

II
43389

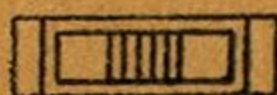
APRA "СЕР. III., КЊ. II. (3A 1924-1925)

F. STELÉ

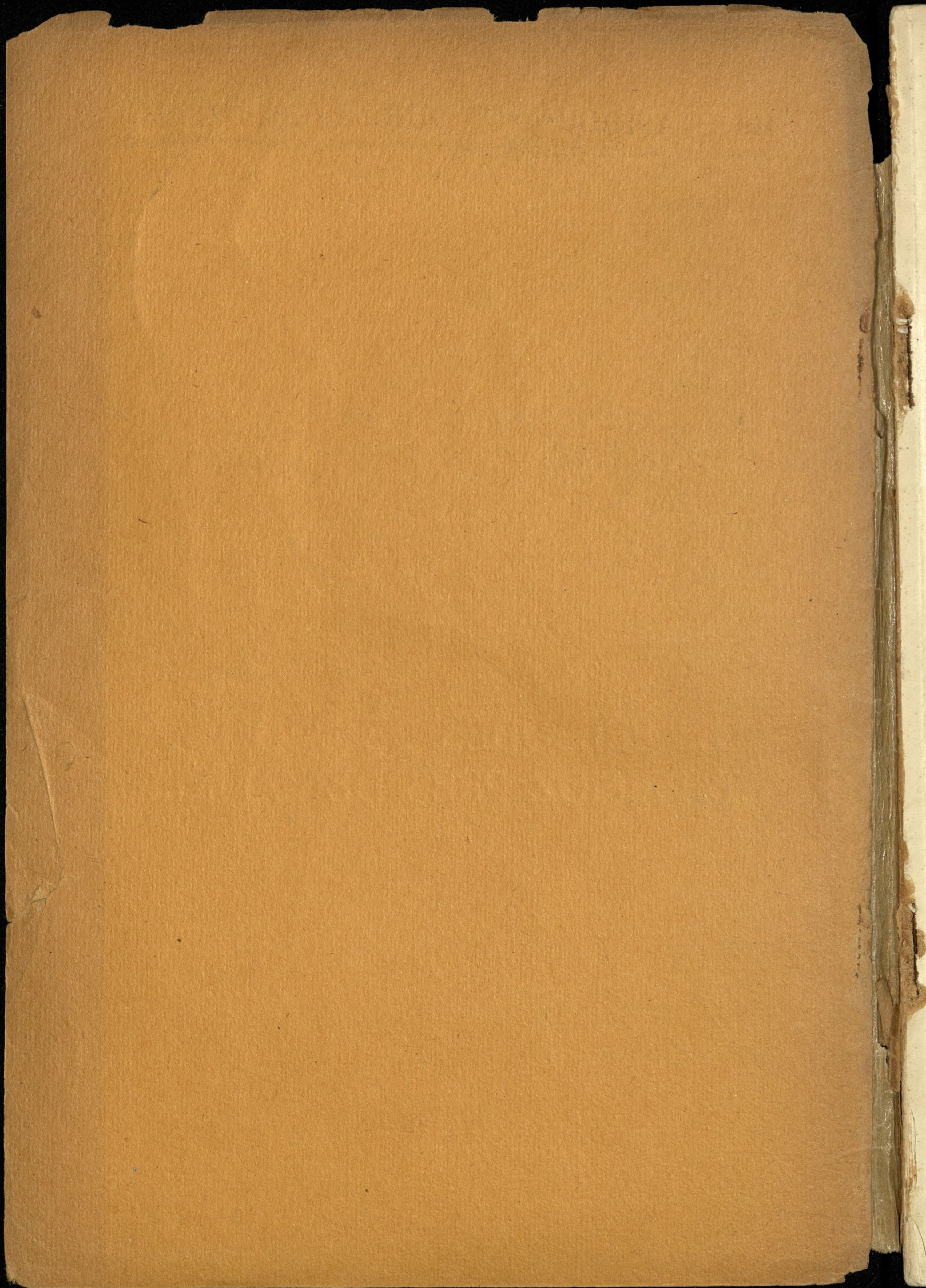
FRESKE U CRKVI SV.
PRIMOŽA KOD KAMNIKA



LES FRESQUES DE L'ÉGLISE
ST. PRIMOŽ PRÈS DE KAMNIK



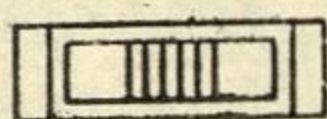
БЕОГРАД, 1925.



ИЗ „СТАРИНАРА“ СЕР. III., КЊ. II. (ЗА 1924-1925)

F. STELÉ

FRESKE U CRKVI SV.
PRIMOŽA KOD KAMNIKA



LES FRESQUES DE L'ÉGLISE
ST. PRIMOŽ PRÈS DE KAMNIK



БЕОГРАД, 1925.

№ 107 (1924-1925) КНИЖНИЦА: СР. И. К. И. (941924-1925)

I

43389



LES FRESQUES DE L'ÉGLISE
ST. PRIMOUŠ PRÉS DE KAMNIK

5. 12. 26.

At Stele.

Freske u crkvi sv. Primoža kod Kamnika.

Poglavlje iz istorije slikarstva u Slovenačkoj.

Fr. Stelè, Ljubljana.

Table VI—VII

U slovenačkim Alpama na visini od 842 m kraj puta Kamnik — Velika Planina nalazi se crkva sv. Primoža i Feliciana; u toj crkvi čuvane su do kraja srednjeg veka mošti ovih dvaju svetaca, ali zbog opasnosti od strane Turaka preneli su ih u franjevački samostan u Kamniku. U obliku u kojem nam se sačuvala postala je naša crkva u drugoj polovini XV veka (posvećena g. 1492, u severnom brodu na svodu broj godine 1459) i početkom XVI v. (u presbiteriji broj godine 1507).¹⁾ Ova zgrada predstavlja jedan od najinteresantnijih i estetski najjačih spomenika naše kasne gotike; ali još dragocenija nam je ta crkva zbog fresko-slika, koje pokrivaju severni i južni zid.

Na severnoj steni zauzimaju slike četiri polja i počinju u severo-zapadnom ćošku zgrade. Tri prva polja zauzima sama jedna ogromna slika koja prikazuje putovanje sv. tri kralja i njihov poklon u Betlehemu. U četvrtom polju nalazi se slika Majke božje sa plaštem („Schutzmantelbild“) u vezi sa slikom nevolja ljudskih; odmah uz tu sliku u petom polju nalazimo još jednu, koja prikazuje sv. biskupa Erazma.

Na južnom zidu slikana su tri polja sa scenama iz života Majke božje. Svaka stena ima prilično visoko podnožje bez figuralnih slika. To podnožje na severnoj steni visoko je 194 cm., na južnoj 183 cm a završuje se u slici sa gotski profiliranim vencem, pod kojim je bio pre naslikan zastor pokriven brokatnim uzorom, ozdo pak imao je ukrase (Franse) u raznim bojama. Ovaj je zastor sada prevučen krečem te ga možemo samo delomice slediti. Ozgo pak završuje polja sa slikama naslikan kasnogotski Masswerk, organiziran u svojoj strukturi s obzirom na istinitu arhitekturu; osobito kod slike sv. tri kralja taj Masswerk pruža zajedno iluzionistički elemenat, da nam se čini, da imademo pred sobom otvoren vid na doga-

¹⁾ Upor. Fr. Stelè: Umetnostni spomeniki Slovenije I. Pol. okraj Kamnik str. 159. sl. Sv. Primož nad Kamnikom.

djaje u pejzažu pod visećim arkadama, koje su samo na krajevima poduprte.

Popis. — *Severni zid. 1. Slika sv. tri kralja* (Tabla VI, sl. 1, 2). Ova ogromna slika zauzima dužinu 11·60 m. Prestavlja nam na kontinirajući način na jednolikom pokrajinskom osnovu u obliku neprekidne slike vrstu događaja koji su se dešavali odelno po prostoru i vremenu. Početak čini grad Jerusolim na levoj strani, kraj grad Betlehem sa kolibom na desnoj; između njih nalazi se uzak pojas ravne zemlje, na kojem se dešavaju prikazane scene; pozadinu pak zatvara vrsta brežuljaka od kojih se na srednjem nalazi manje utvrđenje.

Prvo polje zauzima u celom slika grada Jerusalima. U njoj, kako se vidi sada na pevalištu, događa se ubijanje nevine dece; kralj Irod na desnoj krenuo je na konju na gradska vrata; Irod gleda natrag i pruža ruku opraštajući se sa crnim kraljem. Pozadinu crnoga kralja, koji sedi na devu, čini njegova crnačka pratnja takodjer na devama. Sredinu drugoga polja zauzima drugi kralj, koji jaše konja i drži u levoj ruci skupocen dar; u pozadini njegova pratnja sa barjacima. Na prelazu drugoga u treće polje stoji bogato osedlan konj staroga kralja, koji je skočio s njega i klečeći prilaže svoj dar Isusu. Pozadinu ove scene čini njegova pratnja i bogata arhitektura grada Betlehema. Uz desni kraj slike nalazi se koliba s običnim životinjama, pre kolibe otvoreno ognjište sa bakračem koji visi uza nj pak Josif, koji sprema drvo. Pred kolibom sedi na lepoj stolici koja se može sklapati Marija, koja se obraća ka posetiocima. Dete joj sedi u naručju; ono desnom rukom blagosilja, a levom hvata dar, koji mu pruža stari kralj. Ovo je glavni temat slike, između opisanoga i uz to podelio je slikar niz žanrskih scena. Tako vidimo iza staroga kralja dvojicu mladih službenika, koji gledaju zvezdu nad Betlehemom. Iza konja staroga kralja nalazi se vanredno realistička figura debeloga kuhara sa sepetom (košarom) jaja i kuhinjskom spravom; na prednjoj strani uza nj nalazi se skup dvaju službenika, od kojih desni (luda kapa označava dvorskog ludjaka) poji iz male bačvice levoga, kojega gajde (svirale) označuju za svirača (sl. 1). Ispred crnca opet koračaju dva čoveka od kojih prvi nosi preko levog ramena koplje, u desnoj pak nejasan predmet; drugi ima lovačkog sokola na levoj ruci. U pozadini na jednome mestu vidi se lov na jelena, a uz konje vidimo i dva psa.

2. *Majka božja sa plaštem (Schutzmantelbild)* (sl. 2 i tabla VII, sl. 1) i *nevolje ljudske*: U pozadini opširan pejzaž s nekoliko zgrada. U okolini naslikane su nevolje od kojih pate ljudi: čuma, glad, vatra, vojna, oluja itd. Spređa na desnoj kleči Marija, čiji plašt razastiru sveci ove crkve sv. Primož i Felician. Pod plaštem sakupljeni su predstavnici crkvenih i svetskih staleža sa svetskim vladaocima i crkvenim dostojanstvenicima. Marija je otkrila desnu stranu svojih grudi te ih pokazuje Isusu, koji kleči na levoj strani go, samo bokovi su mu pokriveni ubrusom. Isus diže svoje ruke s ra-

nama i glavu s krunom od trnja prema Ocu u oblacima nad scenom. Otac stavlja u znak da je molbu uslišao mač u kanije.

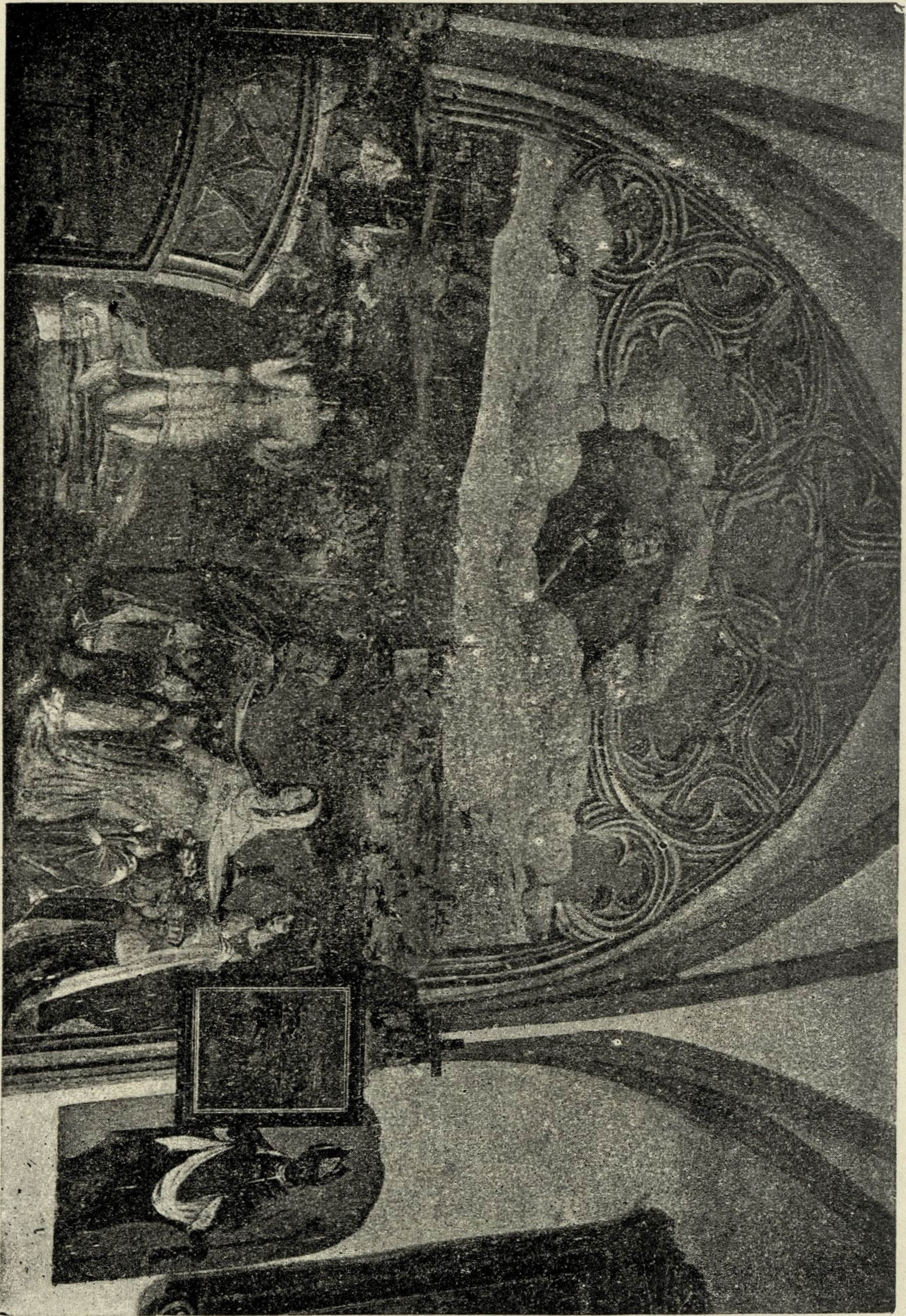


Sl. 1. [Sv. Primož kod Kamnika, detalj slike Sv. 3 Kralja.

3. *Slika sv. Erasma*: U petom polju severnog zida odmah uz sliku Majke božje sa plaštem nalazi se slika iste dobe i radnje kao ostale, te

nam predstavlja u renesanskom izdubku s motivom školjke sv. biskupa Erasma u biskupskom ornatu.

