Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani
GLIKARSTVO V SLOVI
CD 12 DO SREDE 16. ST.
210089

FRANCÈ STELE

SLIKARSTVO V SLOVENIJI

OD 12. DO SREDE 16. STOLETJA

SLOVENSKA MATICA LJUBLJANA
LJUBLJANA 1969

210089

210089

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

D 729/1969

PREDGOVOR K PRVI IZDAJI

Pričujoča razprava je bila prvič natisnjena v Mladiki l. 1934 in 1935 pod naslovom »Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva«. Že takrat je bila namenjena za ponatisk v knjigi, ker vsebuje, čeprav v poljudni obliki, doslej prvič v zaokrožen pregled strnjene izsledke avtorjevega petindvajsetletnega študija spomenikov slovenskega cerkvenega slikarstva. Ker pa je med tem dozorela ista snov do veliko uglednejše objave v knjigi z naslovom Monumenta artis slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo, izdani pri Akademski založbi v Ljubljani l. 1935, ki se opira še na novo spomeniško gradivo in mnoge izsledke spisa v Mladiki že točneje formulira, so postala nujna razna popravila in dopolnila danega besedila, ki razveljavljajo prvotni tekst. V tej novi obliki naj bi naročniki Monumentov dobili dopolnilo zgoščenemu, vsebinsko sicer mnogo bogatejšemu in z viri opremljenemu, predvsem strokovnjaku namenjenemu uvodu I. zvezka. Ozir na poprečnega naročnika Monumentov tudi tembolj opravičuje knjižno izdajo razprave iz Mladike.

Ljubljana, dne 10. novembra 1936

Pisatelj

PREDGOVOR K DRUGI IZDAJI

Trideset let je minulo od prve izdaje pričujoče knjige, ki jo že zdavnaj pogrešajo na knjižnem trgu, posebno ker jo je zadela usoda mnogih drugih, pri Mohorjevi družbi v Celju izdanih knjig, da so morale mesto k slovenskemu bralcu ubrati pot v papirnico, kar je pomenilo njeno prezgodnjo uničenje.

Pobujen po strokovnih tovariših in Slovenski matici naj bi pripravil to besedilo za ponatis v prvotni obliki. Vendar se je še bolj kakor pred tridesetimi leti pokazalo, da bi s ponatisom ne ustregli tistim, ki so na ti knjigi strokovno interesirani, zato sem se odločil za temeljito predelani in izpopolnjeni ter predvsem tudi izčrpneje ilustrirani tekst, kakršen je sedaj pred vami. Ponatis bi namreč niti oddaleč ne odražal današnjega stanja našega znanja o tem predmetu. Po prizadevanju Republiškega zavoda za varstvo spomenikov in po osebnem prizadevanju dr. Ivana Komelja je namreč število spomenikov naraslo za več kot dvakratno ob času tiskanja prve izdaje znanega. Čeprav vsi ti spomeniki še niso dokončno opredeljeni in ocenjeni, omogoča že površni pregled ne samo pomembna dopolnila, marveč tudi preocenitve predvojnih izsledkov. Močno se je spremenila že zgodovinska slika celote. Ob prvi izdaji komaj nakazani problem vloge furlanskih delavnic je po povojnih odkritjih opredeljen kot eden osnovnih za zgodovino poznogotskega slikarstva v osrednji Sloveniji. Odkritja v Istri so pojasnila vlogo istrske lokalne šole v drugi polovici in na koncu XV. stoletja tudi za Slovenijo. Tudi vlogi beljaške šole so nova odkritja dodala nova, zelo važna spoznanja. Posebno velik napredek pa pomenijo ta odkritja za oceno XVI. stol., ker pojasnjujejo prehod pozne gotike v severno renesanso in po nji v manierizem. Dokončno je bilo v tem času naše gradivo uvrščeno tudi v umetnostnozemljepisno karto srednje Evrope s spoznanji o umetnostnozgodovinskem pomenu med Italijo in srednjo Evropo ležečega, južna pobočja Alp zavzemajočega in etnično sicer raznoličnega, a kulturnozemljepisno za enotno stopnjo ustvarjanja predestiniranega pasu od Piemonta do Kvarnera. Umetnostnozgodovinska slika Slovenije v času prehoda iz srednjega v novi vek s temi novimi dognanji ni samo obogatena, marveč tudi bistveno poglobljena.

Potrebne pa so bile še druge spremembe: Prvotno je ta spis nastal v naslonu na knjigo »Cerkveno slikarstvo, o njegovih problemih, načelih in zgodovini«, ki jo je izdala Mohorjeva družba l. 1934 in ki je imela namen z načelnimi ugotovitvami o cerkvenem monumentalnem slikarstvu, njegovem značaju in zgodovini, pomagati našemu cerkvenemu stenskemu slikarstvu, ki je zdrknilo na eno najnižjih stopenj v vsej svoji zgodovini, iz zagate. Tudi zgodovinski pregled našega cerkvenega slikarstva, katerega prvi zvezek je predstavljala prva izdaja naše knjige, je bil zasnovan s tega vidika: z zgodovinskimi dejstvi in njih slikovno analizo naj bi podprl osnovne teze prve knjižice. Zato je Predgovoru sledilo poglavje »Uvodni okvir«, katerega namen je bil prav položiti osnove razpravi s takim, ne samo zgodovinarskim namenom.

Ker je med prvim natisom v Mladiki, ki je bil še ozko vezan na ta prvotni namen, in prvo knjižno izdajo izšel že prvi zvezek Monumentov artis slovenicae, je bil prvotni tekst toliko predelan, da je hkrati služil tudi kot poljudno napisano dopolnilo k njim. Pričujoči drugi knjižni natis nima več namena, s katerim je bil prvotno zasnovan, zato tudi opuščamo »uvodni okvir« in se omejujemo samo na strokovni oris ne samo gotskega, ampak tudi njemu sledečega renesančnega slikarstva, ki pa naj zajame vse vrste takratnega slikarstva, tudi posvetne, kolikor so se uveljavile pri nas, ne samo cerkvenih. To so cerkveno stensko slikarstvo, oltarno slikarstvo, enciklopedično in profano slikarstvo, iluminacija v rokopisih in slikana okna. Časovno smo okvir razširili na ves čas od prvih pri nas ohranjenih spomenikov v XII. stol. do srede XVI. stol., dokler tehnika ter ikonografska in idejna vezanost na verski svetovni nazor srednjega veka ne omagata pod pritiskom reformacije.

Razvrstitev tvarine je ostala ista kakor v drugi izdaji, seve z ustreznimi vrinki in s številnimi dopolnili. Ostali smo tudi zvesti prvotnemu značaju tega dela: Ostane naj splošno informativen tekst brez videz znanstvenosti podčrtujoče tako imenovane dokumentacijske obremenitve. Za tistega, ki ga ta vprašanja globlje zanimajo, je dodan bibliografski pregled najvažnejših strokovnih obdelav te tvarine.

Slovenski matici se zahvaljujem za dobrodošlo pobudo, predvsem pa za današnji stopnji objavljanja ustrezajočo knjižno izdajo. Posebna hvala gre dr. E. Cevcu za pregled rokopisa, branje korektur in številna dobrodošla dopolnila ter dr. Ivanu Komelju za nesebično posredovanje številnih podatkov in fotografskih posnetkov.

Ljubljana, dne 10. marca 1968

Pisatelj

SLIKARSTVO V SLOVENIJI OD XII. DO SR. XVI. STOLETJA

Splošni oris

Prvi razcvet umetnostne kulture med Slovenci pomeni gotika. Čeprav ni bila iz nas spočeta, je vendar zajela tako globoko in tako široko vse naše kulturno življenje na koncu srednjega veka kakor nobena doba poprej, pozneje pa samo barok in umetnost, ki jo kot sodobno doživljamo od konca XIX. stol. dalje. Časovno se razteza naša gotika od srede XIII. stol., kjer meji na romansko dobo, do prve polovice XVI. stol., ko preide v renesanso in manierizem. Prevladuje cerkvena umetnost, šele na prehodu v novi vek se začne vidneje uveljavljati tudi profana. Med ohranjenimi spomeniki pa tako prevladuje stensko slikarstvo, da se bo tale oris ukvarjal prvenstveno z njim. Že večkrat se je poudarjalo, da skoraj ni bilo gotske cerkve, ki bi ne bila okrašena s stenskimi slikarijami. Raziskovanja, ki trajajo po naših cerkvah že pol stoletja, to mnenje v polni meri potrjujejo. Kjer pod beležem ali novejšim ometom danes ni več mogoče ugotoviti resničnih ostankov nekdanje slikarije, nam pogosto poročajo o njej škofijski vizitacijski zapisniki in drugi pisani ali tiskani viri.

Kakor drugod nastopa tudi pri nas slikarstvo tega obdobja predvsem v dveh oblikah, kot stensko in kot tabelno slikarstvo. Tretja, v gotiki zelo razvita vrsta, slikarstvo na steklu v oknih, je bila nedvomno razširjena tudi pri nas, ohranilo pa se je od nje prav malo (dve okni iz zač. XV. stol. v podružnici na Bregu pri Preddvoru in vizitacijski opis slikanih oken v prezbiteriju župne cerkve v Martjancih v Prekmurju ter še nekaj drobcev); ni pa se seve moglo razviti do lepotno v prostoru odločujoče stopnje kakor v velikih katedralah v Franciji in drugod v srednji Evropi in na Zahodu iz preprostega razloga, ker gre pri nas, razen v izjemnih primerih, za tip stavbe, ki je izvršena v preprostejšem gradivu, ki ne dovoljuje take omejitve na sestavno ogrodje, kakor na primer Sainte-Chapelle v Parizu itd. Tudi ostanki tabelnega, posebno oltarnega slikarstva so pri nas skrajno redki in preprosti, da pa smo imeli tudi druge, ki so dosegali mednarodno stopnjo slikarske kakovosti, pričajo krila velikega oltarja iz Kranja (v Avstrijski galeriji na Dunaju), tako imenovani »Laibov oltar« v Ptuju in po opisu znani veliki oltar stolnice v Ljubljani. Tudi sicer za zgodovino srednjeveškega in posebno tudi gotskega slikarstva zelo pomembna, čeprav intimnejša vrsta slikarskega ustvarjanja, miniaturno slikarstvo v iluminiranih rokopisih, ki so ga gojili posebno v samostanih tudi pri nas, o čemer pričajo zlasti rokopisi iz Stične, je zaradi nasledkov jožefinske reforme skrajno maloštevilno ohranjeno. Najbolj številni so pri nas ostanki stenskega slikarstva. Iz pričevanja teh moremo do precejšnje mere obnoviti tok, v katerem se je slikarstvo te dobe razvijalo, in si ustvariti podobo o njegovi vsebini in lepotnosti.

Tehnično je gotsko slikarstvo precej strogo opredeljeno in v vsakem primeru in v vsaki stroki je tehnični značaj dela bistveno zvezan z lepotnim izrazom izdelka. Stensko slikarstvo te dobe pozna tudi pri nas dve tehniki, ki si časovno sledita, nastopata pa tudi druga ob drugi in se v lepotnem učinku dobro dopolnjujeta, slikanje al fresco, na presni, mokri omet, in slikanje na vlažni belež. Drugi način je v srednji Evropi časovno starejši in velja za gotsko stensko slikarstvo do srede XIV. stol. skoraj izključno. Pri nas se prehod k pravemu fresko slikarstvu izvrši v tretji četrtini XIV. stol. in je posebno viden v skupini prekmurskih stenskih slikarij druge polovice XIV. stol. Za slikanje v starejšem načinu, ko se zmočeni zid prevleče večkrat s finim beležem, na katerega se slika, je med našimi spomeniki posebno zanimivo opredeljiv na slikariji starejše plasti v ladji podružnice na Vrzdencu pri Horjulu in v pritličju zvonika cerkve sv. Mohorja v Šoštanju. Drug, zelo zanimiv primer so slikarije starejše plasti v apsidi stare župne cerkve v Turnišču, kjer je podlaga, na katero je izvršen belež, iz rumene gline, mešane z rezanico slame, kar je odmev bizantinske tehnike slikanja na steno. Temu tehnično soroden je tudi najstarejši spomenik delovanja slikarja in stavbarja Janeza Akvila iz Radgone v slikarijah podružnice v Veleméru na Madžarskem, neposredno na jugoslovanski meji severozahodno od Dolnje Lendave. Novi način pravega slikanja al fresco, tako imenovani buon fresco (pravi fresko), se uveljavi pri nas z zmago plastično usmerjenega slikarskega sloga, ki pride k nam po tako imenovani giottovski reformi slikarstva prek zahodne in srednje Evrope iz Italije in omogoči ne samo tehnično, ampak tudi formalno nove možnosti te vrste slikarstva. Za boljša dela je odslej ta tehnika za vso gotsko dobo skoraj edina odločilna. Zaradi povečanja slikarskega vtisa jo tudi pri nas pogosto kombinirajo s končno dovršitvijo v tako imenovani secco tehniki (na osušeni osnovni slikariji uporabljeni). Za skromnejša dela pa poleg nje ali v njeno dopolnilo na manj važnih mestih še vedno uporabljajo način slikanja na belež. Tako so npr. pogosto oboki, ki so manj izpostavljeni poškodbam kakor stene, poslikani v tej enostavnejši tehniki (na Muljavi so stene prezbiterija poslikane v fresko tehniki, obok na belež). Rokodelska izvežbanost slikarjev tega časa je tolika, da so umetnostno tudi manj pomembna dela s tehnične strani navadno odlično izvršena, in prav temu dejstvu gre zahvala, da se je ohranilo toliko spomenikov kljub požarom, potresom, vojskam in drugim opustošenjem in preslikavanjem, ki so jih pretrpele v stoletjih naše cerkve in njihove slikarije. Izrazit zastopnik tega solidnega rokodelstva je npr. slikar Jernej iz Loke v drugi četrtini XVI. stol., s katerim izhirajo zadnji odmevi naše gotike in pri katerem solidna tehnika daleč prekaša njegovo skromno umetniško zmogljivost. Sredi XVI. stol. pa z zadnjimi odmevi gotike v našem slikarstvu izhira tudi način slikanja na presno, tako da za več ko sto let skoraj popolnoma pozabimo nanj.

Tabelne in oltarne slike so bile izvršene večinoma na les v tempera načinu, ki odloča tudi v lepotnem učinku teh slik. Šele proti koncu gotske dobe se začne uveljavljati tehnika prihodnosti, slikanje v oljnih tehnikah, toda pogosto nastopa še mešana s starim načinom. Pri tej vrsti umetniškega ustvarjanja, katere izdelki so prenosni in ne tako vezani na mesto nastanka kakor stenske slikarije, moramo vsaj pri bolj kakovostnih delih mnogo bolj računati z uvozom iz zunanjih središč, kakor pri stenskem slikarstvu, kjer prihajajo predvsem v poštev selitve slikarjev, kolikor ne celih delavnic od zunaj v naše kraje.

Slikanje na steklo pa ima svojo posebno tehniko in se pri nas vsaj v večjem obsegu ni izvrševalo, tako da moremo večino del te vrste pripisati uvozu iz velikih središč takratne umetnostne dejavnosti. Tudi pri teh delih se umetnostni in lepotni značaj tesno veže z načinom izdelave in bistveno dopolnjuje

s prvima dvema tako občudovano barvno bogastvo gotskih cerkvenih prostorov. Obe tehniki slikanja na steno moreta dati zidu, ki ga krasita, resnično ustrezen, kar bistveno soroden barvni okras, ki se ne drži samo zidu, ampak z njim kar organsko živi, diha z njim, se stara z njim in tudi z njim šele končno propade. Tempera način oltarnega slikarstva omogoča odlično čistost izdelave, barvno sitost, blesk in bogastvo, ki daje te vrste oltarjem v bogatem barvnem ozračju gotskih prostorov že po svoji materialni odličnosti možnost resnične zbranosti na intimno, v sebi zaokroženo življenje teh umetnostnih del. Medtem ko živi barva v stenskem slikarstvu s podlago zidu nerazdružno skupno življenje tudi v lepotnem učinku, živi barva na tempera slikah samostojno, le zaradi neizogibne usodnosti na prenosno desko vezano življenje; izživlja se v tkivu barvne površine in v videzu, ki se odbija iz nje kakor iz spretno izbrušenega zrcala. Čisto drugačno pa je življenje tretje barvne sestavine gotskega prostora, slikanega okna. Tu barva zaživi v vsej svoji moči in vrednosti šele, če jo pogledaš v svetlobi, ki predira iz zunanjščine skozi njo v prostor. To trojno življenje barv v gotskem cerkvenem prostoru je ena izmed temeljnih črt skupne umetnine gotskih stavb: barva arhitekturnega ogrodja in sten je krasilna sestavina svojega nosilca, iz katerega se poraja kot barvasto življenje njegove polti, in ni nikdar nesmiselna s stališča funkcijskega smisla onega dela stavbe, na katerem se pojavlja, je tako rekoč smiselna lastnost vidnega pojava materialnega telesa cerkve. Barva slik v oltarjih pa je temu nasprotni svet, ki živi iz sebe, iz pogojev svoje snovi in njenih lastnosti. Kljub temu pa tudi oltarna slika ni sama sebi namen, kakor bi lahko mislili; ni samo okras prostora, v katerem nastopa, ampak predvsem osredotočuje misli na kako versko idejo, pobožno zavzetje in molitev. Po njej se tu za oko utelešuje funkcijsko žarišče prostora, se vidno podčrtuje oltar kot žrtvenik. Barva v oknih pa ne živi iz sebe neposredno, ampak samo posredno in se nenehno spreminja v svetlobnem elementu, ki jo preseva in skoznjo sili v prostor. Čim večja je moč in zmagovitost svetlobe, bolj žari barva v oknu, bolj jo čutimo v njenem učinku. Če je barva na steni telesna lastnost stavbe cerkve in je barva na oltarju osredotočena misel, vidno predstavljena duša cerkve, je barva v oknih simbol premišljujoče, v pobožno mistiko zamaknjene zbranosti cerkve v nasprotju z obdajajočim jo vsakdanjim svetom, simbol duhovne lepote, ki se je v odpovedi ogradila od sveta in je zanj neopazna in neocenjena, pa prav v tej svoji odpovedi sama v sebi žari v največji lepoti, ki jo zmore.

Tudi knjižna iluminacija je lahko pomemben del te mistične skupnosti z barvo izražajočega se prostora, kadar se pojavlja v misalih in lekcionarjih itd. in daje likovni izraz in poudarek besedi, ki se mistično utelešuje v obredu in kot znanilka večne resnice v koralu in pridigi.

Tudi vsebinska razdelitev vlog v skupni umetnini gotskega cerkvenega prostora med stensko, oltarno, okensko in knjižno slikarstvo ustreza osnovni zamisli po barvi osmišljenega telesa in prostora stavbe: organizmu materialne cerkve in v vidni obliki oltarja poživljajoče je duše ter mistično pobožnemu zanosu oken se pridružuje likovno utelešena Beseda v obrednih knjigah. Stensko slikarstvo služi v prvi vrsti in povsod krasilnim namenom in vrši to službo vselej strogo v okviru gradbenega smisla delov stavbe, katere krasi. V drugi vrsti služi zgodovinsko pripovednemu namenu, saj jo prispodabljajo pridigi v slikah ali »bibliji revnih«, nepismenih, katerim v podobah posreduje vsebino, ki bi jim bila sicer nedostopna. V tretji vrsti pa služi organsko simbolnemu namenu, ker podčrtuje funkcijski pomen in namen posameznih delov prostora. Oltarno slikarstvo služi predvsem reprezentativnim, pričevalnim namenom in osredotočuje pozornost na kak važen verski dogodek ali kako versko pomembno resnico. Njegov značaj navezuje na zgodovinsko

pripovedni značaj cerkvenega slikarstva, ki je tu izrazito osredotočen na poseben pomen posamezne cerkve ali oltarja, pa prehaja v svojih glavnih, izrazito reprezentativnih delih več ali manj v vrsto nabožnih podob, kolikor vsaj njegov glavni del ni imel izrazito ikonskega značaja. Slikarstvo na stenah je predvsem krasilno in ta črta v njem obvladuje vse druge; slikarstvo na oltarjih je predvsem nabožno uglašujoče v vseh odtenkih od zgovorno pripovednega do reprezentativnega in molilnega značaja; slikarstvo na oknih pa bistveno dopolnjuje vlogo prvih dveh tako, da ju skladno veže v višjo enoto nabožno učinkujoče prostornine. Njegov umetnostni namen ne more biti ne pripoveden ne izrazito nabožno ali še manj molilno reprezentativen, ampak predvsem celoto uglašujoč. Zato se je v zgodovini slikanih oken tudi vselej pokazalo, da je te vrste umetnost zgrešila v gotskih cerkvah svoj cilj, kakor hitro se je pod vplivom renesančne otipljivosti spustila v tekmo s stenskim ali z oltarnim slikarstvom. Kakor živi ta stroka iz barvno čisto svojevrstnih podlag, tako so tudi formalno njene podlage čisto posebne in uspe le, če se jim podredi. Zamotanih versko spekulativnih programov in neštevilnosti podob, ki jih izražajo slikana okna, gledalec ni zmožen obvladati, zanj je vse samo neizmerno vabljiv mik barvastih soiger. Njihovo ikonografsko bogastvo je pač velezanimiv dokument srednjeveške miselnosti, slikano okno pa svojo pravo vlogo v celotni skupni umetnini gotskega prostora lahko doseže tudi čisto abstraktno barvnolikovno, za kar imamo prav v sodobni umetnosti prepričljive dokaze. Značaj okenskega slikarstva je namreč v bistvu le krasilen, samo na močno drugačen način kakor pri stenskem slikarstvu. Figuralna kompozicija uspe v njem samo, če računa s tem prvinskim značajem in se hkrati odreče že tudi vsakemu tovrstnemu samostojnemu učinkovanju in se razblini za naše oči v pisan kalejdoskop barvnih drobcev, ki žive lahko predvsem umišljeno, nam dostopno življenje v smislu, ki smo ga orisali.

Idealnih celot nekdanjih gotskih prostornin v opisanem smislu v našem spomeniškem gradivu ni več; povsod, kjer je ohranjena stenska slikarija (Suha pri Škofji Loki, Visoko itd.), manjka oken in oltarjev. Nadomeščajo jih, pogosto lepotno prav zadovoljivo, poznejši tako imenovani zlati oltarji iz XVII. stol., ki se pa nikjer ne pokorijo zasnovi srednjeveške celote s tako obzirnostjo, s kakršno so stali na svojih mestih nekdaj pravi gotski oltarji. Za okolje naših podružnic so pomembni tudi slikani stropi, ki so v srednjem veku prekrivali prostor za vernike, ladjo. Slikarija teh, izvršena največkrat čisto krasilno, bolj redko figuralno in, podobno sobni slikariji, s pomočjo tako imenovanih patronov, redno služi samo krasilnim namenom, vendar se nam prvotni stropi nikjer, razen na Visokem, niso ohranili v kaki cerkvi
1 s poslikano notranjščino. Najpomembnejši slikani gotski strop se nam je
6 ohranil v sicer neposlikani cerkvi sv. Petra pri Sv. Primožu nad Kamnikom. Dober primer take notranjščine z ohranjeno gotsko slikarijo nam nudi po-
7 družnica v Gostečem z enim najlepših, v XVII. stol. poslikanih stropov, čeprav je njegov kasetirani, okvirčasti sestav popolnoma nasproten gotskemu. Drug tak primerek imamo v podružnici na Bregu pri Preddvoru z gotsko
2 poslikanim prezbiterijem in s slavolokom, z dvema prvotnima slikanima oknoma in z neposlikanim kasetiranim stropom iz XVII. stol. Tu in še marsikje drugod so nam prizadevni prezentacijski posegi povojne spomeniške službe rešili precejšen del nekdanjega estetskega potenciala. To velja na
3 primer za Viher nad Št. Rupertom na Dolenjskem, čeprav mu jemlje pristno zvočnost novejši obok v ladji. Nasprotno je sprejemljiv novogotski obok v ladji cerkve na Suhi pri Škofji Loki, kjer imamo ohranjeno eno najbolj učinkovitih prostornin z gotsko slikarijo in brezhibno v prostor prezbiterija vkomponiranim bogatim zlatim oltarjem. Največjo povojno spomeniško pridobitev v tem smislu pa pomeni podružnica v Hrastovljah v koprskem za-

ledju, ki je vsa prvotno obokana in v celoti poslikana po Janezu iz Kastva l. 1490. Lepo pridobitev predstavlja dalje spretno obnovljena notranjščina podružnice v Lanišču pri Šmarju na Dolenjskem, kjer niti namesto prvotnega ravnega stropa zgrajeni novejši obok ne moti bistveno celotnega vtisa. Skladno se zlivajo gotske slikarije iz konca XV. stol. v prezbiteriju podružnice v Seničnem pri Golniku z barokizirano ladjo. Izredno učinkovito je dalje posebno sožitje slikarij Trubarjevega »krovaškega malarja«, meštra Tomasa iz Senja, iz leta 1511 z opremo iz XVII. stol. v podružnici v Nadlesku pri Starem trgu.

I. STENSKO SLIKARSTVO

Kakor smo že omenili, pripada v našem spomeniškem gradivu poznosrednjeveške dobe in XVI. stol. najvažnejši del stenskemu slikarstvu. Množina ohranjenih in vedno znova odkrivanih umetnostnozgodovinsko pa tudi lepotno pomembnih spomenikov se veča od leta do leta. To raziskovanje se je začelo pred pol stoletja po pobudi takratnega profesorja umetnostne zgodovine na Inštitutu za avstrijsko zgodovinsko raziskovanje pri univerzi na Dunaju in generalnega konservatorja Centralne komisije za varstvo spomenikov za področje l. 1913 ustanovljenega deželnega konservatorskega urada za Kranjsko, Maksa Dvořáka. Naslednik te ustanove v kraljevini SHS, Spomeniški urad za Slovenijo v Ljubljani, je kar prvenstveno gojil to raziskovanje, ki ga danes nadaljujejo Zavod za spomeniško varstvo in regionalni zavodi v vsej Sloveniji. Kako je to delo napredovalo, kaže ugotovitev, da se je l. 1912 na dunajski univerzi branjena disertacija o gotskem stenskem slikarstvu na Kranjskem opirala na kakih 20 znanstvenemu raziskovanju dostopnih spomenikov, poročilo o stanju tega dela, tiskano l. 1940 v Hoffillerjevem zborniku, pa se opira že na okrog 50 spomenikov; še večji napredek po osvoboditvi pa dokazuje l. 1966 v X. zvezku Varstva spomenikov objavljeni spis Ivana Komelja »Dvajset let odkrivanja srednjeveških stenskih slik«, ki poroča o 130 novih odkritjih in 29 še nepreiskanih ugotovitvah. Tako se naše sedanje znanje o tem gradivu opira na okrog 200 spomenikov. Ti spomenki so za nas toliko važnejši, ker so pogosto še živi in so resničen ponos svojih krajev. Še bolj pomembni pa so kulturnozgodovinsko, ker nam odkrivajo izrazito in resnično kulturo, ki je cvetela na naši zemlji v preteklih stoletjih. Pomen tega gradiva upošteva danes že tudi mednarodna strokovna literatura.

V razpravi o problemih, načelih in zgodovini cerkvenega slikarstva smo l. 1934 ugotovili, da je za njegov razvoj osnovnega pomena stavbinska podlaga, na kateri se uveljavi. Kakor priča zgodovina umetnosti, se z razvojem stavbinske oblike razvija tudi slikarstvo, kolikor je uporabljeno za njen okras. Pomen stavbinskih podlag za značaj in razvoj slikarstva je le redkokdaj tako očividen kakor prav v gotski dobi. Zanimivo je, da je bogati razvoj stenskega slikarstva v dobi, katero obravnavamo, vezan predvsem na stavbinsko preproste, manjše stavbe, pri večjih, stavbinsko bolj odličnih, pa stopa vodilnost stenskega slikarstva nekoliko v ozadje. Barva je sicer tudi pri teh stavbah bistven sočinitelj pri vtisu celote, ni pa mogoča tista idejna osredotočitev slikane vsebine, ki je tako značilna za manjše poslikane cerkve, predvsem za vaške podružnice.

Kakor v splošnem, tako moramo tudi v domačem gradivu razločevati skupino velikih od skupine manjših poslikanih cerkva. Stavbinski tip velikih cerkva predstavlja trodelno, v starejši dobi vsaj v srednji ladji z ravnim lesenim stropom prekrito, pozneje v vseh delih z rebrastimi oboki opremljeno, v tlorisu pravokotno prostornino za vernike, ki ima na vzhodni strani srednje

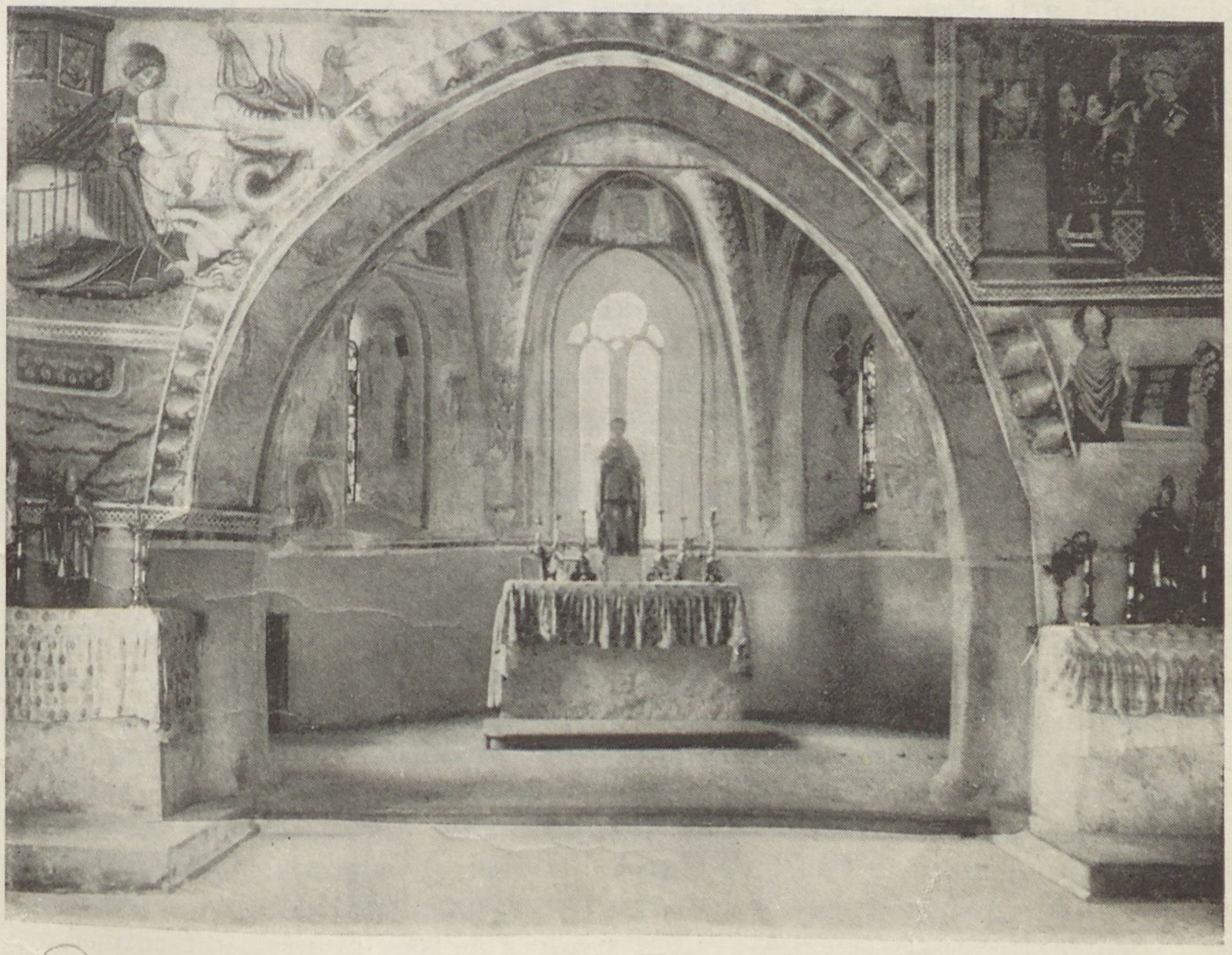
ladje dodan prezbiterij, ki je navadno ožji in vselej rebrasto obokan. Že ta prostorska razkosanost prostora ovira razvitek večjih enotnih slikarskih zasnov. V prezbiteriju ga na stenah ovira tudi to, da zavzemajo visoka, mnogodelna, s krogovičjem okrašena, prvotno s slikanimi stekli zaprta okna pogosto skoraj vse presledke med stavbinsko dejavnimi členi zgradbe (prim. stolnico v Mariboru, proštijsko cerkev v Ptuju ali župno cerkev na Ptujski gori itd.). Izvedba večjih enotnih zamislekov je mogoča le na obokih, prav posebno še na obokih poznogotskega tipa tako imenovanih dvoranskih stavb, pri katerih so vse tri ladje enako visoke, ločilni slopi razmeroma tenki in kjer obok s svojo bogato mrežo enakomerno prekriva prostornino zgoraj (prim. cerkve na Ptujski gori, v Kranju, v Škofji Loki, v Radovljici, v Cerknici in v Št. Rupertu na Dolenjskem). V cerkvi sv. Petra v Dvoru pri Polhovem Gradcu pa imamo izjemen primer troladijske dvoranske stavbe, prekrite v ladji z ravnimi lesenimi kasetiranimi stropi, poslikanimi z motivi rebrastih obokov.

Mnogo ugodnejše pogoje kakor velike pa so za razvoj stenskega slikarstva nudile manjše, enoladijske stavbe. Sorazmerno ugoden, a ne tako osredotočen je bil izjemno nastopajoči tip dvoladijskih, v vsem obsegu obokanih stavb (npr. Sv. Primož nad Kamnikom, Sv. Peter nad Begunjami itd.). Med manjšimi cerkvicami je bil najbolj razširjen in za stensko slikarstvo idealno primeren posebno tip enoladijske cerkve s pravokotno, z ravnim lesenim stropom pokrito ladjo in s sorazmerno ožjim, rebrasto obokanim prezbiterijem, ki ga zaključujejo tri stranice pravilnega osmerokotnika. Na razvoj tega tipa je ozko vezan tudi dekorativni in ikonografski organizem našega gotskega stenskega slikarstva. Temu soroden je tip gotske kapele: pravokotno osnovane, v vsem obsegu rebrasto obokane stavbe, zaključene na vzhodni strani s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika (Marija Gradec pri Laškem). Deloma prihaja v poštev tudi zgodnjegotski tip cerkvice s pravokotno osnovano, z ravnim stropom prekrito ladjo in s sorazmerno ožjim, rebrasto ali banjasto obokanim prezbiterijem kvadratičnega tlorisa (večkrat na Štajerskem, na ob njem ležečem vzhodnem Kranjskem in na Primorskem; dober primerek Sv. Mohor nad Doličem na Štajerskem). Vse druge prostorninske oblike, ki se v našem gradivu pojavljajo, so nastale kot poznejše kombinacije starejših in novih oblik ob stavbinskem razvoju takih cerkvic po raznih prezidavah, posebno pa povečavah, ko so romanskim ladjam dodajali prezbiterije gotsko podaljšanega tipa.

Za slikarstvo važne, kolikor ne gre samo za barvasto ali čisto krasilno podčrtavanje arhitekture, so predvsem v danem gradbenem organizmu mirujoče, v sestavnem skeletu postranske sestavine stavbe. Čim več je teh, tem večje je torišče za udejstvovanje slikarjeve domišljije. Stavbe prve, arhitektonsko bogato razčlenjene skupine že po svoji naravi ne nudijo tistih možnosti slikarju kakor manjše stavbe nerazčlenjenega sestava. Sestavni skelet je namreč pri prvi skupini že tudi oporišče njenega lepotnega izraza. Stebri, slopi, služniki, rebra, kapiteli in sklepniki in kar mogoče velika, v njihovo mrežo čipkasto razpeta okna zavzemajo po svoji zanimivi, nenehno se menjajoči sestavnosti, slikovitosti in celo fantastičnosti prvo in vodilno mesto in se jim prebujno slikanje naravnost upira (prim. notranjščino cerkve na Ptujski gori). Poučno je v tem pogledu primerjanje mnogih v XIX. stol. nanovo poslikanih gotskih cerkva, npr. župne cerkve v Kranju, v Št. Rupertu ali v Radovljici s takimi, kjer je bila odkrita in obnovljena, kakor pri Gospe Sveti na Koroškem, prvotna polihromacija, ali tudi s takimi, ki sploh niso bile poslikane in ne barvane kakor čudovito učinkovita prostornina na Ptujski gori. Kot zgleden primer in kot njegov nasprotni primer lahko služijo



Sl. 1. *Visoko pod Kureščkom, podr. c., poslikani prezbiterij (Janez Ljubljanski 1443)*



Sl. 2. *Breg pri Predvoru, podr. c., poslikani prezbiterij (furlanska delavnica konec XIV. stol.)*

ladja v Kranju ter ladja in prezbiterij v Škofji Loki. V Kranju so na osrednji zvezdi oboka, ki je imela vlogo pri obredu Gospodovega vnebohoda, odkrili
121 slikarsko mikavno »zvezdo muzicirajočih angelov«, ki prikupno obvladuje prostor, v Škofji Loki pa je nesposoben slikar obrtnik »obnovil« v ladji odkrito motiviko s tem, da jo je enostavno preslikal, prezbiterij pa po lastni domišljiji »v duhu gotike« nanovo poslikal. Gotski slikar je bil vselej, tudi če je bil samo obrtnik, obziren do gradbenega ogrodja stavbe, pogosto celo tako obziren, da je kamenite dele stavbe tako rekoč samo napojil z barvo, da kljub barvanju niso izgubili značaja naravne površine. Vedno pa jih je barval ali poslikaval tako, da njihovega tektonskega značaja ni zatajil in ga je v njegovi vlogi kvečjemu še bolj poudaril in ponazoril. Ta stran gotskega stenskega slikarstva je skupna vsem gotskim poslikanim stavbam: po krasilni strani je enotnost gotskega slikarstva občudovanja vredna. In prav krasilni značaj je predvsem prišel do izraza v skupini velikih gotskih stavb. V stavbnem ogrodju so namreč res še ostajale tudi tu razmeroma velike ploskve na stenah in obokih, ki bi jih bilo mogoče figuralno poslikati, manjkalo pa je tiste strnjenosti velikih, sestavno mirujočih ploskev, ki so pogoj za razvoj enotnih miselnih in ikonografskih sestavov, kakršne je na primer uresničevalo bizantinsko cerkveno slikarstvo pa tudi starokrščansko in zahodnoevropsko, ako so bili dani pogoji za to. In tako je gotsko slikarstvo skupine velikih cerkva uresničevalo velike enotne zamisli predvsem na obokih ladij in prezbiterijev, za kar imamo krasen primer v Jezusovem rodovniku na oboku glavne ladje cerkve pri Gospe Sveti ali v skupinah evangelistov in svetnikov na oboku tamkajšnje prečne ladje. Opažamo pa, da celo tu zaradi velikosti tektonsko sicer enotne obočne mreže domišljija omaguje in v največjem primeru te vrste, v glavni ladji pri Gospe Sveti, ni obvladala niti vsega oboka. Največkrat torej rešuje nalogo predvsem krasilno, figuralnost pa vpleta v enotno mrežo rastlinskih ornamentov. Tudi pri Gospe Sveti kljub enotni zamisli Jesejeve trte, ki se previja po vseh poslikanih obočnih poljih in kot cvetove nosi podobe Jezusovih prednikov, odločno prevladuje krasilna misel enakomernega ritmičnega preprezanja tektonsko mirujočih obočnih polj z rastlinsko ornamentiko. Vendar se v tem zgodnjem primeru okrasitve gotskega oboka (sreda XV. stol.) figuralno slikanje pojavlja vsaj enakopravno z dekorativnim. V drugih primerih, za katere je značilna v našem času odkrita okrasitev obokov stranskih ladij stolnice v Gradcu iz l. 1464, je figuralno potisnjeno čisto v ozadje; vodilni motiv je po obočnih poljih okrog okroglega sklepnika gosto razpredena listnata trta, v katero je sem pa tja, brez kakšne skupne zamisli, vpletena kaka posamezna svetniška figura. Ta zunaj našega ozemlja ležeči spomenik navajamo samo zato, da označimo kulturno ozračje, iz katerega so razložljivi taki pojavi tudi pri nas. Veider v svoji knjigi o stari ljubljanski stolnici upravičeno domneva, da je bila ob prezidavi za stolniške namene sredi XV. stol. ljubljanska stolnica nanovo poslikana po »fridericijanskem« vzoru stolnice v Gradcu. Dva dobra primera te vrste poznamo tudi v dekoraciji obokov dvoranske ladje župne cerkve v Škofji Loki, ki je bila pred nekaj leti odkrita in delno restavrirana, delno nespretno prosto posneta po ostankih, in v, žal uničeni, a v risbah Matija Koželja delno ohranjeni dekoraciji obokov arhitektonsko škofjeloški sorodne dvoranske ladje župne cerkve v Št. Rupertu na Dolenjskem. Prva je datirana z letom 1474 (mogoče tudi 1479), druga je prav iz konca XV. stol. Pri obeh prevladuje motiv od sklepnikov v polja se razprezajoče listnate veje. Sem pa tja so v ta okvir sredi polja postavljene posamezne svetniške ali angelske figure, v Škofji Loki enkrat tudi levinja, ki obuja mladiče, in dekorativni motiv z letnico in imenom polirja Tomaža. Na soroden način je bil sredi XV. stol. poslikan že



Sl. 3. *Viher nad Št. Rupertom nad Dol., podr. c., poslikani prezbiterij (zadnja četrtina XV. stol.)*

omenjeni obok prečne ladje pri Gospe Sveti, le da tam svetniška figura še prevladuje in vejica služi samo za polnilo praznih oglov polja okrog nje.

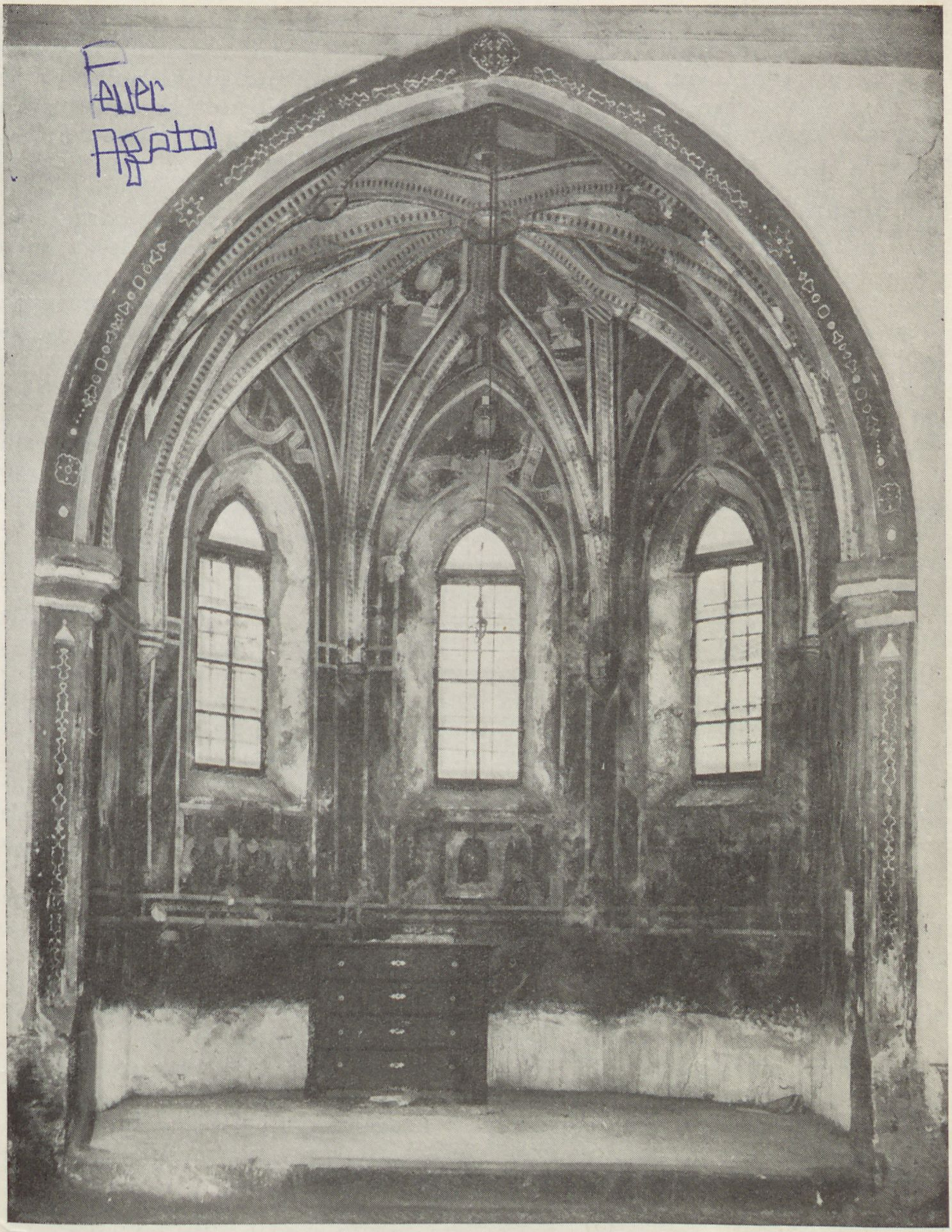
Dva druga primera sta bila odkrita v opatijski cerkvi v Celju in v župni cerkvi v Kranju. V Celju imamo v starejši dekoraciji na oboku prezbiterija iz začetka XV. stol. enega najstarejših primerov te vrste okrasja v Sloveniji. Omejuje se na listnate veje, ki se razvijajo, rastoč od sklepnika, na vse štiri strani križastega oboka v razmeroma majhnem temenskem polju, očrtanem s krogom iz cosmatskega mozaičnega vzorca. Dekoracija sicer preraščа ta krog, ne trudi pa se, da bi pokrila vso ploskev. Prednike te vrste krasitve obokov imamo v različnih variantah na obokih križnega hodnika v Stični. 24
Po starosti sledi okras osrednje zvezde obokov ladje župne cerkve v Kranju, kjer imamo enega najpopolnejših primerov za to vrsto krasitve obokov, združujočega rastlinsko in figuralno motiviko. Okras pokriva vse razpoložljive ploskve te obočne zvezde; vanj so kot vodilni motiv vključeni angeli, igrajoči na razna glasbena orodja. Prvotno je bila v Kranju poslikana samo ta osrednja zvezda; šele nekaj desetletij pozneje so skromno poslikali z vejastimi motivi tudi druga polja obokov, a tudi tokrat so figuraliko omejili samo na obok ob slavoloku. V isti čas (konec XV. stol.) kakor to dopolnilo v Kranju, spada dekoracija obokov srednje ladje v Celju; krasilne veje, ki tu pokrivajo ploskve okrog figur z grbi, pa spadajo med najbohotneje razvite v Sloveniji.

Ta način porabe dekorativne trte ali listnatih vej poznamo iz poznogotskega obočnega slikarstva splošno in ga srečujemo tako v delu Janeza Ljubljanskega iz srede XV. stol., posebno pa v delu slikarja, ki je okrasil obok 107
prezbiterija cerkve Sv. Duha na Čelovniku pri Zidanem mostu in ladjo cerkvice sv. Martina na Svetih gorah. V teh dveh primerih imamo mogoče 207

opraviti s slikarskim krogom mojstra, ki je poslikal že omenjeni obok ladje župne cerkve v Št. Rupertu.

Že pri obokih velikih stavb, ki nudijo slikarju enotno mrežo za slikanje primernih polj, zmaguje torej predvsem dekorativni način. Še manj kakor na obokih se je mogla razviti iz osrednje misli zasnovana slikarska kompozicija, ki naj bi bila postala ideal, na stenah takih stavb. Nepregledni prostor pri tem tudi ni dovoljeval enotnega ali vsaj obsežnejšega pregleda po stenah, ki so bile razen tega še razkosane na več ali manj enakomerno ponavljajočih se delov. In tako ugotavljamo po najdbah, da se slike pojavljajo v večjih ali manjših skupinah po stenah sedaj tu sedaj tam, pogosto kot votivne, po naročilu posameznega dobrotnika izvršene in vsebinsko po njegovi osebni želji izbrane in da je o enotni obdelavi programa ali enotni okrasitvi prostora s slikami mogoče govoriti samo pogojno in samo za posamezne slikarsko okrašene dele stavbe. Tako krasi npr. večja, zelo pomembna skupina slik severno steno prezbiterija cerkve pri Gospe Sveti; na podoben način je okrašena votivno tudi severna stena prezbiterija troladijske cerkve v Praprečah pri Lukovici ali severna stena prezbiterija župne cerkve v Mengšu ter severna in južna stena dvoranske cerkve na Krtini pri Domžalah. V to vrsto spadajo končno tudi slike severne in južne stene ladje cerkve sv. Primoža nad Kamnikom ali pasijon na severni steni prezbiterija cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu ali pasijon na severni steni ladje cerkve sv. Petra nad Begunjami itd. Opažamo torej, da pri velikih gotskih cerkvah večinoma ne moremo računati z enotnimi, vso prostornino objemajočimi dekorativnimi ali vsebinskimi zasnovami, ampak samo z manjšimi vsebinsko ali dekorativno zaokroženimi slikarskimi temami. Izrazit nagib k enotni obdelavi opažamo samo na obokih, pa tudi tu le redko predre večja celota, če pa nastopi, ima v prvi vrsti večinoma le dekorativni značaj. Pri nas poznamo samo dve taki večji celoti: že omenjeni slikariji obokov arhitektonsko bogatih dvoranskih ladij v Škofji Loki in v Št. Rupertu. Ohranila se ni nobena od teh poslikav; neko nadomestilo pa imamo v poslikanih obokih dvoranskega prezbiterija cerkve v Crngrobu, čeprav je ta slikarija šele iz srede XVII. stol. in po svojem dekorativnem načinu ne ustreza gotskemu načinu. Ideal za velike stavbe je torej barvana arhitektura z dekorativno poslikanimi obočnimi polji.

Drugo, miselno in lepotno mnogo pomembnejšo vlogo pa ima slikarstvo v manjših gotskih cerkvah. Tista dosledna, v uglednejšem gradivu izvršena arhitektura, ki je bila pri zgornji skupini glavna, stopa tu skoro popolnoma v ozadje. Mesto gradbenega ogrodja zavzema tu tako v sestavnem kakor v lepotnem organizmu tisto, kar je bilo tam postransko, stena vseh oblik in vlog. Le še na rebrastih obokih se more razvijati tisto neposredno iz gradbenega sestava izvirajoče lepotno bogastvo, ki se javlja v obliki in mreži reber in spajajočih jih sklepnikov. Tudi pomen oken se v teh stavbah umakne daleč v ozadje. Le okna tristranega zaključka prezbiterija se pogosto malo bolj uveljavijo, v splošnem pa je njih vloga v primeri z vlogo stene, ki oklepa prostor in v katero so vrezana, le malenkostna. Ker je tudi po služnikih in rebrih izraženo sestavno ogrodje samo navidezno, je resnična, konstruktivna vloga sten pri teh stavbah prav bistvena. Na steni, sestavljeni iz drobljenega, nepravilno obdelanega kamna, sloni v resnici obstoj stavbe, čeprav so ogli zgrajeni iz rezanih kamnov in so tudi rebra in služniki sestavljeni iz skrbno obdelanega, v svojem sestavu preračunanega kamenja. Medtem ko bi moglo pri velikih gotskih stavbah gradbeno, v slopih, služnikih, rebrih in lokih vidno izraženo ogrodje, vsaj teoretično obstati tudi samo, če bi podrli stene, ki ga zapolnjujejo, bi si te trditve pri manjših podeželskih cerkvicah, ki so pri nas najbolj razširjene, tudi teoretično skoraj ne upali zagovarjati; kajti



Sl. 4. *Svino pri Kobaridu, podr. c., poslikani prezbiterij (Gian Paolo Thanner okr. 1520)*

izkustveno gotovo je, da bi od stavbe ne ostalo skoraj nič, če bi podrli stene. In prav te stavbe s številnimi enotnimi stenami nudijo za razvoj stenskega slikarstva idealno torišče, zlasti, ker je severna stena ladje večinoma brez oken in ves prostor nudi slikarju strnjene, lahko pregledne ploskve tako na stenah kakor na obokih. Enotni sestav prostora omogoča tudi zares enotne zasnove gotskih slikarskih ciklov. Krasilna načela, na katerih sloni celota

gotskega poslikanega prostora, so v manjših cerkvah enaka kakor v največjih. Po tej strani je gotsko slikarstvo občudovanja vredna celota, ki se vedno podreja naravni logiki pogojev. V slikarskem organizmu gotske notranjščine se namreč vselej natančno ločita dve sestavini: arhitektonsko krasilna in figuralno vsebinska. Podobno kakor v stavbnem organizmu tektonsko ogrodje, je v slikarskem organizmu to dekorirano ogrodje okvir, ki združuje celoto slik v trden, tektonsko smiselno zgrajen sestav. Da postane nositeljica figuralnih slik, se stena gotske stavbe enostavno deli v vodoravne, drug nad drugim ležeče pasove, pa tudi navpično se deli po potrebi ne glede na kako simetrijo ali kak ploskvi tuj videz. Ta enostavna delitev ploskev se dobro prilega skromnemu gradbenemu značaju strnjenih sten, ker jih v primerjavi s tvornimi gradbenimi členi jasno označuje kot postranske. Kolikor pa se nagib k iluzionistični razčlenitvi včasih pri delitvi stene posebno v prezbiteriju le uveljavi, se to javlja samo kot videz v steni spečih, možnih delitev na stebriščno deljene, na konzolah počivajoče lope, ki služijo za prizorišča dogodkov ali za dolbinski okvir posameznih figur. Videz resničnosti se včasih povzpne izjemno celo do poskusa, označiti v nosilnih konzolah perspektivo pogleda nanje od vhoda v prezbiterij. Značilne primere za te vrste prizorišča imamo v prezbiteriju podružnice na Suhi pri Škofji Loki, v prezbi-
1 teriju Janeza Ljubljanskega na Visokem, v prezbiteriju cerkve sv. Petra
88 nad Želimljem itd. Na prehodu v renesanso se ta skromni iluzionizem značilno stopnjuje: Na pritličnem pasu slikarije na južni steni pri Sv. Primožu (1504) je naslikan perspektivično varljiv pogled na vrsto lesenih sedežev, kjer ležita dve knjigi. Podobno spretnost je dokazal tudi slikar v prezbiteriju cerkve na Brodu v Bohinju s knjigo in svečnikom na polici pritličja. Primere enostavne delitve ploskve pa imamo v prezbiteriju cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu, v ladji cerkve sv. Petra nad Begunjami in drugod. Za vtis teh majhnih enotnih notranjščin je bistveno, da so vsestransko prenasičene z barvo, pokrite z njo od tal do vrha, podobno kakor bizantinske cerkve. V tem prednjači cerkev v Hrastovljah, kjer ni mesta, ki ne bi bilo poslikano; naslikani so celo listnati kapiteli stebrov arkad in prvotno je bil tudi rdeče pobarvani tlak vključen v to edinstveno, v barvi izražajočo se prostornino. Kako velika je bila vloga slikarstva v teh cerkvah, se vidi tudi iz tega, da so vsaj delno poslikavali tudi zunanjščino, predvsem ob glavnem vhodu pa tudi drugod s posameznimi slikami in z večjimi skupinami votivnih slik. Višek je to prizadevanje doseglo na fasadah cerkva, kjer so slikali furlanski slikarji. Skoro v celoti je ohranjena taka fasada izpred leta 1410 v Crngrobu; v odlomkih je ohranjena izredno pomembna taka fasada v Godešiču, dalje v Sopotnici in pri Sv. Križu nad Selcami. Jernej iz Loke je, kakor kažejo sledi, zunanjščino cerkve v Brodeh v Poljanski dolini okrog in okrog poslikal. Isti mojster je ikonografsko izredno bogato poslikal zahodno steno cerkve sv. Janeza v Bohinju.

Vendar ne spominjajo naše podružnice na bizantinske cerkve samo po bogastvu slik, ampak posebno tudi po tem, da je njihov slikarski program podrejen enotni zamisli, takozvanemu kanonu, ki se opira na simbolični pomen delov stavbe, katero krasi, in na pomen cerkve kot duhovnega organizma. Ta duhovni sestav bomo pozneje še nadrobneje obravnavali. Tu ga mislimo orisati samo glede na neke značilne ikonografske črte celote in posameznih za naš kulturni krog značilnih motivov. Izmed velikih celot, ki so se pri nas ohranile in so značilne za naše gradivo, opozarjam ob celotnih poslikavah posebno na Muljavo, Bodešče, Turnišče in Hrastovlje. *Muljavo* je poslikal, kakor sporočajo napis in dve letnici, l. 1456 Janez Ljubljanski. Slikarija je kljub barokizaciji ladje v glavnem ikonografskem sestavu ohranjena: Kristus-Sodnik z evangelisti in angeli, apostoli, prizori iz Mariji-



Sl. 5. *Ptuj, križni hodnik bivšega dominikanskega samostana, poslikana vzhodna stena (zač. in sreda XIV. stol.)*



Sl. 6. *Sv. Primož nad Kamnikom, c. sv. Petra, notranjščina s patronirano poslikanim gotskim stropom (2. pol. XV. stol.)*

nega življenja z veliko sliko Marijine smrti, pohod in poklonitev Treh kraljev, kronanje Matere božje, legenda sv. Pavla, Zadnja sodba. Tu so dani vsi vodilni elementi ikonografskega sistema poslikav slovenskih podružnic.

V celoti pokrivajo notranjščino tudi slikarije v *Bodeščah.* Nastale sicer niso naenkrat, ampak v več časovnih presledkih: Prezbiterij ima na oboku Kristusa s simboli evangelistov in angele, na stenah so apostoli, na notranji strani slavoloka Dvanajstletni Jezus v templju: na ladijski strani slavoloka je Oznanjenje Mariji, na stenah ladje pa je v dveh vodoravnih pasovih upodobljeno Kristusovo življenje in trpljenje. Prezbiterij, ki je nastal okrog srede XV. stol., predstavlja ikonografsko jasni tip, značilen za večino slovenskih prezbiterijev; tudi slavolok ikonografsko ustreza temu konceptu; ladja pa se razločuje po tem, da ne upošteva ne sicer obvezne Zadnje sodbe ne Treh kralj(v. Fasada je zunaj v celoti poslikana, čeprav tudi v dveh časovnih stopnjah; sv. Jurij in sv. Florijan spadata med vrhove naše gotike. Tudi prezbiterij je poslikan na severni zunanjščini s starejšim furlansko označenim Krištofom, sv. Lenartom, ki rešuje jetnika in z veliko sliko Svete Nedelje, trpečega Kristusa pred ozadjem, pokritim z orodji vsakdanjih opravil, vendar delom mlajšega slikarja, ki pripada krogu slikarja s Suhe. Na severni zunanjščini ladje je slika zgodbe sv. Jakoba, ki rešuje po krivici na smrt obsojenega mladeniča, datirana z letnico 1524.



Sl. 7. *Gosteče pri Škofji Loki, podr. c., ladja z lesenim okrasno poslikanim korom in kasetiranim stropom (k. XVII. stol.) ter poslikanimi stenami (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*

Izreden je tudi ciklus slikarij v stari cerkvi v *Turnišču:* Čez starejšo plast iz prve polovice XIV. stoletja je več delavnic proti koncu XIV. stoletja nanovo poslikalo gotizirani, prvotno romanski prezbiterij. Slikarijo je dovršil l. 1393 slikar in arhitekt Janez Akvila iz Radgone s poslikanjem apside, deset let prej je 1383 neki drugi slikar naslikal vrsto apostolov na severni steni, neki tretji pa je poslikal oboke in ostale stene. Slavolok in ladja sta datirana z letnico 1389 in zanimiva posebno zaradi svojevrstne ikonografske motivike. Najvišji pas predstavlja za madžarske cerkve poznega srednjega veka obvezno legendo svetega kralja Ladislava. Na slavoloku je desno mučeništvo sv. Petra, levo so zgodbe iz legende sv. Miklavža z zanimivo latinsko himno na tega svetnika, zraven pa Marijino kronanje. Na severni steni so legenda sv. Katarine z njenim pokopom, Zadnja sodba in vrsta ilustracij k besedilom sv. pisma stare zaveze. V tem primeru gre za poslikavo izredno velike župne cerkve, kjer je, na primer, legendo sv. Katarine diktiral oltar te svetnice; tak značaj ima tudi slika Marijinega kronanja. Tradicionalna motivika se omejuje tu samo na Kralja slave, obdanega s simboli evangelistov, na apostole v izredno velikem prezbiteriju in na angele na obokih.

Še bolj izreden primer pa predstavlja cerkev v *Hrastovljah:* Stavba je triladijska psevdobazilika iz pozne romanske dobe, poslikal pa jo je s svojo delavnico slikar Janez iz Kastva l. 1490, kakor sporočata glagolski in latinski napis. Ikonografski sestav te slikarije je izredno bogat: Sv. Trojica v podobi takozvanega Prestola milosti, apostoli, Trije kralji s svojimi darovi, sveta zdravnika Kozma in Damijan, Kronanje Marijino, Oznanjenje, Pohod in poklonitev Treh kraljev z zanimivimi lovskimi vložki, Mrtvaški ples, Pasijon, Geneza, meseci, triobrazno Leto in drugo. Slog in ikonografske značilnosti kažejo, da je ta slikarija odmev posebnih istrskih razpoloženj; po poslikanem prezbiteriju pazinske župne cerkve, ki je vplival tudi v Hrastovlju, se je razvila istrska lokalna slikarska šola z glavnim delom v cerkvi device Marije na Škriljinah pri Bermu, ki ga je 1474 izvršil slikar Vincenc iz Kastva.

Najbolj zaokroženi program pa se izraža v poslikavi naših prezbiterijev; ta je v osnovnem sestavu večinoma strog: Nebo s kraljem slave ali sodnikom, obdanim od simbolov evangelistov in angelov, na stenah pa so stoječi apostoli. Najodličnejši primer te vrste je prezbiterij na Suhi pri Škofji Loki; drugi, ki se odlikujejo po jasnosti in strogosti koncepta, so prezbiteriji v Bodeščah, na Mirni, v Martjancih v Prekmurju, na Visokem, na Kamnem vrhu, pri Sv. Janezu v Bohinju, v Seničnem pri Golniku, pri Sv. Petru nad Želimljem, na Vihru pri Št. Rupertu, v Dolenji vasi pri Senožečah itd.

Ikonografski program

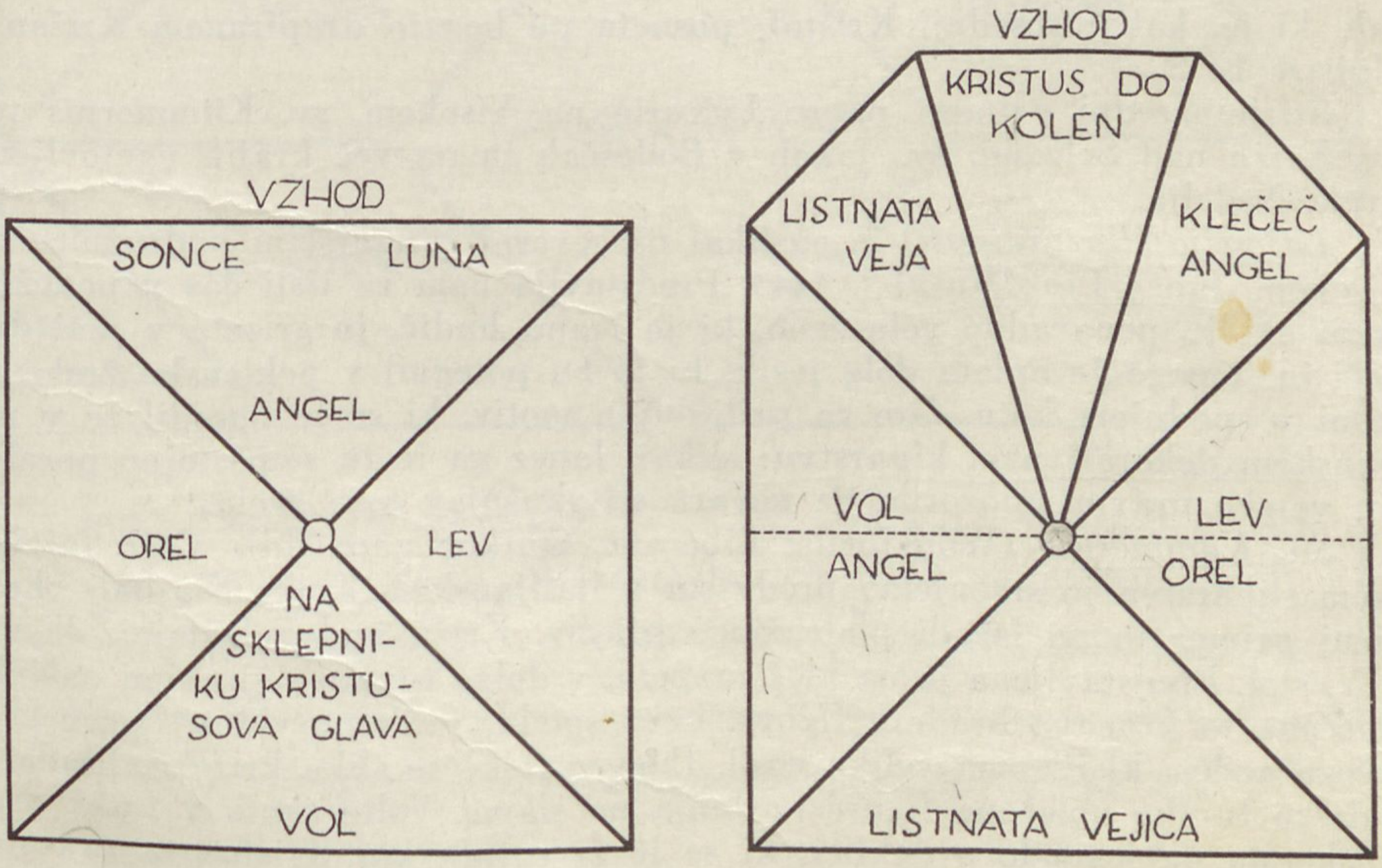
Že ti izbrani primeri kažejo, da program dovoljuje različne kombinacije razpoložljivih ikonografskih motivov in da pri tem igrajo vlogo tako položaj spomenika v celotni Sloveniji kot njegova zgodovinska preteklost in sosestvo. Vseeno pa se pojavlja za naše okolje značilna vrsta kolikor toliko tipičnih motivov:

K rednim slikam na zunanjščini naših srednjeveških cerkva spada posebno *sv. Krištof.* Ta je bil pri ljudstvu posebno priljubljen in kar obvezen prav na zunanjščini, ker je bila razširjena vera, da tisti dan ne bo umrl vernik, ki bo zjutraj pogledal na Krištofovo podobo. Pogosto so te slike spremljali tudi napisi. Pri nas je po srednjeveškem latinskem besedilu posnet napis na Jelovškovi freski sv. Krištofa na Žalah v Kamniku. Ta pravi tole: »Sveti Krištof, ti imaš toliko čednosti, da kdor te zjutraj pogleda, se ponoči lahko razveseljuje; ne bo zahrbtno ubit in nagla smrt ga ne bo

ES – Mače – Krištof

zadela, kajti ti imaš edini med svetniki naslov velikana.« Na Ptujski gori pa se v latinskem napisu obrača Krištof sam na Boga s prošnjo, »da bi nobena bolezen ne zadela grešnikov, kjer bodo naredili mojo podobo«. Zato je največ teh podob naslikanih v celi višini stene na tisti strani cerkve, ki je vidna od vasi. Težke bolnike so namreč zjutraj prinesli iz hiš, da so mogli pogledati to sliko. Krištofovo sliko spremljajo ob straneh pogosto manjše slike drugih svetnikov. Zgodnje teh slik so strogo frontalne; od srede XV. stol. pa postajajo vedno bolj razgibane, iz statične reprezentativnosti se premikajo v hojo čez reko. Na bregu je redno podoba puščavnika s svetilko, v vodi ob svetnikovih nogah pa ribe in fantastična vodna bitja kakor kentaver, ki piska na piščali, posebno pa Riba Faronika, ki z rokami drži dvojni rep in ljudstvo veruje, da, če bo spustila rep, bo udarec tolikšen, da bo ves svet potopljen. Najstarejši primeri Krištofovih upodobitev pri nas so iz prve polovice XIV. stol. v Sabočevem pri Borovnici, umetniško visoko kvalitetni v Kostanjevici, v Vitanju, in v Žičah. Furlansko-italijanski skupini pripadajo Sv. Janez v Bohinju, Bodešče in Gosteče; iz srede XV. stol. so Visoko (1443, Janez Ljubljanski), Troščine (1443) in Lanišče. Izjemen po umetniški vrednosti je po grafični predlogi Mojstra E. S. posneti, kar baročno razgibani Krištof na Mačah iz 1467; po stilu soroden mu je velikan na južni zunanjščini v Crngrobu (1464). Soroden tej skupini je pod streho zakristije ohranjeni zgornji del take slike v Mevkušu pri Gorjah. Celo vrsto jih je naslikal v drugi četrtini XVI. stol. Jernej iz Loke, ki je ikonografsko zelo obogatil svetnikovo spremstvo. Vrh pomenita Krištofa pri Sv. Filipu in Jakobu v Poljanski dolini in zadnji čas odkriti, še bogatejši na Brodu v Bohinju. Renesančno varianto pa predstavlja veliki Krištof na južni zunanjščini prezbiterija na Vrzdencu. To pa so samo najbolj ohranjeni ali ikonografsko najzanimivejši primeri, še precej več pa jih je ugotovljenih le v odlomkih. O izredni priljubljenosti priča tudi to, da je pod vidno slikarijo pogosto še starejša: Pri Sv. Janezu v Bohinju so ugotovljene kar tri plasti s sliko sv. Krištofa, druga na drugi, zraven pa je še eden iz XIX. stol.; v Crngrobu pa

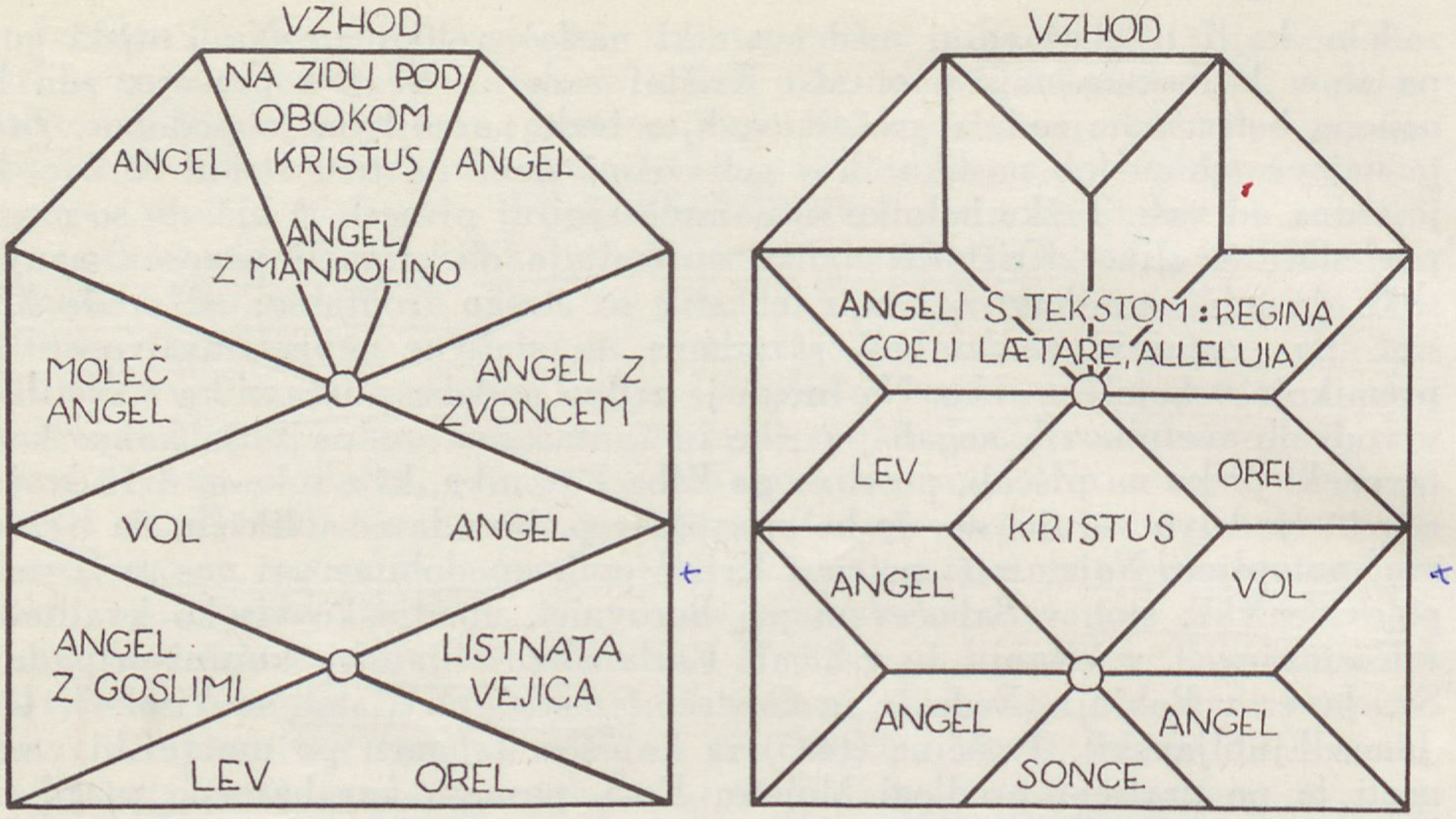
19
23
265
51
52
53
122
151
219
222



Sl. 8. *Obočna mreža prezbiterija c. sv. Miklavža nad Čadramom (sreda XIV. stol.) in prezbiterija na Kamnem vrhu (sreda XV. stol.)*

Visoko pod Kureščkom

Suha pri Škofji Loki



Sl. 9. *Obočni mreži prezbiterijev na Visokem pod Kureščkom (druga četrtina XV. stol.) in na Suhi pri Škofji Loki (sreda XV. stol.)* 1449

se kosa velikan iz l. 1464 po velikosti s sosedom, ki ga je naslikal na steno zvonika sredi XIX. stol. slikar Gosar iz Dupelj.

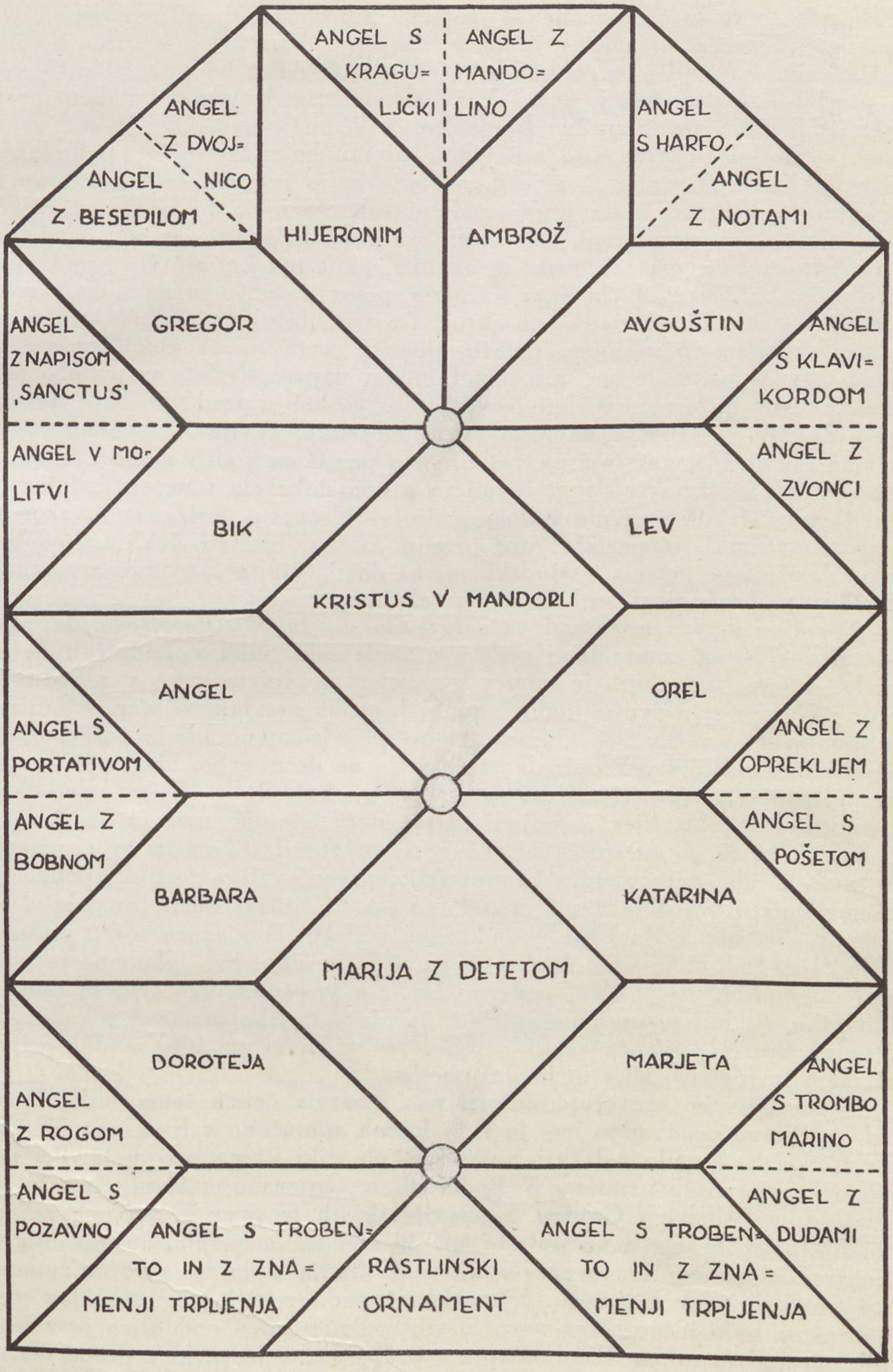
Druge slike, ki jih tu pa tam srečujemo na zunanjščinah naših podružnic, so slučajnega, votivnega značaja, in, razen na fasadi, niso vezane na določen ikonološki ali kompozicijski okvir. Dokazujejo nam predvsem, kako popularno je bilo v tej dobi slikarstvo pri nas; če je bila notranjščina že polna slik, so ljubitelji svojo dobrodelnost do cerkve skušali uveljaviti tudi na zunanjščini. Poleg Krištofa se pojavlja največkrat slika Križanega z Marijo in Janezom pod križem. Naštevali jih ne bomo, ker je le malo izjemnih primerov. Opozarjamo samo na fresko na južni zunanjščini cerkve na Ma-
152 čah, ki je, kakor sosednji Krištof, posneta po bogato drapiranem Križanju Mojstra E. S.

Štirje izredni primeri pa so Luxuria na Visokem, sv. Kümmernis pri Sv. Križu nad Selcami, sv. Jakob v Bodeščah in na več krajih ugotovljena Sveta Nedelja.

Luxurijo (Razvratnost) je naslikal na severni zunanjščini podružnice na Visokem Janez Ljubljanski l. 1443. Predstavlja nam za tisti čas v podeželskem
110 okolju nenavadno golo ženo, ki jo mami hudič, jo grizeta v prsi dve kači in ji noge že opleta dolg jezik, ki jo bo potegnil v peklensko žrelo na desni v spodnjem kotu. Gre za priljubljen motiv, ki se je porodil že v romanskem dekorativnem kiparstvu; slikar Janez ga je tu samostojno porabil kot versko nravno opozorilo na nevarnosti skušnjav tega sveta.

Sv. Kümmernis (Wilgefortis, Liberata, Ontkommere itd). V srednjeveškem slikarstvu jo srečujemo predvsem v italijanskem krogu. Najbolj ohranjeni primer je na fasadi podružnice pri Sv. Križu nad Selcami iz konca XIV. stol. Predstavljena je na križ razpeta, v dolgo tuniko s širokimi našivki oblečena in kronana bradata figura. Levo spodaj je delno vidna figura klečečega godca, ki igra na velike gosli. Ikonografsko se slika križane, bradate, v dolgo tuniko oblečene figure naslanja na slavni Volto santo v Luki, vsebinsko pa na legendo o deklici, ki se je žrtvovala kot Kristusova nevesta. Legenda, ki je znana v nizozemski in bavarski varianti, ki pa je odmevala tudi v našem ljudskem izročilu, pripoveduje, da je portugalski ali sicilski

Mirna

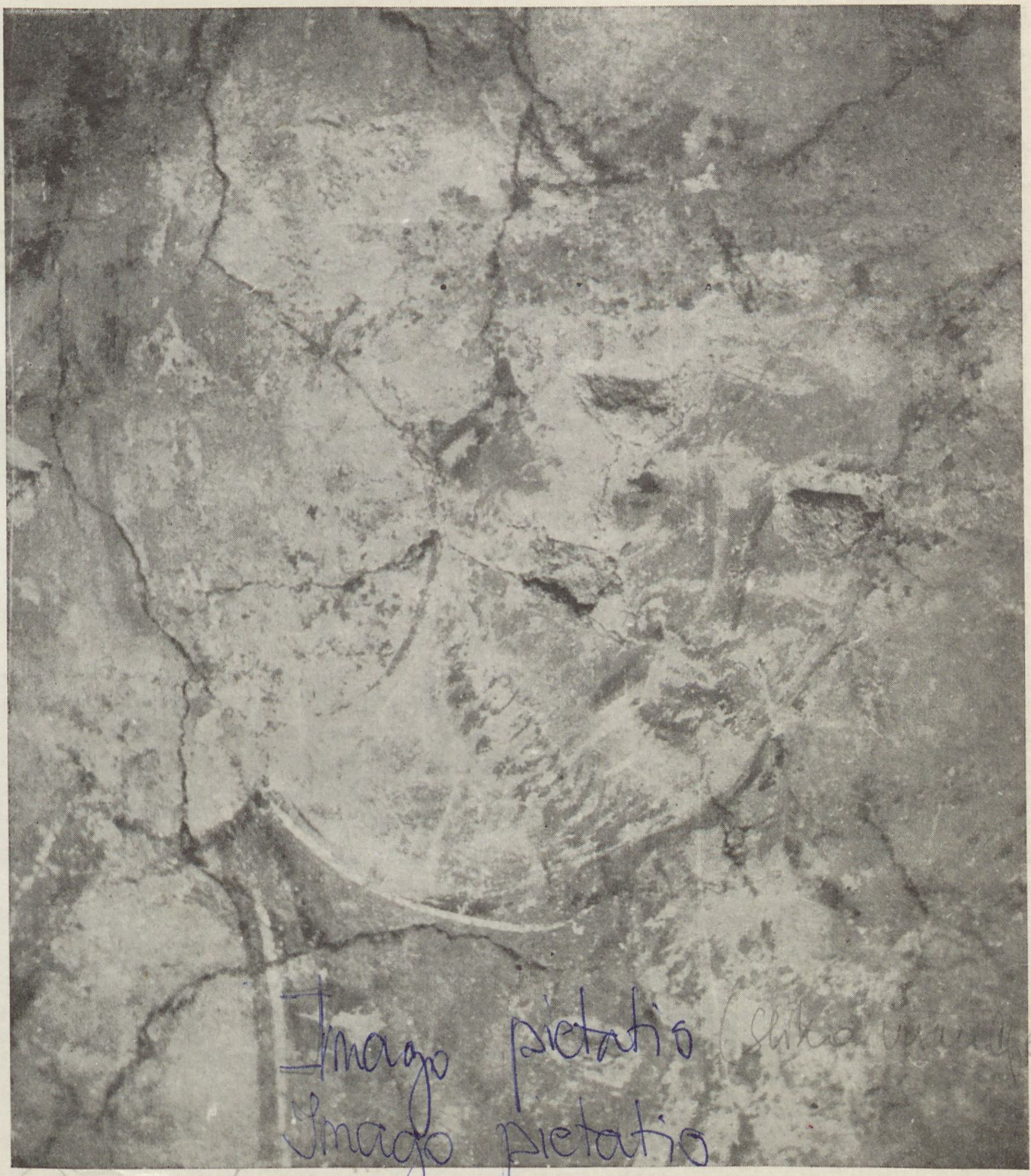


Sl. 9 a. *Mirna, obočna mreža v prezbiteriju (3. četrtina XV. stol.)*

kralj sklenil, da se njegova hči Wilgefortis poroči s kraljem sosednje dežele. Hči pa je izjavila, da noče pripadati nobenemu drugemu možu, razen samo Križanemu. Nato jo je oče vrgel v ječo, upajoč, da si bo premislila. V ječi je prosila Kristusa, naj jo tako skazi, da si je ne bo poželel noben moški več; tedaj ji je zrasla močna brada kot kakemu kmetu. Oče je čez nekaj časa poklical hčer predse, da bi videl, ali mu bo sedaj pokorna. Tedaj je zagledal brado in se zelo razjezil, misleč, da jo je priklicala s čarovnijo. Ona pa je odgovorila, da ji je brado dal Križani, da bi obvaroval njeno nedolžnost. Oče je zahteval, naj se odpove Bogu kristjanov in naj časti njegove bogove. Ker tem zahtevam ni ugodila, jo je dal križati. Na križu viseč je prosila, da bi vsi, ki bi se v težavah spomnili nanjo in na njeno mučeništvo, bili rešeni vseh nadlog in skrbi. To ji je obljubil glas iz neba. Umrla je med bliskom in gromom, palačo njenega očeta pa je uničil požar. Po drugi legendi pa se je oče spreobrnil in dal napraviti srebrno podobo mučeniške hčere in jo obul v zlate čevlje. Ubog goslač je pred njo tako ganljivo igral, da mu je vrgla v nagrado enega od zlatih čevljev. Obdolžili so ga tatvine in obsodili na smrt na vešalih. Ko pa so ga vodili mimo svetničine podobe, mu je vrgla še drugi čevelj in s tem dokazala njegovo nedolžnost. Pod ikonografskim vplivom v dolgo suknjo oblečenega Križanega, kakor ga poznamo v Luki, je nastala predstava o križani bradati deklici. Podobno kakor Krištof je postala v ljudski verski domišljiji ta legendarna svetnica zanesljiv priprošnjik v vsakršnih težavah in nadlogah.

Nekoliko drugačna je zadeva z *legendo sv. Jakoba starejšega,* datirano z letnico 1524 na zunanjščini cerkve v Bodeščah. Slika v Bodeščah in legenda, katero upodablja, je odmev v poznem srednjem veku v zahodni in srednji Evropi zelo priljubljenih romanj h grobu sv. Jakoba star. v Saniago de Compostella v Španiji. Odmev teh romanj je znan tudi iz našega ljudskega izročila. Slika v Bodeščah predstavlja na desni sobo, kjer sedi družba pri pojedini s piščanci, na levi so vislice, na katerih je obešen mlad mož, skozi vrata v sobo, kjer je pojedina, pa stopa starejši mož in skozi okno odletava z mize pečeni piščanec. Legenda pripoveduje, da so trije romarji, oče, mati in sin, namenjeni v Compostello, prenočevali v gostilni; ponoči je krčmar vtaknil v njihovo prtljago čašo; ko so zjutraj odšli, je pohitel za njimi in kot dokaz, da jo je sin ukradel, izvlekel iz njegove torbe podtaknjeno čašo. Sodnik je sina obsodil na smrt na vešalih. Sv. Jakob pa je podpiral obešenega, da je ostal čudežno živ. Ko je oče to ugotovil, je pohitel k sodniku, ki mu pa ni hotel verjeti, češ to je toliko nemogoče, kakor da bi sedaj pečeni piščanec zletel z mize. Ko se je to zgodilo, je dal prijeti krčmarja in njegovo hčer in ju dal obesiti.

Najzanimivejši razvoj pa je pri nas doživela četrta tema, slika *Svete Nedelje.* Njeno nenavadno ime je v Bodeščah sporočeno v ljudskem izročilu in v Castel S. Angelo v Italiji z napisom ob sliki istega predmeta. Pri nas imamo štiri izredne primere: V Bodeščah, v Crngrobu, v Zanigradu in na Pristavi pri Polhovem Gradcu. Ugotovljenih jih je sicer še več, pa zaradi pomanjkljive ohranitve ne povedo nič bistvenega o vsebini in razvoju te ikonografske naloge. Osnovno stopnjo predstavlja slika na severni zunanj-
93 ščini prezbiterija v Bodeščah. Njen slikar spada v ožji krog slikarjev prezbiterija na Suhi in gornjega pasu fasade v Bodeščah. Upodobljen je v rdeč plašč ogrnjen frontalen Kristus-trpin s prepasanimi ledji, ki z desno blagoslavljajoč kaže svoje rane. Za njim je križ, vse ozadje pa je pokrito z orodji vsakdanjih opravil, ki jih Cerkev ob nedeljah in praznikih prepoveduje. Izhodišče za tako upodobitev je takozvana Imago pietatis (Slika usmiljenja), ki je bila v poznem srednjem veku razširjena v dopasni in celi podobi Kristusa-trpina pred ozadjem križa in orodij, s katerimi je bil mučen in



Sl. 10. *Ptuj, proštijska c., nekdanji zahodni stolpasti del stavbe, del slike Ustvarjenje Eve (1. pol. XIII. stol.)*

usmrčen. Pobožna spekulacija mistikov je te predmete razširila na predmete vsakdanje rabe, češ, človek lahko z vsakim delom ponovno muči Kristusa, če ga ne porablja v duhu cerkvenega nauka. Ta zgovornost v motiviki ozadij je ustrezala zgovornosti pridigarjev, ki so se uveljavljali od ustanovitve frančiškanskega in dominikanskega reda dalje. Tako je slika dobila pomen vizuelno verniku posredovane pridige o posvečevanju nedelj in praznikov. Odtod ime Sveta Nedelja. Slike te vrste so bile posebno razširjene v alpski srednji Evropi — pri nas, na Tirolskem in v Švici, pa tudi v Angliji, kjer je ta tip pod vplivom cerkveno reformistično usmerjene pesnitve Williama Langlanda o viziji, v kateri se je prikazal Kristus kot delavec med svojimi tovariši delavci, opravljajoč težka poljska dela dobil označbo Piers Plowman. V srednji Evropi pa je ta tematika doživela še nadaljnji razvoj v duhu

konkretizacije simbolno usmerjene domišljije tako, da so orodja začeli nadomeščati s sličicami del, za katere služijo. Ta razvoj zasledujemo od srede XV. stol. naprej; po dosedanjih rezultatih raziskavanja pa je dal ta razvoj najlepše sadove prav pri nas. V tridesetih letih našega stoletja v Crngrobu odkrita slika Svete Nedelje je pobudila doma in v Švici vrsto študij, ki so ji priznale vrednost enega najvišjih dosežkov te vrste. Slika v Crngrobu predstavlja v sredi frontalno stoječega Kristusa-trpina tipa Imaginis pietatis. Njen avtor je slikar iz kroga Janeza Ljubljanskega iz okr. 1460. Golo telo je čez ledja prepasano s širokim prtom; nogi sta razkrečeni, glavo ima rahlo nagnjeno na svojo desno, z desno roko se dotika rane na desni strani prsi, levo pa dviga z odprto dlanjo pred levo stran prsi. Ob prizorih, ki okvirno obdajajo ta osrednji motiv, so v spodnjem delu orodja mučenja (Arma Christi), v gornjem delu pa so v doprsnih podobah slike povzročiteljev mučenja: Petra s petelinom, velikega duhovna, ki si je raztrgal plašč, njegovega tovariša, rablja, ki pljuje Kristusu v obraz, Pilata, ki si umiva roke, Pilatove žene in bradatega Judeža. V levem gornjem kotu se prikazuje Bog Oče in kaže na sina. Na tlakovanih tleh vidimo med Jezusovimi nogami moža, ki cepi drva. Ta osrednji motiv je prvotno uokvirjalo v treh pasovih okrog 50 prizorov iz vsakdanjega življenja, v desnem spodnjem oglu pa je naslikano odprto peklensko žrelo, ki čaka na tiste, ki se pregrešijo proti božji zapovedi. Med dosedaj znanimi spomeniki, npr. na Tirolskem in v Švici, se crngrobski odlikuje po sistematični izbiri in razporeditvi motivov, tako da predstavlja neko višjo miselno celoto. Za kraj, kjer je ta slika nastala, je značilno, da v njej ne prevladuje kmečka motivika kakor drugod, temveč je tu izrazito kmečkega malo (žena s culo na glavi, nošnja v mlin, mesenje in peka kruha, cepljenje drv, beljenje platna, obiranje sadja, delno še gostilna), vse drugo pa se nanaša na obrtniški stan in mestno življenje ali na zabave, ki nimajo kmečkega značaja ter na ljubimkanje in zapeljevanje, ali na dejanja, ki so značilna bolj za višjo kakor za delovno družbeno plast (dvoboj, lov s sokolom). Ni pa ne oranja ne košnje ne grabljenja ne drugih povsem kmečkih del. Ker je bil tudi slikar izbran iz takrat pri nas najbolj kvalificiranih, smemo sklepati, da je bil naročnik iz meščanskega ali obrtniškega stanu, še verjetneje pa je bil to mestni duhovnik, ki je edini zmogel izdelati tako sistematičen program.

Zanimivo varianto tega tipa slike imamo na južni zunanjščini cerkve na Pristavi pri Polhovem Gradcu iz okrog 1520/30. Slikar pripada že novi, severnorenesančni stopnji. Ikonografija te kompozicije kaže, da je njen slikar crngrobsko sliko poznal, da pa je posebno v srednji spodnji sliki hotel zajeti večje prizorišče, ne da bi se mu popolnoma posrečilo podrediti ga vidiku renesančne akcijske in prostorske enotnosti. Celotna kompozicija je podobna crngrobski: V sredi je kot glavni motiv Imago pietatis, desno, levo in spodaj jo uokvirjajo prizori iz življenja. Goli, kratko prepasani Kristus kaže svoje rane, z desno se dotika rane na desni strani prsi, levo dviga razprostrto in krvavečo. Za njim je križ in nekaj orodij mučenja. Ob Kristusu je upodobljen mož, ki cepi drva, drug, sedeč pri ognju, suši čevlje, tretji pa odnaša proti desni veliko vrečo. Prizorov na okviru je 14, so pa delno precej okrnjeni. Motivno ustrezajo programu v Crngrobu: Kosec, žena s culo na glavi, konji, godci in plesalci, ljubimkanje, podkovanje konja, gostilna, žena, ki se gleda v zrcalu, žena pri tkanju, trgovec, kramar in kupec, kegljači, rekvizicija živine, v desnem spodnjem kotu pa peklensko žrelo s prizori mučenj pogubljenih. Najbolj je slikarja zanimal spodnji motiv, kjer je v enotni pokrajini združil obiranje sadnega drevesa, peko kruha, kvartanje, ljubimkanje in vinsko klet z velikim sodom, v katerega vliva



Sl. 11. *Ptuj, minoritska c., Kristus-kralj, stenska slika srede XIII. stol.*

moški verjetno vodo, pri pipi nataka steklenico ženska, za hrbtom pa ji čepi rogat hudič.

Prepričani smo lahko, da ta dva spomenika pomembnega premika od srednjeveške simbolične miselnosti k otipljivi in vidni resničnosti nista bila osamljena, zlasti ker je bila tema Svete Nedelje prav gotovo za ljudsko likovno domišljijo zelo pobudna in bi si jo skoraj upali imeti za svojevrstnega predhodnika slikarstva na panjskih končnicah. Celo struktura celote, v katero so vklenjeni številni prizori, se da primerjati s pročeljem čebelnjaka, pred katerega se je postavil Odrešenik-trpin, da s tem podeli vsakdanji vsebini globlji versko pobudni pomen. Ne bomo začudeni, če se danes ali jutri pojavi izpod baročnega beleža kak nov primer s še bolj poudarjenim humorističnim prizvokom, kakor je nakazan pri sliki gostilniškega vrta na Pristavi pri Polhovem Gradcu. To potrjujeta dva primera na sednjem Koroškem. Naši skupini bližja je slika na severni zunanjščini župne cerkve v Mauthenu v Ziljski dolini, datirana z l. 1514. Okvir srednjega motiva s Kristusom-trpinom, ki z napol dvignjenimi rokami kaže rane, predstavlja dva široka renesančna, s polkrožnim lokom zvezana plitva pilastra, ki sta pokrita z že močno zabrisanimi sličicami vsakdanjih opravil. Ozadje Kristusovo pa je pokrito z Arma Christi, pomešanimi z orodji vsakdanje rabe. Ta slika predstavlja po povedanem združitev abstraktne Svete Nedelje iz Bodešč z realistično iz Crngroba.

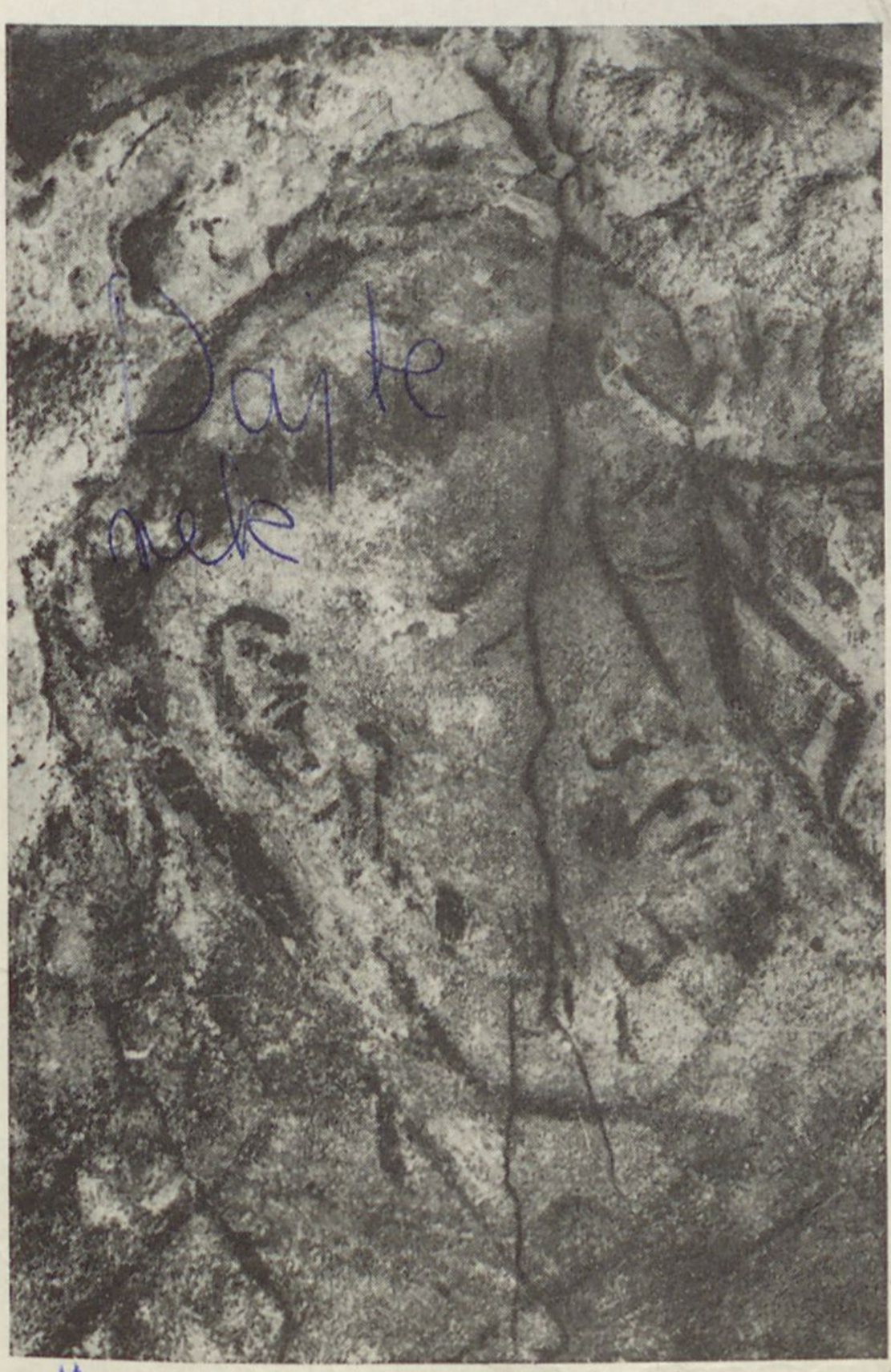
Na Koroškem pa je v isti Ziljski dolini, kjer na kmetih še danes prevladuje slovenski kmečki živelj, nekoliko drugačna varianta iste ikonografske teme na fasadi cerkve v Döllach iz konca XIV. stol. V trikotniškem čelu za poslikanje ometanega polja stene nad vhodom v cerkev je naslikana frontalno sedeča nimbirana žena, ki ji angel polaga krono na glavo. Roki ji visita ob straneh telesa navzdol in se dotikata na vsaki strani kroga, v katerem je naslikan kak življenjski prizor; nižje od teh so bili še drugi medaljoni, katerih vsebina pa se ne da več razločiti. Ugotoviti je mogoče kramarsko prodajalno in mesnico. Dobro pa je ohranjen medaljon s krajino s cerkvijo v ozadju in z zastavico v zvoniku; pred cerkvijo klečita dva molilca, v ospredju pa dominira skupina peterih moških in ženskih figur, ki se drže za roke in rajajo. Da je bil smisel te upodobitve posvečevanje in skrunjenje nedelje in praznikov, je po tem jasno. Še bolj jasno nam to postane, ker je gornje ozadje pokrito s slikami orodij vsakdanje rabe kakor pri Sveti Nedelji v Bodeščah. Žena, ki je tu nadomestila Odrešenika, je nedvomno personificirana Cerkev, mistična nevesta Kristusova. Ker je ta misel likovno premalo nazorna, so jo proti koncu srednjega veka začeli nadomeščati s konkretno, likovno že izoblikovano podobo Marije, matere in mistične neveste Kristusove. Tako nam slika v Döllach likovno potrjuje, da gre v opisanih primerih za upodobitev pridigarske teme Svete Nedelje.

To je potrdilo tudi nedavno odkritje podobne slike v Zanigradu v slovenski Istri. Naslikal jo je v začetku XV. stol. neznan severnoitalijanski
66 slikar. Upodobljena je frontalno sedeča žena, ki dviga obe roki pred prsi, kakor bi jih nameravala skleniti k molitvi; dva angela ji polagata krono na glavo. Podobno kakor v Bodeščah ali v Döllach je vse ozadje pokrito z najrazličnejšimi predmeti vsakdanje rabe. Žena, kakor jo vidimo tu, ustreza številnim iz Italije znanim upodobitvam Marije iz druge polovice XIV. stol. in začetka XV. stol. Kakor v Döllach je tudi tu Marija kot podoba Cerkve nadomestila Kristusa-trpina in tako dobesedno ustregla misli o »Sveti Nedelji«.

Pridigarski značaj in namen te slike pa je najbolj izražen v kapeli sv. Jakoba v Bačvi v Istri iz XVI. stol. Pred ozadjem, pokritim z orodji vsakdanjih opravil, je naslikana stoječa, renesančno oblečena žena, ki drži

v levici veliko odprto knjigo in rožni venec, desnico pa pridigarsko dviga — torej dobesedno podoba učeče Cerkve.

