

16

FRANCÈ STELE

IKONOGRAFSKI KOMPLEKS SLIKE „SVETE
NEDELJE“ V CRNGROBU

RAZPRAVE II
FILOZOFSKO-FILOLOŠKO-HISTORIČNI RAZRED
SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI

SPREJETO NA SEJI DNE 17. JULIJA 1944.

Ikonografski kompleks slike „Svete Nedelje“ v Crngrobu

Leta 1935 je bila odkrita na fasadi cerkve v Crngrobu slika trpečega Jezusa, ki je vzbudila izredno zanimanje radi prizorov iz vsakdanjega življenja, pokrivajočih njeno ozadje.¹ Naslikal jo je v 2. pol. XV. stol. neznan slikar, pripadajoč verjetno delavniškemu krogu prvega zgodovinsko opredeljivega ljubljanskega slikarja Janeza, sporočenega nam pod imenom Johannes pictor de Laybaco. Crngrobska slika mika znanstvenika razen radi upodobitev življenja konca srednjega veka, posebno tudi zato, ker predstavlja zamotan kompleks ikonografskih motivov, po katerih se izraža na doslej drugod še neznan način nenavadno komplicirana, nabožno vzpodbudna in poučna vsebina (sl. 27—31).

Srednji del te slike predstavlja v pravokotnem okviru golega, čez ledja prepasanega frontalno postavljenega Jezusa z rahlo k desni rami nagnjeno glavo. S kazalcem na stran upognjene desnice kaže rano na desni strani prsi, levico pa dviga z odprto dlanjo, da se vidi rana, pred levo stran prsi. Ozadje Jezusove figure je pokrito z orodji, s katerimi so ga mučili, in glavami zgodovinsko znanih povzročiteljev njegovega trpljenja. Tako je tu upodobljen sv. Peter s kretnjo zaničanja in petelinom poleg sebe, veliki duhoven Kajfa, ki trga svoj plašč, in njegov tast Ana, rabelj, ki pljuje Jezusu v obraz, Pilat, ki si umiva roke, Pilatova žena s krono na glavi (Herod?) in bradati Juda z vrvjo okrog vratu. Izmed orodij trpljenja, katerih glavna skupina predstavlja takozvana »arma Christi«, so upodobljeni na levi strani križ z žebli, sulica, z vrvjo ovit steber, suknja, za katero so vadljali in bič, na desni pa trs in goba. Na tleh med razkrečenimi Jezusovimi nogami je naslikan mož, ki z visoko dvignjeno sekiro cepi drva in jih sklada na kup ob njegovi levi nogi. V levem gornjem kotu te osrednje slike, ki jo poznamo v ikonografski vedi kot Imago pietatis, podoba sočutje vzbujajočega Jezusa, vidimo doprsno podobo Boga Očeta, ki z desnico kaže na Sina, katerega je poslal v odrešitev grešnemu svetu; pred njim se pozna sled goloba sv. Duha.

¹ Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae I. Ljubljana 1935, str. 42. — J. Veider, Vodič po Crngrobu, Škofja Loka 1936, str. 24—30.

Okolica te osrednje podobe je razdeljena na devet vodoravnih pasov, katere pokrivajo v neprekinjenih vrstah sličice iz vsakdanjega življenja srede XV. stol. Spodnja dva pasova sta močno odrgnjena in ne več popolnoma razločna, prav tako levi del gornjega pasu na desni strani; na levi strani pa so radi pozneje vzdane konzole oboka lope popolnoma uničeni gornji trije pasovi, od četrtega pa srednji del. Prvotno je bilo tu naslikanih okrog 60 prizorov; ohranilo pa se jih je 47; predstavljajo pa tele dogodke: 1. Žena s svežnjem na glavi, 2. kovač pribija konju podkev, 3. otovorjene živali, 4. lovec s sokolom na konju, 5. lovec pešec s sulico, rogom in psom, 6. mož krtači konja, 7. mlin in ribolov z mrežo, 8. tovorna mula nosi žito v mlin, 9. mož in žena se kopljeta v kadi, 10. lovci streljajo ptice na drevesih, 11. presejevanje moke, 12. mesenje testa (?), 13. peka (?), (lopar s hlebom), 14. naložen voz, 15. nepojasnen prizor z možem na drevesu in ženo spodaj (beljenje platna?), 16. nag mož namaka lan, 17. žena suši lan, 18. otresanje in 19. obiranje sadnega drevja, 20. skupina dveh zažganih poslopij, spredaj dva vojaka z loki odganjata živino, 21. godci in vrsta moških in ženskih figur, ki se drže za roke in rajajo, 22. dvoboj z meči, 23. že omenjeni mož, ki cepi drva, 24. nerazločen prizor ob postelji z ženo in možem; 25. sedeča mož in žena držita venček (?), nad njima plava zelen hudič, 26. žena se ukvarja z zelenim medvedom, stoječim na skrinji in obračajočim se z glavo k nji, 27. ljubimkanje (možu sedi za vratom hudič), 28. sedeča žena s piskrom, za vratom ji sedi hudič, 29. navijanje preje v klobčiče, 30. navijanje preje na motovilo, 31. tkanje na statvah, 32. mož si greje gole noge pri ognjišču z visečim kotlom, 33. krojač pri delu, zraven viseča suknja, 34. čevljar, 35., 36. in 37. pranje (?), 38. kramar v leseni kolibi, 39. zidar in kamnosek, 40. trgovina z blagom, 41. mesar pri sekanju mesa, 42. kegljači na kegljišču, 43.—47. prizori iz gostilne (kockanje, kvartopirci, pivci, pretep).

Desni spodnji kot pokriva v obsegu dveh pasov do ene tretjine širine zijajoče peklenko žrelo; vanje stopa skupina oseb, katero pred vhodom sprejema zelen hudič, nad njim pa visi lilabarvast hudič; na čelu skupine je samomorilec z nožem zasajenim v prsi.

O smislu naše slike ne more biti nobenega dvoma: Človeško življenje, upodobljeno tu v izbranih dogodkih iz vseh letnih časov, vseh opravil in razpoloženj, ima na izbiro dva končna cilja, trpečega Kristusa, ki ga je na svet poslal Oče, da človeštvo odreši, in peklo, ki čaka tiste, kateri nočejo razumeti smisla Odrešenikove žrtve. Vsako, tudi najvsakdanjejše delo in opravilo je lahko človeku v pogubo ali odrešenje, kakor ga namreč posveti ali zlorabi.

Ikonografski izvor naše slike je popolnoma jasen. Gre za posebno, lahko rečemo kar, kolikor je doslej znano, edinstveno obliko konec srednjega veka tudi pri nas močno razširjene in priljubljene slike trpečega Odrešenika obdanega od orodij, s katerimi so ga mučili, in orodij vsakdanjih človeških opravil, s katerimi ga, če jih zlorablamo ali v prepovedanem času porablamo, lahko vsak dan znova mučimo. V širokem smislu gre torej za posebno obliko takozvane *Imaginis pietatis* ali, kakor se izražajo Nemci, *Erbärmdebilda*.

Ikonografska oblika pa, v kateri se nam ta, splošno znana versko vzpodbudna vsebina nudi, je popolnoma izredna, ker se ne omejuje na samo *Imago pietatis*, ampak ž njo združuje vrsto drugih ikonografskih zasnutkov ter vse veže v nov, bolj zgovoren sestav. Za ikonografsko analizo naše slike je namreč poleg *Imaginis pietatis*, nemškega *Erbärmdebilda* ali angleškega *Piersa Plowmana* treba pritegniti še *Poslednjo sodbo*, *Krst v Jordanu*, *Sv. Trojico* v obliki t. zv. *Gnadenstuhla*, ikonografske začetke upodabljanja *Srca Jezusovega*, srednjeveške cikle prizorov iz vsakdanjega življenja in slike iz ciklov t. zv. *Ars memorativa*. Šele po zadostnem vpoštevanju vseh teh sestavin se nam odkrije vse vsebinsko bogastvo in dragocena kulturnozgodovinska pričevalnost crngrobske slike.

Osrednji, kompozicijsko in vsebinsko vodilni motiv naše slike je *Imago pietatis*, podoba mučenega, sočutje vzbujajočega Jezusa. Trpeči Jezus, obdan od podob orodij svojega mučenja, v ikonografiji znanih in tudi samostojno upodabljanih kot »*arma Christi*«, pripada številni vrsti poznosrednjeveških nabožnih podob, ki so nastale in se dalje razvijale po pobožni spekulaciji mistikov in pridigarjev v zvezi z legendo o prikazni Trpečega Jezusa »in specie *Pastoris sub effigie pietatis*« med mašo papežu Gregoriju Vel. Danes je ikonografski izvor in razvoj te, konec srednjega veka izredno priljubljene nabožne podobe toliko pojasnjen, da nudijo izsledki zadevne literature trdno podlago za razumevanje crngrobske in drugih vsebinsko obogatenih slik te vrste.² Izhodišče kulta

² Gert von der Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300—1600*, *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, Berlin 1935. — *Beweinung Christi (und Erbärmdebild)*, *Reallexikon zur deutscher Kunstgeschichte* hg. O. Schmitt, I., str. 458—475. — E. Panofsky, *Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmannes« und der »Maria Mediatrix«*, *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, str. 264 sl. — G. Samuelsson, *Gregorii mässa*, *Konsthistorik tidskrift* 4, zv. (1935), str. 64—71. — R. Bauerreiss, *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München 1931. — Swarzenski G., *Insinuatione divinae pietatis*, *Festschrift für Ad. Goldschmidt*, Leipzig 1923, str. 65—74. — *Isti, Quellen zum deutschen Andachtsbild*, *Zeitschrift*

Imaginis pietatis, čigar umetnostni spomeniki so posebno številni v XIV., XV. in deloma še v XVI. stol., je nedvomno ikona bizantinskega izvora, ki so jo častili v kapeli sv. Gregorija Vel. v cerkvi S. Croce di Gerusalemme v Rimu in katere komaj razločni 15 × 20 cm veliki posnetek še danes časte v relikvariju sv. Gregorija istotam. Posnetek prvotne ikone je najbolj znan iz bakroreza Izraela van Meckenem iz 2. pol. XV. stol. Ikona je bila opremljena z grškimi napisi in je predstavljala pred križem stoječo, do pasu vidno, frontalno postavljeno podobo trpečega Jezusa z rokami prekrižanimi pred pasom, s krvavečo srčno rano v desni strani prsi in z glavo onemoglo nagnjeno k desni rami. Onemogli izraz, ki ga podčrtujejo napol zaprte oči in ves izraz telesa, posebno tudi pred pasom prekrižane roke, napravlja vtis upodobitve na križ položenega ležečega trupla mrtvega Jezusa. Ta tip je v bizantinski umetnosti znan od 12. stol dalje; najstarejši primer pa naj bi bil po Löfflerju v grobni cerkvi v Jeruzalemu. Češčenje ikone v cerkvi sv. Križa v Rimu je bilo združeno z bogatimi odpustki, ki so jih radi namenjali ranjnim; nanjo so konec srednjega veka navezali tudi legendo o Gregorijanskih mašah za rešitev iz vic, kar je še bolj povzdignilo od zač. XIV. stol. dalje v kopijah v Italiji, posebno na nagrobnikih, močno razširjene podobe (sl. 32). Njeno priljubljenost so širile tudi slike in pozneje grafični listi votivnega in nabožno vzpodbudnega značaja t. zv. »podobe odpustkov« (Abläss-Tafeln) z napisi, kateri so obetali posebne odpustke tistim, ki to podobo pobožno opazujejo in zmolijo tri očenaše in tri češčene Marije ali sedem očenašev, sedem češčenih Marij in sedem »molitvic sv. Gregorija« in podobno.³ Romarji so glas o njeni milostni moči razširili po vsi zapadni Evropi. Tudi jubilejna romanja v Rim, ko so v obvezni vrsti bazilik obiskovali tudi cerkev sv. Križa z relikvijami trpljenja Gospodovega, so nedvomno pospeševala

f. Kunstgeschichte IV (1935), str. 141—144. — K. Löffler, Ikonographie des Schmerzensmannes, posnetek disertacije v Jahrbuch der Dissertationen der Philos. Fakultät Berlin 1921/2. — K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst I. Freiburg in Br. 1928, str. 486—494. — E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908, str. 91—102. — J. A. Endres, Die Darstellung der Gregormesse im Mittelalter, Zeitschrift für christl. Kunst 1917, str. 146 sl. — Cottas Vénétia, Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques, Atti del V. Congresso internazionale di studi bizantini II. zv., str. 87—102. — A. Thomas, Das Urbild der Gregoriusmesse (Mosaikbild in S. Croce in Rom), Rivista di archeologia christiana X., str. 51—70. — P. Ortmayr, Papst Gregor und das Schmerzensmannbild in S. Croce zu Rom (Zur Vorgeschichte des Bildes), Rivista di archeologia christiana XVIII., str. 97—111.

³ Prim. članek Abläss-Tafeln v O. Schmitt, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I. zv., Stuttgart 1933.

širitev Gregorijanske ikone.⁴ Zgodaj se je v srednji in zapadni Evropi združil s posnetkom prvotne ikone za razumevanje crngrobske slike važni motiv, t. zv. Arma Christi, Kristusov grb, slika okrog križa razvrščenih upodobitev orodij, s katerimi so Jezusa mučili (sl. 35). S tem so prvotno ikono, vsebinsko močno obogatili. Bogatili pa so jo tudi figuralno; tako n. pr. z angeli, ki opirajo mrtvo Jezusovo truplo in ga predstavljajo vernikom v češčenje kakor v *Grandes Heures du duc de Berry* v pariški narodni biblioteki iz zač. XV. stol. Včasih opirata Jezusovo truplo, stoječe največkrat v sarkofagu, mesto angelov Marija in Janez ev.; ta oblika je bila posebno priljubljena v italijanski renesansi. Pogosto pa so upodabljali tudi legendarni dogodek maše sv. Gregorija sam, kakor ga je verjetno v spomin na sveto leto 1500 posebno prikupno upodobil Bernt Notke na oltarju v Marijini cerkvi v Lübecku. Zelo znan primer imamo tudi v Maši sv. Gregorija v Dürerjevem bakrorezu iz l. 1511.

Izven Italije je doživel prvotni motiv pred ozadjem s križem in z mučilnimi orodji v sarkofagu stoječega, do pasu vidnega Kristusa bogat razvoj predvsem kot cela podoba pred takim ozadjem stoječega Odrešenika. Že v prvotni obliki se je izraz pogosto spremenil s tem, da Jezus ni upodobljen kot mrtev ali vsaj do smrti izmučen, ampak da gleda, v rokah drži bič in butarico šib, nazadnje pa z desnico kaže na svojo srčno rano. Tembolj so se nove, mistični poglobitvi prvotne ikonografske oblike ustrezne oblike izrazile v ti drugi, celo postavo Jezusovo upodabljaajoči obliki. Tudi to obliko pozna vsa zapadna Evropa, posebno pa je bila priljubljena v nemški umetnosti. Na podobah odpustkov, na votivnih slikah in reliefih, na nagrobnikih jo od srede XIV. stol. dalje opazujemo v nešteti in različnih inačicah in z vedno bogatejšo vsebino. Da imata oba tipa vsaj idejno skupno izhodišče v ikoni v S. Croce v Rimu, dokazuje razen dejstva, da obe vrsti v poznejšem razvoju v različnih ozirih vplivata druga na drugo, posebno tudi, da je znanih več prehodnih oblik, pri katerih v bistvu ne gre za drugo kakor za podaljšanje rimsko doprsne figure v celo. Odličen primer za to je »podoba odpustkov« iz Fritzlarja iz okr. 1400.⁵ Kaže nam frontalno stoječega Jezusa v celi postavi z nagnjeno glavo in rokami pred pasom prekrižanimi pred ozadjem z arma Christi, kjer pa je križ pomaknjen nekoliko ob stran. To pa ne izključuje možnosti, da se je drugod prvotno samostojna podoba v celi figuri stoječega Odrešenika idejno združila z rimsko obliko v ikonografski tip v celi po-

⁴ C. G. Heise, *Die Gregormesse in der Lübecker Marienkirche*, *Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft* IV., Berlin 1937, str. 83.

⁵ Sl. 2 na str. 82 I. zv. *Reallexikona zur deutschen Kunstgeschichte*.

stavi prikazanega, svoje rane kažočega Jezusa pred ozadjem z orodji mučenja. Bistvena razlika med rimskim in nemškim tipom je v tem, da je na rimski ikoni Jezus prikazan mrtev, pravkar snet s križa, čakajoč v sarkofagu na pokop; nemški tip pa ga kaže v smislu razglabljanj mistikov, da je Jezus med križanjem in pokopom za kratek čas oživel, živega, s kretnjami opozarjajočega na svoje rane.

V tej tako spremenjeni, srednje in zapadno evropski likovni domišljiji očitvidno ustrežnejši obliki in njenih variacijah je izhodišče za crngrobski primer. Prvo idejno obogatitev je doživela prvotna združitev Gregorijanske ikone z grbom Kristusovim s tem, da so med orodja mučenja pomešali tudi glave tistih, ki so ga mučili, Jude, ki ga je izdal, Petra, ki ga je zatajil, rablja, ki ga je opljuval, Pilata, ki ga je izročil mučilcem itd. (sl. 35). Ta oblika je ostala v veljavi do tistega momenta, ko se je izročeni ikonografski sestav *Imaginis pietatis* v 16. stol. polagoma umaknil časovnemu razpoloženju ustrežnejšim novim ikonografskim temam, predvsem podobi križanega Odrešenika, katera zavzame vodilno mesto v nagrobni, votivni in simbolično spekulativni umetnosti.

Ob ti nekako versko službeni obliki *Imaginis pietatis* kot pobožnemu češčanju namenjeni podobi pa se je nekako od konca XIV. stol. dalje v poljudni umetnosti bolj uveljavljala druga, meditativno spekulativnim spremembam podvržena oblika, izhajajoča predvsem iz misli, da Jezusu vedno znova lahko obnavljamo njegovo muko. Zgodovinske podobe mučiteljev in orodij so kar vabile preprosto domišljijo, da jim doda orodja vsakdanjih opravil in s tem vsebino podobe kar mogoče ozko zveže z živim življenjem in njegovo etiko prekvasi z mislijo na odrešilno žrtev Jezusovo. Nova vrsta se pojavi na raznih krajih zapadne in srednje Evrope že v 2. pol. XIV. stol. v tako enotni obliki, da je zelo verjetna misel na skupni vir. Mnogo govori za Anglijo, kjer poznamo večje število zgodnjih primerov. Razpoloženje za to pa je nedvomno obstajalo že prej tudi drugod in je spekulativna miselnost nedvomno povsod tipala v novo smer išoč zvez med reprezentativno ikono in resničnim, posvetitve potrebnim življenjem. Sled takega tipanja v življenjsko aktualnost se nam zdi, da smemo videti v navpični lestvi ob Gregorijanskem Kristusu v bivšem dominikanskem hodniku v Ptuju iz petdesetih let XIV. stol.⁶ Lestev spada sicer v vrsto mučilnih

⁶ Fr. Stelè, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuju v ČZN XXVIII., Maribor 1933, str. 171. — E Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1910, str. 131—133. — Pregled slovenskih spomenikov je v ČZN XXVIII., str. 170 in *Monumenta artis slovenicae I.*, str. 26. — Pregled švicarskih spomenikov podaja R. Riggenschach, *Zu den Wandbildern in Ormalingen (Schweiz). Christus umgeben von Handwerkzeugen*, *Freiwillige Basler Denkmalpflege* 22. (1937), str. 10.

orodij in se z njimi pogosto upodablja; ptujska pa je označena kot lestev posebnega, globljega pomena s tem, da je v vsak predel med klini postavljen po en obris stopali, menjaje enkrat leva enkrat desna. Zdi se nam, da za to lestev ni druge razlage, kakor mistična lestev čednosti. Srednjeveškim mistikom je namreč Jakobova lestev s 15 klini simbolizirala vrsto 15 čednosti, ki jih združujeta bruni ljubezni do Boga in do bližnjega. Durandus in Sicardus jo v svoji simboliki cerkvenega poslopja in njegove opreme predstavljata kot simbol stopnic pred oltarjem, ki naj spominjajo na 15 čednosti in njihovi starotestamentni podobi, petnajstere stopnice, ki so vodile k Salomonovemu templju, in petnajstere psalme *graduales*.⁷ Merodajno za tako razlago svojevrstnega motiva bi bilo, ali je imela naša lestva 15 klinov ali ne; na par mestih je namreč nejasna, toda razpoložljivi prostor bi temu številu ustrezal. Stopali bi v takem primeru nadomeščale angele, ki stopajo po simbolični Jakobovi lestvi; vernika, ki opazuje podobo trpečega Jezusa, naj bi opominjala na ljubezen do Boga in do bližnjega.

S tako razlago ene izmed sestavin skupine *arma Christi* bi bil reprezentativni značaj tega motiva prekoračen in bi dobil predvsem tudi osebno razmerje do opazujočega človeka. V drugi zvezi z Izveličarjevim odrešilnim delom pa je bil v tem času že tudi dan pozneje tako priljubljeni motiv orodij človeških opravil. Že v 2. pol. XII. stol. so bila v Poslednji sodbi v Ramersdorfu v Nemčiji naslikana orodja dela, kladivo, srp, kosa, kolo in cepec, v rokah blaženih, katerim angel odpira nebeška vrata.⁸ Če so tu služila izveličanim kot dokazilo vrednosti njihovega življenja, ker so jih porabljali božjim zapovedim ustrezno, je za nabožno razpoloženje nedvomno še bližja misel, da jih človek lahko zlorabi, prav v zvezi s sliko muke Gospodove.

