

## SLIKARSTVO HRVAŠKE SKUPINE V ŠESTNAJSTEM STOLETJU NA SLOVENSKEM

JURE MIKUŽ, LJUBLJANA

Čeprav nameravamo pisati o spomenikih hrvaške skupine, je nujno, da uvodoma zabeležimo nekaj splošnih opažanj o slikarstvu 16. stoletja na Slovenskem. Pogosto se namreč dogaja, da se »srednjeveškemu okviru gotskega slikarstva priključi tudi sicer brezdomovinsko zadnjo, po videzu renesančno stopnjo.«<sup>1</sup> Kvaliteta spomenikov samih in pa nekateri principi upodabljanja ter pojmovanje funkcije slikarstva v sakralnem prostoru govorijo namreč v prid tezi, da moramo obravnavati slikarstvo 16. stoletja pri nas kot samostojno kategorijo. To pa, bolj kot dediščina gotskega slikarstva, označujejo naslednji najpomembnejši dejavniki: vodilna vloga rastlinske dekoracije in rastlinstva kot samostojnega likovnega motiva, poskusi renesančnega »iluzionizma«, premena vloge freske v »obešeno podobo«, neposredni slogovni vplivi severnorenesančne umetnosti, uveljavitev dosledno mimetičnega učinka barve kot hotena reakcija na iracionalno srednjeveško pisanost itd. Enako pomembno in temu pritrjujoče je dejstvo, da je umetnost naslednjega, 17. stoletja utemeljila svoj repertoar v veliki meri s pomočjo formalnih in motivnih novosti, ki so se udomačile v slovenski umetnosti prejšnjega stoletja.

Pojav slikarstva 16. stoletja pri nas moramo v marsičem povezati z bistveno spremembo v obravnavanju cerkvenega prostora, ki se je zgodila ob zatonu srednjega veka v vsej Srednji Evropi. Metaforo cerkve kot Avguštinove »civitas dei« je nadomestilo pojmovanje sakralnega prostora kot nebeškega vrta.<sup>2</sup> Odras srednjeveškega gledanja je v slovenski umetnosti hieratično strogo določeni ikonografski program kranjskega prezbiterija, odraz novoveškega pa so z rastlinsko ornamentiko poslikani oboki in stene prezbiterijev slovenskih podružnic v prvi polovici 16. stoletja (Spodnja Besnica pri Kranju, Britof pri Kranju, Sv. Duh na Čelovniku, strop ladje pri Sv. Janezu v Bohinju itd.) Rastlinska ornamentika kot vodilni motiv, ki na določenih arhitekturnih členih preglasi figuralni okras, izvira iz poslikave obokov župnih cerkva druge polovice 15. stoletja

<sup>1</sup> Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 144.

<sup>2</sup> O tem je pisalo več avtorjev, med drugimi: Karl Oettinger, Günter Bandmann, Eva Börsch-Supan, Lottlisa Behling itd. Krajšo sintezo dognanj nudi tekst Jana Bialostockega v uvodu v 7. knjigo nove izdaje *Propyläen Kunstgeschichte: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1972, str. 102 in dalje.

(Škofja Loka, Št. Rupert na Dolenjskem, bivša ljubljanska stolnica itd.). Mogočih neposrednih zgledov zanje je več: »fridericijanski« vzor stolnice v Gradcu je verjetno eden najpomembnejših.<sup>3</sup>

Novo pojmovanje sakralnega prostora slovenske podružnice in s tem premik v ikonografskem programu je v 16. stoletju spremljalo nastajanje krajše in širše, torej bolj kvadratno zasnovane ladje, pokrite z renesančnim kasetiranim stropom. S tem je prostor, ki je prej vodil proti prezbiteriju, dobil dve enakovredni prostorski enoti.<sup>4</sup> Večja ali povečana okna, kjer so slikana stekla zamenjala nova, svetla (Bunzenscheiben), in svetlejšje polihromacije sten<sup>5</sup> so ukinjali idealistični gotski prostor pisane barvne luči in ga spreminjali v renesančnega, (po Franklu) diafanega. Vse to je omogočalo, da so gotsko imperativno prevladujočo shemo fresk z didaktično — krasilnim in organsko — simboličnim pomenom na stenah cerkva zamenjale »naslikane viseče podobe«.<sup>6</sup> Na teh freskah so se začeli — odvisno ali neodvisno od konkretnega arhitekturnega prostora — pojavljati upodobljeni stavbni elementi, največkrat naslikani samo iz veselja do »iluzionističnih« ukan. To so na primer naslikano krogovičje, prepletajoči se jagodičasti nizi, pogledi na prizor skozi naslikano arhitekturo itd. (Sv. Primož nad Kamnikom, Prapreče pri Lukovici, Dvor pri Polhovem Gradcu itd.) Na prizorih se začne pod vplivom severne renesanse uveljavljati vloga krajine (Sv. Primož, Lanišče), upodobljenci nastopajo v sočasnih renesančnih nošah (Mojster Jakobove legende). Poleg znanih kvalitetnih viškov v formalnem in ikonografskem pogledu (Sv. Primož, Marija Gradec), moramo opomniti še na manj znane, a neupravičeno redko publicirane spomenike, kot sta na primer podobi sv. Krištofa v Tupaličah ali v Stari Fužini, celotna poslikava v Praprečah pri Lukovici, nagrobna slika v Radljah ob Dravi itd.

Ob spomenikih, ki odločno začrtujejo razvoj slikarstva slovenskega 16. stoletja, pa se pojavlja celo vrsta delavnic z obširnimi naročili, ki jih izpolnjujejo s srednjeveško obrtniško vestnostjo in izredno plodovitostjo. To so delavnice Jerneja iz Loke, kočevske skupine, hrvaške skupine itd., katerih stopnjo umetniške kvalitete je Stelè označil kot »poljudna, malo da ne ljudska...«<sup>7</sup> in ki predstavljajo (seveda v okviru tako označenih sposobnosti) nekakšno sintezo elementov gotskega slikarstva in umetnosti našega 16. stoletja.

Največ časa je posvetil raziskovanju umetnosti hrvaške skupine dr. Stelè. Rezultati njegovega dela so sporočeni v različnih tekstih,<sup>8</sup> zbrani

<sup>3</sup> Prim. npr. Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 16.

<sup>4</sup> Prim. npr.: Marijan Marolt, *Dekanija Vrhnika*, Ljubljana 1929, Uvod, str. 3—26; Franc Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem*, ZUZ XVII, 1941, str. 27.

<sup>5</sup> Prim. npr.: Milan Železnik, *Stare polihromacije*, VS IX, str. 89; Ivan Komelj, *Krška vas (konzervatorska poročila)*, VS VIII, str. 114; itd.

<sup>6</sup> Prim. npr.: Ksenija Rozman, *Stensko slikarstvo od XV. do srede XVII. stoletja na Slovenskem. Problem prostora* (doktorska disertacija), Ljubljana 1964, str. 79 in dalje.

<sup>7</sup> Franè Stelè, *Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini*, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952, str. 127.

<sup>8</sup> Francè Stelè, prav tam; Francè Stelè, *Trubarjev »krovaški malar«*, Dom in svet 1942, str. 167—174; itd.

pa tvorijo poglavje »Meštar Tomas od Segnia« v že omenjeni knjigi,<sup>9</sup> kjer je avtor opisal tudi zgodovinski potek samega raziskovanja. Zato smo mogli v pričujočem pisanju, katerega namen je osvetliti nekatere še ne zapisane momente o dejavnosti hrvaške skupine, problematiko strniti po ikonografski tematiki, v okviru katere raziskujemo variacije v ikonografiji, spremembe v slikarskih principih in iščemo skupni pomen, vse v odnosu do ostale sočasne slikarske dejavnosti v slovensko-istrskem prostoru in glede na funkcijo v celotnem razvoju slovenskega slikarstva. Da bo problematika lažje razumljiva, moramo nakazati približen časovni okvir, v katerega lahko uvrstimo spomenike hrvaške skupine. Približen zato, ker je podatkov zelo malo, v delovanju samem pa ni takih sprememb, ki bi dokazovale kakršen koli umetnostni razvoj. Predvsem je težko uvrstiti v vojni uničene spomenike v Višnjah, na Cviblju in na Plešivici. Edino datirano delo naše skupine je še vedno poslikava v Nadlesku iz leta 1511. Pred letom 1514 navadno datiramo freske v cerkvi na Maršičih po grafitu v prezbiteriju: »Hic fuit Simon Mercator 1514 (in) 1529«. Okoli leta 1518 je ugotovljen čas nastanka poslikave na Raščici, ki so jo Turki leta 1528 uničili. To datacijo je dr. Stelè določil iz temeljnega vira za opredelitev hrvaške skupine, Trubarjevega Katekizma iz leta 1575.<sup>10</sup> Po letu 1521 je nastala slikarija v Vinah nad Zagorjem, kar dokazuje letnica pod plastjo fresk. O nekaterih slogovnih in ikonografskih detajlih je pomaknil Stelè čas nastanka slikarije na Taboru proti sredi 16. stoletja.<sup>11</sup> Ker je med zadnjima spomenikoma velik časovni razpon je verjetno to čas nastanka uničenih spomenikov v okolici Žužemberka. Pri raziskavi slikarstva hrvaške skupine na Slovenskem neprestano ugotavljamo vrsto stičnih točk, ki ga povezujejo z istrskim slikarstvom. Zato smo pogrešali spomenike, ki bi tudi topografsko predstavljali vezni člen. Danes že lahko sklepamo, da je eden takih pred nedavnim odkriti Kubed, kjer pa se je žal ohranilo premalo, da bi lahko sklepanja podprli s trdnejšimi dokazi.<sup>12</sup>

