

RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

*Janez Balazic, Murska Sobota*POSLIKAVA V KAPELI SV. HELENE
V ŠENKOVCU

Kapela sv. Helene v Šenkovcu pri Čakovcu je domala neznan spomenik gotskega stenskega slikarstva. O konzervatorskih delih pri tej cerkvi je med prvimi pisal Emilio Laszowski že v dvajsetih letih 20. stoletja.¹ Anđela Horvat pozneje piše, da gre za pavlinski samostan, pa o njegovih ustanoviteljih iz zadnje četrtine 14. stoletja ter o povezavah s Hermanom Celjskim.² Ta naj bi bil namreč pokrovitelj izgradnje zahodnega samostanskega krila v letu 1420, kakor to sporoča Josip Bedeković.³ Anđela Horvat, ki se naslanja na Bedekovićevo poročilo iz 1752, v zvezi s tem omenja, da je o donaciji grofov Celjskih pričalo več

Z vednostjo kolegov iz Muzeja Medimurja v Čakovcu, posebej direktorice Ljubice Ramušćak in prof. Josipa Vidovića, sem večkrat obiskal ta izjemni spomenik, za katerega skrbijo. Za naklonjenost in posredovanje kvalitetnih, tudi na tem mestu deloma objavljenih posnetkov iz fototeke Hrvatskog restaivatorskog zavoda v Zagrebu, se zahvaljujem prof. Ivanu Srši. Za ljubezno posredovanje informacij in za možnost vpogleda v arhivsko gradivo o Šenkovcu sem dolžan zahvalo gospe mag. Sanji Grković iz Hrvatskog zavoda za zaščito kulturnih spomenika v Zagrebu.

¹ Emilio Laszowski, Zrinski mauzolej u sv. Jeleni kod Čakovca, *Hrvatsko kolo. Književno-naučni zbornik*, IX [Redovno izdanje Matice Hrvatske za god. 1927 i 1928], Zagreb 1928, pp. 244–259. Gre za zanimivo zgodbo o odkrivanju grobnice Zrinskih pod okriljem prizadevanj »Bratstva Hrvatskega zmaja« (*Brača Hrvatskog zmaja*). Veliki mojster sam – namreč Emilio Laszowski – je tako leta 1924 (pp. 255 ss.) zastavil arheološka izkopavanja s ciljem, da bi izkopane ostanke slovite hrvaške plemiške rodbine Zrinskih prenesli v zagrebsko katedralo po zgledu podobnega akta z relikti Petra Zrinskega in Krste Frankopana iz Dunajskega Novega mesta. Vendar je zaradi očitne devastacije grobnice v začetku 18. stoletja (cf. *ibid.*, p. 259) Laszowskemu ni uspelo odkriti posmrtnih ostankov dinastije Zrinskih.

² Anđela HORVAT, *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Medumurju*, Zagreb 1956, pp. 46–47.

³ Josip BEDEKOVIĆ, *Natale solum magni ecclesiae doctoris sancti Hieronymi in ruderibus stridonis occultatum*, Neostadii Austriae 1752. Grafična upodobitev v Bedekovićevi knjigi kaže povsem baročno podobo samostana.

heraldičnih znakov te znamenite rodbine. Horvatova še sporoča, da je bil po dekretu Jožefa II. ukinjen tudi tamkajšnji pavlinski samostan in da je po opisu, opravljenem še pred tem, razvidno, da je refektorij bil v pritličju, v nadstropju pa dvajset sob in biblioteka.⁴

Še pred izidom temeljnega dela Horvatove so hrvaški umetnostni zgodovinarji leta 1948 opravili v Šenkovcu zaščitna in konservatorska raziskovanja. Poleg Horvatove sta v ekipi sodelovala še Ana Deanović in Ljubo Karaman, a je o delu v Šenkovcu poročal le slednji.⁵ Med deloma odkritimi stenskim slikarijami sta pozneje, namreč leta 1954, Anđela Horvat in Branko Lučić pod poznobaročno slikano plastjo raziskovala sledi gotske poslikave. Tedaj sta namreč na severovzhodni stranici kornega sklepa odkrila ikonografsko izjemno mikavno upodobitev *Maše sv. Gregorja*.⁶

Z leti so prizadevanja za ustrezno spomeniško predstavitev tega zgodovinsko pomembnega miljeja uplahnila in šele razstava *Kultura pavlina u Hrvatskoj* je posredno vzbudila začetek kompleksnejših raziskav spomeniške zapuščine nekdanjega pavlinskega samostana v Šenkovcu.⁷ Arheološke raziskave so potekale med leti 1990 in 1995, vodil pa jih je Josip Vidović.⁸ V kompleksno zastavljenih delih so se izoblikovala nekatera trdnejša spoznanja o stavbni preteklosti samostanske cerkve. Odkrit je bil depo z nekaj čez tridesetimi kosi gotskih kamnitih fragmentov, izjemno pomembna pa je najdba srebrnega novčiča iz časa ogrskega kralja Ludovika Anžuvinskega (1372–1382), s čimer se

⁴ HORVAT 1956, cit. n. 2, pp. 46–47.

⁵ Ljubo KARAMAN, O umjetnosti srednjeg veka u Hrvatskoj i Slavoniji, *Historijski zbornik*, III, 1950, p. 159.

⁶ Ivan Srša se sklicuje na Karamana (cit. n. 5), ko pravi, da je t. i. *Maša sv. Gregorja* bila znana že pred letom 1950. Cf. Ivan SRŠA, Rezultati konzervatorskih istraživanja u kapeli svete Jelene u Šenkovcu kraj Čakovca, *Népek a Mura mentén. Völker an der Mur. Ljudi uz Muru. Ljudje ob Muri*, Zalaegerszeg 1998, pp. 123–124, n. 5.

⁷ *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244–1786. Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo* (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, edd. Đurđica Cvitanović et al.), Zagreb 1989, passim.

⁸ Josip VIDOVIĆ, *Sveta Jelena, Šenkovec 1990–1996, Népek a Mura mentén. Völker an der Mur. Ljudi uz Muru. Ljudje ob Muri*, Zalaegerszeg 1998, pp. 61–78.

posredno potrjuje nastanek samostanske cerkve v času okoli leta 1380.⁹ Arheologom se je leta 1991 priključila še ekipa Restavratorskog zavoda Hrvatske, ki je nadaljevala sicer že leta 1948 oziroma 1954 začeto odkrivanje stenskih slikarij v nekdanjem prezbiteriju pavlinske samostanske cerkve. S konservatorskimi raziskavami ter restavratorskimi posegi so nadaljevali še v letu 1992, dela pa je vodil Ivan Srša in o tem tudi objavil prva poročila.¹⁰ Za njim je o Šenkovcu pisala Diana Vukičević - Samaržija, ki pravi, da gre za freske italijanske smeri, nastale v zadnjih desetletjih 14. stoletja. Izpostavlja prizore *Križanja*, *Marijinega vnebovzeta* v mandorli, ki jo pričakuje *Sv. Trojica*, *Marije Galaktotrophae*, *Evharističnega Kristusa* po viziji papeža Gregorja ter upodobitve nekaterih svetniških likov.¹¹ Štiri leta pozneje je Srša po zaključku konservatorskih del objavil celostno razpravo ter v njej podal umetnostnozgodovinsko oceno stenskih slikarij v Šenkovcu. Dobrodošel je zlasti njegov oris poteka konservatorskih raziskovanj ter bistvenih mejnikov stavbnozgodovinskega razvoja samostana in cerkve.¹² Posebno poglavje avtor namenja stenskim slikarijam. V skladu z restavratorskim pojmovanjem tako govori o prvem, spodnjem, in o drugem, zgornjem gotškem sloju. Posebej se loti ikonografije naslikanega.¹³ V poglavju o temeljnih potezah za stilno analizo zgornje, torej druge plasti s samimi gotškimi slikarijami, meni, da jih je moral, z ozirom na celostno obravnavo prostora in kvaliteto stenske poslikave, zasnovati italijanski mojster, ki je v zadnji tretjini 14. stoletja deloval v severni Italiji. In dodaja, da je ta mojster oz. njegova delavnica poznala Giottov opus ter morda tedaj celo sodobna dela Giusta de' Menuaboui in Altichiera.¹⁴

⁹ Ibid., pp. 62, 64.

¹⁰ Ivan SRŠA, Kapela sv. Jelene u Šenkovcu kraj Čakovca (Gotičke graditeljske faze i slikani stilovi), *Lepoglavski zbornik*, Zagreb 1992, pp. 125–140; Id., Konzervatorska izraživanja u kapeli svete Jelene kraj Čakovca, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, XLI/1–4, 1992, pp. 14–16.

¹¹ Diana VUKIČEVIĆ - SAMARŽIJA, Umjetnost kasnog srednjeg vijeka, *Sveti trag – devetsto godina umjetnosti zagrebačke nadbiskupije 1094–1994*, Zagreb 1994, pp. 155–156.

¹² SRŠA 1998, cit. n. 6, spec. pp. 125–131.

¹³ Ibid., pp. 131–134.

¹⁴ Ibid., pp. 134–135.

Zadnja, ki je pisala o poslikavi v Šenkovcu, je bila madžarska umetnostna zgodovinarka Mária Prokopp.¹⁵ V svojem sumaričnem sestavku, kjer obravnava stenske slikarije na zgodovinskem območju madžarske županije Zala, se brez dodatne analize in argumentacije v bistvenih potezah naslanja na dognanja Ivana Srše.¹⁶ Pravi tudi, da gre brez dvoma za povezavo s Kesthelyjem,¹⁷ kar je najverjetneje sklepala iz zgodovinskih dejstev, saj je tudi v Šenkovcu bil ustanovitelj in mecen pavlinskega samostana palatin in sedmograški vojvoda Štefan I. Lackfi. Zaradi kompleksne zasnove poslikave, sorodnega slogovnega značaja, prisotnosti večih rok in navsezadnje tudi časovne bližine nastanka slikarij v Keszthelyju in Šenkovcu se taka domneva vsiljuje sama po sebi. Vendar v splošnih značilnostih sami ne vidimo zadostnih potez, da bi smeli sklepati o povezavah delavnic. Zanimivo pa je, da je Prokoppova zaznala, da gotška poslikava v Šenkovcu ni delo samo enega slikarja, temveč sta po njenem mnenju pri tem podjetju sodelovala vsaj dva slikarja.¹⁸ Tako postajajo izjemne stenske slikarije v Šenkovcu, zlasti zaradi svoje izjemne kvalitete, vredne resne umetnostnozgodovinske pozornosti in obravnave.

Še preden pa se na kratko dotaknemo orisa arhitekture, bo na mestu, če spregovorimo še o nekaterih pomenljivijs zgodovinskih dejstvih, povezanih s samim nastankom pavlinskega samostana, cerkve, patrocinijem, kajpada tudi zaradi same stavbnozgodovinske preteklosti. Tako denimo prepis listine kraljice Marije iz 20. junija 1384 priča, da je bil samostan, posvečen Marijinemu vnebovzetju in vsem svetim, ustanovljen leta 1376. Ustanovila ga je ogrska patricijska družina Lackfi, hrvaško Lacković. Po svojem izvoru so bili Lackfiji iz nem-

¹⁵ Mária Prokopp, Zala megye középkori falképei, *Zala megye ezer éve. Tanulmánykötet a magyar államalapítás millenniumának tiszteletére* (Zalaegerszeg, ed. László Vándor), Zalaegerszeg 2000, p. 72.

¹⁶ Ibid., pp. 66–73. Zanimivo je, da Prokoppova v obravnavo spomenikov stenskega slikarstva v zgodovinskem prostoru nekdanje madžarske županije Zala vključuje Šenkovec, ki pa je v okviru srednjeveških ogrskih županij sodil v posebno županijo Medžimurje (madžarsko Muraköz).

¹⁷ Ibid.; o poslikavi v nekdanji frančiškanski cerkvi v Keszthelyju: Mária Prokopp, A keszthelyi plebániatemplom gótikus falképei, *Építés-Építészettudomány*, X/3–4, 1980, pp. 367–385; ead., Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus falképei, *Ars Hungarica*, XXIII/2, 1995, pp. 155–158.

¹⁸ Cf. Prokopp 2000, cit. n. 15, p. 72.