Pri opisanih in drugih slikah na zunanjščini naših podružnic ni mogoče opaziti, da bi bile vezane na določna mesta zunanjščine. Drugače je s *slikami na fasadi;* prav pri nas je ugotovljeno, da so večkrat fasade likovno premišljeno poslikavali, verjetno zaradi poudarka glavnega vhoda v zahodni steni. V ta namen so spodnji del te stene poslikavali tako, da je bila skupnost slik zgoraj obojestransko pristrešeno uokvirjena z dekorativnim vzorcem in verjetno tudi s pristreškom, ki je varoval poslikani del pred razpadanjem. Zanimivo pa je, da je bil program slik, ki so pokrivale tako omejene ploskve, nedoločen. Dvakrat, v Sopotnici in v Godešiču, je na fasadi naslikana Zadnja sodba; v Crngrobu je naslikan pasijon; v Bodeščah so štirje prizori, ki niso vsebinsko povezani med seboj; pri Sv. Križu nad Sellcami so združeni v tak okvir velik Krištof, Kümmernis in vrsta posameznih figur in prizorov. Po času in po slogu spadajo vse poslikane fasade v drugo polovico XIV. in v prva desetletja XV. stol., ko so pri nas slikale potujoče furlanske delavnice. Prav Furlanija pa je v našem sosestvu najbolj znana po poslikanih fasadah. Lep primer za to je cerkev sv. Petra in Blaža v Čedadu.



Sl. 12. *Ptuj, minoritska c., Umirajoči Frančišek As., stenska slika srede XIII. stol.*



Sl. 13. *Breg pri Preddvoru, slavolok, sv. Lenard rešuje jetnika, sv. Miklavž obdaruje ubožne neveste (furlanska delavnica konca XIV. stol.)*

Stena glavnega vhoda spada pravzaprav že kar k celoti slikarskega programa, ki se razvija v notranjščini in je torej nekak uvod vanjo. Na to kaže posebno dejstvo, da najdemo sliko zadnje sodbe namesto na notranjščini včasih tudi na zunanjščini zahodne stene. Zadnja sodba na zunanjščini ali notranjščini zahodne stene pa ima, kakor bomo še videli, globlji pomen v simboliki posameznih delov stavbe: vhod opozarja na delitev svetnega in sakralnega, hudega od dobrega; to se mora, kakor pred vstopom v nebesa, izvršiti tudi pred vstopom v hišo božjo na zemlji — v cerkev. Omenili smo že dva glavna primera na fasadah, v Godešiču in v Sopotnici. Največji primerek na notranjščini zahodne stene, katero vso pokriva, je Zadnja sodba Janeza Ljubljanskega iz l. 1456 na Muljavi. Simboličen pomen kot zmaga nad hudim ima tudi boj sv. Jurija z zmajem na fasadi v Bodeščah in v Sopotnici, ali slika tehtanja dobrega in slabega, sv. Mihael s tehtnico, na zunanjščini fasade pri Sv. Križu nad Selcami. V Crngrobu je prvotna fasada pokrita s ciklom slik Kristusovega trpljenja, na razširjeni sedanji fasadi pa imamo eno naših najpomembnejših slik spodbudne vsebine, Sveto Nedeljo. V zvezi s pomembnostjo razdelitve slik v gotskih cerkvah je zanimivo, da je vse te slike lahko najti tudi na zunanjščini ali notranjščini slavoloka, ki pomeni prehod v najodličnejši prostor obredne stavbe, kjer je opomin vernikom, naj bodo pravični in dobri, še bolj umesten.

Da se približamo problematiki razdelitve slikarij v notranjščini, si oglejmo naši dve največji poslikani cerkvi, ki smo ju v drugi zvezi že spredaj navajali, cerkev na Muljavi in staro župno cerkev v Turnišču.

Na Muljavi imamo primer ene največjih stavb spredaj omenjenega, pri nas najbolj razširjenega tipa z enotno pravokotno ladjo in z ožjim, s tremi stranicami osmerokotnika zaključenim prezbiterijem. Ladja je imela prvotno raven, po kraškem načinu nekoliko v ostrešje dvignjen deskast, dekorativno poslikan strop, ki ga je v baroku nadomestil zidan obok. Z njim so pokvarili velik del slik v ladji in jih nato pobelili. Prezbiterij je obokan gotsko z rebrastim obokom enostavne križaste oblike in močno podaljšan. Poslikana je bila vsa notranjščina in po ostankih je mogoče ugotoviti vsebino celotne zelo obsežne slikarije. Pritličje vseh sten je bilo poslikano z motivom nagubane zavese, nad katero so zavzemale figuralne slike v ladji vso steno do stropa v enotnem pasu, v prezbiteriju pa so bile slike razvrščene v dveh pasovih, katerih spodnji, glavni, je segal skoraj do vrha oken, zgornji pa je pokrival šilastoločne vrhove sten, segajoče v sosvodnice oboka. Vso zahodno steno, ki je segala prek višine stranskih sten zaradi povišanega temenskega dela stropa, je pokrivala velika kompozicija Zadnje sodbe, ena največjih in najzanimivejših te vrste ne samo v Sloveniji. ampak daleč naokrog. Vso severno steno, ki je bila brez oken, je do zadnje četrtine pred slavolokom pokrivala slika pohoda Treh kraljev iz Jeruzalema v Betlehem in njihovo poklonitev Detetu; tudi ta kompozicija spada med največje te vsebine pri nas. Južno steno pa so pokrivale v več prizorih zgodbe sv. Pavla od njegovega spreobrnjenja po padcu s konja do pridige na Areopagu. Ob tem ciklu je bila na zahodu ob oknu votivna slika stiškega opata Ulriha, ki je dal l. 1456 cerkev poslikati po Janezu Ljubljanskemu: predstavljen je kleče časteč Marijo, ki jo krona sv. Trojica. Verjetno je, da je bila na uničenem levem delu, vzporedno klečečemu opatu, tudi slikarjeva podoba. Zadnja četrtina na obeh stenah ni bila poslikana. Sledov slikarije na teh mestih nismo mogli dognati. Vriva se misel, da je vzhodni konec ladje pred slavolokom imel posebno funkcijo, kot na primer mesto za stranske oltarje, ki so jih prekrivali v prostor razviti baldahini. Kljub še zaznavnim ostankom pa je nejasna vsebina slikarije na prednji strani slavoločne stene. Edini ostanek je v fragmentih opazen votivni napis pod streho, ki sporoča letnico postanka



Sl. 14. *Šoštanj, c. sv. Mohorja, svet škof in obglavljenje svetnika s škofovsko mitro na glavi (1. pol. XIV. stol.) ohranjena je po večini samo risba kompozicije prizora.*

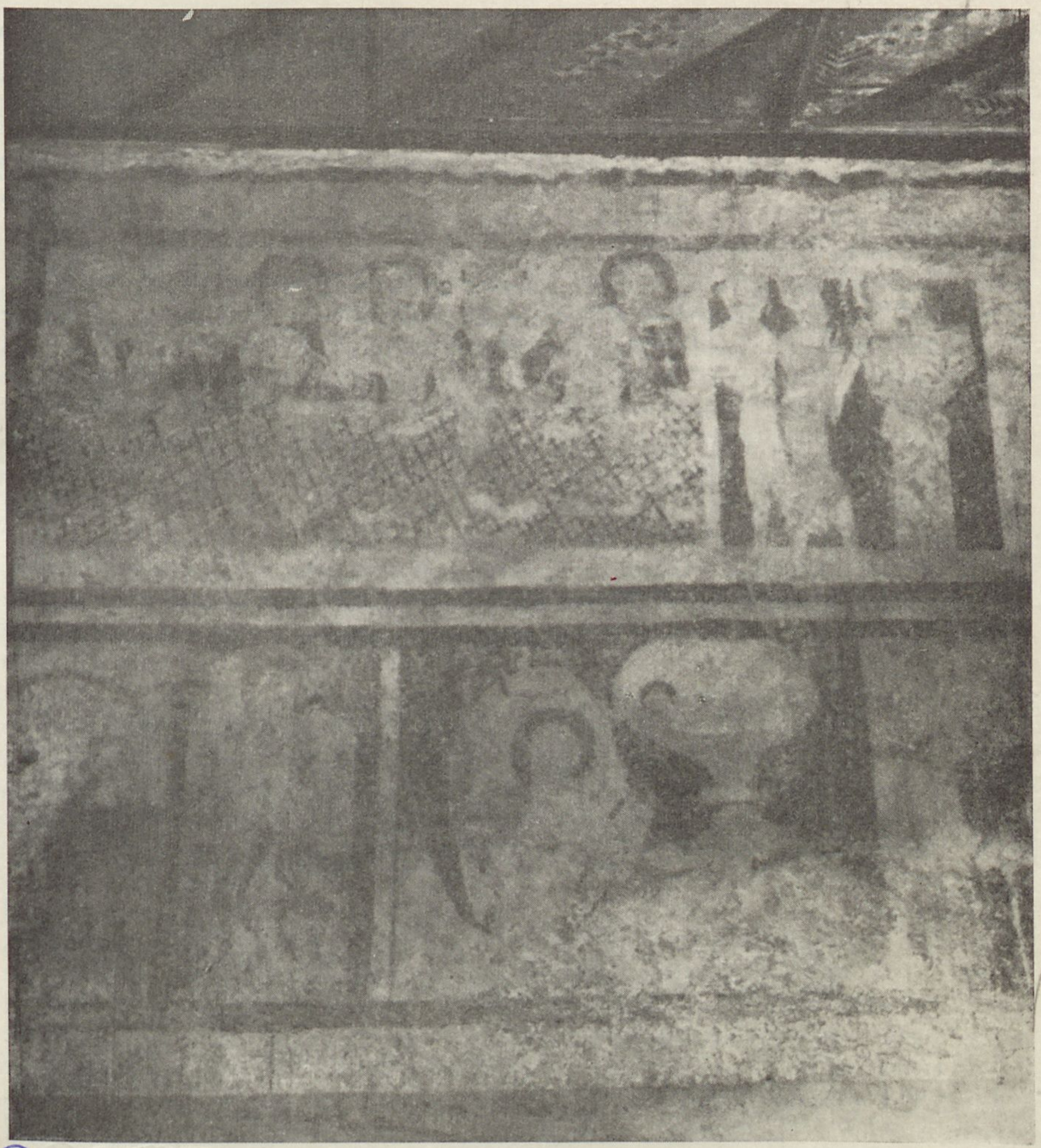
fresk 1456. V slavoloku vidimo dvojno prepletajočo se vinsko trto, ki oklepa doprsne slike prerokov. Ta predmet nam je znan tudi z nekoliko starejših slik v Žirovnici in je dobra priprava na osrednjo ikonografsko postavo v srednjeveškem prezbiteriju, Kristusa. V prezbiteriju je obok posvečen Odrešeniku, ki je naslikan na obočnem polju na sklepnem delu oboka kot sodnik na mavrici, obdan od sonca in lune, okrog njega pa so razvrščeni po ostalih poljih oboka simboli evangelistov in angeli, ki molijo in ga hvalijo. Pod Odrešenikom je nad srednjim oknom doprsna slika Marije z Detetom kot druga najvažnejša postava tega ikonografskega sestava. V glavnem pasu na severni steni in ob oknih zaključnih stranic prezbiterija so razvrščeni v plitvih prostorninah stoječi apostoli; na južni steni jim sledi Marijino oznanjenje, vsa druga polja glavnega in gornjega pasu pa zavzemajo slike Jezusovega življenja in trpljenja od rojstva, ki je uničeno, in delno ohranjenega Bega v Egipt, prek Oljske gore in trpljenja do vstajenja: vrsto zaključuje ikonografsko izredna slika Marijine smrti. Na notranji strani slavoloka sta zgoraj Kajn in Abel, spodaj na južni strani pa sv. Marjeta.

V stari cerkvi v Turnišču se nam je ohranila iz prvotne romanske v sedanjo povečana in prezidana cerkev podobne prostorninske razdelitve kakor muljavska. Ladja ima podolžno pravokotno osnovo; prvotno je imela raven

strop, ki so ga v času baroka nadomestili z obokom, med zadnjo svetovno vojno pa so ga zopet obnovili. Prezbiterij je podolgovato pravokoten in ima na vzhodni strani majhno, polkrožno, polkupolasto obokano apsido. Obokan je s križasto rebrastimi oboki, prvotno pa je imel raven lesen strop. Z obsekanjem zaokroženih sten so dali zunanjščini tristrano obliko, znotraj pa so polkupolo izsekali šilasto navzgor, tako da je nastal iz prvotne romanske kapele, potem ko so jo obokali, nekak lažen gotski prezbiterij take oblike, kakršna je pri nas najbolj razširjena. Ostanke stenskih slik vidimo v ladji, na vzhodni tretjini južne stene, na treh četrtinah severne stene, na vsem slavoloku in po vsem prezbiteriju. V prezbiteriju so pod gotsko slikarijo povsod ugotovljeni ostanki starejše slikarije iz prvih desetletij XIV. stol. Na pritličjih sten so, podobno kot na Muljavi, v gotiki povsod naslikali zastor, ki je v prezbiteriju oblikovan odličneje: podoben je preprogi iz hermelinovih kožic. Smo namreč v izrazito plemiški ustanovi, o čemer pričajo tudi grbi na sprednji strani slavoloka in velika votivna slika na pritličju severne stene prezbiterija. Gotska slikarija je nastala v več presledkih v osemdesetih in na začetku devetdesetih let XIV. stol. Starejši del je na obokih in stenah prezbiterija delno datiran z letnico 1383, mlajši pa v ladji z letnico 1389. Vse delo pa je dovršil, kakor priča napis, s preslikavo starejše slikarije v apsidi l. 1393 slikar in stavbar Janez Akvila iz Radgone. Slike v ladji so razporejene v več vodoravnih pasovih, le na severni steni v sredi je bila posebna skupina, predstavljajoča baldahin s sliko Ane Samotretje in dveh svetnic ob straneh. Nad baldahinom v tretjem pasu je bil mavrični krog s Sodnikom, sedečim na mavrici, kot središčem svojevrstno komponirane slike zadnje sodbe. Na levi ob baldahinu je ostanek votivne slike s pogrebom sv. Katarine. Vse ostale, po enakomernih pasovih na severni in južni steni razvrščene slike, kakor tudi vrhnji pas nad slavolokom predstavljajo s številnimi napisi razložene zgodovinske in svetopisemske dogodke, katerih jedro zavzema legenda madžarskega kralja Ladislava. Med zgodovinskimi cikli gotske dobe je ta zgodba za madžarsko cerkveno slikarstvo značilna in kar obvezna. Na



Sl. 15. *Vrzdenec, podr. c., južna stena ladje, ostanek slike Jezusovega rojstva (1. četrtina XIV. stol.)*



Sl. 16. *Št. Janž na Muti ob Dravi, prezbiterij, slikarije legend obeh Janezov: zgoraj Zadnja večerja, spodaj Oznanjenje in Jezusovo rojstvo s simbolično kot kelih oblikovanimi jaslimi (prva četrtina XIV. stol.)*

severni strani slavoloka je spodaj naslikano kronanje Marije in dve sliki iz legende sv. Nikolaja z besedilom latinske himne na tega svetnika. Na južni strani pa je križanje sv. Petra. Pod koncem legende sv. Ladislava na južni steni so prizori iz sv. pisma in iz madžarske slikane kronike.

V prezbiteriju so na obokih simboli evangelistov in angeli, na stenah ostanki zgodb iz Kristusovega življenja, v spodnjem pasu pred apsido na severni steni vrsta apostolov. Zahodni del pritličja severne stene je pokrivala, med odkrivanjem, žal, uničena, kompozicija Marije z detetom, ki se ji klanja naročnik dela, član rodbine Banfi, s svojo družino. Bila je to največja srednjeveška votivna slika pri nas; v njej se je izražal veronsko-južnotirolski vpliv v delu Janeza Akvila in njegovega delavniškega kroga. V polkupoli apside je bil Kristus v mandorli, ki so jo opirali angeli, obdan s simboli evan-

gelistov. Ta kompozicija je ponovitev prvotne na tem mestu; ostalo je do majhnih odlomkov uničeno, spod pa se kaže slikarija prvotne plasti.

Že razmerno velik prostor na Muljavi je povzročal slikarju Janezu Ljubljanskemu, ki je prišel k nam iz koroškega Beljaka, kjer ni opažati tiste strogosti kakor v »kranjskem prezbiteriju«, precejšno zadrego. Strogi program je v majhnih prezbiterijih na Kamnem vrhu in na Visokem sicer obvladal, na Muljavi pa se mu je razblinil in se mu ni posrečila tista vsebinsko in likovno krasilno organska spojitev slikarije s prostorom, kakršno srečujemo v drugih kranjskih primerih, najlepše pač na Suhi. Tako je tudi v Turnišču, kjer je delo nastajalo v presledkih celih deset let in kjer je iz romanske prostornine v gotsko prezidani prezbiterij že po svoji gradbeni obliki, pa tudi po svoji velikosti izključeval tako čisto rešitev, kakršna se je posrečila vodju turniških del. Janezu Akvilu iz Radgone, istočasno v Martjancih.

Kljub temu pa tudi primerjanje slikarske vsebine teh dveh največjih spomenikov gotskega slikarstva na Slovenskem kaže, da je za osnovne elemente ikonografskega sestava obstajal neki red in da so bili vezani prav na določene položaje v prostoru. To se kaže predvsem v tem, da se precej trdno loči vsebina tega, kar spada v prezbiterij, od onega, kar spada v ladjo. V ladji so zgodovinski cikli, v prezbiteriju pa je okrog Kristusa osredotočen versko idejni krog; če je prostora preveč, se dopuščajo v njem tudi zgodovinski prizori. Kakor kaže slikarija v Turnišču, je zgodovinski krog lahko zelo širok, različen glede na patrona ali lastnika cerkve, tako da se vsebina tako rekoč od cerkve do cerkve menja, čeprav opažamo tu vsaj glede poslikavanja severne in zahodne stene, ki sta največji za slikanje razpoložljivi enotni ploskvi, neko stalnost. Popolnoma v duhu stoletnega ikonografskega izročila nastopa na zahodni steni zunaj ali znotraj velikanska slika zadnje sodbe, enega izmed najusodnejših dogodkov v perspektivi vernikovega življenja in enega najbolj pretresujočih opominov za življenje po veri in s Cerkvijo. Severna stena pa, ki je brez oken, služi skoraj redno največji izmed kompozicij srednjeveške ikonografije, sliki pohoda in poklonitve Treh kraljev. V značilnem enotnem okviru zajame več časovno zaporednih dogodkov iste zgodbe, namreč (zgodbe Treh kraljev od njihovega slovesa od Heroda pri jeruzalemskih vratih in potovanja v Betlehem do poklonitve Novorojencu.) Kakor bomo videli, je tudi stena slavoloka na ladijski strani vsaj tam, kjer je bil poslikan samo prezbiterij, prihranjena za slike, izbrane prav po njihovem posebnem pomenu v cerkvenem prostoru. Le pri slikah na južni steni ladje vlada večja svoboda. Primeri čisto posebne izbire in razvrstitve slik po prostoru so pri nas redki, ker gre, kakor navadno, za podolžno organizirano prostornino.

Kranjski prezbiterij

Posebno mesto zavzema v organizmu naših podružnic in v sistemu poslikavanja gotski prezbiterij. Mislimo, da smo upravičeni, da vidimo v njem vsaj do precejšnje mere posebnost naše poznosrednjeveške umetnostne preteklosti. Zato bo mogoče prav, če govorimo, kakor se je to v naši strokovni literaturi uveljavilo od prve sistematične obravnave kranjskega gradiva, kar kratko o *»kranjskem prezbiteriju«*. Vsa dosedanja opazovanja namreč kažejo, da ta tip ni nikjer prišel tako do veljave in ni nikjer doživel tolikega razvoja svoje osnovne ikonografske misli kakor prav na Kranjskem, na sosednjem Goriškem in deloma na Koroškem, čeprav z značilnimi razločki. Nosilec ikografskega sistema, ki se je razvijal z razvojem obočne mreže, je prezbiterij v Sloveniji najbolj razvitega tipa, ki obstaja iz pravokotno osnovane, rebrasto

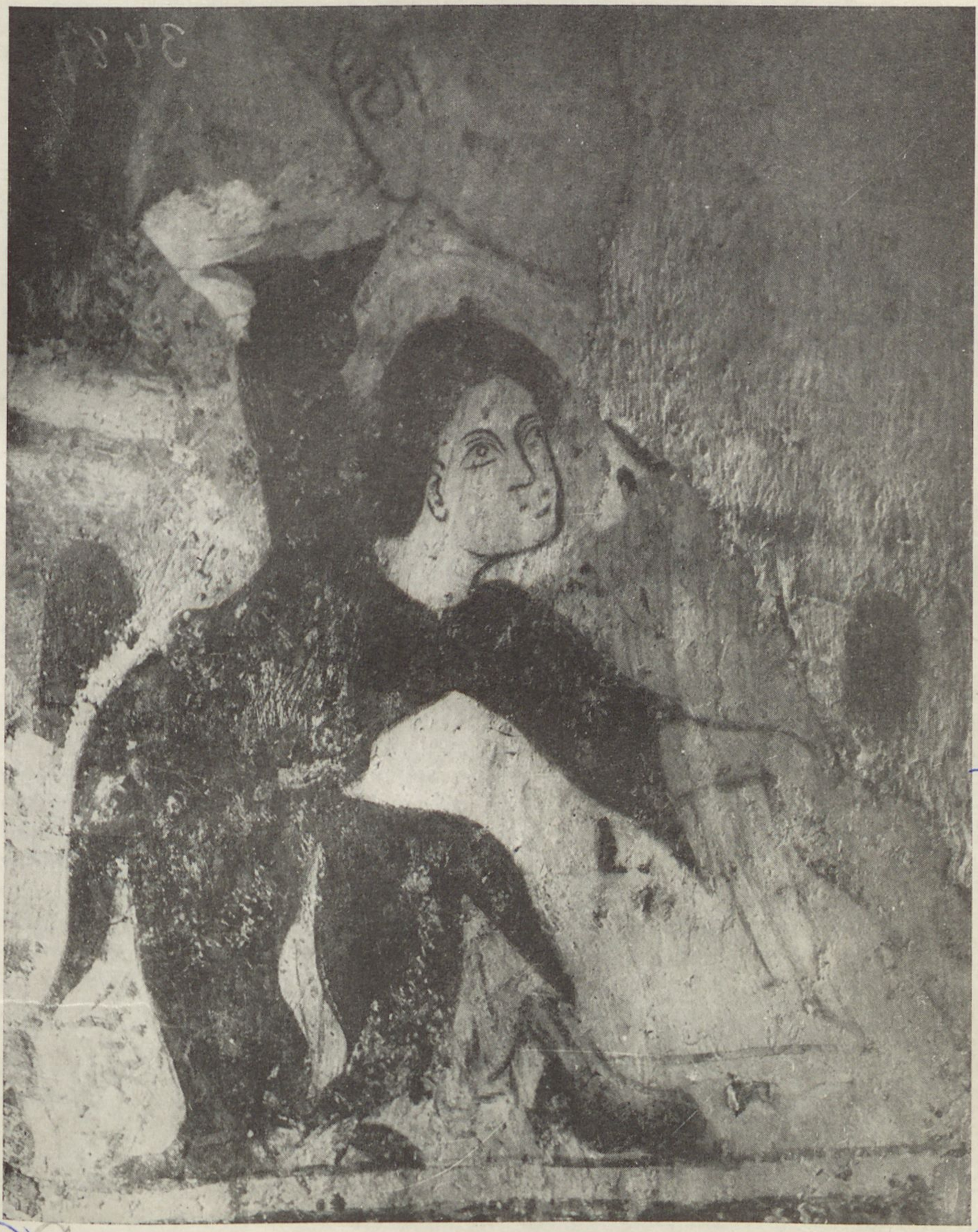
obokane prostornine, zaključene na vzhodu s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika. Razvoj te oblike pri nas se da zasledovati nazaj do prehodne dobe med romansko in gotsko arhitekturo, ko je iz kvadratično osnovanega romanskega oltarnega prostora s polkrožno apsido nastala najpreprostejša oblika gotske prostornine s tem, da so apsido nadomestili z zaključkom iz treh stranic osmerokotnika. Že v prehodni dobi se je v tej novi obliki pridružil križastemu rebrastemu oboku nad kvadratom, namesto prej z njim organsko sploh nepovezane polkupole, rebrasti obok tristranega zaključka, s čimer sta bila oba dela oltarnega prostora v obokih organsko povezana v enoto. Ta, poprej po kvadratu in polkrožnem loku v svojih merah vezani prvi gotski prezbiterij, se je začel sedaj večati najprej v višino, potem z dodajanjem ene ali več kvadratnih pol v dolžino, pozneje pa z nadomestitvijo kvadrata s počeznim pravokotnikom tudi v širino, s čimer je bil omogočen skoraj nevezan razvoj te, po svoji obliki lepe prostornine. Tudi poprej enostavne oboke križastih obokov so od začetka XV. stol. dalje začele nadomeščati bogatejše oblike, ki so nastale predvsem tako, da so s pomnožitvijo reber križaste oboke spremenili v mrežaste, med katerimi je bila pri nas posebno priljubljena zvezdasta oblika; v razkrajajoči se pozni gotiki pa se uveljavi kar poljubno igračkanje z oblikami obočnih mrež ne glede na gradbeno logiko gotskega sestava.



Sl. 17. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, sev. stena ladje, Janez Ev. blagoslovi kelih z zastrupljeno pijačo (2. četrtina XIV. stol.)*

Od romanskega poslikanega prezbiterija je prevzel ikonografski sistem svoje poslikave tudi gotski. Že v romanskem oltarnem prostoru redko manjkajo na stenah podobe stoječih apostolov, obvezen pa je v polkupoli apside v mavričnem krogu (mandorli) na mavrici sedeči Odrešenik, obdan od simbolov evangelistov v ikonografski obliki Slave Gospodove (Majestas Domini) ali Kralja slave (Rex gloriae). Ta prvotna oblika se nam je ohranila v polkupoli apside prezbiterija v Turnišču in v, med zadnjo vojno uničeni, polkupoli apside grajske kapele na Turjaku. Tudi zarodki ostalega ikonografskega sestava, kakor ga poznamo iz poznejših ikonografsko bogatejših prezbiterijev, so bili dani že v romanski dobi. Obliko pa, ki je postala za naš gotski poslikani prezbiterij osnovna, so dobili ti zarodki šele, ko so se združili s prezbiterijem, ki ima gotski tristrani zaključek. Ker so poprej zaprte stene stranic zavzela okna, je izgubil Kristus mesto na odpadli polkupoli. Simboli evangelistov so se že prej združili v prav ustrezno sožitje s križastim obokom in zavzeli vsak po eno polje. Odkar pa ni bilo več apsidne polkupole, ni bilo več pravega mesta za Kristusa, ki je po svojem ikonografskem mestu tudi za evangeliste osrednja figura. Tako vidimo, da je, iščoč zadovoljive rešitve, slikar zgodnjega križasto obokanega prezbiterija cerkve sv. Miklavža nad Čandramom naslikal na tem oboku samo Kristusovo glavo in sicer na okroglem sklepniku oboka, da je rešil Kristusov osrednji položaj med evangelisti, ki so si že poprej priborili prostor na takem oboku. Šele ko je osnovni kvadrat dobil na vzhodu mesto polkrožne apside tristrani zaključek, je tudi Kristus dobil novo ustrezno mesto. Najprej na ločno trikotnem vrhu zaključne stene ali v obočnem trikotu nad njim, torej prav nad nek-
107 danjo apsido (npr. v delih Janeza Ljubljanskega na Muljavi, na Visokem in na Kamnem vrhu); zares ustrezno mesto pa je dobil, odkar se je pri nas uveljavil bogatejši obok zvezdastega sestava, ki je nudil slikarju tudi pet
126 temenskih polj (Suha, Križna gora itd.). Simboli evangelistov, ki so bili nekdaj priključeni mavričnemu krogu, so se sedaj ločili od njega, zavzeli najprej polja križastega oboka, pozneje pa zvezdasto okrog temenskega polja s Kristusom razpoložena rombična polja. Spremstvo Odrešenikovo se je tam, kjer je bilo na razpolago več polj, kakor jih je potreboval glavni sestav, pomnožilo z angeli s tekstom kake hvalnice ali z orodji trpljenja, izjemno — in to le v spomenikih, ležečih proti Italiji — so se evangelistom pridružili tudi latinski cerkveni očetje (Sv. Miklavž nad Ihanom, Svino itd.), včasih pa tudi Marija ali kaki drugi svetniki (Vovbre na Koroškem) ali preroki in drugo (Križna gora nad Staro Loko). Vendar se tipični kranjski prezbiterij v bistvu zadovoljuje s Kristusom v nebeški slavi ali s Sodnikom zadnje sodbe, obdanim od simbolov evangelistov in angelov. Kristusovo nekdanje mesto nad oknom v vzhodni steni pa zavzema sem in tja (Kamni vrh, Muljava, Križna gora) za njim najvažnejša oseba srednjeveške krščanske ikonografije, Marija z Detetom. Tudi v tem se srečuje zahodnokrščanska ikonografija prezbiterija z ono vzhodne krščanske cerkve, kjer Marija zavzema polkupolo apside, Kristus pa teme glavne kupole. Ikonografska misel obeh se razvija torej iz istih osnov, le da so pogoji, kako ji v prostoru ustreči, popolnoma različni.

Pogled na razvoj ikonografije rebrastega oboka, ki je prevzel v gotskem poslikanem prezbiteriju vlogo romanske apsidalne polkupole in s slikami tolmačil nebesni obok s Kraljem slave ali Sodnikom zadnje sodbe, pokaže v okviru »kranjskega prezbiterija« prav zanimivo sliko. Izbrali smo troje stopenj tega razvoja, kakor jih predstavljajo obok prezbiterija na Kamnem vrhu iz l. 1459, obok prezbiterija na Suhi pri Škofji Loki iz srede XV. stol. in prav ob času dokončavanja rokopisa pričujoče knjige odkriti obok župne cerkve na Mirni na Dolenjskem iz tretje tretjine XV. stol. Ti primeri nazorno kažejo, kako se je razvijala ikonografija nebesnega oboka v tesni zvezi



Sl. 18. *Turnišče, apsida stare župne c., angel, ki opira mandorlo s Kraljem slave (druga četrtina XIV. stol.)*

z razvojem gotskega rebrastega oboka od enopolne križne oblike kratkega prezbiterija na Kamnem vrhu preko za eno polo podaljšane zvezdasto mrežaste oblike na Suhi do tripolnega dolgega prezbiterija na Mirni. Na Kamnem vrhu je Janez Ljubljanski vkomponiral v šestdelno mrežo bistvene sestavine apokaliptične vizije Kralja slave ali Sodnika. Odrešenika, in simbole evangelistov, ki jim je dodelil glavna polja oboka, troje stranskih pa je izpolnil s klečečim angelom in dvema gotskima akantovima vejama. Romanska ikonografija in oblikovna enotnost vizije je bila sicer razdeljena na sesta-

vine, ostala pa je še vedno jasno spoznavna. Zvezdasto mrežasta oblika oboka
9 na Suhi z osrednjim rombom na temenu oboka je omogočila slikarju, da je razstavljene dele zopet združil v formalno enoto, čeprav razdeljeno po rebrih: podobno kakor ob mandorli z Odrešenikom so tudi tu razvrščeni simboli evangelistov okvirno okrog njega in je s tem enotnost motiva zopet dosežena. Za to kompozicijo pa je slikar porabil samo petero glavnih polj, ostalo pa mu jih je nič manj kot 14; od teh jih pripada sedem sosvodnicam, ki jih je pustil prazne; dvoje zahodnih in četvero vzhodnih v temenski vrsti pa je izpolnil »nevtralno« s figurami angelov. Vzhodne štiri spremlja besedilo hvalnice Regina coeli laetare, alleluia. Tako je bil idealno rešen dominantni položaj glavnega motiva, dosežena pa tudi prostorsko krasilno zares idealna rešitev. Spredaj smo videli, da je tudi »kranjski prezbiterij« pogosto omahoval v doslednosti izraziti kar mogoče čisto glavno idejo nebesnega oboka. Posebno se je kolebanje pokazalo tam, kjer je obok še bolj podaljšanega prezbiterija nudil še večje število za slikanje razpoložljivih polj kakor na Suhi. Podaljšanje za še eno obočno polo je namreč pomenilo povečanje na šestindvajset obočnih polj, za sedem več kakor na Suhi. V nakazani smeri ikonografske doslednosti v duhu Kameni vrh — Suha predstavlja novo rešitev pravkar po restavratorjih Viktorju Snoju in Izidorju Moletu odkriti obok na Mirni. Tu je slikar razpolagal s 26 polji; ker pa je šilasto prelomljene
9 a sosvodnice pojmoval kot dvojna polja, se je število za poslikanje razpoložljivih mest povečalo kar na 35. Toda vseeno je slikarju uspelo, da idealno uveljavi dominantno vlogo apokaliptične vizije Odrešenika v spremstvu tetramorfa (simbolov evangelistov). Suški program se v duhu ikonografskega izročila razen »nevtralnega«, tu še številnejšega spremstva glavnega motiva v osrednjem temenskem polju z angeli razširja s tem, da je zahodni podaljšek posvečen Mariji kot apokaliptični ženi v soncu z detetom — utemeljiteljem nove zaveze; stoječi na luni kot simbolu zahajajoče stare zaveze. Za spremstvo ji je dodana vrsta svetnic in dva angela ob slavoloku s trobentami in orodji Kristusovega trpljenja. Tako je združil s Kraljem slave, ki stoluje kot vladar sveta na nebu, misel na njegovo vlogo kot sodnika zadnje sodbe. Evangeliste je razporedil kakor na Suhi okrog Odrešenika, na vzhodu pa je tej skupini dodal štiri cerkvene očete, ki jih tudi sicer večkrat srečamo kot spremljevalce evangelistov; tako kar monumentalno na oboku cerkve sv. Miklavža na Goropeči, ki tudi sicer vzbuja pozornost po stilistični sorodnosti z Mirno. 18 mest v sosvodnicah pa je mirenski slikar napolnil z angeli muzikanti kot posrečeno nadaljevanje sistema na Suhi. Tako je mirenski slikar ostal zvest izročilu in kljub razširitvi na Marijo dosegel, da množica motivov ni prevladala nad glavnim motivom.

Med slikami na stenah zavzemajo najvažnejše mesto apostoli in sicer pogosto v glavnem pasu zaključnih sten za oltarjem, kar ustreza njih prvotnemu položaju v romanski apsidi ali njihovemu prostoru v bizantinskih
127 apsidah v slikah Obhajila apostolov. Na delih Jerneja iz Loke jih srečujemo tudi na pritličnem pasu zaključnih sten za oltarjem (Godešič pri Škofji Loki, Volarje, Sv. Danijel pri Volčah na Tolminskem). V več primerih (Žirovnica, pokopališka cerkev v Ratečah, Mošnje in Vremski Britof) so naslikana mesto apostolov njihova mučeništva. Ostala mesta na stenah prezbiterija pa zavzemajo redno svetniki in svetnice, prizori iz legende cerkvenega patrona ali življenja Jezusovega in Marijinega. Poseben pomen ima slavolok in tudi ikonografija mu posveča posebno pozornost. Na strani, obrnjeni k ladji, vidimo pogosto sliko Marijinega oznanjenja, razdeljeno na obe strani tako, da je Marija na desni, na levi angel, nad vrhom loka pa je Bog oče, od katerega izhaja žarek k Mariji, po njem pa plavata, kot simbol brezmadežnega spočetja, nago Detece s križem čez ramo in golobček sv. Duha (Žirovnica,



Sl. 19. *Sabočevo pri Borovnici, južna zunanjščina c., sv. Krištof (prva pol. XIV. stol.)*

Sv. Peter nad Želimljem, Sv. Katarina na Plešivici pri Žuzemberku itd.). Tudi ta upodobitev nas spominja vzhodnokrščanskega ikonografskega zasnutka, po katerem Marijino oznanjenje redno krasi prehod skozi ikonostas (carska vrata) k oltarju. V položajni simboliki ima ta tema torej obakrat isti pomen. Ta prizor, na enak način razdeljen na obe strani, je včasih tudi na notranji strani slavoloka (Kamni vrh). Sploh opažamo, da prizori, ki jih srečujemo na slavoloku, pogosto menjavajo svoja mesta in da glede pomena zunanje in notranje strani slavoloka v srednjeveški ikonografiji ni bilo razločka. Tako menja svoje mesto tudi slika Kajna in Abela, ki darujeta vsak na eni strani loka snop oziroma ovco Bogu, ki, prikazujoč se nad vrhom loka, drugega blagoslavlja, prvemu pa pošilja točo (Križna gora, Muljava, Jezersko, Sv. Janez v Bohinju itd.). Ta prizor je v zvezi z liturgičnim pomenom prezbiterija kot mesta, določenega za daritev novega zakona, ki ima v daritvah starega zakona svoje predpodobe. Prav tako je lahko na prednji ali na notranji strani slavoloka tudi slika sv. Jurija v boju z zmajem. Ta je vselej na steni nad lokom (Visoko, Martjanci, Sv. Janez v Bohinju). Njen simbolični pomen se nanaša na zmago nad grehom. Na notranji strani slavoloka najdemo tudi dvanajstletnega Jezusa v templju, ki nas spominja na naloge učeče Cerkve (Sv. Peter nad Želimljem, Bodešče) ali pa na našo notranjo pripravo za življenje s Kristusom, na katero nas opozarjajo tudi pametne in nespametne device, razvrščene stopničasto po obeh straneh slavoloka z Ženinom na vrhu (Murska Sobota, Sv. Miklavž nad Ihanom; na Suhi jih je dodal slikar Jernej iz Loke na pritličnem pasu prezbiterija).

Kranjski prezbiterij je jedrišče gotskega stenskega slikarstva na Slovenskem. Odkar se je v naši znanstveni zavesti izoblikoval, je minilo že pol stoletja. Vrival se je tudi že dvom, ali je s tem pojem pravilno označen. Predvsem ker je vezan na nekdanji upravno zgodovinski okvir osrednje Slovenije, na bivšo vojvodino Kranjsko. Marsikaj bi govorilo za Gorenjsko, nekaj za gorenjsko-primorsko ali za osrednjeslovensko področje, vendar nobena od teh označb ne pokrije zadostno zemljepisnega območja nastopanja tega ikonološkega tipa. Ker pa je osrednjeslovensko ozemlje končno le nekdanja Kranjska, sodim, da lahko ostanemo pri označbi »Kranjski prezbiterij«.

Relativno popolnost, ki se izraža v njem, je doseglo gotsko slikarstvo pri nas v dveh smereh: v krasilni in ikonološki. Koliko se je pri tem izrazila kulturna tradicija naše zemlje ali posebno razpoloženje našega naroda, mora ostati za sedaj še odprto vprašanje, čeprav upamo, da bo kulturna, posebej umetnostna geografija kdaj tudi tu dala zanesljivejše vidike. Oprti na precejšnje osebno znanje o spomenikih gotske dobe ne samo v Sloveniji, marveč tudi v najširši srednji Evropi, posebej pa v sosednjih alpskih deželah, v Furlaniji in Karniji, na Koroškem, Salzburškem, na Tirolskem in v Poadižju, v Švici in v predalpski severni Italiji, lahko ugotovimo, da je poslikani gotski prezbiterij sicer produkt na vsem tem širokem področju nastopajočih prizadevanj in razpoloženj, da pa ni nikjer doživel tiste zaokroženosti in sestavne jasnosti glede zamisli in brezhibne spojitve s svojo arhitekturno podlago kakor prav v kranjski in goriški Sloveniji, pri čemer pade težišče teh uspehov nedvomno v kranjsko Slovenijo, mogoče celo ožje na Gorenjsko, kolikor ne prav na ljubljansko kulturno žarišče, ki se začne uveljavljati od srede XV. stol. vedno bolj jasno (slikar Janez Ljubljanski). Da gre sicer za splošno srednjeevropski pojav, nam priča od osrednje Slovenije zemljepisno in upravno zgodovinsko ločeni primer, prezbiterij župne cerkve v Martjancih v Prekmurju, ki ga je prav tako ikonografsko idealno zaokroženo l. 1392 poslikal slikar Janez Akvila. Da pa gre na Kranjskem za izreden pojav osredotočenega umetnostnega hotenja, govori zadosti resnica, da med štajerskimi spomeniki ni niti enega, ki bi kazal tako zaokroženost po zamisli in

tako neoporečnost po krasilni strani kakor osrednjeslovenski primeri. Na Koroškem poznamo samo en kranjskim zares enakovreden, v celoti pa kljub temu glede uresničitve precej razblinjen primer, prezbiterij župne cerkve v Vovbrah. Njegova geografska osamljenost je očividna. Na Tirolskem kljub mnogim podobnim in celo sorodnim spomenikom ni niti enega, ki bi bil dosegel formalno enotnost kranjskih. Imamo jih pač na Goriškem, ki je bilo z Gorenjsko v tesnem kulturnem sožitju. Kranjskemu sorodno barvno in okrog enotne misli zaokroženo ikonografsko bogastvo, prikrojeno na nekoliko drugačno arhitekturno podlago, pa odkrijemo v raznih cerkvah goriški sosednje Furlanije (prezbiterij v Vacile, Valeriano, Baseglia itd.). Marsikaj torej nedvomno druži naš pisani in ikonografsko jasno zamišljeni poslikani prezbiterij z italijansko ljubeznijo do bogatega nasičenja obredne prostornine s stenskimi slikami, nismo pa doslej odkrili točke, o kateri bi lahko rekli, da je neposredno izhodišče za naš razcvet. Nasprotno pa imamo v domačem gradivu vse momente, iz katerih je razvidna zemljepisno zaokrožena rast tako ikonografske kakor krasilne ideje v ozki povezavi z razvojem arhitekturne podlage, na kateri se je uresničila.

Rast arhitekturne podlage za razvoj poslikanega kranjskega prezbiterija je razvidna iz štirih osnovih oblik, ki se razvijejo pri nas druga iz druge v približno dveh stoletjih. Za ilustracijo smo si izbrali oboke prezbiterija



Sl. 20. *Vrzdenec, južna stena ladje po odkritju slikarije: Gornja plast kaže ostanke furlanske slikarije iz 1. četrtine XV. stol. spodnja Tri kralje in drugo iz 1. četrtine XIV. stol.*



Sl. 21. *Vrzdenec, južna stena ladje, Trije kralji na potu v Betlehem (prva četrtina XIV. stol.)*

cerkve sv. Miklavža nad Čadramom z enostavnim križnim obokom na kvadratni osnovi brez apside, cerkve na Kamnem vrhu, kjer je križni obok kombiniran na vzhodu z rebri treh kap poligonalnega zaključka, cerkve na Visokem pod Kureščkom, kjer je kamnovrški tip na zahodu povečan s še eno obočno polo s križastim obokom, in Suhe pri Škofji Loki, kjer imamo temu ustrezni podaljšani tip prostora z zvezdastomrežastim obokom, kakršen je bil najidealnejši za »kranjski prezbiterij«. Povečanje te idealne prostornine pa je vselej vodilo do razblinjenja stroge ikonografske zamisli.

Ikonografsko izhodišče sistema kranjskega prezbiterija predstavlja splošno zahodnoevropska, kolikor ne splošno krščanska ideja o poslikanem svetišču s Kristusom, Kraljem slave ali Sodnikom, ter z evangelisti in apostoli v svojem jedru. Združitev te, iz ikonografije romanske dobe prevzete ideje z novo arhitekturo preprostega gotskega prezbiterija pa je izhodišče za naš domači razvoj. Najpreprostejšo obliko nam nudi kvadratično osnovani zgodnjegotski prezbiterij cerkve sv. Miklavža nad Čadramom, kjer so obočna polja zavzeli simboli evangelistov; za Kristusa, ki je prej imel svoje izredno odlikujoče se mesto v polkupoli apside, je zmanjkalo prostora, zato ga nadomešča samo glava, naslikana na sklepnik. Da gre za tradicionalno zamisel



Sl. 22. *Turnišče, apsida stare župne c., del slike Rojstva Jezusovega (druga četrtina XIV. stol.)*

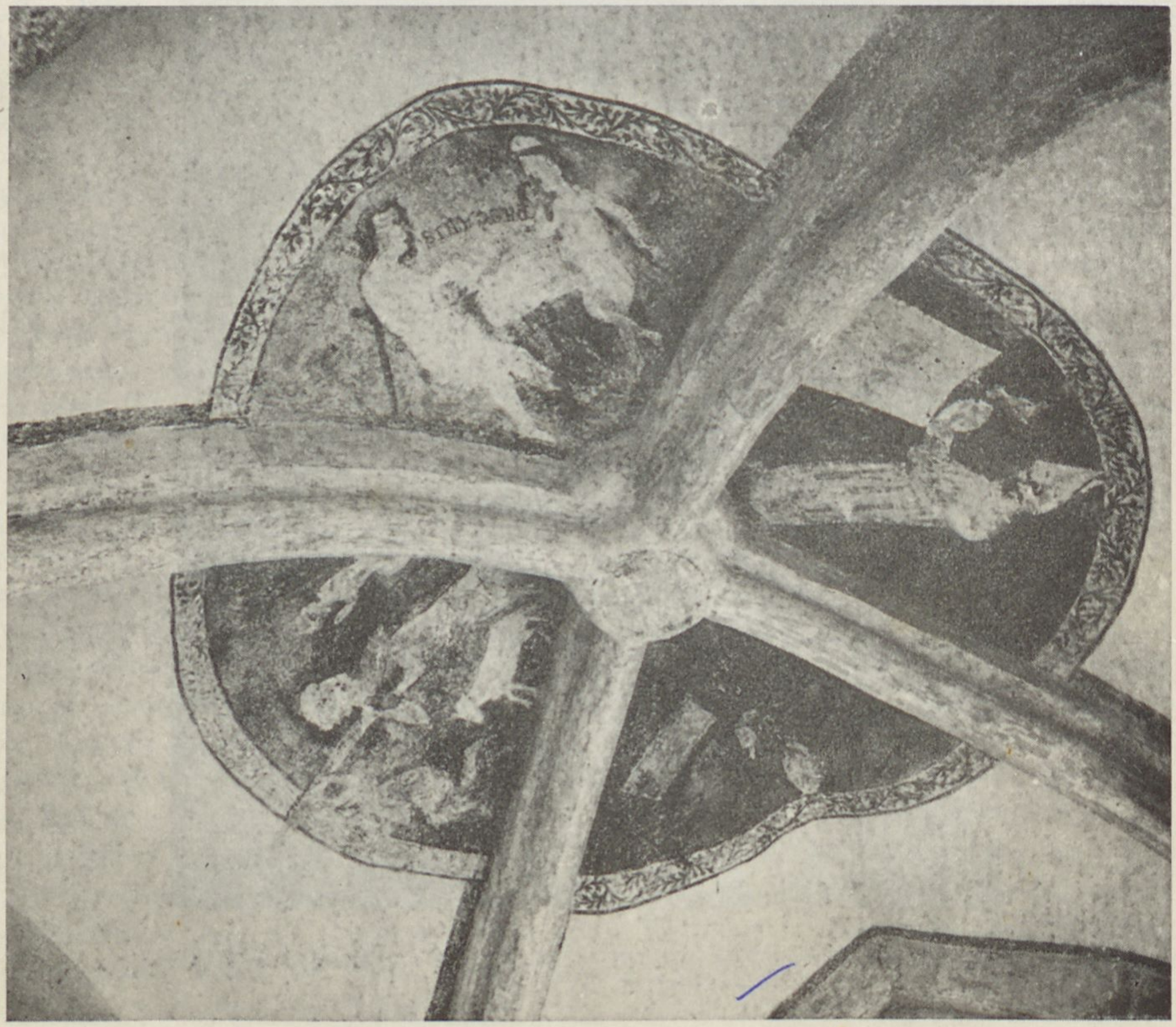
Kristusa v slavi, pričata v ogle vzhodnega polja oboka postavljena sonce in mesec, ki imata smisel samo v zvezi s Kristusom kot sodnikom, s simbolom sv. Matevža v tem polju pa nobenega. Kakor hitro se je prezbiterij v sledeči razvojni obliki povečal s tristranim zaključkom na vzhodu, je bilo vprašanje razmestitve vseh delov ikonografskega koncepta zadovoljiveje rešeno, čeprav še ne tako idealno kakor v romanski apsidi. Kristus je zavzel mesto v vzhodni obočni kapi, torej tako rekoč svoje tradicionalno mesto, kakor na
8 primer na Kamnem vrhu. Povečano število polj omogoča, da se Kristusu z evangelisti doda še kak angel. Ta program se lahko še bolj razširi, ako se tej obliki oboka doda na zahodu še eden ali celo več križastih obokov. Pogosto
9 Kristus obdrži svoj prvotni položaj nad oknom v vzhodni steni, ki ustreza prav mestu nekdanje apside, kakor na Visokem, in je ves obok na razpolago za njegovo spremstvo. Zbor angelov se s pomnožitvijo obočnih kap poveča in razvije izročeno vsebino slikarije naprej s tem, da dobe angeli v roke orodja trpljenja Kristusovega, s katerimi ga spremljajo k zadnji sodbi ali pa ga slave v nebesih kot Kralja slave z besedili hvalnic na napisnih trakovih. Pri nadaljnji stopnji razvoja gotskih obokov v obliki zvezdaste mreže, kakršno
9 dobro zastopajo obok prezbiterija na Suhi pri Škofji Loki in še mnogi drugi v Sloveniji, nastane vrh temena osrednje polje rombične oblike. To polje oklepajo ostale kape kakor kak venec. Nekam naravno je, da se je v tej obliki obočne mreže Kristusova podoba preselila v to osrednje polje, štiri rombe ob njem pa so zavzeli evangelisti; ostale kape, posebno zadnje, ki so podobne pahljači, razpeti nad oltarjem, pa zavzamejo angeli. V tej obliki, ki jo pri nas najpopolneje zastopata oboka prezbiterijev na Suhi in na Križni gori, je razvoj poslikanega kranjskega prezbiterija dosegel vrh. Izredno dobro ohranjeni prezbiterij na Suhi, ki ni bil nikdar prebeljen in po potresu l. 1511 samo na slavoloku delno restavriran, na pritličju pa figuralno dopolnjen po Jerneju iz Loke, je na vsak način eden največjih dokumentov ustvarjalnosti naše podeželske gotike. Ta čista oblika, ki z občudovanja vredno jasnostjo oblikuje izročeno ikonografsko idejo, se v gradivu proti severni Italiji ali v gradivu, ki je ikonografsko odvisno od tega, razširi tudi na podobe latinskih cerkvenih očetov. Pogosto družijo po enega evangelista in po enega cerkvenega očeta (pri Sv. Miklavžu na Goropeči nad Ihanom). Ikonografski jasnosti in popolnosti se v teh prezbiterijih pridružita krasilna
126 pretehtanost in samozavestna jasnost. Prezbiterij na Suhi in mnogi drugi so zgovoren dokaz, kako popolno loči gotski dekorativni slikar tvorne člene arhitekture od trpnih, samo mrežo zapolnjujočih polnil. Figure in ornamenti so brezhibno vstavljeni v svoja, ne vselej prav primerna polja. Celota v prezbiterijih zvezdaste oblike obokov je sestavljena tako popolno in je po barvni razdelitvi slik tako preračunana, da se gledalcu na prvi pogled zazdi, da je nad prostorom razpet pisan pavji rep, v katerem šele počasi spozna posamezne sestavine figuralne in idejne kompozicije. Oboki prezbiterijev pri Sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru, na Visokem, na Kamnem vrhu, na Muljavi, pri Sv. Miklavžu nad Ihanom, v Žirovnici, v Prilesju pri Plaveh, na Suhi, na Križni gori, na Jamniku, pri Sv. Barbari pri Prevaljah, v Svinem, v Vremskem Britofu, na Mirni, na Vihru in drugih slabše ohranjenih so neprecenljiv zaklad naše umetnostne preteklosti. Pa tudi celote notranjščin nekaterih naših
1 prezbiterijev (pri Sv. Janezu v Bohinju, v Žirovnici, v Seničnem, na Visokem, na Kamnem vrhu, na Suhi, na Bregu pri Preddvoru, pri Sv. Miklavžu nad Ihanom, v Vremskem Britofu, pri Sv. Barbari pri Prevaljah, na Vihru in
3 drugod) so po dekorativni strani tako popolne, tako nasičene z barvami in tako prežete s kolektivnim smislom za te kakovosti, da jih moramo vedno
4 znova občudovati.



Sl. 23. *Vitanje južna zunanjščina župne c., Krištof (druga četrtina XIV. stol.)*

Z orisom kranjskega prezbiterija pa smo se dotaknili že tudi pomembne strani našega gotskega slikarstva, njegove ikonografske vsebine in njene zaokroženosti. Prezbiterij živi ikonografsko tako polno iz enotne misli o Kristusu Kralju slave ali Sodniku, od katerega zavisi zadnja ocena o dobrem in hudem v našem življenju, in iz misli na učeče poslanstvo Cerkve ter na simboliko obrednega prostora, da je odveč vsako dokazovanje o tem. Pa tudi glede ostalega programa smo zgoraj ugotovili, da črpa iz enotne zakladnice in svoje predmete izbira predvsem glede na njih simbolični pomen v organizmu obrednega prostora. Pri poslikanem prezbiteriju pa smo ugotovili, da je krog te izbire ozko omejen in zato upravičeno govorimo kar o stalnem programu, kanonu, po katerem so slikali prezbiterije.

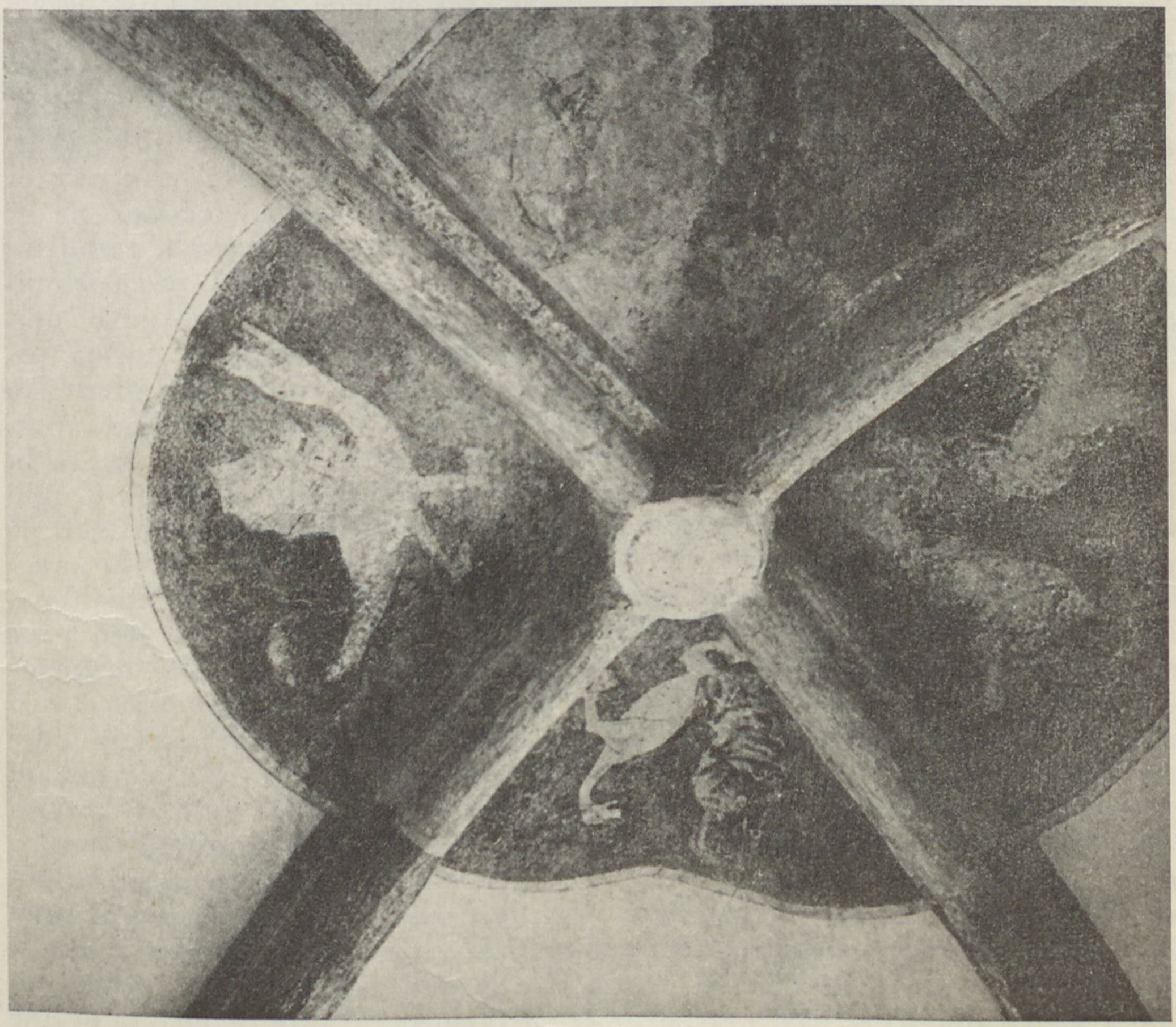
Toda naše stensko slikarstvo ni pomembno samo zaradi dognanosti ikonografskega sestava, v katerem se izraža, marveč tudi zaradi znanstvene vrednosti ikonografskih formulacij, v katerih se nam predstavlja. Pri tem gre posebno za nekatere večkrat se ponavljajoče ikonografske naloge, v katerih oblikah ali razvoju se zrcali srednjeveška verska miselnost. Že pri obravnavi ikonografske zasnove celote smo opozarjali na skupnosti, ki vežejo naše slikarstvo z zahodnoevropskim in celo z bizantinskim. Bizantinska ikonografija je namreč v romanski dobi bistveno sodelovala pri nastanku



Sl. 24. *Stična, križni hodnik, vzhodni krak, obok s slikami darovanj (Abraham daruje Izaka, Melkizedekov obred, »Velikonočno jagnje«, 2. četrtina XIV. stol.)*

osnovnih oblik srednjeveške ikonografije na Zahodu. Njen značaj je bil spočetka predvsem mistično spodbuden. Možnost razvoja v novo, posebno zahodnoevropsko smer, pa je odprla šele gotika, ki je uveljavila v umetnosti vlogo človeškega čustva in žive narave. Odmev tega razvoja imamo tudi v spomenikih domačega gotskega slikarstva.

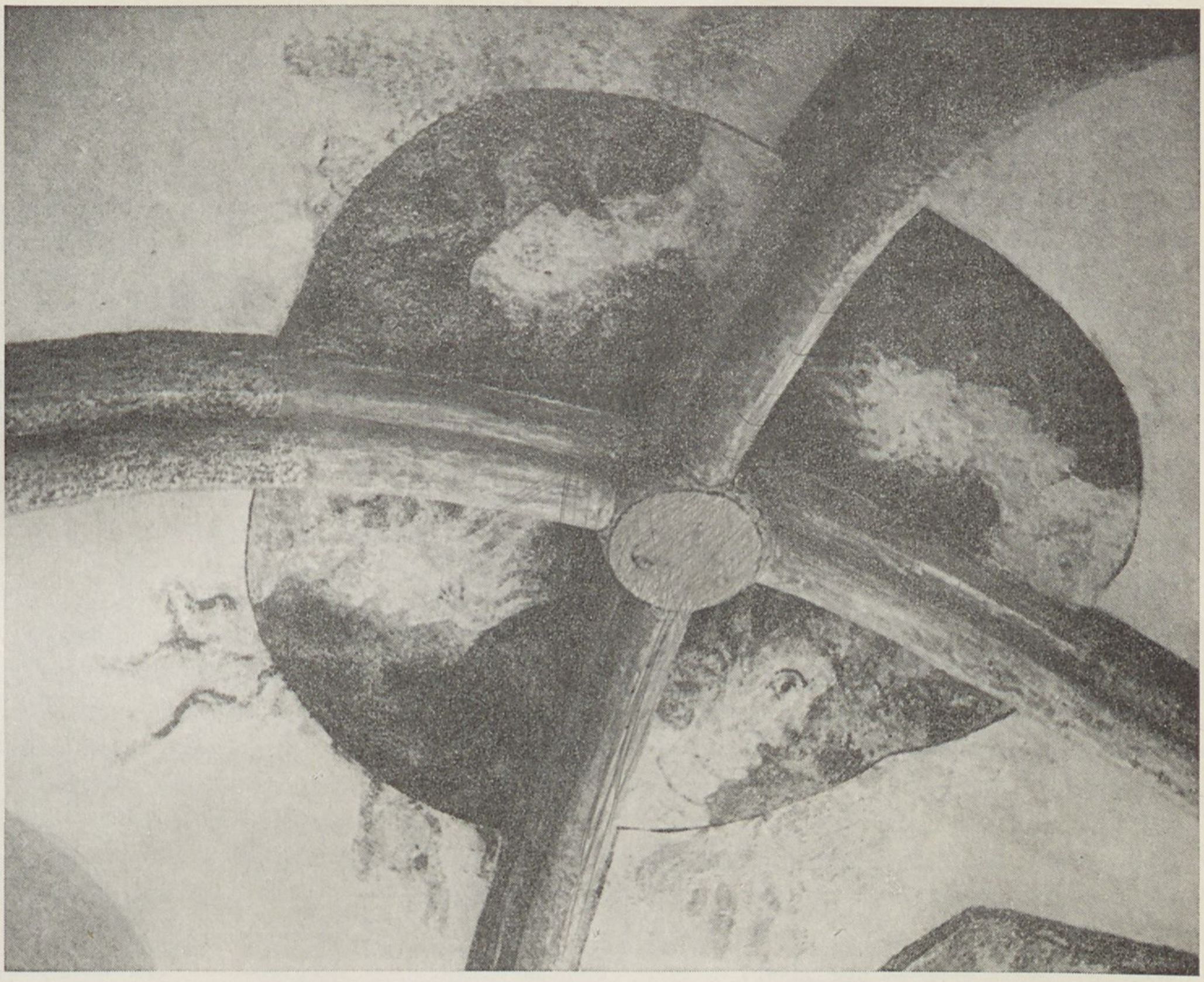
Poučen je v tem pogledu razvoj upodabljanja *Jezusovega rojstva.* Najstarejši primer se nam je ohranil v ladji cerkve na Vrzdencu pri Horjulu iz začetka XIV. stol. Mistična vsebina tu upodobljenega Rojstva je prav nazorno izražena s tem, da leži Dete povito v plenice v jaslih, ki imajo obliko gotskega keliha, prekritega s pateno. Drug tak primer je bil odkrit v prezbiteriju rotunde sv. Janeza na Muti v Dravski kotlini. S tem, da leži Novorojenec na pateni na kelihu, je označen kot žrtev, ki bo odvzela grehe sveta, in kot mistična žrtev, katere daritev se bo v spomin na ta veliki dogodek neprestano ponavljala v krščanskih cerkvah. Mati leži ob jaslih in zamišljeno zre predse, kakor da v duhu doživlja to, za mater bolestno prihodnost svojega sina. Za položaj naše slike v razvojni vrsti ikonografske oblike tega dogodka pa je zanimivo, da je Marija dvignila roko in jo stegnila proti Novorojencu, kakor bi ga hotela pobožati. V strogi, neživljenjski, iz bizanske ikonografije izposojeni obliki se je s to kretnjo prebudilo materinsko čustvo, o katerem romanska umetnost še ni hotela nič vedeti. Že v spomeniku, ki po starosti sledi vrzdenškemu, v Rojstvu v apsidi stare župne 22



Sl. 25. *Stična, križni hodnik, zahodni krak, obok s slikami fantastičnih živali (2. četrtina XIV. stol.)*

cerkve v Turnišču iz druge četrtine XIV. stol., kjer Marija še vedno leži, je vzela Dete na roke in se ukvarja z njim; postala je torej že človeška mati. Odslej gre razvoj počlovečenja dogodka v tej smeri dalje, le da se proti takemu, preveč vsakdanje človeškemu pojmovanju verski spodbudnosti namenjene umetnosti, prebudi odpor, ki se javlja v tem, da začno zgodovinski dogodek Rojstva idealizirati tako, da Marija kleči pred Novorojencem in mu skazuje čast. Tako v severni stranski ladji v Crngrobu (Bolfgangus 1453), v prezbiteriju na Vrzdencu, okrog 1470/80, v Vremskem Britofu iz približno istega časa in v ladji pri Sv. Primožu nad Kamnikom l. 1504.

Kulturnozgodovinsko in ikonografsko razvojno so posebno zanimivi številni spomeniki upodobitve zgodbe sv. *Treh kraljev*. Če ne upoštevamo še romanskega odlomka v zahodni empori župne cerkve v Ptuju, je najstarejša slika te vrste v ladji cerkve na Vrzdencu iz začetka XIV. stol., ki predstavlja ta dogodek še čisto odmaknjeno od resničnosti. Tri osebe, ki so s kronami označene kot kralji in nosijo darila, so linearno razvrščene v hojo proti desni. Prva se že sklanja pred sedečo Marijo z Novorojencem, druga se obrača nazaj k tretji in kaže na zvezdo, tretja pa, kot da pravkar stopa na pot. Nobene označbe kakega kraja, v katerem se ta dogodek vrši, ni, a vendar je povedano vse, kar se je pozneje pod vplivom prizadevanja, da se ta dogodek povestno čimbolj bogato oriše, od srede XIV. stol. naprej tako bogato razvilo: tretji kralj je upodobljen po svojem slovesu s Herodom pred vrati Jeruzalema, drugi sredi poti, sledeč zvezdi vodnici, prvi pa je dospel na cilj in se v Betlehemu poklanja bodočemu kralju. Vsi sledeči spomeniki v našem gradivu, razen slike v prezbiteriju v Turnišču, nam jih predstavljajo kot konjenike, ki se poslavljajo od Heroda in potujejo v Betlehem, kjer se poklanjajo Novorojencu; od začetka še same ali z malenkostnim spremstvom. Najstarejša primera konjeniškega tipa imamo v rotundi na Selu v Prekmurju in pri Sv. Miklavžu nad Čadramom iz srede XIV. stol. V prvi teh slik prostor še ni prav nič naznačen, kralji imajo skromno spremstvo, dogodek pa se vrši po isti vrsti kakor na Vrzdencu. Dva kralja sta še na konjih, zadnji se je verjetno poslavljal od Heroda, drugi kaže na zvezdo, prvi pa je stopil s konja in pokleknil pred Novorojenim, da ga počasti in mu izroči svoj dar. V drugem primeru je Marija označena tudi sama kot kraljica, krajina pa, po kateri jezdijo kralji, je, čeprav neresnično, vendar le označena s preprosto stiliziranimi rastlinami, ki pokrivajo vse ozadje kakor okras na kaki preprogi. V XV. in XVI. stol. sledi tem zgodnjim spomenikom, med katerimi bi poudarili Pangerč grm na Dolenjskem iz konca XIV. stol., cela vrsta drugih istega konjeniškega tipa, ki pa postaja vedno bogatejši in nazornejši tako po upodobitvi hribovite pokrajine, po kateri se sprevod razvija, kakor po množini in raznoličnosti spremstva, po bogastvu oblek in po vedno novih nadrobnostih, ki naj obogatijo pripovedovanje o tem dolgem potu. Med prve spomenike tega bogatega načina, ki spominja na mnoge še bolj razkošne slike tega motiva iz srede in druge polovice XV. stol. v Italiji, spada kot ena največjih takih slik pri nas freska Janeza Ljubljanskega na severni steni ladje na Muljavi iz l. 1456. Po višini pokriva vso steno razen pritličja, po dolžini pa njene tri četrtine. Na levi vidimo jeruzalemska mestna vrata, v katerih stoji Herod in se poslavlja od tretjega kralja, ki je s svojim spremstvom že na konju in odhaja za drugimi; drugi kralj potuje s spremstvom skozi hribovito pokrajino z gradovi in gozdovi, prvi pa že kleči ob svojem konju pred Marijo z Detetom. Sprevod spremljajo psi, ki kažejo na to, da so si kralji med potjo z lovom preskrbovali živež; v sprevodu so tudi razne druge postave, med katerimi se med prvimi pridruži zamorec, ki pije iz buče in ostane odslej reden spremljevalec kraljev; tako pri Sv. Miklavžu nad Čadramom ali na uničeni sliki na severni steni cerkve sv. Nikolaja v Žužemberku; včasih



Sl. 26. *Stična, križni hodnik, vzhodni krak, obok s slikami Vetrov (2. četrtina XIV. stol.)*

bučo nadomesti sodček ali čutara. Sčasoma se veča tudi pokrajina; gradovi postajajo vedno bogatejši in obsežnejši, med griči se raztezajo v ozadje doline, iz katerih se kraljem v prednji plasti pridružuje vedno več spremstva na konjih ter z zastavami in trobili. Sliko jeruzalemskih vrat nadomesti pogled na del mesta z obrambnimi napravami ali s pokolom nedolžnih otrok, ki ga je odredil Herod takoj po odhodu kraljev; tudi hlevec, kjer Marija sprejema goste, postaja vedno večji. Mariji se pridruži Jožef, ki opravlja kako gospodinjsko delo: pri Sv. Primožu pripravlja ogenj, v Vuzenici skubi gos, drugod kuha jed, ki mu prekipi, v Seničnem dremlje ob izdelani zibelki itd. V pokrajini pod konji in med njihovimi nogami se mota vedno več psov, pridružujejo se jim lovci s sulicami in z loki; vidimo love na živali po gozdovih in podobno. Obleke kraljev in spremstva postajajo vedno bogatejše, darila, ki jih kralji nosijo, predstavljajo posnetke odličnih gotskih obrednih posod in šatulj. Spremljevalci nosijo zastave s fantastičnimi grbi, ki jih je tudi Trem kraljem predpisala za stalno srednjeveška heraldika. Razen lovskih prizorov, ki so, kakor obleke in tipi kraljev in spremstva tudi kulturno zgodovinsko zanimivi, nastopajo ob slikah lova tudi drugi motivi. V sliki v cerkvi Marije 156
Device na Škriljinah so upodobljene zgodbe, predstavljajoče živalske basni
o lisici in žerjavu, o lisici in petelinu, o medvedu itd. Na Mačah vidimo poleg 157
lovcev tudi ženo v kmečki noši z italijansko pečo in s škafom vode na glavi;
v Srednji vasi pri Šenčurju vidimo kmeta s širokokrajnim klobukom vode- 158
čega konja itd. Postranskih žanrskih prizorov bogata je posebno slika pri

Sv. Primožu. Tu je slikar upodobil življenje s kramarijo ob mestnih vratih, v mestu pa je upodobil pokol nedolžnih otrok. V spremstvu kraljev koraka debel kuhar s košaro jajc; namesto zamorca z bučo pa je tu prizor, ko dvorni norec napaja dvornega piskača itd.

Potovanje Treh kraljev iz Jeruzalema v Betlehem je izraz viteškega življenjskega okolja, ki se je najbolj izrazilo v zgodovini evropske likovne umetnosti v tako imenovani »mednarodni gotiki« v slikarstvu in kiparstvu konca XIV. stol. in prvih desetletij XV. stol. Lirična prefinjenost tako imenovanega »mehkega sloga« se ni izrazila samo v elegantnih pozah izbrano oblečenih oseb, kjer je obleka v mehkih skladih in vijugastih prelivih živela
84 lastno pevno življenje, ki se ni pokorilo zakonom naravnih telesnih gibov, marveč je preželo z negovano lepotnostjo tudi obliko in izraz glav ter obliko in gibe rok, ki so spremljale upodobljena dejanja. Viteštvo si je v onem času tako pokorilo vse pojave življenja, da je ta slog odmeval v vseh narodih in družbenih plasteh zahodne in srednje Evrope; njegove črte srečujemo v profani umetnosti plemiškega in meščanskega okolja, po cerkvi pa je prodrl tudi v kmečke podružnice. Priljubljenost viteško uglašenih pohodov Treh kraljev je tudi ena izmed značilnosti prav našega spomeniškega gradiva XV. stol. Janez Ljubljanski kljub vezanosti na izročilo mehkega sloga ni razvil prave viteške uglajenosti, še manj pa mnogi drugi mojstri, ki so slikali po naših podružnicah, toda njegov koroški umetniški sodobnik, ki je naslikal
99 okrog 1440 eno največjih slik tega predmeta pri nas v Srednji vasi, je še ves
149 pod vtisom viteške občevalne uglajenosti. Ta je dosegla pri nas najvišji izraz
150 na Mačah nad Preddvorom in celo še na začetku XVI. stol. pri Sv. Primožu
188– nad Kamnikom. Sicer pa je naša pretežno kmečka sredina težila za tem, da
191 uveljavi prav v zvezi z upodabljanjem tega, zunaj njenega sveta zasidranega



Sl. 27. *Stična, ~~križni hodnik~~, stik severnega in vzhodnega kraka, obok s slikami svetopisemskih očakov (2. četrtina XIV. stol.)*

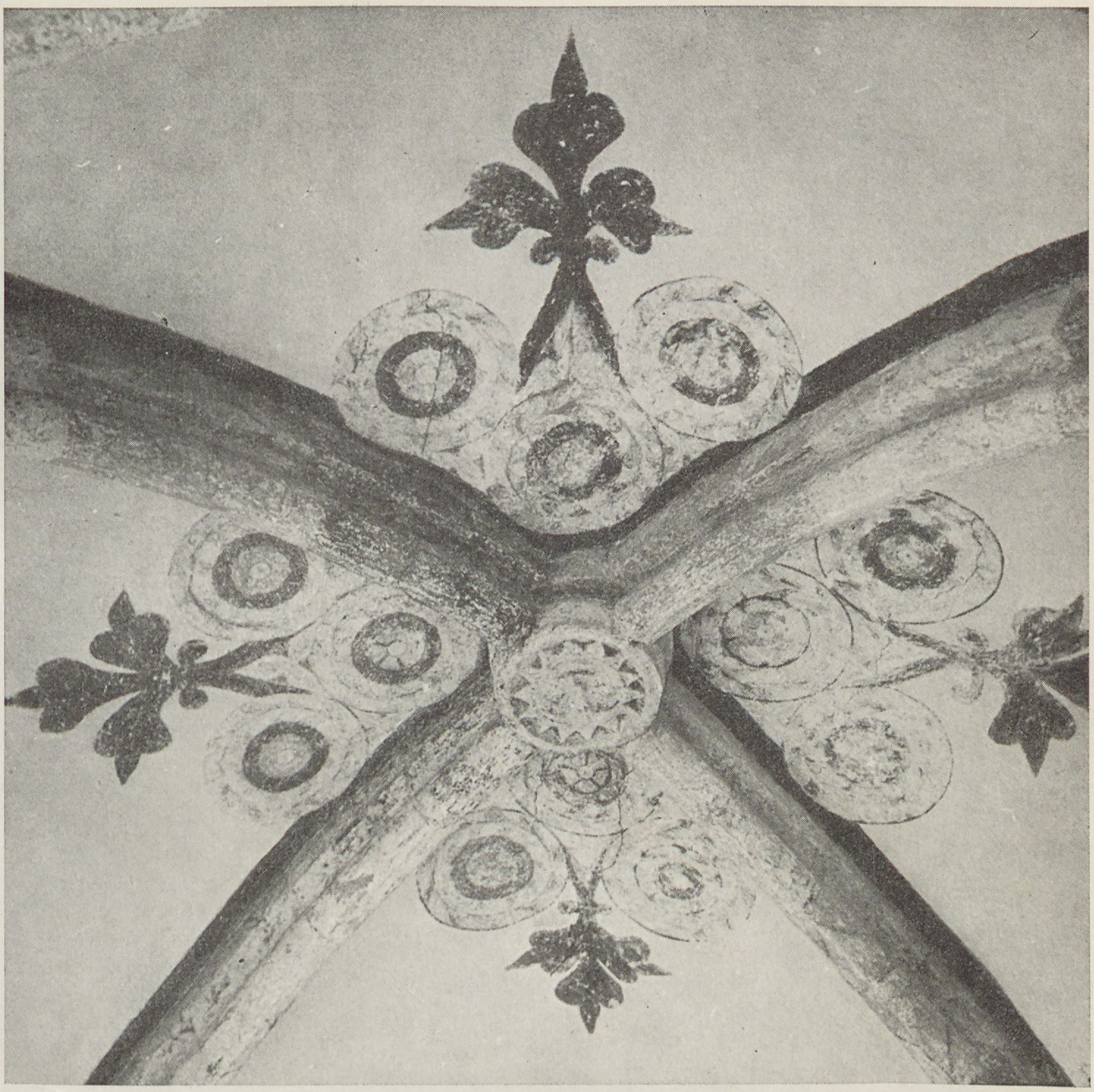


Sl. 28. *Stična, križni hodnik, severni krak, obok s slikami prerokov (2. četrtina XIV. stol.)*

dogodka, lastno domišljijo in viteške prizore obogati z lastnim opazovanjem življenja, zabeljenega z lastno šegavostjo, ki se je uveljavljala v ljudski umetnosti nekaj stoletij pozneje na panjskih končnicah. Odlične primere tega ponašenja družbeno našemu ljudstvu tujega življenja imamo v treh istrskih primerih: v cerkvi Marije Device na Škriljinah pri Bermu (1474), v Hrastovljah (1490) in v Gradišču pri Divači (okr. 1490—1500). Tu sledimo lahko tudi potom ljudske domišljije v boju za prilagoditev družbeno tuje tematike lastnemu okolju. To so tudi tisti trije spomeniki, kjer najlaže opazujemo vpliv prvi razcvet doživljajoče umetniške grafike na ikonografijo naših stenskih slikarij. V prvem teh primerov, na Škriljinah, je delavnica Vincenca iz Kastva že obilo uporabljala grafične predloge tako po ikonografski kot po stilni plati, v lovskih prizorih in v motivih iz živalskih basni, ki spremljajo pohod Treh kraljev in so ji bili nedvomno dostopni po isti poti; omejila pa se je

na njihovo fabulistično mikavnost brez za nadaljnji razvoj tako značilne kmečke šegavosti, ki ji prija tudi grobo izražanje. Šestnajst let pozneje je drugi Kastavčan, Janez, v Hrastovljah že vse drugače govoril. Po obleki in po izrazu je v lovcih in v služabniških spremljevalcih kraljev naravnost užival v karikiranju obrazov in gibov in je, kakor je celoto doživel M. Zadnikar, tu upodobljen cel niz ljudsko žanrskih opazovanj: »Če si še malo ogledamo spodnji del naše velike konjeniške slike, bomo ob ribniku, v katerem plava raca, zagledali ribiča, ki si bo kar spotoma nalovil rib, da gospoda, katero spremlja, ne bo lačna, pa tudi zase. Sicer pa so dobro poskrbeli za to, da kralji in njihovo spremstvo med potjo ne omagajo. Služabnik nosi na palici čez ramo polno zaklanih kokoši, v pleteni torbi pa ima jajca. Mali možiček pred njim si je na palico čez ramo oprtal zaklano žival, na katero laja pes, ki se poganja za njim. Možičku se je med tem nekaj človeškega
181 pripetilo, kar je slikar tudi naslikal, pa seveda možiček noče biti kriv in kaže zato s prstom na tistega, ki pred njim tudi nosi oprtano žival. Ta se je ustavil, pogledal nazaj in je ves začuden, saj kaže s prstom levice nase, z desnico pa naprej, češ da tudi on ne ve nič o tem. Kriv da je bržčas tisti, ki povsem mirno stoji tam spredaj in ima tudi nekaj čez ramo obešenega. — Pod nogami naših možakarjev se med kamenjem spet motajo živali, upodobljene v živahnem gibanju. Ob jelenu je z rdečo barvo zapisano: pigila, kar bi se po naše reklo: primi, zgrabi ga. Ljudska domiselnost se je torej tu polno razživela.«

Drug, nedvomno krogu hrastoveljskega Janeza pripadajoči slikar, je par let po Hrastovljah naslikal ta prizor na severno steno cerkve v Gra-
180 dišču pri Divači. Tu je dosežen višek spremembe viteškega motiva v poljudnega. Zato zasluži, da ga nadrobneje opišemo. Na levi v kotu je stolpasto obzidje, kamor vodi obzidan most. V pomolu se kaže neka ženska. Čez most jezdi Herod na rdečkastem konju in sega za slovo v roko zadnjemu kralju, ki jezdi belega konja. Za to skupino je spremstvo s trobentačem. Z levico kralj visoko dviga svoj dar, gotski ciborij. Sledi jezdec na pramastem konju; drži zastavico in se obrača nazaj h kralju. Sledi trobentač in še en spremljevalec in srednji kralj na rdečkastem konju s ciborijem v levici. Za njim so mlad, dolgolas spremljevalec in zelen hrib z gradom ter zeleno oblečen trobentač črnec. Sledi stari kralj s ciborijem in s spremljevalcem, ki nosi norčevsko čepico, in še en spremljevalec v zeleni kapuci; nadaljnje je novejše okno uničilo. Celoto zaključuje pred štalico sedeča Marija z Detetom, močno podobna oni v Hrastovljah. V levi roki drži rumeno jabolko; Jezus sega z levico po darilu, z desnico pa blagoslavlja. V ospredju je pred jezdeci cela vrsta lovcev: prvi, oblečen v norčevsko obleko z zvončki ima gorjačo; desno pred njim je drug v kratkem oblačilu z golimi nogami; sledi lovec v širokem plašču, opira se na sulico, čez desno ramo mu visi bela žival. Slede medved in lovec s sulico pred seboj, nato lovec v teku, ki se ozira nazaj, ker ga zadržuje pes. Sledi nazaj gledajoči mladenič z veliko kuhalnico čez ramo in velik bel pes, ki se tudi ozira nazaj. Sledi črno oblečen možak, ki nosi čez desno ramo obešeno belo vrečo (moke?). Pred njim je bel pes, ki se zaganja k črnemu kotlu, ki ga nosi na kuhalnico obešenega lovec z lovskim nožem v nožnici; sledi na tleh čepeč lev; ostalo ni več razločno. Vendar slikarju to še ni zadostovalo, zato je poslikal tudi pod to sliko navadno z zastorom prekrito pritličje. Od leve proti desni si slede v pokrajinskem okolju: korakajoč lovec, ki trobi v rog; pes, ki naskakuje bežečega zajca; lovec, ki nosi na rami na kuhalnico obešeno ulovljeno ptico; črnec, ki pije iz čutare, z desno pa drži na vrvi psa, ki se zaganja proti dolgokljuni ptici; v kožo oblečen mož, ki z gorjačo napada sedečega medveda; razkoračen lovec, ki s sulico



Sl. 29. *Stična, križni hodnik, severni krak, obok, dekorativna slikarija ob sklepniku (2. četrtina XIV. stol.)*

zabada merjasca, v katerega se zaganja pes; pelikan, ki si kljuje prsi in krmi v gnezdu čepeče mladiče; konec predstavlja basen o lisici in žerjavu, ki vtika kljun v ozki vrat steklenice. Delavniška zveza tega slikarja s Hrastovljami je evidentna; dokazujejo jo skoraj dobesedno posneti lik Marije, stil in vrsta skupnih ikonografskih motivov. Z živalsko basnijo pa seže prek Hrastovelj nazaj do Vincenca iz Kastva. Ta je spremljevalno motiviko še skromno uporabljal; pri hrastoveljskem Janezu pa opažamo, da je ubral ljudsko struno in se mu motivi že nizajo kar v cele dogodke. Slikar v Gradišču pa, ko je v sliki pohoda kraljev samega nekoliko po svoje variiral ves hrastoveljski program, misli, da še ni pokazal vsega, kar ve in zna. Da je njegova domišljija črpala iz grafičnih predlog, ki so mu bile na razpolago v delavnici, ni dvoma. Tudi v Hrastovljah je ta vpliv dokazan v nekaterih slikah iz cikla o stvarjenju sveta. B. Fučić, M. Prelog, Ksenija Rozman so ugotovili toliko takih virov, da si lahko predstavimo, da so imeli ti slikarji obilo tega gradiva na razpolago. Slikar v Gradišču se ni mogel premagati in je posnel tu mnogo več, kakor je bilo potrebno za sliko pohoda kraljev,



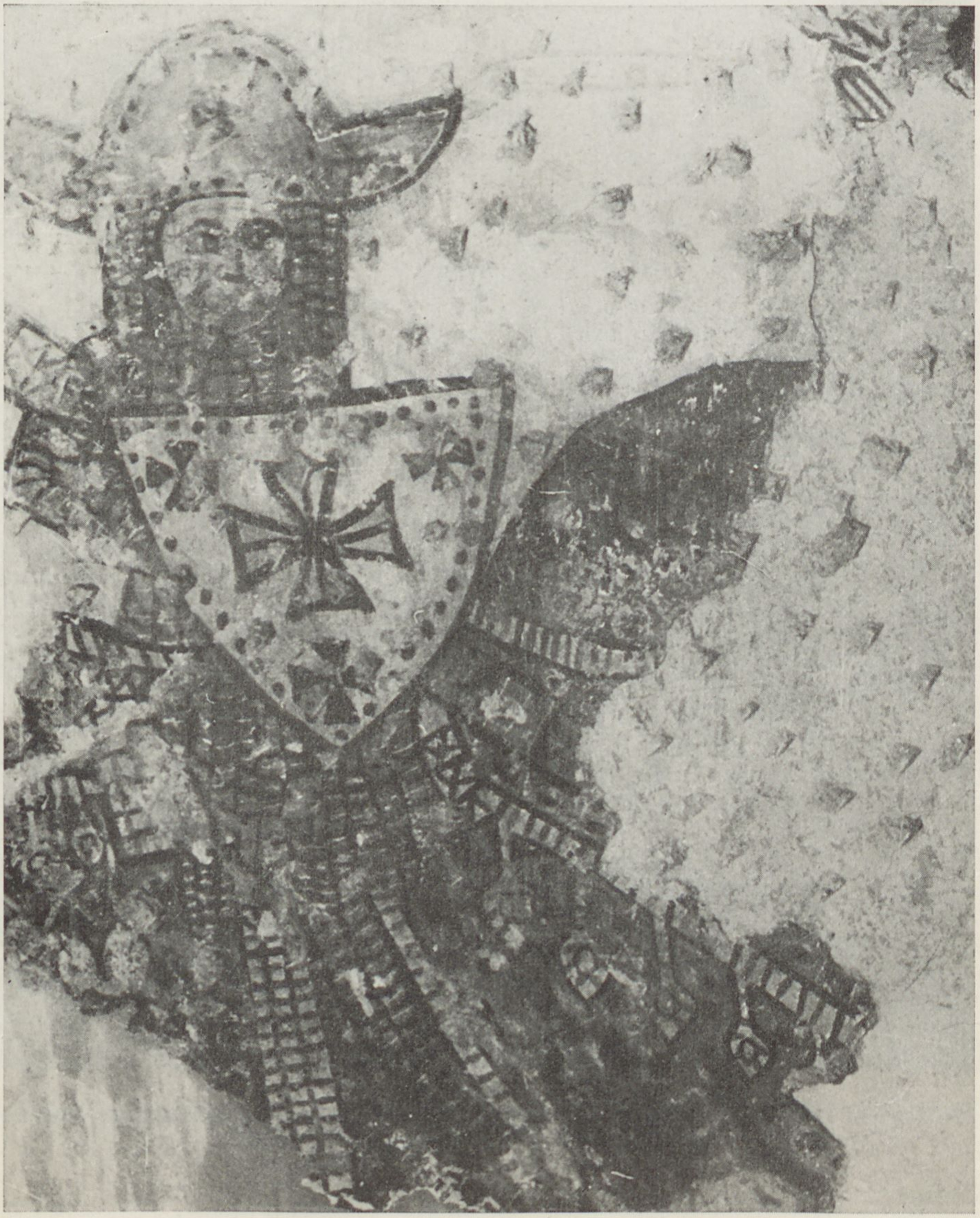
Sl. 30. *Vitanje, južna zunanjščina župne cerkve, Marija v prizoru Križanja (sreda XIV. stol.)*



Sl. 31. *Ptuj, križni hodnik bivšega dominikanskega samostana, vzhodna stena, lestvica popolnosti, Janez Krst., svet škof (okrog 1350)*

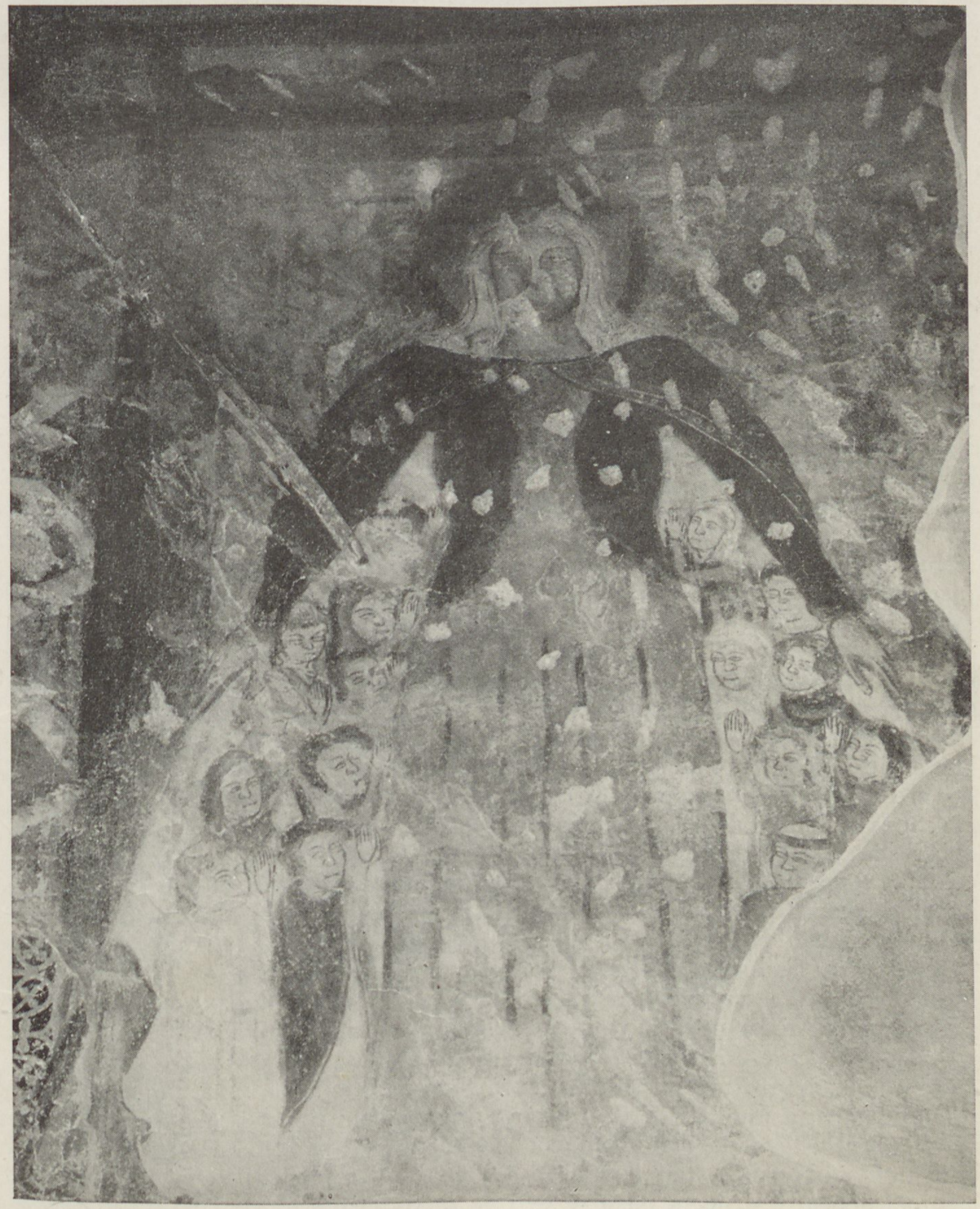
tako da je v njegovi sliki ljudski okus zmagal nad viteškim. S podobno motiviko je slikar v Srednji vasi pol stoletja prej obogatil svojo kompozicijo, ne da bi bil grešil zoper viteško ozračje svoje slike. Čas se je torej temeljito spremenil.

V dosedaj povedanem smo se že seznanili z glavnimi spomeniki te ikonografske predstave, ki spada med najbolj priljubljene pri nas. Dodali bi samo
84 še, žal od vlage skrajno poškodovano sliko na severnem zidu grajske kapele na Turjaku iz srede XV. stol., ki že po arhitekturnem okviru obravnavanega gradivu odraža pravo viteško ozračje.



Sl. 32. *Trnovec pri Sevnici, podr. cerkev, sv. Jurij (sr. XIV. st.)*

Iz splošnega okvira naših spomenikov pa izpada delo Trubarjevega »krovaškega malarja« in njegovega sodelavca, ki je ohranjeno v dveh monumentalno zasnovanih primerih v Nadlesku pri Starem trgu in v Maršičah nad Ortnekom na Dolenjskem. Z odkritjem slikarije v Nadlesku je bilo končno ugotovljeno tudi ime slikarja, ki je bil v resnici Hrvat, saj se je podpisal kot »Meštar Tomas od Senja 1511«. Ta slikar pa je omejil svojo upodobitev na bistvo slovesno razvitega pohoda v pokrajini, kjer se dekorativno šopirijo oranževa drevesa, ne zanimajo pa ga pri nas sicer tako priljubljeni lovski in drugi žanrski prizori.



Sl. 33. *Tupališče, slavolok podr. c., Marija zaščitnica s plaščem (sreda XIV. stol.)*

Vrsto naših upodobitev pohoda Treh kraljev pa zaključuje slika na severni steni podružnice v Iški vasi, ki je, razen ikonografskega tipa in njegovih izročenih sestavin, že popolnoma negotska, težko pa bi jo imenovali kar renesančno. Po nošah sodeč jo postavljamo v čas okrog 1580. Slikarjeva kvaliteta ni kaj posebna, vendar mu je prav v ti sliki uspelo uresničiti izredno monumentalno kompozicijo. Pred pokrajino, ki se shematično gorato pojavlja nad ozadjem, je dolgo obzidje, ki zapira pogled v globino. Slovo zadnjega kralja s Herodom, s katerim se zgodba začenja, pa je izredno mojstrska kompozicija dveh jezdecev, katerih konja sta obrnjena v nasprotno stran, tako da se zadnja konca dotikata, noge konj pod njima pa so premišljeno prepletene; na sredi kompozicije ne manjka tudi figura priljubljenega soudeležnika teh prizorov, grajskega norca.

Drugo mesto po ikonografski zanimivosti in po monumentalni vlogi v celoti poslikanih cerkva predstavlja *Zadnja sodba.* Najstarejši primer je zelo skromen in tudi ne zavzema, kakor večinoma drugod, kakega pomembnega prostora. Je to slika iz začetka XIV. stol. v stari cerkvi sv. Ožbalda na Jezerskem na južni steni. Ohranjena je samo kompozicija, ki nam kaže Sodnika v mavričnem krogu, sedečega na mavrici, na obeh njegovih straneh pa so skupine nerazločnih oseb, o katerih sodimo, da niso apostoli, ki so navadno na tem mestu; spodnji del je tako uničen, da ni mogoče ugotoviti, ali je šlo samo za upodobitev vstajenja mrtvih, kakor pogosto v zgodnjih primerih, ali pa sta bila naslikana tudi peklo in nebesa.

Vse ostale ohranjene slike Sodbe v Sloveniji pa pripadajo, razen dveh, splošnemu srednjeveškemu tipu, ki ga je zahodnoevropska ikonografija prevzela od bizantinske umetnosti; ta je obvladal poznosrednjeveško slikarstvo od XI. do XVI. stoletja, ko je v Sikstinski kapeli v Vatikanu Michelangelo s porabo iste osnovne misli uresničil bujnega življenja polni način, ki je starega izpodrinil. Samo v ljudski umetnosti se je srednjeveški način ohranil skoraj do naših dni.

Srednjeveški način upodabljanja zadnje sodbe se je izoblikoval na Zahodu iz različnih predhodnih pogojnikov posebno v miniaturnem slikarstvu v rokopisih okrog l. 1000, ki so ga ljudje preživljali v strahu, da se bliža konec sveta. Naše znanje o nastanku in razvoju tega ikonografskega zasnutka se opira predvsem na sliko v cerkvi sv. Jurija v Reichenauu iz IX./X. stol., na slavno sliko tega predmeta na zahodni steni stolnice v Torcellu iz XII./XIII. stoletja in na Giottovo kompozicijo v Areni v Padovi iz l. 1306. Zahodna stena je že od prvih monumentalnih primerov naprej določena za to podobo, kar se je izrazilo posebno tudi v kiparskem okrasu velikih gotskih katedral, ko srečujemo to kompozicijo največkrat na nadvratnem čelu (timpanu) glavnega vhoda. Tako se je razvila navpična kompozicija glavnih sestavnih delov slike, ki se deli od zgoraj navzdol na tri pasove. V zgornjem pasu je v sredi v mavričnem krogu (mandorli) na mavrici sedeči Sodnik, obdan od angelov z orodji trpljenja (arma Christi) in sedečih, na dve polovici razdeljenih apostolov, ki so priče te za krščansko miselnost najvažnejše sodbe. Med njimi in Sodnikom ali pa nekoliko niže klečita Marija in Janez Krstnik kot priprošnjika za milo sodbo, ki ju je v tej obliki kot tako imenovano Priprošnjo (Deisis) uvedla v ikonografski program bizantinska umetnost in ju tako ozko zvezala s sliko Sodbe, da nam že sam Kristus Sodnik, obdan od teh dveh priprošnjikov, pomeni skrajšano zadnjo sodbo. Sodnik kaže svoje rane, od ust pa mu izhaja na njegovo desno stran lilija, simbol poveličanja pravičnih, na levo pa meč, simbol obsodbe pogubljenih. Gornji pas s Sodnikom deli od drugega pas stiliziranih oblakov, ki pomeni zemljo in nebesa ločujoči nébes. V drugem pasu se vrši na pokopališču okrog cerkve po angelski trobenti izzvano vstajenje mrtvih. Že tu slikarjeva domišljija ločuje



Sl. 34. *Murska Sobota, prezbiterij gotske župne c., dva apostola (sreda XIV. stol.)*

zveličane od pogubljenih, ki jih tu in tam (Mengeš) že grabijo hudiči, grizejo
117 kače ali pa sami vsaj s prestrašenimi gibi izražajo že med vstajenjem strah pred obsodbo. Zveličani pa vstajajo oblečeni in z rokami sklenjenimi k molitvi. V tretjem, spodnjem pasu pa vidimo v sredi ločitev zveličanih od pogubljenih. To ločitev označujejo že drža Sodnikovih rok zgoraj, simbolično pa lilija in meč. Levo polovico spodnjega pasu, ki ustreza Kristusovi desnici, zavzema slika nebes v obliki obzidanega mesta s svetniki in z blaženimi. Pri vratih sprejema prišleke, ki jih spremljajo angeli, sv. Peter. Včasih stolujeta v mestu po kraljevsko tudi Jezus in Marija ali Abraham in drugi praočetje s culami duš v naročju (Abrahamovo naročje). Desno stran (Sodnikovo levo) pa zavzema veliko odprto zmajevo žrelo, ki predstavlja pekel. Hudiči v fantastičnih, od rogatega kozla izpeljanih oblikah s surovimi kretnjami poganjajo vanj pogubljene, zvezane z verigami. Vsi stanovi so zastopani, v peklu samem pa so včasih uprizorjene najhujše muke, ki ustrezajo kar bujni domišljiji Dantejevega Pekla. Dobri primeri tega tipa so se nam
153 ohranili na notranjščini slavoloka v Žirovnici iz druge četrtine XV. stol. in na južni steni v ladji cerkve na Krtini pri Domžalah iz tretje četrtine XV. stol.; v našem sosedstvu je mlajši sodobnik Janeza Ljubljanskega, Tomaž Beljaški, naslikal ta prizor na notranjščino slavoloka v Vratih (Thörl) na Koroškem. Slika na Krtini predstavlja naravnost klasičen primer rešitve celote v spredaj opisanem načinu. Ta slikar je očividno užival v opisovanju muk; hudiči se uveljavljajo že takoj pri vstajenju, v peklu samem ga mikajo posebno mučenja žensk. Prekaša pa ga po tem krogu delavnici Janeza Ljubljanskega pripadajoči slikar, žal samo v večjem odlomku ohranjene slike Sodbe na severni steni v prezbiteriju župne cerkve v Mengšu iz tretje četrtine XV. stol. Posebno glede pekla je tu mnogo nadrobnosti, ki jih drugod ni. Mengeška slika predstavlja s krtinsko, ki pripada krogu maškega mojstra, in z muljavsko (Janez Ljubljanski 1456) jedro te vrste spomenikov pri nas. Vse tri se z raznimi nadrobnostmi prav dobro izpopolnjujejo in so lepa priča bogastva srednjeveške domišljije. Na muljavski sta posebno obširno pripovedovana vstajenje od mrtvih in pot izvoljenih v nebesa. Široki format stenske ploskve je slikarja nagibal k temu, da je srednji in spodnji pas širinsko povezal. Odrekel se je tudi Mariji in Janezu, ki sta sicer kar obvezna; vstajenje, ki je glavni predmet srednjega pasu, pa je uokviril levo in desno z nebesi in s peklom.

Svojevrstne rešitve predstavljajo Zadnje sodbe v Turnišču, v Godešiču, v Sopotnici, v Žirovnici in na Suhi. V Turnišču je ta dogodek vrinjen zelo
129 podrejeno v celoto slikarije na severni steni; podan je zelo skrajšano in je kompozicijsko podrejen horizontalnim pasovom slikarije. Vsa kompozicija je stisnjena v en pas, tako da imamo v sredi v mandorli (mavričnem krogu mandljeve podobe) na mavrici sedečega Sodnika, na levo od njega klečita Marija in Janez in sedijo apostoli, na desni pa je vstajenje mrtvih iz grobov. Če se je kompozicija levo in desno nadaljevala in vsebovala tudi nebesa in peklo, zaradi uničenosti ni mogoče ugotoviti, lahko pa slutimo, da je bilo tako. Slika v Godešiču iz prve četrtine XV. stol. pokriva vso zunanjščino zahodne stene. Ohranjena je žal samo v odlomkih, moremo pa jo dopolniti toliko, da je bil zgoraj v sredi Sodnik, obdan od angelov, ki drže v nekakih predpasnikih duše in jih prinašajo pred njegov sodni stol. Na straneh sta Sonce in Luna. Levo in desno so angeli, ki igrajo na različna godala. Srednji del je nerazločen, spodaj pa se je vršilo vstajenje, kjer so angeli zbirali duše vstalih v predpasnike in jih odnašali v nebesa. Ob Sodbi je bilo na eni strani upodobljeno komaj še razločno Kolo sreče, ki ga srednjeveška spekulacija povezuje z idejnim krogom zadnje sodbe; v istrski soseščini ga slikar cerkve



Sl. 35. *Knežja njiva pri Starem trgu pri Ložu, južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (sreda XIV. stol.)*

Marije Device na Škriljinah pri Bermu povezuje podobno z idejnim krogom Mrtvaškega plesa, ki zavzema gornji del zahodne stene. Svojevrsten koncept je predstavljala tudi slika na zahodni zunanjščini cerkve v Sopotnici, ki je pa ni več mogoče natančno rekonstruirati. Kot posebnost velja, da so v kompozicijo vključeni tudi Očaki stare zaveze.