## ZNAČILNOSTI SLIKARSTVA HRVAŠKE SKUPINE PO IKONOGRAFSKI TEMATIKI

*Podoba svetega Krištofa.* Tudi na cerkvah, ki so jih poslikali slikarji hrvaške skupine, najdemo skoraj praviloma na južni zunanji steni veliko sliko sv. Krištofa. Ker v tej delavnici niso več dosledno uporabljali prave fresko tehnike, so podobe zelo slabo ohranjene. Po ostankih na raznih cerkvah lahko sklepamo, da moramo edino v celoti zadovoljivo ohranjeno fresko sv. Krištofa pri Sv. Urbanu nad Trato v Poljanski dolini vzeti kot vzorec za ostale, uničene. Krištof je upodobljen frontalno, v široki stoji. Na ramenih ima Jezusa z zemeljsko oblo, v rokah pa namesto gorjače za hrvaške slikarje neizbežen rekvizit, drevo s sadeži, ki jih je Stelè spoznal

<sup>9</sup> Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 233—236.

<sup>10</sup> Francè Stelè, *Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini*.

<sup>11</sup> Francè Stelè, prav tam, str. 130.

<sup>12</sup> Ksenija Rozman, *Stensko slikarstvo 15. stoletja v Slovenski Istri, Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri: Akti srečanja umetnostnih zgodovinarjev treh dežel*, Koper 1972, str. 18.

za pomaranče.<sup>13</sup> Tako torej način slikanja Krištofove podobe v hrvaški delavnici kakor tudi v ostalih spomenikih 16. stoletja nadaljuje tradicijo frontalnih upodobitev svetnika. Ta tip prevladuje v slovenskem slikarstvu od prvih realizacij v 14. stoletju (Sabočevo pri Borovnici, Kostanjevica itd.) prek spomenikov furlanske skupine do Jerneja iz Loke in ostalih del v 16. stoletju.<sup>14</sup> Sliko sv. Krištofa v »profilni« postavitvi, torej izrazitejšo podobo samega prehoda prek reke, najdemo v slovenskem slikarstvu le v spomenikih, katerih izvor moremo iskati v koroškem umetnostnem izročilu (Troščine pri Grosupljem, Visoko), ali pa na tistih, ki so nastali neposredno po grafičnih predlogah Severa (Mače).<sup>15</sup> Tako lahko sklepamo, da gre pri upodobitvah sv. Krištofa v 16. stoletju za zavestno renesančno postavitev le v nekaterih najkvalitetnejših spomenikih (Stara Fužina, Prapreče v notranjščini), pri delih hrvaške in po kvaliteti tej sorodnih skupin pa bolj za ohranitev nekega modela vizualizacije iz začetne dobe slovenskega slikarstva. Številne prvotne podobe tega svetnika, ki so krasile verjetno vse podružnične cerkve in so nastajale v romanskem slogovnem izročilu, so ustvarile neko arheotipno podobo, ki je ostala prisotna tako v predstavah in predlogah umetnikov kot v zavesti vsega ljudstva. O možnostih za ohranitev tega modela nam najzgovorneje pričajo številne cerkve, kjer se je ohranilo več plasti podob sv. Krištofa iz različnih obdobj (na primer Sv. Janez v Bohinju).<sup>16</sup>

*Zgodba svetih treh kraljev.* Skoraj na vseh do zdaj znanih spomenikih hrvaške skupine najdemo ta prizor, in sicer v popolnem skladu s srednjeveškim ikonografskim in arhitekturno ikonološkim programom na severni steni ladje. Nekoliko zanimivejši je v tem pogledu le prizor v Vinah, kjer je slikarju zmanjkalo prostora na severni steni, na kateri je lahko upodobil le še klečeče kralje pri čaščenju, prizor pri jaslicah pa je naslikal na zgornjem delu slavoločne stene, da je ohranil nemoten potek celotnega dogajanja. Tip prizora svetih treh kraljev se, kot rečeno, logično vključuje v ikonografski in slogovni razvoj, ki so ga realizacije te zgodbe doživele v slovenskem slikarstvu. Pomensko pa se ta tip, gledano v širšem, evropskem umetnostnem razvoju, vključuje v verigo tistih frizov, ki z longitudinalno zasnovo predstavitvenega polja, z enosmernim gibanjem postav in časovnim zaporedjem dogajanja usmerjajo gledalca na določeno pot (partenonski friz, mozaiki v Sant'Apollinare Nuovo v Ravenni itd.).

Prizor zgodbe treh kraljev najdemo v okviru hrvaške skupine zadovoljivo ohranjen v Nadlesku, Maršičih in Vinah, precej je odkrit v Lopati, iz Višenj pa se je ohranila le ena fo ografija. Nikjer se ni ohranil v celoti, ampak so ga povsod poškodovali v baroku, ko so prebili okna v severni steni. Zgodba je podana na kontinuiran način: zadnji kralj se poslavlja od Heroda, kralji potujejo, kralji se klanjajo Jezusu pred hlevčkom. Kralje spremljajo paži, ki vodijo konje, nosijo zastave ali trobijo. Navadno so modno opravljeni. Pod konjskimi nogami se motajo psi. Pred hlevčkom z oslom in volom sedi Marija z Jezusom v naročju, ob strani pa Jožef,

<sup>13</sup> Prim. npr.: Francè Stelè, *Trubarjev »krovaški malar«*, str. 171.

<sup>14</sup> Prim. npr.: Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 24—26.

<sup>15</sup> Francè Stelè, *Vplivi mojstra E. S. v slovenskih freskah druge polovice 15. stoletja*, Šišičev zbornik, Zagreb 1929, str. 267—274.

<sup>16</sup> Ksenija Rozman, *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, Ljubljana 1962.

postaran z bujno brado in brki. Na glavi ima židovsko kapo, v rokah navadno sodček. Prizor se odvija v krajini, ki jo označujejo pomarančna drevesa in cvetlice. Naslikane cvetove na poznejših spomenikih nadomeščajo odtisnjeni cvetlični vzorci. Pri takem načinu obravnavanja krajine gre za izbor zanimivih okrasnih fragmentov iz narave ter za njihovo kombiniranje v dekorativne celote, ki predstavljajo »pejsaž simbolov«,<sup>17</sup> značilen za internacionalni gotski slog. Slogovno bi nasploh lahko opredelili podobe svetih treh kraljev, ki se pojavljajo v hrvaški skupini, kot izzvenenje mehkega sloga. Preprosta izvedba nam onemogoča, da bi mogli točno pokazati na provenienco, velika retardacija pa sili k sklepanju, da gre prav toliko za vpliv »pravega« mehkega sloga sosednjih dežel iz začetka 15. stoletja kolikor tudi za vplive udomačenih pridobitev na istih prizorih v Istri in na Slovenskem. Bolj kot nekateri ikonografski detajli (na primer psi kot ostanki lovskih prizorov) nam to dokazujejo slikarski principi. Scenski okvir predstavlja gradnja prostorskih planov: v sprednjem pokrajinskem pasu se odvija povorka kraljev s spremstvom. Drugi plan je ozadje z oddaljenimi gorami z gradovi, ki imajo redno po tri stolpe. Izza gora se prikazujejo glave prihajajočih. Edino na prizoru svetih treh kraljev lahko opazimo določen razloček v slogovnih principih slikarstva hrvaške delavnice, kar med drugim opravičuje domnevo o več mojstrih, ki so poleg izpričanega Tomaža iz Senja delovali v njenem okviru. Medtem ko ima v Nadlesku krajina še odločujočo vlogo in dejansko predstavlja okvir figuralnega dogajanja, pa na vseh poznejših spomenikih to funkcijo izgubi. Najpomembnejši postane prvi pas, kjer si postave konj in jezdecev pokrajino podredijo. Vmesno in prehodno stopnjo predstavljajo freske na Maršičih. Prav prizor treh kraljev nam lahko najlepše služi, da ugotovimo, v čem je kvaliteta slikarstva hrvaške skupine. Čeprav ne moremo govoriti o naprednih slikarskih principih in čeprav je izvedba zelo preprosta, moramo namreč tem prizorom priznati izredno dekorativnost, ki nas sili, da primerjamo fresko z obešeno tapiserijo. Nekateri elementi pričajo, da jo je tako pojmoval tudi slikar sam in da bi bila lahko »obešena« kjerkoli. Vtis tapiserije najlepše potrjuje spodnji rob prizora treh kralje na Maršičih, kjer je naslikan običajni spodnji rob, ki krasi tapiserije — zaključek s cofi.

