

NEKAJ OPOMB K MOJSTRU BOHINJSKEGA PREZBITERIJA

Janez Höfler, Ljubljana

Slikar, ki ga poimenujemo po njegovem delu v prezbitერიju cerkvice sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, zavzema kljub sorazmerno poljudni kakovosti pomembno mesto v razvojnem kontekstu slovenskega stenskega slikarstva sredi 15. stoletja. Zasluga, da nam je podoba tega zanimivega ustvarjalca dandanes oprijemljivejša in bolj plastična, gre Kseniji Rozman.¹ Izhajajoč iz nekaterih prispevkov Franceta Steleta, je načrtala njegov ne neobsežni opus ter pokazala na njegovo vlogo pri izoblikovanju tako imenovane suško-bodeško-prileške freskantske skupine. Po avtoričini interpretaciji moremo slikarju (kronološko razvrščeno) pripisati naslednja dela: freske na ladijski strani slavoloka in na severni zunanjsčini (Sv. Krištof, Lenartova slika) v *Bodeščah pri Bledu*, poslikavo oboka in sten prezbitერიja sv. Janeza, fragment križanja v *kapeli za Janezovo cerkvijo v Bohinju*, nekatere svetniške postave na zahodni fasadi v *Stari Fužini*, Marijino kronanje v prezbitერიju na *Suhi pri Škofji Loki* ter poslikavo kornega sklepa na *Rebrci (Rechberg) na Koroškem*, pogojno pa tudi danes spet prebeljene freske pod zvonikom v *Šmartnem ob Paki*, vse v časovnem razponu od prve četrtine do srede 15. stoletja. Kar na treh spomenikih, v Bodeščah, Stari Fužini in na Suhi pri Škofji Loki, sta ob njem delala ali njegovo delo nadaljevala njegova mlajša sodelavca ali učenca Bodeško-prileški in Suški mojster. Ravno z razmejitvijo in opredelitvijo rok na teh treh spomenikih se je avtorici pokazala delavniška odvisnost teh treh slikarjev, ki jo je podprla tudi z nekaterimi slogovnimi in tehničnimi značilnostmi na drugih spomenikih.

Rozmanova je načela tudi vprašanje o odvisnosti Mojstra bohinjskega prezbitერიja in njegove skupine od tako imenovanih furlanskih slikarskih tokov iz časa okoli leta 1400, odvisnosti, ki se je dotlej zdela sama po sebi umevna. Dve deli, ki ju je morala uvrstiti v opus tega slikarja, in sicer svetniški sliki na severni zunanjsčini v Bodeščah in Marijino kronanje na Suhi, sta po Steletu veljali za furlanski. S takšno, sicer povsem upravičeno atribucijo določeni furlansko obarvani elementi teh del niso bili zanikani, postavilo pa se je vprašanje, koliko lahko spomenike s takšnimi slogovnimi karakteristikami še

¹ Ksenija Rozman, Delavnica mojstra bohinjskega prezbitერიja, *ZUZ*, n. v., X, 1973, pp. 5—12.

jemljemo kot rezultat potujočih furlanskih delavnic in koliko še lahko iščemo odmeve slikarske tradicije teh delavnic v delu Mojstra bohinjskega prezbiterja oziroma suško-bodeško-prileške skupine. Z analizo ustreznih zgledov je avtorica na to vprašanje odgovorila vsaj deloma negativno. Ta slikarska dejavnost ne kaže več neposredne zveze s furlanskimi tokovi iz časa okoli leta 1400. Pač pa prihajajo v njej na dan neki novi momenti, ki bi jim bilo mogoče — po Rozmanovi — slediti v »širšem geografskem obsegu«² zunaj začrtanega furlanskega ozemlja.²