Izreden predmet naše srednjeveške ikonografije je *Mrtvaški ples* v Hrastovljah. Na južni steni ladje pokriva zahodno polovico spodnjega pasu slikarije. Upodobljenih je enajst parov, ki predstavljajo vselej okostnjaka, ki je usmeril korak proti desni, za roko pa drži enega predstavnikov takratne družbe in starostnih dob. Začne se z otrokom, ki sedi na zibelki, slede berač, muzikant, trgovec, meščan, menih, škof, kardinal, kraljica, kralj in papež; vsi pokorno slede klicu, da odkorakajo s Smrtjo, samo dva se obotavljata: trgovec moli Smrti z levico polno mošnjo, z desno pa sega v torbo z namenom, da premami Smrt s podkupnino; ker je z obema rokama zaposlen, je Smrt prisiljena, da ga edinega vleče za rob plašča; tudi meščan je z levico segel v torbo, a se pusti brez vidnega odpora za desnico voditi v neizbežno smer. Sprevod se bliža odprtemu sarkofagu-grobu, ob katerem ležita lopata in rovnica, nad grobom pa je razprostrt v celi njegovi dolžini bel list, ki ga

z levico drži na desni strani groba sedeč okostnjak, katerega čeljusti kažejo, da govori ali bere. List, katerega drži, je na sredi videti prepognjen, tako da spominja na dve strani velike odprte knjige. Sledov kakega napisa danes ni mogoče ugotoviti, verjetno pa je, da je bil na listu prvotno tekst, ki se je nanašal na vsebinski pomen slike, sedeči okostnjak pa bi pridigarsko opozarjal vse stanove na usodnost življenja, po kateri smo vsi zapisani smrti. Ta način upodobitve se prav po tem razločuje od drugega primera v cerkvi
160 Marije Device na Škriljinah, ki ga je naslikal l. 1474 Vincenc iz Kastva, glavni predstavnik istrske lokalne slikarske šole, ki jo kot drugi predstavlja prav hrastoveljski Janez iz Kastva. Vincenc je bolj zgovoren kakor Janez; kramarjeva prodajalna, s katero se sprevod zaključuje, je kar bogato založena. Parov je tu deset. Kramarju slede vitez v železnem oklepu, berač, ki se opira na hoduljo, otrok, krčmar s sodčkom vina, kraljica, kralj, škof, kardinal in papež; sprevod je ustavil na desni sedeči okostnjak s perjanico na glavi, ki igra na dude; tudi ostali okostnjaki igrajo na različna glasbila in poskakujejo, kakor da plešejo. Tu je torej upodobljen pravi ples. Tudi sicer kaže, da sta oba slikarja snovala po dveh različnih predlogah, čeprav spadata njuni delavnici v ožjo skupino istrskega slikarstva zadnje tretjine XV. stol.



Sl. 36. *Knežja njiva pri Starem trgu pri Ložu, južna zunanjščina prezbiterija, škof in Jurij v borbi z zmajem (sreda XIV. stol.), ohranjena je povečini samo risba kompozicije*



Sl. 37. *Turnišče, stara župna cerkev, apsida, Kristus v mandorli, ki jo opirajo angeli na gornji plasti (Janez Akvila 1393), na spodnji klečeča angela, ki sta opirala starejšo mandorlo istega predmeta (druga četrtina XIV. stol.)*

Osamljenost teh dveh primerov v našem in istrskem gradivu kaže na to, da je bil pobudnik njegove ikonografske zamisli zunaj našega ozemlja. O tem nas pouči pogled na karto razprostranjenosti te teme, ki je bila na Zahodu prav konec srednjega veka zelo popularna. Propagirali so jo pridigarski redovi. Najslavnejši cikli so bili v minoritskem samostanu Aux Saints Innocents iz l. 1425 v Parizu in dva v Baslu iz okrog 1440, ki so jih širili v risbah in grafičnih kopijah. Pogosto so jih spremljali teksti, s katerimi smrt opozarja svoje sobesednike na minljivost življenja in vsega svetnega. Med motivom plesa in pridige se tudi v splošnem giblje domišljija pobudnikov in ustvarjalcev teh spomenikov. V naši bližini imamo zelo znan primer na kostnici v Metnizu na Gornjem Koroškem iz okr. 1500; drugi je na zunanjščini pokopališke cerkve sv. Virgilija v Pinzolo na Tirolskem. Misel o mrtvaškem plesu je ostala v raznih variantah živa prav do naših dni. Za širjenje ima največ zaslug grafična in tiskarska razmnožitev. Najbolj znan je pač l. 1538 prvič izdani Mrtvaški ples Hansa Holbeina ml. Pri nas je dobil močan odmev v knjižici Theatrum mortis humanae, ki jo je l. 1682 izdal J. V. Valvasor po risbah Ivana Kocha. Ta se je v prvem delu, »Mrtvaški ples«, naslonil na Holbeina, v drugem je samostojno upodobil razne načine smrti, v tretjem pa muke pogubljenih v peklu.

Izmed večjih cikličnih zasnov sta tudi pri nas najbolj razširjena Pasijon in Marijino življenje.

Življenje in trpljenje Gospodovo spada med osnovne sestavine krščanske ikonografije. Posamezne prizore srečamo s prvimi upodobitvami dogodkov iz zgodovine krščanstva že v starokrščanski dobi. Kot stalno se ponavljajoča vrsta slik s prizori Gospodovega trpljenja pa se je »pasijon« razvil šele

v zrelem srednjem veku. Prvi večji cikli pripadajo umetnosti ottonske dobe, svojo popularnost in končno zaokrožitev pa dožive šele v sledečih stoletjih pod vplivom mistike. V končni obliki je obsegal pasijon okrog 25 do 30 prizorov. Za uvod mu je služilo pogosto spremenjenje na gori Tabor ali obujenje Lazarja, pravi začetek pa predstavlja redno Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem. Vrsto slik pasijona v ožjem smislu pa pogosto zaključujejo prizori Kristusovega poveličanja po smrti, njegovo prikazovanje ženam in Tomažu, prihod sv. Duha ali vstop v predpekel.

Temu splošnemu okviru ustrezajo tudi v Sloveniji ohranjeni ali znani pasijonski cikli. Najvažnejši so veliki cikli: v rotundi na Selu v Prekmurju, na fasadi cerkve v Crngrobu, v prezbiteriju cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu in v cerkvi sv. Petra nad Begunjami. V novejšem času so se tem pridružili še pasijonski cikli v Hrastovljah, v Bodeščah, v Srednji vasi, še ne dokončno odkriti v Bodovljah pri Škofji Loki, v Vrbi, in v Vitanju.

* V poznoromanski rotundi na Selu, ki je bila okrog 1400 vsa poslikana, je bil pasijon glavna sestavina slikarije. Pokrival je v kupoli v vencu podob njen spodnji rob, v ladji pa vso južno polovico kroga stene, medtem ko je severno pokrivala slika sv. Treh kraljev. Pasijon je obsegal 13 prizorov: 1. Vhod v Jeruzalem, 2. Zadnja večerja, 3. Oljska gora, 4. Juda prevzema od velikih duhovnikov denar, 5. Judov poljub, 6. Pilat si umiva roke, 7. Bičanje, 8. Kronanje s trnjevo krono, 9. Simon pomaga Jezusu nositi križ, 10. Križanje, 11. Snemanje s križa, 12. Vstajenje, 13. Jezus v predpeklu. Ikonografsko zanimiva je v prvi vrsti deveta slika, kjer vodijo v sprevodu z Jezusom oba razbojnika in nosijo tudi njuna dva križa.

Pasijonski ciklus na fasadi prve gotske cerkve v Crngrobu predstavlja danes edino skoraj v celoti ohranjeno poslikano fasado pri nas. Njegov slikar pripada skupini furlanskih, od srede XIV. stol. pri nas nastopajočih slikarjev. Podpis obiskovalca v ostenju okna z letnico 1410 nam nudi termin, pred katerim je slikarija nastala, ki pa ga je treba premakniti še za nekaj desetletij nazaj v drugo polovico XIV. stol. Prvotno je obsegal okrog 15 prizorov, ohranilo pa se jih je 10: Zadnja večerja, Oljska gora, Judov poljub, Jezus pred Pilatom, Kronanje s trnjevo krono, Jezus nosi križ, Jezus na križu z žalujočima Marijo in Janezom, Snemanje s križa, Polaganje v grob in Vnebohod. Kljub skromni kvaliteti vzbuja ta slikarija našo posebno pozornost, ker se v več črtah zrcali tako v izrazu, v kompoziciji in v gibih odmev Giottove umetnosti. Tako v povišani izraznosti obrazov pri Snemanju s križa in pri Polaganju v grob. Posebno velja to za kompozicijo Zadnje večerje,



Sl. 38. *Radgona, zasebna stavba, Obleganje nekega mesta (Janez Akvila okrog 1390)*



Sl. 39. *Turnišče, severna stena ladje stare župne c., Ladislav zasleduje Kumana, ki je ugrabil madjarsko deklico (Janez Akvila s sodelavci 1389)*

kjer je skupina s hrbti k nam obrnjenih apostolov in njih draperija očividen potomec Giottovih figur v istem prizoru v Areni v Padovi. Prav tako giottovska sta skupina spečih apostolov na sliki Oljske gore in lik Marije Magdalene z lasmi razpuščenimi po hrbtu na sliki Polaganja v grob. Tu imamo enega prvih pojavov za koroško, gorenjsko in štajersko gradivo druge polovice XIV. in prvih desetletij XV. stol. značilne, na giottovske vplive cepljene italijanske slikarske smeri, katere nositelji so, kakor vse kaže, predvsem furlanski slikarji. Zunanje druži slikarijo na fasadi v Crngrobu s to smerjo tudi značilni cosmatski mozaični ornament, ki uokvirja slike. Skoraj isti kakor pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, kjer srečamo prav tako na delu furlanskega mojstra, je tudi tip Jezusovega obraza na sliki Križevega pota.

V Slovenjem Gradcu je med leti 1450 do 1460 naslikal na severno steno prezbiterija pasijon s 27 prizori slikar Andrej iz Ottinga, ki je po svojem umetniškem značaju v slovenskem gradivu čisto osamljen in verjetno pripada krogu južnonemških slikarjev. Odlikuje ga izreden pripovedni slog in ekspresivno učinkovita, po psihološki poglobitvi izraza nevsakdanja, resnično reli- 141–144

giozna zasnova. Njegov pasijon obsega tele prizore: 1. Obujenje Lazarja, 2. Judov posvet z velikimi duhovni, 3. Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem, 4. Izgon kupčevalcev iz templja, 5. Jezus in grešnica, 6. Juda prejema od velikih duhovnov denar, 7. Zadnja večerja, 8. Oljska gora, 9. Judov poljub, 10. Jezus pred Kajfo, 11. Jezus pred Herodom, 12. Bičanje, 13. Kronanje s trnjevo krono, 14. Ecce homo! 15. Pilat si umiva roke, 16. Marija sreča trpečega Sina, 17. Simon mu pomaga nositi križ, 18. Jezusa pribijejo na križ, 19. Prizor z Longinom, 20. Snemanje s križa, 21. Objokovanje mrtvega Jezusovega trupla, 22. Polaganje v grob, 23. Speči stražarji stražijo zapečateni grob, 24. Vstajenje, 25. Noli me tangere!, 26. Vnebohod, 27. Prihod sv. Duha. Posebnosti tega cikla so tele: Posvet velikih duhovnov z Judo in še posebna slika z izplačevanjem vsote, prizor z grešnico, zastraženi grob in posebno slika objokovanja, v kateri žalujoča Marija, upodobljena v obliki t. im. Pietà, ki je kiparska zasnova, in štiri druge žalujoče osebe na pretresljivo iskren, na giottovskega spominjajoč način izražajo svojo žalost.

V cerkvi sv. Petra nad Begunjami je naslikal slikar Jernej iz Loke okrog l. 1530 do 1540 pasijon na vso severno in deloma na zahodno steno. Na zahodni
217 steni se je ohranil samo del enega prizora, dobro pa je ohranjena severna stena. Vseh ohranjenih prizorov je 25, utegnilo pa jih je biti prvotno do 30. Umetnostni značaj Jernejevih slik, kakor njegovih del sploh, je malopomemben, ikonografsko pa mnogokrat zanimiv. V splošnem posnema vestno izročene ikonografske tipe brez osebne poglobitve. Ohranjeni so tile prizori: 1. Obujenje Lazarja, 2. Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem, 3. Izgon kupčevalcev iz templja, 4. Zadnja večerja, 5. Jezus umiva apostolom noge, 6. Oljska gora, 7. Jezus pred velikim duhovnom, 8. Pilat si umiva roke, 9. Peter zataji Jezusa, 10. Bičanje, 11. Bičanega Jezusa odvežejo od stebra, 12. Kronanje, 13. Zasramovanje kronanega Jezusa z zavezanimi očmi, 14. Ecce homo!, 15. Jezusa vodijo od Pilata, 16. Simon pomaga nositi križ, 17. Jezusa slačijo, 18. Jezus sedi na na tleh ležečem križu in opazuje, kako vrtajo luknje, 19. Križanje, 20. Snemanje s križa, 21. Polaganje v grob, 22. Jezus pred peklom, 23. Vstajenje, 24. Neverni Tomaž, 25. Srečanje od smrti vstalega Jezusa z ženami. Posebnost tega cikla so predvsem Umivanje nog apostolom, Padec bičanega, ko ga odvezujejo od stebra, Zasramovanje kronanega z zavezanimi očmi in Na križu sedeči Jezus opazuje vrtanje lukenj. Zdi se, da so pri teh cikličnih zasnovah pasijona sodelovali na Koroškem v več primerih ohranjeni »postni prti« (Fastentuch), katere so na veliki teden obešali pred oltarje (Krka, Haimburg itd.). Enostavna razdelitev kakor tudi bogata pripovedna izbira prizorov kaže na ta izvir.

Kristusovemu trpljenju je bil posvečen tudi ikonografski okras prezbiterija cerkve sv. Ožbalda na Jezerskem, slikan od neznanega alpskega slikarja konca XV. stol. Kolikor ga je mogoče rekonstruirati, je obstajal iz
184 11 prizorov: 1. Oljska gora, 2. Judov poljub, 3. Obešeni Juda, kateremu se je odprl drob in hudič grabi po njegovi duši, 4. Kristus pred Pilatom, 5. Vezanje Jezusa k stebru pred bičanjem, 6. Kronanje, 7. Ecce homo!... 11. Srečanje z Marijo.

V Ladji pri Medvodah so krasile pasijonske scene iz srede XV. stol. v širokem, vso steno pokrivajočem pasu ladjo cerkve. Ugotovljeni so bili ostanki Zadnje večerje, Oljske gore in učinkovit odlomek Judovega poljuba.

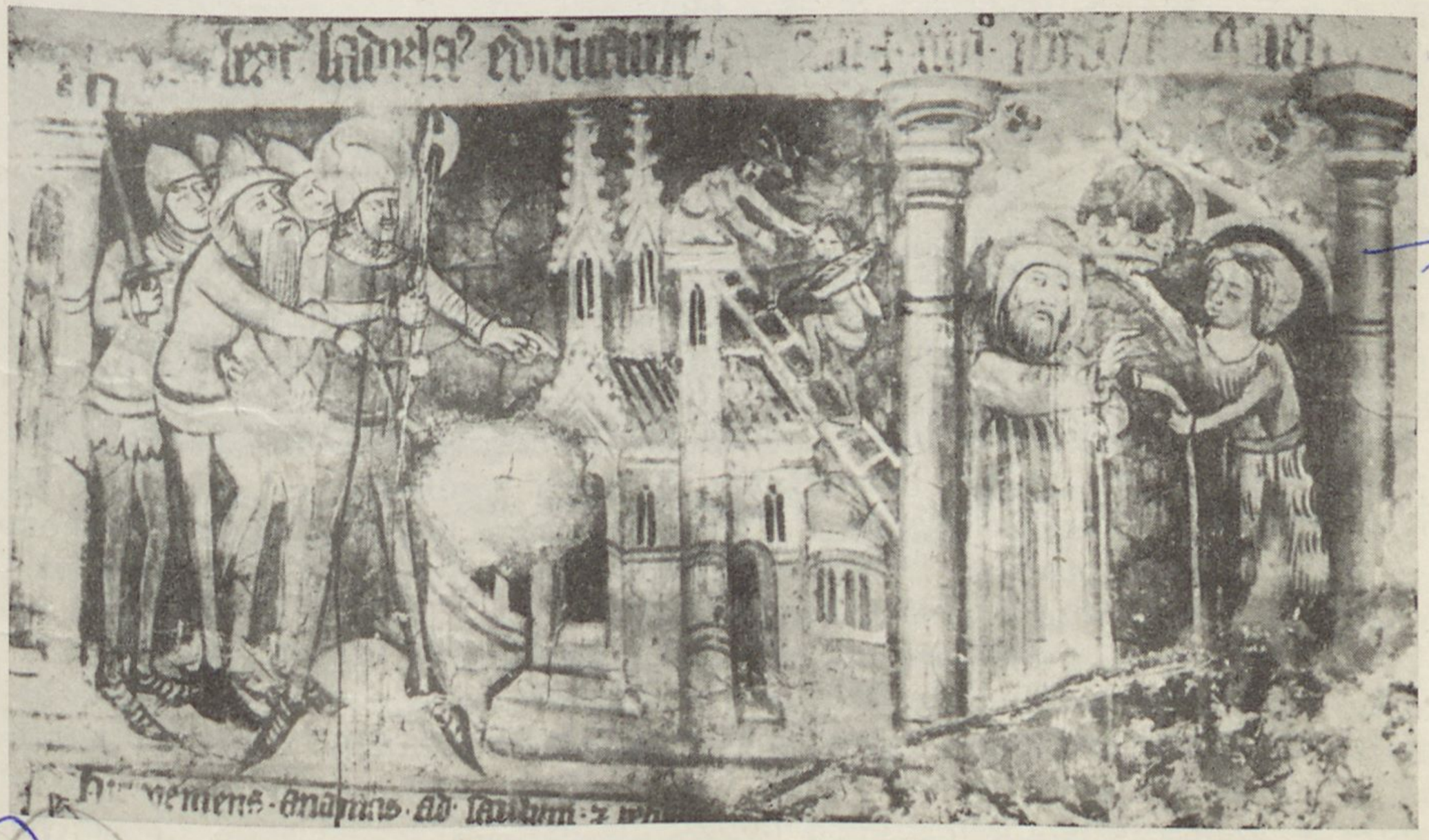
Pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko je pokrival pasijon vso južno steno in del zahodne. Slikar pripada krogu furlanskih slikarjev začetka XV. stol. Odkriti so bili tile prizori: 1. Oljska gora, 2. Judov poljub, 3. Kristus pred Pilatom, 4. Kronanje, 5. Obešeni Juda.

Pogosto so slikali pasijonske prizore kot del cikla Jezusovega življenja. Tako v najstarejšem primeru v Sloveniji v spodnji plasti slik v ladji cerkve



Sl. 40. *Turnišče, vrh slavoločne stene stare župne c., Bitka pri Kisvardi (Janez Akvila s sodelavci 1389)*

na Vrzdencu iz zač. XIV. stol., kjer sta se v odlomkih ohranila Križanje in Snemanje s križa. V župni cerkvi v Vitanju so se na severni steni ladje ohranili v vrsti slik iz okr. 1450 Slovesni vhod v Jeruzalem, Zadnja večerja, Pilat si umiva roke in Križanje. V cerkvi Marija Gradec pri Laškem so iz l. 1526 tile prizori: Križanje, Snemanje s križa in Oljska gora. Odlomki pasijona iz konca XIV. stol. so bili odkriti tudi pri podiranju ladje cerkve pri Sv. Juriju v Prekmurju. Na Muljavi pa je Janez Ljubljanski l. 1456 naslikal v vrhnjem pasu v prezbiteriju prizore iz pasijona. Ohranili so se sledeči: 1. Oljska gora, 2. Zasramovanje s trnjem kronanega, 3. Simon pomaga nositi križ (v sprevodu sta oba razbojnika), 4. Polaganje v grob, 5. Vstajenje.



Sl. 41. *Turnišče, južna stena ladje stare župne c., Ladislav zida cerkev in nepojasnjen prizor s puščavnikom (Janez Akvila s sodelavci 1389)*

Po osamosvojitvi posameznih motivov iz pasijona ali v zvezi z njegovo vsebino je nastalo pod vplivom mistike in iz potreb pobožne pobude več ikonografskih tipov nabožno meditativnega značaja. Med pesebno razširjene spada t. im. Pietà, ki smo jo srečali v sliki objokovanja mrtvega Kristusa v Slovenjem Gradcu in v križevi kapeli na Ptujski gori. Sicer pa je razširjen v Sloveniji konec srednjega veka ta tip predvsem kot kiparski motiv.

Najvažnejše pa je vsekakor *Križanje,* ki je postalo za kristjane nabožna podoba v najožjem smislu. V slovenskem slikarstvu imamo dobre primere: Na Visokem iz l.1443 (Janez Ljubljanski) na slavoloku v ladji; v Podzidu iz okr. 1460 na južni strani v prezbiteriju z odlično glavo Križanega; v Vrbi na južni zunanjščini ladje iz zač. XV. stol. z močno ekspresivnim izrazom žalosti pri Mariji in Janezu; v lopi za cerkvijo sv. Janeza v Bohinju iz okr. 1530 (Jernej iz Loke); na južni zunanjščini cerkve sv. Petra nad Begunjami iz okr. 1530 (Jernej iz Loke); v Lanišču na južni zunanjščini prezbiterija iz srede XV. stol.; pri Sv. Lovrencu nad Preddvorom na južni zunanjščini ladje; na Mačah iz l. 1467 eno najlepših slovenskih križanj, ikonografsko posneto po Mojstru E S in še več drugih kakor npr. v Vitanju in Zakalu.

Drug tak motiv je Veronikin prt z obrazom Zveličarjevim, t. im. *Vera icon.* Dobre primere imamo nad slavolokom v ladji cerkve v Žirovnici iz 1. pol. XV. stol., pod vzhodnim oknom prezbiterija na Jezerskem iz konca XV. stol., na steni slavoloka v prezbiteriju cerkve na Vihru iz okr. 1500, kjer razprostirata prt s podobo dva angela, v Brodu v Bohinju itd.

Zelo razširjen je bil tudi *trpeči Jezus* raznih oblik, ki so se razvile po mistični spekulaciji v zvezi z legendo o prikazni sv. papeža Gregorija. Ikonografsko izhodišče za to vrsto slik je bizantinska ikona, ki se časti v cerkvi S. Croce v Rimu. Najbližji temu vzoru je tip Jezusa, stoječega do pasu v sarkofagu in pred križem, na katerem so obešeni predmeti, s katerimi so ga mučili, tako imenovana Arma Christi. V tej obliki ga imamo na votivni sliki pod zvonikom bivše dominikanske cerkve v Ptuju iz srede XIV. stol., nad stranskim vhodom župne cerkve v Kostanjevici iz k. XIV. stol., pod vzhodnim oknom v prezbiteriju na Plešivici pri Žužemberku iz zač. XVI. stol., pri vhodu v cerkev Sv. Janeza nad Dravčami iz 1. pol. XV. stol. in nad vhodom na fasadi cerkve v Bodeščah iz okr. 1500.

Drugo obliko predstavlja v celo figuro podaljšani, s plaščem odeti trpeči Jezus pred križem in ozadjem, po katerem so raztreseni razni predmeti vsakdanje porabe, s katerimi ga človek vsak dan iznova lahko muči. Najstarejši te vrste je odlomek take slike v križnem hodniku dominikanskega samostana v Ptuju iz okr. l. 1350. Najbolje je ohranjena izredno učinkovita slika na severni zunanjščini prezbiterija v Bodeščah iz začetka XV. stol. Le v odlomkih ohranjeni pa sta taki sliki na severni zunanjščini ladje cerkve sv. Petra pri Trebelnem iz konca XV. stol. in v Gostečem iz konca XIV. stol.; o tem smo govorili že v zvezi z ikonografijo Svete Nedelje.

Za izraz Kristusa kot mistične podobe Evharistije je v zvezi z Gregorijanskim trpečim Jezusom ikonografija poznega srednjega veka izdelala še tretji tip, ki predstavlja nagega, z ranami pokritega Jezusa v zvezi s kelihom ali vinsko trto in pšenico. V Sloveniji imamo tri primere te vrste. Dva pripadata krogu Janeza Ljubljanskega. Prva slika iz l. 1443 je v slavoloku na
115 Visokem in predstavlja stoječega Jezusa, čigar kri iz peterih ran se steka v kelihu. Druga je iz srede XV. stol. nad stenskim tabernakljem v prezbiteriju v Mengšu in predstavlja stoječega Jezusa, ki mu skozi rane na nogah in rokah raste na eni strani vinski trs, na drugi pšenica, kri z ran pa se zbira v kelihu. Čisto renesančno oblikovan je tretji evharistični Jezus na severni steni cerkve Marija Gradec pri Laškem iz l. 1526. Predstavlja z ranami pokritega Jezusa obdanega od vinske trte z grozdi in pšenice.



Sl. 42. *Turnišče, severna stena ladje stare župne c., Pokop trupla sv. Katarine, levo donator z napisnim trakom (Janez Akvila s sodelavci 1389)*

Po pomembnosti drugo je v krščanski ikonografiji nedvomno *Marijino življenje.* Kot ciklus je pri nas na prvem mestu Marijino življenje pri Sv. Primožu nad Kamnikom, v istrski soseščini pa ono v cerkvi M. D. na Škriljinah pri Bermu.

Marija stoji že od samih začetkov krščanske ikonografije v umetnosti vedno enakopravno ob strani svojemu sinu. Kakor v skrivnost njegovega življenja in trpljenja je pobožna domišljija tudi neprestano grebla v skrivnost

Marijinega pojáva in njenega življenja. Cerkveno priznana pisana tradicija molči o njenem dekliškem življenju, pač pa poročajo o njem t. im. apokrifni evangeliji celo vrsto mikavnih zgodb. Te so delovale od XI. stol. dalje tudi na likovno domišljijo Zahoda, kjer sta jih razširila posebno Speculum historiae Vincenca iz Beavaisa in Legenda aurea. Popularno pa je postalo to apokrifno, zgodovinsko ne izpričano Marijino mladostno življenje od začetka XIV. stol. dalje, ko je naslikal v kapeli v Areni v Padovi slavni ciklus Marijinega življenja Giotto.

Nešteti cikli slik Marijinega življenja, ki so nastali poslej na severu in jugu Evrope, se opirajo, kolikor predstavljajo Marijino življenje do evangeljsko izpričanih zgodb, na sledečo apokrifno povest: Joahim je ostal po 20 letih zakona z Ano brez otrok. Na praznik je veliki duhoven odklonil njegov dar in ga odslovil iz templja. Žalosten se je odpravil med pastirje in preživel 40 dni v postu in molitvi. Ana je med tem molila k Bogu, naj jo blagoslovi. V prikazni ji je angel napovedal, da bo dobila otroka. Prav tako je angel v prikazni sporočil Joahimu, naj se vrne, ker bo Ana spočela. Po zahvalni daritvi se je vrnil in se srečal z Ano pred Zlatimi vrati v Jeruza-
192 lemu, kjer se je po pobožnem pojmovanju s poljubom izvršilo brezmadežno spočetje Marije. Ko je Marija doživela deseto leto, je odšla v tempelj, da bi služila Bogu. V templju je predla škrlat, šivala in molila. Tovarišice so ji sešile s klasjem okrašeno obleko. Ko je imela 14 let, jo je želel veliki duhoven poročiti, kar pa je odklonila. Po višjem naročilu, sporočenem mu v prikazni, je sklenil izročiti jo v varstvo možu iz rodu Judovega. Zato je povabil vse neoženjene moške rodu Judovega v tempelj in naročil, naj oddajo palice; v najsvetejšem se bo čudežno pokazalo, kateri je izbran. Ko so palice razdelili, se je zdelo, da se čudež ni zgodil; izkazalo pa se je, da so pozabili na Jožefovo palico. Ko so mu jo izročili, se je napoved čudeža izpolnila — palica je pognala cvet in Jožef je postal zaročenec Marijin. Nadaljno zgodbo Marijinega življenja pa nam izpričujejo v zvezi z Jezusovim rojstvom in življenjem že evangeliji.

V tem apokrifnem okviru so zasnovali srednjeveški umetniki venec podob iz Marijinega življenja. Pričenjali so ga z odklonitvijo Joahimovega daru, končevali pa z zaroko Marije z Jožefom. Največji vpliv na razvoj te zamisli je imel že imenovani ciklus v kapeli v Areni v Padovi, na katerega so se naslanjali mnogi italijanski slikarji XIV. in XV. stoletja. Vrh razvoja in nekak mejnik v življenju tega ikonografskega koncepta pomeni vrsta slik, ki jih je v cerkvi S. Maria Novella v Florenci naslikal v osemdesetih letih XV. stol. Domenico Ghirlandaio, ki je nabožne prizore izpremenil v reprezentativne dogodke iz sodobnega življenja.

Tudi na severu je doživelo Marijino življenje bujen razvoj od starejših primerov v oknih katedral, prek slikanih tabel krilnih oltarjev do severnega razvojnega vrha te naloge v grafičnem Marijinem življenju A. Dürerja.

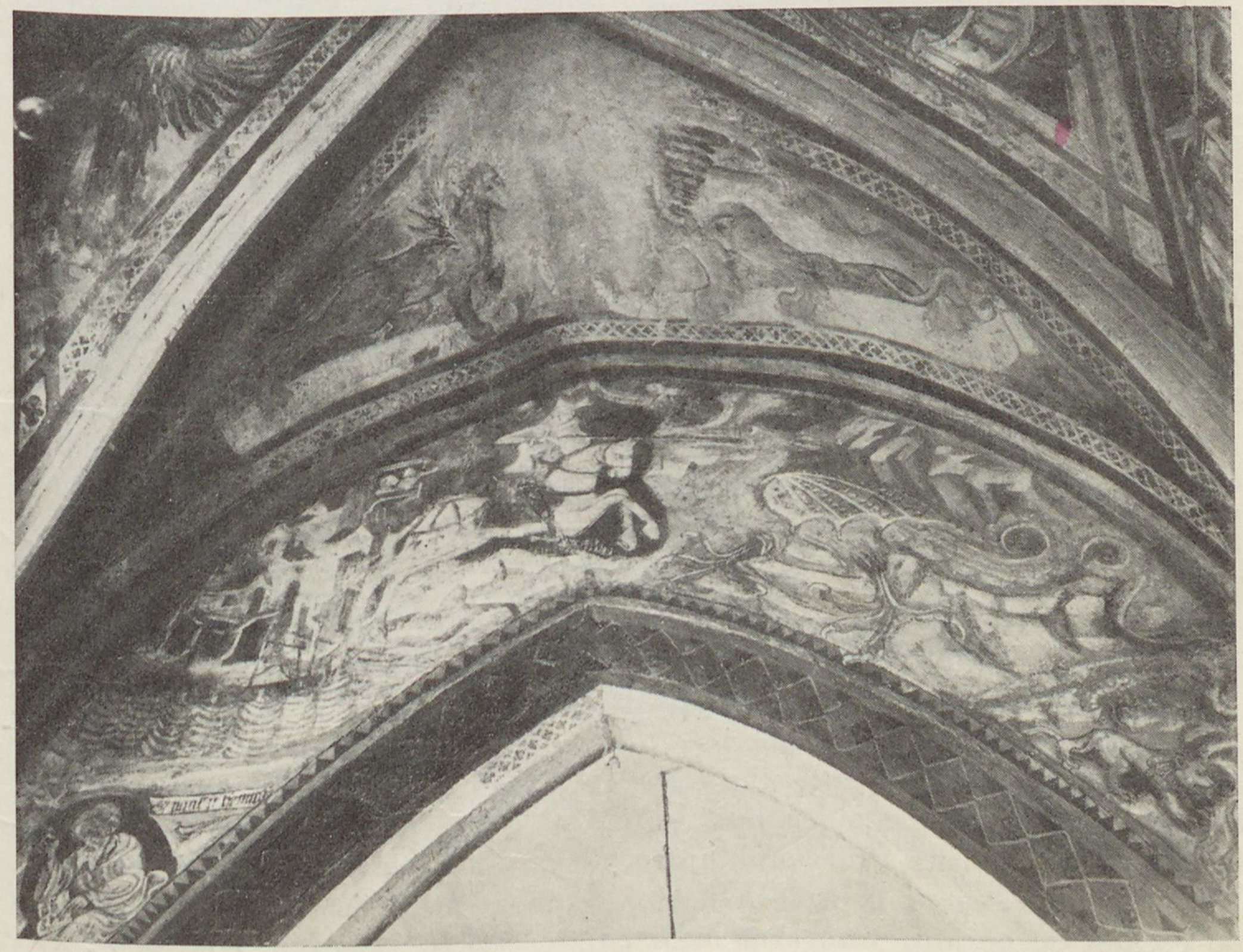
Le redko predstavljajo umetniki samo apokrifno Marijino življenje od
159 zavrnitve Joahimove daritve do zaroke z Jožefom, ampak jim največkrat služijo prizori iz apokrifne zgodbe kot uvod v evangeljski del Marijinega in Jezusovega življenja. Tudi število in izbira prizorov sta zelo različna; število se giblje nekako med 12 prizori (Giotto) in štirimi (Mojster Marijinega življenja v Kölnu) ali tudi manj.

Naš največji ciklus Marijinega življenja pri Sv. Primožu nad Kamnikom se odlično uvršča v ta razvoj: Na južni steni je naslikano Marijino življenje od zavrnitve Joahimove daritve do darovanja novorojenca v templju, na severni steni pa poklonitev Treh kraljev in Marija s plaščem kot varuhinja človeštva pred nadlogami. Marijino življenje obsega 12 prizorov: 1. Veliki duhoven odklanja pred oltarjem ovco, ki jo je nameraval darovati

Joahim. 2. Joahim spi na pašniku z ovcami; angel mu sporoča veselo novico, 3. Joahim in Ana se objemata pred Zlatimi vrati, 4. Rojstvo Marije, 5. Marija vstopa v tempelj, 6. Marija pri tkanju, 7. Oznanjenje po angelu, 8. Zaroka Marije z Jožefom v ospredju, v ozadju mladeniči s suhimi vejicami, 9. Obisk pri teti Elizabeti, 10. Rojstvo Jezusovo, 11. Obrezovanje in 12. Darovanje Novorojenca v templju. K temu ciklu spada tudi slika nad vrati, katera predstavlja Ano, ki poučuje Marijo v svetem pismu.

Stilistični značaj tega cikla je kljub mnogim gotskim nadrobnostim, kljub ozki zvezanosti s srednjeveško tradicijo in kljub gotskemu krogovičju, ki obdaja slike, severno renesanski. Čut za resničnost, ki se javlja v mnogih posameznostih, v gotskih in renesanskih prostorninah, ki so naslikane z ljubeznijo in v nadrobnostih, kakor je gotska kadilnica poleg oltarja v prvi sliki, je posebno močen v upodobitvi sodobnega pohištva na sliki Marijinega rojstva, v leseni mizici z brisačo in košaro na sliki vstopa Marije v tempelj ter v učinkoviti notranjščini sobe, kjer tke Marija s tovarišicama, katerih ena navija klopčič preje, druga pa z občudovanja vrednimi resničnostnimi gibi šiva obleko.

Po svojem stilističnem značaju ta slikarija ni osamljena v alpskem gradivu. O. Benesch jo je pripisal celo krogu enega glavnih mojstrov zač. XVI. stol. v vzhodnih alpskih deželah, slikarja »oltarja iz Kranja« v Narodni galeriji na Dunaju, v čemer mu ne morem slediti, priznavam pa slogovno sorodnost. Po stilističnem značaju sorodne so tudi slike iz l. 1526 v cerkvi Marija Gradec pri Laškem in slike na zunanjščini oktogona pri cerkvi v Gospe Sveti na Koroškem iz l. 1521. Po splošnem slogovnem čutu, po načinu



Sl. 43. *Martjanci, župna c., notranja stran slavoloka, sv. Jurij v borbi z zmajem (Janez Akvila 1392)*



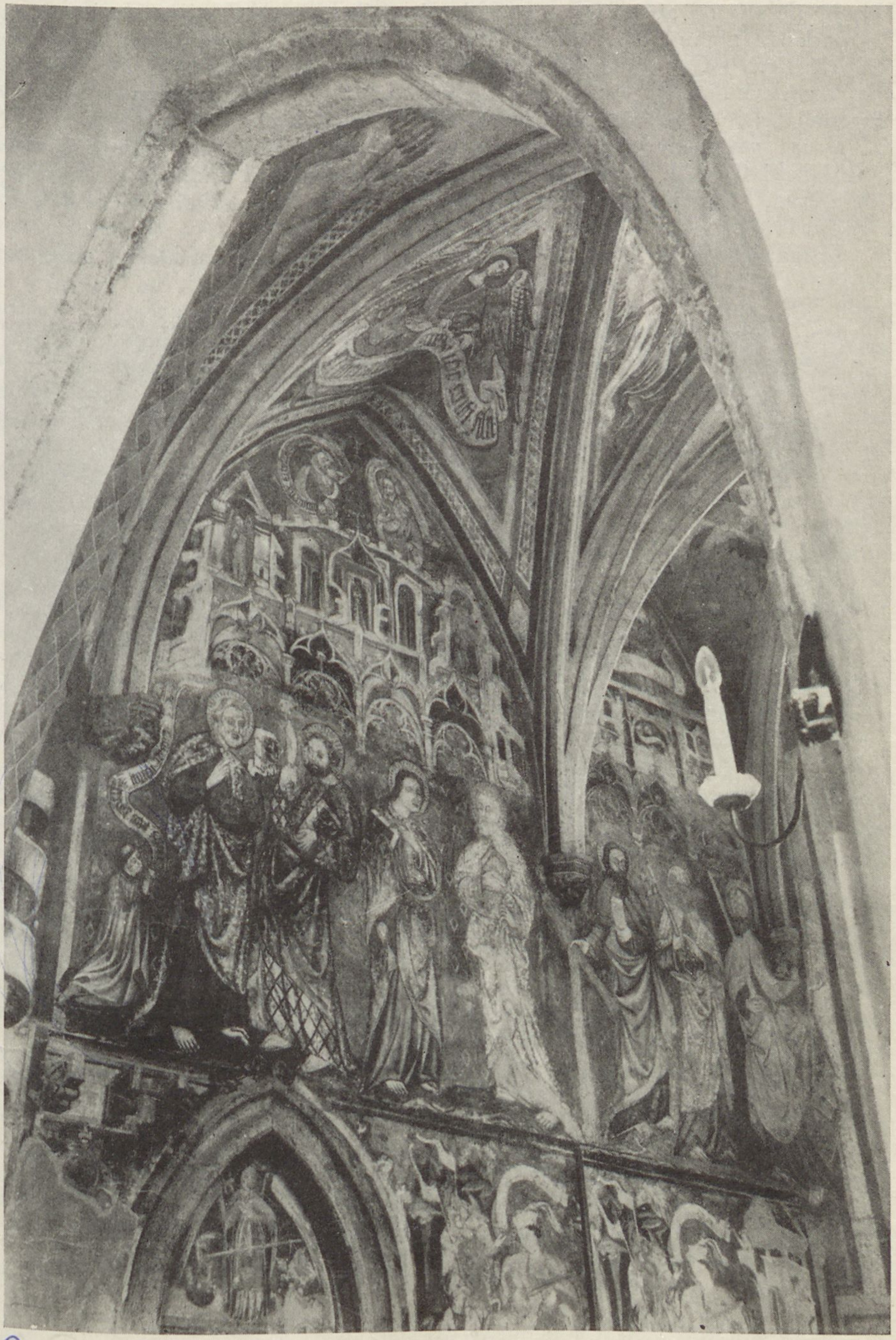
Sl. 44. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, prezbiterij podr. c., apostol (slikar primorske smeri sredi XIV. stol.)*



Sl. 45. *Turnišče, severna stena prezbiterija stare župne c., apostol (Janez Akvila s sodelavci 1383)*

likovne interpretacije dogodkov in tudi po kompoziciji nekaterih prizorov pa opažamo značilno sorodstvo s prizori iz Marijinega življenja, ki jih je naslikal v 2. desetletju XVI. stol. na zunanjščini notranjih kril velikega oltarja pri Sveti krvi (Heiligenblut) na Koroškem mojster M. R. (Marx Reichlich). Tako se uvršča ciklus Marijinega življenja pri Sv. Primožu, ki je po svoji lepotni strani in čisto umetnostnem značaju ena največjih vrednot slovenske spomeniške zakladnice in za alpsko upodabljajočo ozračje v dobi prehoda v renesanso po slogu in po ikonografskem izrazu značilen, kot širše pomemben spomenik ob dela Janeza Ljubljanskega in njegovega koroško-kranjskega kroga. Tudi v njem še deluje živa sila konservativnega alpskega idealizma, ki je značilno snoval v delih Friderika Beljaškega, Janeza Ljubljanskega, Tomaža Beljaškega, Marxa Reichlicha in sorodnih.

Slike *Marijine smrti* so se ohranile v dveh variantah. Prva predstavlja na tradicionalen način Marijo ležečo na mrtvaški postelji, za katero stoje apostoli, ki žalujejo in opravljajo obsmrtne molitve, druga pa mlajši način, ko Marija umira kleče poleg postelje, oprta po enem izmed apostolov. Obakrat navadno Jezus prevzema njeno dušo. Prvi način imamo v sliki na Tinjskem pri Žusmu iz zač. XV. stol. Ikonografsko posebno bogat primer pa se nam je ohranil v severni ladji župne cerkve v Vuzenici iz srede XV. stol., kjer Marija umira v realističnem okolju sodobnega pohištva, ob spremstvu zborov angelov sprejema Jezus dušo Marije, nad njim pa se dviga



Sl. 46. *Martjanci, severna stena prezbiterija župne cerkve, apostoli, levo klečeč donator župnik Erazem z molitvenim napisnim trakom (Janez Akvila 1392)*

Marija obdana od angelov k nebu, kjer jo pričakuje sv. Trojica, da jo krona. Na podoben način je nekako istočasno združil oba prizora slikar v prezbiteriju cerkve sv. Justa v Koseču na Goriškem. Najmlajša slika te vrste je ona v cerkvi Marija Gradec pri Laškem iz l. 1526. Slika Marijine smrti v Vuzenici pa je kombinirana z vnebovzetjem in kronanjem v nebesih.

Drugi način pa predstavljata sliki v prezbiteriju na Muljavi (Janez Ljubljanski 1456) in v prezbiteriju cerkve sv. Petra nad Želimljem iz nekako
232 istega časa. Temu tipu pripada tudi slika Konrada Laiba-Pfeninga na oltarju v Ptuju iz 1450—60.

Kronanje Marije po sv. Trojici je naslikano kot samostojna slika na Muljavi (1456, kot votivna slika), na Suhi (sreda XV. stol.), na Turjaku iz
77 srede XV. stol., v Turnišču (1. pol. XIV. stol. in l. 1389), v cerkvi Marija Gradec (1526), v Hrastovljah itd.

V Marijin krog spada tudi sicer posebno kot plastična skupina razširjena ikonografska zasnova sv. Ane Samotretje, ki je idejna predhodnica brezmadežno spočete. V slikarstvu imamo primer iz srede XV. stol. na Turjaku in iz l. 1523 v Marenbergu.

Freske pri Sv. Primožu pa se odlikujejo tudi po tem, da vsebujejo eno najzanimivejših slik *Marije s plaščem* kot pribežališča človeštva pred nadlogami. Značilnost te velike kompozicije je, da druži v sebi Marijo varuhinjo
193 človeštva s plaščem, za katero imamo starejše primere iz 1. pol. in srede XIV. stol. v Turnišču in na Jezerskem in iz l. 1523 v Marenbergu, s t. im. »Kužno podobo« z ranami pokritega Jezusa, ki prosi očeta, naj se usmili trpečega človeštva, in realne slike nadlog, ki so se javljale takrat predvsem kot kuga, lakota in vojska (Turki). Za združitev prvih dveh sestavin imamo dober primer v sliki Simona von Taisten iz okr. 1500 v gradu Bruck na Tirolskem in v odlomku v Vuzenici iz 2. pol. XV. stol. Za združitev teh dveh z realno sliko nadlog pa ima slika pri Sv. Primožu najlepšo paralelo v sliki nadlog Tomaža Beljaškega na zunanjščini stolnice v Gradcu iz osemdesetih let XV. stol. Slika pri Sv. Primožu kaže spodaj na desni Marijo, pod katere plašč so pribežali zastopniki vseh stanov, plašč pa razprostirata patrona cerkve sv. Primož in Felicijan. Marija gleda proti levi, kjer kleči z ranami pokriti Jezus, in mu kaže desno stran svojih materinskih prsi; Jezus jo uslišuje in se obrača s priprošnjo k Očetu zgoraj, ki že vtika meč nadlog v nožnico. Ozadje slike kaže obširno pokrajino s prizori turških grozodejstev, morilne kuge in toče in kobilic, ki povzročajo lakoto. Naša slika natančno ilustrira srednjeveški, iz mističnih razmišljevanj izvirajoči rek: Patri ostendit Filius vulnera, ubera Filio mater. (Sin opozarja Očeta na rane, Mati Sina na prsi, s katerimi ga je dojila.)

Ko govorimo o ikonografskem bogastvu slike Marije s plaščem pri Sv. Primožu, se nam vriva v spomin druga še večja in pod podobnimi zgodovinskimi pogoji nastala slika te vrste, čeprav ne spada v naše spomeniško gradivo, pač pa v bližnje sosestvo. To je največja nam znana »Kužna slika«, ki jo je v osemdesetih letih XV. stol. naslikal na severni zunanjščini prezbiterija stolnice v Gradcu Tomaž iz Beljaka. Ta slika je po razmerju do sodobnih dogodkov in po ikonografski vsebini sorodna naši. Razdeljena je v tri pasove. V gornjem je na sredi v podobi treh sedečih moških oseb presv. Trojica: ob nji na levi kleči Marija, na desni Janez Krstnik, ob straneh dalje sta dve gosti skupini nebeščanov. Ta pas deli v ločni črti razvit nébes v podobi stiliziranih oblakov od srednjega pasu, kjer je v sredi trikrilno poslopje, predstavljajoče Rim. V srednjem prostoru stoluje papež, v stranskih pa sv. Frančišek Asiški in sv. Dominik, ki sta po pobožnem izročilu imela v Rimu istočasno videnje, v katerem se jima je odkrilo Marijino varstvo nad človeškim rodom in posebej nad njunima redovoma. Na straneh

je na dve skupini razdeljena človeška družba, zastopana po skupinah duhovskih in svetnih stanov s cesarjem in duhovščino na čelu. V spodnjem pasu, ki ga od gornjih deli širok, vodoravno razvit zgodovinski napis, je tridelna pokrajina, v kateri so naslikane, podobno ko pri Sv. Primožu, tri takratne najhujše nadloge: kuga, lakota (po kobilicah, ki so tisti čas uničevale Štajersko) in turški napad. Bog Oče zgoraj meče proti temu pasu tri sulice z napisi kuga, lakota, vojska, te pa se love in lomijo v pajčolanu, ki ga je Marija snela z glave in en konec dala Janezu Krstniku, da ga razprostirata med nebom in zemljo in vanj lovita uničujoče sulice. Hkrati kaže Marija, podobno kakor pri Sv. Primožu, svoje prsi Sinu, ki se obrača naprej za



Sl. 47. *Martjanci, severna stena prezbiterija župne cerkve, sv. Martin deli plašč z beračem (Janez Akvila 1392)*

usmiljenje k Očetu, ki ga tudi usliši. Po ikonografski zasnovi je graška slika mnogo bolj sestavljena kakor ona pri Sv. Primožu, po osnovni ideji o Marijinem varstvu in zgodovinski vsebini pa se skoraj skladata in sta zanimiv primer iz podobnih zgodovinskih pobud nastalih različnih priprošnjih ikonografskih zasnov. Marijino zaščito s plaščem, kamor je pribežalo ogroženo človeštvo, nadomešča tu zaščita s pajčolanom, ki je zelo razširjena v bizantinski umetnosti in jo Rusi imenujejo »Pokrov«. Ta ikonografski sinkretizem vizije Andreja Jurodivega (Pohabljenca), ko je Marija snela z glave pokrivalo in ga v zaščito razprostrla nad verniki, z vizijo Frančiška in Dominika o Marijini zaščiti s plaščem, je zanimiv odmev razpoloženja v krščanskem svetu po padcu Carigrada v turške roke sredi XV. stol., ko so se mnoge, kot čudodelne slavljene bizantinske ikone selile na Zahod. Zanimiva je tudi kombinacija z ikonografijo Zadnje sodbe, iz katere je izposojen motiv Deisis, Marije in Janeza Krst. kot priprošnjikov za milo sodbo. To kaže, da je zamisel nastala v okolju, ki je bilo versko spekulativno razpoloženo; kakor smo pokazali svoj čas v študiji o Sveti Nedelji, je tako razpoloženje značilno prav za koroško duhovno ozračje, iz katerega sta črpala podobne pobude najpomembnejša Beljačana v slikarstvu XV. stol.: Janez Ljubljanski in Tomaž iz Beljaka. Ta je avtor graške Marijine zaščite, Janezovi delavnici pa pripada že spredaj opisana Sveta Nedelja v Crngrobu, ki je prav tako nasledek ikonografskega sinkretizma, ker se v nji križajo Jezusov krst v Jordanu, Zadnja sodba in Imago pietatis v duhu posvečevanja nedelj in praznikov: Bog Oče levo zgoraj, ki kaže na Sina-trpina, je motiv iz Krsta, Sveta Nedelja je realistično tolmačena Imago pietatis, v kateri so [redacted] motivi ozadja, ki so prvotno sama Arma Christi, orodja, s katerimi je bil mučen, pomnožena z orodji vsakdanje rabe; peklensko žrelo desno spodaj pa je motiv iz Zadnje sodbe. Smisel slike je po teh sestavinah jasen: Bog je poslal na svet Sina-trpina v odrešenje človeštvu, ki pa ga je do smrti mučilo po svojih zgodovinskih predstavnikih, sotrudnikih v njegovi tragediji. Med Njim, na katerega odrešilno vlogo je Oče opozoril ob krstu v Jordanu in ki ga človek vsak dan, posebno pa ob nedeljah in praznikih lahko ponovno muči z vsakim dnevnim opravkom, če ga zlorabi, in peklom, ki preži nanj, naj izbira! Idejna zveza te zamisli z Zadnjo sodbo je jasna; s tem je dana tudi ikonografsko simbolična zveza s steno glavnega vhoda v cerkev, ki je namenjen Zadnji sodbi.

Slovensko stensko slikarstvo v tej knjigi obravnavanega časa ima poleg opisanih ikonografskih tem še dve, ki se odlikujeta po splošni pomembnosti, Genezo in Ciklus mesecev. Obe je v Hrastovljah naslikal l. 1490 Janez iz Kastva.

Geneza, to je svetopisemska povest o ustvarjanju sveta in prvih ljudi, pokriva celotni banjasti obok glavne ladje cerkve in nadvratni del zahodne stene z okroglim oknom. Polovica oboka na vsaki strani je razdeljena na šest sferično pravokotnih polj. Zgodba se začenja na južni strani pri prezbiteriju, se nadaljuje proti desni, pokrije podločni del zahodne stene in se
173 nadaljuje po severni strani do prezbiterija. V trinajstih podobah je monumentalno nazorno upodobljena zgodba takole: 1. v mandorli (mandljastem okviru) iz stiliziranih oblakov, ki jo drži šest angelov, se nad vodovjem pri-
174 kazuje od žarkov obdan Bog in ustvari svetlobo. Oblečen je v dopetno zlato obrobljeno suknjo in v slovesnemu pluvialu podoben plašč; bradata glava Kristusovega tipa je pokrita z locnjasto krono, levica drži odprto knjigo, desna pa blagoslavlja. Ta postava se ponavlja odslej v vseh prizorih ustvarjanja, le da je brez mandorle in obdajajočih jo žarkov; 2. Ustvarjenje neba in ločitev suhe zemlje od voda; 3. Ustvaritev rastlinja. Ustvarjenje sonca in lune, da bi gospodovala dnevu in noči, in zvezd; 4. Ustvarjenje morskih



Sl. 48. *Selo o Prekmurju, pritlični pas slik v rotundi, sv. Nikolaj celebrira (slikar italijanske smeri zač. XV. stol.)*

živali in ptic; 5. Ustvarjenje vseh vrst živalstva; 6. Ustvarjenje Adama in Eve; 7. Bog utrujen počiva na sedežu, obdan od angelov, ki ga slave s hvalnicami na napisnih trakovih; 8. Bog prepove prvima staršema uživanje sadov drevesa spoznanja; 9. Prvi greh; 10. Izgon iz raja; 11. Težavno življenje prvih staršev na zemlji, Adam koplje grudo, Eva prede in doji oba otroka; 12. Kajn ubije Abela; 13. Bog zaslišuje Kajna.

Hrastoveljska Geneza je edini primer svoje vrste v Sloveniji. Sicer pa spada med najpomembnejše ikonografske teme krščanske umetnosti. Njeni začetki segajo do starokrščanske in zgodnjebizantinske dobe nazaj. Slavna je tako imenovana Dunajska geneza v Nac. knjižnici na Dunaju iz V. stol. Njeni spomeniki obsegajo enakovredno gradivo iz iluminiranih rokopisov, mozaičnega in stenskega slikarstva, reliefnega kiparstva in slikanih oken. Enega vrhov je ta umetniška naloga doživela nekaj desetletij po Hrastovljah z Genezo, ki jo je naslikal Michelangelo na obok Sikstinske kapele v Vatikanu, še bolj popularno in vplivno pa z Raffaelovim ilustriranim svetim pismom v loggiah v Vatikanu.

V našem sosedstvu na Koroškem so znane upodobitve teh zgodb na »postnih prtih« v Krki, v Haimburgu itd. Za nas najpomembnejša in najbližja pa je geneza na oboku prezbiterija župne cerkve v Pazinu, ki ga je nekako tri desetletja pred hrastoveljskim naslikal neznan južnotirolski slikar.

Pomembnost je že v tem, da je ta slikarija osnovno vplivala na nastanek istrske lokalne smeri in je tudi hrastoveljski slikar to temo nedvomno vključil v svoj program pod vtisom pazinskega prezbiterija, čeprav se ni direktno naslonil nanj; postava Boga-stvarnika pa deluje vendarle kot neposreden odmev Pazina.

Ciklus Mesecev pokriva v Hrastovljah banjasta oboka obeh stranskih ladij. Podan je v okroglih okvirih, razvrščenih po temenu teh dveh obokov. Začenja se na vzhodnem koncu južne ladje, končuje v zahodnem koncu severne ladje. V okviru je vselej napis z imenom meseca in s številom nje-
176 govih dni. Vseh krogov je 14, torej dva več kakor je mesecev. Upodobitve so po omenjeni vrsti tele: 1. Pred zastorom sedeča bogato oblečena žena obdaruje klečeče otroke, kar pomeni upodobitev za istrski milje značilnega ljudskega novoletnega običaja »dobra roka« — januar; 2. Kmetovalec s sodčkom pijače ob pasu obrezuje trsje — februar; 3. Prodajalec rib — marec; 4. Na prestolu sedeč mladenič drži v desnici kroglo, v levici ozelenelo palico — april; 5. Pred cvetnim ozadjem sedeč mladenič s palico v levici opira desnico na meč — maj; 6. Sedeč mladenič s košarami polnimi češenj — junij; 7. Žanjec s širokokrajnim klobukom med snopi žita — julij; 8. Kmet mlati žito — avgust; 9. Možak reže zrelo grozdje, drugi ga v kadi stiska z golimi nogami — september; 10. Dva kmeta orjeta — oktober; 11. Klanje prašičev — november; 12. Možak, sedeč za obloženo mizo, za njim ražnji s klobasami — december; 13. S kučmo pokrit možak s trojnim obrazom (?), najverjetneje Annus (Leto) ali Tempus (Čas); 14. Do pasu viden, obredno oblečen možak s knjigo v levici in z modelom cerkvene stavbe v desni je doslej nerazložen.

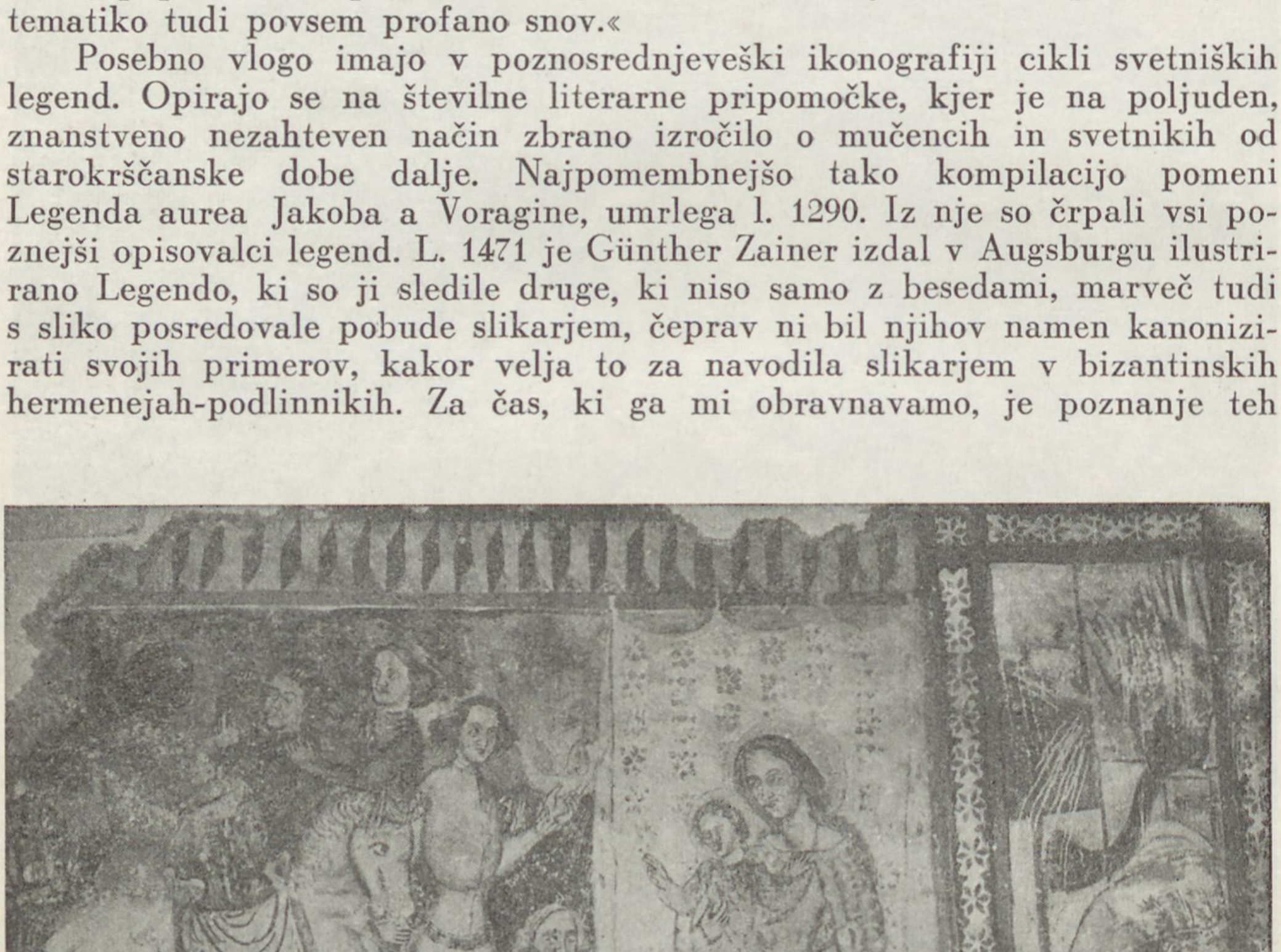
Upodabljanje mesecev spada med najbolj priljubljene teme srednjeveške ikonografije. Kulturno zgodovinsko pomembni so ti cikli posebno ker, kljub vezanosti na versko usmerjeno miselnost, vendarle pripadajo svetnemu področju in se proti koncu srednjega veka vedno bolj osamosvajajo kot odmevi samostojnega opazovanja življenja; s to črto smo se srečali že pri Sveti Nedelji. Izhodišča so zelo stara; antični simbolični način upodabljanja mesecev je prevladoval še dolgo v srednjem veku. Drugo tisočletje je v romanski, posebno pa v gotski dobi navajalo vedno bolj k nadomeščanju simboličnih podob z resničnimi, iz življenja vzetimi žanrskimi in je bila za vsak mesec izbrana taka delavnost, ki ga je najbolje označila. Ker pa zemljepisni položaj vpliva tudi na čas opravljanja prav najvažnejših opravil in je bilo upoštevano predvsem kmetsko življenje, se pojavljajo zanimive razlike po tem, kateremu mesecu je dodeljeno kako opravilo; za primer navajamo najvažnejša opravila, kakor žetev, vinska trgatev, klanje prašičev itd. Cerkev se temu razvoju ni upirala, ker je delo naloženo človeku od Stvarnika in, če je prav vršeno, tudi samo vodi k poveličanju, h kateremu naj bi vera vodila človeka. Da se je tudi v hrastoveljskem ciklu odrazila Istra, v kateri je nastal, smo opazili že pri motivu »Dobre roke«, pri prodajalcu rib ali pri češnjah. Pisatelj knjižice o Hrastovljah, M. Zadnikar, je ta ciklus prav dobro takole opredelil: »Če pregledamo naš hrastoveljski ciklus po posameznih mesecih, lahko po izbiri tem ugotovimo delni naslon našega slikarja na sočasno slikanje mesecev zlasti v južnem kulturnem krogu, s katerim ga vežejo posebno še alegorične figure, po drugi strani pa mu moramo pripisati sorazmerno izvirnost pri izbiranju motiva, s katerim je v Hrastovljah označil posamezni mesec. To velja za januar, kjer je s prizorom ‚Dobre roke' posegel kar v zakladnico domačih istrskih običajev ob novem letu. Njegov februar je tipičen za vso tovrstno južnjaško ikonografijo, zato pa je z marčnim prodajalcem rib zopet ubral svoja pota, ki si jih z bližino morja morda še najprej lahko razložimo. Personifikacije aprila, maja in junija so tipično



Sl. 49. *Selo v Prekmurju, kupola rotunde, v mavričnem krogu, ki ga okrožajo simboli evangelistov na mavrici sedeča sv. Trojica v obliki »prestola milosti« in na mavrici stoječi Kristus-sodnik med soncem in luno; na zunanjem krogu prizori iz pasijona (slikar pokrajinske smeri začetka XV. stol.)*

južnjaško nadaljevanje antične tradicije in se naš slikar z njimi ni prav nič oddaljil od načina, ki so v njem te tri mesece upodabljali v karolinški dobi. Julijski žanjec je enako kot mlačev v avgustu kot motiv spet ponovitev južnih upodobitev za ta dva meseca in tudi septembrska trgatev se ravna po južnem koledarju, za katerim sever v tem pogledu kar za cel mesec zaostaja. Tudi jesensko oranje v oktobru je v skladu z ostalimi južnimi primeri mesečnih ilustracij, edinole s klanjem prašičev v novembru je slikar nekoliko pohitel in se s tem bolj približal načinu, ki je doma na severu. Zato pa je s polno decembrsko stojnico ali mizo spet pokazal, da ni slepo sledil ustaljenim predlogam, ali pa si je izbral take, ki so v obravnavanem repertoriju manj navadne. Naj bo že kakorkoli: s hrastoveljskimi ilustracijami koledarja je slovensko stensko slikarstvo gotske dobe obogateno za nov, doslej popolnoma nepoznan ikonografski motiv, ki je vnesel v prevladujočo tematiko tudi povsem profano snov.«

Posebno vlogo imajo v poznosrednjeveški ikonografiji cikli svetniških legend. Opirajo se na številne literarne pripomočke, kjer je na poljuden, znanstveno nezahteven način zbrano izročilo o mučencih in svetnikih od starokrščanske dobe dalje. Najpomembnejšo tako kompilacijo pomeni Legenda aurea Jakoba a Voragine, umrlega l. 1290. Iz nje so črpali vsi poznejši opisovalci legend. L. 1471 je Günther Zainer izdal v Augsburgu ilustrirano Legendo, ki so ji sledile druge, ki niso samo z besedami, marveč tudi s sliko posredovale pobude slikarjem, čeprav ni bil njihov namen kanonizirati svojih primerov, kakor velja to za navodila slikarjem v bizantinskih hermenejah-podlinnikih. Za čas, ki ga mi obravnavamo, je poznanje teh



Sl. 50. *Pangerč grm pri Novem mestu, severna stena ladje, poklonitev Treh kraljev Novorojencu, desno grb naročnika slikarije (zadnja četrtina XIV. stol.)*

M. B. P.



1460
Bodeški
m.

Sl. 51. *Bodešče, severna zunanjščina prezbiterija, Krištof in sv. Lenard rešuje jetnika (furlanska delavnica konca XIV. stol.), desno spodaj Sv. Nedelja (suško-bodeška delavnica sredi XV. stol.)*

»zlatih legend« osnovno potrebno. V naslednjih vrsticah bomo bralce kratko seznanili z najvažnejšimi našimi spomeniki te vrste.

Najbolj zastopani sta vsekakor legendi *Janeza Krstnika* in *Janeza Evangelista*, ki sta kot Kristusu najbližja, razumljivo, najbolj zanimala pobožno domišljijo. Najstarejši in najobsežnejši je ciklus v prezbiteriju podružnice sv. Janeza pri Muti ob Dravi. Po dognanju nenatisnjene diplomske naloge Marjetice Simoniti gre za delo zgodnjegotskega risarskega stila iz druge 16
četrtine XIV. stol. Gre pa za delo dveh slikarjev, katerih starejši je slikal na severni steni in v oltarnem zaključku prostora, mlajši, ki se je opiral na nekoliko naprednejše miniaturne predloge, pa na južni steni. Ikonografske posebnosti kažejo večkrat na Zahod, posebno v Francijo. Od tam je tudi

nenavadni mistično spekulativni motiv nadomestila jasli, v katere je bil položen Novorojenec, s kelihom in pateno. Pri nas poznamo ta ikonografski motiv samo še v slikariji starejše plasti v ladji na Vrzdencu. Vrzdenška slikarija je verjetno nekoliko starejša kakor ona na Muti, ustreza pa slogovnemu stanju slikarja severne stene na Muti. Ciklus na Muti je izredno številen, saj je prvotno obsegal 27 slik. Po svojem sestavu pa ni enoten, ker združuje prizore iz Jezusovega življenja s prizori iz legende obeh Janezov in s posameznimi svetniškimi podobami. Apostoli, ki jih je samo 9, in druge svetnice in svetniki trgajo potek legend ob oltarju in za njim. Sicer je pa severna stena v glavnem posvečena Janezu Ev., južna Janezu Krst. Prizori so tile: V zgornjem pasu od leve proti desni na severni steni: Zadnja večerja, pet prizorov iz legende Janeza Ev., ki ilustrirajo zgodbo spreobrnjenja Aristodema; na južni steni nedoločeni ostanki legende Janeza Krst., zadnji je Janez Krst. v puščavi. V spodnji vrsti imamo po istem redu na severni steni Oznanjenje Mariji, Rojstvo podobne kompozicije kakor na Vrzdencu s počivajočim, tu s krono pokritim Jožefom, in še nedognan prizor; na južni steni je določljiv samo zadnji prizor, ki predstavlja Janeza Krst. v Herodovi ječi in samopokop Janeza Ev., ki ga pomeni prazni sarkofag.

Temu mešanju prizorov iz obeh legend in na Kristusa nanašajočih se prizorov se na prvi mah začudimo. Zgodovina ikonografije obeh legend pa nas pouči, da so pogosto obe združevali. Tako tudi pri nas v prezbiteriju cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru iz okrog 1440, kjer so v eni sliki združeni Jezusov krst v Jordanu, Janez Ev. v sodu vrelega olja in Janez Ev., ko vstaja po samopokopu, da sledi Kristusovemu klicu, da ga vzame k sebi v nebo.

Pridružitev Zadnje večerje k Evangelistovi legendi je razložljiva s tem, da je kot najljubši učenec med večerjo počival na Jezusovih prsih, kar se je pod vplivom mistične spekulacije uveljavilo konec srednjega veka celo kot priljubljena samostojna kultna podoba. Tudi Oznanjenje in Rojstvo Jezusovo je razložljivo s tem, da so pogosto vzporejali rojstvo Janeza Krst. in Jezusovo. Tudi to rojstvo je bilo oznanjeno in še celo dvakrat, Cahariju v puščavi in Elizabeti doma, tako da se prva dva prizora spodnje vrste na Muti nanašata na Janeza Krst.

Ne bomo se čudili, da je legenda obeh Janezov posebno mikala slikarje cerkve sv. Janeza Krst. v Bohinju. Omenili smo že v en prizor združeni trojni motiv iz legende obeh Janezov v prezbiteriju iz okr. 1440. Odlomek na severni steni v ladji pa dokazuje, da je že slikar druge četrtine XIV. stol.
17 tam naslikal prizore iz legende Janeza Ev. Ohranjen je prizor z Aristodemom.
80 Drug slikar je okrog 1524 poslikal prednjo steno slavoloka s prizori iz legende
199 Janeza Krst. Ostanki slikarije na steni glavnega vhoda iz lope v cerkev dokazujejo, da je po vsem sodeč slikar Jernej iz Loke v majhnih sličicah tu podal številne prizore iz legende Janeza Krst.

Med najzanimivejše, pri nas osamljene primere svetniških legend v našem gradivu spada *legenda sv. Ladislava,* kralja ogrskega, v ladji stare župne cerkve v Turnišču. Zavzema najvišji pas slikarij na severni steni, nad slavolokom in na južni steni. Datirana je z l. 1389. Avtor pripada delavniškemu
39 krogu Janeza Akvila iz Radgone. V enajstih slikah je tu naslikana legenda, kakor jo sporoča tako imenovana Madžarska slikana kronika, po katere
40 miniaturah so posnete tudi turniške slike. Ta kronika poroča, da so l. 1070 Kumani vdrli skozi Transilvanijo na Ogrsko. Géza in Salomon sta jih pri-
41 silila k bitki pri Kerlésu (t. im. cserhalomska bitka) in jih premagala. Posebno se je odlikoval v nji mlajši brat Géze, Ladislav. Bojno junaštvo pa je združil s človekoljubjem. Po končani bitki je namreč opazil enega Kumanov, kako

bežeč odnaša hčerko varadinskega škofa, katero je ugrabil. Čeprav je bil Ladislav težko ranjen, je planil za njim, da deklico reši. Ker ga na svojem konju z imenom Zug ni mogel dohiteti, da bi ga napadel s sulico, je zaklical deklici, naj se obesi barbaru za pas, se požene s konja in napadalca potegne s konja na tla. Ko ga je tako spravil na tla, je skočil Ladislav s konja, se spustil v boj s Kumanom in ga premagal, ko mu je presekal kite na nogah. Nato ga je ubil, čeprav je deklica prosila, naj mu pusti življenje; zaljubila se je namreč vanj in ga hotela rešiti. Iz tega sledi nauk, da ženskam ne gre zaupati. Dekle tudi ni bilo hči škofa, kakor je Ladislav sodil. L. 1077 je Géza I. umrl in Ladislav je postal kralj. L. 1085 je pri Kisvardi premagal Kumane in Pečenege, ki so se proti njemu zvezali s Salomonom, kateri se je komaj rešil in po pustolovskih podjetjih s Kumani po Balkanu postal puščavnik v bližini Pulja. Po bitki pri Kisvardi je Ladislav sezidal lepo baziliko.

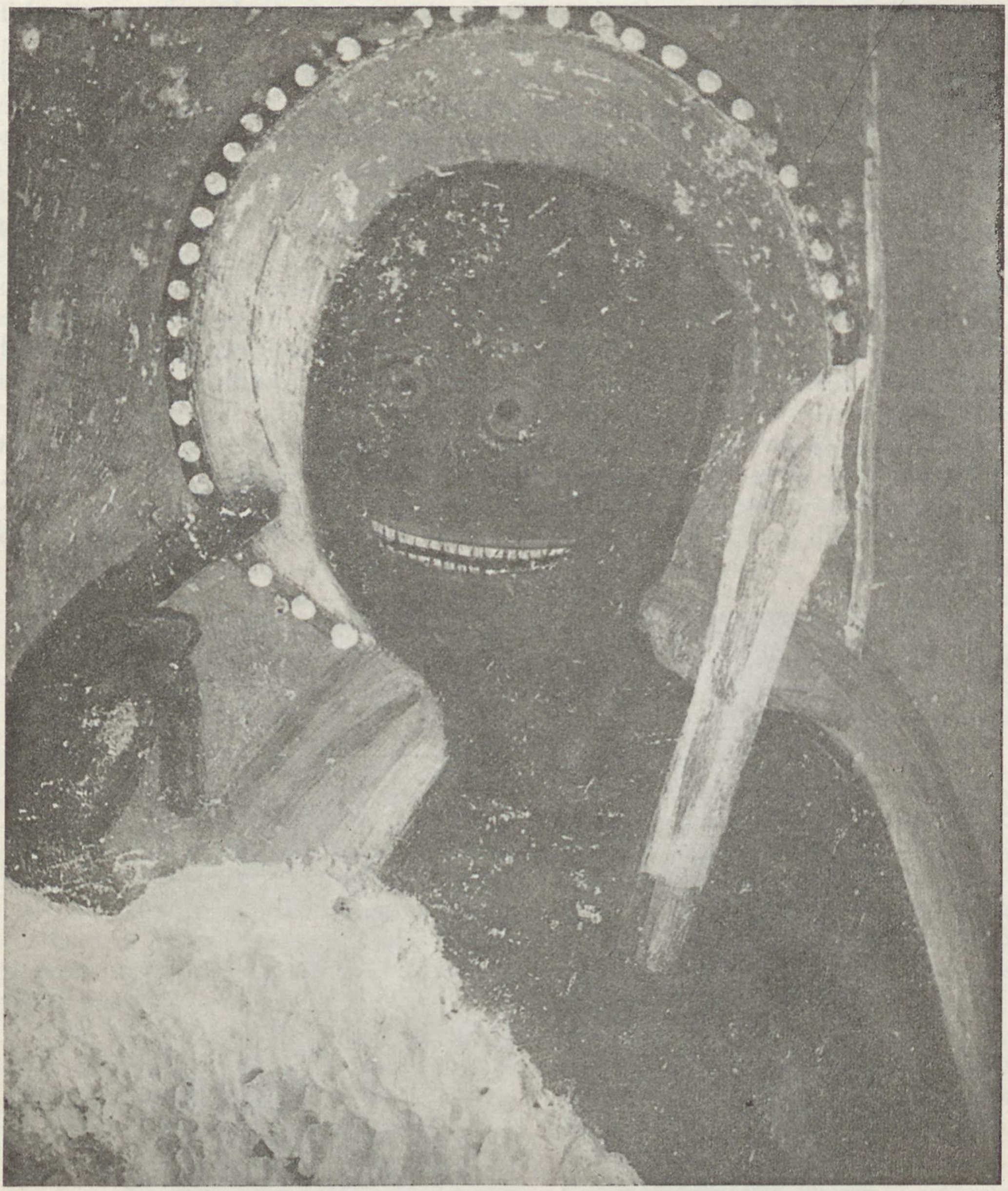
Ta legenda je bila na Madžarskem izredno popularna in so jo v XIII. in XIV. stol. kar obvezno slikali v cerkvah. Najlepši primeri so se ohranili na Slovaškem in v Transilvaniji. Razen ikonografske tematike turniška slikarija nima ožjih zvez z njimi in vsebuje tudi nekaj posebnih momentov, tako



Sl. 52. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, južna zunanjščina ladje, Krištof (furlanska delavnica 2. pol. XIV. stol.)*



Sl. 53. *Gosteče, severna zunanjščina ladje, Krištof (začetek XV. stol.)*



Sl. 54. *Vrba, slavolok podr. c., del slike odrtega sv. Jerneja (italijanska delavnica okrog 1400)*

da predstavlja pomemben prispevek k ikonografiji Ladislavove legende. Njegova vsebina je tale: 1. Beg Kumana z ugrabljeno deklico po cserhalomski bitki; deklica daje znake reševalcem; 2. Kuman počiva v naročju deklice v gozdu; po drugi varianti mu deklica obira uši; 3. Ladislav preganja Kumana, a ga ne doseže; 4. Deklica potegne Kumana, obešajoč se mu za pas, na tla; 5. Boj Ladislava s Kumanom; deklica mu seka kite na nogah; 6. Držeč ga pri glavi, sklanja Ladislav Kumana k zemlji; deklica mu seka glavo; 7. Izbira Ladislava za kralja; 8. Kronanje Ladislava za kralja; 9. Boj pri Kisvardi; 10. Zidanje bazilike; 11. Doslej nepojasnjen prizor, ko sveti puščavnik polaga krono na glavo bradatemu človeku v meniški kuti.

Kljub temu, da je po primerjanju turniškega cikla z drugimi gotovo, da imajo vsi skupen vir, opazimo vendar pomembne razločke tako v primerjavi z legendo kakor tudi v primerjavi z drugimi spomeniki. Predvsem so vsi krajši od turniškega. Osredotočujejo se največkrat na boj za deklico in se končujejo s prizorom, ko Ladislav po zmagi počiva v naročju deklice. Ciklus v Žegri na primer ima samo pet prizorov; tudi razmerje njegovega avtorja do legende je drugačno kakor v Turnišču. Legenda govori o Ladislavovem razočaranju nad deklico, ker se je zaljubila v Kumana, v Žegri pa se zgodba končuje s soglasnostjo med njima. V Turnišču pa nasprotno kaže prizor z deklico, ki počiva v Kumanovem naročju, na to, da se ga deklica ni branila in je dopustna slutnja o Ladislavovem razočaranju; sodelovanje deklice pri uboju Kumana pa ne ustreza izročilu.

Med najbolj priljubljene svetniške legende spada povest o *sv. Juriju*, ubijalcu zmaja. Največkrat se omejuje na boj z zmajem. Enega najbolj znanih ciklov je naslikal sredi XV. stol. v Gerlamoosu v Dravski dolini Tomaž Beljaški. Obsega 11 prizorov. Edini v Sloveniji pa je bil v kapeli v bližini gradu na Igu, a je po zadnji vojni propadel. Nastal je blizu srede XV. stol. Pokrival je stene ladje in je prvotno obsegal sedem prizorov; sredi tridesetih 90
let so bili ohranjeni samo še trije: 1. Jurij z zvezanimi rokami pred kraljem, obtožen zaradi krsta čarovnika Atanazija; 2. Jurij (brez konja) zabada zmaja; 91
zraven kleči rešena devica, v oknu gradu pa sta vidna kralj in kraljica; 3. Obglavljenje Jurija. Ostale slike niso bile več popolnoma jasne: 1. Nagega Jurija bičajo; 2. Jurija v ječi tolaži Odrešenik (?); 3. Jurij in rešena devica pred uničenim delom kompozicije; 4. Jurij v razgovoru z mladim možem v neugotovljenem prizoru.

Najbolj razširjena pa je bila tudi pri nas slika *Jurija kot premagovalca zmaja*, ki ima v krščanski ikonografiji predhodnike v drugih premagovalcih zmaja, simbola hudega načela, ki ga premaga krščanski junak. Srednjeveško izročilo časti kot take predvsem Konstantina Vel., Teodorja in Demetrija. Tem je bizantinska hagiografija dodala tudi Jurija. Posebno popularen je Jurij od XIV. stol. dalje kot patron vitezov reda sv. Jurija. Kot lepega viteškega svetnika ga upodablja tudi naša umetnost tega časa. Med najsta-



Sl. 55. *Crngrob, fasada gotske prednice sedanje c., Zadnja večerja (furlanska delavnica pred 1410)*



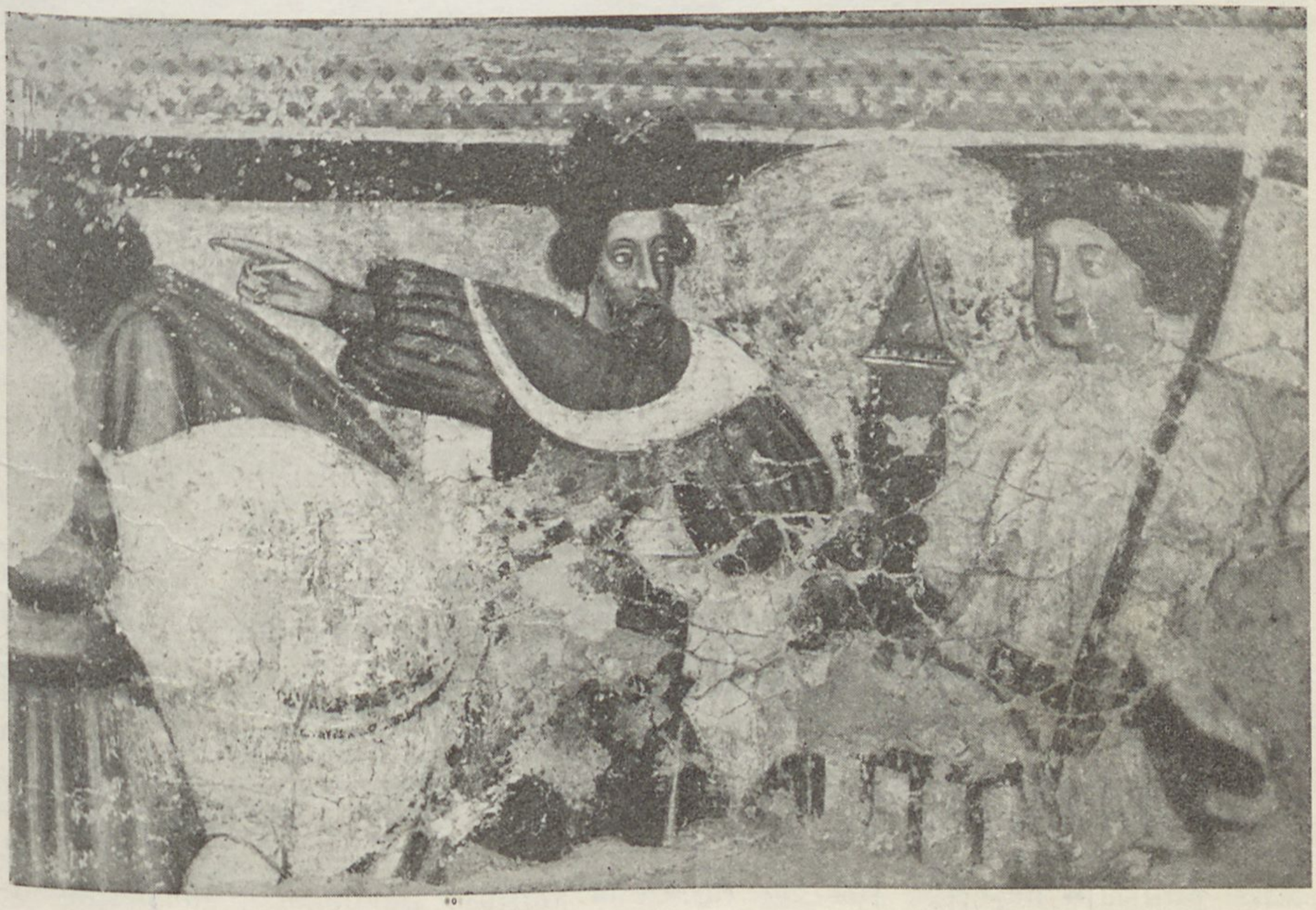
Sl. 56. *Gosteče, severna stena ladje, prizori iz legende sv. Andreja (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*

rejše spomenike spadajo odlomek v Trnovcu pri Sevnici, odlomek na severni
32 steni ladje cerkve sv. Janeza v Bohinju in velika slika na severni steni ladje cerkve na Vrzdencu; vse tri so iz prve polovice XIV. stol. Vrzdenški slikar je opremil prizor boja z zmajem s celo galerijo oseb, ki to opazujejo z obzidja. V obsežni pokrajini se vrši ta boj na slavoloku cerkve v Martjancih (Janez Akvila 1392). Najlepši primer iz kroga furlanskih slikarjev iz okrog 1400
62 imamo na slavoloku cerkve na Bregu pri Preddvoru. Z njim tekmuje Jurij
93 suško-bodeške delavnice na fasadi v Bodeščah. Iz okrog 1440 je posebno
83 razvita kompozicija na slavoloku cerkve sv. Janeza v Bohinju. V okviru podobnega tipa se giblje domišljija Janeza Ljubljanskega, ko l. 1443 naslika
109 ta prizor na slavoloku cerkve na Visokem pod Kureščkom. Posebno viteško lepoten je sv. Jurij v cerkvi na Selu pri Žirovnici, ki ima sorodnike na Koroškem v Janezu Ljubljanskemu vzporedno razvijajoči se beljaški slikarski šoli. Ikonografski zasnutek teh kompozicij se opira na Legendo aureo, ki poroča, da je nekega dne prišel Jurij, tribun v Kapadokiji, v okolico mesta Silene v Libiji, kjer se je v bližini nahajal v nekem močvirju zmaj. Da prizanese mestu, so ogroženi prebivalci pošasti vsak dan prepustili po dve ovci, ko pa je teh začelo primanjkovati, eno ovco in enega otroka, ki ga je določil žreb. Ko je žreb zadel tudi kraljevo hčer, se je oče osem dni obotavljal izročiti jo zmaju, moral pa se je udati pritisku množice. S solzami v očeh je spremil hčerko k zmajevemu močvirju. Tu jo je srečal Jurij; povedala mu je o svoji usodi in mu svetovala, naj se umakne. Jurij pa ji je obljubil, da jo bo v Kristusovem imenu rešil. Nato se požene proti zmaju in ga s sulico močno rani. Deklici ukaže, naj položi zmaju svoj pas okrog vratu, nakar ji zmaj pokorno sledi kakor pes. Tako vkoraka Jurij kot zmagovalec v mesto, kjer pošast z mečem ubije. Nato se kralj z vsem mestom spreobrne.

Med najbolj priljubljene svetnike spada v zadnjih stoletjih srednjega veka tudi *sv. Nikolaj iz Mire.* Njegova legenda spada med najstarejše in v razvoju najbolj obogatene s čudežnimi dogodki. Častita ga, podobno kot

Jurija, enako krščanski vzhod in zahod. Središče kulta je bil od 1087 Bari. Nikolaj je postal priprošnjik za najrazličnejše težave, posebno so ga kot zavetnika častili mornarji, čolnarji, popotna gostišča in bolnišnice. Zato so njegove cerkve pogosto na prelazih in ob plovnih vodah, da bi bile že iz daljave vidne tistim, ki bi jih zalotil med vožnjo vihar. Tudi patronat ljubljanske stolnice je v zvezi s tem izročilom; njeno prednico so v XII. stol. ustanovili čolnarji. Iz njegove legende so bili tudi pri nas najbolj popularni prizori: Obdarovanje treh deklic, ki jim oče ni mogel dati dote in Pomirjenje viharja. Prizori iz legende so se upodabljali po izbiri iz bogatega izročila. Eden glavnih likovnih virov za upodabljanje legende sv. Nikolaja je bila ikona, ki so jo od 2. pol. XI. stol. dalje častili v Bariju. Predstavljala podobo sv. Nikolaja, obdano od vrste prizorov iz legende. Po nekem bakreznem posnetku iz XVI. stol. je l. 1619 Krištof Weissmann naslikal po ročilu škofa T. Hrena veliko tako sliko za ljubljansko stolnico.

Izmed ohranjenih spomenikov te legende pri nas opozarjamo na sledeče: Med najstarejše spada vsekakor Obdarovanje deklic na južni steni slavoloka bivše dominikanske cerkve v Ptuju iz 1. pol. XIV. stol. Iz srede XIV. stol. je 48
slika Pomirjenja viharja na fasadi cerkve sv. Nikolaja v Žužemberku. Ikonografsko je zanimiva, ker združuje svetopisemsko zgodbo z Nikolajevo: Predstavljena je ladja z apostoli, ki jo vesla Nikolaj, Peter, ki je zapustil ladjo, se potaplja, ko skuša Gospodu naproti. Ostanki Nikolajeve legende iz srede XV. stol. so bili ugotovljeni tudi v prezbiteriju iste cerkve. Na južni zunanjšini cerkve na Verdu pri Vrhniki je bila odkrita slika Nikolaj pomiri vihar. Na slavoloku v Turnišču je slika sv. Nikolaja z dolgo latinsko himno, zraven pa prizor posvetitve Nikolaja za škofa. V prezbiteriju cerkve na Visokem pod Kureščkom je naslikal l. 1443 Janez Ljubljanski pet prizorov iz te 111
legende, dvoje je uničenih po kasneje narejenih oknih, ohranjeni pa so:



Sl. 57. *Narodna galerija, freska sneta v ladji cerkve na Vrzdencu, srednji Treh kraljev na pohodu v Betlehem (furlanska delavnica začetka XV. stol.)*



Sl. 58. *Narodna galerija, freska sneta v ladji cerkve na Vrzdencu, kralj s spremljevalcem (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*

Nikolaj reši obglavitve tri na smrt obsojene mladeniče, Posvetitev Nikolaja za škofa in Pomiritev viharja. V prezbiteriju cerkve sv. Nikolaja na Goropeči pri Ihanu je ohranjen prizor obdarovanja deklic, Čudeži ob svetnikovem sarkofagu in še en ne več določljiv prizor (sreda XV. stol.). V kapeli sv. Križa je dal prvi pri cerkvi na Ptujski gori nastavljeni duhovnik Nikolaj okrog l. 1420 naslikati Pomirjenje viharja in Nikolaja, ki obdaruje deklice.

Legendi *sv. Andreja* je bila posvečena slikarija sten v ladji cerkve v
56 Gostečem, ki jo je naslikal konec XIV. stol. neki furlanski slikar. Ohranjeni so sledeči prizori, ki so izredno monumentalno komponirani za učinek v prostoru: Jetništvo, Mučeništvo, Križanje in Pokop sv. Andreja.

Legenda *sv. Florijana* je bila naslikana na zahodni in na severni steni ladje cerkve v Sopotnici nad Škofjo Loko. Naslikal jo je okrog 1400 neki
59 furlanski slikar. Ohranjeni so tile prizori: Florijana vodijo v ječo, Florijana mečejo v reko Enns in Pokop sv. Florijana. Kompozicijska vključitev cikla v prostor je bila podobno monumentalna kakor v Gostečem.

Umetniško izredni sta *legendi sv. Korbinijana* in *sv. Urha* v prezbiteriju podružnice na Križni gori nad Staro Loko iz l. 1502. Slikar je kak po zvezah Škofje Loke s Freisingom posredovani bavarski mojster. Vsaki legendi sta posvečeni dve zelo realistično občuteni sliki. Na južni steni vidimo na sliki levo Urha v živahnem razgovoru s škofom Konradom iz Konstance. Pred mizo
186 je sel, ki je izročil Urhu neko pismo, ta pa mu je za nagrado dal kurje bedro, ki ga je imel na mizi od večerje v četrtek. Med razgovorom pa ni opazil, da je že napočil petek. Desna slika pa predstavlja sedečega kneza, kateremu isti sel toži Urha, da je prekršil zapoved o postu v petek in zmagoslavno seže po bedru v torbo, ko pa ga potegne ven, to ni bedro, ampak riba. Na severni steni sta dva prizora iz Korbinijanove legende: levi predstavlja škofa in spremstvo na konjih, ko potujejo čez Brenner v Italijo in naprej v Rim.
187 Upodobljeno je, kako medved razmesari tovorno mulo iz škofovega spremstva. Desni prizor pa kaže, kako je sedaj otovorjeni medved nadomestil mulo. Slike odlikuje največja pri nas dosežena stopnja poznogotskega pripovednega realizma. Posebno prepričljiva sta Urhov govoreči izraz in roka, ki govorjenje spremlja. Obe ti dve legendi sta odmev lastniško pravne poveza-

nosti Škofje Loke z Bavarsko: Korbinijan je deloval v Freisingu, Urh v Ausburgu.

Posebnost našega gradiva je troje uprizoritev *mučeništev apostolov,* v Žirovnici, v Mošnjah in v Ratečah. Gre za zanimivo skupino spomenikov, ki niso izredni samo po ikonografski zasnovi, marveč tudi po svojem položaju v celotnem osrednjeslovenskem gradivu. Izvršila jih je delavnica, ki odraža koroške, pa tudi južnotirolske vplive, vezana pa je tudi na druge spomenike koroškega vplivnega kroga pri nas. Datirajo jih v trideseta leta XV. stol. Izrednost te skupine je posebno v tem, da so slike martirijev nadomestile v gotskih poslikanih prezbiterijih navadno galerijo stoječih apostolov. Žal ni noben teh treh ciklov v celoti ohranjen. V Ratečah jih je 78
ohranjenih deset, vendar pri enem teh prizorov ni določeno ali gre za Matija ali za Barnaba; tudi v Žirovnici jih je deset, vendar je pri enem dvom, ali gre 79
za Matija ali za Barnaba, pri drugem pa ali za Pavla ali za Matija; v Mošnjah jih je ohranjenih osem, eden pa v fragmentu, verjetno Simon. Edina skupna obravnava doslej je rokopisno diplomsko delo Sandija Sitarja. Pri vsaki sliki je ime apostola, ki ga mučijo, in začetek latinskega besedila Creda, ki se začenja pri sv. Petru in tudi sicer spremlja slike apostolov v srednjeveških upodobitvah. V pokopališki kapeli v Ratečah je ugotovljenih 13 prizorov, kar je razložljivo s tem, da bi bil upodobljen poleg Matija, ki je nadomestil izdajalca Judo Iškarjota, tudi Pavel. Celoten ciklus ni ohranjen v nobenih teh cerkva, v Mošnjah je pa veliko pokvaril tudi samovoljni restavrator. V splošnem so vse slike narejene po istih predlogah z različnimi spremembami



Sl. 59. *Sopotnica pri Škofji Loki, zahodna stena v ladji, sv. Florjan utopljen v reki pod mostom (furlanska delavnica okr. 1400)*

in zmanjševanjem števila oseb, ki jih je zahteval vsakokratni format razpoložljive ploskve, posebno v prostorih pod obokom. Tudi po slogu se opažajo razločki, ki gredo na račun različnih sodelavcev. Tudi vrstni red je različen. Upodobitve mučeništev se opirajo na legendarno izročilo. Največkrat se omejujejo na samo mučeništvo; posebno zgovorno je upodobljeno odiranje Jerneja v Ratečah. Ustrezno legendarnemu izročilu je upodobljen Peter križan z glavo navzdol; Andrej je križan na iksastem križu; Filip je križan in kamenjan; Jerneja živega odirajo; Janeza Ev. mučijo v kotlu vrelega olja in ga z njim polivajo; Simona pobijajo z gorjačo; Matevža prebadajo z mečem, klečečega pri oltarju; Tomaža prebadajo s sulico in z mečem; Jakoba ml. pobijajo s suknjarskim valjem; Judu Tadeju odsekajo glavo s sekiro; Pavel je obglavljen z mečem pri oltarju; Jakob star. je obglavljen z mečem.

Prizore iz legend svetnikov, ki so jim cerkve posvečene, so vključevali pogosto tudi sicer v programe. Tako imamo na severni steni ladje cerkve
200 sv. Uršule v Lanišču velik prizor napada na ladjo, v kateri potuje Uršula s svojim spremstvom, iz tretjega desetletja XVI. stol.; isti motiv je ohranjen na slavoloku v Mačah iz l. 1467. V cerkvi sv. Katarine na Brodu v Bohinju
208 sta v prezbiteriju dva prizora iz legende te svetnice iz okr. 1520. Zelo monumentalno je komponiran prizor njenega mučenja. Žal okrnjen pa je na severni steni prizor sv. Magdalene, ki jo angeli nesejo v nebesa. Isti prizor srečamo okr. 1510/20 tudi na severni steni prezbiterija na Kališču pri Črnivcu.
47 V Martjancih so trije prizori iz legende sv. Martina (1392); pri Sv. Katarini



Sl. 60. *Tupaliče, južna stena ladje, del slike Zadnje sodbe in romansko okno s poslikanim ostenjem (furlanska delavnica okr. 1400)*



Sl. 61. *Sv. Mohor nad Sp. Doličem, vzrh vzh. stene bivšega prezbiterija, sv. Urh in svetnik z mečem (furlanska delavnica okr. 1400)*

nad Branikom je v prezbiteriju renesančno občuteni ciklus legende sv. Katarine.

Ob ti legendarno pripovedni tematiki pa se uveljavlja obilna drobna tematika, skromnejše, največkrat doprsne podobe svetnikov z njihovimi simboli ali orodji mučeništva, prerokov, mučencev in mučenk, pametnih in nespametnih devic itd., s katerimi slikarji pokrijejo mesta, ki bi ob osnovnem programu ostala prazna; ker pa je za stensko slikarstvo merodajen horror vacui (strah pred praznino), jih izpolnijo s temi več ali manj nevtralnimi motivi. Posebno značilen primer za to je notranjščina cerkve v Hrastovljah. Tu so številni mrtvi koti v pazduhah med arkadami pokriti z doprsnimi podobami prerokov, svetnikov in svetnic. Na Suhi pri Škofji Loki je Jernej iz Loke nadomestil pritlični, prvotno tematsko nevtralni pas z doprsnimi podobami pametnih in nespametnih devic, svetnikov in svetnic. Mikavno je porabil ta motiv slikar prezbiterija cerkve sv. Petra nad Želimljem; prav tako slikar prezbiterija cerkve sv. Janeza v Bohinju; Janez Ljubljanski in



Sl. 62. *Breg pri Preddvoru, slavolok, Sv. Jurij v borbi z zmajem (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*

Krasce

Žiganja vas



Sl. 63. *Krasce pri Moravčah, prezbiterij podr. c., apostol (domača delavnica tretje četrtine XV. stol.)*



Sl. 64. *Žiganja vas pri Tržiču, sedeča Marija z Jezusom sprejema poklonitev starega kralja (italijanska delavnica 2. pol. XIV. stol.)*

drugi so trikotne vrhove sten prezbiterijev zapolnjevali s tričetrtinskimi upodobitvami kot priprošnjiki češčenih svetnikov in svetnic. Te slike se izražajo predvsem kot figuralna dopolnila glavnega programa, niso pa to svetniške podobe — ikone bizantinske umetnosti, za katerimi daleč zaostajajo po nabožno pobudni izrazitosti. Izredna pa je rešitev te naloge v prezbiteriju cerkve sv. Janeza v Bohinju. Tu je Jernej iz Loke upodobil na pritličju zastor, ki ga drže angeli, nad njim pa v ozkem pasu pod okni skupine mladih pevcev, med njimi tudi golšastih, ki prepevajo gledajoč v odprte notne knjige.

Že ta izredni motiv, ki pa se podreja še vedno obrednemu namenu prezbiterija (nastal je v času, ko je renesansa tudi pri nas, čeprav po svoje, na polnem pohodu), kaže, da se rahlja srednjeveška nabožno usmerjena strogost pojmovanja in po raznih potih vdira v izročene ikonografske koncepte svetna
137 motivika, ki se izraža predvsem v obrednem tihožitju in žanru. Tako je čisto nenabožen Lisjak-romar v prezbiteriju podružnice v Maršičah, ki ga je okrog 1520 naslikal slikar iz kroga meštra Tomaža iz Senja. Bolj se je v tem oziru



Sl. 65. *Zanigrad v Istri, Bičanje (italijansko usmerjena delavnica okr. 1410)*

razmahnil okr. l. 1530 Jernej iz Loke z upodobitvijo dveh brezobzirno nagih puttov, ki piskata na piščali nad vzhodnim oknom cerkve sv. Janeza v Bohinju. Na čisto žanrsko tematiko pa si je upal seči na pritličju fasade in prvih dveh slopov lope iste cerkve. Tu je naslikal spečega kmeta, kmečko oblečene figure, ki drže pritlični zastor in dva ribiča v pogovoru.

Največ primerov vdiranja realizma v nabožno vezane programe pa imamo v tihožitjih in v realističnih preoblikovanjih pritličnega pasu: »Obredno



Sl. 66. *Zanigrad v Istri, Sveta Nedelja (italijansko usmerjena delavnica okr. 1410)*

tihožitje« upodablja v bližini oltarja dolbino za obredno posodje in brisačo. Janez iz Kastva je l. 1490 upodobil v Hrastovljah brisačo, steklenico, krožnik, majoliko in drugo, kar ni več razločno. Iz okr. 1490 je podobno tihožitje z brisačo naslikal tudi slikar prezbiterija cerkve sv. Ožbalta na Jezerskem; posebno pa se je potrudil okr. 1530 Jernej iz Loke v cerkvi sv. Janeza v Bohinju, kjer je naslikal zvonec, trebuhasto steklenico, okroglo šatuljo in vinski sodček. Na Kališču pa vidimo na notranji strani slavoloka spodaj naslikan v niši lesen čebriček z blagoslovljeno vodo.

Iz nekoliko drugačnih nagibov so nastali poskusi preoblikovati nevtralna, največkrat zastore posnemajoča pritličja sten, v duhu perspektivičnega slepila. Največjo stopnjo iluzionizma je dosegel l. 1504 slikar v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom. Na južni steni je naslikal perspektivično varljivo leseno klop s podlahtnimi nasloni, na nji pa dve veliki knjigi. V cerkvi na Brodu
205 v Bohinju je okr. 1520 slikar spremenil pritlični pas v masiven podzidek stene, prekrit s preprogami, na tako nastali polici pa so knjiga, svečnik in drugo. Nekako isti čas je preskušal svoje perspektivično znanje slikar v Maršičah, ki je nad pritličjem naslikal več velikih knjig z različnih pogledov.

Vrh tihožitne motivike v slikarstvu naših poznosrednjeveških cerkva pa je uresničil kakih sto let pred temi primeri furlanski slikar na severni
2 slavoločni steni na Bregu pri Preddvoru; naslikal je namreč pladenj s smokvami, ki nima nobene zveze z obredjem.

Po dosedaj povedanem lahko zaključimo, da je gotsko slikarstvo imelo pri nas kakor drugod svoj namen predvsem v tem, da je po svojih ikonografsko v več smislih sistemiziranih delih ustvarjalo nabožno spodbudno ozračje, vendar se je ta spodbudnost izražala bolj v poučni in meditativni smeri kakor v izrecno molilni. Ko smo tako spoznali njegove ikonografske elemente, pa je čas, da poskusimo opredeliti tudi njegovo ikonološko stran. V tej je namreč bistvo njegovega likovnega poslanstva, po nji šele se nam odkrije njegov pravi kulturno tvorni pomen.