*Ikono grafija južne stene* v razvoju srednjeveškega slikarstva pri nas ni tako strogo določena. Na spomenikih hrvaške skupine najdemo v Lopati še pod ometom prizor Poslednje sodbe. To je edini do zdaj znani primer, da se v okviru hrvaške skupine pojavi celoten prizor poslednje sodbe. Žal pa še ni dovolj odkrit in bo gotovo propadel, preden ga bodo odkrili. Na ostalih spomenikih je prizor zreduciran le na podobo svetega Mihaela, ki tehta duše (Maršiči, Nadlesk): z mečem zamahuje proti hudiču, ki se vzpenja, da bi dosegel ponvico, v kateri se dvigajo duše. To pomeni, da je slikar, ki je verjetno delal po predlogah, pojmoval dviganje in padanje tako, kot ga v 15. stoletju določa sholastična interpretacija, kjer se sicer virtutes dvigajo v svetlobo, greh pa pada v temo, vendar končno narava satanskega pretehta naravo dobrega.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Termin Kennetha Clarka, *Landscape into Art* (Priroda u umjetnosti, Zagreb 1961, str. 28).

<sup>18</sup> Prim. npr.: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Its Origins and Character), Cambridge—Massachusetts 1953, str. 271.

*Motivika slavoločne stene proti ladji.* Ta stena je skoraj pri vseh spomenikih poslikana. V zgornjem pasu imamo v sredi podobo boga, na vsaki strani pa razdeljeni prizor daritve Kajna in Abela oziroma oznanjenje ali pa oba prizora. Edina sprememba je v Vinah, kjer se je moral zaradi že omenjenega nadaljevanja zgodbe treh kraljev na slavoloku prizor daritve omejiti le na južno stran. Spodnji pas zavzemajo navadno podobe svetnikov. S takim programom se vključujejo slavoloki hrvaške skupine v tradicionalno pojmovanje slavoloka naše podružnične cerkve kot napovednega momenta, ki se kot pomensko poslikani zastor odgrinja, da bi lahko verniki — gledalci skozenj sledili obredni ponovitvi Jezusove drame v najsvetejšem, za stopnico dvignjenem prostoru.

*Poslikava prezbiterijska.* Spodnji pas sten je po srednjeveškem ikonografskem programu krasila galerija apostolov. Na spomenikih hrvaške skupine ostaja še vedno dvanajst svetniških postav, le da nekatere apostole navadno spodrinejo svetniki — zaščitniki določene cerkve (Maršiči). Svetniki so naslikani stoje pod arkadami, ki jih predstavljajo polkrožni loki na stebrih.

Poslikani prezbiterijski oboki so se ohranili le v redkih cerkvah. V danes porušeni cerkvi pri Sv. Katarini na Plešivici je imel prezbitერიj, kakor poroča dr. Stelè, romansko polkupolo.<sup>19</sup> Sredi te je bila podoba Kristusa v mandorli, okoli nje simboli evangelistov, ozadje pa je bilo posejano z zvezdicami. Ves prizor je obdajala pisana mavrica. Zanimivo je, da je skušal slikar v romanski arhitekturi obnoviti tudi ustrezni tip poslikave. Drugi, običajnejši tip je seveda poslikava mrežastega svoda. Delno se je ohranil v Kubeđu, po nekaterih detajlih (sonce in luna v okenških kapah) lahko sklepamo, da je bil poslikan obok na Maršičih, popolnoma pa je ohranjena stropna poslikava v Vinah. Tu zavzema teme prezbiterijska Kristusova podoba, obdajata pa jo sonce in luna. Na poljih okoli božje podobe so naslikani simboli evangelistov, na poljih, ki obdajajo sonce in luno pa najdemo šest biblijskih prerokov (Izaija, Jeremija, Danijel, Habakuk, Amos in Agej) v smislu srednjeveškega pojmovanja skladnosti (*Concordia veteris et novi Testamenti*). Polihromacija reber je rdeča. Stene in strop so bili najprej pobarvani v osnovni, svetli barvi, na katero je slikar naslikal postave, ki so tako postale vizualno poudarjene. Taka poslikava prezbiterijska se vključuje v novi tip, ki ga je v naše podružnice vpeljalo 16. stoletje. Racionalnejše pojmovanje slikovne ureditve je v procesu percepcije nadomestilo izključno čutno dožemanje oltarnega prostora, kot se je odvijalo v srednjeveškem tipu kranjskega prezbiterijska, ki ga je dr. Stelè označil za »pisan pavji rep, v katerem (gledalec) šele počasi spozna posamezne sestavine figuralne in idejne kompozicije« (Suha, Mirna itd.).<sup>20</sup>

Ostala polja, ki so v prostoru slovenske podružnične cerkve namenjena poslikavi, napolnjujejo v delih hrvaške skupine navadno podobe svetnikov. Figure so dopasne ali celopostavne, v rokah pa imajo ustaljene attribute (zgornji pas prezbiterijskih sten v Vinah). Pri tem je edino zanimivo, da

<sup>19</sup> Francè Stelè, Konzervatorski zapiski v kartoteki dokumentacije Rep. zavoda za spomeniško varstvo, Ljubljana.

<sup>20</sup> Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 48.

gre pri vseh svetnikih za isti tip postavitve in le za dva obrazna tipa, moški in ženski.

*Križanje* se pojavlja na različnih mestih, bodisi na slavaloku (Višnje, Nadlesk), v prezbiteriju (Volča) ali na južni steni ladje (Lopata). Na spomenikih hrvaške skupine najdemo oba tipa križanja; v Nadlesku in Lopati Kristusa na križu z Janezom in Marijo, v Volči in Višnjah<sup>21</sup> pa sta (bila) poleg križanega Kristusa upodobljena tudi oba razbojnika. Tako se v okviru hrvaške delavnice udomači ikonografski tip križanja s tremi križi, ki se pojavi v prvi polovici 16. stoletja tudi v nekaterih drugih spomenikih (na primer reprezentativna podoba v Marija Gradcu) in ki postane konec tega in predvsem v naslednjem stoletju v slovenskem tabelnem slikarstvu zelo priljubljen in razširjen.

V dveh cerkvah najdemo tudi podobo *svetega Jurija*, ki ubija zmaja, v Volči (cerkev sv. Jurija!) v prezbiteriju in v Krški vasi na slavaločni steni za južnim stranskim oltarjem. Oba primera sta si popolnoma podobna, le da je eden zrcalna podoba drugega. V prvem planu je predstavljen svetnik, ko prebada zmaja, zadaj pa je arhitektura gradu, pomarančno drevo in klečeča princesa. Slikarski principi podajanja prostora so popolnoma isti kot pri prizoru treh kraljev, jezdec je podobno frontalno zasukan v sedlu in enako opravljen kot kralji. Oba prizora legende svetega Jurija sta naslikana prav v tistih cerkvah, kjer ni bilo podobe treh kraljev. Zato lahko sklepamo, da je predstavljal prizor z jezdecem višek slikarskega umevanja v delu hrvaške delavnice in da je zato, kjer se ni mogel razviti celoten prizor treh kraljev, pomenila podoba svetega Jurija njegov *pars pro toto*. Značilno za opus hrvaške skupine je namreč, da razen prizorov iz Jurijeve legende zaenkrat ne poznamo upodobitev nobene druge svetniške zgodbe.

Še pred vojno je bilo mogoče videti pri Sv. Katarini na Plešivici pod vzhodnim oknom v prezbiteriju podobo *Kristusa trpina*,<sup>22</sup> ki je pri nas v srednjem veku dokaj razširjena. V našem primeru je bil to tip, ki je najdosledneje posnet po ikoni iz cerkve Santa Croce v Rimu: ranjeni Kristus stoji v sarkofagu in pred križem.<sup>23</sup>

Na slavaloku iste cerkve je bila desno naslikana tudi podoba *Adama in Eve* pri drevesu spoznanja, levo pa prizor, ko sedi pri mizi ženska s kodeljo preje — Eva — in na desni Adam.<sup>24</sup> Kakor je videti, gre za prizor Adama in Eve pred drevesom tudi v prezbiteriju v Gumnišču.<sup>25</sup> Če iščemo podobo Adama in Eve v 16. stoletju tudi izven okvira obravnavane delavnice, najdemo spet lep primer, naslikan v grisaillu, v Marija Gradcu. Gotovo je nov odnos širšega evropskega prostora do te, sicer že v srednjem veku popularne teme vplival tudi na našo likovno produkcijo, saj vemo, da je dala prav renesansa nekaj najkvalitetnejših realizacij. Glede na pogoje za migracijo motiva sklepamo, da se je pri nas razširil iz obeh najvažnejših smeri. Pot, ki jo moramo upoštevati pri hrvaški skupini, je gotovo vodila iz prek pazinskega prezbiterija razširjenega

<sup>21</sup> Francè Stelè, Konzervatorski zapiski.

<sup>22</sup> Prav tam.

<sup>23</sup> Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, str. 72.

<sup>24</sup> Francè Stelè, Konzervatorski zapiski.

<sup>25</sup> France Mesesnel, *Varstvo spomenikov*, ZUZ XIX, 1943, str. 84.

ikonografskega programa geneze, ki je postala priljubljena tema kastavske delavnice.