Južni zid. 1. Život majke božje: Sastoji se iz 12 scena, raspoređenih po 4 uz svaki prozor ozgo dole i od leve prema desnoj (sl. 3, 4, 5.)

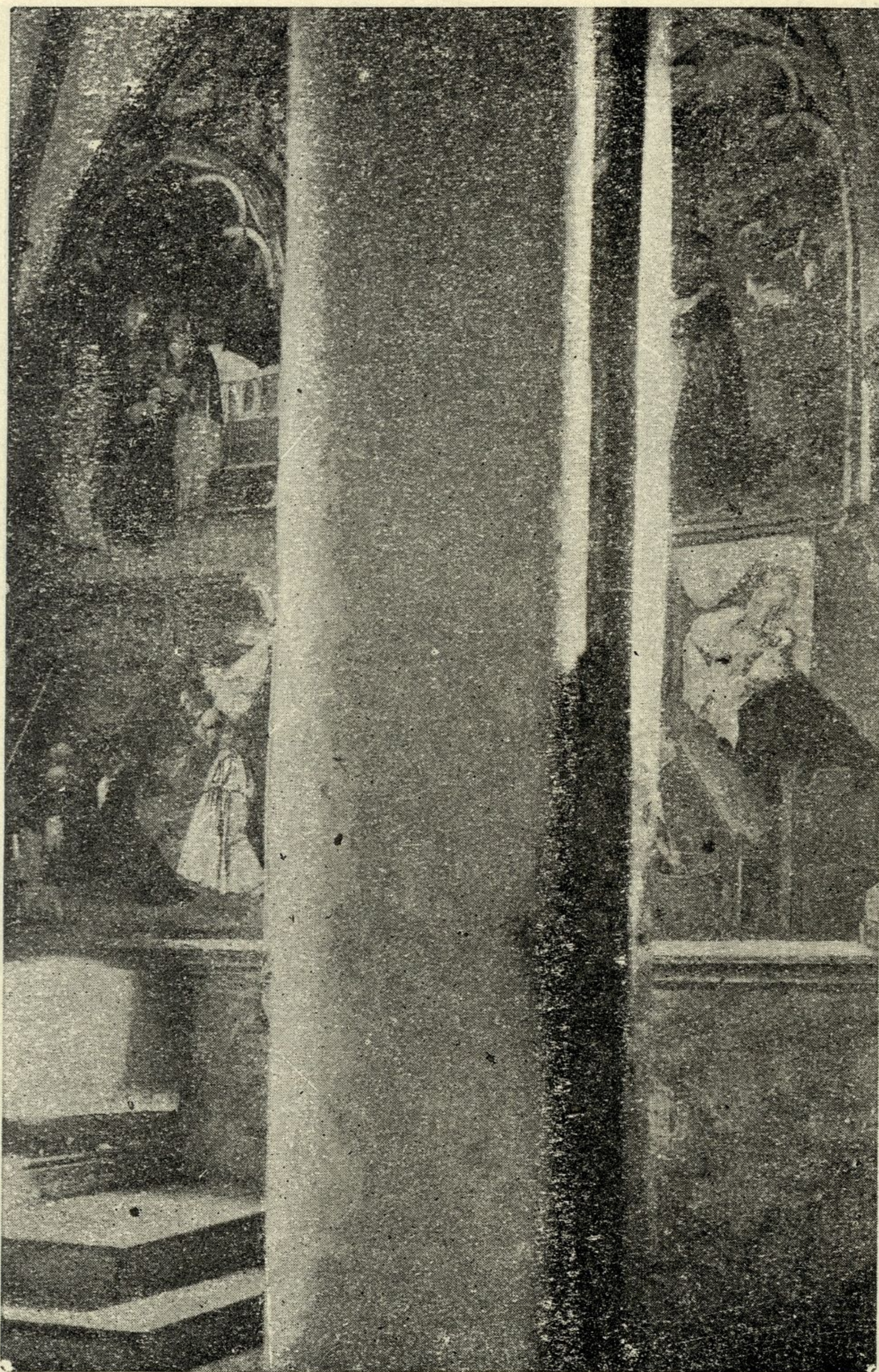


Sl. 2. Sv. Primož kod Kamnika, slika nevolja ljudska i Marija sa plaštem (prije restauracije).

I. scena: Unutrašnjost hrama sa arkom mira na oltaru. Veliki sveštenik otklonio je primanje dara Joakima (bela ovca), jer je njegov brak neplodan.

II. Humovita okolica s ovcama; na prednjoj strani sedi Joakim, spava i podupire glavu dlanom desne ruke. Andjeo se prikazuje s desna i javlja Joakimu veselu vest.

III. Okolica sa „Zlatnom kapijom“ na levo i ovcama. Na prednjoj strani grle se Joakim i Ana.



Sl. 3. Sv. Primož kod Kamnika, život majke božje 1—4.

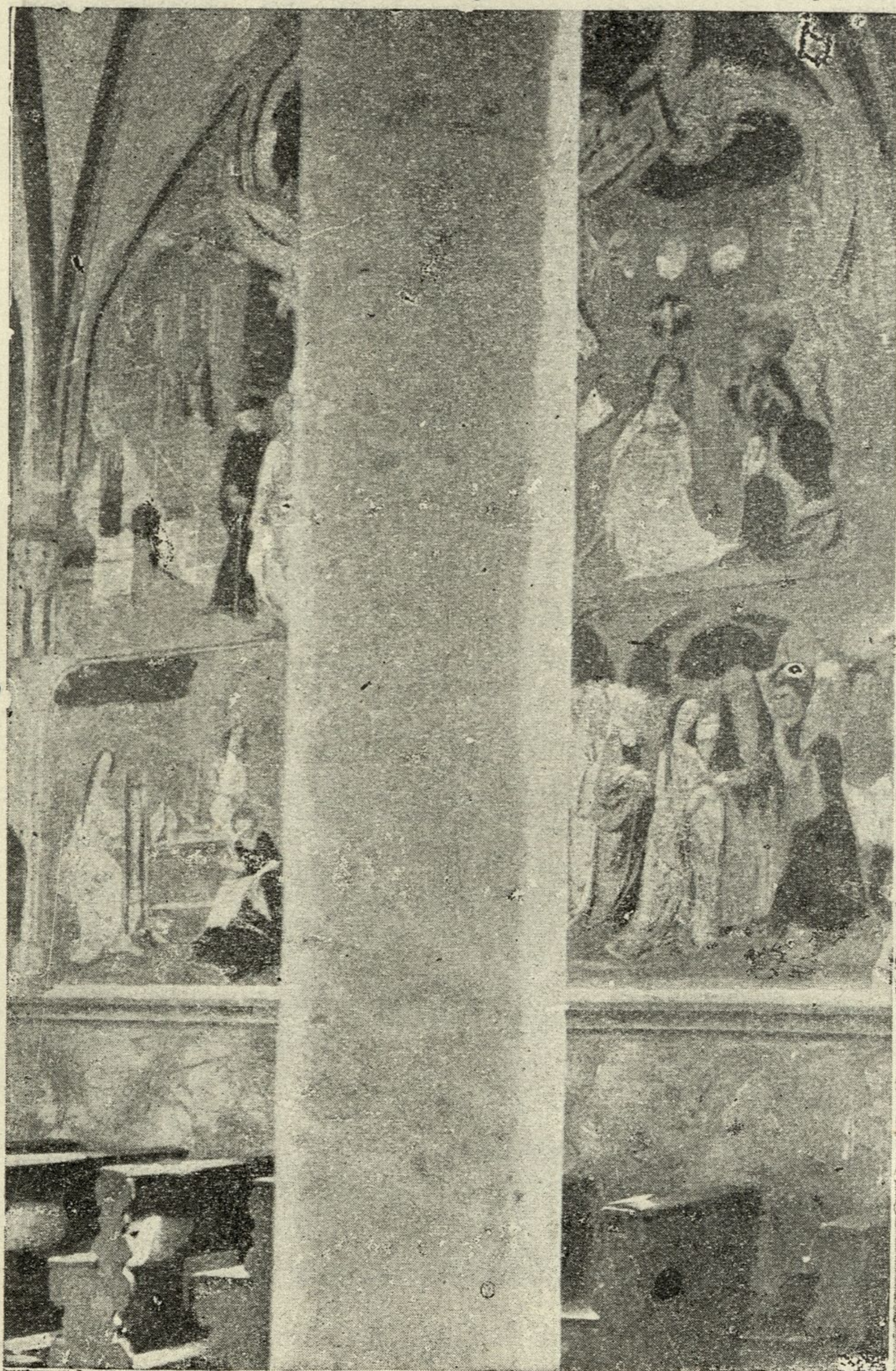
IV. Unutrašnjost komore: na desnoj postelja s Anom, koja sedi i hrani novorodjenu Mariju. Na levoj strani u pozadini služavka, koja donosi hranu, na prednjoj strani druga služavka, koja sprema kupatilo za novorodjenu.

V. U diagonali vode s desna stepenice u hram. U desnom uglu na prednjoj strani stoje Joakim i Ana: po stepenicama gore korača Marija s rastrtom kosom.

VI. Unutrašnjost sobe. Levo Marija, koja tka, na desnoj devojka, koja šije, u pozadini treća, koja mota klupče.

VII. Unutrašnjost rotunde. Levo Marija, ruke prekrštene na prsima; s desne dolazi andjeo i naveštuje. Nad glavom Marije sv. duh.

VIII. Unutrašnjost trema sa nakrsnim svodovima; u pozadini oltar. Na prednjoj strani venčanje Marije i Josifa. Na strani Marije skup žena, na strani Josifa skup momaka.



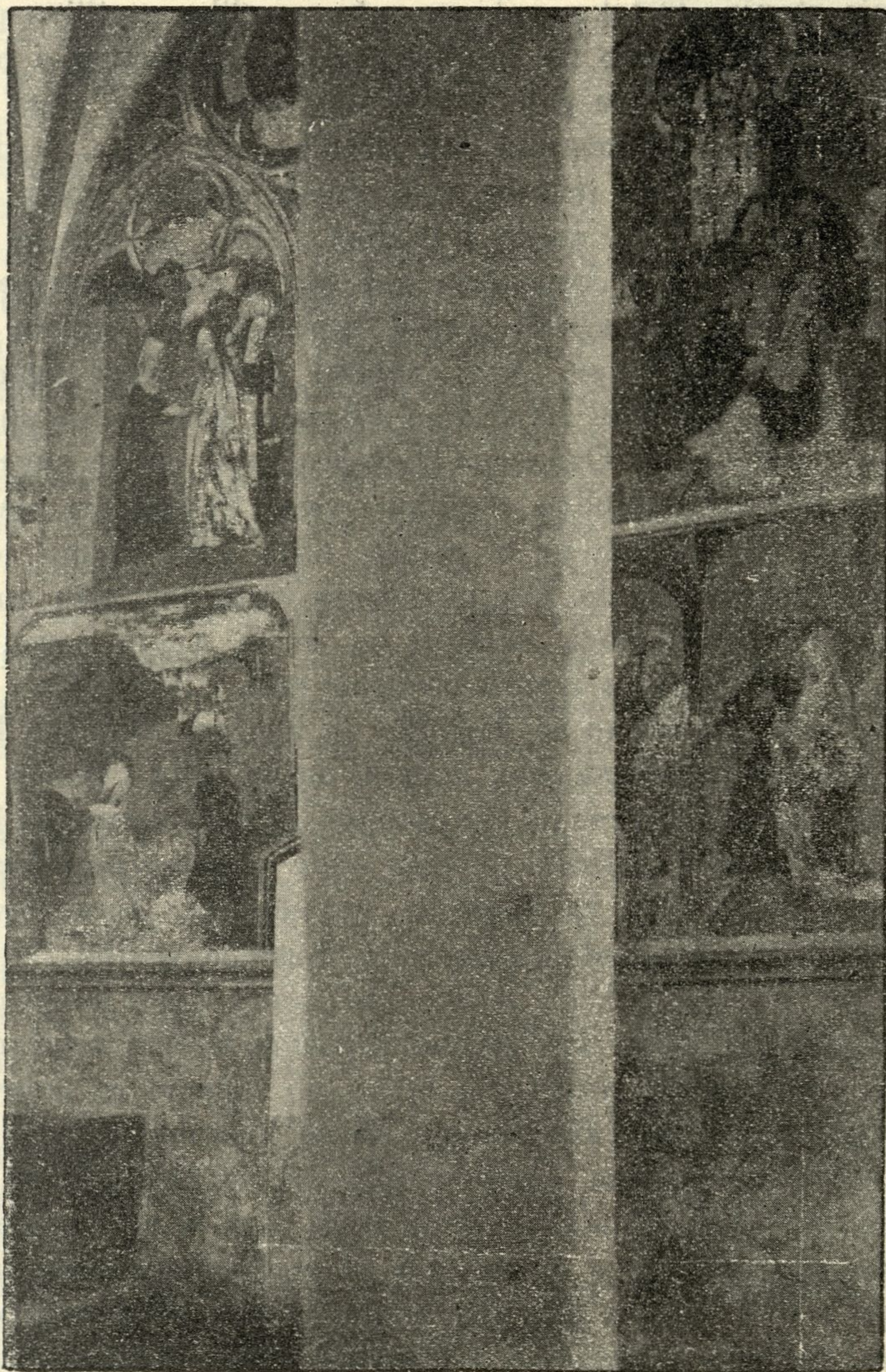
Sl. 4. Sv. Primož kod Kamnika, život majke božje 5—8.

IX. Okolica s kućom levo. U vratima stoji Jelisaveta i pruža ruku Mariji, koja dolazi s desna. Za njom služavka s košarom jaja i velikim svežnjem na glavi.

X. Okolica s ovcama u pozadini. Na prednjoj strani koliba, pred kojom kleči Majka božja i moli se novorodjenome Detetu. Na desnoj sedi Josif.

XI. Unutrašnjost hrama s gotskim prozorom sa Masswerk-om. Levo pult, kod kojega stoji pevač i peva. Desno sedi star čovek sa dva službenika, pred njime na niskoj stolici sedi čovek bez brkova s naočalima i vrši operaciju obrezivanja.

XII. Unutrašnjost hrama. Za stolom levo stoji Simeon i drži na ru-



Sl. 5. Sv. Primož kod Kaminka, život majke božje 9—12.

kama Dete. Desno stoje Josif i Marija sa grlicama, a posle njih dve žene.

2. *Slike ispod prozora:* Sv. Aleksije pod stepenicama. — Sv. Jovan Krstitelj. — Sv. Joakim i Ana poučavaju malu Mariju u čitanju.

3. *Slike kraj prozora* (sl. 6, 7): Naslikane su gotske konsole i balдахini sa fialama. Na konsolama slede po dve svetice kraj svakog prozora:

Sv. Katarina, sv. Margarita, sv. Barbara, sv. Lucija, sv. Uršula i sv. Jelisaveta.

4. *Slike u Masswerku iznad prozora*: Izpod prvog prozora levo orao i andjeo — simboli sv. Jovana Ev. i sv. Mateja; iznad drugog prozora vo i lav — simboli sv. Luke i sv. Marka; iznad trećega prozora austrijski i kranjski orlovi.