Nikakor ni mogoče zanikati, da je dejavnost potujočih furlanskih delavnic zadnje četrtine 14. stoletja in časa okoli leta 1400 pustila v slovenskem stenskem slikarstvu kasnejših desetletij določene sledove. S tem da so slovenske dežele odprle vrata tem delavnicam, so se samo včlenile v širše razmere vzhodnoalpskih dežel, ki jih je že od prvih desetletij, zlasti pa od zadnje četrtine 14. stoletja, obvladoval val italijanskega slikarskega *trecenta*, s pomočjo katerega so prebrodile krizo, v kateri so se znašle z zaprtostjo in samozadostnostjo zgodnjegotškega ploskovito-risarskega sloga. V obrobnem okolju slovenskih dežel se je ta ekspanzionistični italijanski val, ki so ga sicer zastopale le poljudno zaznamovane furlanske delavnice, izrazil še določneje: uveljavil je določene standarde stenskega slikarstva, zlasti kar zadeva njegove krasilno-simbolične naloge v razmerju do stvarne arhitekture, standarde, ki se kot težko premagljivi moto vlečejo skozi vse 15. stoletje. Ob neki priložnosti sem zapisal, da so furlanske slikarske delavnice ob vsem objektivnem upoštevanju njihove nizke kakovostne ravni, ki je konec koncev značilna za celotno italijansko usmerjeno tvornost v tem delu srednje Evrope, utemeljile določene likovne in simbolično-dekorativne predstave v krasitvi realnega arhitekturnega prostora, izhajajoče iz tipičnih nalog stenskega slikarstva. Delo furlanskih delavnic je zaradi latentno konservativnega nagnjenja slovenskih dežel do starih romanskih umetnostnih predstav v pojmovanju cerkvene stavbe in njene religiozne in umetnostne funkcije tu našlo posebej rodovitna tla. V teku 15. stoletja, ko se je sama matična dežela teh delavnic že otresla takšnih srednjeveških umetnostnih tokov, so se jih slovenske dežele še vztrajno oklepale vse do prodora renesanse začetnih desetletij 16. stoletja. Zdi se, kot da je celotna zgodovina slovenskega slikarstva 15. stoletja slonela na spopadu novosti v podajanju nadrobnoti, zlasti v figuraliki, s starimi simbolično-dekorativnimi shemami, zgoščenimi v pojmu »kranjskega prezbiterja«³.

Bilo bi torej nesmiselno — in to bomo v nadaljevanju tudi potrdili — tako tipičnemu freskantu, kot je bil Mojster bohinjskega prezbiterja, in njegovi skupini odrekati določeno »furlansko«³ osnovo. Vendar se le-ta kaže kot neka že uveljavljena, lahko bi rekli tradicionalna slikarsko-tehnična plast brez neposredne ali celo »šolske«³ odvisnosti od furlanskih slikarskih tokov iz časa okoli leta 1400. Ocena, ki jo je v tej smeri nakazala Ksenija Rozman, se zdi pravilna. Pač pa se ob tem pojavlja neko drugo vprašanje: če je res tako, katere so potem druge slogovne plasti, ki konstituirajo delo tega slikarja in mu odmer-

² O. c., p. 11s.

³ Prim. Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, habilit. delo, Ljubljana 1979 (razmnoženo kot tipkopis), p. 145.

jajo tako opredeljivi slogovno-razvojni položaj v razmerju do furlanskih delavnic, in kje moramo iskati vire zanje. Kot bomo pokazali, gre tu za neko v obravnavi te skupine doslej praktično zanemarjeno slogovno plast, tisto namreč, ki jo slikar dolguje mednarodnemu gotškemu slogu nasploh in posebej tako imenovanemu mehkemu slogu; ta nakazuje slikarjevo odvisnost od drugih in drugačnih spodbud, ki so v nasprotju s furlanskimi trecentizmi prihajale s severa, iz Srednje Evrope, v našem primeru celo določene s Koroške.⁴