V cerkvi na Maršičih najdemo v okenskem obodu naslikano podobo *lisice — romarice*. Podoba lisice, ki v srednjem veku že sama po sebi zaznamuje krivoverstvo,<sup>26</sup> je tu nedvoumno pojasnjena. Slikar ji je naslikal kardinalski klobuk in na njem znake rimskega papeža. Tako opravljena se je lisica s palico v eni in z molkom v drugi taci odpravila na romanje. Iz torbe, ki ji visi okoli vratu, ji gleda zadavljena kokoš, ki jo je spotoma ugrabila. Ne zanima nas toliko, ali je ta podoba plod slikarjeve fantazije in invencije ali je le posneta po grafični predlogi. Bolj nas zanima, kako je mogoče, da se je podoba, ki tako očitno smeši katoliško duhovščino, mogla pojaviti na freskah časa in na njih ostati do baročne predelave. Zdi se, da je to vprašanje ozko povezano s problemom prihoda hrvaških slikarjev na slovensko ozemlje. Ker je to vprašanje uspešno razrešil dr. Cevc, moramo njegove ugotovitve na tem mestu ponoviti: »Če v poznem srednjem veku srečamo tudi na centralno slovenskih tleh tolikokrat na delu istrske umetnike, se nam zbuja spomin na glagoljaške pope, ki so prišli k nam z istrske zemlje in tukaj za majhno plačo nadomestovali župnike, ki so živeli daleč od svojih far ter uživali samo njihove dohodke.«<sup>27</sup> Nezadovoljstvo do domače duhovščine je torej pobudilo med ljudmi vabilo glagoljaškim popom. Ker vemo iz istrske umetnosti, da so popi v veliki meri podpirali umetnike, je logično, da je lahko kaka kritično izrečena misel sprožila tudi ustrezno upodobitev.<sup>28</sup>

Iz zgoraj navedenega primera smo videli, da se začno poleg ustaljenega ikonografskega programa na v srednjem veku ne tako pomembnih arhitekturnih delih pojavljati zanimive tematike. Videli pa bomo, da je tudi motivika znotraj ustaljenega programa posledica dosti bolj racionalnega izbora in ni več le del umišljene srednjeveške konstrukcije, ki se začne rahljati že v prejšnjem stoletju. Tako se na primer na slavoloku cerkve na Taboru pri Grosupljem pojavi levo spodaj namesto običajne svetniške postave podoba Marije zaščitnice s plaščem. To si lahko razložimo z drugo funkcijo te cerkve, ki je služila tudi kot fizično in duhovno zatočišče pred turškim nasiljem. S funkcijo Marijine podobe se ujema tudi slika na nasprotni strani slavoloka, kjer je upodobljen sveti Florijan pri gašenju vasi. Najbolj pa nas zanimajo detajli, ki se pojavljajo v tej cerkvi v polkrožnem zaključku slavoločnega loka in pa ob Marijini glavi na podobi Marije zaščitnice. Gre za krilate glavice — kerubine, ki jih v ostalem slikarstvu 16. stoletja le redko zasledimo: pojavljajo se na primer v nekaterih prizorih v Marija Gradcu.<sup>29</sup> Kako je ta ikonografski detajl, brez katerega si v naslednjem stoletju kar težko predstavljamo »zlati oltar«, prišel že v 16. stoletju na naše freske, ni težko razložiti. Motiv kerubinov, ki se v srednjem veku pogosto pojavlja kot okras katedral, je zaživel v deloma

<sup>26</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien I*, Pariz 1955, str. 111.

<sup>27</sup> Emilijan Cevc, *Pričevanje srednjeveških fresk na Slovenskem*, Naša sodobnost VII/2 1959, str. 934.

<sup>28</sup> Prim. npr.: Branko Fučić, *Srednjevekovno zidno slikarstvo u Istri* (dissertacija i katalog, Rijeka—Ljubljana 1964); isti, *Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina*, ZUZ V—VI, n. v. 1959, str. 305—322.

<sup>29</sup> Ivan Stopar, *Nova odkritja v cerkvi Marija Gradec pri Laškem*, Celjski zbornik 1968, str. 255—274.



novi formi in vsebini v italijanski renesansi. Hote omenjamo kot primer podobo Andrea Mantegne Madona z detetom in kerubini iz leta 1485 (Milano, Brera). Podobe krilatcev so pogoste tudi v delih dveh slikarjev, ki sta slikala v tem času v Istri in ki sta tudi sicer po slogu in izbiri motivike zelo sorodna umetnikom hrvaške delavnice. To sta Anton iz Padove in Blaž iz Dubrovnika. Zato sklepamo, da je prišel motiv kerubinov v širši istrsko-slovenski likovno kulturni prostor kot posledica svoje velike popularnosti v severnoitalijanskem slikarstvu quattrocenta. Tako ga lahko pri nas zasledimo tudi na poslikavi prezbiterijskega sv. Svinem pri Kobaridu ali v Borjani (Gian Paolo Thanner). Pri tem se nam ponuja primerjava z motivom putta, ki je fungiral zelo podobno. Za ta motiv je bil quattrocento, kot je zapisal Panofsky, »age of the putto«.<sup>30</sup> Približno v istem času kot hrvaška skupina ali Thanner kerubine, je vpeljal motiv putta v naše slikarstvo tudi Jernej iz Loke v cerkvi Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru in v prezbiteriju cerkve Sv. Petra nad Begunjami. Ker motiv kerubov v hrvaški skupini ni bil več ponovljen, sklepamo, da je nastala slikarija na Taboru med zadnjimi. To pomeni datiranje v trideseta leta 16. stoletja in pozneje, kar se točno ujema z datacijo opusa obeh omenjenih istrskih umetnikov.

Ikonografsko je zelo zanimiva poslikava zadnje strani slavooločne stene v Vinah. Prek vse stene sta v naravni velikosti naslikana dva psa, ki sta vsak iz svoje strani planila proti zajcu na sredi. Vprašanje; kako se je lahko popolnoma žanrski, lovski (čeprav morda alegoričen) prizor znašel na ikonografsko tako občutljivem mestu, razlagamo z dejstvom, da je bila cerkev v Vinah kapela bližnjega gradu Gallenberg (Gamberk). O tem nam poleg izročila pričajo grbi na konzolah v prezbiteriju. Tako gre morda za naročilo posvetnega gospoda ali pa je poslikava gradu spodbudila nastanek naše freske.

Kljub temu, da se je eden izmed slikarjev hrvaške skupine, prav neizrazito sicer, upodobil v Vinah<sup>31</sup> in da se je isti (ali drugi?) renesančno samozavestno podpisal v Nadlesku, nam za identifikacijo poleg očitnih slogovnih ujemanj enako zadovoljivo služijo nekateri detajli, ki pričajo o delavniški povezanosti spomenikov. Še več, ti detajli so navadno identični, tako da lahko sklepamo kar na skupno predlogo. Najznačilnejši detajl je že omenjeno pomarančno drevo. To se pojavlja skoraj na vseh freskah hrvaške skupine, s čimer si je pridobilo svoje mesto v nadaljnjem razvoju slovenskega slikarstva. Brez dvoma se namreč podobna drevesa v ozadju prizora treh kraljev v Iški vasi rezultat in odmev tega, z delovanjem hrvaške delavnice prvič v našem slikarstvu razširjenega motiva. Drugi, nič manj značilen motiv, ki se je ohranil povsod, kjer najdemo prizor treh kraljev, je podoba moža, ki pije iz sodčka. V slovenskem slikarstvu običajnega črnca, ki pije iz buče (na primer v Mačah), je zamenjal

<sup>30</sup> Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1970, str. 150.

<sup>31</sup> Na prizoru treh kraljev v Vinah lahko opazimo v medaljonu na prsni konja srednjega kralja popolnoma shematizirane obrazne poteze. S podobno gotovostjo kot na primer avtoportret Jerneja iz Loke pri Sv. Janezu bi lahko tudi ta obraz označili kot avtoportret (prim. npr.: Rozman, *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, str. 31–32).

belec. Tudi ta motiv ima širše zaledje: dobesedno ponovljenega (ali anticipirajočega) srečamo pri mojstru Blažu iz Dubrovnika na prizoru treh kraljev v cerkvi Sv. Duha v Novi vasi pri Sušnjevcu v Istri. Tudi tretji pogosti detajl nam je že znan iz slovenskega slikarstva prejšnjega stoletja. Skoraj v vseh cerkvah srečamo podobo hudiča, bodisi da sedi na Kajnovih ramenih na prizoru daritve ali da vleče navzdol tehtnico svetega Mihaela. Kjer koli se pojavlja, ne more zatajiti skupne predloge, ki so jo uporabljali v hrvaški delavnici. Gotovo ima vsaka podoba hudiča v tem stoletju še mnogo skupnega s širokim razmahom fantastične motivike v evropski srednjeveški umetnosti (na primer s katedralno plastiko). Tako našega primera ne moremo v ničemer ločevati od podob, ki jih je na primer okoli sredine petnajstega stoletja naslikal Janez Ljubljanski na Muljavi ali na Visokem.