Ikonologija slovenske poslikane podružnice

Pomen naših stenskih slikarij pa ni toliko v osebni ustvarjalnosti njihovih slikarjev, kolikor predvsem v njih skupni pričevalnosti, ki je zgodovinska, umetnostno zemljepisna, ikonografska in estetska. Kot zgodovinski pojav je to slikarstvo nazorna, čeprav danes samo fragmentarna priča likovne kulture v našem narodu v gotski dobi in na prehodu v novi vek. Priča nam, kakšni vplivi so se uveljavljali in kako smo te vplive sprejemali in posebno, koliko in kako smo si jih prilastili. Zgodovina slovenske likovne umetnosti v XV. stol. je nazorna povest o tem prilaščanju. Ker si italijanskih in srednjeevropskih pobud nismo prilaščali na tedanji mednarodni družbeni višini, temveč v nižji družbeni plasti, kjer se v življenju kmečkega človeka stikata ljudska in stilna umetnost, imajo naši spomeniki posebno barvo in se likovno ustvarjanje le redko dvigne na širše pomembno ravnino. Ne bi bilo torej prav, če bi merili dosežke našega slikarstva samo z mednarodnimi merili in bi mu, če opazimo, da ne vzdrži tekme z njimi, odrekali kar umetnostno vrednost. Vrednost te kulture namreč ni v individualnih uspehih temveč v kolektivnosti njihovega značaja. Če jo s to zavestjo postavimo v mednarodni okvir, pa naenkrat pridobi upoštevanja vredno vsebino. Postala je namreč dokument ustvarjalne sile krajevno stilsko uveljavljajočih se razpoloženj in tako upoštevanja vreden primer v zemljepisnem tkivu kulturne podobe Evrope uveljavljajočih se pojavov krajevno stilskega značaja. Zavedamo se

širše zemljepisne povezanosti našega stenskega slikarstva v obsežni etnično pisani skupnosti umetnostnih dejstev med Italijo in Srednjo Evropo. Zgodovinska vrednost tega gradiva pa se posebej pokaže tam, kjer zapusti okvir običajnih ikonografskih shem in jih oživi s črtami, ki so vezane na konkretne zgodovinske momente našega ljudstva ali zrcalijo življenje časa svojega postanka.

Kot umetnostna dejstva pa imajo naše freske prav poseben pomen zaradi svoje lepotne učinkovitosti. Ta slikarska kultura je namreč izraz skladnega sodelovanja slikarstva z arhitekturo. Te poslikane cerkve so po svoje skupne umetnine, ki so jih v vseh časih smatrali za najvišji dosežek likovne umetnosti v kulturnem življenju. Že površen in nepoučen opazovalec teh slik namreč opazi, da je za vsem dobro premišljen načrt, ki se idealno prilagaja arhitekturi in njeno funkcionalnost spremlja ali simbolično razlaga, ker razlikuje sestavine stavbe po funkciji in idejnem pomenu. Naša umetnostna zgodovina je to idealno stavbarsko in slikarsko realizirano enoto krstila z imenom »kranjski prezbiterij«. Opaža se namreč, kakor smo že omenili, da se je prav v osrednji Sloveniji, na bivšem Kranjskem, uveljavil splošno zahodnoevropski ikonografski program za poslikavanje prezbi-



Sl. 67. *Zanigrad v Istri, Sv. Jurij v borbi z zmajem (italijansko usmerjena delavnica okr. 1410)*

Poduano's !



Sl. 68. *Lom pri Tržiču, kapela v vasi, sv. Katarina, slikano okno (sreda XV. stol.)*



Sl. 69. *Podnanos, stari prezbiterij, apostol (italijansko usmerjena delavnica srede XV. stol.)*

terijev s posebno rigoroznostjo. Od prve opredelitve »kranjskega prezbiterija« je minulo četrt stoletja, pa misel o nekakem ikonografskem kanonu za poslikavanje naših prezbiterijev še danes drži. Premik označbe na »slovenski prezbiterij« bi se nam tudi še danes ne zdel utemeljen, pač pa je treba programsko celotnost s prezbiterija razširiti na vso stavbo, ostane pa glavni poudarek le še na prezbiteriju.

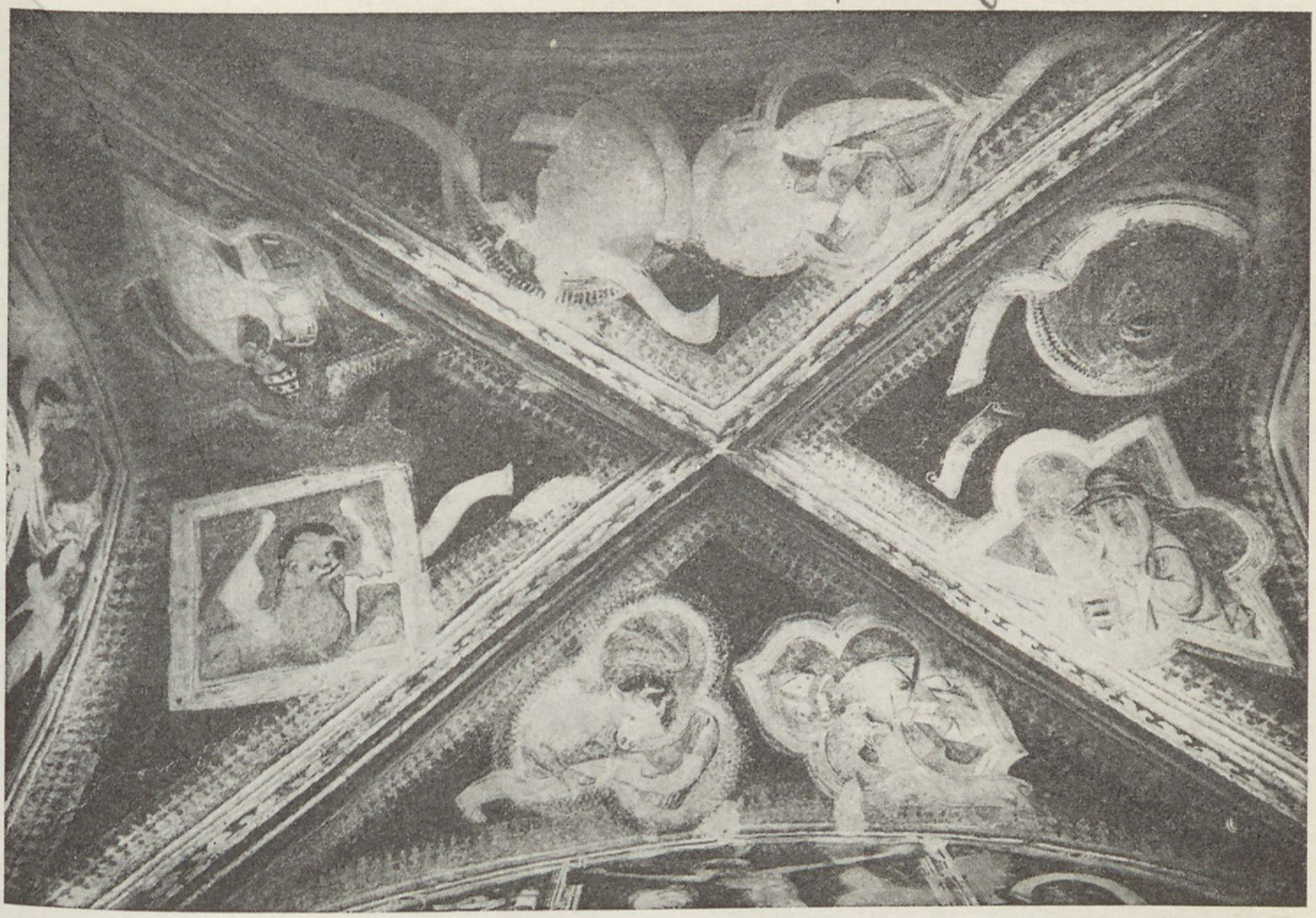
Program, ki ga v naslednjem ugotavljamo, je idealna dedukcija iz množine uresničitev, ki se v nadrobnostih včasih precej razlikujejo posebno zaradi pogojev arhitekture. Za ilustracijo takega, za celotno stavbo, za nje zunanjščino in notranjščino veljavnega programa nam služijo nekateri izredno dobro ohranji primeri, ki so v takem stanju, da brez truda doživljamo tudi njihov lepotni mik. Take celote nam nudijo za prezbiterije Suha, Sv. Janez v Bohinju, Kamen vrh, Visoko, Sv. Barbara pri Prevaljah, Goropeč pri Domžalah, Viher, Žirovnica, Martjanci, Turnišče, Breg pri Preddvoru, Senično, Sv. Peter nad Želimljem, Bodešče itd. Za ladje Gosteče, Mače, Muljava, Iška vas, Sv. Primož, Vrba itd. Za poslikane fasade Crngrob, Godešič, Bodešče, Sv. Križ nad Selcami, Sopotnica, itd. Edini primer, ki kaže ostanke slikarij po vsi zunanjščini, je cerkev v Brodeh, delo Jerneja iz Loke iz okr. 1530. Čisto izredna, visoko učinkovita primera celotno poslikane notranjščine sta Hrastovlje iz 1490 in rotunda v Selu v Prekmurju iz okr. 1400.

Idealni program, ki ni nikjer v celoti ohranjen, je po naših ugotovitvah tale: Na zunanjščini je velika, celo višino stene pokrivajoča slika sv. Krištofa (Crngrob, Bodešče, Sv. Janez v Bohinju, Gosteče, Troščine, Vrzdenec, Sv. Filip in Jakob, Vrba, Brod itd.). Poslikane fasade so pri nas posledica furlanskih vplivov in se pojavljajo redno tam, kjer so delovale furlanske ali

1420-24 Ptujska gora 1424

*

1424



Sl. 70. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, obok, simboli evangelistov in cerkveni očetje (delavnica Janeza iz Brunecka okr. 1420)*

*

1424



Sl. 71. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, južna stena, sv. Doroteja in sv. Katarina, desno klečeč donator župnik Nikolaj z molitvenim napisnim trakom (delavnica Janeza iz Brunecka okr. 1420)*

po njih pogojene delavnice. Program ni strogo vezan; večkrat vsebuje sv. Krištofa ali Zadnjo sodbo. Vhodna stena znotraj je v idealnem programu posvečena vsa Zadnji sodbi. Severna stena, ki je bila navadno brez oken, je največkrat posvečena Pohodu in poklonitvi Treh kraljev (Sv. Primož, Hrastovlje, Muljava, Srednja vas pri Šenčurju, Sv. Miklavž nad Čadramom, Iška vas, Mače itd.). Južna stena programsko ni bila strožje vezana; včasih so bile tu slike kake legende, Marijino življenje ali Trpljenje Kristusovo; večkrat pa sploh ni bila poslikana. Na zunanji strani slavoloka je bilo največkrat Marijino oznanjenje (Žirovnica, Prilesje, Gluho Vrhovlje, Lanišče, Šilen Tabor), vrhu loka pa Daritev Kajna in Abela. Izjemno je tudi tu lahko Zadnja sodba (Sv. Duh v Slovenjem Gradcu). V loku so lahko posamezne figure, bolj ustrezno pa Kristusov rodovnik ali preroki v prepletajoči se trti. Na notranji strani slavoloka je lahko Sv. Jurij v borbi z zmajem, Zadnja sodba, Marijino oznanjenje, Darovanje Kajna in Abela, Dvanajstletni Jezus v templju ali Pametne in nespametne device. Pritličje sten prezbiterija pokriva redno naslikan zastor; samo v enem primeru, v Turnišču, je bila vanj vključena votivna slika naročnika slikarije. Pod vzhodnim oknom je včasih Vera icon. Glavni pas stene v višini oken kaže stoječe apostole. V treh primerih so mesto apostolov naslikana mučeništva apostolov (Žirovnica, Mošnje, Rateče). V podločnih poljih sten so lahko prizori ali dokolenske figure svetnikov. Nad vzhodnim oknom je pogosto Mati Božja z detetom ali Odrešenik. Na oboku je upodobljen Kristus sodnik ali Kralj slave obdan od simbolov evangelistov in angelov. V spomenikih bliže Italije se ob evangelistih ali v sosvodnicah pojavljajo cerkveni očetje. V teh področjih Kristusa lahko nadomesti tako imenovani Prestol milosti (Hrastovlje).

Tako opisani program že sam kaže na to, da ne gre za slučajno zbirko slik, temveč se da že v zaporednosti, po kateri se slike vrstijo po raznih delih stavbe, sklepati na neki premišljeni red in razvoj neke vodilne misli, ki se vidno stopnjuje k osrednjemu poudarku v prezbiteriju. In res je tako: Kakor se po funkcijskem namenu razlikujejo posamezni deli obredne stavbe, tako se tudi slike po svoji tematiki ujemajo z mestom, kjer so naslikane, in nazorno tolmačijo njegovo vlogo v celoti stavbenega organizma. Še več, toliko se pokorijo pogojem prostora, da so vselej istočasno miselni in prostorsko likovni poudarek. Tudi likovno krasilno so tako uglašene med seboj, da hkrati poudarjajo sestavne dele in likovno simbolično razlagajo njihovo funkcijo.

S stavbenim tipom slovenske podružnice so dani arhitekturni momenti, ki so bili merodajni za miselno zasnovo ikonografskega in krasilnega programa poslikave: Zahodna stena, skozi katero vodi glavni vhod, pomeni ločitev obrednega prostora od zunanjega sveta; tu je mesto prve duhovne osredotočitve obiskovalca pred vstopom v notranjščino. Prostor, v katerega stopi, ladja, je namenjena zbiranju vernikov. Slavolok, prehod k prezbiteriju, pomeni poziv k drugi, še bolj poglobljeni duhovni osredotočitvi pred vstopom v najvažnejši del stavbe, ki ga je že arhitektura sama odlikovala pred drugimi s tem, da ga je obokala in obok pogosto tudi reliefno obogatila.

Slikarski program s svojo nazornostjo podčrta tako stanje in izrazi njegov smisel v podobah. Prvo, kar obiskovalec od tega programa že od daleč opazi, je velika, celo višino stene pokrivajoča slika sv. Krištofa, naslikana na tisti steni, ki je najbolj vidna od vasi, ker, kdor to sliko zjutraj pogleda, tisti dan ne bo umrl nenadne smrti. Ta uvodni del programa naj torej služi tudi tistim, ki ne morejo v cerkev. Obiskovalcem pa je že izrecno posvečena slikarija na fasadi. V načelu so v takih primerih poslikavali vso steno pod nadstreškom, ki je poudarjal in varoval glavni vhod. Celoto sestavljajo podobe različnih velikosti, ki po vsebini niso strogo povezane med seboj.



Sl. 72. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, južna stena: zgoraj Vstajenje, Kristus na križu z Marijo in Janezom, Oljska gora; spodaj Katarina, Doroteja, donator župnik Nikolaj, Pietà, donator Matija, župnik iz Št. Vida ob Dravinji z molitvenim napisnim trakom, sv. Andrej, sv. Krištof (Janez iz Brunecka okr. 1420)*

Pogosto je v to skupnost vključen tudi Krištof, ki vse druge prekaša po velikosti. Slika patrona cerkve pomeni prvo povezavo obiskovalca z vsebino cerkve, v katero je namenjen. Globlje ga prevzameta Zadnja sodba ali Sv. Jurij v boju z zmajem, ki ju pogosto sreča že tu. Jurij ga opozarja na boj s slabimi nagnjenji in zmago nad njimi; Zadnja sodba pa na odgovornost za svoja dejanja, ki ga čaka po smrti. Oba ta dva motiva pomenita poziv, naj si spraša vest in čist vstopi v notranjščino. Ko vstopi in se ozre nazaj na steno nad vhodom, zagleda sliko Zadnje sodbe, ki pokriva v idealnih primerih vso steno. Pretresljiva je največkrat zaradi nadrobnega opisovanja peklenskih muk. Ko je tako duhovno pripravljen in se razgleda po prostoru, se oko ustavi najprej na severni steni, katero v celoti pokriva epsko razpredena povest o slovesu Treh kraljev s Herodom pri jeruzalemskih vratih, v mestu pa se pogosto že vrši pokol nedolžnih otrok. Pred ozadjem slikovito z gradovi posejane hribovite pokrajine se razvija konjeniški pohod do Betlehema. Iz dolin se kraljem pridružuje številno spremstvo. V njihovi družbi so trobentači in oprodi, dvorni norec in debelušni kuhar, zamorec, ki pije iz čutare in predvsem lovci, ki v sprednjem planu love divjačino, jo prenašajo obešeno čez hrbet in nudijo slikarju priliko, da vplete v sliko humoristične domislice. Prikaz se končuje s poklonitvijo novorojencu, ki otroško dostojanstveno sprejema darove, sedeč v materinem naročju. Zraven je Jožef, ki včasih truden dremlje, včasih pozdravlja kralje, največkrat pa pripravlja jed, ki mu je prekipela, ker je posvetil preveč pozornosti

obisku. Nasprotna, južna stena, nima določnega programa; pripoveduje zgodbe iz Marijinega in Jezusovega življenja, legendo patrona itd. Največkrat slikar te zgodbe razdeli v dva vodoravna pasova in je poudarek bolj na bogastvu pripovedovanja kakor na obvladovanju prostora z velikimi kompozicijami. Pogosto pa je ta stena sploh brez slik, kar dokazuje, da ni spadala v strogi program. Smisel slik v ladji je predvsem nabožno pobuden, kolikor tam, kjer je vso zapadno steno pokrila Zadnja sodba, vso severno pa potovanje in poklonitev Treh kraljev, ni tudi pripovedno bogat in bližje življenju, poúčen; nov poudarek pa daje slavolok, kjer je v strogem programu Oznanjenje z Marijo na desni, z angelom na levi strani loka; vrh loka zavzema včasih Bog oče, od katerega plava na žarkih golo dete s križem čez rame — učlovečujoči se Odrešenik. Na tem mestu sta lahko tudi Kajn in Abel pri darovanju. Na spodnjem delu sten je še po kak programsko neobvezen prizor ali skupina svetnikov. Tudi na tej steni je možna Zadnja sodba ali Borba Jurija z zmajem, kar ji daje podoben pomen, kakor ga ima zahodna stena. Darovanje Kajna in Abela pa že namiguje na vstop v prostor mašnega obreda. Tudi Oznanjenje ima podoben topografsko simboličen pomen prehoda k oltarju; tudi v bizantinskih programih poudarja ta skupina mejo med prostorom za vernike in oltarnim prostorom, kar se posebej izraža s to skupino na »carskih« vratih ikonostasa, ki ima podobno delilno vlogo, kakor slavolok na Zahodu. S tema dvema motivoma se slavolok priključuje



Sl. 73. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, severna stena, sv. Miklavž obdaruje ubožne neveste (Janez iz Brunecka okr. 1420)*



Sl. 74. *Sv. Mohor nad Spod. Doličem, vzh. stena prvotnega prezbiterija, Mati božja z Jezusom in svetnica s križem (furlanska delavnica, zač. XV. stol.)*



Sl. 75. *Famlje pri Divači, prezbiterij podr. c., apostol Peter (italijansko usmerjena delavnica okr. ~~1420~~)*

prezbiteriju, ker dobesedno uvaja vanj. Tudi za lok sam ni obveznega programa. Najbolj mu po položaju v celosti ustreza dvojna trta, ki prepletajoč se ustvarja ovalne zanke, v katerih slikar razmesti preroke ali prednike Kristusove, kar se oboje dobro veže s kristološko osrednjo mislijo poslikanega prezbiterja. Na notranji strani slavolok zopet koleba med motiviko glavnega vhoda in zunanje stene slavoloka. Možno je tu Oznanjenje z istim topografsko simboličnim pomenom kakor na zunanji strani; prav tako Darovanje Kajna in Abela. Pojavljajo se tudi Boj sv. Jurja z zmajem, Zadnja sodba in Pametne in nespametne device. Pomen vseh teh tem je, da, podobno kakor Jurijeva, pobude vernika k obračunu s svojo omahljivo notranjostjo, da bo vreden občestva prebivalcev tega posvečenega prostora. Vsebinsko pa se nanaša izrecno na značaj tega prostora Dvanajstleni Jezus v templju. Najbolj dognan pa je program za poslikanje oboka in sten prezbiterija. Ta program povezuje idejo nebes na oboku s posredniki in pričevalci verskega nauka na stenah. Na oboku kraljuje v osrednjem polju Odrešenik kot Kralj slave ali Sodnik, obdan v smislu Janezove vizije s štirimi simboličnimi živalmi, ki pomenijo evangeliste kot neposredne poročevalce o njem. To osrednjo skupino obdaja v idealnih rešitvah venec angelov z napisnimi trakovi z besedili hvalnic ali z orodji Kristusovega trpljenja. Pogosto so na oboku upoštevani tudi cerkveni očetje, ki so dopolnili izročilo evangelistov in jim zato gre visoko mesto v hierarhiji tu upodobljenega. Glavni pas na stenah zavzemajo apostoli, razvrščeni stoječi, tako da se zde kakor stebri, ki podpirajo obok, ki pomeni nebesa. Mariji je dodeljeno, kakor v bizantinskih programih, drugo mesto za sinom. Ker je on na temenu oboka (v bizantinskih cerkvah na temenu kupole), dobi ona najvišje mesto na vzhodni zaključni steni v podločju oboka nad oknom. Ko je ta program izpolnjen, zavzemo prazne prostore lahko prizori iz Jezusovega, Marijinega ali patronovega življenja ali slike mučencev in spoznavalcev, ki so izpričali vernost Kristusovemu nauku z življenjem in s smrtjo.

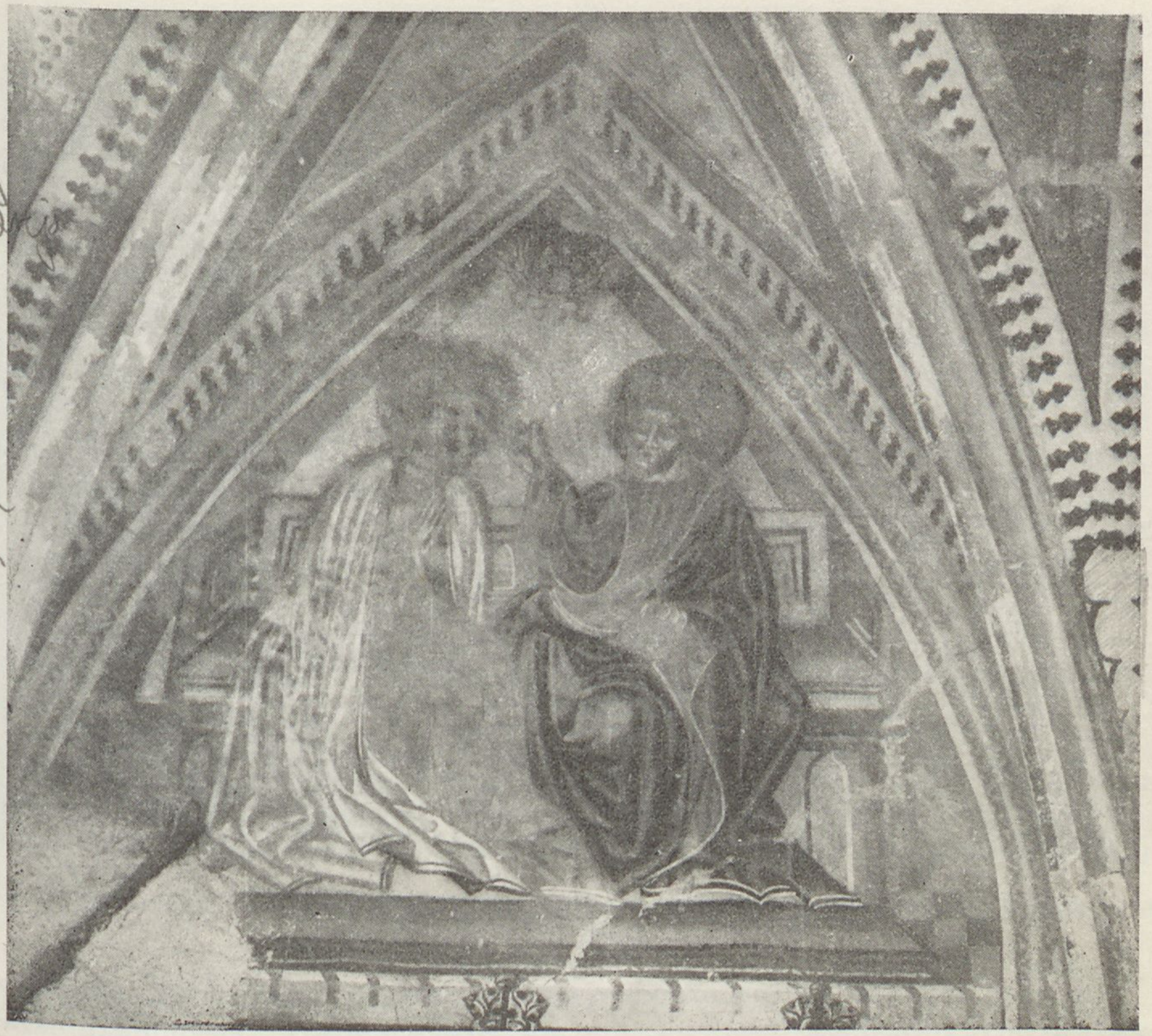
Iz tega pregleda ikonografskega programa »kranjskega prezbiterija« vidimo, kako se vsaka njegova sestavina smiselno strinja s funkcijo vsakega dela stavbe in se od vhoda do oltarja stopnjuje, bogati in poglablja. V bistvu je to reduciran ikonografski koncept gotskih katedral z razliko, da je tam uresničen plastično na portalih, v naši podružnici pa s slikami v prezbiteriju. Kralj slave ali Sodnik, obdan od simbolov evangelistov, zavzema na kiparsko okrašenih portalih glavno mesto na timpanu nad vhodom. Zadnja sodba na zahodni steni naših podružnic je potomec tega izročila. Kralj slave se je v nji preselil na bolj ustrezno mesto na oboku prezbiterija, ki simbolizira nebesni svod. Spremstvo tega motiva, angeli in preroki, ni neznano katedralnim portalom. Na ostenju portalov se pojavljajo, podobno kakor na stenah podružnic, stoječe vrste apostolov; v podobni funkciji so se preselili sem. Ta ikonografska koncepcija, ki se je v katedralah zaradi redukcije sten na tektonsko ogrodje umaknila s položajev v apsidi, kakor ji jih je določila romanska ikonografija, na portale, je doživela v »kranjskem prezbiteriju« zvezdasto-mrežastega obočnega tipa v pozni gotiki ponovno ikonografsko in prostorsko simbolično idealno rešitev. Najzglednejši je v tem oziru prezbiterij na Suhi.

Naša poslikana gotska podružnica pa ni samo skladna enota ikonografskega in arhitekturnega sestava, temveč tudi primer idealne skladnosti med arhitekturo in funkcijo slike v prostoru. Prav v tem pa je njena še posebna vrednost, ki nagradi tudi v verski tematiki nedomačega sodobnega obiskovalca s polnovrednim umetniškim doživetjem. Magija barve, ki se tu uveljavlja, namreč ni vezana na konfesijo ali čas, temveč je splošno estetska vrednota resnične skupnostne umetnine.



Sl. 76. *Podpeč pri Gabrovki, prezbiterij podr. c., stoječ svetnik in sv. Barbara (v duhu »mehkega sloga« ustvarjajoči domač slikar okr. 1420; v drugi polovici XV. stol. preslikano)*

Idealna naša podružnica je v bistvu slikarsko, z barvo izražajoča se arhitektura. Tudi kamen in zid se v nji ne kažeta gola, temveč sta vsaj tonirana z rahlim slojem barvaste prevleke, ki dopušča, da struktura kamnoseško obdelanega gradiva še vedno preseva. Poslikan je tudi leseni strop v ladji; tudi okna so bila slikana; edini primer, ki se je pri nas ohranil, je na Bregu pri Preddvoru. Tudi oltarji, ki so bili največkrat leseni, so se izražali v barvi in zlatu, imeli so poslikana krila in polihromirane kipe in rezbarije. Vrh v barvi izražajočega se prostora je bil pri nas dosežen v cerkvi v Hrastovljah, ki je vsa poslikana, prvotno pa je imela celo rdeč tlak in rdeče pobarvane stebre z naslikanimi akantovimi kapiteli. Arhitektura je sicer določala srednjeveški sliki meje njenega življenja, slikarstvo pa je tudi arhitekturo podrejalo svojemu svetu in jo dematerializiralo. Čeprav raznovrstne slike na fasadi niso vselej izražale enotnega programa, so bile vselej sestavljene tako, da so predstavljale enotno ploskev; delili so jih nevsiljivi dekorativni pasovi, pokriti največkrat s patroniranimi vzorci. Kot celoto jih je obdajal močnejši pas patroniranih vzorcev na mavrični podlagi. Enotnost poslikane ploskve je bila tam, kjer, kakor v Crngrobu, ni segala do slemena, poudarjena z nadstreškom, tako da se je izrazila njena skupnost s portalom, kar mu je dajalo monumentalen poudarek. V ladji sta bili dve možnosti; da slikar obravnava celo steno od pritličnega zastora do stropa kot enoto in jo pokrije z enotnim pasom prizorov kakor v Gostečem ali v Sopotnici, ali pa da razdeli steno na dva vodoravna pasova kakor v Tupaličah in v njih enakomerno razvrsti prizore, ne da bi iskal kakih učinkovitejših skupin. Vselej pa je pritličje poslikano z zastorom, patroniranim z vzorci. Največji vtis je bil dosežen tam, kjer je vso zahodno steno pokrila Zadnja sodba, vso severno pa Pohod in poklonitev Treh kraljev. Močan patroniran ali v obliki previjajoče se akantove vitice naslikan obrobni pas je delil slikarijo od pritličja spodaj in od stropa na vrhu. Če so bile slikarije razdeljene v več pasov, so jih uokvirjala in po pasovih delila skromnejša delila, ki so bila tako nevsiljiva, da je imel gledalec vtis, da so stene prekrite z upodabljajočimi preprogrami. Ravni strop je energično podčrtal to vodoravno slojenje krasilnega sestava sten. Slavolok je bil, kot prezbiteriju pripadajoči stavbeni motiv, samostojno slikarsko obravnavan. Največkrat so se uveljavili trije pasovi. Spodnji z zastorom, nižji gornji s kakim prizorom ali skupino, ter največji gornji, segajoči do stropa, z Oznanjenjem. Ta kompozicija je obvladovala ves prostor pred seboj in ga iz zaprtosti odpirala k najvažnejšemu delu stavbe, svetišču. Močan dekorativni pas je oklepal poslikano ploskev na vseh straneh, spremljajoč lok v njegovem naraščanju k vrhu. Sam rob je predstavljal idealno mesto za avtorski napis (Janez Ljubljanski na Visokem). V loku samem je prepletajoča se vitica idealno ustrezala napeti rasti loka. V notranjščini prezbiterija se razvija slikarija na stenah v treh vodoravnih pasovih. Pritličje pokriva zastor s patroniranimi vzorci z menjajočo se barvno osnovo; edino v Turnišču je bila vanj vključena donatorska slika. Drugi pas, ki je izenačen z višino oken, vsebuje vrsto apostolov v arkadah. Tretji pas zavzemajo podločna polja sten s prizori ali svetniškimi postavami. Povezava slik s steno se izraža v nekaterih primerih (Visoko, Sv. Peter nad Želimljem) celo iluzionistično s tem, da je pod arkado z apostoli ali s prizori glavnega pasu naslikana na lesenih deščastih konzolah postavljena polica, ki ustvarja prostorsko osnovo za arkado ali prizorišče dogodka. Slike pokrivajo pogosto tudi ostenja oken, sicer pa vlada povsod izrazit horror vacui, ki ne dopušča z barvo nepokritega mesta. Če gre za večje ploskve brez figuralne tematike, jih pokrijejo s patroniranimi krasilnimi vložki. Če na oboku zmanjka figur za preveliko število polj, jih zapolnijo z osatastimi ali akantovimi vejicami. Najpopolneje je na ta način obvladan obok na Kamnem vrhu. Pri zvezdasto-mrežastih



Sl. 77. *Suha pri Škofji Loki, prezbiterij podr. c, Kronanje Matere božje (furlanska delavnica srede XV. stol.)*

obokih, kakor na Suhi, pa so vse prazne kape pokrili s figurami angelov, ki so spretno komponirani v rombične kape in ustvarjajo z venčnim razporedom učinkovito glorijo, ki poudarja pomen glavnega motiva. Ta kompozicija je na Suhi barvno tako spretno sestavljena, da dobi gledalec vtis, da se razprostira nad njim pisan pavov rep. Ozadja obočnih kap za figurami so sito pokrita z barvo, večkrat v dveh niansah iste barve. Okrog in okrog jih obrobljajo črtni ali še raje neskončni motivi dvobarvnega, vzajemno deteljičastega traku ali stiliziranih oblakov. Delilni in okvirni pasovi posnemajo v furlanski skupini cosmatske zvezdasto mozaične vzorce. Za vodoravne delilne motive med slikarijo in pritličnim zastorom in nasproti stropu porabljajo furlanske delavnice zelo mesnate akantove vitice, kombinirane z maskami. Drugod se pojavlja gotski akantov list, ovijajoč se okrog palice. Služniki in rebra so pogosto pokriti s »presličnim« motivom, ki z neskončnim ponavljanjem iz spodnjega rastočega ali vanj zataknjenega enakega člena, kakor je to značilno za preslično travo, dobro ustreza naraščanju arhitekturnega člena od tal do kapitela ali od tega do sklepnika. Tudi plastične konzole, kapiteli in sklepniki so poslikani in s tem gubijo svoj plastični značaj.

Tako spoznavamo, da je estetski organizem poslikane slovenske podružnice do nadrobnosti pretehtana enota funkcijskega izraza stavbe in slikarskega okrasja. Ta se prilagaja po ikonografski zamisli funkcijskemu

namenu posameznih delov arhitekture, po drugi strani pa nazorno spremlja in tolmači tektonski sestav in njegovo latentno funkcionalnost v celoti in v posameznih sestavinah: Poslikana fasada je krasilni, simbolično smiselni poudarek glavnega vhoda in ustreza po tem vlogi kiparsko okrašenih katedralnih portalov. V ladji se slikarstvo zgledno pokori izrazu enostavno stereometrično zajete prostornine in njeni statični negibnosti; tlak ji nudi skromno, toda funkcijsko jasno osnovo, slikarija na stenah jo brez težnje po višinski napetosti barvasto opasuje, poslikani strop pa jo prav tako odločno zapre zgoraj. Slavolok, ki mu že ime kaže na izvir iz triumfalnega loka, je slavnostni prehod v drug, pomembnejši prostor, prezbiterij. Tu se, v nasprotju z negibnostjo prostora za vernike, že v obočni arhitekturi, ki ga odlikuje pred drugimi deli stavbe, izraža dinamična napetost, zagon kvišku, ki mu slikarstvo daje še več poleta. Tu dosežeta ikonografski koncept in poslikana arhitektura vrh učinkovitosti, ker spajata stavbno gmoto, ikonografsko zamisel in slikarsko umetnost v sublimirano doživetje z razpoloženjskimi miki prepojene prostornine. V še bolj poglobljenem smislu pa je ta prostornina, ako jo skušamo opredeliti v njeni prvotni funkciji in v duhu časa njenega nastanka, realizacija osnovnega namena kultnih zgradb od najstarejših časov dalje; uresničuje namreč katharso — očiščenje, ki naj ga doživi vernik na smotrno organizirani poti iz vsakdanjega življenja do obrednega cilja v prezbiteriju pri oltarju. Stonehenge pri Salisburyju, egiptovski tempelj, bazilika, gotska katedrala in podobno so najmonumentalnejše uresničitve te misli o potrebi katharse, slovenska gotska podružnica pa je njih skromni, poljudni potomec.

Kulturno-zemljepisna opredelitev

Za razumevanja kulturnozgodovinskega značaja slovenskega slikarstva tu obravnavanega časa pa je važen predvsem *kulturnozemljepisni okvir,* v katerem se je rodilo, razvijalo in iskalo lastni izraz. Poleg ikonografskih, ikonoloških in lepotnih dejstev, katere nam nudi, je najvažnejši izsledek, ki nam ga more posredovati to gradivo, prav na tej strani.

Če pogledamo zemljepisni položaj spomenikov gotskega in renesančnega slikarstva v Sloveniji, opazimo, da njihova gostota pojema od severa proti jugu, posebno pa od severozahoda proti jugovzhodu. Jedrišče kulturnega ozemlja, na katerem se razvija za naš položaj pomembno srednjeveško slikarstvo, leži torej, če gledamo s svoje zemlje, proti severozahodu od nas. To postane še bolj jasno, če opazimo, da je v Sloveniji razmeroma najbolj bogata teh spomenikov Gorenjska, v soseščini pa Koroška in severna Goriška, v bolj oddaljenem okrožju pa zadenemo predvsem na eno najbogatejših dežel srednjeveškega stenskega slikarstva, na Tirolsko. Videli smo, da je ta kultura pri nas dosegla svoj vrh v »kranjskem prezbiteriju«, kar pomeni, da je pri nas nastalo stransko ognjišče te umetnosti; videli pa smo tudi, da so pogoji za ta posebni razvoj dani tako v tirolskem kakor v koroškem, pa tudi v zgornjeitalijanskem slikarstvu in da je nova samo zaokrožena oblika, ki jo je pri nas dosegla vsem tem deželam skupna ikonografska koncepcija. Prepričali smo se tudi, da je bil ta posebni razvoj ozko zvezan s krajevnim razvojem poznogotske arhitekture prezbiterija. Tip pa, ki se je izkazal kot najbolj primeren za idealno rešitev naloge, je najbolj razširjen na Kranjskem, na severnem Goriškem, v Slovenski Benečiji in na Krasu. Tako se nam v zemljepisnem okviru narodopisne Slovenije pokaže njen zahodni del v našem srednjeveškem slikarstvu kot najbolj plodovit. Temu nasproti imamo samo na skrajnem severovzhodu Slovenije, v Prekmurju, po zgodovinskem postanku in umetnostnem značaju strnjeno sku-

Žirovnica 1450-55 !

*

1450/55



Sl. 78. *Žirovnica, Mučeništvo sv. Petra (»Slikar apostelskih martirijev«, trideseta leta XV. stol.)*

pino spomenikov. Ti spomeniki so tako po svojem nastanku kakor po svojem značaju drugačni kakor oni na zahodu in čeprav se v bistvenih črtah skladajo s splošnim okvirom srednjeevropskega gotskega slikarstva in tudi s slovenskim, je pot, po kateri so prišli v ta del Slovenije, druga kakor pri zahodni skupini, in je tudi predmetni krog, ki ga obsegajo, prav zaradi drugega kulturno-zemljepisnega izhodišča in upravno politične vezanosti drugačen.

V takem položaju se razumljivo uveljavijo tako sredobežne kakor sredotežne smeri. Sredobežne so najbolj izražene severno od Kranja, kjer kljub močni gorski pregradi ni meje med koroškim in gorenjskim slikarstvom. Zgovorne priče za tako stanje je še ne zadosti opredeljena skupina Mojstra apostolskih mučeništev v Žirovnici, v Mošnjah in v Ratečah, izrazito beljaški lepi sv. Jurij na Selu pri Žirovnici, Pohod sv. Treh kraljev v Srednji vasi pri Šenčurju ali tipično koroško renesančni Krištof v Tupaličah. Podoben je položaj na zahodu, kjer povezuje Gorenjsko, Soško dolino in Slovensko Benečijo prav do Čedada in Vidma delovanje furlanskih delavnic. Značilni primeri so Tupaliče, Breg pri Preddvoru, fasada v Crngrobu, Sv. Križ nad Selcami, Godešič, Gosteče, Sv. Lovrenc nad Škofjo Loko, Sopotnica, ladja na Vrzdencu pri Horjulu in, daleč na Štajerskem, Sv. Mohor pri Doliču. Ozka povezava tega dela Slovenije s Soško dolino in Slovensko Benečijo se ponovi sto let pozneje z delovanjem Jerneja iz Loke in Giana Paola Tannerja iz Furlanije. Jernejevo delo je bogato izpričano na Gorenjskem, posebno v Vrbi, pri Sv. Petru nad Begunjami, na več krajih v Poljanski dolini, na Policah pri Šentviški gori in v Bovcu v Soški dolini ter v Kravarju v Slovenski Benečiji. Tannerjevo delo pa je prezbiterij v Svinem in v Borjani pri Kobaridu in verjetno tudi Kontovelj pri Trstu. Tudi Brda in Kras kažejo ožjo

povezavo s furlanskim sosedstvom, posebno sredi XV. stol. s skupino Tjeja (Chiazzacco) in Prepot (Albana) na furlanski strani ter Sv. Mihael nad Ozeljanom, Gluho Vrhovlje, Britof in Prilesje pri Plaveh na naši strani. Nobene meje ni proti Istri na Krasu, kjer se uveljavljajo zanimiva prelivanja v obeh smereh; v Dveh Gradih in v Hrastovljah se odpira možnost kombinacij s Prilesjem, od Hrastovelj pa celo do Seničnega pri Golniku. Trubarjevega »krovaškega malarja« pa nismo sledili na Hrvatsko, temveč v izzvenevajočo istrsko lokalno smer do slikarja cerkve sv. Roka v Draguču, Antona iz Padove-Kaščerge. Odkritje signature meštra Tomaža na enem glavnih spomenikov te skupine, v Nadlesku, pa je nakazalo pravo pot teh vplivov do Senja v Hrvatskem primorju. Na jugu in na jugovzhodu ni opaziti takih prelivanj, ker vse kaže, da v ti smeri tokovi, ki so predirali skozi Slovenijo, gube aktivno silo, predvsem pa ni opaziti kakih nasprotnih teženj. Na severovzhodu je prekmurska skupina, za katero ni dokazov, da je učinkovala proti zahodu in se vsa vključuje v problematiko zahodne Madžarske in njenega avstrijskega sosedstva. Dravska dolina je problem zase. Po nji so se pretakali vplivi od zahoda proti vzhodu, ne da bi se resno srečavali s kakim nasprotnim tokom. So to koroški in celo tirolski vplivi, ki se kvalitetno izražajo v prezbiteriju sv. Barbare pri Prevaljah, v cerkvi sv. Duha v Slovenjem Gradcu in celo v Vitanju, v Mariji Gradcu pri Laškem in na Ptujski gori

V tem živahnem in za položaj slovenskega stenskega slikarstva konec srednjega veka značilnem okviru se opažajo težnje po lastni osredotočitvi v osrednji Sloveniji, na tako imenovanem Kranjskem. Omenili smo že osredotočujočo vlogo delavnice Janeza Ljubljanskega v Ljubljani okr. 1440 dalje.



Sl. 79. *Žirovnica, prezbiterij, Mučeništvo sv. Andreja (»Slikar apostelskih martirijev«, trideseta leta XV. stol.)*

Mojster Bohinjskega prezbit!



Sl. 80. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, severna stena, mučeništvo sv. Janeza Ev., Janez Krst. krščuje Jezusa, samopokop Janeza Ev. (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev; okr. 1440)*

Njeno delo na Muljavi, na Visokem pod Kureščkom, na Kamnem vrhu, v Mengšu in v Crngrobu kaže, da se je ta slikar v marsičem prilagodil kranjskemu razpoloženju. Drugo tako osredotočitev opažamo že nekoliko prej na Gorenjskem, kjer se iz furlanskih pobud razvijejo domače delavnice, med katerimi so najzanimivejše delavnice slikarjev na Suhi pri Škofji Loki, v Mošnjah in na Otoku pri Radovljici, v Bodeščah pri Bledu in pri Sv. Janezu v Bohinju. Kaže, da so se po sredi XV. stol. prepletle koroške pobude Janeza Ljubljanskega in dediščina furlanske smeri in omogočile prvi vrh slovenskega domačega razvoja, ki ga predstavlja delo anonimnega Mojstra slikarij na Mačah pri Preddvoru (1467), na Krtini, v Podzidu itd. Soroden, z njim ne identičen, je slikar Bolfgangus v Crngrobu (1453). Tu se ob značilnem konservativnem idealizmu pojavi izrazita težnja po lepem izrazu, ki mu po še nepojasnjeni zvezi nedvomno kumuje italijanska renesansa. Sledi mu poznogotski realizem, ki se je pod vplivom Mojstra E. S. napovedal že na Mačah, odločno pa je zmagal po bavarskem posredovanju v prezbiteriju na Križni gori pri Stari Loki (1502). Iz vseh teh pogojev je razložljiv absolutni vrh, dosežen v tu obravnavanem času v Sloveniji pri Sv. Primožu nad Kamnikom (1504), kjer sta se srečno združila poznogotski realizem in prek srednje Evrope k nam predirajoča renesansa. Bližajoča se reformacija, kmečko gibanje in vdor umetniško neprebavljenih renesančnih in manierističnih vplivov sta povzročila agonijo te dokaj poglobljene slikarske kulture; to nazorno ilustrirajo meštar Tomaž iz Senja, Jernej iz Loke, neznanec na Čelovniku pri Zidanem mostu in v cerkvi sv. Martina na Svetih gorah, slikar ladje cerkve v Iški vasi itd.

Pri oblikovanju umetnostnega značaja kake dežele pa odločajo različni momenti. Predvsem ni vseeno, ali je ta dežela ob potu velikih kulturnih tokov

ali kje v zatišju. Slovenija leži sicer na enem najusodnejših križišč evropske politike, kljub temu pa kot kulturno ozemlje nosi vse znake zatišja. Čeprav je soseda Italije, se v poznem srednjem veku zdi, kakor da te Italije kot kulturne pobudnice ni, in njena umetnost nosi prav do narodnostne meje pretežno srednjeevropski značaj. Še bolj čudno je, da so na začetku novega veka srednjeveške oblike v arhitekturi prav tu, na Krasu, posebno trdožive. Za tako zatišje govori tudi dejstvo, da se vrté gotske oblike v zahodni Sloveniji kakor v kakem vrtincu z Gorenjske na severno Goriško, do Furlanije, pa ob Soči navzdol in zopet po Krasu prav do morja in furlanske ravnine.

Značilno za Slovenijo v poznem srednjem veku je, da so središča, ki so takrat odločala o smereh umetnostnega razvoja, daleč od nje in da le redkokdaj katero nanjo neposredno vpliva. Posledica tega je, da je slovenska umetnost v nekem oziru izrazita provincialna umetnost, katero označujejo vedno neka slogovna zaostalost, nastajanje skromnih krajevnih posebnosti in, ko se je kaka značilnost že vkoreninila, velika vztrajnost. Na prehodu v XIV. stoletje je doživelo evropsko slikarstvo v Italiji z Giottom preobrat, ki je v svojih posledicah spremenil zahodnoevropsko slikarstvo na jugu, na zahodu in severu prav do temeljev. In vendar kljub sosedstvu z Italijo ni znaka, da bi bile te pridobitve odmevale v Sloveniji, preden so napravile dolg ovinek čez Avignon na zahodu in prek Burgundije in Češke, kjer sta nastali dve pomembni žarišči novega slikarstva. Po drugi, neposrednejši, a ne tako občeveljavni poti je prediralo novo slikarstvo v srednjo Evropo skozi Tirolsko, ki je postala ob koncu gotike zelo pomembna kot posrednik italijanskih vplivov srednji Evropi. V Prago in na Dunaj je preskočila iskra iz severne Italije tudi neposredno, preskočila je Alpe in začela od tam delovati (mojster Teodorik na Karlštajnu, freske v dunajski stolnici, v Steinu/Kremsu, v Spittalu na Semeringu itd.). Slovenija pa je ležala daleč od potov, ki so odločala o napredku slikarstva poznega srednjega veka; vseokrog, razen na jugovzhodu, si je v precejšnjih razdaljah od nje novo slikarstvo ustvarilo svoja oporišča; tudi na vzhodneje ležečem Ogrskem. Razumljivo je to zatišno stanje tudi zato, ker so bila središča vseh političnih sil, ki so odločale o usodi slovenskih dežel, zunaj njih in pogosto precej daleč. Nosilci takratne kulture, plemstvo, samostani in Cerkev, so imeli do ustanovitve škofije v Ljubljani svoja središča prav tako zunaj slovenskega ozemlja.

Najbliže Sloveniji je bil oglejski patriarhat, ki je imel posestno in cerkveno upravno v nji zelo veliko vlogo. Zato je prav čudno, da se je njegov vpliv v zgodovini slikarstva v Sloveniji v času, ki nas zanima, tako malo izrazil. Od bližnjih srednjeevropskih dežel je za razvoj slikarstva v velikem delu Slovenije najpomembnejša Koroška, kar že samo označuje eno glavnih poti, po kateri so prodirali srednjeevropski vplivi k nam. To je dežela, ki leži ob potu, po katerem so naši predniki skoraj do naših dni romali v Kelmorajn in Cahe (Köln am Rhein in Aachen) in na njej srečavali tudi takrat vodilne smeri likovne umetnosti. Slike tako imenovanega »kranjskega oltarja« iz začetka XVI. stol., ki so sedaj v Narodni galeriji na Dunaju, kažejo po svojem stilističnem značaju, ki objema elemente od alpskega krajevnega slikarstva do južnonemškega in nizozemskega, da so nastale nekje ob tem potu. Vendar je ta izredni spomenik po odličnem slikarskem značaju pri nas osamljen kot posledica slučajnega naročila. Da je pomembni miniaturist Heinrich Aurhaym iluminiral okrog l. 1410 za cerkev v Kranju napisani rokopis Moralij svetega papeža Gregorija, in to mogoče celo v Kranju, je razložljivo samo z ozkimi zvezami kranjskega župnika Kolomana z Wiener Neustadtom in z umetniškimi razpoloženji tamkajšnjega vladarskega dvora. Isto velja za slikani oltar iz okoli 1450—60 v Ptuju, ki je izdelek salzburškega slikarja Konrada Laiba-Pfeninga; oltar je ptujski cerkvi najverjetneje da-

M.B.P
1440/50



Sl. 81. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, južna stena, dva apostola (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev okr. 1440)*

roval salzburški nadškof. Drug tak primer je slika Oljske gore v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom, ki je izdelek južnonemške Wohlgemutove delavnice; naročil je to sliko, kakor poroča napis, l. 1495 konjiški nadžupnik Valentin Fabri. Tako je bilo nedvomno tudi s slikarskim okrasom, ki ga je dobila v tretji četrtini XV. stoletja v stolnico prezidana cerkev sv. Nikolaja v Ljubljani.

Vse, kar je pri nas ohranjenega slogovno strnjenega in kvalitetno povprečnega od romanskega do renesančnega slikarskega gradiva, pa kaže na pota,

M.B.P
1440/50



Sl. 82. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, obok, simbol sv. Luke ev. in angel z besedilom hvalnice (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev, okr. 1440)*

M.B.P
1440/50



Sl. 83. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, notranja stran slavoloka, sv. Jurij v borbi z zmajem (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev, okr. 1440)*

ki vodijo iz Tirolske in Salzburške prek Koroške k nam. Vplive Pacherjeve in drugih tirolskih slikarskih smeri ob koncu XV. stol. lahko zasledujemo ob Dravi na Štajerskem (Vuzenica), briksenško slikarstvo pa odmeva na Koroškem, v Prekmurju (Janez Akvila), na Štajerskem (Janez iz Brunecka na Ptujski gori). Slikar Janez Ljubljanski je Korošec iz Beljaka in prvi, ki je ustanovil pri nas pomembnejšo krajevno slikarsko delavnico. Ta delavnica je pri nas najzgovornejši izraz stanja in teženj slikarstva sredi XV. stol. Merilo nam je izrazitega provincialnega osredja, v katerem se razvija naše slikarstvo, njegove povprečne kakovosti, pa tudi značilne slogovne zaostalosti. Edino pota, katerih prva predirajo ob Dravi, druga pa iz Koroške na Gorenjsko in odtod na vse strani Kranjske in pozneje tudi na Goriško, moremo imenovati vodilna in odločilna, vse drugo je manjšega pomena. Skupina v Prekmurju pa je, kakor smo že ugotovili, razložljiva samo kot posledica teženj, katerih središče je bilo na Ogrskem; njen slogovni značaj ni enoten, zveza s sodobnim praškim, dunajskim in južnotirolskim slikarstvom pa je jasna.

Posebej smo zasledovali vse prvine, po katerih bi bilo mogoče dokazati kak neposreden italijanski vpliv, ki je večkrat tako nedvomen v Istri, tudi



Sl. 84. *Turjak, grajska kapela, Pohod in poklonitev Treh kraljev (sreda XV. stol.; risba L. Benescha)*

na slovensko slikarstvo. Toda vselej smo se prepričali, da gre za navaden obmejni pojav majhnega splošnega pomena, ali pa smo isti pojav zasledili tudi na Koroškem, o katerem se, kakor delno tudi pri umetnosti, katero nam prinaša Janez Ljubljanski, zdi, da ni posredoval samo tirolskih vplivov, ampak tudi severnoitalijanske, čeprav bi lahko prišli k nam po krajši, direktni poti. To velja tako za elemente ikonografskega kakor tudi slogovnega značaja. Pri ugotovitvah o »kranjskem prezbiteriju« se je na primer pokazalo, da postaja stroga zasnova, kakor jo poznamo s Kranjskega, vzdolž slovensko-italijanske meje, negotova. V idealni »kranjski prezbiterij« se vrinejo na obok podobe cerkvenih očetov, ki ga ikonološko smiselno celo obogatijo, pogosto pa tudi drugih svetnikov in celo apostolov in se tako prvotna in glavna misel o Kristusu Kralju ali Sodniku, obdanem od evangelistov in angelov, zastrè, program pa se vda samovoljnosti. Drugače pa opažamo, da zadevata kranjsko-koroški in benečanski tip tako v Soški dolini kakor na Krasu in v Istri rezko drug ob drugega in se nerada križata, in to slogovno in ikonografsko. Krajevni značaj, ki ga slikarstvo v teh krajih pridobiva, pa se izraža zdaj v enem, zdaj v drugem teh značajev: Hrastovlje na primer

kranjsko-istrsko-gotsko, Dolenja vas pri Senožečah beneško. Značilno je v tem pogledu delo Vincenca iz Kastva v cerkvi Marije Device na Škriljinah pri Bermu iz l. 1474, ki je slogovno popolnoma srednjeevropsko, vendar po življenju, ki se zrcali v njem, pristno istrsko z značilnimi beneškimi primesmi. Tako spoznamo v raznih istrsko-kranjskih (Draguć — Višnje) kakor kraško-kranjskih (Kontovelj-Vrzdenec prezbiterij, ali Šilen Tabor — Sv. Peter nad Želimljem) ali goriško-kranjskih (Prilesje — Suha) ali v delih Jerneja iz Loke, če primerjamo slikarijo v cerkvi Marija Dev. v Polju pri Bovcu ali Kravar z njegovimi gorenjskimi deli in drugimi te vrste končno srednjeevropski okvir, ki je dobil po privzemu elementov iz bližnjega ali daljnega osredja svoj krajevno pobarvani značaj. Nobenega teh del pa ne bi mogli prestaviti čez to mejo na ono stran. Ob njih pa stoji na primer slikarija prezbiterija v Svinem pri Kobaridu kot čisto furlansko-beneška in v splošnem slovenskem umetnostnem ozračju skoraj popolnoma tuja, istemu delavniškemu krogu pripadajoča slikarija v prezbiteriju cerkve na Kontovelju pri Trstu pa se vseeno našemu gradivu približuje.

Čim bolj se je širilo naše znanje o spomenikih stenskega slikarstva v Sloveniji in njeni soseščini, bolj se je uveljavljalo spoznanje, da je bil v neki določni fazi razvoja delež italijanskega slikarstva vendarle večji, kakor smo prvotno domnevali. Freske na fasadi cerkve v Godešiču in v nekdanjem prezbiteriju pri Sv. Mohorju nad Doličem so se toliko razločevale od drugega našega, do nekako pred štiridesetimi leti znanega gradiva, da smo domnevali, da gre za delo italijanskih slikarjev. Ko smo spoznali v tem sorodne slikarije v kapeli v Neuhausu pri Beljaku, v tako imenovanem longobardskem tempeljčku v Čedadu in drugod v Furlaniji, smo sklepali, da gre za koroško-kranjski lokalni pojav, ki je prišel na Kranjsko in Štajersko prek Koroške. Odkar pa smo pozneje odkrili vrsto drugih slikarij te vrste v Sopotnici, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, v Crngrobu in v Šmartnem ob Paki, kjer smo odkrili delo iste delavnice, ki je okrog 1440 poslikala prezbiterij cerkve sv. Janeza v Bohinju, ter je tudi O. Demus na Koroškem našel nove priče razširjenosti tega sloga, smo to skupino nazvali kar kratko »furlansko«. Številna nova odkritja po drugi svetovni vojni in ugotovitve Gius. Marchettija in A. Rizzija v Vidmu pa so vodile k zaključku, da gre za tok, čigar izhodišče je bil Videm. Začetnik je Vitale degli Equi, tudi Vitale da Bologna ali delle Madonne imenovan, ki je živel med koncem XIII. stol. in šestdesetimi leti XIV. stol. in velja za ustanovitelja bolognske slikarske šole. Njegov slog je sinteza umbro-sienske smeri z Giottovo, katero je v Bologni zastopal Francesco da Rimini. Ta Vitale je deloval med leti 1348 in 1350 v Vidmu, kjer so odkrili njegova dela v kapeli sv. Nikolaja v stolnici. Po slogovnem značaju ustreza tej slikariji vrsta del v Furlaniji (Čedad, Concordia. Polcenigo, Spilimbergo, Terzo di Aquileia, Valeriano, Videm, Venzone, Gemona, Martignacco in Nojaris). V več kot petdesetletnem razvoju se opaža pojemanje vitalesknega značaja in prilagoditev poljudnemu izrazu. Širil se je ta tok posebno proti severu na Koroško čez Plöckenpass v Neuhaus in St. Leonhard pri Beljaku, v Zweinitz in tako dalje. Zadnji odmev naj bi bil, po Rizziju, v stolnici sv. Justa v Trstu. Sorodne so tudi slikarije v cerkvi San Biagio v Levico na Južnem Tirolskem; najsevernejši spomenik pa bi bil, po O. Demusu, pri Sv. Martinu v Lungauu na Salzburškem. Slovenska odkritja pa so pokazala, da je posebno močno odmevalo to slikarstvo od srede XIV. stol. do okrog 1420 v Sloveniji, kjer sledimo njegove spomenike ob glavnih potih, ki vodijo od Vidma in Čedada na Tolmin in naprej na Bled in v Škofjo Loko ter še dalje čez Kamnik proti Slovenjemu Gradcu. Močna osredotočitev se opaža posebno pri Škofji Loki in v Blejskem kotu. Ugotovljena pa je tudi druga istočasna skupina spomenikov, ki pa je ni mogoče vezati na furlanski tok in

1450/60
tiski
tisk

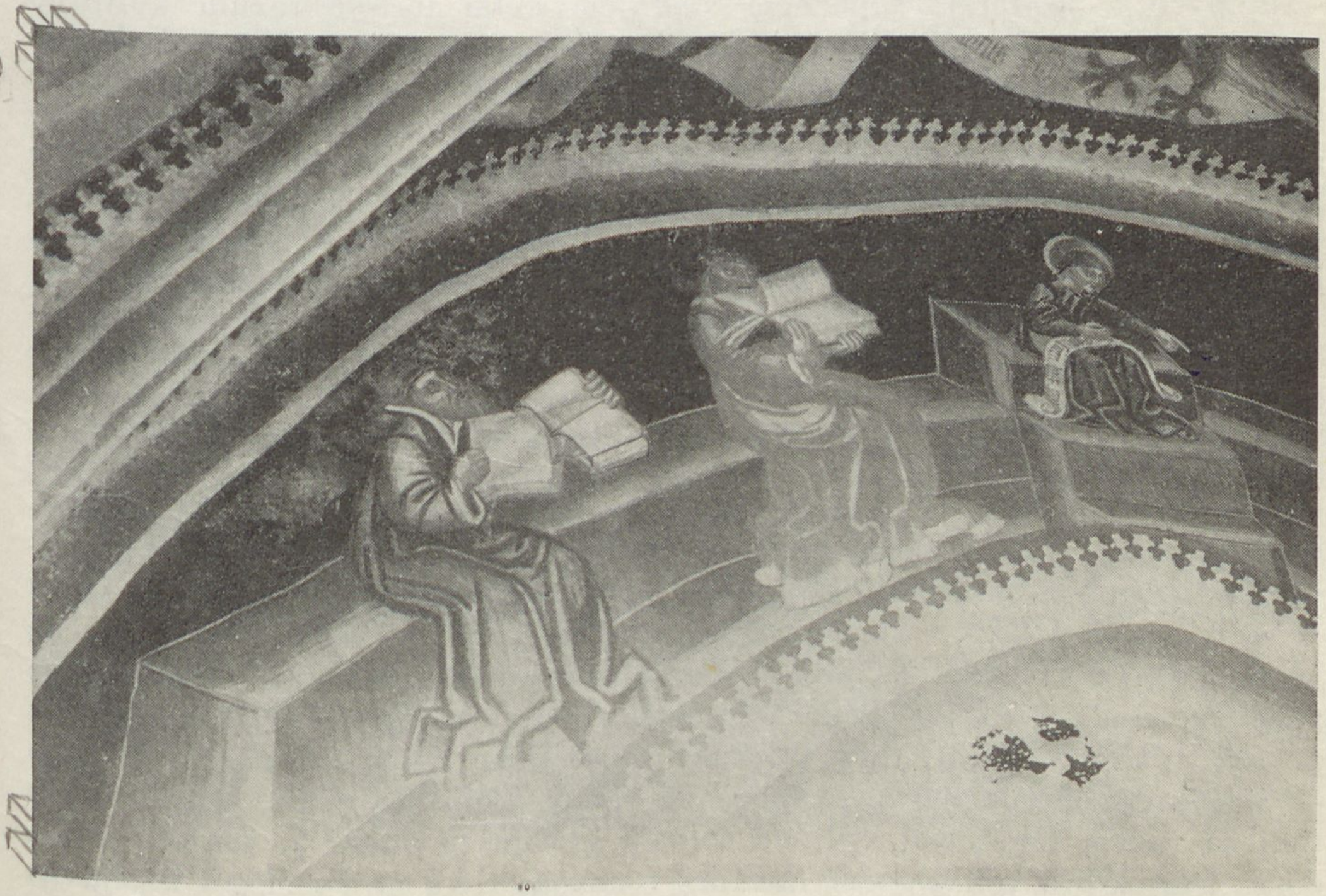


Sl. 85. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, prezbiterij, svetnica (sreda XV. stol.)*



Sl. 86. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, sv. Neža (sreda XV. stol.)*

1450/60
tiski
tisk



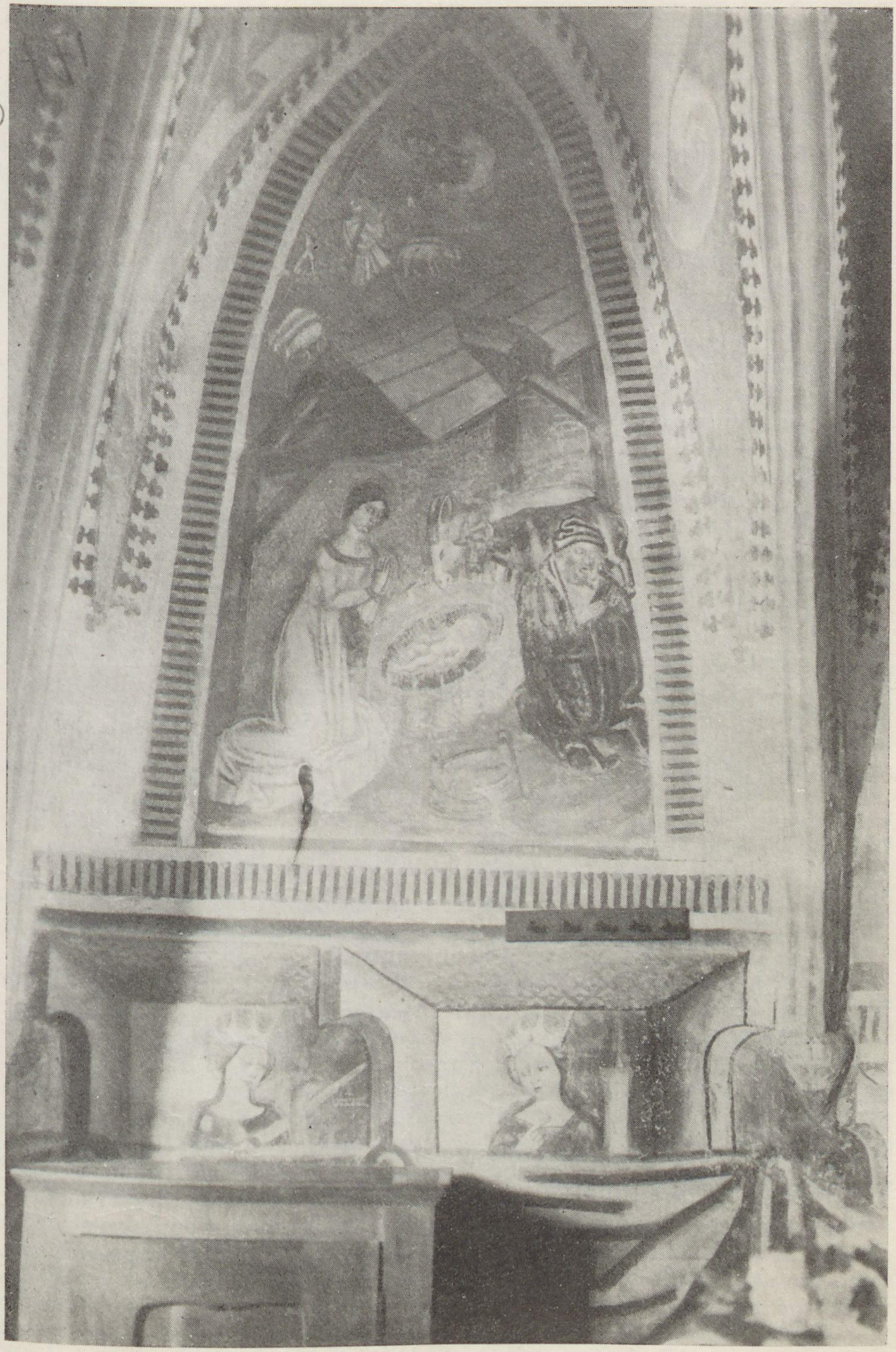
Sl. 87. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, slavolok, Dvanajstletni Jezus med pismarji v templju (sreda XV. stol.)*

ki jo srečujemo ob Savi do Sevnice in drugod na Dolenjskem: v Tržišču, na fasadi cerkve sv. Nikolaja v Žužemberku, v Pangerč grmu in drugod. Značaj te skupine ni enoten in njen izvir doslej ni pojasnjen. Poseben pomen pripada furlanskemu toku, ker utegne biti pomemben za zemljepisno povezano širitev pogiottovskega plastičnega idealizma v alpskih deželah sploh in ne samo v Sloveniji in na Koroškem. Pri nas ga nadvlada po izhiranju od tridesetih let naprej v domačih delavnicah srednjeevropski tok, ki ga zastopa predvsem po Frideriku Beljaškem v Beljaku ustanovljena delavnica, na katero se opira za naslednjo generacijo tako razvoj stenskega slikarstva na Koroškem kakor v osrednji Sloveniji.

Vplivi iz raznih središč na severu in severozahodu se opažajo v obravnavanem času pri nas pogosto. Omenili smo že »kranjski oltar«, Konrada Laiba v Ptuju, sliko Wohlgemutove delavnice pri Sv. Miklavžu nad Čadramom, miniature Heinricha Aurhayma za Kranj; dodajmo še vpliv salzburške iluminatorske šole, ki je v drugi polovici XII. stol. vplivala prek samostana Rune pri Gradcu na iluminirane rokopise skriptorija v Stični; slikarska delavnica iz zahodne empore stolnice na Krki na Koroškem je izvršila slikarije v minoritski cerkvi v Ptuju okrog 1260; dunajsko in praško slikarstvo se uveljavlja prek Madžarske v Prekmurju proti koncu XIV. stol. itd. Določno in krajevno pomembno obliko pa pridobi posebno tisti tok, ki veže Slovenijo v strnjeni vrsti spomenikov prek Koroške z alpskimi deželami, posebno s Tirolsko, pa tudi s severno Italijo. Na slovensko-italijanski narodopisni meji pa živita, z izjemo gornje Soške doline, prek katere komunicira, kakor smo videli v večkratnih preskokih, centralna Slovenija, Slovenska Benečija in severna Furlanija, beneški in srednjeevropski slikarski tip drug poleg drugega in se nekam upirata medsebojnemu pronicanju. Značilno je, da si mora furlansko poljudna beneška renesansa Thannerjeve delavnice iskati pot do Kontovela nad Trstom čez Kobarid in Soško dolino.

Slovenija je torej v poznem srednjem veku torišče raznih kulturno tvornih sil in nosi izrazit značaj skromne, v zatišju se razvijajoče kulturne ustvarjalnosti, ki se skoraj vsa izživlja v okviru obsežne srednjeevropske kulturne province. Njena pozornost je, kakor dokazujejo njen krajevni značaj nadkriljajoča, k nam prinesena slikarska dela, obrnjena na umetnostne pojave na severu in severozahodu. To pa v celoti ustreza opažanjem, ki smo jih spredaj opisali glede na zemljepisno razdelitev spomenikov. Njihova gostota jasno kaže, da smo v toku, ki prihaja od severozahoda in pojema proti vzhodu, posebno pa proti jugovzhodu, medtem ko se nas drugi, za srednjeevropsko slikarstvo gotske dobe pomembni tok iz Italije proti severu komaj dotika na zahodu in poteka tako rekoč mimo našega zatišja. Zemljepisna zaokroženost Kranjske, ki ji ustreza tudi gospodarska in upravna osredotočitev na Ljubljano, ki se v tem času uveljavi, povzroči namreč nekak zastoj prvega glavnega toka, ki rodi lastno krajevno izročilo. Ta se javlja v ikonografsko in lepotno izbrušeni obliki kranjskega prezbiterija, v postanku konservativne krajevne smeri, katere otipljivo osebnost spoznamo v slikarju Janezu Ljubljanskem, v živem pronicanju gorenjskih teženj na Goriško in na Kras in v izoblikovanju Ljubljane kot umetnostnega središča. Čeprav njena vloga na koncu srednjega veka še ni čisto izrazita, je vendar že gotovo, da postaja Ljubljana že takrat najvažnejši činitelj na vsem slovenskem ozemlju od italijanske do ogrske meje, posebno odkar je od srede XV. stol. odpadla tudi za razvoj umetnosti vplivna celjska grofija in odkar je postalo jasno, da se Ptuj kljub veliki gotski kulturi v novem veku ne bo mogel uveljaviti na večjem ozemlju. Gradec, Zagreb in Ljubljana predstavljajo na prehodu v novi vek trikot, od katerega bo odslej odvisna umetnostna prihodnost Slo-

* 1440/50 Ljubljana



Sl. 88. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, prezbiterij, severna stena, Jezusovo rojstvo, spodaj svetnice in pritlični zastor (sr. XV. stoletja)*

venije in njenih bližnjih sosedov. Prodirajoča sila obeh drugih dveh je usmerjena proti Zagrebu.

Raziskovanja v severozahodni in zahodni smeri pa so nam odkrila, da je naša umetnost obravnavanega časa celo več kakor samo izraz zatišno vase zaverovane province, namreč, da je svojevrstno razpoloženje za umetnost (Riegl, Kunstwollen), ki se tu uveljavlja, podobno značilno za veliko večje področje, kot je Slovenija; ugotovljeno je namreč v vsem subalpinskem pasu južnih pobočij Alp med severno Italijo in Srednjo Evropo od Piemonta do Kvarnerskega zaliva. Da kažejo umetnostni spomeniki poznega srednjega veka in nastopajoče renesanse kljub različni etnični substanci prebivalstva skupne črte, so za posamezne dele tega pasu ugotovili A. M. Brizio za Piemont, za Ticino Paul Ganz, za južno Tirolsko A. Morassi, N. Rasmo, van Marle in J. Weingartner, za Karnijo in Furlanijo R. Marini, G. R. Müller in G. Marchetti, za umetnost južnega vojnega področja v prvi svetovni vojni L. Planiscig, za Koroško O. Demus in H. Frodl, za Slovenijo avtor pričujoče knjige, za Istro v zadnjem času B. Fučić, Lj. Karaman itd. S slovenske strani je bila mednarodna strokovna javnost prvič opozorjena na te pojave l. 1936 na XIV. mednarodnem kongresu umetnostnih zgodovinarjev v Švici; z novimi ugotovitvami obogatena je izšla v l. 1950 v Sofiji (Serta Kazaroviana) razprava Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji. Končno obliko so te misli dobile l. 1956 v predavanju na univerzi v Gradcu in v objavi v Südost-Forschungen v Münchenu l. 1957. L. 1950 smo takole formulirali osnovne poteze umetnosti tega subalpinskega pasu konec srednjega veka in v XVI. stol.: 1. Zamudništvo, ki je splošno značilno za kulturni razvoj narodov in pokrajin, ki se niso uveljavile kot mednarodno kreativne. V umetnosti pomeni to zamudništvo zakasnevanje v zaporedju mednarodno veljavnih stilskih oblik v primerjavi z ritmom mednarodno veljavnih slogov. V likovni umetnosti se to izraža posebno vidno v trdoživosti gotike, ki je dokazana za vsa ta ozemlja in ki v Sloveniji v zadnjih odmevih odmre šele v drugi polovici XVII. stol. 2. Sprejemanje vplivov od raznih strani, predvsem od vodilnih tokov evropske umetnosti, tako od zahodne in srednjeevropske strani kakor od Italije. To sprejemanje pa ni samo pasivno sprejemanje novega, ampak predvsem tudi prebavljanje teh vplivov in prilagajanje novih elementov krajevnemu umetnostnemu razpoloženju, tako da povsod tod ugotavljamo zanimive primere t. im. stila prostora. 3. S tem sprejemanjem od sosednjih mednarodnopomembnih umetnostnih kultur je v zvezi značaj »prehodnosti«, ki ga največkrat označujejo za glavnega, kadar razpravljajo o umetnosti teh pokrajin. Ta prehodni značaj pa ni mogoče slučajen pojav, ampak kulturno zemljepisna nujnost na obmejnem področju dveh za enotnost zahodnoevropske umetnosti polarno pomembnih kultur, mediteranske, tu konkretno italijanske, in severnoevropske, tu konkretno prvenstveno germanske, v drugi vrsti slovanske in romanske. Ko smo tozadevno l. 1940 pisali v knjižici Umetnost Primorja posebej o slovenskem primeru, se je pokazalo, da je tisočletna etnična meja med Italijani in Slovenci tudi resnična umetnostno kulturna meja; prehodi vplivov z ene in druge strani čez to mejo se uveljavljajo v zemljepisno čisto določljivem pasu, pa tudi v dosledno sledečih si pasovih pojemanja. Še bolj presenetljivo pa je, da je kljub neposrednemu sosedstvu slovenski milje slabo reagiral na italijanske vplive in se je tudi ob največjem razcvetu renesanse pokazal zelo odpornega proti tem vplivom ter je renesanso sprejel šele svojemu razpoloženju ustrezno prebavljeno prek srednje Evrope. 4. Za konec srednjega veka in tudi še za XVI. stol. je za vsa ta ozemlja in prav posebno tudi za Slovenijo, Koroško in Istro značilno stensko slikarstvo, ki v XV. in na začetku XVI. stol., ko se v vodilnih deželah srednje in zahodne Evrope razvije do vodilnega pomena tabelno slikarstvo,

* 1440/50 težki kog



Sl. 89. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, vzhodna stena prezbiterija, zgoraj Odrešenik, spodaj apostoli (sreda XV. stol.)*

1450/60

prav v teh treh deželah doživlja pomemben pozen razcvet, čigar višek pomeni na Koroškem delo slikarja Tomaža Beljaškega, v Sloveniji delo anonimnega slikarja na Mačah ter freske v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom; v Istri pa freske tirolskega značaja v prezbiteriju župne cerkve v Pazinu. 5. Zadnja, za pravilno oceno umetnosti teh dežel izredno važna značilnost pa je njena

poljudnost. Ta umetnost se redko dvigne do izrednih uspehov in se na drugi strani naravnost vtaplja v ljudsko umetnost. Ta njen značaj je tudi vzrok, da jo je na mednarodnih umetnostnih kriterijih šolana umetnostna zgodovina do zadnjega časa prezirala in podcenjevala in da npr. posebno Italijani sploh niso mogli najti pravega razmerja do nje.

Poznosrednjeveška umetnost Slovenije v polnem ustreza tem ugotovitvam. V skupnosti subalpinskega pasu predstavlja Slovenija precej zaokroženo varianto. Njen položaj v celoti te skupnosti pa je vendarle v marsičem različen od položaja Ticina, Južne Tirolske, Furlanije ali Koroške. Te dežele so namreč vsestransko zaprte in predstavljajo, posebno kar zadeva njihov položaj med zgornjo Italijo in Srednjo Evropo, prava prehodna področja, skozi katera potekajo najvažnejša prometna pota tistega časa, tako da je mogoče, njim sledeč, natančno ugotavljati pojemanje italijanskih vplivov v severni smeri in severnih v južni smeri. Eksponirani geografski položaj Slovenije na najbolj jugovzhodnem robu alpske Srednje Evrope, tam kjer Mediteran s Tržaškim zalivom prodre najbolj na sever, in sicer na točki, ki je upravičeno dobila ime »vrata Italije«, je povzročil, da je razvila slovenska umetnost kljub poldrugtisočletnemu kulturnemu sožitju z zahodno in srednjo Evropo posebne črte, ki so postale zanjo v celoti kakor tudi za njene regionalne sestavine značilne. Ko so se Slovenci v drugi polovici VI. stol. priselili v sedanjo domovino in še posebej, odkar so bili sredi VIII. stol. pokristjanjeni, so se znašli kot najbolj zahodno prodrla slovanska skupina v precepu med dvema najmočnejšima evropskima rasama, romansko in germansko; njim se je pridružila od srede X. stol. madžarsko-mongolska, kar je vse pomenilo usodno konstelacijo za prihodnost Slovencev. Ozemlje, kakor je slovensko, more le redko uživati idilični mir. To je dokazala njegova najstarejša zgodovina. Mislimo na prazgodovinsko jantarsko pot, ki je vodila od Baltika skozi Slovenijo v jadranski Mediteran; mislimo na čas keltskega prodiranja z za-



Sl. 90. *Sv. Jurij nad Igom, južna stena ladje, prizori iz legende sv. Jurija (druga četrtina XV. stol.; v drugi svetovni vojni uničeno)*



Sl. 91. *Sv. Jurij nad Igom, južna stena ladje, sv. Jurij zabada zmaja (druga četrtina XV. stol.; v drugi svetovni vojni uničeno)*

hoda na Balkan in na bližnji vzhod; mislimo na čas rimskega imperija, ko so osvajalni pohodi proti severovzhodu, vzhodu in na Balkan naše ozemlje nenehno vznemirjali; v nasprotni smeri, toda še usodneje, se je to ponovilo po razpadu rimskega imperija in v dobi preseljevanja ljudstev, ki je pripeljalo Slovence v te kraje. Nemiren je bil karolinški čas in čas prodiranja Madžarov v srednjo Evropo in proti Italiji. Šele po njihovem porazu na Leškem polju sredi X. stol, je nastopila za Slovenijo 800-letna relativno mirno doba. V tem času se razvijejo osnove likovne kulture pri Slovencih. Zopetna motnja za časa Napoleonovega prodiranja proti vzhodu se je končala z ustanovitvijo vmesne državne tvorbe med Avstrijo in Jadranskim morjem, Ilirskih provinc z glavnim mestom Ljubljano. To pa je pomenilo prebujenje več kot tisoč let uspavane narodne zavesti, iz katere se je razvila sodobna slovenska umetnost.

Če se vrnemo k položaju Slovenije v subalpinskem pasu in opazujemo njeno zemljepisno pozicijo v celotnem kompleksu, opazimo, da zavzema Slovenija vzhodni odsek plitvega loka, s katerim te kulture oklepajo severno Italijo, prav na mestu, kjer se ta lok zavije proti jugu h Kvarnerskemu zalivu. Tako ostane njegova četrta stran proti jugovzhodu odprta. Tam leži Balkan, s katerega do turškega prodiranja od srede XV. stol. dalje ni opaziti nasprot-

nega gibanja, tako da je Sloveniji pripadla predvsem vloga, to, kar je prejela od zahodne in srednje Evrope, posredovati ti soseščini. Do XIV. stol. je slovensko ozemlje zatišno zakotje, ker potekajo prometne zveze iz Italije proti severu zahodno od njega zunaj njegovih mej. Šele ko je bila trgovska zveza iz Furlanije čez prelaz Plöcken iz Kanalske doline motena zaradi sporov med oglejskimi patrijarhi, koroškimi vojvodi in plemiškimi rodbinami v Furlaniji, je postala aktivna druga zveza, ki je zadevala severozahodno Slovenijo; vodila je iz Čedada v Soško dolino, od tam čez Predil na Koroško ali od Tolmina čez Cerkno in Škofjo Loko in čez alpske prelaze na Koroško in Štajersko. Sledovi delovanja potujočih furlanskih slikarskih delavnic ob teh potih so še danes priče tudi živahne umetnostne izmenjave med Furlanijo in Gorenjsko.

Že omenjena odprtost Slovenije proti jugovzhodu je služila najprej posredovanju zahodnoevropskih vplivov na Hrvatsko in na najbližji Balkan, povzročala pa je tudi, da je bila vloga Slovenije v kulturni skupnosti subalpinskega pasu enostranska. Ta enostranskost pa je bila za zemljepisno podobo umetnosti v Sloveniji od nekdaj značilna. Od pokristjanjenja dalje so ležala središča, ki so vplivala na njeno umetnost, na zahodu, severozahodu ali severu od Slovenije. Kartografska podoba romanske arhitekture in znamenj v Sloveniji, ki jo je podal Zadnikar ter ugotovitve o poznogotskem stenskem slikarstvu in kiparstvu ne dokazujejo samo, da gostota spomenikov pojema od zahoda in severozahoda, marveč tudi, da v isti smeri pojema tudi kvaliteta spomenikov. Tudi kar zadeva spomenike višje kakovosti, ne smemo pozabiti, da leže v Sloveniji zadnje jugovzhodne kartuzije in cisterce in da je katedrala v Zagrebu najskrajnejši v to smer pomaknjeni spomenik gotske katedralne arhitekture. Ta skozi Slovenijo na Balkan pretekajoči se tok zahodnih vplivov umiri šele srečanje z bizatiniziranim Balkanom.

Po okrepitvi in osamosvojitvi srednjeevropskih umetnostnih središč, ki ju opažamo od XIV. stol. dalje, je zašla Slovenija kot dežela med Italijo, Srednjo Evropo in Balkanom v značilno zagato. Z nastopom beljaške delavnice v Ljubljani pa se je čisto naravno povečala odpornost slovenskega slikarstva do italijanskega. Odslej tudi vidimo, kako se vse bolj uveljavlja Ljubljana kot posebno umetnostno središče. Za prihodnji razvoj iz enotnih podlag črpajočega slovensko-koroškega področja pa se s tem uveljavi značilni dualizem, ki se izraža v slikarstvu druge polovice XV. stoletja in začetka XVI. stol. Iz delavnice očeta Janeza Ljubljanskega, slikarja Friderika, sta se razvili dve, v osnovi sicer zapoznelo idealistični, kvalitetno razmerno visoko razviti skupini, kranjska z oporiščem v Janezovi delavnici v Ljubljani in njegovih sodelavcev in koroška z »drugim Apelom«, kakor ga imenuje sodobni italijanski občudovalec Paolo Santonino, s Tomažem Beljaškim.

Srce slovenskega ozemlja, nekdanja Kranjska, je bila za tok severna Italija—srednja Evropa tudi po aktivizaciji že omenjenih, čez njeno ozemlje potekajočih potov končno le ob strani pomembnih umetnostnih dogajanj ležeče ozemlje, kar je povzročalo za umetnostno življenje vselej značilnost zatišnega kota. In prav aktivnost tega zatišnega značaja se je odslej vedno bolj uveljavljala. Tako je na italijanske pobude oprta že udomačena smer doživela v delu prileško-suške skupine v tretji četrtini XV. stol. relativen vrh prav v Soški dolini in na Gorenjskem. Posebno na Suhi je slovensko slikarstvo doseglo kljub obrtniškemu okviru v svojem načinu občudovanja vredno stopnjo stilistične discipliniranosti, jasne ikonografske zgrajenosti in dekorativne popolnosti.

Izraziti in rafinirani smisel za stilsko dognanost in kar kanonično strogi ikonografski sistem poslikavanja prezbiterijev, kakor se je uresničil v krogu

Suha!



Sl. 92. *Suha pri Škofji Loki, prezbiterij, severna stena, apostola Janez Ev. in Jernej domača delavnica v nasledstvu furlanskih, sreda XV. stol.)*

Bodešče



Sl. 93. *Bodešče, podr. c., fasada, sv. Jurij v borbi z zmajem (suško-prileška delavnica, sreda XV. stol.)*

suškega mojstra, vzbuja včasih kar misel na stilsko dognanost in ikonografsko kanoničnost bizantinskega slikarstva, ki pa na slovensko ni neposredno vplivalo. Ker je stil te skupine kljub večkrat močno opazni realistični težnji v načelu vendarle konservativen in realistično neresničen, se ta realistična težnja, kakor hitro se ne pokori več strogemu stilističnemu okviru, prevrže v nebrzdani grobi, karikaturni realizem, kateremu, kljub ekspresivnemu poudarku zgovornih kretenj, manjka notranja resničnost. Opozarjam na kričavo razgibano sliko Dvanajstletnega Jezusa v templju na slavoloku v prezbiteriju v Bodeščah. To je vzrok, da si iz te skupine same, ki je zašla v občutno zagato, ne bi mogli razložiti nemotenega nadaljnjega razvoja slovenskega slikarstva od srede XV. stol., kakor je izpričan po zgodovinskih pričah, spomenikih. Oplajajoče se je prav v tem odločilnem trenutku povejavila v območju te umetnosti nji notranje sorodna slikarska umetnost Janeza Ljubljanskega. To slikarstvo je namreč prineslo iz srednje Evrope naprednejše likovne elemente in je bilo tudi sposobno, da si je z lahkoto prisvajalo južnonemške, za njimi pa nizozemske realistične pobude. Po združitvi Janezovega slikarstva z domačim izročilom, ki ga je takrat predstavljala predvsem skupina Suha—Prilesje—Bodešče, se je izoblikoval sredi XV. stol. za slovensko slikarstvo druge polovice XV, in za začetek XVI. stol. značilen realistično plastični stil z izrazitimi idealističnimi težnjami, ki jih najbolje zastopa slikar cerkve na Mačah (1467). Pravi gotski realizem pa nam posreduje šele stik z bavarskim slikarstvom, o katerem priča prezbiterij na Križni gori nad Staro Loko (1502).

Naravnost iz kulturno zemljepisnega položaja našega srednjeveškega slikarstva izvira njegov slog. Slog je poleg vsebine, ki jo sporoča svojemu občinstvu vsakokratna umetnost, vedno njena najvažnejša stran, ker ni nič več in nič manj kakor zunanje znamenje in znanilec sicer ne lahko opredeljivih notranjih sil, katere so jo ustvarile ali se po nji izrazile. Slog je kot vidna in otipljiva oblika dane umetnine tudi tisti moment, ki, razen njene duhovne vsebine, najožje veže dela likovne umetnosti v logično verigo pojavov, zvezanih po zaporednosti vzročnosti in posledic. Ker pa je slog splošna, časovna, kulturna in življenjska, pa tudi ožja, krajevna, sodobna in celo osebna zadeva, torej znamenje časa in kraja, kulturnega, družbenega in svetovno nazornega kroga ter temperamenta in duha ustvaritelja umetnine, je razumljivo, da umetnostna znanost prav njemu posveča največjo pozornost. Slogovna stran našega srednjeveškega slikarstva zares tudi prav jasno zrcali tisti položaj zatišnega, od trikota takrat osnovnih kulturno odločujočih sil, srednja Evropa—Italija—Balkan, objetega podeželja, kakor smo svojo domovino označili po pregledu njenega kulturno zemljepisnega položaja.

V tem trikotu sil sta posebno močno poudarjena oba pola zahodnoevropske duhovnosti in kulturnega ustvarjanja, sever in jug; prvi predstavlja za zahodnoevropsko dušo in kulturo mistično sestavino, značilno za slutnji se vdajajočega, za najglobljimi duhovnimi skrivnostmi tipajočega severnjaka, v katerem delujejo še predrazumske prasile nagonov, slutenj in takozvanih ekspresionističnih, po neposrednem izrazu stremečih teženj; jug pa predstavlja s stališča kulturnega razvoja naprednejšo razumarsko sestavino, zna-



Sl. 94. *Bodešče, podružnica, prezbiterij, notranja stran slavoloka (suško-prileška delavnica, sreda XV. stol.)*

čilno za razumsko ugotavljajočega, stvarnost računsko obvladajočega južnjaka, ki postavlja vkljub krščanstvu, katerega je prvi sprejel, severnjaški duhovnosti nasproti še vedno antični humanizem, spoštovanje pred lepoto telesa in pred človekom kot najpopolnejšo vseh ustvarjenih oblik. V primeri s tema dvema osnovama evropskega trikota kulturnih sil je iz zgodovinsko razumljivih vzrokov v času, o katerem govorimo, tretja njegova osnovnica, vzhodnjaško bizantinska, zaradi zasužnjenja krščanskih kultur na Balkanu po Turkih za nas popolnoma brezpomembna, ker so bila njena žarišča po kulturni puščavi, ki je sledila zavojevanju, naravnost v nedosežnost odrinjena od mej našega domačega zatišja. Kolikor je tudi ona tisti čas prišla do besede pri nas, se je to dogajalo samo po posredovanju Zahoda v močno ublaženih oblikah. Kar pa zadeva oni dve osnovni sestavini evropske kulture, katero je še združeval katoliški svetovni nazor v trdno enoto in v kateri sta našla enakopravno mesto humanistični racionalizem in severnjaški misticizem, slutnja in razum, telo in duh, moramo ugotoviti, da med njima ni bilo večjega nasprotja prav do konca srednjega veka, ko se je prvič tako značilno izrazil kulturno zatišni značaj naše domovine. Na severu in na jugu so se takrat umetnostno in kulturno tvorne sile stopnjevale do največje napetosti; nasproti humanistično razumarski renesansi v Italiji se skoraj na skrajnem severu vzporedno razvija druga, tesno z vesoljstvom prirode zvezana umetnost, ki je manj lepa kakor italijanska, zato pa polna naivne poezije, lepote vsakdanjih mikov življenja, in ker je bolj neposredni izraz doživetja kakor ona, tudi globlje tragična, trpka in dramatično izrazita. Ko sta bila gotika kot najvišji izraz umetnostnega genija severa in renesansa kot najčistejši izraz umetnostnega genija juga na prehodu v novi vek, katerega podlage sta enakopravno ustvarjali, v največjem razcvetu, sta si takorekoč podali roke, da se združita za stavbo kulture novega veka. Zgodilo pa se je neverjetno čudo: po telesni lepoti opojena, pogosto naravnost poganska renesansa je, cepljena s severnjaškim misticizmom, postala v baroku najbolj tipični katoliški umetnostni pojav vseh časov, po duhovnem prerodu stremeči severnjaški humanizem pa je prav zato, ker so ga cepili z južnjaškim razumarstvom, postal oče razumarskega protestantizma, z razumarskimi principi renesansko cepljena severna umetnost pa se je nekaj stoletij bojevala, dokler ni zopet našla pristnega, sebi ustrezajočega izraza.

V najožjo soseščino najživahnejšega delovanja obeh teh dveh sil je bila postavljena Slovenija. Politično je že skozi stoletja pripadala severni Evropi; to jo je oblikovalo tudi kulturno in bila je nekako prednja straža srednje Evrope ob severnem Jadranskem morju, ni pa varovala glavne poti s severa na jug, ampak je samo branila eno najvažnejših krilnih postojank. Umetnostno zemljepisje s stoletno kulturno mejo, ki je hkrati narodnostna meja med Italijani in Slovenci, nam prečudno jasno kaže, da je bila politična in kulturna aktivnost slovenskega ozemlja na koncu srednjega veka usmerjena trdno proti zahodu, da pa se že najavlja boj za nadvlado severnega ali južnega pola.

Slogovni značaj našega srednjeveškega slikarstva se presenetljivo sklada s temi ugotovitvami. Od najstarejšega doslej ugotovljenega spomenika cerkvenega slikarstva v Sloveniji, od stenskih slik na zahodni empori proštijske cerkve iz XIII. in nekaj desetletij mlajših v prezbiteriju minoritske v Ptuju iz XIII. stol. do razpada rokodelsko obrtnega in idejnega okvira srednjeveškega cerkvenega slikarstva v Sloveniji ob zmagi protestantizma se giblje z malenkostnimi, komaj opaznimi izjemami ves njegov slogovni razvoj v srednjeevropskem okviru. Umetnostno zgodovinsko ugotovljene glavne oblike razvoja gotskega slikarskega sloga in njegovega popuščanja renesančnemu pritisku kar po vrsti nastopajo tudi v Sloveniji, opažamo pa, da nekoliko

*

1460

Bodešče



Sl. 95. *Bodešče, severna zunanjščina prezbiterija, Sveta Nedelja (suško-prileška delavnica, sreda XV. stol.)*

zapoznevajo in da dobivajo, kakor v sosednjih deželah, na Koroškem, v Furlaniji, na Tirolskem itd. izrazit provincialni značaj. Prevzete oblike postajajo preprostejše in se podrejajo zmogljivosti manj osebno kakor kolektivno ustvarjajoče delavniške izurjenosti.

Glavni slogovni načini, ki so zastopani v našem slikarstvu od XIII. do XVI. stoletja so tile:

1. *Romansko-gotski prehodni risarsko plastični slog* ostro lomljenih gub oblek, ki je izpričan v vsi srednji Evropi, ob Renu, na Češkem, na Saškem in na Turinškem, pa tudi v alpskih deželah. Po svojem nastanku izhaja iz osnov plastičnega sloga bizantinskega slikarstva, ki jih skuša srednjeevropsko slikarstvo XIII. stol. oživiti po lastnih opazovanjih predvsem z risarskimi sredstvi. Eden glavnih spomenikov v bližini slovenskega ozemlja so slike zahodne empore stolnice v Krki na Koroškem. Pri nas ga zastopata v izraziti obliki med drugo svetovno vojno večinoma uničeni sliki na stenah
11 stranskih oltarjev ob slavoloku minoritske cerkve v Ptuju, ki sta predstav-
12 ljali Kristusa kralja in Smrt sv. Frančiška Asiškega.

2. *Zgodnjegotski risarski slog,* ki se je že popolnoma otresel bizantinskih podlag in v linearno-ploskovitem načinu uveljavil predvsem živo čustvenost; to je nekak Giottovemu slikarstvu vzporeden severni »il dolce stil nuovo« — sladki novi stil neposredne, na doživetje in čustvo oprte umetnostne izrazitosti, ki nastopa pri nas od konca XIII. stol. do nekako zadnje tretjine XIV. stol. Živo čustvo se uveljavlja predvsem tudi v tem, da se sporočene stroge ikonografske oblike sestava verskih prizorov vedno bolj rahljajo z motivi, vzetimi naravnost iz življenja, pomembnimi samo zaradi njih čustvene, pozneje celo čutne mikavnosti. Po prvi svetovni vojni se je število pri nas znanih spomenikov tega sloga močno pomnožilo. Opozarjam samo na najpomembnejše: Oznanjenje, Jezusovo rojstvo in Marijina smrt na severni steni ladje cerkve v Crngrobu; Rojstvo, Trije kralji, sv. Jurij v boju
21 z zmajem in več odlomkov v ladji cerkve na Vrzdencu; legenda Janeza Ev. in Janeza Krst., apostoli in drugo v prezbiteriju rotunde sv. Janeza pod
16 Muto ob Dravi; odlomek legende sv. Janeza Ev. na severni steni ladje in najstarejši Krištof na južni zunanjščini cerkve sv. Janeza v Bohinju; dva izredna angela, Rojstvo in drugi odlomki v apsidi in na severni steni stare
22 župne cerkve v Turnišču; sv. Jurij v boju z zmajem, svetnica in drugo na slavoločni steni ter Križanje in sv. Krištof na južni zunanjščini župne cerkve v Vitanju; Marija zaščitnica s plaščem in Zadnja sodba v ladji cerkve sv. Ožbalda na Jezerskem; vrsta klečečih dominikancev časti Odrešenika v mandorli, dve nagrobni sliki, sv. Janez Krst., Imago pietatis in svetnice na steni vzhodnega kraka križnega hodnika dominikanskega samostana in Marijino kronanje in Miklavž obdaruje deklice na slavoločni steni bivše dominikanske cerkve v Ptuju; ikonografsko izredno bogati ciklus, vsebujoč Očake, Vetrove, simbole evangelistov, Nebeški grad, Abrahamovo daritev in druga darovanja, Samsonovo zgodbo, živalsko-fantastične in krasilne motive na vseh obokih
25– križnega hodnika v Stični; Krištof in Marija s plaščem na južni zunanjščini
29 župne cerkve v Žičah; obsežna svetniška legenda pod zvonikom cerkve sv.
14 Mohorja v Šoštanju; Krištof na južni strani zunanjščine podružnice v Sabočevem pri Borovnici; obsežen odlomek konjeniškega pohoda Treh kraljev v rotundi na Selu v Prekmurju in številni drugi odlomki. V tipih obrazov in shematični obdelavi plastike tu še pogosto srečujemo zadnje odmeve romanskega izročila. Lepa, risarsko bogata in živahna, novemu, plastičnemu pojmovanju približujoča se postava nadškofa in na bogatem gotskem pre-
5 stolu sedeča Marija z detetom v dominikanskem hodniku v Ptuju, kjer imamo pri nas prvi primerek trdno zgrajenega prostora, kažeta na nastanek sredi XIV. stol., ko se iz Italije po vplivih prek zahodne in srednje Evrope,



Sl. 96. *Sv. Barbara pri Prevaljah, obok prezbiterija, angel z besedilom hvalnice in na nastanek slik nanašajoči se le delno čitljiv napis (krog beljaške smeri, sreda XV. stol.)*

posebno Francije, Burgundije in Češke, uveljavlja tudi pri nas nov slog. Za to stanje značilna je posebno slikarija v prezbiteriju stare župne cerkve v Murski Soboti, ki vsebuje razen slik apostolov, Trojice s tremi obrazi, 34
angelov, svetnikov, pametnih in nespametnih devic in Sodnika vrh slavoloka vrsto ikonografsko zanimivih podrobnosti. Čas nastanka je verjetno tretja četrtina XIV. stol.

3. *Gotski plastični slog.* Z njim se namesto starejšega zahodnoevropskega načina slikanja na mokro, večkrat beljeno steno, ki ga poznamo posebno z Vrzdenca in iz Šoštanja, uveljavi nov, iz Italije na sever in zahod prediraječi način slikanja al fresco. V tem novem, na giottovskih in sienskih ele-

mentih italijanskega slikarstva slonečem slogu, se risbi enakovredno pridruži dosledno z barvo izvršeno plastično modeliranje oblik in težnja po obvladanju iluzije (slikarske dozdevnosti) tretje, globinske, razsežnosti naslikanih teles, predmetov in obdajajočega jih prostora. Prvo veliko skupino tega sloga imamo v prekmurskem spomeniškem gradivu v slikarijah cerkva v Martjancih, v Turnišču, sosednjem madžarskem Veleméru in na Selu.

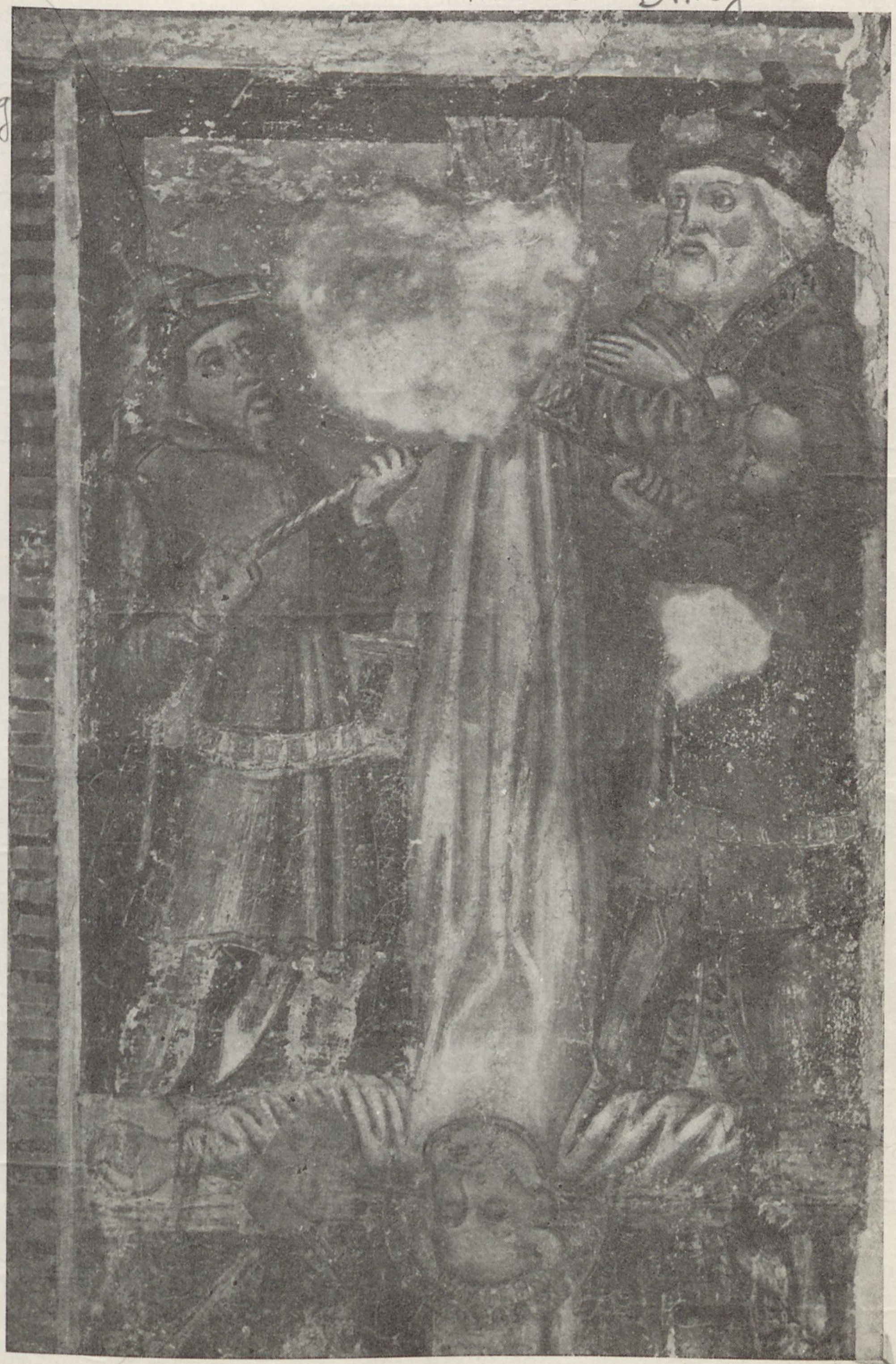
V glavnem razločujemo v gradivu te slogovne stopnje tri skupine: Prekmursko, furlansko in osrednjeslovensko.

