

K PROFILU POZNOGOTSKEGA STENSKEGA SLIKARSTVA

KSENIJA ROZMAN

Dve izmed izhodišč sta posebno pomembni pri proučevanju srednjeveškega stenskega slikarstva:

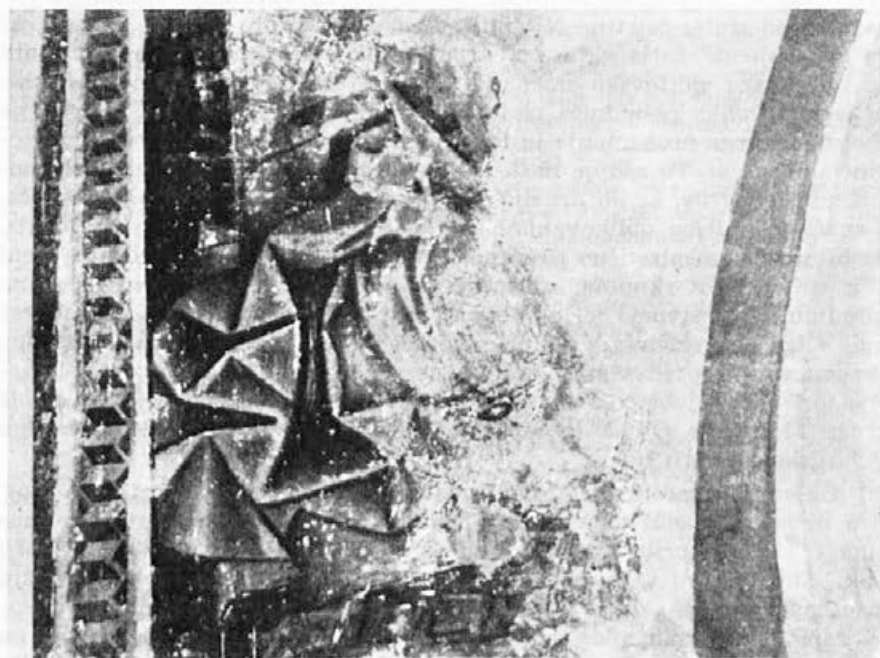
1. izhodišče, ki ima za merilo stil slikarije in
2. izhodišče, ki ima namen, da opredeli stensko slikarstvo tudi z upoštevanjem arhitekturnega okvira. Določeneje povedano: izhodišče z namenom, da opredeli stenske slikarije kot del okrasa v **prostoru**.

I. K prvi izhodiščni točki, k vprašanju stila slikarije v poznem srednjem veku pri nas, se vzporedno postavlja vprašanje o sorodnih pojavih v drugih delih Zahodne Evrope, zlasti v tistih, ki jim je naše ozemlje po svoji legi in preteklosti najbliže.¹ Prvič gre za vprašanje stenskega slikarstva od tretje četrtine XIV. do nekako dvajsetih let XV. stoletja, ki ga pripisujemo »furlanskim mojstrom«.² Ti so se namreč očitno naslonili na italijansko giottovsko smer, na slikarsko dediščino Giottove reforme, ki je bila velika pobudnica nadaljnega razvoja v slikarstvu, drugod pa spet nenehnega posnemanja in lokalnega prikrojevanja, ki izzveni v provincialni obliki. To zadnje nasledstvo se pojavi pri nas v obliki del imenovanih mojstrov, ki jih družijo težnje po **poglobitvi prostora**, prizorišča, z značilno kulisno oblikovanimi škatlastimi prostorninami in pa težnja, da bi bila telesa **plastično izražena**. Izmika pa se za zdaj določnejši oceni t. i. pofurlanska skupina, zlasti njena primerjava s sočasnimi in stilno sorodnim slikarstvom, ne le v bližnji Furlaniji in na Koroškem, marveč tudi v bolj provincialnih krajih severovzhodne Italije in Južne Tirolske. Pri tem mislim predvsem na določnejše nakazovanje smeri razvoja slikarstva pri nas v dobi po furlanskih mojstrih. Tako npr. glede delavnic iz kroga Mojstra z Otoka in Mošenj, Mojstra prezbiterija sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru itd.

Časovno vzporedna tej pofurlanski skupini so dela Žirovniškega mojstra in najzgodnejša dela Janeza Ljubljanskega. Za njimi je večja skupina t. i. suško-prileške smeri z doslej znanimi deli v Suhu pri Škofji Loki, Stari Fužini v Bohinjski dolini (del), Bodeščaj pri Bledu, Prilesju pri Plaveh v Soški dolini, na Goljevici nad Anhovim in v Avčah v Posočju. Pri teh spomenikih ne poudarjam toliko elementov, ki kažejo na sorodnost s furlanskimi delavnicami, pač pa nov moment, ki se uveljavlja pri nas po sredi XV. stoletja: pri vsej tej skupini opazimo namreč izraženo težnjo po tektonizaciji figur, težnjo po izrazu obrazov, ki spominja