Zanimiv motiv, ki tudi ni neznan slovenskemu slikarstvu 16. stoletja in ga spet rad uporablja tudi Jernej iz Loke, je motiv telamonov, naslikanih nosilcev rebrne konstrukcije. Majhne postave, ki se šibijo pod težo konzol, je Jernej naslikal na primer v cerkvi Sv. Filipa in Jakoba v Poljanski dolini. Hrvaški slikar je naslikal podobne na Maršičih, še bolj zanimive pa so v Vinah. Tu je slikar izklesanim doprskim podpiralcem doslikal še noge. Kakor je ugotovil že dr. Stelè, se tudi ti motivi radi pojavljajo kot okrasni motivi na furlanskih zlatih oltarjih.<sup>32</sup>

Drugi izredno zanimiv motiv bo ostal verjetno točneje nerazložen. V spodnjem delu leve strani slavoločnega oboda v cerkvi na Maršičih najdemo ohranjeno stoječo moško postavo z nečitljivo popisanim razgrnjenim svitkom v rokah. Glava s kratko pristriženimi lasmi, spetimi z vrvico, je obrnjena navzgor, iz ust pa ji poganja rastlina, ki se takoj nato razceplja. Ves slavoločni obod nad tem mestom je danes uničen. Po teh ostankih bi lahko sklepali, da gre za podobo Jeseja, ki mu iz ust raste korenika. Možno je namreč, da je moral slikar zaradi ozkega prostora, ki ga je imel na razpolago na slavoločnem obodu, naslikati Jeseja stoječega.<sup>33</sup> Našo trditev deloma podkrepi tudi opis poslikave danes uničenega slavoločnega oboda cerkve Sv. Katarine na Plešivici, kjer so se v prepletenih viticah pojavljajo dopasne figure, za katere je Stelè pred vojno zapisal alternativno možnost, da gre za Kristusove prednike.<sup>34</sup> Toliko pozornosti smo posvetili domnevnemu Jeseju zato, ker je najlepši primer karikiranega obraza na spomenikih hrvaške delavnice. Naslikani obrazi so na vseh spomenikih v glavnem enaki, veže jih nekakšna šablonska predloga oziroma lepotni ideal. Kadar želijo slikarji človeka postarati, na primer svetega Jožefa zaradi prepričljivosti čudeža, mu zarišejo v čelo

<sup>32</sup> Francè Stelè, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1963, str. 84.

<sup>33</sup> Enakega primera iz evropskega gradiva sicer ne poznam. Pogosti pa so primeri, ko Jese ni upodobljen ležeč, prav tako mu lahko poganja korenika iz ostalih delov telesa, ne ravno iz prsi (na primer iz vratu). Prim. npr. Gertrud Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, Bd. I, str. 26–32. Iz Slovenije je znan podoben primer iz približno 1450: v rokopisu *Ein Schatz der Armen* v Semeniški knjižnici v Ljubljani je nalepljen na notranji strani zadnje platnice bakrorez Mojstra igralnih kart, ki predstavlja sedečega Jeseja, izza katerega se vzpenja korenika. Prim. npr.: Francè Stelè - Milko Kos, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, ZUZ VII 1927, str. 151, sl. 55.

<sup>34</sup> Francè Stelè, Konzervatorski zapiski.

gube in doslikajo brado in brke. Z bolj realističnim obrazom okarakterizirajo tudi profane osebe, na primer spremstvo treh kraljev, da jih ločijo od pomembnih akterjev. Podoben princip nam je znan že tudi iz delovanja kastavske delavnice (Gradišče pri Sežani, Hrastovlje). V našem primeru pa gre za novo veselje do slikanja karikiranih obrazov, ki nastajajo poleg ustaljenih obraznih tipov. Opisani Jesejev obraz ločujejo od ostalih in ga označujejo drugače predvsem kratko pristriženi lasje.

Za vse spomenike hrvaške skupine sta značilni predvsem dve vrsti bordur, rastlinska s cvetovi in geometrična, ki so ju slikarji uporabljali izmenično. Ker se zdi, da prav problematika pojmovanja slikovnega polja in s tem povezana funkcija bordur lahko v veliki meri pripomore k razumevanju razvoja slovenskega slikarstva med 13. in 16. stoletjem, bi morali določiti, kakšna je funkcija bordur v tem slikarstvu, kako se je spreminjala in kakšen je njen pomen glede na našo in na sodasno evropsko umetnost kot celoto. Verjetno bo s temeljitejšo analizo možno dokazati, da je poslikava naše gotске podružnične cerkve (množica prizorov, vkljenjenih v koordinatno mrežo bordur) odmev krasitve srednjeveških cerkva po vsej Evropi, bodisi s plastiko ali slikarstvom, ki je logična posledica estetike sholastičnih zahtev po maksimalni eksplicitnosti in urejenosti delov glede na celoto.<sup>35</sup>

V 16. stoletju začnejo bordure izgubljati funkcijo opredeljevalca posameznega prizora kot dela dekorativno-simbolne celote in postajajo vedno bolj okvir vsakemu slikovnemu polju. Kadar imamo več prizorov na isti steni, bordure vedno bolj zapirajo, ločujejo in osamosvajajo eno predstavitevno polje od drugega. Slikarji začnejo pojmovati tako omejen in opredeljen prostor kot samostojen slikovni nosilec, ne pa kot del stene; bordurni okvir spoštujejo in počasi dobi podobno funkcijo kot okvir v tabelnem slikarstvu. Razni avtorji so ta pomembni proces v razvoju slovenskega slikarstva različno ovrednotili. Navedli smo že oznako dr. Rozmanove,<sup>36</sup> zato si oglejmo še nekoliko drugačno stališče dr. Cevca, ko piše o renesančnem usmerjenem slikarju Jakobove legende v Bodeščah: »... nima pa več čuta za sožitje slike z arhitekturo, ker legendarne prizore individualno uokvirja.«<sup>37</sup> Ista sprememba se je zgodila v sodasnem istrskem slikarstvu. Branko Fučić piše, da je mojster Anton iz Padove v Draguču razporedil slike po zidovih kot »mного malih pozornica«.<sup>38</sup> Če se vrnemo na primer hrvaške skupine, opazimo tako novo pojmovanje zelo očitno. Poleg že omenjenega obravnavanja freske kot obešene tapiserije moramo opozoriti predvsem na primer južne stene na Maršičih. Tu je slikar, ko je slikal zgornjo podobo z njenim okvirjem — borduro, prekril okvir spodnjega prizora, kakor da bi zgornjo poslikano tablo ali platno obesil prek zgornjega dela spodnje slike.

Značilna za opus hrvaške skupine je težnja po čim bolj dekorativnem učinku celote. Slikarji ne uporabljajo perspektivnih spoznanj; najvažnejše

<sup>35</sup> Prim. npr.: Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957, str. 59.

<sup>36</sup> Ksenija Rozman, Disertacija.

<sup>37</sup> Emilijan Cevc, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, str. 74.

<sup>38</sup> Branko Fučić, Disertacija, str. 337.

PREGLED TEMATIKE PO SPOMENIKIH HRVAŠKE SKUPINE

KRAJ	ZUNANJSČINA	LADJA	
		J stena	J stena
Plešivica p. c. sv. Katarine (uničeno)			
Višnje p. c. sv. Filipa in Jakoba (uničeno)		Sv. trije kralji	Izgon iz raja?
Lopata p. c. sv. Neže		Sv. trije kralji	Križanje Poslednja sodba
Maršiči p. c. sv. Urha	Krištof	Sv. trije kralji	Svetnica Sv. Mihael
Tabor p. c. sv. Nikolaja			
Nadlesk p. c. sv. Jedrti	Krištof	Sv. trije kralji	Sv. Barbara
Sv. Urban nad Trato	Krištof	Notranjščina še ni odkrita	
Volča p. c. sv. Jurija			
Krška vas p. c. sv. Mohorja in Fortunata			
Vine p. c. sv. Janeza Evangelista	Krištof	Sv. trije kralji	
Kubed p. c. sv. Martina			

Gumnišče, p. c. sv. Marije, slikarija še pod ometom, sonde v prezbiteriju (Adam in Eva)

Sv. Tomaž pri Velikih Poljanah, slikarija še pod ometom, vidni fragmenti na slavaloku, cerkev propada

Krvave peči, p. c. sv. Lenarta, slikarija še pod ometom, sonde v prezbiteriju in ladji

Krka, ž. c. sv. Kozme in Damjana, sonde v pritličnem pasu zvonika

SLAVOLOK			PREZBITERIJ	
Z stena	obod	V stena	stene	strop
Oznanjenje Delo staršev Drevo spoznanja	Kristusovi predniki	Daritev Kajna in Abela	Galerija svetnikov Kr. trpin	Kristus v mandorli Tetramorf
Križanje				
Oznanjenje Sv. Andrej Sv. Katarina	Jese?	Mučenec	Galerija svetnikov Lisica	
Oznanjenje Kajn in Abel M. zaščitnica Sv. Florijan				
Oznanjenje Sv. Mihael Križanje				
			Križanje Sv. Jurij	
Sv. Jurij Dve svetnici			Sv. Mohor Sv. Fortunat	
Kajn in Abel Jasli Svetniške podobe		Dva psa, sredi zajec	Galerija svetnikov Svetniške podobe	Preroki Tetramorf Luna in sonce
			Sv. škof	Kr. kralj Tetramorf