ške rodovine iz Nürnberga, na Ogrsko pa naj bi jih v začetku 14. stoletja poklical kralj Karel Robert Anžuvinski. Rodbina Lackfi oziroma Lacković je v fevd dobila Medžimurje leta 1350 od tedanjega ogrskega kralja Ludovika I. Anžuvinskega. Ozemlje v medžimurski županiji je v njihovi posesti ostalo do leta 1397. Tako upravičeno veljata za ustanovitelja samostana sedmograški vojvoda Štefan I. in njegov sin Štefan II. Lackfi.¹⁹ Pavlinski samostan je bil ustanovljen nedaleč od mesta Čakovec na lokaciji s pomenljivim ledinskim imenom Varhely.²⁰ Pavlinci in njihovi samostani so se od 13. stoletja naprej zelo razmahnil na območju ogrske kraljevine. Ta tudi sicer velja za matični prostor tega reda. Samostanski red pavlincev naj bi že leta 1215 iniciral pečujski škof Jernej, za nastanek reda pa je posebej zaslužen ostrogonski kanonik Euzebij.²¹ Kmalu zatem, kot povedano, se je vpliv tega reda razširil tudi na Hrvaško in Slavonijo.²²

Po ustanovniški rodbini Lackfi je nad samostanom med leti 1397 in 1403 imela patronat družina Kanižaj. Po letu 1404, ko je Medžimurje postalo fevd grofov Celjskih, je nastal tudi samostanski kompleks. O tem navsezadnje priča že omenjena prezidava okoli leta 1420 in kajpak tudi Bedekovičev opis grbov Celjskih v zahodnem samostanskem krilu. Celjanom pripada tudi delna prezidava notranjosti pavlinske cerkve, torej zasluga za sedilije v južni prezbiterijski steni. Po smrti Ulrika II. leta 1456 so stavbna dela v samostanu najbrž zastala. Leta 1461 je namreč vdova po Ulriku II. Celjskem, Katarina iz srbske knežje rodbine Branković, Medžimurje prodala Janu Vitovcu. Samostan je v 16. stoletju, natančneje leta 1546, prešel v posest bana Nikolaja Zrinskega. V tem obdobju je tudi prišlo do zamenjave patrocinija. Leta 1505 in tudi ob prevzemu kralja Ferdinanda 1546 je bila cerkev še posvečena Mariji in vsem svetim. Ko pa je Medžimurje prevzel ban Nikolaj Zrinski, se denimo leta 1559 že omenja kot sv. Helena. V času Zrinskih je bila postavljena tudi heksagonalna kapela sv. Antona. Njena podoba se dobro kaže na grafiki v Bedekovičevi *Natale solum* in

¹⁹ HORVAT 1956, cit. n. 2, p. 46.

²⁰ *Varhely* (madž.) pomeni gradišče, lokacijo, kjer je stal grad.

²¹ s. v. Pauliner, *Lexikon des Mittelalters*, 6, Stuttgart – Weimar 1999, coll. 1813–1814.

²² Ante SEKULIĆ, Pregled povijesti pavlina, *Kultura pavlina ...* 1989, cit. n. 7, pp. 31 ss.

v spomenici lepoglavske župnije iz 19. stoletja. Pozneje je bila v njej urejena grobnica oziroma mavzolej.²³

Samostan in cerkev je leta 1695 močno prizadelal požar. Pogorel je velik del samostana, škodo pa je utrpela tudi samostanska cerkev.²⁴ Zgorela je streha, uničen pa naj bi bil tudi križnorebrasti svod v prezbiteriju, zato so nekoliko povišali stene in nanje oprli baročni obok. Prezidave so terjale še druge spremembe v sami notranjščini, a tudi na zunaj, o čemer pa se v izbranem okviru ne kaže zadrževati.²⁵ Baročno preobliko sta samostan in cerkev utegnili zadržati vse do ukinitve samostana po reformi Jožefa II. iz leta 1786, kmalu nato pa je samostan postal skorajda ruševina. V začetku 19. stoletja so v času posesti družine Knežević samostan preuredili v dvorec. Tedaj so Kneževići porušili cerkveno ladjo in tudi mavzolej Zrinskih. Vizitator čakovške župnije jo leta 1822 med drugimi omenja kot kapelo sv. Helene.²⁶ Stavbne spremembe je kapela doživela tudi po potresu leta 1880. Omenili smo že, da je tu leta 1924 izkopaval Emilo Laszowski. Kapela je zatem za dolgo časa ostala brez sleherne zaščite, pred popolnim propadom pa jo rešil kipar Lujo Bežeredi in si v njej uredil atelje.²⁷

Ponovni strokovni interes je cerkev doživela šele med leti 1990 in 1996, ko je arheološko lokacijo raziskoval Josip Vidović. V celoti je odkril temelje nekdanje ladje, porušene v začetku 19. stoletja oziroma v času rodbine Knežević. S temeljnimi, arheološko pridobljenimi podatki je mogoče rekonstruirati podobo samostanske cerkve ob njenem nastanku. Iz ohranjenih temeljev se dá napraviti sklep, da je šlo za razmeroma preprosto pravokotno, najbrž ravno krito ladijsko prostornino.²⁸

Glede na zgodovinska dejstva in na temelju arheoloških izsledkov, zlasti pa najdbe kamnitih spolijev iz t. i. gotskega depoja,²⁹

²³ Cf. SRŠA, cit. n. 6, pp. 124–125. Za podobo kapele v 19. stoletju cf. *Kultura pavlina ...* 1989, cit. n. 7, fig. p. 369.

²⁴ LASZOWSKI 1928, cit. n. 1, p. 248.

²⁵ Stanje barokiziranega kompleksa pavlinskega samostana kaže *Sv. Pavel puščavnik s pavlinci*, dobro delo Gabrijela Tallerja iz druge polovice 18. stoletja; cf. *Kultura pavlina ...* 1989, cit. n. 7, fig. p. 174.

²⁶ Cf. SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 125, n. 31.

²⁷ Cf. VIDOVIĆ 1998, cit. n. 8, p. 68, n. 13.

²⁸ Cf. VIDOVIĆ 1998, cit. n. 8, p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 64. T. i. gotski depo iz Šenkovca se danes hrani v Muzeju Medžimurja v Čakovcu.

lahko oblikujemo spoznanje, da je sakralna stavba domnevno nastala že okoli leta 1380. Morda se zaradi dinastičnih povezav ponuja primerjava s frančiškansko cerkvijo v Kesztehelyju, saj je tamkajšnji samostan skupaj z Mariji posvečeno cerkvijo leta 1378 ravno tako ustanovil sedmograški vojvoda in palatin Štefan Lackfi. Tam so z zidanjem začeli leta 1385, dokončali pa so jo leto pozneje,³⁰ vendar pa elementi, ki bi dopuščali misel o morebitni povezavi stavbarnice v Šenkovcu in v Kesztehelyju, zaenkrat niso bili odkriti.

Arhitektura kapele sv. Helene kaže, da so se od prvotnega sakralnega prostora na zunanosti ohranili le značilni, stopnjevani gotski oporniki. V pred nekaj leti obnovljeni notranjščini so ohranjene bistvene gotske stavbne značilnosti. Te se prepoznajo v proporcijah, v okenskih, sprva bifornih odprtinah treh stranic kornega sklepa, in v južni stenski vdolbini, sedililji. Sam obok pa je obdržal prepoznavno baročni svod.

Kljub dejstvu, da kaže pri premisleku o prvotnem slikarskem okrasu samostanske cerkve pavlincev računati tudi na možnost slikanih prizorov v uničeni ladji, je vendarle njihovo ikonografsko in kakovostno jedro strnjeno na stenah nekdanjega prezbiterija (sl. 1, shematične ponazoritve poslikave I.–III.). Stanje ohranjenosti priča, da je utegnila poslikava biti obsežnejša in so se prizori raztezali po vseh stenah in oboku prezbiterija. Poslikava je utegnila krasiti tudi notranjo in zunanjo slavočno steno. V tehničnem pogledu poslikavo v Šenkovcu zaznamujejo izrazito trecentistične prvine. Gre namreč za izraziti *fresco buono*, torej slikanje na presni omet in z mestoma *secco* izvedenimi partijami.³¹

Prostorska razporeditev slikanih prizorov (cf. I–III) dopušča sklep, da je šlo za skrbno domišljen tipološki in ikonografski kontekst. Kljub tipološko jasno razvidni zasnovi in horizontalni členitvi prizorov pa se v posamičnih prostorskih enotah ponuja drugačna, vertikalna pomenska hierarhija branja. Ob tipološkem se tako vzpostavlja še globlja, prikrito simbolna raven branja in pri slikarijah v Šenkovcu terja posebno pozornost. Slikani prizori v Šenkovcu so razvrščeni (razen na vzhodi steni) v štiri horizontalne pasove. Žal je spodnji del prezbiterijskih sten zaradi poznejših preslikav premalo pričevalen, da bi

³⁰ Cf. PROKOPP 1995, cit. n. 17, p. 155.

³¹ Cf. SRŠA 1998, cit. n. 6, pp. 133–134.

lahko z večjo gotovostjo opredeljevali vsebinski kontekst. Ker današnje stanje ohranjenosti še ne dopušča dokončnega sklepa o celostni vsebinski zasnovi poslikanega cerkvenega prostora pavlinskega samostana v Šenkovcu, se do nekaterih vsebinskih rešitev lahko opredeljujemo nekolikanj spekulativno. Nekaj prizorov namreč ostaja brez predvidene pomenske vpetosti.

Ostanki barvnih plasti v spodnjem delu nas lahko zavedejo in kaj zlahka pomislimo, da je tudi tu šlo za dekorativni motiv slikane zavese, kot je to običajno v primerljivih interierjih v srednjeevropskem krogu. V Šenkovcu je bilo najverjetneje nekoliko drugače. Tako je bil spodnji del od osrednjega, ki se v razvitem vodoravnem pasu razteza od spodnje ravni nekdanjih gotskih bifornih oken pa vse do dela, ko se leto pne v značilni gotski šilasti lok, razmejen z geometrično cezuro. Ta je sama zase dovolj pričevalna, saj po zasnovi razkriva značilne italijanske, trecentistične krasilne vzorce, izpeljane iz kosmatskih bordur. Sicer pa se v Šenkovcu srečujemo z vrsto imenitno izvedenih dekorativnih vzorcev.

V delu južne stene, vendar že v drugi vodoravni vrsti, v bližini, kjer se stika z zdajšnjo zahodno, ob nastanku pa gotovo slavoločno steno, se je skromneje ohranila barvna plast, ki pa zaradi uničenosti ne omogoča poglobljenega razumevanja. To je namreč ostanek slikane plasti, ki jo v opisu lahko povzamemo kot na temnordečo podlago zgornji del belo naslikanega kroga, ki ga krog in krog krasi stilizirano, s poudarjeno črno risbo izpeljano vitičevje.³² Slikar je ta motiv uporabljal tudi v dekorativnih shemah okenskih ostenij. V ikonografskem pogledu bi utegnila tu biti upodobitev kakega svetnika v medaljonu.

Nad orisano partijo je na koncu južne stene naslikan *angel z odprto knjigo* (sl. 2). Spodaj, zgoraj in z desne njegov prostor zamejuje dekorativni trak, izveden iz motiva enakostraničnega križa z rombastimi kraki, z leve pa nekolikanj usločen poteka vzorec, sestavljen iz stiliziranih volančkov. Angel izrazito lepih obraznih potez je obrnjen rahlo v svojo levo, gleda pa k zahodni, funkcijsko izvirno slavoločni

³² Značilno ozadje, izpeljano iz podobnih oblikovnih shem, srečamo v figuralnih kompozicijah pri bolonjskih miniaturistih Trecenta. Cf. Elly CASSEE, *The missal of Cardinal Bertrand de Deux. A study in the 14th-century Bolognese miniature painting*, Firenze 1980 (Istituto Universitario Olandese di Storia dell' arte Firenze, IX), figg. 7, 16, 18, 39-41, 70, passim.

R A Z P R A V E



1. Notranjost kapele sv. Helene v Šenkovecu

steni. Z obema rokama drži odprto knjigo, kar bi znalo biti za pravilno razumevanje ikonografskega konteksta odločilno. Ob takšni vsebinski dispoziciji ga ne moremo prepoznati kot angela *Oznanjenja*, temveč kakor apokaliptičnega angela. Bržkone je bil vključen v pomensko razvito ikonografsko shemo *Poslednje sodbe*, katere osrednje dogajanje se je odvijalo na notranji slavoločni steni.

V nadaljevanju južne stene je na desnem okenskem ostenju upodobljen apostol *Jakob star.* (sl. 2). Lik je razpoznaven, čeravno je zaradi poznejših prezidav uničen skrajni desni del njegovega života. S pogledom se obrača h gledalcu. Na glavi nosi popotni klobuk s školjko v sredini navzgor zavihanega krajca. Poteze njegovega obraza karakterizirajo redka brada, mehko senčeni, rdeče nadahnjeni in plastično poudarjeni detajli ličnic ter nosu. Nosi rdeče oblačilo, preko katerega je ogrnjen s plaščem, spetim pod vratom. Pred trikotno razprtim delom od ožje vidnega oprsja do pasu se vidi, kako z desnico prižema k sebi kodeks, z levico, pod katero se izrazito pregane draperija belega ogrinjala, pa drži popotno palico. Likovne značilnosti te figure v celoti in



2. *Angel z odprto knjigo* – apokaliptični angel (?), apostol Jakob star., Šenkovec, kapela sv. Helene

tudi v nadrobnostih izkazujejo, da je potrebno slogovne sorodnosti iskati v krogu bolonjskega slikarstva, posebej pri Vitaleju da Bologna.³³

Poslikano levo okensko ostenje v južni prezbiterijski steni je bilo uničeno ob barokizaciji. V nadaljevanju južne stene je fragmentarno še ohranjena prvotna poslikava, a doslej še ni bila določneje opredeljena. Dekorativni del poslikave je uničen, natančni pregled druge vrste pa zgovorno kaže na ikonografsko zanimivo dogajanje nekega meniha pri liturgičnem, najverjetneje evharističnem opravilu. V diagonalo ujet interier razčlenjuje lahno dvignjen podij, na katerem stoji najbrž nek pavlinec in v liturgičnem aktu ob belo prekritem oltarju z odprtim misalom povzdiguje kelih ali hostijo (?). Ta pomembna nadrobnost je žal nerazpoznavna, zato lahko le ugibamo, ali je osmišljjal ikonografski motiv evharističnega darovanja v ožje *Povzdigovanje hostije*. Zgornji del figure je docela uničen, od pasu navzdol pa se ob petih gubah draperija pri tleh bogato pregiba. Razširjen kult transsubstanciacije je doživel zlasti od 13. stoletja naprej tudi likovne uresničitve evharistične daritve in posebej *Povzdigovanja hostije*.³⁴ Za naš primer pa kaže glede na čas nastanka, predvsem pa zaradi slogovnega izhodišča prvega šenkovskega slikarja, spomniti na iluminacijo *Poslednje večerje* in *Povzdigovanja hostije* iz okoli 1345, ki je pripisana Andrei da Bologna.³⁵

Kljub dejstvu, da iz naslikanega motiva ni razviden vsebinski kontekst, je na levi upodobljen še en akter, čigar vlogo je zaradi poškodb težko natančneje opredeliti. Ravno tako ni jasno, v kakšnem vsebinskem razmerju je oseba povsem na levi, saj se je od nje ohranil le del noge, napravljene v duhu tedanjega časa v tesno oprijete nogavice in zašiljeno obuvalo. Iz tega se da presoditi zgolj to, da v njej ne moremo videti kakšnega klerika, ampak utegne zaradi svoje noše imeti drugačen pomen. Mogoče donatorskega?