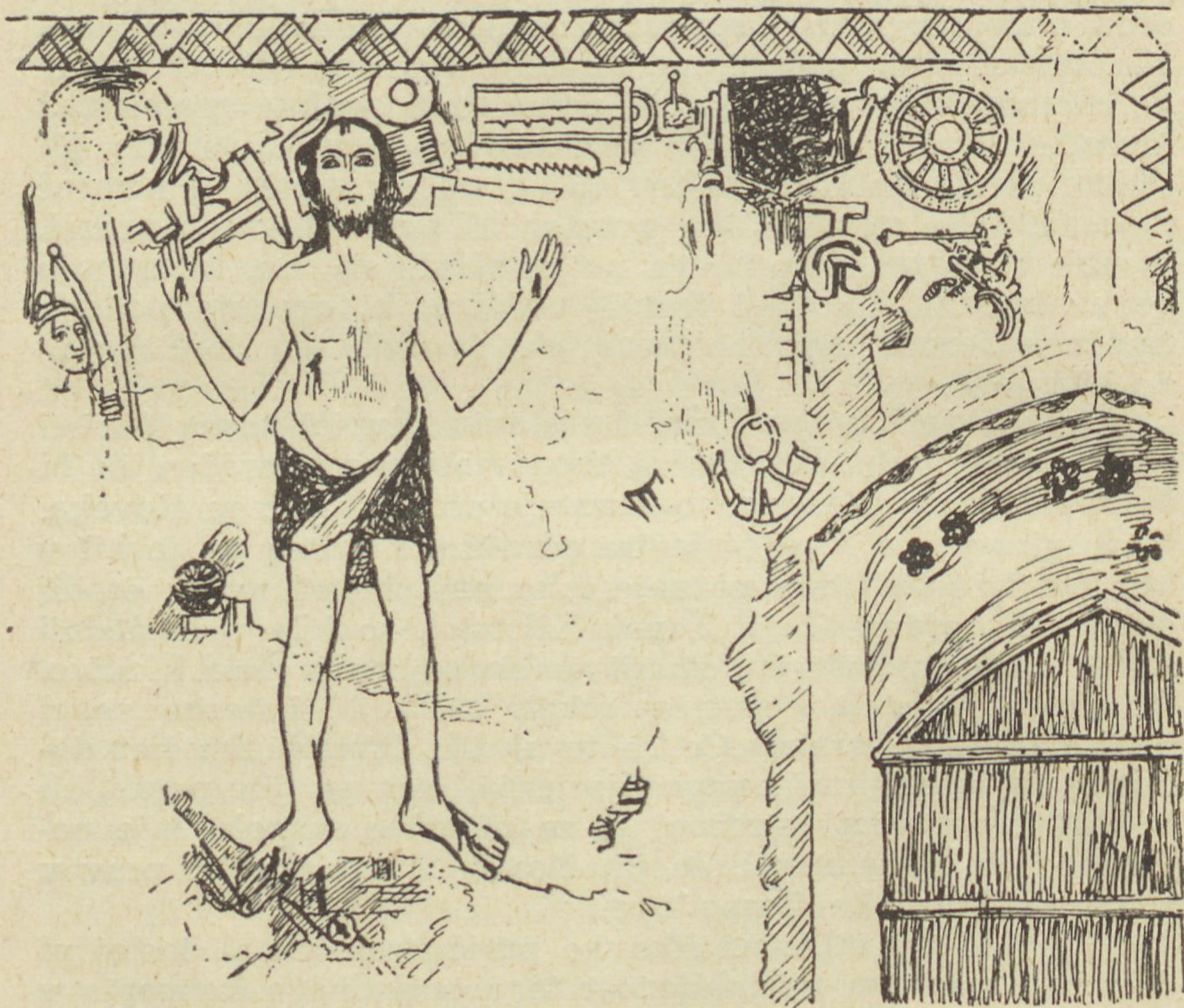
Kje je bila ta misel likovno prvič uresničena, doslej ni dognano; posebna priljubljenost tega poljudnega koncepta v Angliji in v srednji Evropi govori za eno izmed teh dežel. Za Anglijo posebej govori dejstvo, da so tam ohranjeni spomeniki starejši od nemških, predvsem pa literarno izročilo o viziji Piersa Plowmana, ki naj bi bila postala izhodišče nove ikonografske oblike.⁹ V Angliji se je namreč okr. 1362 prvič

⁷ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2. izd. Freiburg im Br. 1924, str. 69, 164, 165 in 246 in K. Künstele, o. c. I., str. 286.

⁸ E. W. Tristram, *Piers Plowman in english wallpainting*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* Nr. CLXXV, vol. XXXI., London 1917, str. 135—140. — T. Borenius in E. W. Tristram, *Englische Malerei des Mittelalters*, Firenze—München 1927, str. 29—35.

⁹ O tem je izšla posebej tudi razprava *Vision of William concerning Piers Plowman* v Oxfordu 1924, ki mi pa ni bila dostopna.

pojaviła cerkveno reformistično usmerjena pesnitev Williama Langlanda o viziji, v kateri se je prikazal Kristus v podobi Piersa Plowmana, delavca, ki dela med svojimi tovariši delavci težka poljska dela; nauk naj bi bil, da človek najde odrešitev v poštenem delu. Po Tristramu (o. c.) je novo vrsto slik, ki je dobila ime Piers Plowman, pobudila ta pesnitev, kajti najstarejši primeri so nekako istočasni ž njo ali mlajši, Ni pa seve izključeno, da so starejše, doslej neznane ali že uničene slike



Ampney, Gloucestershire, Kristus kot Piers Plowman (K. 14. stol.)

dale pobudo za nastanek pesnitve, ki ima socialno reformistično težnjo. Tristram domneva, da gre pri teh podobah za analogijo med Kristusovim trpljenjem in križanjem ter trpljenjem delavca. Zdi se mu, da zato govori tudi dejstvo, da so na angleških slikah orodja včasih (tako posebno v cerkvi v Stedhamu, Sussex) razvrščena v obliki glorijske okrog glave trpečega Kristusa. Sicer pa je bistvo zasnutka isto kakor drugod v Evropi, da je ozadje posejano s slikami orodij vsakdanjih opravil. Opažajo se kladivo, srp, kosa, kolo, lok, žaga, sekira, glavnik, rog, nož, klopčič, klešče, vrč, šilo, tehtnica,

jarem, igralske karte, sviralo, skleda, raženj, vilice, škarje za striženje ovac, trobenta, meč, lopata in podobno. Ohranjenih je okrog petnajst slik te vrste od 2. pol. XIV. stol. do zač. XVI. stol. Najstarejša in najzanimivejša je slika v Marijini cerkvi v Ampneyu, Gloucestershire, ki je nastala za Langlandovega življenja pred l. 1400 (sl. na str. 408). Predstavlja nam frontalno stoječo postavo golega, čez ledja prepasanega Kristusa z obojestransko dvignjenima rokama, da se dobro vidi njegovih petero ran; obsežno ozadje pa je pokrito s slikami orodij. Že v tem najstarejšem angleškem primeru vidimo popolnoma razvit tip slike trpečega Jezusa, kakor nam je znana iz mnogih spomenikov XV. stol. v zapadni in srednji Evropi. Prav ta skladnost, ki jo je mogoče razložiti samo s skupnim virom, pa po našem govori proti Tristramovi tezi, da je pesniška vizija Williamova dala pobudo za novi ikonografski koncept. Narobe pa se nam zdi prav lahko mogoče, da je kaka starejša slika tega predmeta, ki jo je William poznal, pobudila njegovo domišljijo pri zasnutku prikazni Piersa Plowmana, Kristusa delavca. Pomen te slike pa je bil nedvomno že od začetka tudi v Angliji isti kakor je izpričan v spomenikih na celini. Ikonografsko poreklo pa ni nujno vezano na Gregorijansko ikono, ki je značilni, zelo konservativno upoštevani motiv italijanskih spomenikov, čeprav je v posameznih primerih podaljšanje doprsne postave v celo nedvomno. Nedvomno pa je vezano na drugi, v srednji Evropi prav tako razširjeni in poleg Gregorijanskega že v XIV. stol. uveljavljeni tip trpečega Jezusa v celi postavi z živimi kretnjami kažočimi rane. Zanimivo je, da predstavlja že naš najstarejši, spredaj omenjeni primer trpečega Jezusa pred ozadjem z Arma Christi, v bivšem dominikanskemu hodniku v Ptuju iz srede XIV. stol., celo postavo, približno istočasno pa nastopa v istem samostanu pod zvonikom primer posnetka rimske ikone pred ozadjem z arma Christi. Vsebina obeh slik je nedvomno ista; kakor hitro pa bi na prvi ptujski sliki nadomestili Arma Christi z orodji vsakdanjih opravil, ali jih vsaj pomešali ž njimi, bi se ta vsebina spremenila v vsebino Piersa Plowmana, kolikor jo je mogoče razbrati iz likovnih del samih brez literarnih pripomočkov. Da pri teh, čeprav izrazito poljudno cerkvenih slikah tudi v Angliji ne gre za izraz socialno reformističnih idej, kakor se to zdi Tristramu pod vtisom pesnitve o Piersu Plowmanu, ampak za nabožno vzpodbudnost, za odvrčanje vernikov od greha in buditev kesanja za grehe, priča slikarija v Hissettu, Suffolk, kjer je nad podobo Piersa Plowmana naslikana podoba drevesa sedmerih smrtnih grehov, ki je bila v XIV. in XV. stol. v poljudnem slikarstvu zelo razširjena kot priprava na spoved

za neuko ljudstvo.¹⁰ Po svoji življenjsko aktualni strani, poudarjeni z orodji raznih opravil, se ta vrsta slik izrazito loči kot intimnejša, poljudno privlačnejša vrsta od reprezentativno nabožne slike Gregorijanskega Kristusa tudi če je podaljšan v celo postavo. Dočim ostane Gregorijanska vrsta konservativna in se času ustrezno le malo spreminja v izrazu in kretanjah Odrešenikovih, pa je literarno bogatejša, poljudna vrsta doživela mnogo bujnejši razvoj. O vsebini, ki je, kakor smo že poudarili, življenjsko aktualizirana, danes tudi ni nikakega dvoma več in je odločno treba zavrniti mnenje, ki se mu je za O. Demusom¹¹ pridružil Gert von der Osten,¹² da te slike pomenijo cehovske znake, kar naj bi bilo posebnost te vrste slik na Angleškem, na Češkem in na Koroškem. Gre za podobe orodij vsakdanjih opravil, s katerimi človek lahko dnevno obnavlja Gospodovo trpljenje in ž njimi množi zgodovinska orodja njegovega trpljenja, tembolj pa ga žali, če ta orodja porablja ob nedeljah in zapovedanih praznikih. Preprosti ljudski miselnosti prikrojena mistika poljudnih pridigarjev in njihovim pobudam sledečih ljudskih umetnikov je najverjetneje povzročila spremembo orodij trpljenja Gospodovega v orodja življenja. V cerkvi sv. Martina v Castel S. Angelo v Umbriji se nam je odlično ohranila slika »Piersa Plowmana«, ki nam to popolnoma zanesljivo izpričuje.¹³ Naslikal jo je okr. 1476 Paolo da Visso (sl. 39). Sredi slike je upodobljen popolnoma v smislu drugih slik te vrste čez ledja prepasani goli Jezus, ki kaže svoje rane; glavo ima ovenčano s trnjem, z desno roko pa objemlje ob levi strani postavljeni križ. Ozadje je gosto posejano z različnimi orodji. Tako vidimo kocke, šivanke, ključ, kotno ravnilo, klešče, nože, sekire, kelo, svedre, tkalski čolnič, tehtnico, trobento, lok, vilice, kladivo, podkev, lopar, lopato, žogo, kelih, razne vrste škarij itd. V desnem zgornjem kotu je napis: *In questo modo offendemo la sancta domenica.* V levem spodnjem oglu pa vidimo vrsto golih, z vrvjo zvezanih oseb, korakajočih proti levi, konce vrvi pa držita v rokah dva hudiča. Nad skupino je v reprodukciji le deloma čitljiv napis, iz katerega posnemamo, da so to tisti, ki niso spoštovali nedelj in zapovedanih praznikov.

¹⁰ K. Künstle, o. c., str. 185—187. — T. Borenius in E. W. Tristram, o. c., str. 38.

¹¹ Neu aufgedeckte Wandgemälde in Mauthen, Die Denkmalpflege 1933, str. 47—51.

¹² O. c. str. 30.

¹³ R. van Marle, The development of the Italian Schools of Painting, vol. XIV., Hag 1933, sl. 5 in str. 13.

Kot pridigo preprostemu verniku o posvečevanju nedelje je crnogrobsko sliko, katera nas v naši razpravi predvsem zanima, pojmoval tudi J. Veider.¹⁴

Tako pojmuje take slike tudi naše ljudstvo. Poznamo jih več, toda po večini so ostanki komaj še spoznani. Tako: na vzhodni zunanjščini prezbiterija v Mošnjah iz 1. pol. XV. stol.; na severni zunanjščini sv. Petra pri Trebelnem; na severni zunanjščini podružnice v Gostečem iz 1. pol. XV. stol.; na severni zunanjščini cerkve na Korenem nad Horjulom. Dobro pa se je ohranila slika na severni zunanjščini prezbiterija cerkve v Bodeščah pri Bledu iz 1. pol. XV. stol. (sl. 38). Predstavlja nam pred križem, od katerega visi bič, frontalno stoječega v temnordeč plašč odetega, čez ledja prepasanega Jezusa s trnjevo krono in ranami. Ozadje pa pokrivajo slike orodij vsakdanjih opravil. Slikar je stremel za tem, da poda predmete iz življenja ljudi, ki bodo sliko opazovali; zato vidimo tudi nekaj za naše kraje značilnih orodij. Izmed njih razločimo ključ, tkalski čolniček, srp, sulico, kladivo, greben za česanje lanu, krpelje, helebardo, zidarsko kelo, škarje za striženje ovac, majoliko, sod, krojaške škarje, grablje, koso, gajde, cepec, čašo, nož, lutnjo, sekuro in drugo. Ohranilo se nam je v našem ljudskem izročilu tudi ime te vrste slik »Sveta Nedelja«. Pisatelj Fr. S. Finžgar mi je pravil, da mu je tako označil sliko v Gostečem okr. l. 1910 ali 1911 Franc Lušina vulgo Pestotnik v Gostečem, ko se je zanimal za njemu do tedaj neznano podobo. Videti je bilo poleg drugega takrat še plug, brano, klečeče počivajočega vola itd. Po prednjem je ta označba nedvomno pravilna in jo brez pomisleka sprejemamo kot slovensko ime te vrste slik.

Če se po povedanem vrnemo k crnogrobski sliki, nam bo takoj jasno njeno razmerje do Gregorijanskega trpečega Jezusa ali do t. zv. Imago pietatis. Srednji del naše slike z mučenim Jezusom, z orodji mučenja in podobami mučiteljev ustreza izročeni podobi Odrešenika iz slik maše sv. Gregorija in nabožnih podob te vrste. Nerazločljiva iz nje sta samo Bog Oče v levem gornjem oglu in mož, ki med Jezusovimi nogami seka drva. Da imajo vse ozadje tega glavnega motiva pokrivajoči prizori iz vsakdanjega življenja isti pomen kakor orodja vsakdanjih, v nedeljo prepovedanih opravil na slikah Svete Nedelje, je po doslej povedanem nedvomno. Tako

¹⁴ O. c., str. 24 in 30. — Nedostopen mi je doslej izsledek razprave H. Eggarta, *Das spätmittelalterliche Bildthema vom Schmerzensmann inmitten von Arbeitsgeräten*, Bodenseegesellschaftsver. Heimatkundliche Mittn. 2. (1938), str. 60—62. — E. Breitenbach in Th. Hillmann, *Das Gebot der Feiertagsheiligung; ein spätmittelalterliches Thema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis*, Anzeiger für schweizer Altertumskunde 39. (1937), str. 23—36.

imamo v naši sliki na svojevrsten, domišljijsko izredno bogat način združeno splošno razširjeno Imago pietatis s pomenom Svete Nedelje, vendar tako, da je glavni poudarek le na ti zadnji.

Motiv Boga Očeta z golobčkom, simbolom sv. Duha v zvezi z Jezusom ikonografsko ustreza dvema, vsaj na prvi



Mojster E. S., Krst v Jordanu

pogled po sestavu figur crngrobskemu primeru zelo podobnima konceptoma, Krstu v Jordanu in eni izmed kasno srednjeveških inačic upodobitev sv. Trojice t. zv. Prestolu milosti (Gnadenstuhl): Zgoraj na levi je do prs viden Bog Oče, ki kaže na Sina, pred njim sv. Duh, pod obema Jezus v goli celi postavi. Če izločimo iz mnogih poznosrednjeveških upodobitev Krsta v Jordanu sv. Janeza Krst. in angele, dobimo pogosto

kompozicijsko jedro celote, ki je po sestavu figur in kretnjah najožje sorodno sestavu središča crngrobske slike. Posebno se ta sorodnost kaže pri dveh našem spomeniku sodobnih mojstrih, Mojstru E. S. (sl. na str. 412) in M. Schongauerju. Na obeh primerih, ki jih objavlja Strzygowski,¹⁵ vidimo zgoraj doprsnega Boga Očeta z golobčkom pred seboj, kažočega na Sina, ki po svoji podobi tako ustreza Jezusovim postavam v slikah *Imaginis pietatis*, da bi lahko nastopal tudi v teh, če bi mu dodali rane; pri Schongauerju ustreza temu tipu celo kretanja napoldvignjenih, nesklenjenih rok. Podobno kakor pri Krstu v Jordanu je tudi na naši sliki pomen prikazni Očetove opozarjanje na Sina,¹⁶ češ: »Ta je moj ljubi Sin, nad katerim imam dopadenje« — on je lahko vam, ljudje, ki njegovo mučeno telo gledate, v izveličanje ali pogubljenje!

Pa tudi motiv Prestola milosti vsaj rahlo zveni tako iz ikonografskega sestava kakor predvsem iz idejne podlage crngrobske slike. Prestol milosti kot podoba sv. Trojice se upodablja po najbolj razširjenem načinu od 12. stol. dalje s sedečim Bogom Očetom, držečim pred seboj z obema rokama križ s križanim Sinom, golobček sv. Duha pa plava nad njegovo glavo, največkrat pa pred prsi v osi celega sestava.¹⁷ V nemški in nizozemski umetnosti pa je v poznogotski dobi splošno in prav v času postanka naše slike močno razširjena inačica, pri kateri je opuščena križ in Oče drži pred seboj z rokami mrtvo Sinovo telo podobno kakor ga v raznih inačicah *Imaginis pietatis* opirajo angeli ali Marija z Jezusom. Kako se lahko približa ta sestav crngrobskemu, dokazuje relief na nagrobniku iz okr. 1465, torej prav iz časovne bližine postanka crngrobske slike,¹⁸ v Landshutu (sl. 33). Tu vidimo Boga Očeta s svetim Duhom ob desni rami, obdanega od angelov in sedečega nekoliko vzvišeno, držečega pred seboj stoječe mrtvo telo Sinovo, ki po svojem tipu in tudi po smislu svojega položaja na nagrobniku ni nič drugega kakor inačica Kristusa *Imaginis pietatis*. Če opustimo držanje in Očeta pomaknemo nekoliko više v oblake, dobimo crngrobskemu zelo podoben sestav. Smisel Prestola milosti, kjer Oče ponuja človeštvu v češčenje sina Odrešenika, je soroden smislu *Imaginis pietatis*, kjer se nam sin s svojim trpljenjem predstavlja hot Odrešenik; zato je idejno in ikonografsko prepletanje obeh tipov prav lahko mogoče.

¹⁵ *Ikonographie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst*, München 1885, tab. XVI., sl. 2 in 3.

¹⁶ Prim. Ev. Math. 3, 17 in Marc. 1, 12.

¹⁷ *Künstle*, o. c., str. 229—233.

¹⁸ R. Bauerreis, o. c., slika str. 34; lep primer iz 1. pol. XVI. stol. imamo tudi pri nas v kipu na stranskem oltarju v cerkvi sv. Duha v Slovenjem Gradcu.

Crngrobski Odrešenik ima še eno posebnost, ki ni slučajna, ampak ima v zgodovini ikonografije Jezusovega češčenja po likovni umetnosti poseben pomen: S kazalcem desne roke kaže na rano na desni strani prsi. Doprsni Gregorijanski Jezus ima v rimski obliki roke prekrižane pred pasom tako, da prsti onemoglo vise navzdol. V Italiji se ta način zelo trdovratno vzdržuje še tudi v XV. stol., poleg njega pa opažamo največkrat inačico, ko Jezus razprostira na strani navzdol viseče roke. Prvemu najbližji je drug tip, kjer so prekrižane roke s prsti obrnjene navzgor kakor pri nas n. pr. pod zvonikom bivše dominikanske cerkve v Ptujju iz 2. pol. XIV. stol. Obstaja pa tudi oblika, ko Jezus na strani razpete roke napol dviga kakor pri Št. Janžu na Dravčami iz srede XV. stol. Pri polni postavi Odrešenikovi je prvotni način zelo redek, pač pa opažamo težnjo po poldvignjenih, na strani razprostrtih rokah, da se dobro pokažejo rane. Tako ga predstavlja največkrat tudi angleški Piers Plowman. Od srede XV. stol. dalje pa opažamo zanimivo spremembo: Desna roka, včasih pa tudi obe, se približa rani v prsih in s svojo kretnjo opozarja nanjo. Na stenskem tabernaklju v Dettingenu¹⁹ iz časa pred 1500 je Jezus obe roki približal rani v prsih, kakor da jih je razklenil iz prvotno prekrižanega, mrliško otopelega stanja v aktivno kretnjo človeka, ki hoče na nekaj posebej opozoriti. Na predeli oltarja v Eholfingu²⁰ iz okr. 1480 je z desnico objel rano na desni, levo pa ima poldvignjeno na strani, tako da izgleda, kakor da je to kretnjo naredil iz stanja kakor ga poznamo pri Št. Janžu nad Dravčami. Na napisni tabli kanonika Adelmanu v Eichstättu²¹ iz 1513, pa se zdi, da je ista kretnja narejena iz prvotno obojestransko na strani visečih rok italijanskega tipa. Zelo lep, našemu po kretnjah močno soroden pa je kip iz karmeličanske cerkve v Straubingu²² iz 1470—1480. Da se ta sprememba vrši očitno kot izraz določnega razpoloženja povsod, dokazuje Piers Plowman iz cerkve v Breage, Cornwall, iz kasnega XV. stol.,²³ ki popolnoma ustreza navedenim nemškimi primerom.

Kakor je brez posebnega utemeljevanja jasno, gre pri tem za poudarek na pomenu srčne rane. Kakor kažejo ohranjeni grafični listi in miniature, so v zvezi s češčenjem Srca Jezusovega, ki se je razvilo pod vplivom mističnih razglabljanj od 13. stol. dalje, posebno pa v zvezi s konec srednjega veka močno razširjenim češčenjem Jezusovih peterih ran, začeli upodabljati te rane kot nekako posebno obliko Kristusove-

¹⁹ R. Bauerreis, o. c., sl. str. 12.

²⁰ O. c. sl. str. 23.

²¹ O. c. sl. str. 124.

²² O. c. sl. str. 126.

