

FRESKE V PODRUŽNIČNI CERKVI SV. ANDREJA PRI MORAVČAH IN MOJSTER ZAPRTEGA VRTA*

Lev Menaše, Ljubljana

Freske, o katerih govorim v tem članku,¹ so pomembne iz dveh vzrokov: ikonografsko, ker najdemo na njih pri nas zelo redek motiv Zaprtega vrta, *Hortus conclusus*, in stilno, saj uvajajo okrog leta 1500 v naš likovni prostor novega freskanta z njegovo delavniško skupino.

Zgodba o tem, kako so te freske odkrili, je žal precej značilna in pri nas ni prva. Opazili so jih ob polaganju električnega voda, vendar so razkopavanje sten kljub pomislekom nekaterih delavcev nadaljevali in tako poškodovali velik del slikarij, še posebej figure apostolov, ki so jim vod speljali čez sredino glav.² Danes so freske restavrirane in konservirane ter so kljub poškodbam ena najzanimivejših slikarskih celot svojega časa pri nas.

Preden si začnemo ogledovati slikarije same, je treba spregovoriti tudi o *zgodovini cerkve*.

Veliko podatkov o njej nimamo. Prvič je omenjena l. 1526³ ob zbiranju cerkvenih dragocenosti za obrambo proti Turkom. Danes je od cerkve, kakršna je bila takrat, ohranjen samo visok in prostoren poznogotski prezbiterij, sklenjen s tremi stranicami pravičnega osmerokotnika, s tremi obnovljenimi gotskimi okni v vzhodni in jugovzhodni stranici in v južni steni. Rebra in sklepniki so bili ob poznejši barokizaciji uničeni. Ohranila se je samo ena konzola, ki so jo svoj čas hranili v zakristiji; danes je ni več tam in domačini mi niso vedeli povedati, kam je izginila.

* Članek je nastal leta 1971 kot proseminarska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani; dopolnjen je bil v letih 1976—1979 (opomba avtorja).

¹ V dosednji literaturi se kar naprej ponavlja naziv kraja Krašče pri Moravčah, ki je napačen. Danes se kraj imenuje Dole pri Kraščah, vendar je to ime dobil šele pred nedavnim; prejšnje ime je bilo Sv. Andrej. Pravilno bi torej moral govoriti o cerkvi sv. Andreja v Dolah pri Kraščah pri Moravčah; da se izogmem nepotrebnih dolgovčnosti, uporabljam naziv »cerkev sv. Andreja pri Moravčah«.

² Milan Železnik, Ob restavriranju fresk, *Varstvo spomenikov*, VII, 1960, in Ivan Komelj, Dvajset let odkrivanja srednjeveških stenskih slik, *Varstvo spomenikov*, X, 1966.

³ Popis v okviru deželnega sodišča Oberstein 1526, Arhiv SR Slovenije, Stanovski arhiv 48 B.

Krasila jo je človeška glava z opaznimi sledovi inkarnata. Stilno ni bila pomembna, šlo je za primitivno ljudsko delo, zato časovno nedoločljivo. Več o srednjeveški arhitekturi naše cerkve ne vemo in bi na vprašanja o obliki ladje in starejši zgodovini celote lahko odgovorila samo izkopavanja. Treba pa je omeniti, da je bila utrjena proti Turkom. Tabor je imel pravilno pravokotno obliko in samostojen utrjen zvonik, na katerem še danes vidimo dve strelni lini na vzhodni in zahodni strani. Tabor je nastal po l. 1500.⁴

Vizitacija iz l. 1704⁵ nam cerkev predstavi kot spodobno okrašeno in z zadostnimi dohodki; prvi podatek verjetno pomeni tudi to, da so bile freske že prebeljene. Nadalje iz zapisnika izvemo, da je imela tri oltarje. Verjetno sta k njihovi opreми sodila tudi kipa sv. Petra in sv. Andreja, ki ju omenja Stelè v Topografiji političnega okraja Kamnik.⁶

Sredi 18. stoletja so cerkev barokizirali. O tem marsikaj preberemo v vizitacijskem zapisniku iz l. 1752⁷, ki pravi: »Podružnica ni posvečena. Ima tri oltarje, in sicer sv. Andreja, svete device in mučenice Lucije in sv. Klementa. Veliki oltar je posvečen, a nima relikvij. Cerkev je bila posvečena, a je posvečenje med obnovitvijo izgubila. Zraven je tudi zakristija.«

Ob tej prenovitvi so freske utrpeli največjo škodo. Ne le, da je izginila stara gotska ladja, ampak so uničili tudi slavolok, ko so prezbiterij podaljšali proti ladji. S stropa so zbili rebra in sklepnike, s sten pa konzole. Vzhodno gotsko okno so zazidali, drugi dve spremenili v pravokotni baročni odprtini in še eno enako odprli na severovzhodni stranici prezbiterija, pri čemer so skoraj popolnoma uničili fresko *Križanje*. Končno so predrli vrata v zakristijo ob severni steni ter tako poškodovali del freske *Hortus conclusus* in pomemben napis v nemščini, o katerem bom še govoril.

Tako se je naša cerkev iz gotske spremenila v centralno baročno arhitekturo s skoraj klasicistično umirjeno fasado. Njene arhitekture kasneje niso več spreminjali; v drugi polovici 19. stoletja so ji le še prenovili opremo z dvema neoklasicističnima oltarjema.

Takšni so zunanji zgodovinski podatki. Lahko pa bi že iz samih fresk izvedeli, kdo jih je naročil in kdaj so nastale. Na levi od vhoda v zakristijo je namreč ohranjen ostanek nemškega napisa v treh vrsticah, ki se glasi: »dy figur hayst keus ... / das hat lassn ... / Anno dmi 1 ...«. Očitno

⁴ Peter Fister: *Arhitektura slovenskih protiturških taborov*, Ljubljana 1975, pp. 63 in 158; datacija v pogovoru z avtorjem.

⁵ Visitatione Archidiaconi Superioris Carniolis, zv. 519, 2; Carniola Superiore Rudolfswert, II, pp. 18/19, Videm, Škofijski arhiv. Joannes Andreas Flachenfeld je 20. aprila 1740 zapisal: »Quinta est S. Andrea, habet tria altaria, proventus sufficientes, est condecenter ornata.«

⁶ France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Topografski opis*, Ljubljana 1929, p. 118 s, sl. 58 b.

⁷ Vizitacijski zapisnik (Gorica, Škofijska knjižnica) je izredno slabo ohranjen, tako da je jasna samo letnica. Tekst: »Filiialis 6: S. Andrei Apostolis: non consecrata, altaria habet tria, quod (S. Andrei), 2. S. Lucia Virgo et Martir, 3. Scti. Clementis. Altare Maius: consecratum, reliquia non (habet). Ecclesia olim consecrata, sed in renovatione exsecrata. Adest sacristia, in qua ...«. Od tod naprej je tekst uničen.

je prva vrstica razlagala pomen slike,⁸ druga imenovala naročnika, zadnja pa letnico nastanka. Baročni stavbeniki so poskrbeli, da moramo zlasti zadnja dva podatka iskati po dosti bolj zapleteni poti.

K sreči je na južni steni v kvadratu ob freski sv. Martina ohranjena pod danes uničenim služnikom freska z grbom naročnika; tako jo lahko označim glede na njeno izolacijo in poudarjeni položaj. Grb vsebuje lilijo, ki raste iz nekakšnega grička. Oboje je belo na rdečem polju; okoli grba je razpreden ornament. Težava ob vsem tem pa je ta, da takšnega grba v naši, seveda precej poznejši heraldični literaturi ni najti.⁹

Izhod iz zagate nam ponuja grb sam. Lilija in hrib bi v nemščino prevedena lahko sestavljala besedo Lilienberg, ime plemiške rodbine, ki je imela grad na bližnji Limbarski gori; šlo bi torej za »govoreči grb«. To domnevo nam potrjuje tudi zgodba, ki nam jo o nastanku imena Lilienberg (ali Lilgenberg) pripoveduje Valvasor¹⁰: po hribu, na katerem so si ti plemiči postavili grad, so namreč ponekod rasle lilije.

