

Gašper Cerkovnik, Ljubljana

KRIŽANI

V KAPELI SV. KRIŽA NA SVETINI

V virih je monumentalni leseni kip Križanega v kapeli sv. Križa na Svetini prvič omenjen leta 1847 v topografiji Rimskih Toplic in njihove okolice Rudolfa Gustava Puffa.¹ Takrat je že bil na glavnem oltarju (sl. 1), kjer je ostal do približno leta 1914,² ko je kmet Klinar naročil modernizacijo kapele.³ Križani je bil ob tem prenešen na podstrešje Marijine cerkve, kjer je ostal vsaj do leta 1923, ko je Svetino obiskal France Stelè. Iz njegovega poročila Oddelku za prosveto je razvidno, da se je 6. junija odpravil na Svetino prav zaradi tega kipa, saj je bil opozorjen, da »razni »ljubitelji« obiskujejo župnika in ključarja, da bi jim ga prodali».⁴ Ob primerjavi fotografije notranjščine kapele iz leta 1902 (sl. 1) in Steletovih fotografij iz leta 1923 vidimo (sl. 2, 3, 4), da je kip ob selitvi in v letih na cerkvenem podstrešju doživel več škode kot v prejšnjih stoletjih.⁵ Ob selitvi so mu odlomili desno roko, izgubil je več prstov na preostalih okončinah, čez sredino trupa je zijala dolga razpoka, prav tako je bil razprt stik med trupom in levo roko. Stelè je – kot že »ljubitelji« pred njim – prepoznal visoko obrtniško in umetnostno vrednost svetinskega Križanega in ga tudi vključil v svoj

¹ Puff omenja Križanega na Križevem oltarju v Marijini cerkvi – verjetno Božičevo plastiko Sv. Trojice – in na glavnem oltarju v Križevi kapeli (Rudolf Gustav PUFF, *Das Römer-Bad Töplitz nächst Tüffer mit seiner Umgebung*, Graz 1847, pp. 70–71).

² V Stegenškovem podnapisu k fotografiji notranjščine kapele v *Ljubitelju krščanske umetnosti* (sl. 1) piše, da je bila kapela leta 1914 že modernizirana in je bil kip odstranjen (Avguštin STEGENŠEK, Lavantinski škofijski muzej, *Ljubitelj krščanske umetnosti*, I, 1914, pp. 254–264, p. 256, fig. 118).

³ Franc MALGAJ, Svetina nad Celjem in njena okolica, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, XV, 1919, pp. 159–163, p. 162.

⁴ Steletov prepis poročila Oddelku za prosveto, 8. 6. 1923; Spomeniški urad za Slovenijo, leto 1923, št. 58; 6. 6. 1923; Uradni zapisek v zadevi Krucifiksa v podružnici v Svetini pri Celju; INDOK MK.

⁵ Fotografija notranjščine je bila objavljena v: STEGENŠEK 1914, cit. n. 2, p. 256, fig. 118; Bogdan KOLAR, *Pod varstvom Marije Snežne in svetega Lovrenca. Ob 600-letnici prve omembe kraja Sv. Lovrenc in Svetine*, Sv. Lovrenc nad Štorami 2003, p. 89; Steletove fotografije hrani INDOK MK.

Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. V prvi izdaji iz leta 1924 ga je sicer datiral v prvo polovico 17. stoletja,⁶ vendar je to v drugi, iz leta 1966, popravil v začetek 16. stoletja.⁷ Kot takratni konservator za Slovenijo je odredil restavracijo kipa. Predlagal je le nadomestitev izgubljenih prstov in zamašitev razpok, polihromacija pa naj bi ostala, kakršna je bila, vendar sta svetinska ključarja od restavratorja Ivana Lojčca izsilila »popolno« preново.⁸ Po restavriranju je bil kip spet vrnjen na staro mesto v kapeli sv. Križa, kjer je še danes (sl. 5).

Kot je ugotovil že Emilijan Cevc,⁹ ta kvalitetna in monumentalna plastika¹⁰ prvotno ni bila namenjena tej kapeli. Več dokazov za to je v Gajšnikovi topografiji laške dekanije iz leta 1747. Na Gajšnikovi risbi je kapela prikazana še s starim, poligonalno zaključenim prezbiterijem, ki je bil precej manjši od sedanjega.¹¹ Poleg tega je bila takrat kapela posvečena sv. Ani. Podatek o verjetni prvotni lokaciji in namenu tega kipa navaja Gajšnik pri opisu opreme Marijine cerkve, saj naj bi tam pred kratkim nadomestili Križev oltar z novim. V požaru leta 1714, ko sta goreli tako Marijina cerkev kot kapela sv. Ane, zagotovo ni bila uničena vsa starejša oprema, saj je Gajšnik še

⁶ France STELÈ, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1924, p. 53, fig. 24.

⁷ France STELÈ, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1966, pp. 63–64, fig. 45.

⁸ Steletov prepis pisma župniškemu uradu Šentrupert; Spomeniški urad za Slovenijo, leto 1923, št. 58; 6. 6. 1923; Uradni zapisek v zadevi Krucifiksa v podružnici v Svetini pri Celju; INDOK MK; Lojčevo pismo Steletu iz 3. 7. 1924; Spomeniški urad v Ljubljani, leto 1924, št. 110; 3. 7. 1924; Ivan Lojč, Maribor, v zadevi restavracije Krucifiksa v Svetini; INDOK MK; Steletovega prepisa odgovora na Lojčevo pismo mi ni uspelo razvozlati, vendar je, glede na današnje stanje kipa, očitno obveljala želja ključarjev; Spomeniški urad za Slovenijo, leto 1925, št. 114; 2. 8. 1925; Ivan Lojč, Maribor v zadevi restavracije Krucifiksa v Svetini; INDOK MK.