na grafiko, zlasti lesoreze, in pa težnjo po dekorativnih, bogato gubanih oblačilih. Značilno dekorativno gubanje pri suško-prileški smeri spominja na draperije z evropskega severa ob prelomnici med gotiko in renesanso, in sicer na draperije z oljnih ali tabelnih slik, posebno še z grafičnih listov. Za primerjavo³ pogledjmo del ohranjene draperije ange-lovega oznanjenja iz Prilesja pri Plaveh in draperijo sv. Barbare z grafičnega lista Israela van Meckenema ml., učenca Mojstra E. S. Z najdbo vzora z grafičnega lista se datacija celotne skupine premakne za dobro desetletje čez sredo XV. stoletja, se približa delu Maškega mojstra iz leta 1467 na Mačah nad Preddvorom pri Kranju, precej pa se časovno odmakne delu furlanskih mojstrov. Kratka opomba le še glede Avč. Danes močno zbledele freske kljub temu pričajo prav z gubanjem draperije o posnemanju grafičnih predlog, verjetno iz briksenškega kroga. Na oboku so naslikani angeli z različnimi glasbili, ki jih je P. Kuret v svoji seminarski nalogi iz leta 1959 natančneje poimenoval in pri tem ugotovil, da gre za instrumente, ki so jih začeli uporabljati šele v renesansi.

Če se povrnemo h krogu fresk z vplivi iz grafičnih listov, se pokaže, da je po sredi XV. stoletja prav ta slikarska vrsta imela pomembno vlogo tudi na naših tleh. Pri tem moramo imeti pred očmi še to, da so prvi lesorezi nastali na začetku XV. stoletja, bakrorezi pa nekoliko pred sredo istega stoletja. Brez teh vplivov je nerazložljiv Maški mojster, kot je že ugotovil F. Stele,⁴ nadalje goropeški krog, Brod v Bohinjski dolini, štajerski krog (Vitanje, Vuzenica, Prevalje itd.), ob koncu stoletja Senič-



Sl. 111. Prilesje pri Plaveh, podružna cerkev; draperija angela Gabrijele; 60. leta 15. stol.
Prilesje près de Plave, succursale; plissements chez l'ange Gabriel; 1460 env.



Sl. 112. Israel van Meckenem ml., sv. Barbara; grafični list iz tretje četrtine 15. stol.
Israel van Meckenem jun., Ste Barbe; gravure, troisième quart du 15^e siècle



Sl. 113. Suha pri Skofji Loki, podružna cerkev; sv. Janez evangelist in Jernej; 60. leta 15. stol.

Suha près de Skofja Loka, succursale; St Jean Évangéliste et St Bartholomé; 1460 env.

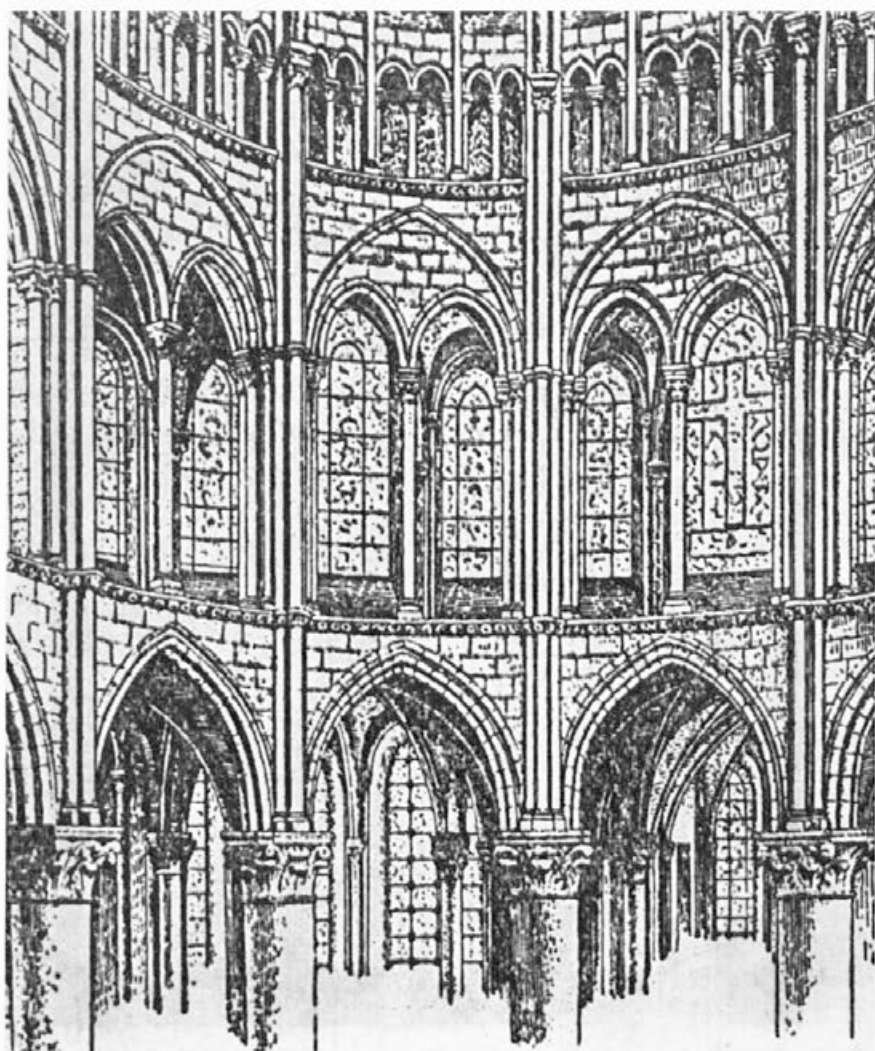
no pri Golniku, istrski cikel, Marija z Jezusom iz Bistre pri Vrhniki itd. Nekatere figure iz cerkve v Gluhem Vrhovlju nad Kožbano v Goriških Brdih pričajo o vplivih in vzorih v zahodnem delu slovenskega ozemlja v zadnji četrtini XV. stoletja. Marija z zunanjščine slavoloka je s svojim bogato gubanim oblačilom primer za vplive grafike ali pa morda tabelne slike; Boštjanovo telo izraža težnjo po anatomskem oblikovanju akta s tipičnim severnjaškim prizvokom, zlasti pri naturalističnem popisovanju mišičastega telesa; angel z oboka pa je primer oživelega kri-