Žal o Lilienbergih ne vemo veliko. Družina se je delila na vsaj dve veji, na osnovno kranjsko in na štajersko;¹¹ kakšno je bilo njuno medsebojno razmerje, ni jasno. Kranjski so na področju okoli Moravč ustanavljali cerkve: Valvasor nam pripoveduje o gospe Margarethi von Hopfenbach, rojeni Lilienberg, ki je verjetno v začetku 15. stoletja ustanovila kapelo ali beneficij »zu unserer Lieben Frauen in Drittey«, v Drtiji. Za Sv. Andreja bi bila lahko pomembna Andrej in Jurij Lilienberg, ki ju 27. februarja 1496 najdemo kot oprodi v Savinjski dolini.¹² Zanimivo je namreč, da sta njuna patrona na naših freskah naslikana na zelo poudarjenih položajih med gotskimi okni. O Juriju ne vemo nič več, Andreja pa srečamo še enkrat: omenjen je ob letnici 1502 v Schönlebnovi Genealogiji.¹³ Spet pa ne vemo, v kakšni zvezi je kronist ta podatek dobil. Možno je, da je bil Jurij takrat že mrtev, saj nam ednina v že omenjenem nemškem napisu kaže na samo enega naročnika. Morda je bil to Andrej von Lilienberg, ki je dal cerkev poslikati bratu v spomin ter sebi v čast. Ta možnost je mikavna tudi v zvezi s Schönlebnovim datumom, saj so freske nastale kmalu po l. 1500. Seveda pa mora vse ostati pri domnevah.

Toliko nam povedo zgodovinski viri. O času nastanka fresk pa marsikaj pove tudi *ikonografska analiza*. Že na prvi pogled je jasno, da od tra-

⁸ Kretzenbacher razlaga zadnjo besedo prve vrstice kot »Keuscheit« (neomadeževanost, deviškost), kar bi glede na pomen celotne freske ustrezalo. Cf.: Leopold Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd, Deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 1978, 6, München 1978, p. 43 (od tod citirano: L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*).

⁹ Uporabljal sem Valvasorja, četrti del; Otto Titan von Hefner: *Krainer Adel*, Nürnberg 1859; Janez Ludvik Schönleben: *Genealogia*, Arhiv SR Slovenije, sign. I/42 r, ki pa ima grbe le površno skicirane.

¹⁰ Janez Vajkard Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Crain*, XI, Nürnberg 1689 (ponatis Ljubljana—Novo mesto 1877—79), p. 341.

¹¹ Hans Pirchegger: *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gültten, Städte und Märkte*, Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, 10, München 1962, p. 211.

¹² Anton Koblar, Drobtnice iz furlanskih arhivov, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, III, 1893, p. 66.

¹³ J. L. Schönlebei, *Genealogija*, p. 650 s.

dicionalne sheme kranjskega prezbiterja v cerkvi sv. Andreja ni kaj dosti ostalo: le nekaj njenih sestavin, ki pa s starim, tudi idejno natančno določenim sistemom¹⁴ nimajo več trdne zveze.

Ker sega omet oboka pod omet zidov, kar pomeni, da so slikarije na stropu nastale pred freskami na stenah — čeprav je časovna razlika gotovo malenkostna — bom opis začel z obokom. Ta je zvezdasto-mrežaste oblike, ki je nepravilna, saj ima kar tri osrednja polja, medtem ko je obok dvopolen. Slikar je sosvodnice pojmoval kot dvojna polja, tako da je vseh kar šestindvajset. Poslikana so bila al secco, zato jih je bilo mogoče bolje razbrati šele po dokončani restavraciji in konservaciji.

V vzhodnem osrednjem polju je Kristus kot Kralj slave (*Rex gloriae*); z desnico blagoslavlja, v levici drži vladarsko jabolko. Na štirih romboidnih poljih vzhodno od njega so upodobljeni svetniki, kar je pri nas razmeroma redko. Najlepši primer te vrste je gotovo sicer dosti bolj bogato poslikani obok prezbiterja v Mirni, kjer vidimo okoli Marije štiri svetnice. Tri od teh so verjetno naslikane tudi na našem oboku: sv. *Katarina*, ki jo spoznamo po meču, nato morda sv. *Doroteja* — ob desni strani svetničine glave so vidni ostanki rož, podobnih tistim, ki rasejo mirnski Doroteji iz košarice — in sv. *Barbara*, če si sicer precej nejasen predmet, ki ga drži v rokah, razlagamo kot stolp. Trem damam se je pridružil še sv. Lovrenc; ta stoji pred ražnjem in v levici drži evangelij, ki ga je kot arhidiacon moral nositi.

Vsebina zahodnega osrednjega polja ni jasna; mogoče je v njem naslikano sonce, še verjetneje pa gre za ornament. Obdajajo ga romboidna polja z angeli, ki nosijo *Arma Christi*: severna dva imata križ in palico z gobo, južna pa sulico in steber. Preostalo osrednje polje je prazno — skozenj je bil napeljan lesteneč — romboidni polji ob njem pa sta napolnjeni z rastlinskim okrasjem. Iz tega se v severnem izvija labodu podoben ptič. Takšno upodabljanje živali je za našo delavnico značilno: še veliko več jih najdemo na stropu v Krtini. V Sv. Andreju se labod verjetno nanaša na Kristusa in simbolizira čistost njegove duše.

Tako nam preostanejo še sosvodnice. Tudi te so večinoma pokrite z okrasjem, le v petih so figure. V vzhodni najdemo dva angela; še zanimivejše pa so postave v vzhodnih polovicah sosvodnic nad levo in desno stranico zaključka prezbiterja in v vzhodnih sosvodnicah nad severno in južno steno. Tu se je slikarju posrečil v slovenski ikonografiji izjemen motiv. Nad severno steno je naslikal Gabrijela z lilijo, nad severno stranico pa Marijo, ki jo spoznamo po knjigi v desnici in po značilni drži leveice, ki ji — kot da nakazuje njeno materinstvo — počiva v naročju. Na južni strani prezbiterja sta v zrcalnem razmerju s tema figurama angel, ki drži za Janeza Krstnika značilen križ, in ženska figura brez razberljivih atributov, ki pa jo po sklepanju lahko označimo kot Elizabeto. Svoj čas sem menil, da bi celota predstavljala Obiskovanje; vendar sorodnih ikonografskih primerov ne poznam, pa tudi nič ne kaže, da bi se ženi obračali druga k drugi — samo predstavljata se nam skupaj s svojima angelskima spremljevalcema. Pomen celote bi danes raje iskal v njenem nasprotju, v razliki med Marijo, ki predstavlja za-

¹⁴ Cf. France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 108.

četek nove zaveze, in Elizabeto, katere sin je zadnji predstavnik stare. Glavni namen skupine pa niti ni v njeni vsebini, ampak v načinu, kako jo je slikar gledalcu predočil. Obiskovalec, ki prihaja z zahoda, lahko opazi in razbere vse štiri figure z enim samim pogledom. Slikarju ni bila važna samo vsebina — v tem primeru bi dvojici figur raje združil v istih sosvodnicah —, ampak zlasti odnos med podobo in gledalcem. To pa je srednjeveškemu popolnoma tuj način gledanja na umetnost; v prostor, sicer poln gotskih simbolov in oblik, že vnaša daljen odmev renesanse.

Še dosti bolj kot na stropu pa je bil stari ikonografski sistem porušen na stenah. Tu tudi likovne enotnosti, simetrije, ne najdemo več. Od nekdanje razdelitve so ostali pravzaprav le še zastori v spodnjem pasu. Južna stena je razdrobljena na prizora z Martinom in Miklavžem, na kvadrat z grbom in delno na apostole, ki se nadaljujejo v osmerokotnem zaključku (sl. 108). Ti so upodobljeni doprsno in so popolnoma izgubili kakršenkoli dodatni pomen »stebrov, ki podpirajo obok, ki pomeni nebesa«. ¹⁵ V zaključku srečamo še *Andreja, Jurija in Križanje*. V nasprotju z južno je na severni steni ena sama velika kompozicija, *Hortus conclusus*. Na najvišjem pasu sten, na šilastih zaključkih pod sosvodnicami, pa najdemo štiri popolnoma neurejeno naslikane pasijonske prizore.