Najotipljiveje se ta slogovna plast izraža v prosto stoječi celopostavni svetniški figuri. Pred časom smo opozorili na resnico, da so okvirne slogovne poteze, ki jih v gubanju oblačila prinašajo *bohinjski apostoli* (sl. 1), severnjaškega izvora, in pri tem opozorili na sočasno koroško slikarstvo.⁵ Spodnji rob njihovega vrhnjega oblačila se guba v značilnem »ušesu«, spodnje oblačilo se včasih rahlo, vendar dovolj zaznavno končuje na tleh v mehko upognjeni konici.⁶ Na splošno lahko rečemo, da gre za negovanje češkega idioma prosto stoječe svetniške postave iz okoli leta 1400, kakor se je v obdobju mednarodne gotike razširil po vsej srednji Evropi skupaj z vzhodnimi alpskimi deželami in v delu zgodnje beljaške delavnice doživel prav določene forme.⁷ Tostran Karavank ga je uveljavil Janez Ljubljanski, zlasti na Visokem (1443), najdemo pa ga tudi v drugih koroško zaznamovanih spomenikih, npr. pri svetnici na okenskem ostenju v severni steni sv. Radegunde v Srednji vasi pri Šenčurju (ok. 1440), če ne govorimo o kopici kasnejših retrospektivno uglašeni del. V primerjavi s tistimi deli mojstra Friderika, kjer češki vzorci najočitneje prihajajo na dan (Spodnje Borovlje/Unterferlach, slika Kristusa trpina v Mariapfar⁸), pa tudi s posameznimi liki Janeza Ljubljanskega, razodevajo bohinjski apostoli sicer drugotne, otrdele in shematizirane forme, vendar dovolj razvidne, da postaja dvomljivo, če so se mogle razviti iz zgolj furlanske osnove. Tudi za sicer bolj »sodobno« učinkujočega Jakoba starejšega v Bohinju v kratkem romarskem oblačilu je mogoče pokazati, da obnavlja ustaljeno formo.⁹

Kar zadeva prosto stoječi svetniški lik, izvirno furlansko slikarstvo poznega *trecenta* bohinjskemu mojstru ni moglo ponuditi kaj otipljivejšega. V tej nalogi se furlansko slikarstvo drži smernic bolonjskega slikarstva srede in druge polovice 14. stoletja in pozneje, kot kaže, brez kakršne izrazite vmesne stopnje prestopi prag zgodnjega *quattro-*

⁴ Vso to problematiko sem sumarično prikazal v enem od poglavij sklepnega dela cit. habilitacijske razprave, pp. 158ss.

⁵ Janez Höfler, France Stelè: Gotsko stensko slikarstvo (Poročila in ocene), ZUZ, n. v., X, 1973, p. 207.

⁶ France Stelè: *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972 (izr. knjiga zbirke *Ars Sloveniae*), sl. 92 in 33.

⁷ Janez Höfler: *Beljaška slikarska delavnica v 15. stoletju*, dokt. disertacija, Ljubljana 1974 (razmnoženo kot tipkopis), pp. 57 ss; id., *Die gotische Malerei Villachs, Neues aus Alt-Villach, Jahrbuch des Stadtmuseums, XVIII—XIX*, 1. Band, Villach 1981—1982, pp. 36s in 80s.

⁸ J. Höfler, *Die gotische Malerei Villachs*, o. c., 2 Band, sl. 1—3.