Sl. 114. H. in J. van Eyck, sv. Janez Krstnik in Evangelist; detajl iz zaprtih kraljevskih oltarjev, 1432

H. et J. van Eyck „St Jean Baptiste et St Jean Évangéliste; détail des ailes fermées de l'autel de Gent, 1432

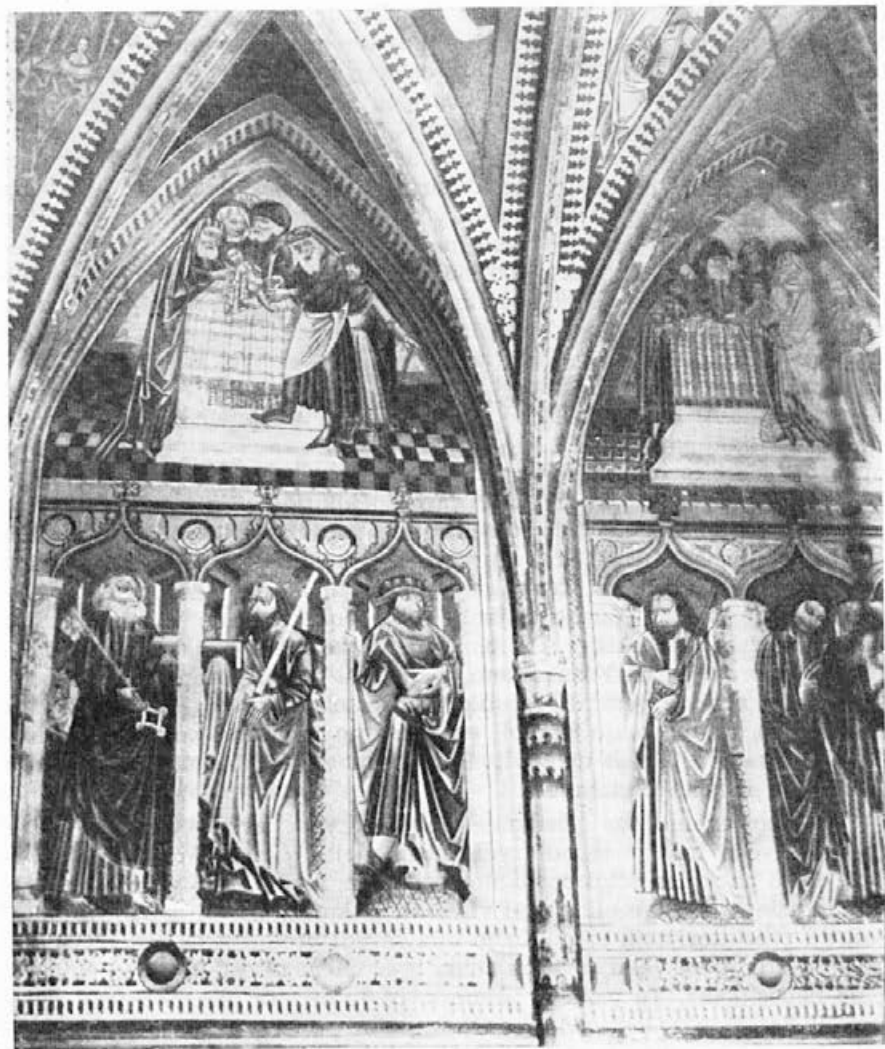
latca, ki intenzivno piha v svoj instrument, saj se je kar skrčil, da bi globlje zajel sapo in zatrobil. Njegova halja kaže že na renesančno pojmovano oblačilo, ki se tesno prilega telesu. — Omenim naj še nekatere figure z Jezerskega iz devetdesetih let XV. stoletja, s Križne gore iz leta 1502, z zunanjščine slavoloka sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru iz okrog leta 1524, ki ne prispevajo k renesančnemu času le z modnimi novostmi, temveč tudi s svojimi gestami in držami, ki postajajo vse bolj individualizirane, prepričljive in človeške. Ne oživlja pa samo figura. Tudi notranj-



Sl. 115. Reims, St. Remi; notranjščina prezbiterija; okrog leta 1180

Reims, St Rémi; intérieur du choeur; 1180 env.