Ikonografija sten z izjemo severne ne postavlja kakih posebnih problemov, saj gre za običajne in lahko razberljive motive. Oba svetnika na južni steni se nam predstavljata z najbolj priljubljenima prizoroma iz svojih legend: Martin deli plašč z beračem, Miklavž pa odganja netopirjastega hudiča od ladje z romarji. Apostolov vseh ne moremo spoznati, čeprav jih je večina zaznamovana s kasnejšimi v freskami vrezanimi napismi, saj nekaterim manjkajo atributi. Od severa proti jugu si sledijo *Jakob starejši* s popotno palico; *Kristus* kot Kralj slave — zanimivo je, da ga v vrsti apostolov srečamo tudi v Krtini; *Peter* s ključem in knjigo, *Tomaž* s sulico; *Filip* s križem, katerega prečka je uničena, in s knjigo; *Jakob mlajši* z valjavsko palico; skoraj docela uničeni *Jernej* z nožem; *Simon Zelot* z žago; *Juda Tadej* z gorjačo; neznan apostol s knjigo; *Janez Evangelist* s knjigo (sl. 112). Nad njimi sta celopostavno naslikana *Andrej*, ki stoji pred velikim križem značilne oblike, in pa *Jurij*, ki z nogo tepta ter s sulico prebada zmaja. Tudi pasijonski prizori nas ne presenečajo: na zahodni strani severne stene vidimo *Kristusa pred Kajfo*, na vzhodni pa *Iškarijotov poljub*, ki ga dopolnjuje prizor s Petrom in Malhom; pod sosvodnico severne sklepne stranice prezbiterija je naslikana *Oljska gora*, v zahodnem zaključku južne stene pa *Bičanje*. Težko je razbrati, kaj je bilo naslikano nad okni. Verjetno gre za rastlinsko okrasje, nad tistim v južni steni pa je opazen tudi ostanek nekega doprsnega lika, zaznamovanega z napisom, ki ga nisem mogel razbrati. Pasijonski cikel se končuje z zdaj uničenim, pa verjetno zelo bogato zasnovanim *Križanjem* na severni sklepnici stranici prezbiterija. Spoznamo ga po Adamovi lobanji in kosteh pod križem, po značilno poznogotski gneči rimskih vojakov na konjih ter po motivu kockanja za Kristusovo

¹⁵ ib., loc. cit.

obleko v spodnjem desnem kotu; tega najdemo samo na najbogatejših upodobitvah križanja.

Preostaja nam še ikonografsko najzanimivejša freska na severni steni. Predstavlja Marijo v obzidanem vrtu, polnem najrazličnejših simbolov. V naročje se ji je zatekel samorog na begu pred lovцем, arhangelom Gabrijelom. Ta stoji pred vrati, ki vodijo v vrt, in trobi na lovski rog (sl. 109, 110).

Motiv samoroga, na katerem temelji freska, nas vodi daleč v preteklost in daleč od Evrope. Nastal je v Indiji, zgodbe o njem pa so potem prihajale v Mezopotamijo, Palestino in Egipt, poznali so ga avtorji starega testamenta, zanj so vedeli Grki in Rimljani; Plinij je njegovo podobo posredoval krščanskim piscem. Bolj znan pa je postal šele, ko so okoli leta 400 prvič prevedli v latinščino knjigo, na kateri temeljijo tudi vse poznejše evropske različice motiva samoroga, *Physiologa* ali *Naravoslovca*. Gre za starokrščanski spis neznanega avtorja, ki je najverjetneje nastal v Aleksandriji v prvi polovici 2. stoletja. V tem spisu so bile resnične ali bajeslovne lastnosti stvarnih ali pravljličnih živali tipološko razvrščene glede na Kristusa, hudiča, cerkev ali ljudi. Pri tem se je pisec skliceval na avtoriteto nekega *Physiologa*, »*Naravoslovca*«, ki so ga pozneje razlagali kot Salomona ali Aristotela; naziv tega vira je počasi prešel v naslov knjige same.¹⁶ V tem delu je samorog označen kot majhna žival, enaka kozlu, le da ima en sam rog sredi glave; je zelo togoten in lovec se mu ne more približati, saj je premočan. Uloviti ga je mogoče samo tako, da se mu na pot usede neomadeževana devica, ki ji skoči v naročje. Neznani avtor je bil tudi prvi, ki je žival primerjal z Zveličarjem.¹⁷

To misel so prevzemali številni stari pisci. Tako je Honorij iz Autuna (umrl 1130) v delu *Speculum ecclesiae* zapisal, da samorog predstavlja Kristusa, rog na njegovem čelu pa ponazarja nepremagljivost božjega sinu, ki je v materinem naročju prevzel človeško naravo. V tem delu primerja Kristusa tudi z levom in pelikanom, simboloma, s katerima se bomo še srečali.

Legenda o samorogu je postala zlasti priljubljena v 11. in 12. stoletju, ko so začeli *Physiologa*, *Naravoslovca*, prevajati v germanske, romanske in slovanske ljudske jezike. Uporabljali so ga tako pridigarji in pesniki himen visokega srednjega veka kot trubadurji. V svetni umetnosti je snov doživela številne, tudi zelo nenavadne različice in večkrat dobila močan erotičen pomen.¹⁸ Poleg tega so na osnovah *Naravoslovca* nastajale tudi druge knjige s sorodno vsebino — razni bestiariji in enciklopedije — v katerih so se osnovni motivi večkrat spreminjali, pa tudi razlage so se oddaljevale od prvotnih. Ob samorogu niso več mislili na Kristusa samega, ampak na njegovo učlovečenje ob oznanjenju, tako trdno povezano z Marijinim devištvom.

Tu se *Physiologus*, *Naravoslovec*, zlije z drugo veliko ikonografsko motiviko srednjega veka, z marijansko simboliko. Ta je poznala dolgo vrsto

¹⁶ *Lexikon für Theologie und Kirche*, VIII, Freiburg im Breisgau 1936, stolpec 260 s.

¹⁷ *Reallexikon für Antike und Christentum*, IV, Stuttgart 1959, stolpec 840ss.

¹⁸ Cf. Raimond van Marle: *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, II, *Allégories et symboles*, Den Haag, 1932, p. 448 ss.

prisposodob, ki so ilustrirale Marijino deviško materinstvo; šlo je bodisi za posamezne predmete, povezane z različnimi citati, ali pa za cele prizore, za biblijske ali apokrifne čudeže, pri katerih so bili kakor pri oznanjenju naravni zakoni premagani. Ena izmed knjig, na katere so se taki simboli opirali, je bila *Defensorium inviolatae virginittatis beatae Mariae* dominikanca Franza von Retza, dunajskega profesorja teologije, umrlega leta 1427. Kdaj je bila knjiga napisana, ne vemo, njeni vplivi pa so opazni od leta 1426 dalje. V njej avtor ni navajal le starozaveznih, ampak tudi naravoslovne in teološke dokaze. Omenim naj le, da je prav on prenesel na Marijo dotlej Kristusova simbola, pelikana in leva. Razlagal pa ju je tako: kakor pelikan s svojo krvjo hrani mladiče, tako je Kristusovo telo nastalo iz Marijine krvi; kakor lev s svojim rjovenjem zbujajo mladiče v življenje, tako je Kristus prejel človeško življenje od Marije.

Idealna spojitev vseh teh ikonografskih motivov je v evropski umetnosti upodobitev lova na samoroga v zaprtem vrtu. Najdemo ga tako v slikarstvu in kiparstvu kot v literaturi, tudi v ljudski. Pri nas se je npr. v *Kalobskem rokopisu* ohranila pesem »En jager vun gre loviti«, ki nam še najbolj nazorno predstavi snov, kot jo najdemo upodobljeno na freski v Sv. Andreju.