V Prekmurju se to slikarstvo osredotočuje okrog osebnosti stavbarja in slikarja Janeza Akvile iz Radgone. Najstarejše so slikarije v Veleméru iz okr. 1379, z leti 1383, 1389 in 1393 so datirane slikarije v Turnišču, 1392 prez-
37— biterij v Martjancih. Baldahini, arkade, pod katerimi stoje osebe, prostori, ki
42 jim manjka prednja stena, da se vidi notranjost s prizori, kulisne, shematične oblike krajine, kakor jih prvič pri nas srečamo dosledno upoštevane v delu Janeza Akvila, so odslej elementi, s katerimi od tretje četrtine XIV. stol. naši slikarji ustvarjajo videz trismerno razsežnega prostora. Mehko gubanje in okrasno, v tipično ponavljajočih se skladih zbrano kopičenje gub oblek je prav tako odslej osnovni motiv slikarskega sloga za nadaljnih skoraj sto let. Tudi v obrazih išče Janez Akvila izrazito plastičnost, kar je posebno značilno za njegovemu krogu pripadajočega slikarja apostolov v prezbiteriju cerkve v Turnišču. Pri Janezu Akvilu ne moremo natančneje določiti porekla novih elementov, razen da v splošnem ustrezajo takratnim prizadevanjem v srednji in zahodni Evropi; Janez Akvila kot slikar skromnega formata jih uporablja z neko vsiljivo poenostavitvijo. O slikarju apostolov pa lahko, kljub splošni ustreznosti Janezovemu krogu, ugotovimo, da ima zvezo s slikarji, ki so delali za češkega kralja Venceslava; izhodišče tega slikarja je treba iskati v Pragi ali na Dunaju. Značilno gubanje oblek, modeliranje obrazov in njihovi tipi so pogosto skoraj dobesedno enaki kakor v ilustracijah takoimenovane »Venceslavove billije« v Nar. knjižnici na Dunaju. Posebno varianto v prekmurskem gradivu pa predstavljata slikarja kupole in sten rotunde na Selu iz okrog 1400. Njun slog pa neposredneje izraža zvezo z italijanskim slikarstvom in po tem ustreza drugemu pomembnemu toku v slikarstvu takrat madžarskega prostora, ki se je močno uveljavil posebno na slovaških ozemljih.

Drugo skupino spomenikov gotskega plastičnega sloga prve pri nas uveljavljene stopnje predstavljajo dela furlanskih in drugih italijansko usmerjenih delavnic v osrednji Sloveniji. Njihovo izhodišče je treba iskati v severnoitalijanskem slikarstvu pogiottovske dobe srede XIV. stol. Prenos novih naprednejših slogovnih oblik je tu neposreden in zemljepisno vsaj v takozvani furlanski skupini nedvomno povezan z izhodiščem v Vidmu. Na široko se od srede XIV. stol. preliva ta tok, ki smo ga spredaj opisali, čez Furlanijo in slovenske dežele v srednjo Evropo in postane odločilen za slo-
govni značaj zahodnoslovenskega in koroškega slikarstva. Po številnih novih odkritjih lahko danes že razločujemo več stopenj razvoja tega sloga pri nas. Prva stopnja nosi še močne giottovske znake, kakor freske v cerkvi sv. Martina v Terzo pri Ogleju, v apsidi južne stranske ladje stolnice sv. Justa v Trstu in razne freske v Furlaniji. V Sloveniji zastopajo to zgodnjo stopnjo freske na fasadi in na severni steni notranjščine prve gotizirane cerkve v
55— Crngrobu. Drugo stopnjo iz okrog 1400 in prvih desetletij XV. stol. predstav-
62 ljajo slikarije na fasadi in v ladji podružnice v Sopotnici, na severni zunanjščini in notranjščini ladje cerkve v Gostečem, mlajša plast v ladji cerkve na Vrzdencu, v ladji cerkve sv. Lovrenca nad Škofjo Loko pri Sv. Mohorju nad Doličem, v ladji cerkve v Tupaličah, v prezbiteriju podružnice na Bregu pri Preddvoru, na fasadi cerkve sv. Križa nad Selci in številni v odlomkih

Vremski Britof !

*
Križtog
1495



Sl. 97. *Vremski Britof, župna c., severna stena prezbiterija, mučeništvo sv. Petra (slikar vzhodno alpske smeri druge četrtine XV. stol.)*

Salzb. škola

1445

ugotovljeni drugi spomeniki. Tretjo stopnjo, v kateri se sočno severno italijanski način v drugi četrtini XV. stol. omili in grafično shematizira, predstavlja delavnica, ki je poslikala prezbiterij cerkve sv. Janeza v Bohinju in pritličje zvonika v Šmartnem ob Paki.

Od tretjega desetletja naprej moramo računati že z udomačitvijo furlanske dediščine v domačih delavnicah, ki jih lahko zasledujemo do srede stoletja. Stik obeh je dokazan v prezbiteriju cerkve na Suhi, kjer je Ma-
77 rijino kronanje nad sedanjim vhodom v zakristijo naslikal še Italijan, ostalo pa je izvršila delavnica, ki posebno v barvitosti kaže na zvezo s furlansko skupino, sicer pa uveljavlja nov stil, ki ga tako dosledno izvede v njegovih
92 posledicah, da zaide v popolno slepo ulico. Vrsta podobno karakteriziranih spomenikov kaže na to, da gre za večjo delavnico in njene odcepe. Glavna
126– je skupina: prezbiterij na Suhi, prezbiterij, vrhnji del fasade in Sveta Ne-
129 delja na severni zunanjščini prezbiterija v Bodeščah ter prezbiterij v Prilesju
130 v Soški dolini. Drugo varianto predstavlja fasada cerkve na Otoku pri Radovljici, severna kapela v cerkvi v Mošnjah in del fasade cerkve v Stari
131 Fužini. Tretjo varianto pa predstavlja slikarija v prezbiteriju v Avčah v Soški dolini.

Izročilo te skupine, katere zadnja dela so nastala okrog srede XV. stol., izhira pod zmagovitim nastopom tretje, koroške smeri istih teženj, ki se začne uveljavljati v tridesetih letih na Gorenjskem, dobi pa trdno oporišče okrog l. 1440 z ustanovitvijo delavnice Janeza Ljubljanskega v Ljubljani. Vse nove težnje, ki jih Sloveniji posredujejo koroški slikarji, so osredotočene v delavnici, ki jo je okrog 1420 v Beljaku ustanovil slikar Friderik, oče Janeza Ljubljanskega. Njihove sestavine so več ali manj iste, kakor smo jih srečali že konec XIV. stol. v prekmurski delavnici Janeza Akvila: Praga, Dunaj, prek Briksna posredovani veronski vplivi, ki jim sedaj lahko dodamo že sintezo položaja slikarstva v srednji Evropi, ki jo pomeni slikarstvo Hansa
107– von Tübingen in drugo v nam bližnji srednji Evropi. Splošni rezultat tega
118 stanja je za delavnice, kakor sta beljaška in ljubljanska, izrazito konservativen: problem prostora, zvestoba tako imenovanemu »mehkemu slogu« gubanja oblek, idealistična tipičnost obrazov in gibov ustreza še dosežkom konca XIV. stol. in komaj kje pokaže lahen napredek v smeri realizma, ki se kot odmev nizozemskega realizma slikarstva bratov Eyckov proti sredi XV. stol. vedno bolj uveljavlja tudi v nemškem slikarstvu. Niti mlajši sodobnik Janeza Ljubljanskega in prav tako dedič izročila Friderikove delavnice, Tomaž Beljaški, ki pomeni vrh slikarstva na Koroškem v drugi polovici stoletja, ne kaže izrecnega prizadevanja, da bi se okoristil z realističnimi pridobitvami srede stoletja.

Vloga koroškega slikarstva v slovenskem pa se ne omejuje na beljaško delavnico slikarja Friderika in njegovega sina Janeza, temveč je, po vsem sodeč, mnogo širša. Na Beljak se vežejo razen Janeza slikar cerkve v Srednji vasi pri Šenčurju; njegov herold v spremstvu Treh kraljev se ponavlja v St. Gandolfu in v Feistritz a. Drau, Benescheva skica po uničenih freskah v stari cerkvi na Bledu nam ga prav tako sporoča; neke druge poteze pa vežejo na Bled in to smer tudi prezbiterij v Vremskem Britofu. Sv. Jurij na Selu pri Žirovnici je presenetljivo soroden onemu v St. Gandolfu. Tudi domače povezave med temi spomeniki se vedno bolj nakazujejo; tako med Srednjo vasjo, Sv. Križem nad Moravčami in Sv. Tomažem v Dol. Otoku pri Postojni. Tudi značilnosti Mojstra aposteljskih martirijev v Žirovnici, v Mošnjah in v Ratečah kažejo na Koroško in na Tirolsko.

V tem smislu konservativen je tudi slog slikarja Andreja iz Ottinga, ki
141– je v petdesetih letih XV. stol. naslikal Pasijon na severni steni prezbiterija
143 cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu. Samo v pogosto karikiranih obrazih



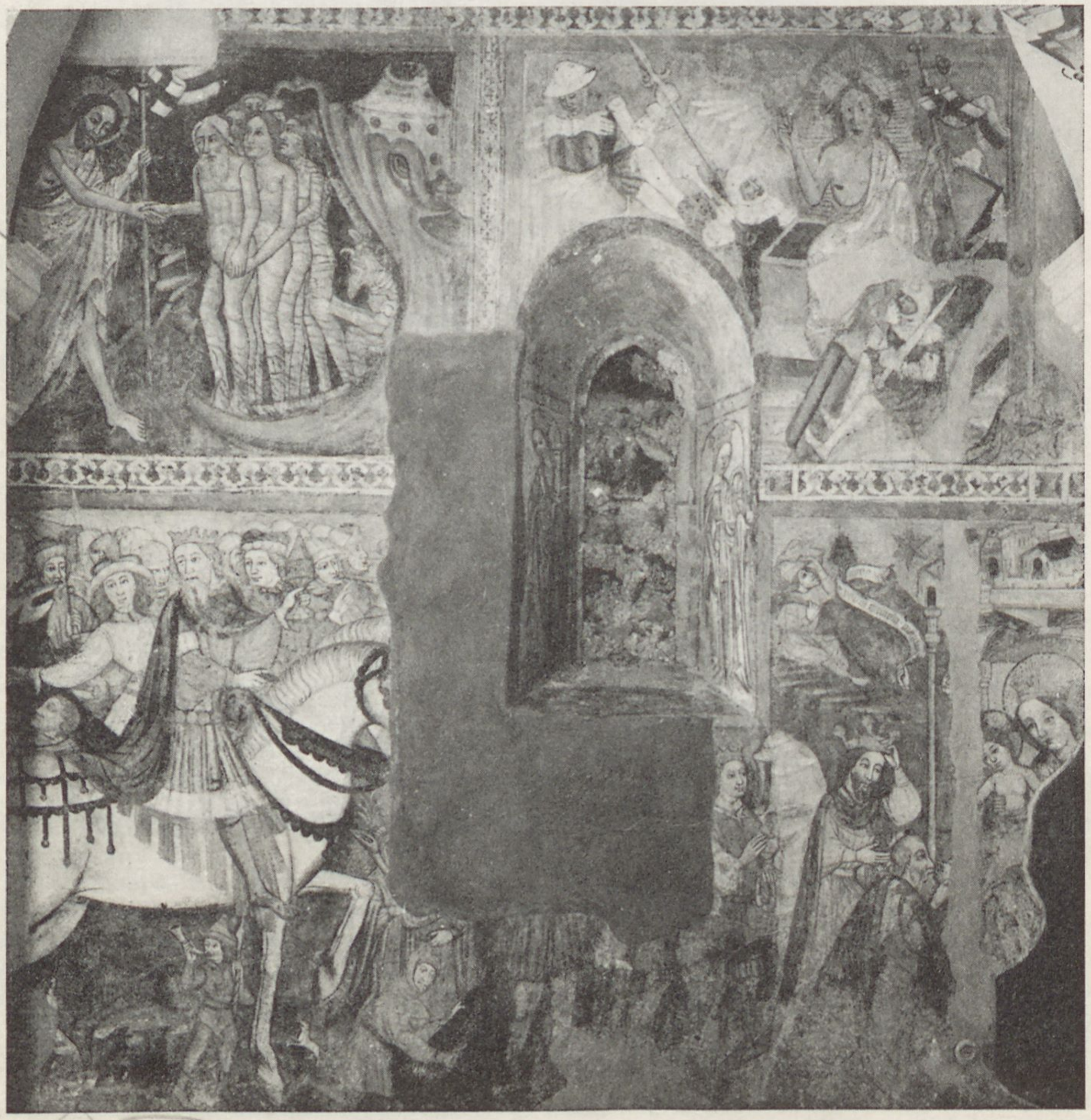
Sl. 98. *Famlje pri Divači, podr. c., prezbiterij, sv. Jurij v borbi z zmajem (slikar italijanske smeri, okrog ~~1420/30~~)*

vojakov, rabljev ali preprostih ljudi se pri njem napoveduje poznogotski realizem, ki tudi sicer, posebno v poljudni vrsti, zapade resničnostnemu pretiravanju. Problem prostora in realističnega pojmovanja oblek pa zanj tako rekoč sploh ne obstajata. Mikavnost njegovih del je prav v neizčrpnosti izrazov, oblikovanih v okviru nesimpatičnega, kolikor ne naravnost grdega obraznega tipa. Tako zavzema ta spomenik podoben položaj sredi XV. stol., kakor pred sto leti slike v dominikanskem križnem hodniku v Ptuju: na

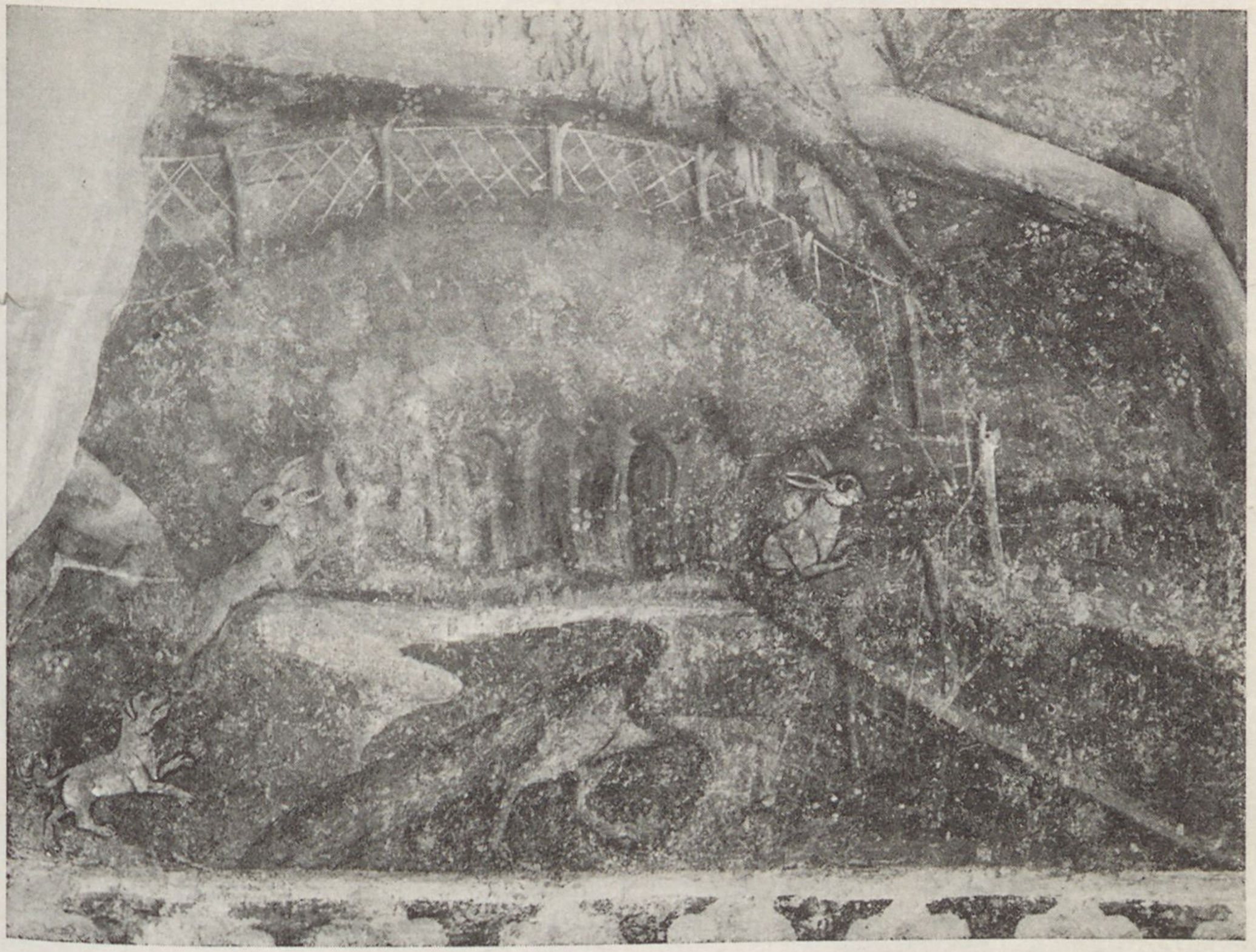
pohodu je nov slog, značilno pa je za kulturno zatišno Slovenijo, da se ta slog le polagoma uveljavlja in da še daleč v drugo polovico stoletja živi njegov idealistični prednik, že močno osiromašeni »mehki slog«.

Preden se od sedemdesetih let dalje končno uveljavi tudi pri nas poznogotski realizem, se je v osrednji Sloveniji, posebno na Gorenjskem, čudno močno izrazila še druga idealistično razpoložena skupina, to je krog slikarjev ladje in južne zunanjščine podružnice na Mačah nad Preddvorom in slikar
148 Bolfgangus v Crngrobu.

Glavno delo maške skupine je datirano z l. 1467, Bolfgangovo v Crngrobu z l. 1453. Oba označuje v oblekah odmev realizma, kar zadeva kretnje ter izraz in tip obrazov pa poudarjena lepotna milina, v koloritu topla živahnost in sitost barvnega izraza. Tu ni nikjer realističnih pretiravanj, ne v obrazih ne v oblekah; posebno v maški skupini živi še lep del viteške olikanosti, postavnosti in uglajenosti. Po naši sodbi je ta skupina spomenikov, ki jo presojamo kot prvi vrh v razvoju našega poznosrednjeveškega



Sl. 99. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena ladje, zgoraj Kristus v predpeklu in Vstajenje; v ostenju okna svetnice; spodaj desna polovica slike Pohoda in poklonitve Treh kraljev (slikar beljaške smeri okrog 1440)*



Sl. 100. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena, lov na zajce (slikar beljaške smeri okrog 1440)*

slikarstva ne glede na to, da je po neki še ne pojasnjeni zvezi tu sodelovala italijanska renesansa, izraz tvornih sil dotedanjega domačega razvoja. Tu sta sredi stoletja dozoreli v okviru zakasnelega idealizma dediščine furlanske smeri z rezultatom na Suhi in nji v marsičem nasprotujoči, vendar pa naprednejši način beljaške šole v delu Janeza Ljubljanskega in njegovega nasledstva v Crngrobu, na zvezdi angelov muzikantov v župni cerkvi v Kranju in v prezbiteriju v Mengšu. Furlanska dediščina je posredovala mikavno barvitost in razpoloženje za milino izraza, Koroška pa je kljub konservativnosti odpirala vrata realističnim težnjam in njen idealizem je v delu Tomaža Beljaškega vodil na Koroškem v maški skupini soroden rezultat. Slike na zunanjščini podružnice na Mačah, ki so, kar zadeva realistično težka oblačila in ikonografsko osnovo, posnete po grafičnih listih Mojstra E. S., nam nakazujejo pot, po kateri so v osnovno konservativno razpoloženje naše sredine od srede XV. stol. predirali realistični vplivi: slikar na Mačah jih je sprejemal, ne da bi se realizmu uklonil tudi glede negovane mile lepote svojih obrazov. Kljub močni podobnosti razpoloženja umetnosti maškega slikarja in crngrobskega Bolfganga, pa so razlike tolike, da ni mogoče misliti na identičnost obeh, čeprav bi navzočnost maškega slikarja v Crngrobu (sv. Krištof) navajala na misel, da si nista bila neznana. Da pa gre za dve različni osebnosti, dokazuje velikanski, z l. 1464 datirani Krištof na južni zunanjščini v Crngrobu, ki ga mi pripisujemo maškemu slikarju. Kljub sorodnim črtam ga ni mogoče pripisati Bolfgangu. Ta Bolfgangus, katerega porekla se nam po napisu v Crngrobu ni posrečilo razvozlati, ima neko trpkost, ki je maški liriki tuja in je mogoče posledica še kakega drugega,

bolj severnjaškega (bavarskega?) vpliva. Za to bi govorila tudi Bolfgangu sorodna slikarija v prezbiteriju na Jamniku.

4. S težkimi oblekami Krištofa, Marije in Janeza Ev. na Mačah je dokaj zgovorno stopil med nas novi slog *poznogotskega plastičnega realizma.* Za
150 osrednjo Slovenijo neopazno se je ta slog že v šestdesetih letih, hkrati z
151 Mačami, polno uveljavil v slikah prazničnega lica krilnega oltarja v pro-
152 štijski cerkvi v Ptuju, ki so delo salzburškega predstavnika novega sloga Konrada Laiba. Kako trdoživa je bila idealistična umetnost pri nas, dokazuje že okvir, v katerem se od srede XV. stol. začno pojavljati prva znamenja slogovnega preloma. Pri maškem slikarju smo ugotovili kot vir novih pobud grafične liste Mojstra E. S. Dvojnost načina obravnavanja oblek na slikah znotraj in zunaj cerkve na Mačah bi bila nerazložljiva uganka, če ne bi bili odkrili tega vira. Da je bila prav tiskano razmnožena slika največji razširjevalec naprednejših slogovnih pobud, nam dokazujejo mnogi drugi primerki iz druge polovice XV. stol. po vsej zahodni Evropi in pri nas. Pogosto je izposoditev motivov iz grafičnih predlog dokazana, drugod pa jo izdaja tipično grafični način obdelave oblek in drugega. Poglavje o vlogi grafike v slikarstvu in kiparstvu druge polovice XV. stol. je eno najmikavnejših v zgodovini naše takratne umetnosti. Ako si ogledamo nekaj značilnih primerov tega sloga, nam ne postane takoj jasen samo njegov izvir v neposrednem posnemanju grafičnih predlog, ampak spoznamo tudi, da je risarski način, ki ga opazimo pogosto pri delih druge polovice XV. stol., poobčuten in prilagojen po grafičnem načinu. Značilen primer neposrednega vpliva prevzema grafičnega sloga imamo v svoji soseščini, v Furlaniji, kjer je v cerkvi v Provesanu l. 1496 Gian Francesco da Tolmezzo kopiral prizore iz grafičnega pasijona M. Schongauerja. Halja, ki leži na tleh pred bičanim Kristusom, je zgovoren primer za to, kaj razumemo pod poznogotskim grafičnim slogom, ki je ena najvažnejših sestavin celote poznogotskega podeželskega slikarstva. Ako po tem spoznanju pogledamo slike Vincenca iz Kastva iz l. 1474 v cerkvi Marije Device na Škriljinah, se nam takoj pokaže ta slog kot značilna sestavina njegovega dela. Za Vrzdenec, M. D. na Kontovelju, Mače, Podpeč, Hrastovlje in Beram so pisec te knjige, B. Fućić, M. Prelog in Ksenija Rozman dokazali kot predloge grafične liste Mojstra E. S., Israela van Meckenem in Mojstra z napisnimi trakovi (Meister mit den Banderollen). Kot nedvomno neposredno izhodišče stilističnega značaja slike Matere Božje v podružnici na Goljevici nad Kanalom, ali prav tako od vse okolice slogovno čisto različne Marijine upodobitve na steni v prezbiteriju župne cerkve v Lovranu, moremo z gotovostjo sklepati na doslej neugotovljeno grafično predlogo. Marijina podoba na Goljevici s svojo nenavadno gubano obleko kaže na posnetek po kakem zgodnjem bakrorezu. Sledove grafičnemu sorodnega izražanja plastičnih oblik najdemo večkrat v freskah v prezbiteriju v Avčah, pa tudi nekatere značilne črte v slogu mojstra fresk na Suhi pri Škofji Loki so skoraj nerazložljive brez vpliva grafičnega sloga.

Realizem se pri nas uveljavlja v dveh za naš prostor značilnih oblikah; v pravkar označeni idealistični, lepotno ublaženi obliki, ki jo dobro predstavljata maška skupina in Bolfgangus, in v drugi poljudnejši, bolj robati, ki jo je nakazal že Andrej iz Ottinga. Osnovno idealistično razpoloženje, ki označuje osrednje slovensko kakor tudi koroško slikarstvo s Tomažem Beljaškim, prepreči predvsem, da bi se neposredno uveljavil nemški kasnogotski realizem K. Witza, H. Multscherja in K. Laiba. Edino zadnji je našel odmev v osamljenem Andreju iz Ottinga. Pravi odmev te smeri pomeni šele Križna
186 gora že na pragu XVI. stol. (1502). Maški podobno idealistično razpoložene
187 so v osrednji Sloveniji še nekatere delavnice, med katerimi vzbuja posebno pozornost obok prezbiterija na Mirni, ki rešuje iz osamljenosti Goropeč; vsaj

1440/50



Sl. 101. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena, del slike sv. Treh kraljev, herold, ki Jeruzalemčanom naznanja prihod kraljev (slikar beljaške smeri okrog 1440)*



Sl. 102. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena ladje, Oljska gora (slikar beljaške smeri okr. 1440)*



Sl. 103. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c,. severna stena ladje, Judov poljub (slikar beljaške smeri okr. 1440)*

pri glavnem mojstru na Mirni opažamo več skupnosti z goropeško, čeprav vsebuje ta izrazite koroške elemente. Mirni se približujeta dalje Viher in Podpeč pri Gabrovki. Svojevrsten, pozornosti vreden je dalje prezbiterij v Krascah, ki ga pravkar odkrivajo. Z naslonom na italijansk vplive se je uveljavil tudi v našem Primorju in na Krasu idealistični realizem v Batujah, pri Sv. Justu pri Drežnici, v Podnanosu in pri Sv. Tomažu pod Štjakom; v apostolih v prezbiteriju v Dolenji vasi pri Senožečah pa je našel odmev Gentile Bellini. Robati realzem pa se je posebno izrazil v istrski lokalni šoli, kakor jo pri nas predstavljata Janez iz Kastva in »pisani mojster«.

Novi slog pa pomeni več kakor osvoboditev slikarstva prejšnjega mehkega gubanja oblek in pomnožitve možnosti obraznega izraza z neštetimi prej neupoštevanimi opazovanji iz življenja, ker oprosti tudi sestav slike vezanosti na stereotipno ponavljajočo se obliko prostora, ki ga srečujemo v vedno ponavljajočih se oblikah, izvirajočih iz pridobitev italijanskega slikarstva XIV. stol. V vseh smereh je pri oblikovanju tega novega sloga imelo osnovno vlogo sodobno nizozemsko slikarstvo, ki je doživelo okrog srede XV. stol. nepričakovan razmah. Z njim je stopilo v umetniško obzorje tudi novo pojmovanje narave kot krajine in prostora. Prostor se sedaj vedno bolj širi in slikar si prizadeva, da bi ustvaril kolikor toliko resničen okvir figuram, krajina pa se začne razvijati v prizorih na prostem, kar velja posebno za slike sv. Treh kraljev in podobno. Vrh realizma, ki je pri nas še vedno močno omiljen po idealističnem izročilu, pomenijo freske v prezbiteriju na Jezerskem iz konca XV. stol. in v prezbiteriju cerkve sv. Urha na Križni gori pri Stari Loki iz l. 1502. Posebno zadnje delo ima že vse značilnosti: zgovorni realistični izraz kretenj in obrazov, značilni velikopotezno dekorativni način gubanja oblek in prostor, ki kaže v ozadja dotlej nedosegljivih obzorij. Njegov avtor pa je, po Cevcu, prišel iz Bavarske in ni vezan neposredno na naš razvoj.

5. Zadnji stopnji slogovnega razvoja, kolikor ga zrcali tu obravnavano gradivo, sta *renesančna* in sledeča ji *manieristična*. Z njima stopamo v novi vek. Prehod iz prejšnje je največkrat komaj opazen. Nosilec pobud je še bolj kot prej grafika, toda sedaj bolj kot knjižna ilustracija v ilustriranih biblijah in podobnem. Nastanek severne renesanse in sledečega ji manierizma je sicer zadosti jasen: gre namreč za novo stopnjo razvoja brsti, ki so klile že v vsem XV. stol. in jih je stik z italijansko renesanso in s humanističnim svetovnim nazorom okrog l. 1500 končno izoblikoval do svojevrstne nove oblike; kljub temu pa se raziskovalci še niso zedinili o tem, ali spada poznogotski realizem kot zaključek k severnemu gotskemu slikarstvu, ali pa mogoče kot prva stopnja k severni renesansi. Vse naše stensko slikarstvo obravnavanega časa od zgodnje gotike do renesanse v XVI. stol., ko gotika brez posebnih pretresljajev izhira, predstavlja tako po tehnični plati kakor po svoji duhovni, v ikonografskih formulah izraženi vsebini, pa tudi po stilističnem razvoju, v katerem si méne sledijo kot členi verige vzrokov in posledic vse do zadnjega izraza v renesansi, enoten likovno kulturni pojav. Opirajoč se na to dejstvo menim, da je bolj pravilno, če tudi znanost, ki ima nalogo ugotavljati predvsem resnico, prizna to enoto in srednjeveškemu okviru gotskega slikarstva priključi tudi sicer brezdomovinsko zadnjo, po videzu renesančno stopnjo. Ta se namreč v svojih pojavih v provincialni sredini, kakor je naša, prav tako ne da odtrgati od svoje prednice, od poznogotskega realizma, kakor ta ne od slikarstva prve polovice XV. stol. Renesančno gradivo, kakor ga poznamo pri nas, je očitno zaključna stopnja nekajstoletnega razvoja enotnih tehničnih, duhovnih in stilističnih podlag. Jasno in nedvoumno opažamo, kako te sedaj pod vplivom novih naziranj razpadajo, in pogosto se izkaže, da je od nekdanje vsestransko zaokrožene kulture ostala



Sl. 104. *Vel. Otok pri Postojni, c. sv. Andreja, Od smrti vstali Jezus v predpeklu (delavniško sorodstvo s slikarjem v Srednji vasi pri Šenčurju, okrog 1440)*

samo še krasilna dognanost in tehnična solidnost, duh pa se je popolnoma umaknil iz del, kakor so na primer dela Jerneja iz Loke, dela slikarjev na Plešivici in v Višnjah, na Taboru pri Grosupljem in, posebno v zadnjih pričah te tradicije, v ladji cerkve v Iški vasi.

Prehod v renesanso je, podobno kakor pri Marxu Reichlichu na Tirolskem, v miniaturah tkzv. Behaimovega Kodeksa v Krakovu in podobnih spomenikih prvega desetletja XVI. stol. pri nas najbolje izražen v delu slikarja v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom (1504). 188–192

Oris razvoja stila pri nas v tem razdobju pa ni enostaven. Spomeniki so sicer številni, njihov značaj pa tako neenoten, da se zdi, da sedaj periferija naskakuje enotnost osrednje Slovenije z renesančnimi pobudami, ki jih posreduje od treh strani in celo različno kvalificirane. Najpomembnejša smer pritiska teh pobud vodi iz južne Nemčije, posebno iz bavarskega Augsburga čez Koroško k nam in odmeva posebno v slikarijah cerkve Marija Gradec pri Laškem; drugi pritisk se uveljavlja naravnost iz Italije prek Benečije in Furlanije v poljudni renesansi slikarjev rodbine Thanner itd; v tem ozračju se delno oplodi tudi slikar Jernej iz Loke. Tretji tok pa se nam je približal prek Istre, ki je delno sama poljudno prebavljala italijanske renesančne pobude, sprejemala pa jih je tudi iz Dalmacije, celo iz daljnega Dubrovnika. Za Slovenijo je pomembnejši od tega drugi tok, ki je prišel k nam čez Reko in zapustil številne sadove v skupini »meštra Tomaža« iz Senja. Tudi v tem primeru gre za poljudno prebavljeno renesanso brez ustvarjalnega ognja.

O razvoju v splošnem lahko povemo, da tudi v tem času sledi razvoju v sosednji Srednji Evropi, vendar ne strnjeno in dokaj oprezno: težki, plastično izražajoči se slog, ki ga je slikar na Mačah sprejel od Mojstra E. S., je že prinašal s seboj kali baročne obogatitve, podrejene ločno razvijajočim se dolgim vodilnim linijam, ki so navajale k reliefnosti in ploskovitosti, tako da je bogata obleka prevzela vodilno vlogo in si je njen sistem podvrgel tudi obraze in druge z obleko nepokrite dele telesa. Tako imenovani »donavski slog« je po istih načelih oživel krajino in njenemu cvetenju in petju podvrgel tudi figure. Iskani realizem obrazov se okrog l. 1500 tipizira do repertoarja nekih vodilnih, večkrat kvadratno tektoniziranih oblik. Zraven je najbolj iskana portretna resničnost. Prav ta je pomenila ena glavnih vrat, skozi katera je vdirala v barokizirani poznogotski realizem renesansa. Ona je pomagala do novega vrednotenja tudi telesu, ki si začne pokoravati obleko, kar povzroči razne prehodne oblike od pozne gotike do renesanse. Ena najbolj vidnih je vsekakor tako imenovani »slog paralelnih gub«. Vseh teh stopenj naše slikarstvo ni čisto sprejemalo, zadovoljevalo se je s tem, kar so mu prinašali vsakokratni vzori. O lastnem razvoju ni mogoče govoriti, čeprav je pomenil Sv. Primož že kar priznanja vreden korak na tem potu, posebno v ciklu Marijinega življenja in krajine v sliki Marijinega varstva. Ta korak lahko ocenimo tudi doma, če vzporedimo Sv. Primoža z dve leti starejšim
186 vrhom gotskega realizma pri nas, z legendarnimi prizori na Križni gori.
187 Razmeroma lep korak pomeni v tej smeri tudi delo slikarja Janezove legende na slavoloku cerkve sv. Janeza v Bohinju in njemu sorodne legende sv. Katarine v cerkvi na Brodu v Bohinju. Dočim je obsežna krajina, kjer je upodobljeno Marijino varstvo pri Sv. Primožu, še nekam plaho panoramsko
208 predstavljena in še dvajset let pozneje slikarju Svete Nedelje na Pristavi pri
210 Polhovom Gradcu v prizoru z gostilniškim vrtom ni uspelo izbranih krajinarskih elementov združiti v krajinarsko prepričljivo enoto, je nekako isti čas višjo stopnjo krajinarske enotnosti dosegel slikar legende sv. Uršule v Laniščču. Sedanje okrnjeno stanje kompozicije kaže celo na to, da mu je uspelo izraziti tudi nekoliko razpoloženja.

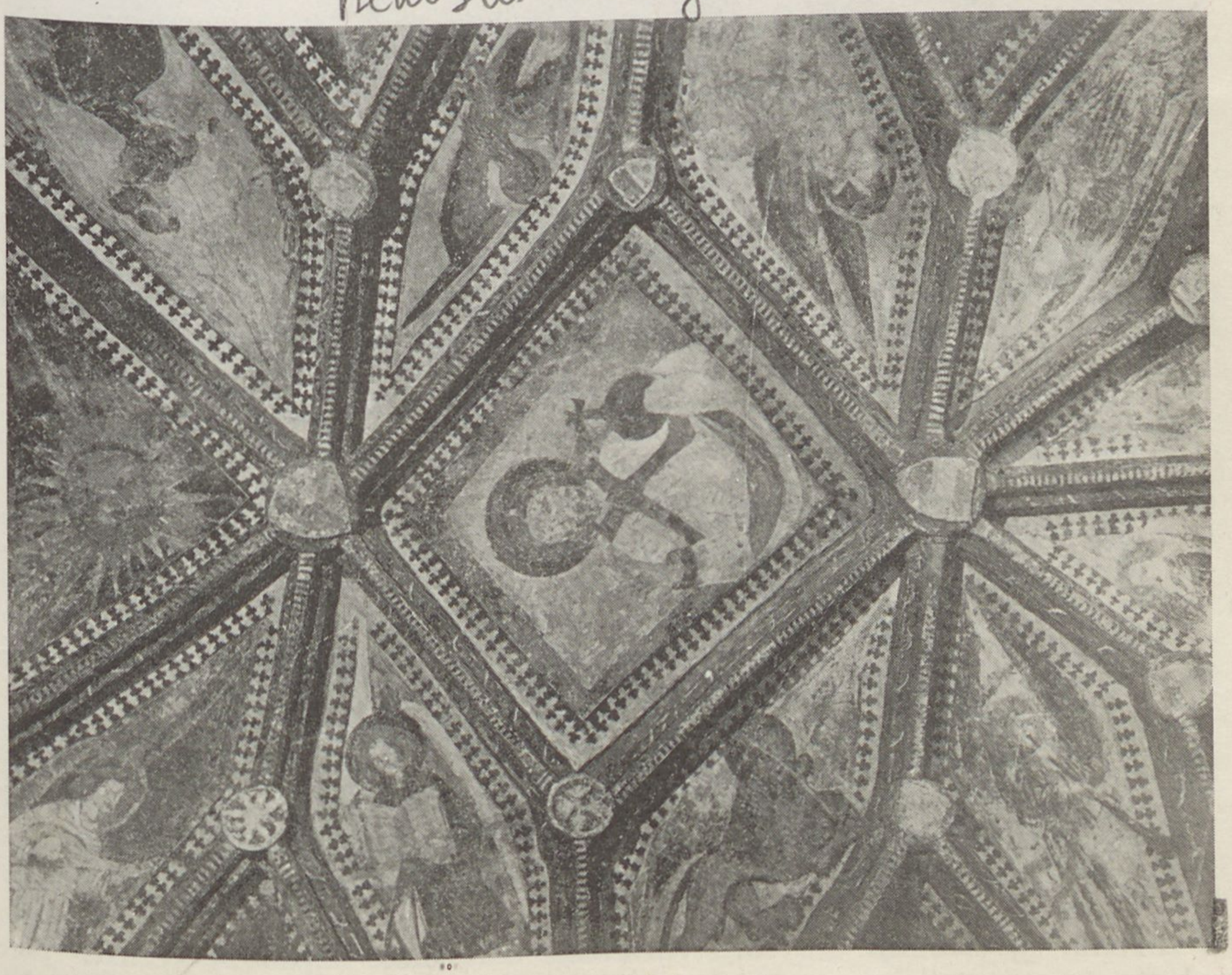
Prehod v manierizem v našem gradivu ni zadostno opazen. Najbolj ga še izraža slikarija v ladji cerkve v Iški vasi iz okrog 1580. Tu je slikar-obrtnik posrečeno v renesančnem duhu prekomponiral kompozicijo Pohoda in poklonitve Treh kraljev, na južni steni pa je po tipičnih manierističnih predlogah naslikal Zadnjo sodbo in druge prizore. V manieristični okvir spadajo tudi slikarije na stenah za stranskimi oltarji v Dvoru pri Polhovem Gradcu iz nekako istega časa kakor Iška vas. Popoln prelom s srednjeveško

preteklostjo pa pomeni slikarija v tako imenovani Lutrovi kleti v Sevnici, ki nima s problematiko pričujoče razprave nobene zveze več.

Renesansa nam je iz okvira srednjeveške umetniške koncepcije sveta odprla pot predvsem v dveh smereh: budila je, čeprav skromno, smisel za portret in za krajino. Realistični tipi konca XV. stol. kar neopazno prehajajo v nove idealistično renesančne. V tem oziru lahko primerjamo tipične realistične obraze na Križni gori s pogosto že renesančno omiljenimi pri Sv. Primožu. Obsežna krajina v sliki Marije zaščitnice pri Sv. Primožu je sicer naša največja krajinska podoba na začetku novega veka in je brez vpliva severne renesanse nemogoča, ni pa bila sposobna, da bi v svoj prostor vključila ozki sprednji pas prostora, kjer se razvija figuralni dogodek. Naše umetnostno ozračje se namreč še dolgo ni odprlo svežemu vetru, ki bi povezal podedovano prostorninsko prizorišče prednjega pasu z neskončnimi perspektivami pokrajinskega ozadja. Kako pa je v tem času že napredoval notranji razkroj sestava srednjeveškega slikarstva, se vidi posebno iz tega, da ta razvojna stopnja pri nas ne pozna več tiste nekam splošne srednje kakovosti kakor prejšnje, ampak da poleg nekaj izrednih del, med katero spada posebno Sv. Primož, prevladuje množica umetnostno čisto brezpomembnih, le krasilno, redkeje tudi še ikonografsko zanimivih del.

Ta okvir stilističnega razvoja slovenskega srednjeveškega stenskega slikarstva pa niti od daleč ne izčrpa vsega njegovega dejanskega stanja. Splošni srednjeveški okvir je sicer nesporno dan, napačno pa bi bilo sklepati, da proti zahodu nimamo nobenih drugih zvez. Temu nasproti stoji dejstvo, da kljub dokajšnji strnjenosti našega spomeniškega gradiva pronicajo v nje-

Vremski britof !



Sl. 105. *Vremski Britof, župna c., obok prezbiterija, Majestas Domini (druga četrtina XV. stol.)*



Sl. 106. *Vremski Britof, župna c., obok prezbiterija (druga četrtina XV. stol.)*

govo ozemlje vendarle posamezni drugi pojavi, čeprav ne dobé posebnega odmeva. To velja za beneško, v Furlaniji poljudno prebavljeno renesanso, za katero imamo dober primer v Svinem in Borjani pri Kobaridu in delno
230 tudi na Kontovelju pri Trstu. Med apostoli v prezbiteriju v Dolenji vasi pri Senožečah je vsaj eden tesno naslonjen na Gentila Bellinija. Pozabiti ne smemo tudi, da slog Janeza Ljubljanskega sredi XV. st. prinaša k nam tudi nedvomno italijanske elemente; to velja za njegove »mile« obraze brezbradih oseb in za obraz njegovega Kristusa. Motiv v pritlični zastor vključene velike družinske podobe, kjer se člani rodbine Banfi poklanjajo Materi božji, je razložljiv samo kot odmev stikov z veronskim in poadiškim slikarstvom druge polovice XIV. stol. Spredaj smo ugotovili pomembno vlogo, ki so jo imele od srede XIV. stol. dalje do nekako tretjega desetletja XV. stol. v zahodni in osrednji Sloveniji furlanske delavnice. Kljub že večkrat poudarjenemu zatišnemu značaju našega gradiva pa kaže le vse na to, da je tvorno težišče našega srednjeveškega slikarstva, kakor smo domnevali, že

po kulturno zemljepisnem položaju, na severozahodu in zahodu naše domovine, tam, kjer smo bili najbližji tvornim središčem te kulture v Srednji Evropi in v Italiji. Vse to pa nas zopet nagiblje k ugotovitvi, da predstavljamo samo del neke večje kulturne celote, s katero vred nas oblikujeta oba glavna evropska kulturna in umetnostna tečaja, sever in jug. Rok v spravo, ki je dala prvenstvo južnjaški renesansi, pa si nista dala na naših tleh, čeprav bi bilo to kar naravno, ampak zopet v kulturno zemljepisno pomembnejših središčih severa in juga, v severni Italiji in na Nizozemskem. Sadove te sprave smo doživeli šele s precejšno zakasnitvijo zopet po ovinkih prek srednje Evrope in Benetk. Naša renesansa, o kateri smo pravkar govorili, pa je medel, v okvir domačega umetnostnega razvoja zajet odmev tistega odločilnega boja, ki je kmalu nato preobrazil umetnostni svet severa in svet v njegovem območju se razvijajoče srednje Evrope.

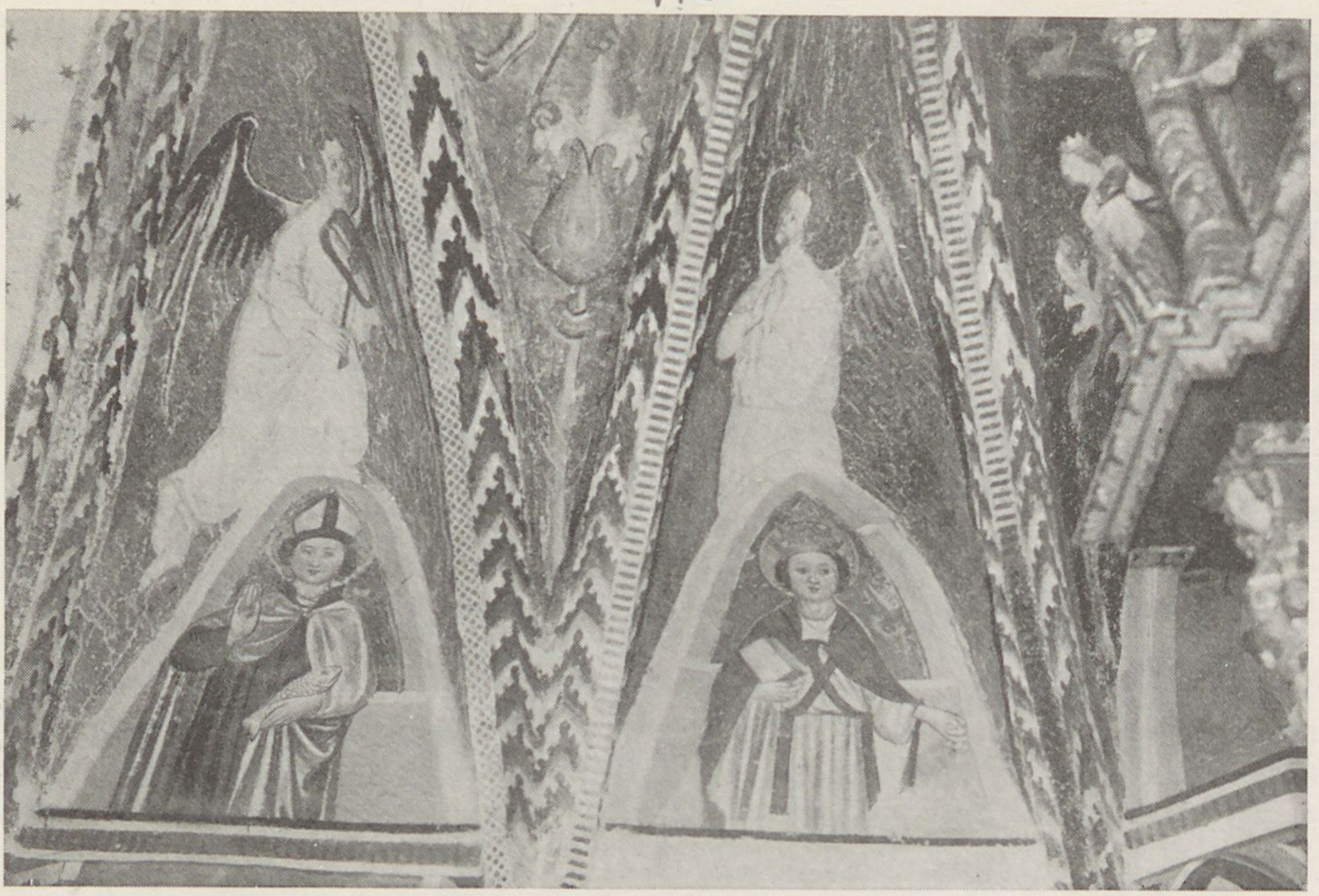
Vloga umetniške osebnosti

Značilna za pojav in umetnostni organizem gotskega slikarstva, kakor tudi srednjeveške umetnosti v splošnem, je končno posebno vloga umetnikove osebnosti. Srednjeveška umetnina je z redkimi izjemami brezimna; za njen umetnostni pojav je vprašanje umetnikove osebnosti le drugovrstnega



Sl. 107. *Kameni vrh, podr. c., slikarija oboka prezbiterija (Janez Ljubljanski 1459; akvarelna skica M. Sternena)*

Visoko
*
1443
J. Lj.



Sl. 108. *Visoko pod Kureščkom, severna stran oboka prezbiterija (Janez Ljubljanski 1443)*

pomena. Kot je umetnik del trdno povezanega družbenega reda, prav tako je njegovo delo, umetnina, samo izdelek družbeno in proizvodno trdno zasidrane, urejene delavnosti, katere pojavi so enakovredni, kakor so vsaj po načelu, vzgoji in znanju enakovredni ljudje, ki jo izdelujejo. Važno je, da srednji vek ne razločuje med umetnikom in rokodelcem ter v svoji organizaciji uvršča umetnike v skupne enote z rokodelci in obrtniki. Šele ob koncu srednjega veka se začne pod vplivom renesančnega humanizma priznavati poseben značaj umetniku kot umetniku na eni strani, na drugi strani pa umetniku kot osebnosti. V poznosrednjeveškem družbenem organizmu je umetnik zasidran v rokodelskem ali obrtniškem cehu, bratovščini. Poleg stanovskih ureja ceh v veliki meri tudi njegove socialne in verske zadeve. Najvažnejše pa je, da je bila po cehovski organizaciji, ki se je razvila v zadnjih srednjeveških stoletjih v ozki zvezi z izgraditvijo uredbe mest in meščanskega življenja, zasnovana učna pot rokodelca in umetnika. Ceh je tako posredoval tisto najmanjšo stopnjo strokovnega znanja, ki je značilna za srednjeveško rokodelstvo in umetnost in po kateri se takratni čas tako bistveno razločuje od našega. Le po cehu in po točno predpisanih formalnostih je mogel postati izučeni obrtnik ali rokodelec mojster, to je glava najvažnejše srednjeveške proizvodne enote, delavnice. Le po sprejemu v ceh in meščanstvo se je mogla v kakem središču uveljaviti nova moč, le v okviru ceha je mogla vztrajati in napredovati. Kakor pri rokodelstvu in obrti na splošno, je bilo tako tudi pri slikarstvu. Delo je izvrševal mojster z vrsto pomočnikov in učencev po strogo določenih načelih in pod avtoriteto cehovske organizacije, ki je nadomeščala današnje komisije strokovnjakov. Ponekod je izdelek celó označevala s svojim znakom in mu s tem dala potrdilo dozorelosti, drugod pa v spornih primerih nastopala kot razsodnik.

V delavniški izvršitvi, kjer je razumljivo, da je na enem delu udeleženih več delavcev, se čisto naravno zabrisuje pomen dela ene moči v primerjavi

s celotnim izrazom izdelka, ki nosi predvsem značilni pečat izdelka delavnice. S svojo »zadnjo roko« je mojster končno še bolj zabrisal morebitne razločke in s tem poudaril umetnino kot delo svoje delavnice. Ta mojster je bil posebno proti koncu srednjega veka pogosto bolj podjetnik kakor lastnoročni izvršitelj in je tako srednjeveški umetniški izdelek še bolj dobil značaj v delavniški skupnosti zasidranega pojava.

Kdor se je bliže bavil s srednjeveško umetnostjo, ve, kako težko, ako ne skoraj nemogoče, je v njenih izdelkih zasledovati pojave ustvarjajoče umetnikove osebnosti. Izvrševalca ni vezala samo delavniška, skupna izvršitev izdelka, ki že sama zapostavlja pomen osebne izvršitve, ampak predvsem tudi vsa, po vzgoji v mojstrovi delavnici in pozneje po izročilu v posameznih starejših delavnicah nabrana vsota zakoreninjenih navad in načinov. Vezale so ga dalje v okviru njegovega ceha veljavne posebnosti, v cerkveni umetnosti pa še prav posebej ikonografsko izročilo, od katerega se ni smel preveč oddaljiti. Kljub temu pa bi bilo napačno, če bi iz razprave o gotskem slikarstvu kar kratko izločili slikarjevo osebnost. V vodilni umetnosti velikih središč je to sevé manj mogoče kakor v njenih podeželskih pojavih. V vsi gotski likovni umetnosti je namreč stalno napredovala kot važna sestavina narava, ki je postala stalen vir novih likovnih pobud. Po njej je dobila umetnikova osebnost eno glavnih možnosti, da se uveljavi v doslej kolektivno izvrševani umetnosti. Z opazovanjem narave je mogel umetnik izročenim sestavinam svoje priučene umetnosti stalno dodajati nove, katere je z vso pravico lahko imel za lastno pridobitev in proti koncu srednjega veka je večal svoj osebni ugled s tem, da je idealno resničnost izročene umetnosti čimbolj predelaval v »naravno« resničnost realističnega, otipljivi stvarnosti sorodnega izraza.

Virolco



Sl. 109. *Visoko pod Kureščkom, notranja stran slavoloka, sv. Jurij v borbi z zmajem (Janez Ljubljanski 1443)*

Ohranjeno gradivo nas jasno poučuje, kako je proti koncu srednjega in posebno na začetku novega veka naraščala umetniška samozavest. Zunanje se to kaže v tem, da se v XV. stol. množijo poprej redki podpisi umetnikov, posebno pa tudi v tem, da podpisani umetnik izrečno poudarja duhovno in delovno lastnino svojega dela.

V podeželskem slikarstvu sevé samostojno sprejemanje in uporabljanje pobud iz žive narave ne prihaja neposredno v poštev. Kakor v vseh dobah, so tudi v srednjem veku v tem bili prvi svobodnejši duhovi v vodilnih središčih. Njih pridobitve pa so se razmerno naglo širile na podeželje in tako postajale sestavina kolektivne ustvarjalnosti in najvidnejši znak njenega razvoja in napredka. V slogovnem razvoju našega cerkvenega slikarstva, kakor smo ga spredaj označili, se prav jasno vidijo stopnje tega napredka od idealistične, na neosebne stalne oblike izročila vezane, do precejšnje stopnje izrazne resničnosti ob nastopu renesanse. Napačno bi bilo, če bi ta relativni napredek v svojem gradivu pripisovali delovanju samostojnih osebnosti. Nasprotno moramo po tej in sploh po umetnostno stvariteljski plati vse naše gotsko slikarstvo brez izjeme uvrstiti v kolektivno proizvodnjo posameznih delavnic. Kolikor pa sicer ne moremo iskati samostojno ustvarjajočih, za napredek umetnostnih rešitev pomembnih osebnosti, prav toliko bi bilo napačno, temu gradivu odrekati sploh vsako osebnost. Posamezna osebnost se namreč tu umika delavniški osebnosti, katere nositelj je njen mojster. Posebno iz zgodovine postanka krilnih oltarjev, ki so bili skupen izdelek podobarjev, rezbarjev, mizarjev in slikarjev vemo, da si je mojster oziroma podjetnik celotnega dela prizadeval, da mu je z dokončujočo lastnoročno črto čopiča ali rezila dal tisto »zadnjo roko«, tisti zadnji, vsaj simbolično enotni značaj »lastnega« izdelka, ki se mu je zdel še potreben. V tem smislu ga je pogosto tudi podpisoval.

Ni dvoma, da je bil tako pri podobarskih kakor pri slikarskih delih mojster delavnice nosilec in določevalec osebnostnega značaja izdelkov svoje delavnice. Tudi naše izrazito podeželsko gradivo nam je zadosten dokaz za to in čeprav bi si ne upali v njem točno opredeliti osebnega dela posameznih slikarjev, ni prav nobene zapreke za ugotovitev izdelkov posameznih delavnic, če so se le nekoliko dvignile nad povprečje. Raznovrstnost izdelkov dokazuje predvsem, da je pri postanku teh del sodelovalo veliko število domačih in mogoče tudi popotnih tujih delavnic. Če je določitev delavnice razmeroma lahka, njena osebnost torej tudi v kolektivni umetnosti in obrti zadosti izrazita, je važno predvsem, v čem se ta osebnost javlja. Da se ne javlja v ikonografski sestavini del, je jasno, ker je bil glede te srednjeveški slikar po izročilu tako vezan, da je imel izbiro samo v majhnem številu že izdelanih predlog. Iz položaja našega gotskega slikarstva v okviru slikarstva takratne srednje Evrope spoznamo dalje, da tudi v razvoju njenega sloga in umetnostnih problemov, kolikor se zrcali v njem, ne moremo iskati sledov domačih umetniških osebnosti. Nedvomno pa so tri sestavine tega gradiva take, da, če ne upoštevamo tudi kake čisto tehnične posebnosti, v njih nedvomno lahko zasledimo »roko«, okus in osebno posebnost naših podeželskih slikarjev: v risbi, v barvnem sestavu in v tipu obrazov njegovih ljudi. Kakor pri pisavi, je tudi pri slikanju gib roke, ki se javlja v načinu risbe in v potezi čopiča, vselej osebna zadeva izvrševalca in sicer tako osebna, da je učenec po učitelju nikdar ne more popolnoma posneti. Okus umetnikov se kaže vselej v osebni nagnjenosti za barve ali njih sestave. Medtem ko prvo in drugo učenec ali pomočnik v delavnici kolikor toliko zataji in se podredi okusu mojstra, se takoj, ko sam začne izvrševati svoje izdelke, prav v teh dveh črtah poosebi in po njih dá pečat svoji delavnici. Tudi glede tipa obrazov velja isto. Vsak umetnik nosi namreč v sebi nevedé in nehoté neki



Sl. 110. *Visoko pod Kureščkom, Luxuria na severni zunanjščini ladje (Janez Ljubljanski 1443)*

osnovni tip, po katerem ustvarja svoje obraze. Že v renesansi je veljala misel, da vsak umetnik vselej pravzaprav sebe upodablja. Ta vezanost na osebno tipiko gre tako daleč, da jo celo slikarji portretov ne morejo nikdar popolnoma zabrisati, tem manj malo osebnostno prizadevni umetnik srednjega veka. Iz svojega lastnega gradiva imamo dosti primerov za povedano: slikar Andrej iz Ottinga je v cerkvi sv. Duha v Slovenj Gradcu naslikal na stotine glav v najraznovrstnejših položajih in izrazih, upodabljal pa jih je v okviru lastnega, prej grdega kakor lepega obraznega ideala v tolikih različnih izrazih, da nas more popolnoma prepričati o povedanem. Slikar Janez Ljubljanski ima lasten, lepotno mil obraz, po katerem ga spoznamo na prvi pogled v vsakem njegovem delu. Še več, ko je l. 1459 skril svoj lastni obraz na list akantovega grma, ga je prav tako podal v tem splošnem okviru. Če risbo njegovih obrazov primerjamo z risbo obrazov sodobnika Andreja iz Ottinga, nam je tudi glede osebnostne črte v risbi in plastičnem oblikovanju takoj jasno, kaj mislimo: z nekaj energičnimi, prijetno zaokroženimi črtami je orisal Janez svoje na renesančno milino spominjajoče obraze, katerih osnovo je prejel v delavnici svojega očeta Friderika, ta pa prek koroških, briksenških in severnoitalijanskih pobud iz domovine renesanse, Italije, pa tudi prek avstrijskega in češkega slikarstva ob koncu XIV. in v prvih desetletjih XV. stol. Odločni severnjak, ki mu ni veliko do renesančne lepotnosti in miline in mu je glavno izraz. Andrej iz Ottinga pa se trudi da s precej trdimi, gosto zbranimi črtami čimbolj individualizira izraz za plemenitejša čustva svojih ne posebno primernih obrazov. Zanimivo pa je, da je učinkovita izraznost pri njem kljub temu neprimerno globlja kakor pri Janezu. Da je tudi takratni slikar prav obraz imel za nekaj sebi lastnega, nam dokazuje posebno slikar cerkve na Mačah iz l. 1467. Na zunanjščini je ta slikar, kakor smo že omenili, posnel sliki sv. Krištofa in Križanje po grafičnih listih Mojstra E. S. Toda čeprav je očitno nameraval posneti svojo predlogo, je vendar spremenil obraze in jih priličil idealno milim obrazom, kakršne je slikal v notranjščini cerkve.

Nobenega dvoma torej ni, da so se tudi v našem podeželskem slikarstvu uveljavile osebnosti, čeprav v delavniškem okviru, ki smo ga pravkar označili. Da so to »delavniške« osebnosti in ne čisto osebni pojavi globlje umetniške ustvarjalnosti, je pač očitno. Razločevati posamezne sodelavce v tem delavniškem okviru pa je po večini nemogoče. Ti mojstri, voditelji delavnic, so se tudi pri nas razmeroma zgodaj zavedli svoje osebnosti in jo izpričali s podpisi na svojih delih. Prvi med njim je Janez Akvila, ki je podpisal dela v Veleméru (1378), v Turnišču (1383, 1389 in 1393) in v Martjancih (1392) v Prekmurju. Drugi je Janez Ljubljanski, sin slikarja Friderika iz Beljaka, ki je podpisal dela na Visokem (1443) in na Muljavi (1456), datiral pa Kameni vrh (1459). Njegov sodobnik Andrej iz Ottinga je v petdesetih letih XV. stol. podpisal svoje delo v prezbiteriju cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu. Leta 1453 je signiral svoje delo v Crngrobu slikar Bolfgangus de ...cz... Sledi mu v hrvatskem delu Istre 1474 slikar Vincenc iz Kastva, njemu pa 1490 v Hrastovljah slikar Janez iz Kastva. L. 1511 je signiral svoje delo v Nadlesku hrvatski Meštar Tomas od Senja. Iz arhivskih virov pa smo odkrili ime najštevilneje z deli dokumentiranega slikarja Jerneja iz Loke, ki je deloval nekako med l. 1520—40. Po stilističnih značilnostih smo dognali ime slikarja Janeza iz Brunecka, ki je okrog 1420 poslikal kapelo sv. Križa na Ptujski gori. Kot umetniške osebnosti pa so opredeljivi tudi trije po imenu še neznani slikarji, ki so se odlično uveljavili pri nas, bavarsko orientirani slikar prezbiterija na Križni gori, slikar ladje cerkve pri Sv. Primožu nad Kamnikom in slikar ladje in zunanjščine podružnice na Mačah nad Preddvorom.

Enotna umetnostna kultura gotske dobe, ki se nam tako jasno izraža tudi v slikarstvu, ustreza enotni strukturi vsega takratnega življenja. Ta enotnost se razteza prav tako na družbeno zgradbo, na svetovno nazorno miselnost in čustvovanje kakor na verstvo. Razkroj tega enotno uglašenega družbenega organizma, ki ga je povzročil filozofski humanizem, pa pomeni tudi razkroj slogovne in vsebinske enote takratne umetnosti. »Delavniško« umetniško osebnost začne v XVI. stoletju tudi pri nas izpodrivati individualna umetnikova osebnost. S to spremembo pa se kljub temu, da cehovski okvir še ne propade, močno razširi kakovostna lestvica izdelkov ter se odpira vedno večji prepad med poljudno in »visoko« umetnostjo, med kolektivno občuteno in kolektivno ustvarjeno ter med individualno, iz vse globine osebnega znanja in prepričanja zajeto umetnino.



Sl. 111. *Visoko pod Kureščkom, prezbiterij, severna stena, sv. Nikolaj prepreči obglavljenje treh obsojencev (Janez Ljubljanski 1443)*

kameni vrh

*
1443
J. Lj



Sl. 112. *Kameni vrh, podr. c., prezbiterij, vrh vzhodne stene, Mati ljubezniva (Janez Ljubljanski 1459)*



Sl. 113. *Visoko pod Kureščkom, podr. c., prezbiterij, glava apostola (Janez Ljubljanski 1443)*



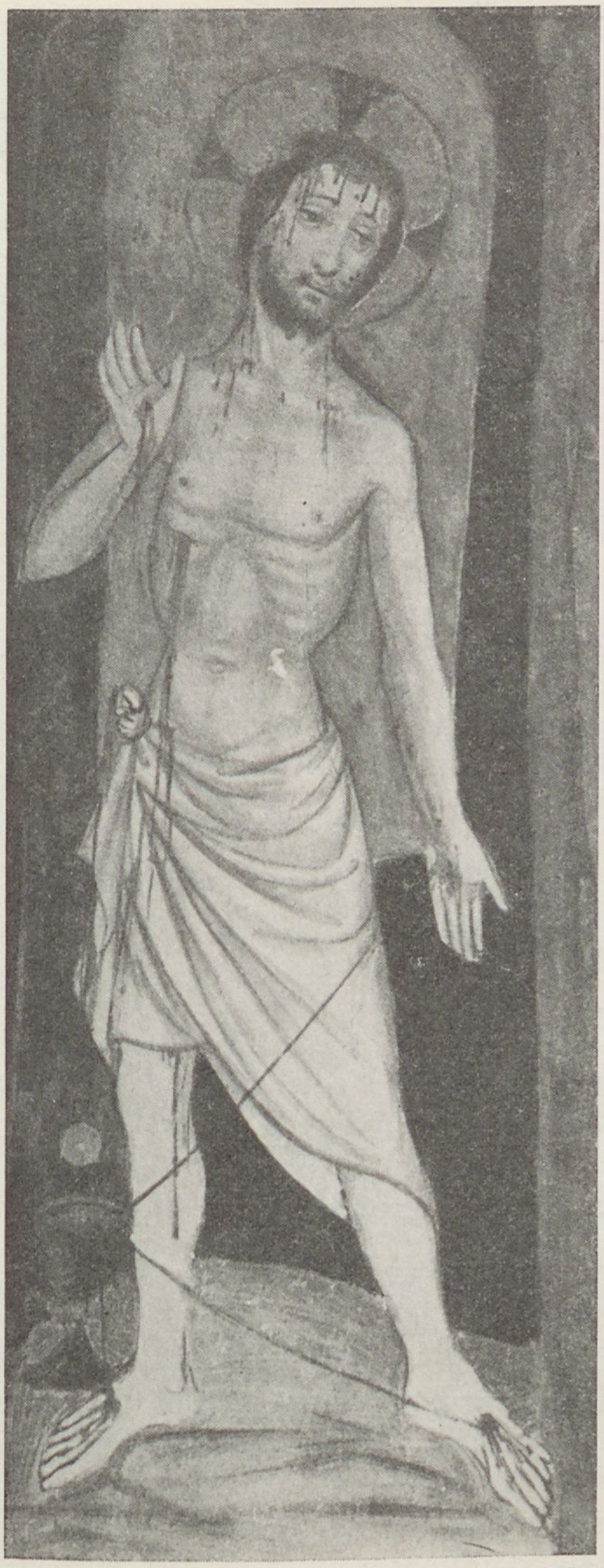
Sl. 114. *Kameni vrh, podr. c., prezbiterij, glava apostola (Janez Ljubljanski 1459)*

JANEZ AKVILA IZ RADGONE

Med doslej pri nas po imenu znanimi stenskimi slikarji je prvi Janez Akvila iz Radgone. Napis v prezbiteriju v Martjancih ga imenuje »Johannes Aquila de Rakespurga oriundus«. Ta primer je tudi v srednjeevropskem slikarstvu sploh zgoden in kaže na to, da si je ta Janez ustvaril delavnico, ki je imela dober glas; očividno je bil ponosen nanjo in na delo, ki ga je ustvarjala. Iz glavnega napisa v Martjancih izvemo, da je bil Janez tudi stavbenik te cerkve, medtem ko se prav tam v drugem napisu ob svoji lastni podobi imenuje »pictor« — slikar. Le delno čitljiva napisa v apsidi župne cerkve v Turnišču in v podružnici v Veleméru na Madžarskem pa se nanašata očitno na slikarsko delo. V Martjancih izvemo tudi, da je bil Janez po rodu iz Radgone, važnega štajerskega podeželskega središča ob bivši madžarski meji. Napis v Veleméru je razen imena nečitljiv, vendar je madžarski raziskovalec Fl. Roner ugotovil tamkaj na drugem mestu domnevno letnico postanka 1378. Da gre v tem primeru za Janeza kot slikarja, nam dokazuje »umetniški« grb s tremi belimi ščitki ob njegovi lastni podobi v prezbiteriju. V Martjancih nas napis pouči, da je bila stavba cerkve dovršena leta 1392. Obsežni dvodelni napis v apsidi v Turnišču pa je razen letnice 1393, slikarjevega imena in nekaj nevažnih besed nečitljiv. Razen teh napisov sta se nam ohranili tudi dve lastni podobi Janeza Akvila, starejša v prezbiteriju v Veleméru, mlajša v prezbiteriju župne cerkve v Martjancih. Prva je razen glave, ki kaže bradatega moža brez pokrivala, uničena in nam ne pove dosti o njem. Martjanska pa je bolj zgovorna: kaže nam klečečega moža v kratkem suknjiču z dolgimi ozkimi rokavi, v tesno k nogam se prilegajočih hlačah in v nizkem obuvalu. Čez rame ima obešeno zakrivljeno sabljo, na glavi ima visok štulast klobuk z navzgor zavihnjenimi krajci. Obraz je polnobradat. Roki dviga sklenjeni v molitvi, pred njim je razvit trak z napisom »Vsi svetniki molite za me slikarja Janeza Akvila« (Omnes sancti orate pro me Johanne Aquila pictore); ob nogah je grb s tremi belimi ščitki, ki ga označuje kot umetnika. Zgodnji madžarski raziskovalci njegovega dela so iz meča sklepali, da je upodobljen kot vojak, čeprav na njegovi obleki sicer ni nič vojaškega. Njegovo drugo ime Akvila so razlagali kot polatinjeno madžarsko rodbinsko ime Sas, po slovensko kakor latinsko aquila — Orel. To seve ne drži, Johannes Aquila ni nihče drug kakor Janez Evangelist, čigar simbol je orel. Izročilo poroča, da je slikal tudi v župni cerkvi v Radgoni, vendar dosedanja raziskovanja niso našla še nobenih ostankov take slikarije. Pač pa so, kakor vemo po prof. W. Frodlu, odkrili pred leti v kletnem prostoru hiše 38
št. 30 na Glavnem trgu v Radgoni slikarijo, ki je nedvomno njegova. Ena slika predstavlja lov v gozdnati pokrajini, druga obleganje utrjenega mesta. Obe se dobro ujemata s tem, kar vemo o tem slikarju in njegovi delavnici iz slik v ladji stare župne cerkve v Turnišču.

Drugih virov za Janeza Akvila in njegovo delo doslej ne poznamo. Ker nam je te zapustil sam, so za nas tem bolj dragoceni in tudi zanesljivi. Približujejo nam ga kot človeka, bolj kakor kateregakoli drugega naših slikarjev obravnavanega časa. Tudi Janez Ljubljanski se je sam upodobil na fasadi cerkve na Visokem in prav tako v klečeči molitveni pozi, vendar je bilo pred pol stoletjem, ko se je začel študij našega srednjeveškega slikarstva, videti samo še spodnji del njegovih klečečih nog s šilastim obuvalom; danes pa niti tega ni več. O Akvilu izvemo tudi, da je bil, kakor mnogi umetniki poznega srednjega veka, vešč dveh likovnih strok, slikarstva in stavbarstva. Ker pa so takratni stavbarji obvladali kar redno tudi kamnoseštvo, ne bomo daleč od resnice, če mu pripišemo tudi to stroko. Medtem ko se dvojnost nanaša navadno na slikarstvo in podobarstvo ali na kamnoseštvo in stavbarstvo, velja prva dvojnost v poznogotskem času posebno, kadar gre za mešano kiparsko in slikarsko okrašene oltarje. Zdi se nam celo mogoče. da je bil Janez podjetnik, ki je prevzemal kar celotne stavbe z vso njihovo opremo, torej tudi ono kamnoseške in podobarske stroke, ki je bila s slikarsko najtesneje združena. Sevé bi pri tem spadal poudarek bolj na podjetništvo kakor na umetnost in bi Akvilu mogli pripisati samo značaj tiste delavniške osebnosti, o kateri smo spredaj govorili in katere nositelj naj bi bil kot delavniški vodja, mojster svoje delavnice. Ker je v Martjancih tako arhitekturo kakor slike izrecno sam označil kot svoje delo, imamo v tem njegovem glavnem delu tudi izhodišče za spoznanje drugih del, ki bi pokazala soroden značaj.

Izmed nam znanih arhitektur kaže samo prezbiterij v Turnišču martjanskemu podoben značaj. V njem vidimo štiri vrste stenskih slik, po katerih nam je mogoče določiti vsaj čas pred njegovim nastankom ali bolje pred
37 gotiziranjem prvotne še romanske oblike. V jedru njegove arhitekture je namreč ohranjena pravokotna kapela s polkrožno, s polkupolo prekrito apsido iz časa prehoda iz romanskega v gotski slog. Ta kapela je bila v prvi po-
39– lovici XIV. stol. poslikana; ostanki te prve slikarije so se ohranili v apsidi
42 in na stenah. Vse ostale tri slikarije pa so nastale po času, ko je ta, prvotno z ravnim stropom pokriti prostor dobil sedanje rebraste oboke. Prva teh treh slikarij se nam je ohranila na križnih obokih in pa na podločnih delih severne stene. Delo priča že o slikarju, ki pripada realistično plastičnemu slogu druge polovice XIV. stol. z izrazitim prizadevanjem po oblikovanju trorazsežne prostornine, katero osvaja z značilnimi baldahinskimi arhitekturami. Tako se drugi slikar, ki je delal v tem prostoru, že pridružuje smeri, ki jo zastopa kot slikar tudi Janez Akvila. Po svojem delovanju v tej cerkvi je sicer zgodnejši kakor Janez, bo pa verjetno njegov nekoliko starejši časovni vrstnik. Tretja slikarija, katere deli so ohranjeni na obeh stenah in na steni okrog apsidalnega loka, je z napisom datirana z l. 1383, prav deset let pozneje, z letom 1393 pa je datirana četrta, Janezova slikarija v polkupoli apside. Kakor smo že drugod omenili, govori oblika gotske arhitekture tega prezbiterija zaradi sorodnosti z martjansko za možnost, da je tudi njo izvršil Janez Akvila. Ker je tretja slikarija (iz l. 1383) mlajša kakor ona na obokih, moramo nastanek te arhitekture prestaviti verjetno v sedemdeseta leta XIV. stol., torej v čas, iz katerega je izpričano prvo Janezovo delo v Velemériu. Dolgi, toda skoraj uničeni napis v polkupoli apside bi nam razrešil tudi to vprašanje, tako pa nam izpričuje samo, da je Janez l. 1393 kot svoje zadnje znano delo izvršil malo pomembno, po obsegu skromno, v naglici na belež izvršeno delo v tej apsidi, verjetno kot zaključek vseh del v turniški



Sl. 115. *Visoko pod Kureščkom, podr. c., slavolok, evharistična Imago pietatis (Janez Ljubljanski 1443)*



Sl. 116. *Breg pri Preddvoru, podr. c,. prezbiterij, slikano okno, Kristus na križu z Marijo in Janezom Ev.; sv. Marjeta in Barbara (zač. XV. stol.)*

cerkvi. Da tudi sebi sicer sorodnega dela v ladji iz l. 1389 ni izvršil sam, je po primerjanju z drugimi njegovimi slikarijami gotovo. Sorodnost arhitekture tega prezbiterija z martjansko in pa dejstvo, da je Janez z očitno improviziranо slikarijo v polkupoli apside »položil zadnjo roko« na 15 do 20 let trajajoče delo v Turnišču, najvažnejše stavbarsko podjetje te dobe v Prekmurju, nas še bolj nagiblje k misli, da je bil Janez predvsem podjetnik vsega dela, ki je nastajalo po njegovih navodilih in z njegovimi sodelavci. Osebno udeležen je bil, po našem, samo pri arhitekturi in kot odgovorni podjetnik pri zaključku vseh del s poslikanjem polkupole apside. Toda zakaj je čakala prav apsida do zadnjega, ko je bil ves ostali prezbiterij že deset let prej poslikan? Če pogledamo apsido, se nam vrine misel, da se je ta ob dovršitvi dela v svoji prvotni romanski obliki z neznatnima dvema oknoma zazdela nenadno neprimerna ter so šele tedaj izvršili na nji značilno spremembo, ko so okrogline zunanjščine prisekali do treh stranic osmerokotnika, zadnje okno v osi stavbe pa razširili v dvodelno gotsko okno, kakršna so značilna za takratno prekmursko gotiko. Pri tem so poškodovali Odrešenikovo sliko v polkupoli in jo je bilo treba nadomestiti z novo. Akvila, ki je bil, kakor se po povedanem zdi, vodja vsega dela, je zdaj polkupolo nanovo poslikal z motivom Majestas Domini, ki jo je ikonografsko posnel po poškodovani starejši kompoziciji. Z dvema napisoma, ki ju je tu dodal, je zaključil vse dolgotrajno podjetje.

Pri tem vprašanju smo se namerno dlje ustavili, ker madžarska umetnostna zgodovina od Fl. Romerja sem že več kot pol stoletja obravnava prekmurske spomenike tako, kakor bi bil Janez Akvila z majhnimi izjemami sam izvršil vse prekmurske slikarije tega časa in kakor bi bilo eno njegovih glavnih del prav snovno in po napisnem sporočilu tako bogato delo v Turnišču. Naša raziskovanja pa nas vodijo k misli, da je treba pri presoji tega vprašanja največje previdnosti in da je metodično edino pravilno, ako pri ocenjevanju Janezove vloge upoštevamo samo signirana dela, dokler se po stilno kritični poti nismo prepričali, da mu moremo pripisati še kaj drugega.

Po napisih so doslej izpričana kot njegova samo dela v Veleméru, v Martjancih in v Turnišču. Turniška apsida pa, ki je edina v tej cerkvi signirana, zaradi svoje malenkosti in očitne improviziranosti in zaradi nekam brezbrižne izvršitve — slikano je na večkratni belež, po katerem so se barve razlezle — za presojanje Janezovega umetniškega značaja resno sploh ne prihaja v poštev. Začudimo se pa, ker nam kaže Akvila kot slikarja majhnih zmožnosti, ki je po vrednosti na zadnjem mestu med peterimi slikarji, katerih dela so se iz njegovega časa v Turnišču ohranila.

Prav natančno predstavo o njem kot slikarju pa dobimo v Veleméru in v Martjancih. Ti deli sta si stilistično tako sorodni, da bi njuno delavniško skupnost spoznali tudi brez napisov. Ta ugotovitev je tem važnejša, ker je v prekmurski skupini stenskih slik druge polovice XIV. stol. Velemér eno najstarejših, Martjanci pa eno najmlajših del. V petnajstih letih, ki leže med prvim in zadnjim njegovih znanih del, se Janezovo slikarstvo ni bistveno spremenilo. In nemogoče je, da bi se bil zatajil v neoznačenem velikem turniškem delu, ki leži časovno natančno datirano med tema deloma, če bi bilo njegovo. Dovoljena je misel, da je dela v Turnišču izvršila Janezova delavnica, recimo pod vodstvom, toda v glavnem brez njegove osebne udeležbe. Tako pri slikarju apostolov v prezbiteriju, kakor posebno pri slikarju legende kralja Ladislava Svetega v ladji, so delno celo močne stilistične sorodnosti z Janezovim delom. Opaža pa se, da je vsak teh dveh slikarjev risarsko spretnejši od avtorja signirane slikarije v polkupoli v apsidi in tudi umetniško močnejši. Možno je torej, da je podjetnik celote, Janez Akvila, najel

Mengeš



Sl. 117. *Mengeš, župna c., severna stena prezbiterija, del slike Zadnje sodbe (sodelavec Janeza Ljubljanskega, okr. 1460)*



Sl. 118. *Kameni vrh, podr. c., obok prezbiterija, v listno masko skrita lastna podoba Janeza Ljubljanskega (Janez Ljubljanski 1459)*



Sl. 119. *Selo pri Žirovnici, podr. c., slavolok, Sv. Jurij v borbi z zmajem (slikar beljaške šole okrog 1440)*

slikarja iz leta 1383 in 1389 ter seve tudi slikarja obokov v prezbiteriju, poudarjamo pa tudi, da Janez in slikarja iz l. 1383 in 1389 izražajo skupno splošno slogovno stopnjo, da pa bi jih težko identificirali z Akvilom, kakršen se nam predstavlja v Veleméru in Martjancih.

Kakšen je torej slikar Janez Akvila, kakor ga poznamo iz Veleméra in Martjanec? Pomembnost teh dveh del je predvsem na ikonografski in prostorninsko krasilni strani. Cerkev v Veleméru je bila znotraj vsa poslikana in nam nudi po svojem ikonografskem zasnutku zanimiv način v primerjavi s kanoničnostjo ikonografskega sistema kranjskega prezbiterija še ne prav trdno orientiranega gledanja na razdelitev slik po prostoru. Prvine poznejšega trdnega sistema so pa tudi tu že očitne. Na svojem rednem mestu je na severni steni ladje slika konjeniškega pohoda in poklonitve sv. Treh kraljev, ki zavzema skoraj vso steno, razen manjšega dela ob slavoloku, kjer sta sv. Ladislav in sv. Miklavž. Gornji del stene slavoloka s strani ladje zavzema velika kompozicija Zadnje sodbe, ki ima sicer svoje mesto na zahodni steni, redkeje pa na slavoloku. Pod njo je na levi Križanje, na desni sv. Ana Samotretja. Slike južne stene so uničene, a so vsebovale očitno svetnike, prizore iz legend in podobno. Na severni steni najdemo v pasu nad Tremi kralji vrsto apostolov med stebrišči, kar je značilen dokaz, da je bil slikar še negotov glede ikonografskega sistema poslikave cerkvene notranjščine poznega srednjega veka. Od najstarejših časov namreč spadajo apostoli z Zveličarjem vred v prezbiterij in kar nezaslišana samovoljnost jih je mogla postaviti v ladjo. Prav tako je tudi prezbiterij ikonografsko pogrešen. Slike na oboku so uničene, zato je mogoče, da se je Kralj slave nahajal po gotskem načinu na oboku. Mesto, ki bi zanj še prišlo v poštev, na vzhodni stranici zaključka prezbiterija nad oknom, pa zavzema Vera icon (Veronikin prt). Simbole evangelistov, ki spadajo v primeru, da je Kristus na oboku, ob njegovo mandorlo (mavrični krog), pa najdemo tu v podločnih poljih stranskih sten.

so. Nedelja Crngrob

*
1460
Ljdelav.



Sl. 120. *Crngrob, fasada romarske c., Sveta Nedelja (sodelavec Janeza Ljubljanskega okr. 1460)*

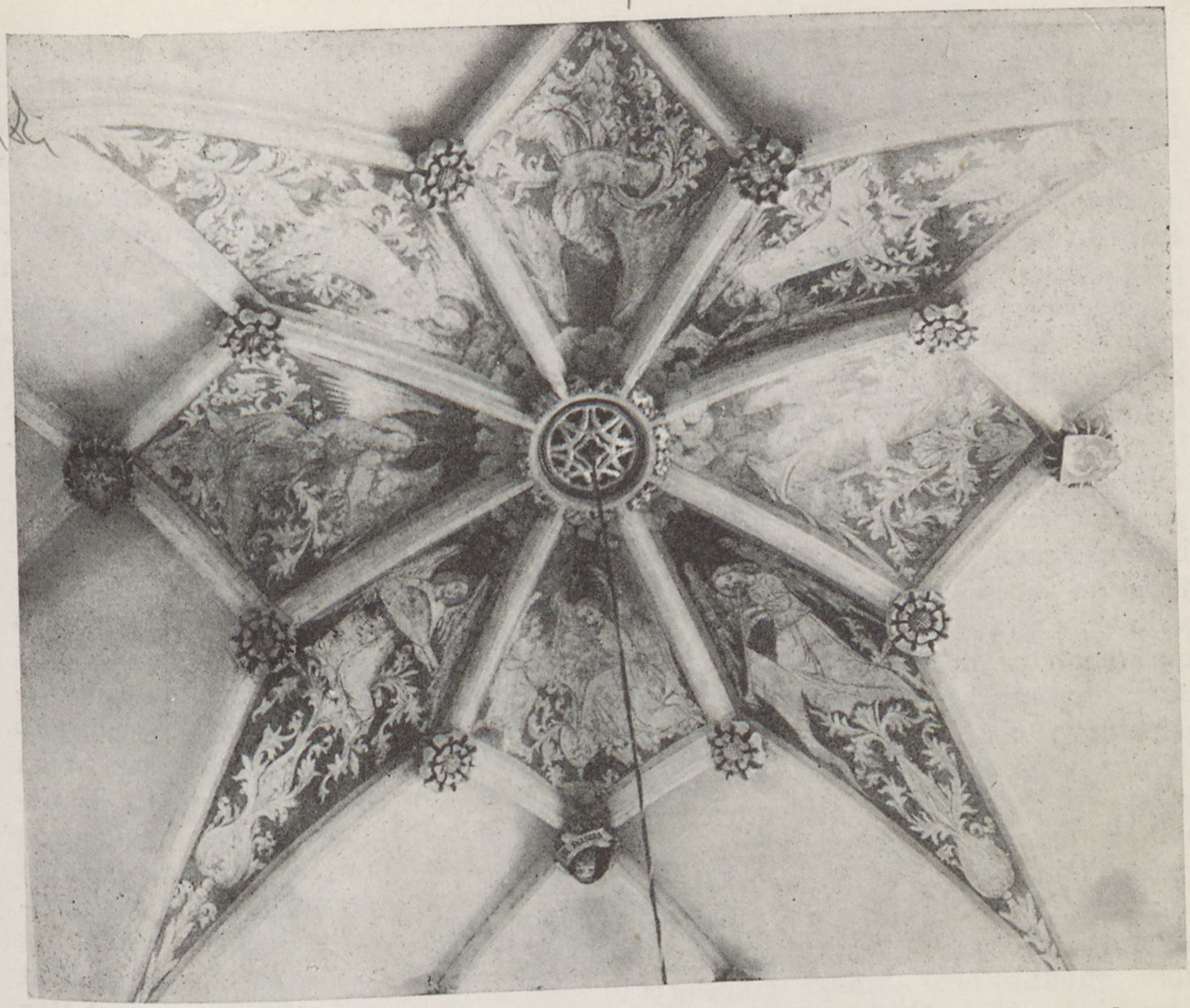
križus tipe lunge pietatis (

Slike prve vrste na stenah pod njimi zavzemajo svetniki in slikarjeva lastna podoba na severni steni. Drugače tako strogo na zunanjščino ali izjemno na notranjščino slavoloka vezano sliko Marijinega oznanjenja pa najdemo nenadno na vzhodni steni prezbiterija ob oknu. Ikonografsko izreden je med simboli evangelistov sv. Luka, čigar vol sedi v plašč odet pri pisalni mizi.

Že v tem prvem svojem znanem delu se nam pokaže Janez Akvila kot umetnik, ki je usmerjen k novemu, pod italijanskimi vplivi po vsej Evropi širečemu se idealu plastičnega modeliranja oseb in k iskanju trorazsežno oblikovane prostornine. Posebno se ta novi duh kaže v okornem baldahinskem sedežu Marije na sliki Treh kraljev. Na podoben način je vpeljal v slikarstvo isti motiv slikar obokov v Turnišču, podoben prestol je naslikal v uničeni votivni sliki na pritličju prezbiterija v Turnišču leta 1383 in tudi v Martjancih je bil to še vedno Janezov ideal. Modelacija, risba in oblikovanje gub na obleki so značilno trdi in ostanejo bistveno isti tudi po štirinajstih letih v Martjancih.

V Martjancih je Janez poslikal samo prezbiterij. Tu pa je sedaj idealno uresničil ikonografsko misel, ki je v XV. stol. doživela tako lep razcvet v kranjskem prezbiteriju. Če se spomnimo njegove negotovosti glede ikonografskega sistema v Veleméru, se mogoče ne motimo, da se je tega sistema šele pozneje zavedel. To tem bolj, ker je Veleméru več ali manj sodobna slikarija obokov prezbiterija v Turnišču ta ideal v manj ugodnem položaju že uresničila. Tudi sicer je Janez od Veleméra do Martjanec vidno napredoval. To se kaže posebno v vlogi arhitekturnega motiva, ki ima v Martjancih v primerjavi z Velemérom ves drug, naravnost bohoten pomen. Čeprav je arhitektura arkad nad apostoli uničena, je iz drugih ohranjenih primerov vloga arhitekture v tem delu popolnoma jasna. Ona je razen krajine, ki začenja nadomeščati poprej nevtralno ozadje, glavni činitelj, po katerem si od srede XIV. stol. dalje uveljavljajoči se gotski idealistično plastični slog osvaja tudi plastiko prostora. Posebno si prizadeva, da bi s pomočjo arhitekture perspektivično osvojila trorazsežno prostornino. Zato je tudi razumljivo, da slikar izbira take oblike arhitekture, s katerimi si najbolj olajša dosego svojega cilja. Na tej osnovni stopnji stoje tudi arhitekture Janeza Akvila. Ako že ni bil on tisti, ki jih je prinesel iz kakega srednjeevropskega ali mogoče delno tudi italijanskega središča v prekmursko slikarstvo, je nedvomno, da ga moramo prišteti, kljub njegovi umetniški skromnosti, h generaciji pionirjev nove smeri, ki se prav po tem elementu in po uvajanju krajine bistveno loči od prejšnje generacije, kateri tako vidno pripada od Janeza nekoliko starejši slikar prezbiterija stare župne cerkve v Murski Soboti. Resnica, da je ta element v prekmurskem gradivu najbolj napredoval prav v Janezovem slikarstvu, dovoljuje mogoče res sklep, da je bil on eden prvih, ki je v krajevne slikarske delavnice zahodne Madžarske zanesel to novo pobudo po napredku realistične podobe sveta. Sicer pa srečamo na bistveno isti razvojni stopnji te naloge njegove sodobnike: slikarja obokov in podločnih delov sten v prezbiteriju v Turnišču, slikarja istega prezbiterija iz l. 1383 in drugega v ladji iste cerkve iz l. 1389; o njih razmerju do Janeza bomo morali še govoriti. Tudi v tej sestavini njihove umetnosti upamo najti oporo za razčiščenje vprašanja o vlogi Janeza Akvila v prekmurskem slikarstvu druge polovice XIV. stol.

V Veleméru ima arhitekturni motiv razmeroma majhno, vendar pa že čisto določeno in časovno značilno vlogo. Ta je dvojna: prvič označuje v smislu umetniškega izročila, kakor že od antike sem, prizorišče, kjer se dogodek vrši, drugič pa je za slikarja pogiottovskega časa sredstvo, s katerim ustvari okrog prizora, skupine ali figure trorazsežno prostornino, katere osvojitev postaja odslej ena glavnih nalog slikarstva. V prvem smislu je v sliki



Sl. 121. *Kranj, obok ladje župne c., »Zvezda angelov muzikantov« (slikar iz kroga Janeza Ljubljanskega 1460)*

sv. Nikolaja, ko obdaruje revne neveste, upodobljena hiša kot večnadstropen stolp, in enak stolp predstavlja nebeški grad na sliki Zadnje sodbe. Nedvomno je bil na levem koncu slike Treh kraljev na enak način s stolpom mestnega ozidja predstavljen tudi Jeruzalem. V drugem smislu pa je zastopana arhitektura na sliki Treh kraljev v sedežu z baldahinom, kjer sedi Marija; enak sestav ima tudi sedež na sliki Oznanjenja in pult, na katerem leži njen molitvenik, ter baldahin, pod katerim stoji Ana Samotretja. Marijin sedež ima obakrat obliko trdnega, enostavnega, strogo konstruktivno zgrajenega lesenega prestola s hrbtiščem, z naslonjali in s streho. V bistvu je to lesen zaboj brez sprednje stene, stranski steni pa sta izrezani za naslanjali rok. Podobno sestavljeno prostorninsko telo — osmerostrana, spredaj od treh strani odprta, zgoraj z baldahinom prekrita zgradba — ustvarja prostor, v katerem stoji sveta Ana. Podobno strogo, čeprav sestavno nekoliko bogatejšo zgradbo je imel Marijin sedež na uničeni votivni sliki iz l. 1383 v prezbiteriju v Turnišču.

Podobo o Janezu Akvilu kot slikarju pa nam bistveno izpopolni prezbiterij župne cerkve v Martjancih. V njem je bil prvič v ohranjenem slovenskem gradivu uresničen vzor, katerega največji razcvet pomenja pol stoletja pozneje kranjski prezbiterij. V Veleméru je razpolagal Janez sicer že z vsemi prvinami ikonografsko simboličnega organizma poslikanega gotskega prezbiterija, a videli smo, da se njih duhovne celote še ni popolnoma zavedel. Priznamo sicer, da je izredno majhni velemérski prezbiterij komaj dovo-

43–47

ljeval razporeditev vseh najpotrebnejših delov sestava, vemo pa iz drugih, skrajno tesnih prostornin, da naloga ni bila neuresničljiva, ako bi se bil slikar zavedal njenega bistva. Dejstvo pa, da nam je isti slikar mogel dobrih deset let po prvem delu uresničiti naravnost idealen primer, nam je dokaz, da je ikonografska misel poslikanega prezbiterija od nekdaj živela v zakladnici gotskega slikarstva srednje Evrope; treba je bilo samo res ustreznih arhitekturnih pogojev pa se je uresničila. Da je ta ikonografska misel obstajala, nam priča prav v Prekmurju od velemérskega nekoliko starejši prezbiterij stare župne cerkve v Murski Soboti. V njem so že vsi bistveni ikonografski elementi tega sestava. Razloček med njim in martjanskim pa je vendar prav bistven in nam je hkrati dokaz za to, da se je jasnost glede prilagoditve stare, iz romanskega slikarstva izvirajoče ideje slikanega prezbiterija s Kraljem slave in z apostoli v središču v okviru gotske arhitekture razvila do tako arhitekturno kakor idejno ustrezne oblike šele v drugi polovici XIV. stol. Arhitekturni pogoji za poslikanje oboka so bili v obeh primerih isti. Nebistveni razloček je samo v tem, da je soboški prezbiterij v primeri z martjanskim za eno svodno polo krajši. Tudi ikonografska naloga je bila v obeh primerih ista: Bog, obdan od simbolov evangelistov in angelov, na oboku, na stenah pa apostoli in drugi za prvo in drugo cerkev posebej izbrani prizori. Medtem ko si je bil Janez Akvila v Martjancih popolnoma svest tako miselnega organizma svoje naloge kakor tudi arhitekturno dekorativnega učinka svojega dela, opažamo v Soboti v prvem in drugem pogledu še negotovosti. Kralj slave je npr. nadomeščen z doprsno podobo triobrazne sv. Trojice. Predvsem pa pogrešamo v dekorativnem pogledu tistega jasnega reda, ki je tako značilen za pozneje poslikane prezbiterije, tudi že za martjanskega. Slikar si očitno ni upal obvladati danega trikotnega polja na oboku z eno samo figuro, zato je včasih jemal po dve skupaj v zgornjem delu, spodnji ogel danega trikota pa je odrezal z dekorativnim pasom ter odrezek izpolnil s podobo kake svetnice. Opaža se tudi, da dekorativni pasovi sem in tja silijo čez arhitekturne meje. Za vso gotiko značilnemu strahu pred praznino je tu ustreženo, če gledamo s stališča arhitekturne logike, pogosto samovoljno. Posebno se kaže to na stenah, kjer zavzemajo apostoli pritlični pas zaključnih sten, ostale ploskve pa so pokrite s slikami svetnikov in svetnic po slučajnem, arhitekturno prav nič pogojenem redu.

V Martjancih pa vlada strog, arhitekturi smiselno prikrojen red, ki stopnjuje tudi miselno vsebino v slikah podanega do preproste jasnosti in preglednosti. Stene so razdeljene strogo v vodoravne pasove in glavni pas ustreza arhitekturnemu pasu z okni, na oboku pa je vsako polje enota zase in se figuralna predstava dekorativno izživi v njej. Obok zavzema v srednjem polju Kralj slave v mandorli, ki jo nosijo angeli. Vsa ostala polja zavzemajo simboli evangelistov in angeli. Na notranji strani slavoloka je naslikan v krajini sv. Jurij v boju z zmajem. Pod njim je na levi strani sv. Pavel puščavnik z levom, na desni krajina z levom pri izviru. Pritlični pas na stenah pokrivajo trije prizori iz legende patrona cerkve sv. Martina: Martin deli plašč z beračem, Martin obuja pobite viteze, Martinova smrt, posamezne svetnice in Imago pietatis. V širokem srednjem pasu so na stenah naslikani na obeh straneh apostoli pod arhitekturno igračkastimi, bujnimi gotskimi baldahini kakor na odru, čigar tla opirajo lesene konzole. Ostali prostor tega pasu zavzemajo posamezni svetniki. V podločnih poljih sten nad baldahini apostolov pa so naslikani preroki z napisnimi trakovi.

Ornamentiko porablja Janez strogo samo kot spremljevalko arhitekturnega sestava in za uookvirjenje ali delitev poslikanih ploskev. Njegova posebnost pa je tako v Veleméru kakor v Martjancih valovita listnata trta z velikimi, precej resnično občutenimi cvetovi. Na severni steni martjanskega

Trošćine – sv. Krištof > 1444



Sl. 122. *Troščine pri Grosuplju, podr. c., južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (1443, slikar iz kroga Janeza Ljubljanskega?)*

prezbiterija je Janez upodobil naročnika dela, župnika Erazma, na južni pa sam sebe.

Posebnost martjanskega prezbiterija je nenavadno velika vloga naslikanih arhitektur. Pri splošnem vtisu obeh stranskih sten z apostoli je arhitektura kar na prvem mestu. Njen namen je ustvariti za apostole trorazsežen prostorninski okvir, neke vrste leseno prizorišče, v katero so postavljeni.

Tla, na katerih apostoli stoje, kažejo strukturo lesenih desk, položenih na naprej štrleče spredaj v profilu prirezane nosilce, konzole. Nad glavami pa jim vise baldahini, od njih pa trakovi z napisi imen apostolov. Strehe baldahinov so bogato okrašene z gotskimi stebrički, s fialami, krogovičnimi slemenskimi pomoli, z navzdol odprtimi vdolbinami in s strešicami.

V prizorih samih srečamo zopet že iz Veleméra znano obliko arhitekture, katere namen je razmakniti prostor do zaželene mere v globino. Na sliki sv. Martina, ki deli plašč z beračem, je mesto, kamor Martin jezdi, označeno s stolpom mestnega ozidja. Na sliki smrti sv. Martina pa je postelja prevzela pomen perspektivičnega ogrodja, ki naj opredeli prostor. Njen še vedno strogo stvarni sestav je vendar že svobodnejši kakor sestav Marijinega sedeža v Veleméru. Prekritja, ki bi tudi zgoraj zapiralo prostorninski lik, ni več; namesto njega štrle navzgor samo ogli vzglavja in vznožja in se na koncih zvijajo v zavoj ali bolj v tradicionalni motiv brstnega lista. S tem pa, da je Janez opustil prvotno strogo geometrično sestavo prostorninskega telesa, ki mu je tako izredno prav prišla poprej, je zabredel v nemajhno težavo in perspektivična konstrukcija Martinove postelje ni več jasna in prepričevalna.

Vtis napredka arhitekturne sestavine slik od Veleméra do Martjanec nedvomno ni notranje utemeljen, ampak je samo navidezen. Vloga arhitekture, ki smo jo ugotovili pri starejšem delu, je ostala tu skoraj nespremenjena, njena bolj razvita oblika v slikah apostolov pa je nedvomno izposo-



Sl. 123. *Dolec pri Krškem, podružna c., severna stena ladje, Pohod in poklonitev sv. Treh kraljev (okrog 1440)*



Sl. 124. *Naklo pri Škocjanu, c. sv. Andreja, obok prezbiterija, Odrešenik sedeč na mavrici (sreda XV. stol., slikar italijanske smeri)*

jena. Za Janeza kot umetniško osebnost je važno le, da je od začetka izbiral arhitekturne motive preprostega stereometričnega značaja, pozneje pa se je povzpel do slikanja takih perspektivično bogato sestavljenih sestavov, kakor jih vidimo v raznih spremembah v baldahinih nad glavami apostolov. Janez je očitno užival v igračkanju s perspektivično sestavljenimi, največkrat preslegastimi motivi in je v tem pogledu vidno prekosil svoje sovrstnike, slikarje, ki so takrat slikali v prekmurskih cerkvah. Stebriščna prizorišča za apostole je Janez slikal že v Veleméru in kljub temu, da je vrhnji del slik apostolov uničen, je gotovo, da o tako razkošnih arhitekturah kakor v Martjancih tu ni bilo govora. Isto velja o slikarju apostolov iz leta 1383 v Turnišču. Največ med vsemi pa je uporabljal arhitekture slikar legende kralja Ladislava v ladji cerkve v Turnišču. Značilno je, da pri njem nikjer ne najdemo sestavno tako preprostih arhitektur kakor pri Janezu. Verjetno ne gre to na račun njegovih osebnih zaslug, ampak predvsem naprednejših predlog, ki jih je treba iskati v slikarstvu rokopisov. Opozarjamo na bolj sestavljene arhitekture v slikah pokopa sv. Katarine in izbire in kronanja kralja Ladislava. Obakrat gre za dogodke, ki se vrše na giottovsko italijanski način v notranjščini poslopij, katerih sprednje stene so odstranjene. Za presojo udeležbe ali neudeležbe Janeza Akvila pri tem ciklu pa je važno, da ni mogoče opaziti nobene notranje zveze med temi bogato sestavljenimi prostorninami in onimi nad glavami apostolov v Martjancih.

Za vprašanje o Janezovi umetniški osebnosti je v tej zvezi važno predvsem, da ugotovimo, ali je pri izbiri svojih arhitekturnih motivov črpal iz takrat modne zakladnice srednjeevropskega slikarstva, ali pa jih je povzel neposredno iz italijanskega. Posredno ali neposredno italijanskega izvira so v njegovem slikarstvu tile motivi: hiša v podobi večnadstropnega stolpa, ki je značilno srednjeveško italijanska, prizorišče na konzolah, v katerem se prikazujejo apostoli, oblika konzol pa je še posebej taka, da bi jo lahko prenesli kar v kako italijansko sliko; prav nesevernjaško učinkuje dalje tudi nizko trikotno čelo, naslikano nad vdolbino v južni steni prezbiterija in okrašeno z značilno italijanskim krogovičnim kolesom. Tudi obe osnovni obliki Janezovih arhitektur — Marijin prestol v podobi enostavnega stereometričnega okvirnega sestava in prostornino, ustvarjeno iz osmerostrane prizme z odstranitvijo sprednjih sten — lahko izvajamo naravnost iz Giottovega ali ožjega giottovskega slikarstva. Primerjaj npr. prestol Giottove Justicije v Areni v Padovi ali skoraj enak prestol Giottove Madone v galeriji Uffizi v Florenci. Za osmerostrano prostornino pa primerjaj prestol Marijinega kronanja na sliki Bernarda Daddija v Muzeju cesarja Friderika v Berlinu. Če vzporedimo Janezove arhitekture s temi giottovskimi, nam postane kljub njihovemu, na videz še večjemu primitivizmu jasno, da pomenijo samo variacijo in delno obogatitev prvotnega motiva. Zgodovinsko dejstvo je, da je te motive s plastično modelacijo teles vred prevzela od italijanskega slikarstva Giottovega nasledstva najpozneje okrog srede XIV. stol. vsa zahodna Evropa. Ta je prevzete ideje oblekla s sebi lastnimi severnimi arhitekturnimi oblikami. V dobi, ko nastaja Janezovo prvo delo, je kljub porabi iste perspektivne ali stereometrične osnove, prav po svoji slogovni oblikovnosti arhitektura, ki jo ustvari italijanski ali italijanske vzore naravnost posnemajoči slikar, bistveno različna od one, ki jo ustvarja v istemu duhu delujoči severnjak. Zgovoren primer za to imamo v dveh delih iz srede in druge polovice XIV. stol. v prestolu Madone iz Glatza v Muzeju cesarja Friderika v Berlinu, ki jo je ustvaril okrog 1350 slikar iz kroga vyšebrodskih mojstrov in v prestolu Madone, naslikane konec XIV. stol. po severoitalijanskem mojstru v stolnici sv. Štefana (odlomek je ohranjen v Mestnem muzeju) na Dunaju. V obeh primerih je ideja prestola ista: visok sedež s podstavkom, stranskimi

naslonjali in z baldahinom. Stranska naslonjala so zgrajena v več preslegastih oziroma vdolbinastih nadstropjih, v vdolbine pa so postavljene figurice. In vendar je značaj obeh že na prvi pogled bistveno različen. Da kljub zgoraj omenjenim italijanskim motivom Janez ne pripada vrsti slikarjev, ki so posnemali naravnost italijanske vzorce, ampak srednjeevropski slikarski smeri svoje dobe, je takoj jasno. Še bolj nedvomno pa je to, če primerjamo arhitekturo baldahinov nad apostoli v Martjancih z arhitekturo prestola Madone iz Glatza. Toda ne prepoznamo takoj samo te odvisnosti, ampak celo to, da Janezov baldahin nad skupino štirih apostolov poleg podobe župnika Erazma na severni steni v Martjancih po svoji obliki sploh ni baldahin, ki naj visi, recimo, pritrjen na steno nad dano skupino, ampak da imamo pred seboj pravzaprav razširjen, onemu na sliki Madone iz Glatza zelo soroden prestol, katerega sreda je prirejena za oboke gotskega baldahina. Prestoli, sorodni onemu Madone iz Glatza — torej prestoli iz češke slikarske šole srede XIV. stol. — in pa motivi dekorativnih arhitektur, ki so jih v tem času bogato porabljali za okras slikanih gotskih oken, so nedvomno izhodišče za Janezovo umetnost, kolikor gre za njeno arhitekturno sestavino. Okna v prezbiteriju cerkve sv. Štefana na Dunaju, odlomki iz Eligijeve kapele in od drugod v isti cerkvi iz srede XIV. stol. nam to zvezo zadostno dokazujejo. Tam najdemo celo motiv konzol, ki ga je Janez porabil v Martjancih.

