

Emilijan Cevc

NOVA UMETNOSTNOZGODOVINSKA ODKRITJA V PTUJU

Med spomeniki srednjeveške umetnosti na Slovenskem pripada gotovo proštjski cerkvi v Ptujju eno prvih mest, čeprav moramo priznati, da njena današnja pričevalnost v mnogočem še ne odgovori na vrsto vprašanj, ki se raziskovalcu pred njo zastavljajo. Preden bomo lahko o tem spomeniku izgovorili zadnjo besedo — ki bo verjetno odmevala tudi v širšem prostoru izven meja naše domovine — ga bo treba še v mnogočem preiskati ter predvsem znanstveno restavrirati. Ko bo odluščen omet z zidov, ko bodo izpod rahlega dleta spet zaživele preslikane freske in ko bo pritegnjen v primerjavo tudi tuji komparativni material — šele tedaj se nam bo razkrila tisočletna zgodovina tega spomenika. Vendar je že to, kar vidimo na njem danes, dovolj, da osvetli nekatera temna poglavja ne samo v naši umetnostni preteklosti, ampak tudi v naši kulturni zgodovini. Zato upam, da smem v počastitev jubileja svojega učitelja, univ. prof. dr. Milka Kosa, prispevati ta sestavek, čeprav želi biti le prvo poročilo o novih odkritjih v Ptujju.

Na mestu, kjer stoji današnja ptujjska proštjska cerkev, je stala že v starokrščanski dobi cerkev; ostanke njene opreme so našli leta 1919 pri preurejanju zelenjadnega trga.¹ Ta stavba je propadla pač v dobi preseljevanja narodov. Ne vemo, kje je stala cerkev, o kateri poročajo viri, da je bila v času salzburskega nadškofa Liuprama in panonskega vojvoda Pribina, torej med leti 840 do 859, posvečena »ad Bettobiam«,² ni pa izključeno, da je ob njenem nastanku bil še živ spomin na kraj poznoantične cerkve. Ta prva zgodnjesrednjeveška stavba je po vsej verjetnosti postala žrtev madžarskega navala leta 894, ki je opustošil vso Panonijo, tako da še leta 900 tožijo bavarski škofje v pismu papežu Ivanu IX., da so Madžari »požgali božje cerkve in razdejali vsa poslopja tako, da v celi Panoniji, naši največji pokrajini, ni niti ene

¹ W. Schmid, Ptujjske krščanske starosvetnosti, ČZN 1936, str. 103 sq.

² *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, XI, 16 — v izdaji M. Kos, Ljubljana, 1936, str. 137 in str. 85 sq. Možno je, da je bila ta cerkev celo lesena (ibid. str. 90), seveda, če ne upoštevamo, da je Ptuj med salzburskimi cerkvenimi postojankami že v tej dobi imel večji pomen.

cerkve».³ Zadnja leta 9. stoletja, ki jih še vedno označuje močen madžarski pritisk, gotovo niso bila ugodna za zidavo nove cerkve, saj tedaj niso mogli popraviti niti utrdbe na Ptujskem gradu, ki je bila gotovo za varnost prebivalcev najvažnejša, zato tudi nastanek nove cerkve, ki ga domneva M. Slekovec⁴ okoli leta 890, v tem času še ni verjeten. Ta je utegnula nastati šele v 10. stoletju, kajti listina z dne 1. oktobra 977, s katero potrjuje cesar Oton II. salzburskemu nadškofu razna posestva, med drugim tudi ptujsko, omenja v Ptujju kraj v vzhodnem ali gorenjem delu mesta, kjer so začeli delati novo cerkev⁵ (ta kraj je gotovo identičen z mestom sedanje cerkve); letnica izstavitve te listine nam seveda lahko služi samo kot »terminus ante quem«, ker se listina v besedilu naslanja na nek starejši dokument. Ne vemo, koliko se je od te druge srednjeveške cerkve ohranilo vsaj v temeljih današnje stavbe, vsekakor pa je morala biti ta kaj skromna, ker se Ptuj tudi po zavrnitvi madžarskih navalov leta 955 v zmago na Lechfeldu pri Augsburgu še vse 10. stoletje ni mogel povzpeti do tiste veljave, ki jo je imel v 9. stoletju.⁶ Šele pod salzburskim nadškofom Konradom I. (1106—1147) je zavladal na ogrski meji mir, ki je bil sklenjen leta 1131. Tedaj je Konrad na novo pozidal porušeni ptujski grad in v splošnem porastu blagostanja⁷ je zrasla na starem mestu najbrž tudi nova ptujška cerkev romanskega stila.⁸ Ta domneva sicer ni arhivalno izpričana, je pa kaj verjetna, če upoštevamo, da v salzburski diecezi skoraj ni bilo cerkve, ki bi je Konrad ne bil vsaj popravil, če ne kar na novo sezidal, tako da govori umetnostna zgodovina kar o »konradski renesansi«.⁹ Ker je bil Ptuj izredno važna salzburska postojanka, je kaj verjetno, da je hotel Konrad v njem utrditi ne samo salzbursko politično, ampak tudi cerkveno avtoriteto z novo župno cerkvijo.

Kljub temu, da se je od te konradske stavbe, zidane iz velikih, lepo obdelanih kamnitnih kvadrov, še mnogo ohranilo, vendar o njenem videzu še ne moremo izreči prave sodbe. Na cerkvenem podstrešju, zlasti nad južno stransko ladjo, še vidimo njene zidove z romanskimi okni. Po dolžini je segala od današnje zahodne stene do

³ »ecclesias Dei incenderunt et omnia aedificia deleverunt; ita ut in tota Pannonia, nostra maxima provincia, tantum una non appareat ecclesia«. F. Kos, Gradivo za zgodovino Slovencev, II., št. 324; M. Kos, Zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1933, str. 85 sq.

⁴ Škofija in nadduhovnja v Ptujju, Maribor 1889, str. 33. — K temu ga je zapeljala ponarejena listina, datirana z letom 890, ki pa je v resnici nastala šele v 10. stoletju pred letom 982 (glej F. Kos, Gradivo II., št. 296).

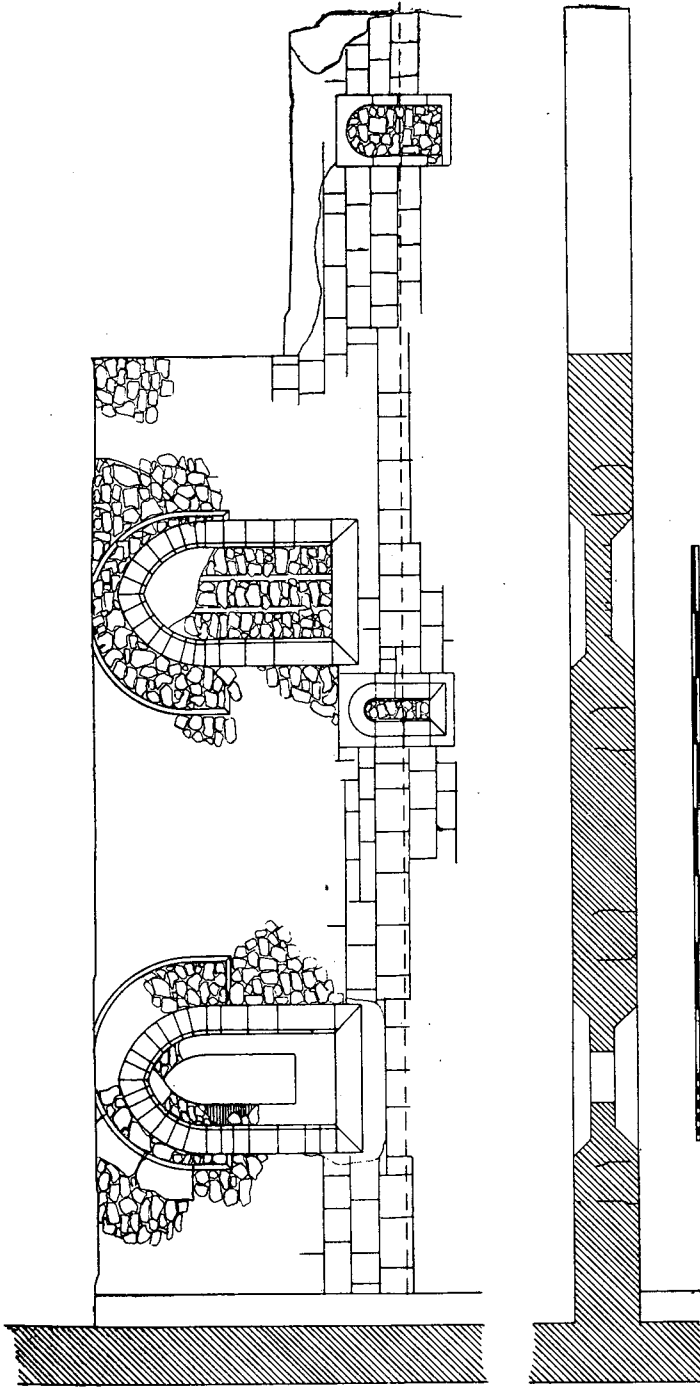
⁵ »in superiori civitate in orientali parte civitatis... ubi nova ecclesia incepta est«. F. Kos, Gradivo II., št. 460.

⁶ M. Kos, K postanku ogrske meje med Dravo in Rabo, ČZN 1933, str. 144.

⁷ ibid. str. 145.

⁸ M. Slekovec, o. c., str. 35 sq; J. Graus, Die Stadtpfarrkirche zu Pettau, Kirchenschmuck XV., Graz 1884, str. 129.

⁹ Med najvažnejšimi naj omenim le: Admont, obnovitev salzburske stolnice sv. Petra, St. Zena v Reichenhallu, Seckau, kor in kripto v Krki itd. — P. Ben Roth, Erzbischof Konrad I. von Salzburg, ein grosser Bauherr im Mittelalter, Jahresbericht d. Abteigymnasiums Seckau 1946/47.