ščine postajajo realnejša podoba življenja. Pogledi v krajino se odpirajo skozi okna in vrata, kar je splošno sredstvo za upodabljanje tretje dimenzije v zgodnji renesansi na severu, notranjščine pa so opremljene tudi s sočasnim pohištvo. Oživlja tudi krajina, po kateri se ne premikajo več toge in pravilčno narejene figure. Nov **ritem figur** se pojavlja v ciklu Treh kraljev v Srednji vasi pri Šenčurju. Z večjo mero se stopnjuje ta ritem v ciklu Treh kraljev na Mačah pri Preddvoru in pri sv. Primožu nad Kamnikom.



Sl. 116. Suha pri Skofji Loki, podružna cerkev; freske na severni steni prezbitarija; 60. leta 15. stol.

Suhe près de Skofja Loka, succursale; fresques sur le mur septentrional du choeur; 1460. env.

II. Temeljno delo, ki načinja drugo vprašanje, vprašanje opredelitve stenskega slikarstva glede na prostor, omejen z arhitekturno lupino, je Steletov članek Slikani svodovi gotških prezbitarija u Slovenačkoj,⁴ kjer avtor ugotavlja vlogo arhitekturnih elementov v gotških prezbitarijih, tipe prezbitarijev in ikonografski sistem poslikave arhitekture: reber, kjer presličast motiv ponazarja rast v višino; drugod spet razni ornament in barvasti pasovi omejujejo in ločijo aktivni člen od pasivnega; ornament stiliziranih oblakov, ki pomenijo nebo, simbolično nakazujejo

prostor figuram na obočnih kapah itd. To delo dopolnjujejo nadaljnje Steletove ugotovitve v Cerkvenem slikarstvu med Slovenci⁵ in v Monumentih I.,⁶ ko govori avtor o tipu poslikanega gotskega prezbiterijskega in ga imenuje »kranjskega«, vendar s pripombo, da podobne najdemo tudi na Goriškem in sosednjem Koroškem. — E. Cevc ugotavlja v Naši sodobnosti,⁷ da se ideal srednjeevropske arhitekturne koncepcije pri nas ni uresničil razen v nekaterih redkih primerih. Pravi, da se arhitekturna lupina na Kranjskem ni razkrojila v tisto kristalinično diafanost, ki je značilna za klasično gotiko, ampak je vztrajala pri primarni funkciji stene, kakršno varuje Mediteran od starokrščanske dobe dalje. Meni, da se »dežele, do kamor je segel spomin antičnega racionalizma, niso mogle v arhitekturni simboliki sprostiti do dematerializiranega, neba na zemlji«, ki ga je uresničilo srednjeevropsko gotsko stavbarstvo. Ideal arhitekturnega baldahina, ki je odločal pri zadnjem, se niti v Italiji niti pri nas ni mogel uveljaviti kot samostojen, razbremenjen stavbni element, njegova idejna vsebina pa je našla svojevrsten odsev prav v tipu poslikanega gotskega prezbiterijskega. — Kar zadeva princip diafane strukture gotskega prostora, ugotavlja H. Jantzen,⁸ da ne učinkuje več stena glavne ladje gotske katedrale kot kontinuirajoča masa, temveč kot plastika s pogledi v prostor stranskih ladij, ki se prikazujejo kot optične folije. Isti avtor tudi dokazuje, da učinek diafanega principa strukture odzame katedralnemu prostoru težo, kar je najbolj zgovorno prikazano v prezbiterijskih klasične gotske arhitekture. Pri tem omenja značilno oblikovanje prezbiterijskega prostora na Francoskem, v matični deželi gotike, kjer so značilne korne obhode porabili v gotiki za prostorninsko poglobitev svetišča z namenom, da ustvarijo čim bolj enakomerno in pisano ozadje prezbiterijskim arkadam. V teh ugotovitvah tiči namreč tudi ključ za reševanje sistema in pomena poslikave t. i. »kranjskega prezbiterijskega«.