Današnje stanje. U toku vekova naše su slike osetljivo patile tako u nam sadašnje stanje samo do velikom pruža svedodžbu o prvobitnom karakteru spomenika. Uopće pak je više patio severni zid nego južni. Najjaču štetu zadala je ovoj umetnini tek sredina XIX veka, kad su dvojica vrata u severnom i jedna u južnom zidu dobila sadašnji oblik. Ovom prilikom bilo je jako oštećeno mesto s Irodom i slika nevolja na severnom zidu; donji deo slike grada Jerusalima pak bio je valjda istovremeno, ako ne već pre, uništen zbog zgrade novog pevališta. Na južnom zidu uništen je bio donji deo slike sv. Ane, nebitni desni donji ugao slike rođenja i levi donji ugao slike žrtvovanja u hramu, gde je bio uništen donji deo figure sv. Simeona. — Označene štete proširene su na severnom zidu delomice dalje nego na najbližu okolinu vrata. Pevalištem uništeni deo slike Jerusalima čini se da ne bi pružio ništa bitno važno, jer nam se ubijanje nevine dece sačuvalo. Kod proširenja vrata pak nisu uništili samo donji kraj slike, nego i noge vojnika na ovom mestu i veći deo slike kralja Iroda, koja je danas s iznimkom desne ruke i lica gotovo cela novo naslikana na nov maz. Slično se dogodilo sa figurom klečećeg Isusa, koja je sa mazom zajedno uništena osim kolena, desne ruke i glave; noge, telo sa draperijom, leva ruka i drvo uz nju potpuno su novo namazani i naslikani. Ali gore nego ove štete ozledilo je naše slike *potpuno preslikavanje* izvršeno verovatno u isto doba sa opisanim promenama. *Suvremenik A. Jellouschek piše*¹⁾ da se ova restauracija slika dogodila godine 1840. Istu godinu navodi i suvremenik E. pl. Strahl. Delomični i prvi uzrok ove restauracije u gore stanje nego što je bilo prijašnje bilo je sigurno uništenje nekih delova slika zbog proširenja vrata; ali sigurno su delovali i drugi zroci, koji su nam jasni ako znamo, da su kod restauracije neke crte starih slika *bitno promenjene*. Zbog nekih detalja činile su se verovatno slike nepristojne (Marija pokazuje голу grud. Ana u slici rođenja Marije hrani novorođeno dete); ova mesta bila su promenjena tako, da je Marija na prsima prekrstila ruke a goli deo prsiju na obe slike pokriven je draperijom. Preslikavanje izvršeno je u tempera tehnici neumetničkom rukom; u toku godina osim toga nekoje su boje oksidirale, tako da su slike unakažene ružnim crnim pegama. Tek godine 1912 povratila nam je prvobitni značaj ovih slika vešta restauracija koju je izvršio slovenački akademski slikar Matej Sternen po uputama austrijske centralne komisije za čuvanje

¹⁾ Mitt. d. hist. Ver. für Krain 11. god. 1856. str. 12. Die Filial- und Wallfahrtskirche St. Primi und Feliciani bei Stein.

spomenika. U koliko one nisu bile uništene zajedno sa mazom, možemo ih danas proučavati u originalnom obliku. Čak ovde onde vide se još tragovi onih crnih pega, koje se nisu mogle potpuno odstraniti; o kvalitetu pak slikara, koji je godine 1840 izvršio restauraciju, pričaju naročito slike Iroda i Hrista: restauracija je naime ostavila sve onda doslikane delove tamo gde je bila uništena prvobitna radnja zajedno s mazom. Potpuno je novo i podnožje, koje nije toliko sačuvano da bi se izplatilo skidanje novije boje.

Tehnički popis: Sve slike osim doslikanih u XIX veku izvedene su u fresko tehnici. Na severnom zidu bio je načinjen fin sloj maza za slikanje preko starijeg fresko-maza, koji je u ovu svrhu bio nakljuvan. Ovaj stariji maz nosi isto tragove boja. Na južnoj steni nije mi uspelo konstatovati taj stariji sloj, što je i naravno, jer se od prvobitne zgrade sačuvao samo severni i zapadni zid sa tornjem. Slike oba zida izradjene su u istoj slikarskoj radionici, premda verovatno od više ruka. Bitnih razlika izmedju rada severnog i južnog zida nema te se uopće ne da diskutovati o tome koji je bio pre slikan. Jedinu izmedju istraživača koji je o tome sumnjao bijaše Ivan Franke¹⁾. On proglasi južnu stenu kao stariju te pokuša i na njoj razlikovati dve ruke (jedna bi navodno slikala legendu Marijinog života, druga ženske svece), koje su srodne! Ali već V. Steska²⁾ izrekao se protiv ove hipoteze za istovremeni postanak i barem radioničku zajednost. Za mene je pitanje istovremenosti i radioničke zajednosti van diskusije, dopuštam pak mogućnost, da je radilo više radnika. — Na severnoj steni rad je bio počeo s desne strane i produžen prema levoj (kraj leve partije maza pokriva kraj desne), razume se, odozgo dole; na južnoj steni pak počelo se sa leve te produžavalo prema desnoj. Konture su urezane u maz samo iznimično; na podnošku pak nalazimo urezan čitav geometriski sistem crta, prema kojima je



Sl. 6. Sv. Primož kod Kamnika,
Sv. Margarita.

¹⁾ Naši zgodovinsko umetniški spominki u Domu in svetu g. 1910 str. 264, Cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom.

²⁾ Cerkev sv. Primoža nad Kamnikom u Carnioli. Nova serija g. VII. Ljubljana 1916 st. 1 sl.

bio naslikan zastor. Konačna izrada detalja u slikama bijaše veoma fina, kako o tome pričaju bolje sačuvane pojedinosti (n. pr. Dete u slici sv. 3 kralja, kuhar, stražnji deo konja drugoga kralja itd.); po teškim operacijama pak koje su naše slike doživele u toku vremena, ona je danas većinom uništena tako da nam radnja u današnjem stanju ni u tehničkom ni u kolorističkom pogledu ne pruža ni izdaleka ono što je nekada bilo, premda je i sadanje stanje vrlo efektno.

Ikonografija i stil: U ikonografskom pogledu sadrže naše slike tri velika temata: 1. Slika sv. 3 kralja; 2. Marija sa plaštem i nevoljama t. zv. Pestbild i 3. Marijin život.



Sl. 7. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. Uršula.

Slika sv. 3 kralja u obliku, u kojem je daje naš primerak, spada medju najkarakterističnije i najpopularnije ikonografske kreacije alpsko-severno italijanskoga ili šire srednjeevropskoga umetničkoga okružja koncem XIV i celoga XV veka. Ovaj tip osvojio je sebi stalno mesto u dapače ne tako strogom kao što je istočni, ali ipak dosta stalnom programu crkvenog slikarstva ovih zemalja. To je ujedno i najveća slika ovog programa, približava joj se jedino katkada još slika strašnog suda koji pokriva obično čitavu vanjštinu ili unutrašnjost zapadne stene, koja je zajedno i stena glavnog ulaza. Za sliku sv. 3 kralja uzeta je obično najveća raspoloživa površina, unutar njena strana severne stene, koja zbog svog vremenski eksponiranog položaja obično nema prozora. U crkvi sv. Primoža iznosi dužina slike 11.60 m iznad 194 cm visokog podnoška. Kao u celom označenom okružju sačuvala se i u Slovenačkoj masa takvih slika delomice u odlomcima i to redovito na severnoj steni unutra (n. pr. u crkvi sv. Nikole u Žužemberku, koja slika iz 2. pol. XIV st. bijaše nažalost uništena neveštom restauracijom; u crkvi na Muljavi iz g. 1456; u crkvi sv. Nikole kod Čadrama iz 2. pol. XIV st.; u crkvi na Krtini iz sredine XV stol.; u Gostečom

iznimično na vanjštini severne stene, iz sr. XV st.; u rotundi na Selu u Prekomurju dapače 2 sloja jedan na drugome, donji iz 1. pol. XIV st., gornji iz poč. XV st.; u crkvi sv. Nikole nad Mačama iz g. 1467 pokriva ova slika severnu stenu potpuno; u crkvi sv. Marija na Škrilju kod Berma u Istri iz g. 1474, u Grižama kod Vipave i u župnoj crkvi u Vuzenici na danas delomično uništenoj steni medju današnjim glavnim i severnim stranskim brodom). Sve ove slike predstavljaju u temelju jednolik shemat, u kome se sačuvalo čak do početka novog veka prastari, antički tako-

nazvani kontinirujući princip kompozicije. Bitnost njegova postoji, ako ga uporedimo sa prostornim i akcijonskim jedinstvom momenta, koji je posle renesance osvojio svu umetnost, u tome da nam predstavlja u jedinstvenom miljejskom okviru jedan uz drugoga više vremenski odeljenih momenata istog događaja — princip, koji je bitan kod literarne umetnosti. Istočna je umetnost uvek sačuvala taj princip: u zapadnoj pak sačuvaio se on baš u slici sv. 3 kralja još dugo preko uvodjenja novog nazora giottesknom umetnošću početkom XIV stol. Tip kako ga dokumentiraju označeni spomenici na teritoriji Slovenije i drugi na gore označenom okružju uopće predstavlja na jednoj slici sa jedinstvenom predelnom pozadinom glavne momente pripovesti sv. 3 kralja počam od njihovog rastanka sa Irodом u Jerusalimu do poklona novorodjenome Detetu u Betlehemu. Dobru shemu ove kompozicije pruža nam akvarel L. Beneša po freski sv. tri kralja u kapeli grada Turjak. Početak čini palata kralja Iroda odnosno grad Jerusalim na levoj, cilj odnosno završetak grad Betlehem sa kolibom na prednjoj strani na desno. Medju ovima razvija se povorka na konjima; tu stupa u akciju fantazija pojedinih slikara kod slikanja bogatih odela, pratnje i akcidentnih scena. Glavni momenti ove slike, koje redovito nalazimo, sledeći su: Praštanje crnoga kralja s Irodом (n. p. na Muljavi, u crkvi nad Mačama itd), kralji na konjima u povorci sa pratnjom i poklon staroga kralja, odnosno čitave trojice (n. p. u crkvi nad Mačama) Detetu. Primerak još nerazvijene, ali u bitnim tačkama već potpuno postojane kompozicije pruža nam u Slovenačkoj stariji sloj slike sv. 3 kralja u Selu u Prekomurju koji po karakterističnim kukuljačama možemo da datiramo u sredinu XIV, eventualno još u prvu polovinu¹⁾, a zatim slika sv. 3 kralja iz crkve sv. Nikole kod Čadrama u Štajerskoj takodjer još iz XIV, eventualno iz početka XV stol. U oba ova slučaja imademo go shemat ove kompozicije bez karakterističnih kasnijih akcidencija. Dok kraljevi prve slike imadu samo najnužniju ceremonijalnu posluđu, nalazimo u slici u crkvi sv. Nikole, premda je i ona još primitivno nerazvijena u drugorednim detaljima već vrlo karakteristične pojedinosti, kao npr. na početku *slugu koji pije*, a u sredini bradatog čoveka koji nosi na batini preko ramena životinju sličnu zecu, dakle aluzija na *lov*. Dosađnije radnje, koje se bave ikonografijom slika sv. 3 kralja²⁾, ne daju nam objašnjenja, pod kakvim se uticajem razvijao tip *historijski shvaćene* slike sv. 3 kralja, jer se naime sve u prvom redu, ako ne isključivo, bave sa reprezentativno zasnovanim tipom ove slike, koja neka je predmet pobožnog poštovanja. Čini mi se, da neću pogrešiti, ako pripišem sjajni razvitak ove historijske kompozicije uplivu dvorske umetnosti, koja se je razvila u Francuskoj u XIV stol.

1) Upor. Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht tabl. 4, sl. 5 ili fig. 76, sl. 2

2) N. pr. Kehrer, Die heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen Kunst, Strassburg 1904; — St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Str. 613—622; — Н. Покровский, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русских. С. Петербургъ 1892. Str. 113—136. Поклоненіе волхвовъ.

i koja je, kako je to pokazala B. Kurth (Die Fresken im Adlerturm zu Trient u Kunstgesch. Jahrbuch der K. K. Zentralkomm. f. Denkmalpfl., sv. V, Beč 1911), koncem XIV i početkom XV stol. uplivala na umetnost čitave Srednje Evrope uključivo gornju Italiju sa Piemontom i Tirolom. Pod uplivom ove umetnosti i naša se tema stalno obogaćuje raznim akcidentnim scenama: pratnja se povećava (u crkvi nad Mačama n. pr. dolazi u četama sa trubljama iza brda u pozadini), kraljeva pratnja zabavlja se uz put lovom (n. pr. nad Mačama, gdje nas zanima takodjer žena sa drvenim sudom za vodu na glavi); u pojedinom slučaju dodao je slikar u pejzažu gde stupa povorka scene iz životinjske basne (Beram u Istri). Na kakvoj osnovi dozreva sva u XIV stol. još prilično jednoduha kompozicija, postaje nam jasno ako se setimo radnja kao što su n. pr. triumf smrti u Camposantu u Pizi iz sred. XIV st.³ ili povratak kući vojvode Vilhelma u Livre d' Heures de Turin približno 1417, onda freske u Adlerturmu Kastela u Trientu⁴ iz pribl. 1420, kojih je vezu sa francuskim i gornje-talijanskim slikarstvom dokazala Betty Kurth⁴). Setimo se dalje nekih veoma poznatih dela, koja su postala na ovoj osnovi u Italiji, naime pohod sv. 3 kralja slikara Gentile da Fabriana u zbirci akademije u Firenci⁵) i najbogatiji primerak ove vrste u slavnome pohodu sv. 3 kralja sa Cosimom de Medici na čelu, koju sliku naslika u Palazzo Riccardi u Firenzi Benozzo Gozzoli na svršetku pedesetih godina XV st.¹) Dobar primerak za ovo što je nastalo u alpskim krajevima kao posledica označenog obogaćenja prvobitne sheme predstavlja nam fresko slika sv. 3 kralja iz 2. pol. XV v. u crkvi kod Gospe Svete na onda još slovenačkom, danas već nacionalno pograničnom teritoriju.²) Ovome stanju odgovara u Slovenačkoj slika u crkvi nad Mačama iz g. 1467 onda slika na Turjaku, i kao osobito bogat primerak slika sv. 3 kralja u crkvi sv. Marija na Škriljama kod Berma u Istri. Ova slika, koju je naslikao majstor Vincencije iz Kastve g. 1774, zajedno je i na detaljima najbogatija od svijetu u Slovenačkoj sačuvanih slika ovog roda. Čini se nama da je naslikana po uzoru stenskog ćilima. Osim sjajne pratnje imademo tu u manjim slikama u potpuno plosnato dekorativno stilizovanom pejzažu, kojim ide povorka, lovca, koji goni zeca, i množinu divljih ptica, osim toga niz scena iz životinjske basne, n. pr. petao, koji prevarenu liju vodi na vešala, psi, koji se zabavljaju sa sedećim medvjedom, ili dugokljuna ptica, koja tura kljun u bocu, dok lija čeka na žrtvu svoje lukavštine. Za arhaističko kontinirujuće razumevanje slike karakteristično

³) Upor. K. Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker, 2. izd, III. sv. str. 328.

⁴) Jahrbuch d. Kunsthist. Instituts der K. K. Zentralkomm. f. D. Wien. 1911. str. g. sl.

⁵) Gl. sliku 492 u A. Kuhn, Geschichte der Malerei. I. Hlbb. (Allgemeine Kunstgeschichte).

¹) R. Hamann, Die Frührenaissance der ital. Malerei. Jena 1909, sl. 2—5.