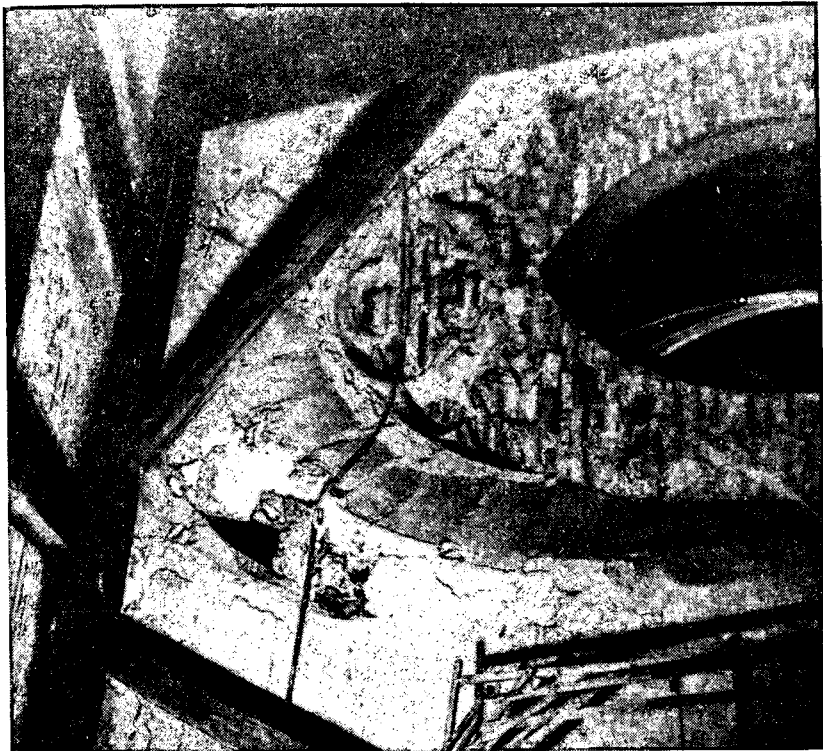
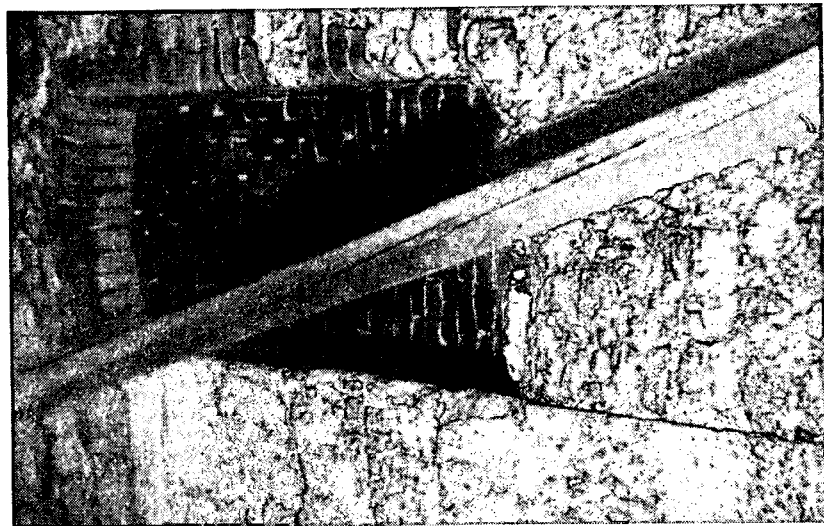


Slika 1. Pogled na južno steno glavne ladje in današnjega pevskega kora (zahodne empore), viden na podstrešju južne ladje. Spodnji del (pravilno klesani kamni) pripada starejši (konradski) zidavi, nad njim pa se dviga iz nepravilnih kamnov zidana empora; njen jugovzhodni ogel označuje vertikalna črta ob koncu tretje četrtine risbe. V starejšem delu sta vidni dve romanski okenci (levo je delno, desno popolnoma zazidano ter ima v levem spodnjem oglu ostenja vdrelano najnovjšo konzolo). Polkrožna loka v nadzidku pomenita okni romanske empore, v kateri sta vdrelani zazidani gotski okni; skozi levo je prebit šilastoločen vhod na današnje podstrešje. (Risala ing. arch. Milica Detoni.)

konca današnje predzadnje traveje glavne ladje — zadnja je torej šele kasnejši dodatek! — ter je bila prekrita z ravnim lesenim stropom in pač zaključena s polkrožno apsido. Ne moremo reči, če je imela tudi tri ladje, verjetneje pa se mi zdi, da je imela le eno, današnjo srednjo, kajti niti razmerje današnjih treh ladij in še manj njih travej ne ustreza sestavu prostornine zrele romantike, prav tako pa tudi višina, v kateri so vdrela okna, skoraj ne dopušča misli na bazilikalno razsvetljavo; tudi oblika in razpored slopov, ki nosijo polkrožne loke ter delé ladje, kaže s svojimi, na profilirane plošče zreduciranimi kapiteli razmeroma kasno formo, ki se ne ujema z zidavo. Zato se nam vzbuja misel, da so bili morda loki šele kasneje predrti, torej takrat, ko sta bili dozidani stranski ladji in da je bila tedaj cerkev verjetno tudi podaljšana za eno travejo. Če bi zidal Konrad res troladijsko stavbo, bi se najbrž tudi v Ptujju držal hirsauskega arhitekturnega tipa, ki se je v salzburškem kulturnem krogu uveljavil že pred Konradom in ki ga označuje ritmično menjavanje slopa in stebra (primerjaj baziliko v Seckau!). Prav tako ne vemo, kakšen je bil zahodni del cerkve. Morda je tu prva (kvadratna?) traveja tvorila lopo, kajti sicer bi bil tloris stavbe v razmerju dolžine do širine predolg.

Nekoliko jasnejša je stavbna podoba v 13. stoletju. Tedaj lahko že z vso gotovostjo govorimo o troladijski cerkvi, katere zahodna partija, obsegajoča današnji pevski kor, se je kot stolp dvigala nad ostalo arhitekturno gmoto.¹⁰ In prav ta zahodni del daje ptujski cerkvi poseben mik in pomen, čeprav je bil raziskovalčevim očem dolgo časa prikrit. Preiskava na podstrešju južne ladje je namreč pokazala, da je v dolžini današnjega pevskega kora že pozna romantika nadzidala nad prvotno romansko steno iz rezanih kamnitnih kvadrov povišek iz nepravilno lomljenih kamnov, ki so mu le robovi še iz rezanih kvadrov. Jugovzhodni del tega nadzidka je še lepo viden, kajti kasnejša gotska povečava glavne ladje je prav na tem mestu pustila v zidu odprtino, ki jo je nato barok zadela! z opeko. Stranski ladji sta segali prvotno le do tega zaključka; severna je prvotno dolžino ohranila do danes, južno pa so leta 1415 podaljšali za tri traveje proti zahodu ter v tem podaljšku ustvarili krstno kapelo. Tako je torej prvotno zahodna partija živela kot samostojni arhitekturni element, ki je rasel enotno že od temeljev navzgor ter kipel s svojim nadzidkom nad cerkveno streho. Ne moremo sicer popolnoma rekonstruirati pogleda na ta del, vemo pa, da sta v nadstropju predirali steno dve veliki, polkrožno zaključeni okni, ki pa sta bili znotraj najbrž še biforno razdeljeni. Rob njunega ostenja je samo preprosto posnet. Ko so v 14. stoletju sezidali na tem mestu nov, današnji pevski kor, so seveda okni iz 13. stoletja zazidali, namesto teh pa prebili dve šilasti, s krogovičjem okrašeni okni. Ko pa so leta 1415 podaljšali južno ladjo, so tudi ti gotski okni zazidali, ker ju je pač zakrila streha tega podaljška. — Kakšno je bilo zahodno in severno lice poznoromanske zahodne partije, danes

¹⁰ Razprava J. Gregoriča (Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, ZUZ 1951, str. 22) je že v tem smislu dopolnjena.



Slika 2 (levo). Jugovzhodni ogel poznoromske empore; jasno označena črta kaže njegovo nadaljevanje tudi še pod baročno odprtino. — Slika 3 (desno). Pogled na levi okenski kompleks zahodne empore (prim. sl. 1). Med poševnima tramoma vidimo del ostenja polkrožnega okna in v njem zazidano gotsko okno s krogovičjem; skozi silastoločni vhod je videti obok današnjega pevskega kora

še ne moremo reči; severna stran je bila najbrž brez oken. Zelo verjetno je, da je pritličje še vedno služilo kot preddvor, ki ga je uničila šele gotizacija v 14. stoletju. Kar pa zadeva podobo notranjščine nadstropnega dela zahodne partije, nam nudita oporo za njeno delno rekonstrukcijo dva elementa. Prvi sta že omenjeni veliki okni v južni steni, ki kažeta, da je bil prostor razdeljen na dve traveji. Drugi element pa je konzola v severozahodnem oglu tega prostora, danes skrita v kasneje prizidanem gotskem polžastem stopnišču, ki drži na podstrešje kora. Ta konzola priča, da je bil svod križno rebrasto obokan, na drugi strani pa nam s svojo obliko dovoljuje tudi sklepati na čas nastanka nove zahodne partije.¹¹ Konzola je izklesana namreč v obliki klasičnega brstnega kapitela, čigar listi, oklepajoči izrazito kelihasto čašo, so še močno stilizirani, tako da njih brstni zavoji še nimajo tiste oživiljene forme, kakršno najdemo n. pr. okoli leta 1230 že na kapitelih v biforah dominikanskega križnega hodnika v Ptujju.¹² Tudi poudarjena kelihasta osnova kapitela priča za razmeroma zgodnji nastanek, ki ga moramo iskati pač bliže pozni romantiki kot zgodnji gotiki. Spodaj je kapitel zaključen s prstanom ostrega profila, pod tem pa se zaključuje kratek vrat v čaši, ki je spodaj srčasto razklana, tako da skozi razporek zro tri navpična rebra. Kapitel pokriva plošča, ki prehaja navzgor v profilirano naklado. — Tako oblika kapitela kakor profil naklade nas spominjata na nekatere kapitele v cistercijanski samostanski cerkvi v Kostanjevici ob Krki, in sicer prav na tiste, ki spadajo med stilno najzgodnejše ter jih moramo pripisati klesarju, ki je ustvarjal še iz tradicije začetka 13. stoletja. Če upoštevamo, da je bil kostanjeviški samostan ustanovljen leta 1234, potem so njegovo cerkev zidali v drugi četrtini 13. stoletja¹³ — s tem pa nam je dan tudi časovni namig za nastanek ptujske zahodne partije v prvi polovici 13. stoletja.¹⁴

Kar zadeva genetični razvoj tovrstne zahodne partije, moramo njene prve zarodke iskati že v karolinški arhitekturi (prim. Centulo!). Prvotno je bil to laikom določeni prostor samostanskih cerkva, ki pa je zadobival vedno bolj privilegiran značaj ter je končno prešel v

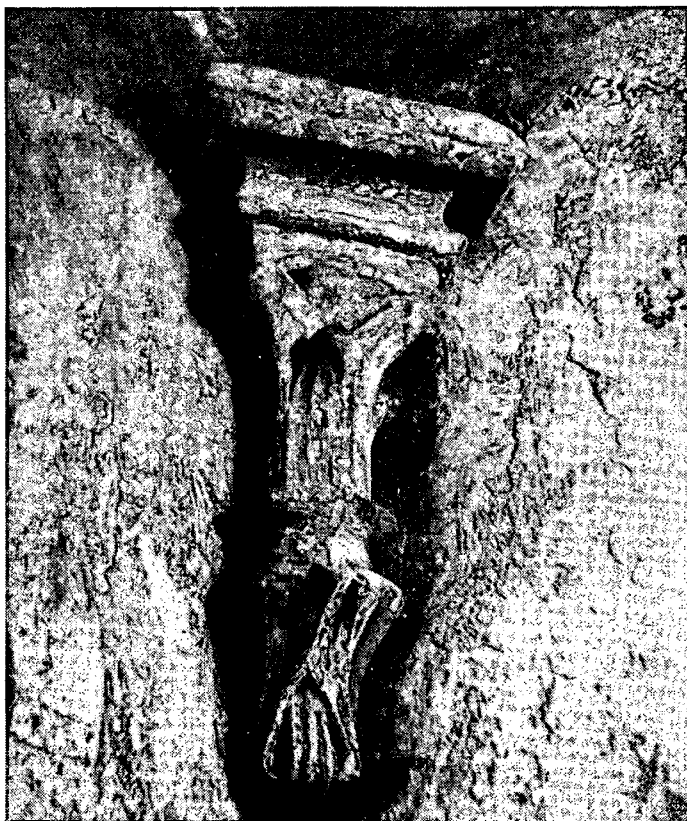
¹¹ Manj verjetno je, da bi sredi prostora stal steber ter opiral obok, ki bi bil v tem primeru sestavljen iz štirih svodnih pol.