Če upoštevamo vse poslikane dele cerkvene arhitekture na naših tleh in seveda tudi ponekod izven naših meja, je skoraj odveč ugotavljati, da so na zunanjsčini poslikali tiste stene, ki jih je obiskovalec videl: zahodno steno, kjer je bil glavni vhod, in še katero izmed zunanjih ladijskih ali prezbiterijskih sten. Ko je bila zaradi vremenskih težav v naših krajih v srednjem veku severna stena brez oken, ni ostala njena zunanjsčina neposlikana. To pa le v primeru, če je bila ta plat obrnjena proti naselju, kot je to v Gostevah, Bodeščah, Babni polici v Loški dolini in drugod. Kar zadeva slikanje sten, so prizori tako upodobljeni, da jih obiskovalec spremlja s pogledom, stopajoč od glavnega vhoda proti slavoloku. Tako se na severni steni na zahodu pogosto začena npr. prizor Treh kraljev, ko se kralji poslavljajo od Heroda, dalje, ko jašejo po pokrajini, in končno, ko se poklonijo. S poklonom se prizor neha, z njim pa je tudi konec severne stene, kajti na vzhodu jo omejuje slavolok, ki pomeni vhod v najbolj sakralni del prostora, obenem pa tudi mejo, do koder je smel priti vernik. Prezbiterijski prostor je poudarjen še s tem, da je za eno ali več stopnic dvignjen nad višino ladje, kjer so bili zbrani ljudje. Iz le-te je bil tudi usmerjen pogled v središče prezbiterijskega, kjer je potekal obred. Na podlagi nekaterih študij srednjeveškega cerkvenega obredja je ugotovljeno,¹⁰ da je obiskovalec gotske katedrale kot soudeleženec daritve najlaže zasledoval liturgični proces, če je stal v osi srednje ladje. Tudi



Sl. 117. Gluho Vrhovlje, podružna cerkev; freska preroka; zadnja četrtina 15. stol.

Gluho Vrhovlje, succursale; fresque d'un prophète; dernier quart du 15^e siècle



Sl. 118. Dunaj, cerkev sv. Stefana; Anton Pilgram, lastna podoba; začetek 16. stol.

Vienne, église St Etienne; Anton Pilgram, autoportrait; début du 16^e siècle

v tem je del odgovora, ki ga je treba imeti pred očmi pri reševanju pomena in vloge poslikanja naših prezbiterijev, saj se prav z osi enoladijskih prostornin odpira tipičen pogled vanje (Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, Suha, Senično itd.). Kot potrdilo o preračunanju prostornine in njenega poslikanja glede na pogled obiskovalca naj omenim primer iz cerkve Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru: enoladijski prostor je obokan s poznogotskim zvezdastim obokom. Bogato profilirana rebra sklepajo v osi ladje trije glavni sklepniki, vsi kamnoseško okrašeni. Druga stikališča reber prav tako povezujejo manjši sklepniki, vendar niso vsi kamnoseško okrašeni. Na zahodni strani, kjer je verjetno nekoč stal kor, ki je bil starejši od današnjega, so namreč sklepnike ob straneh samo poslikali.

Če opazujemo s freskami poslikane ploskve sten, se v skladu s stilom slikarije kaže do srede XIV. stoletja njihov izrecno dekorativni izraz, ki nas spominja na tapete ali zavese; od srede XIV. stoletja, zlasti pa v XV. stoletju, gledamo prizore v kulisno oblikovanih prostorninah, ki naj bi se videle kot poglobljene stene. Iluzijo o umišljenem prostoru izven cerkvene stene podpro zlasti v drugi polovici XV. stoletja naslikane konzole, stebri, loki, perspektivično poglobljajoče se stene, pa tudi figure same, ki so postale kar nekakšne »naslikane plastike«. Vrh tega videza predstavlja slikarija klasičnih »kranjskih prezbiterijev«. Menim, da videz, ki ga dojemamo skupaj z ubranimi pisanimi barvami, npr. ob pogledu na prezbiterij v Suhi, ko se krog in krog po stenah vrste med poligonalnimi polstebri in naslikanimi stebri masivne, kiparsko pojmovane

figure apostolov pred perspektivično poglobljajočo se steno v obliki dveh poševno postavljenih sten, res ni brez povezave s hotenjem klasičnih gotskih katedral. Tu se skozi »prave« arkade odpirajo rahlo zabrisani pogledi na ozadja s kornimi kapelami in pisanimi poslikanimi okni. Vendar pa gre ob primerjavi teh dveh objektov tudi za razliko, ki se seveda ne omejuje le na omenjena dva. Za dobrih dvesto let mlajši poslikani »kranjski prezbiteriji« zahtevajo za dožemanje svoje prostornine določeno stojno točko v osi ladje nekoliko pred slavalokom, od koder se odpira tipični in najboljšežnejši pogled vanje in na perspektivično nakazan, naslikano podaljšan korni prostor. Kar zadeva zadnje, bolj ali manj uspešno naslikano perspektivno prostornino s prej naštetimi elementi in pa preračunanost na določeno glediščno točko iz ladijskega prostora, gre gotovo za pridobitev, ki je gotiki tuja, ne pa renesansi. Gre namreč za tisto centralno točko, ki je nekako prav v sredini prezbiterija gotske katedrale (od tu se odpira osrednji pogled na imenovani korni obhod), ki pa jo najdemo skoraj dve sto let kasneje na naših tleh v sakralnih objektih, premaknjeno v ladijski prostor, v »profani del« sakralnega prostora.