³³ Denimo v liku apostola Jakoba (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna). Cf. Cesare Gnudi, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, passim, tab. XXXVII.

³⁴ Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1999⁵, pp. 129 ss. Za likovno koncepcijo je povedna tudi iluminacija *Povzdigovanja hostije* iz nekega rimskega misala iz druge polovice 14. stoletja, danes v pariški Bibliothéque Nationale (BN lat. 848, f. 194r); cf. *ibid.*, fig. 1.

³⁵ Vatikan, Archivio San Pietro, Cod. Cap. 63B, 227v.; cf. CASSEE 1980, cit. n. 32, pp. 19–26, 117, fig. 5. Cf. RUBIN 1999, cit. n. 34, fig. 9.

Kljub kompozicijski okrnjenosti je mogoče določneje vsebinsko opredeliti figuralno dogajanje v osrednjem delu. Na kamniti klopi sedi z nimbom zaznamovan sivolasi in sivobradi starec, ki v naročju drži otroka. Napravljen je v škrlatno oblačilo, močnejše razgibano pod desno roko, v višini kolen ter zlasti ob stopalih. Žal je tretjino njegovega lika uničila poznejša okenska odprtina, zaradi česar tudi od otroka ni preostalo nič drugega kakor desna ročica. S starčeve desne se k njemu obrača s svetniško avreolo zaznamovana žena zanimivih obraznih potez. Spremlja jo razmeroma širok in v S-linijo ujet napisni trak, katerega uničeno besedilo je vsebinsko zagotovo opredeljevalo dogajanje.

Glede na to, da se ni ohranila celotna kompozicija, bi seveda utegnili v tem liku prepoznati Jezuščkovo mater Marijo. Tako razlago pogojno podpira odločna kazalna gesta desnice, ki uvaja v predstavitveni dogodek. Vendar bo verjetneje, če predpostavimo, da gre za likovno uresničitev *Predstavitve v templju* (Lk 2, 22–38) in v liku te karizmatične žene prepoznamo prerokinjo Ano (sl. 3), hčer Fanuélovo iz Asarjevega rodu, kakor pravi Luka (Lk 2, 36). Draperija belega oblačila ji zajema glavo in se ji križa nad prsmi, od tam pa se diagonalno razklene na dve polovici. Oblikovanje ter gubanje blaga, še bolj pa asketski izraz, ujet v udrte ličnice in nekam stroge poteze, kažejo na bolonjsko slikarstvo in posebej na vire iz kroga in nasledstva Vitaleja da Bologna. Za naš primer utegne biti dobra primerjava z ženskimi liki v *Križanju*³⁶ in v delu Vitalejevih naslednikov zlasti pri Simoneju de' Crocefissi.³⁷ Ne povsem direktno bi tipološke zglede lahko iskali tudi v liku prerokinje Ane v zgodnji tabli Taddea Gaddija, v prizoru *Predstavitve v templju*,³⁸ nekdanj v zakristiji Santa Croce v Firencah.

³⁶ Tabla *Križanje* v zbirki Thyssen v Luganu; cf. GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. CXVI–CXVII.

³⁷ SERENA SKERL DEL CONTE, *Vitale da Bologna e la sua bottega nella chiesa di Sant'Apollonia a Mezzaratta*, Bologna 1993, pp. 52 ss., figg. 21, 23, 24.

³⁸ Tabla Taddea Gaddija, poleg drugih, je iz nekdanje zakristije Santa Croce v Firencah in je hranjena v tamkajšnji Galleria dell'Accademia; datirana je med 1327–1330. SERENA SKERL DEL CONTE, *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine 1995, fig. 100. Cf. ANGELO TARTUFERI, La pittura del Trecento in Italia, in: MINA GREGORI (et alii), *Uffizi e Pitti. I Dipinti gli Artisti le Scuole*, Firenze 2000, p. 33, fig. 19. Zanimivo je tudi, da je motiv *Predstavitve v templju* v zasnovi starejši in bi ga lahko našli že pri Giottu v sloviti Cappella degli

R A Z P R A V E

V najvišjem delu, torej v četrtem vodoravnem pasu, se je ohranil še skop preostanek ikonografskega motiva *Polaganja v grob*. Kljub dejstvu, da je v ohranjeni barvni plasti prepoznati samo spodnji del nog in je v diagonalni projekciji naslikan okvir kamnitega sarkofaga, bo domneva, da gre za preostanek kompozicije *Polaganja v grob* najbrž smiselna. Da je bila sprva tu res ta upodobitev, je mogoče sklepati tudi po prizoru na nasprotni, to je severni steni, kjer je izvirno obsežna scena *Križanja*, kar seveda odpira pomensko kompleksnejšo razumevanje prostorske umestitve pasijonskega dogajanja. Zanimivo je, da je Srša imel idejo, da naj bi v le stežka razpoznavnem dogajanju ob naslikanih nogah bil v profilu zajet tudi portret donatorja.³⁹ To seveda ni nemogoče, a je po resnejšem premisleku in oceni takšna rešitev manj verjetna. Vprašljiv je zlasti ikonografski kontekst. Morda bi smeli prej v tem liku prepoznati koga od siceršnjih, standardnih protagonistov ikonografske sheme *Polaganja v grob*.⁴⁰

V nadaljevanju južne stene sledi stenska vdolbina, izoblikovana kot sedilija, ki je nekoliko iz osi, saj jo je v tej stenski enoti določalo prvotno gotsko okno. Močno okrnjene barvne plasti pričajo, da je bila sedilija in tudi celotni razpoložljivi prostor te stene scela likovno obravnavan. Vidi se še, da je prostorsko zamejen z dekorativnim motivom »volančkov«. Vprašanje je, kaj je bilo upodobljeno v osrednjem in v najvišjem delu. Kljub temu, da bo misel morda nekoliko spekulativna, bi iz siceršnje pasijonske sheme vendarle lahko sklepali, da je morda tudi tu šlo za kak tovrstni prizor. Če pustimo odprto vprašanje, kaj je bilo denimo naslikano v najvišjem pasu, bi v osrednjem lahko pričakovali upodobitev *Kristusovega vstajenja* ali morda – analogno kompozicijski shemi na nasprotni steni, kjer je motiv *Marijinega vnebohoda in kronanja* – *Kristusov vnebovhod*.

V tem delu sta se še najbolje ohranila dva lika menihov, ujeta v značilni četverolistni okvir. Navkljub ikonografsko slabo razvi-

Scrovegni-Arena v Padovi. Tu je posebej potrebno opozoriti na lik prerokije Ane. Cf. Wolfram PRINZ (s prispevki Iris MARZIK), *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, II, Mainz 2000, fig. 77.

³⁹ SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 132.

⁴⁰ Curt SCHWEICHER, s. v. Grablegung Christi, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1990, coll. 192–196.

dnim značilnostim, saj sta zaradi prezidav povsem uničeni njuni glavi, je določnejša identifikacija otežena. Meniha sta mesto dobila v kvadrofolijih v spodnji ravni prvotnega gotskega okenskega ostenja. Tistega na levi označuje temnorjava kuta, pregibi le-te se izraziteje kažejo ob prelomih, rokavi pa so značilno široko razklenjeni. Desna roka se v lepi izpeljavi prstov izriše malo pod prsmi, nad njo pa z levo roko usmerja gledalčev pogled k misalu, ki ga menih drži pod desno pazduho. Za identifikacijo bi utegnil biti pomenljiv skromen detajl vrvice kardinalskega klobuka. Dokončnega odgovora, kljub temu, da je velika verjetnost, da res gre za upodobitev sv. Bonaventure,⁴¹ pa seveda glede na stanje ohranjenosti in pričevalne pomenske označevalce ni mogoče podati. Tudi drugega meniha zaznamuje habit, vendar ga glede na stanje ohranjenosti težka identificiramo. Pomisliti bi utegniti na Frančiška Asiškega, a kaj ko manjkajo zanj očitni znaki stigem na rokah.

Jugovzhodno stranico prezbiterijskega (shema II, sl. 1) v Šenkovcu od pastoforija na desni do okenske odprtine prekriva širok dekorativni pas, ki ga spodaj in zgoraj zamejuje opečno rdeča linija. V vmesnem prostoru se sestavlja motiv razpoznavne kosmatske bordure, izpeljane iz motiva šesterokrake zvezde. Nad tem je naslikana široka opečna ploskev, ki jo tik pod spodnjo okensko polico mično členi barvna cik-cak bordura, ritmizirana v menjujočih se sivo-belo-rdečih sekvencah, vendar pa ta obteka samo robno linijo okenske odprtine tega in okna vzhodne stranice.

⁴¹ SRŠA 1998, n. cit. 15, p. 136. Glede na znano dejstvo, da je Bonaventura umrl leta 1274 in je bil kanoniziran šele za Siksta IV., torej leta 1482, bi bila v Šenkovcu njegova upodobitev med zgodnejšimi. Sicer pa velja za prvo znano upodobitev sv. Bonaventure tista, s katero je poveljčano njegovo temeljno delo *Lignum vitae* in jo je v refektoriju Santa Croce v Firencah naslikal Tadeo Gaddi, datirana pa je v čas med 1330 in 1340. Z atributi, poleg standardnega habita in kardinalskega klobuka še s knjigo, misalom, je po doslej znanih podatkih prvič upodobljen v freski Benozza Gozzolija v San Francesco v Montefalco, datirani v 1450–1452. Izmed atributov bi tako lahko ob knjigi zadržano pripisali še vrvice, preostanek kardinalskega klobuka. Cf. Gerlach van's HERTOGENBOSCH, Oktavian SCHMUCKI, s. v. Bonaventura von Bagnoreggio, *Lexikon ...* 1990, cit. n. 40, V, coll. 420–425. Pri tem smo dolžni opozoriti, da je knjiga kot atribut označevalna tudi za Antona Padovanskega, ni pa zanemarljivo dejstvo, da je bil kanoniziran že leta 1232 in je temu ustrezno doživel večje število upodobitev že v 13. in 14. stoletju (cf. Klaus ZIMMERMANN, s. v. Antonius von Padua, *Lexikon ...* 1990, cit. n. 40, V, col. 220).

R A Z P R A V E



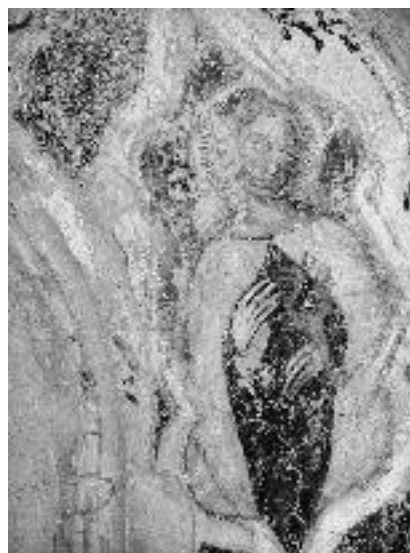
3. Prerokinja Ana (?) iz prizora Predstavitve v templju, Šenkovec, kapela sv. Helene



4. Sveta mučenica na ostenju jugovzhodnega okna, Šenkovec, kapela sv. Helene



5. Andrea da Bologna, *Liber decretalium*



6. Sv. Marjeta na ostenju vzhodnega okna, Šenkovec, kapela sv. Helene



7. Vitale da Bologna, *Marija iz Oznanjenja*, Sant'Apollonia a Mezzaratta (danes Pinacoteca Nazionale), Bologna



8. Vitale da Bologna, *Marijino vnebovzetje*, Sant' Apollonia a Mezzaratta (danes Pinacoteca Nazionale), Bologna

Širši dekorativni okvir celotni steni daje motiv sestavljenih se oblakov, t. i. volančkov (nemško die Wolkenkranz), kar utegne biti pomenljivo tudi v iskanju stilne provenience delavnice.⁴² V notranjem polju, torej med z »volančki« zamejenim zunanjim prostorom in oknom je po gotsko umerjeni steni proti vrhu zožena površina, kjer se je nad desnim okenskim ostenjem ohranil s črno linijo večče izveden motiv vitice. Tako izveden dekorativni motiv vitice utegne ob vsem drugem bistveno prispevati k opredelitvi delavničnih zvez in zgledov (sl. 5), saj kaže na bolonjsko trecentistično rokopisno produkcijo.⁴³ Po

⁴² Dekorativnemu motivu volančkov, ki v Šenkovcu zamejuje domala vse ploskovne enote, bi lahko sledili daleč nazaj. Podobne rešitve najdemo v timpanonih portalov francoskih gotskih katedral, v iluminiranih rokopisih, denimo v *Bible moralise* iz sredine 13. stoletja, *Psalteriju Ludovika Svetega* iz ok. 1270, vendar pa tudi v tablah Vyšebrodskega mojstra iz ok. 1350.