¹² F. Stelè, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptujju, ČZN 1933, str. 162 in sl. 60, 61.

¹³ J. Gregorič, o. c. str. 8.

¹⁴ Ni izključeno, da je bila tedaj povečana tudi ostala cerkev ter spremenjena v troladijsko. Čudno je namreč, da so vsa romanska okna vzhodno od nadzidka popolnoma zazidana, dočim je oknu pod nadzidkom, ki bi torej še lahko služilo, zazidana samo svetloba — pač v času gotizacije. Razen tega je v levo ostenje vseh drugih romanskih oken vdelana, povsod v isti višini, kamenitna konzola, ki bi utegnila nositi poznoromanski ravni strop stranske ladje. Seveda je dokončen odgovor na to domnevo še odprt do temeljite restavracije stavbe. Mimogrede naj omenim, da je na podstrešju južne ladje, in sicer že nad prizidkom iz leta 1415 (to je nad tretjo travejo, šteto od zahoda) opaziti malenkostne ostanke fresk, izvršenih še na belež, kar bi utegnilo pričati še o njih zelo zgodnjem nastanku. Teh ostankov za zdaj še ni mogoče razložiti, saj leže nad obokom prizidka, ki velja za mlajšega.

prostor, ki je bil namenjen le odličnikom. Seveda je v srednji Evropi zahodna partija navadno ujeta med fasadna stolpa. Toda poleg pravega zahodnega kora moramo pritegniti v razvojno vrsto tudi zahodni stolp, ki je služil včasih kot zvonik, pogosteje pa kot zahodni oratorij ali kot zahodna empora (Gernrodel), prav tako pa tudi motiv zahodne



Slika 4. Poznoromanska kapitelna konzola v severozahodnem oglu empole (v polžastem gotskem stopnišču)

prečne stavbe, ki vzbuja v zunanji silueti vtis prečne ladje. Interesantno, dasi zgodnejšo komparacijo nam nudi n. pr. cerkev sv. Lucijana v Werdenu (dozidana sredi 11. stoletja); tu nastopa zahodni stolp kot redukcija velikih zahodnih partij. Približno ob istem času je nastal tudi zahodni stolp Marijine cerkve v Reichenau.^{14a}

13. stoletje je torej tudi ptujsko župno cerkev spremenilo z dodatkom nekakega stolpa na zahodu po vzoru cerkva z zahodnim stolpom,

^{14a} E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlin 1938, str. 86 sq., str. 95 sq. in slike.

le da ptujski nadzidek ni slonel več na kvadratni, ampak na podolžni, pravokotni osnovi. V bistvu se mi zdi, da združuje Ptuj tako motiv zahodnega kornega stolpa kot motiv zahodne prečne stavbe v enotnem livu ter v obojestranski redukciji. Motiv sam nam postane še bolj razumljiv, če pomislimo, da cerkev pravzaprav ni imela drugega stolpa, saj je današnji zvonik pripadal mestnemu utrdbenemu sistemu in ni sodoben s cerkvijo. Nastane pa seveda še novo vprašanje: ali ni imela morda Konradova cerkev iz 12. stoletja že na vzhodu korni stolp in bi kasneje zahodna partija temu skušala ustvariti ravnotežje? Danes lahko rečemo le, da pomeni ptujška zahodna partija zelo važen primer iz kasnega razvojnega razdobja tega motiva.

Nobenega dvoma ni, da imamo v nadstropnem delu ptujške zahodne partije opraviti s posebno obliko zahodne empore, ki je bila popolnoma samostojen nadzidek in torej ni bila ujeta v prostor med fasadnima stolpoma kot n. pr. zahodna empora stolnice v Krki na Koroškem.¹⁵ Na vzhodni strani se je prostor empore gotovo odpiral v cerkveno ladjo — kako, še ne moremo reči, prav gotovo pa se ni vanjo prelival kakor se danes, ampak je bil bolj sam v sebi zaključen.

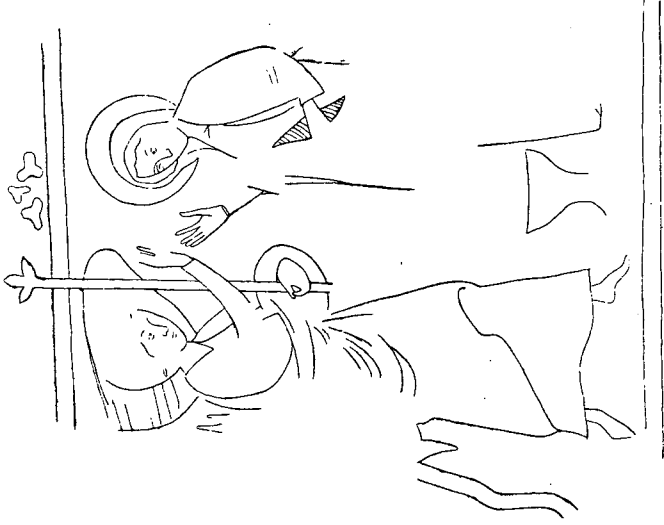
Kar pa je posebno važno in kar nam potrjuje misel, da imamo opraviti res z zahodno emporo, so freske, s katerimi je bil ves prostor poslikan od vsega začetka. Zid so najprej med kamni zadelali z bolj surovim ometom in vanj vrezali črte kot fuge, nato pa so vse ometali s finejšim ometom, podlago za belež, na katerega so slikali.

Že konzola je vsa polihromirana: kelihasto jedro je kobaltno modro, brstni listi so izmenoma cinobrasto rdeči in modri, vrat pod prstanom je rdeč, spodnja čaša je modra in usločeni del naklade je rdeč, na njegovem nazaj zavihanem robu pa najdemo še sledove rdeče in zelene barve. Tako nam nudi ta konzola na naših tleh najlepši primer polihromiranega arhitekturnega člena, ki je moral v svojem prvotnem okolju polno harmonirati s slikarjami po stenah. Okolje konzole je obrobjeno s širokim večbarvnim pasom, čigar notranje polje je rjavordeče ter z ozko belo črto oddeljeno od dobrih 6 cm širokega temno-rdečega pasu, tega pa je od zunanjega, 4,5 cm širokega črnega pasu ločila spet 1 cm široka bela črta.

Levo in desno od konzole, to je na severni in zahodni strani nekdanje empore, so se pokazale slikarije, ki pričajo, da je bila nekoč vsa empora figuralno poslikana.¹⁶ Kakor kažejo ostanki, je bila poslikana

¹⁵ Prim. K. Ginhart-B. Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, str. 28 sq., sl. 43 in 157. Krška empora meri 11,40 m × 8,45 m, v višino pa 7,70 m.

¹⁶ Ko smo poskusili odlučiti belež, so se izpod tega pokazali sledovi slikarije, ki pa jim je bilo spočetka težko določiti vsebino. Leto kasneje, 1949, sem opazil ostanke slikarije tudi na severni in zahodni steni, toda za en zavoj stopnišča više. Ker sem bil prepričan, da je bil nekoč poslikan ves prostor nekdanje empore, ki je identičen s prostorom današnjega pevskega kora, sem načel omet tudi izven stopnišča na severni steni kora, kjer se je slikarija res pokazala ter sega do tal, kjer je vidna še v prtiličnem pasu tik ob recentnem vhodu na kor. Izkazalo se je tudi, da je spodnji del stene prebeljen, zgornji, ki ustreza nekako ločnemu zaključku stene, pa je ometan. Pobeljeni deli slikarije so slabše ohranjeni, ker poteza belež barvo za seboj, omet pa je pustil njih površino nedotaknjeno.



Slika 5 (levo). Zgornja polovica slike Marijinega oznanjenja. — Slika 6 (desno). Skica slike Marijinega oznanjenja (risal Leon Koporc)

tudi njena južna stena, kolikor sta to seveda dopuščali obe veliki okni. Ker so te freske za zgodovino našega slikarstva 13. stoletja zelo pomembne, mislim, da ne bo odveč, če se na tem mestu ob njih nekoliko dlje pomudim, čeprav je res, da bomo lahko določneje spregovorili o njih šele tedaj, ko bo za njimi preiskan ves današnji pevski kor. Vendar nam tudi doslej odkriti deli že dopuščajo njih približno časovno in stilno opredelitev.

Podoba je, da je bila severna stena, ki ni imela oken, razdeljena v vodoravna polja, v katerih so se nizali upodobljeni prizori drug ob drugem ter kot bogata preproga prekrivali steno. Višina teh polj znaša okoli 160 cm. Horizontalno so jih med seboj delili ravni, beli pasovi, navpične delitve pa doslej še nisem zasledil; verjetno je, da so posamezne prizore v navpični smeri delili enaki beli pasovi kakor v vodoravni. — Slikarski okras zahodne stene je bil najbrž bolj organsko zasnovan, kajti enakomerna, geometrična delitev stene tu najbrž zaradi kakega okna ni bila mogoča. Kakor kažejo dovolj skopi fragmenti, se je po njej prepoznala ornamentika iz stiliziranih rastlinskih vitic, ki so obenem ustvarjale okvire za medaljonske slike. Ločni vrhovi sten so bili na vseh stenah poslikani najbrž le s črnim ornamentom ali pa so bili s tem izpolnjeni vsaj koti med slikami in arhitekturno danimi loki.

Desno ob konzoli, to je na severni steni empore (na stopnišču), je naslikan prizor Marijinega oznanjenja. Slika je visoka 148 cm. Na levi strani se je prizor končeval ob robu starega oboka; ko so tega ob zidavi gotskega kora porušili, so izdrli iz stene tudi njegova rebra, pri tem pa so seveda na tem mestu uničili tudi precejšen del slikarije. Na desni strani se slika nadaljuje in zaključuje pod ostenjem stopnišča. Slika je bila pobeljena. Na spodnjem delu je njen omet odpadel do žive stene. Ker je belež potegnil za seboj precej barve, je prizor v podrobnostih dokaj nejasen, konture figur pa so se še razmeroma dobro ohranile, tako da vtis, ki ga danes nudi, ni samo znanstveno še zadovoljiv, ampak tudi estetsko zelo sugestiven.

Ne moremo več prav presoditi, ali se prizor odigrava v arhitekturnem prostoru ali pred nevtralnimi ozadjem. V zgornjih dveh tretjinah je vidno kobaltno modro ozadje, ne opazimo pa kakih sledov arhitekture in tudi spodaj ne moremo več določiti, kje se je začel pas tal niti ne njegovega barvnega tona. Od leve strani se v naglem koraku bliža na desni stoječi Mariji angel oznanjevalec. Oblečen je v travnato zeleno suknjo (v spodnjem delu je njena barva črno oksidirala), čez to pa je ogrnjen v cinobradordeč plašč; podoba je, da je bil cinobradi ton plašča laziran še s temnejšo, zamolklordečo barvo, ki pa se je ohranila le še na nekaterih mestih. Plašč ovija angelu levo ramo in hrbet, se zasuče okoli njegove leve roke ter sega spredaj do kolen, zadaj pa se spušča do sredine meč; čez bok se ovija v napetih, usločenih gubah, ki se elegantno stekajo proti levi roki, zadaj (na levi) pa plapolata z značilnim, jezikastim motivom, ki se ostro končuje. Angel je zasukan v tričetrtinski profil. Desnico zgovorno dviga ter pri tem menda proži kazalec in sredinec proti Mariji, v levici, odeti v tesni rokav suknje in ušesasto oviti s plaščem, pa drži razmeroma debelo in

visoko belo žezlo, ki sega s svojim trilistnim zaključkom že preko zgornjega roba v polje prizora, ki je nad to sliko. Angelova glava, obkrožena s svetlookrastim nimbom, je lahno sklonjena, za njo pa se vodoravno dviga angelova leva perut, katere koleno je desno od obraza; desna perut je potekala navpično z angelovim hrbtom, toda od te se je ohranil le del roba nad ramenom. Izpod suknje, ki sega angelu do gležnjev, se kažejo njegove noge, obute v sivomodre (?), tesne čevlje; levo stopalo (za gledalca na desni strani) je podano v profilu: dolgo je, koničasto in rahlo zasukano navzdol; desna noga je zasukana iz ploskve proti gledalcu en face ter pomaknjena nazaj. Angel torej še ne pripogiba kolen, ampak je upodobljen le v naglem koraku.