Proti koncu XV. stoletja naletimo še na novo vrsto optično, s perspektivo razširjenega prostora: na odpiranje naslikane prostornine v drugo prostornino s prehodom iz naslikanega zaprtega prostora skozi odprto okno ali vrata v pokrajino (npr. Križna gora), kar je brez dvoma delež evropskega severa. Po drugi strani spet drugje naletimo na navidezni prehod iz naslikane prostornine na steni v cerkveni prostor s pomočjo naslikanega podija, drugod spet s pomočjo naslikane okenske police, skozi katero zre prerok na dogajanje v prezbiteriju. Posebno pri zadnjem primeru gre za pogosten iluzionistični motiv druge polovice XV. stoletja in začetka XVI. stoletja, ki ga uporabljajo tudi v kiparstvu. Namen pričaranja iluzije prostora ima tudi naslikano krogovičje, ki naj bi predstavljalo nekak plastični okvir prizoru, ki se dogaja na nebu ali zemlji, v krajini ali kakšnem drugem prostoru izven meja sten.

In končno še vprašanje, ki se javlja prav v zadnjem času. Številna poročila vizitacij (iz XVII. stoletja) omenjajo, da je vizitator ukazal prebeliti freske. Pri tem je treba pripomniti, da ne gre vedno za prebeljenje ali za plasti beležev, temveč tudi za več kot centimeter debele plasti ometov. To se je pokazalo npr. pred dobrim letom v ladji v Bodeščah pri Bledu, ko so prišle na dan freske Mojstra Jakobove legende iz leta 1524. Podobna usoda je doletela freske v prezbiteriju v Kozariščah v Loški dolini, kjer debela plast kasnejšega ometa ni le zakrila slikarije, temveč tudi zravnila stene, ki so bile, kot je bil v srednjem veku običaj, nekoliko valovite. Nadalje gre tudi za splošno vprašanje poslikanja notranjih cerkvenih sten tudi takrat, ko nas ne zanima izrecno figuralno ali ornamentalno poslikanje. Ob tem naletimo na odgovore, ki jih iz svoje prakse naštevajo konservatorji M. Zadnikar,¹¹ Iv. Komelj¹² in M. Železnik.¹³ Vedno znova se postavljajo namreč vprašanja tonov v notranjščinah. Jasno je, da odgovori na ta vprašanja ne smejo biti apriorni, ukrojeni po nekem splošnem mnenju o barvah in tonih prostorov v raznih obdobjih. Temelje lahko edino na ohranjenem zgodovinskem dokumentu, ki se pogosto skriva očem pod mlajšimi barvnimi plastmi pa tudi ometi.

Tako npr. omenja M. Železnik zvrstitev barvnih plasti v romanskem prostoru cerkve sv. Tomaža nad Praprotnim¹⁴ in obenem našteva še druge spremembe, ki so nastale v prostoru: povečan brezbiterij in z njim nov dotok svetlobe skozi prezbiterijska okna, v baroku nova okna, ki so osvetljevala pisani svet detajlov in celote zlatih oltarjev, kamor so se s sten selile ikonografske upodobitve.¹³ Treba je namreč tudi zanesljivo ugotoviti, kateri deli cerkvene arhitekture so bili poslikani, kdaj in kako.

Če spremljamo torej spremembe, ki so v stoletjih nastajale s poslikanjem prostornin, in upoštevamo pri tem še tiste, ki so nastale na nekem, pogosto romanskem objektu, s pomočjo preurejanja arhitekture v smislu vedno novih zahtev v obliki posameznih detajlov, posebno pa še spremembe z vidika celotne notranjščine z opremo vred, dobimo odgovor na stanje in videz cerkvenih objektov na naših tleh v določenem času. Po eni strani počasi odgovarjajo na vprašanje o vlogi in obliki stenskega slikarstva pri nas v drugi polovici XVI. stoletja nova odkritja (npr. brezbiterij v Kozariščah v Loški dolini, poslikan leta 1597). Po drugi strani pa se kažejo nova merila s stališča, ki smo ga prej omenili: s stališča celotnega organizma objekta. Če bomo upoštevali razmerja med poznogotskim stenskim slikarstvom v okviru sočasne ali času prikrojene arhitekture in opreme ter enako zastavili razmerje za stensko slikarstvo ali poslikanje notranjščine, tudi morda samo v obliki različnih tonov ali odtenkov tonov v drugi polovici XVI. in na začetku XVII. stoletja, bo mogoče le nekako odgovoriti na vprašanje o vlogi in obliki našega stenskega slikarstva v tem obdobju.

Opombe

¹ F. **Stele**, Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji, Ephemeredis instituti archaeologici bulgarici, vol. XVI., Sardiace 1950.

² F. **Stele**, Die friaulanische Gruppe in d. got. Wandmalerei Sloweniens, Festschrift f. K. M. Swoboda, (Wien) 1959, 265 in sl.

³ K. **Rozman**, Freske suško-prileške smeri, diplomatska naloga, Ljubljana 1959, 46.

⁴ F. **Stele**, Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stoletja. Šišičev zbornik, Zagreb 1929, 267 in sl.

⁵ F. **Stele**, nav. delo, Celje 1937, 67 in sl.