Slikarsko ozračje v srednji Evropi je ob Janezovem rodu in rodu pred njim táko, da iz njega lahko razložimo vse bistvene črte njegovega slikarstva in ne samo njegovih arhitekturnih sestavin. Najbližje žarišče nove, plastično usmerjene slikarske umetnosti je takrat na Češkem, važno pomožno in od češkega deloma odvisno ali njegovim prizadevanjem vsaj vzporedno

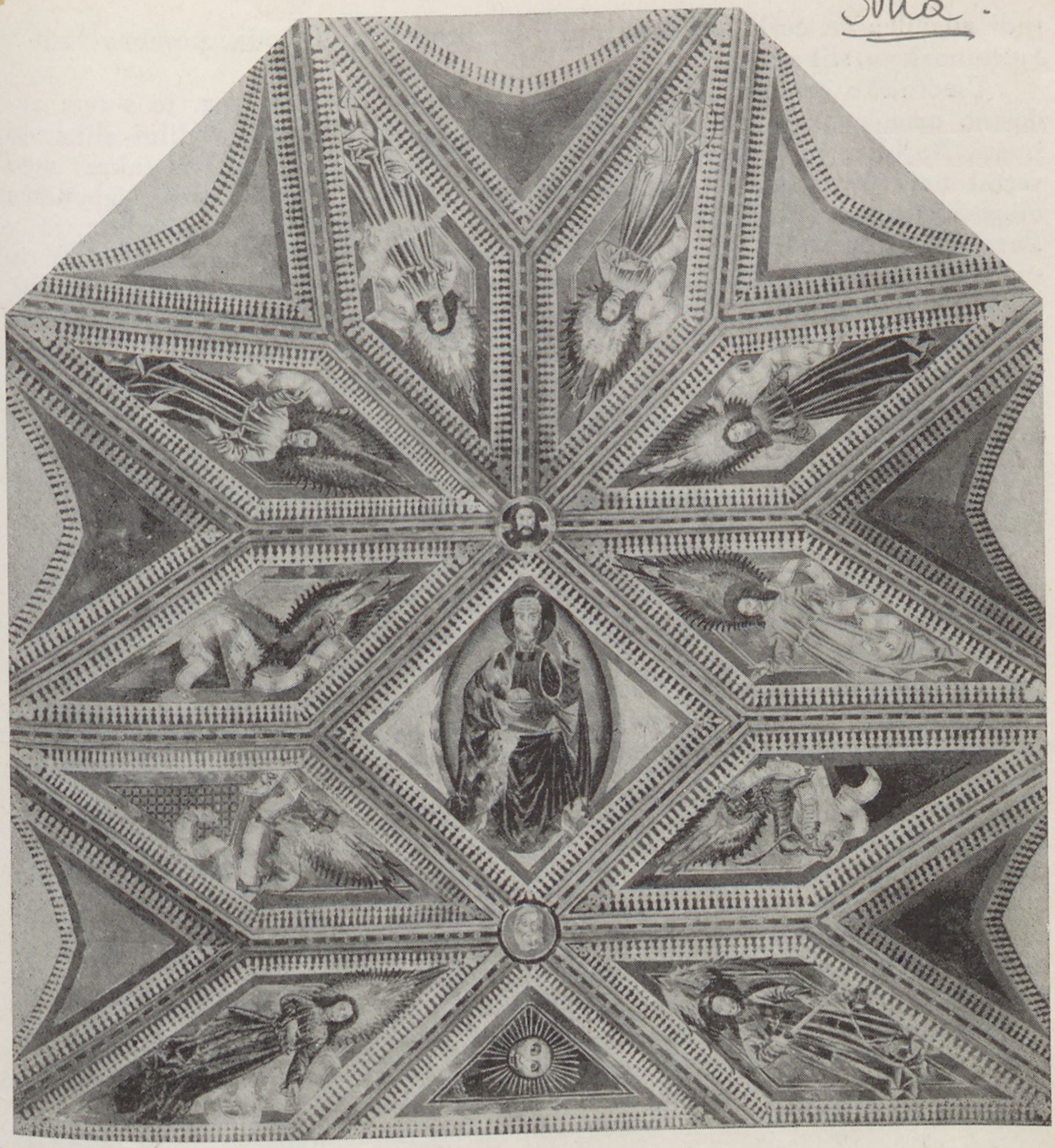


Sl. 125. *Vitanje, župna c., severna stena ladje, Kristus zasliševan po velikem duhovnu (sreda XV. stol., slikar tirolske šole)*

središče pa se ustvarja na Dunaju. Pri obeh moramo računati z elementi novega slikarstva, prihajajočimi v srednjo Evropo iz Italije posredno prek Avignona in Burgundije in z neposrednimi italijanskimi vplivi, ki se pojavljajo sem in tja povsod okoli Janezove domovine v raznih delih srednje Evrope, pa tudi s samostojnim razvojem, katerega napredek se je oprl na te pobude. Tako je dal pobudo za razvoj češkega slikarstva v tej smeri okrog srede XIV. stol. na dvoru Karla IV. delujoči Tommaso da Modena. Iz l. 1371 se nam je ohranil benečanski mozaik Zadnje sodbe na cerkvi sv. Vida v Pragi, ki je italijansko delo. Na koncu XIV. stol. je slikal v minoritski cerkvi v Brucku ob Muri neki gornjeitalijanski slikar. Iz konca stoletja so tudi omenjeni odlomki italijanske freske v Mestnem muzeju na Dunaju. V romanski grajski kapeli v Esztergomu na Ogrskem so odkrili italijanske freske pogiottovske smeri. Madono nekega italijanskega mojstra so odkrili ob restavraciji tudi v cerkvi sv. Marka v Zagrebu; prav tam pa v nekdanji škofovi kapeli na Kaptolu pomembne italijanske freske. Takratna severna Ogrska, danes Slovaška, ima po svojih cerkvah številne priče delovanja italijanskih slikarjev, ki predstavljajo kar nekakšno paralelo s furlansko skupino v zgodovini našega gotskega stenskega slikarstva. V vsej srednji Evropi v velikem krogu okrog Janeza iz Radgone imamo torej primerke neposrednih italijanskih vplivov. Vendar iz njih ni mogoče izpeljati nastanka Janezovega sloga. Pač pa se nam sam pokaže kot razumljiva posledica razvoja druge, na italijanskih pobudah samostojno se razvijajoče srednjeevropske slikarske smeri.

Že v prvem izrazitem delu nove smeri, v slikah, izvršenih 1324 do 1329 na hrbtu tako imenovanega verdunskega oltarja v Klosterneuburgu pri Dunaju najdemo zarodke tega sloga, posebno kar zadeva tudi značilno porabo arhitektur. Na sliki kronanja Marije vidimo prestol značilnega sestava, iz katerega se je razvil oni Madone iz Galtza. Srednja stran tega prestola sloni na lesenih konzolah, ki jih pozneje uporabljajo Janez Akvila in mnogi drugi gotski slikarji pri nas. Na sprednji strani v sliki Nolli me tangere! pa imamo iz Italije povzete konzole prav iste oblike kakor v prezbiteriju v Martjancih. Na sliki Marijine smrti je pripravljen za umirajočo Marijo prestol podobne preproste konstrukcije, kakor ga uporablja Janez. Podobno oglom postelje v Smrti sv. Martina se tu zvijajo poviški zadnjih oglov v obliki gotskih brstnih listov. Tako je že v enem prvih del tega sloga v srednji Evropi dana osnova, iz katere se je mogla razviti arhitektura Janezovih slik. Vmesni člen k obliki Marijinega prestola v Veleméru je dan na primer v arhitekturi prestola, pred katerim stoji sv. Hedvika v rokopisu iz leta 1353 v knjižnici barona Guttmanna na Dunaju. Vmesni člen med arhitekturo prestola Madone iz Glatza in baldahinom v Martjancih imamo pa v dekorativnih arhitekturah oken stolnice sv. Štefana na Dunaju in drugod.

Toda ne le po svoji arhitekturni sestavini, ampak tudi po drugih znakih svojega sloga spada Janezovo slikarstvo s slikarstvom vsega njegovega kroga, ki obsega slikarje v Martjancih, Veleméru in Turnišču, v krog sodobne zahodnoevropske, posebej srednjeevropske slikarske kulture. Tako opažamo pri njem težnjo po poudarjenem plastičnem oblikovanju telesnosti, ki se kaže posebno v obdelavi obrazov pa tudi skladov oblek. Mnogokrat je ta težnja v obrazih tako podčrtana, da si je ne moremo misliti brez zveze z najizrazitejšo plastično smerjo v slikarstvu srednje Evrope srede XIV. stol., s tisto, za katero je dal pobudo Italijan Tommaso da Modena in ki jo je prvi uresničil v češkem slikarstvu Teodorik Praški. Izrazita slokost Janezovih apostolov, proti kateri se v Janezovem delu tudi na Prekmurskem v bolj čokatih postavah apostolov iz l. 1383 v Turnišču že pojavlja nasprotna smer, je prav tako značilna za sodobno češko in sploh srednjeevropsko slikarstvo. Način,



Sl. 126. *Suha pri Škofji Loki, obok prezbiterija (domača delavnica v nadaljevanju furlanskih, sreda XV. stol.)*

kako je Janez tesno ovil v njeni bolestni kretnji zares izrazito postavo sv. Janeza pod križem v Veleméru, nas spominja na podoben način tesno drapiranih postav, kakršne poznamo iz češke slikarske smeri v slikah oltarja iz Mühlhausena (1385), ki je sedaj v galeriji v Stuttgartu, ali v znani votivni sliki Očka z Vlašima v Nar. galeriji v Pragi, ki kažeta tudi zgoraj omenjene značilne plastične tendence. Tudi za gubanje oblek pri Janezu najdemo prav v češkem slikarstvu, pa tudi drugod na zahodu, polno podrobnosti. Tako lahko navedemo za primer, posebno glede značilnih globokih gub ob bokih, sv. Hedviko iz rokopisa pri baronu Guttmannu na Dunaju, sv. Dorotejo v Martjancih, po kretnji in iskanem skladu oblek sorodno pa vso levo figuro na pariškem gobelinu, ki ga hranijo v Bruxellesu v Musées du Cinquantenaire. Dalje se tudi pri oblekah Janezovih figur pojavlja motiv valovitega, včasih naravnost spiralno zavitega roba navzdol visečih koncev oblek, ki je

tudi značilen za češko šolo; najdemo ga povsod na zahodu, posebno tudi v burgundskem slikarstvu.

Umetniško osredje, iz katerega se je razvil Janezov slog, je s tem zadostno označeno. Janez pripada v tedanji srednji Evropi vodilni slikarski smeri. Najbliže je češkemu slikarstvu dobe Karla IV., ki je bilo takrat med vsemi najvplivnejše; ne moremo pa doslej ugotoviti direktnega izhodišča njegovega sloga. Posebno uničena votivna slika na pritličju prezbiterija v Turnišču kaže na to, da je poznal veronsko-tirolski umetnostni krog. V to smer kažeta tudi v Radgoni odkriti sliki dogodkov v bujno razviti krajini. V skupini, ki jo upravičeno lahko imenujemo krog slikarjev Janeza Akvila in ki se razteza na dela v Veleméru, Martjancih, Turnišču in Radgoni, vlada tolika slogovna soglasnost, da smo prisiljeni domnevati neko doslej še neugotovljeno središče, ki se je, podobno dunajskemu, razvilo pod vplivi češkega slikarstva. Da bi to bila delavnica Janeza Akvila, se nam ne zdi verjetno, verjetno pa je, da je zaposlil v svoji delavnici več slogovno sorodnih slikarjev, na kar kaže največje delo te skupine, slikarija v stari župni cerkvi v Turnišču.

Kakor smo že rekli v uvodu, ponavljamo h koncu ponovno, da je nevzdržno naziranje madžarskih zgodovinarjev umetnosti, da je Janez Akvila izvršil vsa v Prekmurju ohranjena slikarska dela sam. Iz povedanega je jasno, da gre za več slikarjev, kateri pa so v njegovem ožjem krogu slogovno resnično enotno usmerjeni.

Kot slikar se Janez ne dviga nad pomen slikarja, ki uspešno obvladuje arhitekturno-krasilno in ikonografsko nalogo svoje umetnosti, kar je izpričal v Martjancih. Ta prezbiterij, ki je uglašen na hladen zelenkast ton, v katerem tu in tam zažari kaka topla barva, spada po tej strani med najvažnejše spomenike srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji. V držah, stojah in izrazih svojih figur, torej prav v tistem, kjer bi se morala pokazati njegova umetniška sila, je Janez shematičen, v risbi trd, ako ne naravnost okoren, v obrazih pa pogosto naravnost brezizrazen. Predvsem pa mu manjka za njegove sodobnike značilna eleganca stoje, gubanja oblek in kretenj. Njegov razvoj od prvega znanega dela do Martjanec je samo navidezen, nanaša se le na zunanjosti, do katerih se ni prikopal sam, ampak jih je posnel iz zakladnice sodobnega srednjeevropskega slikarstva. Računati moramo posebno tudi z vplivom iluminiranih rokopisov (Ladislavova legenda). Razvil pa se je njegov krasilni sistem in upravičeno je bil lahko ponosen na to, kako je z arhitekturno bogatim prizoriščem za apostole zgledno obvladal velike ploskve sten prezbiterija v Martjancih. V trikotu umetniških žarišč, ki so se takrat opirala na vladarske dvore v Pragi, na Dunaju in na Ogrskem, je Janez Akvila s krogom svojih sodelavcev značilen pojav, ki utegne z napredkom pokrajinske umetnostne zgodovine srednje Evrope še pridobiti na zgodovinskem pomenu, posebno zato, ker je njegovo delo časovno točno opredeljeno. Kot cerkven slikar pa je zanimiv zato, ker je v Martjancih brezhibno združil ikonografski program z idealom slikarsko okrašene arhitekture.

Visoko pod Kureščkom 1443
Muljava 1456
Kamnik 1459
→ delavnica: Mengeš, So. Nedelja Cng
Kranj

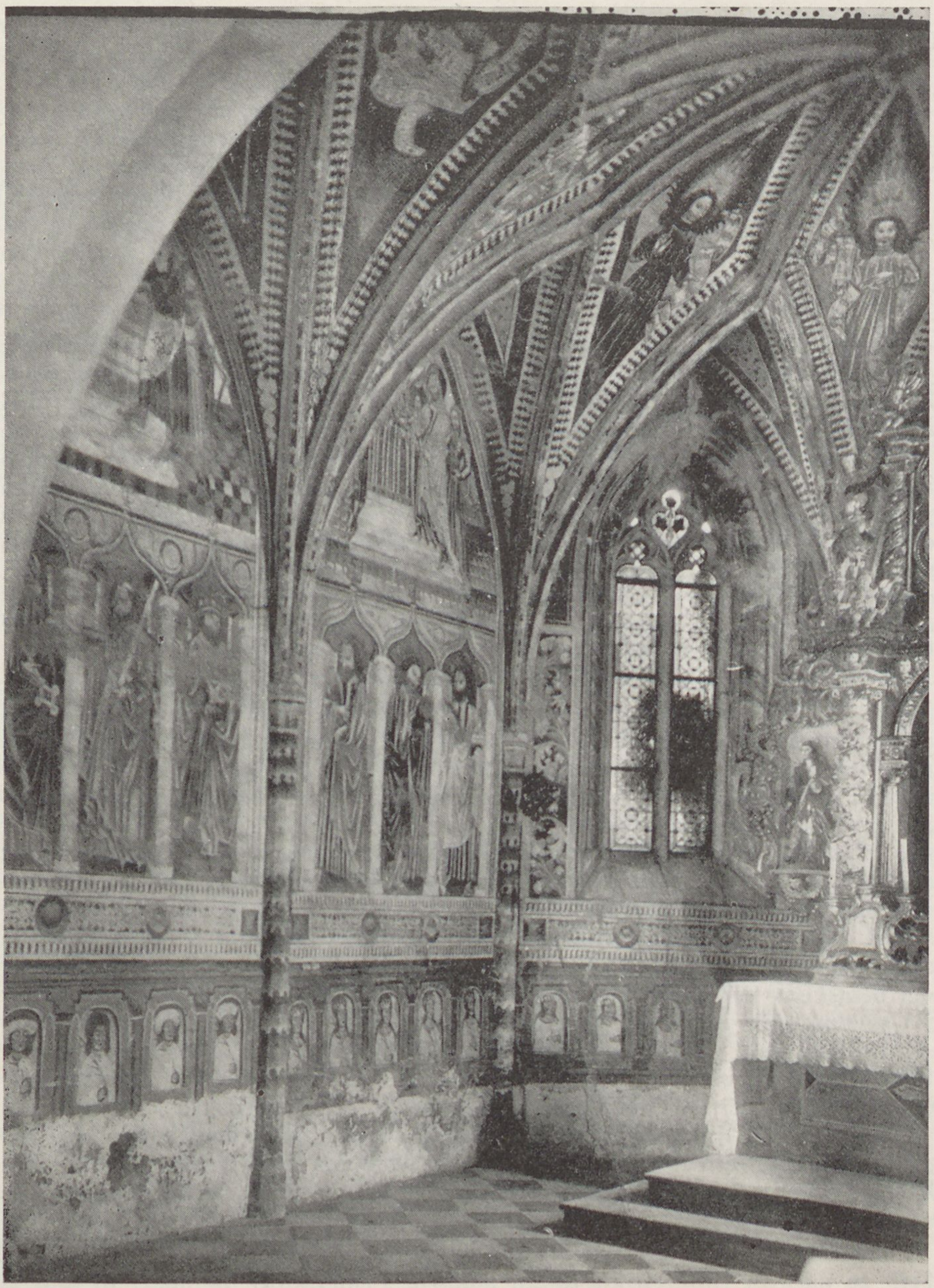
JANEZ LJUBLJANSKI

Sredi XV. stol. je živel v Ljubljani slikar z imenom Janez, od katerega poznamo, kakor od Akvila, troje zanesljivo sporočenih del: freske v prezbiteriju, na fasadi in na severni zunanjščini podružnice na Visokem pod Kureščkom so označene dvakrat z njegovim imenom in dvakrat z letnico 1443; freske v cerkvi na Muljavi pri Stični so prav tako označene z imenom in dvakrat z letnico 1456; one v prezbiteriju na Kamnem vrhu pri Ambrusu pa so datirane z letnico 1459. Po stilističnih znakih pa pripisujemo Janezu odlomek v Mateni pri Stični, simbole evangelistov v križnem hodniku in svetniške figure na zunanjščini nekdanje zunanje kapele v Stični; njegovi delavnici pa Zadnjo sodbo v prezbiteriju župne cerkve v Mengšu, Sveto Nedeljo na fasadi v Crngrobu in mogoče celo zvezdo angelov muzikantov v ladji župne cerkve v Kranju.

Prvič ga srečamo v domači literaturi že l. 1689 v Slavi Kranjske, kjer poroča J. V. Valvasor tole: »Cerkev sv. Nikolaja na Visokem je ustanovil neki Korošec, po rojstvu iz Beljaka, l. 1440, kakor nam poroča star napis pred prezbiterijem.« Po O. Beneschu je bilo l. 1889 prvič objavljeno tudi njegovo ime, ki je ostalo odslej eno najbolj splošno znanih imen srednjeveških slikarjev pri nas. Napisi na Visokem in na Muljavi so nam najzanesljivejši vodnik pri raziskovanju njegovega porekla in umetniške provenience: Na slavoloku na Visokem izvemo v latinskem napisu namreč tole: »Leta 1443 je bilo dovršeno pričujoče delo na návečer sv. apostola Matevža po čopiču ljubljanskega meščana Janeza, sina mojstra Friderika, slikarja v Beljaku.« Na ostanku Janezove votivne slike na fasadi je bil pred pol stoletjem še čitljiv del nemškega napisa, ki je poročal: »Janez iz Beljaka, ljubljanski meščan.« Na severni steni zunaj pa je ob sliki Luxuriae še enkrat letnica 1443. Precej okrnjeni latinski napis v prezbiteriju na Muljavi poroča: »Leta Gospodovega 1456 je bilo dovršeno pričujoče delo na návečer sv. mučenca Lovrenca ob času častitega očeta Urha, opata stiškega... plemenitega M... po čopiču Janeza slikarja ljubljanskega.« Na slavoloku pa ima odlomek drugega napisa še enkrat letnico 1456. Če je bil na Kamnem vrhu razen ohranjene, a komaj še zaznavne letnice 1459, tudi kak podoben napis, ni bilo mogoče več ugotoviti.

Podatki, ki nam jih posredujejo ti napisi, so predragoceni: Janez, leta 1443 že meščan ljubljanski, je sin slikarja Friderika v Beljaku; to leto je dovršil delo na Visokem, l. 1456 je poslikal vso notranjščino cerkve na Muljavi, l. 1459 pa prezbiterij na Kamnem vrhu. Oče Friderik nam je znan iz nekega arhivskega podatka v Beljaku, iz katerega izvemo, da je imel l. 1415 tam hišo, leta 1428 pa je signiral freske v Ernestovi kapeli v Millstattu, kjer se označuje kot slikar iz Beljaka.

Očetovo delo v Ernestovi kapeli je sicer močno preslikano in prvotni značaj precej zabrisan, vendar pa kaže polno slogovno skladnost z Janezovimi deli, posebno z Visokim, kar dovoljuje sklep, da je bil Janez kot slikar



Sl. 127. *Suha pri Škofji Loki, podr. c., poslikani prezbiterij (domača delavnica v nasledstvu furlanskih, okrog 1450)*

vzgojen v očetovi delavnici, kar v takratnih navadah ni bilo nič izrednega; kaže pa tudi na to, da je ta tipično koroški slog prenesel na Kranjsko. Skromen razvoj, ki ga moremo razbrati iz celotnega Janezovega dela, pa kaže, da se ni preveč potrudil, da bi razširil svoj umetniški horizont z delom v kaki drugi delavnici ali s pobudami iz potovanj, ki so pri takratnih umetnikih imela zelo pomembno vlogo. Da je bila Friderikova delavnica na Koroškem izredno ugledna, dokazuje vse koroško stensko slikarstvo od tridesetih let do zadnje četrtine XV. stol., posebno pa tudi to, da je najpomembnejši koroški slikar tega stoletja, Tomaž Beljaški, izšel iz Friderikove delavnice.

Ko je Janez l. 1443 izvrševal svoje prvo znano delo na Kranjskem, na Visokem, je bil spomin na očetovo delavnico še neposredno živ, tako da se v enem napisov na Visokem imenuje kar »beljaški slikar«. Bil pa je tudi že meščan ljubljanski, iz česar sklepamo, da je vsaj nekaj let že bival v Ljubljani, da si je pridobil meščanstvo. Pridobitev meščanstva in članstva v cehovski organizaciji mesta je bilo namreč tako v Ljubljani kakor v mnogih mestih srednje in severne Evrope za umetnike, ki so hoteli tam delovati,



Sl. 128. *Suha pri Škofji Loki, podr. c., prezbiterij, apostol, domača delavnica v nasledstvu furlanskih, okrog 1450)*



Sl. 129. *Suha pri Škofji Loki, podr. c., notranja stran slavoloka, Zadnja sodba (domača delavnica v nasledstvu furlanskih, okrog 1450)*

obvezno. Da je bil član obrtniškega ceha, priča »slikarski grb«, ki ga poznamo že z avtoportreta Janeza Akvila, dodan uničeni lastni podobi na Visokem. Da bi bil takrat v Ljubljani poseben slikarski ceh, ni verjetno, ker jih niti v večjih mestih ni bilo in ker srečujemo tudi drugod slikarje, ki so člani raznih drugih obrtniških cehov. Pomembni Janezov sodobnik, slikar Hans von Tübingen v Wiener Neustadtu, je bil npr. član ceha kramarjev.

O. Benesch in W. Frodl sta označila stil Friderika in njegovega naslednstva kot »pozni mehki slog«. Vse, kar o tem slogu navaja Frodl, majhno zanimanje za telesnostno in prostorsko oblikovanje, nagnjenje k »ploskovitemu, reliefu ustrezajočemu obravnavanju sklenjeno zgrajenih figur«, poudarek na dolgo razvitih linijah, posebno v gubanju oblek, in neka posebna sentimentalnost izraza, velja tudi za Janeza.

Tehnično je Janez soliden; njegova malta ni preveč fina, vendar pa skrbno zglajena. Poglobljenih obrisov ni opaziti, pač pa pripravljalno risbo s črnimi ali še pogosteje z rjastimi obrisi. Nimbe vtiskuje v omet. Čisto fresko tehniko kombinira s krijočimi barvami, s katerimi sliko dokončuje, kar povzroča posebno na Visokem slabo trpežnost. Pri izrazu obrazov ima
108– veliko vlogo tipična, toda rafinirana notranja risba. Na Visokem se zdi, da
115 je precej hlastno delal in da se je celo pri prostorsko učinkujočih motivih, kakor so konzolne police, stropi ali ozadja, posluževal patronov. Nedvomno je imel pomočnike, vendar razlike niso nikjer tolikšne, da bi mogli razlikovati roke; vse nosi pečat nadvladujoče manire. O kakem posebnem razvoju ni mogoče govoriti, čeprav je jasno opazen odmik od načina, ki ga je prinesel s Koroškega. To bi mogoče najbolje izrazili, če bi rekli, da je s priučenim nazadnje sam opravil tako, da se je otresel vsega, kar ga je motilo. V tem oziru je značilno njegovo razmerje do prostorske problematike. Očitno nima pravega razumevanja zanjo, pa vendar poskuša na Visokem

Bodešče sv. Florjan!

*
1960
Bodešče
M



Sl. 130. *Bodešče pri Bledu, podr. c., fasada, sv. Florijan (suško-prileški slikar, sreda XV. stol.)*

ustvariti figuralnim prizorom enotno osnovo; vendar mu ni uspel poskus, da bi konzole perspektivično izoblikoval in da bi mogli to polico resnično občutiti kot podnožje figuralnih prizorov. Dolbine, v katerih so upodobljeni apostoli, nimajo nikake prostorske iluzije. Sam po sebi hvaležni motiv za dosego prostorske iluzije, konzolno polico, je pozneje opustil in se je zadovoljeval z bolj svojskim načinom ploskovito dekorativne ureditve celotnega sistema poslikave. Nič več ne poskuša oblikovati prostornine. Pri apostolih se zadovoljuje z netelesnostnim uokvirjanjem in prav tako z netelesnostnimi ozadji. Celo pokrajinska ozadja so mu odveč; zadovoljuje se z mehaničnim sestavljanjem podedovanih motivov. Tudi pri Smrti Marije na Muljavi, kjer vzbuja diagonalno premaknjena postelja najnujnejšo prostorsko iluzijo, se je zadovoljil s čisto nevtralnim ozadjem. Posamezne figure niso nikdar polno plastično, temveč samo polreliefno razvite, tako da se zdi, kakor da so prilepljene na steno. Tudi v obravnavanju figur in posebno draperij sledi dediščini mehkega stila. Ostrejše zalomitve dopušča samo tam, kjer v dolgih, tekočih gubah drapirane obleke zadenejo na tla, vendar tudi tu ne dopušča nelepih mečkanj. Angel na oboku na Kamnem vrhu je naravnost odličen primerek poznega mehkega sloga. Tipični zanj so obrazi figur. Ustrezajo tistemu, kar je O. Demus poudaril kot karakteristično za Friderikove obraze: visoka čela, upadla lica in naprej štrleče brade. To so tipi, ne obrazi. Strasti so jim tuje in celo ubijalec zmaja, sv. Jurij, je predvsem mladostno lep.

Vse značilnosti Janezove umetnosti lahko izvedemo iz očetove šole. Kakor vsa Friderikova skupina, z najpomembnejšim Tomažem iz Beljaka vred, je tudi Janez pogojen v najširšem pomenu besede z delavniškim gra-



Sl. 131. *Prilesje pri Plavah ob Soči, podr. c., prezbiterij, apostola (suško-prileški slikar, sreda XV. stol.)*



Sl. 132. *Čelovnik pri Zidanem mostu južna stena prezbiterija, dekorativni sistem poslikave arhitekture (okrog 1500)*



Sl. 133. *Otok pri Radovljici, podr. c., fasada, na tronu sedeča Mati božja s sinom krog suško-bodeške delavnice, sreda XV. stol.)*

divom očetove delavnice. Prav v tem pogledu pripisuje Frodl slovenskemu Janezovemu delu posebno vrednost, ko piše, da precej čisto ohranja delavniški likovni material, tako da dobro služi kot vodnik za študij šolskih razmerij koroških del. M. Witternigg spet pravi: »Janez ni vidno razširil stilske zaloge delavnice. V glavnem je živel od dediščine po očetu, ki je verjetno zbral pomembno število vzorčnih knjižic, ki so ostale hrbtenica ustvarjanja delavnice do Tomaža Beljaškega v osemdesetih letih.« Že primerjava z edinim izpričanim Friderikovim delom nas prepriča, kako je sin odvisen od očetovega načina: vse elemente krajine iz slike Oljske gore v Millstattu najdemo tudi na Visokem. Muljava kaže, da jih je Janez pač nekoliko

dalje razvil, ne da bi kaj bistveno novega ustvaril. Tipi, kretnje, gubanja in način modeliranja so isti. Shema Križanja na Muljavi in na Visokem je ista, samo kretnje so drugačne. Podobnost gre tako daleč, da je patronirani vzorec na spodnjem delu ozadja enak. Obrobni pasovi s patroniranim križastim vzorcem so enaki v Millstatu in na Visokem. Tudi med Janezu osebno pripisanim delom v Liembergu in slikarijo v Deutsch-Griffenu, kjer je verjetno sodeloval mladi Tomaž, in Janezovim delom v Sloveniji je toliko dotikališč, da je treba misliti na delavniško skupnost. Obrazi so si pogosto frapantno podobni. Kretnje in postavitve posameznih figur so si pogosto tako sorodne, da je možno Liemberg prištevati med mladostna Janezova dela. Taka podobnost je med angelom oznanjenja na Kamnem vrhu, klečečim angelom na zakramentni hišici v Deutsh-Griffenu in klečečim angelom v Mengšu. Taka podobnost se opaža tudi med materjo, ki na tleh čepeč varuje otroka pred ubojem na Muljavi, in čepečimi postavami v Nabiranju mane v Deutsch-Griffenu. Večje podobnosti opažamo v načinu oblačenja, gubanja in zalamljanja koncev oblek pri tleh. Največja pa je podobnost med Janezovim delom na Visokem in slikarijo v Liembergu. Klečeča Katarina v Liembergu je skoraj dobesedno ponovljena v prednjem mladeniču v prizoru obglavljanja mladeničev na Visokem. Obrazi, gubanje oblek, oblika rok so tako sorodni, da je možno Liemberg prištevati med mladostna Janezova dela.

Spredaj omenjena, zanesljivo Janezova dela nam pričajo o slikarju, ki je imel jasno razmerje do svojega posla tako v dekorativnem kakor v ikonografskem pogledu. Trikrat je uresničil ikonografsko in dekorativno nalogo poslikanega gotskega prezbiterija, enkrat, na Muljavi, pa je po enotni zamisli poslikal celó vso notranjščino cerkve, ki je ena največjih popolnoma poslikanih cerkva v Sloveniji sploh. Slikani obok na Kamnem vrhu pa je izmed najlepših poslikanih obokov v Sloveniji.

V vseh treh prezbiterijih je Janez idealno uresničil po srednjeveški ikonografiji ustvarjeni in gotiki izročeni način poslikavanja prezbiterijev. Glede uporabe tega izročenega načina slikanja pa opazimo pri njem značilen razvoj od starejše, strožje vezane razvrstitve glavnih sestavin do svobodnejše. Pri obeh manjših prezbiterijih na Visokem in na Kamnem vrhu je rešitev naravnost starinska, po tem namreč, da se slikar še vidno zaveda nekdanjega ikonografskega pomena apside. A nesorazmerno večji prostor in bolj razčlenjeni obok na Muljavi ga sili k nekakemu razblinjenju vsega sestava. Ni pa se mogel odločiti, kakor drugi istočasni slikarji kranjskih prezbiterijev, da bi starim delom ikonografskega sestava dodal nove dele, ki osnovne ideje ne spreminjajo, a dekorativno idealno izpolnjujejo svojo nalogo kakor, recimo, angeli na Suhi; zato je za ožji program odvečna polja rajši polnil z rastlinskimi vejicami ali osatjem. V obeh prvih prezbiterijih je uspel. Vse stene je na Kamnem vrhu pokril s slikami apostolov. Še idealneje je uspel na Visokem, kjer je apostole razvrstil po stenah mnogokotnega zaključka, ki ustreza funkciji nekdanje polkrožne apside. Zveza s tradicijo poslikane apside je na Visokem še bolj podčrtana s tem, da je dal Kristusa na steno nad vzhodno okno v zaključku apside, torej prav na mesto nekdanje apsidalne polkupole.

Tudi v obeh naslednjih delih je ostal zvest temu izročilu in si ni upal premestiti Kristusa dalje na obok kot le v njegovo vzhodno kapo, ki je neposredno nad vzhodno apsidalno steno. Glavna mesta na oboku zavzemajo simboli evangelistov, ki jim dodaja kakega angela, ostalo pa rajši izpolni z rastlinskimi vejicami, da ostane ikonografsko jedro sistema čim bolj jasno. Na Visokem je na stenah prezbiterija naslikal po dva prizora iz legende sv. Nikolaja, v podločnih poljih sten na Visokem in na Kamnem vrhu pa dopasne svetnike in svetnice. Na slavoloku na notranji steni ima na Visokem

sv. Jurija v boju z zmajem, pod njim pa Oznanjenje; na Kamnem vrhu pa je zgoraj Oznanjenje, spodaj pa po ena svetniška postava. Na Muljavi je naslikal nad svetniškimi podobami spodaj Kajna in Abela pri daritvi. V loku samem ima na Visokem Kristusa kot simbolično evharistično žrtev, na Muljavi pa trto z doprsnimi podobami prerokov.

Tako se je slikar Janez, ki s Koroškega glede tega ni prinesel s seboj kake jasne orientacije, vendarle pozitivno vključil v reševanje ikonograskega sistema kranjskega prezbiterija s tem, da je uveljavil rešitev, ki ustreza

Kamni vrh v Deutsch Griffen v Avenges



Sl. 134. *Otok pri Radovljici, podr. c., fasada, dve svetnici (krog suško-bodeške delavnice, sreda XV. stol.)*



Sl. 135. *Tjeja (S. Pietro di Chiazzacco) v Slov. Benečiji, podr. c., angel s knjigo (sreda XV. stol.)*



Sl. 136. *Tjeja (S. Pietro di Chiazzacco) v Sloven. Benečiji, podr. c., obok prezbiterija, svetnica (sreda XV. stol.)*

križno rebrastim obokom. Hkrati z njim pa je uveljavil slikar prezbiterija na Suhi drug, zvezdastemu oboku ustrezajoči način, ki je postal zaradi prevladovanja tega tipa od srede XV. stol. v osrednji Sloveniji vodilen.

Če končno vprašamo po elementih, na katerih sloni Janezova umetnost, je to v prvi vrsti, kakor smo že rekli, konservativni značaj Friderikove delavnice z njenim vzorčnim zakladom. Glede porekla Friderikove umetnosti so si raziskovalci tega vprašanja edini v tem, da se ima za največ zahvaliti pač slikarstvu križnega hodnika v Briksnu iz prvih desetletij XV. stol. To slikarija v Ernestovi kapeli v Milltattu kljub preslikavam zadostno dokazuje. Pri slikarjih tega hodnika se je Friderik v prvih dveh desetletjih XV. stol. verjetno učil. Tu se je pripravljala, po Demusu, sinteza med severnjaškim in italijanskim značajem, ki prevladuje v umetniškem izrazu njegovega dela. V Briksnu je dobil že omenjene značilnosti svojega stila in tudi način skopega komponiranja z višinsko razvitimi krajinami ali dvobarvno delitvijo ozadij. Manj je pomenil zanj Salzburg, čeprav je Herzig ugotovil sorodnost med Križanjem v Millstattu in onim v Laufenu a. d. Salzach.

Vendar pa kljub dokazani konservativnosti in dozdevnemu nerazvitku problem umetniške provenience zrelega Janeza še ni rešen. Za njegovo zgodnje delo na Visokem pač velja, da ga je mogoče polno razložiti z vezanostjo na očetovo delavnico in briksenške pobude. Za Friderikovo delo je, kakor kaže slikarija v Ernstovi kapeli, značilno nepretrgano razvrščanje prizorov brez delilnih pasov v skupni krajini ali pred nevtralnim, nepretrganim ozadjem. Njegova šola je ostala zvesta temu zastarelemu načinu, kar dokazuje slikarija v St. Gandolfu iz okrog 1440, kjer domneva Frodl pri posameznih prizorih celo Janezovo roko, ali tudi v Maria Pfarr v Lungauu, kjer je Witternigg zaradi postopnega premagovanja tega načina domnevala sodelovanje Janeza z očetom. V Sloveniji Janez temu načinu ni nikjer več

sledil. Posamezni prizori so, če že niso zelo poudarjeno ločeni drug od drugega, vselej oddeljeni in osredotočeni na svojo tematiko. Čeprav glede na prostor ni mogoče opaziti kakega posebnega napredka, je kljub temu Muljava daleč pred Visokim; pobud za to nikakor ni mogoče iskati v Friderikovi delavnici. Tudi glede izraza obrazov, ki se nikdar ne izneveri za vse Janezovo delo značilni tipiki, vendarle opažamo napredek v preoblikovanju karakteriziranega izraza, ker je umetnik kot človek zorel in se je to izrazilo tudi pri naslikanih figurah.

Da Janez kljub svoji provincijalni osamljenosti le ni bil nesprejemljiv za to, kar se je v njegovem času dogajalo v slikarstvu Srednje Evrope, dokazuje dejstvo, da je verjetno poznal vsaj dela svojega najpomembnejšega sodobnika v bližnji Srednji Evropi, Johanna von Tübingen. Dva primera sta v tem oziru poučna: Evharistični Odrešenik je pač ikonografska kopija iste teme na Visokem in v Deutsch-Griffenu, toda ne kot telesni pojav. Sloko razgibano telo, ki ga srečamo zopet tudi v Sveti Nedelji v Crngrobu, čeprav ni več lirično razgibano, se je v Mengšu umaknilo bolj čokatemu, ki trdneje stoji na obeh nogah in ki je od ledij navzdol popolnoma enako Trpinu Johanna von Tübingen v Diecezanskem muzeju na Dunaju. Za zgornji del telesa pa je obdržal Janez svoj lastni tip. Enako poučno je tudi primerjanje Kristusovega vstajenja na Muljavi z Vstajenjem Hansa von Tübingen v Šlezkem deželnem muzeju v Troppavi. Čeprav bi se utegnili zadovoljiti z odvodom tega prizora od Friderikove slike v Millstattu, posebno ker je figura spredaj desno ležečega vojaka sorodna oni na Muljavi, se začudimo razločku med obema Vstalima: oni v Millstattu stopa iz sarkofaga,



Sl. 137. *Maršiče nad Ortnekom, podr. c., prezbiterij, lisica kot romar (delavniški krog meštra Tomasa iz Senja, drugo desetletje XVI. stol.)*



Sl. 138. *Albana (Prepotto) v Slovenski Benečiji, podr., c., obok prezbiterija »Kralj slave« (sreda XV. stol.)*

muljavski pa sedi na zapečatenem sarkofagu. Slika Hansa von Tübingen pa se izkaže skoraj kot popolnoma skladna z muljavsko. Kakor v Troppavi je tudi na Muljavi sarkofag postavljen diagonalno od desne proti levi premaknjen v pokrajino. Kristus sedi na zapečatenem sarkofagu, štirje stražniki so popolnoma enako razpostavljeni okrog njega, tako da sprednji leži s hrbtom obrnjen h gledalcu, levi spredaj sedé spi, levi zadaj spi z glavo naslonjen na rob sarkofaga, desni zadaj pa spi sedé. Togo Kristusovo figuro v Troppavi je Janez spremenil v bolj razgibano, kar ustreza njegovemu razpoloženju. Kljub ikonografski zvezi pa deluje troppavska slika mnogo bolj arhaično kakor Janezova. V splošnem je le bližja sliki v Ernestovi kapeli, s katero jo veže tudi strm kamniten hrib v ozadju. Na tej kompoziciji in njenem prostorskem značaju lahko najbolje presodimo, kakšno pot je do umetniških problemov prehodil slikar Janez Ljubljanski. To je tem bolj presenetljivo, ker je Hans, čeprav pol generacije starejši od Janeza, umrl šele l. 1462 v Wiener Neustadtu, torej v času, ki ga najbrž tudi Janez ni dosti preživel.

Pri Janezu moramo računati še z neko komponento — s češko. Po Öttingerju pomeni delo dunajskega učitelja Hansa von Tübingen, anonimnega Mojstra češčenja (Anbetungs-Meister), naslon na starejše češko slikarstvo Mojstra iz Wittingaua okr. 1390. V prvih desetletjih XV. stol. je bilo povsod v alpskih deželah čutiti vpliv češkega slikarstva, tudi na Koroškem. Ta vpliv je bil pomemben tudi glede udomačenja mehkega stila. Tudi v Janezovih delih se nam zdi, posebno pri elegantno slokih postavah apostolov na Muljavi, skoraj izključeno, da ne bi šlo za odmev češkega slikarstva.

Konservativnost in zaostajanje za mednarodnimi gibalnimi tokovi, ki sta ugotovljeni v kranjskem in koroškem stenskem slikarstvu XV. stol., nista osamljen pojav, ampak značilni za ves vzhodno alpski in spredaj orisani subalpinski pas ozemelj med Italijo in srednjo Evropo. To pričajo raziskavanja o avstrijskem poznogotskem slikarstvu in o slikarstvu vsega omenjenega zemljepisnega pasu. Nazorno dokazuje to galerija avstrijske gotike v spodnjem Belvederu na Dunaju. V tej zbirki postaja tudi, zaradi svoje slogovne konservativnosti že večkrat komentirani, »kranjski oltar« iz začetka XVI. stol., ki je bil ob razstavi avstrijskega gotskega slikarstva l. 1926 na Dunaju še malo razumljiva uganka, danes laže razumljiv, če ga pojmujemo kot izdelek »notranjeavstrijskega« umetnostnega prostora. Osrednja osebnost v umetnostnem razvoju severnega dela bivše Notranje Avstrije je Janezov že omenjeni vrstnik Hans von Tübingen, slikar v Wiener Neustadtu. Njegova stopnja v splošnem razvoju slikarstva v vzhodnih alpskih deželah pa tudi njegov konservativni značaj se presenetljivo ujemata s stopnjo in z značajem slikarja Janeza Ljubljanskega, čeprav je Janez manj pomemben podeželski slikar, oni pa umetnik večjega merila in vloge. To ne velja le za tiste sestavine slik, ki so za stilsko presojo naravnost otipljive, kakor obleka in njeno gubanje, ampak tudi za tip obrazov, ki prehaja tako v Hansovih kakor v Janezovih obrazih od otroško idealnih, infantilnih zgodnjega »mehkega sloga« k realističnemu, iz novega opazovanja narave oblikovanemu tipu lic. Prav posebno pa velja to za ikonografsko podlago Janezovih del, ki stilsko sicer ni toliko pomembna sestavina umetniškega dela, a vendarle odločno kaže na neko delavniško izročilo in zasidranost v večjem krogu razširjene ikonografske motivike. Ta se v posameznih primerih, kakor na primer v Vstajenju na Muljavi, kar za čudo sklada s Hansovo. Ta ustreznost sodobni stopnji razvoja, kakor se kaže v delu najvažnejšega Janezovega sodobnika v bližnji srednji Evropi, je za nas tembolj pomembna, ker dobiva po njej Janezovo sicer samostojno, a na splošno konservativno delo precejšen pomen. Vendar pa je treba vlogo Friderikovega in Janezovega dela na Koroškem drugače presojati kakor Janezovega na Kranjskem. Za Kranjsko velja, kar



Sl. 139. *Slovenj Gradec, podr. c. sv. Duha, notranja stran slavoloka, votivna slika in napis z imenom slikarja Andreja iz Ottinga (petdeseta leta XV. stol.)*



Sl. 140. *Tabor pri Grosuplju, podr. c., zunanja stran slavoloka, sv. Florijan (tretje desetletje XVI. stol.)*

smo že poudarili, da je Janezov idealizem okrepil v kranjskem slikarstvu že latentno razpoloženje za konservativni idealizem. Janezovo nasledstvo je sicer slabo dokumentirano, a se giblje zvesto po poti, ki jo je začrtala njegova delavnica. Ostali razcvet idealizma sredi XV. stol. na Kranjskem, ki smo ga že omenili, in ki Janezovega še presega, pa izhaja v veliki meri iz sicer vzporednih, vendar od koroškega slikarstva neodvisnih pogojev. To posebno skupino kranjskega poznogotskega idealizma bo treba zasledovati po poti prek severne Goriške proti severni Italiji, medtem ko Koroška kaže v smer proti Tirolski.

Tako vidimo, da v dveh sosednjih alpskih deželah nastaja iz različnih pogojev nazadnje enako umetnostno razpoloženje. Zaradi teh podobnih pogojev je Janez tudi na Kranjskem uspel. Izmed obeh zapoznelih idealizmov, ki nas zanimata, je kranjski, če ga merimo po Mačah, nedvomno bolj renesančen, koroški pa bolj severnjaški, čisteje »alpski«. V kranjskem gradivu je Janezovo delo važna sestavina za presojo umetnostnega ozračja in prevladajočega ideala slikane lepote; v koroškem gradivu pa pomeni delo njegovega očeta in njega samega vsebinsko, ikonografsko in slogovno z zgoraj označenim širokim tokom v več ozirih zvezan, kolikor za njegov okvir ne naravnost bistven pojav. Tu je Janez kot umetnik doma, na Kranjskem pa dobrodošel gost.

V širšem, splošno upoštevanem sporedu tém, ki so značilne tako za Friderika in njegovo šolo kakor za Janeza, opažamo na Koroškem poseben razvoj nekih ikonografskih idej, ki so, kot kaže, odmev posebnih nagnjenj osredja, v katerem se je razvijalo koroško slikarstvo XV. stol. To je predvsem motiv takozvanega Gregorjanskega Kristusa in slikarsko okraševanje

okolice stenskih tabernakljev z arhitekturnimi in simboličnimi slikarijami. Gregorjanskega Kristusa je naslikal Janez v slavoloku na Visokem kot stoječega, samo s prtom čez pas odetega Trpina, ki krvavi iz vseh peterih ran, kri pa se zbira v kelihu, ki stoji ob desni nogi in nad katerim plava hostija. Isti motiv najdemo idejno obogaten s tem, da raste iz tal Jezusu skozi rano ene noge vinski trs, skozi drugo žitno steblo, v Mengšu. Obe stebli se pred telesom križata, preraščata rani na rokah in nosita grozd oziroma klas. S tem je iz navadnega Trpina, kakor ga poznamo iz prikazni papežu Gregorija, nastal mistični simbol Evharistije v podobi kruha in vina. Isti ikonografski tip srečamo v koroškem gradivu dvakrat v zvezi s stenskim tabernakljem, v Deutsch-Griffenu in v Vratih, tretjič pa kot samostojno podobo pri Sv. Štefanu v Spodnjih Trušnjah pri Velikovcu. Najpomembnejši izraz pa je doživela ta, za Janezovo koroško-kranjsko umetnostno ozračje značilna misel o Kristusu trpinu v sliki Svete Nedelje v Crngrobu, o kateri smo že spredaj govorili in ki jo pripisujemo Janezovi delavnici. Nočem iz teh neumetnostnih opazovanj sklepati na kake ožje zveze med našim mojstrom in omenjenimi deli na Koroškem; so pač odraz zakladnice v teh delavnicah zbranih vzorcev za reševanje aktualnih ikonografskih nalog. Vendar pa nam odkrivajo neko skupno razpoloženje za nabožno spekulativno obogatitev preprostih ikonografskih nalog. Prav pri Janezu opažamo razvoj v smeri izgraditve simbolno, tipološko in mistično zapletenih versko vspodbudnih in poučnih ikonografskih sestavov. Da gre ta razvoj vzporedno s koroškim, dokazuje posebno delo Janezovega mlajšega vrstnika Tomaža Beljaškega: slikarija ob stenskem tabernaklju v Deutsch-Griffenu, simbolično Križanje — Živi križ in stenski tabernakelj v Vratih, prav posebno pa ikonografsko izredno bogata Slika nadlog na stolnici v Gradcu, katere spekulativno zapletena ikonografska vsebina tekmuje s tisto, ki jo je kakih dvajset let preje uresničila Janezova delavnica v sliki Svete Nedelje v Crngrobu.

Po povedanem je Janez Ljubljanski idejno in slogovno skoraj izključno iz koroške šole razložljiv umetnik. Nobenega dvoma pa ni, tako priča njegovo

A. iz Ottinga 1450/60



Sl. 141. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija, Jezus izganja prekupčevalce iz templja, Jezus in grešnica (Andrej iz Ottinga 1450/60)*



Sl. 142. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija, Jezusa s trnjem kronajo (Andrej iz Ottinga 1450/60)*

ohranjeno delo, da se je dobro vživel tudi v umetnostno ozračje Kranjske, ki se v mnogočem razlikuje od koroškega, čeprav je v ta del osrednje Slovenije že pred Janezom pritiskal močen koroški vpliv. Razlika velja predvsem glede okrasno in ikonografsko strogega organizma poslikanega prezbiterija, ki je na Koroškem idejno sicer živ, formalno pa tamkajšnjemu gradivu nekam tuj. Na Kranjskem pa ga je Janez, kakor smo videli, dvakrat idealno uresničil. Drugi problem, s katerim se je srečal, je bil, kako poslikati

ladjo kot enoten figuralni friz, pas, ki nad nizkim pritličjem z motivom zastora pokriva stene v vsej višini in katerega enotnost je izražena predvsem tudi v širokih, krasilno bogatih okvirnih in delilnih pasovih. Na Muljavi je Janez ustvaril največje ohranjeno delo te vrste. Če to zares monumentalno rešitev primerjamo s poslikanimi ladjami drugod, posebno tudi na Koroškem v Gerlamoosu itd., se kmalu prepričamo, v čem je bistvena razlika med gorenjsko monumentalnostjo, ki je tako učinkovita v Gostečem, v Sopotnici, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko itd. in koroškimi primeri: v koroških primerih obvladuje slikar ploskev stene predvsem z mehanično delitvijo po pravokotni mreži, ki dekorativni izpolnitvi ploskve sicer ustreza, odreka pa se monumentalnemu načelu formalne enotnosti. To monumentalno potezo pa je dobilo kranjsko slikarstvo iz Italije po posredovanju furlanske smeri.

Janez Ljubljanski je, kakor smo videli, po šoli in slogu koroški slikar, prilagodil pa se je v svojih kranjskih delih bistvenim posebnostim kranjskega slikarstva, na primer ikonografsko dekorativni enotnosti miselnega in krasilnega organizma kranjskega prezbiterija, v oblikovnem pogledu pa težnji po monumentalnih enotah v slikah izražajočih se prostorov. Janez je torej v pravem pomenu koroški in kranjski oziroma slovenski slikar tudi po značaju svoje umetnosti, ne samo po zunanji usodi svojega življenja. Marsikaj kaže na to, da so ga na Kranjsko pripeljale že v Liembergu ugotovljene zveze s cistercijanskim redom; zato govori tudi dejstvo, da se je največ del ohranilo tam, kjer je mogla soodločevati Stična. Ljubljansko meščanstvo pa nam opravičuje sklep, da je imel Janez delavnico v Ljubljani in da je bila ta prva, s katero se je začela Ljubljana kot sedež deželnega stanovskega zastopstva in l. 1461 ustanovljene škofije uveljavljati kot osrednje slovensko kulturno središče tudi v likovni umetnosti. Žal je barok in popotresni čas okrog l. 1900 Ljubljano tako osiromašil glede srednjeveških spomenikov, da ni nobene vidne priče več, ki bi dokazala, kaj je Janez ustvaril v svojem mestu. Rahlo slutnjo vzbuja glede tega edino slika sv. Krištofa, ki je krasila južno zunanjščino stare stolnice in nam jo je v risbi ohranil v rokopisu o ljubljanski stolnici J. G. Dolničar. Čeprav je posneta dokaj svobodno, iz nje vendarle lahko sklepamo, da ni starejša kakor temeljita prezidava cerkve sv. Nikolaja v stolnico sredi XV. stol. Ali ni bila freska Janezova, ki je takrat verjetno še živel? Da njegova umetniška vloga ni bila malenkostna, dokazuje tudi ugotovitev E. Cevca, da je stil po njem verjetnostno rekonstruirane ljubljanske kiparske delavnice srede in druge polovice XV. stol. začuda podoben Janezovemu. To pa se pravi, da je sočasnost slikarske in kiparske delavnice pomenila tudi medsebojno vplivanje in je tako Janezov koroški stil postal tudi prvi ljubljanski umetnostni stil.

SLIKAR BOLFGANGUS

Ob sliki svojega patrona sv. Volbenka v Crngrobu je zapisal slikar »Bolfgangus de ...cz...«, da je dovršil to delo leta 1453. Potreba po novem slikanju že dvakrat poprej poslikane severne stranske ladje se je pokazala, ker so malo prej zahodni del cerkve razširili in ga triladijsko obokali. Kazno je, da je bil na vzhodnem koncu severne ladje neki posebno češčeni oltar, ker ostanki dokazujejo, da se je poslikavanje omejilo vselej na ta del stavbe. Da je nova slikarija veljala predvsem za okras bližnje okolice tega oltarja, dokazuje zlasti tudi dejstvo, da je Bolfgangus poslikal s sočnimi akantovimi vejami samo vzhodno polovico križastega oboka in da se je tudi figuralni okras severne in južne stene omejil na temu ustrezni obseg. Nad pritličjem je slikarija zavzemala dva vodoravna pasova. V spodnjem pasu vzhodne stene, nad oltarno menzo, je bila slika poklonitve Treh kraljev, nad njo pa v zgornjem pasu Rojstvo z izredno ljubko klečečo Marijo, ki z molitvijo časti Novorojenca, levo za njo pa je sedeč Jožef, ki sta mu nepričakovani obisk pastirjev in prikazen angela pritegnila pozornost, pri tem pa mu je začela prekipevati čez rob ponvice jed, ki jo je pripravljal na ognjišču. Na južni steni je v zgornjem pasu dopasni sv. Jernej s knjigo v roki; v spodnjem pasu pa stoje sv. Katarina, Barbara, Marjeta in Doroteja. Na severni steni je zgoraj dopasni sv. Volbenk z modelom cerkve v roki, pod njim pa že omenjeni napis; desno od te slike je bila slika Ane Samotretje, pod njo pa Martin na konju, ko reže plašč, da ga bo podaril beraču. 148

V tem delu se nam kaže slikar Bolfgangus kot umetnik precejšnje kakovosti, ki ustvarja v toku poznega, za našo gotiko značilnega idealizma, ki ga najbolje predstavlja slikar z l. 1467 datiranih slikarij na Mačah. Po milini obrazov, po barvnem izrazu in po oblikovanju še mehko potekajočih, plastično občutenih gub oblek Bolfgangov način močno spominja prav na maškega mojstra. Misel o kaki zvezi budi tudi z l. 1464 datirani velikanski Krištof na južni zunanjščini cerkve v Crngrobu, ki ga pripisujemo maškemu mojstru. Primerjanje Bolfgangovega dela z maškim pa nas prepriča, da sorodnost ni tolika, da bi mogli govoriti o istovetnosti obeh slikarjev in niti ne o delavniški zvezi. Čeprav so si posebno ženski obrazi po mili lepotnosti zelo sorodni, čeprav oba slikarja veže živahna barvitost in ljubezen do bogatih patroniranih vzorcev na oblekah, je Bolfgangus vidno bolj severnjaški in mu manjka predvsem čut za elegantno kretnjo, ki je tako značilna za maškega mojstra, toda ta je bližja italijanskemu značaju kakor Bolfgangus.

Ker sta v Crngrobu zastopana razen Bolfganga še dva slikarja kranjske poznogotske smeri, slikar mengeškega prezbiterija, ki zastopa neposredno nasledstvo Janeza Ljubljanskega in je naslikal na fasadi Sveto Nedeljo, in maški mojster s sv. Krištofom, je študij razmerja teh treh slikarjev prav tu neposredno omogočen. Izkazalo se je, da gre za troje dosti razvitih osebnosti, ki predstavljajo tri glavne sestavine kranjskega poznogotskega idealizma: koroško smer Janeza Ljubljanskega; italijansko, renesančnemu idealu pri-

*
1450/60
Andrej
iz O.



Sl. 143. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija. Zadnja večerja (Andrej iz Ottinga 1450/60)*

bližujočo se smer maškega mojstra in smer slikarja Bolfganga. Splošno razpoloženje vseh treh do upodabljanja vidnega sveta je enako, tako da se nam zde kot tri variante istega napeva. Mogoče je, da je slikar Bolfgangus, predstavnik tiste, doslej v naši umetnostni zgodovini še ne prav določene komponente, ki jo je dalo našemu takratnemu slikarstvu z Južno Nemčijo lastniško zvezano loško gospostvo, v čigar območju leži Crngrob. Posebno, kar je E. Cevc ugotovil, da je slikar prezbiterija cerkve na Križni gori nad



Sl. 144. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija, Jezus pred Pilatom (Andrej iz Ottinga 1450/60)*

Staro Loko umetniški sorodnik bavarskega slikarstva, posebej Münchna, se vprašujoče oziramo v to smer. Zato tembolj obžalujemo, da je napis v Črngrobu nečitljiv prav v imenu kraja, po katerem se je Bolfgangus imenoval. Vendar naj bo tako ali drugače, gotovo je po zgoraj povedanem, da se je slikar Bolfgangus, kakor več desetletij za njim iz Bavarske poklicani odlični slikar prezbiterija na Križni gori, popolnoma prilagodil posebnemu idealističnemu razpoloženju, ki je značilno za poznogotsko ustvarjanje tako v

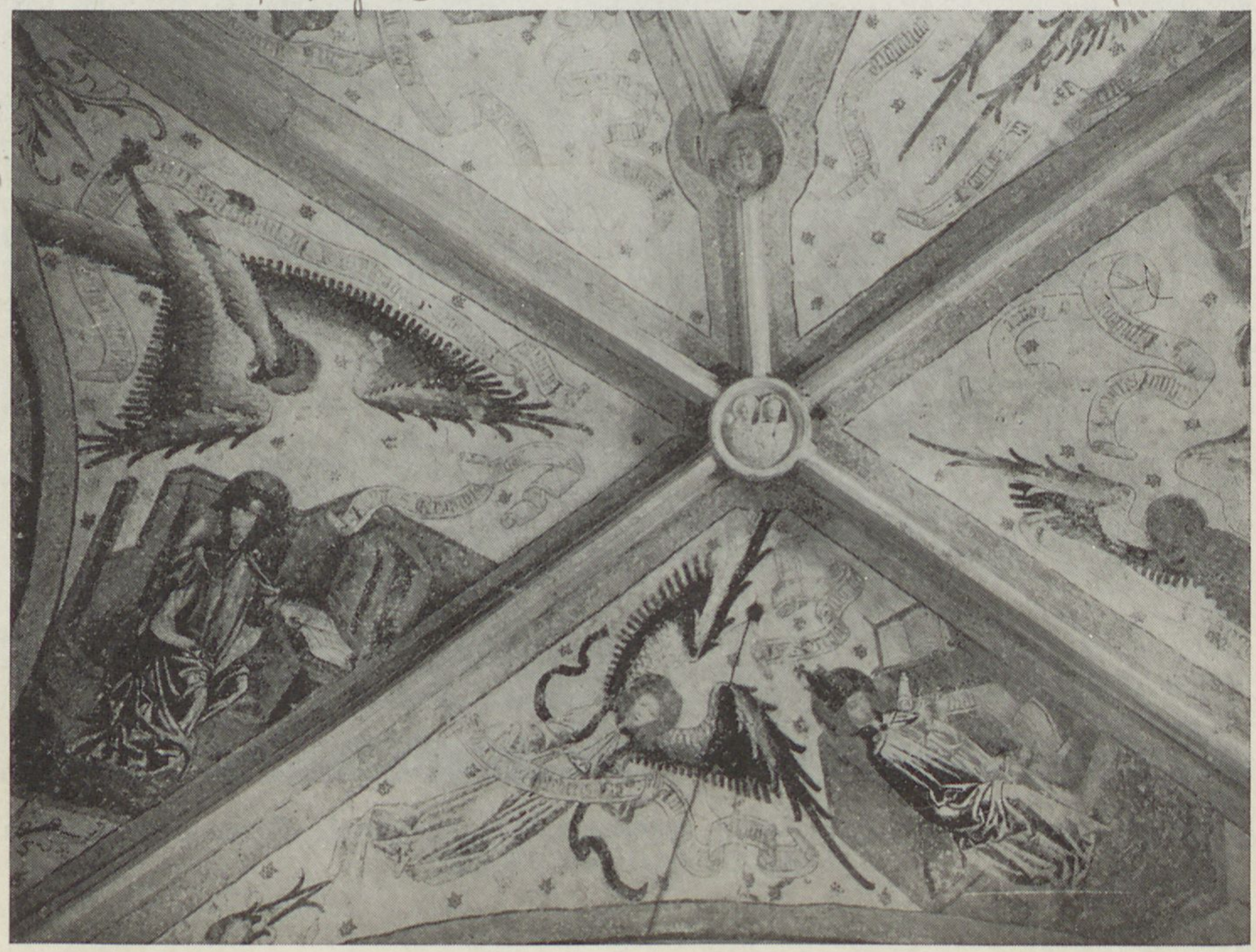
primorsko-kranjski Slovenji kakor v sosednji Koroški, in tako postal v polnem smislu naš slikar.

Odkritje fresk v prezbiteriju cerkve na Jamniku nad Kropo pa je naše znanje o njem ali vsaj o njegovi vlogi v našem slikarstvu precej obogatilo. Gre za poslikani prezbiterij kranjskega tipa, ki pa se ikonografsko toliko razlikuje od posebne kranjske oblike, da so Kristusu-Kralju slave ob simbolih evangelistov dodani tudi zahodni cerkveni očetje in angeli. Slike na stenah so nad dekorativnim pritličjem razdeljene v dva pasova, katerih glavni predstavlja pod arkadami stoječe apostole, zgornji v podločjih sten pa dopasne svetnice in svetnike z Marijo z Detetom nad vzhodnim oknom. Ikonografsko ta prezbiterij popolnoma ustreza prvotnemu čistemu tipu, kakor ga poznamo iz del Janeza Ljubljanskega. Kralj slave zavzema še svoje izhodiščno mesto na oboku apsidalnega zaključka prostora, ikonografska obogatitev programa za ostali obok pa kaže na vpliv od soške strani, ki je prav v loškem okolju, kakor smo že večkrat poudarili, naraven. Freske na Jamniku so tako sorodne delu slikarja Bolfganga, da jih brez obotavljanja lahko pripišemo njegovi delavnici, potrjujejo pa še bolj tudi misel, da ni istoveten z maškim mojstrom.

Mojster Bolfgangus je s svojo problematiko prav gotovo pomemben prispevek naši umetnostni zgodovini poznega srednjega veka.

Goropeč obok!

* 1470/75 naslednik Bolfgang.



Sl. 145. *Goropeč pri Ihanu, c. sv. Miklavža, obok prezbiterija (3. četrt. XV. stol.)*

VINCENC IZ KASTVA

Blizu Berma v Istri stoji stara, iz rezanega kamna zgrajena, za istrsko srednjeveško stavbarstvo značilna cerkvica svete Marije na Škriljinah. V njej se je ohranil eden največjih in najpomembnejših ciklov gotskih stenskih slikarij vse Istre. Osrednja vloga tega spomenika v zgodovini istrske lokalne slikarske šole, ki se je enako pomembno uveljavila v hrvatski Istri kakor v slovenski in je njen vpliv našel odmev celo na Gorenjskem, nas opravičuje, da Škriljine in njihovega mojstra prikljućimo tudi pregledu poznogotskega slikarstva v Sloveniji.

Napis v gotski frakturi nad stranskim vhodom v južni steni, ki je že skoraj popolnoma izbrisan, nam v latinskem jeziku pove, da je te slike naslikal po naročilu beramske bratovščine blažene Device Marije na čast Jezusu, njegovi materi Mariji in vsem svetnikom mojster Vincenc iz Kastva, ki je delo dovršil leta 1474 v mesecu novembru, osem dni po svetem Martinu.

Cerkev je bila nekdaj vsa poslikana, vendar so se v prezbiteriju ohranili samo malopomembni ostanki in nam zato tudi ni mogoče določiti celotnega prvotnega ikonografsko simboličnega sestava poslikave. Da se je zamisel naslanjala na izročilo srednjeveške slikane cerkvene prostornine, nam dokazuje ladja, ki je po bogastvu naslikanih tem daleč okrog ena najbogatejših. Tudi slike na slavoloku so z majhnimi izjemami uničene, dobro pa sta se ohranili zahodna, južna in severna stena ladje. Naslikani prizori so razvrščeni nad nefiguralnim pritličnim pasom v dveh vodoravnih vrstah. Na zahodni steni 156–
vidimo v zgornji vrsti Mrtvaški ples, v spodnji pa levo od vrat Adama in 160
Evo, desno Kolo sreče, ki ga je, žal, deloma uničilo novejše okno. Na severni steni so naslikani v zgornjem pasu od zahodne stene do okna pred slavolokom Trije kralji na pohodu in pri počastitvi Novorojenca, desno od okna je Zadnja večerja. V spodnjem pasu pa so od leve proti desni tile prizori: Hudič skuša Jezusa v puščavi, skupina sv. Lenart, sv. Apolonija in sv. Barbara, sv. Martin deli plašč z beračem, sv. Jurij, Jezusov vhod v Jeruzalem, Oljska gora in Judov poljub. Na južni steni je gornja vrsta posvečena Marijinemu življenju. Od leve proti desni se vrste Marijino rojstvo. Vstop Marije v tempelj, Marijina zaroka z Jožefom, Oznanjenje, Obisk pri teti Elizabeti, Jezusovo rojstvo in Darovanje v templju. V spodnji vrsti si sledijo od leve proti desni Janez Evangelist in Florijan, Jezusov krst v Jordanu, Dvanajstletni Jezus v templju, Nadangel Mihael, Boštjan, Beg v Egipt in Pokol nedolžnih otrok. Osnovna misel poslikane ladje je osredotočena na Marijino življenje, kar je bila nedvomno posebna želja naročnika, bratovščine blažene Device Marije v Bermu. V krog Marijinega življenja spada tudi slika sv. Treh kraljev, medtem ko ostale kažejo prizore iz Kristusovega življenja in trpljenja. V razvrstitvi opažamo sledove davnega, nam znanega izročila, po katerem je misli na smrt, izvirni greh in ničevost človeških dejanj in nehanj na zemlji posvečena tematika zahodne stene, kjer je navadno Zadnja sodba, na severni steni pa prevladuje velika kompozicija zgodbe



Sl. 146. *Goropeč pri Ihanu, c. sv. Miklavža, notranja stran slavoloka, Pametne device (3. četrt. XV. stol.)*

Treh kraljev. Kar zadeva uničeno slikarijo v prezbiteriju, je vsaj za obok nedvomno, da je vseboval Kralja slave, Sodnika ali Prestol milosti.

Če opisani sestav primerjamo s tistim, ki je skoraj stalen v slovenskem gradivu, opazimo nekaj zanimivih posebnosti: Mrtvaški ples in Kolo sreče. V slovenskem gradivu poznamo Mrtvaški ples samo v Hrastovljah, Kolo sreče pa na fasadi v Godešiču. Alpskemu vzdušju sicer ti dve temi nista neznani, vendar pa nekam bolj ustrezata krogu srednjeveških italijanskih predstav. Posebno Mrtvaški ples srečujemo kar nekam značilno v stenskem slikarstvu obmejnega pasu med srednjo Evropo in severno Italijo tako v Istri, na Koroškem in nazadnje na južnem Tirolskem. Zato se nam ne zdi slučajno, da so na Škriljinah na zahodni steni nadomestili Sodbo z ikonografsko bolj zapletenim, vsebinskemu jedru Sodbe sicer ustreznim, pridigarsko bolj nazornim konceptom, s sliko Izvirnega greha, s Kolesom slepe usode, ki ravna človeka po potu skozi življenje in z usodno neizbežnim Mrtvaškim plesom, ki vse ljudi vodi k istemu koncu.

Dočim se vse ostalo, kar vidimo v tej cerkvi, ikonografsko sklada s splošno veljavnim v tem času, pa vzbujajo ikonografovo posebno pozornost Mrtvaški ples in Trije kralji. Mrtvaški ples je predstavljen na način, ki je za te vrste slike v drugi polovici XV. stol. navaden, kot ples vrste parov, ki jih sestavljajo okostnjaki in zastopniki vseh stanov človeške družbe, melodijo pa jim

igra smrt. Na beramski sliki sedi na desni k parom obrnjen okostnjak s perjanico in z vihrajočimi trakovi na glavi in igra na dude. V prvem paru pred njim pleše okostnjak, ki trobi na trobento, s papežem, ki se nekam obotavlja in drži v desnici svoje zadnje upanje, veliko mošnjo denarja. V drugem paru sta okostnjak, ki trobi na rog, in kardinal, v tretjem okostnjak, ki brenka na mandolino, in škof, v četrtem kralj z okostnjakom, ki trobi na rog, v petem okostnjak in kraljica, v šestem okostnjak s koso in debel krčmar s sodčkom v desnici, v sedmem okostnjak in otrok, v osmem okostnjak s trobento in star romar, v devetem okostnjak z lokom in vojak, v desetem končno trgovec v svoji prodajalni, iz katere ga vodi okostnjak ter se ne meni za kup denarja, ki mu ga trgovec kaže kot odkupnino. Postanek te ikonografske naloge z izrazito pridigarskim značajem, ki je v Hrastovljah še bolj jasno izražen, je nepojasnjen. Nekateri mislijo, da je izvir iskati v igri, ki je obravnavala ta predmet, drugi sodijo, da se je Smrtni ples razvil iz legende o treh živih in treh mrtvih, ki so jo tudi večkrat slikali. Najverjetnejša je zveza z legendo sv. Makarija, na kar kaže francoski in italijanski izraz za te vrste slike, »dance macabre«, kar izvajajo iz Makarijevega imena. Da je imelo verjetno prav pridigarstvo, ki je razvilo prvotno izročilo in ga dopolnilo z motivom plesa s smrtjo, veliko vlogo pri likovnem nastanku teh predstav, moremo sklepati tudi iz dejstva, da začenja mnogo teh plesov postava, ki jo napisi označujejo kot pridigarja, v angleškem primeru celo s pridevkom Machabree, kar nas vodi zopet nazaj na Makarijevo videnje.

Tudi slika Treh kraljev vzbuja zaradi nekaterih nenavadnih sestavin posebno pozornost in je važen moment v presojanju nekaterih vprašanj v zvezi z istrsko lokalno šolo. Kakor je bilo od srede XIV. stoletja skoraj obvezno, je tudi Vincenc rešil svojo nalogo v obliki slovesnega viteškega konjeniškega pohoda, obogatenega s številnimi žanrskimi in anekdotnimi opazovanji. Z bogato domišljijo je razpredel med Jeruzalem, kjer so se kralji pravkar poslovili s Herodom, in Betlehem, kjer se je dogodilo čudo rojstva Odrešenika sveta, povest o potovanju kraljev v Betlehem in o poklonitvi Novorojencu. Na desnem koncu vrste sedi pred hlevcem na sedežu Marija s krono na glavi in z Detetom v naročju. Pobožno opazuje iz ozadja Jožef, kako pozdravljajo Dete kralji, stoječi pred njim. Dete sega po daru starega kralja, ki je spoštljivo pokleknil. Na levo od tega prizora vidimo najprej od številnega spremstva obdanega starega kralja, ki jaha skozi pokrajino. S prav bogatim spremstvom mu sledi v sredi vrste drugi kralj in z levico kaže na zvezdo; nič manj sijajno ni obdan od konjenikov tretji kralj, ki na mostu pred Jeruzalemom sega Herodu, ki je obrnil konja nazaj v mestna vrata, za slovo v roko. Ta osnovni sestav slike, ki ustreza več ko stoletnemu izročilu, se pa vendar prav bistveno razločuje od večine naših slik te teme po tem, da je slikar ločil prizor poklonitve od pohoda, ki sta sicer največkrat združena v enoten dogodek. Navadno se poklanja samo stari kralj in stoji njegov konj med spremljevalci na čelu sprevoda prazen, ostali del sprevoda pa se pomika od Jeruzalema proti Betlehemu. Vincenc pa je naslikal vse tri kralje na potu, na desni pa dodal še samostojno sliko poklonitve, kakor jo pogosto v raznih spremembah srečujemo v slikarstvu XV. stol. Druga posebnost te kompozicije pa je, da je slikar porabil vse bogastvo svoje žive domišljije, da je s čim več posameznimi opazovanji iz življenja obogatil povest o legendarnem potovanju Kraljev. Ta svoja opazovanja je vplel tako v sprevod sam kakor v prizore, ki jih je upodobil pomanjšane pod nogami konj na tleh, in od katerih nekateri nimajo niti posredne zveze z glavnim dogodkom slike. Tako opazimo za klečečim starim kraljem majhnega paža, ki odvezuje kralju ostrogo na levem čevlju. V spremstvo kraljev so

Goropeč 1

*
1470/75
Marledi
Boff.



Sl. 147. *Goropeč pri Ihanu, c. sv. Miklavža, obok prezbiterija, angel z glasbilom (3. četrt. XV. stol.)*

vpleteni razen trobentačev spredaj tudi dva bobnarja, dva moža, ki brenkata na mandolini, lovec s sokolom na roki, jezdec, ki se obrača na konju, da je viden s hrbta, in nazadnje zamorec, ki pije iz čutare. Tla, koder jezdijo kralji, so vsa posejana z dekorativno razpostavljenimi, a po naravi posnetimi cvetlicami, vmes vidimo ptice, jezero z ladjami in racami, kokljo s piščeti, petelina, lovca, ki vodi štiri pse na vrvici, in zajca, ki beži pred njim, pse, ki napadajo sedečega medveda in dva prizora iz živalske basni: petelin vleče

* 453 Bolf



Sl. 148. *Crngrob, romarska c., vzhodna stena severne ladje, Jezusovo rojstvo z Jožefom pri kuhanju (Bolfgangus 1453)*

po lestvi na vislice lisico z vrvjo okrog vratu in zgodbo o lisici in žerjavu, ko žerjav pravkar vtika kljun v steklenico, poleg katere ležita dva hlebčka.

Kakor je iz tega opisa razvidno, ustreza zasnova te slike obliki, ki je bila sredi XV. stol. v Sloveniji splošno razširjena. Razlikuje pa se od ostalih po tem, da uprizarja pohod posebej in poklonitev posebej, posebno pa po izraziti želji, da z likovnim znanjem, ki ga ta slikar obvlada, zajame čim več lastnih opazovanj in z njimi obogati po izročenih vzorih posneto kompozicijo



Sl. 149. *Mače nad Preddvorom, podr. c., severna stena v ladji, leva polovica slike Pohoda sv. Treh kraljev (1467)*

zgodbe. In prav ta slika se nam zdi posebej primerna za to, da spoznamo umetnostno zemljepisni položaj slikarja Vincenca v spomeniškem gradivu njegovega časa.

Gradivo za zgodovino slikarstva, ki se nam je ohranilo v Istri, kaže vse značilnosti položaja med umetnostjo srednje Evrope, ki jo za Istro predstavlja v prvi vrsti Kranjska, torej osrčje Slovenije, in umetnostjo Italije, ki jo v primorskem pasu Istre same in v njenem severozahodnem sosestvu predstavlja v prvi vrsti beneška umetnost. V srednji in v severovzhodni Istri se ta dva značaja neprestano prepletata, tako da pripade ta del Istre umetnostno zemljepisno k širokemu pasu, ležečemu med umetnostnimi središči srednje Evrope in Italije, ki smo ga spredaj karakterizirali. V tem prevladuje sicer srednjeevropski značaj, a se vendarle redko zapre vsakemu vplivu z zahodne strani. V tem ozračju nastane od srede XV. stol. poseben slikarski značaj, ki ga z vso pravico lahko imenujemo istrska lokalna šola.

Glavni spomeniki te lokalne šole se grupirajo okrog dveh slikarskih delavnic iz Kastva pri Reki. Vodja prve je naš Vincenc, glavni spomenik pa freske v cerkvi na Škriljinah pri Bermu, ne daleč od Pazina; vodja druge pa je Janez iz Kastva, ki je l. 1490 poslikal drugi največji spomenik te skupine, cerkev v Hrastovljah v koprskem zaledju. Končna opredelitev te pomembne spomeniške skupine je zasluga hrvatskih umetnostnih zgodovinarjev z B. Fučićem na čelu. Na omenjena spomenika se veže slikarija v prezbiteriju župne cerkve v Lovranu iz 1470—79 in prezbiterij podružnice na Božjem Polju. Izmed domačih pogojnikov te skupine je treba razen slikarij v kapeli sv. Trojice pri župni cerkvi v Žminju iz l. 1471 misliti predvsem na slikarijo v prezbiterju župne cerkve v Pazinu, nastalo okrog 1460 do 1470. Anonimnega avtorja te, za Istro v vsakem oziru izredne slikarije, domnevamo v krogu slikarjev križnega hodnika v Briksnu, predvsem v sku-



Sl. 150. *Mače nad Preddvorom, podr. c., severna stena v ladji, kralj in spremljevalec v razgovoru (1467)*

pini, ki so jo pripisovali Jakobu Sunterju, a gre po ugotovitvah Nikolaja Rasma za Leonharda iz Briksna. Za tako opredelitev te slikarije govore stil in neke ikonografske posebnosti, ki so tipično briksenške. Posrednik je bil najbolj verjetno, kakor je ugotovil B. Fučić, član tirolske plemiške rodbine Phoebus della Torre, ki je upravljal od 1447 do 1478 pazinsko grofijo. Še bliže kastavski skupini kakor omenjeni spomeniki pa je slikar, ki ga je Fučić imenoval »Pisani mojster«. Glavna spomenika te skupine sta ohranjena v slikarijah prezbiterija Marijine cerkve »od Lokvića« in cerkvice sv. Antona pri Dvigradu iz okrog 1484 ter slikarije v ladji Marijine cerkve v Oprtlju. Razen tople pisane barvitosti so za to skupino značilne posebno meanderske stilizacije gub rokavov, ki jih srečamo tudi na Božjem Polju. O zvezi kastavske in »pisane« skupine pričata tudi slikarija v prezbiteriju v Lovranu in prezbiterij podružnice v Seničnem pri Golniku na Gorenjskem. Prav v tej skupini opazimo v cerkvici sv. Antona pri Dvigradu in pri enem izmed Janezovih sodelavcev v Hrastovljah črte, ki govore za kako zvezo s slikarijo v prezbiteriju podružnice v Prilesju v Soški dolini. S Hrastovljami v zvezi so tudi slikarije v Podpeči pri Črnem Kalu in v ladji v Gradišču pri Divači.

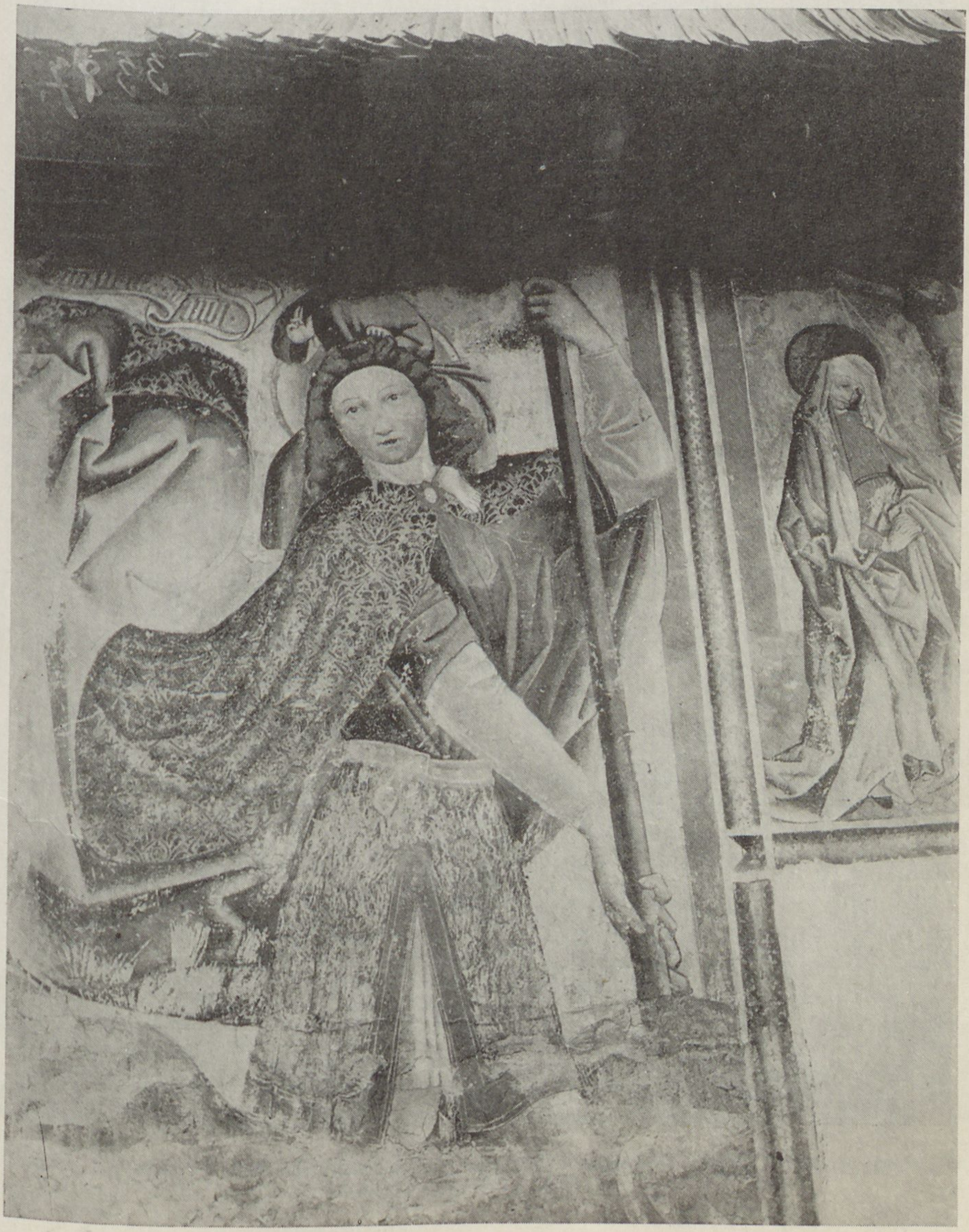
Če se povrnemo k sliki Treh kraljev na Škriljinah, nam bo njen položaj kmalu jasen, če jo primerjamo z nekaterimi sodobnimi spomeniki iste teme v Sloveniji in v Italiji. Iz Slovenije bi vzeli v poštev posebno dve nekako istočasni sliki Treh kraljev, ono iz l. 1467 na Mačah in mogoče nekoliko starejšo na Krtini. Bermsko sliko brez sile lahko postavimo v vrsto teh dveh in mnogih drugih na isti razvojni stopnji ikonografskega motiva se nahajajočih slik v Sloveniji. Bermska slika sicer v ozadju nima hribovja in dolin, ima pa vse bistvene sestavine naših slik v zgoraj navedenih primerih, ki podobno kakor ona, iščejo čim bolj pripovedno obogatitev izročenega ikonografskega ogrodja, le da je istrski slikar to željo ob skromnih sredstvih značilno pretiral. Glavno, kar ga od teh slik loči, so izrazito italijanske obleke kraljev in spremljevalcev. Druži ga pa z njimi v ikonografskem pogledu tudi prav bistvena severnjaška črta, da stari kralj ne poljublja Jezusove noge, kakor je to navadno v Italiji. Vsa slika, kakor jo je naslikal Vincenc na Škriljinah, bi bila mogoča z majhnimi spremembami tudi kje v slovenskem gradivu, ako bi ne bilo oblek, nekaterih obrazov in tako izrazitega nagnjenja k fabuliranju.

Kot primer iz Italije navajamo sliko pohoda in poklonitve Treh kraljev v kapeli nekdanje Medicejske palače v Firenci, ki jo je naslikal v letih 1459 do 1463 Benozzo Gozzoli. Strogi, iz izročila povzeti ikonografski okvir je tu nadomeščen z največjo svobodo in razblinjen z bogastvom postranskih motivov, ki tako po svoji resničnosti kakor tudi po svoji bohotnosti daleč prekašajo to, kar smo opazili v beramski sliki. Vendar pa si težko mislimo, da bi se vpliv te takrat, kmalu po nastanku nedvomno daleč znane slike, ne bil kakorkoli dotaknil našega slikarja in po svoje pomagal njegovi domišljiji. Posebno dekorativno z rožami in živalmi posejana tla pod nogami konj kar nujno spominjajo na nekatere dele Gozzolijeve slike in na italijansko izročilo do Zmagoslavja smrti v legendi o treh živih in treh mrtvih v Camposanto v Pisi iz časa okrog 1350 in drugih podobnih starejših slik. V sprevodu samem pa je posebno jezdec, ki se ozira nazaj in kaže hrbet, tipično italijanski in ga srečamo tudi pri Benozzu Gozzoliju. Prav tako si je domislek s pažem, ki odvezuje staremu kralju ostrogo, težko razložiti brez sodelovanja italijanskih pobud. Primerjaj na primer pri Gozzoliju lovca, ki stopa s konja in podobno.

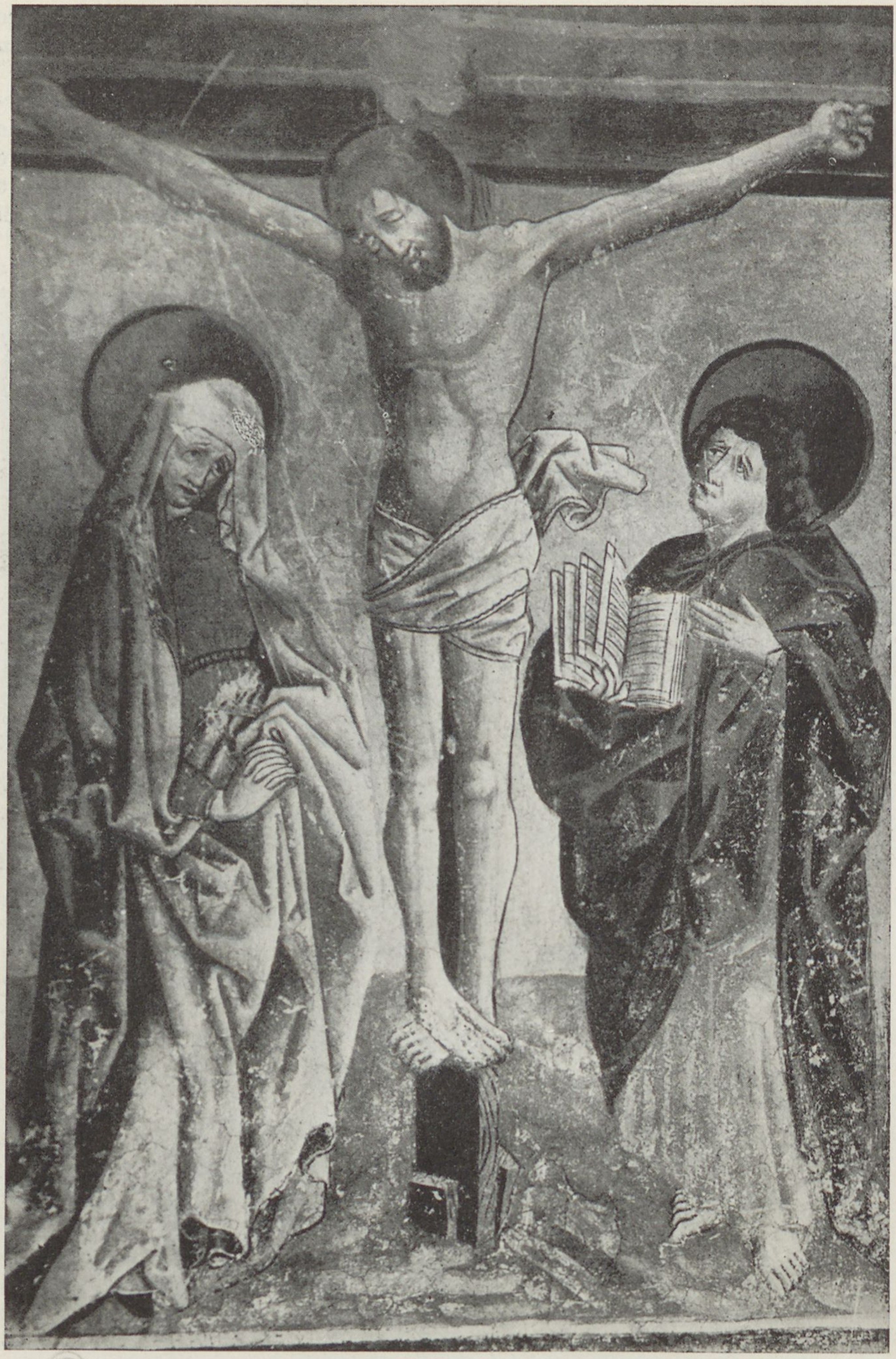
Po povedanem lahko zaključimo glede bermanske slike sv. Treh kraljev, da ustreza po slogu in ikonografskem okviru popolnoma srednjeevropskemu značaju, da pa v celoti, kakršna je, kaže odmev italijanskih slik iste tvarine,

posebno Gozzolijeve. Kolikor ne gre naravnost za prevzem motivov, gre vsekakor za pobudo domišljiji, ki je podobno nalogo reševala v sorodnem smislu.

Če po teh ugotovitvah pogledamo ostale beramske slike, se bomo prepričali, da so omenjene črte značilne kar za celotno Vincencovo delo in ne mogoče samo za sliko Treh kraljev. Z majhnimi izjemami bi vse njegove kompozicije lahko našli naslikane na enak način v katerikoli cerkvi bližnje alpske srednje Evrope. Tisto pa, kar jim daje poseben videz, se izkaže ali



Sl. 151. *Mače nad Preddvorom, podr. c., južna zunanjščina, sv. Krištof (1467)*



Sl. 152. *Mače nad Preddvorom, podr. c., južna zunanjščina, Kristus na križu z Marijo in Janezom (1467)*

Krtina po 1494

*
med 1500
A. iz Kranja



Sl. 153. *Krtina pri Domžalah, podr. c., južna stena, Zadnja sodba (skupina maškega slikarja okr. 1460)*

kot vdor istrskega življenjskega vzdušja in pokrajinskega okolja v prevzete ikonografske sheme, ali pa kot odmev posebnega istrskega umetnostnega razpoloženja. Tako najdemo naslikan na sliki Oljske gore vinograd, na sliki Marijinega vstopa v tempelj stoji na menzi oltarja značilen benečanski trikrilnik, v ozadju slike Obiskovanja tete Elizabete pa je naslikana istrska hribovita pokrajina z gradom in s cerkvami. Isto velja za stavbe in pokrajino na slikah sv. Martina in Vhoda v Jeruzalem ali še bolj za one v ozadju Marijine zaroke. Ni pa ta krajina morda kratkomalo italijanska, ampak je značilna, čeprav le splošno opisana istrska.

Našemu srednjeveškemu okviru nekam tuji so dalje nekateri prizori z množicami. To so predvsem slike Jezusovega darovanja v templju in Marijina zaroka. Način upodabljanja množice, kakor ga srečamo tu, je značilno italijanski in v slovenskem gradivu udomačen že v začetku XV. stol. v delih slikarjev furlanske smeri. To je način, ki je od Giotta dalje stalen za upodabljanje množice kot skupine tesno v vzporednih vrstah druga za drugo postavljenih oseb, katerih glave se v delnih pogledih kažejo v presledkih med glavami sprednje vrste, a vsaka vrsta je nekoliko dvignjena nad sprednjo; mera dviganja pa se počasi manjša, tako da nastane vtis tesno stlačene, številne množice. Sredi XV. stol. se te tesne vrste že močno redčijo, vendar pa imamo zadnje ostanke tega značilno zgodnjerenesančnega načina kot znak slogovne zaostalosti celo pri mojstru kakor je Benozzo Gozzoli v zgoraj imenovanem delu. Sicer pa pozna ta način tudi severno slikarstvo, a ga uporablja bolj poredko, v slogovno nerazvitih delih celo prav do konca gotike v kompozicijah, kjer se pojavljajo množice, kakor na slikah Marije pribežališča kristjanov s plaščem, na slikah prihoda sv. Duha na apostole in podobnih primerih. Sicer pa je v ustvarjanju skupin severna umetnost vselej mnogo svobodnejša in bližja naravi kakor italijanska in moramo vsiljivi pojav množice v zgoraj navedenih slikah pripisati italijanskim vplivom. V starejših, čisto benečanskih slikah na slavoloku župne cerkve v Bermu samem imamo dober primer za to.

Ne samo ikonografsko, ampak tudi po nenavadni obliki svoje prostornine posebna je dalje slika učečega Jezusa v templju. Na vzvišenem, perspektivično pretirano, primitivno in strogo stvarno, skoraj bi rekli kubistično oblikovanem sedežu sedi dvanajstletni Jezus sredi ozadja in uči. Stranici sedeža se širita diagonalno na obe strani navzven in oklepata na sprednji nižji klopi sedečo skupino pismarjev, ki izražajo svoje razburjenje s tem, da mečejo knjige ob tla, trgajo liste iz njih in podobno. Iz ozadja na levi prihajata Marija in Jožef. V slovenskem slikarstvu tega časa srečujemo ta prizor še dvakrat, naslikan obakrat na notranji strani slavoloka zgoraj, in obakrat je, podobno kakor tu, vezan s prenapeto, slikarjevo znanje presegajočo perspektivično problematiko. Že ta zunanja sorodnost slik v prezbiteriju v Bodeščah in pri Sv. Petru nad Želimljem s sliko v Bermu dokazuje, da moramo iskati njen izvir v okviru istrsko-kranjskega slikarstva. Prisiljena sestavnost beramske slike pa nas navaja, ko jo primerjamo z onima dvema, k misli, da je posledica neprikladnega prostora nad slavolokom, kakor pri Sv. Petru, in je bila na Škriljinah prikrojena pravokotni polni ploskvi.

Še dvakrat se pojavi v slikarijah na Škriljinah podobno stremljenje po perspektivični konstrukciji prostornine: v sliki sv. Martina in v Marijinem rojstvu. V prvi je postavljen sveti konjenik na tlakovan trg pred mestnimi vrati. Za slikarstvo Vincencevega časa je ta perspektivično dvignjena prostornina naravnost nezaslišana, čeprav so bila sredstva, s katerimi je ustvarjena, že poprej znana; posebno pogostna so s šahovskim vzorcem perspektivično v globinski razsežnosti opredeljena tla. Še učinkovitejši je po svoji perspektivični konstrukciji prostor z Marijinim rojstvom. Spredaj smo že

omenili, da gre za črto, značilno za furlansko slikarstvo, ki leži, podobno kakor istrsko, na meji med srednjeevropskim in italijanskim. Obakrat se druži iz italijanske renesanse na sever predirajoča težnja po perspektivičnem obvladanju prostora s severnjaško pretirano »grafično« oblikovnostjo, katere vir je v posnemanju grafičnih vzorov in njih posebnih značilnostih.

Če pogledamo sedaj še način, kako oblikuje naš slikar gube oblek, kmalu spoznamo, da združuje, podobno kakor slikar na Mačah, dva medsebojno izključujoča se načina, grafični in poudarjeno plastični. Pri velikem delu Vincencovih slik, posebno pa pri sliki Treh kraljev, prevladujejo strogo navzdol padajoče cevkaste gube ali njih variacije, ki so zelo značilne za italijansko slikarstvo srede XV. stol. posebno tudi za že večkrat imenovanega Gozzolija, pa tudi slikarstvu na severu v drugi polovici tega stoletja niso neznane. Imamo pa razen tega celo vrsto drugih slik, izmed katerih navajamo posebno Jezusovo rojstvo, Marijino oznanjenje, Oljsko goro, pokrivalo na postelji v Marijinem rojstvu in pregrinjalo oltarja na sliki Jezusovega darovanja v templju, kjer se kaže temu prav nasproten način gubanja po notranje neutemeljenem sestavu, ki ne ustreza niti plastični telesnosti, katero pokriva, niti smislu danega giba ali stoje ampak samo svojevoljni, po ploskovito dekorativnih vidikih razdeljeni mreži gub. Način risbe, s katero je bogata igračkasta mreža podana, ustreza toliko načinu, h kateremu je odpor krhkega gradiva prisilil lesorezca, da ga moramo razglasiti kar za posnemanje in prenos grafičnega načina v slikarstvo.



Sl. 154. *Krtina pri Domžalah, podr. c., južna stena, Vstajenje mrtvih, Marija in Janez kot priprošnjika pri Zadnji sodbi (Deisis; skupina maškega slikarja okr. 1460)*

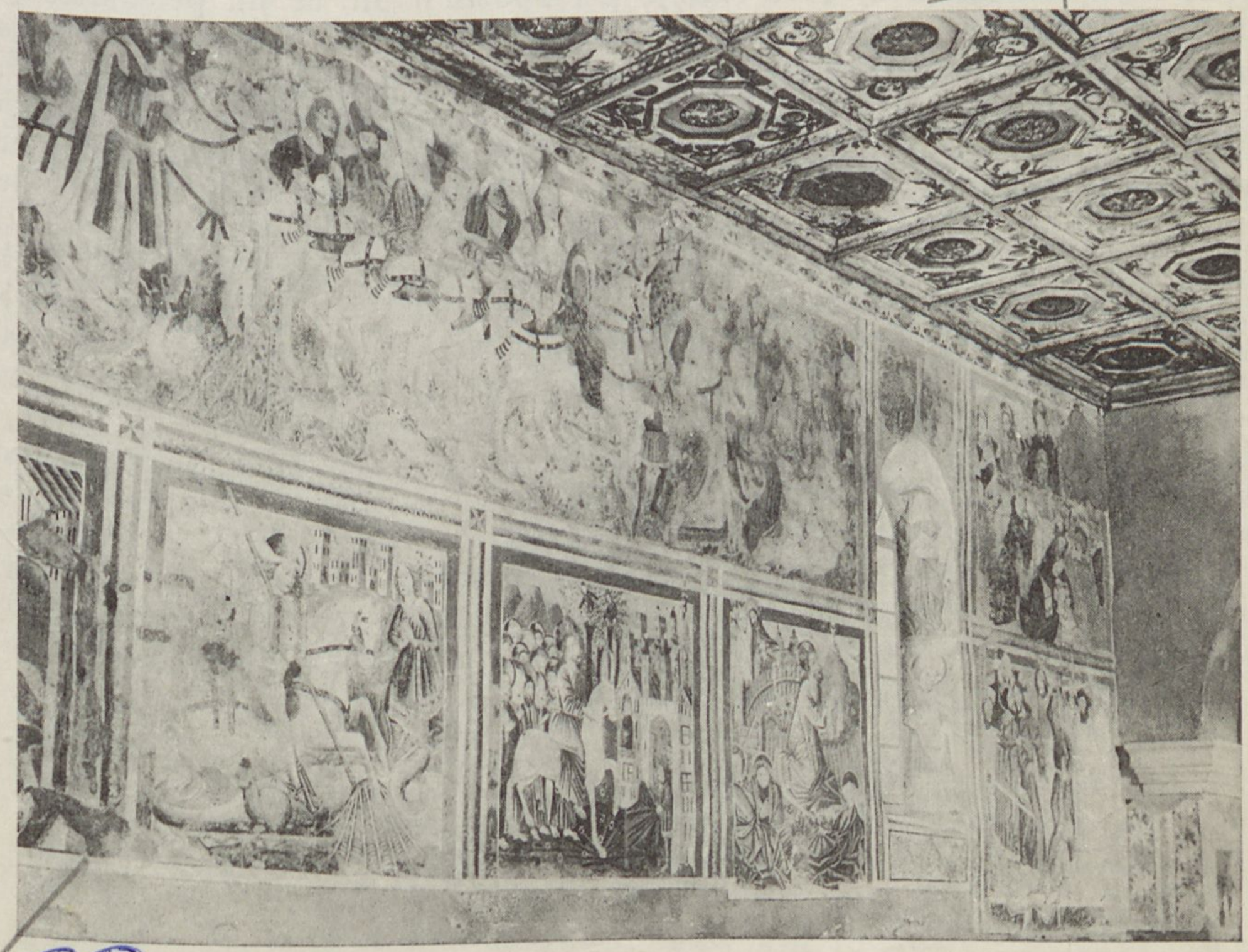
Tako za Vincenca kakor za Janeza iz Kastva in njun umetniški krog so novejša raziskovanja, kakor smo že spredaj omenili, danes tudi konkretno dokazala uporabo grafičnih predlog. To je sedaj tista delavniška zakladnica vzorcev, o kateri smo govorili pri beljaški šoli; tam se je opirala na številne, na potovanjih od delavnice do delavnice nabranih risanih, predvsem kompozicijskih skic, sedaj so pa to tiskarsko razmnožene grafike, ki dopuščajo ustrezno število odtisov, so lahko prenosne, slikarju pa prihranijo čas, ki bi ga porabil z risanjem. Niti poprej niti sedaj pa delavniške zakladnice vzorcev niso suženjsko porabljali. Kombinirali so tako zbrane rešitve po pogojih vsakokratnega naročila, jih prilagajali formatom in lastnemu razpoloženju. V Vincencevem delu je naslon na grafiko evidenten v nekaterih prizorih, ki se prav po tej črti močno razlikujejo od drugih; to velja na primer za Oljsko goro, kjer slikar očividno uživa prav v grafičnem karakterju forme. V treh primerih pa je poraba grafike neposredna: v Judovem poljubu, v Jezusovem rojstvu in v Kolesu sreče. Judov poljub je, kakor je dognal M. Prelog, z majhnimi nebistvenimi spremembami posnet po listu Mojstra z napisanimi trakovi (Meister mit den Banderollen), vendar je Vincenc kompozicijo na desni prilagodil širinskemu formatu s tem, da je dodal skupino štirih vojakov v oklepih. Primer z Rojstvom je nekoliko drugačen: klečeča, bogato s plaščem drapirana Marija, ki s pred prsi prekrižanima rokama časti Novorojenca, klečeči Jožef za njo, pastirjem oznanjajoči angel in štalica ustrezajo grafičnemu listu Mojstra E. S.; razlika pa je v tem, da je desna stran kompozicije obogatena: v grafiki leži otrok gol sam na slami pred Marijo, na sliki pa leži v spletenih jaslih bogato gubano povit, ima križni nimb, voliček se mu približuje in ga greje s svojo sapo, okrog jasli pa kleče štirje angeli in ga častijo. Ta del slike pa je posnet po neki drugi kompoziciji, ki je starejša od Mojstra E. S. in ki jo poznamo v več variantah prav v istrski lokalni šoli in njenem krogu: prvič že v njenem izhodišču v Pazinu, nato pri »pisanem mojstru«, pa zopet v prezbiteriju župne cerkve v Vremskem Britofu. Br. Fučič je dokazal grafično predlogo tudi za Kolo sreče; gre zopet za Mojstra z napisnimi trakovi; porabljen je samo levi del kompozicije s kolesom, trakovi pa so primerno prekomponirani.