⁴³ Tu mislim na dela dveh bolonjskih miniaturistov, Andrea in Nicollò da Bologna. Cf. CASSEE 1980, cit. n. 32, passim.

R A Z P R A V E

ohranjenem detajlu v levem zgornjem delu okenskega loka srečamo isti motiv, tako da bo najbrž pravilna domneva, da bi smeli podobno dekorativno poslikavo pričakovati tudi na drugi strani.

Najbolje so se slikarije ohranile v zaključku stene, kjer je dobil mesto golob, simbol sv. Duha z lebdečima angeloma ob strani. Ravno tako se je na vsaki strani notranjega okenskega ostenja dobro ohranilo troje svetnic v značilnih, belo poudarjenih četverolistnih okvirjih (kvadrolobih) katerih pentimenti razkrivajo geometrično izhodišče. Likovno dobro pretehtana postavitev se kaže tudi v simetrični shemi ozadja, kjer se kot na kakšni šahovnici izmenjujeta sivo in rjavo ozadje; zlasti na sivem je dopolnjena še s prefinjeno izvedeno stilizirano vitico. Popolnoma vse svetnice v četverolistih so tako na tem kakor vzhodnem okenskem ostenju zajete do pasu in jih zaznamujejo pomenljivi simboli ter gestikulacija. Diference se pokažejo šele v obravnavi likovnih značilnostih, kar pa seveda odpira vprašanje o vlogi in prisotnosti različnih slikarjev pri nastajanju teh izjemno kakovostnih slikarjev.

Prvo svetnico v spodnjem delu na desni strani tako spoznamo po črni obleki in belem, pod vratom spetim ogrinjalom. Desno roko z nekoliko pokrčenimi prsti ima na trebuhu, s kazalno gesto lahko razklenjene leve pa nekolikanj višje osmišlja neko težka opredeljivo pomensko ozadje. Njena glava je obrnjena v levo. Lasje so ob stiku z obrazom lahko razgibani in tako kot nimb naslikani v rjavih odtenkih. Obrazne poteze te svetnice so ekspresivnejše, ustnice zožene, nos izrazito tenak. Zaradi drže leve, pa tudi njene zgovorne geste se zdi, da jo je slikar zasnoval z atributom; morda je le-ta uničen tudi zato, ker je bil naslikan že na posušen omet, torej v *secco* načinu. Zaradi specifične drže bi utegnili pomisliti tudi na možnost, da je morda bila v pomenski povezavi z dogajanjem na njeni levi, torej na danes uničenem delu stene.

V sredini je upodobljena mučenica, ki jo že na prvi pogled označuje črno naslikana palmova veja. Oprijemlje jo z obema rokama in se kajpada ujema s shemo zasnove prvega, spodaj naslikanega lika. Svetnica je napravljena v bela oblačila. Glavo ima tako kot spodnja obrnjeno v svojo levo, poteze obraza pa pripadajo po ekspresivnejših potezah in likovnih značilnostih istemu slikarju kakor svetnica pod njo.

V najvišjem delu je kot mučenica naslikana tretja svetnica, vendar pa je ta zaradi specifičnih likovnih značilnosti najverjetneje nastala

la izpod roke drugega slikarja kakor zgoraj orisani svetnici. Četudi se z drugima ujema v drži in po atributu, torej palmovi veji v svetnični levi-
ci, njen lik zaznamuje izjemna milina in visoka stopnja likovne kvalitete. Kot take likovne prvine ne razpoznavamo zgolj v belo oblikovani draperiji, temveč v prefinjenem oblikovanju rok ter zlasti v obravnavi obraznih karakteristik. Gre preprosto za tako izpostavljene likovne značilnosti, kjer se združujejo prefinjena barvna modelacija inkarnata kakor izstopajoče osebne značilnosti, torej oblikovanje partij licnic, brade, nosu ter poteze okoli oči. Ob tem pa obrazna mimika podarja liku svojstveni psihološki značaj.

Na drugi strani je v isti prostorski in dekorativni razčlenitvi naslikanih še troje svetnic (sl. 1). Prva spodaj se s pogledom obrača h gledalcu. Napravljena je v belo, na pregibih lahko rožnato tonirano obleko, čeznjo pa je ogrnjena s črnim plaščem; ta je spét v osi pod njeno brado in se trikotniško razklene na višini rok, ki so ujete v zanimivo gestikulacijo, nato pa se vnovič ujame v enotno ploskev na višini trebuha. Pričeska, posamezne nadrobnosti in vanje zajet izraz kažejo, da njen nastanek pripada roki slikarja, ki je naslikal tudi spodnji svetnici na nasprotni strani.

Po likovnih značilnostih lahko temu slikarju pripišemo tudi srednjo svetnico (sl. 4). Kot mučenka jo zaznamuje črno naslikana palmova veja, ki se je oprijemlje z obema rokama nad prsmi. Draperija njenih oblačil je bela, v pregibih lahko sivo senčena, obrazne lastnosti pa premorejo nekaj več čutnosti kot svetnice pod njo.

Palmova vejica zaznamuje tudi zadnjo (sl. 1) v tej vrsti. Gre za svetnico, pri kateri je slikar imenitno ujel poigravanje prstov s palmovo vejo. Pretehtano so podana tudi bela, mestoma lahko rožnato obarvana oblačila. Podobno kot druge ima plašč spét pod vratom, kjer se ji razklene, se v širokem loku zvije izpod desnega lakta ter se izrazi-teje pregane pod levico, s katero si pridržuje draperijo. Slikar se je izrazi-teje zadržal v obravnavi glave; z mehko občutenostjo in s polnoplastično barvno modelacijo zajet obraz odlikuje visoka kakovost, ki kaže na italijanska, »vitaleskna« izhodišča.⁴⁴

⁴⁴ GNUDI 1965, cit. n. 37, pp. 44, 57, figg. 39, 53, tabb. XXVI, XVII, C, CXII.

R A Z P R A V E

Z razmeroma veliko verjetnostjo se dá ravno v vrsti svetnic, naslikanih na notranjih okenskih ostenjih, razbrati vsaj dvoje različnih rok. Prvi slikar je bil pri svojem delu izrazito zavezan italijanskim slogovnim prvinam, zato se pri tem odlikuje z mehko plastično modelacijo v oblikovanju obraznih partij, zlasti nosu, ličnic, oči. Imenitno učinkuje tudi v gracilnejši zasnovi gornjega dela telesa, oblikovanju in gestikulaciji rok etc. Za drugega slikarja pa ugotavljamo, da je več poudarka namenjal risbi in je drugače zajemal fiziognomije upodobljencev. V nadrobnostih zato ustnice, oči, dinamično vzvalovani lasje, učinkujejo ekspresivnejše, kar ustrezno določa čustveno življenje likov. Zdi se, da premore več tistega patosa, ki slutljivo napoveduje stilne značilnosti, udejanjene v internacionalni gotiki.

V nekdanjem prezbiteriju pavlinske samostanske cerkve v Šenkovcu se je v sklepnem delu na vzhodni prezbiterijski steni (sl. 1) ohranilo več plasti poslikave. Pri zadnjih konservatorskih posegih so tako ohranili del drugotne poslikave. Preostanek v poznobaročni iluzionistični maniri naslikane arhitekturne kulise se še vidi v levem spodnjem delu stene. Pod njo se je odkrila skorajda v celotni površini dekorativna plast, ki jo sestavljajo, izmenjaje na rdeči in modri podlagi, štirje vertikalni pasovi, kjer se v navpičnih oseh zvrste po tri geometrično zasnovane rozete. Tako dekorativno izhodišče je v isti višini narekovalo poslikavo še na jugovzhodni stranici (na modri podlagi) in v delu severovzhodne stranice (na rdeči podlagi). Geometrijsko izoblikovane rozete je Srša identificiral kot posvetilne križe in jih označil za spodnji gotski sloj.⁴⁵ Tako oceno je potrebno sprejeti zadržano, saj gre po tehnični plati vendarle za čisto fresko in torej za plast, ki je v isti ravni kakor druga, ta pa šteje k t. i. gornjemu gotskemu sloju.⁴⁶ Zato je potrebno zavrtniti tezo, da gre v tem delu za slikane posvetilne križe. V skladu s samo zasnovo ugotavljamo, da so to izvrstno naslikani motivi rozet, ujetih v pravilne geometrijske vzorce in ritmizirane v menjavi barv ter določujočih se linij. Ta dekorativna poslikava seveda po svojih izhodiščih in zasnovi sodi v repertoar trecentističnih vzorcev, ki bi jim lahko sledili nazaj že v pozno 13. in potlej skozi 14. stoletje. Za naš primer je kajpada odločilnejše dejstvo, da jih srečamo v okviru severnoita-

⁴⁵ SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 131.

⁴⁶ Ibidem.

lijanskega kulturnega prostora, torej v času in prostoru, ki pač omogoča ustrezne primerjave.⁴⁷

Vzhodno steno (sl. 1, shema II) po zunanjem robu okvirja slikovita bordura volančkov, ki daje zavetje dogajanju do okenskega ostenja, kjer prostor zamejuje cikcakasta bordura, ritmizirana v nizu izmenjujočih se sivih, črnih, belih in rdečih paralelogramov. Na desni strani je ob spodnjem delu okenskega ostenja močno okrnjena podoba *Kristusa trpina*, ki razkazuje rane in doslej še ni bila posebej obravnavana. Četudi je figura *Kristusa trpina* močno poškodovana in je ostala brez glave, se v iskanju celovitejše predstave o njej lahko naslonimo na sijajno in ikonografsko izjemno upodobitev *Evharističnega Kristusa* na severovzhodni stranici. Podoba torej kaže razgaljenega Kristusa, ki z dvema prstoma vsake roke razteguje rano na svoji desni, prebodeni strani. Draperija prta je zasnovana tako, kot da bi bila Kristusu ogrnjena okoli ramen, zaradi česar se izraziteje pregiba okoli desnega lakta in v dinamični liniji prehaja v višino pasu in se spušča v usločenih gubah navzdol ter se nad levim kolenom oblikuje v izrazito ušesce. Po Kristusovi levi se do boka zvija napisni trak, ki ga je zaradi skope ohranjenosti težko brati. Kljub temu je napisni trak potrebno povezovati z žal uničenim delom poslikave, za katero je velika verjetnost, da je v isti ravni na delu jugovzhodne prezbiterijske stranice upodabljala lik enega izmed ustanovnikov samostana, torej nekoga izmed plemiške rodbine Lackfi. Skupaj s fragmentarno ohranjeno podobo *Kristusa trpina*,⁴⁸ ki razkazuje rane, bi jo bilo mogoče pomensko opredeliti tudi kot votivno podobo. Obenem si je potrebno zastaviti vprašanje, ali ne gre v njej iskati uresničitve kake ikonografske variante *Imago pietatis*. Glede na dogajanje, zlasti Kristusov akt razkazovanja rane, ter ob dejstvu, da je bržkone izvirno šlo za celopostavni lik »živega« trpečega Kristusa, ki mu ob strani v votivnem aktu prisostvuje donator z napisnim trakom,

⁴⁷ Denimo rozete v okvirju prizora *Madona na prestolu, z otrokom v naročju in sv. škofom* v kapeli Salerni v Santa Anastasia v Veroni, pripisanega bolonjskemu slikarju (Pseudo Jacopino?). Cf. Enrica Cozzi, Verona, *La pittura nel Veneto. Il Trecento* (ed. Mauro Lucco), II, Milano 1992, p. 332, fig. 433.

⁴⁸ Rudolf Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, *Das Münster*, IX, 1956, pp. 97–117; Hans BELTING, *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku. Oblika in funkcija zgodnjih tabelnih slik pasijona*, Ljubljana 1991, passim.

RAZPRAVE



9. *Evharištični Kristus in Blagoslavljajoči Kristus*, Šenkovec, kapela sv. Helene



10. *Evharištični Kristus*, detajl, Šenkovec, kapela sv. Helene



11. *Kristus iz prizora Krsta*, Sant' Apollonia a Mezzaratta (danes Pinacoteca Nazionale), Bologna



12. *Apostol*, farna c. v Sazdicah na Slovaškem

je moje mnenje, da jo je kot tako tudi potrebno sprejeti. Seveda pa se spekulaciji navkljub ponuja misel, da bi iz preostanka napisa lahko razbrali pomenljiv vsebinski moment, ki bi hkrati lahko zadovoljivo odgovoril, ali je šlo v tem primeru za upodobitev katerega izmed ustanovnikov, torej iz hiše Lackfijev.