⁹ Gl. Mojstru Frideriku pripisano svetniško sliko iz beljaškega mestnega muzeja (J. Höfler, *ibid.*, sl. 110). Zanimivo je, da v zapuščini Janeza Ljubljanskega takšnega Jakobovega tipa ni mogoče zaslediti. Tudi mi ni znan kak izviren furlanski spomenik s tako opravljenim Jakobom.

centa. Nekoliko drugače je z nekaterimi furlansko ocenjenimi deli na Slovenskem, za katera se zdi, kot da v zametkih napovedujejo bohinjske apostole. Tu je treba opozoriti na posamezne spomenike tiste sicer nehomogene skupine, ki jo je Stelè orisal kot drugo kronološko stopnjo furlanskih delavnic na Slovenskem, posebej na Breg pri Preddvoru in Sv. Mohorja pri Doliču,¹⁰ kjer se pojavljajo že zaznavnejši obrisi srednjeevropskega mehkega sloga. Zdi se, da je v prezbitariji Lenartove cerkvice na Bregu pri Preddvoru tako v slogovnem kot v ikonografskem in krasilnem pogledu anticipirano marsikaj tega, kar se pokaže v Bohinju, pri čemer pa moremo ugotoviti, da se ravno v takšnih potezah poslikava na Bregu odmika od izvornih furlanskih vzorcev.¹¹ Nekaj v načelu podobnega srečamo na Koroškem, v delu slikarja štiriindvajsetih starešin in krški stolnici in apostolov v apsidi cerkve v Zweinitzu,¹² katerega italijanizirajoča osnova je obogatena s kalmi zgodnjega srednjeevropskega mehkega sloga, podobno kot pri Janezu Akvili iz Radgone, s katerim ima zweiniški slikar tudi sicer marsikaj skupnega.¹³ Kakorkoli že, četudi zanemarimo vprašanje, koliko še pri tistih, od prvega furlanskega toka odmaknjenih spomenikih govorimo o tujih potujočih delavnicah, lahko domnevamo, da so se poznejši pri nas delujoči, še vedno v furlanski maniri izšolani slikarji začeli prilagajati zahtevam novega, s severa prihajajočega slogovnega izražanja.

Brez spomenikov, kot je Breg pri Preddvoru, si bohinjski prezbitarij resnično težko zamišljamo. Tudi ni dvoma, da je furlanska dediščina v delu bohinjskega slikarja še vedno krepko navzoča, ne samo v neizrazito zaokroženem obraznem tipu, ampak tudi v takšnem detajlu draperije, kot je »torbasto« gubanje na poprsju figur;¹⁴ obdobje potujočih furlanskih delavnic je, kot smo uvodoma zapisali, slovenskemu slikarstvu 15. stoletja ustvarilo določeno podlago, ki se je le počasi stapljala s poznejšimi razvojnimi novostmi. Na drugi strani pa so vzorci mednarodne gotike in mehkega sloga severnjaškega porekla že tako močno posegli v njegovo delo, da ga preprosto ni več mogoče ocenjevati kot eno izmed stopenj, pa čeprav zadnjo, furlanskega slikarstva na osrednjem Slovenskem.

¹⁰ France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 136; id., *Gotsko stensko slikarstvo*, o. c., p. XV.

¹¹ Za Breg pri Preddvoru gl. posebej Ksenija Rozman: *Breg pri Preddvoru*, Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 81, Ljubljana 1977.

¹² Walter Frodl: *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, pp. 71ss; Otto Demus, *Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik*, *Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie*, 24—25, Klagenfurt 1936, pp. 180ss.

¹³ Prim. zlasti Turnišče, tako vrsto apostolov kot posamezne prizore Ladi-slavove legende. Sicer pa se zdi, da italijanska komponenta Janeza Akvile oziroma njegovih slikarjev, bržkone posledica zvez z na Štajerskem delujočimi potujočimi delavnicami, v obravnavanju tega mojstra doslej še ni bila dovolj poudarjena (prim. F. Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji*, o. c., pp. 157ss; tudi pripombo Ulricha Ocherbauerja v katalogu razstave *Gotik in der Steiermark*, St. Lambrecht 1978, p. 98).

¹⁴ K. Rozman, *Delavnica...*, o. c., p. 8; prim. npr. enega od apostolov v Partistagnu (Aldo Rizzi: *Profilo di storia dell'arte in Friuli, 1: Dalla preistoria al gotico*, Udine 1975, sl. 433), iz ok. 1410.