²³ T. Borenius, in E. W. Tristram, o. c. sl. 5, str. 34.

ga grba, onih Arma Christi, ki jih poznamo s slike Imaginis pietatis. V teh likovnih predstavah ranjeno srce pogosto nadomešča Jezusovo telo. In pod vplivom razpoloženja za te najzgodnejše upodobitve Srca Jezusovega se je na izročeni podobi Imaginis pietatis izvršila tudi v Crngrobu opažena sprememba.²⁴ Crngrobski Jezus torej ni samo sočutje vzbujajoči, k poboljšanju in pokori pozivajoči nas Odrešenik, ampak ima še poseben, čustveno prežet poudarek kot predhodnik današnjega ikonografskega tipa Jezusovega Srca. Dober primer te faze razvoja Imaginis pietatis imamo v skupini Jezusa Trpina, Marije in Janeza iz okr. 1500 v kapelici na Bregu pri Ptujju (sl. 37).

Crngrobska slika pa ima še en motiv, ki ni razložljiv iz doslej upoštevanih ikonografskih sestavov, peklenko žrelo, ki zija iz desnega spodnjega ogla celotne slike proti sredi in sprejema množico pogubljenih s samomorilcem na čelu. Domač pa je ta motiv v poznogotskem poljudnem cerkvenem slikarstvu kot bistven in prav v času postanka naše slike z bujno domišljijo bogaten sestavni del Poslednje sodbe. Odlične primere za to imamo tudi pri nas na Muljavi (1453), v Krtini (okr. 1460), v Mengšu (okr. 1460) in drugod ter v sosednjih alpskih deželah. Idejno pa je misel na večno pogubljenje v peklu s sliko Svete Nedelje nedvomno najožje zvezana in se je poljudno moralizujoči domišljiji kar samo ponujala. Že spredaj opisana slika Paola da Visso iz okr. 1476, ki je skoraj sočasna naši sliki, ima motiv zvezanih pogubljenih kršilcev svetosti nedelje, realiziran s podobo zvezanih od mrtvih vstalih teles, ki jih hudiči odganjajo v večno pogubljenje. Misel na peklo je z mislijo na Odrešenika, ki je človeku lahko v izveličanje ali večno pogubljenje, tako ozko zvezana, da jo najdemo ikonografsko realizirano v 2. pol. XV. stol. tudi v krogu t. zv. Artis memorative v Cod. 5393 dunajske narodne knjižnice, kjer je na sedmi sliki naslikan Odrešenik (sl. 41), obdan od dogodkov svojega življenja, izvirnega greha in deseterih zapovedi, pod njegovimi nogami pa peklenko žrelo s pogubljenimi.²⁵ V vsakem primeru, tudi če bi bil crngrobski slikar motiv pekla posnel po taki ali podobni pobudi, ga je vsaj posredno prejel iz sestava slik Poslednje sodbe (sl. 34).

Z mislijo na poslednjo sodbo pa je moralizujoči pomen naše slike močno obogaten in njen miselni svet posrečeno zakrožen. Naslikana pridiga o posvečevanju nedelje je s tem veliko pridobila: Bog Oče, ki je poslal Sina na svet, da ga s

²⁴ R. Bauerreis, o. c., str. 116—128. — K. Künstle, o. c. I., str. 615—617.

²⁵ Ludwig Volkmann, *Ars memorativa*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, N. F., III. zv., Dunaj 1929, sl. 119 na str. 126.

svojim trpljenjem in smrtjo reši posledic izvirnega greha, in ki ga v mistični skupnosti sv. Trojice, v »Prestolu milosti« predstavlja vernikom v češčenje, kaže nanj sedaj kot na trajnega »Ecce homo« v podobi Imaginis pietatis s posebnim poudarkom na njegovi srčni rani in kakor nekdam med Krstom v Jordanu, češ: »Ta je moj ljubljani sin, nad katerim imam dopadenje. Z vsakim delom, posebno pa s tistim, s katerim kršite svetost nedelje in zapovedanih praznikov, množite orodja njegove muke in ga vedno znova lahko mučite in križate. Med dvoje načeli se razvija vaše življenje, med Njim, ki pomeni izveličanje, in peklom, ki pomeni večno pogubljenje. Vsako vaše delo in opravilo vam je lahko v vstajenje ali v pogubljenje, kakor ga pač posvetite ali zlorabite.«

To je na kompliciran ikonografski način izražena versko vzpodbudna, moralizujoča vsebina crngrobske slike. S tem pa še ni izčrpana njena izredna kulturno zgodovinska pričevalnost. Ta se opira prvič na humanistično, upodabljaajoče nazorno izraženi svet njenih idealističnih predstav, ki daje crngrobski sliki v zgodovini ikonografskega tipa Svete Nedelje čisto izreden položaj, torej kratko na njen likovno formalni značaj in uspeh; drugič pa prav posebno na pričevanje o sliki sodobnem življenju, ki ga prikazujejo prizori obdajajoči osrednji motiv Imaginis pietatis.

Podroben kulturno zgodovinski razbor prizorov, ki so se nam ohranili v Crngrobu, ne spada v okvir umetnostno zgodovinske razprave. Nas zanima samo ikonografska stran upodobitve motivov in njih poreklo, saj bi bilo odveč načenjati vprašanje, koliko je naš slikar posnel po neposrednem, samostojnem opazovanju življenje svoje okolice, predvsem pa mogoče celo življenje naših krajev. Da se njegova domišljija opira na umetniško kolektivno pridobljeno zakladnico upodobitev dogodkov iz vsakdanjega življenja, je nedvomno za tistega, ki je s tem vidikom pogledal v zgodovino umetnosti. Pri vsi možni živahnosti upodabljaajoče domišljije gre v močno realistično razpoloženem času postanka naše slike vendarle še predvsem za kolektivne osvojitve realističnih motivov; ti postajajo last delavnic in sedaj tudi že širšega prometa radi naglo napredujoče grafično umetnostne stroke, pa tudi prvih pojavov knjižnega tiska; še delež velikih mojstrov je včasih v tem okviru težko opredeljiv, tem manj delež povprečno sposobnih moči, med katere spada naš slikar. Največ, kar mu moremo osebno pripisati, je nedvomno, kolikor je izbor in sestav sličic v Crngrobu posledica njegovega zasnutka in, dokler ne najdemo starejšega primera slike Svete Nedelje, mu mogoče smemo pripisovati tudi zaslugo, da je stari znakoviti koncept spremenil v nazorno upodabljaajočega. Ker je tudi lakonični način, kako on življenjske prizore upodablja, v nje-

govem času splošen, je za nas nedvomno najvažnejše vprašanje vira, iz katerega je on črpal misel o vencu slik iz življenja in način, kako jih je podal.

Prizori, katere crngrobski slikar upodablja, prav za prav niso prizori, ampak nazadnje vendarle samo s skrajno nujnim najmanjšim številom figur uresničeni znaki za določeno vsebino. V tem se način našega slikarja popolnoma strinja z že parstoletnim izročilom, znanim iz miniatur, stenskih slik in reliefnih podob, ki se je uveljavilo pod vplivom naturalistične težnje od romanske dobe dalje. Cela vrsta crngrobskih sličic ima stoletno ikonografsko izročilo za seboj in je novo in sodobno na njih največkrat samo, da so se v splošnem izrazu približale resničnosti, ostale pa so v bistvu samo dogovorjen znak, kakor je bil za določno zadevo splošno sprejet pred davnim časom. Značilen primer je n. pr. mož, ki si greje sezute noge pri ognju in v ilustriranih koledarjih pomeni mesec februar;²⁶ poznamo pa ga že par stoletij poprej na reliefih gotških katedral. Lahko pa, da se opira na še starejše izročilo kakor je srednjeveško in ne pomeni nič manj kakor prenos helenistično antične genreske figure mladeniča, ki iztiska iz noge trn, z novim pomenom v cikle koledarskih podob.²⁷ Novo je pri tem motivu v crngrobskem primeru samo, da tu ne pomeni enega izmed zimskih mesecev, ampak motiv ogrevanja ob ognjišču z visečim kotlom, kar bi bilo brez kotla tudi v tem redkobesednem ciklu prizorov iz življenja vseeno premalo izrazito in utemeljeno.

Vabljava bi bila misel, da je crngrobski slikar v svojem ciklu prizorov iz vsakdanjega življenja, izbranim nedvomno sub specie aeternitatis, motive iskal z ozirom na globlji moralizujoči, versko vzpodbudni in duhovno oplemenjajoči pomen ter jih v celoti prevzel iz kake sorodne koncepcije. Pobude za to bi iskali najprej v ciklih s sorodnimi nameni, predvsem z versko didaktično težnjo, kakor jih poznamo iz poznega srednjega veka v slikah Deseterih zapovedi in Sedmerih smrtnih grehov.²⁸ Posebno Smrtne grehe so v 15. stol., ob času postanka crngrobske slike iz podobnih razlogov kakor njo radi slikali na stene vaških cerkva. Toda čeprav bomo našli n. pr. v ciklu v Levoči na Slovaškem iz 15. stol. crngrobskemu ustrezen motiv v samomorilcu, ki si v navalu jeze zabada meč v prsi, ne bomo mogli ugotoviti kake ožje zveze med obema cikloma.

²⁶ Prim. Fr. Zoepfl, *Deutsche Kulturgeschichte*, Freiburg im Br. 1931, I. zv., sl. 176 iz koledarja Johanna von Gamundia v Germanskem muzeju v Nürnbergu iz srede XV. stol.

²⁷ Raimond van Marle, *Iconographie de l'Art profane au Moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. La Vie quotidienne*. Hag 1931; str. 382—383.

²⁸ K. Künstle, o. c., str. 184—187.

V ciklu Deseterih zapovedi bomo našli sicer skoraj stereotipno ponavljajoče se motive, katerih mnogi se nahajajo tudi v Crngrobu,²⁹ vira za naš ciklus pa v njih nismo odkrili. Pod imenom »Evagationes spiritus« nam je končno znan še tretji ciklus podob iz življenja crngrobski enake vsebine.³⁰ Južno nemški lesorez tega predmeta iz okr. 1430 predstavlja zbrano in raztreseno molitev: Od glave desnega nezbranega molilca, nad katerim je hudič, vodijo črte v drugi del slike s šesterimi prizori iz življenja: Oseba pri mizi, obloženi z jedmi, pripravljena postelja, miza z raznimi posodami, polodprta skrinja z zakladi, otovorjen konj in sodi, hiša v ograjenem drevesnem vrtu. Tudi med cikli te vrste slik, ki jih lahko individualno spreminjamo po stanovih, spolu in poklicih, in crngrobskim ciklom nedvomno ni vzročne zveze.

Nobenega dvoma torej ni, da naš slikar sistema, po katerem je izbral in razvrstil svoje slike, ni posnel po kakem znanem ciklu iz nabožnega kroga umetnostnega ustvarjanja; zato si moramo njegov postanek, dokler ne odkrijemo drugega spomenika te ali nji sorodne vrste, predstavljati tako, da je naš slikar svoje prizore eklektično zbral iz različnih, po stopnji upodobitve sorodnih si ikonografskih virov verske, pa predvsem tudi svetne vrste. Vodilo pri izbiranju so mu nedvomno bili predmeti, ki so jih pred njim že več ko sto let slikali v zvezi s podobo trpečega Jezusa v ikonografskem konceptu Svete Nedelje. Vse slike tega predmeta, ki jih poznamo, kažejo, da na njih naslikana orodja niso izbrana in še manj razvrščena po kakem določenem redu, ampak da se kaže predvsem le težnja zajeti čim širši življenjski krog poljedelskega in rokodelskega, v splošnem kmečkega in meščanskega področja, in vplivati na vernikovo dušo z mislijo na predmete, dejanja in možnosti njegovega vsakdanjega življenja. Največji del v Crngrobu naslikanih prizorov bi na enak način kakor tam lahko izrazili znakovito z orodji, s sekuro mesarja in tesarja, z iglo krojača, s tkalskim čolničkom tkalca, z mečem dvobojevalca in samomorilca, s kockami igralca, z majoliko popivanje, z lokom vojaka, z mandolino godca, z rogom in sulico lovca, z ogledalom nečimernost, s kelo in kotnim ravnilom zidarja itd. Zdi se torej, da je bilo glavno delo našega slikarja v tem, da je za svojo, za tisti čas in okolje, v katerem je ustvarjal, izredno sliko izbral iz raznih obstajajočih vzorov, znanih mu iz cerkva, rokopisov, grafičnih listov, delavniških risb in skic

²⁹ N. pr. za Ne ubijaj! dvoboj z meči, za Ne prešestuj! ljubimkanje sedečih moža in žene in hudič nad njima, za Ne poželi bližnjega žene! ljubimkanje stoječega moža in žene in hudičem nad njima. P. Heitz, Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des XV. Jhrt. Strassburg 1913, tabli 53 in 54.

³⁰ Pigler Andor, »Evagationes Spiritus«. Pos. odtis iz Archeologiai értesítő 1932/3 évi XLVI kötetéből (Budapest).

take primere in v tolikem številu, da je ž njimi z živimi podobami lahko nadomestil suhoparno kopico orodij.

Cilj je torej bil nedvomno neka vsaj relativna popolnost, zajemajoča več ali manj navadni življenjski krog delovnega in poslovnega človeka. V smislu izročila svoje naloge je slikar seve izbiral v prvi vrsti dela in dejanja, s katerimi kršimo svetost nedelje; pri tem pa se zdi, da je bilo njegovo zanimanje za kar mogoče številne in različne prizore močnejše od presoje, kaj je v nedeljo prepovedano, ker n. pr. sušenje ali gretje mokrih in premrzlih nog nedvomno ne spada v to vrsto.

Vidimo pa takoj tudi, da crngrobski slikar izbranih prizorov le ni nanizal čisto brez premisleka, ampak jih je deloma tudi kvalificiral po stopnji grešnosti: Na čelo pogubljenih je postavil samomorilca; prav nad peklenko žrelo dvoboj; v spodnjo vrsto, ki je usmerjena prav proti peklu, plesalce; nad nje vojno z njenimi nasilstvi; nad peklo je postavil gostilno z vsemi njenimi nerednostmi. Najbolj nas preseneti mož med Kristusovimi nogami, ki teše bruno ali seka drva; njegov posebni pomen ni jasen, je pa najbolj živ in najbolj svojevrsten med vsemi prizori; kot drvar v krogu drugih obrtnikov pa nikakor ne pada iz okvira celote in nas moti le izredno mesto, ki mu ga je slikar dal. Da ne gre za samostojno iznajdbo crngrobskega slikarja, dokazuje naši sliki več ali manj sočasni nemški listni koledar iz okr. 1470, kjer je mesec november označen s sekanjem drv podobno kakor v Crngrobu.³¹ S tem tudi odpada Veiderjeva kombinacija s tesarjem (o. c. str. 28) in je nedvomno, da slika predstavlja sekanje drv.

Po vsem, kar smo doslej povedali, virov, iz katerih je crngrobski slikar črpal, ne moremo iskati v nabožni vrsti umetnosti, ampak predvsem v tistih vrstah upodablajoče umetnosti, katerih namen je upodabljati življenje. Pri sistematičnem mišljenju, ki je značilno za zreli srednji vek in ki mu ustreza prav tako sistematično snovanje umetniške domišljije, je razumljivo, da krog, v katerem bomo iskali te vzore, ne bo posebno velik. Časovni cikli, v katerih se razvija ritem človeškega življenja, predvsem dnevi v tednu, meseci in letni časi v letu, so najnavadnejša opora za postanek in razvoj ciklov upodobitev značilnih človeških del. Ilustrirani kalendariji so posedovali srednjemu veku lepo vrsto značilnih takih formulacij še iz antike. Proti koncu srednjega veka se krog teh podob vedno bolj širi in njih resničnost vidno stopnjuje. Ciklom na portalih katedral in v miniaturah rokopisov se pridružijo bolj bogati cikli v stenskem slikarstvu. Priljubljenost takih ciklov posebno naraste v XV. stol. z raz-

³¹ W. v. Zur Westen, *Alte deutsche Tafelkalender, Gebrauchsgrafik, International advertising art*, Berlin, december 1940, sl. str. 43.

vojem umetniške grafike in nazadnje s tiskom; s tem se omogoči skoraj neomejen prenos motivov. Poleg koledarskih ciklov se vedno bolj uveljavljajo tudi po drugih vidikih izbrani cikli, tako življenje na deželi v zvezi z ilustriranimi Vergilovimi deli, upodobitve poklicnih opravil v okviru cehovske delitve poklicev, ilustracije zabavnih in poučnih del³², posebno pa že zaokroženi venci takih upodobitev kakor so Mendelsches Stiftungsbuch iz sr. XV. stoletja, Behaimov kodeks iz 1505 v Krakovu, t. zv. Hausbuch, Roderia Zamorensisa Spiegel des menschlichen Lebens in pod.

Pri iskanju ikonografskega vira crngrobskih slik iz življenja smo kmalu opazili, da se precejšen del sličic strinja z upodobitvami istih predmetov v ilustriranih koledarjih, kjer označuje vsak mesec podoba kakega zanj značilnega opravila, posebno pa v slikah mesecev ali codiaka ter v slikah planetov, kjer se v obsežnih pokrajinskih predelih uporablja kar mogoče veliko število za mesec ali za posameznemu planetu ustrezni dan značilnih opravil.³³

Za čas, ki nas zanima, prihaja v poštev posebno skupina treh takih, med seboj vidno sorodnih ciklov, ki jo predstavljajo slike planetov v rokopisnem koledarju iz Passaua (Passauer Calendarium) v Deželni knjižnici v Kasselu, ki ga je l. 1445

³² Prim. o tem: R. van Marle o. c. — E. Mâle, o. c., str. 315—374 (La vie humaine. Le vice et la vertu). — Alwin Schultz, Deutsches Leben im XIV. u. XV. Jhdt. 1892. — Das Hausbuch. Insel-Bücherei No. 452. — Bock F. Deutsches Handwerk des Mittelalters, Insel-Bücherei No. 477. — Das Ständebuch Josta Amana, Insel-Bücherei No. 133. — Pfeffer K. H., Der Bauer, Leipzig 1939. — Deutsches Bauernleben im Wandel der Jahrhunderte, Berlin 1939. — Les travaux et les jours dans l'ancienne France. Katalog razstave v Bibl. Nat. Paris. 1939 z uvodom M. Juliëna Caina. — Djela i dani na selu Francuske, Novosti, Zagreb, Božič 1939. — Rezultate druge podobne razstave, ki se je vršila 1936/37 v vrsti razstav »Nemška umetnost od Dürerja sem« pod naslovom »Sittenbild« v Državnem muzeju v Berlinu, poznam samo iz članka A. Paul-Pescatore-ja In der Umwelt ihrer Zeit. Sittenbilder aus vier Jahrhunderten, Illustrierte Zeitung, Leipzig 14. I. 1937, No. 4792, str. 38—40. — Doslej nedostopna mi je knjiga J. C. Webster, The labors in antique and mediaeval art, Princeton 1938.

³³ A. Riegl, Die mittelalterliche Kalenderillustration, Mitteilungen d. Inst. für oesterr. Geschichtsforschung X. (1889), str. 1—74. — R. van Marle, Iconographie..., str. 373—394. — Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, Jhrb. des kunsthistor. Instituts der k. k. Zentralkom. für Denkmalpflege V. (1911), str. 9—104. — Fowler, Mediaeval representations of the months and seasons, Archeologia zv. 44. — K. Künstle, o. c., str. 138—145. — L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jhrt. IV. zv., str. 67—89 (Koledarske slike, planeti). — Gerstner H., Monatsbilder vom 9.—16. Jhrt. aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibl., Kunst- und Antiquitätenrundschau 45. 1. (1937), str. 173—177.

spisal Konrad Roesner,³⁴ v holandskem Blockbuchu v Kupferstichkabinetu v Berlinu, tiskanem okr. 1470,³⁵ in v takozvanem tudi rokopisnem Hausbuchu iz gradu Wolfegg iz nekako osmega desetletja XV. stol.³⁶ Kakor je pokazal R. Kautsch,³⁷ tvorijo ti trije cikli slik planetov eno družino, vendar pa ni mogoče nobenega od njih smatrati za vir za ostala dva, ampak je vsak izmed njih samostojna predelava nekega doslej neznanega skupnega vzora. Povod za bogat ikonografski razvoj slik planetov, ki so jih prvotno uporabljali kot alegorične personifikacije, je dala v XV. stol. močno razširjena prazna vera, pospeševana po okultističnih spisih o vplivu planetov na posamezne dni v tednu ter na značaje in usode v njih znamenju rojenih ljudi (t. zv. Planettenkinder). Zdi se, da je nastal v zvezi s tem prvi ciklus sedmerih slik v Firenci; iz Italije se je pred sredo XV. stol. razširil v Nemčijo in na Nizozemsko. Najpopolnejšo stopnjo je tema slik »Planetnih otrok« doživel v risbah Hausbucha iz Wolfegga. Prav v teh slikah, ki predstavljajo vselej zgoraj personificirano podobo planetu ustrezajočega boga in znaka živalskega kroga, spodaj pa prizore iz vsakdanjega življenja, v katerih se kaže astronomski vpliv na življenje ljudi, je zbranih toliko motivov iz vsakdanjega življenja, da je mogel najti za to stran ustvarjanja razpoloženi umetnik prav tu polno pobud. Za našo studijo ne bo odveč, če podamo pregled teh motivov iz Passauskega koledarja; primere, ki se strinjajo s crngrobskimi, podčrtujemo. V zvezi s ponedeljkom je naslikan mlin s kolesom in vrečami, vidnimi skozi vrata; dva moža vodita otovorjeno mulo; kopalna kad, ob nji ureja gola oseba lase okopane druge; v vodi je čoln z ribičem, ki lovi z mrežo ribe. Torek: Soldateska pred seliščem, goreče hiše, pešec s ščitom na hrbtu, pešec odganja živino, dvojica se bori z meči, pretepača. Sreda: Slikar pri slikanju oltarja, izdelovalec orgel, kipar, zlatar, miniaturist. Četrtek: Pešec strelja z lokom na divjačino, lovec konjenik s sokolom, dvojica čita pri pultu, mladenič pred sedečim možem (sodnikom?).

³⁴ Gustav Struck, v W. Hopfa Die Landesbibliothek Kassel 1580—1930, Marburg 1930, str. 116—118. — Risbe po planetih tega koledarja ima A. Schulz, Deutsches Leben im 14. u. 15. Jhrh. vel. izdaja 1894, str. 168/9, sl. 215—217, in str. 375, sl. 347—350.

³⁵ F. Lippmann, Die sieben Planetten. Izdaja Intern. chalcographische Gesellschaft za l. 1895.

³⁶ M. Lehrs, Der Meister des Hausbuchs. Izd. Intern. chalcographische Gesellschaft za l. 1893/4. — M. Geisberg, Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, Berlin 1939, str. 199—202. — R. Graul, Das Hausbuch. Bilder aus dem deutschen Mittelalter von einem unbekanntem Meister. Insel-Bücherei 452.