Ta pesem se je razvila iz druge, »Jager na lovu šraja«, ki je bila glavna adventna pesem in jo pozna tudi nemška literatura.¹⁹ Pesem govori o Gabrijelu, ki lovi srno; preprosto ljudstvo je namreč samoroga, ki si ga ni znalo predstavljati, nadomestilo s srno, ki mu je pomenila Marijo; »En jager« pa je to simboliko še stopnjeval. Naša pesem je relativno nova. Dr. Smolik v svojem delu²⁰ pravi, da je nastala v 17. stoletju. Iz likovne umetnosti je motiv takrat že izginil, saj ga je tridentinski koncil v bojazni pred protestantskim posmehovanjem prepovedal. Očitno se je v ljudsko izročilo kar krepko ukoreninil — pa tudi iz tega je počasi izginjal, saj je v *Kalobskem rokopisu* zapisan samo enkrat.²¹ Pesem je zelo dolga; tu bom citiral le tiste kitice, ki so za nas najzanimivejše:

¹⁹ Cf. »Es wollt gut Jäger jagen«, Stephan Beissel: *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1909, p. 481, in L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 59 ss.

²⁰ Marijan Smolik: *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja*, doktorska disertacija, Ljubljana 1963 (tipkopis), p. 176 ss.

²¹ *Kalobski rokopis* (Liber Cantionum Carniolicarum), 1640—51, je bil najden v Kalobju, južno od Šentjurja pri Celju. V posesti ga je imel škof A. M. Slomšek. Danes ga hrani Univerzitetna knjižnica Maribor, fotokopija je v NUK, rkp. oddelek, inv. št. 18/54. Vsebinsko si pesmi ne sledijo v kakšnem posebnem zaporedju. Rokopis je bil povečini vezan šele potem, ko so bili posamezni zvezki popisani. Letnice, ki so raztresene med zapisi, povedo, da je neznan pisec zapisoval pesmi (vsaj eno je tudi sam spesnil) med leti 1640 in 1651. Poleg pesmi so v rokopisu še molitve za vse nedelje in praznike cerkvenega leta in kratke katekizem. Največja posebnost kalobskega rokopisa je njegova samostojnost, neodvisnost od mnogih znanih pesmaric. Večina pesmi je novih in tudi pozneje nikoli več zapisanih. Zelo malo je starih ljudskih pesmi, večina je prevodov ali vsaj priredb. Pisec ni znan, vendar je mogoče, da bi ga bil napisal Filip Trpin, ki je bil v tesnih zvezah s Tomažem Hrenom; to ne nasprotuje Ruplovi domnevi, da je rokopis ostanek Hrenove pesmarice. — Cf. M. Smolik, *Odmev verskih resnic*.

1. En jager vun gre loviti
čez tu nebesku polje,
kateremu je proti priti
svetu telu Marije.
2. Ta lovec je žlahtni angel,
Mariji dobro poznan,
samorogca pred se pojal,
Gabrijel imenovan.
4. Štiri hrte s sabo vodi,
na ti roki cartani,
ti so hitri, beli, beli,
koker sam sneg padani.
4. Hrt ta prvi je pravica,
katere v svejti ni bilu.
Drugi, prava je resnica,
povsod jo je zmanjkalo.
5. Tretji: božja gnada, milost,
ludjem ubozim zgublena.
Pak četrti: mir, pokojnost,
na zemli pogrešana.
6. Samarog je vsilen Jezus,
pravi bug no človek bil,
prihod njega želim svejt vus,
enkrat kumej zadubil.
7. Samaroga lovec iše
na nebesih, na zemli,
štiri lubi ti hrtiči
tudi po njem hiteli.
8. Lovec sledi taku dulgu,
da se samarog ulovi,
ter se prav prelubeznivu
v krilo Marije spusti.
9. Gabrijel v rožič zapiska,
lejp, vesel glas vunkaj gre:
Češena si, o Marija,
milosti božje polna.

Sledi precej gostobesedno angelovo prerokovanje ter Marijina zahvala; v 17. in 18. kitici spet lepo vidimo, kako neznani pesnik enači »samaroga« s Kristusom; 19. kitica pesem pravzaprav že zaključí.

17. Le-ta beseda se sturi
glih kakor bog govori,
zdajci Jezusa v ti uri
spočela v Svetem Duhu.
18. V Marije presvetu srce
samarog se dopusti,
Gabrijel pak spet s pircam
gori v nebu prleti.
19. Tamkaj ta svoj lov oznanja
vsim tim korom angelskim,
ah, njuh veselja spoznati
nam tudi Bog voši vsem.

Od 20. kitice naprej je dodana dokaj obširna prošnja, naj Marija od Stvarnika izprosi milost zdaj in ob smrti.

Tako ljudska pesem.²² Mi pa se končno obrnimo k freski sami. Njeni osrednji osebnosti sta arhangel Gabrijel in Marija. Ta sedi v zaprtem vrtu, v naročje pa se ji je zatekel samorog; arhangel stoji pred enimi od vrat v vrt, v desnici drži glasniško palico, v levici pa lovski rog, v katerega trobi. Nekoliko desno nad njim je upodobljen kristomorfni bog Oče v spremstvu angelov, od katerega po šarku plava proti Mariji majhen gol otrok, ki ga križ zaznamuje kot Kristusa. Vsa ta skupina kar se da nazorno kaže, kako se je Kristus ob oznanjenju učlovečil. Očitno je torej, da samorog na naši freski — v nasprotju s prej citirano pesmijo — ne predstavlja Kristusa, ampak je le simbol Marijinega devištva.

Oglejmo si še preostale simbole. Večina jih je zaznamovana z napisi v latinščini, ki so pa dokaj slabo ohranjeni, saj se da včasih razbrati le nekaj besed. Pogoste so tudi pravopisne napake, kadar pa gre za citate iz biblije, niso skoraj nikoli natančni. Simbolom sledim od leve proti desni in od zgoraj navzdol.

V levem zgornjem kotu najdemo leva z mladiči; nad njim je napis »Quia respexit (Deus? eius?) humilitatem«, torej prost citat po tekstu Lukovega evangelija (1,48) »quia respexit (Deus) humilitatem ancillae suae«, ki se nanaša na Marijo. Pod levom najdemo daljši napis, ki sodi k nekakšnemu kvadratnemu bazenu še niže, iz katerega skozi eno stranico lije voda. Napis pravi: »Fons (ortorum?) puteus aquarum viventium de Libano viventibus«, kar je tokrat povzeto po Visoki pesmi (4,15): »Fons hortorum, puteus aaquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano«. Vrelec žive vode je marijanski simbol ki ga kot mnoge druge najdemo tudi v litanijah: razumeti ga je treba kot studentec življenja. Zraven njega je upodobljen bradat prerok, najbrž Izaija, čigar prerokovanje (7, 14) je najbolj znani starozavezni namig

²² Za natančnejši pregled slovenskih ljudskih pesmi in ustrezne literature cf. tudi L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 76 ss.

na oznanjenje.²³ Na dnu freske pod njim, malo nad nemškim napisom, je upodobljena skrinja zaveze, zaznamovana z napisom »archa domini«. Ta je predstavljala Marijo, ki je v sebi hranila božjega otroka. Sledi Gabrijel pred vrati; ta so označena kot »porta clara«. Naziv verjetno izvira od latinskega krščanskega pesnika Venantia Fortunata iz 6. stoletja, ki je pozdravljal Marijo kot »vhod Visokega kralja in bleščeči portal svetlobe«.²⁴ Okoli vrat se ovija tudi napis s skoraj uničenim angelskim pozdravom, pod vrati pa je ohranjen še en napisni trak, na katerem je moč prebrati »veritas«. Ta se očitno nanaša na enega štirih psov, ki smo jih srečali že v pesmi, na freski pa so jih uničila vrata v zakristijo. Izvirajo iz psalmov, kjer beremo: »Usmiljenje in Resnica se srečata; Pravičnost in Mir se poljubita« (84,11). V srednjem veku so ta citat razlagali tako, da so pri Kristusovem učlovečenju sodelovale štiri božanske lastnosti: Usmiljenje (Misericordia) je hotelo oprostiti Adamov greh, Resnica (Veritas) je izpolnila božjo obljubo pomilostitve, Pravičnost (Iustitia) je obsodila Jezusa na smrt na križu, s tem pa je bil obnovljen Mir (Pax). Kot vemo, je ljudska domišljija spremenila lastnosti v pse; njihovo število pa tudi pomen sta se včasih spreminjala: lahko sta bila dva (Usmiljenje in Mir), trije (Vera, Upanje, Ljubezen — torej čisto drug pomen) ali zgoraj naštetih štirje kot v naši pesmi in glede na napis tudi na naši freski. Včasih so bili zaznamovani tudi z barvami kot apokaliptični konji (Apokalipsa, 6, 22ss): tedaj so bili bel, rdeč, črn in blede rumen pes. Tako se znajdemo že v Zaprtem vrtu samem. Obdan je z obzidjem, ki nosi napis »ortus conclusus«; izraz je vzet iz Visoke pesmi (4,12), v srednjem veku pa je predstavljal Marijino nedotaknjenost in njeno obvarovanost pred satanovimi napadi. V njem je dolga vrsta marijanskih simbolov: poleg »svetlih vrat« stoji zapečateni studenec (Visoka pesem 4,12), simbol Marijinega devištva; napisa nima. Nekoliko desno nad njim je oltar s palicami in napisom »virga Aaron«; ta nas spominja na dogodek iz 4. Mojzesove knjige (17, 16ss), ki so si ga razlagali kot napoved izvolitve Marije za mater božjo in čudežnega Kristusovega rojstva. Pod njim srečamo pelikana, ki spet nima napisa, nato samoroga in končno na dnu freske druga izmed vrat. Napis na njih je uničen, glede na to, da gre za stolp, katerega duri so trdno zaprte,