Poleg postav bohinskih apostolov nam slikarjeve zveze s severom dokumentirajo še druge nadrobnosti. Sv. Helena na slavoločni steni v *Bodeščah*¹⁵ je zavita v oglavnico na način, kakršen je v furlanskem slikarstvu neznan, nastopa pa po vsej srednji Evropi, tudi na Koroškem, zlasti takrat, ko je upodobljena prav ta svetnica.¹⁶ Na čelo segajoč koder las bohinskih apostolov je v splošnem značilen za moške obraze češkega in srednjeevropskega mehkega sloga, pogost ne samo na Koroškem, ampak tudi na figurah Janeza Ljubljanskega in Žirovniškega mojstra. Odličen zgled za to potezo oblikovanja obraznega tipa najdemo na ciklu doprskih apostolov iz kapucinskega samostana v Pragi iz časa malo pred letom 1410.¹⁷ Z vidika scenskih predstav mednarodnega gotskega sloga je zanimiva Jurijeva slika v Bohinju.¹⁸ Okolje svetnikovega spopada z zmajem je ob strani in spodaj obogateno z drobnimi krajinskimi motivi v precej manjšem merilu kot figuralna skupina, podobno kot številne v pokrajino postavljene scene zgodnje beljaške delavnice, in izdaja daljnji izvor v francoskem knjižnem slikarstvu z začetka 15. stoletja.¹⁹ Takšne za mednarodni gotski slog značilne pokrajinske predstave so furlanskemu, v treznemu duhu italijanskega *trecenta* izoblikovanemu slikarstvu tuje. Tudi primerjava z ustrežno Jurijevo sliko na slavoloku na Bregu pri Preddvoru,²⁰ ki sicer razkriva, da je bohinski slikar segel po standardni italijanizirajoči figuralni shemi, kaže, da se takšni scenski prijemi tudi v furlanskem izročilu pri nas še niso bili uveljavili.

V opusu Mojstra bohinskega prezbiterija je po svoje zgovornih še nekaj drugih fresk. Posebej zanimiva je slika Marijine smrti v *Šmartnem ob Paki*, kot druge tamkajšnje freske sicer prebeljena, a ohranjena na dovolj zanesljivi fotografiji (sl. 2).²¹ Slika predstavlja novi ikonografski tip Marijine smrti, izhajajoč iz razmeroma redkega motiva Marijine zadnje molitve, za katerega je značilno, da osrednja oseba umira ne na postelji, marveč kleče, v krogu apostolov, od zadaj pa jo podpira apostol Janez. Izoblikoval se je na Češkem okoli leta 1400 in od tam prodril v srednjeevropski prostor, na katerega je tudi ostal bolj ali manj omejen;²² pri nas ga zastopata ustrezni sliki na Muljavi in na Vrhu nad Želimljem, prva bolj češko, druga že napredneje avstrijsko zaznamovana.²³ V *Šmartnem ob Paki* je prizor, kolikor lahko sodimo po fotografiji, podan brez Kristusa z Marijino dušo,

¹⁵ K. Rozman, o. c., sl. 1.

¹⁶ Gl. npr. oltarno fresko v Deutschgriffnu, ok. 1455 (J. Höfler, *Die gotische Malerei Villachs*, o. c., sl. 53).

¹⁷ Antonin Matejček — Jaroslav Pešina: *Czech Gothic Painting 1350—1450*, Praha 1950, pp. 64s.

¹⁸ F. Stelè, *Gotsko stensko slikarstvo*, o. c., sl. 31.

¹⁹ Prim. J. Höfler, o. c., I. Band, pp. 20ss.

²⁰ F. Stelè, o. c., sl. 22.

²¹ F. Stelè, *Freske v Šmartnem ob Paki*, *ČZN*, XXXII, 1937, pp. 61ss.