²) Gl. sliku 317 u Burger-Schmitz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II. |1.

je, da nam predstavlja sv. 3 kralja jedan put na putu, onda u istoj pokrajinskoj i prostorijskoj vezi kako se klanjaju Isusu. U osnovi daje nam još slika u crkvi sv. Primoža ovu shemu; napredak opažamo samo u detaljima i u koncepciji unutrašnje kompozicije u smislu moderne istinitosti. Okvir je potpuno tradicionalan: Na levoj strani Jerusalem, na desnoj Betlehem kao početak i završetak, a medju njima uzak površini stene paralelan pojas terena koji prema pozadini zatvara vrsta brežuljaka; na ovom uskom pojasu terena vrše se događaji. Već na početku nalazimo tu nov motiv: Pogled preko visoke ograde u grad Jerusalem, gde se događa već posledica posete kraljeva kod Iroda, ubijanje nevine dece. Shema samoga provoda -- u prvome redu kraljevi na konjima, odnosno kod poklona; u pozadini u skupovima (grupama) njihova pratnja



Sl. 8. Vuzenica, župna crkva, ulomak slike Marija sa plaštem.

a između toga scene iz lova odnosno žanr-scene — na prvi pogled čini se potpuno tradicionalna. No ako sliku bliže promotrimo, naći ćemo strogo promišljen red i dapače ritam u rasporedjenju grupa. Prosmatramo s leva na desno: *Črnački kralj* na devu — dva pešaka (lovca) — *drugi kralj* na konju — 3 poslužitelja (dvorski ludak i dvorski svirač a u poza-

dini sjajna realistička figura kuhara) — *razsedlani konj* staroga kralja — grupa 3 poslužitelja - ceremonijera — *stari kralj* klečeći ispred Majke božje i Isusa. Ovaj *temeljni* motiv prati u pozadini masa realističnih glava pratnje. Krasna je među njima grupa dva poslužitelja, koji promatraju zvezdu iznad kolibe (Tabla VII. sl. 2.). Kako je s jedne strane stara gotška shema doslovno preuzeta, s druge iz ove neslučajne ritmike odseva nov duh. Ali još jasnije nam postaje to, ako se zamislimo dublje u sliku te primetimo, da je usprkos kontinirujuće sheme naš slikar svejedno upotrebio sve sile u to, da izrazi *verovatnost* događaja, koja ima da se javi u jedinstvu događaja. Slika je komponirana tako, da zaboraviš usprkos poznatom rastojanju između Jerusalima i Betlehema sav nesklad i doživljaš događaj kao da je istovremen i jedinstven: Stari kralj je baš kleknuo ispred Isusa, drugi se bliže i ako još na konju i crnac pruža ruku Irodu, koji svoga konja okreće natrag na vrata Jerusalima. Kako je prijašnje doba razumevalo ovo događanje, najbolje nam postaje jasno u slici nad Mačama, gde se sva 3 kralja klanjaju i još jedanput sva tri jašu preko pejzaža. Isto tako nekoje druge tradicionalne motive sadrži naša slika, n. pr. u lovu na jelena u pozadini za kuharom; motiv pojenja je samo realiziran tradicionalni motiv, da jedan iz crnčeve pratnje pije iz tikve (n. pr. nad Mačama ili u starijem sada uništenom sloju slike sv. 3 kralja u crkvi sv. Nikole u Žužemberku, gde je jedan iz pratnje pio iz omalenog bureta) i napokon motiv čednoga gazde sv. Josifa. Taj na Mačama sa strahopočitanjem skida šešir u pozdrav gostiju, u Vuzenici peruša gusku, kod sv. Primoža sprema drvo uz ognjište sa bakračem koji visi.

Tako vidimo da na prvi mah potpuno tradicionalna ikonografska shema ima odlučno nove elemente koji idu već preko gotike. Kad budemo kasnije pokušali ustanoviti verovatno starost ovih fresaka, videćemo, da je i ovo stanje usprkos novih momenata za svoje doba zastarelo. Da označimo temeljnu promenu u prikazivanju, mi treba samo da promotrimo sliku sv. 3 kralja iz nekako g. 1510, koju je naslikao Meister von St. Severin i koju čuva Wallraf Richartz Museum u Kölnu¹⁾ ili Hansa von Kulmbacha sv. 3 kralja u Kaiser Friedrich muzeju u Berlinu iz g. 1511.²⁾ U oba slučaja vidimo kako je nad gotskom slučajnošću odnela pobedu renesanska simetrija, koju, kako ju u sve ove slike nalazimo, ne možemo protumačiti samo iz severnih elemenata, premda imademo mnogo prethodnika ovih kompozicija i u holandskoj umetnosti (prim. sv. 3 kralje Rogiera van der Weyden u E. Heidrich Altniederl. Malerei. Jena 1910 sl. 31).

Ali osim toga ima u našim slikama još jedan momenat, koji ide preko gotskog nazora o stenskom slikarstvu kao takovom, naročiti nekoga roda iluzionizam, koji je sigurno u vezi sa već prikazanim pokušajem dati predstavljenu događaju veću premda samo prividnu istinitost. Donji kraj

1) Gl. sliku 547 u Burger-Schmitz, Deutsche Malerei bis zum Ausg. d. Renaissance III.

2) Slika 115 u E. Heidrich, Die Altdeutsche Malerei, Jena 1909.

slike ima oblik kamenoga arhitektonskoga završetka kao kod zidane balustrade. Preko ove balustrade otvara se pogled u okolicu, u kojoj se zbiva događaj. Da je ova iluzija namerna, dokazuje nam vrh slikanoga polja ispunjujući *Masswerk*, koji treba da stvori iluziju pogleda kroz prozor odnosno kroz otvore arkada u otvoren pejzaž.

Takodjer ovaj motiv je potpuno poznogotskog karaktera i u opreci s gotskim razumevanjem stenske slikarije kao dekoracije površine, kao svoga roda bojene inkrustacije stene protivno iluzionističkim tendencijama pozne antike, koje su se ponovno probudile u renesansi. Da ovo nastojanje nije izolirano, pokazuje nam vrsta umetnina početka XVI st.; navodim kao karakterističan i našem do neke mere srodan primerak H. Holbeina star. sliku Paulusbasilika u galeriji u Augsburgu¹⁾ ili istoga Marienbasilika²⁾ u istoj galeriji. Srodnost sa našim slikama u nastajanju za nekom iluzijom nalazimo i u tome, što su i kod tih slika nekoji prizori podani u gornjem delu u okviru Masswerka. H. Holbein star. umro je g. 1524, a njegova Paulusbasilika predstavlja jedan od njegovih poslednjih radova.

2. *Slika Marije sa plaštem i nevoljama*. Ovaj ikonografski tip koji je mladjeg izvora i čiji najstariji spomenici razvijenog tipa u srednjoj Evropi datiraju u XIV stol.³⁾, u kasnogotskoj umetnosti veoma je popularan. U temeljnim crtama predstavlja nam stojeću Mariju, koja svojim rukama širi svoj plašt, da mogu poda nj pribeći kršćani koje progone razne nevolje. Kod proširenja ovoga tipa sigurno je sudjelovalo kaludjerstvo osobito cistercijenzi, koji su imali ovu sliku u cimeru cisterce Citeaux⁴⁾. U toku XV veka ova osnovna shema stalno se obogaćuje i baš naša slika predstavlja jedan između najviše razvijenih i sa epskim detaljima obogaćenih primeraka.

U Slovenačkoj nalazimo, koliko je meni do sada poznato, najstariju sliku ove vrste u staroj crkvi sv. Ožbalda na Jezerskom na triumfalnom luku na desnoj strani broda, ako pravilno tumačim odlomak medju kasnijim slikama sv. Petra i Pavla i izdajstvom Jude; vreme postanka verovatno još XIV vek. Lep primerak imademo u skulpturi Marija sa plaštem u glavnome oltaru crkve na Ptujskoj gori, gde se pod plaštem sabrala cela masa koja predstavlja kako je to pokušao tumačiti A. Stegenšek, celo srodstvo grofova celjskih⁵⁾. Ovaj spomenik je iz g. okolo 1420. — Iz 2. pol. XV st. nalazimo u vezi sa našom freskom interesantan odlomak u Vuzenici u Štajerskoj (sl. 8), koji se na žalost ne daje više potpuno rekonstruirati: Sačuvala nam se samo do pojasa stojeća Marija sa plaštem; okrenula se pola na levo i gleda kao da moli desno gore, gde se verovatno nalazio

1) Wörmann, Geschichte der Kunst IV. Taf. 56.

2) C. Glaser, Zwei Jahrh. deutscher Malerei. München 1916 str. 185.

3) Upor. Fr. Ks. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II. | 1. Freiburg i. Br. 1897. Str. 433 i St. Beissel, Geschichte der Marien-Verehrung in Deutschland. 1909. Str. 254.

4) Beissel, O. c. 95.

5) Upor. Stegenšek A. — Kovačič Fr., Historični portreti na oltarni podobi župne cerkve na Črni ali Ptujski gori. Časopis za zgodovino in narodopisje XVII. 57-76.

Bog Otac koji je bacio strelice, jer se uz Mariju vide strelice, koje se lome čim dodju u dodir sa plaštem. U desnoj ruci Majka božja drži desni deo svojih prsiju, iz čega možemo zaključiti o slici klečećeg Isusa. Kao komentar ovoj slici i njezinoj rekonstrukciji dobro služi slika u kapeli dvorca Bruck u Tirolu, koji je naslikao pre g. 1500 Simon von Taisten¹⁾ Poza Majke božje doslovno je skoro ista samo u protivnom smislu. Slika u Brucku pak po svojem tematu vrlo je srodna slici kod sv. Primoža. Prestavlja nam u oblacima Boga Oca, koji baca strelice; uza nj nalaze se dva proroka sa napisnim trakovima; ozdo kleči na levo go Isus sa prepasanim bokovima i pokazuje ranu na svojoj desnoj strani i druge rane, iz kojih curi krv; pogled



Sl. 9. Dvorec Bruck u Tirolu, slika Marija sa plaštem.

mu je okrenut prema Ocu, više glave pak nalazi se trak sa molitvenim natpisom; na desno od njega stoji Marija sa krunom na glavi; široki plašt razastiru andjeli; pod plaštem kleče ljudi, na desnoj crkveni a na levoj svetski dostojanstvenici. Marija okreće svoj pogled k Ocu, desnom rukom hvata prsi, koje su sada pokrivenne. Strelice koje baca Otac lome se u dodiru sa njezinim plaštem.

Ikonografski tip, kako nam se prestavlja u ovom proširenom primerku, zovu Nemci Pestbild. Opširno o njemu i njegovom postanku piše Beissel.²⁾ Strelice Boga Oca prvobitno označuju se natpisima kao glavne nevolje Glad, Mač (Rat) i Čuma. Marija i Isus mole za ugrožene kršćane. Marija

¹⁾ Upor. H. Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei in Pustertal und in Kärnten, Jahrb. d. K. K. Zentralkom. f. Erforschung und Erhaltung d. Kunst — u. histor. Denkmale, Nova serija II. 2. deo. Str. 123; sled.

²⁾ JO. c. str. 358 sl.

po prvobitnoj koncepciji kao *posrednica* izmedju kršćana i Isusa koji je pravi prosilac. Izlazište ovog nazora tvori tekst sv. Bernarda (Sermo in Nativitate B. M. V. C. 7. — Migne, P. lat. CLXXXIII, 441), koji zove Krista našim posrednikom kod Oca, Majku posrednicom kod Sina. Njeno posredništvo utemeljuje se na njezinom materinstvu i tako nam postaje jasan inače teško protumačiv detalj odlomka iz Vuzenice: *Marija pokazuje Sinu svoje prsi, ona se pozivlje na svoje materinstvo da bolje podupre svoju molbu*. Beissel¹⁾ navodi sredovečnu poslovicu koja direktno označuje sadržaj naše slike: *Patri ostendit Filius vulnera, ubera Filio mater*. — Na temelju odlomka iz Vuzenice, gde nalazimo isti gest desne ruke kao u Brucku, možemo i ovu dopuniti u toliko, da je prvobitno i tu hvatala Majka svoje prsi te je sadašnje stanje verovatno posledica preslikanja barem ovoga dela. Ove dve slike (u Vuzenici i u Brucku) pak ne daju čisti tip zbog toga što temelje na ne više potpuno jasnom shvaćanju medjusobnih odnošaja, jer prema tradiciji Majka imala bi gledati prema Sinu ne prema Ocu. U tom pogledu slika kod sv. Primoža je tačnija. Prestavlja nam opsežnu okolicu, u kojoj se događaju različite nevolje: čuma, grad, skakavci i ratne stiske realizirane u duhu vremena kao napadaj Turaka. U pejzažu na prednjoj strani levo kleči Isus, pokazuje svoje rane i okreće svoj moleći pogled prema Ocu u oblacima, koji stavlja mač u kaniju. Na desnoj nalazi se Marija sa plaštem koji drže sv. Primož i Felician — sveci ove crkve. Pod plaštem sabrali su se levo zastupnici crkvenih, desno svet-skih staleža. Marija hvata desnom rukom svoje materinske prsi i gleda prema Sinu — ovde dakle je izraženo potpuno tradicionalno shvaćanje odnošaja. Ali ipak se naša slika u mnogom pogledu razlikuje od tradicionalnih. Bog Otac imade mač mesto luka sa strelicama; mesto andjela koji drže plašt nalazimo tu svece zaštitnike crkve koji imaju da pojačaju molbu, osim toga pruža pozadina celu epsku pripovest o ljudskim nevoljama. Sve ove detalje nalazimo pojedino i na drugim starijim slikama, kako to dokazuju primerci nabrojeni kod Beissela O. c. str. 361 do 363. U Slovenačkoj još je u toj vezi zanimljiva votivna slika u župnoj crkvi u Marenbergu iz g. 1523, gde se iza plašta nalaze mesto andjela sveci (sv. Andrej, sv. Jovan Krstitelj., sv. Kristofor, sv. Sebastijan), Marija diže svoj pogled prema Ocu, mesto Krista nalazimo iznad Majke andjele sa orudjem muka njegovih i u desnom ćošku u oblacima Boga Oca, koji tura mač u tok. Za ideju pozadine slike kod sv. Primoža pak najzanimljivija je slika na vanjštini katedrale u Gracu, koja je postala ne dugo posle g. 1480; na ovoj kao na našoj nalazimo naslikane nevolje u obliku *skakavaca*, čume i *Turaka* — tri detalja koja znače na jednoj i na drugoj samo savremenu individualizaciju prvobitno općenito zamišljene molbe.

3. *Život Majke Božje* (sl. 3, 4, 5). — Na prvi mah nama je jasno, da temelji ovaj ciklus, kako ga vidimo u crkvi sv. Primoža, u sredovečnoj le-

1) O. c. str. 358 op. 3.

gendarnoj tradiciji o začecu i životu Marije, kako se ona stvorila nate-
melju apokrifnog evandjelja o rodjenju Majke božje i kako ju je ras-
prostranila u zapadnoj Evropi opširna literatura t. zv. Marijinih života, od
kojih je jedno od najpopularnijih napisao brat Filip u žičkom mansatiru u sa-
dašnjoj Sloveniji u prvoj polovini XIV stol. te legende Jakova de Voragine, Lu-
dolda saksonskog i sv. Bonaventure¹⁾. Popularnu ovu gradju osvojila je ta-
kodjer i umetnost koja je još na početku XIV stol. stvorila na ovoj osnovi
jedino od najpoznatijih dela ove vrste u Giottovim freskama u kapeli u



Sl. 10. Sv. Primož kod Kamnika, rodjenje Marije božje.