⁶ F. **Stele**, nav. delo, Ljubljana 1935 in sl.

⁷ E. **Cevc**, Naša sodobnost, l. 1959, 937

⁸ H. **Jantzen**, Über d. got. Kirchenraum u. andere Aufsätze, Berlin 1951, 10, 11, 14, 19.

Isti, Kunst der Gotik, Hamburg 1957, 72, 74.

¹⁰ H. **Jantzen**, Kunst d. Gotik, 31.

¹¹ M. **Zadnikar**, Romanska arhitektura na Slovenskem, Ljubljana 1959, 42 in pri posameznih spomenikih.

¹² I. **Komelj**, Varstvo spomenikov VI., Ljubljana 1959, 63.

¹³ M. **Zelesnik**, Varstvo spomenikov VII., Ljubljana 1960, 243.

¹⁴ Glej opombo ¹³!

¹⁵ Za primer naj bo skupina angelov z vrsto orodja za mučenje na freskah v Spodnji Besnici pri Kranju iz leta 1512 in pa ikonografsko podobna skupina na desnem stranskem oltarju v isti cerkvi iz 17. stoletja.

RÉSUMÉ

CONTRIBUTION AU PROFIL DE LA PEINTURE MURALE DU GOTHIQUE

Dans son rapport l'auteur mentionne deux points de départ qui lui semblent particulièrement importants pour l'étude de la peinture médiévale:

1. le point de départ dont le but est de classifier la peinture du point de vue du style

2. le point de départ dont le but est la classification de la peinture murale du point de vue de son cadre architectural, à savoir comme partie du décor dans l'espace.

Quant au premier point de départ, c'est-à-dire au problème de la peinture du moyen âge avancé en Slovénie, il s'agit des fresques qui vont jusqu'à 1420 environ et qui sont attribuées aux maîtres friouliens (v. 2), peintres d'orientation giottesque, appuyés sur les grandes conquêtes de la réforme de Giotto, mais qu'ils ont remaniés dans le goût local. Ce qu'il y a de particulièrement important chez ces peintres, quant au style de leurs peintures, c'est leur tendance à un **approfondissement de l'espace**, à savoir de la scène, et à une **expression plastique** des corps. Le groupe des maîtres dits »postfriouliens« (leurs oeuvres se trouvent p. ex. à Mošnje et à Otok près de Radovljica en Haute-Carniole, à Sv. Janez sur le lac de Bohinj etc.) devra être déterminé plus exactement aussi du point de vue de la peinture de ce temps dans le Frioul voisin, en Carinthie et aussi dans diverses localités plutôt provinciales au nord-est de l'Italie.

Chronologiquement parallèles à ce groupe sont les oeuvres du maître de Žirovnica et les oeuvres de jeunesse de Janez de Ljubljana. Un groupe plus grand leur succède, dit le groupe de Suha et de Prilesje, dont les oeuvres se trouvent à Suha près de Skofja Loka, à Stara Fužina dans la vallée de Bohinj, à Bodešče près de Bled et à Prilesje, à Goljevica et à Avče dans la vallée de la Soča. Quant à ce groupe, l'auteur y relève un moment nouveau qui, après le milieu du XV^e siècle, se fait valoir en Slovénie: la tendance à rendre les figures tectoniques, l'expression des visages qui font penser à ceux exécutés en gravure et notamment à ceux de la xylographie, et la tendance à donner aux vêtements une grande richesse de plis et une disposition décorative, ce qui fait penser à des tendances semblables, caractéristiques pour le nord européen, dans la période de la transition du gothique à la renaissance. L'auteur cite en exemple une feuille graphique de Israel van Meckenem jun. et la partie conservée du vêtement de l'ange de l'annonciation à Prilesje. A cause de la parenté et sans doute aussi de la dépendance de ces deux exemples, l'auteur date le groupe des peintres de l'orientation de Suha et de Prilesje dans les années environ 1460, tout en attirant l'attention sur le fait que les premières xylographies européennes sont connues dès le début de XV^e siècle, tandis que les premières gravures y apparaissent vers le milieu de ce même siècle. Ensuite, l'auteur énumère les divers moments caractéristiques pour la renaissance, soit dans le sens du nord soit dans celui du sud: les instruments des anges à la voûte de Avče, pour lesquels, en 1959, P. Kuret a établi, dans son étude, qu'ils n'étaient employés qu'au temps de la renaissance; l'animation des figures aussi par des gestes; les vêtements conçus dans le style de la renaissance; le décor des intérieurs datant de cette même époque; la représentation de la troisième dimension à l'aide de vues à travers des fenêtres ou des portes ouvertes qu'employaient avec profit

aussi les peintres Septentrionaux, ou bien, à l'aide des passages apparents de l'espace peint à la paroi dans l'espace de l'église, soit de derrière un appui de fenêtre peint, soit d'une estrade peinte etc.; un rythme nouveau des figures (p. ex. dans le groupe des rois mages); les exemples de la peinture profane dans l'esprit de la renaissance (au château de Otočec près de Novo mesto en Basse-Carniole); les formes des monuments funéraires et des armoiries peints dans le style de la renaissance etc.