⁹ Emilijan CEVC, *Poznogska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, p. 311, n. 330.

¹⁰ Kip nekoliko presega naravno velikost, natančni podatki o merah in materialu še niso bili objavljeni.

¹¹ Janez Krstnik GAJŠNIK [Ioanne Baptista Gayschne], *Compendiosa totius archiparochiae Tyberiensis Topographia*, 1747, rokopis, Nadškofijski arhiv Maribor; Risba je reproducirana v: Ivan STOPAR, *Svetina*, Ljubljana 1978 [Kulturni in naravni spomeniki Slovenije 89], p. 21.



1. Fotografija notranjščine kapele sv. Križa na Svetini iz 1902

videl stari glavni oltar s kamnitim Marijinim kipom.¹² Mogoče je torej ta kip nekdaj bil del Križevega oltarja v tej pomembni romarski cerkvi, ki naj bi jo pred letom 1480 zgradila »kamniška delavnica«.¹³

¹² GAJŠNIK 1747, cit. n. 11, citirano po: Ignaz OROŽEN, *Das Bisthum und die Diözese Lavant. IV. Teil. 2. Das Dekanat Tüffer*, Graz 1881, pp. 249; »Prastari« kamniti Marijin kip omenja še Puff; PUFF 1847, cit. n. 1, p. 70; danes je na glavnem oltarju ohranjen še leseni kip stoječe Marije z detetom v žarkovju, ki ga Cevc datira okrog leta 1490. Ker ta kip ne kaže pomembnih podobnosti s Križanim, ga tu puščam ob strani; Emilijan CEVC, *Gotska plastika na Slovenskem* (Ljubljana, Narodna galerija, 9. 10.–30. 12. 1973), Ljubljana 1973, pp. 123–124, cat. 86, fig. 96.

¹³ Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973, pp. 250–252, 292; cf. Matej KLEMENČIČ, Svetina, p. c. Matere božje, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 75–76, cat. 22.

Po Steletovi objavi je kip podrobneje slogovno opredelil Cevc. Pri svoji analizi je oporne točke iskal tudi v starejših virih. Pri dataciji se je opiral predvsem na poročilo o turški oskrunitvi cerkve leta 1487 in na letnico 1489 na cerkvenem tlaku, ki verjetno označuje leto prenove.¹⁴ Kip je že v svoji leta 1956 objavljeni doktorski disertaciji povezal z neko škofjeloško kiparsko delavnico, ki jo je nekoliko kasneje identificiral z delavnico Mojstra Trbojske Marije.¹⁵ Zaradi časovnih okvirov, s katerimi je zajel delovanje tega mojstra, mu je kot sprejemljiva datacija povsem ustrezala letnica obnove cerkve, torej devetdeseta leta 15. stoletja.¹⁶ Problem je le v tem, da, kot že dolgo opozarja Janez Höfler in kar je pred kratkim tudi objavil,¹⁷ ta plastika nima veliko skupnega z ostalimi kipi, ki jih je Cevc pripisal Mojstru Trbojske Marije. Svetinski kip Križanega razkriva kvaliteto in slogovne poteze, ki jih ne najdemo na nobeni drugi plastiki, pripisani temu kranjskemu rezbarju.¹⁸

Zaradi odsotnosti podobnih tipoloških primerov v opusu delavnice Mojstra Trbojske Marije, je primerjava sicer precej otežena, vendar ne nemogoča. Edina primera gole moške figure izpod dleta tega mojstra sta *Pietà iz Bistrice pri Tržiču* in reliefni prizor *Bičanja* na oltarnem krilu v Kojskem.¹⁹ Kojski relief je zaradi skromnih dimenzij neuporaben, veliko bolj povedna pa je bistriška *Pietà* (sl. 6). Kristusovo telo

¹⁴ OROŽEN 1881, cit. n. 12, pp. 249, 251; KLEMENČIČ 1995, cit. n. 13, p. 75.

¹⁵ Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1956, pp. 30–31. Za pregled Cevčevih raziskav tega poznogotskega rezbarja glej: Gašper CERKOVNIK, Oltar sv. Andreja iz Gostec in delavnica Mojstra Trbojske Marije, *Umetnostna kronika*, 11, 2006, pp. 2–7, p. 2.

¹⁶ CEVC 1970, cit. n. 9, p. 158.

¹⁷ Janez HÖFLER, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, p. 205, n. 51.

¹⁸ Cevčeva atribucija je bolj razumljiva, če se omejimo samo na fotografijo, ki jo je objavil v *Poznogotski plastiki na Slovenskem* (CEVC 1970, cit. n. 9, p. 159, fig. 102). Uporabil je staro Steletovo fotografijo (sl. 2) brez ozadja, ker mu restavracija kipa ni bila všeč (CEVC 1970, cit. n. 9, p. 158). Vendar nepazljivo prebarvano ozadje pači realno silhueto kipa in ustvarja vtis, da so perspektivne skrajšave napake v telesnih proporcijah (kip je bil diagonalno naslonjen na slop, kar je dobro razvidno iz originalne fotografije). Poleg tega je zaradi slabšega tiska postala nevidna kvalitetna modelacija telesa. Zaradi teh nerodnosti daje knjižna reprodukcija vtis nizke kvalitete, ki je blizu kipom Mojstra Trbojske Marije.

¹⁹ CEVC 1973, cit. n. 12, pp. 136–137, kat. 117, fig. 127 (*Pietà iz Bistrice pri Tržiču*, Kranj, Gorenjski muzej, inv. št. 4); pp. 135–136, kat. 114, fig. 125 (*Oltarni krili s štirimi reliefi*, p. c. sv. Križa nad Kojskim).