Areni u Padui. Takodjer u Srednjoj Evropi možemo slediti ovaj ciklus u
različitoj opsežnosti od XIV stol. dalje²⁾ najprije u slikanim prozorima ka-

¹⁾ Upor. o tome Beissel o. c. str. 583 sl.

²⁾ Upor. Beissel o. c. str. 585 sl.

tedrala (n. pr. u Regensburgu), kašnje u XV i XVI veku takodjer na krilnim oltarima (Flügelaltar), gde se je program već dosta reducirao i stabilizirao te nalazimo osobito često Neprimanje Joakimova dara u hramu, Pojavu andjela Joakima, Susret Joakima s Anom kod Zlatne Kapije, Ulazak Marije u hram i Zaručenje Marije. Ovome programu odgovara potpuno početak našeg cikla (prve tri slike). Nekoje tačke ovog cikla popularizirali su i Biblia pauperum i Speculum humanae salvationis¹⁾, tako da možemo kazati, da su bila ova temata u nekim cikličkim kombinacijama na svršetku



Sl. 11. Sv. Primož kod Kamnika, Marija tka zastor za najsvetije.

srednjeg veka veoma popularna. Naš primerak daje jedan od veoma bogatih i dobro promišljenih programa. Postao je ovaj ciklus verovatno putem izbora iz mnoštva popularnih temata koji spadaju u ovaj program te mi se

¹⁾ Upor. Beissel o. c. str. 463 sl.

čini, da njegovu nesumnjivo severnu, odnosno srednjeevropsku proveniencu dokazuje baš onaj već spomenuti za slikanje mnogih oltara konvencionalni početak (3 prve slike). Četvrta slika Rodjenje Majke božje odgovara početku mnogih Biblija pauperum te se nalazi stalno takodjer u Speculum humanae salvationis. Ulazak u hram opet je stalna tačka iz Speculum h. s. Rad Majke božje u hramu (tkanje zastora za najsvetije u hramu) nalazi se retko, ali predstavlja ipak tradicionalnu temu, kako to dokazuje primerak u prozoru katedrale u Regensburgu. Sledeće 4 scene nalaze se stalno u istom redu Bibliji pauperum, samo što tamo ide zaruka s Josipom pre naveštenja (jednako i kod Giotta), kod nas pak dolazi naveštenje pre zaruke. Preposlednja scena, obrezanje Isusa, retka je, ali ipak je nalazimo i pre na oltarima (n. pr. na M. Pachera oltaru u St. Wolfgangu). Poslednja scena, žrtvovanje Isusa u hramu, opet ide u okvir Biblije pauperum i oltara te je veoma rasprostranjena.

U općenitom scene, kako ih je prikazao naš slikar, nemaju osobito novih ikonografskih crta, ali su ipak tri medju njima veoma značajne za njegovo shvaćanje i njegovog doba shvaćanje i interpretiranje tradicionalnih ikonografskih shema i temata. Tako je n. pr. rodjenje Majke božje (sl. 10), ako je brzo pogledamo, podano prema sredovečnoj tradicionalnoj shemi (Marija leži, pripreme za kupanje novorođene), ali ipak ova shodnost je samo prividna i nalazi se u shemi rasporeda predstavljenih elemenata, u istini pak daje nam potpuno realističku žanr-scenu: Marija leži na realistički (savremeno) naslikanom krevetu, u prvom redu neka žena sprema kupelj, u pozadini druga donosi jelo. Ovaj način predstavljanja, koji je osobito bogato epski raspleo u svom životu Majke božje A. Dürer početkom XVI v., zadržao je svoj arhaički karakter nesumnjivo pod uticajem Biblije pauperum i sličnoga gde je ova scena fiksirana u tom obliku kao uvodna scena.¹⁾ Isto možemo primetiti na slici „Marija tka zastor za najsvetije“ (sl. 11). Takodjer ova scena promenila se je u sjajnu žanr-scenu iz kućnog života. U istom okviru nam se predstavlja i scena obrezanja maloga Isusa. Tako vidimo svuda (prividno jedinstvo u tradicionalnoj kontinirujućoj shemi sv. 3 kralja, krajnje realističko interpretiranje tradicionalnih ikonografskih shemata u rodjenju Majke božje i tkanju zastora itd.), da stojimo doduše još na temelju sredovečne ikonografije, koja je putem novih elemenata dobijenih iz duha novoga vremena i novog odnošaja prema prirodi već toliko promenjena, da traži takodjer novu slobodniju grupaciju. Ovakovo delo moglo je nastati samo na raskršću dveju epoha.

Na ovom mestu treba da obratim pažnju na srodstvo opisanih kompozicija u baš konstatovanim crtama sa delima nemačkog majstora M. R. (verovatno Max Reichlich) kao što su na pr. Rodjenje Majke Božje, Poseta kod Elizabete, žrtvovanje Isusa u hramu na vanjštini unutrašnjih krila

¹⁾ Upor. K. Atz.-St. Beissel, Die kirchliche Kunst in Wort und Bild, 4. Aufl. Regensburg. Str. 70, slika 116.

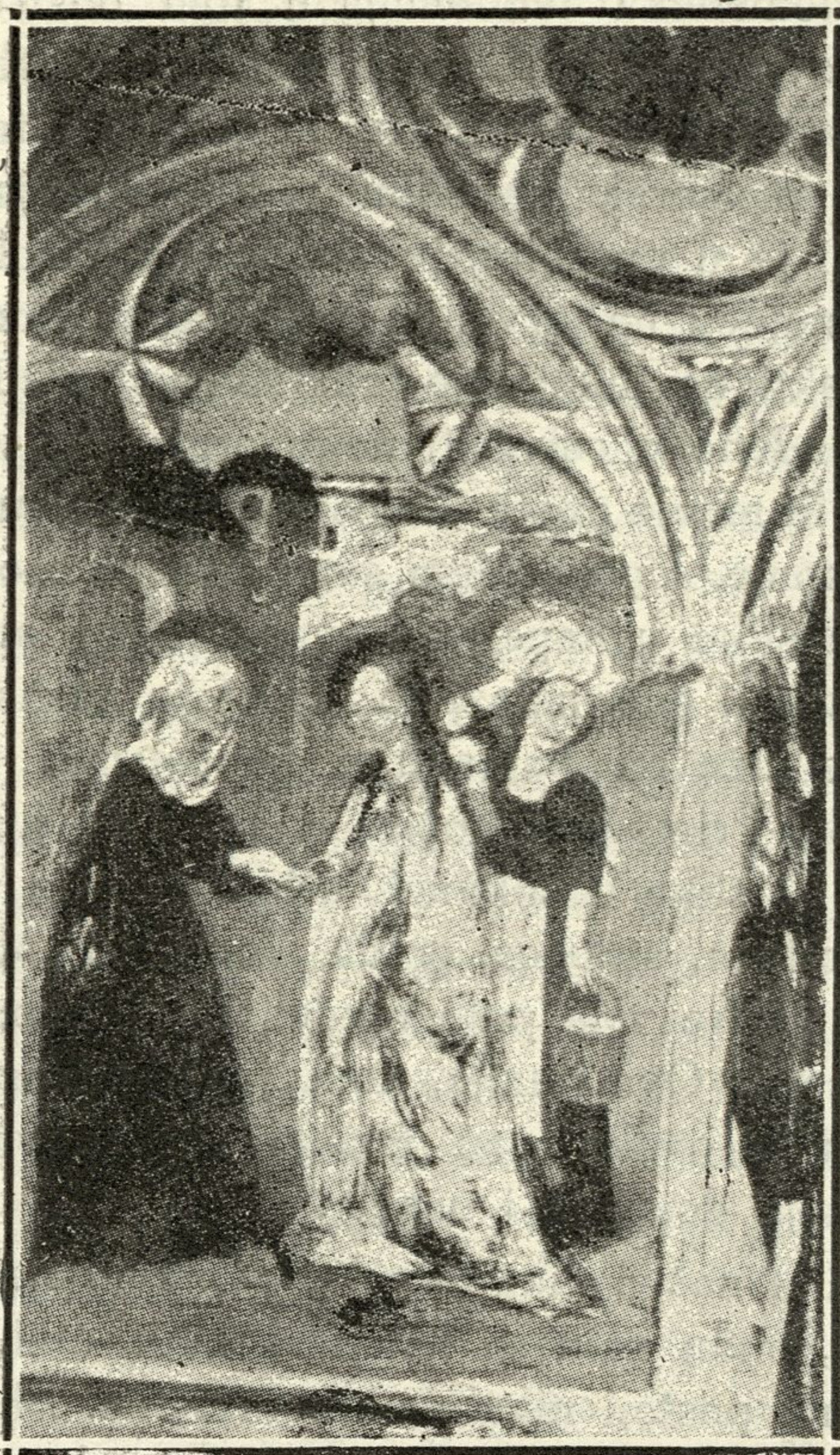
oltara u Heiligenblutu u Koruškoj i Rodjenje Majke Božje i Poseta kod Elizabete u galeriji u Schleisshelmu. U ovim slikama od kojih su Scheissheimske datirane iz g. 1502, heiligenblutske pak H. Senoper¹⁾ datira u drugi decenij XVI stol. imademo dokaz, da majstor slika kod sv. Primoža nije osamljen nego da se baš ovom značajnom crtom veže sa općim stavom umetnosti prvih decenija XVI stol. u Srednjoj Evropi.

Još više nas u ovoj spoznaji utvrđuje već samo površna stilistička analiza naših slika. Delomice već smo se dotakli ovog pitanja i u dosadašnjem razmatranju. Karakterističan je n. pr. način kako je tu rešen odnošaj slika prema steni. Neka iluzionistička tendencija u tom obziru je kasno gotskom slikarstvu rekbi bitna; barem u slikanim gotskim presbiterijima, od kojih nam se sačuvao veliki broj u alpskim krajevima i također u Sloveniji. Kao vrlo značajan primerak navodim radnje kranjskog slikara Johannes de Laybaco, koji je u prezbiteriju crkve na Visokom (g. 1443) naslikao galeriju stubova stojeću na drvenim profiliranim konzolama i pokušao dapače odati perspektivno delovanje jedinstvenog gledišta na ovu prividnu arhitekturu. Ova tendencija ostvariti neku organičku vezu između slika i stene uvek se više ili manje oseća u alpskom slikarstvu, ali je u istom obliku poznata i talijanskome. Upozorujem samo kao na osobito jasan i alpskim sličan primerak na slike u kapeli na evandjelskoj strani presbiterija crkve S. Domenico u Turinu, gde nalazimo apostole naslikane u galeriji stubaca i lukova, koja se diže na kamenitim konsolama. Ova tradicija živi još i u slikama kod Sv. Primoža. Osobito je jasna na južnoj steni, na kojoj je slikar rasporedio 12 slika u slikanoj arhitekturi iz profiliranog venca nad masivnim prizemkom, stubaca, greda, konsola i „Masswerka“. Čini ti se, da gledaš kroz velike više puta razdeljene prozore u prostorije, u kojima se događaju scene. Ova iluzija, koja je u slikarstvu XV stol. veoma problematična, tu je ovako već mnogo napredovala i kako smo videli kod slike sv. 3 kralja dosta je i uspela.

Interesantno je takodjer slediti u našim slikama odnošaj prema prirodi. Uzmemo li n. pr. sliku sv. 3 kralja, onda nam se na prvi mah čini, da između nje i njezinih prethodnica ne postoji nikakva bitna razlika. Shema uske pruge terena pred redom humaka, koji onemogućuju razvitak u dubinu, potpuno je tradicionalan. Odnos figura do prostorije takodjer nije ni iz daleka pravi, premda moramo da priznamo neki napredak u ovom pravcu. Uzmimo ma koju prostoriju na južnoj steni pa ćemo naći, da je svaka za naše iskustvo o pravim odnošajima premalena, ali da usprkos tome relativno ipak dostaje nekome realističkome osećaju, da ova prostorija okružuje ljude te ne prestavlja samo kulisne pozadine, kako je to bilo često još i u 2. pol. XV stol. Gotski provincialni slikar imao je neku shemu, s kojom je udovoljavao najprimitivnijoj potrebi po prostornoj iluziji, naš slikar pak nekako traži uvek novih realističkih prostorij-

¹⁾ Upor. H. Semper o. c. str. 157 sl., kao i slike 35, 36 i 38.

skih motiva tako da između 7 scena, koje se događaju u prostorijama, ova ni u dve među njima nije jednaka. Slično pokušava varirati u nekim uskim granicama i perspektivčku tačku promatranja. Slobodnim pogledima u pejzažu on se uklanja te u ovakvim slučajevima obično zatvara pogled na jednoj strani brežuljkom, na drugoj zgradom (Susret kod zlatne kapije i Poseta kod Elizabete) ili uopće brežuljcima (sv. 3 kralja, Pojava anđela Joakimu), tako da se s jedne strane ukloni svakome previše komplikovanom problemu perspektive, s druge ipak pobudi utisak prilične istinitosti. U općenitom, ovaj odnošaj prema prostoriji isti je kao u nemačkoj



Sl. 12. Sv. Primož kod Kamnika, poseta kod Elizabete.

umetnosti kraja XV i poč. XVI stol. uopće (H. Holbein star., Dürer itd.) s tom iznimkom, da je problem prostorije jasno samo akcidentalnog značenja, u nekom smislu shematički rekvizit sa baš toliko realitičkih crta, koliko je potrebno, da i na njem poznajemo novo vreme. Samo u slici nevolja upotrebio je opširnu vedutu, koja je zbog preočitog kontrasta među grupom u prvom redu i pozadinom samo kulisa, postala bez obzira na celinu. Između prvog reda i pozadine zeva propast, jer nema prelaza, pošto slika nema srednjeg reda. Pokrajina u pozadini uzeta je sa povišenog stanovišta, jer je slikaru stalo pre svega do preglednosti. Ali takodjer ova slika usprkos opreci između pozadine i prednjeg reda odgovara općenitom karakteru umetničkog stvaranja početkom XVI stol.