Na desni strani stoji Marija, ki lahno sklanja glavo proti angelu. Zgornji del telesa je tudi pri njej zasukan v tričetrtinski profil. Rahlo razprto dlan desnice dviga kakor v začudenju predse, levica pa, ki se izvija iz okraštga plašča, segajočega do tal (?), ji drži na obe strani prišiljen klopčič niti (preslico?). Marijina suknja je modra. Obraz ji obdajajo vzvalovani kodri, čez nje pa ima potegnuten rob plašča. Nimb okoli glave je svetlookrast. Pred Marijo stoji belkasta, kelihasta posoda, ne moremo pa več razločiti, ali so iz nje rasle rože ali pa je padala vanjo nit s klopčiča. — Karnat obeh figur je oliven, konture so črne.

Ikonografsko združuje naša slika helenistično in sirska predstavo Marijinega oznanjenja. Grška koncepcija je preprosta in plemenita: Marija sedé posluša angelovo oznanilo (med starejšimi primeri naj omenim le fresko v Priscilinih katakombah). Kasneje dobi Marija v roko preslico ali klobčič s škrlatno nitjo, kajti apokrifni Jakobov evangelij, ki pripoveduje o Marijini mladosti, poroča, da je ta v trenutku, ko se ji je prikazal angel, tkala tempeljsko pregrinjalo. Tako je upodobljena n. pr. na sarkofagu iz Ravene ali na svileni tkanini v Lateranu iz 5. stoletja ter na aleksandrinski slonokoščeni plastiki. — Popolnoma drugačna pa je sirijska ikonografska formula, kakršno najdemo že na reliefih na ampulah iz Monze, ki reproducirajo najbrž mozaik iz cerkve v Nazaretu. V sirijski ikonografski koncepciji Marija pred nebeškim poslancem stoji. Ta tip se je že v 6. stoletju razširil po Orientu (prim. freske v Kapadociji in sirske rokopise!). Po zahodni Evropi sta se udomačila oba tipa, grški in sirske. Za prvega naj opomnim n. pr. na miniaturo iz 9. stoletja v Evangeliariju iz Sv. Medarda v Soissonu ali v Gradualu iz Prīma iz konca 11. stoletja, za drugega pa slikano okno v Chartresu. Seveda so umetniki motiv tudi variirali z dodajanjem novih podrobnosti, toda 12. stoletje je prizor vedno bolj poenostavljalo — vsaj za Francijo velja to kot pravilo. Tedaj izgubi angel žezlo (zahodni portal v Chartresu), Marija ne stoji več pred prestolom, pridobi pa knjigo, ki ji je v začudenju padla iz rok. V 13. stoletju nobena podrobnost več ne pojasnjuje, kaj se je zgodilo; pred sliko se počutimo »kakor izven prostora in časa«. ¹⁷ Zelo mikavne pri-

¹⁷ E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France I.*, Paris 1922, str. 57 sq, str. 118 in slike. — Lep primer helenističnega tipa s sedečo Marijo nam nudi tudi freska iz 12. stoletja v groti sv. Amadourja v Rocamadouru (P. H. Mi -

mere nam spet nudijo miniature 13. stoletja. Izrazito sirskega koncepta je n. pr. miniatura v Evangelistarju iz kölnskega sv. Martina (brüsselska Bibl. royale), nastalem v prvi četrtini 13. stoletja; zelo grška je upodobitev Oznanjenja v Psalteriju iz Waldkircha v stuttgartski Deželni biblioteki iz začetka 13. stoletja, dočim pomeni n. pr. miniatura v Misalu iz Würzburga (Berlin, Staatsbibliothek), nastala okoli 1250, že popolno vsebinsko obubožanje upodobljenega prizora: izginili so že vsi atributi in zavlada je popolna brezprostornost prizorišča. Vedno pogostejše pa se zdaj začne pojavljati popolnoma literarno pojasnilo v obliki napisnih trakov, ki jih držita v rokah Marija in angel ter z njimi tolmačita svoje besede — poglejmo n. pr. le miniaturo v Psalteriju iz bamberske dieceze v pariški Nat. bibl. iz prve polovice 13. stoletja.¹⁸ Vendar tudi spomini na starejše vzore ne izginejo kar čez noč. Tudi v 13. stoletju še najdemo upodobljene nekatere podrobnosti; posebno angelovo žezlo se zelo dolgo ohranja. Med primeri, ki so ptujski freski najbližji, naj navedem miniaturo, iztrgano iz nekega engelberškega Psalterija (Nürnberg, Germ. Nat. Museum), nastalo med leti 1250 in 1267; angel tu nima več žezla, pač pa ima Marija v levici še vedno klobčič ali preslico, ob glavi pa ji lebdi goločbek.¹⁹ Ikonografsko je naši sliki še bližja kmalu po letu 1234 nastala miniatura, ki je zdaj v nürnberškem Germ. Nat. Museum; Marija ima v roki klobčič, angel žezlo, razloček je le v tem, da sta figuri manj razgibani in da je angel bos. Arhitekturni prostor se je popolnoma umaknil nevtralnemu ozadju, pred katerim niti tla niso podrobneje poudarjena; manjka tudi kelihasta posoda na tleh.²⁰ Prav za motiv te kelihaste posode pa je zgovorna miniatura, iztrgana iz nekega Psalterija, nastalega okoli leta 1250 na Tirolskem ali Srednjem Frankovskem (New York, Metropolitan Museum Print Room): med angelom in Marijo, ki sta zasnovana popolnoma v sirskega tipu, stoji na tleh kelihast vodnjak, iz katerega pijeta vodo dva goloba. Morda spominja ta motiv na Jakobov protoevangelij, ki opisuje Marijo ob studencu ali pa pomeni v smislu marijanske tipologije »Fons signatus«.²¹ Vprašanje je, ali je torej posoda na ptujski sliki pomenila vodnjak ali košarico za nit in prejo. Popolnoma v smislu v naši opombi 17. citirane Hermeneje pa je upodobljen prizor Oznanjenja na miniaturi iz srede 12. stoletja v rokopisu iz Lambacha (Berlin,

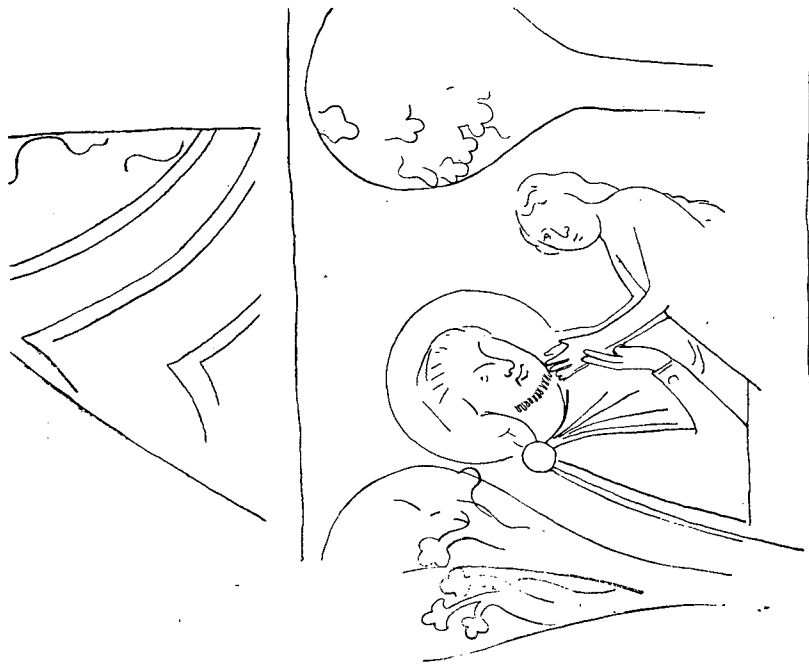
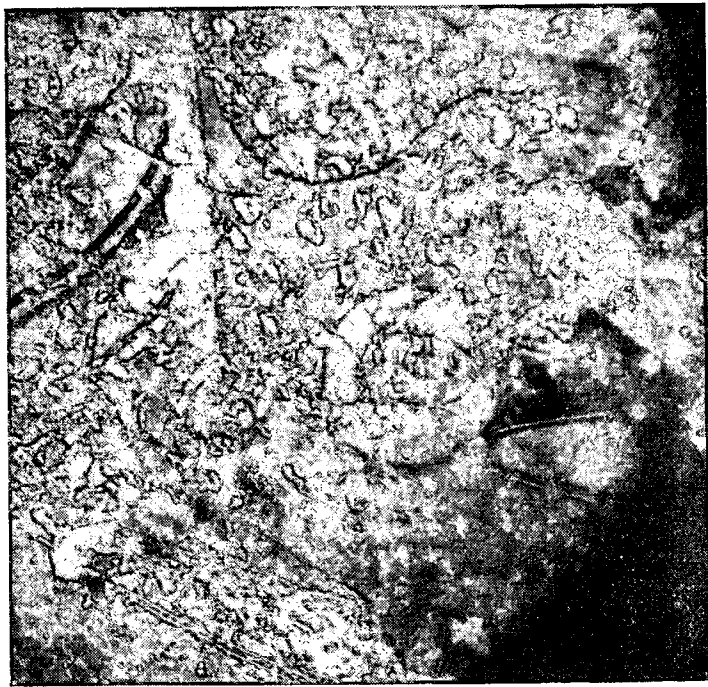
ch el, *Fresques romanes des églises de France*, Paris 1943, tab. 85—86). — Mikavno je pritegniti v komparacijo tudi slikarsko navodilo iz grške Hermeneje: »§ 209. Marijino oznanjenje. Hiša; Najsvetejša stoji pred sedežem ter nekoliko sklanja glavo in v eni roki drži svilo, ki je navita na klobčič, desnico pa izteza proti angelu. In knez Gabriel je pred njo; z desnico jo blagoslavlja in v levici drži kopje. In nad hišo je nebo in iz njega se spušča v žarku Sv. Duh na glavo Najsvetejše.« (G. Sch ä f e r, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 1855, str. 171.)

¹⁸ H. S w a r z e n s k i, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau (Die deutsche Buchmalerei des XIII. Jahrhunderts)*, Berlin 1936, II., sl. 21, I., str. 85; II., sl. 618, I., str. 132; II., sl. 1000, I., str. 159; II., sl. 818, I., str. 144 (prim. tudi II., sl. 618).

¹⁹ *ibid.* II., sl. 530, I., str. 125.

²⁰ *ibid.* II., sl. 710, I., str. 137.

²¹ *ibid.* II., sl. 1042, I., str. 162 in op. 3.