Na mestu, kjer bi pričakovali Kristusovo glavo, ter od tam naprej, vse do spodnjega dela listnega ornamenta, je poslikava uničena. Že na prehodu, kjer se desni del okenskega ostenja značilno gotsko boči, je na ozkem delu mesto dobil velik listni motiv. Gre za rastlinski dekorativni motiv, za katerega bi lahko le težka določneje opredelili, iz česa je slikar izhajal pri njegovem oblikovanju. Seveda utegnemo najprej pomisliti, da je le-ta v svojevrstni stilizaciji izpeljan iz akanta, a natančnejši pogled vendarle terja, da premislimo, ali se morda pri izvedbi slikar ni zgledoval po kaki drugi rastlini oziroma predlogi. Takšno možnost namreč podpira nek detajl, središčni popek, ki tako, kot je naslikan, še najbolj spominja na regratov popek. Iz njega se torej vijeta dva lista navzgor, dva pa navzdol. Karkoli že motiv predstavlja, bodisi akantovo ali kakšno drugo listje, je za pomensko razumevanje potrebno upoštevati več možnosti. Še najmanj verjetno je, da je umestitev tega motiva, kakor tudi vseh drugih prizorov, posledica naključne slikarjeve domislice. Prostor, kamor je umeščen rastlinski motiv, in če domnevamo, da je bil njegov pendant v isti višini zamišljen tudi na drugi strani vzhodnega prezbiterijskega okna, ni bil naključno izbran. V središčno pozicijo prezbiterijskega sklepa postavljeni listnati ornament je zato ustrezneje razumeti po različnih simbolnih razlagah, ki zavračajo zmanjšanje njegovega pomena zgolj na dekorativno funkcijo.⁴⁹

Pojav takšnega motiva v Šenkovcu je seveda poveden tudi v komparativnem pogledu. Spominja namreč na sorodne motive, ki jih je

⁴⁹ Če sprejmemo možnost, da je naslikan motiv izpeljan iz akanta, ga po standardni krščanski ikonografiji lahko razumemo kot simbol nesmrtnosti. Cf. *Lexikon christlicher Kunst. Themen · Gestalten · Symbole*, (ed. Jutta Seibert), Freiburg – Basel – Wien 1989, p. 18 (*Akanthus*). Druga možnost, da gre za regrat, se zdi ravno tako povedna. Ta zaradi zdravilnih lastnosti in sončnega cveta osmišlja simbol Matere božje, a tudi samega Kristusa; cf. *ibid.*, p. 209 (*Löwenzahn*). Po mnenju Alenke Vodnik, bi lahko šlo za listje pravega kostanja. Cf. Lottlisa BEHLING, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln – Graz 1964, pp. 61, 141 (*Castanea vesca*).

uporabljal nek piemontski mojster pri *Mariji z detetom in svetniki*, datirani v 1359 v c. San Giovanni ai Campi v Piobesi Torinese.⁵⁰ Zanimiva je tudi primerjava z rastlinskim ornamentom, ki jih je »rimineško« usmerjen slikar naslikal v nekdanji škofovski kapeli sv. Štefana v Zagrebu, domnevno nastalimi v času med 1343 in 1364.⁵¹ Ana Deanović tako soroden motiv označuje kot veliko in težko listje nazobčanih robov, ki spominja na okrasje rimineških in bolonjskih miniatur zgodnjega trecenta.⁵² Zveze med poslikavo zagrebške kapele in Šenkovcem ni mogoče dokazati, kljub temu, da v sorodnih ornamentalnih partijah, torej listnem motivu in kosmatskih bordurah, lahko prepoznamo sorodna italijanska trecentistična izhodišča.

Zaradi poškodb in baročne prezidave se je slabo ohranila poslikava na levi, severni polovici vzhodne korne stene. Po podrisbi opečne barve pa bi le stežka natančneje opredelili vsebino. V najvišjem delu gotsko zaslijenega zaključka vzhodne stene je naslikan *Bog Oče*.⁵³ Kaže dopasno podobo sivolasega in sivobradega moža, ki blagoslavlja z desnico, v naročju leve pa drži zaprto knjigo. Po rokavih sodeč nosi oblačilo črne barve, draperija njegovega ogrinjala pa je bila očitno vijolične barve. Močno poudarjena simetrija obraza, zlasti pa njegova občutena modelacija ter v prečo razdeljeni in na robovih vzvalovani lasje potrjujejo, da je bil na delu prvi, bolonjsko izšolan slikar. Na to kaže vrsta postvitaleskinih zgledov, na tem mestu pa bi to lahko najbolje potrdili s primerjavo s podobo »condottiera« Jacopa Avanzija iz šestdesetih let 14. stoletja v gradu Montefiore Conca.⁵⁴

Kakovostni in likovno prav izjemni so liki svetnic na obeh straneh vzhodnega okna. Prostorsko so kakor tiste na notranjem oken-

⁵⁰ Ricardo PASSONI, *Pittura del Trecento in Piemonte, La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* (ed. Enrico Castelnuovo), I, Milano 1986, p. 56, fig. 72.

⁵¹ Ana DEANOVIĆ, *Biskupska kapela sv. Stjepana Prvomučenika u Zagrebu – spomenik slikarstva XIV. stoljeća*, Zagreb 1996, pp. 85–86. Čas nastanka poslikave ni povsem natančno opredeljen. Deanovićeva dopušča možnost, da bi utegnili nastati že za škofa Jakoba II. (med 1343 in 1348) ali v času škofa Štefana III. (ok. 1356 do 1374), kar bo verjetneje.

⁵² DEANOVIĆ 1996, cit. n. 51, p. 79.

⁵³ VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA 1994, cit. n. 11, p. 156; SRŠA 1998, n. cit. 7, p. 132.

⁵⁴ Daniele BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 74 ss., fig. 59.

skem ostenju južne stranice prezbiterijske užete v kvadrofolije, te pa na zunanjih robovih menjaje dopolnjujejo opečno ter belo barvno polnilo in črno naslikano vitičevje. Izmed trojice na desni (sl. 1) je čas prizadejal le spodnji. Od dopasnega svetničinega lika se vidi samo svetlo (!) oblačilo, ki se ji izraziteje pregiba pod desno roko. Z desnico drži črn ročaj meča, po obrisih pa se zdi, da z levico oprijemlje še komajda razpoznaven misal. Po atributu sodeč bi utegnil lik personificirati *sv. Katarino Aleksandrijsko*.

V sredi se s pogledom v svojo levo in razpoznavnim atributom, stolpom v levici, razkazuje *sv. Barbara*. Slikar je postavbo ujel v lahno S-linijo z ob telo spuščeno desnico. Tesno oprijeto Barbarino roza oblačilo čez levo ramo in pod roko, kjer je draperija najbolj razgibana, prekriva plašč temnomodrih odtenkov. Značilna mehka modelacija obraznih prvin, razen rjavih las, prepriča, da je utegnil v bistvenih potezah obraz vendarle zasnovati prvi šenkovski slikar. Manj verjetno pa je, da bi sam oblikoval celotno figuro z oblačili in atributom vred. Likovne karakteristike namreč bolj kažejo na drugega šenkovskega slikarja.

Tretja, najvišje v vrsti je v značilni dekorativni okvir postavljena *sv. Marjeta* (sl. 6). Gracilno držo svetnice še poudarja lahni nagib njene glave na levo stran. Na ramena spuščen plašč ima spet malo višje nad prsmi, kjer se mandeljasto razpira in se pokaže temnorjava, skoraj črna draperija obleke. Na višini prsi so njeni tanko oblikovani prsti rok zapredeni v ljubko igro z do skrajnosti stiliziranim in karikiranim atributom, zmajčkom. Z veliko občutenostjo ter pravim mojstrstvom je naslikana glava. Ne samo oblikovanje svetlih las in za njimi v presni omet vbrazdano žarkovje, temveč karakteristične črte čela, oči, ličnic, ljubkih ustnic ter brade, razkrivajo slikarjevo izjemno ustvarjalno moč in razodevajo njegovo veliko slogovno in duhovno izkustvo. Slehera poteza, pa najsi gre za obravnavo nadrobnosti in v mehko senčenja vpeto milino dekliške lepote, predstavlja enega izmed ustvarjalnih vrhuncev prvega šenkovskega slikarja.

Marjetičino podobo zaznamujejo izrazito italijanske, bolonjske trecentistične stilne karakteristike. V komparativnem pogledu lahko ob tem kar najbolje pokažemo na ustvarjalna izhodišča in slogovne prvine prvega šenkovskega mojstra, če izpostavimo, da gre za osupljive analogije z Vitalejem da Bologna in njegovim nasledstvom. Značilni »vi-

taleskni« stilni idiom, ki zaznamuje delo prvega šenkovskega slikarja, se morda najbolj prepričljivo pokaže v primerjavi z *Marijo iz Oznanjenja*⁵⁵ (sl. 7) v Sant' Apollonia a Mezzaratta (danes v Pinacoteca Nazionale v Bologni), nastalo med leti 1345 in 1347.⁵⁶ Natančna analiza bi potrdila tudi sorodnosti in oblikovna izhodišča našega slikarja v vrsti Vitalejevih obrazov v prizorih *Marijinega vnebovzetja* (sl. 8), *Rojstva in Kristusovega krsta*⁵⁷ Zaradi specifičnih slogovnih značilnosti je potrebno opozoriti tudi na Simona di Filippe,⁵⁸ im. Simone de' Crocefissi in na njemu pripisano *Madonno del Latte* iz leta 1361 iz cerkve San Michele de' Leprosseti v Bologni.⁵⁹

Ista slogovna provenienca zaznamuje tudi troje svetniških likov na drugi strani okna (sl. 1). Spodaj je po atributu, kleščah, moč spoznati *sv. Apolonijo*, srednja svetnica in tista najvišje pa sta zaradi izginulih značilnosti in drugih določujočih prvin žal ikonografsko neprepoznani. Zaradi odpadlega ometa je zvečine razvidna le osnovna risba, sinopija. Formalne analogije zanje so iste kot tiste, ki sem jih izpostavil v zvezi s *sv. Marjeto*, le da je v profilu *sv. Apolonije* morda zaznati več sorodnih potez z ženskimi liki, kot jih je denimo Simone de' Crocefissi izoblikoval v *Pietà* in tabli *Sanje device Marije*.⁶⁰

V nadaljevanju je vsebinsko dragocena zlasti poslikava na jugovzhodni stranici prezbiterija (shema II). Tudi tu je potrebno poudariti, da pač celotni zunanji rob jugovzhodne stranice okvirja dekorativni element volančkov. Spodnji, dekorativni pas je zaradi uničenosti težko rekonstruirati. Spodaj figuralno dogajanje (sl. 1) zamejuje kosmatska bordura, le z desne v drugo raven prehaja vertikalno postavljen motiv geometrično izpeljanih rozet in v taki stilizirani izpeljavi daje morda prizoru ikonološko pomenljivejši značaj. Tu je navkljub slabi ohranjenosti prepoznati neko, v tesno prilegajoče se oblačilo rjavih odtenkov naprav-

⁵⁵ Gnudi 1962, n. cit. 37, passim, tabb. XVI, XVII.

⁵⁶ SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, pp. 30, 37-38, fig. I.

⁵⁷ GNUDI 1962, n. cit. 37, fig. 53 (*Marijino vnebovzetje*), tabb. XVII-XXII (*Kristusovo rojstvo*), XL, XLII (*Kristusov krst*).

⁵⁸ Castelnovo 1986, cit. n. 54, pp. 660-661 (d.[aniele] b.[enati]: Simone di Filippo, detto »dei Crocefissi«).

⁵⁹ SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, pp. 65-66, fig. 33.

⁶⁰ *Pietà* je datirana v leto 1368, hranijo pa jo v Bologni (Museo Davia Bargellini), tablo *Sanje Device Marije* pa hranijo v Ferrari (Pinacoteca Nazionale). Cf. SKERL DEL CONTE 1993, n. cit. 41, pp. 57, 65, figg. 23 in 30.

ljeno figuro. Videti je skrajni desni del upodobljenčeve glave oziroma las, zgornji del živôta in levo roko, s katero drži napisni trak; ta se predenj ob naprej potisnjeni nogi izvije proti sredini. Verjetno je tudi drugi napisni trak, ki se od njega vije v višini prsi, pomensko lasten tej figuri. Kaj je vsebina obeh napisnih trakov ostaja zaradi stanja ohranjenosti odprto vprašanje. Napis je nemara na pomenski ravni določal razmerje med tem upodobljencem in figuro na drugi strani, seveda pa tudi njuno prikrito simbolno povezavo z osrednjim likom na tej steni, torej višje naslikano podobo *Evharističnega Kristusa*.

Na levi strani te okrnjene kompozicije je na lesenem stolu, ki ga poudarjata stranska naslona za roke s tremi navpičnimi »struženimi« prečkami, naslikana neka belo oblečena figura (sl. 1). Iz naročja se ji vije napisni trak, pod katerim je komaj razpoznaven še drugi, nekoliko ožji, za katerega menimo, da pripada nasproti stoječi »donatorski« figuri. Zaradi povsem uničene glave in pomanjkljivih nadržbnosti je danes tvegano določeneje izpostavljati istovetnost tega lika.⁶¹ Vendar se je k sreči ohranila fotografija,⁶² na kateri je videti zadnji del naslona, glavo svetnika, razločno tudi obe roki in kazalca, ki kažeta na napisne trakove pred njim. Pomenljivo je, da obraz in kvišku dvignjena glava predstavljata bradatega starca, čeprav ni povsem razvidno, ali ima na glavi tiaro ali meniško kapuco. Ravno tako iz reprodukcije ne moremo povsem natančno povzeti značilnosti njegovega ornata. Je pa iz reprodukcije in ohranjenega dovolj razvidno, da je odet v belo oblačilo, katerega draperija se izraziteje guba okoli desnega ramena ter ob nogah.