Karakterističniji od opisa-

nih elemenata za našeg umetnika je njegov odnošaj prema čoveku, kako ga prestavlja, i prema događajima. Sva njegova pažljivost koncentrira se naime na njih. Kod prestavljanja događaja on je u prvome redu jasan. Da postigne ovu jasnoću, on se ograničuje na najnužniji broj učesnika i ako treba veće mase, on i njih deli u lako pregledne grupe. Kod sv. 3 kralja naglasili smo već neki ritam, prema kome je razdelio elemente događaja po plohi. Dapače u slici nevolja, gde je prestavljen veći broj događaja, ovo mnoštvo nigde ne utiče medjusobno na štetu jasnosti pojedinoga događaja. Karakteristična je u ovom pogledu južna stena, gde je svaka scena epski,

i ako krajno ekonomski, složena, a ako je promotrimo bliže, moramo da priznamo, da je svaki prizor, premda reduciran na najnužnije kretnje glavnih lica, ipak pun čuvstva, koje se prenosi i na posmatrača. I baš ova strana daje scenama predstavlj-

enim našim slikarom milinu idila, neku draž koja usprkos realizma događaje pretvara u legendarne — put još nigde nije odnela pobedu nad duševnim svetom i novo vreme nad baštinom srednjeg veka. U vezi s time i tipovi obraza usprkos realističkim crtama, koje se čine često upravo portretne (n. pr. tipovi pod plaštem Majke božje), skroz su idealizirani. Usprkos tome pak ovi su idealni tipovi nešto bitno drugo nego oni gotske umetnosti sredine i delomice i druge polovice XV veka. Naši tipovi odgovaraju potpuno preokretu, koji se u tom pogledu desio utoku 2. pol. XV stol. najviše pod uplivom holandskog, a na prelazu u XVI stol. italijanskog slikarstva, kod kojeg procesa odlučno je sudelovao A. Dürer. Ovaj renesanskim tipovima i renesanskim lepotnim idealom oplodjeni rod čoveka vlada kod našeg slikara potpuno. Primitite samo upravo



Sl. 13. Sv. Primož kod Kamnika, obrezanje malog Isusa i žrtvovanje Isusa u hramu.

romansku eleganciju one dvojice u slici sv. 3 kralja, koji drže plašt Majke božje (Tabla VII, sl. 1). Pak pogledajte onda pojedina lica. Bradati stari kralj (Tabla VII, sl. 2) napominje mletačke tipove, mladi svetac za plaštem Majke božje renesanske mladiće, staro lice onoga, koji se u pozadini nad

lovcem sa sokolom okreće natrag, na karikaturni realizam Lionardovih studija (Tabla VI, sl. 1). Dapače u osećaju neke elegancije s kojom su dati događaji kao Majka božja u hramu kod tkanja ili poseta kod Elizabete podsećaju nas na renesanske primerke, premda ne možemo nigde navoditi direktnih veza. Taj realizam, koji nije ni najmanje kako se na prvi mah čini, individualan, portretan, već takodjer samo konvencionalan, vanredno je bogat tipovima i njihovim varijacijama, te mu se možemo diviti sa više strana: kako n. p. jedanput sa ljubavlju potanko crta stražnji dio konja drugoga kralja u svim anatomskim značajnostima; isto možemo primetiti kod deteta Isusa ili kod dobro sačuvane figure debelog kuhara. Ovi detalji dokazuju takodjer, koliko smo izgubili na drugim mestima, koja su se gore sačuvala. Drugi put iznenadjuje nas realizam s kojim je izražen karakter nekih lica n. pr. spomenutog već starca na konju, koji je protegnuo svoj dugi mršavi vrat te ljubopitno gleda natrag; najsajniji je u tom pogledu svakako kuhar (sl. 1), zatim žena, koja proba prstima vodu za kupanje novorođene (sl. 10) ili žena, koja sedeći šije (sl. 11) te je upravo večno lepa u elegantnoj kretnji, koju joj nameće njezin rad, ili ona iza nje, koja savija klupko (gledaj prste njezine leve ruke!), onda služavka, koja nosi darove u sceni posete kod Elizabete i pevac i operator u sceni obrezanja (sl. 13). Uzmimo onda realizam događanja: gledaj n. pr. lovce, koji *koračaju* ispred crnoga kralja ili grupu dvorskog ludaka i svirača ili onu dvojicu, koji gledaju zvezdu; osobito visoko se popeo naš slikar u potenciranju akcijskog momenta njegovog doživljaja u slikama južne stene. U tom pogledu prva je svakako slika posete Marije kod Elizabete (sl. 12): Kontrast stare i mlade žene; stara uhvatila mladu obema rukama za ruku i ovo hvatanje ruka elegantno dugim prstima i energički obuhvat Marijine ruke iza pesti sadrži toliko osećaja, kako ga retko nalazimo.¹⁾

Realizam našeg slikara ima sve znakove t. zv. nemačke renesanse poč. XVI stol., a ima takodjer upravo za svoje vreme karakterističke tipove lica, koji su bili uzrok u svoje doba, da su pokušali da ih portretni interpretiraju²⁾. Nesumnjivo pak nekoje su figure, kao n. pr. ceremonijar, koji drži mač staroga kralja (Tabla VII. sl. 2.) po obćenitom osećaju, koji odiše iz tipa njegovog lica i karaktera, ili sveti biskup Erazem toliko značajne da ne možemo da ih metnemo u drugo vreme nego na poč. XVI stol.³⁾ Ovo isto vredi i za lice kralja, koji kleči pod plaštem (Tabla VII. sl. 1.) ovo lice izrazito je habsburško i opominje direktno na cara Friderika ili Maksimiliana.

Veoma značajna i barem delomično namerna čini mi se pak visoka

¹⁾ Ovaj motiv nalazimo i kod drugih majstora, n. pr. kod B. Zeitbloma (Beissel o. c. str. 221), gde je mnogo više konvencionalan nego u našem primeru.

²⁾ A. Jellouschek, Die Filial-und Wallfahrtskirche Sti Primi und Feliciani bei Stein u Mitteil. d. hist. Ver. f. Krain 11. g. 1856, str. 12 sl., pokušao je lica pod plaštem identificirati kao portrete tada istaknutih vodećih ličnosti, kod čega je on a priori polazio sa pogrešne premise, da su slike postale skoro posle g. 1472 i na ovoj pretpostavci bazirao interpretaciju tobožnjih portreta.

dekorativnost ovih slika. Ako ih promatramo općenito, deluje na nas samo arabeska kretnja i mozaika boja. Čini se osobito na severnoj steni, da je slikar velike mase boje namerno razdelio. Upornu tačku tvori modra, koja se ritmički opetuje na plaštu drugoga kralja, na plaštu sedeće Madone i odelu Marije sa plaštem. Druga dekorativno osnovna boja je tamnocrvena. Takodjer južna stena prestavlja odličan dekorativni efekat modrih, tamnocrvenih i belih pega.

Datiranje: Dosada su ove slike vrlo različno opredeljivali glede vremena postanka; pojedini datumi varirali su medju sobom za celih 100 godina. Prvi koji je o njima pisao, A. Jellouschek¹⁾, mislio je, da su postale istovremeno sa crkvom; prema njegovom čitanju godišnje brojke na bolti skoro posle g. 1472. Kako smo već spomenuli, lica pod plaštem Marije pripisao je on istaknutim ličnostima onog doba. Graus²⁾ im je opredelio dobu postanka na kraj XV ili poč. XVI veka. Uporna tačka, terminus post quem, bila je za nj g. 1471, godina najvećeg turskog napadaja na ovu okolicu i odjek turskih okrutnosti u slici nevolja. Po njegovom mnenju karakter je slika ranorenesanski ali ne severni, nego je njihov umetnik talijanskog porekla. — Ivan Frankè³⁾ nije se tačnije izrekao glede vremena postanka, mislio je pak, da su slike delo triju majstora (severna stena — život Majke božje — slike ženskih svetaca kod prozora) i da mu se čini južna stena starija od severne. — V. Steska (o. c. str. 24 sl.) prvi je oslonio svoj sud na potpis na severnoj strani ispod slike sv. 3 kralja, koji glasi „Elias Wolff Anno 1592“ i zaključio, da slike potiču s kraja XVI stol. Pošto je opazio, da se na njima na južnoj steni nalazi nekoliko potpisa posetilaca starijih od godine 1592 i našao najstariju g. 1589, zaključio je, da je slikar verovatno ove godine počeo, a g. 1592 završio svoj rad. — Vredi takodjer da navedemo mnenje slikara Hansa Lukescha, koji je pre restauriranja slike pretražio i 2. jan. 1911 priopštio svoj referat biskupskome ordinariatu u Ljubljani.⁴⁾ On je datirao slike *pre* g. 1550 i svojim mnenjem došao istini u blizinu, premda zbog novijeg u temperi izvršenog preslikanja nije opazio, da je ozdo freska te je sudio samo na temelju ikonografskih i različitih vanjskih momenata.

Već iz toga, što sam dosada rekao, postaje nam jasno, da druga polovina XV stol. (Jellouschek) i g. 1592 (Steska) apsolutno ne dolaze u kombinaciju. Takodjer talijanski majstor (Graus) potpuno je isključen.

Ali, kako je sa potpisom Elije Wolffa i godinom 1592? Ako ne bi proti ovoj godini govorio već stil naših slika i, kako ćemo videti, još drugi momenti, njezina je verovatnost uzdrmana već po slučajnim momen-

1) O. c.

2) St. Primus u. Felicianus bei Stein u. Kirchenschmuck, XVI. g. Graz. 1885. Str. 21 sl.

3) O. c.

4) V. Steska o. c. str. 23, primedba 44: „Die Bilder sind zwar schon mit Leimfarben ausgeführt, aber noch vollkommen gothisierend mit Anklängen an Dürer und wären vor 1550 anzusetzen.“

tima, kojim takodje treba dati barem nekoliko vere. Ovi slučajni momenti potpisí su posetilaca crkve, koji su kojekakvim oštrim predmetom i posle sredine XVI stoleća crvenilom (Rötel) potpisivali svoja imena i datume u ili na maz sa slikama. Najviše nalazimo ovakovih potpisa na južnoj steni na prizemlju ili u blizini njegovog gornjeg kraja. Pretražio sam ih, koliko je to uopće moguće, i našao sledeće iz dobe okolo g. 1592 i *pre* nje, koliko se dadu pročitati:

1. — U pravokutnom okviru gotskim pismenima: *Sauß M(arкови) Gott ist mein Hoff(nung) 159(3?)*.

2. — U okviru latinskim pismenima: Lucas Stäbe, onda gotskim: *Hilf Gott in Leidt 1580 Jahr*.

3. — U okviru Michell Stan . . snig.

4. — ERVSZXW.

5. — Jo . . . 159(2?).

6. — Geo . . . 158(6?).

7. — GB 89 (= 1589).

8. — *Sauß Ma(r?)hovitsch. Gott ist me'n Hoffnung 1590*.

9. — Adamus 1590, 1.

10. — Anno 27 (svakako 1627) Deus refugium meum.

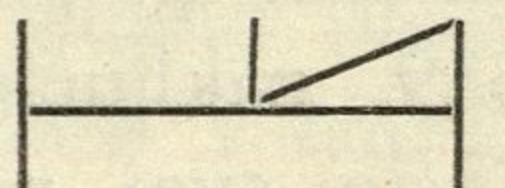
11. — 1585 Hic me adfuisse fateor W . . .

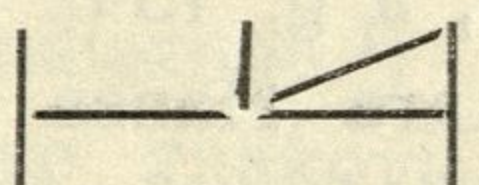
12. — 1588 Jar Hic me adfuisse fateor H(?) . . .

13. — 1591 Josephus Wret . . . itz.

14. — Michel Pisaniz 1591 i nejasan grb (ptica?).

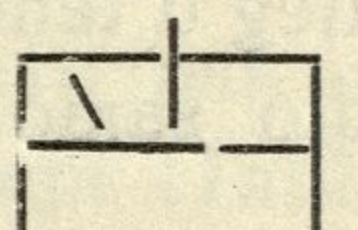
15 — *Anno 1559¹⁾ Auxilium meum a Domino Walthassar S . . .*

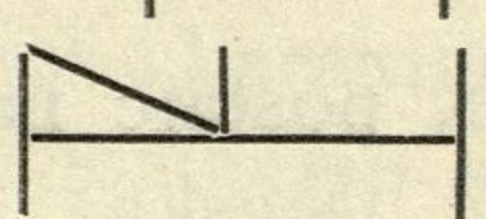
16.  159₈ (= 1594).

159_V (= 1595),  1595

i globus sa krstom

1599, 159₈ (= 1594)

 MDXCIII

 159₈ (= 1594).

17. AH (A. H.) 88 (= 1588).

18. — Hic fuit Sebastianus Makill(?).

19. — Mathias Huebmann.

20. — A^o 1626 die uero 1. Junii hic fuit reverendus dominus Mathias Skerbezius miserrimus sacerdos et peregrinus labacensis m(anu) propria.

21. — Pietro P. Gallo Goritiensis.

Na severnoj steni uspelo mi je samo pod Isusom koji kleči u slici nevolja pročitati ovo: A planta pedis usque ad verticem non erat in eo

¹⁾ Potpuno sigurno. Godišnju brojku tek sam ja sam delomice oslobodio kreča.

sa . . . s. — Na slikanom vencu prizemlja na beloj pruzi, na kojoj se nalazi potpis E. Wolffa, našao sam pod crnim kraljem teško čitljiv potpis sa crvenilom (Rötel): Michael.

Iz ove množine potpisa, od kojih je većina iz dobe pre g. 1592, postaje nam jasno, da slike ne mogu da budu tek iz kraja XVI stol. Ali i potpis E. Wolffa sam nema znakova, koji bi nas mogli uveriti, da je to *potpis umetnika*. Nalazi se na beloj pruzi venca prizemlja pod predjašnjim nogama rasedlanog konja i paža koji gleda zvezdu. Izradjen je *crvenilom* (Rötel; ja se barem nisam mogao uveriti, da bi to bila boja) i nedostaje mu već na prvi mah ozbiljnost i *reprezentativnost* starih umetničkih potpisa (sl. 15). Napis počinje s *krstom*, koji se veoma često nalazi kao početak starih potpisa posetilaca; u našem slučaju stiliziran je u obliku pisma L sa vodoravnom crtom u sredini. Za tim dolazi tanko zacrtan monogram latinskih slova WE — početka njegovog imena a onda gotskim slovima ispisano *Elias Wolff*, zatim malo manje i uzvišeno latinicom *Anno*, te opet veliko 1592. Celi potpis dakle ovakav je: † WE Elias. Wolff Anno 1592. Ja mislim, da bi se slikar, koji je dovršio tako veliko i ozbiljno delo, drukčije potpisao, ako bi se uopće potpisao. Potpisi gotskog doba, ako ih uopće nalazimo, veoma su rečiti, obično nam kažu kada je bio rad dovršen, ime utemeljitelja i ime slikara, koji uvek izričito kaže, da je on slikao. E. Wolff pak o svom karakteru uopće šuti. Još više od gotskih rečiti su potpisi kraja XVI stol., kad se pojavi na potpisima ne samo masa titula nego i bogoljubnih uzdisaja te ne možemo misliti, da dokumenat o takvom delu ne bi izgledao inače nego potpis E. Wolffa. — Istina je, da se medju imenima slikara Chönovog doba poč. XVII stol. nalazi i neki Elias Wolff, ali ova jednakost u imenima nedostaje za identifikaciju. Osim toga veoma nam je teško ono što znademo o slikaru E. Wolffu¹⁾ (imenovan je u Chrönovim zapiscima g. 1626 i 1644) dovesti u sklad s autorom naših fresaka, kako nam se po njima prikazuje. Ovo delo morao bi Chrönov Wolff, pa makar da su dva, dovršiti u veoma ranih godinama; rad sam po svome stilističkom karakteru, kako ćemo još potanko izložiti, pada u 1. pol. XVI stol. te bi ga g. 1492 mogao izvršiti samo veoma star slikar, koji je učio svoj posao još u prvoj polovini stoleća i kasnije nije bitno napredovao. Ali ne možemo zamisliti slikara, koji bi posle 40—50 godina rada slikao još uvek jednako kako je počeo; ni kod običnog zanatlije se to ne može zamisliti. S druge strane moramo ipak da priznamo, da je potpis E. Wolffa nešto presvečan za običnog posetioca. Neki (Jellouschek) su navodili g. 1592 kao godinu prve restauracije slika. Otkuda im je ovaj izveštaj, ne kažu, ali verovatno je to samo kombinacija na temelju toga potpisa.