Slika 7 (levo). Slika Stvarjenja Eve. V zgornjem delu je vidno tudi nekoliko ornamentalne slikarije
Slika 8 (desno). Skica slike Stvarjenja Eve in ornamentalne slikarije nad njo (risal Leon Kopore)

K. Bibl.),²² na katerem iz kelihaste posodice pred Marijinimi nogami z dveh klobčičev potekata dve niti proti Marijini levici. Teh niti na naši freski ni nikjer opaziti.

Po tem ikonografskem ekskurzu lahko sklepamo, da je ptujška slika nastala vsekakor v času, ko je bila še živa ikonografska tradicija 12. stoletja, kajti po sredi 13. stoletja se njene posamezne podrobnosti vedno bolj gubé.

Če se od slike Marijinega Oznanjenja povzpne po polžastih stopnicah za zavoj više, srečamo drugo sliko, tik nad pravkar opisano. Spodnjo polovico so ji, žal, uničile stopnice. Ob njej se že začenjajo rebra novejšega oboka. Ker slika ni bila nikdar pobeljena, ampak le ometana s 3 do 5 cm debelim ometom, se je njena barva sicer bolje ohranila, pač pa so jo naključvali z redkimi kljuvi. Zgoraj in spodaj zaključuje sliko bel pas, spodnji zaključek pa je viden še nad sliko Oznanjenja.

Prizor se odigrava v pokrajini, katere tla vidimo nad sliko Oznanjenja; naznačena so z rdečimi krivuljami na beli osnovi, kar naj pomeni menda kamenje. Podrobneje je krajina naznačena še z dvema drevesoma pred modrim ozadjem (nebo?). Levo drevo je ujeto v raztegnjeno, hruškasto konturo, znotraj katere se veje rogovilasto cepijo ter so zveržene kot pri oljkah, dočim so veliki listi deteljaste oblike. Desno drevo sliči po konturi prerezani smokvi; bolj okroglo je kot levo in listje mu je naznačeno le z nepravilnimi krivuljami. Obe krošnji prehajata spodaj v debeli, enotni debli. Obrisi dreves je črn in črne so tudi konture listov ter vej na zeleni osnovi. Sadov na drevju ni opaziti.

Med obema drevesoma je viden zgornji del (od pasu navzgor) moške postave z okrastim, črno obrobljenim nimbom okoli glave. Mož je oblečen v zeleno suknjo, čez to pa je ogrnjen v vinskordeč, antikizirajoč plašč, čigar konca sta speta na desni rami z veliko, okroglo agrafu; proti agrafi se pahljačasto stekajo gube plašča. Ob robovih plašča poteka bela črta. Podolgovati obraz moža, v tričetrtinskem profilu zasukanega v svojo levo stran, obdaja kratka brada, sestavljena iz individualnih kosmov, ki se nizajo drug ob drugem; na konceh so odebeljeni, pri korenu pa razcepljeni. Usta so nežna in majhna, nad njimi pa tvorijo brki stilno značilen lunast lok pod razmeroma dolgim nosom. Koren nosu je na levi (osvetljeni) strani naznačen z belo črto, na senčni pa z rjavo. Brki, brada, ustnice in vse konture golih delov telesa so zarisane v rjavordeči barvi (žgana siena). Rjavi lasje so počesani nazaj in poudarjeni z vrisanimi črtami. Poševno pod možem — kakor bi jo ta držal ali dvigal z levico — je naslikana gola figura z dolgimi lasmi, ki ji izginjajo za levo ramo in se pod njo spet pokažejo. Poln obraz, dolgi lasje in pomanjkanje brade dovoljujejo misel, da imamo pred seboj najbrž žensko figuro; ta kakor v molitvi vzporedno dviga roki proti moževemu obrazu, mož pa jo z desnico (kazalec

²² G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei von der ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils (Denkmäler des süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters II.), Leipzig 1913, II., sl. 416, I., str. 154.

in sredinec sta iztegnjena) blagoslavlja. Nedvomno imamo pred seboj ilustracijo prizora iz Geneze — Stvarjenje Eve. V tem primeru bi si morali manjkajoči spodnji del slike dopolniti z ležečim in spečim Adamom, ki mu Stvarnik dviga ženo iz boka.

Karnat je pri obeh figurah oliven, konture so tudi pri Evi rjave.

Da imamo pred seboj res prizor Stvarjenja Eve in ne Adama, nam priča že to, da najdemo to sliko prav nad sliko Marijinega oznanjenja. Verjetno sta obe med seboj v idejni zvezi, kakršno najdemo že v spisih starih cerkvenih očetov ter jo kratko označuje formula »Eva — Ave«. ²³ Tako imamo torej v naših upodobitvah opraviti s srednjeveško teološko spekulativno miselnostjo, ki se izraža v nizanju idejno sorodnih prizorov iz predpodob stare zaveze in nove zaveze. Pa tudi sicer srečamo v srednjeveški umetnostni posesti upodobitev Evinega stvarjenja mnogo pogosteje kot Adamovega. ²⁴ Naša upodobitev je v bistvu še zvesta bizantinskemu ikonografskemu pravilu, ki ga Hermeneja formulira slikarju takole: »Paradiž (z različnimi drevesi in mnogimi rožami); v njem leži goli Adam, naslonjen na roko in Eva izhaja iz njegove strani ter dviga roki navzgor in večni Oče zgoraj v luči jo drži z levico ter jo blagoslavlja z desnico.« ²⁵

Seveda najdemo slično razmerje figur lahko tudi v sceni Adamovega stvarjenja — prim. n. pr. le miniaturo v Psalteriju iz Karlsruhe (Lichtenthal, Landesbibl.), ²⁶ vendar je tu Adam, ki ga Stvarnik podpira, dvignjen nad zemeljsko oblo ter mu je tudi drža rok popolnoma drugačna; poleg tega je tudi bradat. Stvarjenje Eve pa imamo na sličen način upodobljeno že sredi 11. stoletja na bronastih vratih v Augsburgu, le da tam Stvarnik dviga Evo za roko. ²⁷ Bolj se naši sliki približuje miniaturo iz Ambrosijevega Hexamerona v samostanu sv. Emerama v Regensburgu iz srede 12. stoletja. ²⁸ Popolno ikonografsko sorodnost pa kaže miniaturna ilustracija epa »Die Erlösung« v berlinskem fragmentarnem rokopisu B₁, ki pa je nastala skoraj sto let po naših freskah leta 1337. ²⁹ Bog na tej ilustraciji opira Evo kot kako dete, podobno kot na sliki v Ptujju.

Tretja slika na severni steni je bila odkrita izven stopnišča na pevskem koru ter je desna soseda sliki Oznanjenja. Zgoraj in spodaj jo obroblija bel pas. Žal je slika, ki je bila prav tako le pobeljena, danes popolna razvalina, ki dopušča le delno rekonstrukcijo glavnih ikonografskih potez.

²³ Starokrščanska himna poje: »Sumens illud Ave Gabrielis ore, funda nos in pace mutans Evae nomen.« — K. K ü n s t l e, Ikonographie der christlichen Kunst I., Freiburg i. B. 1928, str. 274.

²⁴ ibid.

²⁵ G. S c h ä f e r, o. c. str. 106, § 77.

²⁶ H. S w a r z e n s k i, Die lat. illum. Handschriften, o. c. II., sl. 445, I., str. 117.

²⁷ J. K i r c h n e r, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst, Stuttgart 1903, str. 58, sl. 6.

²⁸ ibid. str. 67, sl. 8.

²⁹ Reprodukciyo glej v »Die Erlösung«, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Geistliche Dichtung des Mittelalters, Bd. 6, Leipzig 1934, naslovna slika.

Na desni sedi Marija na širokem prestolu, pokritem z blazino. Sedež podpirata dva stebra, ni pa jasno, ali je sivkasti pas med ploščo sedeža in stebrom le prednja stran sedeža ali pa blazinica, ki naj nadomesti kapitel nosilnih stebričev. Prav skupina Marije z Jezusom v naročju je najmočnejše poškodovana. Razen prestola je viden še večji del Marijinega obraza, ki kaže, da se je Marijina glava lahko sklanjala na našo levo. Marijina obleka je bila menda modra ter je segala do tal, izpod njenega roba pa gleda še kos obuvala leve noge. Dete, ki sedi Mariji v naročju, označujejo le sledovi cinobradordeče barvane suknje; kazno je, da je iztegal Jezus eno roko proti kraljem. Nejasno je, ali pomeni vrsta vzporednih črtic ob desnem robu Marijino levo roko, ki opira Jezusa, ali kaj drugega, še bolj zapleten pa je pomen neke gole noge — ali verjetneje živalske tace — poleg Jezusa v Marijinem naročju. Tako po svoji goloti kot po legi nas ne prepriča, da bi šlo morda za Jezusovo nogo, še manj pa po obliki.

Prestolujoči Mariji se bližajo od leve trije kralji. Prvi je starec z vzvalovanimi lasmi in z nekoliko dekorativno urejeno kodrasto brado, ki pa vendarle ne podlega kakemu shematičnemu sistemu. Telo mu je lahko sklonjeno naprej, glava pa nekoliko dvignjena v tilnik ter okronana z veliko trirogljato krono; srednji rogelj je polkrožen, stranska dva pa sta prišiljena, ker sta zamišljena pač v profilnem pogledu. Ta kralj je oblečen v suknjo, ki je bila menda umazano vijoličaste barve ter nekako spominja na žaket. Sloke noge, ki mu gledajo izpod suknje že od sredine bokov, klecajo v poklek; odete so v črne nogavice, stopalo pa jim tiči v ozkem, prišiljenem čevlju. Roki, ki sta pač držali dar, izteza menda predse. Izza krone starega kralja zre le z zgornjo polovico obraza drugi, mladeniški kralj s polžasto zarisanimi lasmi. Krona mu ni več ohranjena, pač pa vidimo spodaj še njegovi nogi. Verjetno je kazal z roko na zvezdo, kajti zdi se mi, da opazimo desno od krone prvega kralja še sled zapestja drugega. Tretji kralj na levi je oblečen v dokolensko, cinoblasto suknjo, izpod katere vidimo še del nog, pred seboj pa drži v rokah posodico z dišavami; ta je okroglasta ter ima pokrov v obliki prisekanega stožca, ki je spodaj okrašen z motivom niza konkavnih lokov. Tudi obraz tega kralja je brezbrad, na glavi pa ima slično krono kot stari kralj, le da je ta nekoliko višja.

Prav na levi strani opazimo nek rombičen motiv okrašte barve, pod njim pa nekako kockasto bazo. Ne moremo reči, ali gre tu za ostanek upodobitve neke stavbe ali za koritaste jasli. Pač pa si menda smemo razlagati motiv, zajet zgoraj v vodoravno S-asto krivuljo, ki ga vidimo pred nogama obeh mladih kraljev, kot skalo, za katero figuri stojita; s čemer bi bila dovolj prepričljivo nakazana krajina in globinska razsežnost prizorišča.

Ozadje je danes sivo, nekoč pa je bilo verjetno modro. Vse konture karnata so temnorjave.