2. Steletova fotografija *Križanega* iz leta 1923

je disproporcionalno in rezbarju očitno ni bilo nič do bolj naturalističnega oblikovanja detajlov, kakršni zaznamujejo svetinskega Kristusa. Pri oblikovanju obraza ob osnovnih podobnostih, ki izvirajo iz tipoloških značilnosti, pade v oči predvsem nos: svetinski Kristus ima izrazito širok nosni koren (sl. 7), medtem ko je pri bistrškem ta ozek, kar je značilno tudi za ostale kipe Mojstra Trbojske Marije.²⁰ Obraz svetinskega Kristusa bi tudi težko opisali kot »značilni tip zabuhlega obraza

²⁰ Izjema je le kip sedeče Marije z Jezuškom v naročju iz Matene pri Igu; CEVC 1970, cit. n. 9, pp. 156–158, fig. 100. Tudi ta kip po načinu izvedbe in kvaliteti presega ostala dela Mojstra Trbojske Marije in po mojem mnenju ni njegovo delo. Lepo oblikovano dete ne ustreza tipu, ki ga je Trbojski mojster uporabil pri vseh ostalih upodobitvah. Gubanje Marijine obleke je bolj plastično, realistično in mehkejše kot pri drugih kipih, kjer je draperija bolj ploskovita, ostra in nelogično izpeljana. Tudi Marijin obraz ne kaže za tega mojstra tako tipične zabuhlosti.



3. Steletova fotografija *Križanega* iz leta 1923, obraz



4. Steletova fotografija *Križanega* iz leta 1923, obraz

z *izbuljenimi očmi in močnimi ustnicami*«, kar velja za druge obraze Mojstra Trbojske Marije.²¹ V njegovem opusu prav tako ne najdemo nobenega primera tako plastično oblikovanih las, brez prepričljivih primerjav pa je tudi opasica Križanega na Svetini.

Rezbarja svetinskega Križanega moramo torej iskati drugje, vendar se Cevc glede kranjskega izvora tega kipa ni motil. Kar nekaj elementov to plastiko veže na vodilno slikarsko delavnico na osrednjem Slovenskem v drugi polovici 15. stoletja – delavnico Mojstra Bolfganga in njegovega nasledstva.

Prvo znano delo Mojstra Bolfganga so podpisane in v leto 1453 datirane freske v zahodnem zaključku severne ladje romarske cerkve Marijinega oznanjenja v Crngrobu pri Škofji Loki. Crngrobske freske so eden od najpomembnejših spomenikov slovenske srednjeveške umetnosti tako zaradi izjemne tehnične kakovosti kot tudi zaradi pomena in modernosti zgledov in predlog, na katere se je naslanjal Bolfgang. Očitno je bil že leta 1453 v tesnem stiku z najsodobnejšimi

²¹ Janez Höfler – Samo Štefanac, *Umetnost srednjega veka na Slovenskem. Arhitektura in plastika*, Ljubljana 1999 (skripta), p. 54.



5. *Križani* na glavnem oltarju kapele sv. Križa na Svetini



6. Mojster Trbojske Marije, *Pietà iz Bistrice pri Tržiču*, Kranj, Gorenjski muzej



7. *Križani na Svetini*, obraz

tokovi severne umetnosti, predvsem gornjerenske. Izreden vpliv je na Mojstra Bolfgangga imel alzaški bakrorezec, znan le po inicialah E. S., s katerimi je podpisal nekaj svojih listov. Pomen likovnih in kompozicijskih rešitev Mojstra E. S. in alzaške umetnosti je bil pri Bolfgangu tako velik, da danes ni več dvoma, da je moral sam obiskati Gornje Porenje.²² Vsaj od šestdesetih let naprej je vodil delavnico, ki mu je pomagala pri izdelbi naročil. Kmalu po letu 1465 je Bolfgang verjetno umrl, z njegovim delom pa so nadaljevali učenci, ki so danes znani le po zasilnih imenih. Na podlagi uporabljenih šablon za tekstilne vzorce, ki so bile praviloma skrbno varovana last delavnice, je nasledstvo prešlo na mojstra, ki je leta 1467 poslikal p. c. sv. Nikolaja v Mačah nad Predvorom in je po teh izjemnih freskah zasilno poimenovan kot Maški mojster. Drugi danes znani Bolfgangovi učenci so verjetno še pred letom 1470 zapustili delavnico. Prvi, najkakovostnejši slikar, je okrog leta 1470 poslikal prezbiterij p. c. Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku in je po tem njegovem edinem znanem delu zasilno poimenovan kot Mojster Blejskega otoka. Drugi učenec je deloval v Istri, kjer je leta

²² Tomaž ZADNIKAR, Mojster Bolfgang na Gornjem Porenju: nekateri novi viri za sliko Kristusovega rojstva v Crngrobu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XL, 2004, pp. 71–99.



8. Mojster Blejskega otoka, freska z *Eucharističnim Kristusom* v prezbitteriju p. c. Marijinega vnebovzvetja na Blejskem otoku

1471 okrasil kapelo Sv. Trojice v Žminju in je zasilno poimenovan kot Žminjski mojster. Tretji je bil Goropeški mojster, zasilno poimenovan po freskah v p. c. sv. Nikolaja v Goropeči nad Ihanom iz prve polovice sedemdesetih let 15. stoletja. Preko šablon in uporabe grafičnih predlog Mojstra E. S. pa lahko delavniški kontinuiteti sledimo vse do Mojstra Leonarda okrog leta 1500.²³

²³ Za bolj natančen pregled te obsežne problematike z navedbo starejše literature cf: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. I. Gorenjska*, Ljubljana 1996, pp. 22–26 in ustrezne kataložne enote; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. III. Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001, pp. 23–24 in ustrezno kataložno enoto; za ugotavljanje delavniške kontinuitete je ključna študija: Alenka VODNIK, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Ljubljana 1998, pp. 41–46; za ocenitev tehnične izvedbe teh fresk



9. Mojster E. S., *Kristus trpin s štirimi angeli z orodji mučeništva* (L. 55)

Velika vloga grafike Mojstra E. S. pri oblikovanju svetinskega kipa je eden od pomembnejših argumentov, ki ga povezuje z delavnico Mojstra Bolfganga.²⁴ Kot pred njim že Cevc je tudi Höfler opazil naslon na grafične liste Mojstra E. S. pri oblikovanju Kristusovega telesa,²⁵ nova

cf: Anabelle KRIŽNAR, *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem*, Ljubljana 2006, pp. 79–80 in ustrezne kataložne enote.