Vsebinske razlage o *Maši papeža Gregorja*, kot jih ponujata Andela Horvat in za njo Ivan Srša,⁶³ je v danem kontekstu mogoče sprejeti nekoliko zadržano, saj ne ustrezajo standardnim tipološkim in ikonografskim izhodiščem tega motiva.⁶⁴ Očitno je, da sta obe figuri naslikani v nekakšnem aktivnem teološkem disputu, obrazna gestika razvidna po dokumentarnem posnetku pa potrjuje simbolno povezavo tega dogajanja z višje postavljenim *Evharističnim Kristusom*.

⁶¹ Srša pravi, da je »papežev lik« bil odkrit že pred letom 1950 in da je propadel predvsem zaradi malomarnosti. Cf. SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 137: n. 5.

⁶² Cf. HORVAT 1956, cit. n. 2, fig. 37.

⁶³ Cf. HORVAT 1956, cit. n. 2, p. 51; SRŠA 1998, cit. n. 6, pp. 123–124, 132.

⁶⁴ Wilhelm MOLSDORF, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Graz 1984² (1. ed. 1926), p. 209 (§1048).

R A Z P R A V E

V ozki povezavi s spodnjo sceno in v spektru motivov transsubstanciacije pa je potrebno obravnavati t. i. podobo *Evharističnega Kristusa* (sl. 9, 10). Predstavlja nam torej vstalega mrtvega-živega Kristusa, ki na pol razgaljen stoji z razširjenimi stopali na golih, rjavo-rdečih tleh. S celo postavo se lahko obrača v svojo levo. Pri tem ima desno roko malo nad pasom vodoravno pokrčeno in v nekakšni kazalni gesti kaže v smeri iztegnjene levice. Del telesa je razkrit, z močno poudarjenim in mestoma prefinjeno senčenim prsnim košem, kjer se izraziteje izriše sled krvave rane. Mojstrstvo prvega šenkovskega slikarja razkriva tudi oblikovanje glave. Postavitev glave, lahko nagnjene v Kristusovo levo, prilegajoči se temnorjavi lasje, senčenje očesnih votlinic, ličnic in sploh občuteno podajanje inkarnata to nedvomno potrjuje. Čez levo ramo in v napetem pregibu pod levim laktom zajema Kristusovo telo vse do gležnjev segajoča vijolična draperija. Le-ta se izraziteje guba pod rokami in v predelu pasu, potlej pa se v nekaj usločenih gubah spusti h njegovim nogam. Skozi rano desne noge mu raste steblo vinske trte, iz leve pa tanjše, najverjetneje žitno steblo. Obe za evharistično daritev ključni rastlini se simbolično združita v rani leve dlani. Od tam se rastlini v stiliziranem prepletu dvigata in se, kolikor se pač to sploh da razločiti iz poškodovane poslikave, v višini Kristusove glave oblikujeta v razvejano krošnjo. Z leve strani *Evharističnega Kristusa* so eden nad drugim naslikani trije angeli, ki držijo navpično potekajoči napisni trak z žal ne več razpoznavnim besedilom. Angelski liki so v drži pokleka zajeti v bela oblačila, ta pa se jim izraziteje pregibajo od pasu navzdol. Z glavami zrejo kvišku, pri čemer njihovi lasje padajo na hrbet in se stikajo s perutnicami. Zaradi položaja njihovih glav je bolj poudarjen obrazni profil. Če sodimo po oblikovnih značilnostih, je pri nastajanju teh likov najbrž sodeloval tudi drugi šenkovski slikar.

Ikonografski koncept *Evharističnega Kristusa* seveda kaže na izjemno kompleksno uresničitev, za katero so nedvomno stala pomensko globlja teološka izhodišča.⁶⁵ Glede na vsebinsko dispozicijo, vključitev vinske trte, ki mu raste iz rane leve noge, in domnevno žitnega stebela, vzpenjajočega se iz rane desne noge, se to samo potrjuje.

⁶⁵ RUBIN 1999, cit. n. 34, passim. Caroline Walker BYNUM, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley – Los Angeles – London 1988, passim; Jure MIKUŽ, *Kri in mleko: Sugestivnost podobe I*, Ljubljana 1999, passim.

Zanimivo je, da je doslej veljala za prvo znano podobo *Evharističnega Kristusa*, kjer sta na podoben način vključeni stebli vinske trte in žita, tabla Friedricha Herlina iz 1469, danes v Mestnem muzeju v Nördlingenu.⁶⁶ Začasen sklep bi torej lahko bil, da gre v primeru *Evharističnega Kristusa* v Šenkovcu za zgodnjo ikonografsko podobo te vrste. V ikonološkem smislu je potrebno računati, da je pri izvedbi morala sodelovati kaka pomembna in teološko izjemno razgledana osebnost, najverjetneje iz vrst pavlinskega reda.

Likovne karakteristike, zlasti pa oblikovanje obraza (sl. 10), nas vnovič napeljuje v sklep, da za njimi stojijo visoki zgledi. V danem okviru kaže opozoriti vsaj na figuro Kristusa (sl. 11) iz kompozicije *Krsta* v nekdanji cerkvi sv. Apolonije v Bologni, delo Vitaleja da Bologna iz okoli 1345.⁶⁷ Vprašanje delavničnih povezav in posredništva pa povsem na novo odpira ugotovitev, da gre v Kristusovem obrazu za kar osupljivo bližino s poslikavo, posebej z likom apostola (sl. 12) iz farne cerkve v Sazdicah na Slovaškem.⁶⁸ Primerjava med obrazom *Evharističnega Kristusa* in apostolom iz Sazdic kaže na istovetno barvno modelacijo, senčenje posamičnih partij obraza etc. Tako kot Vlasta Dvořáková tudi Barbora Glocková vidi zadaj izhodišča v severnoitalijanskih slikarskih krogih druge polovice 14. stoletja.⁶⁹ Ti problemi kajpada odpirajo povsem nova poglavja in terjajo, da se dodatno raziščejo okoliščine, ki bi potrdile morebitno povezavo delavnic.

Nad izjemno podobo *Evharističnega Kristusa* je v gotsko šilastem zaključku severovzhodne stranice prezbiterija v Šenkovcu upodobljen *Kristus vladar*.⁷⁰ Kljub delni poškodbi se razloči dopasni lik z desnico blagoslavljajočega Kristusa, ki z levico drži odprto knjigo. Tudi

⁶⁶ Cf. BYNUM 1988, cit. n. 65, fig. 4.

⁶⁷ GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. XLIII; cf. SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, pp. 37–38, fig. 8.

⁶⁸ Vlasta DVOŘÁKOVÁ – Josef KRASÁ – Karel STEJSKAL, *Stredoveká nástenná mal'ba na Slovensku*, Praga – Bratislava 1978, pp. 141–142, figg. 68–69. Vlasta Dvořáková (p. 142) nastanek poslikave postavlja med 1370 in 1380.

⁶⁹ Ibid., p. 142; Barbora GLOCKOVÁ, *Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo 14. storočia, Gotika* (Bratislava, Slovenská národná galéria, ed. Dušan Buran), Bratislava 2003, pp. 141–142, pp. 12–13; fig. 3, p. 140; figg. 96. a–b, cat. 3.11.

⁷⁰ Diana Vukičević-Samaržija in tudi Ivan Srša označujeta tipološko lik kot *Pantokratorja*. Cf. VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA 1994, cit. n. 11, p. 156; SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 132.

RAZPRAVE



13. *Marijino vnebovzetje in Kronanje, Marija doji dete (Maria lactans)*, Šenkovec, kapela sv. Helene



14. Andrea da Bologna, *Marijino vnebozetje*



15. Cristoforo da Bologna (?), *Mojzes sprejema tabli postave*, detajl iz prizora *Češčenja zlatega teleta*, Sant' Apollonia a Mezzaratta (danes Pinacoteca Nazionale), Bologna



16. Andrea da Bologna, *Kristus v slavi*

pri obravnavi te podobe je slikar sledil že izpostavljenim italijanskim zgledom.⁷¹

Zaradi vratne odprtine, ki so jo v severno prezbiterijsko steno napravili ob baročnih prezidavah,⁷² je bil velik del izvirne poslikave v pritličnem delu povsem uničen. V osrednjem delu je poškodbam navkljub razvidna ikonografsko izjemno mikavna kompozicija v mandorlo postavljenega *Marijinega vnebovzetja* in *Kronanja* (shema III., sl. 13), v zaključku stene pa je prostor dobil imeniten motiv *Marije, ki doji dete* (*Maria lactans*). Kljub temu, da slogovne prvine jasno dokazujejo zglede v bolonjskem trecentističnem slikarstvu, pa ikonografska zasnova prizora *Marijinega vnebovzetja* in *Kronanja* z akterji *Sv. Trojice* vred predstavlja pravo umetnostnozgodovinsko uganko. Seveda bi lahko zato pritrdili posplošeni oceni, da je udejanjenje takega ikonografskega koncepta nujno posledica zapletenega in teološko domišljjenega diskurza, ki pa ga bo potrebno posebej raziskati.

Na samo kompozicijsko izhodišče in zamisel posredno kažejo številni trecentistični primeri,⁷³ toda pri uresničitvi v Šenkovcu se sklicujemo na analogije v rokopisni podobi *Vnebovzetja* (sl. 14), pripisani Andrea da Bologna.⁷⁴ Ne glede na dejstvo, da je spodnji pas poslikave domala uničen, je skoraj gotovo, da je v tem delu sprva bil naslikan odprt sarkofag, okoli katerega so bili ob aktu *vnebovzetja* zbrani apostoli. Možnost take razlage podpira edini preostali lik ob vznožju osrednjega, v mandeljasto mandorlo postavljenega dogajanja. Pred neko pravokotno zaključeno naslikano arhitekturo (stolpom?) se je namreč ohranil v profil ujet lik sinjebradega in sivolasega starca. Njegova drža izkazuje gorečno zamaknjenost, ki jo poudarja izraziti kontrast med belino njegovih las in brade ter skorajda rdeče barve inkarnata. Nobe-nega dvoma ni, da bi lahko v okviru trecentističnih slikarij našli vrsto

⁷¹ CASSEE 1980, cit. n. 32, fig. 2 (iluminacija *Kristusa v slavi*).

⁷² SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 132.

⁷³ Denimo table *Vnebovzetja* Luce da Tommè, hranjene v Gallery of Fine Arts, Yale University, Simoneja Martinija v münchenski Alte Pinakothek ter v triptihu, hranjenem v Museum of Fine Arts v Bostonu in pripisanem Niccolòju di Ser Sozzo Tegliacci. Cf. Millard MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion, and Society in the Mid-Forteenth Century*, Princeton (New Jersey) 1978, figg. 21, 22, 25.

⁷⁴ CASSEE 1980, cit. n. 32, pp. 24 ss., fig. 12.

sorodno zasnovanih likov, kakor je ta, in tudi višje, v aktu kronanja upodobljeni starec, Bog Oče. Za primerjavo se v skladu z bolonjsko zaznamovanostjo našega prvega slikarja kot ustrezna ponujata lika Jožefa in starega kralja v prizoru *Rojstva* in *Poklona treh modrih*, pripisana Pseudo-Jacopinu di Francesco.⁷⁵

Osrednje dogajanje je vpeto v mandeljasto zamejeno mandorlo, kjer je videti frontalno postavljeno in s prekrizanimi rokami na prsih naslikano Devico Marijo. Glava je povsem uničena, od vratu nižje pa se kaže temnomodro blago njene na ramena spuščene obleke. Gubanje svetlega plašča je bolj poudarjeno pod rokami in se ji od pasu navzdol pregiba v značilnih slapovih v obliki črke V. Po orisanih značilnostih seveda ne moremo priti dlje od splošnih formalnih označitev, zato pa je zgovornejši motiv prekrizanih rok na prsih. To rešitev bi denimo lahko prepoznali že v Mariji iz Oznanjenja v Sant' Apollonia a Mezzarata.⁷⁶ Tako kot se je pokazalo že pri obravnavi likov *Evharističnega Kristusa* in apostola iz Sazdic, nam podobno problemsko smer zastavlja enaka drža rok Marije iz *Oznanjenja* v Štítniku na Gemerskem (Slovaška), datirane v začetek 15. stoletja.⁷⁷

Zgoraj, povsem ob vrhu mandorle, Marijo kronajo z njene desne Bog Oče, sv. Duh v sredini in iz materine leve Sin Jezus. Sinjebradi in sivolasi starec, ki predstavlja Boga Očeta, se k Marijini glavi spušča v diagonalni osi, v kronanjskem aktu pa sta njegovi roki iztegnjeni. V nasprotni osi lebdi Kristus, ki ga posebej karakterizirata kratka rjava brada in lasje enake barve. V sredini pa je nad samo glavo malone v zapiku priletel ptič, golob, simbol sv. Duha. Tudi za te protagoniste se pomenljive vzporednice odkrivajo v bolonjskem slikarstvu. Ob zgledih, ki smo jih že zgoraj izpostavili pri liku starca ob vznožju

⁷⁵ Daniele BENATI, Pittura del Trecento in Emilia Romagna, *La pittura ...* 1986, cit. n. 50, pp. 216, 654 (A.[ndrea]B.[acchi]), fig. 328 (tabla *Rojstva in Poklona treh modrih* v North Carolina Museum of Art, Raleigh). Nedvomno je Pseudo-Jacopino di Francesco zanimiv tudi pri iskanju slogovnih črt v nekaterih ženskih likih prvega šenkovskega mojstra, še posebej s tistimi deli, ki mu jih Enrica Cozzi pripisuje v Santa Anastasia v Veroni; cf. Cozzi 1992, cit. n. 47, pp. 331–332, figg. 432 in 433.