Še dve sliki vzbujata v Bermu posebno pozornost — sv. Boštjan in sv. Mihael nadangel. Pri obeh je značilno, da je postava na nekoliko nenaraven način razgibana, vendar vselej tako, da pridejo do veljave njene ploskovito reliefne vrednote in je nekam prisiljena v pravokotni okvir, katerega grozi razdreti. Pri obeh je precej otipljiv italijanski izvir in obe ustrezata okviru podeželskega slikarstva, ki je prevladovalo tudi v primorski Istri. Tudi tu utegne biti posrednik grafika.

Po povedanem se nam pokaže delo Vincenca iz Kastva kot zelo značilen pojav istrskega domačega slikarstva srede in druge polovice XV. stol. in še več, kot eno glavnih oporišč lokalne šole. Za njegovo opredelitev prihajajo v poštev razni momenti: najprej stanje istrskega slikarstva, kakor se zrcali v slikarijah v kapeli župne cerkve v Žminju, v Marijini in Antonovi cerkvi pri Dvigradu in v prezbiteriju v Pazinu. S prvimi ga veže splošni značaj prehoda iz idealizma prve polovice stoletja k realizmu druge polovice, s Pazinom nove težnje, ki pri njem prevladujejo. Prav težnja po vsakdanji ali celo slučajni resničnosti je pri Vincencu bolj razvita kakor v Žminju. »Grafični« značaj, ki tudi v slovenskem gradivu druge polovice stoletja nadomešča neposredni realizem in je prav posebno značilen za več slikarskih del v Primorju (Mati božja na vzhodni steni cerkvice na Goljevici pri Kanalu, angel oznanjenja na slavoloku cerkve na Šilen taboru itd.) in v Furlaniji. Tudi sicer ima Vincencovo delo mnogo skupnih črt s slovenskim gradivom. Šele v tretji vrsti prihaja v poštev vpliv sodobne ali polpretekle



Sl. 155. *Krtina pri Domžalah, podr. c., južna stena, Peklo (skupina maškega slikarja okr. 1460)*



Sl. 156. *M. D. na Škriljinah pri Bermu, severna stena ladje, zgoraj Pohod sv. Treh kraljev, spodaj prizori iz pasijona (Vincenc iz Kastva 1474)*

italijanske umetnosti, ki se javlja v Istri po beneško podeželskem posredništvu in prevaja k četrti, zelo močni sestavini, lokalno istrskemu videzu okolja, ki je v Vincencovem delu izredno opazen. Pogosto je posnet nedvomno po resničnem doživetju te pokrajine, kar za površnega opazovalca še povečuje videz italijanstva slikarij na Škriljinah.

Nobenega dvoma ni, da je bil Vincenc vzgojen v kaki domači delavnici, in sicer ne morda nekje v beneškem kulturnem ozračju istrskega obrežja, ampak v kaki delavnici notranje ali severozahodne Istre. Ta je živela politično in kulturno v okviru alpske srednje Evrope in ji je najbližje zaledje predstavljala Kranjska; tu so se črte srednjeevropskega slikarstva na zanimiv način mešale z beneškimi vplivi. To je ustvarilo posebni istrsko lokalni tip poznogotskega zidnega slikarstva. In prav ta tip predstavlja posebno značilno delo Vincenca iz Kastva v cerkvi Device Marije na Škriljinah pri Bermu.

Vincenc ni bil velik umetnik, ki bi bil zmožen duhovno globlje likovne ustvaritve. Le redko se mu je posrečilo naslikani videz globlje poživiti, čeprav nekaterim njegovim postavam ne moremo odrekati prepričevalne lepote izraza in plemenitosti. Odlikujeta se predvsem Jurij, ki je ves vzvišeno poglobljen v borbi s hudim, in Martin, ki je ožarjen od sija plemenite dobrote. Ne malo moramo Vincenca ceniti tudi zaradi naivne stvarnosti, v katero je zajel istrski krajevni značaj, ki je v ozadju Marijine zaroke kar prepričevalen; prav tako nas prevzame njegovo veselje nad realističnim detajlom, s katerim je v okviru strogega stila podal v cvetlicah in živalih pokrajine pod nogami konj Treh kraljev dokaz naivnega veselja nad prirodo. Predvsem pa je Vincenc občudovanja vreden mojster krasilne umetnosti. Po tem so njegove freske na Škriljinah danes mednarodno znana turistična privlačnost Istre. Kljub temu, da njegovo znanje pri upodobitvah, če jih presojamo po kriteriju resničnosti, pogosto kar porazno odpove, je moč njegovega strogega, skromnim ustvarjalnim možnostim ustrezajočega stila tolika, da celota poslikave v prostoru ladje, če se vživimo vanjo od strani prezbiterija, kjer bi bila celota pretrgana, če bi se usmerili v to smer, ne napravi samo kar zelo zadovoljiv, ampak visoko monumentalen vtis, s katerim polnovredno sodeluje baročni poslikani leseni strop. Tako celota v svojem barvnem učinku resnično zapoje. V tej prek sten enakomerno preprezajoči se celoti, ki v sliki Treh kraljev živo spominja na dobro, figuralno okrašeno preprogo, gledalec prezre vse nadrobne pomanjkljivosti in vidi samo veliki prosti ritem barvnega valovanja, v katerem se očem odkrivajo glavne postave prizorov na ploskvi stene in so v svojem pojavu, kakor sv. Jurij, sv. Martin, Marija v sliki rojstva, angel in Marija v sliki Oznanjenja, sv. Mihael in sv. Boštjan tako avtonomne, da silijo prek krasilnih delilnih pasov in okvirov, podajajoč si roke v tisto višjo celoto, ki je je zmožna samo resnična umetnost. Tu pa prehaja celota teh poslikanih sten formalno v nekako reliefno tkivo oblik, ki žive v ozkem prednjem pasu pred drobno živahnim ozadjem, kakor pri naštetih in posebno še pri slikah Oljske gore, Marijinega Oznanjenja in Jezusovega vhoda v Jeruzalem.

ANDREJ, SLIKAR IZ OTTINGA

V cerkvi sv. Duha v Slovenjem Gradcu je naslikan na severni steni prezbiterija pasijon, ki obsega sedemindvajset prizorov iz trpljenja Kristusovega. Zraven na pritličju slavoloka je votivna slika, predstavljajoča kleče-čega moža v sodobni noši, z rožnim vencem v sklenjenih rokah in s trakom z latinskim napisom: »Ti, ki si za nas trpel, usmili se nas!« Za njim kleči s sklenjenimi rokami njegova žena, za obema pa stoji s pokroviteljsko kretnjo angel in se dotika njunih ramen. Pod sliko je deset vrst nemškega, v gotski frakturi pisanega napisa, katerega zadnjih šest vrst je deloma uničenih, a je vsebina vendarle popolnoma jasna. Poroča nam, da je Andrej, slikar iz Ottinga, dovršil to slikarijo v petek pred sv. Janezom v enem izmed let desetletja 1450 do 1460 (prav zadnja številka letnice je uničena). Napis priporoča vsem, ki bodo to slikarijo ogledovali, naj zmolijo očenaš, zdravamarijo in vero v čast božjo in čast Kristusovega trpljenja v tolažbo vsem vernim dušam in za poboljšanje živih, ki so slikarijo naročili. Da votivna podoba nad napisom ne predstavlja slikarja, ampak naročnika dela, je jasno, ker



Sl. 157. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, severna stena ladje, Pohod sv. Treh kraljev (Vincenc iz Kastva 1474)*

Škrilje



Sl. 158. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, severna stena ladje, basen o lisici in žerjavu (Vincenc iz Kastva 1474)*

poleg klečečega moža ni takozvanega umetniškega grba. Ime slikarjevo je v napisu prav pri označbi kraja nekoliko poškodovano, kar je vzrok, da so ga raziskovalci poprej različno brali in da dobiva Andrej v znanstveni literaturi, kakor smo prepričani, šele sedaj končnoveljavno, tretje ime. Prvi je bral Avguštin Stegenšek Ottog, torej Otok, kar se je izkazalo za nemogoče že zaradi tega, ker je kljub dvema »t« ostala ena navpična črta neupoštevana. Pozneje je pisec teh vrstic popravil to branje v Ostrog, kar je resnično izrabilo vse črte napisa in se zdelo posebno pri kontroli po fotografiji prepričevalno. To ime je potem obveljalo, dokler ga pisec pri ponovni preiskavi originala ni sam popravil leta 1934 v Otting. Domnevni »st« se je namreč izkazal kot nedvomni dvojni »tt«, sumljivo daleč na desno potegnjeni konec vrha črke »s« pa se je izkazal za piko na »i«.

Pasijon slikarja Andreja pokriva od vrha do pritličnega nevtralnega pasu troje polj severne stene prezbiterija. Ta polja so razdeljena med seboj
141– po polstebrih arhitekture, zgoraj pa šilasto zaključena z arhitekturo obokov.
144 V tem okviru je stena razdeljena vodoravno vselej na pet pasov, navpično pa v dva dela. Tako nastane v vsakem polju osem pravokotnih okvirov in enotni šilasti vrh nad njimi, kar da devet slik za vsako polje. Celota vzbuja vtis med arhitekturo razpete poslikane preproge. Enakomerna razdelitev na skoraj kvadratične dele pa vzbuja spomin na pasijonske slike takozvanih »postnih prtov« (Fastentuch), s katerimi so v poznogotski dobi in deloma še do naših dni v postu prekrivali oltarje in so se nam dobri primeri ohranili na Koroškem na Krki, v Vovbrah in drugod. Domneva, da bi bil temu, kakor bržkone še kakemu poznogotskemu slikanemu pasijonu za vzor postni prt, se kar sama ponuja.

Slovenjegraški pasijon obsega sedemindvajset prizorov, ki se pričenjajo z obujenjem Lazarja in končajo s prihodom sv. Duha na apostole. Že iz tega vidimo, da gre za dobro premišljeno, vsebinsko zaokroženo vrsto podob, od katerih prva kaže na delovanje Odrešenikovo na zemlji, ki je vzbujalo jezo njegovih farizejskih nasprotnikov, zadnja pa zmagoslavno pot njegovega nauka v vesoljni svet, ki je sramotna smrt na križu ni mogla zavreti. Vrsta podob je tale: 1. Obujenje Lazarja, 2. Posvetovanje velikih duhovnikov z Judom zaradi izdaje, 3. Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem, 4. Izgon kupcev iz templja, 5. Jezus in grešnica, 6. Veliki duhovni izplačujejo Judu dogovorjeno vsoto, 7. Zadnja večerja, 8. Oljska gora, 9. Judov poljub, 10. Kaifa si raztrga obleko, 11. Jezus pred Herodom, 12. Jezusa bičajo, 13. Jezusa kronajo s trnjevo krono, 14. Ecce homo!, 15. Pilat si umiva roke, 16. Jezus sreča žalostno mater, 17. Simon pomaga Jezusu nositi križ, 18. Jezusa pribijajo na križ, 19. Prizor z Longinom, 20. Snemanje s križa, 21. Žalostna mati z mrtvim sinom v naročju (Pietà), 22. Polaganje v grob, 23. Zapečateni grob, zastražen s spečimi stražarji, 24. Vstajenje, 25. Noli me tangere!, 26. Vnebohod, 27. Prihod sv. Duha.



Sl. 159. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, južna stena ladje, Beg v Egipt (Vincenc iz Kastva 1474)*

Slovenjegraški pasijon ima več izrednih značilnosti, zaradi katerih zavzema odlično mesto v slovenskem srednjeveškem slikarstvu. Prva taka črta, ki se uveljavlja pri gledalcu, še preden se je poglobil v vsebinsko in formalno bitnost tega dela, je izredna prilagoditev celotne slikarije arhitekturnim pogojem prostora, kjer se razvija. Njegov stilistični značaj je kljub prostorninsko pobudnim elementom večine kompozicij tako dosledno ploskovit, da smo ga spredaj primerjali kar s poslikanim prtom, preprogo, razpeto med aktivne sestavine arhitekture, da pokrije in krasi njene počivajoče, samo vrzeli sestava aktivnih ogrodij stavbe zatrepajoče dele. Ta ustreznost mirnemu stanju sten se javlja tako v mrežastem, na plitev prostorninski pas omejenemu tkivu celote, v katerem se figuralne sestavine dogodkov enakovredno pojavljajo pred gledalcem, kakor tudi v likovni zgradbi posameznih prizorov, kompoziciji.

Tej idejni podrejenosti slikarije arhitekturnemu okviru se pridružuje tudi njena barvna stran, ki je na prvi pogled enostavna in hladna, ki pa pri bližnjem gledanju oživi kot dobro pretehtan pojavni svet sinjih, zelenih, bledordečih, lilastih in rumenih tonov. Mrkost celote posebno povečujejo hladno sinja ozadja in pa dejstvo, da je prvotno živordeča barva s časom potemnela. Kljub temu pa še danes to na prvi pogled hladno celoto rešuje s svojo toplino rumena, v celoto precej enakomerno vtkana sestavina. V svojem učinku zadržani, naravnost iskano intimni barvni pojav te slikarije se druži s hladno, a materialno prepričevalno rožnato barvo kamnitne okvirne arhitekture v naravnost plemenito popolnost.

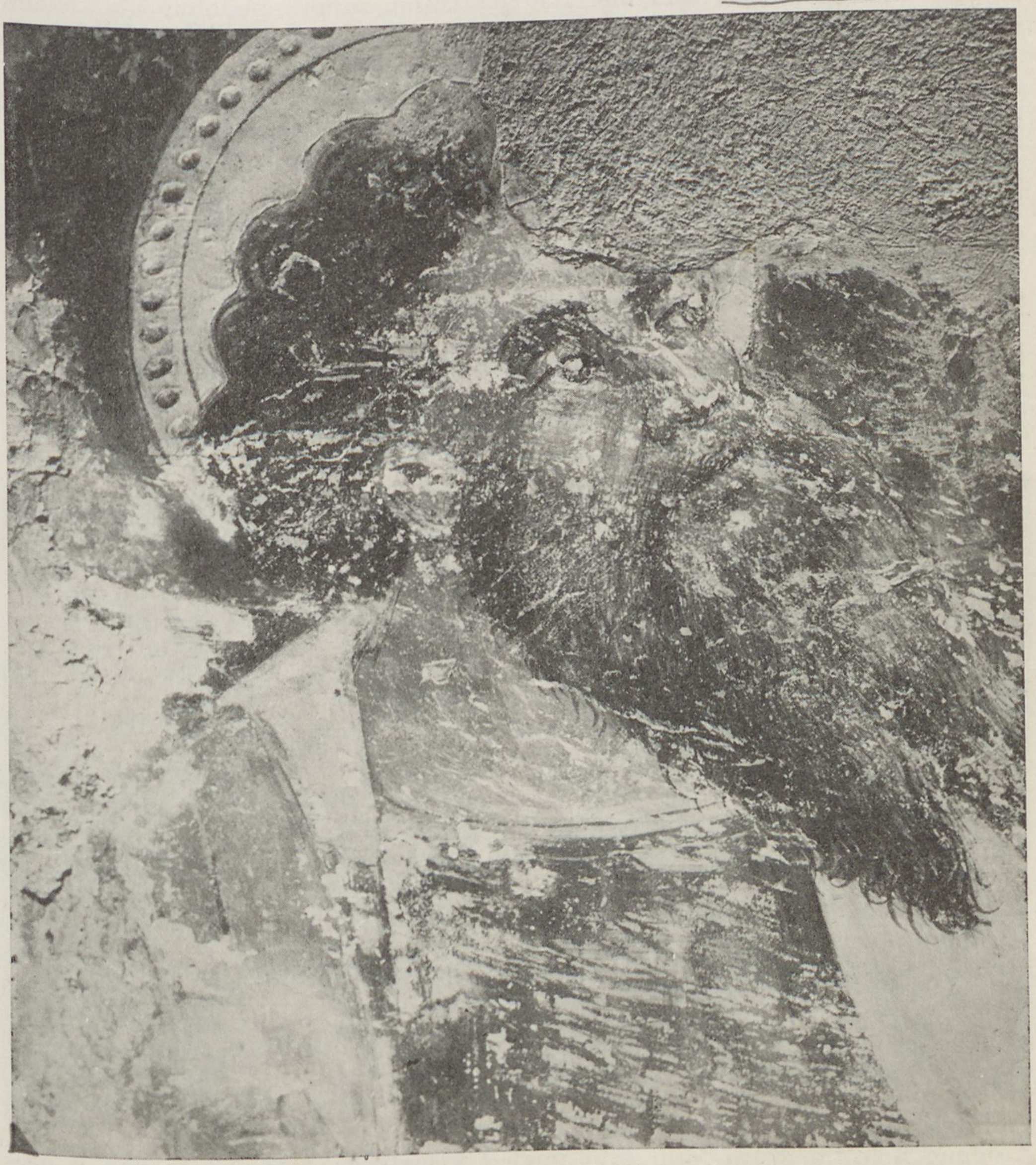
Posebno pa občudujemo v teh slikah bogastvo izraza, in to tako zunanjega, ki se javlja v kretnjah in sestavu oseb, kakor na drugi strani duševnega izraza, življenjske vsebine upodobljenega, katera se javlja v izrazu obrazov. To nas tembolj preseneča, ker slikar kar po vrsti in z neko naslado ob vsakdanji resničnosti uporablja grde, za globlji duševni izraz malo primerne obraze. Celo obrazoma Kristusa in Marije manjka tista nevsakdanja milina, ki smo je sicer vajeni.

Značilno za to delo je tudi, da ga v vsem obvladuje fabulistični, pripovedni in nabožno meditativni, pobožnemu razmišljanju služeči značaj. Da tega v čim večji meri doseže, mu naš slikar strogo podredi vse druge ozire. Predvsem mu pri tem služita omejitev prizorišča in osredotočena kompozicija prizorov. Vsak prizor tega pasijona učinkuje kot dobro naštudiran prizor na sceni gledališča. Podobno kakor tam s kulisami, ograja tudi tu slikar prizorišče z nekaj v raznih pogojnih oblikah se ponavljajočimi predmeti, ki zadoščajo, da doseže vtis primerne globine točno omejenega prostora, pa tudi zadostno označi kraj, kjer se dogodek vrši. Ako se dogodek vrši v prosti naravi, zapre pogled v globino s kako kulisno, od strani v prostor pomaknjeno arhitekturo ali z zastorom ali vrsto gričev. Tako je v sliki Izgon kupčevalcev iz templja pomaknjen v diagonali od leve proti desni v globino jeruzalemski tempelj, iz katerega stopa, energično vihteč bič, Jezus in prevrača mizo menjalčevo, na desni pa se gnetejo k robu slike odhajajoči kupci, katerih prvi v ozadju, ki se zaničljivo obrača nazaj, zapre še zadnji nezakriti del pogleda v globino. Prav ta slika je izredno značilna za živahno pripovedno domišljijo slikarjevo in za način, kako za pripovedno učinkovitost izrablja prostorninski položaj. Kljub dozdevno primitivnim sredstvom, s katerimi je slikar ustvaril podobo dogodka, se mu je posrečilo dati prizoru vso napetost, ki se izraža v energiji svete Jezusove jeze in v strahopetnem izmikanju kupcev pred udarci; le najprednejši, ki ga udarec ne more več doseči, je pokazal pogum s tem, da se je Jezusu zasramovalno spačil. Dogodku, kakor ga je s svojimi nerealističnimi sredstvi upodobil naš slikar, moramo priznati veliko mero psihološke poglobljenosti.



Sl. 160. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, zahodna stena, Mrtvaški ples (Vincenc iz Kastva 1474)*

Podnanos c. 1480



Sl. 161. *Podnanos, stari prezbiterij župne c., glava svetnika (sreda XV. stol.)*

V primeru Ecce homo! je slikar dosegel vtis zaprtega prostora s tem, da je podobno, kakor tam tempelj, tu postavil v diagonalo od desne proti levi, kulisno v globino, sprednji del Pilatove palače z lopo, s katere kaže Pilat bičanega Jezusa. Kolikor pa ta stavba ne zapre pogleda v ozadje, ga je slikar zakril na levi z nazobčanim obzidjem. V prizoru pred Herodom je desno polovico zakril z zastorom, levo pa zaprl s tesno vrsto množice. Sploh si rad pomaga s takimi množicami, ki jih, kakor tu, razpostavi v ozadju, z njimi omeji pogled v globino. Na tem motivu sta zgrajeni posebno sliki prizora, ko si Kajfa raztrga obleko, in Judovega poljuba. V drugih primerih v isti namen uporablja vrsto gričev z nekaj drevesi, tako v obeh učinkovitih slikah srečanja Marije s trpečim Sinom, dalje v prizoru, ko pribijajo na tleh ležečega na križ, in v izredno učinkoviti sliki, ki predstavlja objokovanje s križa snetega Jezusovega trupla.

Pri dogodkih pa, ki se vrše v notranjih prostorih, porablja naš slikar stari, od Giotta podedovani motiv mnogokotne, zaboju podobno oblikovane prostornine, katere sprednje stene so odprte in visi strop podobno baldahinu nad dogodkom. Tako je oblikovan prostor na sliki Jezusa z grešnico, ki se po prepričevalni dramatični napetosti kosa z izgonom iz templja. V osmerokotnem obokanem gotskem prostoru, ki ima vrata na desni, stoji v sredi spokorno vdana grešnica, ki jo obtožuje bradat farizej. Na levi od njega stoji vzviženo resen in odločen Jezus in kaže v odgovor na obtožbo na tla pred ženo, kjer stoji napisano: »Kdor je brez greha, naj vrže prvi kamen.« Ogorčenje nad tem odgovorom se bere na obrazih skupine ljudi v ozadju in na desni, ko odhajajo skozi vhod in že kujejo načrte zoper Jezusa. V podobnem prostoru se vrši izplačevanje podkupnine Judu, bičanje in kronanje.

Kakor prostor, kjer se dogodki vršijo, prav tako osredotočena je tudi kompozicija upodobljenih dogodkov samih. Slikar izrabi vselej vse momente, ki morejo živahnost dogajanja obogatiti, predvsem pa skrbi za to, da je glavni igralec s svojim nasprotnim igralcem v ospredju ali v ospredju dogajanja. V ozadju ali okrog glavne skupine razvrščeno večje število udeležencev spremlja dogodek z živahnimi, izrazitimi gibi ali izrazi obrazov. Če je Jezus v središču, se prizorišče nagne naprej, udeleženci dogodka pa se v krogu razvrste okrog osrednjega prizora. Dobre primere za to imamo v slikah zadnje večerje, bičanja, kronanja, pribijanja na križ in križanja.

Posebno visoko pa cenimo našega slikarja zaradi dušeslovne poglobitve dogodkov, ki se izraža predvsem v zgovornih gibih in izrazih udeležencev. Poudarili smo ta moment že pri dramatično osredotočenih slikah izgona kupcev iz templja ter Jezusa in grešnice. Ne zaostaja pa tudi v slikah, kjer sreča trpeči Jezus mater in mu Simon pomaga nositi križ.

Nadvse pretresljiva in prav tako zanimiva pa je po globokem izrazu žalosti posebno slika objokovanja s križa snetega Jezusovega trupla. V hriboviti pokrajini sedi v ospredju na levi žalostna Mati božja in drži mrtvo, s krvavimi ranami pokrito Sinovo truplo v naročju, kakor jo navadno predstavljajo v ikonograski zamisli tako imenovane Pità-Žalostne Matere božje, ki so namenjene pobožnemu premišljevanju. Na desni ob njej je skupina štirih oseb, katerih dve, ženski, stojita žalostno v ozadju, z rokami sklenjenimi za molitev, spredaj moči klečeča Magdalena noge Gospodove s svojimi solzami, k njej pa se sklanja od leve strani Janez, jo opira z desnico, z levico pa si pokriva jokajoči obraz. Posebno ta, z roko pokriti obraz spominja naravnost na klasični izraz žalosti najboljših Giottovih slik. Pet oseb žaluje na tej sliki, pet obrazov si je tako podobnih, kakor so si bratje in sestre, a vsak teh obrazov ima svoj posebni izraz, vsaka teh oseb svojo posebno kretnjo. Z vdano bolestjo upira Mati svoj pogled v mrtvega Sina, ki ga ima v naročju kakor nekdaj, ko je bil še nebogljeno dete; z desnico ga opira pri

plečih, da ne omahne nazaj. Ženi v ozadju izražata pol žalost pol pobožno spoštovanje. Magdalena očividno vzbuja spomin na tisti pomembni dan v svojem življenju, ko mu je prvič med maziljenjem s solzami močila svete noge. Edini moški, Janez, pa je popolnoma skrušen od bolečine, saj je umrl tisti, čigar najljubši učenec je bil.

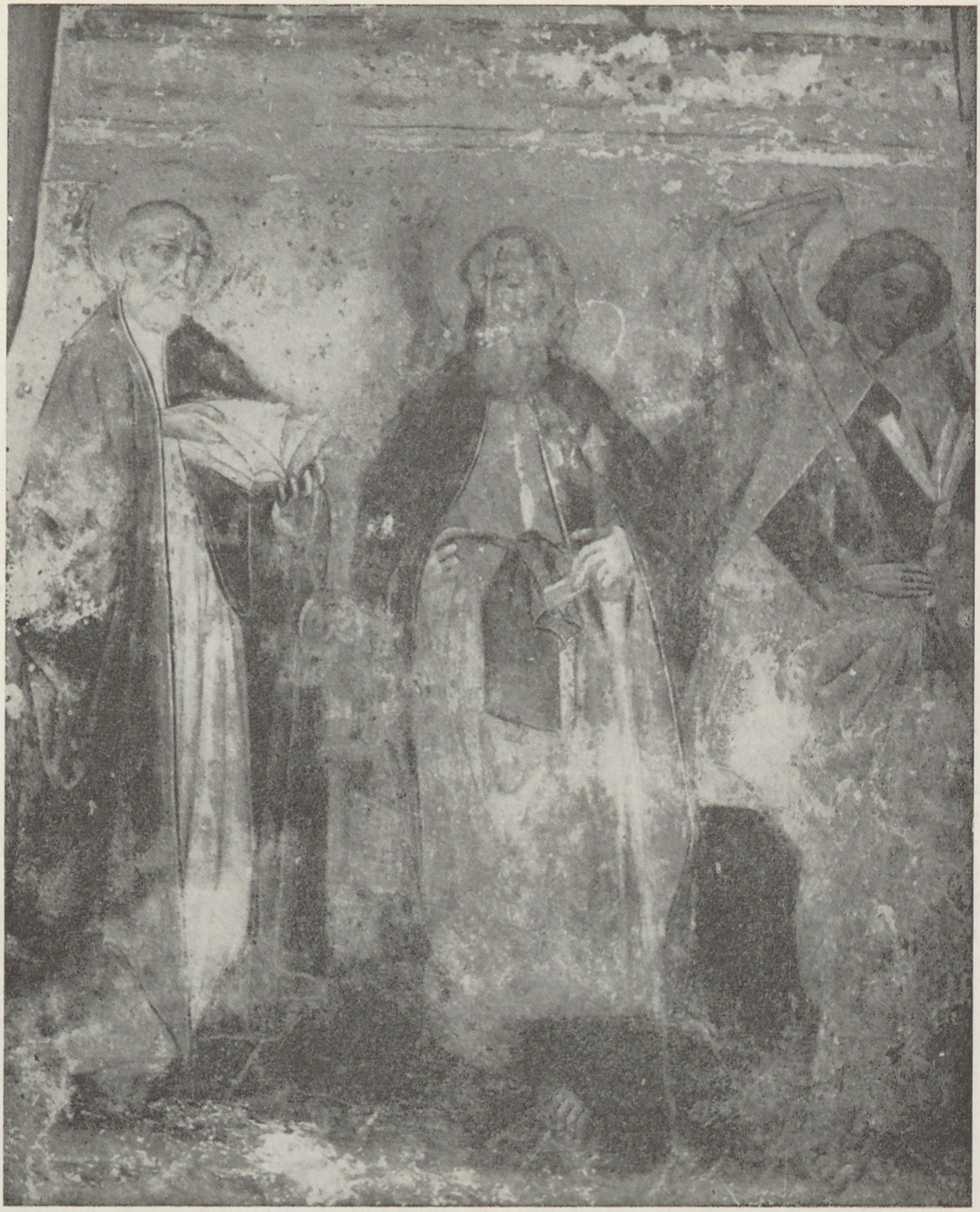
Pri podrobnem razboru njegovega dela se nam odkrije na prvi pogled nevsiljivi in hladni slikar Andrej iz Ottinga kot slikar, ki ga odlikuje velika pripovedna nadarjenost in globoka, versko in duhovno poglobljena izraznost. Pokaže se tudi, da je na videz surovi realizem, ki se izraža v robato nelepih obrazih njegovih oseb, bržkone koncesija razpoloženju časa, ki je bil že usmerjen v vsakdanjo resničnost in se je od pobožno spekulativnega idealizma vedno bolj obračal k mikavnosti vsakdanjega življenja. V tem naziranju nas potrjuje posebno votivna slika, v kateri je na slavoloku ob pasijonu naslikal Andrej naročnika slike in njegovo ženo, ki v varstvu angela kleče premišljujeta skrivnost Gospodovega trpljenja. V tej sliki je ustvaril Andrej enega po resničnosti najbolj prepričevalnih portretov, kar se nam jih je v Sloveniji iz srednjega veka ohranilo. Vsakdanja prepričevalna resničnost teh dveh glav se tako izrazito loči od idealno lepe glave angela, ki ju varuje, da ne more biti dvoma, da je slikar v nji posnel resnične ljudi, čeprav je anatomska zgradba glav v bistvu enaka anatomskemu tipu ostalih glav pasijona. V istem osnovnem tipu idealizirana glava angela pa nam dokazuje, da bi bil Andrej zmožen slikati tudi idealno lepe obraze, če bi po svojem globljem teženju ne bil imel za pravilneje upodabljati vsakdanjo resničnost. Toda kljub navidzni neprivlačnosti svojih ljudi se ta severni, nekoliko mlajši sodobnik z uspehom postavlja ob stran največjemu mojstru nabožno idealiziranega izraza, fra Angelicu, ki je umrl l. 1455, nekako ob času nastanka slovenjegraškega pasijona. Na fra Angelica spominja pri Andreju tudi za oba značilna slogovna zaostalost, kajti kljub izrazitemu realizmu obrazov



Sl. 162. *Podnanos, stari prezbiterij župne c., sv. Ahacij (sr. XV. stol.)*



Sl. 163. *Batuje, stari prezbiterij župne c., glava apostola Pavla (italijansko usmerjen slikar zadnje četrtine XV. st.)*



Sl. 164. *Batuje, stari prezbiterij župne c., trije apostoli (italijansko usmerjen slikar zadnje četrtine XV. stol.)*

se giblje Andrejeva umetnost v vseh ostalih slogovnih sestavinah še popolnoma v konvencionalnem okviru gotskega idealizma prve polovice XV. stol. Po močno stopnjevanem izrazu je doseglo srednjeveško slikarstvo v Andrejevem delu v Sloveniji enega svojih vrhov.

Nobenega dvoma ni, da je bil Andrej slikar nadpovprečnih sposobnosti in ne moremo se izogniti vprašanju o njegovem umetniškem poreklu. Imamo pa samo dva kažipota, ki nas moreta približati temu cilju: njegovo ime in značaj njegove umetnosti. Ker nam ime »von Otting« sámo nič točnega ne

pove, bomo dali prednost drugemu kažipotu in še enkrat na kratko poiskali umetnostne značilnosti slovenjegraškega Pasijona. Pripovednost in globoka nabožnost sta brez dvoma osebni lastnosti slikarja Andreja, zato ju tu ne upoštevamo, čeprav nam ga kot umetnika najbolj približujejo prav slike, ki so po tej strani najbolj izrazite, kakor na primer Izgon kupčevalcev iz templja, Jezus in grešnica, Kajfa si trga obleko, Jezus pred Herodom, Kronanje s trjevo krono. Srečanje z Marijo, Simon Cirenski pomaga Jezusu nositi križ, Objokovanje s križa snetega Jezusa in podobno. Važnejše se nam zde čisto slogovne značilnosti, tako že omenjena konservativnost, ki se izraža v prostoru, v katerem se vršijo prizori, v oblikovanju skupin in v značaju pokrajinskega prizorišča, kolikor nastopa v ozadjih. Še važnejša je učinkovita ekspresivnost izraza, ki je psihološko poglobljena; videli pa smo tudi tu, da se na primer na sliki Objokovanja s križa snetega Jezusa naslanja na stoletno tradicijo izražanja žalosti. Najvažnejša med temi črtami pa je težnja slikarja Andreja, da svojo nabožno, zgodovinsko pripovedno vsebino učinkovito in pretresljivo izrazi v vsakdanje resnični, pogosto kar kmečko poljudni realistični obliki. V tem se je naš slikar tudi najbolj približal realističnim težnjam upodabljajoče umetnosti svojega časa, ki so v poljudni smeri vodile pogosto do Andrejevim podobnih pretiravanj.

V slovenskem gradivu srede XV. stol. slikar Andrej, kakor smo ga spredaj spoznali, nima ožjega sorodnika. Popolnoma tuj je njegov hladni, a kakor



Sl. 165. *Krasce, c. sv. Andreja, prezbiterij, Sv. Martin deli plašč z beračem (slikar tretje četrtine XV. stol.)*

smo videli, skrajno tenkočutno zasnovani kolorit. Konservativnost sloga, ki se v glavnem komaj odmika od »trecentističnega« ideala prvih desetletij XV. stol., je sicer v tem času v alpski umetnosti splošno značilna in smo jo podčrtali že pri Janezu Ljubljanskem. Nikakor pa ne ustreza temu ozračju realistični tip obratov, kot ga slika Andrej in ki je idealistično »lepemu« tipu, ki takrat še vlada pri nas, popolnoma tuj. Težnja po psihološki poglobitvi izraza je v tem času sicer splošna, vendar je njena oblika pri Andreju drugačna kakor sicer v sodobnem slovenskem gradivu. V primeri z nekam aristokratsko zadržanostjo in odličnostjo izraza pri Janezu Ljubljanskem in pri delih kroga slikarja na Mačah v Sloveniji, pri delih kroga Tomaža Beljaškega na Koroškem in podobnih je Andrejeva oblika naravnost kmečko vsakdanja.

Prav te v slovenskem gradivu po izraznosti osamljene značilnosti, ki jih srečujemo pri Andreju iz Ottinga in katere družijo njegova dela v osebno celoto, pa so za nas podlaga, na kateri moremo zaslediti širok tok novih stremljenj, po katerih se srednjeevropska upodabljajoča umetnost od začetka tridesetih let XV. stol. dalje obrača od izročenega idealizma k vsakdanji resničnosti poznogotskega realizma, ki od srede XV. stol. odločno prevladuje. V gradivu, ki prihaja v poštev za oblikovanje umetnostnega izraza v alpskih deželah v tej dobi, se odlikujejo po tovrstni pomembnosti predvsem dela Konrada Witza, ki je deloval v Konstanzi in Baslu, Hansa Multscherja v Ulmu in Konrada Laiba-Pfeninga v Salzburgu. Delo vseh teh treh, za nadaljno usodo srednjeevropskega slikarstva osnovno važnih slikarjev, od katerih posebno prva dva spadata med pobudnike gotskega realizma, se opira v svojem napredku na razvoj burgundsko-nizozemskega slikarstva. Ti vplivi pa se značilno samostojno preoblikujejo, tako da se spremene v izrazit južnonemški tip, ki se je najpopolneje izrazil v delih zgoraj imenovanih mojstrov, katere vse veže švabsko domovinstvo. Težnja po resničnosti v umetnosti je našla prav v delu Hansa Multscherja nekam kmečko robato obliko, ki je notranje zelo sorodna realizmu Andreja iz Ottinga. Težnja po psihološki karakteristiki izraza v okviru po tej poti iskanega realizma pa je našla največji izraz v delu tretjega, po svojem delovnem mestu Slovenji najbližjega teh mojstrov, Konrada Laiba-Pfeninga. Po svojem razmerju do umetnostnega izraza in realizma spada Andrejevo delo prav lepo v okvir tega, za razvoj srednjeevropskega slikarstva sredi XV. stol. osnovno važnega toka.

Bolj kakor te splošne podobnosti pa je za naše raziskovanje važno, da ima anatomsko tako značilni, obrazom slovenske slikarske sodobnosti prav nič sorodno zgrajeni izraz obrazov Andrejevih oseb svojega najožjega sorodnika prav v glavah ljudi na slikah Witza, Multscherja in Laiba. Primerjajmo samo glave apostolov iz slike Binkošti ali portretne glave na votivni sliki v Slovenjem Gradcu z glavo razoglavega mladeniča na sliki Konrada Witza »Sabothai in Benaja se bližata Davidu« ali glavo kralja Ahasverja na sliki Ahasver in Estera istega slikarja v umetnostni zbirki v Baslu. Primerjajmo dalje poudarjeno resničnost, čeprav tipično pretirani izraz po strukturi Witzovim sorodnih glav na slikah H. Multscherja Kristus pred Pilatom ter Simon pomaga Jezusu nositi križ v muzeju cesarja Friderika v Berlinu. Primerjajmo končno z Andrejevimi glavami strukturo in izraz glav na slikah Konrada Laiba-Pfeninga v Narodni galeriji na Dunaju, v stolnici v Gradcu in v mestnem muzeju v Ptuju. Prepričali se bomo, da je izredno izrazita anatomična zgradba Andrejevih glav in tudi njih izraz v ozkem sorodstvu s tipom glav imenovanih treh slikarjev.

Tudi nekatere druge črte Andrejeve umetnosti kažejo na sorodstvo s tem krogom. Tako je kmečko realistični izraz soroden predvsem izrazu Multscherjevih del, s katerimi ga veže tudi težnja po pripovednosti. Vidimo tudi sorod-

Mirna!



Sl. 166. *Mirna, župna c., obok prezbiterija, angel s trobento (tretja četrtina XV. stol.)*

nosti v kompoziciji, posebno v prizoru s Simonom Cirenskim. Na isti način tudi oba zapirata ozadje s tesno natlačenimi skupinami, pred katerimi se kakor pred reliefnim ozadjem vrši dogodek. Otročaje, ki na sliki pribijanja Kristusa na križ v Slovenjem Gradcu jašejo konjička na palici, ščujejo psa na Jezusa in lučajo kamenje vanj, srečujemo na Multscherjevi sliki prizora s Simonom, kjer se zabavajo tako, da kamenjajo Jezusa. Po kompoziciji sorodni sta tudi Multscherjevo in Andrejevo Vstajenje.

Te ugotovitve, po katerih moremo domnevati, da srečujemo v Andreju iz Ottinga slikarja, ki je prišel v Slovenijo iz južne Nemčije oziroma Švabske, pa imajo svoje dopolnilo v slikarjevem imenu, ki je sedaj končnoveljano ugotovljeno kot »*Andre maller von Otting*«. Za določitev kraja, pokaterem se naš slikar imenuje, prihajata v poštev Otting in mogoče še Oetting. Prvo srečujemo samo na Švabskem in nam bliže v občini Flaschberg na Koroškem, drugo kot Alt- in Neu-Oetting na Bavarskem. Ker umetnostne značilnosti dela našega slikarja kažejo tako odločno v krog švabskih slikarjev srede XV. stol., mislimo, da se slikar imenuje po kraju Otting na Švabskem, posebno ker v koroškem spomeniškem gradivu ne poznamo njemu sorodnega dela. To se nam zdi tembolj verjetno, ker se tudi tisti izmed spredaj navedenih švabskih slikarjev, ki je po kraju svoje delavnosti, Salzburgu, najbolj blizu Slovenije, imenuje po okraju Otting na Švabskem. O Konradu Laibu-Pfeningu imamo namreč iz leta 1448 zapisek, da je »purting von Eyslingen in der Otting landt«. Tako se naš slikar tudi po imenu svoje domovine približuje Švabu Konradu Laibu-Pfeningu.

Mogoče je dovoljena še ena domneva, da je Andrej zašel v Slovenijo iz švabske domovine prav po delavnici vodilnega mojstra Konrada Laiba, čigar eno glavnih del, veliko Križanje iz leta 1457, je ohranjeno v stolnici v Gradcu; v sami Sloveniji, v Ptuju, pa imamo njegov, graškemu Križanju nekako sodobni krilni oltar, ki je prišel k nam kot salzburško darilo ptujski cerkvi. Vriva se tudi vprašanje ali ni bilo veliko Križanje mogoče izvršeno celo v Gradcu, kjer bi lahko nastal tudi ptujski trikrilnik, če bi Laib nekaj časa tem deloval. Dr. Karel Oettinger, eden najbolših poznavalcev avstrijskega gotskega slikarstva, me je opozoril na verjetnost, da se je Laib v petdesetih letih preselil iz Salzburga, kjer je njegovo delovanje za štirideseta leta zanesljivo izpričano, v Gradec in tam prebil ostali del življenja. V oporo tej misli more služiti tudi razmeroma veliko delo, ki ga je izvršil za Ptuj. S to domnevo pa dobiva tudi v našem gradivu osamljeni slovenjegraški Pasijon svojo razlago, ako domnevamo v Andreju iz Ottinga, ki je po svojem umetniškem značaju še najbolj soroden zgoraj omenjeni skupini švabskih slikarjev, slikarja iz salzburško-graške delavnice Konrada Laiba-Pfeninga. Sicer nepopolno ohranjena letnica Pasijona v Slovenjem Gradcu vsekakor ne bo daleč od letnice graškega Križanja.

Tako se nam po zapleteni osebnosti slikarja Andreja iz Ottinga odpirajo novi zanimivi pogledi na umetnostno snovanje v naši domovini v gotski dobi.

SLIKAR JERNEJ IZ LOKE

V prvi polovici XVI. stol. je deloval v Škofji Loki in okolici, po Gorenjskem, po Tolminskem in v Beneški Sloveniji slikar Jernej, katerega imenu viri dodajajo, da je bil iz Loke (Bartholomaeo pictore de Loch). Najprej ga srečamo pod imenom Jerni v beležnici, v katero so leta 1522 začeli vpisovati izdatke za cerkev sv. Filipa in Jakoba v Poljanski dolini in ki se nam je ohranila v arhivu župne cerkve v Škofji Loki. Drugič ga najdemo kot slikarja Bartolomeja iz Loke med pričami oporoke l. 1531 umrlega Bernarda Naistotha, kurata v Št. Petru v Beneški Sloveniji. Da gre v obeh primerih res za isto osebo in ne mogoče za slučajno enakost imen, o tem priča predvsem ohranjeno spomeniško gradivo, iz katerega smo, še preden smo odkrili v loškem arhivu ime, sklepali, da je deloval v prvi polovici XVI. stol. po cerkvah škofjeloške okolice in Tolminskega plodovit slikar. Dali smo mu zasilno ime »Slikar prezbiterija sv. Ožbalda« po edinem zanesljivo datiranem delu te skupine, poslikanem prezbiteriju podružnice pri Sv. Ožbaldu pri Škofji Loki. Da je on izdelal tudi slike v prezbiteriju podružnice sv. Filipa in Jakoba, na katere se nanaša spredaj omenjeni arhivski zapisek, je bilo nedvomno, in ko smo tu našli ime, je bilo jasno, da je on tudi slikar prezbiterija sv. Ožbalda in cele skupine, ki se je nabrala okrog njega. Nič manj nedvomno je tudi, da je Bartolomej iz Naistothovega testamenta prav ta Jerni. Tako so se rezultati spomeniških raziskovanj nepričakovano strnili s skromnima arhivskima podatkoma v redko točno podobo: Slikar Jernej je bil doma iz Loke ali je imel tam vsaj delavnico, zato so ga, podobno kakor stavbarja Andreja iz Loke, ki je l. 1477 postavil cerkvi pri Sv. Ivanu v čelè v Landarski jami pri Št. Petru Slovenov in v Briščah, okrog 1480 pa cerkev na Ponikvah nad Bačo, imenovali »Ločan«. Verjetno zaradi zvez s svojim rojakom Bernardom Naistothom iz Loke, kaplanom in pozneje župnikom v Št. Petru nad Čedadom, ki je izpričan v Beneški Sloveniji že leta 1480, je šel po stopinjah stavbarja Andreja za delom čez Tolminsko v Benečijo tudi Jernej in tam slikal v Kravarju in mogoče še kje drugod. Del, ki mu jih po stilu z gotovostjo lahko pripišemo, je toliko, da po tem prekaša vse slikarje starejše dobe na Slovenskem. Doslej poznamo tale njegova dela:

1. V škofjeloški okolici: Pri Sv. Filipu in Jakobu je po že omenjenem arhivskem zapisu po letu 1522 poslikal lesen strop in stenske slike. Strop se ni ohranil; poslikan pa je ves prezbiterij, na južni zunanjščini prezbiterija pa je velik sv. Krištof. V Brodeh v Poljanski dolini so sledovi slikarije na vsi zunanjščini — edini primer pri nas celotno poslikane zunanjščine; ohranjen je večji odlomek Zadnje sodbe in del sv. Krištofa. V Podvrhu nad Javorjem je na zunanjščini Stergarjeve hiše vrsta svetnikov. Pri Sv. Andreju je v lopi cerkve naslikan Kristus, ki sedeč na križu, položenem po tleh, žalostno opazuje, kako vrtajo luknje v križ, na katerega bo pribit. Na Suhi pri Škofji Loki je čez prvotni nevtralni motiv pritličja naslikal vrsto do- 216–219

prsnih podob, Pametne in nespametne device, svetnike in svetnice. V Godešiču so ohranjeni na pritličju prezbiterija za oltarjem apostoli. Pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko je Jernej čez starejšo slikarijo na nov omet naslikal prejšnje prizore; ohranjenega je pa malo. Pri Sv. Ožbaldu je poslikal l. 1535 prezbiterij; ohranjen je obok z Odrešenikom in angeli. V Bodovljah je poslikal ves prezbiterij, ki pa je še večinoma pod beležem. Po l. 1535 so nastale slike v hiši imenovani »fravnof« v Stari Loki. Oljska gora in Rojstvo sta bili sneti in shranjeni v Nar. muzeju v Ljubljani.

2. Gorenjsko: Sv. Jošt nad Kranjem ima po Jerneju poslikan prezbiterij; pri Sv. Petru nad Begunjami je ohranjen na severni steni Pasijon, na oboku nad slavolokom angeli z orodji trpljenja Kristusovega, na slavoloku Zadnja sodba; neodkriti so ostanki slikarije v prezbiteriju. V Vrbi je bila poslikana



Sl. 167. *Koseč, c. sv. Justa pri Drežnici, prezbiterij, Smrt Matere božje (italijansko usmerjeni slikar okr. 1470)*

vsa notranjščina ladje s prizori iz pasijona, na južni zunanjščini pa je sv. Jurij v boju z zmajem. Pri Sv. Janezu v Bohinju je Jernejev pritlični pas v prezbiteriju z zastorom, ki ga drže angeli, drugi angeli pa pojo; v lopi je Krst v Jordanu, sv. Florijan in drugo; na fasadi so ostanki iz številnih majhnih prizorov sestavljenega ciklusa legende sv. Janeza Krst.; na pritličju prednjih slopov lope so žanrski motivi: Dva ribiča, speči kmet in postave, ki odgrinjajo pritlični zastor; na južni zunanjščini ladje je sv. Krištof; v kapelici za cerkvijo Križani z Marijo in Janezom. Na Brodu v Bohinju je na zunanjščini prezbiterija podružnice eden največjih Jernejevih Krištofov, obdan od drugih svetniških podob. Na Otoku pri Radovljici je bil do okrog 1930 ohranjen figuralno poslikan kasetiran strop. Na fasadi stare župne cerkve na Bledu je bila njegova slika Marijinega oznanjenja.



Sl. 168. *Vrzdenec pri Horjulu, podr. c., prezbiterij, sev. stena, Rojstvo Jezusovo (slikar zadnje tretjine XV. stol.)*

3. Tolminsko: V Volarjih so v prezbiteriju še pobeljene freske; ugotovljen je Pogreb sv. Brikcija. Pri Sv. Danijelu v Volčah je bil do prve svetovne vojne poslikan ves prezbiterij: vidne so bile na pritličju stoječe figure apostolov in Marije z Detetom, angeli, sv. Katarina, Jurij v borbi z zmajem in drugo. V Krestenici v ladji podružnnice je Kristus, ki, sedeč na križu, opazuje, kako vrtajo luknje vanj. Ta motiv je naslikal tudi pri Sv. Andreju, na zunanjščini prezbiterija na Otočah in v pasijonu pri Sv. Petru nad Begunjami. V cerkvi Marije Device v Polju pri Bovcu je na slavoloku njegov Prestol milosti in drugo. Dobro ohranjen je obok cerkve na Polici pri Šentviški gori z Odrešenikom, obdanim od angelov in drugim.

4. Slovenska Benečija: Prezbiterij cerkve sv. Lucije v Kravarju; prebeljene so freske v ladji, v prezbiteriju pa je v osrednjem polju Kristus Kralj slave, obdan z angeli z orodji trpljenja in z glasbili; mož s turbanom drži trak z letnico 1536; vrhna polja sten zavzemajo sedmeri preroki.

Jernej je zadnji predstavnik srednjeveške slikarske tradicije v slovenskem slikarstvu. Čeprav je živel in deloval v času, ko je renesansa slavila ne le v Italiji, ampak tudi v vsi ostali Evropi največje zmage in čeprav je zahajal v Beneško Slovenijo, ki je bila v tem času že odprta vplivom iz severne Italije in kjer je bila za razvoj slikarstva odločilna beneško vplivana slikarska smer, katere primere zasledujemo prav do Soče in tudi čez, je Jernej po skoro vsej delavniški in ikonografski tradiciji predstavnik nekajstoletne slikarsko krasilne kulture, ki je živela na naših tleh. Opaža pa se vendarle razlika med njegovimi deli na Kranjskem in onimi na Tolminskem in v Slovenski Benečiji; vidi se, da se je v neki meri le prilagajal tamkajšnjemu razpoloženju tako v ikonografskem kakor tudi v slogovnem pogledu. Po rokodelski strani kaže njegovo delo solidno tehniko slikanja na presni omet, kar pomeni, da je imel trdno delavniško izobrazbo. Pri vseh drugih spomenikih njegovega časa opažamo, da se, čimbolj se bližamo sredi XVI. stol., tudi tehnična kultura razkraja in se soliden fresko umika preprostejšemu načinu slikanja na belež. Kolikor Jernejevo delo vsebuje dekorativne vrednote, se opaža v primerjavi s polpreteklostjo tudi pri njem občutno nazadovanje tistega tenkega čuta, s katerim so tudi še slikarji XV. stol. izvrševali svoja dela in jim celo pri umetnostni nedozorelosti ohranjevali vsaj to kakovost. Jernej se, kakor kaže najbolj ohranjeni poslikani obok prezbiterija pri Sv. Ožbaldu in druga njegova dela, poslužuje izročenega kranjskega načina, po katerem zavzema Odrešenik srednje polje temena zvezdasto mrežastega oboka, pahljačasto pa se okrog njega razvrste angeli, sprejema pa ga samo še kot dekorativni vzorec brez poglobljene ikonografske vsebine. Dekorativna shema idealno poslikanega gotskega oboka, ki je bila najučinkoviteje uresničena na Suhi in na Križni gori nad Staro Loko, je sicer prevzeta, izgubila pa je ves globlji smisel, ki je tako značilen za spomenike te vrste v XV. stol. na Gorenjskem in na Tolminskem. Najbistvenejši del ikonografske vsebine, simboli evangelistov, ki spremljajo Odrešenika, je sedaj odpadel. Pa tudi če pogledamo čisto dekorativno stran Jernejevega oboka, mu manjka vsak polet domišljije, ki bi se izražala v dekorativno gibčnih linijah, posebno pa v barvnem bogastvu. V slovenskem gradivu prve polovice XVI. stol. je po suhoparnem značaju in po enolični shematiki vseh črt temu Jernejevemu delu najbolj soroden Thannerjev prezbiterij v Svinem pri Kobaridu, ki je nekoliko starejši od šentožbaldskega, ikonografsko pa nekak njegov predhodnik, ker je tudi brez simbolov evangelistov, ima pa namesto njih motiv štirih latinskih cerkvenih očetov. To bi bila ena črta, po kateri je Jernej sledil pobudam tega področja svojega delovanja.

Strogo umetnostno vzeto bi komaj mogli najti v Jernejevem delu nekaj, kar bi nas utegnilo bliže zanimati, razen že omenjenega dejstva, da odlično



Sl. 169. *Viher nad Št. Rupertom na Dolenjskem, podr. c., slavolok, Marija iz prizora Oznanjenja (zadnja četrtina XV. stol.)*

obvlada tehnično stran dekorativne obrti. Po ikonografski strani pa ima njegovo delo vendar nekatere vrednote, ki dvigajo njegovo vrednost kot enega zadnjih izrazov ikonografsko stroge srednjeveške cerkvene umetnosti; mogoče celo več, ker tudi po njegovi obrtniško uokvirjeni delavnosti pritekajo k nam naprednejše umetniške pobude, pa naj so še tako zabrisane. Kakor dokazujejo ostanki okrasitve prezbiterijev pri Sv. Danijelu pri Volčah in v Godešiču pri Škofji Loki, je Jernej preuredil izročeni ikonografski red razdelitve slik v prezbiteriju s tem, da je na pritličju treh zaključnih sten za oltarjem naslikal stoječe apostole s knjigami v rokah ter Kristusa in Marijo. Tej zasnovi, ki je mogla nastati edino iz misli, da so apostoli v duhu udeležujejo daritve sv. maše, ki se vrši na oltarju, ni mogoče odrekati smisla za monumentalni, miselno in izrazno globlje pomembni zasnutek. O taki pomenski obogatitvi priča pritličje prezbiterija cerkve sv. Janeza v Bohinju, kjer je Jernej naslikal na zaključnih stenah, ki oklepajo menzo, vrsto angelov, ki drže z rokami težko drapiran zastor in pojo, za njimi pa je lesena polica, izza katere vidimo skupine drugih, med njimi par golšastih, ki pojo, gledajoč v odprte, na polico položene pesmarice. To je pri nas prvi znani naslikani pevski zbor. Samega sebe pa je prekosil s poslikavo pritličja fasade, kjer je naslikal kmečko oblečene postave, ki drže zastor, dva ribiča in spečega kmeta. Tu je slikal sproščeno, brez sicer zanj značilne tipične stilizacije; tu se je približal slikarjem profanih motivov, ki se začno v XVI. stol. vedno bolj uveljavljati tudi pri nas.

Izredno pozornost vzbujata tudi oboka prezbiterijev v Kravarju in na Polici. Oba sta si zelo podobna po tem, kako bogato uporabljata iskano zvrtinčeno naslikano krogovičje, ki skoraj prekriči figuralni del. Obakrat je, kakor pri Sv. Ožbaldu, téma Odrešenik, obdan od angelov z orodji trpljenja in glasbili. Na prvi pogled nas osupne tudi okorela stilizacija paralelnih gub, kjer se na rokavih pojavi celo za istrsko lokalno šolo značilni meander in stilizacije oblik dosegajo tisto skrajno stopnjo pretirane nestvarne grafičnosti, ki jo poznamo v Istri na Božjem polju, čeprav med Jernejem in



Sl. 170. *Podpeč pri Gabrovki, podr. c., prezbiterij, podoba apostola (delavniško sorodstvo s slikarjem na Vihru, zadnja četrtina XV. stol.)*



Sl. 171. *Krška vas, c. sv. Mohorja, sv. Jurij v borbi z zmajem (zadnja tretjina XV. stol.)*

istrskimi spomeniki ni mogoče govoriti o kaki zvezi. Da pa gre res za Jernejevo delo, nas prepričajo njegova značilna modelacija in tipi obrazov.

Tudi Jernejevo največje delo, Pasijon na severni steni cerkve sv. Petra nad Begunjami, kaže slikarja v nekoliko bolj ugodni luči, kakor večina ostalih doslej znanih del. Razvrstitev prizorov v pravokotnih okvirih je tradicionalna. Po svojem obsegu je to poleg onega v cerkvi sv. Duha v Slovenjem Gradcu največji Pasijon pri nas. Nekdaj je pokrival razen ohranjene severne stene vsaj delno tudi zahodno steno in je v idejni zvezi z njim tudi Zadnja sodba, ki je nekdaj pokrivala slavolok. Prvotno je Pasijon sam obsegal nekako trideset prizorov. Ohranilo se jih je petindvajset: 1. Obujenje Lazarja, 2. Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem, 3. Izgon kupčevalcev iz templja, 4. Zadnja večerja, 5. Jezus umiva pri zadnji večerji apostolom noge, 6. Oljska gora, 7. Jezus pred velikim duhovnom, 8. Pilat si umiva roke, 9. Peter zataji Jezusa, 10. Bičanje, 11. Bičanega Jezusa odvežejo od stebra in pada na stran, 12. Kronanje s trnjevo krono, 13. Zasramovanje s trnjevo krono kronanega

Jezusa z zavezanimi očmi, 14. Ecce homo!, 15. Jezusa vodijo po obsodbi od Pilata, 16. Simon pomaga nositi Jezusu križ, 17. Jezusa slačijo, 18. Jezus sedi na križu in žalostno opazuje, kako vrtajo luknje za žeblje, 19. Križanje, 20. Snemanje s križa, 21. Polaganje v grob, 22. Jezus pred peklom, 23. Vstajenje, 24. Neverni Tomaž, 25. Srečanje od smrti vstalega Jezusa z ženami.

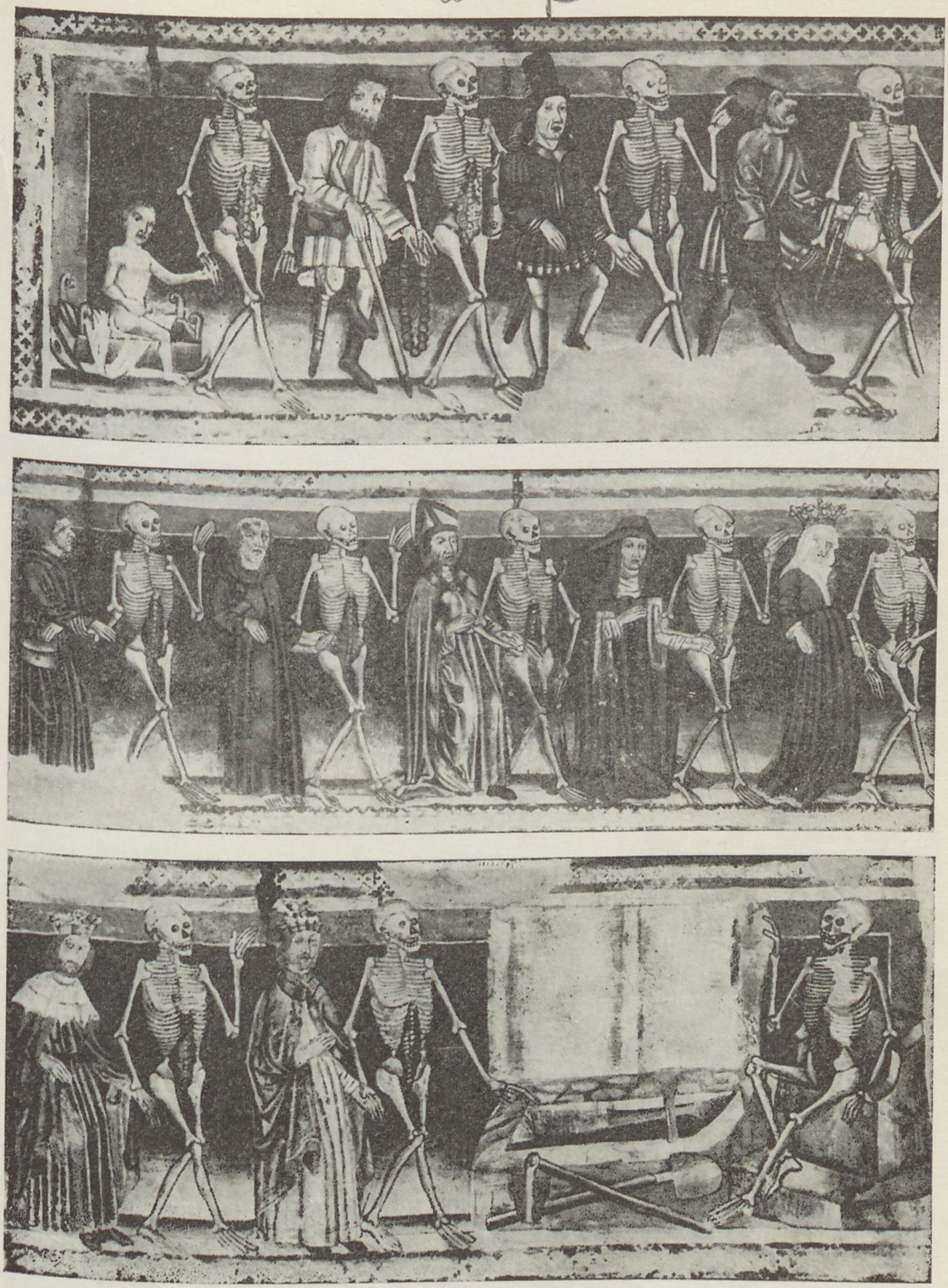
V tem krogu je prav poseben Jernejev prizor, ki predstavlja Jezusa, sedečega na križu in opazujočega vrtanje lukenj. Slikal ga je, kot smo že navedli, večkrat; posnel ga je pa po sodobni grafiki.

Kolorit in poteza čopiča sta pri Jerneju do skrajnosti poenostavljena. V enolični tonski lestvici, v kateri imajo glavne vloge rdečkastorjava, rumena in zeľena barva, prepreda steno likovno tkivo njegovega največjega dela, Pasijona pri Sv. Petru. Živahnost nekdanjega gotskega barvnega obravnavanja poslikanih sten je tu zamorjena z rumenim tonom. Oblikovni pojav pa se naslanja predvsem na močno zunanjo in notranjo risbo predmetov. Na to risbo se opira modelacija, ki preprosto, a vendar plastično izrazito oblikuje telesa. V splošnem napravlja Jernejevo delo prav zaradi enakomerno se ponavljajoče enostavnosti vtis, da so kompozicije prenašali na steno manj vešči rokodelci in je sam v tej shematično dani podobi izvrševal pomembnejše dele, posebno glave, katerih risba preseneča po zanesljivi, vidno prosti izpisanosti črt. Tudi modelacija obrazov, ki je izvršena s stalno se ponavljajočo široko potezo čopiča, ki se začenja pri nosu in se širi prek lica k ušesu, je presenetljivo zadovoljiva, čeprav skoro patronsko shematična in stereotipna.

V sodobnem gradivu srečavamo samo dva slikarja, ki sta mu po opisanem značaju sorodna, slikar prezbiterija cerkve sv. Katarine na Plešivici pri Žužemberku, ki je bila v zadnji vojni uničena, in slikar prezbiterija v Svinem pri Kobaridu. Krogu prvega pripada tudi prezbiterij v Volčah pri Poljanah na Gorenjskem. Pri obeh teh dveh slikarjih opažamo pri precej solidni tehnični izvršitvi očitno zaostajanje umetniške strani za čisto dekorativno, kar povzroča naravnost primitivne stilizacije predmetov in črt čopiča. Tudi številni drugi spomeniki stenskega slikarstva v Sloveniji kažejo na to, da je od začetka XVI. stol. hirala predvsem figuralna in z njo ozko zvezana vsebinska stran slikarstva in se umikala krasilni. Umetnik se umika obrtniku-dekoraterju, ki tudi figuralno podreja shematičnemu, samo krasilnemu značaju. Zelo dober primer za tako stanje je tudi že čisto renesančna slikarija na slavoloku podružnice na Taboru pri Grosuplju. Jernej je med temi slikarji, katerih delovanje se osredotočuje na Tolminsko, Istro in tema dvema sosednje dele Slovenije, figuralno še najnaprednejši. Zdi se, da se je izšolal še v solidni delavnici, a ga je sila časa, ki ni bila naklonjena nekdanjemu prizadevnemu delu, pognala v cenejšo obrt.

Kot pojav takega umetnostnega primorsko-kranjskega ozračja je Jernej za nas še posebej zanimiv. On je namreč samo del bolj splošnega kulturnega sožitja med primorskimi, severno goriškimi in slovenjebeneškimi ter gorenjskimi, posebej loškimi deli Slovenije in je važen posebno po tem, da njegovo delovanje objema vse to ozemlje od njegovih skrajnih vzhodnih do skrajnih zahodnih mej. Stavbar Andrej iz Loke, šentpetrski kurat Ločan Naistoth in slikar Jernej iz Loke so samo slučajno nam znane priče stoletnega živahnega sodelovanja teh ozemelj tudi v kulturi. O tem sodelovanju priča tudi dejstvo, da je bil leta 1479 načelnik leta 1452 ustanovljene bratovščine sv. Hieronima v Vidmu mojster Jakob iz Loke; na žalost nam njegova obrtniška ali umetnostna stroka ni znana. Posebno jasno je izraženo to sodelovanje v arhitekturi, ki je od srede XV. stol. do srede XVI. stol. ustvarila na Gorenjskem, Goriškem in v Slovenski Benečiji razširjen tip stavb, katerih rebrasti oboki so nenavadno bogato okrašeni z reliefnimi sklepniki in konzo-

Hrastovlje



Sl. 172. *Hrastovlje, južna stena ladje Mrtvaški ples (Janez iz Kastva 1490)*

lami. Tej vrsti, ki je ustvarila svoja vrhunska dela v ladji in prezbiteriju župne cerkve v Škofji Loki, v prezbiteriju v Crngrobu, v ladji župne cerkve v Kranju in v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom, pripada kar nepregledna vrsta enako bogato kamnoseško okrašenih stavb po vsem Gorenjskem, po Soški dolini in tudi po Slovenski Benečiji. Med širitelje tega načina, katerega

domovina je na Gorenjskem, če že ne naravnost v Škofji Loki, spada, kakor dokazuje prezbiterij v Landarski jami, nedvomno Andrej iz Loke. V poznejšem razvoju pa je ustvarila soška dolina s Slovensko Benečijo značilno varianto tega stavbarskega sloga. Ta tok je zanesel tudi slikarja Jerneja na zahod, tako da je sedaj vračal Soški dolini to, kar sta ona in Furlanija posodila Škofji Loki in njenemu ozemlju pred nekako sto leti s slikarijami furlanske smeri. Kakor smo videli, je celotno delo slikarja Jerneja v bistvenih črtah posledica razpoloženj, s katerimi se je srečaval na svojih potih med Furlanijo in Gorenjsko.



Sl. 173. *Hrastovlje, obok srednje ladje, Adam in Eva po izgonu iz paradiža (Janez iz Kastva 1490)*

MEŠTAR TOMAS OD SEGNIA

V Katehismusu z dvema islagama je leta 1575 zapisal Trubar tudi tole: »Muj oča, kedar je na Rašici s. Jerneja cehmošter bil, je bil pustil to cerkov vso enimu krovaškimu malarju malati. Ta je tim svetnikom, suseb tim jogrom, velike brade inu mostače po tursku inu krovašku namalal. Natu so v tim 1528 lejtu ti Turki prišli, to cerkov sežgali inu s. Jerneja pilda v kori, kir nej mogel zgorejti, roke odbili, oči izteknili inu tu malane je vse proč palu. Timu malarju je bil moj oča dal dvajseti vogrski zlatih. Te iste bi bil bule nalužil, de bi bil ene štiri voli kupel inu tim bozim sosedom dal, de bi z nim bili orali, suje otroke živili.«

Da raziskovalec zgodovine stenskega slikarstva ni mogel brezbrižno mimo takega poročila, je razumljivo. Čeprav je cerkev na Rašici temeljito prezidana in ne kaže več vidnih znakov svoje nedvomne gotske preteklosti, je kljub Trubarjevi trditvi, da je po požaru slikarija popadala s sten, le upal, da se je vsaj kak drobec skriva v zidovih, čeprav globoko pod sedanjim ometom. Ves tozadevni trud slikarja-restavratorja Mateja Sternena je ostal brezuspešen. Raziskovalec pa vseeno ni položil orožja, ker je opazil na Dolenjskem in na Notranjskem skupino spomenikov, ki je kazala na delavniško povezanost med seboj in jo je bilo mogoče datirati v drugo in tretje desetletje XVI. stol., torej v čas, ko je slikarija na Rašici nastala. Bodrila ga je tudi karakteristika te slikarije, da so postave, posebno apostoli imeli dolge brade in brke na hrvaški in turški način. V prepričanju, da se mu je posrečilo odkriti pravo sled, je označil anonimnega avtorja teh slik z zasilnim imenom »Trubarjev krovaški malar«. Med drugo vojno je velik del teh spomenikov propadel; med njimi dva najvažnejša v Višnjah in pri Sv. Katarini na Plešivici pri Žužemberku. Danes pričajo o njih samo še fotografije. Med ugotovljenimi, a takrat še ne odkritimi, je bila tudi slikarija v ladji podružnice v Nadlesku pri Starem trgu. In prav tu je bil skrit ključ za rešitev vprašanja. Ko je Zavod za spomeniško varstvo l. 1964 to slikarijo odkril, se je za odstranjeno menzo severnega stranskega oltarja pokazal napis: »M(eš)tar Tomas od Segnia fecit 1511«. Tako je Trubarjev krovaški malar končno dobil ime in se uvrstil med osebnosti našega slikarstva na prehodu v novi vek.

Res je Hrvat, saj je »meštar« hrvatska oblika za mojster, in tudi domovina mu je hrvatska, saj je Senj eno najbolj znanih mest Hrvatskega Primorja.

Svoj čas smo ga opredelili v najbolj široko skupino spomenikov prve polovice XVI. stol., s katerimi naše srednjeveško slikarstvo v objemu renesanse odmira. Ugotovili smo štiri skupine takih spomenikov: 1. Skupina Jerneja iz Loke, ki je najštevilnejša in najbolj povezana s preteklostjo med leti od 1522 do 1540; 2. Čelovniška skupina, za katero se zdi, da ima svoje izhodišče v ne več ohranjeni slikariji župne cerkve v Št. Rupertu na Dolenjskem iz okr. 1500. Ohranjena spomenika sta podružnica na Čelovniku pri

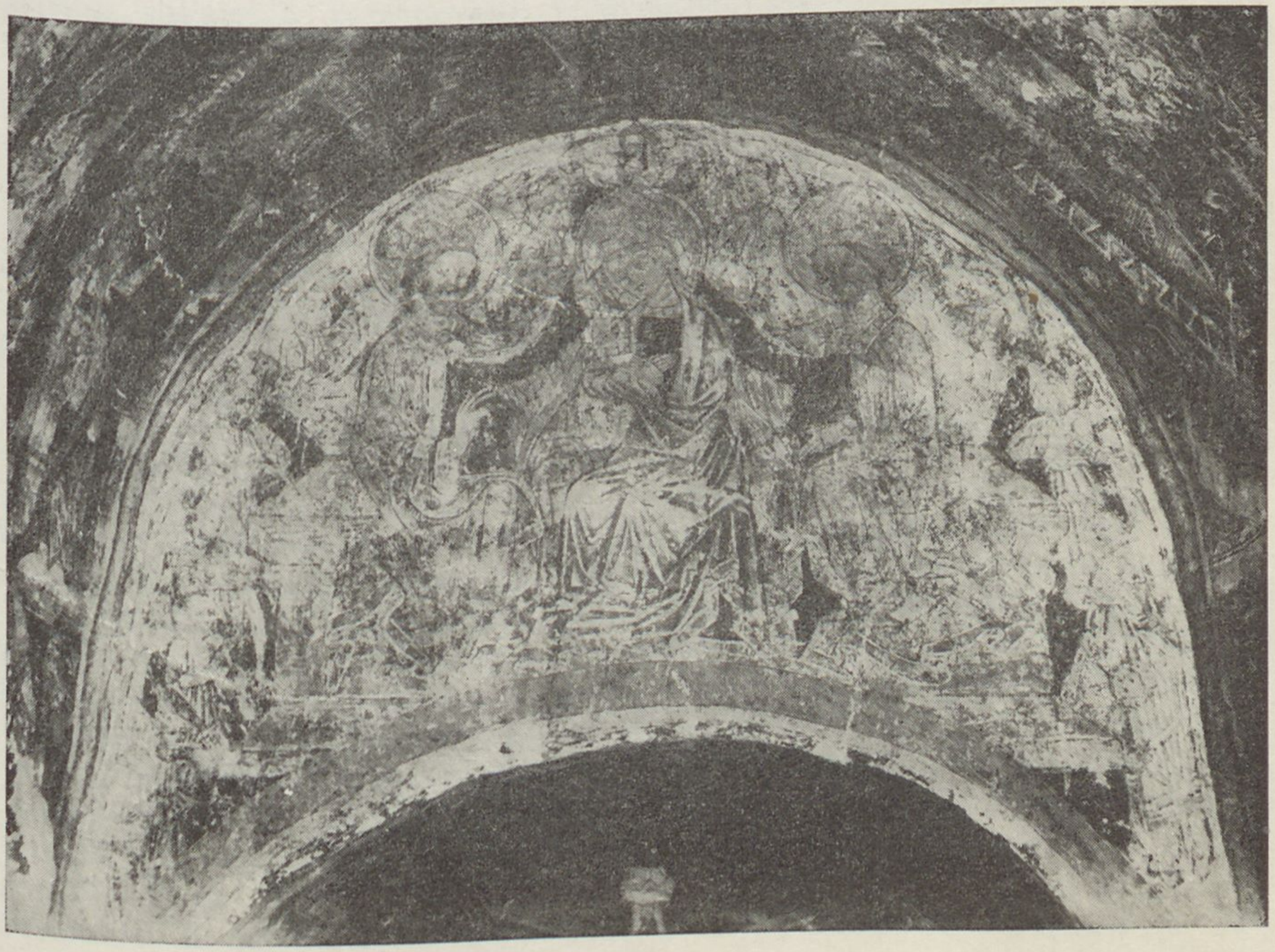


Sl. 174. *Hrastovlje, obok srednje ladje, Ustvarjenje Eve (Janez iz Kastva 1490)*

Zidanem mostu in kapela sv. Martina na Svetih gorah; v njej se izraža posebno v bohotnem dekorativnem ornamentu svojevrsten prehod v renesanso. 3. Kočevska skupina, katere spomeniki spadajo med najmlajše. Oba glavna spomenika izpred druge vojne, Novi Lazi in Koče pri Kočevski Reki, sta bila v vojni uničena. Odkritje po vojni pa ju je nadomestilo s Kozariščami pri Starem trgu. 4. Četrto smo prvotno imenovali po najvažnejšem spomeniku

maršičko, odslej pa naj bo kar »hrvatska skupina«. Ta skupina je kot nekoliko starejša več ali manj časovno vzporedna z Jernejevo. Njeni dosedaj znani spomeniki so: Nadlesk, mojster Tomaž iz Senja 1511; na severni steni ladje je v celem obsegu Pohod in poklonitev Treh kraljev; na slavoloku zgoraj Marijino oznanjenje, spodaj levo sv. Mihael, ki tehta duše, desno Križanje. — Maršiče pri Ortneku; na severni steni Pohod in poklonitev Treh kraljev, v prezbiteriju apostoli, v enem okenskem ostenju lisica kot romar z velikim rožnim vencem; na južni steni ladje Mihael, ki tehta duše; povsod še drugi ostanki, ki pa se največkrat ne dajo pojasniti. — Sv. Katarina na Plešivici, v vojni uničeno; zelo dekorativno je bil poslikan prezbiterij s slavolokom. — Cvibelj pri Žužembergu; slikarija v prezbiteriju, še ne odkrita, je bila v vojni uničena. — Višnje pri Ambrusu; slikarije v ladji, v vojni uničene; posebno mikavna je bila v svoji barvitosti slika Pohoda in poklona Treh kraljev. — Tabor pri Grosuplju. Sorodnosti z Maršičami in s Plešivico, a še več renesančnih črt; skrajno dekorativno, blizu srede XVI. stol. — Volča pri Poljanah: Križanje z Marijo in Janezom na severni steni prezbiterija, na južni sv. Jurij v boju z zmajem. — Sv. Urban pri Trati v Poljanski dolini: znotraj še ne odkrita slikarija, na zunanjščini sv. Krištof z oranžnim drevesom. 223–225

Ta skupina slikarij kaže tako enotnost v svojem značaju, da ni veliko pomisleka, da bi njene spomenike pripisali eni, ali več med seboj časovno povezanim delavnicam. Najbolj se oddaljuje gorenjska skupina (Volče, Sv. Urban); precej se zaradi še večje rustikalnosti od ostalih odmika tudi Tabor; Nadlesk, Maršiče, Višnje, Cvibelj, Plešivica pa predstavljajo ožjo skupino, kjer bi vsaj za prve tri prišla v poštev delavnica mojstra Tomaža.



Sl. 175. *Hrastovlje, lok nad glavno apsido, Kronanje Matere božje (Janez iz Kastva 1490)*

Vsi ti spomeniki pa imajo najrazličnejše skupne značilnosti. Pri vseh, razen na Taboru, nastopa značilna krasilna vitica z velikimi rozetastimi cvetovi in drevo z oranžami; Maršiče, Volčo in Sv. Urbana druži enak patronirani okvirni vzorec; Maršiče in Volčo pa Jurijev konj z opremo in sorodnost obrisa nekaterih figur apostolov v Maršičah z obrazi Marije in Janeza v Volči. Časovno razdobje za njih nastanek utegne zavzeti čas od 1510 do srede stoletja.

Slikarska kultura, ki nam jo prinašajo mojster Tomaž in njegovi sodelavci, je za nas čisto nova. Po stanju razvoja stila je poljubno renesančna, zelo dekorativna in obrtniška brez posebnih umetniških teženj. Rdeča, rumena in zelena barva obvladujejo njen topli, prikupni, a vseeno malo kultivirani izraz. Niti v sliki Treh kraljev se slikarjeva domišljija ne sprosti, zadovoljuje se samo s par najsplošneje znanimi žanrskimi motivi; krajino do nespoznavnosti posploši, velike dekorativno stilizirane cvetlice in patronirani vzorci pa predvsem dopolnjujejo krasilni izraz. Slikarjevo domišljijo zanima v slikah sv. Mihaela samo boj angela in satana za duše tehtanih; najbolj nevsakdanji motiv je z vidno naslado naslikana lisica-romar v Maršičah; tu ga mikajo tudi na polico pod okni položene knjige in obredno posodje. V marsičem in tudi po redkih utripih umetniške žilice je mojster Tomaž polarno nasprotna vzporednica slikarju Jerneju iz Loke. Oba sta zgovorni priči skromnih umetnostnih zahtev naše takratne družbe. Ker se podobna provincializirana renesansa uveljavlja tudi v Istri v delu mojstra Antona iz Padove-Kaščerge, ki je l. 1529 in 1537 slikal v cerkvi sv. Roka v Draguću in Blaža iz Dubrovnika (Blaxio Raguseo) v cerkvi sv. Duha v Novi vasi pri Šušnjevici, smo do odkritja podpisa v Nadlesku sklepali, da je pripadal Trubarjev »krovaški malar« temu istrskemu krogu.

SLIKAR JANEZ IZ KASTVA

Pod sliko Pohoda in poklonitve Treh kraljev na severni steni cerkve v Hrastovljah poroča fragmentaren napis v glagolici in v latinščini, da je to slikarijo izvršil po naročilu Tomica Vrhoviča mojster Janez iz Kastva (magister Johannes de Kastua) l. 1490. Tako se je okrog l. 1960 že splošno znanemu kastavskemu slikarju Vincencu, ki nam ga je odkril napis iz l. 1474 v cerkvi Marije Device na Škriljinah pri Bermu, pridružil še drugi Kastavec. Razume se, da je bilo prvo vprašanje, v kakšnem razmerju sta si ta dva slikarja iz Kastva. Da so med obema spomenikoma zveze, je bilo jasno že po prvem primerjanju. Ali gre za isto delavnico, ki jo je ustanovil starejši, Vincenc, za njim pa prevzel mlajši sodelavec, mogoče celo sin, Janez, je ostalo nepojasnjeno. Da pa oba spomenika predstavljata vrh istrske lokalne slikarske šole, ki se je uveljavila v drugi polovici XV. stol., je bilo prav tako brez ugovora sprejeto. Po temeljiti preučitvi teh vprašanj po dr. Branku Fučiću se je glasila sodba o vlogi Janeza takole: Janez iz Kastva, kakor se nam predstavlja v Hrastovljah, je regionalna sinteza skoraj vseh podeželskih slikarskih prizadevanj v istrskem, kraškem in soško-furlanskem prostoru v XV. stol. Po tej opredelitvi Janez torej ni ozko istrska zadeva, temveč prav toliko tudi slovenska, ne glede na to, da so Hrastovlje v slovenskem delu Istre. V tem smo našli tudi opravičilo za to, da smo tudi v tej novi izdaji knjige o slikarstvu XII. do XVI. stol. v Sloveniji obdržali poglavje o Vincencu iz Kastva, čeprav njegovo delovanje v Sloveniji ni dokazano. Zveze med obema so namreč tako ozke, da je prvi brez drugega kot izraz pogojev skupnega hrvatsko-slovenskega istrskega prostora nerazumljiv. Fučić je označil Hrastovlje kot sintezo slikarstva Vincenca in po njem zasilno krščenega anonima »pisanega mojstra« (šareni majstor). Fučić je ugotovil, da je ta slikar v sedemdesetih letih sodeloval z Vincencevo delavnico v prezbiteriju v Lovranu, samostojno slikal v ladji Marijine cerkve v Oprtlju in v cerkvah Marije Device od Lokvića in sv. Antona pri Dvigradu in v prezbiteriju podružne cerkve v Seničnem na Gorenjskem. Zelo opazne sorodnosti med slikami apostolov v Seničnem in v Hrastovljah (oba Janeza Ev. sta skoraj enaka) govore za zvezo med »pisanim mojstrom« in Janezom. Pisani mojster naj bi bil poleg Vincencevega deleža eden izmed virov njegovega umetniškega oblikovanja. Druga komponenta pa naj bi bila delavnica anonimnega mojstra cerkve sv. Jakoba v Barbanu, kjer ga je Fučić zasledil v slikah Izgona trgovcev iz templja, Kamenjanja sv. Štefana in Mučeništva sv. Lovrenca in jih pripisal fazi njegovega formiranja. Da je poznal tudi najpomembnejšo takratno slikarijo v Istri, v prezbiteriju župne cerkve v Pazinu, pa dokazuje v Hrastovljah tako poudarjeni motiv Geneze. Ikonografsko Janez sicer ni posnel pazinskega vzora, priličil pa mu je postavo Stvarnika, ki mu je dal razen dostojanstvenega izraza tudi pazinsko krono. Janezu, oziroma njegovi delavnici, je Fučić upravičeno pripisal novoodkrite freske v ladji cerkve na Gradišču pri Divači, kjer sta Pohod in poklonitev

Treh kraljev ikonografsko naprej razvita varianta one v Hrastovljah, Marija pa je kar njena kopija.

Po teh ugotovitvah smo s Hrastovlji prav v središču problematike istrske lokalne šole. Da je razen skromnega domačega izročila najvažnejši pobudnik »briksenško-tirolski« prezbiterij v Pazinu, je nesporno. Bolj otipljiv kakor na Škriljinah pa je njegov odmev v Lovranu in v Hrastovljah. Kronološko zaporedje Škriljine — Hrastovlje — Gradišče pa nazorno lahko razberemo na slikah Treh kraljev v teh treh spomenikih. Medtem ko je ikonografski naslon hrastoveljske slike na beramsko manj očividen kakor gradiške na hrastoveljsko, saj jo ikonografsko samo variira, je zveza med prvima dvema podana v splošnem zasnutku kompozicije in v istrsko lokalni stilizaciji hribovitega ozadja. Z novo motiviko je Janez obogatil posebno lovske prizore, ki spremljajo pohod. Kje mu je bil vir novih pobud, nam odkrije ugotovitev, da je že Vincenc črpal iz nemških grafičnih predlog, dokazano posebno z listov Mojstra z napisnimi trakovi, delno tudi Mojstra E. S. Tej poti je sledil tudi Janez, kjer je za peti dan Geneze, Ustvarjanje rib in ptic, dokazana



Sl. 176. *Hrastovlje, obok južne stranske ladje, Mesec marec (Janez iz Kastva 1490)*

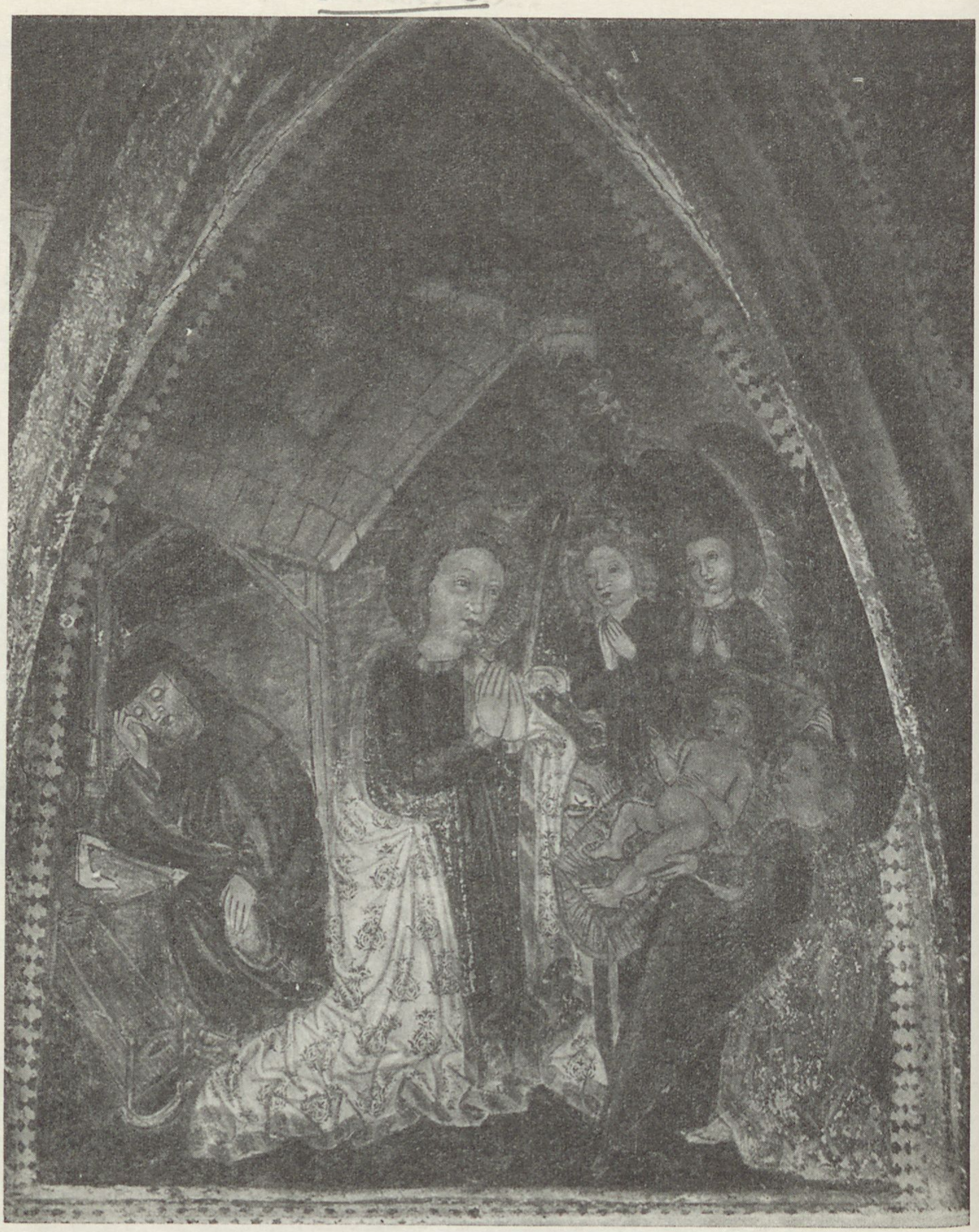
predloga Mojstra z napisnimi trakovi. Že Vincenc je predloge porabljal eklektično, še bolj pa Janez, pri katerem imamo vtis, da je osebno prilagajal vzore, da bi čim bolj ustrezali njegovemu celotnemu konceptu. Tako je pod pazinskim vplivom monumentalizirana Stvarnikova postava učinkovito povezala posamezne kompozicije in jih monumentalno prilagodila banjastemu oboku. Tudi motivna obogatitev živalskega in žanrskega sveta v sliki Treh kraljev je nedvomno črpala iz takih predlog. To nam posebno potrdi slika Treh kraljev na Gradišču, ki je samo obogatitev hrastoveljske. Slikar se sedaj ni več zadovoljil samo z motiviko, kolikor je prenese okvir kompozicije same, marveč jo je obogatil še z eno vrsto pod sliko s prizori iz lova in z žanrskimi domislicami. Tu se zopet povrne tudi basenski motiv lisice in štorklje, ki ga tako občudujejo v Vincencevi sliki. Očitno je slikar tu izčrpal vse bogastvo vzorčne zbirke, da bi do kraja zadovoljil željo naročnika po pripovedni obogatitvi slike. Ta je še plaho navzoča na Škriljinah, kjer se še pokori aristokratski zadržanosti, a se v Hrastovljah prilagodi ljudskemu razpoloženju za pripovedno bogastvo in humor, na Gradišču pa je prav ta črta prevladala, tako da se prvotno viteški značaj umakne skoraj v celoti fabulativnemu.

Kljub jasni opredelitvi v istrsko lokalno šolo pa Janez nikakor ni njen povprečen predstavnik. Tudi pred Vincencem mu moramo dati prednost. Celo stilska izravnavnost v delavnici, ki pod njegovim vodstvom izvršuje delo v Hrastovljah, je popolnejša kakor na Škriljinah; zdi se nam, da je to treba pripisati prav splošnemu vdoru tako ikonografije grafičnih predlog kot tudi njihovega svojevrstnega »grafičnega« sloga. Janezova delavnica je ta moment vendarle bolj zabrisala, tako da se njeno delo kljub sodelavcem, med katerimi se posebno odmika od ostalih slikar Pasijona, dokaj enotno izraža.

Iz povprečne produkcije istrske lokalne šole pa se Hrastovlje dvigajo predvsem po poglobljenem ikonografskem konceptu in po njegovi likovni uresničitvi. V obojem smislu je mogoče z njimi primerjati samo pazinski prezbiterij. Oba slikarska spomenika sta namreč izraz teološko poglobljenega učenega koncepta svoje vsebine. V Pazinu je zamisel zelo zapleteno zajela skrivnost ustvarjenja sveta in prvega človeka, prvega greha in odrešenja s Kristusovo smrtjo na križu; ikonografsko je oprta na soglasje med dogodki starega in novega testamenta, ki se je izrazilo v kompozicijah severne in južne stene, ki jih je slikar posnel po tiskanih predlogah iz Biblije pauperum v neki nizozemski izdaji kmalu po sredi XV. stol. Bogata motivika je na zelo skladen način vključena v prezbiterij slovenskega tipa. Temensko polje zavzema razgibana postava nebeškega vojvode sv. Mihaela, patrona cerkve, katerega podobo je slikar posnel po grafičnem listu Mojstra E. S. V vencu so okrog njega razvrščeni prizori iz Geneze; v zunanjem vencu pa so v sosvodnicah naslikani prizori boja hudobnih angelov z dobrimi, ki ga vodi Mihael. Na stenah so v duhu srednjeveške konkordije (soglasja) med starim in novim testamentom naslikani Oznanjenje, Rojstvo in Trije kralji ter drugo iz starega in novega testamenta s preroki, ki drže pojasnila k naslikanemu na napisnih trakovih. Na vzhodni steni, ki jo danes zakriva oltar, pa je naslikano Križanje z množico rabljev in gledalcev.

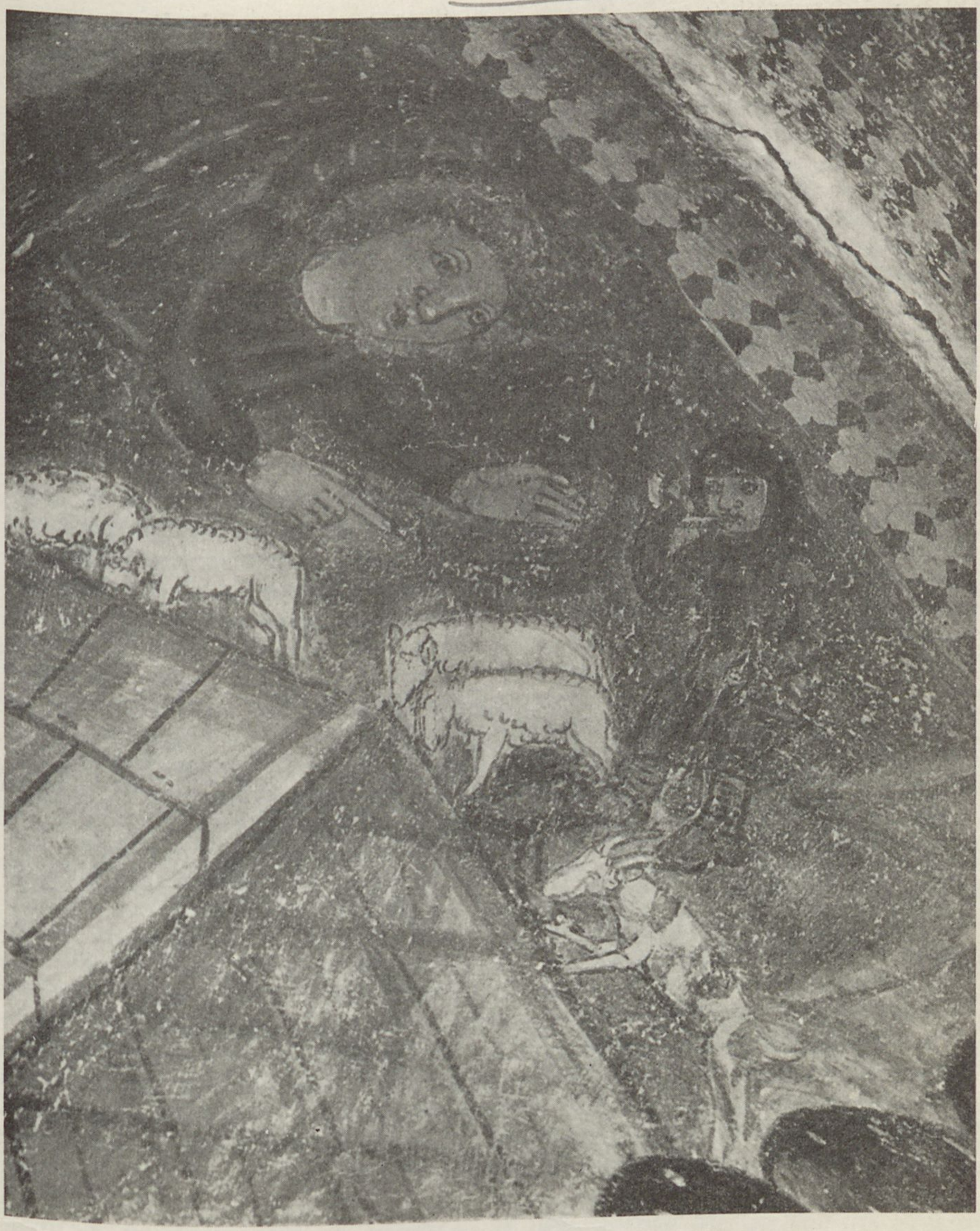
Tudi ikonografsko-teološki zasnutek slikarije v Hrastovljah je samostojen in tudi po tej strani po svoje odmev pazinskega, ki naj bi, po Fučiću, nastal okrog l. 1470. Cerkev v Hrastovljah je posvečena sv. Trojici. Zato je Kristusa kralja slave ali Sodnika na oboku prezbiterija nadomestila sv. Trojica v podobi Prestola milosti, obdanega od mandorle (mavričastega okvira). 172–
Na stenah pod njo so v arkadah stoječi apostoli. Nadločne stene vseh treh 176
apsid so posvečene Mariji; ves banjasti obok glavne ladje pokriva svetopisemska povest o ustvarjenju sveta in prvega človeka in o prvem grehu;

Senično!



Sl. 177. *Senično pri Tržiču, podr. c., južna stena prezbiterija, Rojstvo Jezusovo (»pisani mojster« okr. 1490)*

banjaste oboke stranskih ladij pokrivajo upodobitve mesecev. Vsa severna stena z apsido vred je posvečena Trem kraljem; na južni steni zavzema glavni del spodnjega pasu Mrtvaški ples, gornjega in zahodno steno pa Kristusovo trpljenje. Vsi ostali razpoložljivi prostori so pokriti s slikami prerokov, svetnikov in svetnic. Poslikani so celo stebri z naslikanimi kapiteli in prvotno je bil tudi tlak rdeče pobarvan. Za celoto je torej značilno popolno upoštevanje načela, da ne sme noben del sten ostati neposlikan, tako da se zdi, da je vse figuralno kar prenatrpano. Tudi to nalogo je naš slikar mojstrsko



Sl. 178. *Senično pri Tržiču, podr. c., južna stena prezbiterija, Oznanjenje pastirjem (»pisani mojster« okr. 1490)*

obvladal in dosegel, da se vsa arhitektura izraža pasivno kot nosilka prepričljivo v barvni viziji zajetih likovnih pobud. Nosilci ikonografskega sestava so sv. Trojica, Marija, Geneza, ciklus mesecev, Trije kralji, trpljenje Kristusovo, preroki, svetniki in Mrtvaški ples. Da niso slučajno zbrani v tem prostoru, je gotovo; da je tisti, ki jih je v tem sestavu zamislil, hotel izraziti več kakor se izraža po posameznih sestavinah celote, je nedvomno. Arhitekturni pogoji so pa bili tu manj ugodni za likovno zaokroženost celotne zamisli kakor v Pazinu. Hrastoveljski prezbiterij je primorska varianta

kranjskega prezbiterija in se kot svetišče izraža samostojno. Ladje pa so posvečene versko zgodovinskim in vzpodbudnim temam, torej občestvu vernikov, ki jim čas, poosebljen v podobi triobraznega Leta z enakomerno povračajočim se potekom letnih časov in za nje značilnih opravil, odmerja usodni potek življenja od rojstva sveta, upodobljenega v ciklu Geneze, človeštva z ustvarjenjem prvih staršev in posameznega človeka do smrti, na katere neizbežnost opozarja vernika Mrtvaški ples. V ta glavni miselni okvir je vpletena zgodovina odrešenja po učlovečenju Kristusovem, ki ga tu monumentalno poudarja poklonitev Treh kraljev Novorojencu. Zvezo med svetom vernikov in svetiščem pa simbolizira na izročeni ikonografski način, kakor mu sledijo carska vrata ikonostasov bizantinskih cerkva in slavoloki katoliških, Oznanjenje in Kronanje Matere božje v nebesih. V tem prostoru ni bilo več možnosti za razvoj srednjeveške sistematike, kakor jo predstavlja Concordia stare in nove zaveze, ki je prišla do izraza še v Pazinu, čeprav je tudi Janez upošteval vlogo prerokov in jim odmeril arhitekturno prehodna mesta med arkadami in banjastimi oboki.

Od teh ugotovitev o Hrastovljah se obračajo naše oči k drugemu glavnemu spomeniku kastavskih delavnic, k beramskim Škriljinam. Poudarili smo že ikonografsko bogastvo in prostorsko krasilno učinkovitost tega prostora. Zanima nas, če je tudi tu uresničen poskus likovne uveljavitve globlje zasnovanega bogoslovskega sistema, kakor smo ju ugotovili v Pazinu in v Hrastovljah. Žal je slikarija v prezbiteriju z malenkostnimi ostanki uničena in je ni mogoče rekonstruirati. Prepričani pa smo, da se ni veliko oddaljevala od splošno veljavnega srednjeveškega sistema poslikanja prezbiterija s Kristusom v slavi ali sodnikom, obdanim od simbolov evangelistov na oboku in z apostoli na stenah. Ohranjeni del, prostor za vernike, se omejuje na Življenje Marijino in Odrešenikovo na stenah in posebno kompozijo na zahodni steni, ki po svoji ideji ustreza na tem mestu tradicionalni Zadnji sodbi, ker predstavlja Adama in Evo ob drevesu spoznanja, Kolo sreče in Smrtni ples. Koncept, ki je tu uresničen, razen zahodne stene, ne izraža težnje po kaki poglobljeni sistematiki in ustreza splošno razširjenemu programu poslikavanja prostornin v poznem srednjem veku. Tako se tudi po tej strani izkaže Janez pomembnejši kakor njegov pol generacije starejši rojak Vincenc. Za bolj kompliciran sistem pa na Škriljinah tudi ni bilo arhitekturnih pogojev.

Tako opredeljen slikar Janez iz Kastva sicer zavzame najvidnejše mesto v istrski lokalni šoli, njegovo delo pa se vendarle podreja splošnemu decrescendu od konceptno in likovno najvišje pazinske stopnje, čez Škriljine in Lovran, ki že kažeta močno prilagoditev pazinskih pobud provincialnemu ljudskemu okusu, do relativnega ponovnega vzpona v Hrastovljah in do poljudnega izzvenenja na Gradišču in v Seničnem.

SLIKAR JANEZ IZ BRUNECKA

L. 1948 so odkrili v križevi kapeli pod korom božjepotne cerkve na Ptujski gori pomemben ciklus fresk s tako jasnimi stilističnimi značilnostmi, da jih je bilo že po prvi slogovni analizi mogoče pripisati delavnici tirolskega slikarja Janeza iz Brunecka (Giovanni da Brunico, Hans von Bruneck), ki ga je prav tisti čas kot pomembno umetniško osebnost opredelil N. Rasmo.