²³ Takšno razlago figure podpirajo tudi koroški primeri Zaprtega vrta, ki jih omenja Kretzenbacher v svojem delu. Prvi med njimi je slika na delavniški strani krilnega oltarja v župni cerkvi Marija na Zilji pri Beljaku. Na tej je Izaija celo označen z že omenjenim citatom na napisnem traku: »Ecce. virgo. concipiet. et. pariet. filium.« (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 22 in sl. 1). Podobno postavo najdemo tudi na drugih koroških primerih: na sliki v Brežah v umetnostni zbirki nemškega viteškega reda, ki je skoraj identična s sliko iz Marije na Zilji (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 32 s, sl. 2), in na reliefu iz Gospe svete, ki je danes v celovškem Deželnem muzeju; na slednjem drži prerok napisni trak, vendar napis sam ni razberljiv (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 33 in sl. 3; cf. tudi Emilijan Cevc: *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, p. 120 s, sl. 73). Vsi koroški primeri so mlajši od freske v Sv. Andreju, nastali naj bi okoli l. 1510; obe sliki sta freski dosti podobni, vendar ne toliko, da bi lahko domnevali isto grafično predlogo ali celo delavniško zvezo.

²⁴ Dorothea Fürstner O. S. B.: *Die Welt der Symbole*, 2. izpopolnjena izd., Innsbruck-Wien-München 1967, p. 398.

pa bi si jih lahko razlagali kot »porta clausa« (Ezekijel 44, 2), ki spet simbolizirajo Marijino devištvo.

Na vrhu freske pod vzhodno sosvodnico najdemo vrsto napisov. Skrajni zgornji lev je nečitljiv. Pod njim je drug, ki se začneja z besedami »Sic Deus (dilexit?) (mundum?)...«. Verjetno gre za citat iz Janezovega evangelija (3, 16): »Sic enim Deus dilexit mundum, ut filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit in eum non pereat, sed habeat vitam aeternam«. Ta citat se torej nanaša predvsem na sporočilo freske kot celote; soroden pomen je imel najbrž tudi izgubljeni napis nad njim. Pod njim je lilija (Visoka pesem 2, 2) brez napisa, še eden izmed simbolov devištva, zraven te pa Davidov stolp, ovešen s ščiti, ki simbolizirajo Marijine čednosti. Resničnih med njimi seveda ni, le eden je soroden papeškemu grbu. Nad njim je skoraj nečitljiv napis, na koncu katerega pa je mogoče razbrati besedo »pendent«; gre torej spet za citat iz Visoke pesmi (4, 4), kjer med opisom stolpa beremo tudi? »... mille clipei pendent ex ea...«. Pod stolpom je naslikana z napisom zaznamovana »urna aurea«, urna, v kateri je bila spravljen mana. Njen pomen je enak pomenu skrinje zaveze. Pod to so na spodnjem robu freske v obzidju naslikana še zadnja vrata, pravzaprav samo stolp z napisom »(porta?) aurea«; gre za Zlata vrata, pri katerih sta se bila srečala Joahim in Ana, torej za simbol Marijinega brezmadežnega spočetja, ki je tukaj uporabljen kot predpoda Kristusovega brezmadežnega učlovečenja. Tako se torej srečata dva motiva, od katerih je eden značilno srednjeveški, drugi — brezmadežno spočetje — pa igra vsaj tako važno vlogo v baročni in kasnejši umetnosti. Značilno je, da si je pri tem izposodil vrsto simbolov od prvega, ki je moral izginiti po tridentinskem koncilu.

Ob samem desnem robu freske najdemo še dve upodobitvi, ki na »retzovski« način dokazujeta čudežno naravo Marijinega devištva ob oznanjenju: to je zgolj z napisom zaznamovani »rubus Moysis«, motiv Mojzesa pred gorečim grmom (Mojzes II, 3, 1ss). Primerjava je naslednja: kakor je bil bog pričujoč v trnjevem grmu in je grm gorel, ne pa pogorel, tako je Marija od svetega Duha spočela sina, ne da bi bila njena deviškost prizadeta. Pod njim je naslikan motiv Gedeonovega runa, zaznamovan kot »vellus Gedeonis« (Sodniki 6, 33ss). To je bilo prvotno znamenje odrešitve Židov in se je nanašalo na Mesijev prihod, kasneje pa je dobilo drugačen pomen: kot je runo sredi suhe zemlje postalo vlažno od rose, tako je Marija kot devica spočela Kristusa od svetega Duha.

S tem je ikonografija naših fresk izčrpana. Rad bi spregovoril le še nekaj besed o drugi upodobitvi Zaprtega vrta v Sloveniji, o freski na zunanji steni nad vhodom v kapelo Zalostne matere božje v opatijski cerkvi v Celju. O njej je pisal že Ivan Stopar.²⁵ Doživela je čudno usodo: ohranjena je bila zelo slabo, tako da so ostali vidni samo postava arhangela s psi, Marija in del samoroga, vodnjak, del zidu, morda del enih vrat in bog Oče na vrhu. V že omenjeni knjigi je Gabrijel napačno označen kot sv. Florjan: za arhangela ga zaznamuje palica, skoraj identična tisti na freski v Sv. Andreju, pa tudi psi, katerih eden se

²⁵ Ivan Stopar: *Opatijska cerkev v Celju*, Celje 1971, p. 48 ss, pril. 19.

ozira nazaj k njemu. Razen tega so svetniki na upodobitvah Zaprtega vrta zelo redki.²⁶ Žal je bila celjska upodobitev za natančnejšo ikono-grafsko analizo preslabo ohranjena; danes je povrh še popolnoma prenovljena — bolje rečeno, preslikana in celo opremljena z novimi napisi.²⁷ Ti so ikono-grafsko sicer primerni originalu, izgubljenih pa kajpak ne morejo nadomestiti. Tako je ta freska za nadaljnje razčlenjevanje delno izgubljena. To velja tudi za slogovno označitev; ponovim lahko samo že prej zapisano datacijo v 20. in 30. leta 16. stoletja. Kljub njuni enkratnosti in dejstvu, da je v tem času igral v Celju pomembno vlogo eden od štajerskih Lilienberžanov, Jobst Lilgenberg von Eckhenberg,²⁵ med obema upodobitvama Zaprtega vrta verjetno ni ožje zveze,

Tako pridemo do vprašanja *datacije* in *stilne opredelitve* fresk v cerkvi sv. Andreja. Vemo, da zunanjih podatkov, ki bi omogočali datiranje, ne poznamo. Zanesljiv je samo datum *post quem non*: v prezbiteriju, zlasti na vzhodni stranici njegovega osmerokotnega zaključka, namreč najdemo številne v freske vrezane grafite, podpise obiskovalcev cerkve. Med njimi sem odkril tudi arhivsko izpričana imena, kot sta Johannes Hasiber, ljubljanski meščan prve polovice 16. stoletja, ali pa Simon Wossetz, ki se omenja leta 1524.²⁸ Med podpisi, ki se vrste od leta 1511 dalje, je eden celo glagolski, opazimo pa tudi rovaše.