³⁷ Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445, Repertorium für Kunstwissenschaft XX., str. 32—40.

Petek: Muzikanti (trobentač, piskač, kitara, plunka) in rajalni pohod parov. Sobota: Oranje, obdelovanje zemlje z lopato, obešenec na vislicah, skupina kockašev pri mizi, dvojica vlačí tretjega za lase in za ušesa. Nedelja: Molitev pri oltarju, dvojica poje z not, dva para pretepačev.

Če crngrobski cikel primerimo s tem ciklom, se nam pokaže, da se velik del prizorov strinja; posebno v Passauskem koledarju se skladnost ne nanaša samo na teme, ampak tudi na njih ikonografsko obliko. Edino lov na ptice v tem ciklu manjka, imata ga pa Blockbuch in Hausbuch. Trinajst crngrobskih prizorov, ki smo jih spredaj podčrtali, pa se toliko strinja z onimi v planetnem ciklu Passauskega koledarja, da lahko domnevamo, da se naslanjajo na skupni izvor.

Po povedanem je gotovo, da se je crngrobski slikar močno okoristil s slikami Planetnih otrok, katere je v eni ali drugi, v njegovem času v lesorezni izvedbi razširjenih in lažje dostopnih oblik nedvomno poznal. W. L. Schreiber navaja³⁸ celo vrsto lesoreznic izdaj te tvarine prav iz let, ki prihajajo v poštev kot približni čas postanka crngrobske slike, iz šestdesetih in sedemdesetih let XV. stol.; hranijo jih zbirke v Berlinu, Heidelbergu, Londonu, na Dunaju in en primer iz 1470—75 tudi v Gradcu (L. B. 55784 Cim.). Tudi glede teh lesoreznic izdaj ugotavlja Schreiber, da kažejo presenetljivo zvezo s kasselskim rokopisom, ni pa še mogoče reči, da je prav ta rokopis njihov vir in ne kateri drugi.

S tem se nam zdi tudi sorodnost crngrobskih slik s kasselskimi najverjetneje razložena. Naš slikar je nedvomno črpal iz kake kasselske risbe ikonografsko sorodne lesorezne izdaje slik planetov. Posnel pa je le tisto, kar mu je služilo pri upodobitvi doslej z orodji simboliziranih dejanj. Za to realizacijo so mu glavni viri slike planetov, niso mu pa edini viri. Mož, ki si suši noge pri ognju, mož in žena v kopalni kadi, sekanje drv in obiranje jabolk so motivi, katere poznamo iz koledarskih ciklov kot upodobitve mesecev. Ljubimkanje in podšepetavanje hudiča k grehu pa smo srečali v ciklih Desetih božjih zapovedi. Poleg teh virov, ki so se nekako najbolj ponujali, pa prihaja v poštev seve tudi cela vrsta drugih, v dobi prvega vzcveta grafičnih tehnik in prvih začetkov knjigotiska vedno številnejših tiskanih pobud, predvsem pa zakladnica risb, s katero je razpolagala slikarjeva delavnica. Iz vsega dostopnega gradiva, med katerim je nedvomno bil eden ciklov planetov, je naš slikar izbral tiste prizore, ki so spadali v idejni ikonografski koncept Svete

³⁸ Spredaj cit. Handbuch... 4. zv. str. 67—89 in Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle 4. zv., str. 417—427. — P. Heitz, Einblattdrucke, zv. 4., table 5—11 (planeti).

Nedelje. Sestav tega kroga pa ni sistematičen kakor n. pr. sestav Deseterih zapovedi, Sedmerih smrtnih grehov, koledarskega kroga mesecev in okultistično spekulativnih Planetnih otrok, temveč neizmerno izpremenljivi sestav vseh možnih življenjskih opravil, ki bi si ga prav tako kakor tu življenju poljedelca in meščana ustreznega lahko kje drugod predstavljali prikrojenega življenjskemu okviru plemiča ali celo kaki poklicni skupini ljudi. Življenjski krog crngrobske slike obsega kmetsko delo, trgovino in obrt, lov, igro in zabavo, vojno, razmerje med spoloma in izraziti greh, kjer človek podleže skušnjavi hudiča.

Vse, kar crngrobska slika vsebuje, je predstavljeno na izrazito upodabljač način, kot podoba dejanja ali dogajanja, vendar tako, da celote upodobitev ne sprejemamo na skupen, simultan način kakor bi gledali v sliki uresničen izrez iz življenja, ampak z razbiranjem posameznih sestavin, sukcesivno kakor razbiramo besedilo povesti ali razprave v časovni vrsti njegovega pripovedovanja. Čeprav so namreč posamezni deli crngrobske slike nazorno, s podobami podani, posamezno jasni, pomenijo v razmerju do celote naloge, upodobiti Sveto Nedeljo, samo skupino znakov, stavkov in zlogov določene, tudi literarno, z besedami ali drugačnimi, dogovorjenimi znaki dopovedljive vsebine. Prednost slikarsko likovnih, upodabljalnih znakov pred onim načinom je le v tem, da so bolj nazorni in se bolj vtisnejo v spomin. Učinek take, čisto še izročilu srednjeveškega likovno umetnostnega snovanja ustrezne umetnine, ni odvisen toliko od njene neposredno s čuti sprejemljive forme, ampak od razumsko zaznane vsebine. Zato ni važen malo bolj ali malo manj urejen formalni sestav, ampak predvsem njegova namenu ustrezna relativna izčrpnost. Vsebina mora učinkovati; forma je lahko vsakdanja, konvencionalna; njena moč je v tem, da je dogovorna, splošno dostopna. Če smo sposobni likovne znake, s katerimi je ta vsebina podana, razbrati, nam je končno vseeno ali si jo pridobimo s čisto znakovitim sistemom Piersa Plowmana ali z nazornimi podobami crngrobske Svete Nedelje.

Formalni sestav upodobitev Svete Nedelje pa le ni kar slučajen ali čisto svojevoljen sestav, ampak tipičen, vedno se ponavljajoč, stereotipen sestav, ki dobro loči jedro od lupine, glavno od stranskega. V sredi je velika, s prevladujočo velikostjo vse na sliki prekašajoča postava trpečega Jezusa; ves okvir pa, po katerem je umerjena, je podobno krasilnemu vzorcu posejan z orodji življenjskih opravil, ali v crngrobskem primeru z majhnimi sličicami življenjskih opravil, ki samostojno niti najmanj ne silijo v ospredje. Ti predmeti ali ti človeški opravki nimajo nikake zveze z Jezusom; ž njim jih veže samo naš, v misterij odrešenja posvečen razum. Po

tem svojem tipu pa ikonografski tip Svete Nedelje konec srednjega veka ni osamljen. Tudi sličice zbrane na upodobitvah planetov imajo pravi, globlji, neposredno čutno nedostopni pomen, ki je razumljiv samo iz spoznanja tajne zakonitosti, odvisne od planetnih božanstev. Tudi ikonografski tip *Evagationes spiritus* je tak v svojem pravem pomenu od glavne sestavine, molilca, odvisen znakovito formalni sestav, čeprav je sestavljen iz upodablajoče izrazitih posameznosti. Ključ za razumevanje formalnega sestava Svete Nedelje pa je nedvomno v doslej malo opaženem pa po srednjeveški miselnosti naravnost sistemiziranem mnemotehnično poučnem, znakovno likovno izražajočem se sestavu t. zv. *Artis memorative*.³⁹

Ars memorativa pomeni v širokem smislu t. zv. mnemotehniko, vajo spomina; v ožjem pomenu, ki nas v zvezi s Sveto Nedeljo zanima, pa način kako izrabiti čisto čutne, visuelne, s pogledom sprejete vtise kot pomoč našemu spominu. Že primitivne kulturne stopnje poznajo načine, svoje vrste hieroglif, pisavo z zelo okrajšanimi in približnimi podobami, katerih sestav naj našemu spominu pomaga obnoviti določeno vsebino ali besedilo. Ustrezno svoji racionalistični miselnosti je antika izdelala cel sistem mnemotehnično na upodablajoče znake vezane teoretične vede, ni pa dognano, da bi se bila kedaj poslužila tudi resnično upodablajočega načina, ampak se je omejevala predvsem na likovne predstave. Najvažnejši antični vir te vede je po imenu neznan avtor »ad Herennium«, ki so ga skušali istovetiti s Ciceronom, in Cicero sam. V srednjem veku je bilo to antično izročilo sicer prekinjeno, pojavila pa se je druga, čisto praktična vrsta resnično upodablajoče mnemotehniko, ki je izviralala iz srednjeveškega simbolično meditativnega razpoloženja za likovno umetnostno snovanje. V teh primerih gre dobesedno za mnemotehnične zapiske s podobami. Grafične sheme, ki so bile nujne za obnavljanje zamotanih filozofskih, teoloških ali učnih snovi po spominu, so se pri upodablajoče nazornem razpoloženju srednjeveške miselnosti kar same dopolnjevale z ustreznimi sličicami s pojasnjujočimi besedami. Gre pri tem za podobne čutno-prostorninsko organizirane pomočke, kakor jih je poznala antična mnemotehnična teorija in praksa s svojimi loca in imagines. Iz tega razpoloženja so nastali mnemotehnično ikonografski tipi kakor so podobe evangelistov v lesorezni tiskani vrsti listov (*Blockbuch*) iz okr. 1470, ki imajo značilni naslov »*Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum*«. Slika predstavlja vselej ves okvir frontalno

³⁹ Ludwig Volkmann, *Ars memorativa*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. II. (1929), str. 111—200.

zavzemajočo podobo enega simbolov, ki drži v rokah in ga okrožajo ter pokrivajo razni predmeti, figure in deli figur, označeni s številkami (sl. na str. 425). Številke pomenijo poglavja besedila evangelija, podobe pa znake za njih vsebino. Pri sliki za 7. do 12. poglavje evangelija sv. Marka so naslikani okrog krilatega leva n. pr. tile predmeti: stegnjena



Rationarium Evangelistarum, slika v evangeliju sv. Marka

roka, pasja glava s štruco v gobcu, glava žene, Petrov ključ, oko ozdravljenega slepca, sonce obdano od žarkov, hudič, roka segajoča v roko, denarnica, šivanka z ušesom, osel, vinska trta in zlatniki v skledici. V bistvu predstavlja že ta postanku crngrobske slike približno sodobni primer isti ikonografski tip kakor n. pr. Sveta Nedelja v Bodeščah: Osrednja figura kot vodilni znak za vsebino, iz-

raženo z okrog razvrščenimi sličicami raznih predmetov.

Da ta oblika mnemotehničnih podob ni več slučajna, čeprav ustreza v svojem znakovito upodablajočem načelu pristni srednjeveški tradiciji, dokazujejo drugi spomeniki njene vrste, v katerih se dosledno ponavlja isti sestav mnogih posameznih podob razvrščenih okrog osrednje, glede na pomen naslikanega vodilne figure, kakor smo ga spoznali v slikah evangelistov. Da gre tu za premišljen red, ki se opira na izročilo antične *Artis memorativae*, in ki ga lahko uporabljamo za najrazličnejše naloge, dokazuje Cod. 5393 dunajske Narodne knjižnice, ki je nastal po 1448, verjetno v osemdesetih letih XV. stol. Ta rokopis vsebuje poleg slik tudi spis »*Tractatus de arte memorativa*«, ki je sestavljen, kakor sam poudarja, v duhu Ciceronovega izročila. Besedilo je važno tudi v zvezi z vprašanjem, kako imamo pojmovati sliko Svete Nedelje, ki je, kakor vidimo svojevrstna variacija tipa *artis memorativae*. Takole piše neznani avtor:^{39a} »*Iste imagines sunt posite pro exemplificatione non quid sibi quisque debeat incorporare, quia valde erraret sed unus studeat unamque applicare rem vivam et materiem, quam imago hic representat... sicut opus erit significationi rei designande... Positio sub ordine et frequens meditatio memoriam solvant... Ex locis et imaginibus ars memorie constat... Noveris autem non te istas pictas ymagines incorporare debere, quia ad nihil tibi utile foret sed sicut ibi vides ordinem et figuram ymaginum, ita pro utilitate tua secundum exigentiam fingas materie tue memorande prout opus tibi erit. Et pro conclusione nunc satis sit Illam dictionem: Rvs: diligentissime consideres et virtutem in se tribus literis contentam, quia valde proderit tibi, Rem ipsam vel vocem vel significationem rei pro loco et necessitate applicare.*«

Iz tega vidimo, da je *ars memorativa* v tem času že cel sistem; slike v dunajskem rokopisu pa so primeri, kako ga pri najrazličnejši materiji uporabljamo. Zveza s starejšimi vzori evangeljskih podob je nedvomna. Dočim pa gre pri evangelistih za uporabo upodablajočega mnemotehničnega sestava na določeno besedilo, gre v dunajskem primeru za pouk, kako se da vsak predmet v različnih smislih mnemotehnično uporabiti. Med predmeti pa, ki jih kot primere tega sistema podaja, je kot sedma slika Kristus (sl. 41), ki nas v zvezi s sliko Svete Nedelje, posebej pa še v zvezi s crngrobsko sliko izrečno zanima. Slika predstavlja na ozkem pasu tal frontalno stoječega, v dolgo haljo oblečenega Kristusa s križnim nimбом. Na obleki je pred prsi slika razpela, pred trebuhom

^{39a} Glej Volkmann, o. c., str. 128—131.

golobček, pred koleno navzdol obrnjen polmesec. Kristus izteguje roki na strani; nad desno roko je upodobljen izgon iz raja, nad glavo plameneče sonce, nad levo roko pa slika rojstva. Na tleh je levo od njega Moritev nedolžnih otrok, na desni Mojzes sprejemajoč table zapovedi; pod nogami pa se vidi zijajoče peklenko žrelo s hudičem in pogubljenimi.

V tej sliki imamo torej upodobitev crngrobski sorodne, na Kristusa se nanašajoče zamisli, ki naj služi meditativnemu, versko pobudnemu razglabljanju, kako mnemotehnično obdelovati podobne snovi. Sonce in luna sta simbola starega in novega zakona; Kristus je po učlovečenju (rojstvo in pokolj nedolžnih otrok) in smrti na križu razsvetlil po sv. Duhu tistega, ki izpolnjuje desetere zapovedi in ga rešil peklenkega žrela. Idejno in motivno zavzema peklenko žrelo obakrat isto mesto; zato ni izključeno, da je dobil crngrobski slikar pobudo za ta motiv iz kake dunajske risbi sorodne ikonografske predloge.

Po svojem tipu se nam torej crngrobska slika razkriva kot poseben, vsebinsko zelo obogačen primer *artis memorativae* na tvarino *Odrešenik*. Čeprav so posamezne sestavine, kakor smo videli, izposojene iz mnogih ikonografskih kompleksov, je v Crngrobu uresničeni novi sestav v zakonitosti svojega tipa vseeno popolnoma zaokrožen kot značilen primer *artis memorativae*. *Ars memorativa* je bil v skromnem smislu že Gregorijanski Kristus z orodji trpljenja v ozadju; *ars memorativa* v mnogo bolj bogatem smislu je bila pred prodorom likovno mnemonične sistematike tudi Sveta Nedelja; polno vredno in edino v luči tega spoznanja vso vsebino razkrivajočo *ars memorativo* pa pomeni crngrobska slika. Vse njene sestavine, tipični prizori človeškega življenja, *arma Christi*, Bog Oče s svetim Duhom in peklo, pravilno pojmovane v razmerju do hrbtnice sestava, *Odrešenika*, se združijo v vsebinski krog dobro premišljene pridige. Svojevrstni, upodabljaajoče znakovit zapis so za pouk o v svojem bistvu neupodobljivi verski resnici. In kakor so slike v dunajskem kodeksu samo primeri, kako se taki nalogi streže, kako se mnemonični sistem uporablja, prav tako so tudi *imagines* crngrobskega kompleksa *positae* samo pro *exemplificatione*. Pobuda so pobožni domišljiji; vernik, posebno pa umetnik lahko tako pobudo po drugih vidikih tudi z drugimi predmeti uresniči.

Tudi zgodovinsko mesto crngrobske slike v razvoju ikonografskega tipa Svete Nedelje se nam zadovoljivo pojasni predvsem v luči razvoja *artis memorativae*.

Posebnost crngrobske slike v primeri s številnimi starejšimi in sodobnimi upodobitvami Svete Nedelje je predvsem v tem, da so orodja življenjskih opravil nadomeščena s slikami teh opravil samih. Ikonografski vzori za posamezne

teme, katere uporablja, so bili kakor smo videli, pogosto že zelo stari, v drugih zvezah izdelani in našemu slikarju dani. Edino njih poraba v tej zvezi je nova. Kljub temu pa ta težnja tudi starejšemu razvoju ikonografije Svete Nedelje ni popolnoma tuja; za upodabljajoče razpoloženega umetnika je bila celo najnaravnejša težnja, da bi tisto, kar je doslej izražal z znaki, orodji, enkrat tudi v življenjski resničnosti pokazal. Dva starejša primera sta nam za to težnjo doslej znana. Prvi je slika, ki jo je l. 1903 odkril na fasadi cerkve v Döllach v Ziljski dolini na Koroškem Paul Hauser. Opredelil jo je kot slikarijo nastalo pod vplivom veronske smeri v drugi polovici XIV. stol.; ikonografske vsebine pa ni znal razvozljati.⁴⁰ Slika je le deloma ohranjena, vendar toliko, da je za nas njen pomen popolnoma jasen (sl. 36). V trikotniškem čelu je naslikana v navpični osi ploskve frontalno sedeča nimbirana ženska postava, kateri polaga od zgoraj plavajoč angel biserno krono na glavo. Roki drži stegnjeni navzdol na strani in se dotika na vsaki strani enega kroga, vsebujočega naslikan prizor. Pod temi je na vsaki strani še en tak krog s prizorom. Od obeh desnih medaljonov se samo v spodnjem razloči leseno obešalo s kosom blaga in ena glava, kar je nedvomno ostanek slike kramarske prodajalne. Gornji od levih medaljonov predstavija v ozadju cerkev z zastavico v zvoniku, spredaj pa dva klečeča molilca; v ospredju vidimo dve ženi in moškega, ki se drže za roke in rajajo, ž njimi v družbi pa raja na vsaki strani po en hudič. Da gre za nasprotje med posvetnim in vernim življenjem, je nedvomno; še verjetneje pa gre za posvečevanje in skrunjenje praznika, nekako v smislu spredaj navedene Rztresene in zbrane molitve, le da je tu nasprotje še bolj podčrtano. V spodnjem medaljonu je naslikana mesarska prodajalna. Izven teh medaljonov pa vidimo v zgornjem delu na obeh straneh žene na ozadju naslikane različne predmete dnevne rabe, katere poznamo iz slik Svete Nedelje. Razločijo se glavnik, zrcalo, meč, sulica, kij, torba, nož (fovč), vrč in tehtnica. Nobenega dvoma ni, da gre v tem primeru za sliko podobne vsebine kakor je Sveta Nedelja z Odrešenikom, s to razliko, da je njegovo mesto zavzela ženska figura. Ta je lahko samo personifikacija Cerkve ali Nedelje. Staro sporočeno ime za sliko Kristusa, obdanega od orodij, se zdi, da govori za to, da gre v koroškem primeru za sliko Svete Nedelje same. Orodja življenjskih opravil pa so tu že sto let pred crngrobsko sliko pomešana s slikami opravil. Za tako personifikacijo (svete) Nedelje govori tudi iz bizantinske ikonografije

⁴⁰ P. Hauser, Kunstgeschichtliche Vorarbeiten zur Topographie von Kärnten, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N. F., IV. zv.; 2. del (Dunaj 1906), str. 40—43 in sl. 27 in 28.

znana upodobitev Kyriaki-Nedelje v podobi bogato oblečene z bizantinsko avbo pokrite frontalne žene kakor jo poznamo iz XIV. stol. iz fresk Marijine cerkve v Peći, ki je s cirilskim napisom označena kot Sveta Nedelja.^{40a}

Drug primer, ki po našem nedvorno spada v to skupino in ki ga tudi van Marle⁴¹ tako razlaga, so v Foro Claudio pri Sessi v cerkvi Sta. Maria la Libera z ostanki slike Poslednje sodbe iz XV. stol. nahajajoče se tri slike, ki predstavljajo kovača, vinskega trgovca in mesarja pri poslu; vselej je naslihan majhen hudič, ki upodobljenemu šepeta v uho. Slike so torej nedvorno podane v zvezi z grešnimi dejanji in čeprav jih tu nimamo izrečno v zvezi z ikonografskim tipom Svete Nedelje, jih vseeno lahko smatramo za predhodnike upodabljaajoče izražene ikonografske zamisli tega predmeta.

