–55.

<sup>38</sup> Gysbert van Veen po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

1588

bakrorez, 424 x 290 mm

*Fe: Ba: Vr: in: / Gÿs Veen sc: 1588/ Stati Belga for. Romae*

Dunaj, Albertina.

Johann Anton Paulis po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

1588

bakrorez, 420 x 288 mm

*Fe: Bar: Vr: in: Io' Antony de Paulis. for*

Dunaj, Albertina.

Battista da Parma po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

1589

jedkanica, 417 x 286 mm

*Fe: Bar: Vr: in: / Baptiste parmensis. D. D. Romae 1589*

Dunaj, Albertina.

Jean Mariette (1660–1742) po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

bakrorez, 412 x 288 mm

*Fe: Bar: Vr: in: / Mariette excū*

Dunaj, Albertina.

Philipps Galle po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

1589

bakrorez, 234 x 176 mm

*Fed. Barotius Vrb. invent / Phls Galle excudit*

Dunaj, Albertina.

(Cappella Pozzomiglio) v Rimu.<sup>39</sup>

Federico Barocci,<sup>40</sup> urbinski slikar in grafik (1526–1612), je ustvarjal v burnem času prepletanja različnih stilnih tokov, v času še vedno živih renesančnih idealov, izmenjujočih se z bizarnostjo akademskega manierizma in nastopom prvih zgodnjebaročnih interpretacij. Učil in zgledoval se je pri različnih renesančnih in manieristično orientiranih mojstrih, zlasti Correggio je opazno zaznamoval njegov stil. Kontrasti svetlobe in teme, mehak *sfumato*, diagonalne kompozicije, izjemna milina ženskih in otroških likov, mehko

---

Anton Joseph Prenner po Martinu Altomonteju oz. po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

1728–1733

jedkanica, 227 x 163 mm

Dunaj, Albertina.

Jan Sadeler (1550–1600) po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

bakrorez, 149 x 116 mm

*Ioān: Sadeler scalpsit et excudit*

Dunaj, Albertina

Heinrich Hondius (1588–po 1648) po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

bakrorez, 142 x 112 mm

*scalp. et excu.*

Dunaj, Albertina.

Carl de Mallery (1576–po 1630) po Janu Sadelerju oz. Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

bakrorez, 108 x 73 mm

*C. de Mallery sc.*

Amsterdam, Rijksmuseum.

Christoffel van Sichem III. (1618–1659) po Petru Candidu

*Obiskovanje*

serija Kristusovo otroštvo in Binkošti

lesorez, 195 x 151 mm

*C v Sichem Fecit.*

Amsterdam, Rijksmuseum.

Rafael Sadeler (1555–1628) po Federicu Barocciju

*Obiskovanje*

bakrorez, 77 x 59 mm

*Raf. Sad. exc.*

Amsterdam, Rijksmuseum.

<sup>39</sup> V okviru serije Kristusovo otroštvo in Binkošti se pojavlja identični grafični list *Obiskovanje* avtorja Christoffela van Sichema. Strokovna literatura (*oeuvre* katalogi) navaja podatek, da gre za motiv, vrezan po predlogi Petra Candida (F. W. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts cca. 1450 – 1700*, Amsterdam 1949, Vol. XXVII, p. 41 [17–22] 18.). List predstavlja inačico prizora *obiskovanja*, ki so ga po Federicu Barocciju vrezali različni grafiki. (Glej katalog navedenih grafičnih listov!).

<sup>40</sup> Thieme–Becker: *Allgemeines Lexikon*, Vol. II, Leipzig 1908; Nagler: *Künstler-Lexikon*, Vol. I, Linz 1904.

oblik in lirizem kolorita – vse to so elementi, s katerimi je utiral pot zgodnjebaročnemu likovnemu izrazoslovju. Njegov opus je naravnano izrazito sakralno. Po mnogih lastnih oljih je mojster sam izdelal jedkanice.