²⁴ Če si pogledamo seznam registriranih kopij po grafičnih listih Mojstra E. S. na Slovenskem, ugotovimo, da so praviloma omejene na Mojstra Bolfganga in njegov krog; Janez HÖFLER, *Grafika kot predloga ter motivna in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, *Gotika v Sloveniji = Gotik in Slowenien = Il gotico in Slovenia. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, akti mednarodnega simpozija Ljubljana, Narodna galerija, 20.–22. 10. 1994 (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995 [1996], p. 346.

²⁵ Cevc 1970, cit. n. 9, p. 158; Höfler 2007, cit. n. 17, p. 205, n. 51.



10. Goropeški mojster, *Apostol Matija*,
p. c. sv. Nikolaja v Goropeči nad Ihanom

pa je ugotovitev, da konec opasice, ki plapolala Kristusu ob desnem boku, posnema rešitev opasice na freski *Evharističnega Kristusa* na Blejskem otoku (sl. 8), ki se sicer naslanja na bakrorez Mojstra E. S. s *Kristusom trpinom s štirimi angeli z orodji mučeništva* (L. 55) (sl. 9). Prav tako pomembna so Höflerjeva opažanja, da Kristusov obrazni tip ustreza obraznemu tipu apostola Matije iz Goropeči nad Ihanom (sl. 7, 10). Zaradi tipoloških razlik se obraza nekoliko razlikujeta, vendar je med njima tudi veliko podobnosti: oblika brade brez izrazitih kodrov, visoke ličnice, poudarjen nosni koren, guba, ki poteka od nosnic proti ustom, v posamezne pramene razdeljeni lasje in priprta usta z vidnimi zobmi.²⁶ Poleg teh Höflejevih ugotovitev pa lahko pri svetinskem Križanem najdemo še nekaj drugih detajlov, ki ga povezujejo s krogom Mojstra Bolfganga.

Po Cevcu sta kot zgled za oblikovanje celotnega kipa služila predvsem grafična lista Mojstra E. S. s *Križanjem* iz njegove pasijonske serije (L. 44) (sl. 11) oziroma samostojni list s *Križanjem med Marijo in Janezom Evangelistom* (L. 32) (sl. 12), ki ga je uporabil tudi Maški mojster na Mačah,²⁷ le da naj bi šlo v tem primeru za njun zrcalno obrnjeni posnetek.²⁸ Medtem ko modelacija telesa z izrazito vidnimi rebri sledi tema bakrorezoma, je silhueta svetinskega Križanega drugačna.

²⁶ Pogovor z Janezom Höflerjem v letu 2007.

²⁷ Uporabo grafičnih predlog pri maških freskah je že leta 1929 objavil Stelè; France STELÈ, Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stol., *Šišičev zbornik*, Zagreb 1929, pp. 268–269.

²⁸ CEVC 1970, cit. n. 9, p. 158; Da je L. 44 služil kot predloga za oblikovanje Kristusovega telesa, se strinja tudi Höfler; HÖFLER 2007, cit. n. 17, p. 205, n. 51.

Sicer na prvi pogled res zelo spominja na omenjena lista, kjer Kristusu ob boku plapola le en konec opasice, vendar prvotno ni bila taka. Na zadnji strani desnega Kristusovega stegna je še dobro viden ostanek drugega konca opasice, ki je bil naknadno odlomljen (sl. 13).²⁹ Poleg tega nima na nobenem od teh listov Kristus povsem vzravnane in frontalno postavljenega telesa: na prvem ima zgornji del telesa obrnjen k Mariji, na drugem pa poleg tega še pokrčene noge.

V opusu Mojstra E. S. obstaja list s Križanjem, na katerem je Kristus upodobljen povsem frontalno: *Križanje z dvema angeloma* (L. 31) (sl. 14). Da je kot zgled rezbarju morda služila tudi ta grafika, je toliko bolj verjetno, ker je ta list verjetno uporabil tudi Maški mojster na prizoru *Križanja* v Mačah (sl. 15).³⁰ Kot glavna predloga mu je sicer služil omenjeni list L. 32, s katerega sta skoraj dobesedno prekopirani figuri Marije in Janeza Evangelista, figura Kristusa na križu pa je spremenjena: Maški mojster jo je vzravnal in nekoliko okrepil, po listu L. 32 je ohranil le rahel nagib telesa proti Mariji. Poleg frontalne drže je po L. 31 verjetno povzel tudi opasico in del draperije, ki plapola izza levega Kristusovega boka. Tako kot Maški mojster je tudi svetinski rezbar individualno kombiniral več motivov z grafik Mojstra E. S. Del opasice, ki plapola v vetru desno ob Kristusovem boku, zelo spominja na list L. 32 – enak je potek pred stegnom in prepogib blaga, ki se rahlo vrtniči v vetru (sl. 5, 12). Podoben je tudi zaključek z zavihkov, ki ga je sila vetra potisnila v nasprotno smer, vendar gre tu, kot je ugotovil že Höfler, prej za naslon na neko delavnično predlogo, ki jo je uporabil tudi Mojster Blejskega otoka (sl. 8).³¹ Medtem ko lahko za večji del rešitev na svetinskem Križanem najdemo ustreznice na znanih grafikah Mojstra E. S., je to drugače pri osrednjem delu opasice. Ta del je oblikovan precej nenavadno: omenjeni konec opasice se vodoravno nadaljuje ob Kristusovem telesu, se ovija

²⁹ Kolikor je razvidno, je manjkala že ob fotografranju leta 1902. Kako dolg je bil in kako je izgledal ta del opasice, lahko le ugibamo, vendar je glede na to, da je bil odlomljen, zagotovo segal izza noge. V ohranjenem opusu Mojstra E. S. primerne predloge ni, edini list, na katerem sta upodobljena oba konca opasice na isti strani, je L. 31.