Bločice, p. c. sv. Primoža in Felicijana, prizor svetih treh kraljev na sev. steni ladje so spet prebelili

Cvibelj, neodkrita slikarija je bila v II. svetovni vojni uničena

Raščica, p. c. sv. Jerneja, dokazov za po Trubarju izpričano slikarstvo ni več

Drskovče, p. c. sv. Pavla, fragmenti v notranjščini

Setnik, p. c. sv. Martina, delo hrvaške skupine je le podoba sv. Krištofa na zunanjščini

se dogaja v sprednjem prostorskem pasu. Postave ne dajejo iluzije telesnosti: bolj kot tvorni del kompozicije predstavljajo shematične, linearno poudarjene ploskve, »prilepljene« na ozadje. Tako se sprednji, pomensko poudarjeni slikovni plan izenači s slikovno ploskvijo, kar je omogočilo popoln dekorativni učinek poslikave. Ornament ima pri tem hotenju dvojno vlogo. Prvo, rekli bi aktivno, igra rastlinska dekoracija nefiguralno poslikanih arhitekturnih členov. Tu se je sprostila vsa sicer skromna domišljija umetnikov: uporabljeni motivi spominjajo na italijanski renesančni repertoar (pergola) vitic, cvetov, sadežev modificiranih oblik, storžev itd. Ta motivni svet se je, kot smo lahko ugotovili za kerube in putte, udomačil v naši umetnosti 17. stoletja in baroka, ko zavzema v ureditvi cerkvenega prostora mesto osrednje pozornosti slika ali plastika v oltarju, uokvirjajo pa jo dekorativni elementi, ki so se kot taki pojavili na nefiguralno poslikanih ploskvah že v prejšnjem stoletju.<sup>39</sup> Druga funkcija ornamentike pa je zapolnitev figuralnih prizorov v smislu čim večje dekorativnosti. Umetniki so uporabljali patronirane vzorce, s katerimi so navadno pretiskali dokončano fresko. Če bi na gotških freskah v uporabi patroniranih vzorcev še kje iskali globlji pomen (kot ga je bilo na primer mogoče najti pri Fra Angelicu v odnosu tema in variacije),<sup>40</sup> pa vidimo, da je njihova funkcija na spomenikih hrvaške skupine samo še dopolnjevalna. Podoben »horror vacui«, značilen za upadanje kvalitete, opazamo tudi v zapolnjevanju kotov rombastih polj na stropovih prezbiterijev, in sicer s cvetovi nad naslikanimi postavami. Na istem mestu najdemo pri sočasnih slikarjih Jerneja iz Loke ali Gian Paola Thannerja dekorativne geometrijske vzorce — kroge, na nekaterih ostalih spomenikih 16. stoletja pa naslikano krogovičje (na primer Koreno nad Horjulom).

Primerjali smo že delovanje hrvaške delavnice z delom Jerneja iz Loke. Za Jernejevo delavnico je ugotovljeno, da je opravljala vsa slikarska dela v posamezni cerkvi. Pri hrvaški delavnici za tako trditev sicer nimamo dokazov, vemo pa, da je poleg figuralne in dekorativne poslikave cerkve tudi barvala. Najlepši primer polihromacije sten je obenem tudi eden lepih arhitekturnih primerov, ki dokazuje, da se je začel v 16. stoletju prostor spreminjati tudi v podeželskih cerkvah. Prezbiterij cerkve v Krški vasi je dr. Komelj opisal takole: »Konzole z rebrnim razcvetom so vsidrane v zgornji tretjini stene in jih navzgor ne potiska več vegetabilna, dinamična rast konstruktivnih elementov, marveč nosijo le umirjeno obočno konstrukcijo...«<sup>41</sup> Vidimo torej, da je bil ves estetski učinek zasnovan na kontrastu med svetlo, nevtralno polihromirano steno in barvno poudarjenim, apliciranim arhitekturnim skeletom, katerega konstruktivni namen se je tako umaknil dekorativnemu. Glede poslikave lesenih stropov ladij lahko ob hrvaški skupini povemo le malo. Edino neposredno možnost ugotavljanja so nakazovale stopnice na kor v Nadlesku, sestavljene iz desk prvotnega stropa, ki pa so bile že v času Kosovega raziskovanja

<sup>39</sup> Prim. npr.: Karl Ginhardt, *Über den Rhythmus in der Entwicklung des nordischen Barockornaments*, Archiv für Vaterländische Geschichte und Topographie, 24—25, Celovec 1936.

<sup>40</sup> Prim. npr.: Stephen C. Pepper, *Aesthetic Design, Introductory readings in Aesthetics* (izd. J. Hospers), New York 1969, str. 61—77.

<sup>41</sup> Ivan Komelj, *Krška vas* (konzervatorska poročila).

prebeljene, tako da je avtor samo po fotografiji sklepal, da je strop nastal v prvi polovici 16. stoletja ter da je imel renesančni, kasetirani videz.<sup>42</sup> Čas in nova funkcija bi se torej lahko ujemala z značajem sočasne poslikave Tomaža iz Senja. Žal nam tudi po Kosovem mnenju nadleškemu najbližji strop v Dolu pri Sori ne nudi nikakršnih znakov, po katerih bi ga lahko zanesljivo opredelili v bližino hrvaške skupine.

Kakor je iz dosedanjega pisanja razvidno, ne moremo obravnavati delovanja hrvaške skupine neodvisno od sočasne slikarske dejavnosti v Istri. Tako vidimo, da je bila upravičena prvotna Steletova ugotovitev, da je edina možna provenienca Trubarjevega »krovaškega malarja« le Istra.<sup>43</sup> Pozneje se je seveda z odkritjem Tomaževega podpisa v Nadlesku razkril pravi izvor enega (morda glavnega?) izmed potujočih freskantov hrvaške skupine, ki pa verjetno v Senju ali okolici sploh ni deloval. Evidentna je, kakor smo skušali pokazati, istrska umetniška provenienca, čeprav tudi iz osrednje Istre zaenkrat še ni znan noben spomenik. Podoben je primer istrskega mojstra Blaža iz Dubrovnika, ki mu brez podpisa gotovo ne bi pripisali dubrovniške provenience in ga glede na to uvrščamo s tretjim sorodnim mojstrom Antonom iz Padove med tiste reprezentante slovensko-istrskega slikarstva, pri katerih lahko zasledujemo skupen slikarski izvor in vzor. Po Fučičevih (deloma po Steletu povzetih) ugotovitvah pripadajo ti slikarji »umetničkom sloju šireg geografskog področja, koji osim Istre obuhvaća Lombardiju, južni Tirol, Trentino, Veneto s Furlanijom i Karnijom, gdje se u ovo vrijeme u nižem, pučkom sloju odvijaju slične pojave. Na cijelom se tom području obrazuju sada drugo i trećerazredni majstori mantegneskne derivacije kao pučka pratnja velikim renesansnim pojavama. Majstori takvog kova i iz takvog sloja, a ne velika i vodeća imena, omogućili su prijenos renesansnih oblika i u seljačku istarsku sredinu.«<sup>44</sup> To definicijo je treba razširiti še na pretežni del slovenskega osrednjega ozemlja in poudariti močno prisotno srednjeveško tradicijo. Tako smo dobili točno slogovno opredelitev tistega slovenskega slikarstva 16. stoletja, katerega reprezentant je hrvaška skupina, obenem pa smo njeno slikarstvo uvrstili v okvir dogajanja v evropski umetnosti, brez česar si marsikatero poteze v tem slikarstvu ne bi mogli zadovoljivo razložiti.

#### RIASSUNTO

La pittura murale del '500 in Slovenia sin ora raramente è stata trattata come categoria autonoma. Per la maggior parte gli scrittori l'annettero alla pittura del medioevo. Però più che dall'eredità della pittura gotica, essa è contrassegnata dai seguenti fattori importantissimi: il ruolo dominante dei fiori dipinti, come motivo figurativo autonomo che copre le pareti e i soffitti delle chiese parrocchiali slovene, riflettendo la concezione dell'èvo moderno dello spazio sacrale come immagine dell'Eden. La concezione nuova dello spazio creato dalle finestre più grandi e luminose (Bunzenscheiben), i soffitti a cassettoni delle navi, l'emancipazione della nave e del presbiterio come due unità autonome dello spazio ecc., rendeva possibile la sostituzione dello schema gotico degli affreschi con dei significati didattico-decorativi e organico-simbolici sulle

<sup>42</sup> Franc Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov...*, str. 26—27.

<sup>43</sup> Francè Stelè, *Trubarjev »krovaški malar«*.

<sup>44</sup> Branko Fučić, *Disertacija*, str. 336.

pareti delle chiese con degli affreschi che fungono da quadri pendenti. Su questi andavano apparendo degli elementi rinascimentali »illusionistici« e andava affermandosi il ruolo del paesaggio dipinto, del costume rinascimentale ecc.