⁷⁶ GNUDI 1962, n. cit. 36, passim, tabb. XVI, XVII. Cf. SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, fig. I.

⁷⁷ Vlasta DVOŘÁKOVÁ, in: DVOŘÁKOVÁ – KRASÁ – STEJSKAL 1978, cit. n. 68, pp. 154–160, fig. 150.

mandorle, kaže spomniti tudi na Vitalejeve podobe sv. Hieronima in sv. Aguština v Santa Maria dei Servi v Bologni iz 1353.⁷⁸ Za primer Kristusa je črte podobnosti pri istem mojstru najti pri liku sv. Evstahija v opatiji v Pomposi, nastalem v letu 1351.⁷⁹ Za upodobljen par Boga Očeta in Kristusa se v sorodni prostorski dispoziciji ponuja rešitev v prizoru med Bogom in Mojzesom v kompoziciji *Češčenje zlatega teleta* (sl. 15), nastali okoli 1360 in pripisani Cristoforu da Bologna (?).⁸⁰

Podobno kakor v prizoru *Evharističnega Kristusa* tudi pri *Marijinem vnebovzetju in kronanju* sodelujejo angeli. Ti so postavljeni na Marijino levo in se mandorle bolj dotikajo, kot pa nosijo. Pri svojem početju je bolj zavzet zgornji angel, medtem ko se spodnja dva živahno ozirata v drugo stran; najbrž zato, da uvedeta in poudarita dramatičnost dogajanja na levi, kjer se ob *Evharističnem Kristusu* njuni tovariši ukvarjajo s »težo« napisa. Po likovnih značilnostih pripadajo angeli roki drugega šenkovskega slikarja. Če torej poskušamo poiskati za angele tipološke in ikonografske zglede, tudi za tiste ob *Evharističnem Kristusu*, bi jih seveda našli pri Vitaleju,⁸¹ čeprav se zdijo mnogo bližja izhodišča v bolonjskih miniaturah (sl. 16), zlasti pri Andrei da Bologna.⁸²

V vrhu šilasto zaključene stene je naslikana imenitna podoba *Marije, ki doji dete* (sl. 17). V Šenkovcu gre za ikonografsko urešničitev *Marie lactans*,⁸³ dasiravno lahko iščemo tipološke paralele tudi v podobah *Madonne dell' Umiltà*.⁸⁴ Videti je torej lepo mlado ženo, ki se v aktu dojenja obrača v svojo levo, k otroku. Pri tem početju mu z desnico ponuja mleka polno dojko, z levico pa ga varuje okoli životca. Povsem goli fantič, ki se s pogledom in glavo obrača h gledalcu, tišči

⁷⁸ GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. LXXIV, LXXV.

⁷⁹ GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. LXXXIX.

⁸⁰ SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, pp. 102–108, fig. 71.

⁸¹ V angelih na straneh Kristusa v mandorli v kompoziciji *Pogreb sv. Nikolaja* v videmski stolnici (ok. 1348); cf. GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. LXII a.

⁸² CASSEE 1980, cit. n. 32, figg. 2 in 12 (*Kristus v slavi*, fol. 1r, *Marijino vnebovzetje*, fol. 313v; Vatikan, Archivio San Pietro, Cod. Cap. 63B).

⁸³ Ivan Srša omenja tip *Galaktotrophouse*; SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 132. Cf. Martin LECHNER, s. v. Maria Marienbild, *Lexikon ...* 1990, cit. n. 40, III, coll. 185–186.

⁸⁴ MEISS 1978, cit. n. 73, pp. 132–145.

levo nogo v materin trebuh, v vnemi pa se drži za prste njene desnice⁸⁵ in jo vleče pod vratom za rob oblačila.⁸⁶ Temno rdeča oglavnica lepo zaokroži Marijino glavo in poudarja mehko niansirane poteze v materinsko milino zamaknjenega obraza. Čeprav se dandanašnji slabo vidi, kakšna je bila njena obleka, bi po menjavajočih svetlo-temnih pegah vendarle lahko pomislili, da odslikava dragoceno vezeno tkanino. V celoti vzeto je podoba *Marie lactans* po likovnih značilnostih in v svoji estetski pojavnosti med najlepšimi v Šenkovcu. Pravzaprav po tem ne odstopa celo od morebitnih italijanskih predlog.

Kljub temu se pri iskanju izhodišč lahko oziramo po Vitalejevih dveh prizorih *Marije z detetom* (sl. 18) iz nekdanje cerkve sv. Apolonije v Bologni.⁸⁷ Poučna je primerjava z že omenjenim delom piemotskega slikarja v motivu *Marie lactans* iz 1359 v cerkvi San Giovanni ai Campi v Piobesi Torinese.⁸⁸ Kar zadeva lepotni tip, držo in obrat otroka k gledalcu pa v danem kontekstu izpostavljamo delo bolonjskega slikarja Pseudo Jacopina (?) in njegovo *Marijo z otrokom na prestolu in s svetniki* v Santa Anastasia v Veroni⁸⁹ ter *Madonno dell' Umiltà* v Chiesa

⁸⁵ Držo, ko otrok s prsti leve ročice prijemlje pri dojenju materino desnico, najdemo na freski *Marija z detetom* Giusta de' Menabuoi v Cappelli degli Scrovegni v Padovi. Cf. Ana Maria SPIAZZI, Padova, *La pittura ...* 1992, cit. n. 47, pp. 127–128, fig. 158. Detajl je videti tudi pri *Madoni na prestolu* Giacoma da Riva iz leta 1380 v Santo Stefano v Veroni; cf. Cozzi 1992, cit. n. 47, p. 349, fig. 481.

⁸⁶ Prvič v podobnih prizorih srečamo pojav, ko otrok vleče mater za obleko pod vratom, že pri Simonu Martiniju v *Maestà* in *Madonni dell' Umiltà* Andrea di Bartolo; cf. MEISS 1978, cit. n. 73, figg. 131, 149. V stilnem spektru pa smo zaradi te pomenljive nadržanosti lahko bolj pozorni na Marijo z detetom Vitaleja da Bologna iz Sant'Apollonia a Mezzarata v Bologni. Cf. GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. XLI; SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, fig. 6. Trenutek, ko Jezušček z levico vleče za rob Marijinega plašča, vidimo tudi v freski v *Cappelli Giacomelli* v cerkvi San Francesco v Trevisu, delo Tomasa da Modena. Njen nastanek Robert Gibbs datira med 1348–1352; cf. Robert GIBBS, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340–80*, Cambridge – New York – New Rochele – Melbourne – Sydney 1989, pp. 91–93, 256–257, fig. 65b. Cf. Robert GIBBS, Treviso, *La pittura ...* 1992, cit. n. 47, pp. 194–195, fig. 232.

⁸⁷ Cf. GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. XXII (*Marija z otrokom v prizoru Rojstva*), XLI; SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, fig. 6.

⁸⁸ Ricardo PASSONI, *Pittura del Trecento in Piemonte, La pittura ...* 1986, cit. n. 50, p. 56, fig. 72.

⁸⁹ Cozzi 1992, cit. n. 47, p. 331, fig. 432.

RAZPRAVE



17. *Marija doji dete (Maria lactans)*, Šenkovec, kapela sv. Helene



18. *Marija z detetom*, Sant' Apollonia a Mezzaratta (Pinacoteca Nazionale), Bologna



19. *Madonna del Latte* iz San Michele de' Leprosetti, Bologna



20. Žena iz prizora *Križanja*, Šenkovec, kapela sv. Helene



21. Simone de' Crocefissi, Žena iz prizora *Križanja*

del Cristo v Pordenonu, pripisano nekemu beneško-furlanskemu slikarju.⁹⁰ Pred vsemi pa sta v tem pogledu *Madonna del Latte* (sl. 19) v bolonjski cerkvi San Michele de' Leprosetti in *Madona z detetom* iz tamkajšnje San Giacomo Maggiore, pripisani Simoneju de' Crocefissi.⁹¹

Največjo površino severne stene nekdanjega prezbiterja pavlinske samostanske cerkve je sprva bržkone pokrivala mnogofigurarna kompozicija *Križanja* (shema III.). Danes je videti resnično samo še fragmente. Še najboljše je razvidno dogajanje v sredini ob vznožju križa. Levo od tega se namreč lepo kaže postava ene od žena (sl. 20). Obrnjena je v svojo desno stran, izraziteje je pri tem nagnila glavo v svojo desno, pogled pa obrača k gledalcu. Napravljena je v vijolična oblačila. Drža njene levice daje slutiti, da je z rokami podpirala Kristusovo mater. Obrazna fiziognomija in modelacija seveda ne more-

⁹⁰ MAURO LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle province Veneto, La pittura ...* 1986, cit. n. 54, p. 137, fig. 209.

⁹¹ SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, pp. 65-71, figg. 33, 36.

ta prikriti bolonjskih zgledov⁹² (sl. 21). V isti višini na desni pa sta deloma ohranjena dva moška lika, pri čemer bolj izstopa starejši, pokrit s klobukom širokih krajev z mično, iz bisernih (?) kroglic napravljeno verižico. V navpični osi nad njim se pred modrim ozadjem izrisujejo skopo ohranjene poteze enega izmed križanih razbojnikov. Slogovna bližina bolonjskega slikarstva seveda postavlja pod vprašaj vzporejanje⁹³ z delom Giusta de' Menabuoi in njegovim monumentalnim *Križanjem* v baptisteriju ali z Altichierovim v Jakobovi kapeli stolnice v Padovi.⁹⁴

Slogovni značaj stenskih slikarij v Šenkovcu kaže, da je pri določanju izvorov prvega šenkovskega mojstra potrebno upoštevati prvine bolonjskega stenskega, tabelnega in iluminiranega slikarstva. Prvega slikarja ob določujočih trecentističnih italijanskih stilnih potezah, sorodnih izhodiščem Vitaleja da Bologna in njegovega nasledstva, odlikuje mehka plastična modelacija obraznih partij, sijajno je znal zajeti tudi telesnost in prefinjeno oblikovati gestikulacijo rok ter druge nadrobnosti. Za drugega slikarja pa ugotavljamo, da ga zaznamuje specifična risba, drugačna se zdi tudi fiziognomija njegovih upodobljenec. V nadrobnostih, kot so ustnice, oči in dinamično vzvalovani lasje, zato deluje ekspresivneje in likom podarja samosvoje čustveno življenje. V oblikovanju se zato približuje prvinam, ki se kako desetletje pozneje tako imenitno razbohotijo v internacionalni gotiki.

Pri nadaljnjih obravnavah slikarstva prvega šenkovskega mojstra bo potrebno nameniti posebno pozornost še neraziskanim, a možnim povezavam z nekaterimi srednjeevropskimi spomeniki stenskega slikarstva, zlasti tistimi na današnjem Slovaškem.⁹⁵ To možnost podpirajo tudi zgodovinske okoliščine, saj je v obdobju, ko je na Ogrskem kraljevala neapeljska linija dinastije Anjou, posebej v času kralja

⁹² Naj za primerjavo spomnim tudi na like žena na Vitalejevem Križanju. Cf. GNUDI 1962, cit. n. 33, tab. CXVI-CXVII. Povsem pa ustreza ženski obrazni tip delom Simoneja de' Crocefissi, npr. Pietà (Bologna, Museo Davia Bargellini) in Križanje v Pinacoteca Nazionale in v Chiesa dei Crocefisso v Bologni; cf. SKERL DEL CONTE 1993, cit. n. 37, pp. 72 ss., figg. 21, 23 in 24.

⁹³ SRŠA 1998, cit. n. 6, p. 135.

⁹⁴ SPIAZZI 1992, cit. n. 85, pp. 130, 153, figg. 164, 185-161.

⁹⁵ GLOCKOVÁ 2003, cit. n. 69, pp. 141-142, pp. 12-13; fig. 3, p. 140; figg. 96. a-b, cat. 3.11.

Ludovika I. (1342–1382),⁹⁶ tamkaj potekala tudi živahna umetnostna izmenjava. Možnost povezav delavnic seveda ni izključena, saj smo že izpostavili primer iz Szazdic, zaradi sorodnosti z delom drugega šenkovskega slikarja in morda še kakšne pomočniške roke, pa bi bilo mogoče njihovo prisotnost prepoznati tudi v Rákosu, Rimavski bani in še kje. Neposredne povezave med delavnicami iz Šenkovca in Keszthelyja pa je navkljub dejstvu, da so bili Lackfiji nesporno pokrovitelji obeh podjetij, težko ustrezno dokazati.

Ob upoštevanju predstavljenih slogovno-komparativnih primerov, torej v skrbnih analizah in primerjavah posamičnih slikanih prizorov, kajpada pa tudi na temelju zgodovinskih pričevanj, je razvidno, da so stenske slikarije v prezbiteriju nekdanje pavlinske samostanske cerkve v Šenkovcu utegnile nastati že v zgodnjih osemdesetih letih 14. stoletja. Zaradi prevladujočega deleža prvega šenkovskega slikarja, ki ga zaznamuje likovna odličnost in široka vpetost v glavne tokove trecentističnega slikarstva, se poslikava v Šenkovcu uvršča med ključne spomenike gotskega stenskega slikarstva v zahodnopanonskem prostoru.