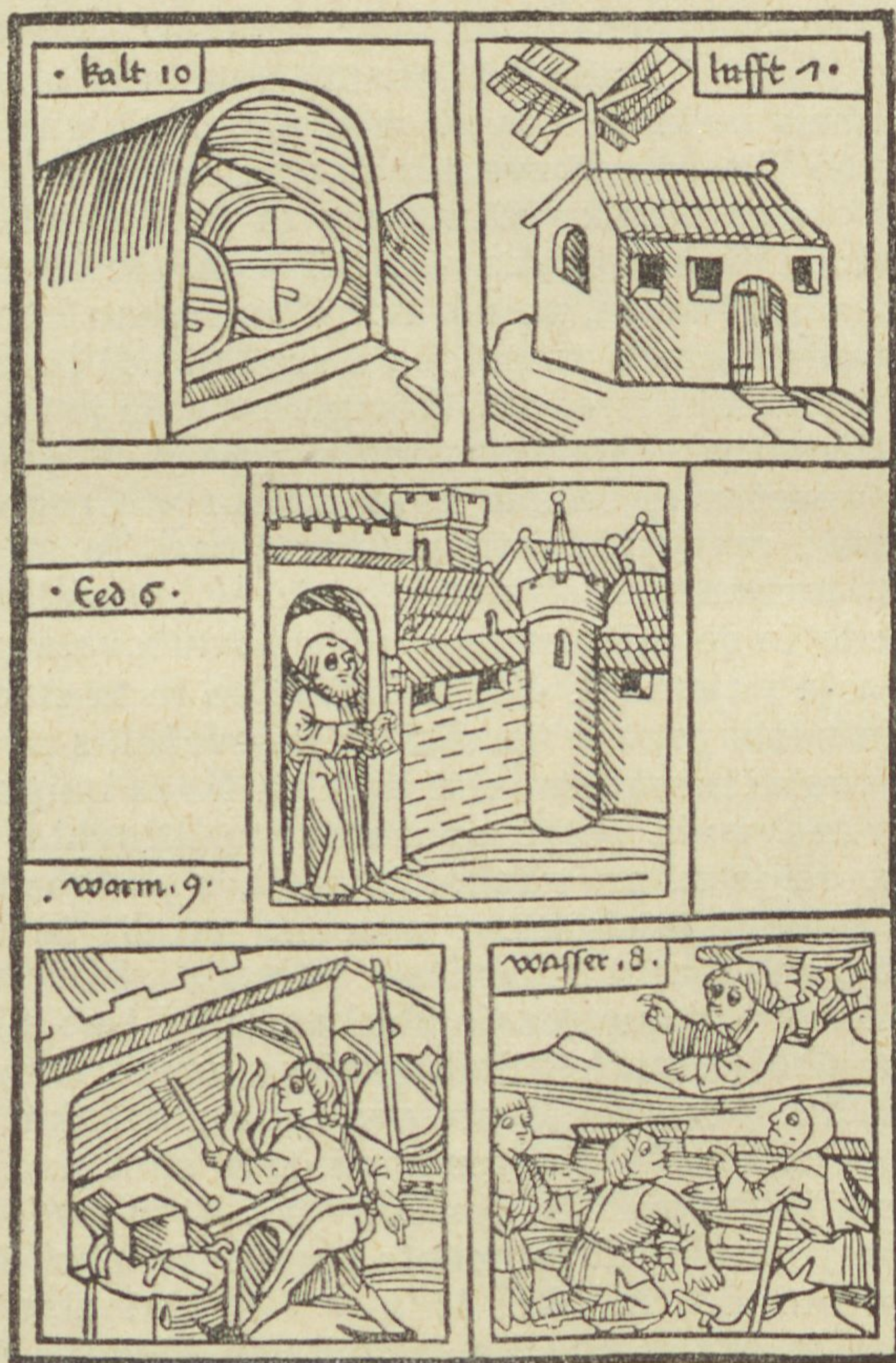
Kljub ti v italijanski, po naravi prvenstveno humanistično, figuralno upodabljaajoče razpoloženi sredini kaj naravni težnji po upodobitvi z znaki izraženih kompleksov, ki je torej dokazana tudi v slikah tipa, kateri nas zanima, pa je mogoče zadovoljivo rešiti vprašanje, odkod nova oblika v Crngrobu, zopet samo v zvezi z razvojem artis memorativae. Ta se je namreč pod vplivom humanizma ob antičnem izročilu razvila v mnemotehnično vedo in se pri tem prav rada posluževala predmetnih podob za svoje pojme (sl. 40). Iz Italije se je ta smer razširila po Evropi in našla prav v nemški srednjeveški, s podobami izražajoči se praktični mnemoniki ugodna tla za bujnejši razvoj. Mnemotehnična veda se je spočetka posluževala znakovitih podob tako, da je n. pr. alfabet izražala s podobami mnemonično ustrezajočih predmetov, posebno orodij in instrumentov; v svoji suhoparni stvarnosti te vrste risbe in slike po motivu in izrazu tako ustrezajo zbirkam orodij na slikah Svete Nedelje, da obojestranske ikonografske zveze skoraj ni mogoče zavračati. Kako se je prav v času postanka naše slike pod vplivom sistematičnih mnemoničnih spekulacij razširila priljubljenost ikonografskih sestavov orodij in podobnega, kar je bilo poprej posebnost koncepta Svete Nedelje, kaže nürnberški lesorezni list iz okr. 1475 v Grafični zbirki v Münchenu,⁴² kjer je okrog podobe lastnika in njegove žene naslikanih 22 predmetov kot »orodje in posodje potrebno pri gospodarstvu«. Po večini so to predmeti, katere poznamo kot stalno sestavino naših slik, tako sodi, vrči, oklep, meči, vile, vreče, grablje, kosa, klobase, preja, škaf, škarje, glavnik in stol, poleg drugega.

^{40a} Slika VI. v Raška I., Beograd 1934 in VI. R. Petković, La peinture serbe du Moyen âge II., Beograd 1934, sl. CVII.

⁴¹ The Development of the Italian Schools of Painting, vol. XVI., Hag 1934, str. 396 in sl. 244 in 245.

⁴² P. Heitz, Primitive Holzschnitte, Einzelbilder des XV. Jhrh. Strassburg 1913, list 74.

Ob ti suhoparni, v poznejšem razvoju pod vplivom renesančnega racionalizma vedno suhoparnejši smeri, ki je na skrajnem obrobju likovno umetnostnega področja kot mnemotehnična pomožna stroka preživela vsa stoletja do naših dni, pa se je v ozki zvezi s teoretičnimi prizadevanji od srede XV. stol. bujno razvila druga upodablajoče živahnejša in kulturno zgodovinsko zanimivejša smer. V ti se opaža ozka zveza z



Ars memorativa, Augsburg okr. 1490, tabla 2

resničnim življenjem, ki je značilna tako za spredaj omenjene Otroke planetov, dunajski rokopis artis memoratoriae, pa tudi za crngrobsko sliko. Ta struja se značilno izraža v slikah rokopisa Cod. germ. 4413 v monakovski državni biblioteki, ki ga je okr. 1470—1475 spisal Bernard Hirschvelder. Novo je pri Hirschvelderju, da uporablja mnemonični sistem praktično na svoji življenjski okolici, ker se mu slike poklicev, stavb itd.

iz splošnih znakov spreminjajo v podobe njemu znanih oseb in predmetov verjetno iz Nördlingena.

Druga pomembna priča tega razporeženja je okr. 1490 po Antonu Sorgu v Augsburgu tiskana in ilustrirana izdaja *Artis memorativae* Johannes Hartlieba. Na 13 lesoreznicah vsebuje v sistematičnih, po pet polj s petimi sličicami obsegajočih straneh ali »stenah« (Gedächtniswände) primere ponazoritve abstraktnih pojmov. Mesto pojmov ali znakov zanje so tu zavzele zanimive sličice. Pojem mrzlo upodablja slika kleti, zrak mlin na veter, toplo kovačnica, umetno urino kolesje, leteče ptica, trdno mestna vrata, mokro kopališče, premikajoče se ladja itd. (sl. na str. 430).

Kakor ta, posebej za nemško sredino značilni razvoj *artis memorativae* v 2. pol. XV. stol. kaže, je bila prav v deželah, s katerimi je bila Gorenjska, kjer leži Crngrob, v najožjih kulturnih stikih, težnja po čutno neposredno sprejemljivem likovnem izrazu dotlej znakovito formuliranih predstav, močno razvita. Crngrobska slika je nedvomno priča tega splošnega razporeženja. Podcenjevati pa ne smemo tudi zgoraj ugotovljenega dejstva, da se je v ikonografiji Svete Nedelje figuralno upodablajoča težnja najprej pojavila v Italiji. Ves značaj crngrobske slike pa je tak, da je kljub bližini Italije ne moremo smatrati za nadaljevanje italijanskega tipa, ampak za posrečeno zvezo med na severu udomačeno znakovito Sveto Nedeljo in v srednji Evropi od srede XV. stol. splošno uveljavljajočo se težnjo po direktni upodobitvi dotlej s konvencionalnimi znaki izraženih pojmov in predmetov. Posebno jasen nam postane položaj, če problem naše slike pogledamo v luči sodobnega razvoja likovnih predstav v službi *artis memorativae*. Sveta Nedelja je že v izročeni obliki svoje vrste nekaka *ars memorativa*. In kakor so se Hirschvelderju in Sorgu znaki za različne pojme kar pod roko spreminjali v sličice resnične življenjske motivike, tako so se pri crngrobskem slikarju orodja kot znaki človeških opravil neprisljano in dosledno spreminjala v sličice, ki jih je v obilici poznal iz drugih likovnih konceptov in jih je bilo treba samo sestaviti v novo, dani vsebini ustrezno celoto.

Kolikor moremo doslej presoditi, vsaj v ohranjenem gradivu crngrobska slika nima neposrednega predhodnika; ne poznamo pa tudi nji sodobnih ali neposredno sledečih ji drugih primerov, iz katerih bi lahko sklepali na kak skupni vir v lastni ikonografski vrsti, ali na njeno potomstvo. Šele več desetletij kasneje se pojavlja podoben, pa od crngrobskega vendar močno razlikujoč se primer slike Svete Nedelje v Mauthenu na Koroškem, datiran iz l. 1514.⁴³ Naslikan je v

⁴³ O. Demus, *Neu aufgedeckte Wandgemälde in Mauthen*, *Die Denkmalpflege* 1933, str. 47—51.

renesančnem, iz podstavka, dveh pilastrov in polkrožnega loka obstajajočem arhitekturnem okviru stoječ Jezus tipa *Imaginis pietatis* z obojestransko napol dvignjenimi rokami kažoč svoje rane; vse ozadje ob njem je pokrito z dobro znanimi nam slikami orodij človeških opravil, pomešanih z arma Christi; pilastra pa sta z okviri razdeljena v več pravokotnih polj, ki so poslikana s figuralnimi prizori. Ti so danes toliko poškodovani, da ni mogoče več razločiti, kaj predstavljajo; nedvomno pa je, da gre za prizore iz življenja, izbrane v zvezi z vsebino Svete Nedelje. Demus in za njim Gert von der Osten,⁴⁴ sta tolmačila slike orodij kot cehovske znake. Da po upodabljanju seriji, izražajoči isto vsebino, v Crngrobu ne more biti več govora o razlaganju slik orodij v zvezi s trpečim Odrešenikom kot cehovskih znakov, je po ugotovitvah naše razprave nedvomno. Tako orodja kakor v našem primeru slike raznih opravil simbolizirajo celotno človeško dejanje in nehanje brez misli na stanovsko organizacijo različnih panog.

Komplicirani ikonografski in vsebinski sestav crngrobske slike je v svoji vrsti edinstven. V drugi vrsti pa ima svojo paralelo v nič manj kompliciranem in nič manj po želji po upodabljanju bujni sliki Marijinega varstva na severni zunanjsčini prezbiterija stolnice v Gradcu, ki jo je naslikal Gerlamooški slikar (*Meister von Gerlamoos*) l. 1485.⁴⁵ Zdi se nam, da se v teh dveh primerih, ki si časovno ne moreta biti prav veliko narazen, težnja po kompliciranih sestavih ne javlja slučajno, ampak izvira iz enotnega razpoloženja v tem delu srednje Evrope, ki se je po eni strani nagibalo h kompliciranim ikonografsko izraženim vsebinskim spekulacijam, katerih priče smo v teku naše razprave spoznali z raznih področij didaktično, versko-pobudno ali pridigarsko usmerjene upodabljaajoče umetnosti; po drugi pa je težilo od znakovitega in likovno abstraktnega izražanja k nazornejšemu, upodabljaajočemu ter se naravnost opajalo nad številnostjo porabljenih podob. O tem priča tako okrog Gerlamooškega mojstra nizajoče se koroško kakor okrog slikarja Janeza Ljubljanskega zbrano kranjsko gradivo.

Janez Ljubljanski in Gerlamooški mojster nadaljujeta oba izročilo beljaške slikarske delavnice mojstra Friderika, očeta Janezovega, znanega nam od 1415 naprej. Možno je celo, da je bil Gerlamooški mojster mladostni tovariš Janezov, vsekakor pa je bil vsaj učenec s Friderikovo umetnostjo najožje zvezanega mojstra slik v *Deutsch-Griffenu*.⁴⁶ Janez Ljubljanski

⁴⁴ O. c., str. 30.

⁴⁵ Fr. Stelè, *La Vierge Protectrice à Graz, Byzantion IV.* (1927/8), str. 349—362. — O. Demus, *Der Meister von Gerlamoos I.* *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. XI., str. 76—82.

⁴⁶ O. Demus, *Der Meister von Gerlamoos II.*, *Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien*, N. F. XII., Sonderheft 117, str. 99—102.

na Kranjskem in Gerlamooški mojster na Koroškem, ki torej oba izhajata iz Friderikove šole, pa pomenita dvoje oporišč za dve zelo plodoviti vzporedni smeri v stenskem slikarstvu jugovzhodnih alpskih dežel, koroško in kranjsko, za kateri obe je značilen v času, ko drugod v srednji Evropi nadvlada tabelno slikarstvo s svojimi sočnejšimi, predvsem pa tudi umetnostno intimnejšimi značilnostmi, zelo konservativen, k manieristično stiliziranim značilnostim t. zv. »mehkega sloga« nagibajoč se idealistični način. Zdi se kakor da slikarstvo v teh dveh deželah nič ne ve o prevratnih dejstvih v razvoju slikarstva XV. stol. drugod v Evropi, in da se razvija zaverovano v svoj podedovani značaj z veliko samozavestjo v duhu izročila naprej.⁴⁷ Pri tem pa se od srede XV. stol. dalje v obeh skupinah uveljavlja izrazita težnja po fabuliranju, po bogastvu s podobami povedanega. Dobro se ta razvoj zrcali v razvoju velikih ikonografskih konceptov kakor sta Pot in poklonitev sv. Treh kraljev in Poslednja sodba. Obe se pripovedno bogatita z novimi podrobnostmi. To opazamo v kranjski vrsti v Poslednjih sodbah na Muljavi (1453), na Krtini (okr. 1460) in v Mengšu (okr. 1460); v koroški vrsti pa v St. Lorenzen im Lesachtal (zač. XVI. stol.) in z viškom v Millstattu (mogoče Urban Görtschacher, 2. desetl. XVI. stol.). Podoben višek kakor za Poslednjo sodbo slika v Millstattu v koroški vrsti, predstavlja za Pohod in poklonitev sv. Treh kraljev na kranjski strani po velikosti in bogastvu podrobnosti presenetljiva slika pri Sv. Primožu nad Kamnikom (okr. 1520).

Druga posebnost obeh skupin pa je težnja po mistični poglobitvi in didaktični nazorni obogatitvi ikonografskih konceptov. Tako je Gerlamooški mojster ustvaril v Thörlu eno največjih slik mističnega »Živega križa« (Lebendes Kreuz), ki tekmuje z znano sliko v cerkvi S. Petronio (pred 1439) v Bologni. Predvsem pa je ta mojster ustvaril po ikonografskem kompleksu za svojo vrsto podobno crngrobski Sveti Nedelji edinstveno sliko Marije zaščitnice v Gradcu (1485).⁴⁸

⁴⁷ Prim. o tem in sledečem Fr. Stelè, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I.*, str. 208—212.

⁴⁸ V zvezi z rezultati ikonografske analize te slike v Byzantionu IV., str. 349 sl. opozarjamo sedaj tudi na takrat še neznano nam miniaturno sliko Poslednje sodbe iz umbrijske šole srede XIV. stol. v Perugi (van Marle, *The Development itd. zv. V.*, sl. 4). Tu imamo ikonografsko od graške slike sicer različen, vendar po zamisli podoben primer združitve srednjeveškega koncepta Poslednje sodbe s posredništvom Marijinim, izraženim v ikonografski ideji Marijinega plašča. V gornjem delu slike Sodbe vidimo namreč ob Sodniku nāsproti skupini apostolov, ki so na desni, na levi stoječo Marijo z razprostrtim plaščem, kamor so pribežali verniki. Ta ikonografski izraz Marijine priprošnje, ki se v slikah Sodbe navadno in tudi v Gradcu izraža z bizantinsko ikonografsko obliko t. zv. Deĭsis, po našem močno olajšuje razlago za združitve bizantinskega ikonografskega koncepta t. zv. Pokrova, Marijinega zaščitnega pajčolana, s priprošnjo izraženo na slikah sodbe v obliki Deĭsis.

Glede mistične poglobitve ikonografskih tem v koroško-kranjskem slikarstvu srede in 2. pol. XV. stol. pa je posebno značilna vloga podobe trpečega Jezusa tipa *Imaginis pietatis* kot Odrešenika in posebno kot simbola Evharistije. Friderikova delavnica je ustvarila mogoče celo ob sodelovanju Gerlamooškega slikarja slikarski okras stenskega tabernaklja v župni cerkvi v Deutsch-Griffenu (okr. 1450), Gerlamooški mojster sam pa še bogatejši in ikonografsko nedvomno od prejšnjega odvisni primer v slikariji okrog stenskega tabernaklja v Thörlu. Isti ikonografski tip evharističnega Odrešenika je porabil Janez Ljubljanski v slavoloku cerkve na Visokem (1443), njegova delavnica pa tudi kot okras stenskega tabernaklja v Mengšu (okr. 1460). Evharistični Odrešenik pa je v teh primerih samo posebna, prav za koroško-kranjsko gradivo značilna inačica Odrešenika tipa *Imaginis pietatis*,⁴⁹ s katerega podobo v polni in dopasni postavi tudi drugod v srednji Evropi radi krasi stenske tabernaklje in monštrance.⁵⁰ Delavnica slikarja Janeza Ljubljanskega pa je dodala temu značilnemu vencu evharističnega Odrešenika kot višek koroško-kranjskemu slikarstvu srede in 2. pol. XV. stol. lastnih ikonografsko spekulativnih teženj crngrobsko Sveto Nedeljo. Kdaj je ta nastala, ne vemo. Vse okoliščine tako v zgodovini kranjskega kakor koroškega in srednjeevropskega slikarstva tega časa pa govore za šestdeseta do osemdeseta leta XV. stol. Takrat je crngrobski slikar že lahko razpolagal z vsemi možnimi pobudami, posebno pa s pomočki v obliki lesoreznih listov, ki prihajajo za ikonografske vire njegove slike poleg risb predvsem v poštev.

Der ikonographische Komplex des »Heiligen Sonntags« zu Crngrob

Inhaltsübersicht. — Im Jahre 1935 wurde auf der Fassade der Wallfahrtskirche zu Crngrob ein Freskogemälde entdeckt. Es entstammt offenbar der 2. Hälfte des XV. Jahrh. von einem Maler aus der Werkstattfolge des um die Mitte des XV. Jahrh. in Krain tätigen Malers Johannes Pictor de Laybaco. Das Bild stellt in der Mitte eine alles überragende Gestalt des unter der Bezeichnung *Imago pietatis* oder Erbärmdebild im ausgehenden Mittelalter allgemein verbreiteten Typus des leidenden Heilands dar; zwischen seinen Füßen sieht man die Gestalt eines Holz hackenden Mannes; der eigentliche

⁴⁹ O. Demus, *Der Meister von Gerlanoos I.*, str. 71/2.

⁵⁰ R. Bauerreis, o. c., str. 3—13 (Der eucharistische Charakter des Schmerzensmannbildes).

Hintergrund der Hauptfigur ist mit den Bildern der Marterwerkzeuge, der sogenannten Arma Christi und Köpfen der aus der Leidensgeschichte bekannten Mitwirker bedeckt; die weitere Umgebung des Bildes zeigt aber in horizontalen Streifen 47 (von den ursprünglichen etwa 60) erhaltene Szenen aus dem täglichen Leben des XV. Jahrh. Links oberhalb des Heilandbildes sieht man auf Christus deutend die Brustgestalt Gottvaters und die Taube des hl. Geistes. Rechts unten aber ist ein Höllenrachen, in den sich von Teufeln empfangen eine Reihe von Verdammten mit dem Selbstmörder an der Spitze bewegt.

Der Inhalt des Gemäldes ist ohne weiters klar und bedeutet in der hier gegebenen Form eine ikonographisch bildhafte Konkretisierung des im XV. Jahrh. in Westeuropa sehr verbreiteten Motivs des von den Werkzeugen seines Leidens und den Werkzeugen des täglichen Lebens umgebenen Christus in der Gestalt der Imago pietatis oder des sogenannten Gregorianischen Heilands. In England hat man diesen Typus Piers Plowman — Christus als Feldarbeiter — benannt. Im slowenischen Volk hat sich dafür die Bezeichnung »Heiliger Sonntag« erhalten. Ein Gemälde des Paolo da Visso in der Kirche des hl. Martin in Castel S. Angelo in Umbrien trägt aber Inschriften, die auf dieselbe Bedeutung hinweisen. Deshalb wird für diesen ikonographischen Typus auch die Bezeichnung Hl. Sonntag vorgeschlagen. Es handelt sich um eine Art bildlich ausgedrückte Predigt, die dem gewöhnlichen Gläubigen die Heiligung der Sonn- und Feiertage vor die Augen halten soll.

Ikonographisch und gedanklich ist das Gemälde von Crngrob äusserst kompliziert und reich, denn es vereinigt mit dem Hauptthema des Gregorianischen Heilands mit den Arma Christi im Hintergrunde Gedanken und Motive der ikonographischen Typen des jüngsten Gerichtes, der Taufe Christi, des Gnadenstuhles, des hl. Herzens Jesu, der Bildzyklen des täglichen Lebens und der bildhaft mnemotechnischen Systeme der sogenannten Ars memorativa. Wenn wir alle diese Bestandteile in Betracht ziehen, ergibt sich der Inhalt der bildlich ausgedrückten Predigt von der Heiligung der Sonn- und Feiertage folgendermassen: Gott Vater, der seinen Sohn auf die Erde sandte, damit er die Menschheit durch sein Leiden und seinen Tod von den Folgen der Erbsünde erlöst und der ihn in der mystischen Einheit der Hl. Dreifaltigkeit in der Form des Gnadenstuhles den Gläubigen zur Verehrung darbietet, deutet nun auf ihn als einen immerwährenden Ecce homo! im Bilde des Imago pietatis, mit der besonderen Unterstreichung seiner Herzenswunde und wie ehemals während der Taufe im Jordanflusse mit den Worten: Das ist mein geliebter Sohn, an

dem ich mein Gefallen finde! Mit jeder Tat, besonders aber mit einer solchen, mit der ihr gegen die Heiligung der Sonn- und Feiertage verstösst, mehrt ihr seine Leidenswerkzeuge, so dass ihr ihn täglich von neuem martert und kreuziget. Zwischen zwei Polen spannt sich euer Leben, zwischen Ihm, der die Erlösung bedeutet, und der Hölle, die die ewige Verdammnis ist. Jede euere Tat kann euch zur Auferstehung oder zur Verdammnis werden, so wie ihr sie heiliget oder missbraucht.