²² Gyöngyi Török, *Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä*, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XIX, 1973, pp. 151—205; ead., *Die Motive vom Marientod auf slowenischen Fresken im Lichte der mitteleuropäischen Ikonographie*, *ZUZ*, n. v., XVI, 1980, pp. 75ss.

²³ Analiza J. Höfler, *Stensko slikarstvo na Slovenskem...*, o. c., pp. 47s (Muljava) in 69s (Vrh nad Želimljem).

torej tudi že nekoliko avstrijsko preoblikovan.²⁴ Zamisel zanj našega ozemlja ni mogla doseči pred četrtem ali petim desetletjem 15. stoletja. F. Stelè (ib.) je po K. Künstleju ugotovil, da kaže slika aktualno severnjaško interpretacijo Marijine smrti, vendar mu je to dejstvo pomenilo le dokaz o slikarjevi »umetniški udomačenosti v slovenskem ozemlju«, ne da bi zaznal njegove indikativnosti za cenovne slikarjevih umetnostnih izhodišč. Drugo delo v tej vrsti je že nekaj časa odkrita in praktično še nepublicirana, čeravno močno okrnjena freska Pohoda sv. Treh kraljev v *Gorenji vasi pri Logatcu* (sl. 3 in 4).²⁵ Freske Rozmanova ne omenja kot delo Mojstra bohinjskega prezbiterija, vendar o identifikaciji njenega ustvarjalca skorajda ne moremo dvomiti. Po vsem videzu sodeč, se je tu slikar naslonil na tip trikraljevske slike, kakor jo je po beljaških vzorcih tostran Karavank uveljavil mojster v Srednji vasi pri Šenčurju (ok. 1440).²⁶ Tudi ta upodobitev učinkuje z značilno zgnetenostjo figur, med katere se vrivajo skale kot ostanek krajinskega pasu, pri čemer govori o sekundarnosti poustvaritve tega tipa v primerjavi s Srednjo vasjo zlasti njena kompozicijska in izraznostna nebogljenost. Da se je bohinjski slikar naslonil na Srednjo vas, priča v Gorenji vasi tudi oblakasta bordura, ki poteka vzdolž celotnega gornjega roba slike.²⁷ Ta izrazito koroški dekorativni motiv, ki nastopa še pri Zirovniškem mojstru, več kot verjetno učencu slikarja iz Srednje vasi pri Šenčurju, se pojavlja tudi v prezbiteriju v Bohinju,²⁸ kar kaže na to, da ga je Mojster bohinjskega prezbiterija izdatneje uporabljal.

Opozoriti moramo še na dvoje slik, ki sicer nista posebej indikativni, a ju v prikazani problematiki ne moremo obiti. Najprej slika Marije zaščitnice s plaščem v *Bohinju* (sl. 1), na katero se delno navezuje upodobitev iste teme v Šmartnem ob Paki.²⁹ Tu ne gre toliko za resnico, da Marija ne stoji, ampak prestoluje z detetom na desnem kolenu (kakšne posebej zgovorne paralele za takšno rešitev motiva ne moremo navesti), kolikor za to, da so pod njenim plaščem stoječi varovanci deloma označeni po stanu: na Marijini desni strani odkrijemo papeža, kardinala, škofa, tudi nekega meniha, na njeni levi kralja. Očitno imamo pred seboj novejši, šele za 15. stoletje značilni tip »Mater vsega človeštva« (»Mater omnium«). Bilo bi tvegano na tej podlagi določiti njen kronološki položaj v vrsti sorodnih spomenikov ožjega in

²⁴ G. Törökova v članku v ZUZ (o. c.) slike v Šmartnem ob Paki ne upošteva. Ob tej priložnosti kaže opozoriti na pomoto v zvezi s sliko Marijine smrti v Bistrici ob Dravi (Feistritz a. d. Drau) na Koroškem: ker je bila avtorica odvisna le od nezadostne reprodukcije, ni opazila, da je postelja tam vendarle naslikana, in sicer vzporedno s spodnjim robom upodobitve, kar govori po vsej verjetnosti za dunajski vpliv (prim. J. Höfler, *Die gotische Malerei Villachs*, o. c., pp. 55s).