⁹⁶ ERNŐ MAROSI, A 14. századi Magyarország udvari művészete és közép-Európa, *Művészet I. Lajos korában 1342–1384* (Székesfehérvár, István király Múzeum, edd. Ernő Marosi – Melinda Tóth – Lívia Varga), Székesfehérvár 1982, pp. 51–77, 379–382.

R A Z P R A V E

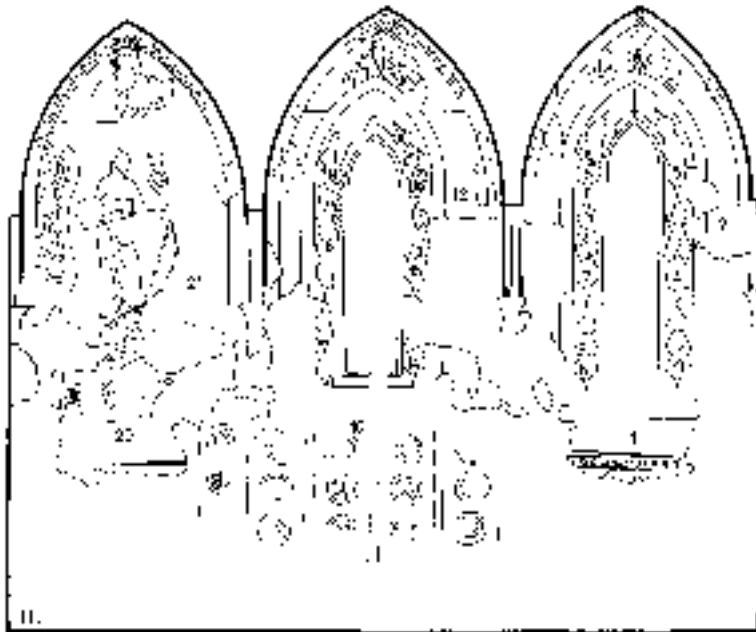


1. Šenkovec, kapela sv. Helene, shematična ponazoritev poslikave na južni steni nekdanjega prezbiterja (po risbi Teodore Kučinac priredil Jože Varga)

1. *apokaliptični angel* (?)
2. *apostol Jakob star.*
3. *Povzdigovanje hostije* (?)
4. *Predstavitev v templju*
5. *Polaganje v grob*
6. *sv. Frančišek Asiški ali Anton Padovanski* (?)
7. *sv. Bonaventura* (?)

1. Šenkovec, Kapelle der hl. Helena, Südwand des ehemaligen Chors, schematische Darstellung der Bemalung (Jože Varga, nach der Aufzeichnung von Teodora Kučinac)

1. *Apokalyptischer Engel* (?)
2. *Apostel Jakobus d. Ä.*
3. *Erhebung der Hostie* (?)
4. *Darbringung im Tempel*
5. *Grablegung*
6. *Hl. Franziskus von Assisi oder Antonius von Padua* (?)
7. *Hl. Bonaventura* (?)



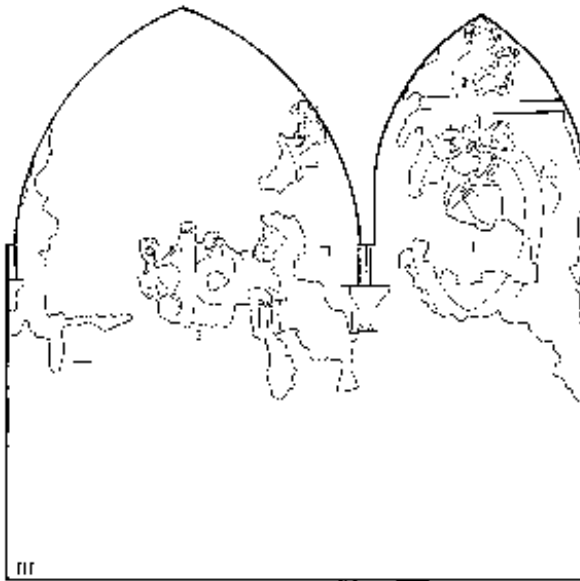
II. Šenkovec, kapela sv. Helene, shematična ponazoritev poslikave na vzhodnih treh stranicah nekdanjega prezbiterija (po risbi Teodore Kučinac priredil Jože Varga)

1. dekorativna bordura
2. vitičevje
3. sveta mučenica
4. sveta mučenica
5. sveta mučenica
6. sveta mučenica
7. sveta mučenica
8. sveta mučenica
9. sv. Duh
10. dekorativne rozete
11. Kristus trpin
12. rastlinski ornament
13. Bog Oče
14. sv. Katarina Aleksandrijska
15. sv. Barbara
16. sv. Marjeta
17. sv. Apolonija
18. svetnica (?)
19. svetnica (?)
20. Maša papeža Gregorija (?)
21. Evhariistični Kristus
22. Kristus vladar

II. Šenkovec, Kapelle der hl. Helena, Ehemaliger Chor, schematische Darstellung der Bemalung der drei Schlussseiten (Jože Varga, nach der Aufzeichnung von Teodora Kučinac)

1. ornamentale Bordüre
2. Rankenwerk
3. Hl. Märtyrerin
4. Hl. Märtyrerin
5. Hl. Märtyrerin
6. Hl. Märtyrerin
7. Hl. Märtyrerin
8. Hl. Märtyrerin
9. Hl. Geist
10. ornamentale Rosetten
11. Schmerzensmann
12. Pflanzenornament
13. Gottvater
14. Hl. Katharina von Alexandrien
15. Hl. Barbara
16. Hl. Margareta
17. Hl. Apollonia
18. Heilige (?)
19. Heilige (?)
20. Gregormesse (?)
21. Eucharistischer Christus
22. Christus als Weltenherrscher

R A Z P R A V E



III. Šenkovec, kapela sv. Helene, shematična ponazoritev poslikave na severni steni nekđ. prezbitarija (po risbi Teodore Kučinac priredil Jože Varga)

1. *Marijino vnebovzetje in Marijino kronanje*
2. *Marija doji dete (Maria lactans)*
3. *Križanje*

III. Šenkovec, Kapelle der hl. Helena, Nordwand des ehemaligen Chors, schematische Darstellung der Bemalung (Jože Varga, nach der Aufzeichnung von Teodora Kučinac)

1. *Himmelfahrt und Krönung Mariä*
2. *Stillende Muttergottes (Madonna lactans)*
3. *Kreuzigung Christi*

UDK 75(497.5 Šenkovec)“13”

DIE WANDMALEREIEN IN DER KAPELLE DER HL. HELENA IN ŠENKOVEC (MEDJIMURJE)

Das ehemalige Pauliner-Eremitenklöster in Šenkovec (Medjmurje, Kroatien), am Ort mit vielsagendem Flurnamen Varhely (Burgstätte) unweit von Čakovec, wurde im Jahre 1376 durch die ungarische Patrizierfamilie Lackfi gegründet und – wie dies die in einer Abschrift erhaltene Urkunde der Königin Maria zeugt – am 20. Juni 1384 Mariä Himmelfahrt und allen Heiligen geweiht. Zwischen 1397 und 1403 war das Patronat bei der Familie Kanizsai. Nach 1404 kam Medjmurje an die Grafen und Fürsten von Celje (Cilli), nach deren Aussterben unter Jan Vitovec. Im Jahre 1546 ging das Kloster in den Besitz des Banus Nikolaus Zrinyi über, und zu dieser Gelegenheit wurde das Patrozinium der Kirche verändert. Bei der Kirche errichtete man eine hexagonale Kapelle, die dann in ein Mausoleum umgewandelt wurde. Im Jahre 1695 brannte ein Großteil des Klosters und der Kirche aus. Das Kreuzrippengewölbe im Chor wurde durch eine Tonne ersetzt. Nach der Aufhebung des Klosters 1786 verfiel es allmählich. Anfang des 19. Jahrhunderts, als der Klosterkomplex in Besitz der Familie Knežević war, riss man das Langhaus der Kirche und auch das Mausoleum der Zrinyi ab. Die Kapelle – der übriggebliebene Chor – erfuhr Veränderungen noch nach dem Erdbeben von 1880, und im Jahre 1924 machte hier Emilo Laszowski Ausgrabungen. Vor dem völligen Verfall wurde die Kapelle vom Bildhauer Lujo Bezeredi gerettet.

In den Jahren 1990 bis 1996 wurde der Klosterkomplex archäologisch untersucht und anschließend einer gründlichen konservatorischen und restauratorischen Bearbeitung unterzogen. Archäologische Funde, vor allem gotische Spolien und eine Silbermünze aus der Zeit des Königs Ludwig von Ungarn (1372–1382), bestätigten indirekt die Entstehung der Kirche um 1380. Leider sind aber vom Ganzen nur die Umfassungsmauern des Presbyteriums mit einigen gotischen Baugliedern erhalten geblieben.

Der malerische Schmuck der ehemaligen Paulinerkirche in Šenkovec war ursprünglich weit umfangreicher als heute. Den vom ikonographischen Konzept und der Qualität her bedeutendsten Teil stellte ohne Zweifel die Chorausmalung dar (vgl. die Rekonstruktionszeichnungen I–III). Noch zu sehen sind die weiblichen Heiligen an den Fensterlaibungen des Chorschlusses, die fragmentiert erhaltene Messe des hl. Gregor (?) oder – in einer weiteren Bedeutung – das Motiv des Eucharistischen Christus. An der Nordwand stehen die ikonographisch einmalig angelegte Komposition der Himmelfahrt und Krönung Mariä (III), darüber die Madonna lactans hervor. Es waren mindestens zwei Maler am Werk. Den ersten zeichnet die weiche Modellierung der Köpfe aus, er wusste, die Körperhaftigkeit der Figuren brillant zu erfassen, die Gestikulation der Arme und andere Details verfeinert wiederzugeben. Die Ursprünge seines Stils sind in

R A Z P R A V E

der Nähe von Vitale da Bologna, Pseudo-Jacopinus(?), Simone de' Crocefissi zu suchen, wobei auch mit dem Einfluss der Bologneser Miniaturmalerei, vor allem Andrea da Bologna, zu rechnen ist. Der Anteil des anderen Malers zeigt sich in einer charakteristischen Zeichnung, in Einzelheiten anders gestaltet sind die Mäuler, die Augen, das Haar, was seine Figuren ein eigentümliches Leben verleiht. Es handelt sich um Züge, die etwa ein Jahrzehnt später in der sogenannten Internationalen Gotik aufblühen sollten.

Die Malereien dürften bereits in den frühen achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Der vorherrschende Anteil und die bildkünstlerische Exzellenz des ersten Malers, dem die Kenntnisse der Hauptströmungen der Trecentomalerei vor und nach der Jahrhundertmitte zugetraut werden können, erheben die Frage nach eventuellen Verbindungen mit der gleichzeitigen, unter demselben italienischen Einfluss stehenden mitteleuropäischen Produktion, vor allem im slowakischen Teil des damaligen ungarischen Königreichs (Sazdice/Százd, Rákos, Rimavská Baňa/Rimabánya und vielleicht auch anderenorts).

Abbildungen:

1. Šenkovec, Kapelle der hl. Helena, Inneres
2. *Engel mit aufgeschlagenem Buch (apokalyptischer Engel?)*, Apostel Jakobus d. Ä., Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
3. *Darstellung im Tempel, Prophetin Anna (?)*, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
4. *Heilige Märtyrerin* an der Laibung des südöstlichen Fensters, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
5. Andrea da Bologna, *Liber decretalium*
6. Hl. Margareta an der Laibung des östlichen Fensters, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
7. Vitale da Bologna, *Maria der Verkündigung*, Sant'Apollonia a Mezzaratta (heute Pinacoteca Nazionale), Bologna
8. Vitale da Bologna, *Himmelfahrt Mariä*, Sant'Apollonia a Mezzaratta (heute Pinacoteca Nazionale), Bologna
9. *Eucharistischer Christus und Segnender Christus*, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
10. *Eucharistischer Christus*, Ausschnitt, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
11. *Christus*, aus der *Taufe Christi*, Sant'Apollonia a Mezzaratta (heute Pinacoteca Nazionale), Bologna
12. *Apostel*, Sazdice (Slowakei), Pfarrkirche
13. *Himmelfahrt und Krönung Mariä, Stillende Muttergottes (Madonna lactans)*, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
14. Andrea da Bologna, *Himmelfahrt Mariä*
15. Cristoforo da Bologna (?), *Gesetzesempfang des Moses*, Ausschnitt aus der Szene *Anbetung des Goldenen Kalbes*, Sant'Apollonia a Mezzaratta (heute Pinacoteca Nazionale), Bologna
16. Andrea da Bologna, *Christus in der Glorie*
17. *Stillende Muttergottes (Madonna lactans)*, Šenkovec, Kapelle der hl. Helena
18. *Maria mit Kind*, Sant'Apollonia a Mezzaratta (heute Pinacoteca Nazionale), Bologna
19. *Madonna del Latte*, San Michele de' Leprosetti, Bologna
20. *Kreuzigung Christi*, Ausschnitt mit einem Weib, Kapelle der hl. Helena
21. Simone de' Crocefissi, *Kreuzigung Christi*, Ausschnitt mit einem Weib