Die Abhandlung befasst sich weiters mit den Darstellungen des täglichen Lebens. Zunächst wird konstatiert, dass sie keinen der bekannten spätmittelalterlichen Zyklen dieser Art wiederholen, sondern dass die Bilder eklektisch aus verschiedenen Zusammenhängen ausgewählt und zu einem neuen, dem Zyklus der im Bilde des hl. Sonntags stereotyp wiederkehrenden Arbeitswerkzeuge entsprechenden Ganzen vereinigt wurden. Einzelne Motive sind den Kalender- und Planettenkinderzyklen, den Zehn Geboten, den Sieben Todsünden u. möglicherweise auch den sogenannten Evagationes Spiritus entnommen. Nach allem ist aber sicher, dass wir die Quellen, aus denen unser Maler geschöpft hat, nicht in den Andachtsgruppen, sondern in denjenigen, deren Ziel es ist das Leben als solches darzustellen und deren Beispiele sich gegen das Ende des Mittelalters immer auffallender mehren, suchen müssen. Dabei ist uns aufgefallen, dass eine grosse Anzahl unserer Bilder mit den Bildern derselben Gegenstände in den spätmittelalterlichen Kalendarien übereinstimmt. Besonders gilt das für die Planettenkinderzyklen der drei, auf eine bisher unbekannte gemeinsame Quelle zurückgehenden Zyklen im sogenannten Passauer Kalendarium in Kassel, im Holländischen Blockbuch in Berlin und in der Hausbuchhandschrift aus Wolfegg, die der Entstehungszeit unseres Denkmals entsprechen. Die Übereinstimmung mit den Bildern im Passauer Kalendarium ist besonders gross und bezieht sich nicht nur auf Themen sondern auch auf ihre ikonographische Form. Dreizehn dieser Bilder stimmen soweit überein, dass wir für sie in Crngrob und im Kalendarium eine gemeinsame Quelle oder wenigstens ein gemeinsames Zwischenglied annehmen können. Dieses Zwischenglied könnte am wahrscheinlichsten eine holzschnittlich vielfältigte Fassung der Planettenkinderbilder sein, die unserem Maler im Werkstattmaterial oder wenigstens in Werkstattzeichnungen zugänglich war. Die Auswahl, die der Maler aus den ihm zugänglichen Behelfen getroffen hat, ist aber keine tiefer systematische, sondern entspricht hauptsächlich der bildhaften Umgestaltung des früher durch Werkzeugebilder realisierten Programs. Es ist das ein Lebenszyklus, der dem Leben eines Landmanns oder höchstens noch eines Bürgers entspricht und der Landwirtschaft, Handel und Gewerbe, Jagd,

Spiel und Unterhaltung, Krieg, die Äusserungen des geschlechtlichen Triebes und die Versuchungen des Teufels umfasst.

Die Besonderheit des Gemäldes von Crngrob ist, dass alles in anschaulichen Bildern ausgedrückt ist. Die Form, in welcher dies geschieht, ist aber vom mnemotechnischen System der *Ars memorativa* abhängig. Wie man sich sonst den Inhalt der Evangelien mnemotechnisch festhalten soll, so soll auch hier der erbaulich religiöspädagogische Inhalt des heiligen Sonntagbildes ausgedrückt werden. Das Bild von Crngrob ist auf diese Art nur eine besondere Form des mnemotechnischen Beispiels »Der Erlöser«, für den sich eine Lösung in der mit unserem Denkmal ungefähr gleichzeitigen Handschrift der *Ars memorativa* im Cod. 5393 in der Wiener Nationalbibliothek befindet.

Und gerade in der *Ars memorativa* beobachten wir seit der Mitte des XV. Jahrh. eine ausgesprochene Neigung bildhafte Zeichen durch bilhafte Darstellungen zu ersetzen. Auch in dieser Hinsicht ist das Fresko in Crngrob in seiner Reihe nicht ganz ohne Vorläufer. Zunächst gehört hierher eine Malerei aus der veronesischen Richtung der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. in Döllach in Kärnten, die ihr Entdecker, Paul Hauser, inhaltlich nicht zu deuten vermochte. Es handelt sich in dem Falle sicher um eine äusserst seltene, der byzantinischen Kunst bekannte Personifizierung des hl. Sonntags, umgeben von den Arbeitswerkzeugen und Lebensbildern. Dieser Reihe kann man auch die Bilder aus St. Maria la Libera in Foro Claudio zuzählen, obzwar sie in Verbindung mit einem Bilde des Jüngsten Gerichts auftreten.

Es scheint, dass bei den Voraussetzungen des Gemäldes in Crngrob sowohl die italienische Tendenz, Sinnhaftes ins Darstellendbildhafte umzuwandeln, sowie besonders die für das Zentraleuropa dieser Zeit charakteristische Neigung zu anschaulichen Lebensbildern mitgewirkt haben. Ähnlich wie sich in Crngrob die Werkzeuge zwangslos in Bilder umwandeln, beobachten wir, dass sich im Bereiche der *Ars memorativa* in der Handschrift Hirschfeldes bildhaft allgemein gedachte Beispiele in konkrete, auf bekannte Personen und Gegenstände bezogene Bilder umwandeln, oder dass bei Ant. Sorgo die Begriffe durch konkrete Bilder ausgedrückt werden.

Dass unser in den 70. oder 80. Jahren des XV. Jahrh. entstandenes Fresko einer allgemeineren Tendenz der Zeit entspricht, beweist auch das Fresko desselben Gegenstandes in Mauthen in Kärnten aus dem Jahre 1514, wo neben Werkzeugbildern im Rahmen des Gemäldes heute kaum noch erkennbare Lebensbilder sich befinden. Unsere Abhandlung beweist auch, dass die von O. Demus und nach ihm von Gert von der Osten geäußerte Ansicht, dass die Werkzeuge in Mauthen als Zunft-

zeichen zu deuten sind, unhaltbar ist, und es sich auch in diesem Falle um ein hl. Sonntagsbild handelt.

Es ist sicher kein Zufall, dass dieses Werk aus der Werkstattsnachfolge des Malers Johannes von Laibach hervorgegangen ist. Durch seine komplizierte ikonographische Zusammensetzung erinnert uns das hl. Sonntagsbild in Crngrob unwillkürlich an die ebenso komplizierte ikonographische Welt des ungefähr gleichzeitigen sogenannten Landplagenbildes auf der Aussenseite des Domes in Graz vom Meister von Gerlamoos. Die Neigung zu komplizierten, inhaltlich spekulativen Komplexen, die diese zwei Bilder an den Tag legen, ist aber allgemein bezeichnend für die Kärntner-Krainer Malerei der Mitte und der zweiten Hälfte des XV. Jahrh.; Johann von Laibach und der Meister von Gerlamoos sind beide aus der Werkstätte des Malers Friedrich von Villach hervorgegangen; die Vorliebe für das Thema der Imago pietatis, verwendet in den verschiedensten Verbindungen und Auslegungen, verbindet beide Schulen. Die Tabernakelzyklen von Deutsch Griffen und Thörl, das »lebende Kreuz« von Thörl, das Landplagenbild von Graz und das hl. Sonntagsbild von Crngrob aber sind die Höhepunkte der mystisch-didaktischen Vertiefung, ausgedrückt in kompliziert erweiterter, für die Tendenzen der Kärntner-Krainer Malerei an der Schwelle der Neuzeit bezeichnenden ikonographischen Thematik.

VSEBINA

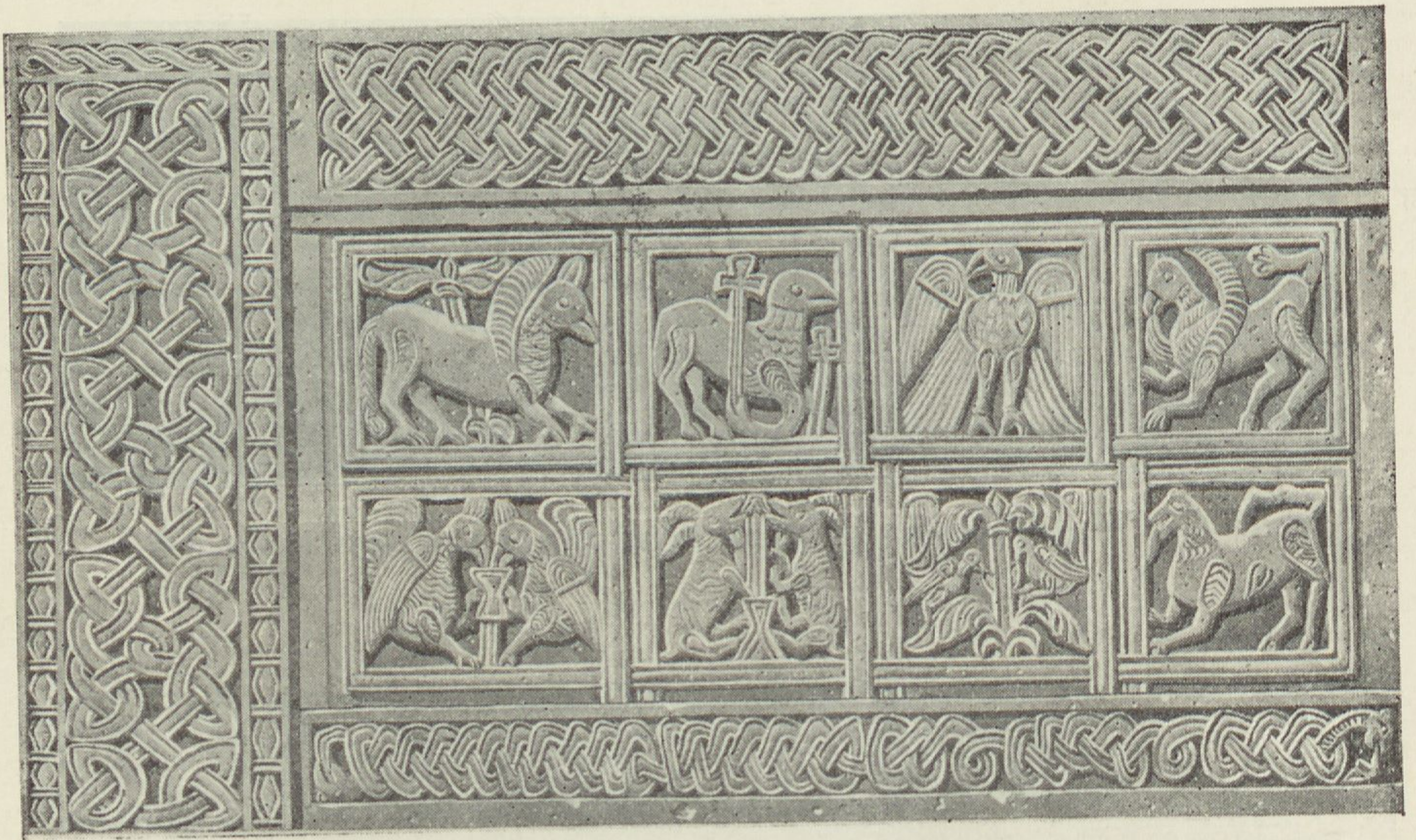
	Stran
1. Janez Janžekovič: Izvestnost o bivanju zunanjega sveta . . .	5
2. Alma Sodnik-Zupanec: Iz zgodovine filozofije pri Slovencih	39
3. Anton Breznik: Zloženke v slovenščini	53
4. Rajko Nahtigal: Starocerkvenoslovanski imperativ s forman- tom a (ê)	77
5. Rajko Nahtigal: Starocerkvenoslovanski part. praes. act. grę- deji: grędy i pod.	97
6. Fran Ramovš: Fonetična vrednost psl. ê	111
7. Milan Grošelj: Philologa	125
8. Franc Grivec: O idejah in izrazih žitij Konstantina in Metodija	167
9. Franc Ksaver Lukman: Pripombe h kronologiji Ciprianovih traktatov	195
10. Ivan Grafenauer: O srednjeveški slovenski Marijini litanjski pesmi	213
11. Anton Melik: Mostiščarsko jezero in dediščina po njem . . .	237
12. Milko Kos: O pismu papeža Hadriana II. knezom Rastislavu, Svetopolku in Koclju	269
13. Vojeslav Molè: Umetnostna zgodovina in problem umetnikove osebnosti	303
14. Francè Stelè: Predromanski ornament iz Slivnice	345
15. Francè Stelè: Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci	365
16. Francè Stelè: Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu	399



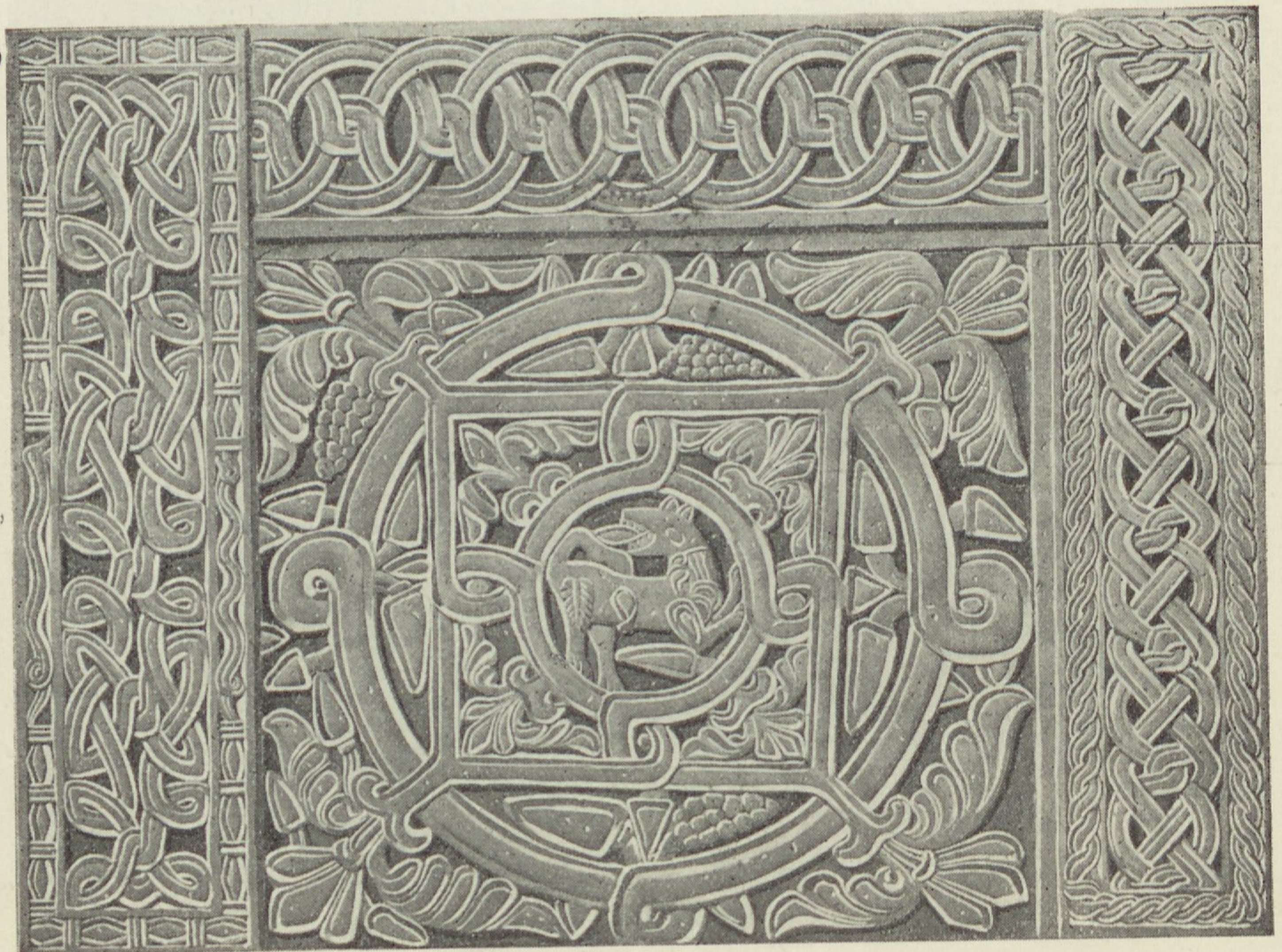
Sl. 1. — Plošča z napisom kneza Branimira iz Gornjega Muća (888)



Sl. 2. — Slivnica pri Mariboru, pleteninasti ornament



Sl. 3. — Oglej, stolnica, pleteninasto okrašena plošča



Sl. 4. — Oglej, stolnica, pleteninasto okrašena plošča



Sl. 5. — Metz,
Sv. Peter, ograjni
stebriček



Sl. 7. — Knin,
muzej



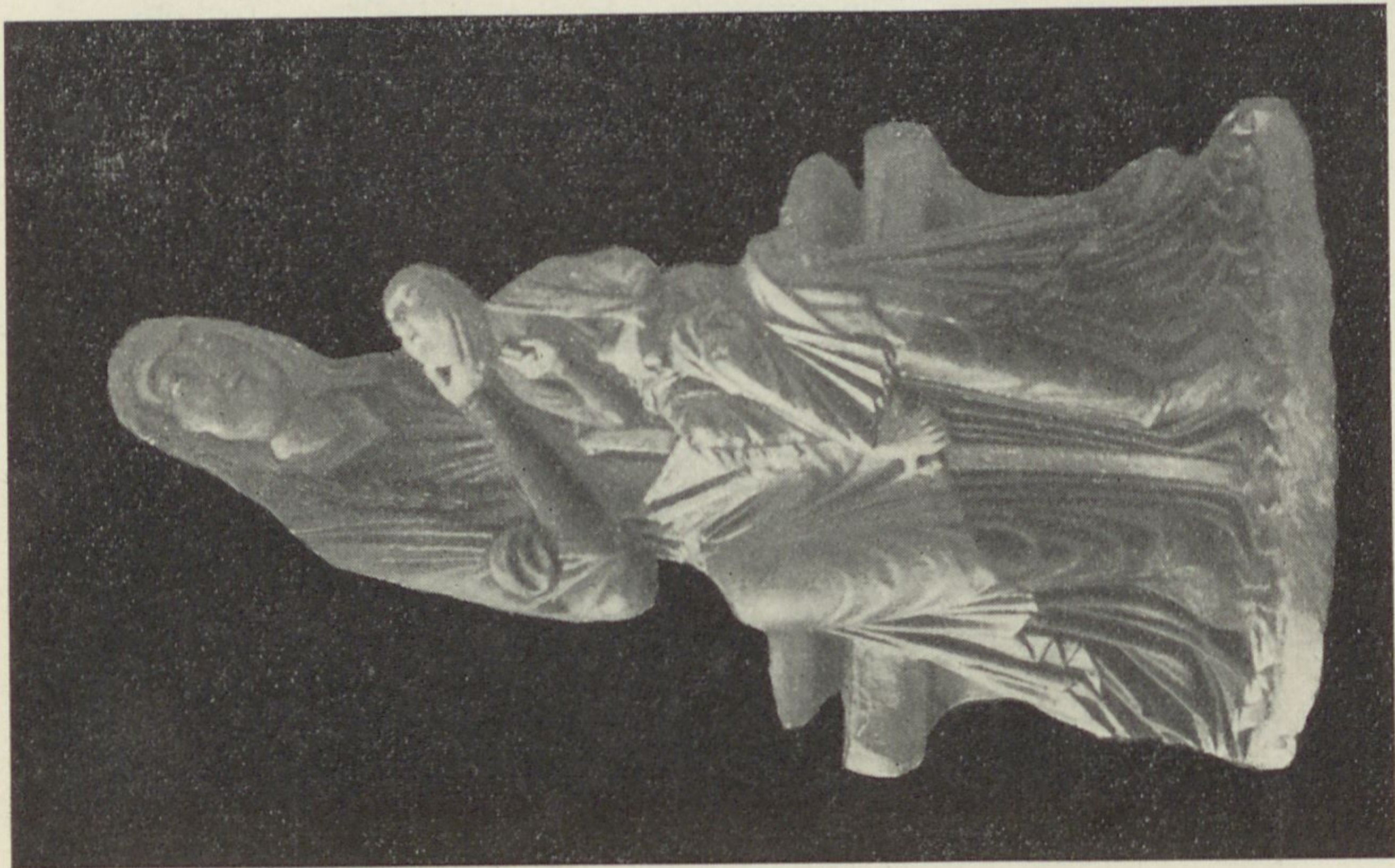
Sl. 6. — Del križa
iz langobardskega
groba v Italiji



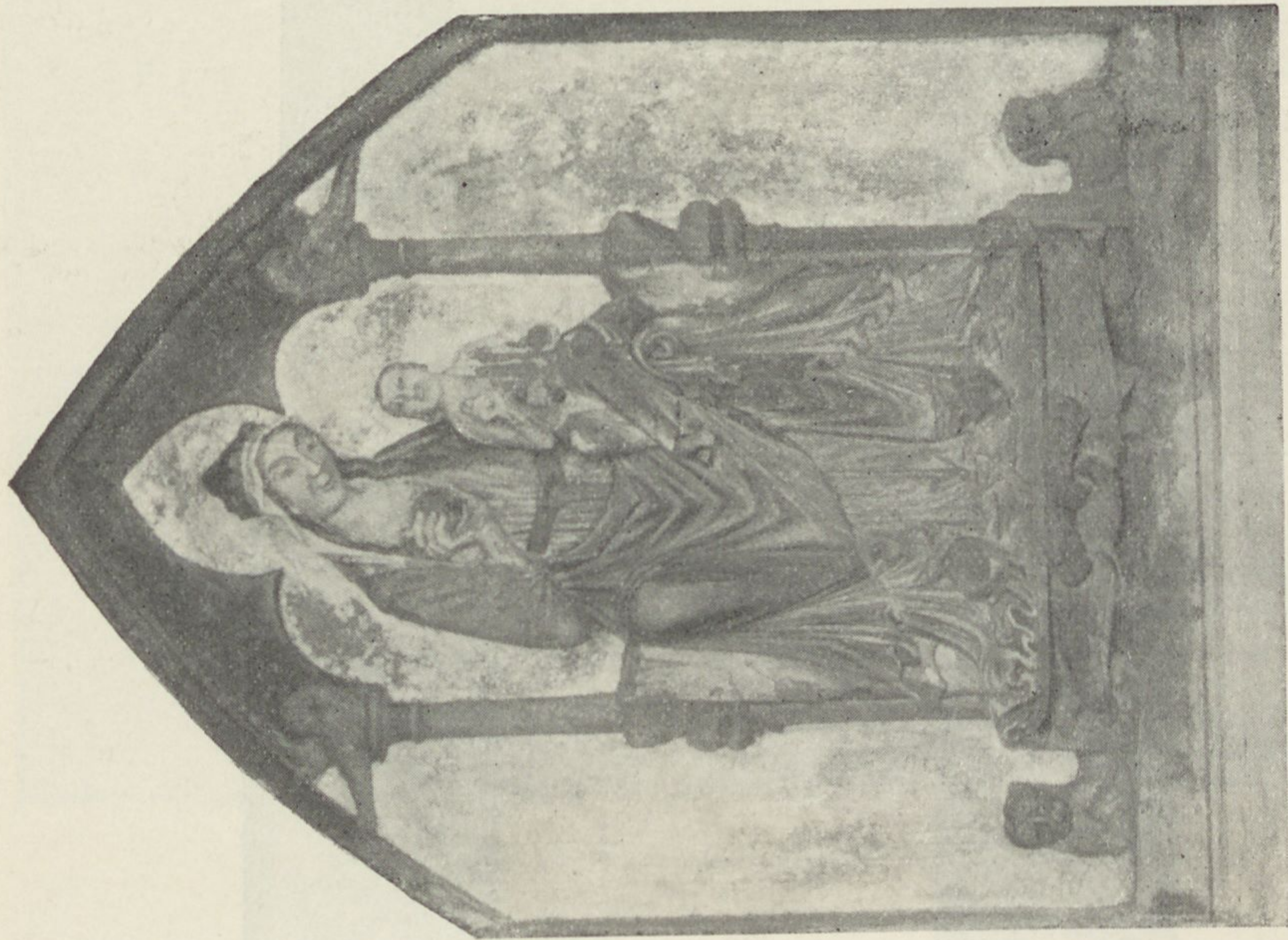
Sl. 8. — Ograjni
stebriček, Metz,
Sv. Peter