²⁵ Fresko je v zvezi z borduro omenila tudi Vilma Praprotnik, *Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji*, ZUZ, n. v., X, 1973, pp. 49 in 74. Tu je freska ocenjena kot »furlansko« občutena.

²⁶ Janez Höfler, *Freske v Srednji vasi pri Šenčurju (ok. 1440) in njeni sv. trije kralji*, ZUZ, n. v., IX, 1972, pp. 7ss.

²⁷ Tudi V. Praprotnik, o. c., p. 49.

²⁸ F. Stelè, *Gotsko stensko slikarstvo*, o. c., sl. 30.

²⁹ Tudi K. Rozman, o. c., s slikami.

širšega področja, vendar kaže freska ikonografsko rešitev, ki bi jo lahko datirali šele proti sredini 15. stoletja, pri čemer lahko morebitno italijansko posredništvo z gotovostjo izključimo.³⁰ Druga je slika Marijinega kronanja *na Suhi pri Škofji Loki*, po Steletu ocenjena za delo furlanskega slikarja in po Rozmanovi uvrščena v opus Mojstra bohinjskega prezbiterija.³¹ Stelè pravilno domneva, da prinaša standardno italijansko shemo; ta pa se je v času, ko je freska nastala, na tej strani že bila uveljavila. V konkretni rešitvi — Kristus ne polaga Mariji krone na glavo, marveč jo že kronano blagoslavlja — jo najdemo npr. v Bistrici na Dravi.³² Ni odveč omeniti, da kaže sorodno odvisnost od fresk v Bistrici na Dravi (Freistritz a. d. Drau), ki jih je okoli leta 1440 ustvaril neki samostojen slikar Friderikove beljaške delavnice, tudi tamkajšnje Kristusovo obrezovanje, sicer že delo Suškega mojstra,³³ naslanjajoče se na vzorec, ki sta ga kasneje posnela tudi slikar v Tesinji vasi (Tessendorf) pri Celovcu in Tomaž Beljaški v Gerlamoosu.³⁴ Odvisnost je pač le rahla (predvsem v naprej sklonjenem svečeniku z značilnim prtom okrog ledij), daje pa skupaj z Marijinim kronanjem misliti, da je v delavnici Mojstra bohinjskega prezbiterija obstajala vrsta predlog, posredno izvirajočih iz starejše beljaške delavnice.

Povzetek vsega povedanega pokaže, da se je Mojster bohinjskega prezbiterija resda verjetno izšolal v osrednjeslovenski furlansko usmerjeni tradiciji, ki se je v tem času pač ni bilo mogoče izogniti, se je pa dovolj krepko soočil tudi z novejšimi vzorci in s slogovno govorico Srednje Evrope. Absolutno vzeto, mojstrove zveze s severom ne onemogočajo datiranja njegovega dela v štirideseta leta 15. stoletja, kakor je to na podlagi Bohinja in Šmartnega ob Paki storil F. Stelè. Drugo pa je vprašanje relativne kronologije. Če bi slikar izšel iz pravih furlanskih delavnic, bi to ne pomenilo le, da bi moral z delom začeti že v prvih desetletjih 15. stoletja, ampak tudi, da ne bi bil dovolj sprejemljiv za obravnavane Furlancem tuje severnjaške novosti. Tako pa postaja verjetno, da je delo vendarle zastavil šele v času, ko so se na osrednjem Slovenskem že pokazali sadovi vpliva koroškega slikarstva, tj. okoli leta 1440, pri čemer je med drugim treba misliti celo na določeno odvisnost od Mojstra Srednje vasi pri Šenčurju. Mimogrede, tudi v tem primeru bi se ta koroško izoblikovani, a s precej širokim ustvarjalskim diapazonom obdarjeni slikar razkril kot odločilen pobudnik novih likovnih predstav, ki so slovensko slikarstvo preusmerili iz ozkih furlanskih tokov na sicer zapoznelo pot mednarodne gotike in mehkega sloga.