*Obiskovanje* v cerkvi Santa Maria in Vallicella v Rimu je suvereno delo, izvedeno v prepletu manierističnih in zgodnjebaročnih komponent.<sup>41</sup> Prizor se odvija na stopnicah pred domovanjem sv. Elizabete in sv. Zaharije. Popotna skupina, Marija, sv. Jožef, osliček in spremljevalka, je pravkar prispela na cilj, Marija in sv. Elizabeta sta si segli v pozdrav. Sv. Jožef si daje opravka s popotnico, sv. Zaharija v ozadju pa je stopil skozi hišna vrata in opazuje snidenje. Dekle stoji na nižjih stopnicah za Marijo, njen pogled pa je prav tako uprt k svetima ženama. Prostor se iz nekakšnega preddverja skozi vratno odprtino manieristično odpira v daljavo, kjer se razprostira pokrajina z nasegljem in delno vidno cerkveno arhitekturo. Kompozicija je urejena po principu križajočih se diagonal, ki ju oblikuje razporeditev figuralne skupine.

Olje je bilo reproducirano v številnih grafičnih variantah, ki bodisi natančno ponavljajo Baroccijevo zamisel ali pa citirajo zgolj centralni motiv pozdrava Marije in sv. Elizabete, kot je to storil tudi mojster bohinske oltarne slike (sl. 29–38). Grafični listi so izvedeni v tehniki bakroreza, jedkanice in lesoreza ter podajajo motiv v celoti ali v reducirani varianti, v isti smeri kot original ali ga zrcalno obračajo. Naš motiv je pravilno orientiran, izveden v reducirani inačici dveh glavnih figur v skrajno poenostavljeni, zgolj linearni dikciji. Postavitev obeh likov je povsem identična predlogi, le Marijina stoja je premaknjena z obema nogama v isti nivo, popotni klobuk pa se je iz spremljevalkega preselil na Marijin hrbet.<sup>42</sup>

Problem oltarnih slik iz cerkve sv. Janeza v Bohinju je problem ikonografskih motivov, posredovanih prek grafičnih listov različnih evropskih mojstrov. Dela izpričujejo motivne zveze s tistimi stvaritvami nizozemskega in italijanskega slikarstva, katerih poznavanje je bilo v provincialnem okolju posredovano le prek grafičnih prevodov. Grafika je bila tedaj edini primerni medij za razširjanje likovnih idej po vsej Evropi. V našem primeru gre tako za prenos idej iz nekega drugega okolja, iz drugačnih religioznih, socialnih, političnih, geografskih in kulturnih razmer. Naš kulturni prostor se je v 17. stoletju najraje oziral na Sever, čeprav je manierizem na Slovenskem mogoče razumeti le kot sintezo severnih in južnih vplivov. Vendar pa so italijanski elementi vselej severnjaško preoblikovani in praviloma prihajajo na naše ozemlje prek severnega ovinka.

Oltarne slike iz Bohinja so priča poskusu natančnega kopiranja predlog, prevodi pa se vselej izražajo v poenostavljenem, včasih naravnost okornem jeziku. Kljub nespremenjenim kompozicijam ne vsebujejo moči predlog. Dela, ki jih jemljejo za vzor, so kvalitetne manieristične in zgodnjebaročne stvaritve. Zlasti slednje podajajo bohinske slike na način, ki je v odnosu do vzo-

<sup>41</sup> Ohranjena je vrsta pripravljanih risb za kompozicijo *obiskovanja*. Cf. Andrea Emiliani: *La Mostra di Federico Barocci*, Bologna 1975.

<sup>42</sup> To velja tudi za vse reducirane inačice, ki podajajo obe figuri le do pasu.

rov konservativen, usmerjen nazaj k manierističnim vzorcem, ki so tedaj v Evropi že preživeli umetnostni inventar. Gre za problem zamudništva v umetnosti na naših tleh, ki se očitno odraža tudi v 17. stoletju, saj umetniki kompozicije, naznanjajoče barok, prevajajo nazaj v manieristični slovar. Tako je npr. motiv oznanjenja v bohinjski izvedbi videti stilno povsem enotno manieristično delo brez opozoril na dejstvo, da gre izvirno za preplet dveh različnih evropskih stilov.