Sl. 9. — Chur, Srebrni relikviarij



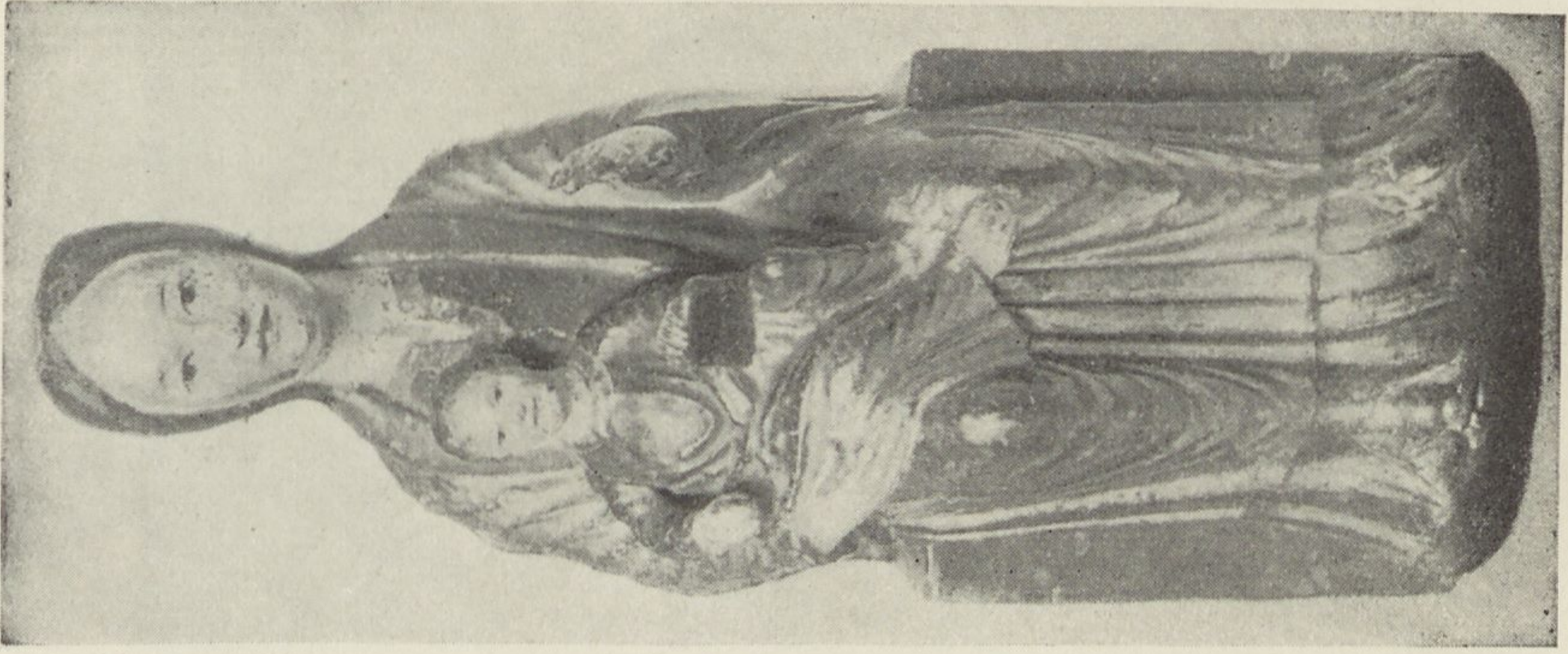
Sl. 10. — Milostna podoba M. B. v vel. oltarju
župne cerkve v Solčavi (2. pol. 13. stol.)



Sl. 11. — Milostna podoba M. B. v kapeli v Krakovem
v Ljubljani (2. pol. 13. stol.)



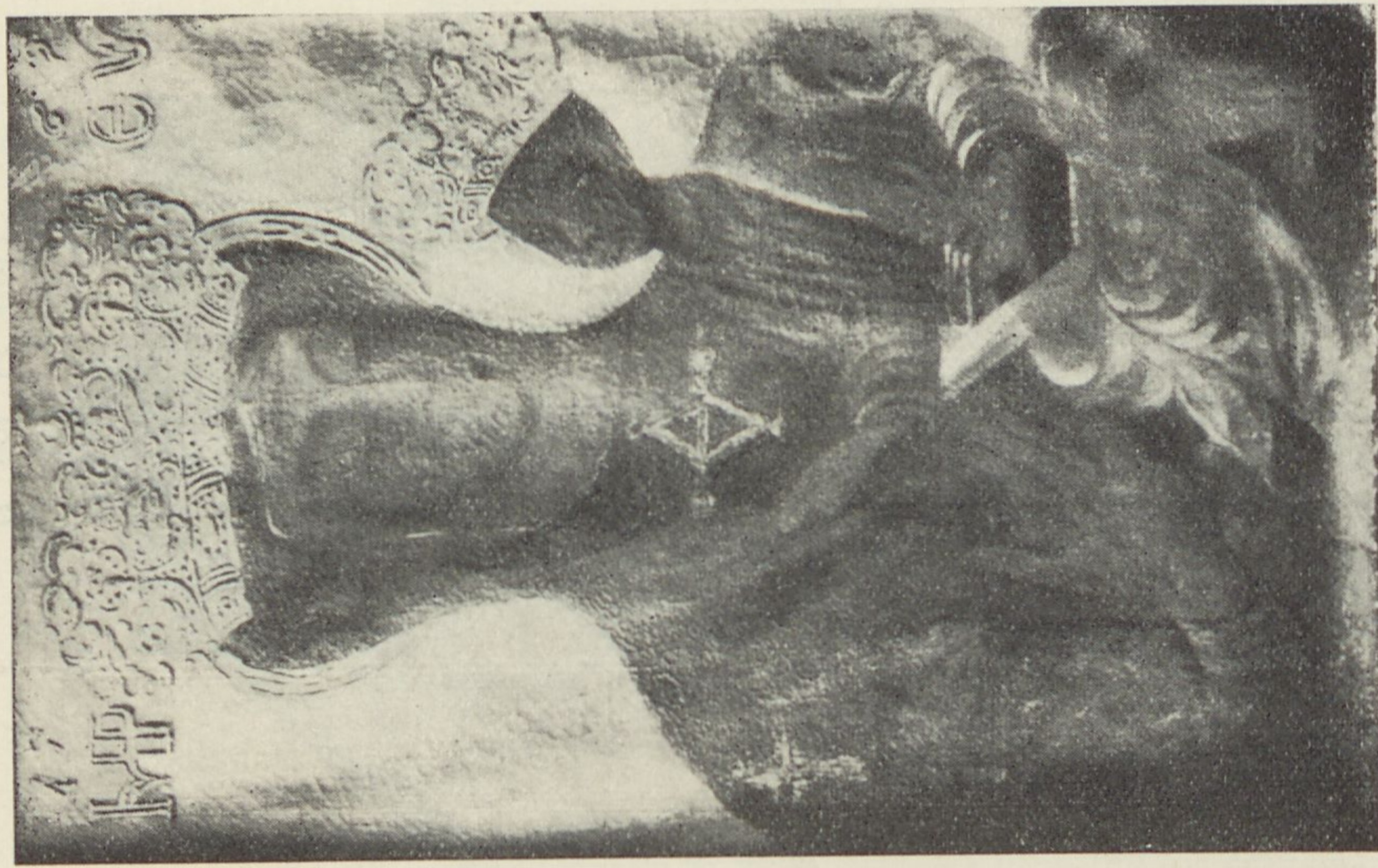
Sl. 12. — Kip Marije Snežnice, v župni cerkvi
pri Mariji Devici v Puščavi



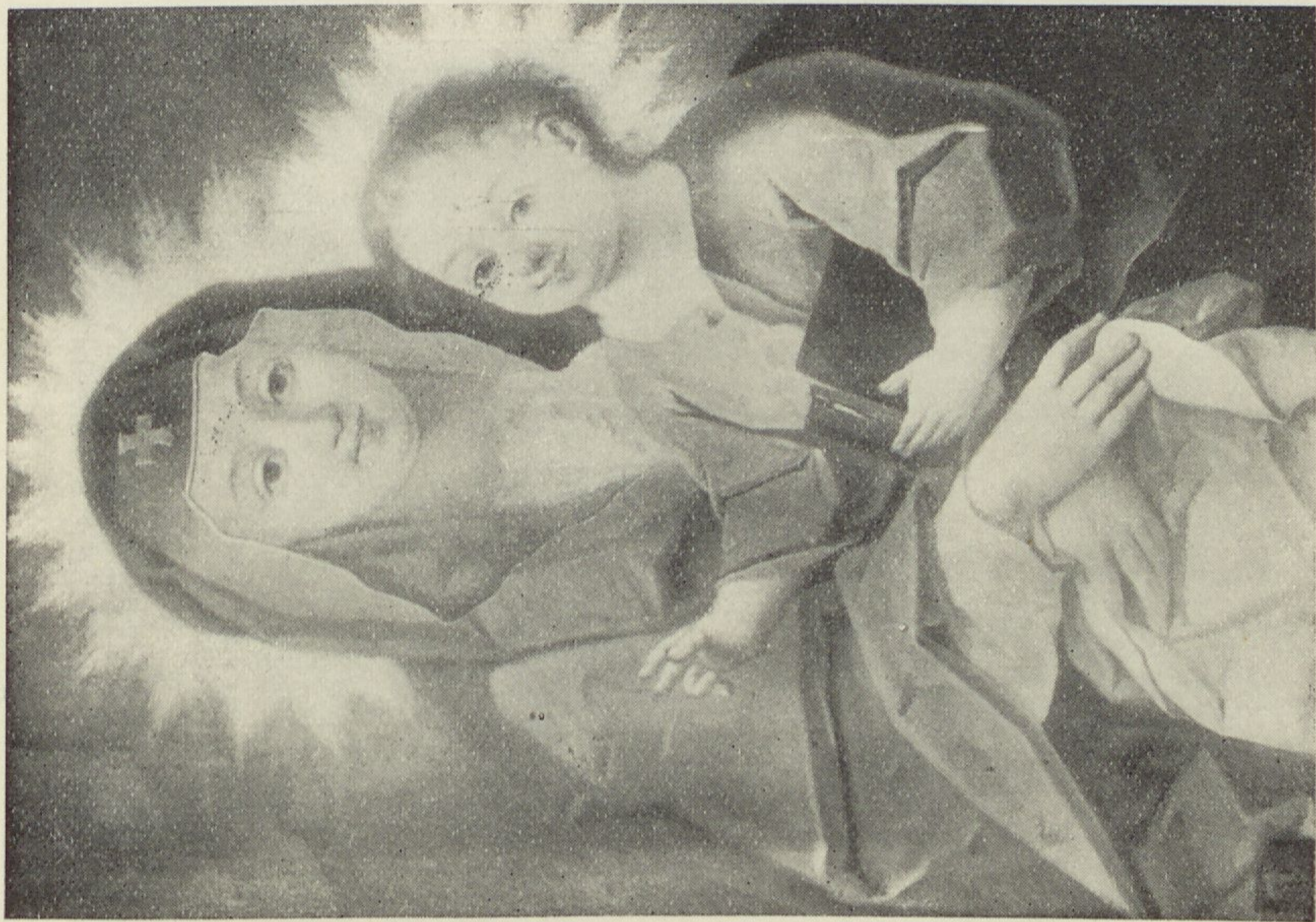
Sl. 13. — Milostna podoba M. B.
v župni cerkvi v Velesovem
(1. pol. 13. stol.)



Sl. 14. — Novo mesto, kapela v proštiji,
Hodigitria iz avguštinske cerkve v Brnu
pred kronanjem



Sl. 15. Celje, Marijina cerkev,
Hodigitria iz avguštinske cerkve v Brnu, kronana



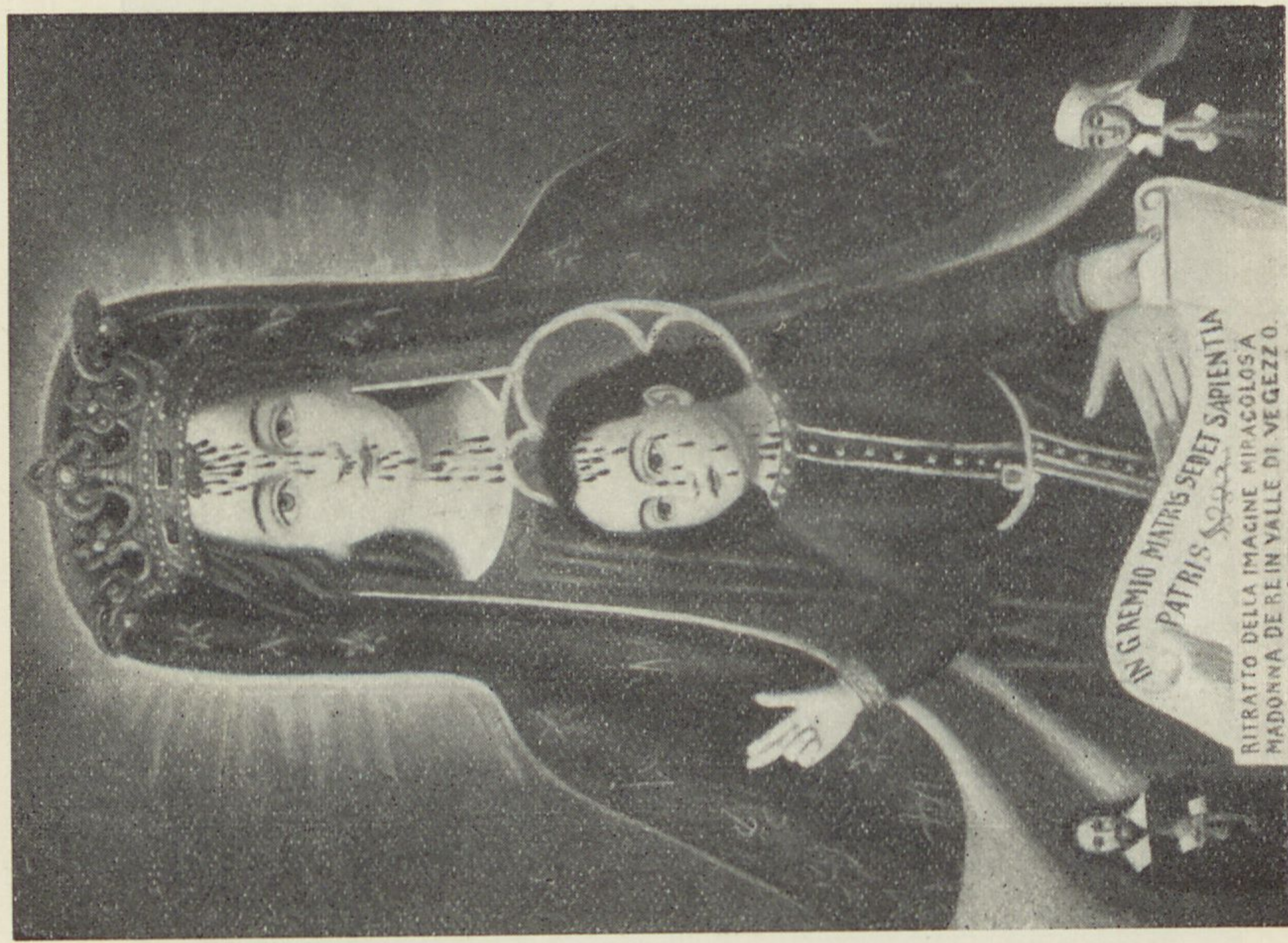
Sl. 16. — Fort. Bergant, Marija Snežnica



Sl. 17. — Jokajoča Hodigitria, posnetek Pötschke pri Sv. Štefanu na Dunaju, v lopi cerkve sv. Trojice na Vrhniki



Sl. 22. — Sedež Modrosti v župni cerkvi v Mekinjah



Sl. 23. — Sedež Modrosti v Klatovih na Češkem



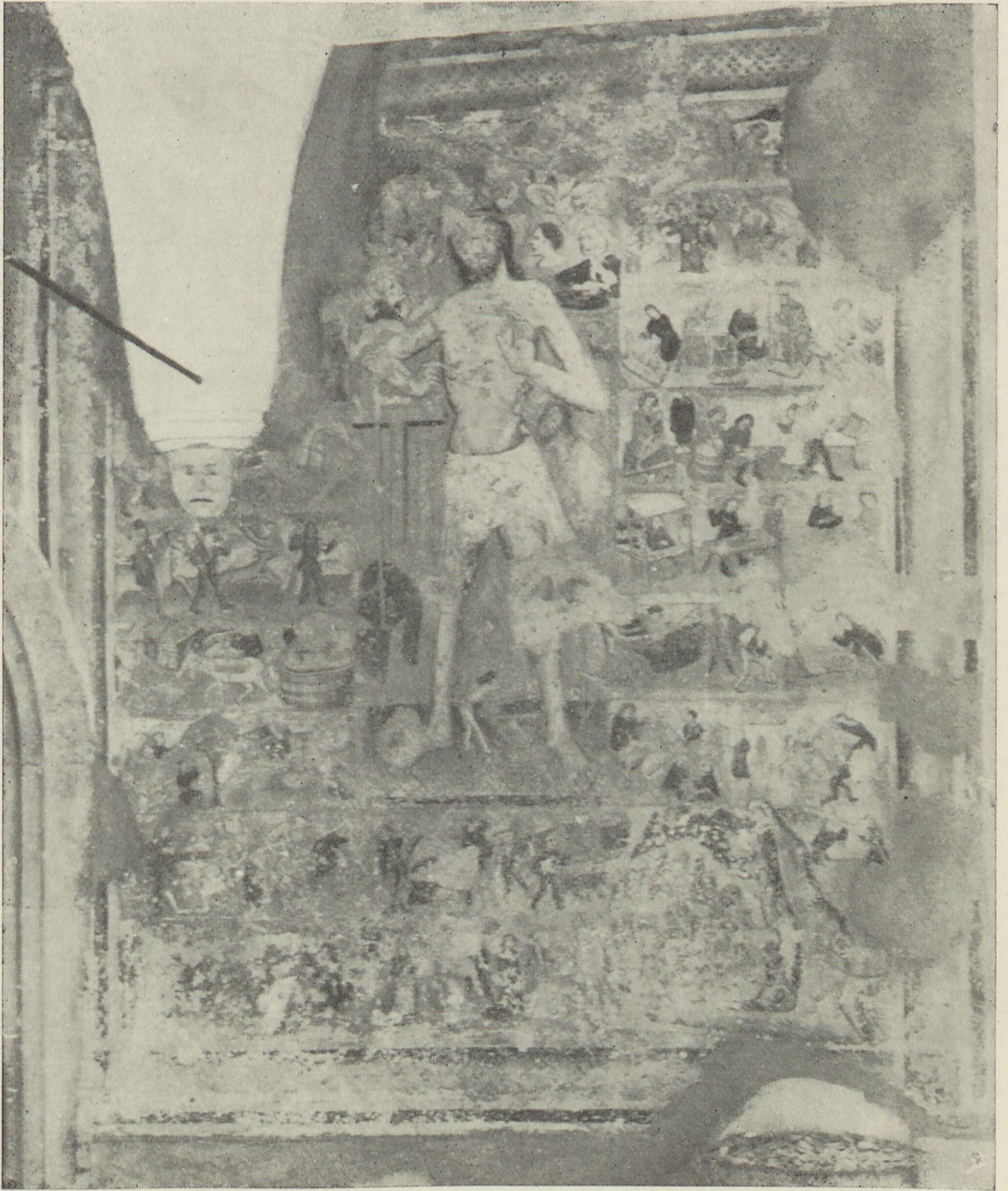
Sl. 24. — »Mlekopitaljnica«, česčena v XVIII. stol.
pri kapucinih v Ljubljani



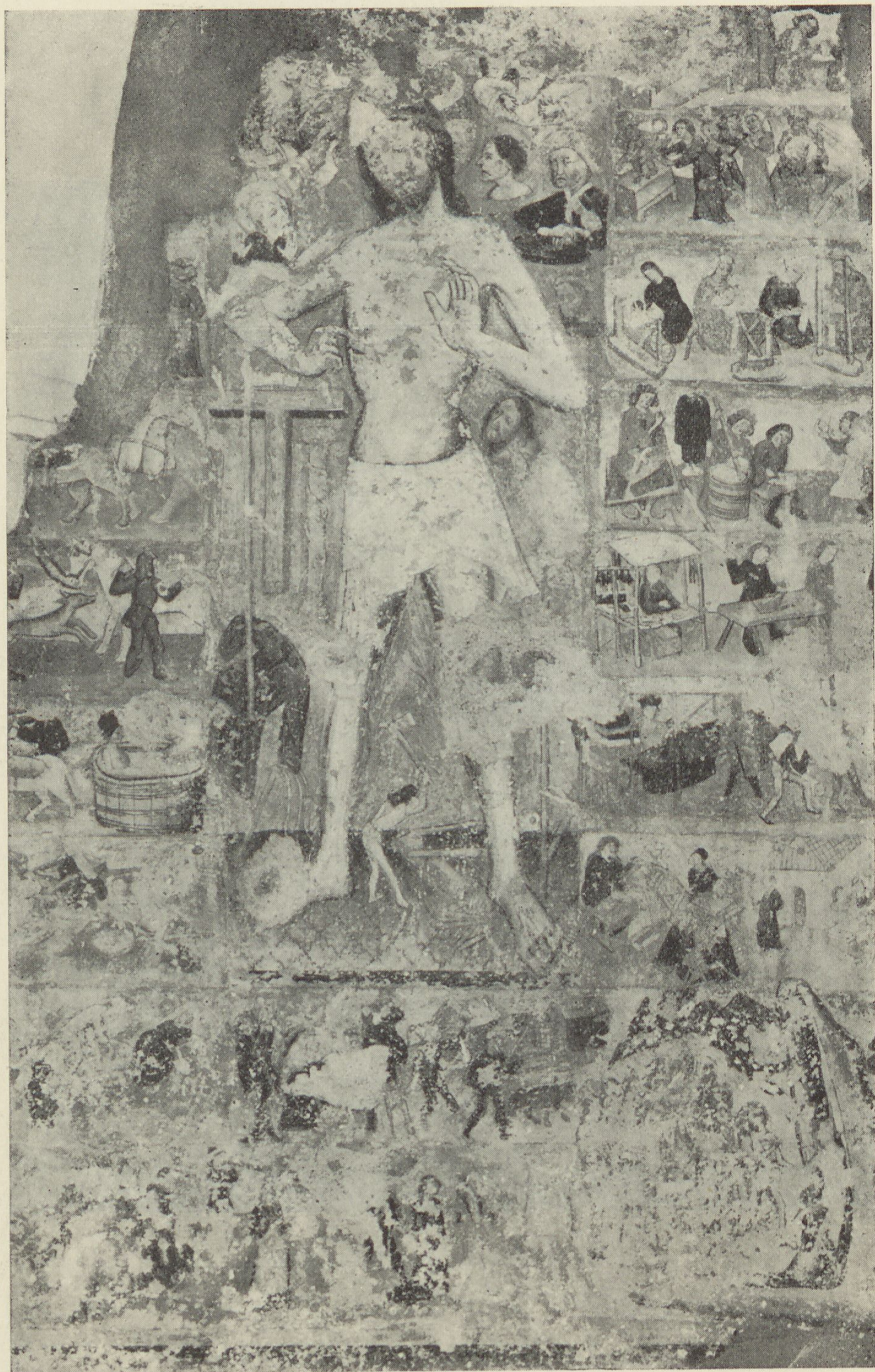
Sl. 25. — Sedeča Marija z Jezusom, župna cerkev
v Št. Janžu na Dravskem polju