³⁰ Gl. npr. Paul Perdrizet: *La vierge de miséricorde*, Paris 1908, pp. 150ss; R. Gounot, *Observations et hypothèses concernant la Vierge Protectrice du Musée du Puy, Gazette des Beaux Arts*, CXVI, Fevr. 1974, pp. 57–88; Wilhelm Suida: *Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernsts des Eiserne und König Albrechts II.*, Wien 1926, pp. 30s (Marija zaščitnica s plaščem z Albrechtovega oltarja v Klosterneuburgu).

³¹ K. Rozman, o. c.

³² J. Höfler, *Die gotische Malerei Villachs*, o. c., p. 56.

³³ F. Stelè, o. c., sl. pred naslovno stranjo.

³⁴ Gl. nazadnje J. Höfler, o. c., pp. 57, 75 in 138.

V takšnem razvojnem kontekstu ima Mojster bohinjaškega prezbitarija še neki drug pomen. Razkriva namreč usodnost na lokalne kvalitativne razmere vezanega stenskega slikarstva vzhodnoalpskih dežel, ki je zahtevne forme mednarodnega gotskega sloga nemalokrat brez reproduktivne moči rustificiralo do otrdelih ploskovitih shem, v katerih je mogoče le z nadrobno analizo posameznih potez in rekonstrukcijo izvirnega slogovnega kompleksa prepoznati prvotne vzorce. Opozorilo na to dejstvo se zdi posebej pomembno, ker se v slovenski slikarski produkciji še globoko v drugi polovici 15. stoletja pojavljajo dela, ki sicer navidez sledijo novejšim slogovnim zahtevam, a se v resnici še držijo pol stoletja starih obrazcev.³⁵ Oblikovne »formule« mehkega sloga — zakaj v resnici gre zgolj za čista tehnična pomagala pri likovnem obvladovanju človeške postave — kažejo, kako velik del našega ustvarjanja tega časa še vztraja na konservativnih slogovnih izhodiščih, hkrati pa tudi, kolikšno mero inovativnosti so v primerjavi s sodobniki premgli nekateri nadarjeni posamezniki — tu mislimo zlasti na Mojstra Bolfganga iz Crngroba³⁶ —, ki so se sredi stoletja preusmerili na nove vire slogovnega izražanja.

EINIGE ANMERKUNGEN ZUM MEISTER DES PRESBYTERIUMS VON BOHINJ

Der vorliegende Beitrag erörtert einige Momente im Werk des nach dem Chor der hl. Johannes-Kirche in Bohinj (um 1440) benannten Freskantens, der bisher vorwiegend als Fortsetzer der Tätigkeit friulanischer Wandermaler aus der Zeit um 1400 betrachtet wurde. Anhand einiger Stilmerkmale stellt der Verfasser fest, dass der Maler mit dem sog. Weichen Stil nördlicher Prägung, der nach Zentralslowenien über Kärnten gelangte, vertraut war, und äussert die Vermutung, dass er u. a. auch unter dem Einfluss der in der Kärntner Manier geschulten und im zweiten Viertel des Jahrhunderts in Zentralslowenien wirkenden Maler, vor allem des Meisters von Srednja vas bei Senčur (um 1440), stand.

³⁵ Prim. k Suškemu mojstru Janez Höfler, K stilni podobi stenskega slikarstva 15. stoletja na Slovenskem, *Zbornik za likovne umetnosti*, XIV, Novi Sad 1978, p. 142 in op. 29.

³⁶ J. Höfler, *ibid.*, pp. 143ss.