Med vsemi upodobitvami kaže Poklon treh kraljev največ ikografske svobode. Tu ni več spomina na bizantinske slikarske predpise. Kljub hieratični Marijini drži je v prizoru vendarle mnogo življenja in epike. Že to pa nam pove, da imamo pred seboj izrazit igerski tip



Slika 9. Skica slike Poklona treh kraljev (risal Leon Koporec)

upodobitve Poklona treh kraljev, ki ilustrira igro, nastalo v drugi polovici 12. stoletja. Ta tip, čigar začetke moramo iskati v Franciji, je dosegel svoj višek v 12. in 13. stoletju ter se razširil tudi v Nemčijo in srednjo Evropo. Zanj je pravilo, da prvi kralj daruje, drugi kaže na zvezdo — zadnje se pojavi v začetku 13. stoletja. Po letu 1300 stari kralj nič več ne upogiblje kolen, ampak samo še kleči. Od začetka 13. stoletja se realizem upodobitve vedno bolj krepi. Jezus neha blagoslavlјati, namesto tega pa sega po darilu starega kralja.³⁰

³⁰ F. Stelè, Stenske slike v ladji cerkve na Vrzdencu, Vjesnik Hrvat. arheol. društva, Zagreb 1928.

Lahko bi navajali dolgo vrsto ikonografskih primerov, toda opomnim naj le na nekatere. Daljni pravzor nam lahko nudi miniatura v Evangeljski knjigi iz Sv. Petra v Salzburgu:³¹ kralji nosijo darove v pokritih rokah, zvezde ni še nikjer, med Marijo in kralji ni nobene psihološke povezanosti. Suknje segajo kraljem do kolen. Miniatura je iz začetka 11. stoletja. — Nekoliko naprednejša je miniatura iz zadnje tretjine 12. stoletja v Misalu iz samostanske knjižnice v St. Florianu,³² kjer je prešlo v gibanje kraljev proti Mariji večje življenje in se je nad prizorom že pokazala tudi zvezda, čeprav nanjo še nihče ne kaže. — V vrsti miniatur iz 13. stoletja naj navedem samo nekaj primerov: v Evangelistarju iz St. Martina v Kölnu (Brüssel, Bibl. royale) iz prve četrtine 13. stoletja, v kölnskem popisu zakladnice Bratovščine sv. Treh kraljev (Hannover, Kestner Mus.), nastalem pred 1258, v Psalteriju v engelberški samostanski knjižnici iz srede 13. stoletja, v Psalteriju iz Waldkircha pri Freiburgu i. B. (Stuttgart, Landesbibl.) iz začetka 13. stoletja, v Psalteriju iz Bamberga (Bamberg, Staatsbibl.) iz začetka 13. stoletja, v srednjefrankovskem Lekcionarju (New York, Pierpont Morgan Lib.) iz srede 13. stoletja itd.³³ Pri vseh teh je osnovno razpoloženje prizora že popolnoma drugačno kot pri nas. Ne samo, da prvi kralj na teh upodobitvah že skoraj popolnoma kleči, ampak so tudi vse figure kraljev oblečene v dopetna oblačila.

V domačem slovenskem gradivu je mikavna primerjava s fresko Poklona treh kraljev v cerkvi na Vrzdencu, nastalo v začetku 14. stoletja. Na Vrzdencu se je slikar spet odrekel vsem pridobitvam 13. stoletja, tako ikonografskim kot stilnim, ter upodobil prizor čisto idealistično, brez trodimenzionalne tendence. Figure so grupirane druga ob drugi, izražajo se samo v konturah, vsak prostor je izginil in geste so postale spet popolnoma shematične.³⁴

Omeniti moramo še dekoracijo zaključnega vrha severne stene, kakršna je delno ohranjena nad sliko Stvarjenja Eve. Viden je le levi ogel vrha ločnega polja, ki je izpolnjen z motivom nekakih proti vrhu usločenih oglov, obrnjenih s konico navzgor ter izrisanih z belo in črno barvo, kakor bi bili navešeni neki trakovi. Na desni strani jih zaključuje navpična črta, onkraj katere je (danes) prazno polje s sledovi roznate barve, ki se nadaljuje še pod ostenjem stopnišča.

Drugače kot severna pa je okrašena zahodna stena empore.

V višini scene Stvarjenja Eve je desni ogel njenega vrhnjega ločnega polja izpolnjen s črno ornamentiko na okrasti podlagi. Debelejše in tanjše valovnice se vzoredno nizajo od leve proti desni, od skrajne desne črte pa izhajajo črne vodoravne poteze, nanizane v dveh vrstah druga nad drugo kakor peresa na ptičjem krilu. Toda le skrajni desni

³¹ G. S w a r z e n s k i, Die Salzburger Malerei, o. c., II., sl. 45, I., str. 30 sq.

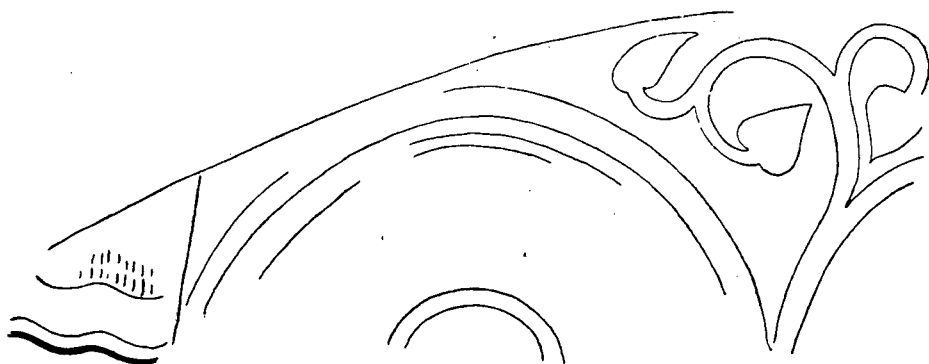
³² *ibid.* II., sl. 376, I., str. 126 sq.

³³ H. S w a r z e n s k i, Die lat. illum. Handschriften, o. c. II., sl. 6, I., str. 85 sq; II., sl. 157, I., str. 96; II., sl. 475, I., str. 119; II., sl. 621, I., str. 131; II., sl. 798, I., str. 143; II., sl. 1010, I., str. 160.

³⁴ F. S t e l è, Stenske slike na Vrzdencu, o. c., str. 136 sq.

ogel ločnega zaključka stene nam je to dekoracijo ohranil, vse ostalo nadaljevanje na levi je na tem mestu uničeno prav do živega kamna zidu.

To polje je spodaj oddeljeno s črno horizontalno črto od polja pod njim, v katerem je fragmentarno ohranjena ornamentika, sestavljena iz zelene in rdeče rastlinske vitice (tudi zeleni deli so podslikani z rdečo barvo!), ki je speljana v obliki koncentričnih krogov, tako da tvori okvir za nekak medaljon, v katerem je naslikan nerazločen ščitast motiv z rdečim pasom na rožnati osnovi po sredi. Spodaj na desni se vitica odcepi ter se zavije v spiralo, ki se končuje s srčastim listom; na njenem hrbtu je spet srčast list, od katerega izhaja spodaj še en navzdol zapognjen srčast list.



Slika 10. Skica ornamentalnega motiva na zahodni steni (risal Leon Koporec)

Vse kaže, da se ta motiv organsko razvija tudi v spodnjem polju ob konzoli, kjer pa so njegovi ostanki še bolj fragmentarni. V medaljonu iz rdečih in zelenih vitic je vidna dopasna figura bradatega moža z valovitimi, rjavimi lasmi, ki gleda v našo levo stran ter je odet v rdečo in zeleno obleko. Plašč mu je spet pod vratom z okroglo sponko. Pod njim je svetlordeč pas, poslikan menda s črno ornamentiko, nato pa nerazločen motiv, najbrž pod polkrožnim lokom (?), ki je sličen okraستمu nimbu in v tem nejasen predmet, sličen visoki kapi z gumbom na vrhu; tega motiva ne moremo prav razložiti.

Morda je bila na tej steni naslikana v prepletu rastlinskih vitic vrsta svetnikov ali pa Jesejeva korenika. Motivno slične primere najdemo lahko že v slikarstvu, posebno v iluminacijah 12. in 13. stoletja — primerjaj n. pr. miniature v salzburškem Antifonarju iz Sv. Petra (Samostanska biblioteka)³⁵ iz prve polovice 12. stoletja, v Gumpertovi Bibliji v Erlangenu³⁶ iz zadnje četrtine 12. stoletja, ali Jesejeve korenike v Psalterju strassburške dieceze v Donaueschingenu, nastalem po letu 1254.³⁷

³⁵ G. S w a r z e n s k i, Die Salzburger Malerei, o. c. II., sl. 328, I., str. 108 sq.

³⁶ ibid. II., sl. 114, 118, 130, 151, I., str. 129 sq.

³⁷ H. S w a r z e n s k i, Die lat. illum. Handschriften, o. c., II., sl. 506, I., stran 122.

Že ikonografski pregled nam je nudil nekoliko opore pri časovnem določevanju ptujskih slikarij. Videli smo, da se te ikonografsko vključujejo še bolj v romanski svet kot v zgodnjegotski predstavniki svet, kajti v njih še ne občutimo niti idealističnih tendenc poznega 13. stoletja — kakršne najdemo n. pr. v freskah na Vrzdencu — niti živega realizma zahodne, naprednejše gotike. Poskusimo zdaj na kratko še na nekaterih posameznostih določiti čas nastanka slik.

Okrogla agrafa (Stvarjenje Eve, figura v medaljonu v spodnjem polju zahodne stene), ki spenja antikizirujoča oblačila, je pogost pojav že v zreli romantiki (prim. n. pr. miniature že omenjene Gumpertove Biblije!),³⁸ nastopa tudi še v 13. stoletju, n. pr. v Bibliji iz Heisterbacha iz časa okoli 1240, kjer pa se ji pridružuje že rombična gotška agrafa, ali v kölnski Kraljevski kroniki iz Aachena (Brüssel),³⁹ nastali kmalu po letu 1238 itd. — Za nošo treh kraljev smo že rekli, da nastopajo podobne kratke suknje v 12. stoletju, da pa se te v 13. stoletju že podaljšujejo do gležnjev, kar pomika spet našo datacijo bliže letu 1200. Obuvalo angela na sliki Oznanjenja kaže sicer že na zgodnjegotski čas, vihrajoči konec plašča pa spet spominja mnogo bolj na bizantinske vzore 11. in 12. stoletja kot na zgodnjegotske. Trirogeljno krono, kakršno nosijo na glavah naši trije kralji, srečamo v že omenjeni Bibliji iz Heisterbacha ter v kölnski kraljevski kroniki.⁴⁰ Z belim robom obrobljeno oblačilo je značilno tako za 12. kot za 13. stoletje, drevesa na sliki Stvarjenja Eve pa so že otrok zgodnejšega 13. stoletja. — prim. n. pr. spet Biblijo iz Heisterbacha.⁴¹ Podobno s skalami oblikovana tla, kakršna so na sliki Treh kraljev, poznamo n. pr. v Evangeliarju iz Mainza (Aschaffenburg)⁴² iz časa okoli 1260, le da se tam skale že nekoliko ostreje zalamljajo. In kar zadeva oblikovanje las in brade — prim. zlasti brado Stvarnika! — temu moramo iskati korenine že v 12. stoletju; lepotni obraz našega Stvarnika srečamo n. pr. že v Nekrologu iz Št. Petra v Salzburgu iz srede 12. stoletja,⁴³ v prvi polovici 13. stoletja pa nam nudi zelo mikavno paralelo miniatura v Kodeksu iz Altenberga (Düsseldorf)⁴⁴ s prizorom Barlaama in Jozafata; brada puščavnika spominja na brado našega Stvarnika in Jozafatovi lasje na lase naših treh kraljev. Tudi v draperiji oblačil bi utegnili najti nekaj sorodnosti. Časovno značilna je tudi polkrožna risba brk nad ustnicami Stvarnika, ki ustreza prvi polovici 13. stoletja.⁴⁵ Tudi rastlinsko vitico s srčastimi listi pozna vsaj že konec 12. stoletja, kot kaže n. pr. okras Gumpertove Biblije.^{45a}

³⁸ G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, o. c. II., sl. 122, 123, 125, 126, 135, 146.