Nekaj podatkov nam dajeta tudi civilna in vojaška noša likov na freskah. Seveda je slikar pri delu uporabljal kakega pol stoletja stare grafične predloge, tako da se na vsa oblačila ne gre zanesti, obleke oseb, kot so Kristus in apostoli, pa so tudi historične, torej standardizirane. Pomagamo si lahko samo z modno najizrazitejšimi nošami vojakov na Križanju in svetnic na stropu. Te po značilni oprijetosti, ohlapnih rokavih in izrezih ženskih oblek, izpod katerih se že kaže srajca, sodijo v sam konec 15. stoletja. Še zanimivejši je Jurijev oklep, na katerega je že vplivala za zgodnje 16. stoletje značilna moda;³⁰ za to govorijo izbočena prsna plošča, nagubano, spredaj lokasto izrezano železno krilo, lepo izdelana kolenska sklepa in školjka; samo čevlji so še precej koničasti v tradiciji 16. stoletja.

Vse to nas vodi k vprašanju sloga. Tukaj se znajdemo pred novim problemom: prezbiterija ni poslikal en sam slikar, ampak cela delavnica. Prvi umetnik je poslikal obok, drugi stene prezbiterija, tretji je naslikal krajino na freski sv. Martina in najbrž tudi tisto na freski Olske gore. Vsi trije so delali sočasno, vendar so med njimi močne

²⁶ Cf. Liselotte Wehrhahn-Stauch, Einhorn, *RDK*, IV, 12 (48), Stuttgart 1958, ter Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Güntersloh 1966, Die Einhornjagd im Hortus conclusus.

²⁷ Fresko v opatijski cerkvi »zu Cilli (Celje) in der Historischen Untersteiermark, auf dem heute jugoslawischen Staatsgebiete der Teilrepublik Slowenien« pozna tudi Kretzenbacher (L. Kretzenbacher, *Mystische Einhornjagd*, p. 43 s), ki pa ni opazil, da je preslikana; žal mu ni tega tudi nihče povedal. Zato napise komentira, kar je seveda nesmiselno.

²⁸ Ignaz Orožen: *Das Bisthum und die Diözese Lavant*, v *Das Dekanat Schallthal*, Graz 1884, p. 56 s.

²⁹ Prvi: Zgodovinski arhiv Ljubljana, cod. I./8 — folio 163, 1551
Drugi: Zgodovinski arhiv Ljubljana, cod. I./1 — folio 93, 1524

³⁰ F. Tancik: *Orožje in bojna oprema od naselitve Slovencev do konca 17. stoletja*, Narodni muzej, Ljubljana 1971 (rk), p. 32.

stilne razlike. Tudi tehnike niso uporabljali iste, saj je prvi slikal al secco (torej v tehniki, značilni za poslikavanje obokov), druga dva pa al fresco.

Glavni slikar sten, ki ga po ikonografsko najznačilnejši kompoziciji imenujemo *Mojster Zaprtega vrta*, je bil najbolj konservativen. Delal je še povsem v okviru poznogotskega plastičnega realizma in je v marsičem nadaljeval linijo, ki sta jo bila začela Maški mojster in crnogrobski Bolfgangus. Dedič te linije je tudi slikar, ki je okrasil obok, hkrati s »krajinarjem« pa je že v marsičem tudi otrok zgodnjega 16. stoletja.

Najprej si oglejmo Mojstra Zaprtega vrta. Morda ga še najlaže spoznamo po obraznem tipu, ki nam ga idealno kaže kristomorfni bog Oče na vrhu kompozicije na severni strani (sl. 115): obraz ima bolj ovalno obliko, lasje in brada so rahlo nakodrani; obrazne poteze so nekoliko plastično in hkrati izrazito mehko nakazane; še najbolj značilne so obrvi, ki se ob nosnem korenu zasukajo navzgor in dajejo obrazu značilno »nesrečen« videz. Ena od slikarjevih značilnosti je, da je like skoraj vedno slikal v rahlem zasuku v levo ali desno, ki ga pa ni najbolje obvladal, zato usta vedno stojijo nekoliko postrani. Njegovi čisti profili pa so še veliko hujši, že prav grobo nespretni. Frontalno je like le redko upodabljal; v takem primeru se je verjetno naslanjal na grafike ali celo na pomoč drugih slikarjev, saj so skoraj nespoznavni. O njegovih postavah ne bi mogel kaj veliko povedati; so popolnoma neizrazite, saj jih draperija ponavadi popolnoma skrije. V primeru sv. Jurija, kjer je oklep telo nujno poudaril, je skušal biti tudi modno eleganten, pa se mu to ni kaj prida posrečilo. V tem ga je Mojster oboka krepko prekašal: značilno je, da se na stropu vsaka figura strogo podreja gotski S-liniji, ki je na stenah sploh ne najdemo.

Tudi risarsko naslikane gube so na stenah veliko pogostejše kot na stropu. To nam dokazuje, da je slikar uporabljal grafične predloge. Seveda bi to lahko trdili tudi na podlagi same ikonografije; nemogoče je, da bi si človek, ki še pravopisa ni dobro obvladal, sam zamislil zapleteni vrtni vrt. Čeprav predloge za to fresko nisem odkril, je nedvomno obstajala. Pač pa mi je uspelo določiti vzore, po katerih je komponiral nekaj drugih slikarij: gre za grafike mojstra E. S., in sicer za serijo 12 listov Pasijona. Očitno jo je naš mojster dobro poznal, čeprav je ni upodabljal v vseh primerih. Tako je po *Iškarijotovem poljubu* iz te serije prekopiral osrednjo skupino, Petra in Malha (sl. 113, 114); njegov je samo vojak na levi, ki ga je precej ponesrečeno skušal prilagoditi šilastemu okviru. Drugič se v Sv. Andreju mojster E. S. pojavi pri *Bičanju*: po njegovi grafiki iz istega cikla sta povzeta Kristus ob stebru in desno rabelj. Končno se z grafikovim vplivom srečamo tudi na freskah, ki jih je Mojster Zaprtega vrta naslikal na Krtini: motiv Noli me tangere je povzet po še eni grafiki iz pasijonskega cikla, *Obiskovanje* pa po samostojni, ki jo danes hranijo na Dunaju. Opomnil bi tudi, da je po mojstru E. S. verjetno vsaj delno povzel svoj obrazni tip, saj se pri grafiku večkrat srečamo s pokončnimi potezami ob nosnem korenu.

Ustavimo se še ob vprašanju perspektive in krajine. Prave globinske perspektive naš slikar ni poznal; kjer se je v njej poskušal, se mu je

ponesrečila: tipičen primer je zid Zaprtega vrta. Uporabljal je le posamezne plane: tako npr. tri (Kristus, Kajfa in vojščaki) na freski Kristusa pred Kajfo. In končno je krajina, kadar se sploh pojavi, pokazana samo kot ozadje s skalovjem vijoličaste barve, ki bolj zbuja videz kulis kot pa pravih skal.

Pravzaprav je edina značilnost, ki Mojstra Zaprtega vrta postavlja v čas okoli 1500, izrazit trompe-l'oeil: dolga vrsta njegovih figur sega z roko ali nogo čez naslikani okvir bordure v »resnični« prostor. Jakob starejši se tako na okvir opira kot na nekakšno ograjo; sv. Andrej in sv. Jurij pa sta prvi manj, drugi pa že prav odločno prestopila okvir. Na Krtini klečeči Kristus priprošnjik na freski *Marije Zavetnice s plaščem* moli noge že skoraj v sosednjo kompozicijo *Poslednje sodbe* Čeprav naš mojster še zdaleč ni tako radikalen kot njegov sodobnik, slikar prizora *Ecce homo* v stari župni cerkvi na Jezerskem, pa se je vsaj v tem skušal prilagoditi slogu novega časa.