Parallelamente ai monumenti determinatamente delineanti lo sviluppo della pittura slovena del '500, appare tutt'una serie di botteghe con delle vaste commissioni che vengono realizzate con la scrupolosità artigiana medioevale e con una straordinaria produttività. Queste sono le botteghe di Jernej da Loka, del gruppo di Kočevje, del gruppo croato ecc., il cui grado di qualità artistica è stato definito da Stelè come »divulgativo, quasi popolare«. Essi rappresentano (naturalmente nell'ambito delle capacità definite in questo modo) una specie di sintesi degli elementi della pittura gotica e dell'arte del nostro '500. I monumenti della »bottega croata« comprendono il territorio della parte sud-occidentale della Slovenia e sono stati creati tra il 1510 e 1540.

*Le caratteristiche della produzione del »gruppo croato« per quando riguarda la tematica iconografica.*

Anche nelle opere del »gruppo croato« si trova di solito l'immagine gigantesca di San Cristoforo sulle pareti esterne sud delle chiese. Le immagini continuano la tradizione delle rappresentazioni frontali che prevalgono nella pittura slovena dal '300 in poi; ne concludiamo quindi che dai nostri monumenti si tratta più della conservazione del modello di visualizzazione caratteristica del periodo iniziale romanico della pittura che non di una impostazione cosciente rinascimentale. La leggenda dei re magi si trova anche sui monumenti del »gruppo croato« sulla parete interna nord della nave continuando così la tradizione medioevale delle rappresentazioni che con la loro concezione figurativa e l'impostazione iconografica (la marcia) indicano la via verso l'altare. Un decorativismo eccezionale, caratteristico per la realizzazione di questa immagine ci spinge a paragonare gli affreschi con l'arazzo. Sulle pareti sud della nave troviamo una immagine ordinaria di San Michele come *pars pro toto* per l'affresco del Giudizio Universale. L'immagine è dipinta seguendo il concetto medioevale, prescritto dall'interpretazione scolastica. Anche la pittura dell'arco prosegue la concezione del arco come momento annunciatore, aprendosi come un sipario, dipinto di significati, perché i fedeli — gli spettatori potessero seguire la replica rituale del dramma di Gesù nel presbiterio. La pittura dei presbiteri rivela la sostituzione della concezione più razionale dell'ordine di pittura nel processo della percezione medioevale, esclusivamente sensoriale, dello spazio dell'altare.

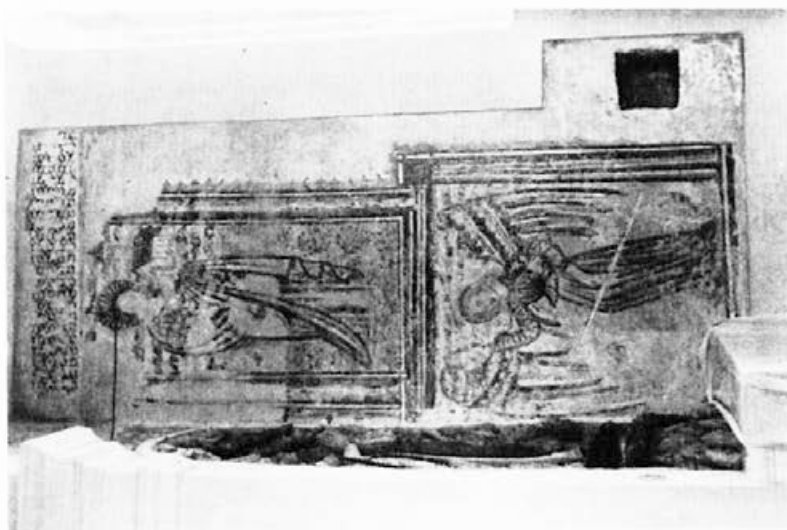
Tra gli altri motivi sui monumenti realizzati dal »gruppo croato« troviamo frequentissime le rappresentazioni del crocifisso. Spesso si tratta del tipo a tre croci, che nella pittura da tavola slovena si diffonde alla fine del '500 e all'inizio del '600. L'immagine di San Giorgio appare come l'unica leggenda di santo; è probabile che la scena con il cavaliere rappresentasse il colmo nella concezione figurativa dei pittori croati, poiché l'immagine di San Giorgio si trova anche in quelle chiese in cui non fu realizzata la scena della processione di re magi. Accanto a questa, per il primo periodo sono caratteristiche anche le immagini di Adamo ed Eva (nudo), l'immagine di Gesù Martire ecc. Nella chiesa di Maršiči troviamo l'immagine della volpe, messasi in pellegrinaggio vestita da pellegrino ma con la gallina rubata sottobraccio. Questa ovvia derisione del clero va spiegata con la provenienza degli artisti croati. Ceve costò che essi probabilmente furono portati qui dai sacerdoti glagolitici croati; quest'ultimi sul nostro territorio sostituivano i parroci che non avevano più voglia di celebrare la messa ma vivevano solo di rendita delle loro chiese. Su un posto dal punto di vista iconografico molto delicato cioè sulla parte posteriore del l'arco a Vine, sono dipinti due cani che si erano gettati contro la lepre. Poiché la chiesa fu la cappella del castello vicino è ovvio che si tratta di un modello profano o di una commissione. La presunta immagine di Isaia a Maršiči ci racconta del nuovo piacere di dipingere delle caricature, apparso sui nostri affreschi già alla fine del '400. Le bordure dipinte che inquadrano le singole scene non hanno più la funzione medioevale del definire la singola scena come parte di un'insieme decorativo-simbolico ma stanno assumendo la funzione delle cornici nella pittura da tavola. Così, per esempio, a Maršiči il



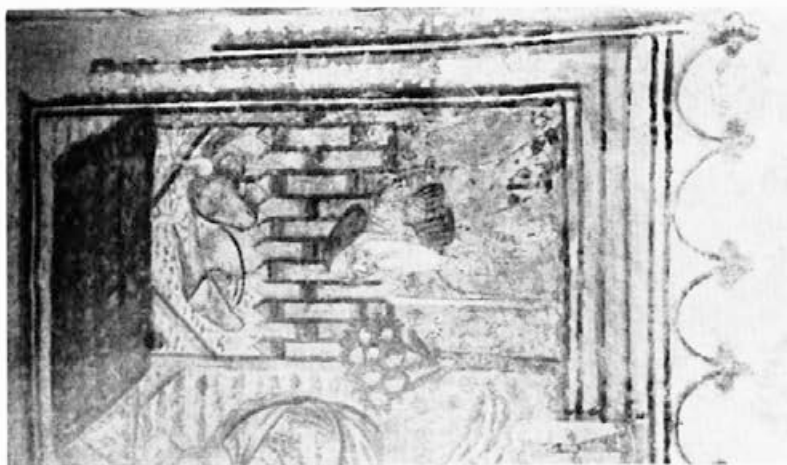
pittore con la bordura della scena di sopra copri la parte superiore del quadro di sotto.

Per l'opera del »grupo croato« è caratteristica la tendenza verso il più grande decorativismo possibile, il che porta i pittori a unificare sulle singole scene il piano figurativo anteriore, accentuato dal punto di vista di significato, con il piano fondo. Le giunture architettoniche, dipinte senza figuralica, sono ricoperte di viticci, di fiori, di frutta a forme modificate, di pini ecc., che appaiono nel '600, insieme ai cherubini più volte rappresentati sugli altari d'oro. Il fatto che questi motivi siano presi dal repertorio rinascimentale italiano, come, pure alcune altre costatazioni, giustificano la nostra adesione alle costatazioni del dott. Fučić che definì i maestri istriani (Blaž da Ragusa, Antonio da Padova — Kaščerga), contemporanei e stilisticamente e motivicamente affini ai pittori croati, artisti di terza classe la cui opera proviene dall'eredità di Mantegna e che rappresentano un accompagnamento divulgativo ai fenomeni rinascimentali. Li troviamo in Istria, Lombardia, nel Sud Tirolo, a Trentino, a Veneto, in Furlania ed in Caria e, come volevamo dimostrare con il presente scritto, anche in Slovenia.