Sl. 26. — Sedeča Marija z Detetom iz kapucinskega samostana pri Sv. Križu na Vipavskem, v kapucinski cerkvi v Ptuju



Sl. 27. — Crngrob, slika Svete Nedelje



Sl. 28. — Crngrob, slika Svete Nedelje



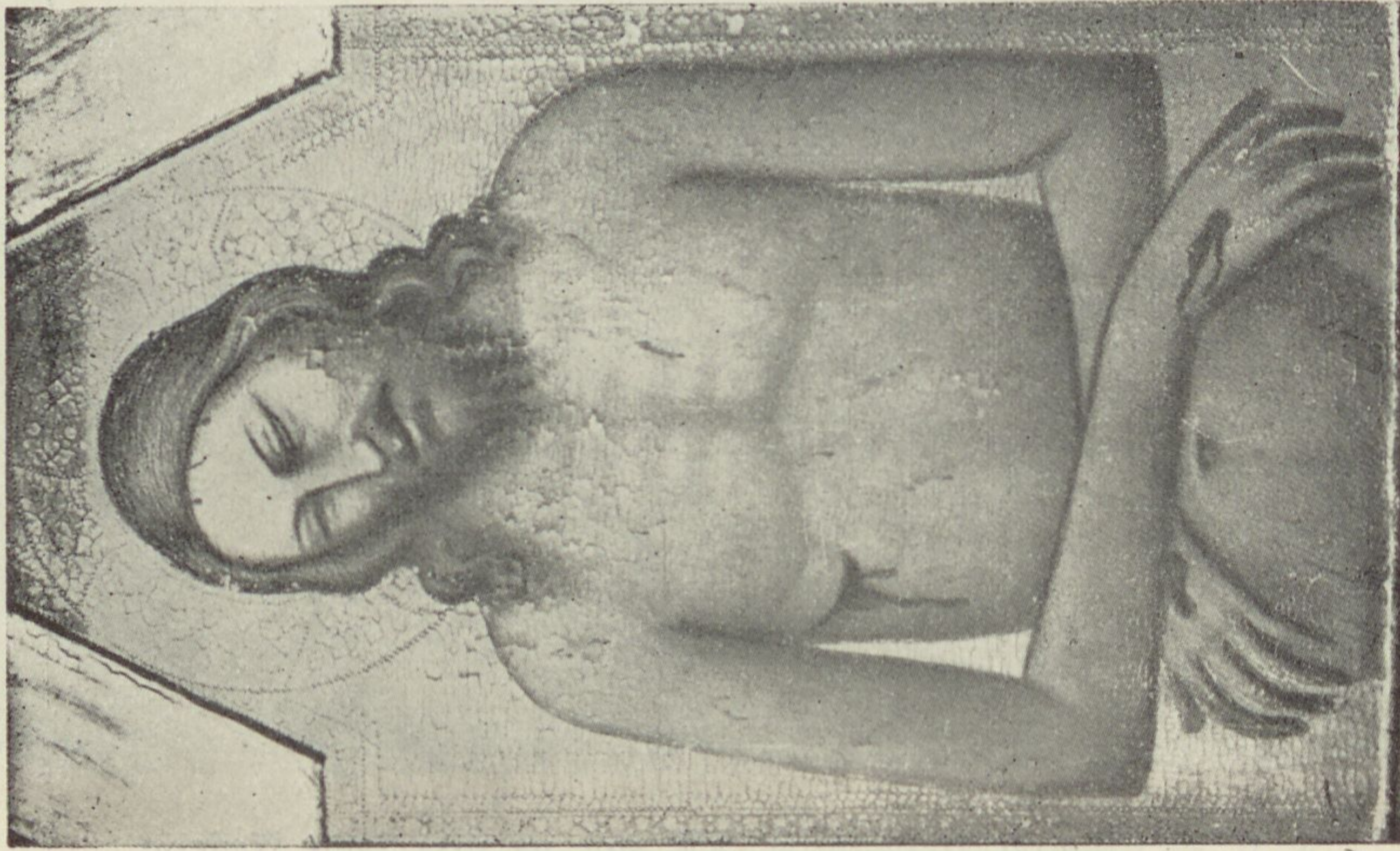
Sl. 29. — Crngrob, prizori iz življenja obrtnikov na sliki Svete Nedelje (okr. 1470—80)



Sl. 30. — Crngrob, desni zgornji del slike Svete Nedelje



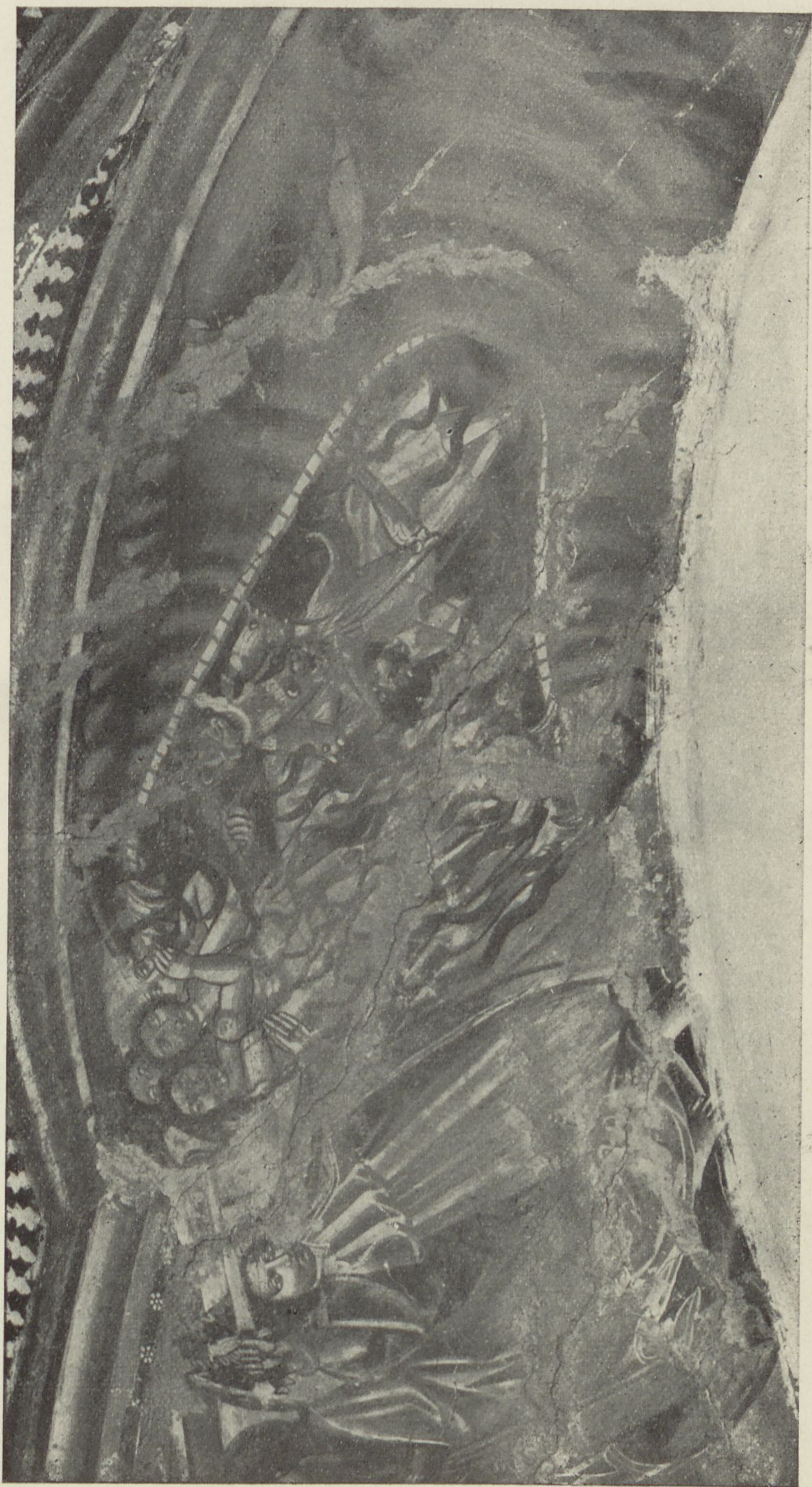
Sl. 31. — Crngrob, življenje sr. XV. stol. na sliki Svete Nedelje



Sl. 32. — Allegretto Nuzi, Imago pietatis
tipa ikone v baziliki S. Croce, Fabriano,
zbirka Fornari



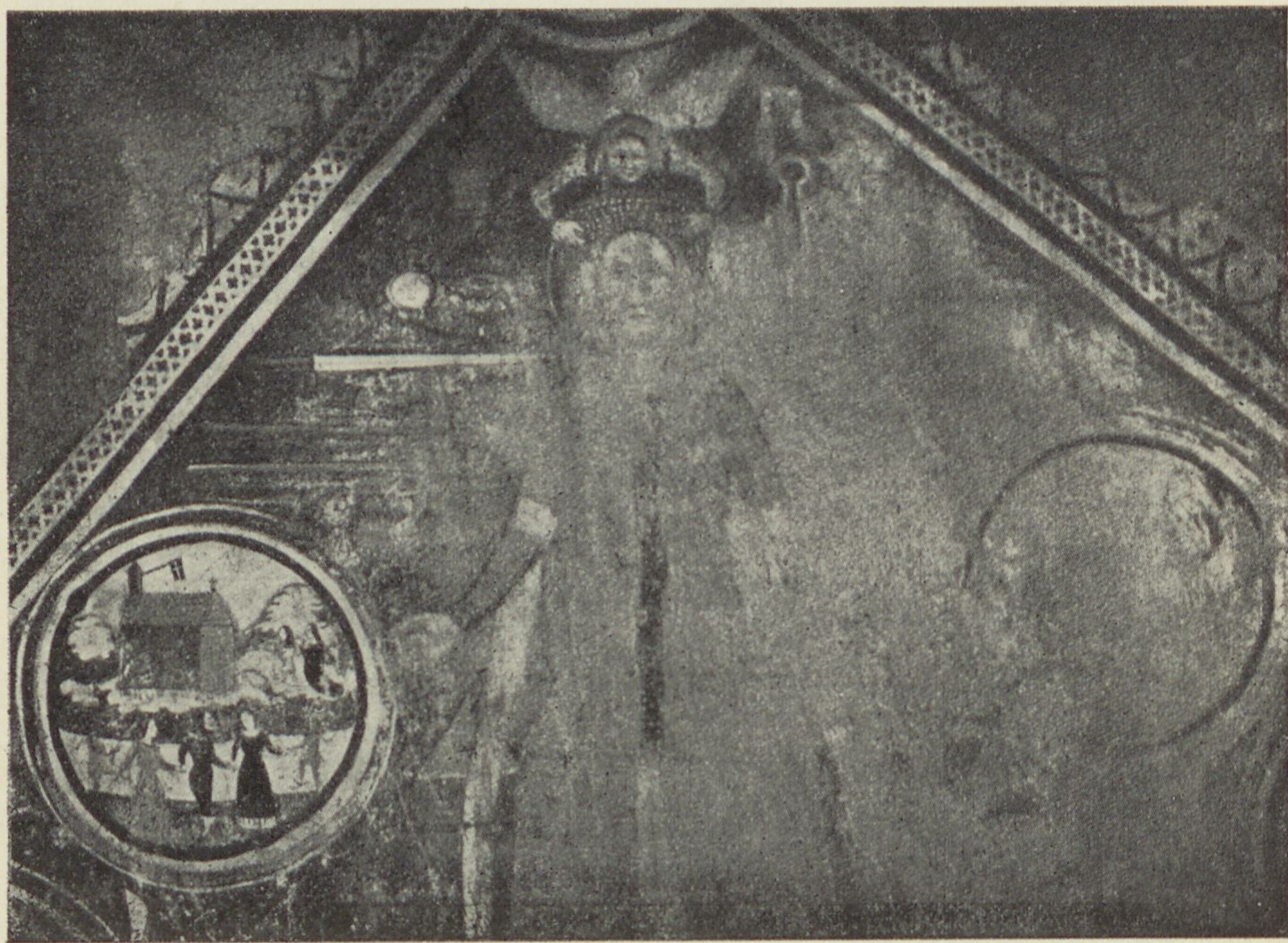
Sl. 33. — Landshut, nagrobnik iz okr. 1465, Gnadenstuhl



Sl. 34. — Suha, peklenko žrelo iz slike Poslednje sodbe



Sl. 35. — Janez Aquila de Rakespurga, Matjanci, Imago pietatis (1392)



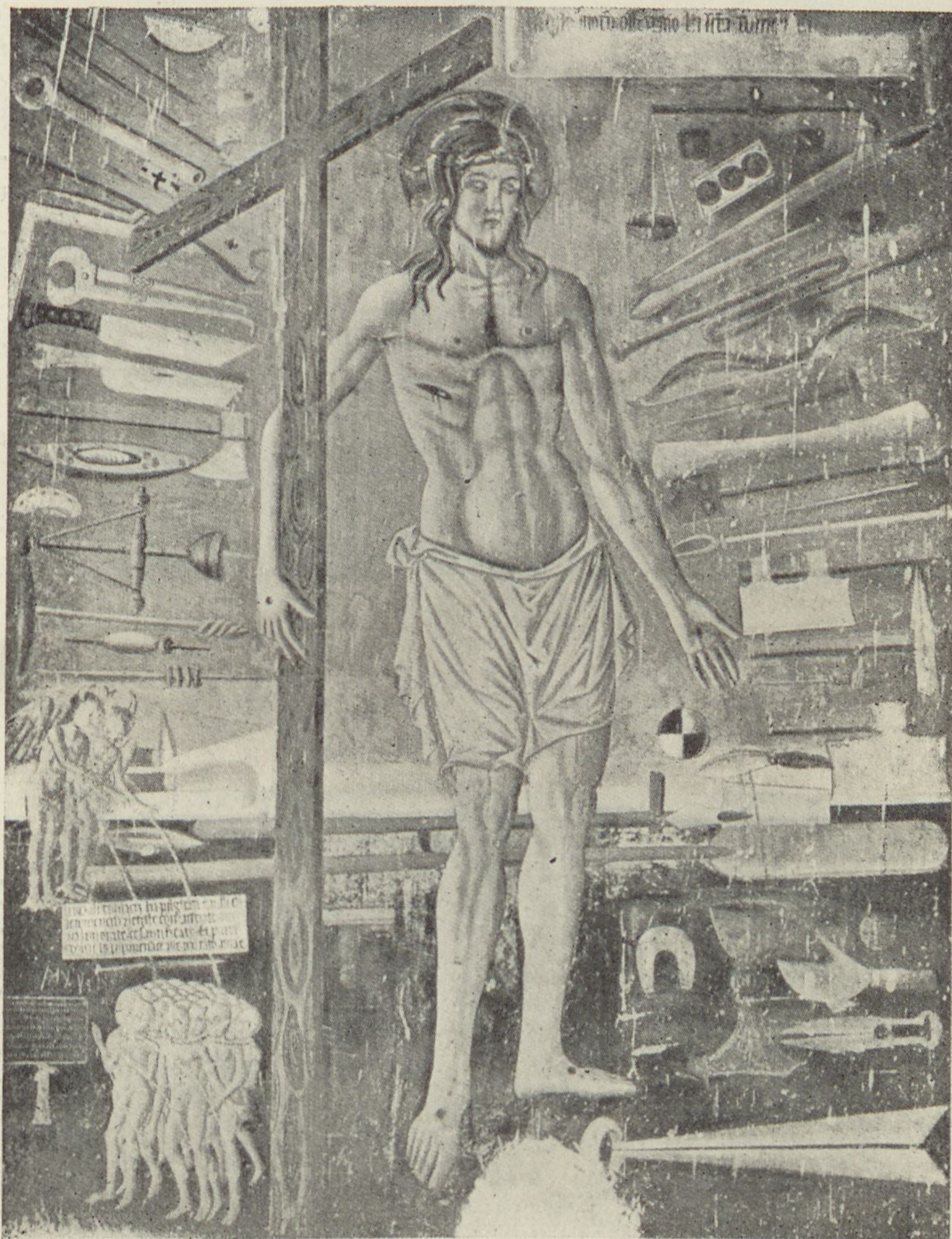
Sl. 36. ← Döllach v Ziljski dolini, stenska slika Svete Nedelje. (K 14. stol.)



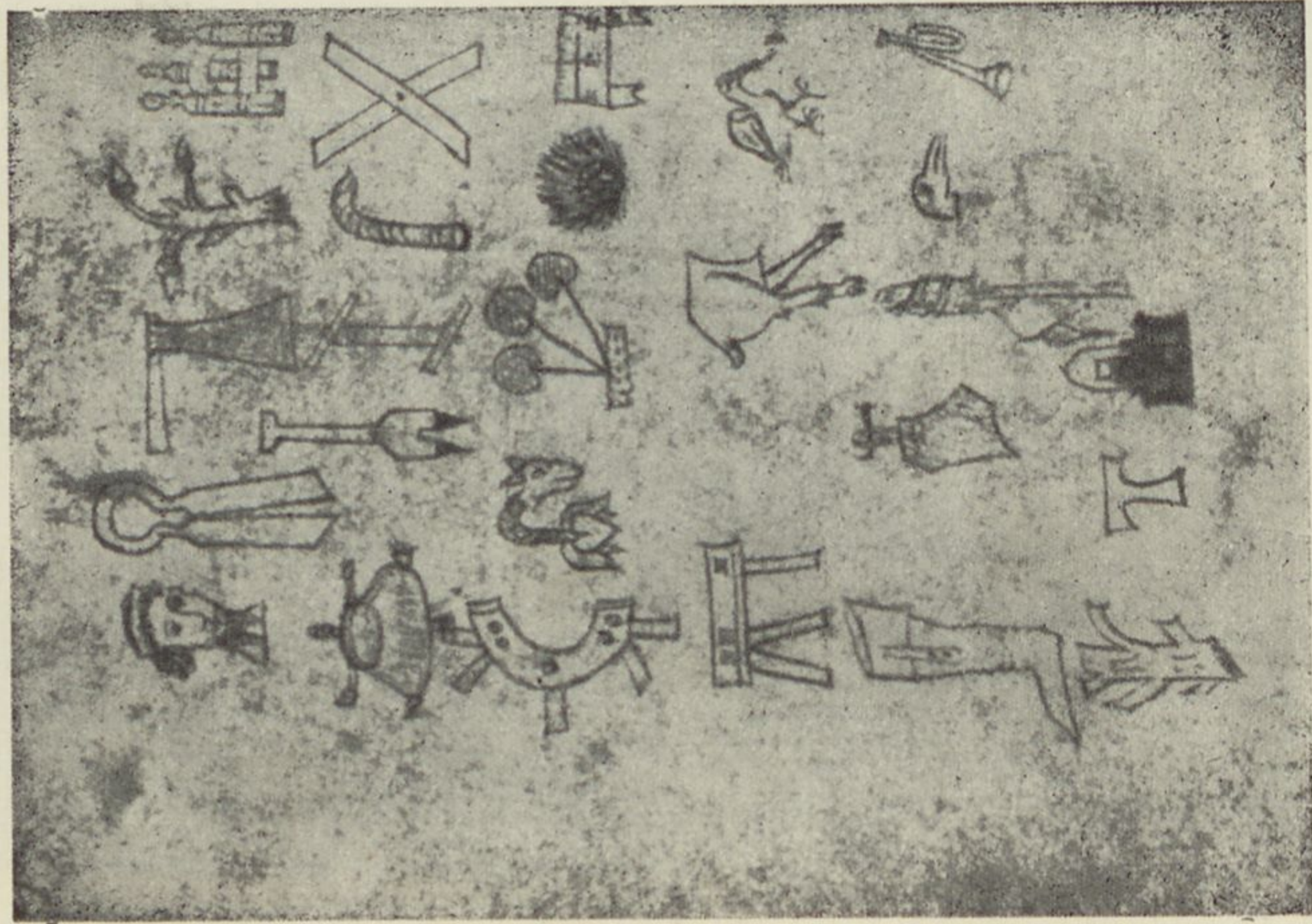
Sl. 37. — Imago pietatis v kapelici na Bregu pri Ptuju. (Okr. 1500)



Sl. 38. — Bodešče, zunanjščina prezbiterijska, Sveta Nedelja. (1. pol. 15. stol.)



Sl. 39. — Paolo da Visso, Sveta Nedelja, stenska slika v cerkvi S. Martino, Castel S. Angelo (okr. 1470—80)



Sl. 40. — London, Brit. Mus.; Add. Ms. 28805, Mnemo-
tehnične sličice



Sl. 41. — Dunaj, Nat. Bibl. Cod. 5393, 7. slika, Kristus

Sl. 41. — Dunaj, Nat. Bibl. Cod. 5393, 7. slika, Kristus

Sl. 40. — London, Brit. Mus.; Add. Ms. 28805, Mnemo-
tehnične sličice