³⁰ Najkvalitetnejši reprodukciji danes že skoraj povsem zbledele freske sta objavljeni v: France STELÈ, *Monumenta artis Slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935, fig. 92; France STELÈ, *Gotško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972 (*Ars Sloveniae*), fig. 64.

³¹ HÖFLER 2007, cit. n. 17, pp. 152, 205, n. 51.



11. Mojster E. S., *Križanje* iz pasijonske serije (L. 44)

preko zadnjice in okoli desnega boka na sprednjo stran. Malo pred sredino se obrne strmo navzdol med stegna, kjer bi se, če ne bi bila kasneje odlomljena, za desnim, nekoliko nižje od ohranjenega konca, zopet prikazala in končala. Na ta način se opasica drži Kristusovega telesa zgolj zato, ker jo ta pridržuje s stegni. Vendar tudi ta nenavadni motiv najdemo v opusu Mojstra E. S., le da je izvirni list danes znan le po kopijah. Izgubljeni bakrorez se je ohranil v dveh grafičnih kopijah in kot gravura na relikviariju, datiranjem leta 1469.³² Grafični kopiji se povezujeta z Israhelom van Meckenemom (L. 35 (sl. 16) in 36).³³ Na obeh je kompozicija

³² Relikviarij, Pariz, Musée du Cluny, inv. št. Cl 19968.

³³ Unikatni list v Staatlichen Graphischen Sammlung München, pripisan Israhelu van Meckenemu, z oznako L. 35, in istemu grafiku pripisan bakrorez z oznako L. 36, ohranjen v več izvodih. Osnovni podatki in repro-



12. Mojster E. S., *Križanje med Marijo in Janezom Evangelistom* (L. 32)

enaka, le da je na drugi verziji veliko manj modelacije, posebno na Kristusovem telesu, ki tako deluje veliko manj ekspresivno. Omenjena pariška gravura se bolj ujema z drugo, manj ekspresivno verzijo, kar bi

dukaciji obeh listov v: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, Volume XXIV, Israhel van Meckenem, Text* (ed. Tilman Falk, Compiled Fritz Koreny), Amsterdam 1986, p. 12 (Hollstein 35, 36), za reprodukciji glej isto zbirko: *Volume XXIV A, Israhel van Meckenem, Plates*, Amsterdam 1986, p. 14, fig. 35, 36; Achim RIETHER, *Israhel van Meckenem (um 1440/45–1503). Kupferstiche – Der Münchner Bestand* (München, Pinakothek der Moderne, 14. 9.–26. 10. 2006), München 2006, pp. 197–198, s predstavitevijo zgodovine raziskav. Da je ta Meckenemov list kopija po Mojstru E. S., je prvi zapisal Lehrs (Max LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, IX, Wien 1938, pp. 33 ss.). Nekaj drugih doslej neznanih kopij v: HöFLER 2007, cit. n. 17, p. 215, No. 7.



13. *Križani* na Svetini, detajl odlomljene-
ga dela opasice

lahko bila zgolj posledica tehnike gravure, ki je le redko tako precizna kot bakrorez. Po drugi strani pa je čisto razumljivo, da je tako kvalitetno šibek graver raje posegel po že »izčiščeni« kopiji – izvirnik Mojstra E. S. je nastal že v poznih petdesetih letih,³⁴ torej dovolj zgodaj, da so se do leta 1469 lahko kopije že dodobra razširile.³⁵ Bakrorezni kopiji kažeta dve skrajni interpretaciji modelacije Kristusovega telesa Mojstra E. S. Posebno prefinjeno je vedno prikazal rebra, kar posebno dobro vidimo na večjih listih s Križanjem, ki sem jih omenil zgoraj (L. 31, 32). Na prvi kopiji (L. 35) je modelacija pretirana do skoraj grotesknega, na drugi (L. 36), pa se ji je kopist raje kar izognil. Kako velik in posledično natančno izdelan je bil izvirnik, lahko zgolj ugibamo, vendar verjetno ni bistveno presegal skromnega formata kopij.³⁶

Tak primer opasice mi iz franko-flamske in nizozemske likovne tradicije prve polovice 15. stoletja ni znan, vendar to ne pomeni, da ne izvira od tam. Motiv sam lahko zelo dobro umestimo v tradicijo »nerrealističnih« opasic, katerih vrh predstavlja opasica, ki jo ob

³⁴ HÖFLER 2007, cit. n. 17, pp. 78–79.

³⁵ Da je gravura povzeta po kopiji in ne po izvirniku, je ugotovil že Fritz, vendar je poznal le Münchensko verzijo L. 35; Johann Michael FRITZ, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf Deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Köln – Graz 1966, pp. 376–377, fig. 306, p. 377, cat. 553, pp. 521–522; HÖFLER 2007, cit. n. 17, p. 215, fig. 229.

³⁶ L. 35: 94 x 62/60 mm; L. 36: okrog 88 x 63 mm.