Ob njegovem delu je pokrajina na freski z Martinom in beračem prav osupljiva (sl. 111). Skoraj bi lahko rekli, da je na tej freski med figurami v ospredju in krajino v ozadju kakih štirideset let časovne razlike. Tudi to, da sta figuri zelo slabo vključeni v krajino — berač sploh dobesedno visi v zraku — kaže, da sta bila na delu dva slikarja, od katerih eden o krajini in perspektivi ni vedel nič.

Avtor naše krajine je skrivnostna oseba, ki mu prave razlage zaenkrat ne moremo najti. Delo, ki nam ga je zapustil v Sv. Andreju, je pri nas edinstveno — vsaj zaenkrat ga tudi na Krtini ni najti, kjer je sicer delala ista delavnica. Nekaj podobnosti ga veže s freskami na Križni gori nad Škofjo Loko (zlasti plastična obdelava hribov v ozadju), nežnejši kolorit pa nas bolj spominja na Sv. Primoža nad Kamnikom. Vendar nas celotni vtis ne vodi na sever; prej bi rekli, da gre za slikarja, ki je poznal lombardijsko slikarstvo po Leonardovem prvem bivanju v Milanu. Njegova krajina je grob, primitiven odmev sloga, ki je bil značilen npr. za Sodomo, ko je ta slikal v samostanu Monte Oliveto Maggiore (1505): oglejmo si le značilne sklade skal, čoln, ki odseva v vodi, ali pa to, kako uporablja barvno perspektivo. In končno je tu še značilni detajl drevesca ob obali, ki ga ravno pri Sodomi srečujemo v tem času vedno spet. Vse to od nas zahteva, da to slikarijo — in z njo kajpak tudi vse druge — postavimo v čas prve polovice prvega desetletja 16. stoletja. »Krajinarjeve« skrivnosti kajpak ta datacija ne razrešuje; morda je šlo za potujočega slikarja, ki se je začasno udinjal drugim mojstrom ter si tako prislužil nekaj hrane in prenočišče. Upamo lahko, da bomo naleteli na še kakšna njegova dela; vendar se mi to ne zdi verjetno. Kljub vsej svoji naprednosti le ni bil posebno dober slikar — to nam kaže tudi krajina, ki jo je naredil na prizoru Oljske gore. Ta samo zanj značilna posvetna tematika omogoča tudi domnevo, da bi morebiti lahko šlo za slikarja, ki je s krajinskimi freskami krasil gradove — v tem primeru bi ga Mojstru Zaprtega vrta v pomoč poslal lilienberški naročnik. Seveda vemo, kako se je našim gradovom godilo; zato dvomim, da se bomo z našim »krajinarjem« še kdaj srečali.

Preostane še tretji slikar, ki je poslikal obok. O njegovi eleganci smo že govorili. Po njej je še najbližji slikarju, ki je poslikal obok prezbi-

terija v Mirni na Dolenjskem. Seveda nikakor ne gre za istega slikarja: že ženske noše, še bolj pa popolna odsotnost kakršnegakoli rastlinskega okrasja nam dokazuje, da je Mirna starejša. Tudi obrazni tip slikarja iz Sv. Andreja je drugačen. Po velikih, stisnjenih ustih, obokanih obrvih in starikavem izrazu se ne loči le od mirnskega umetnika, ampak tudi od Mojstra Zaprtega vrta. Vendar so osnovne figure pri vseh treh iste: temeljijo na izhodiščih, ki jih je pri nas začrtal zlasti Maški mojster.

Čisto v drug svet pa nas na oboku vodi rastlinsko okrasje. To ne zavzema le polj brez postav, ampak sega tudi k figuram: lep primer tega načina je sv. Lovrenc, medtem ko se labod dobesedno izvija iz rastlinja. Taka ornamentika pri nas že sodi v 16. stoletje, ko postane včasih še mnogo bolj fantastična kot v našem primeru. V Sloveniji mu je še najbližje delo slikarja, ki je poslikal obok prezbiterija cerkve sv. Duha na Čelovniku in ladjo cerkve sv. Martina na Svetih gorah. Stelè postavlja obe deli v začetek 16. stoletja in pripominja, da kažeta na vdor »umetniško neprebavljenih renesančnih in manierističnih vplivov«. ³¹ Taka stilna označba ne ustreza. Naše okrasje še vedno pripada srednjemu veku, kot mu je pripadalo tisto, ki ga je slikal npr. Janez Ljubljanski. Seveda so njemu sorodni motivi listnatih vej in cvetnih čaš že veliko bolj stilizirani, oleseneli in otrpli, kar pa kaže predvsem na zadnjo stopnjo vegetabilne gotike, ne pa na renesanso. Tudi kolorit, prevladujoča turkizna barva, je za ta svet značilen — čeprav bi ob njem še najlaže načenjali problem renesanse, seveda severne.

Tu smo s Sv. Andrejem in njegovimi freskami zaključili. Ogledati pa si moramo še druga trenutno znana dela Mojstra Zaprtega vrta in njegovega kroga.

Prvo med njimi so ostanki fresk, na katere me je opozoril dr. Komelj: *Križanje z Marijo in Janezom Krstnikom ter svetnica* (verjetno sv. Katarina) v cerkvi sv. Mohorja in Fortunata v Podzidu pod Trojanami. Našega mojstra tukaj spoznamo po vrsti značilnosti: ponovi se zanj značilen obrazni tip (sl. 116); Kristusovo telo je prekrito s krvavimi sragami na enak način kot na prizoru Bičanja v Sv. Andreju ali pa na freskah v Krtini ob prizoru Marije Zavetnice s plaščem; sorodna je krajina za Križanjem; tudi draperija še vedno zakriva telesa, ki pa na teh freskah že nekoliko bolj pridejo do izraza; in ne nazadnje so bile uporabljene za bordure enake šablone kot v Sv. Andreju in v Krtini. Freske v Podzidu so skromnejše od drugih — figur je precej manj: naročnik je bil gotovo revnejši. Po drugi strani pa detajli, kot so bolj poudarjena telesnost in bolj umirjena krajina v ozadju, potrjujejo sodbo, da gre za kasnejše in tokrat za razliko od prejšnjih povsem samostojno mojstveno delo.

Freske na Krtini so njegovo zadnje delo, ki ga je treba tukaj omeniti. Ker še niso popolnoma odkrite, se moramo zaenkrat omejiti le na najhitrejšo označbo.

Večkrat sem že opozoril na številne nadrobnosti, ki jih povezujejo s Sv. Andrejem in s Podzidom (sl. 117). Ni dvoma, da je tu delal isti sli-

³¹ France Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 115.

kar, Mojster Zaprtega vrta. Vendar ni bil sam: spremljalo ga je več pomočnikov — na freskah je mogoče razbrati vsaj pet različnih slikarjev. Med njimi je Mojster Zaprtega vrta najpomembnejši, važno vlogo pa je igral tudi slikar, ki ga poznamo že z oboka Sv. Andreja; obok je al secco poslikal tudi na Krtini.

Mislím, da je še prezgodaj, da bi o natančnem razmerju med Krtino in drugimi deli naše skupine izrekli dokončne sodbe; to bo mogoče šele po dokončni konservaciji krtinskih fresk. Očitno je, da so ikono-grafsko in slogovno zelo zapletene. Vemo, da jih je Stelè označil kot delo Maškega mojstra ali njegovega kroga iz časa okoli leta 1460. Glede na vse podatke, o katerih sem že pisal, pa tudi glede na nekatere, ki veljajo prav posebej za Krtino, bo treba datacijo premakniti za štirideset let. Pri tem pa bo osnovna Steletova slogovna opredelitev še vedno obveljala: videli smo že, da je delo Mojstra Zaprtega vrta nedvomno povezano z Maškim mojstrom. To kaže na provincializem naše umetnosti, ki je bil tako močan, da so se nekatere slogovne značilnosti držale dosti dlje, kot smo doslej verjeli. Očitno bo treba slikarstvo druge polovice 15. in začetka 16. stoletja pri nas še precej prevrednotiti, pri datacijah samih pa se bo treba močneje kot doslej opirati na zgodovinske viře.