³⁹ H. Swarzenski, Die lat. illum. Handschriften, o. c. II., sl. 69, 83, 146, 74, I., str. 91 sq.; II., 50, I., str. 90.

⁴⁰ ibid. II., sl. 68, 60.

⁴¹ ibid. II., sl. 83.

⁴² ibid. II., sl. 227, 229, 230, 239, I., str. 101.

⁴³ G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, o. c. II., sl. 398, 399, I., str. 93.

⁴⁴ H. Swarzenski, Die lat. illum. Handschriften, o. c. II., sl. 35, I., str. 88.

⁴⁵ ibid. I., str. 35.

^{45a} G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, o. c. I., sl. 118, 128.

Bolj zapleteno je vprašanje splošnega stilnega izraza. Pri ikonografski raziskavi smo ugotovili neko konservativno vztrajanje pri vzorih 12. stoletja. Isto nam potrdi tudi stilna govorica naših slik. Že barvni toni, ki nastopajo pri nas (olivni ton obrazov, rdečevijolična oblačila, modra, zelena in sivomodra barva), so isti, ki jih je ljubilo že 12. stoletje.⁴⁶ — Kompozicija je tanko pretehtana. Kakšno sozvočje je n. pr. doseženo v naklonu Marijine in angelove glave. Isti motiv se ponovi tudi pri njunih rokah: kakor prehaja kompozicionalni lok z angelove glave na Marijino, tako poteka pod tem drugi, dvojni lok iztegnjene angelove desnice in dvignjene Marijine desnice: obe roki se skoraj dotikata, da se nam zdi, kakor bi prehajal med njima oživiljajoči fluid. Če pregledamo Marijino desnico z elegantnimi, rahlo razprtimi prsti, obenem pa še mirno držo levece ali angela, kako gracilno drži v levici žezlo, nam bo zazvenela vsa subtilna lirika trenutka. Vse soglaša v mehkem toku linij kompozicije in draperije, tako da lahko že ob tej fragmentarno ohranjeni sliki zaslutimo vso izrazno moč in kvaliteto njenega slikarja.

Tudi pri sceni Stvarjenja Eve opazimo slično melodično kompozicijo. Enako je soglasje kretenj, ujetih v sistem krožnih črt. Po telesu Eve bi lahko potegnili do Stvarnikovega nimba krog. Od izreza Stvarnikovega plašča pod vratom bi lahko potegnili spiralno črto čez nimb na oval obraza. Izrazna govorica, ki se skriva v kretnjah rok, se spet ujema v dva koničasto se sklepajoča loka. V elegantni vej levega drevesa bi lahko opazili v rastlinski svet preneseno eleganco motiva razprte Marijine dlani na sliki Oznanjenja.

Predvsem pa ne smemo pozabiti na sistem gubanja oblačil. Res, da se nam je od površinske risbe ohranilo kaj malo, toda vsaj v nekaterih delih angelovega plašča in na Stvarnikovem plašču opazimo še toliko sledov poteka gub, da lahko zaključimo, da je slikarja vodila pri oblikovanju teles izrazita plastična volja, čeprav se ta v konturah pokorava linearnim tendencam. Profilna projekcija, kolikor nastopa, nikakor ne pomeni izhoda iz zadrege; figure so, nasprotno, zajete naravnost v kontrapostičnih držah — prim. n. pr. samo angela! Barva hoče biti več kot samo polnilna; čeprav je v bistvu lokalna, vendarle poudarja plastični izraz teles. Kratko bi lahko ta stil označili z risarsko plastičnim formalizmom prehodne dobe med romaniko in gotiko (poznoromanski »mehki stil«).

Pojavlja pa se novo vprašanje: Kam zasidrati umetnostni izraz našega slikarja? Kje so korenine njegovega sloga, kje je bila njegova domovina?

Odgovor na vsa ta vprašanja nam je za zdaj še prikrit. Ob redkih spomenikih stenskega slikarstva smo se morali pri iskanju komparativnega gradiva omejevati v glavnem na knjižne miniature, s čemer pa nočem preprosto trditi, da je slikar prenašal na stene kar slikarski okras iz kakega rokopisa. Seveda, izključeno bi to ne bilo, saj je v praksi večkrat bilo tako. Na koncu nekega salzburškega rokopisa iz

⁴⁶ ibid. I., str. 89.

srede 12. stoletja najdemo n. pr. notico, ki priča o zvezi med monumentalnim in knjižnim slikarstvom, ko navaja barve, ki se uporabljajo za slikanje sten, stropov, lesa itd.⁴⁷ Vendar že P. Buberl⁴⁸ opozarja, da miniaturna predloga v svojem času gotovo ni bila edina stilno odločujoča, saj so bile skoraj vse romanske cerkve poslikane in torej ni bila nositeljica razvoja knjižna ilustracija, ampak zidno slikarstvo. Miniatura naj bi zrcalila rezultate, ki jih je doseglo monumentalno slikarstvo. Če bi pri naših slikah smeli domnevati pobude knjižnega slikarstva, bi jih morali iskati pač najprej pri dekoraciji zahodne stene s figurami med rastlinsko ornamentiko.

Ker je bil Ptuj salzburska posest, je razumljivo, če se ozremo ob iskanju izvora našega slikarja najprej v salzburski umetnostni krog. Ker nam pri tem zidno slikarstvo ne more biti v pomoč — freske v Nonnbergu so zrastle iz popolnoma drugega umetnostnega izraza — moramo poseči pač po knjižni ilustraciji. Vse do začetka 12. stoletja nam ta ne nudi ničesar pomembnejšega, v 12. stoletju pa doseže zelo bogat razcvet, ki ni nič več provincialnega značaja. V 12. stoletju poznamo v Salzburgu že vrsto umetniških imen, med njimi tudi več slikarjev.⁴⁹ Potek linearnih gub s prizadevanjem po njih zaokrožitvi in želja po izraznosti večje forme ali ploskve, kar vse srečamo tudi še na ptujskih freskah, je značilno prav za salzbursko slikarstvo 12. stoletja.⁵⁰ V figurah se pojavi nova ritmika in gube izgube ornamentalni značaj. V drugi četrtini 12. stoletja se po vsej Nemčiji pojavi zaokroženi, napeti stil, ki ljubi polnejše, zaokrožene tipe forme obleke in gibov. V Salzburgu pa pripravlja temu pot bizantinujoča smer kustosa Bertolda.⁵¹ Admontska Biblija, nastala ca. 1150, pomeni v tem stilu klasično dognanost; figure so vitke, telesa gibkejša, figure so ritmično razgibane. Pri formiranju tega stila je imela važno nalogo tudi bizantinska umetnost, pri čemer ne smemo prezreti možnosti beneškega vpliva.⁵²

Vendar direktnega vzornika našim slikam v salzburskem krogu ne moremo najti. Res je, da zvene v njih še spomini na salzbursko umetnost 12. stoletja, toda v času, ko so morale nastati ptujske slike, je salzbursko slikarstvo že spet izgubilo vodilni pomen ter, vsaj v miniataturi, prehajalo v nov stilni izraz. Slaba ohranjenost ptujskih slikarij, na katerih manjka skoraj vsa modelirujoča zgornja plast barve, nam sicer otežkoča komparacijo, vendar vse kaže, da pravega stilnega sorodnika doslej še ne poznamo. Ne kot stilno sorodne, ampak kot stilno vzporedne lahko omenimo v večji bližini freske v Št. Pavlu na Koroškem, nastale najbrž še pred sredo 13. stoletja, ki kažejo s svojimi —

⁴⁷ *ibid.* I., str. 61.

⁴⁸ Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst, Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission f. Denkmalpflege, Wien 1909, str. 25 sq.

⁴⁹ G. S w a r z e n s k i, Die Salzburger Malerei, o. c. I., str. 61.

⁵⁰ Prim. Biblijo iz samostana St. Florian (*ibid.* II., sl. 77—80, I., str. 67).

⁵¹ *ibid.* I., str. 71.

⁵² *ibid.* I., str. 77 sq.

po W. Frodlu že zastarelimi — oblikami na mojstra, ki je stilno zasidran še v začetku 13. stoletja.^{52a} Morda bi nekoliko sorodnega razpoloženja lahko zasledili v freskah na severni zunanjščini krške stolnice,^{52b} vendar je njih ohranitev (le še risba!) za primerjavo premalo zgovorna. Razložek je že v tem, da se pri omenjenih koroških freskah uveljavlja v prvi vrsti risba, pri ptujskih pa nastopa poleg linije tudi barva še kot odločujoč oblikovalni faktor.

Poseben karakter imajo ob ptujskih slikarijah freske zahodne empole v Krki, ki so klasičen zastopnik ostrolomljenega risarsko-plastičnega stila 13. stoletja⁵³ in v Ptuju samem freske v (med vojsko porušeni) minoritski cerkvi iz časa ca. 1260, ki veljajo kot delo zgodnjegotskega »restavradorja«⁵⁴ krških fresk. Krške freske so sicer res nastale v salzburškem cerkvenem območju, nikakor pa ne tudi v salzburški umetnostni luči. Njih stilna govorica je popolnoma drugačna od ptujske: v njej prevladuje nordijski naglas, ki se uveljavlja v slokih telesih, v zalomljenih draperijah ter v nemirnem, slikovitem oblikovanju barvnih efektov. V primeri s krškimi prevladuje v ptujskih slikah večja teža in resnost. Krške freske razkrajajo plastično formo v risarsko strukturo, ptujske pa so še popolnoma plastično zajete. Ostra linija se poraja komaj v svojih prvih začetkih — prim. rob angelevega plašča, ostri zaključek njegovega vihrajočega konca, konture Marijine sukne na sliki Poklona treh kraljev. Mikavna je medsebojna primerjava dreves: krška res na prvi pogled spominjajo na ptujska, toda njih rast in razrast je živahnejša, bolj lirična in igriva in naravi bolj verna. Če upoštevamo, da je bil slikar fresk prvovrsten umetnostni oblikovalec, celo eden najpomembnejših v tedanji srednji Evropi, nas mora res začuditi, da je njegov ptujski sodrug, ki po kvaliteti komaj kaj zaostaja, ustvarjal iz popolnoma drugačnega umetnostnega občutja. Tega nam ne razloži niti misel, da je morda ptujski slikar pripadal starejši generaciji, ki je zrasla še v začetku stoletja, saj naj bi tudi krške freske ustvaril mojster Henrik, ki nastopa v virih kot slikar že leta 1191. Kako je torej mogel Henrik okrog leta 1220 — ko naj bi po B. Grimschitzu freske nastale — tako radikalno spremeniti svoj stilni izraz, da bi ta naravnost revolucionarno deloval in ustvaril v alpskih deželah kar novo umetnostno šolo (prim. n. pr. freske v Gößu na Štajerskem!)?

Na to je prvi odgovoril že A. Haseloff,⁵⁵ ko je kratko zanikal datacije krških fresk okoli 1220 in obenem tudi Henrikovo avtorstvo. Ne samo, da so krške freske v svojem času in prostoru popolnoma izolirane — prav tako tudi ne reprezentirajo stilne stopnje saškega knjižnega slikarstva, kakor je to domneval Grimschitz. Hase-

^{52a} W. Frodl, Die romanische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1942, str. 48, sl. str. 68, 69 in tab. XV.