Kristusovem telesu drži le veter, na dunajskem *Križanju* Rogierja van der Weydna.³⁷ Obstaja pa starejši primer iz Gornjega Porenja – na tabelni sliki *Križanja z Marijo, Janezom, Dorotejo in Vereno*, delu nekega slikarja s področja Bodenskega jezera, datiranjem okrog leta 1440.³⁸ Četudi tako oblikovana opasica ni invencija Mojstra E. S., je verjetno s tem grafičnim listom vsaj bistveno prispeval k širitvi in uveljavitvi tega motiva. V primerjavi z bolj konvencionalnimi rešitvami je ta sicer dokaj redka, vendar še zdaleč ne manj pomembna. Na takšen način oblikovano opasico najdemo pri pomembnih umetnikih, kot so Hieronymus Bosch,³⁹ Tilman Riemenschneider⁴⁰ in Lucas Cranach starejši.⁴¹ Ta motiv je še enkrat v svojem poznem obdobju uporabil tudi Israhel van Meckenem.⁴² Sicer ti in številni drugi umetniki in obrtniki verjetno niso posegali prav po tem listu – vsi so delovali nekoliko kasneje, ko je bil ta motiv že uveljavljen in se je navsezadje lahko širil tudi preko novih grafičnih verzij, kot je recimo omenjena Meckenemova.⁴³ Zaradi istega medija je posebno zanimiv Tilman Riemenschneider, ki je ta motiv uporabil vsaj dvakrat, na manjšem razpelu v Gradcu in uničenem monumentalnem Križanem iz würzburške katedrale.⁴⁴ Poleg skoraj

³⁷ *Križanje*, Dunaj, Kunsthistorisches Museum, inv. št. 901, ok. 1440.

³⁸ *Križanje z Marijo, Janezom, Dorotejo in Vereno*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. št. 25 a–c.

³⁹ *Križanje z Marijo, Janezom Evangelistom, Petrom in donatorjem*, Bruselj, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. št. 6639, osemdeseta leta 15. stoletja (?).

⁴⁰ Glej n. 43.

⁴¹ *Križanje*, Dunaj, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 6905, datirano v leto 1501.

⁴² *Križanja z Marijo in Janezom Evangelistom*, L. 43, med 1490–1500.

⁴³ Po izvornem listu je verjetno posegel le Lucas Cranach starejši na svoji prvi znani sliki. Par presenetljivih podobnosti je razkrila predvsem infrardeča reflektografija, kjer se dobro vidi guba, ki teče Kristusu med nogami, in tudi nekatere podobnosti v oblikovanju telesa, kot so visoko postavljene prsne mišice in izrazito izstopajoča rebra. Ingo SANDNER, *Kreuzigungen* (Katalog), in: *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen* (ed. Ingo Sandner), Regensburg 1998, pp. 96–99, cat. 11. 1.

⁴⁴ Oba Križana veljata za njegovo zgodnejše delo s konca osemdesetih in devedesetih let 15. stoletja, oblikovanje draperije pa je verjetno navdihneno po grafikah Martina Schongauerja; Hartmut KROHM, *Christus am Kreuz, Tilman Riemenschneider. Frühe Werke* (Würzburg, Mainfränkisches Museum, 5. 9.–1. 10. 1981), Regensburg 1981, p. 68; Hans-Peter TRENSCHEL, Gipsabguß vom Gesicht des einstigen Chorbogen-Kruzifixus



14. Mojster E. S., *Križanje z dvema angeloma* (L. 31)

enakega osrednjega dela opasice poteka konec ene opasice tudi pri njima spredaj. Tu pa se podobnosti tudi končajo: draperija je oblikovana veliko bolj plastično in dinamično. V nasprotju z draperijo je Kristus upodobljen veliko bolj umirjeno, brez večjih ekspresivnih poudarkov, kot so na primer izrazito vidna rebra in spačen obraz.

Ob koncu 15. stoletja in začetku 16. stoletja lahko sicer v opusih takrat najpomembnejših rezbarjev in kiparjev najdemo zelo različne rešitve Križanega, z različnimi stopnjami ekspresivnosti in realizma, ki delno ustrezajo tudi oblikovanju svetinskega Kristusa. Bolj zanimive pa so primerjave z gornjerenskimi Križanami iz šestdesetih let 15.

im Würzburger Dom, *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke* (Würzburg, Mainfränkisches Museum, 5. 9.–1. 10. 1981), Regensburg 1981, pp. 219–222, cat. 40; Rainer KAHSNITZ, *Tilman Riemenschneider. Zwei Figurengruppen unter dem Kreuz Christi*, München 1997, p. 62.



15. Maški mojster, *Križanje z Marijo in Janezom Evangelistom*, zunanščina p. c. sv. Nikolaja v Mačah nad Preddvorom

stoletja. Že na prvi pogled svetinski Križani povsem ustreza tipu Križanega v Nördlingenu⁴⁵ (sl. 17) in Rothenburgu⁴⁶ (sl. 18) – čeprav slednji ni vzravnani in je mogoče le straßburško vplivano delo,⁴⁷ opazimo na vseh treh podobno napetost telesa, ki se najbolje odraža preko izrazito vidnih reber. Temu lahko dodamo tudi nekoliko manj oprijemljive podobnosti, kot so zelo plastično oblikovani lasje, opasica in obrazna

⁴⁵ Glavni oltar mestne ž. c. sv. Jurija v Nördlingenu, dokončan 1462; nazadnje Rainer KAHSNITZ, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, pp. 40–57. Glede polemike o avtorstvu Nicolasa Gerhaerta von Leyden cf.: HÖFLER 2007, cit. n. 17, p. 126.

⁴⁶ Glavni oltar ž. c. sv. Jakoba v Rothenburgu ob der Tauber, dokončan 1466, Križani in štirje angeli delo straßburškega rezbarja; Rainer KAHSNITZ, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, pp. 58–75.