Tako preostaja le še splošna označitev Mojstra Zaprtega vrta in njegove skupine. Po doslej odkritih slikarijah lahko sklepamo, da je šlo za lokalno skupino slikarjev, ki so navdih črpali tako iz starejše slikarske tradicije, temelječe na dosežkih idealistične smeri poznogotskega plastičnega realizma, kot tudi iz sodobnejših smeri, pri čemer je glavni mojster še posebej uporabljal tudi pri nas tradicionalne nemške grafične predloge. Dejstvo, da je pri slikanju verjetno sodeloval tudi tuj, na vsak način pa po svojih idealih vodji skupine dokaj naspnoten slikar, kaže, da je šlo zares bolj za skupino kot za celovsko strogo omejeno delavnico. Slikarje je združevalo le trenutno naročilo; brez dvoma pa so skupini, ki se je dobro izkazala ob enem delu, takoj zaupali še drugo. Pri tem se je število članov spremenilo glede na velikost in zahtevnost naloge: na Krtini je delala vrsta slikarjev, v Sv. Andreju trije, v Podzidu eden. Slikarji so bili specialisti — za stene, za obok ali celo za samo krajino. Glede na stilno sorodnost (z izjemo »krajinarja«) bi lahko rekli, da so se medsebojno poznali — morda so imeli celo istega učitelja, Maškega mojstra; na vsak način se niso obotavljali poklicati drug drugega na pomoč, če se jim je to zdelo potrebno. Takšna organizacija dela, samostojnost in sodelovanje mojstrov pa veliko bolj jasno kot slogovne oznake kažejo na nove ideje in nove družbene odnose, značilne za dinamično renesanso, ki je počasi prodirala tudi v Slovenijo.

LITERATURA

Poleg v opombah naštetih sem uporabljal še naslednja dela:

Angelos Baš, Kranjska ljudska noša na gotških freskah, *ZUZ*, n. v., V—VI, 1959

Angelos Baš, Hlače v srednjeveški ljudski noši na Slovenskem, *Slovenski etnograf*, XV, 1962

- Joseph Braun: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943
- Adriano Capelli: *Dizionario di abbreviature latine et italiane*, 6. izd., Milano 1967
- Josip Gruden: *Zgodovina slovenskega naroda*, Celovec 1910
- Hiltgart L. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1968
- Karl Künstle: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928
- Lev Menaše: *Marijanska ikonografija v slovenskem slikarstvu od začetkov do prve svetovne vojne*, dipl. naloga, Ljubljana 1974 (tipkopis)
- Nace Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961
- Roman Tominec: *Brezmadežna v umetnosti, Acta secundi congressus (Collectanea franciscana Slavica)*, Sibenik 1940
- Biblia Sacra*, Vulgatae editionis, Rim 1957
- Sveto pismo*, Maribor 1961

Za pomoč, nasvete in opozorila se zahvaljujem dr. Ivanu Komelju, pok. dr. Maksu Miklavčiču, dr. Božu Otorepcu, dr. Marijanu Smoliku, Mons. Francecu Spessotu in dr. Mariji Verbič, uredniškemu odboru Zbornika za umetnostno zgodovino pa za opozorilo na članek Leopolda Kretzenbacherja.

SUMMARY

The wall paintings of St. Andrew's church near Moravče rouse attention on two accounts: their iconography and their stylistic quality.

Only in the Late Gothic presbytery are the frescoes preserved, the old nave having been demolished in the mid-eighteenth century and replaced by a new, Baroque nave, at the same time as the sacristy was added to the church. The presbytery was remodelled in the Baroque style, causing the destruction of the stone ornaments and damaging the frescoes. These were rediscovered only in the second half of the 1960's.

The wall-paintings probably date from about 1500 to 1505 and were made to the order of the noble family of Lilienberg. They were painted by three artists: the first one painted the vault, the second the walls, and the third painted only the two landscapes of the frescoes of St. Martin and the Mount of Olives. The first two artists were by tradition descendents of the Master of Mače, while the third already used achievements of the Lombardian Renaissance. The artist who painted the walls also used engravings of a German master, E. S., to help him with his work.

Iconographically, the frescoes differ considerably from the traditional scheme of the so-called Carniolian presbytery. The reciprocal proportions, which strictly determined the world of ideas in Slovenian frescoes in the Gothic period, were annihilated in this church. New motifs appeared, among which that of the »Hunt of the Unicorn in an Enclosed Garden«, painted on the northern wall of the presbytery, especially rouses our admiration. This motif is almost unique in Slovenian painting, only one other example, a later and much repainted one being known, that in the Abbey of Celje. It is interesting that the same motif is also preserved in Slovenian folk poetry, in the collection of poems called the »Kalobje Manuscript«. The artistic treatment in St. Andrew's is extremely rich, showing, as well as the unicorn, many other symbols of Virgin Mary originating from various biblical quotations and events from the Old Testament, and also from the animal world. The artist who executed this fresco should be named after it: Master of Hortus conclusus.

The work of this artist can be followed in other churches in which he painted such as that at Podzid, where he painted frescoes of the Crucifixion and of St. Catherine, and at Krtina.

The frescoes at Krtina, as with those of St. Andrew's, mark the break between the art of the fifteenth century and that of the sixteenth century. They were executed by a larger group of artists, led by the Master of Hortus conclusus, all descended from the same tradition as the Master but, nevertheless, with great differences in quality. Iconographically, however, the frescoes of Krtina comprise no such exceptional motif as that at St. Andrew's. The confirmation that, by the beginning of the sixteenth century, painters in this country were working in such large, heterogenous, casually united groups is a novelty in the art history of Slovenia. This fact in itself reflects the influence even then of new, more dynamic social relationships.



108 *Mojster zaprtega vrta*: Bičanje, grb, sv. Martin z beračem, sv. Miklavž rešuje ladjo z romarji in zastori na južni steni prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



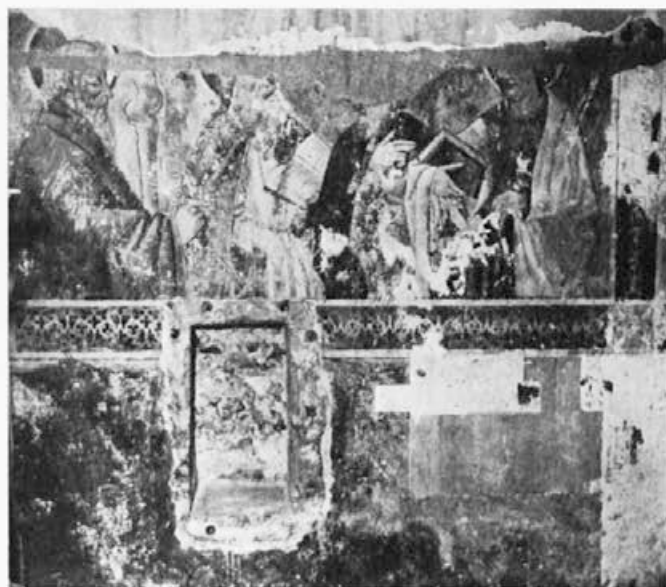
109 *Mojster zaprtega vrta*: Lov na samoroga v zaprtem vrtu na severni steni prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



110 *Mojster zaprtega vrta*: Lov na samoroga v zaprtem vrtu na severni steni prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



111 »Krajinar« iz sv. Andreja: krajina na freski sv. Martina z beračem na južni steni prezbiterijskega, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



112 Mojster Zaprtega vrta: Apostoli na južni steni prezbiterijskega, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



113 *Mojster E. S.:*
bakrorez
Iskarijotovega poljuba
iz pasijonske serije



114 *Mojster Zaprtega vrta:* Iskarijotov poljub v šilastem zaključku severne stene prezbiterija, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



115 *Mojster Zaprtega vrta*: kristomorfní bog Oče na severni steni prezbitarija, detajl s sl. 109, po 1500, p. c. sv. Andreja pri Moravčah



116 *Mojster Zaprtega vrta*: Kristus iz prizora Noli me tangere na severni steni, p. c. sv. Lenarta v Krtini



117 *Mojster zaprtega vrta*: detajl Kristusa iz Križanja na južni steni prezbitarija, p. c. sv. Mohorja in Fortunata v Podzidu