Tradotto da Nina Souvan



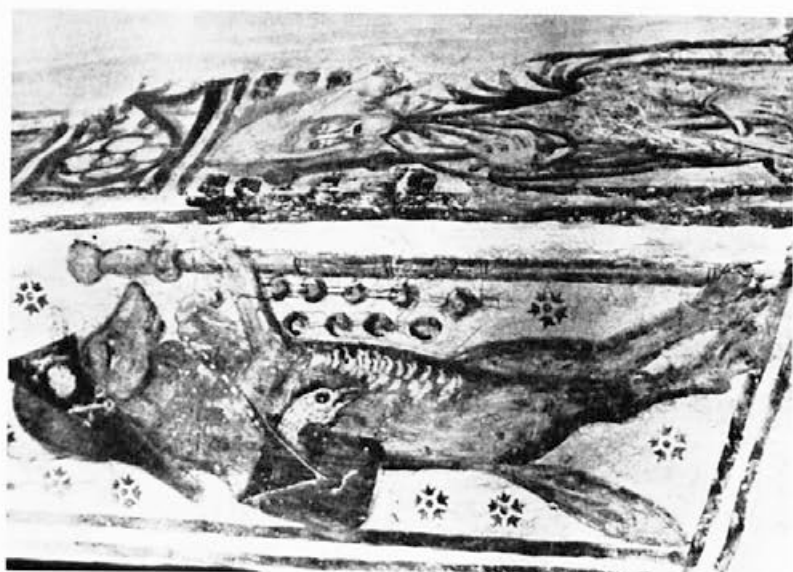
Sl. 21. Marsiči, južna stena ladje, primer  
"prekrite" podobe



Sl. 20. Marsiči, severna stena ladje,  
primer naslikanega tapiserijskega za-  
ključka



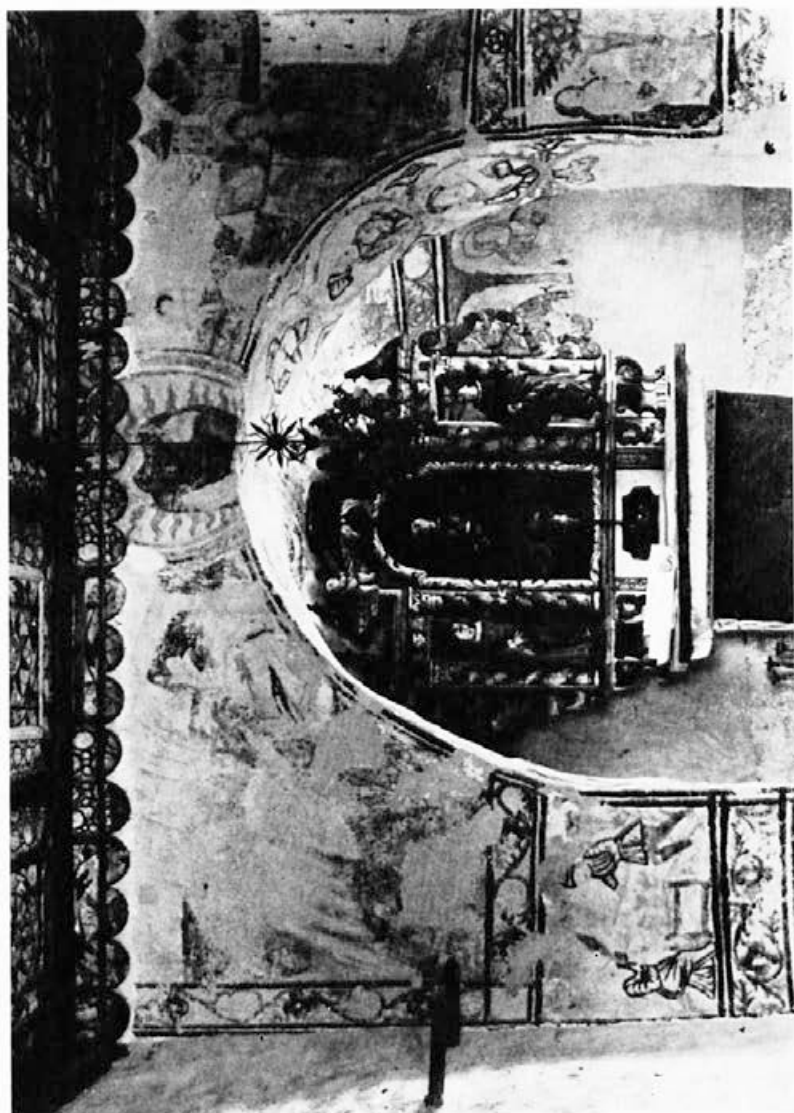
Sl. 23. Maršiči, obod slavoloka, Jese?



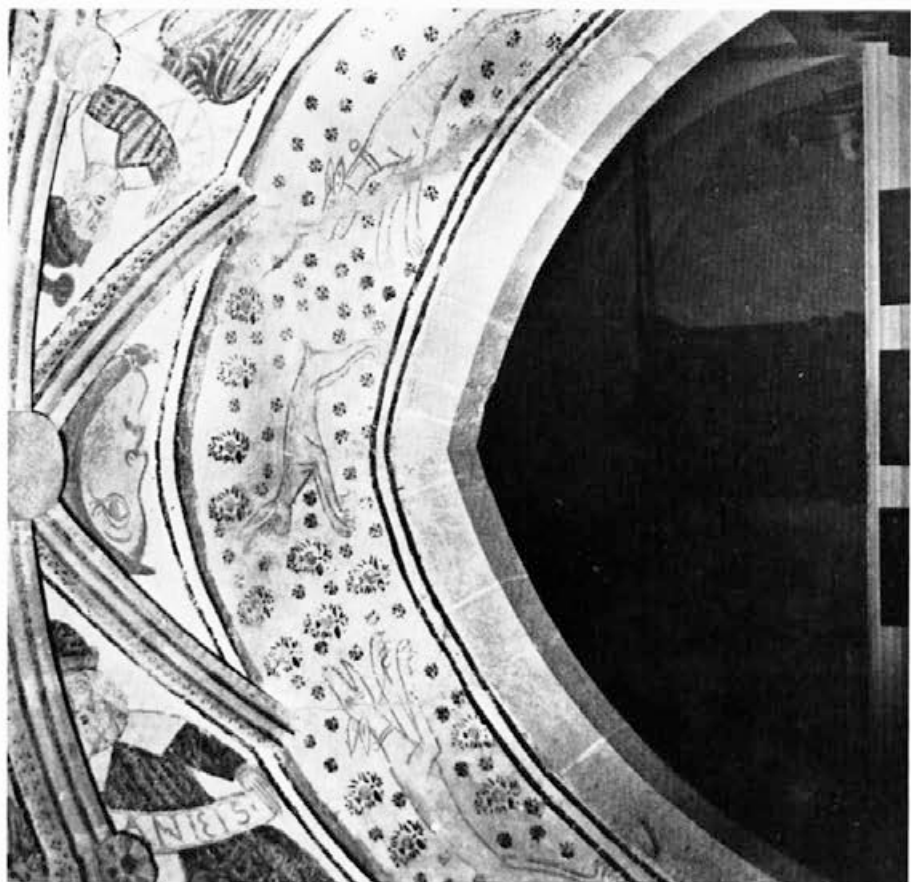
Sl. 22. Maršiči, prezbiterij, okenski obod, Iisica-romarica



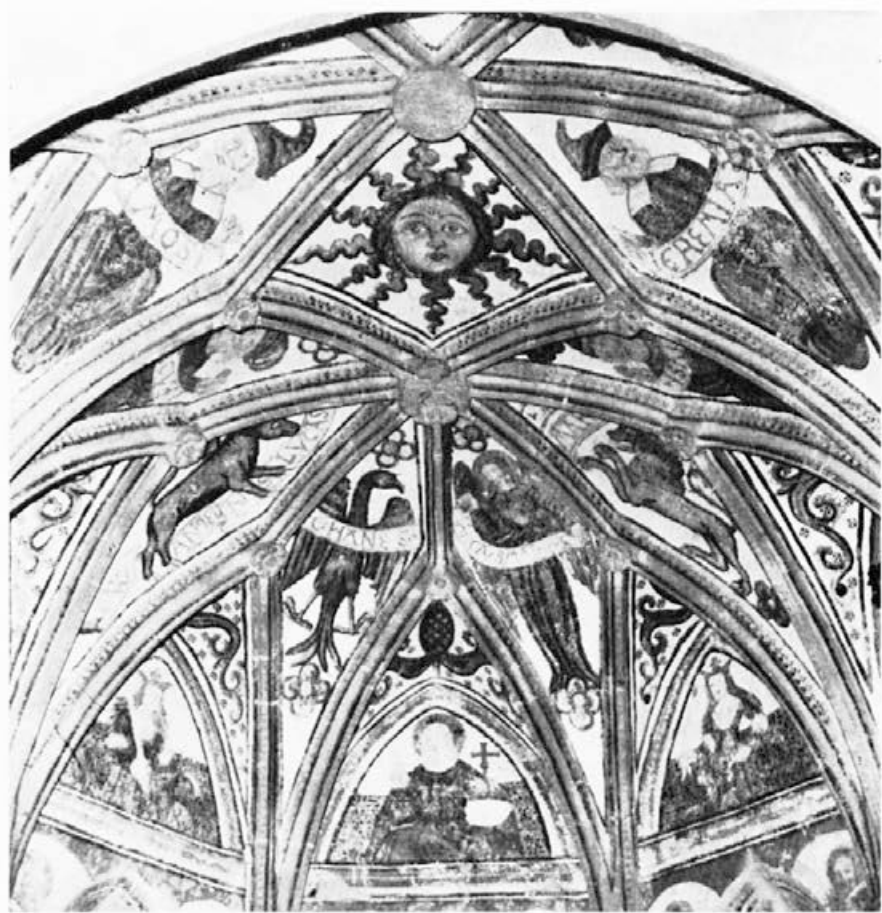
Sl. 24. Volčca, južna stena prezbitarija, sv. Jurij



Sl. 25. St. Katarina nad Plešivico, slavolok



Sl. 26. Vine, slavolek proti prezbitteriju, primer samostojne profane teme v sakralnem prostoru



Sl. 27. Vine, strop prezbiterijske