16. Israhel van Meckenem po Mojstru E. S., *Križanje z Marijo in Janezom Evangelistom* (L. 35)

fiziognomija. Na Križanem v Rothenburgu srečamo celo podobno oblikovano brado s plitkimi rahlimi vijugami.⁴⁸

Na podlagi vseh teh primerjav bi ta svetinski kip lahko nastal že okrog leta 1470 – povezave s krogom Mojstra Bolfanga povsem dopu-

⁴⁷ Recht ga v svoji obsežni študiji o strašburškem kiparstvu te dobe ne omenja; Roland RECHT, *Nikolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987.

⁴⁸ Na prvi pogled zelo zanimiva je tudi primerjava s Kristusom na triumfalnem Križanju v Bagbandu, delu spodjerenske delavnice iz druge polovice 15. stoletja, vendar je po drugi strani tudi preveč razlik, da bi lahko sklepali o skupnem viru; Manuela BEER, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg 2005, pp. 234–235, fig. 135, p. 234; *Mittelalterliche Holzplastik in Ostfriesland* (ed. Günther Robra), Leer 1959, pp. 11–12, fig. 6, p. 11.

ščajo tako hitro in poglobljeno sprejemanje dosežkov gornjerenske umetnosti. Dataciji v začetek sedemdesetih let 15. stoletja pa pritrjujejo tudi druge zgodovinske okoliščine. Obstaja namreč še nekaj zgodovinskih indicov in virov, ki se navezujejo na svetinsko cerkev. Valvazorjeva omemba, da so cerkev ustanovili Celjski grofje, ni tako pomembna, saj ne moremo nobenega svetinskega spomenika datirati v njihov čas.⁴⁹ Avstrijski deželni grb cesarja Friderika III., dediča celjskih grofov, in grb Andreja Hohenwartherja, celjskega glavarja, na sklepnikih prezbiterija vsekakor potrjujeta pripadnost cerkve nekdanjemu celjskemu dominiju, na njen nekdanji morebitni celjski patronat kaže tudi dejstvo, da je bila cerkev kasneje v patronatu deželnega kneza.⁵⁰ Posebno zanimiv je grb Andreja Hohenwartherja, ki je bil od leta 1470 do 1508 gradiščan in vicedom na celjskem gradu.⁵¹ V dosedANJI literaturi se pojavlja predvsem teza, da je mogoče to njegova votivna cerkev za rešitev iz turškega ujetništva leta 1475.⁵² Kot je razvidno iz razpoložljivega arhivskega gradiva, je cerkev leta 1480 vsekakor že stala: 4. februarja tega leta je generalni vikar oglejskega patriarha prepovedal maševanje v njej brez dovoljenja laškega župnika, tržaškega škofa Antona ali njegovega vikarja in tedaj se cerkev omenja kot nova.⁵³ Glede na to, da se je že takrat v cerkvi maševalo, je verjetno bila tudi že ustrezno opremljena z oltarji. Ker cerkev ni bila dokončana po predvidenih načrtih, je prav tako verjetno, da je za to krivo pomanjkanje sredstev, kot posledica visoke odkupnine, ki jo je moral Hohenwarther plačati za svojo svobodo. Če je temu tako, moramo Marijino cerkev datirati pred leto 1475. Poleg tega je bil Andrej Hohenwarther leta 1467 tudi

⁴⁹ Izjema bi bila lahko po ljudskem izročilu le kapela sv. Križa, ki naj bi bila starejša od Marijine cerkve, vendar trenutno stanje tega ne potrjuje. MALGAJ 1919, cit. n. 3, p. 161.

⁵⁰ JANEZ HÖFLER, *Trije popisi cerkva in kapel na Kranjskem in Slovenskem Štajerskem s konca 16. stoletja*, Ljubljana 1982, pp. 66–67; OROŽEN 1881, cit. n. 12, pp. 253 ss. Tu naj bi nekdanj stala pristava, pripadajoča posesti celjskega gradu.

⁵¹ HANS PIRCHEGGER, *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte*, München 1962, p. 180.

⁵² KLEMENČIČ 1995, cit. n. 13, pp. 75–76, cat. 22, p. 75; AVGUST PIRJEVEC, s. v. Hohenwart, *Slovenski biografski leksikon*, I., Ljubljana 1925–1932, pp. 330–331, p. 331.

⁵³ JANEZ HÖFLER, Regesti iz videmskih arhivov, tipkopis na Oddelku za umetnostno zgodovino Univerze v Ljubljani, fascikel: Nadškofijski arhiv: Acta No. 9, fol. 373r; GIUSEPPE VALE, *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485–1487*, Vaticano 1943, p. 56.



17. *Križani* na glavnem oltarju mestne ž. c. sv. Jurija v Nördlingenu



18. *Križani* na glavnem oltarju ž. c. sv. Jakoba v Rothenburgu ob der Tauber

kranjski deželni glavar,⁵⁴ kar bi razložilo kranjsko provenienco Marijine cerkve in Križanega.⁵⁵ Tako je mogoče prav Andrej Hohenwarter s svojimi zvezami na Kranjskem tam priskrbel kvalitetno stavbarsko delavnico, opremo pa naročil pri takrat najpomembnejši lokalni delavnici nasledstva Mojstra Bolfganga. Iz virov lahko tudi sklepamo, da v turškem napadu na Svetino leta 1487 škoda ni bila tako velika. Po Gajšnikovi topografiji laške župnije, ki jo citira Orožen, naj bi bila zgradba po turškem napadu leta 1487, in sicer na nedeljo po sv. Jakobu, rekonciliirana.⁵⁶ Vir sporoča le, da

⁵⁴ PIRJEVEC 1925–1932, cit. n. 52, p. 331.

⁵⁵ Cerkev je s kranjsko kamniško delavnico povezal Ivan Komelj in opozoril na možno posredništvo Hohenwarterjev, datiral pa jo je v osemdeseta leta 15. stoletja, cf. cit. n. 13.