^{52b} ibid. str. 45; K. Ginhart-B. Grimschitz, o. c. str. 91, sl. 96.

⁵³ K. Ginhart-B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk, o. c.

⁵⁴ F. Stelè, Stenske slike v minoritski cerkvi v Ptuju, ZUZ 1931, str. 1 sq.

⁵⁵ Göttingische gelehrte Anzeigen, št. 6, Berlin 1934, str. 256 sq. (Recenzija citirane knjige »Der Dom zu Gurk«.)

loff opaža v njih že več gotskega kot romanskega stilnega občutja, kar vsekakor kaže, da si smemo njih nastanek le težko zamišljati pred sredo 13. stoletja. Le v tem primeru bi se krške freske vskladile z južnonemškim slikarskim krogom, saj bi imele logično stilno predstopnjo v freskah v Brixenu.

Prav tako je podvomil v datacijo krških fresk tudi H. Swarzenski,⁵⁶ ki jim domneva stilno vozlišče v regensburškem umetnostnem krogu ter jih časovno pomika proti letu 1260. — V luči teh perspektiv bodo lahko ptujske freske pomenile važen delež k umetnostni problematiki vzhodnoalpskih dežel 13. stoletja.

Toda če južnonemško slikarstvo ne nudi prave stilne vzporednice našim slikam, kje moramo potem to iskati? Ni izključeno, da zveni v njih odmev neke zahodnoevropske umetnostne smeri, saj se stilno približujejo n. pr. stilu miniatur francoskega rokopisa »Vie de saint Denis« iz srede 13. stoletja.⁵⁷ Nočem seveda sponirati kakega direktnega prenosa francoskih vplivov, vendar ni izključeno, da je cvetoča francoska umetnost prve polovice 13. stoletja odmevala tudi preko Alp.

Odrpto je tudi vprašanje bizantinskega vpliva. Kakor je bil ta sicer v salzburški umetnosti 12. stoletja precej opazen, bolj kot v ostali Nemčiji,⁵⁸ tako ga v 13. stoletju ne smemo več premočno poudarjati. H. Swarzenski⁵⁹ je pravilno zapisal, da bizantinska umetnost v 13. stoletju za srednjo Evropo ne pomeni, kakor v preteklih stoletjih, neizčrpnega vira novih ikonografskih in stilnih motivov, ampak bolj ustvarjalno dojemanje njej lastnih umetnostnih vrednot. To sprememljeno razmerje do Bizanca je šele rodilo razvoj plastike in slikarstva 13. stoletja. Notranje vrednote bizantinske umetnosti pa so: nadaljevanje antičnega umetnostnega izročila, ki se prav v tem času v Evropi znova prebuja, norma lepotnega ideala človeške postave in čut za kanonsko oblikovanje telesa. Na ptujskih freskah ni več otrdele hierarhije, čeprav so nekatere podrobnosti še ujete v meje stilnega in ikonografskega kanona. Figure se umikajo tako iz frontalnosti kakor iz profilnosti, oživiljene so in monumentalnost je pri njih že nadomestila lirična poteza. Nikjer ne opazimo več prisiljene simetričnosti, čeprav simetrična ravnotežnost še ni opuščena.

In končno nam pomaga pri dataciji tudi slikarska tehnika. Rekli smo že, da so slikarije nanesene na apneno osnovo, da torej niso prave freske in da so zadnje doslikave — detajli obrazov, draperije in podobno — naslikane že popolnoma na suho ter se zaradi tega tudi najraje luščijo. Isto velja tudi za lazure. Ta slikarska tehnika pa ustreza še romanskemu času, dasi je res, da traja pri nas tudi še tja v 14. stoletje, kot dokazujejo n. pr. freske na Vrzdencu. Omenim naj še, da konture figur in predmetov niso vtisnjene v osnovo, kakor n. pr. na

⁵⁶ Die lat. illum. Handschriften, o. c. I., str. 37 in 16.

⁵⁷ H. Martin, Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque nationale, Paris-Bruxelles 1928, sl. XXXIV, XXXV, tekst. str. 28, 101.

⁵⁸ G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, o. c. I., str. 86.

⁵⁹ Die lat. illum. Handschriften, o. c. I., str. 7.

freskah v Krki. Risba je lahkotna, skoraj kaligrafska — prim. posebno risbo detajlov obrazov, listov, roba itd.

Vse dosedanje raziskave od pričevanja same arhitekture zahodne empole do slikarskega stila, tehnike in ikonografije, so nas vodile v prvo polovico 13. stoletja ali bolje — v drugo četrtino stoletja. Poglejmo pa zdaj, v koliko nam pri dataciji pomagajo tudi zgodovinski viri.

Prav s tem časom sovpada vladavina enega najpomembnejših srednjeveških salzburških nadškofov, Eberharda II. (1201—1246). Pod njim se je Salzburg razvil v pravo teritorialno kneževino. Eberhard II. je ustanavljal nove škofije (krško, seckausko, lavantinsko) in, vnet za zunanji sijaj, je na vseh slovesnostih nastopal kot pravi knez. Sodobni vir dostavlja njegovi osmrtnici, da je bil velik v znanostih in da je 46 let slavno vodil svoj škofijski sedež.⁶⁰ Kako zelo je cenil Ptuj, nam priča že to, da je leta 1222 prenesel tja iz Gradca kovnico denarja.⁶¹ V njegovem času je bil leta 1231 ustanovljen dominikanski samostan in kmalu nato je dobilo mesto novo ali vsaj razširjeno obzidje. Vsaj dvakrat je bil Eberhard tudi sam v Ptuj, tako leta 1235 in leta 1246.⁶² Zelo verjetno je, da je nastala naša zahodna empora v zvezi s katerim teh škofovih obiskov, kar bi potrjevalo tako njen kot nastanek njenega slikarskega okrasja v drugi četrtini 13. stoletja.⁶³

Zahodna empora pa ni trajala niti poldrugo stoletje. Ne vemo zakaj — morda le zaradi spremenjenega lepotnega okusa — so jo proti koncu 14. stoletja nadomestili z novo, gotško emporo — z današnjim pevskim korom. Ne vemo točno, kdaj se je to zgodilo, kajti novejša letnica na sklepniku v podkorju »1312« je odločno prezgodnja, saj se ne sklada niti s stilom arhitekture, še manj pa s plastičnim okrasom sklepnikov pod korom. Če je bila na tem mestu res že od vsega začetka letnica zapisana z arabskimi številkami, kar pa je malo verjetno, je možno, da je preprost slikar bral gotško sedmico za enico in tako vse skupaj

⁶⁰ H. W i d m a n n, Geschichte Salzburgs I., Gotha 1907, str. 293 sq.

⁶¹ F. K o s, Gradivo V., št. 353. — Kovnica je ostala v Ptuj do leta 1232, ko se je preselila nazaj v Gradec.

⁶² Leta 1235 je izstavil v Ptuj listino, s katero podeljuje odpustke vsem, ki bodo hodili k pridigam ptujskega dominikanskega priorja; 13. septembra 1246 pa spet izstavi v Ptuj neko listino (F. K o s, Gradivo V., št. 640 in št. 888).

⁶³ Da bi namreč nastala zahodna empora — in bila morda tudi cela cerkev povečana — šele po smrti Eberharda II. (leta 1246), je že po stilnem izrazu arhitekture in slikarij skoraj izključeno, pa tudi politične in gospodarske razmere so bile tedaj tako slabe, da na kaka večja stavbna dela ni misliti. Naslednik škofa Eberharda II., Filip Izvoljenec (Erwählte von Salzburg), je bil leta 1248 res osebno v Ptuj in leto kasneje je 13. aprila zasedala v tamošnji župni cerkvi celo sinoda, toda osebno življenje bojevitega Filipa, ki je bil na vse strani sprt in zadolžen ter se za škofa niti posvetiti ni dal, izključuje misel, da bi on prenovil ptujsko cerkev. Prav tako je neverjetna njena predelava v času ogrskih vojsk, ki so leta 1258 tudi Ptuj za šest let pridobile ogrski kroni, kajti prav v Ptuj in okolici je bilo žarišče plemiškega protiogrskega odpora. (H. P i r c h e g g e r, Die Geschichte Pettaus im Mittelalter, XXXIV. Jahresbericht des Gymnasiums in Pettau, 1903, str. 17 sq.)

pomladil za šestdeset let. Vsekakor bi letnica 1372 stilno popolnoma ustrezala.^{63a} Omenim pa naj še neko okolnost:

Na vsej doslej odkriti slikariji ni nobenih sledov požara. Ne opazimo na njej niti sledov dima, niti sajastih kapelj, kakršne smo našli na kasnejšem baročnem beležu, ko smo odkrivali freske na koru. Pač pa je ožgan in počrnel belež, s katerim so bile freske pobeljene, to se pravi prvi belež nove gotske empore. To pa pomeni, da ob nekem velikem požaru freske niso bile več vidne in da je bila tedaj zahodna empora že prezidana v sedanji kor. Pri tem požaru je nastala tudi večja razpoka desno od gotskega polžastega stopnišča, ki sega tudi še pod omet s freskami in prav tako je napočeno tudi rebro gotskega oboka vrhu severne stene v današnji severozahodni ogelni travеji. Sledov tega požara pa ni najti na ometu in beležu stopnišča, ki je nastalo že v 15. stoletju, morda že leta 1415. Potemtakem je verjetno nek požar divjal v cerkvi po letu 1372 — če je gotski kor res tedaj nastal — in pred letom 1415. Ohranjeno je sicer sporočilo, da so Turki leta 1396 po porazu krščanske vojske pri Nikopolju pridrli pred Ptuj ter ga požgali,⁶⁴ v kar pa zgodovinarji dvomijo.⁶⁵ Tedaj pa naj bi pogorela tudi ptujska župna cerkev. Naj bo temu tako ali tako, vsekakor je očitno, da moramo pri ptujski proštiji cerkvi res računati z nekim požarom ob koncu 14. stoletja in morda je prav ta nudil povod za njeno temeljito gotizacijo v začetku 15. stoletja.

*

Najnovejša umetnostnozgodovinska odkritja v Ptujju so gotovo kaj pomembna. Obogačujejo tako našo arhitekturo pozne romantike s samostojnim tipom zahodne empore, pa tudi v slikarstvu prve polovice 13. stoletja izpolnjujejo vrzel, ki je na tem mestu doslej zijala in obenem še reviziji problematike krških fresk. Za slovensko ozemlje pa so te slike še posebno pomembne, saj niso samo izredno kvalitetne ter v širokem kulturnogeografskem prostoru brez primere, ampak tudi najstarejše, kar jih doslej pri nas poznamo. Če je mesto Ptuj med drugo svetovno vojno izgubilo z uničenjem minoritske cerkve edinstven arhitekturni in z njenimi freskami pomemben slikarski spomenik druge polovice 13. stoletja, je pa z odkritji v proštiji cerkvi pridobilo novo mikavnost, ki ne bo vabila samo kulturnega turista, ampak tudi domačega in tujega znanstvenika.

^{63a} Mikavna je primerjava konzolnih mask pod baldahini na vzhodni strani kora z maskami v prezbiteriju v Martjancih (Prekmurje), nastalih leta 1392!

⁶⁴ M. Slekovec, o. c., str. 50 sq; F. Kovačič, Slovenska Stajerska in Prekmurje, Ljubljana, 1926, str. 202 sq.

⁶⁵ n. pr. H. Pirchegger (Zeitschrift des Hist. Ver. f. Steiermark, 1922, str. 67 sq).