Dans la seconde partie du rapport, l'auteur entame la question de la classification de la peinture murale du moyen âge avancé par rapport à l'espace limité par la coquille architecturale. Après avoir énuméré quelques constatations importantes relatives à cette question (de F. Stelè, de E. Cevc et de H. Jantzen), l'auteur cherche à éclaircir la question concernant le matériel national de ce genre. Elle constate que ce sont celle des parois extérieures que le visiteur pouvait voir en arrivant, qui ont été couvertes de peintures, c'est-à-dire, la paroi à l'ouest de l'entrée principale et une des parois extérieures regardant vers la localité. Dans l'intérieur, les scènes sont disposées de manière que le visiteur les accompagne du regard, en marchant de l'entrée principale vers le chœur, où les scènes se terminent à la voûte qui marque l'entrée dans la partie la plus sacrée de l'espace et, en même temps, la limite jusqu'à laquelle pouvait arriver le fidèle. De la nef, où se tenaient les fidèles, le regard était aussi dirigé vers le centre du chœur, où se déployait le culte. Certaines études sur le culte ecclésiastique médiéval nous permettent de conclure (v. 10) que le visiteur d'une cathédrale gothique qui participait au culte, pouvait suivre le mieux le processus liturgique, quand il se trouvait dans l'axe de la nef centrale. Le même vaut pour l'architecture ecclésiastique slovène, car c'est justement de l'axe des intérieurs des églises qui, pour la plupart, ne sont qu'à une nef, que s'ouvre la vue caractéristique vers les chœurs peints. Tandis que les fresques peintes jusqu'au milieu du XIV^e siècle révèlent un caractère décoratif marqué qui fait penser à des tapisseries ou à des rideaux, depuis le milieu du XIV^e siècle, les scènes commencent à se dérouler dans des espaces formés en coulisses, destinés à donner l'impression d'un approfondissement des parois. L'illusion d'un espace imaginaire hors de la paroi de l'église est soutenue, surtout dans la seconde moitié du XV^e siècle, par des consoles, des colonnes et des voûtes peintes, des parois s'approfondissant en perspective et aussi des figures, devenues elles-mêmes presque une espèce de «plastiques peintes». Selon l'opinion de l'auteur, la vue que nous percevons en regardant p. ex. l'exemple caractéristique du «choeur carniolais» à Suha près de Skofja Loka, où tout autour des parois du chœur se rangent, entre des demi-colonnes polygonales et des colonnes peintes, des figures massives des apôtres, conçues à la manière plastique et placées devant une paroi en perspective en forme de deux parois en biais, n'est pas une vue sans rapport avec la tendance des cathédrales gothiques classiques où, à travers des arcades «vraies» s'ouvrent des vues légèrement effacées vers le fond du chœur avec ses absidioles et ses vitraux peints. L'auteur dit pourtant que cette comparaison nous amène aussi à une différence. Les «choeurs carniolais» postérieurs de plus de deux siècles, exigent, pour la perception de leur espace véritable et de celui peint, un point fixe déterminé dans l'axe de la nef, un peu au-devant de l'arc de triomphe, d'où s'ouvre la vue la plus caractéristique et la plus vaste vers ceux-ci et vers le chœur exécuté en perspective et prolongé avec des peintures. En ce qui concerne l'espace peint dans une perspective plus ou moins réussie et le point d'observation déterminé par le calcul dans la nef, l'auteur est d'avis qu'il s'agit d'une acquisition qui est étrangère à l'art gothique, mais qui n'est pas inconnue à la renaissance. Il s'agit, en outre, de ce point central qui se trouve à peu près au juste milieu du chœur de la cathédrale gothique (d'où s'ouvre la vue centrale sur le déambulatoire), mais qu'on ne retrace que deux siècles plus tard dans les objets sacrés sur le territoire slovène, transféré dans la nef, dans la «partie profane» de l'espace sacré.

L'auteur conclue: «D'un côté, de nouvelles découvertes, comme p. ex. le chœur récemment découvert à Kozarišče dans la Loška dolina, peint en 1597, commencent à nous donner, peu à peu, la réponse sur la question du rôle et de la forme de la peinture murale slovène dans la seconde moitié

du XVI^e siècle (car de cette période, on ne connaissait, jusqu'à présent, que des monuments peints très rares). D'autre côté, surgissent des réponses avec des critères nouveaux: surtout avec celui de l'organisme entier de l'objet, avec toutes les nuances, bien que reposant sur des constatations apparemment modestes concernant les tons des couches et la succession des peintures. En tenant compte du rapport entre la peinture murale du gothique avancé dans le cadre de l'architecture et du décor contemporains ou assimilés à l'époque et en établissant un rapport pareil pour la peinture murale ou la peinture de l'intérieur, peut-être aussi seulement sous la forme des tons différents ou des nuances des tons, dans la seconde moitié du XVI^e et au début du XVII^e siècles, on réussira peut-être à donner une réponse à la question du rôle et de la forme de la peinture murale à cette époque-là.»