⁵⁶ OROŽEN 1881, cit. n. 12, p. 251.

⁵⁷ HÖFLER Regesti, cit. n. 53, Acta No. 12, fol. 362r; cf. OROŽEN 1881, cit. n. 12, p. 18.

⁵⁸ Zaradi pičle ohranjenosti srednjeveške cerkvene opreme, posebno oltarjev, je to področje za slovenski prostor zelo slabo raziskano. Najpomembnejši in najkonkretniji prispevek s področja povezovanja slikarstva in kiparstva v delavnicah tako še vedno ostaja: Janez HÖFLER, Bemerkungen zu den Villacher Bildschnitzerwerkstätten des frühen 16. Jahrhunderts, *Neues aus Alt-Villach*, XXXV, 1998, pp. 87–107.

⁵⁹ Janez HÖFLER, *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krače*, Ljubljana 1985, p. 73.

je bila cerkev po Turkih profanirana, ne pove pa, če je bila pri tem tudi res opustošena. Verjetno ne, saj se tu že 11. aprila 1487, nekaj mesecev pred rekonziliacijo, navajata tudi stalna duhovnika.⁵⁷

Vse okoliščine torej govorijo v prid temu, da je bil Križani naročen in izdelan v prvi polovici sedemdesetih letih za novo cerkev na Svetini. Glede na veliko število mojstrov in spomenikov, ki se povezujejo z Mojstrom Bolfgangom in njegovim krogom, ne more biti dvoma, da je šlo za zelo uspešno delavnico, ki je bila poleg slikarskega okrasa verjetno sposobna priskrbeti tudi ostalo cerkveno opremo. Pomen svetinskega kipa tako ni samo v njegovi kvaliteti, temveč tudi v tem, da je eden od redkih primerov srednjeveške plastike na Slovenskem, ki ga lahko povežemo s konkretno slikarsko delavnico.⁵⁸ Zaradi povezav z Mojstrom Blejskega otoka in Goropeškim mojstrom obstaja možnost, da je rezbar izšel iz delavniške skupnosti, ki sta jo mogoče ta mojstra tvorila skupaj z Žminjskim mojstrom.⁵⁹ Temu v prid govori predvsem podoben obrazni tip svetinskega Kristusa in apostola v Goropeči nad Ihanom, oba pa sta si verjetno tudi najbližja po času nastanka, vendar bi to podobnost razložilo tudi skupno šolanje vseh teh umetnikov v delavnici Mojstra Bolfanga v šestdesetih letih 15. stoletja.

Viri ilustracij: Gašper Cerkovnik (13), Fototeka oddelka za umetnostno zgodovino (6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18), INDOK MK (2, 3, 4), Matej Klemenčič (5, 7), Ljubitelj kršanske umetnosti 1914 (1).

UDK 73.033.5(497.4)
izvirni znanstveni članek – original scientific paper

CRUCIFIX AT THE CHAPEL OF THE HOLY CROSS IN SVETINA

In the past, the monumental wooden crucifix in the chapel of the Holy Cross in Svetina attracted considerable attention from the former chief conservator in Slovenia, France Stele, but today it is largely unknown. Apart from its remote location and botched restoration, another reason for this is that soon after the Second World War Emilijan Cevc attributed the piece to a mediocre Carniolan carver known as the Master of the Trboje Blessed Virgin. Janez Höfler rejected this attribution and connected the crucifix with Master Bolfgang's painting workshop, which was the most important workshop in Carniola at that time. Not only do the formulation of Christ's body and the loin-

cloth strongly resemble engravings by Master E. S., there are also more direct parallels with Master Bolfgang's successors, such as the detail of the flapping end of the loincloth and the shape of Christ's head. Considering the fact that graphic prints owned by the workshop were used for the crucifix and in light of the parallels with the successors of Master Bolfgang, the crucifix probably dates from the 1470^s and not the 1490^s as was suggested by Cevc. The earlier date is also confirmed by the historical circumstances: the sources reveal that the pilgrim church of the Blessed Virgin in Svetina was built during that time period and that one of the patrons of its construction was the influential Carniolan nobleman Andrej Hohenwarter, who was probably responsible for bringing this important statue from Carniola to Styria.

Captions:

1. Interior of the chapel of the Holy Cross in Svetina, photograph from 1902
2. Stele's photograph of the crucifix from 1923
3. Stele's photograph of the crucifix from 1923, face
4. Stele's photograph of the crucifix from 1923, face
5. The crucifix on the high altar at the chapel of the Holy Cross in Svetina
6. Master of the Trboje Blessed Virgin, Pietà of Bistrica near Tržič, Kranj, Gorenjska Museum
7. Crucifix in Svetina, face
8. Master of Bled Island, The Eucharist Christ, fresco in the presbytery of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin on Bled Island
9. Master E. S., Christ in Agony with Four Angels Holding the Instruments of the Passion (L. 55)
10. Goropeč Master, face of the Apostle Matthew, parish church of St Nicholas in Goropeč above Ihan
11. Master E. S., Crucifixion from the Passion series (L. 44)
12. Master E. S., Crucifixion between the Blessed Virgin and John the Evangelist (L. 32)
13. Crucifix in Svetina, detail of the damaged loincloth
14. Master E. S., Crucifixion with Two Angels (L. 31)
15. Mače Master, Crucifixion with the Blessed Virgin and John the Evangelist, exterior, parish church of St Nicholas in Mače above Preddvor
16. Israhel van Mechenem, after Master E. S., Crucifixion with the Blessed Virgin and John the Evangelist (L. 35)
17. Crucifix on the high altar of the town parish church of St George in Nördlingen
18. Crucifix on the high altar of the parish church of St James in Rothenburg ob der Tauber