Poleg kopiranja tujih del, italianizirajočih akcentov in nerazumevanja novih stilnih tokov 17. stoletja v Evropi, je eklekticism četrti značilnost tega slikarstva. Olje s severnega stranskega oltarja v Bohinju ni zgolj stilni preplet severnih in južnih elementov, temveč neposredna kombinacija dveh neodvisnih del evropske zgodnjebaročne umetnosti, ki izhajata iz dveh tako oddaljenih in likovno različnih dežel, kot sta Nizozemska in Italija. In končno se pri naših slikah pojavlja še vprašanje kvalitete, ki nedvomno zaostaja od kopiranih vzorov.

#### THE ICONOGRAPHICAL ORIGIN OF THE PANELS OF THE SIDE ALTARS AT ST. JOHN THE BAPTIST AT LAKE BOHINJ

The two altarpieces of the North and South altars, respectively, of St. John the Baptist at Lake Bohinj confirm the thesis that iconographically, Slovenian painting of the period was influenced by other parts of Europe. Our Mannerist painting was closely related to the painting abroad. At the time the only means of such influence were the prints that were circling all over Europe. The prints in question were copied in oil or in tempera, whereby the copies were either identical with the originals, or modified versions, combining various motifs; images in reverse were also possible. In Europe this kind of practice was customary from the late Middle Ages onwards. The 16th century, in particular, saw engraving gaining a more utilitarian role, i. e. informative and explanatory. One could see it as a mediator of artistic motifs, to intentionally increase the popularity of works of art. Abundant in forms, this treasury enabled artists to spread the ideas which had already been realized in painting.

The two panels of the North and South side altars of St. John the Baptist at Lake Bohinj obviously borrowed the ideas from the prints program, too. The panel of the South side altar dates back to 1635, and represents the *Decapitation of St. John the Baptist*. The anonymous work is an identical copy of the engraving by Jan Sadeler I., who, in turn, modelled his motif after the oil painting by the Flamish master Marten de Vos. The altarpiece observes the print in its composition, comprehension of space, interpretation of figures, details, and stylistic features, typical of the Mannerist period.

The North side altar is dedicated to *Mary's Visitation*. The central oil painting represents *Mary's Annunciation*. The motif of Mary's Visitation can not be taken as a part of the former theme; it is a painting within a painting, suspended in the air, in the background of the panel. Although created half a century later than the panel of the South altar, it followed the same European Mannerist principles. The oil is a copy of an engraving by Schelte à Bolswert, whose work of art was modelled after a painting by the Flamish master Gerard Seghers. The oil translates the early Baroque style of the engraving into the Mannerist expression in the sense of negating the plasticity of figures which were transposed to form a linear pattern. The Bohinj Mannerist interpretation deprives the Baroque original of its three-dimensional character.

The miniature motif of *Mary's Visitation* in the background of the painting was influenced by a print which transfers the composition by Federico Barocci onto a copper plate. The scene is a somewhat reduced variant done in a simplified, sketch-like linear manner.

The altarpieces of St. John the Baptist at Lake Bohinj unveil the manifold problem of the 17th century painting in Slovenia, and the adoption of the artistic motifs of the prints coming from the Northern Europe, in particular. Consequently the Slovenian painting acquired the heterogeneous Mannerist style of the Netherlands combined with the elements of Italian origin. Influenced by the Romanist art, the Northern art offered but a style of compromise; when reaching the South it was a synthesis of the Dutch and Italian stylistic features. Our panel may indeed have been modelled after an Italian work, yet the latter experienced a Northern transformation on its way to the South.

Another feature that distinguishes the Bohinj altarpieces from the original prints is a simplified, rudimentary and at times a bit awkward language. Besides, as to their style, they proved the conservatism of Slovenian painters, for although in the middle of the 17th century, there was still the inclination to make use of the Mannerist tradition going back fifty or even a hundred years, while Europe was already governed by the new Baroque principles.