Jedini historijski dokumenat, koji govori o našim slikama, to je list kamničkog župnika Sebastijana Trebuhana od 6. jun. 1597 patriarhi u Videm (Udine). List kaže, da je ova crkva lepa i *urešena slikama* kao retko koja

1) Upor. V. Steska o, c. str. 24.

u Kranjskoj; ovamo dolaze mase hodočasnika, ali ljudi, od kad su saznali, da se u crkvi na humku ne čuvaju više svete mošti, počeli su napuštati hodočašće te postoji strah, da hodočašće uopće prestane.¹⁾ Da su slike u istini postale g. 1592, pisac bi sigurno primetio barem, da je bila crkva nedavno slikana. A osim toga i žalba da hodočašće prestaje, govori protiv postanka u to doba. Ovakav rad mogao je postati samo u doba procvata ove crkve.

Ali slike same sadrže dosta momenata, koji pričaju o vremenu kada su po prilici postale i ove momente apsolutno ne možemo dovesti u sklad sa krajem XVI v.

Najpre *stil*. Neposrednu vezu sa gotikom konstatirali smo u množini bitnih crta. Veza slika sa stenom jedna je od njih, ali važna. Verovatno namerni iluzionizam pogleda ispod arkada u slici sv. tri kralja rodio se iz drugoga duha i na početku XVI veka više nas ne iznenadjuje. Utvrdili smo dalje da ima broj kompozicionalnih shema, medju kojima su najvažniji sv. tri kralja i slika nevolja sa Marijom s plaštem, tradicionalni karakter u odlučno kasnogotskoj formulaciji, kod slika sv. tri kralja su jasnom tendencijom podati događaj usprkos nerealističkom temelju, koliko moguće verovatno. Duboko sredovečnu tradiciju sadrži isto tako i slika rođenja Majke božje, samo je nju novo doba u skladu sa svojim tendencijama promenilo u žanr. Razvitak problema prostorijske odgovara stanju na početku XVI v. Približili smo se karakteru vremena i putem tipova, koji odgovaraju potpuno novom vrlo značajnom repertoaru realističkih lica umetnosti u Dürerovo doba. Neki obrazi tako su značajni, da je uopće nemoguće staviti ih u koje drugo doba (orlonosi habsburški obraz kralja pod plaštem, sedobradi stari kralj, debeli ceremoniar ili bezbradi svetac za plaštem Majke božje).²⁾ Ali ima i druge ikonografske crte, koje su značajne za doba postanka slika. Spomenuli smo već, da se ljubaznost pozdrava Elizabete prema Mariji izražava slično kao kod Zeitbloma na svršetku XV veka.³⁾ Još više znakova svojeg doba pokazuje scena obrezanja Isusa. Ova scena kao celina je žanrska slika, koju teško možemo zamisliti bez sudelovanja holandskog umetničkog miljea prve polovine XVI veka. Osobito nas opominje na holandske realističke kreacije prve polovine XVI veka glava muškarca sa naočalima koji vrši operaciju i onoga koji na levoj strani peva.

„Masswerk“, koji ispunjava vrhove slikanih ploha, ima poznogotski karakter. On je doduše dekorativno samovoljno komponiran, ali je ipak još toliko razumljiv u svojoj funkciji, da se nama čini već n. pr. u sredini XVI stol. nemoguć te bi ga najpre još datirali okolo g. 1520. Interesantan dokument formalno dvoličnog doba, u kojem su postale naše slike,

1) V. Steska o. c. str. 6.

2) Isti tip nalazi se na slici Majke božje sa plaštem u prezbitariju crkve u Marenkerku. Ova slika je datirana sa g. 1523.

3) Gl. sliku 221 kod Beisela o. c.

pružaju nam arhitekture. Uz potpuno gotske (u sceni obrezanja, neprimanja Joakimova dara, sobe u kojoj Marija tka zavesu) nalazimo i potpuno renesanske (rotunda, gde se događa naveštenje, u sceni darovanja Isusa u hramu i u sceni zaruke). Arhitekture u sceni sv. 3 kralja imaju još sredovečni tvrdjavski karakter. Ženski sveci uz prozore na južnoj strani stoje na lepim gotskim konsolama karakterističkim za kasnu gotiku prvih decenija XVI stol. Nad glavama nalaze se baldahini s fialama, koje se gde gde prepleću sa svojim vrhovima — takodjer veoma značajan motiv ovog doba. Svuda su gotske forme prikazane bez primesa tuđih elemenata a jednako su čiste i renesanske. Karakteristična je u tom pogledu renesanska dubina završena motivom školjke kod slike sv. biskupa Erazma. Potpuno je jasno, da su se nalazila u mašti umetnika dva sistema, koja su mu bila jednako domaća premda gotika još nadmašuje. Karakteristički nam se isto to pokazuje i kod predmeta umetničkog zanata. Lepe gotske primerke naslikao nam je naš slikar n. pr. u arci mira, koja ima oblik običnog gotskog sanduka, na čijem se krovu nalaze dva anđela; uz oltar sa arkom mira na stepenicama nalazi se lepa kadionica; krevet, na kojem leži mati Marije prestavlja lep primerak gotskog pokućstva. Karakterističku renesansku robu nose kralji u dar Isusu: crni kralj posudu u obliku roga, drugi kralj okruglu širokome kaležu sličnu posudu na čijem se kraju nalaze anđeli; Majka božja, koja prima kraljeve, sedi na sklopljivoj stolici (Faltstuhl), karakterističnoj za 1. pol XVI veka.

Ali još jedan put ka datiranju pružaju nam ove slike, naime *haljine* u koliko slikar reproducira odelo svog vremena.

Karakteristične haljine, koje nalazimo na našim slikama, sve se dadu opredeliti u okviru prvih triju decenija XVI stol.: važno je, da ne nalazimo još karakterističnih novih elemenata, koji prodiru oko g. 1530.¹⁾ Karakteristični elementi nošnje na našim slikama sledeći su:

a) *kod muškaraca*: Dugačke *kose* koje padaju na ramena (n. pr. kod paža, koji pokazuje na zvezdu, kod debelog ceremoniara iza staroga kralja, kod cara i kneza u slici nevolja i kod obojice svetaca, koji drže plašt,) (Tabla VII, sl. 1 i 14); uz to nalazimo isto tako već na kratko ošišanu kosu. Moda dugačke kose karakteristična je za kraj XV veka a u XVI v. pomalo prestaje; rešiteljna promena pak dogodi se tek oko g. 1520. — *Cipele* (Tabla VIII, sl. 1. 2) na našim slikama imaju sve spreda širok oblik, koji se je pojavio na kraju XV v. te je značajan za 1. polovinu XVI v. — *Čarape* (Tabla VI, sl. 1, 2) do kolena odlučene su od čakšira (n. pr. kod prednjeg lovca ispred deve crnog kralja, kod paža, koji gleda zvezdu ili mladog ceremoniara iza staroga kralja); ova veoma značajna novost pojavljuje se tek na početku XVI stoleća. Karakteristična za ovo vreme takodjer je *kabanica* kod obojice ceremoniara iza staroga kralja i cara pod plaštem Majke božje. — I

¹⁾ O onom što ide upor. W. Quincke, Handbuch der Kostümkunde, 3 Aufl. Leipzig 1908, str. 132 sl. Trachten der Neuzeit. — Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, str. 499 sl.

kod žena nalazimo čitav broj značajnih crta. *Kose*. Ako glava nije pokrivena kao kod švalje u sceni tkanja zavese ili služavke u sceni posete kod Elizabete, kosa je spletena u lepe pletenice, koje su zavijene u venac (sl. 11 i 12). Ovakve figure nalazimo često i u skulpturi početkom XVI stol. (kipovi na oltaru južnog broda crkve u Crngrobu). Najviše puta je glava pokrivena pokrivo u obliku (Haube) i to najrazličitijih oblika: dva put dapače u obliku čalme (leva mati u sceni ubijanja nevine dece i žena



Sl. 14. Sv. Primož kod Kamnika, dvojica poslužitelja gledaju zvezdu.

iza kneza pod plaštem Marije) (Tabla VII sl. 1). Ova raznovrsnost pokriva u obliku (Haube) karakteristična je za drugu polovinu XV stol. Posle g. 1520 pokriva toga oblika pomalo potpuno prestaje. Kosa, koja se vidi ispod pokriva više puta pokrivena je mrežom (Haarhaube) (kod žene između cara i kneza u slici nevolja i kod sv. Katarine). Veoma je značajan za žensko odelo *izrezak na prsima i rukavi* (Tabla VII. sl. 1, sl. 6, 7 i 10.) Izrezak na prsima uvek je dubok, ali u svakom slučaju dosta visoko pokriven košuljom, koje gornji kraj pokriva prsi vodoravno i pušta vrat go, ali nikada ne stiže pod vrat. Ovo je važno, jer se duboki izrezak održao do približno 1520 a takodjer i košulja u isto doba stiže visoko pod vrat, gde se završuje u nabranoj ogrlici (Krause); od toga značajnoga detalja kasnije nošnje na našim slikama ne nalazimo ni traga. Gde je haljina na prsima otvorena upravo do pojasa te je otvoreni deo držan zajedno pomoću vrpce izvedene u cik-

caku (n. pr. kod ženskog sveca sa probodenim vratom ili sv. Katarine). Na rukavima nalazimo karakterističan prosek na laktu ili takodjer po celoj dužini na stražnjoj strani: u ovom su slučaju rukavi mestimično spojeni, kroz otvorene komade pak promaljavaju se široki rukav i košulje. Gledaj u tom pogledu žene u sceni ubijanja nevine dece, koje imaju rukave otvorene poprečno na laktovima; po duljini otvorene rukave imade služavka, koja

u sceni rođenja donosi jelo i služavka u sceni posete kod Elizabete. — Veoma karakteristični rukav, koji dopire samo do lakta sa širokim rukavom košulje koji dole visi kod sv. Katarine i žene koja savija klupko, nalazimo n. pr. u slici iz legende o kraljici Sabe u kapeli Smiška z Vrchovišt, u crkvi sv. Barbare, u Kutnoj Hori kod žene koja drži skut (Schleppe) kraljice.¹⁾ Ova slika je iz kraja XV veka. Sličan rukav vidi takodje na XXXVIII listu broj 693 dela *Zur Geschichte der Kostüme nach Zeichnungen von Louis Braun, W. Diez etc.* (izišlo u Münchenu kod Braun & Schneider, bez godine) iz prve trećine XVI veka. — Veoma značajan široki rukav ženskog sveca s probodenim vratom (slika 7) nalazi se u istoj zbirci broj 420 iz prve trećine XVI stol. — Haljine razvojne faze kako je nalazimo u freskama crkve sv. Primoža nalazimo i kod nemačkih slikara početka XVI stol. n. pr. kod A. Dürera (u J. Friedländer, *A. Dürer* str. 37 dve žene iz otprilike 1495; str. 159 car Maksimilijan; u Burger-Schmitz-Beth, *Deutsche Malerei III*, sl. 102. Elspet Tucher iz circa 1500, sl. 104, slika žene iz 1503); kod L. Cranacha star, (upor. slike u C. Glaser, *Lucas Cranach, Leipzig 1921*), koji slika na početku svog rada još ove kostime i tek kasnije prelazi na modu sredine XVI v. — Karakteristične za ovu modu takodjer su bogate kese koje vise o pojasu n. pr. kod Elizabete a osobito lep primerak kod staroga kralja (Tabla VII, sl. 2). Vrstu primeraka iz g. 1510—1540 gledaj u A. Racinet, *Geschichte des Kostüms, deutsche Ausgabe von A. Rosenberg, III Bd.* Berlin 1888, tablica Europe XV—XVI str. br. 5, 6 i 7; osobito br. 7 veoma je srodan kesi staroga kralja. Kostimi na slikama crkve sv. Primoža govore dakle za prva dva decenija XVI stol.

Još nam ostaje jedan put, kojim ćemo možda moći još bliže opredeliti vreme postanka naših slika naime:

Odnosaj fresaka kod sv. Primoža prema drugim spomenicima stenskog slikarstva u Sloveniji na kraju XV i na početku XVI veka. — Spomenici, koji dolaze kao uporedni materijal u obzir sledeći su:

1. — Freske novijeg sloja u staroj crkvi sv. Osvalda na Jezerskom. Vreme postanka kraj XV v.

2. — Freske u presbiteriju crkve sv. Ulriha na Križnoj Gori kod Škofje Loke. Postanak nekako u 1. deceniju XVI v.

3. — Freske u presbiteriju i brodu crkve u Praprečama, datirane sa g. 1522 i 1524.

4. — Freska Majke božje sa plaštem i sv. Ana Samotreća (Selbdritt) u presbiteriju župne crkve u Marenberku, datirana sa g. 1523.

5. Legenda sv. Jakova na vanjštini crkve u Bodeščama. Datirana sa godinom 1524.

6. — Ulomak fresaka u Kamniku u donjoj kapeli na Malom Gradu iz 2. ili 3. decenija XVI v.

7. — Ostaci fresaka u kapeli kraj kapele „božjeg groba“ u Dednom

¹⁾ Gl. Zd. Wirth, Kutteneberg, Praha 1912, sl. 28.

Dolu kod Višnje gore iz otprilike 3. decenija XVI stol.

8. — Freske kapelice u šumi kraj Crngroba iz 2. ili 3. decenija XVI stol.

9. — Dela *Majstora presbiterija sv. Osvalda* iz trećeg i četvrtog decenija XVI stol. (Presbiterij sv. Osvalda kod Škofje Loke, koji je jedini datiran, iz god. 1534).¹

U celoj ovoj grupi spomenika nalazimo osim dela *Majstora presbiterija sv. Osvalda* i slike u Bodeščama zajedničke crte, koje dozvoljavaju da se zaključi o vrlo značajnoj stilističkoj struji u čijoj su posledici one postale. U užu grupu stavljam Jezersko, sv. Ulriha na Križnoj gori, Sv. Primoža nad Kamnikom, kapelicu kraj Crngroba i Kamnik. Ostale pak spomenike uzimljem u obzir samo kao pomoćnu grupu, koja ima samo nekoje od značajnih crta.

Iz označene uže grupe do sada je samo Jezersko stilski i vremenski ustanovljeno.² Najbliže su njima prema nekim stilskim crtama freske na Križnoj gori, samo što su realistika dogadjaja i lica dosta napredovala. Ali ipak ima i neka uža srodnost u tipovima, osobito u licu službenika, koji prima pileće bedro te ga nosi kralju, onda u licu mršavog biskupa i u dekorativnim motivima iz finih belih lozica na crvenoj pozadini kraj prozora i iz plastičkoga u sredini izdubljenog diska koji je karakterističan rekvizit ornamentike ovih dveju crkava. Zajednička je njima i upotreba slikanog „Masswerka“ na bolti sa namerom podati ga plastički realno. Ali ipak realizam slikara na Križnoj gori dosta nadmašuje onaj na Jezerskom. Osobito sjajnu figuru stvorio je njegov majstor u licu staroga biskupa u pozi govornika. Ako uporedimo ovaj realizam sa savremenim nemačkim naći ćemo mu tamo nenadnu paralelu kod H. Holbeina u slici ručka iz legende sv. Ulriha iz g. 1512.³ Križnu goru možemo bez obzira na paralelno stanovište Holbeinove slike do realnoga sveta datirati negde između g. 1500 i 1510, da dobijemo potrebno rastojanje prema Jezerskome i opravdamo s druge strane blizinu sa sv. Primožem.

Križna gora imade isto tako neke druge crte srodne Jezerskome, koje kod sv. Primoža ne nalazimo a koje još dulje vreme žive u našem slikarstvu. Tako n. pr. značajno kasnogotsko „uho“, dekorativno prevrnut kraj plašta, što je isto tako karakteristično za kraj XV i početak XVI stoleća. Pored toga vrlo značajan je oštro slomljeni poredjaj nabora, koji ovi slikari upotrebljavaju više dekorativno nego realistički. Sravnite samo rukav biskupa, koji pruža službeniku pileće bedro, ili veoma značajni, skoro kaligrafski poredjaj nabora odela andjela na bolti. Ovaj poredjaj nabora upotrebljavao je vrlo vešto, ali samo još dekorativno, slikar u Praprečama u 3. deceniju XVI v., dok ga slikar kod sv. Primoža upotrebljava u više

¹ U kratko gledaj o tome u članku F. Stelè, Gotsko slikarstvo na Kranjskem u Buličevom zborniku, Split—Zagreb 1924 str. 488 sl. i u Fr. Stelè, Oris zgod. umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, str. 31, 32 i 33 sl.

² Fr. Stelè, Gotske freske na Jezerskem u Zborniku za umetn. zgodovino I. 1., str. 109 sl.

³ Heidrich, Altdeutsche Malerei, sl. 183.

umerenom obliku, ali ipak na veoma srodan način (upor. žene koje prisustvuju zaruci Marije i plašt sv. Erazma). Najdalje u shematiziranju ovoga stila poredjaja nabora išao je Majstor presbiterija sv. Osvalda koji je načinio iz njega samo još sistem za mehaničko podražavanje.

U obzir uzeti treba takodjer *srodnost u koloritu*. Svi ovi slikari upotrebljuju veoma značajne boje, koje dele po stenama u velikim plohama. Ove su boje u prvome redu tamno-crvena, žuta, zelena, ljubičasta, bela. Značajno je upotrebljavanje ljubičastih sena i nekih drugih kombinacija boja. Crvenu boju sene ovi majstori s još tamnijom crvenom — crta, koju možete uporediti na odelu Krista na Maslinovoj gori na Jezerskom, na plaštu biskupa u slici napadaja medveda na Križnoj gori i na plaštu sv. Erazma kod Primoža. Veoma vole seniti belu sa ljubičastom. Ovu kombinaciju pokazuje na pr. na Jezerskom plašt Marije u sceni naveštenja; veliku ulogu ima ona na Križnoj gori na odelima andjela na bolti; kod sv. Primoža pak nalazimo je na odelu simbola sv. evandjeliste Mateja i nekim drugim mestima (n. pr. rukav jednoga iz pratnje na slici sv. 3 kralja između crnoga i srednjeg kralja). Na svim ovim slikama srećemo takodjer belu boju senjenu sa žutom, žutu senjenu sa crvenom itd. Tragovi ovog kolorističkog sistema idu kroz sve gore nabrojene slike, bela senjena sa ljubičastom karakteriše isto tako i širu grupu te je nalazimo i u Marenberku, u Praprečama i u Kamniku. Jedino Majstora presbiterija sv. Osvalda sjedinjava s našim slikama samo stil poredjaja nabora, dok je njegov kolorit potpuno drukčiji. Videli smo, da slikara Križne gore vežu s jedne strane uže veze

sa Jezerskim, a na drugoj osobito sa sv. Primožem, premda je srodnost sa Jezerskim veća nego sa sv. Primožem. I opći koloristički efekat je kod prve dvojice više srodan. Veće pak je s druge strane srodstvo Križne gore sa sv. Primožem u pogledu kostima. Sistem odela je isti (cipele, frizure, haljine žena, osobito karakteristički dekoleté itd.), tako da u ovoj grupi stoje vrlo značajno naprotiv kraj XV i početak XVI veka. Upotreba Mass-



Sl. 15. Sv. Primož kod Kamnika, potpis Elije Wolffa.

werka u dekorativne svrhe svoj je trojici zajednička, a nalazimo je u već dekadentnom stanju takodjer u slikama u Praprečama.

Kao neke vrste završetak grupe Jezersko-Križna gora-Sv. Primož nama izgledaju *slike kaplice u šumi kod Crngroba*. Ni ove slike ne možemo oliko približiti nekima iz opisanih, da bi mogli govoriti o zajedničkom majstoru. Za datiranje ovog dela imademo u mnogobrojnim starim potpisima posetilaca na stenama barem približni terminus ante quem. Najstarije godine, koje smo konstatirali u tim natpisima sledeće su: *Hic fuit Gre...* 1529, onda dva puta 1534, više puta 1535, dva puta 1537 i više iz četrdesetih godina. *Pre godine 1529* dakle postale su ove slike, ali ako ih sravnimo sa drugima, teško možemo s njima natrag preko drugog decenija XVI st. Srodnosti sa opisanom grupom ima mnogo, ali ipak imademo utisak, da je modeliranje odela naprednije nego kod opisane grupe. Takodjer pronicanje renesanskih elemenata čini se jače nego kod sv. Primoža. Karakterističan primerak pruža sedeća Majka božja sa golim stojećim Detetom, koje blagosilja. Dete je potpuno renesansko prema izradi i shvaćanju oblika tela. Potpuno renesanski nam se čini takodjer sv. Djordje, koji sa svojom gracioznom pozom, koju je zauzeo, da probode zmaja (aždaju), opominje na elegantnog službenika koji gleda zvezdu na slikama kod sv. Primoža. A zajednica s ostalom grupom pokazuje se u realističkim tipovima ženskim i muškim (osobito tipička lica biskupa, koja spominju obraz sv. Erazma kod sv. Primoža). Spomenuti moramo takodjer elegantno lepe duge prste ženskih svetaca, kojima se ističu i figure kod sv. Primoža. Slikar kapele kraj Crngroba upotrebljava takodjer slikani „Masswerk“ u dekorativne svrhe u bokovima izdubina. Kolorit je srodan, izrada pak više realistički plastična nego kod one grupe. Ovde nalazimo samo još slabe tragove gore opisanog dekorativno stiliziranog poredjaja nabora. Karakteristične boje su takodjer u ovom delu tamno-crvena senjena s tamnijom istom bojom, zelena, modra, bela senjena sa žutom (Marija) ili ljubičastom (sv. Ana), pa ljubičasta senjena tamnijom istom bojom. Haljine i frizure žena zajedničke su sv. Primožu (sv. Helena imade duboko otvoreno odelo na prsima i izrezak vodoravno pokriven, kube u obliku čalme, upor. takodjer sv. Apoloniju).

Sliku legende sv. Jakova u Bodeščama navodim samo zato što je datirana sa godinom 1524 i što su njezine haljine istog sistema kao kod sv. Primoža; sliku Marije sa plaštem u Marenberku, datiranu sa g. 1523 pak zbog srodnih kombinacija boja (oblaci u ljubičastom tonu) i idealističkog talijanskog dugokosog tipa sv. Sebastijana, koji nas opominje na mladog sveca za plaštem Majke božje kod sv. Primoža.

Posle svega, što nam kaže sravnjivanje slika sv. Primoža sa savremenim u Sloveniji, moraćemo isto uvrstiti u već označenu glavnu grupu, koja imade mnogo zajedničkih tačaka i čije je prvo poznato delo (Jezersko) datirano na kraj XV v., a čije najnaprednije delo (kapela u šumi kod Crngroba)

pada u vreme okolo 1520 ili malo kasnije¹⁾). Srodnost medju tim spomenicima nije tolika da bi mogli postaviti tezu radioničke zajednice; jasna je naprotiv zajednica razvitka iste stilske struje. Vremensko rastojanje izmedju slika kapelice kod Crngroba i slika crkve sv. Primoža verovatno nije veliko. Posle svega što smo dosada kazali o razvitku kostima, koji nastupaju u veoma značajnim i u jedinstven sistem spadajućim kombinacijama, o razvitku slikarskog stila u Sloveniji kako ga predstavlja opisana grupa, s obzirom na opće postojanje savremenog slikarstva u Srednjoj Evropi u prva dva decenija XVI v., na posletku obzirom na pronicanje starih od gotike baštinjenih shemata novim realističnijim tipovima, osobito talijansko renesanskim lepotnim tipovima i novim više čovečanskim shvaćanjem, mi ćemo se teško odlučiti datirati freske crkve sv. Primoža dalje u XVI stol. nego u 2. decenij ili, ako možnost pomaknemo do skrajnih granica, moguće u 3. decenij. Ova konstatacija od velike je važnosti za gradju historije umetnosti u Sloveniji, jer smo s opisanom grupom spomenika konstatirali za prvu trećinu XVI stol. novu visinu u razvoju slikarstva, čiji se temelj verovatno nalazi u kojoj visoko razvijenoj, u našim krajevima odomaćenoj slikarskoj radionici.

Kao dokaz našem slikaru paralelnih pojava baš u drugom decenju XVI stol. narodni razvitak provincialne umetničke ličnosti M. R. (Max Reichlich), kako ju je opredelio H. Semper²⁾). On konstatuje za kasnija dela toga majstora, specijalno za slike vanjštine unutrašnjih krila glavnoga oltara u Heiligenblutu u Koruškoj iste karakterističke crte koje smo našli i kod sv. Primoža, naime haljine, tipovi lica, ruke u krajnje profinjenim formama, u smislu talijanske renesanse plemenite forme, novi arhitektonski motivi i izrada tradicionalnih kompozicija u žanrskom smislu. Usprkos ovoj konstataciji poredjivanje spomenutih slika s onima kod sv. Primoža dokazuje, da je taj više proniknut talijanskim duhom osobito u tipovima.

Autor slika u crkvi sv. Primoža dakle bez sumnje nije Italijanac, kako je mislio Graus, nego ili pod uplivom srednjeevropskog slikarstva vaspitan domaći umetnik ili pak stranac iz ovoga okružja, koji se je odomaćio kod nas. Novi elementi kako ih nalazimo u njegovoj umetnosti, svi su preuzeti posredstvom nemačkog miljeja. Rezultat rada našega slikara potpuno je paralelan t. zv. severnoj (nemačkoj) renesansi. Interesantno je primetiti, da u celoj ovoj grupi, za čiji smo najstariji spomenik, Jezersko,³⁾

¹⁾ Historija crkve, u koliko je do sada ustanovljena (Fr. Stelè, Polit. okraj Kamnik str. 160 sl.), ne pruža nam podataka, iz kojih bi mi mogli zaključiti o vremenu postanka ovih slika. Moguće je jedino, da nam godina postanka prezbiterija 1507 pruža ujedno i terminus post quem, jer je raniji postanak iz stilskih razloga isključen, premda je brod crkve postao već g. 1459 (Upor. Fr. Stelè, Epigrafične drobtine u Zborniku za umetn. zgodovino V., str. 43 sl.)

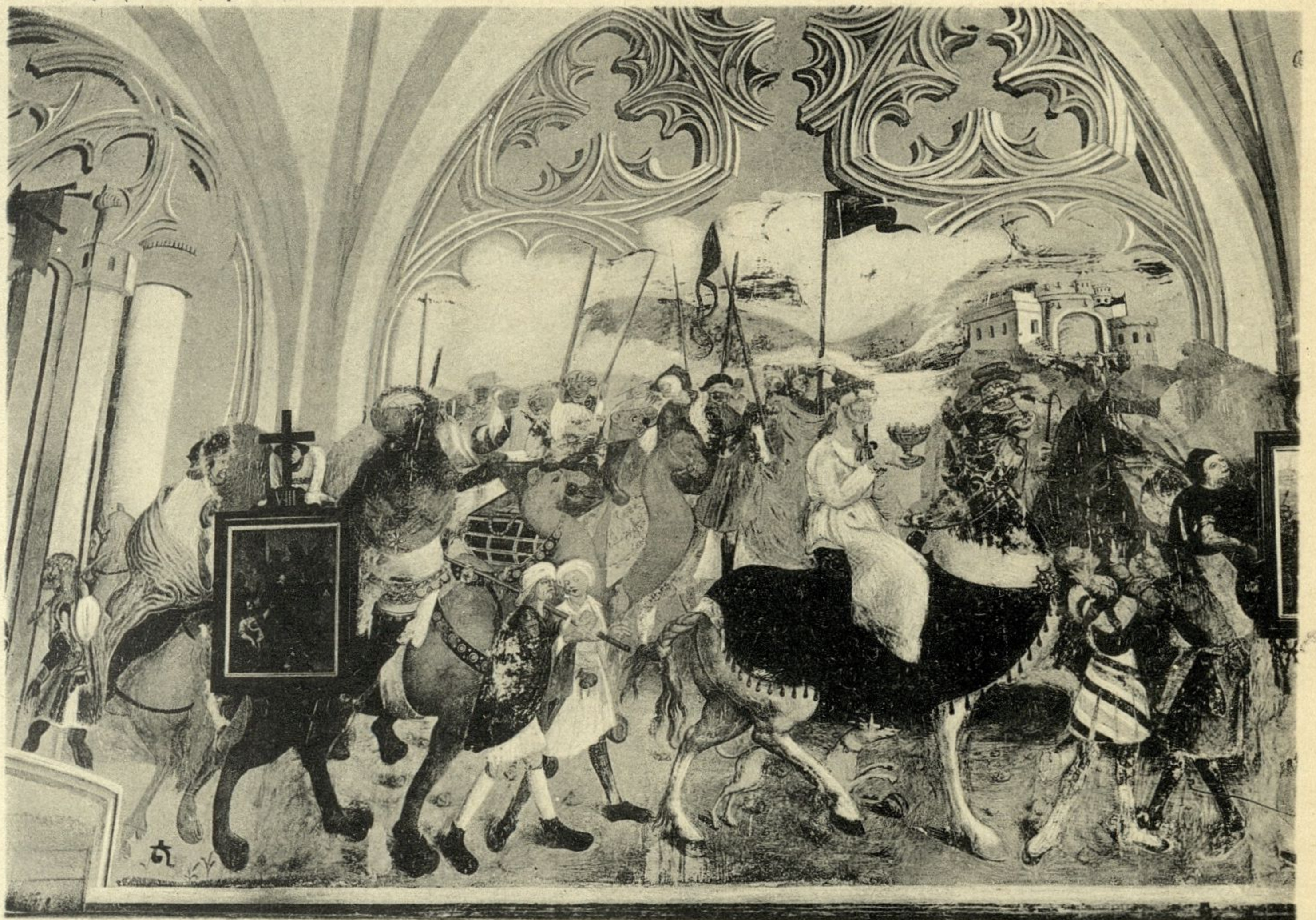
²⁾ Fr. Stelè, Gotske freske na Jezerskom u Zborniku za umetnostno zgodovino I. g. str. 109 sl.

³⁾ O, c. str. 167 sl.

konstatovali, da je postao kao posledica upliva nürnbergške slikarske škole u alpskim krajevima, ne nalazimo nikakvog traga upliva važne pod neposrednim talijanskim uticajem postale tirolske slikarske škole M. Pachera, nego da ide u celoj toj grupi razvitak više ili manje paralelno sa razvitkom slikarstva u istočnim alpskim predelima na koje je u početku XVI stol. odlučno uplivalo baš nürnbergsko slikarstvo, kako se ono razvilo pod uticajem Dürera odnosno novog renesanskog duha.

43389





Sl. 1. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. 3 Kralja.



Sl. 2. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. 3 Kralja.



Sl. 1. Sv. Primož kod Kamnika, Marija sa plaštem (posle restauracije).



Sl. 2. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. 3 Kralja, detajl.