Kapela je bila posvečena sv. Križu, zato je na glavni steni, za sedaj odstranjenim oltarjem, upodobljena v spodnji vrsti v sredi Marija s sinovim truplom v naročju, ki jo ikonografija označuje kot Pietà — Sočutna. Nad njo so tri, namenu kapele ustrezajoče slike, v sredi Kristus na križu z žalujočima Marijo in Janezom, levo Vstajenje, desno Oljska gora. Na križnorebrastem oboku so upodobljeni po parih simboli evangelistov in latinski cerkveni očetje, Hieronim in Janez Ev., Ambrož in Luka, Avguštin in Matevž ter Gregor in Marko. Nad vzhodnim lokom je »vera icon« (Veronikin potni prt). Na zahodni steni je nad Stigmatizacijo sv. Frančiška As. v ostenju okna levo Vnebohod, desno Binkošti, na vrhu pa dva klečeča angela s še ne razrešenim kombiniranim grbom. Na steni levo od okna sta Marija in Marta, desno sv. Ahac. Na severni steni sta dva prizora iz legende sv. Nikolaja: zgoraj Nikolaj rešuje ladjo v viharju s točo, spodaj, desno od prehoda, Obdarovanje deklic. Na glavni steni je levo in desno od Sočutne po en klečeč duhovnik-donator: desno Matija, župnik cerkve sv. Vida ob Dravinji, z napisnim trakom: Esto salutata cum prole beata, me tibi mente pia commendo virgo Maria (Pozdravljena bodi z blaženim sinom, priporočam se ti s pobožno dušo, devica Marija). Levo pa kleči Nikolaj, prvi stalni duhovnik pri ptujskogorski cerkvi, ki je umrl l. 1424 in je bil v tej kapeli pokopan. Ob njem je napisni trak: Maria cum filio miserere mei in hoc exilio (Marija s sinom, usmili se me v tem izgnanstvu). Levo od njega sta sv. Doroteja in sv. Katarina; desno od župnika Matije pa sv. Andrej in sv. Krištof. Med gornjo in spodnjo vrsto teh slik je ostanek napisa, ki poroča, da je na prvi praznični dan po godu sv. mučenca Vida dal naslikati to delo gospod Matija, župnik cerkve sv. Vida ob Dravinji. V uničenem delu napisa domnevamo letnico nastanka slik in ime njihovega avtorja. 70–73

Po tem napisu smo agnoscirali desnega donatorja kot župnika Matija, ker je levi nedvomno Nikolaj; za to govori grb s cvetlično košarico, ki je ob njem in ki ga poznamo kot Nikolajev grb tudi z oboka glavne ladje. Izbral si ga je očitno kot poseben častilec sv. Doroteje, ki je naslikana ob njem. Zanj kot drugega donatorja govori tudi severna stena z legendo njegovega patrona sv. Nikolaja. Grafit pod levim donatorjem, ki vsebuje letnico 1426 in ime obiskovalca, ki se je podpisal kot Jurij Zuschicz, nam pa omogoča datiranje te slikarije pred to leto in verjetno tudi pred leto Nikolajeve smrti 1424, torej približno v čas okrog 1420.

Senično!



Sl. 179. *Senično pri Tržiču, južna stena prezbiterija, dva apostola (»pisani mojster« okrog 1490)*

Gradišče

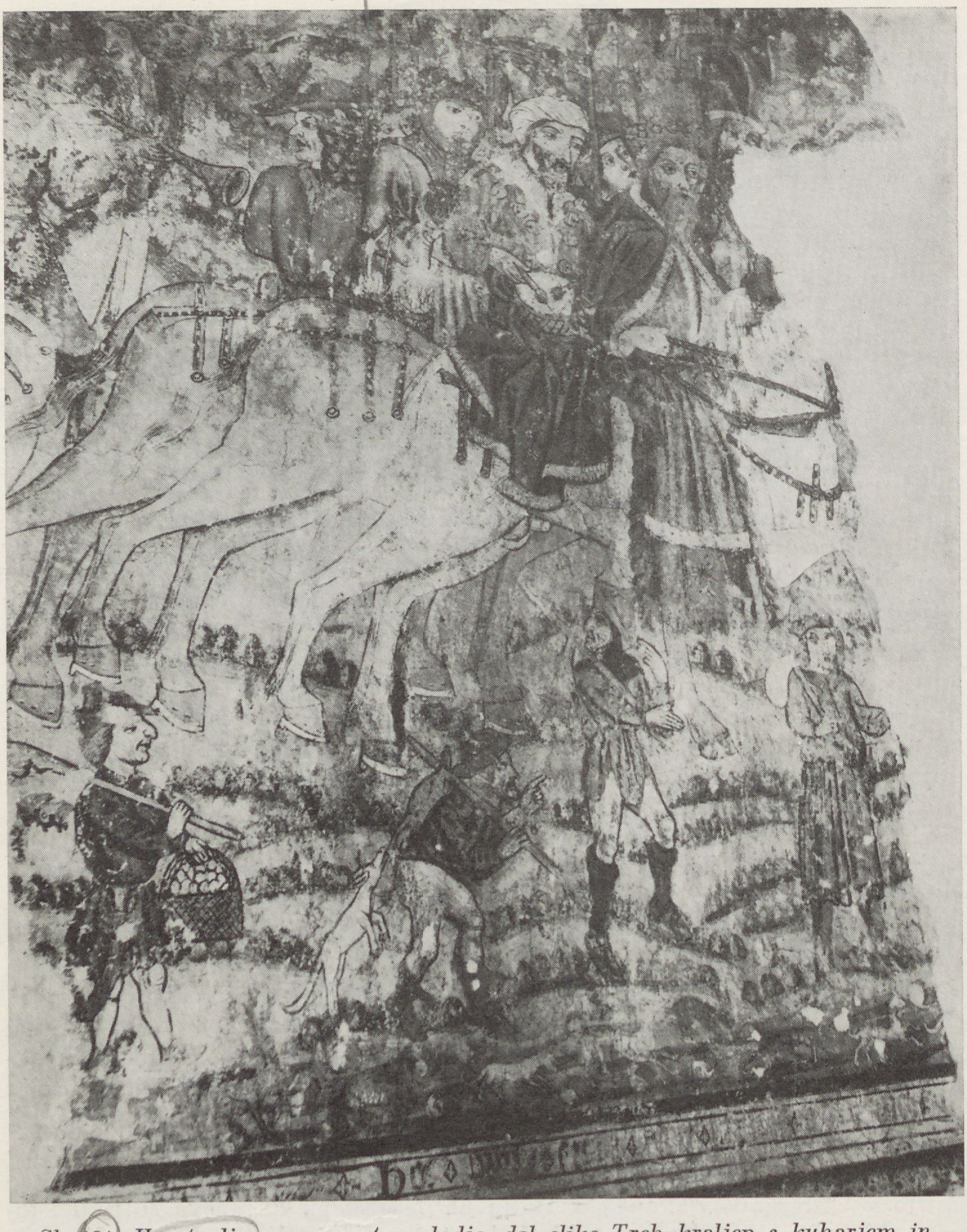


Sl. 180. *Gradišče pri Divači, severna stena ladje, Pohod sv. Treh kraljev (delavnica Janeza iz Kastva okrog 1490)*

Za izgubljeno slikarjevo ime pa imamo odlično nadomestilo v izredno jasnih slogovnih značilnostih, ki razlikujejo to slikarijo od ostalih ohranjenih slovenskih spomenikov, podobno kakor to velja tudi za slovenjegraški Pasijon Andreja iz Ottinga. Že sam način poslikave oboka nas je spomnil na neke črte, ki so nam bile znane iz slavnega križnega hodnika v Briksnu: evangelisti in cerkveni očetje so namreč upodobljeni na pletenino posnemajočih, prvotno pozlačenih ozadjih v krogu, kvadratu ter gotskih tri in štirilistih, ki so značilni za obok IV. arkade v Briksnu in za oboke v špitalski cerkvi v Sterzingu. To pa sta dve glavni doslej ugotovljeni deli slikarja Janeza iz Brunecka. Ker tudi nežni lirični kolorit in mehki slog gubanja oblek ustrezata tem tirolskim spomenikom, je bil upravičen sklep, da gre na Ptujski gori za delo istega slikarja.

Bliže ga je kot umetniško osebnost opredelila povojna italijanska in avstrijska umetnostna zgodovina kot najmočnejšo umetniško osebnost začetka pozne gotike na Tirolskem. Najstarejše njegovo znano delo se nahaja v kapelici v St. Lorenzen pri Brunecku iz okrog 1399. Iz leta 1417 je slikarija IV. arkade križnega hodnika v Briksnu, iz 1418 so odlomki njegovih fresk v križnem hodniku v samostanu Neustift-Novacella pri Briksnu, najobsežnejša je slikarija v špitalski cerkvi v Sterzingu, pripisujejo pa mu tudi slikarijo v Odrešenikovi kapeli v Hallu na Tirolskem. Domneva se tudi istovetnost s slikarjem Janezom, ki je l. 1418 znan iz Varna-Vahrn. Njegovo umetniško poreklo vodi na jug do Bozna in Verone s slikarjem Altichierom, vendar pa, kakor ugotavlja W. Frodl, združi te elemente z lastnimi, ki se opirajo na severno izročilo, kar daje njegovemu delu poseben mik. To velja tudi za ptujskogorski ciklus, kjer se spomnimo pri Doroteji z rožnim grmom, pri Krištofu in pri Viharju s točo veronskih vzorov, dočim je celota le odsev posebnega položaja tirolske umetnosti med srednjo Evropo in severno Italijo. Zanimalo bi nas, kako je ta umetnik prišel na Ptujsko goro, vendar so za zdaj vsa ugibanja zastonj. Vsekakor pa te slikarije pričajo o širokih umetniških zamenjavah v subalpskem pasu med Italijo in srednjo Evropo, ki smo ga v enem prejšnjih poglavij označili.

Hrastovlje



Sl. 181. *Hrastovlje, severna stena ladje, del slike Treh kraljev s kuharjem in lovskim spremstvom (Janez iz Kastva 1490)*

II. TABELNO (OLTARNO) SLIKARSTVO

Stensko slikarstvo, s katerim smo se do sedaj bavili, je proizvod kulturno, zemljepisno in časovno strnjenih tokov ter je mnogostransko zvezano tudi s posebnimi pogoji gotske arhitekture naše domovine. Skromna, toda gradbeno jasno opredeljena arhitektura naših gotskih podeželskih cerkvic, izredno bogati kamnoseški okras v živahno razvitih zvezdasto mrežastih sestavih obočnih reber ter ikonografsko enotno zamišljeno stensko slikarstvo so tri sestavine miselno in gradbeno zaokroženega sveta naše srednjeveške podružnice in njenega umetnostnega izraza. V tem organizmu sta krajevna poseb-



Sl. 182. *Gradišče pri Divači, severna stena ladje, del lovskega spremstva Treh kraljev (delavnica Janeza iz Kastva okr. 1490)*

nost in po raznih družbenih faktorjih in vodilnih središčih posredovani tuji vplivi dve natančno ločljivi sestavini. Zato je edino v tem okviru mogoče govoriti o razvoju slovenske srednjeveške umetnosti. Vsi ti elementi likovno estetskega izraza naših podružnic so namreč vezani na kraj nastanka in v rednih zgodovinskih razmerah neprenosni. Tu se kaže tudi, ne glede na to, koliko so bile ustvarjajoče moči domačini ali tujci, stvariteljska sila in zmožnost naše ljudske skupnosti. V tem okviru moremo tudi ocenjevati relativno vrednost naše umetnostne dediščine, ki je bistven, kulturno-zemljepisno posebno važen del zemljepisnega tkiva zahodnoevropske umetnosti. Zgodovinski pojav slovenske srednjeveške umetnosti pa ni sestavljen samo iz te, s kulturno-zemljepisnim položajem in umetnostnim ozračjem naše domovine zvezane strnjene plasti spomenikov, ampak tudi iz druge mednarodno karakterizirane plasti spomenikov, v katerih se zrcalijo vplivi umetnostno vodilnih zunanjih središč. V arhitekturi pripadajo tej vrsti samostanske in mestne župnijske cerkve ali cerkve, ki so nastale po pobudi posameznih, v sodobni arhitekturi razgledanih ustanovnikov, gradovi, utrdbe itd.; v kiparstvu pripadajo ti vrsti dela raznih takrat cenjenih, za važnejše naloge k nam poklicanih mojstrov, v slikarstvu pa predvsem slikana okna, katera so izvrševale le redko sejane delavnice in pomembnejše samostojne, z arhitekturo ne neločljivo zvezane slike, ki so krasile največkrat oltarje. Taki spomeniki, ki so pa zaradi prenosnosti danes pogosto razpršeni daleč od kraja, za katerega so bili ustvarjeni, ali jih poznamo celo samo po opisih, bistveno izpopolnjujejo sliko o umetnostnem snovanju na naših tleh, ker nam dejansko kažejo tiste momente iz takratnega umetnostnega sveta, ki so delovali na domače ustvarjanje kot zgledi, pobude in vzori naprednejšega, umetnostno zrelejšega izražanja. Predvsem gre za delo treh odličnih srednjeevropskih slikarjev poznega srednjega veka ali vsaj njihovih delavnic, ki je bilo ustvarjeno za nas ali se je ohranilo kot stara posest med nami: to so krilni oltar vodilnega salzburškega slikarja srede XV. stol., Konrada Laiba, v Ptuju, za slikani krili velikega oltarja župne cerkve v Kranju, ki sta sedaj v Avstrijski galeriji v Spodnjem Belvederu na Dunaju in za sliko Oljske gore iz delavnice nürnberškega Mihaela Wolgemuta v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom iz l. 1495. Po opisu nam je sporočen tudi veliki oltar ljubljanske stolnice. V Umetnostnem muzeju v Budapešti hranijo poslikana krila oltarjev iz Gornje Lendave (Gradu) in iz Sela v Prekmurju. Posamezne slike, največkrat deli gotskih oltarnih kril, so se ohranile vdelane v ograje prižnice v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom, v cerkvi v Prepolah na Dravskem polju in pri Sv. Joštu nad Dreto. Kar je sicer gradiva te vrste ohranjenega po naših javnih zbirkah, je prišlo k nam v polpreteklem času po zbirateljih in nima zveze z našo umetnostno zgodovino. Tako so v Nar. galeriji v Ljubljani poslikane table kril nekega oltarja, verjetno z Dunaja, s pasijonskimi prizori iz srede XV. stol., kupljene z gradu v Velenju. Druge table istega oltarja so v škofijskem muzeju na Dunaju. Neznane provenience je tabla s sliko Jezusovega rojstva iz prve polovice XV. stol. v Nar. galeriji v Ljubljani, ki kaže na zvezo s češkim in avstrijskim slikarstvom. Slika Sorodstva Jezusovega iz konca XV. stol. (Nar. muzej) je bila kupljena v Szaparyjevem gradu v Murski Soboti. Poslikani krilni oltar, signiran z monogramom M. R., (Marx Reichlich) je bil kupljen iz zbirke v gradu Turn pri Velenju. N. Rasmo je ugotovil, da gre za oltar, ki ga je naročil pri briksenškem slikarju Marksu Reichlichu Andrej Knillenberger okrog l. 1513 za kapelo v župni cerkvi v Maria Bassa pri Meranu. Oltar je trikrilnik s sliko Ane Samotretje na srednji tabli in s podobama naročnika in njegove žene. Signiran je z monogramom MR in letnico nastanka, toda zadnja številka ni več čitljiva.

Mestni muzej v Ptuju hrani dve sliki alpsko avstrijskega porekla: Prva iz srede XV. stol. predstavlja obojestransko poslikano tablo z dvema prizoroma iz pasijona; pripisuje se švabski šoli; druga iz okr. 1500 je ikonografsko zanimivo Slovo apostolov in pripada alpskemu krogu.

Mestni muzej v Celju hrani obojestransko poslikano krilo nekega oltarja s slikami sv. Petra in sv. Štefana iz začetka XVI. stol.; verjetno je koroškega porekla.



Sl. 183. *Štomaž pod Štjakom, podr. c., Neverni Tomaž tiplje rano v Jezusovi desni strani prs (italijansko usmerjen slikar druge polovice XV. stol.)*



Sl. 184. *Jezersko, stara župna c., slavolok. Obešeni Juda (konec XV. stol.)*



Sl. 185. *Jezersko, stara župna c., južna stena prezbiterija, Ecce homo! (konec XV. stol.)*

Ptujski oltar

V mestnem muzeju v Ptuju imamo s slikami okrašen krilni oltar, ki je stal do leta 1930 precej neopažen v krstni kapeli v proštijski cerkvi. Bil je na dokaj neugodnem mestu, da se je iz cerkve videl [illegible]rbet in ga je bilo težko pobliže preučevati, razen tega pa je bil [illegible] prav grobo preslikan. Ker so se začeli zanj zelo zanimati tuji umetnostni zgodovinarji in izražali misel, da ga je slikal sloveči, pod imenom Laib in Pfening znani salzburški slikar, je Spomeniški urad odredil, da ga restravrirajo in predlagal, da ga preneso na drugo mesto, kjer bi ga bilo možno nemoteno študirati. Delo je bilo toliko bolj aktualno, ker so prav takrat restavrirali v Gradcu istega mojstra veliko Križanje v stolnici. Tudi to je bilo do tedaj na nedostopnem mestu v prezbiteriju in so ga samo za nekaj časa v študijske namene razstavili v Joanneju. Ko je l. 1930/31 akademski slikar Matej Sternen v Ljubljani odstranil preslikave in slike restavriral, si je bilo šele mogoče ustvariti pravo in jasno sodbo o tem oltarju. Ugodna priložnost, da je bilo mogoče primerjati in študirati hkrati tudi nadrobnosti graške slike, je omogočila končno tudi opredelitev njegovega slikarja in tako rešiti eno najvažnejših umetnostno zgodovinskih vprašanj slovenske spomeniške posesti.

Ptujski oltar spada v vrsto tako imenovanih krilnih oltarjev, oltarjev torej, ki so sestavljeni najmanj iz treh delov, največkrat tako, da ima srednji del obliko omare, v kateri stoji kiparsko izdelana glavna podoba ali skupina, stranska dva pa predstavljata dvokrilna, poslikana ali reliefno okrašena vrata, s katerimi je mogoče omaro zapreti. Le redki so primerki, da je srednja omara nadomeščena s sliko, ki jo je mogoče zakriti z omenjenima kriloma. Bistven del takih oltarjev je tudi tako imenovana predela, nizek, večinoma deskast, poslikan ali z reliefi okrašen podstavek, na katerem stoji omara. Navadno so te vrste oltarji opremljeni zgoraj s takozvano atiko, stolpičastim ali piramidastim preslegastim nastavkom, okrašenim s kipi. Ob navadnih dneh so te oltarje imeli zaprte, zato so krila skoraj vedno tudi na zunanji strani poslikana. Kolikor moremo sklepati iz redkih spomenikov, je bil v Sloveniji najbolj razširjen tip krilnega oltarja z omaro za kipe v sredi. Tak je bil oltar v župni cerkvi v Kranju, katerega slikana krila so ohranjena na Dunaju, omare s kipi sv. Kancija, Kanciana, Kancianile in Prota pa ni več. Tak, toda, kakor se po ohranjenem opisu zdi, še bogateje kiparsko okrašen je bil glavni oltar v ljubljanski stolnici, katerega krila so bila poslikana. Tak je na krilih sicer reliefno okrašeni oltar iz Gostečega v Narodni galeriji v Ljubljani; taka sta, sicer malo pomembna, oltarja na Visokem pod Kureščkom in pri Sv. Petru nad Želimljem, ki sta imela krila preprosto poslikana; tak je bil oltar pri Sv. Janezu v Bohinju, od katerega se je ohranila omara s kipom sv. Janeza Krst.; tak je že renesančni trikrilnik iz okr. 1520 s sliko Marijinega oznanjeenja na hrbtih kril v Britofu ob Idriji; tak je dalje, čeprav tako po rezbariji kakor po slikah že čisto renesančni krilni oltar iz druge polovice XVI. stol. v cerkvi sv. Treh kraljev v Slov. goricah. Največji

križna gora



Sl. 186. *Križna gora nad Staro Loko, južna stena prezbiterija, prizor iz legende sv. Urha (bavarsko karakteriziran slikar 1502)*



Sl. 187. *Križna gora nad Staro Loko, severna stena prezbiterija, prizor iz legende sv. Korbinjana (bavarsko karakteriziran slikar 1502)*

pri nas ohranjenih krilnih oltarjev, v cerkvi sv. Križa nad Kojskim v Brdih iz začetka XVI. stol. pa je samo kiparsko okrašen. Zunaj jugoslovanske Slovenije pa se je ohranilo na Koroškem mnogo odličnih krilnih oltarjev in brez obotavljanja lahko trdimo, da je Slovenija na koncu srednjega veka z ostalo srednjo Evropo poznala predvsem krilni oltar v obliki omare s poslikanimi krili.

V primerjavi s to najbolj razširjeno obliko je oltar iz ptujske cerkve popolnoma svojevrsten. Manjka mu predvsem srednja omara s kipom, tako da se v celoti samo slikarsko izraža. Ako je odprt, kaže na poslikani pravokotni predeli zgoraj preslegasto izdelano trikrat trojno arkado z usločenimi loki, na tem pa troje enako velikih, na zlatem ozadju poslikanih desk zaključenih na vrhu z usločenimi gotskimi loki, brstnimi listi in s križnimi rožami. Ima torej obliko trikrilne slike, takozvanega triptiha, ki ga poznamo iz sodobnega italijanskega, posebno slovenskemu sosednjega benečanskega slikarstva.
232 Od italijanskih triptihov pa se ptujski razlikuje po tem, da sta pri njem stranski krili po severnem načinu premakljivi in ju je mogoče zapreti drugo čez drugo in čez srednjo sliko, krila italijanskih trikrilnikov pa so nepremakljiva. Če bi ne bilo predele, bi imeli v ptujskem oltarju primer zložljivega, za prenos namenjenega oltarja, kakor jih poznamo posebno kot majhne oltarčke za domačo pobožnost. Nobenega dvoma pa ni, da je tudi ta prvotni del sedanjega oltarja že imel predelo, katere velikost lahko določimo, če odstranimo poslikani spodnji del predele. Obstajala je namreč samo iz arkadno preslegastega zgornjega dela in je bila mnogo nižja od sedanje.

Ako stranski krili zložimo na srednji sliki, se nam pokaže drugačna podoba: zopet vidimo trikrilnik, toda z lokom zaključena je samo srednja tabla, nanovo se prikazujoči stranski krili pa sta preprosto pravokotni. Naš oltar ima torej četvero kril, katerih pravokotni zadnji dve pa nista premakljivi, marveč negibni. Ves oltar v tej novi obliki je tudi poslikan, pa ne na zlatem ozadju, temveč na bogato patroniranem ozadju. Izkaže se namreč, da je bilo na hrbet prvotnega oltarja nekoč pozneje pritrjeno leseno ogrodje,
233 ki drži dvoje dodatnih kril, hkrati pa je bila povišana in poslikana tudi predela. Slikarija pa pripada nedvomno prav tako še delavnici slikarja odprtega prvotnega oltarja, kar kaže, da se to ni moglo zgoditi dosti pozneje, kakor je prvotni nastal. S to spremembo je dobil ptujski oltar, ki je bil v prvotni obliki pri zaprtih krilih videti nekam brezpomemben, pri drugih takih oltarjih znano navadno obliko prazničnega, na zlatem ozadju slikanega odprtega lica, in delavniškega, na skromnejšem dekorativnem ozadju poslikanega oltarja z zaprtimi glavnimi krili. Če pa pogledamo zadnjo stran celega sestava, kjer se vidi hrbet srednjega prvotnega krila in pozneje dodanih stranskih kril, vidimo, da je tudi ves hrbet poslikan. Slike so v primerjavi s starejšimi umetniško brezpomembne, imele pa so svoj pomen od l. 1512 dalje, ko so postavili ta oltar v krstno kapelo, tako da so videli ljudje iz cerkve samo njegov do tedaj neposlikani hrbet. Namen poslikave tega hrbtnega lica oltarja je bil nedvomno dati vernikom njegovo glavno, slavnostno lice v posnetku, ker so sv. Hieronima naravnost kopirali, sv. Marka sicer nekoliko spremenili in ohranili vsaj po smislu tudi srednji, Mariji posvečeni motiv. Značilno pa je, da so Marijino smrt nadomestili z ikonografskim tipom Brezmadežne, ki je na začetku renesanse postal zelo priljuben.

Vsa zgodovina ptujskega oltarja se nazorno zrcali tudi v njegovem slikarskem okrasu. Trem razvojnim stopnjam ogrodja ustrezajo tudi tri vrste slik, katere nosi. Ako je oltar praznično odprt, vidimo v sredi Marijino smrt, ob straneh sv. Hieronima in sv. Marka, na predeli pa dva klečeča angela, ki držita razprostrti Veronikin prt. Ako krili zapremo, se pokaže v sredi



Sl. 188. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, Pohod in poklonitev Treh kraljev (1504)*

Kristus na križu in žalujoča Marija in Janez, ob straneh pa sv. Miklavž in sv. Bernardin Sienski; slika na predeli, ki je očitno delo mojstra teh drugih slik, je pri obeh pogledih ista. Lepotno sta obe lici oltarja skrajno premišljeni in preračunani na vsakokratni učinek. Z elegantnim, v zlato ozadje slik vrezanim vzorcem okrašena praznična stran je izredno monumentalna. Obe stranski sliki Marka in Hieronima zares mogočno sklepata po svojem dogajanju živahni prizor Marijine smrti. Barvni vtis temelji na dveh barvnih elementih, ki sta spretno prepletena: na levi imamo v rdečem Hieronimovem plašču prvi tak vodilni element, na desni drugega v modrem plašču Markovem. Ta dva osnovna tona pojemata od obeh strani proti sredi v sliki Marijine smrti in se dobesedno prepletata v svojih zadnjih odmevih v osi te slike. Zaprti oltar s svojo slikarijo je barvno bistveno drugače občuten od prvega. Barvnost je nekam ugašena, dekorativnost ozadja, na katerem so slike naslikane, pa je toliko močna, da prav ta vodi v celotnem vtisu delavniškega lica. Kakor iz krasilne preproge mora gledalec šele poiskati iz dekorativnega ozadja oltarja figuralne sestavine. Pri lepotni dovršenosti obeh zasnov bi bil gledalec naravnost v zadregi, kateri strani naj da prednost.

Med predmeti, naslikanimi na tem oltarju, sta ikonografsko posebno zanimiva Marijina smrt in sv. Bernardin.

Marijina smrt je predstavljena na idealističen način tako, da Marija kleči poleg postelje, bere iz knjige in tako pričakuje smrt, sv. Janez pa jo opira. V ospredju je na desni sv. Peter s kotličkom blagoslovljene vode v roki, na levi v kotu pa sedi apostol, ki je poglobljen v branje iz knjige. Ostali apostoli so postavljeni za Marijo in povečini molijo, samo eden je obrnil svoje oči navzgor in opazil prikazen, ki se bliža od zgoraj: Jezus obdan od angelov, ki trosijo cvetoče vejice, se bliža, da po tradicionalnem načinu sprejme dušo svoje matere. V primeri z navadnimi upodobitvami tega predmeta, ki predstavljajo Marijino smrt v trenutku, ko Sin prevzame njeno

dušo v podobi majhne deklice, je značilno za ptujsko sliko, da predstavlja zadnje trenutke pred smrtjo. Zato je tudi razumljiva ta ubrana, pobožna resnost, ki navdaja na sliki navzoče, kakor pri slovesnem obrednem opravilu.

V razvoju načina, kako so v srednjem veku predstavljali Marijino smrt, je ta slika pomembna že zaradi tega posebnega momenta, ki ga očitno kolikor toliko samostojno upodablja. Prvotno so predstavljali tudi na Zahodu Marijino smrt v romanski in gotski umetnosti po bizantinskem načinu tako, da je Marija naslikana, kako leži vzporedno s prednjo ploskvijo slike na mrtvaški postelji in umira. Apostoli so razvrščeni za posteljo, molijo in vrše razna obredna opravila. Ob vzglavju je Jezus, ki sprejema dušo, včasih pa plava nad skupino in odnaša dušo v nebesa. V Sloveniji je tak način zastopan v odlomku Marijine smrti iz začetka XIV. stol. v Crngrobu pa tudi še v veliki kompoziciji iz srede XV. stol. v Vuzenici, kjer je prizor smrti združen z vnebovzetjem. V XV. st. se je, posebno od zmage realističnega načela v srednjeevropskem slikarstvu od druge četrtine dalje, začel idealistično zasnovani prizor Marijine smrti spreminjati vedno bolj v dogodek iz resničnega vsakdanjega življenja. Marijina smrt je postala v pozni gotiki ena izmed tistih ikonografskih nalog, v katerih se je realizem razvil do skrajnosti in je bila upodobitev Marijine smrti pravzaprav podoba smrti premožne meščanke. Kot odpor proti temu, s stališča verske pobudnosti pretiranemu realizmu, ki je nabožno vsebino že skoraj popolnoma izpodrinil, se je pojavila tretja oblika, ki postavlja Marijino smrt v kar najbolj idealizirano okolje. Tu, kakor na Laibovi sliki, Marija kleči ob postelji, umira ali pričakuje smrt v pobožnem premišljevanju. Vendar pa je še vedno ostala od tradicionalnega načina marsikatera črta, tako posebno Jezus, ki sprejema ali odnaša dušo, Peter in tudi drugi apostoli pa vrše kaka obredna opravila itd. Dober primer te vrste imamo v sliki Marijine smrti, ki jo je l. 1456



Sl. 189. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, srednji del slike sv. Treh kraljev (1504)*



Sl. 190. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, dvoje spremljevalec Treh kraljev v razgovoru (1504)*

naslikal na Muljavi Janez Ljubljanski in ki je ikonografsko tudi sicer v mnogem sorodna ptujski sliki. V tem splošnem razvoju predstavlja ptujska slika, kakor smo že rekli, precej samostojen zamislek in tudi ikonografsko prav odličen spomenik. Njena pomembnost je tudi v tem, da je z drugimi momenti tega oltarja raziskovalcu v pomoč pri določitvi neimenovanega slikarja, ki jo je naslikal. V patrijarškem bogoslovju v Benetkah imamo namreč sliko Marijine smrti, katero znanstveniki soglasno pripisujejo salzburškemu slikarju Konradu Laibu. Svoj čas ptujska slika še ni bila toliko znana kakor danes, ko jo cenimo kot odlično sorodnico beneške. Na beneški sliki Marija kleči podprta od dveh apostolov in umirajoč omahuje; knjiga, iz katere je brala, ji je že zdrknila na tla. Za njo je Jezus, ki jo z desno blagoslavlja. Tudi tu, podobno kakor v Ptuju, njene duše še ni prevzel. Okrog Gospoda so apostoli, ki molijo, držijo sveče in opravljajo obred pri umirajočem. Spredaj sedi, podobno kakor v Ptuju na levi, v vsakem kotu po en apostol in bere iz knjige. Razen splošne je s ptujsko sliko še več drugih sorodnosti: upodobljen je moment pred smrtjo, dalje motiv sedečih apostolov, posebno pa so sorodni tudi nekateri obrazi. Nedvomno je beneška slika starejša od ptujske, ki je ikonografsko bolj razvita, med tem ko je ona v nadrobnostih še zelo odvisna od izročila. Predvsem pa je ptujska v primerjavi z beneško in drugimi sodobnimi slikami tega predmeta vsebinsko bolj poglobljena in osredotočena.

Drug moment v zvezi z vprašanjem datiranja oltarja predstavlja frančiškanski svetnik na krilu delavniškega lica. V razpravi o tem oltarju, ob-

javljeni pri SAZU, sem dokazal, da je to sv. Bernardin, čeprav bi iz grafita na halji tega svetnika, kjer se je l. 1603 podpisal cerkovnik ptujske proštijske cerkve Mihael Houra ali Hauer in omenil bratovščino sv. Frančiška, lahko sklepali, da so ga imeli za Frančiška As. Za Bernardina govori obraz, ki nam je portretno sporočen po več slikah iz srede XV. stol., dejstvo, da nima stigmat — svetih ran, ki so značilne za Frančiška, in pa da je upodobljen kot pridigar z odprto knjigo v levici in križem s podobo Križanega v desnici. Ker je bil Bernardin kanoniziran l. 1450, tu pa je upodobljen s svetniškim nimbom, nam je ta slika oporišče za sklep, da vsaj slike delavniškega lica oltarja niso nastale pred l. 1450.

Spredaj smo že omenili, da oltar, kakršen je sedaj, po arhitekturi ni enoten in da je bilo na hrbet prvotnega trikrilnika z nizko preslegasto predelo pozneje pritrjenih še dvoje kril današnjega delavniškega lica, da je bila povišana predela ter da tudi slikarija sama priča o ti dvojnosti, čeprav je sorodnost tolika, da je nedvomno delavniška zveza med njima, kvalitetna razlika pa tolikšna, da je glavni mojster izvršil slike prazničnega lica, njegov sodelavec pa slike delavniškega in Veronikin prt na predeli. Danes so vsi raziskovalci slikarije ptujskega oltarja soglasni v misli, da je glavni mojster, slikar prazničnega lica, Konrad Laib sam, delavniškega pa eden njegovih ozkih sodelavcev. Primerjanje z glavnimi ohranjenimi deli tega slikarja, z dvema velikima mnogofigurnima Križanjima, na Dunaju iz l. 1449 in v Gradcu iz l. 1457, in z že omenjeno sliko Marijine smrti v Benetkah, pokaže toliko podobnosti, da ni mogoče več dvomiti o tem, da gre za delo K. Laiba in njegove delavnice. Ker je na dunajskem Križanju signatura Pfening, na graškem pa dvakrat Laib, je do tridesetih let našega stoletja obstajal dvom o pravem imenu tega slikarja; zato smo ga tudi pri nas večkrat navajali kot Laib-Pfening. Posebno oblika dunajskega podpisa, ki se glasi »Pfenning... als ich chun« (Pfenning... kakor zmorem), podobno torej kakor še drugi avtorski podpisi tistega časa, je motila. Danes pa vemo, da sta obe sliki delo iste roke in da je pravo slikarjevo ime Laib. Poleg že omenjenih del mu danes z gotovostjo pripisujemo še druge slike in po arhivskih virih je ugotovljeno, da je to slikar Konrad Laib, ki se prvič omenja kot »Cuntz Layb, moler« l. 1431 kot hišni posestnik v Nördlingenu, l. 1442 pa kot »Magister Chunradus pictor«, ki dela za samostan pri Sv. Petru v Salzburgu; l. 1448 ga srečamo v knjigi meščanov tega mesta s podatkom, da je bil rojen v Eyslingenu »in der von Otinglandt«; l. 1450 ga navaja kot »Chunradus pictor« knjiga mrliške bratovščine stolnega kapitlja v Petersgadener Hofu; na konkretnem delu pa srečamo ime Laib na Križanju v Gradcu l. 1457. Iz teh podatkov lahko sklepamo, da je bil ta slikar rojen verjetno v prvem desetletju XV. stol. v Enslingenu ali Esslingenu v švabsko-frankovskem obmejnem pasu. Najprej je deloval v Nördlingenu; okrog 1440 naj bi se bil preselil v Salzburg, kjer je verjetno do smrti deloval. Ocenjujejo ga kot najpomembnejši umetniški pojav v avstrijskih alpskih deželah med leti 1440 in 1460; poleg K. Witza in H. Multscherja velja za enega glavnih predstavnikov gotskega realizma. Najstarejše doslej znano Laibovo delo sta dve krilni sliki nekega izgubljenega oltarja iz okrog 1440, Rojstvo Kristusovo v duhovskem semenišču v Freisingu in Poklonitev sv. Treh kraljev v Umetnostnem muzeju v Clevelandu. Obe kažeta znane Laibove značilnosti in salzburško slikarsko izročilo. Sledi slika sv. Hermesa v Mestnem muzeju v Salzburgu izpred l. 1449, ki dokazuje, da je slikar, ki kaže l. 1440 še odmeve mehkega stila, medtem spoznal dela zgodnjega nizozemskega realizma. Sledi z l. 1449 datirani in z nejasnim napisom »Pfenning... als ich chun« označeni slikani krilni oltar, čigar glavna tabla, Križanje, hrani Avstrijska galerija v Belvederu na Dunaju. Deli tega oltarja so sv. Florijan, čigar zgornji del je ohranjen

v škofijski palači v Padovi, spodnji v Seminario Patriarcale v Benetkah, sv. Korbijan, od katerega se je ohranil samo spodnji del v škofijski palači v Padovi, Rojstvo Jezusovo in Marijino Oznanjenje isto tam, ter Marijina smrt v Seminario patriarcale v Benetkah. Po Baldassu bi sledil par sv. Hermes in sv. Primož v Mestnem muzeju v Salzburgu, nato 1457 Križanje v Gradcu, čigar krila so zgubljena, in nazadnje ptujski oltar.

Ptujski oltar je kar nekaka sinteza Laibovega dela. Da je nastal po l. 1449, sklepamo iz tega, kar smo ugotovili glede beneške slike Marijine smrti, ki je prav gotovo starejša kakor ptujska. Slika sv. Bernardina govori za to, da je ptujski oltar nastal po l. 1450. Neke črte obeh ptujskih slikarjev ga vežejo tako z dunajskim kakor z graškim, tako da za praznično lice ni mogoče zagovarjati časa nastanka pred l. 1457; ker je delavniško lice ve-



Sl. 191. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, kuhar in dvorni norec iz spremstva kraljev (1504)*

zano na dopolnitev prvotnega sestava, je treba računati s tem, da je med prvo in drugo slikarijo potekel neki čas, čeprav slikarija sama kaže na to, da presledek ni bil prevelik. Zato si je mogoče zamišljati čas nastanka za praznično lice okrog 1457, za delavniško pa kako desetletje pozneje. Zakaj tudi tega dela ni izvršil mojster sam, temveč neki predstavnik njegove delavnice, ni mogoče ugotoviti. Mogoče je, da je Laib med tem že umrl. Sorodnost drugega slikarja z Laibom pa je tolikšna, da ima tako dopolnjeno delo še vedno enoten značaj.

Še neko vprašanje se vriva ob obravnavi ptujskega oltarja, ki je dobro razložljiv kot odsev ozkih lastniških in kulturnih zvez Salzburga s Ptujem, čeprav ni dokaza za to, da bi bil že prvotni del oltarja nastal kot naročilo za Ptuj. Pač pa je gotovo, da je bil izpopolnjen prav zaradi postavitve v krstni kapeli ptujske cerkve. Povišana predela je namreč očitno računala z nizkim zidom na zadnji strani oltarne menze, na kateri je stal do prenosa v muzej. V tej obliki bi namreč ne mogel stati nikjer drugod, razen če bi mu podzidali prav tak zid, ki ga je povišana predela zakrila. Mnogo indicij govori za misel, da bi bil nadškof Burkhardt von Weisspriach tisti, ki je to odlično delo poklonil ptujski cerkvi. Ta rodbina je imela namreč tudi sicer ožje zveze s Ptujem, saj je v kapeli sv. Križa v ptujski proštijski cerkvi ohranjen nagrobnik grofice Uršule von Weisspriach, rojene grofice Otting, žene Andreja von Weisspriach. Ta nagrobnik, izklesan iz salzburškega rdečega marmorja, je nedvomno delo salzburške delavnice in spada med največje grbovne nagrobnike, ki so nam znani. Verjetno je, da je mogoče prav zaradi zvez svoje rodbine s Ptujem v XV. stol. kardinal, poprej od l. 1453 stolni prošt salzburški, od 1461 do 1466 pa tamkajšnji nadškof Burghardt von Weisspriach za časa svojega vladanja poklonil ptujski cerkvi po Konradu Laibu poslikani »prenosni« trikrilni oltar in ga je dal za ta namen dopolniti arhitekturno in slikarsko. Tudi to bi govorilo za nastanek v desetletju po graškem Križanju.

Vriva pa se nam še neko vprašanje: ali je bil oltar slikan v Salzburgu ali mogoče v Gradcu? Že l. 1937 sem izrazil misel, da ni nemogoče, da bi se bil Laib v petdesetih letih preselil v Gradec, za katerega je l. 1457 dovršil svoje največje znano delo, čigar krila so izgubljena. K temu me je napotilo ime pa tudi stilistična opažanja na Pasijonu slikarja Andreja iz Ottinga v Slovenjem Gradcu, ki je datiran približno v čas graškega Križanja. Ako gre za švabski ali bavarski Otting ali Oetting, bi bila dopustna misel, da je kot rojak mojstra Laiba, ki je bil doma iz pokrajine »Otinglandt«, prišel z njegovo delavnico v Gradec, od tam pa v Slovenj Gradec. V tej misli me je potrdil tudi prof. K. Oettinger v pismu z dne 14. maja 1935, kjer pravi, da se mu čudno zdi, da doslej še nihče ni prišel na misel, da bi se bil Laib v petdesetih letih preselil v Gradec. Neverjetno se mu namreč zdi, da bi bili »eksportirali« graško delo iz Salzburga v Gradec, kar je po njem v nasprotju s cehovskimi običaji. Tudi Leo Bokh je l. 1943 izrazil tako misel. Kljub temu pa mora to vprašanje ostati odprto, dokler ne nastopijo zanesljivejši dokazi.

H koncu se moramo dotakniti še problema slike na njegovi hrbtni strani, ki je bila edina vidna iz cerkve, dokler je oltar stal v krstni kapeli. M. Slekovec namreč trdi brez navedbe vira, da je dal oltar sv. Marka, kakor tudi sicer večkrat imenujejo naš oltar, postaviti l. 1512 ptujski župnik Jakob Radkerspurger (1511—1540). K temu ga je zavedla mogoče letnica 1512 na predeli. Da ta nima nikake zveze s slikarijo Laibovega sodelavca, ki je naslikal tam Veronikin prt, je jasno po stilu slikarije, ki ustreza času okrog 1460, nemogoča pa bi bila l. 1512, posebej še, ker ta letnica tudi po strukturi nima ničesar skupnega s slikarijo, ker je izrezana iz papirja in prilepljena nanjo. Nanaša se nedvomno na čas, ko je bil poslikan tudi hrbet, da bi se



Sl. 192. *Sv. Primož nad Kamnikom, južna stena ladje, Marijino rojstvo (1504)*

omogočilo vernikom češčenje njegovih podob, tudi če bi ne stopili v krstno kapelo. Tako je dobil oltar še tretje lice, ki bi ga lahko imenovali, za razliko od prvih dveh, kar vsakdanje lice. Slikarija je izvršena na neposlikani hrbet srednje table prvotnega oltarja in na hrbet kril delavniškega lica. Tehnika ni več plemenita tempera kakor pri starejših slikah, temveč oljna, ki se je takrat začela uveljavljati. Namen je bil posneti slike prazničnega lica, toda z značilno spremembo, da so Marijino smrt nadomestili z Brezmadežno — Marijo v soncu. Položaj slik na krilih so pa zrcalno obrnili, tako da je na

levi Marko, na desni Hieronim, kakor da bi te slike presevale s položajev na Laibovem oltarju na nove položaje. Sliko sv. Marka je novi slikar poenostavil; svetnik preprosto stoji pred nami, podstavka z levom, ki drži knjigo, kamor svetnik piše, ni več, lev čepi ob svetnikovih nogah na tleh. Marko drži v levici veliko odprto knjigo, kamor piše; plemeniti obraz pa je zamenjan z značilnim bradatim obrazom začetka XVI. stol. Pri Hieronimu pa se je slikar naslonil na Laibovo sliko, samo zrcalno jo je obrnil, leva pa je upodobil mirujočega na tleh. Na srednji tabli je naslikana Brezmadežna kot frontalno postavljena žena, obdana od venca žarkov; na glavi ima krono, na desni roki drži sedeče dete, ki steguje roke k objemu podobno kot pri Cranachovi Mariji pomočnici, lase ima Marija razpuščene po ramenih, pod nogami pa ima navzdol obrnjeno luno s človeškim obrazom. Ikonografsko gre v tem primeru za enega izmed predhodnikov slik Brezmadežne, ki ga je končno izoblikovala umetnost XVII. stol. V zgodovini ikonografije se ta tip imenuje »Marija v soncu«. Nanaša se na opis apokaliptične žene, kakor ga podaja Janez v Skrivnostnem razodetju. Češčenje te vrste podob se je začelo širiti posebno, odkar je papež Sikst IV. (1471—84) določil odpustke za tiste, ki bodo pred tako podobo izmolili določeno molitev. Tako razumemo, da je novi kult odmeval na začetku XVI. stol. tudi v Ptuju pri ponovitvi slik sprednje strani oltarja na njegovem hrbtu in tu izpodrinil sredi XV. stol. še tako priljubljeno Marijino smrt. Ikonografski pomen »Kronane Assumpte (Vnebovzete)« stoječe na navzdol obrnjenem polmesecu, obdane od sončnih žarkov, je osnovan na antitezi zmanjšujočega se meseca in sonca v polnem žarenju ter simbolično kaže, kako se, stoječ na ugašajočem mesecu, ki pomeni stari zakon, pojavljata ožarjeni od sonca, to se pravi od novega zakona, njegovi glavni osebi, Marija in Jezus.

Da gre pri tej tretji slikariji na ptujskem oltarju za delo lokalnega slikarja, je nedvomno. Njegovo delo po stilu sicer ustreza položaju na začetku XVI. stol., je pa brezosebno in za umetnostnega zgodovinarja pomembno predvsem kot ikonografski spomenik.

Ptujski oltar je umetnostnozgodovinsko posebno važen zato, ker ni samo nedvomno delo Konrada Laiba samega, ampak prav posebno tudi zato, ker so tri slike njegovega delavniškega lica izrazito delo nekega njegovega sodelavca, ki utegne biti kdaj pri stilističnem razboru dela, pripisanega Laibu, še zelo pomemben. Laib je namreč z izjemo zgoraj omenjenih del za umetnostno zgodovino še vedno nekoliko nejasna osebnost. Njegovo delo združuje sestavine švabske in salzburške smeri; brez realizma najznačilnejših svojih umetniških rojakov, Konrada Witza iz Bazla in Hansa Multscherja, je njegov umetniški značaj nerazložljiv, kakor na drugi strani ni razložljiv brez izrazito avstrijsko alpskega konservativnega idealizma.



Sl. 193. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, Slika nadlog z Marijo zaščitnico s plaščem (1504)*

Slika Oljske gore pri sv. Miklavžu nad Čadramom

Na severni steni podružnice sv. Miklavža nad Čadramom visi zanimiva slika Oljske gore. Kakor pričata grb nad spodnjim robom na sredi in letnica na okviru pod njim, jo je naročil nadžupnik konjiški in vuzeniški ter arhidiakon v Savinjski dolini, poznejši prošt v Dobrli vasi in arhidiakon v Podjunski dolini, Valentin Fabri (mogoče slovensko Kovač ali nemško Schmidt) leta 1495. Stegenšek je zadnjo številko po pomoti bral za sedem. Po kakšni poti je ta slika prišla v Čadram, ni izpričano. Fabri jo je naročil verjetno za Konjice, kjer je bil do leta 1482 kaplan in nato vikar in župnik. Tam je 27. junija 1509 tudi umrl. Spomenik v konjiški cerkvi mu je postavil zakupnik konjiškega gradu Adam Svetković leta 1511. Dva grba iz XVII. stol., ki sta naslikana na njenem hrbtu, pričata o zvezah naše slike s Hebenstreitovim dvorcem pri Konjicah. Levi je grb Jakoba Contija de Camisano, ki je bil od 1613 do svoje smrti okrog l. 1632 lastnik Hebenstreitovega dvorca, desni njegove žene Sofije pl. Voitsach. Iz tega moremo sklepati, da sta bila ta dva vsaj začasno lastnika slike. V novejši dobi jo zasledimo v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom, kjer je še danes. Le začasno je bila pred prvo svetovno vojno nekaj let v oratoriju nove župne cerkve v Čadramu. Opisal jo je prvi Avg. Stegenšek v Ljubitelju krščanske umetnosti l. 1914 in jo tudi z verjetnostjo pripisal delavnici nürnberškega slikarja druge polovice XV. stol., Mihaela Wolgemuta, učitelja A. Dürerja. Tako imamo tudi v tem primeru v slovenski posesti umetnostno zgodovinsko zelo pomembno delo,

Dolenja vas → renesančno inscenirani apostoli

c. 1500

Slikar pod it. vplivi (Bellini)



Sl. 194. *Dolenja vas pri Senožečah, prezbiterij, dva apostola (beneško karakteriziran slikar konca XV. stol.)*

katero priča, da so naši predniki umetnostno dihali isto ozračje kakor sodobna srednja Evropa.

Čadramska slika Oljske gore je brez okvira 133,5 cm visoka in 85,5 cm široka. Slikana je s tempera barvami na desko. Predstavlja gorato pokrajino, v kateri zapira na levi strani pogled v ozadje strma skala; na njenem zgornjem robu stoji kelih, nad njim pa plava angel s križem. Sredi slike kleči Jezus, obrnjen k skali z molitveno sklenjenimi rokami in upira oči v prikazen. Nad glavo se v smeri keliha vije trak z latinskim napisom: »Oče moj, ako ne more ta kelih mimo mene, ne da ga pijem, zgodi se tvoja volja!« Pred skalo na levi spita apostola Jakob in Peter. Prvi sedi s kapuco čez



Sl. 195. *Stari trg pri Ložu, župna c., podstrešje, severna stena, del Pogreba M. božje (zač. XVI. stol.)*

glavo zadaj in opira glavo v dlan desnice. Peter se je zleknil pred njim proti levi, tako da se naslanja nanj, komolec desnice, katera opira glavo, pa naslanja na breg; v levici drži nož. Po obrisu skoraj simetrično z njim je legel v breg na desni Janez, ki si je potegnil bogato nagubani, značilno beli plašč prek glave in si postlal s prekrižanimi rokami. Za Jezusom teče skozi pokrajino vzporedno s ploskvijo slike potok, čez katerega vodi na desni v ozadje brv, od nje se pa v isti smeri vije v globino steza. Po njej prihaja, z mošnjo okrog vrata in z desnico kažoč naprej, Juda s skupino oboroženih mož. Pot vodi skozi nizko obzidje, pred katerim čepi na bregu stražnik s svetilko, drug stražnik pa oprezuje izza obzidja. Za obzidjem

se razprostira v diagonali proti levi dolina, za katero žari oblačno nebo v zarji zahajajočega sonca. V tem lepem večernem razpoloženju se ostro riše za Jezusom obris hriba, poraslega s posameznimi, pinijam podobnimi drevesi, prav nad Jezusom pa rase iz hriba in dviga svojo krono visoko pod oblake veliko drevo.

Umetnostno zgodovinsko je važna zgradba čadramske slike, tem bolj, ker je natančno datirana. Značilen je tako tip in sestav pokrajine, kakor tudi način, kako so v njej razvrščene osebe pri uprizorjenem dogodku. Pokrajinsko prizorišče kaže izrazit tip tako imenovanega kulisnega sestava, ki omogoča slikarju kljub nezadostnim sredstvom, s katerimi bi mogel ustvariti iluzijo doslednega poglabljanja poljubnega pokrajinskega sestava v globino, da doseže vtis naravne globine ozadja. To je dosegel naš slikar s tem, da je z visoko skalo na levi zaprl sploh vsak pogled v globino, da je pomaknil izza nje v sredino za Jezusom proti desni se znižujoči grič, kateremu je v ozadju od desne porinil nasproti perspektivično v globino se oddaljujoče gričevje in tako ustvaril videz proti zahodu sonca za obzorje se izgubljajoče doline. Ta način kulisnega sestava pokrajinskega prizorišča je v umetnosti srednje in posebno severne Evrope ob času nastanka naše slike že vidno zastarel. Nizozemsko slikarstvo je že sredi XV. stol. odprlo v pokrajinskih ozadjih slik pogled v daljavo, čeprav še ni doseglo končne, dosledne perspektivične poglobitve prostora, gledanega z naravnega stališča, ampak je prizorišče zaradi večje nazornosti nagibalo naprej proti gledalcu. Tudi nemško slikarstvo je pod vplivom sugestivne umetnosti Rogierja van der Weydena in Dirka Boutsa sredi XV. stol. prevzelo nove, svobodnejše razglede v pokrajinski svet. Toda že v naslednji generaciji slikarjev opažamo, da teh pobud ne razvijajo dalje, ampak se vračajo k svoji bolj omejeni podobi sveta. V njo vključijo sicer marsikatero nizozemsko pobudo, sicer pa izgrade predvsem lastno, umetno podobo pokrajine, katere vrh je sestav, kakršnega srečamo na čadramski sliki. Vrsta, ki jo je glede razvoja pokrajinskega prizorišča slike Oljske gore v nemškem slikarstvu druge polovice XV. stol. opisal v svoji razpravi že A. Stegenšek, čeprav ga je zanimala le strogo ikonografsko, zadostuje tudi nam, da pokažemo smer tega razvoja. Stegenšek navaja sliko Oljske gore mojstra oltarja v Sterzingu iz časa 1456—58, Wolgemutovo sliko Oljske gore iz l. 1465 na oltarju iz Hofa v monakovski pinakoteki, dalje dvoje slik istega predmeta iz Wolgemutove delavnice in sliko Oljske gore Ruelanda Frueaufa v dunajski Narodni galeriji iz l. 1490. Če bi dodal še sliko Oljske gore Hansa Multscherja v berlinskem muzeju cesarja Friderika iz l. 1437, bi imel zelo poučno vrsto spomenikov, v kateri so sicer rahlo, toda določno zastopane vse važne razvojne stopnje nemškega krajinarstva XV. stol.

Slika iz l. 1437 nam predstavlja najstarejšo stopnjo, ko je zemljišče getsemanskega vrta nagnjeno naprej toliko, da s plotom na gornji strani zapira vsak pogled v globino pokrajine, ki obkroža vrt, in za ozadje pušča le še ozek pas neba. V sliki iz Sterzinga imamo podobno naprej nagnjeno prizorišče, ki pa ni več omejeno na ozko obzorje getsemanskega vrta, ampak vodi pogled prek plota precej daleč v pokrajino z mesti in s hribovjem; ozki pas neba nad to pokrajino pa je pokrit z zlatim vzorcem, kar sliki popolnoma jemlje dozdevnost naravnega pogleda v daljavo. Kljub temu pa je v tej sliki nedvomna sled širšega, iz nizozemskega slikarstva izposojenega pogleda v pokrajino. V čem je bistvo novega občutja za naravo, nam pa nazorno pokažejo že močno individualizirane pokrajine Konrada Witza, npr. na Križanju iz muzeja cesarja Friderika in še bolj na sliki Petrovega ribolova v muzeju v Genfu iz l. 1444. Ob malo razvitem čutu za pokrajinsko resničnost in njeno perspektivično globino, ki smo jo srečali pri Multscherju in končno še tudi na oltarju v Sterzingu, se javlja tu cel program novega



Sl. 196. *Stari trg pri Ložu, župna c., podstrešje, severna stena, žalujoči apostol (zač. XVI. stol.)*

gledanja v svet. Kljub občudovanja vrednem zaletu pri Witzu pa je ta program ostal za nemško slikarstvo, ne glede na nove nizozemske vplive, le še program, ob katerem se je razvijalo sicer vidno napredno, a v primerjavi z ostalo zahodno Evropo vendarle močno konservativno. Vse zgoraj navedene slike iz Wolgemutove delavnice označuje od sterzinške sicer naprednejše, z novimi nizozemskimi pobudami obogateno razmerje do pokrajine, niso pa še premagale tradicionalnega načela naprej nagnjenega prizorišča, ki onemogoča vsak svoboden razgled v globino. Kljub nizozemskim vplivom torej nemško slikarstvo kar ne more iz svojih tradicionalnih podlag v svobodno naravo. V luči teh ugotovitev pa postaja zgradba čadramske slike mnogo razumljivejša. Čeprav se nemško slikarstvo ni moglo osvoboditi tradicionalnih idealov in je samo v njihovem okviru uveljavljalo nizozemske pobude,

je vsaj podtalno, skrito vendarle želelo znižati obzorje do naravnega pogleda v pokrajino in njeno daljavo. S kulisnim načinom sestava čadramske pokrajine se je to delno posrečilo: v dolini, ki se razteza od desne proti levi v ozadje, je doseženo občutje skoraj neskončne poglobitve, čeprav je izkustveno ne dosegamo in jo samo slutimo v zarji večernega neba.

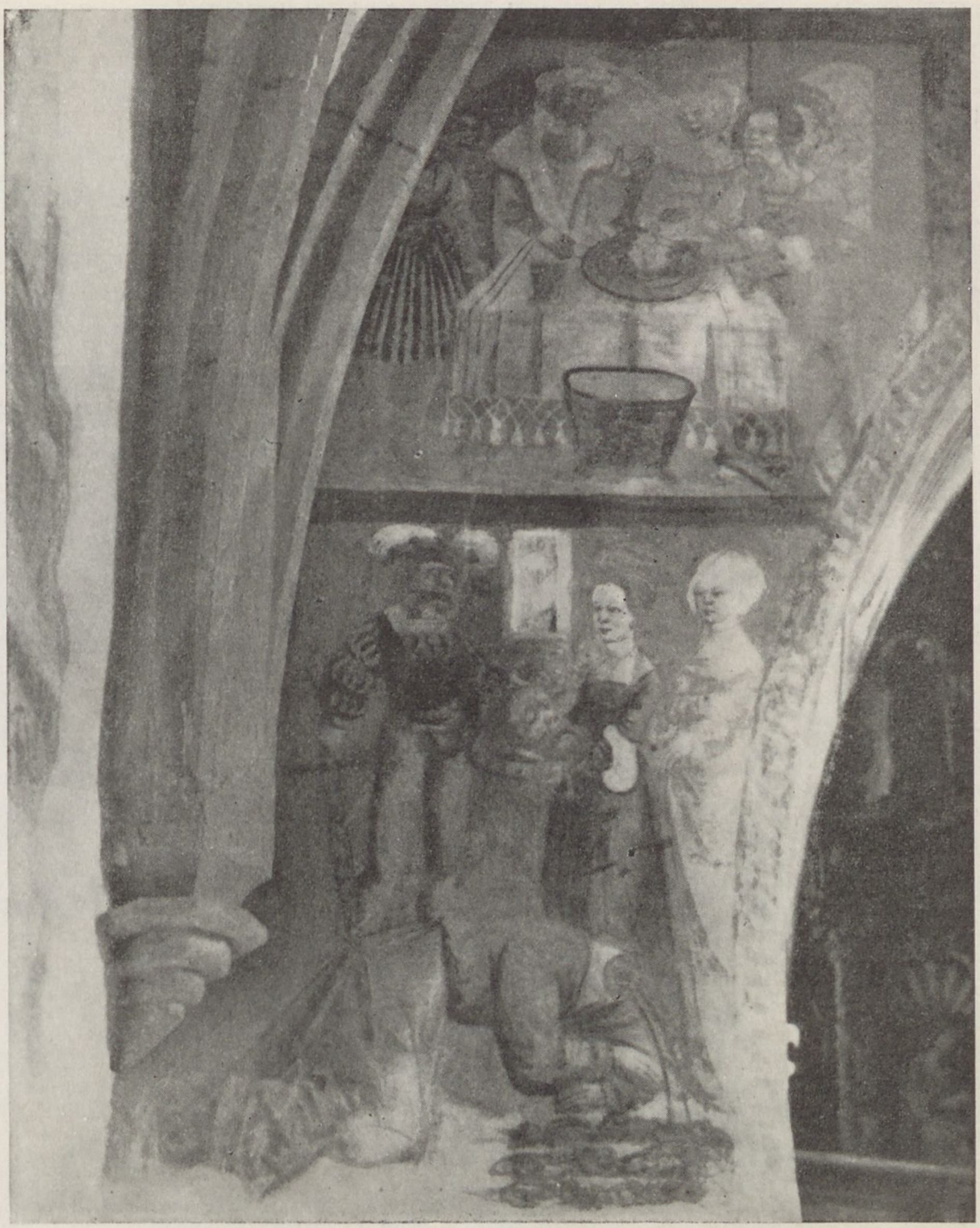
Videli smo, da je čadramska slika v svojem pokrajinskem delu dosleden člen v razvoju nemške krajine v drugi polovici XV. stol. Če se ozremo po sodobnem gradivu, se prepričamo prvič, da predstavlja njena pokrajina enega končnih, posebno dognanih primerov oblikovanja pokrajinskega prizorišča v Wolgemutovi delavnici in njenem sorodstvu. Prav v interesnem območju te delavnice poznamo, razen omenjenih, še celo vrsto drugih slik Oljske gore. Da se pa ta oblika pokrajinskega prizorišča, s katero je nemško slikarstvo prešlo kmalu nato v renesanso, ne omejuje samo na Wolgemutovo delavnico, ampak pomeni splošno veljavno rešitev, o tem priča npr. lesorezna Oljska gora Martina Schongauerja, katere sestavine so tako po pokrajinski kakor po figuralni strani iste kakor pri Wolgemutu, čeprav je njih uporaba nekoliko drugačna: spredaj speči apostoli, za njimi ob strani visoka skala in ob njej klečeči Jezus; ozadje je zatrpano na levi s kulisami skal, na desni pa s skupino, katero vodi Juda. Leta 1490 je naslikal R. Frueauf Oljsko goro v dunajski Narodni galeriji na podoben način, le s to glavno spremembo, da je klečečega Kristusa prestavil v sprednjo vrsto. In še leta 1511 je Dürer, ki je bil učenec M. Wolgemuta, v Oljski gori v Malem pasijonu upodobil isti tip. Iz slovenskega gradiva pa moramo v tej zvezi omeniti Oljsko goro z oltarja v Kranju, ki je nastal med 1500—1510 in je sedaj v Avstrijski galeriji na Dunaju. Splošna oblika je spet taka kot na čadramski sliki, le da je skala v sredi na desni, pred njo kleči Kristus, spredaj pa spi



Sl. 197. *Ptuj, dominikanski križni hodnik, angel iz Oznanjenja (drugo desetletje XVI. stol.)*



Sl. 198. *Maršiče pri Ortneku, podr. c., prezbiterij, glava svetnice (delavniški krog meštra Tomasa iz Senja, drugo desetletje XVI. stol.)*



Sl. 199. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prednja stran slavoloka, dva prizora iz legende sv. Janeza Krst. (gorenjska delavnica, tretje desetletje XVI. stol.)*

na levi, podobno kakor na čadramski sliki, vznak ležeči Peter, a na desni ležita, drug na drugega oprta. Jakob in Janez. Kulise hribov, porinjenih v sredino od desne, so za ozadje Kristusa; njim se od leve približuje druga kulisa, tako da nastane med obema ozek prehod, kjer zapirata pogledu pot v globino plot in skupina, ki jo vodi Juda.

Razdelitev figuralne sestavine po tej, kakor vidimo, za nemško poznogotsko slikarstvo značilni pokrajini, je prav tako tipična. V posameznostih se sicer nenehno menjuje, v bistvu pa so igralci in njih zgodovinsko razmerje vedno isti. Iz ozadja stopa skozi ograjo in se približuje brvi Juda s skupino vojakov, ob skali kleči v molitvi Jezus, malo niže in bolj v ospredju, redkeje nekoliko v ozadju, pa spijo apostoli.

Tako vidimo, da predstavlja čadramska slika Oljske gore v okviru sodobnega, ali bolje v okviru nemškega slikarstva druge polovice XV. in začetka XVI. stol. popolnoma razložljiv člen, tako po svoji pokrajinski kakor tudi po svoji ikonografski sestavini. Pred ostalimi slikami, ki smo jih omenili, ima celo prednost zaradi izredno občutenega večernega razpoloženja z drevesom, ki se dviga visoko pod oblake. V figuralnem pogledu pa predstavlja speči Janez izredno učinkovit lik, ki po svoji privlačni lepoti ne zaostaja za znanim in občudovanim spečim Janezom na Oljski gori oltarja iz Hofa v Münchnu.



Sl. 200. *Laniščè pri Ljubljani, podr. c., severna stena ladje, Napad strelcev na ladjo s sv. Uršulo in tovarišicami (tretje desetletje XVI. stol.)*



Sl. 201. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., južna stena ladje, del slike Treh kraljev (1526)*

Stegenšek je bil na pravilni sledi, ko je čadramsko sliko označil kot izdelek Wolgemutove delavnice, kar pomeni z drugimi besedami: za izdelek nürnberške lokalne slikarske šole. Z njim smo ugotovili kot najbližjega sorodnika Oljsko goro na oltarju iz Hofa iz leta 1465 v münchenski pinakoteki. Ugotovili smo tudi v njegovi, v globino precej sproščeni pokrajini rahel odmev iskanja odprtih, širših obzorij, ki ga je v srednji Evropi širilo naprednejše nizozemsko slikarstvo. Prav na oltarju iz Hofa pa je na drugih njegovih slikah, posebno na sliki snemanja mrtvega Jezusa s križa in pri Vstajenju, tako v figurah kakor v pokrajinah očiten vpliv nizozemskega slikarstva. Da je ta element v sliki Oljske gore manj izrazit, je najbrž vzrok, ker je bil prav ta priljubljeni predmet bolj kakor ostali v pokrajinskih sestavinah vezan na določene tradicionalne elemente: skalo, pred katero Kristus moli, potok, prek katerega vodi brv, ter ograjo ali obzidje, skozi katero prihaja iz ozadja Juda. Ti tradicionalni elementi so vidno vezali tako Wolgemuta kakor druge sodobne slikarje in niso dovoljevali preveč prostega prenašanja nizozemskih pokrajinskih oblik v tradicionalni okvir. Sicer pa je, kakor smo že zgoraj omenili, od prvega prevzema nizozemskih motivov od srede XV. stol. dalje tako za Wolgemuta kakor za vse srednjeevropsko slikarstvo značilen konservativen razvoj, vrnitev k izročenim domačim oblikam, ki jih pod nizozemskimi vplivi predvsem duhovno in resničnostno poglobijo, formalno pa največkrat pretirajo do tako imenovanega močno vihravega poznogotskega baroka, katerega eden glavnih mojstrov je največji nürnberški slikar tega časa Vit Stwosz-Stoss.

Wolgemut in delo, ki mu ga pripisujejo umetnostni zgodovinarji, je kljub zgodovinsko izpričanemu dejstvu, da je živel in deloval v Nürnbergu in da je bil učitelj večjega umetnika od sebe, Albrehta Dürerja, in kljub temu, da mu sodobnik pripisuje tako imenovani Peringdorffski oltar iz leta 1487, ki mu ga pa novejša kritika odreka, danes še bolj zadeva obširne delavnice. ki jo je vodil, kakor natančno opredeljena umetniška osebnost. Kakor dokazuje

zgodovina poznogotskega slikarstva na Poljskem, na Madžarskem in v Transilvaniji je bil vpliv nürnberškega slikarstva Wolgemutovega, Stwoszowega in Dürerjevega časa izredno velik in pogosto odločilen za nastanek in razvoj lokalnih slikarskih šol. Prav Wolgemutova delavnica pa je vplivala na slikarstvo vzhodnih alpskih dežel, kakor je to dokazala Betty Kurt. Sledove vplivov nürnberškega slikarstva v domačem stenskem slikarstvu pa smo sami ugotovili v freskah v prezbiteriju stare cerkve sv. Ožbalda na Jezerskem, nastalih okrog 1490. Iz tega sledi, da naročilo čadramske slike po visokem cerkvenem dostojanstveniku iz Slovenije v Wolgemutovi delavnici ni bilo slučajno, ampak da ustreza splošnemu sodobnemu razpoloženju za slikarsko umetnost v vzhodnih Alpah, v katerih leže tudi Konjice. Medtem ko je bilo stensko slikarstvo, ki so ga izvrševali domači slikarji na mestu, končno le poljudno krasilna obrt, se kaže v naročilu čadramske slike eden tistih umetnostnih vrhov, po katerih je segal ideal takratnega izobraženstva v Sloveniji: to je bil umetnostni ideal boljše nemške slikarske delavnice, ki je bila razglašena kot dobra in katere cilj se je gibal strogo v okviru umetnostnega okusa takratne srednjeevropske vodilne družbe. V primerjavi s sodobnim nizozemskim ali z italijanskim umetnostnim idealom je ta vidno konservativen: glavno mu je izraz, ki je ekspresivno stopnjevan in versko iskren, medtem ko se podlage tega duhovnega sveta pod vplivom napredujoče renesanse in humanizma v vodilnih kulturnih središčih Evrope že občutno majejo. V okviru tega umetnostnega ideala so bolj razumljive, v mnogih pogledih še ne končno dognane, od čadramskih za kakih deset let mlajše slike oltarja iz Kranja, ki predstavljajo enega umetnostnih vrhov, doseženih pri nas na pragu novega veka.

»Kranjski oltar«

Prezbiterij župne cerkve v Kranju, ki jo prištevamo med najodličnejše spomenike naše pozne gotike, je krasil od prvega desetletja XVI. stol. dalje krilni oltar, ki ga opisuje zapisnik škofovske vizitacije iz leta 1684 takole: »Veliki oltar je starinski, ima lepo obliko in zelo veliko vrednost; narejen je tako, da se odpira, in je ves pozlačen; v sredi kaže kipe patronov kranjske cerkve, Kancija, Kanciana, Kancianile in Prota, na vrhu pa Križanega.«

Gre torej za navadni tip alpskega krilnega oltarja, sestavljenega iz pozlačenega kiparskega dela in iz s slikami okrašenih kril. Dve krili sta se nam ohranili v Avstrijski galeriji v Spodnjem Belvederu na Dunaju. L. 1886 jih je namreč kranjski dekan prodal Dvornemu muzeju na Dunaju. Iz njune velikosti (173 × 104 cm) lahko sklepamo na velikost celega oltarja, ki ga moramo razen z omaro, v kateri so stali kipi, dopolniti še s primerno predelo (podstavkom) in z vrhom. Iz velikosti kril lahko sklepamo, da je bila omara

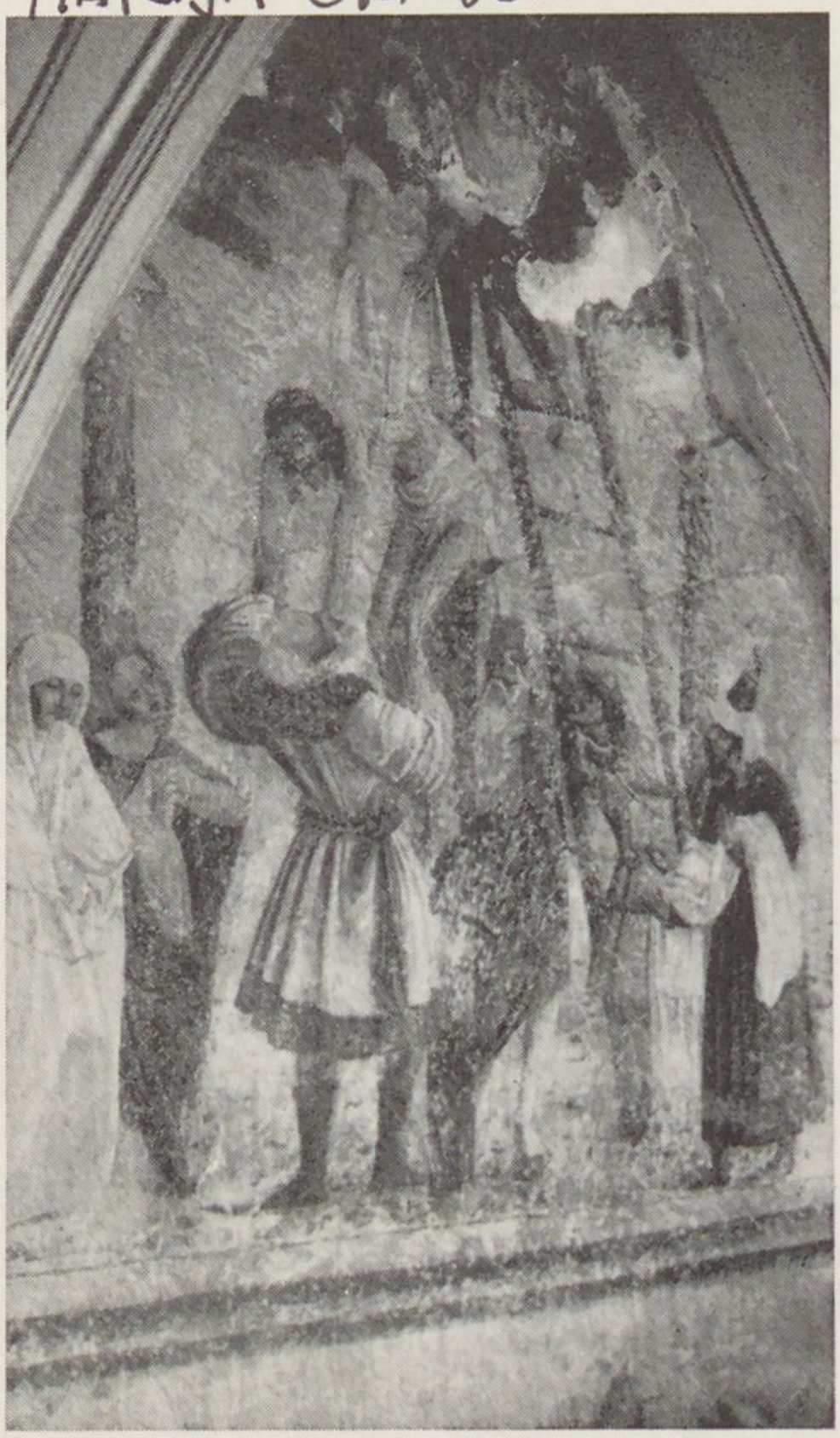


Sl. 202. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., ostenja oken v prezbiteriju, prednik iz rodovnika Jezusovega (1526)*



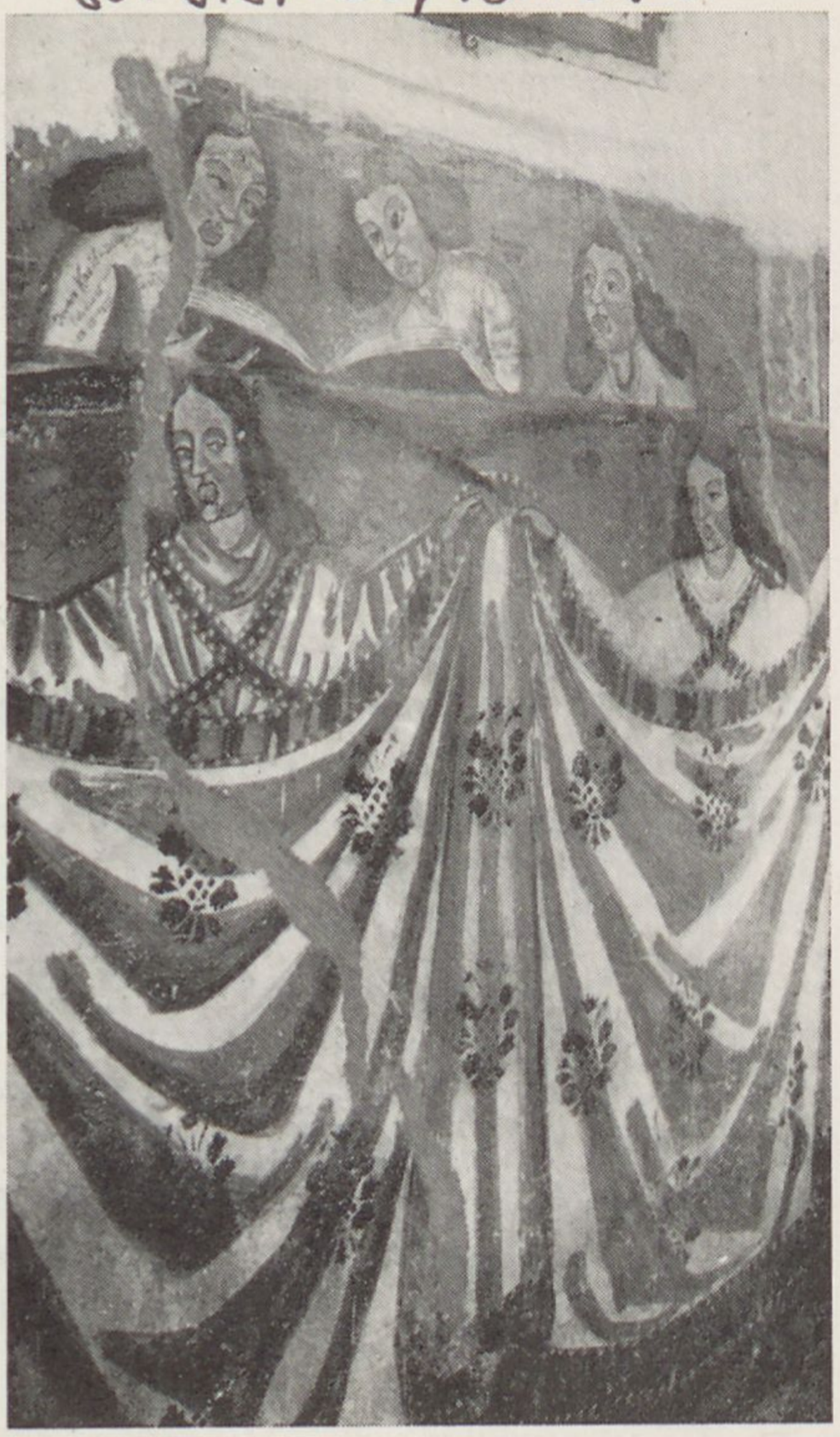
Sl. 203. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., ostenje oken v prezbiteriju, prednik iz rodovnika Jezusovega (1526)*

MARIJA GRADEC



Sl. 205. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, pritličje prezbiterija, Pevski zbor in angeli, ki drže zastor (Jernej iz Loke okr. 1530)*

SV. JANEZ/BOHINJ



Sl. 204. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., južna stena ladje, Snemanje s križa (1526)*

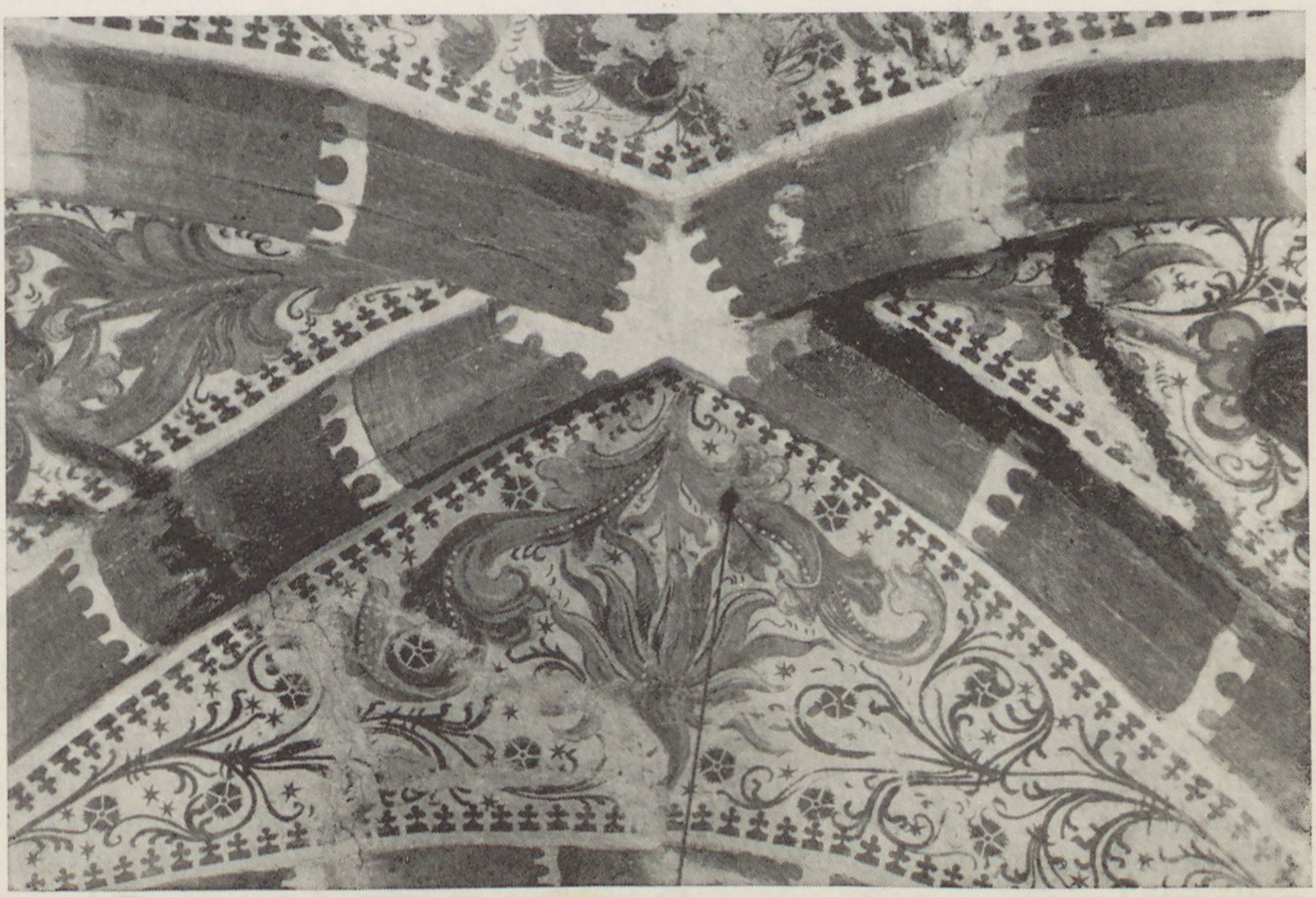
približno 2 metra široka in okrog 170 cm visoka, kar je bilo dovolj, da so namestili v njej štiri kipe drugega ob drugem pod dekorativnim, iz rezljanih ornamentov krogovične ali rastlinske oblike sestavljenim okvirnim okrasjem. Predela je bila kakih 70 do 80 cm visoka in okrog 2 m široka. Okrašena je bila z reliefi ali s slikarijo. Slike so včasih predstavljale Veronikin prt, ki ga razprostirajo angeli, ali Kristusa trpina v ikonografski obliki tako imenovane Imago pietatis, ki stoji do pasu v grobu in ga časte ali objokujejo angeli pa tudi Marija in Janez. Vrh omare, tako imenovano atiko, si lahko prestavimo kot v krogovičnih motivih preslegasto izrezljan stolpičast ali piramidast nastavek, v katerem je stal v sredi, kakor pod čipkastim baldahinom, križ s Križanim. Mogoče je tudi, da sta bila ob njem Marija in Janez. Visokost tega na 2 m široko podlago omare postavljenega nastavka si moramo predstavljati vsaj še 2 do 3,5 m, verjetno pa nekoliko več. Omara se je zapirala z vrati v obliki dveh obojestransko poslikanih kril. Ako sta bili krili zaprti, je bilo videti sliki Oljske gore in Vstajenja, slike ali reliefe na predeli in kip Križanega v atiki; ob zaprti omari je navadno na vsaki strani stal še po en kip tako imenovanih stražarjev omare. Jurija in Florijana. To *delavniško lice* je kazalo torej, kakor pogosto tudi drugod, samo prizore iz Kristusovega trpljenja. Ako sta bili krili odprti, se je pokazalo *praznično lice* in se je estetski učinek oltarja bistveno spremenil. V delavnik je prevladovala slikarija, v praznik pa je oltar zablestel v zlatu in živahno

razgibanih kipih, ob katerih so slike na krilih stopile precej v ozadje. Predstavljale so dva prizora iz legende o mučeništvu patronov cerkve, Kancija in tovarišev. Z bogato pozlačenim okoljem rezbarije se je ugodno zlivala barvna pisanost teh slik, ki jih je z zlatom rezbarij vezalo tudi naslikano dekorativno krogovičje s posnetkom dveh bogato drapiranih bradatih postav pod baldahini na levi in desni. Mogoče smemo iz tega krogovičja sklepati tudi na stilistični, igračkasto dekorativni značaj resničnega krogovičja nad podobami mučencev v omari, iz obeh močno razgibanih slik kipcev z umetno nabranimi oblekami pa na značaj kipov v omari, s čimer bi nam predstava o žal uničenem kiparskem delu oltarja močno oživela. Po povedanem je bil ta oltar kakih 5 do 6 m visok in pri odprtih krilih okrog 4 m širok, kar vzbuja predstavo monumentalno zasnovanega, v svojem izrazu zelo bogatega izdelka poznogotskega kiparstva in slikarstva. V tem svojem dvojnem izrazu je bil ta oltar poleg stolniškega v Ljubljani gotovo eden najpomembnejših umetnostnih proizvodov poznega srednjega veka pri nas in po svojem dvojnem plastičnem in kiparskem izrazu priča za alpsko umetnostno ozračje druge polovice XV. in začetek XVI. stol. značilnih tovrstnih skupnih umetnin.

Na Dunaju ohranjeni, v tempera načinu na les obojestransko naslikani prizori so sledeči:

1. *Oljska gora:* V skalnati pokrajini, kjer vodi na levi v ozadje ozka dolinica, kleči spredaj v sredi Kristus, na skali pred njim stoji kelih, nad njim pa plava angel s križem čez rame. Kristus obrača oči k nebu in z rokami roti Očeta, naj bi šel kelih trpljenja mimo njega. V ospredju na levi 236
spi nazaj naslonjen Peter, na desni pa Jakob, ki se je naslonil na trdno spečega Janeza. Po dolinici iz ozadja prihaja izza skale Juda, ki vodi vojake in kaže na klečečega Kristusa.

2. *Vstajenje:* V hriboviti pokrajini s pogledom na mesto desno v ozadju je spredaj v diagonalo postavljen grob, ob katerem stoji Jezus; v levici drži 237



Sl. 206. *Čelovnik pri Zidanem mostu, prezbiterij, slikarija na oboku (okrog 1500)*

zastavo, z desnico pa blagoslavlja. Okrog groba so razvrščeni štirje speči stražarji, od katerih se dva naslanjata na pokrov groba. Iz ozadja ob skalah na levi prihajajo žene z mazili.

3. *Beg Kancija in tovarišev.* Iz ozadja, kjer vidimo morski zaliv in mesto, ki more biti po legendi Gradež ali Oglej, vodi po gričevnati pokrajini v ospredje pot in napravi tu ovinek od leve proti desni. Bela in črna mula
234 vozita voz s Kancijem, Kancianom, Kancianilo in Protom. Na ovinku proti desni je pravkar padla bela mula in s tem zadržala beg. Od mesta v ozadju pa že jezdijo oboroženi preganjalci.

4. *Mučeništvo Kancija in tovarišev:* V pokrajini, kjer zapira pogled v ozadje skalnat hrib z utrjenim srednjeveškim gradom, stoji spredaj na levi renesančen steber s figuro sedečega malika, ki se vrti po zobčastih kolesih in pri tem povzroča zvončkljanje okrog nastavljenih zvoncev. Pred kipom je postavljena giljotina, katera je pravkar odsekala glavo prvemu mučencu. Zmagoslavno se je dotika rabelj in vleče z roko drugega mučenca, ki se ves
235 skrušen poslavlja od tretjega. Med njima in rabljem stoji Kancianila, ki dviga oči in roke v molitvi. Za njo je drug rabelj, s turbanom na glavi, ki z dvignjeno roko in z divjim izrazom priganja mučenca k nagli ločitvi. V skupini okrog teh glavnih oseb so drugi rablji, posebno pa obrača pozornost nase mož s skrbno pristriženo polno brado in s čepico na glavi, ki z levico drži kožuhovinasti ovratnik svojega plašča. Da ta mož ni navaden gledalec, je razvidno iz vsega njegovega vedenja, saj vzbuja vtis človeka, ki se od strani opazuje v zrcalu, kar je značilno za lastne podobe slikarjev. Misel na bogatega naročnika, še bolj pa na slikarja, ki je to sliko naslikal, se kar sama vsiljuje in je verjetna. L. Menaše je tej osebi brez obotavljanja priznal značaj avtoportreta. Na desni spredaj pa je še druga postava, ki vzbuja pozornost: podoba v bogato oblačilo oblečenega mladeniča, ki se je koketno postavil ob rob in z elegantno kretnjo vabi gledalca, naj opazuje dogodek. Posebno pozornost vzbuja na tej sliki razen malikovega sedeža še z veliko nadrobnostjo izvršena slika srednjeveškega gradu.

Vse slike tega oltarja, ki je v nemški literaturi znan kot »Krainburger Altar«, je izvršil en slikar, ki je v marsičem zelo izrazit umetnik. Odlikujeta ga »klena prirodnost in poglobljen izraz«, kakor se je izrazil o njem O. Benesch, ki je doslej najgloblje prodrl v njegov problem. Izraz je pri obeh pasijonskih prizorih monumentalno osredotočen na postavo trpečega in zmagoslavnega Kristusa, pri mučeništvu pa naravnost epsko razpreden in do nadrobnosti naštudiran. Realistika izraza, ki je ponekod stopnjevana ali celo rafinirana, kakor pri obeh rabljih, pri desnem spečem stražniku na sliki vstajenja in v skupini Janeza in Jakoba na sliki Oljske gore, ni nikdar odurno vsakdanja, ampak vselej odeta s čarom nevsakdanje vzvišenosti. Odlična je v tem pogledu skupina bežečih mučencev, kjer so možje označeni tudi po starosti in značaju. Njihov razgovor se giblje v okviru pobožnega razpoloženja, ki ga posebno podčrtuje nenavadno, zelo izrazito križanje rok pri možu, ki je oblečen v romarsko obleko. Plemenito lepa Kancianila pa izraža lahno, kar melanholično zaskrbljenost, a hkrati pobožno vzvišeno vdanost. Zunanja posebnost slikarjeva se javlja v nenavadnem, po nizozemskem idealu oblikovanem Kristusovem obrazu in v tem, da posveča posebno pozornost rokam. Koliko izražajo na primer v molitvi dvignjene, a nekam krčevito roteče roke Kristusa na sliki Oljske gore! Koliko občutja za obliko izražajo roke spečega stražarja na desni poleg Kristusa na sliki Vstajenja! Značilno je dalje, kako prijema na sliki Obglavljenja levica domnevnega slikarja za ovratnik plašča. In kaj vse govore roke beguncev! S pobožno vdanostjo jih križa pred seboj romar. Poudarjene so tako, da se nam zde kar prevelike, in so prave sestre Jezusovih rok na Oljski gori. Kako zgovorna



Sl. 207. *Svete gore nad Bistrico ob Sotli, kapela sv. Martina, ladja, slikarija na oboku (čelovniškemu soroden slikar začetka XVI. stol.)*

je levica moža, ki sedi za Kancianilo, ko se izteza naprej in nekam kmečko trdo, a prepričevalno kaže pred voz, kjer se je spotaknila mula!

Slike kranjskega oltarja so po soglasni sodbi tistih, ki so jih doslej obravnavali (O. Benesch, L. Baldass, Fr. Stelè in drugi), iz dobe okrog 1510 in za svoj čas, ako jih gledamo v okviru sodobnega srednjeevropskega razvoja, slogovno zaostale, čeprav so po umetniškem izrazu izredno dozorele.

O Benesch je poskusil po slogovni razčlenitvi kranjskih slik določiti umetnostno domovino »slikarja kranjskega oltarja« (der Meister des Krainburger Altars), kakor ga splošno imenujemo. Pripisal mu je tudi Križanje v muzeju v Strassburgu, ki naj bi bilo njegovo mladostno delo in ki naj bi dokazovalo, da se je šolal v kaki dunajski slikarski delavnici. Drugo delo po starosti so štiri slike v Joanneju v Gradcu, predstavljajoče Rojstvo, sv. Tri kralje in dva prizora iz legende svetega Florijana. Druge slike iz te vrste so odromale po prvi svetovni vojni v Ameriko. Kot tretje delo bi sledil okrog leta 1510 kranjski oltar, nato pa kot zadnje lastnoročno delo v času okrog 1510 do 1515 slike na severni steni ladje cerkve sv. Primoža nad Kamnikom, medtem ko naj bi bili Marijino življenje na južni steni izvršili njegovi pomočniki. Po Beneschu bi bil naš slikar, čigar domovinstvo smo mi sami domnevali nekje na potu, po katerem so kranjski meščanje romali iz Kranja v Kelmorajn, doma nekje v Notranji Avstriji, na južnem Štajerskem, vzhodnem Koroškem ali Kranjskem. Nekako med l. 1495 do 1500 si ga zamišlja Benesch ob spodnjem Renu, kjer je delal pri kölnskem slikarju, znanem pod zasilnim imenom »Meister des Bartholomäusaltars«; nato naj bi bil stopil v stik z nizozemskim slikarstvom in se oplodil z umetnostjo učitelja slikarja Jernejevega oltarja, delftskega slikarja, ki ga pozna umetnostna zgodovina kot »Mojstra Virginis inter virgines«. Posledica teh sestavin je posebni slog slikarja kranjskega oltarja, ki ga zrelo predstavlja prav to njegovo glavno

delo. Če ga pogledamo v luči sodobnega avstrijskega slikarstva, mu je tuj; bližja mu je le klena prirodnost, katera označuje umetnost alpskih umetnikov. Važno za njegovo presojo je, da ne vidimo v njegovem delu sledov takrat na alpsko slikarstvo že sugestivno vplivajočega slikarstva A. Dürerja, niti tako imenovanega »donavskega sloga«, ki je odločilen za značaj avstrijskega slikarstva tega časa. Slikar kranjskega oltarja je dalje izrazit gotik še v času, ko cvete renesansa na jugu in zmaguje tudi na severozahodu in severu od vzhodnih alpskih dežel.

Ob značilnem zaostajanju umetnostnega življenja v vzhodnih Alpah, o katerem smo že govorili, je kranjski oltar izredno poučen. Kaže nam izrazit, na več opredeljivih vtisov oprt osebni stil, ki ga pa ni mogoče uvrstiti v delokrog kake znane takratne delavnice. Takega, kakršen je, si je težko zamisliti v umetnostno naprednem ozračju sodobnega Kölna, Nürnberga ali Augsburga, katerih delavnice bi prišle v poštev, če bi veljala naša misel, da je bilo naročilo izvršeno nekje ob romarski poti Slovencev v Köln. Toda tudi avstrijski položaj mu je toliko tuj, da ga ni mogoče prišteti niti eni izmed znanih vodilnih delavnic. Mnogoličnost njegovih elementov in značilna zaostalost za vodilnimi delavnicami te dobe opravičuje misel, da ga je mogoče iskati nekje v vzhodnoalpskem področju. Za našo umetnostno zgodovino bi bil vsekakor najvažnejši izsledek, če bi obveljala teza o njegovi istovetnosti s slikarjem pohoda in poklonitve Treh kraljev pri Sv. Primožu. Toda kljub nekim splošnim slogovnim sorodnostim je ta misel nesprejemljiva. Iz okvira gorenjskega idealiziranega poznogotskega realizma, kakor ga srečujemo pri Sv. Primožu, na Križni gori in deloma na Jezerskem, je slikar kranjskega oltarja nerazložljiv. Oltar, ki je po vsej svoji vsebini najožje vezan na župno cerkev v Kranju, je bil nedvomno naročen za Kranj, toda pri nekem po avtoportretu sicer znanem slikarju zunaj Kranjske. Kot naročnik pa prihaja v poštev leta 1511 umrli, v Kranju pokopani župnik Matija Operta.

Oltar v ljubljanski stolnici

Ta oltar, od katerega se ni ohranilo prav nič, nam je sporočen po opisu v vizitacijskem zapisniku iz l. 1631, ki poroča tole: »Ko je to ogledal, je (vizitator) obiskal veliki oltar, o katerem se poroča, da je posvečen svetemu Nikolaju, patronu cerkve, sv. Krištofu in sv. Martinu. Stoji na koncu kora (prezbiterija) nad tremi iz kamna zidanimi stopnicami; velik je okrog osem komolcev, nastavek je lesen, pozlačen, približno kvadratne oblike, nad njim je lesena, preslegasto izrezljana piramida, v kateri je celotna figura Kristusa; v sredi oltarja sta podobi Večnega očeta in Kristusa, iz lesa, pozlačeni in držita od ene in druge strani krono nad glavo Blažene device, ki je v sredini oltarja, nad tem je golob sv. Duha; na vsaki strani so vrata (krila) poslikana z Oznanjenjem, Jezusovim rojstvom, Tremi kralji in Marijino smrtjo, na predeli so doprsne figure treh omenjenih svetnikov, sv. Nikolaja, sv. Krištofa in Martina, prav tako iz pozlačenega lesa ... ves oltar je star in neprimeren.« Naslednik takratnega vizitatorja škofa Scarlichija je ob robu v zapisniku pripisal, da so bili na tem oltarju tudi kipi Matere Božje, sv. Petra in Pavla ter sv. Mohorja in Fortunata. Zadnja dva sta bila pozneje prenesena v župno cerkev sv. Petra.

Veider upravičeno domneva, da je bil donator tega oltarja ustanovitelj ljubljanske škofije, cesar Friderik III. sam; ker je po opisu zelo podoben slavnemu oltarju Mihaela Pacherja, postavljenemu l. 1477 v St. Wolfgangu v Salzkammergutu, sodi, da je ljubljanski nastal okrog leta 1480 in da bi tudi mogel biti Pacherjevo delo.

Po Veiderjevi rekonstrukciji, oprti na analogijo v St. Wolfgangu, je bil ljubljanski oltar nekaj nad 6 m visok; bil je krilni oltar, po sestavu podoben že opisanemu kranjskemu: v podstavku, takoimenovani predeli, ki je bila toliko široka kakor na njej stoječa omara s kipi, so bili doprsni kipi sv. Nikolaja, Krištofa in Martina; na predeli je stala omara približno kvadratične oblike: v njej je bila kiparska skupina sv. Trojice, ki krona Marijo. Omara je imela dvoje kril, ki so pri odprtem stanju prazničnega lica kazala na vsaki strani druga nad drugo po dve sliki, Marijino oznanjenje, Kristusovo rojstvo, Tri kralje in Marijino smrt. O slikah na zaprtih krilih vizitator ne govori, ker je videl oltar samo odprt. Veider pravilno domneva, da so bili na zunanji strani teh kril prizori iz Kristusovega javnega življenja. Sodi tudi, da je imel ljubljanski oltar še druga krila, ki so se pokazala, kadar je bila omara zaprta. Na teh so v St. Wolfgangu prizori iz življenja cerkvenega patrona sv. Volbenka, to pripelje k sklepu, da so bili v Ljubljani na tem mestu prizori iz legende sv. Nikolaja, kar je sprejemljivo. Tako bi bilo na ljubljanskem oltarju vsega skupaj dvanajst slik; hrbtna stran zunanjih kril, ki so bila mogoče nepremična, pa je utegnila biti samo ornamentalno poslikana. Tudi ljubljanski oltar je imel nedvomno višinsko precej razvito »piramido«, preslegasti splet fial, krogovičja in križnih rož, ki ga

nemška znanost imenuje »Gespränge«, kjer je v sredi na vrhu zasidran Trpeči Kristus kot tako imenovana Imago pietatis. Skupina Marije in apostolov Petra in Pavla pa naj bi bila, po analogiji s Pacherjevim oltarjem v Griesu pri Boznu, v podnožju te piramide. Odpira se vprašanje, kje sta bila kipa sv. Mohorja in Fortunata, ki ju omenja vizitacija l. 1684. Veider jima je odmeril vlogo stražarjev oltarne omare, ki sta v St. Wolfgangu pa tudi drugod sv. Jurij in sv. Florijan. Ta domneva bi bila kljub temu sprejemljiva, čeprav bi ju po analogiji s St. Wolfgangom, kjer sta v omari ob Marijinem kronanju patron cerkve sv. Volbenk in ustanovitelj reda sv. Benedikt, prej pričakovali kot patrona ljubljanske škofije ob Kronanju v omari sami.

Nas bi najbolj zanimal slikarski del oltarja, saj gre za osem do dvanajst razmerno velikih slik, toda tu naša vednost čisto odpove. Analogija celega oltarja s Pacherjevimi in njim sorodnim v Kefermarktu je nedvomna. Če bi se dalo dokazati, da je bil naročen pri Mihaelu Pacherju, bi smeli domnevati, da je krila poslikal njegov brat Friderik ali kak drug slikar iz njegovega kroga. Naj je tako ali drugače, gotovo je, da smo s tem oltarjem izgubili enega vrhov poznogotske umetnosti, kjer so si arhitektura, kiparstvo, rezbarstvo in slikarstvo podajali roke in ustvarjali za ta čas nadvse značilno skupnostno umetnino.

Krilni oltar iz Gornje Lendave (Grad)

L. 1940 je dr. France Mesesnel ugotovil na hrbtnih straneh poznogotskih reliefov, obešenih na stene v zakristiji župne cerkve v Gornji Lendavi (Gradu) v Prekmurju dotlej neopažene slikarije. Po očiščenju se je pokazalo, da imamo opraviti s štirimi slikami iz istega časa kakor reliefi. Da pa ne gre za prvotno sožitje reliefov in slik, je bilo razvidno iz dejstva, da stojita dve teh slik, na katerih deske so reliefi pribiti, glede nanje na glavi, kar dokazuje, da so bili reliefi naknadno pribiti na table. Zato je odredil zavarovanje zelo poškodovane in odpadajoče slikarije. Table naj bi restavrirali in ločili od neugodnega sožitja ter shranili v kaki javni zbirki. Vojna je ta načrt preprečila. Za časa madžarske zasedbe Prekmurja v drugi svetovni vojni je table odkupil Umetnostni muzej v Budimpešti, kjer se sedaj nahajajo. Poskus restitucije se je pri pogajanjih ponesrečil in smo tako obubožali za pomemben spomenik poznogotske umetnosti, ki je bil po nastanku vezan na naše kraje.

Mesesnel je namreč ugotovil brez težav, da gre za ostanke nekdanjega velikega oltarja, ki so ga na začetku XIX. stol. nadomestili s sedanjim, spoznal pa je tudi, da je glavni kip v tem oltarju, ki predstavlja sedečo Mater božjo z Ježuščkom v naročju, prav tako ostanek odstranjenega gotskega oltarja in da po slogu ustreza reliefom. Jasno je bilo, da imamo opraviti z deli krilnega oltarja. Marijin kip z blagoslavljajočim Ježuščkom je bil prvotno nedvomno v omari, ki so jo zapirali z dvema kriloma, katerih notranjo, prazničnemu licu ustrezno stran so krasili ohranjeni štirje reliefi, zunanjo, ki se je uveljavila, kadar je bil oltar zaprt, pa so krasile najdene štiri slike. Da je imel tudi ta oltar predelo in preslegast piramidast nastavek, je nedvomno, ni pa podatkov za njegovo rekonstrukcijo. Vsebina reliefov in slik je ikonografsko enotna; nanaša se na Marijino življenje od Oznanjenja do Bega v Egipt. Po dva reliefa in po dve sliki so krasili oltarna krila. Reliefi predstavljajo Marijino oznanjenje, Obiskovanje pri teti Elizabeti, Jezusovo rojstvo in Poklonitev Treh kraljev. Slike pa predstavljajo Obrezovanje, Darovanje v templju, Detomor in Beg v Egipt. Mesesnel je reliefe opredelil v čas okrog 1500 in jih prištel kaki koroško-štajerski delavnici.

Nas zanimajo sevé slike, ki so dragocena priča umetnostnih uspehov pri nas, kadar je šlo za bolj razgledane naročnike. Slike so izvršene v tempera tehniki na platno, prilepljeno na deske. Čeprav so veliko trpele od vlage, so še vedno zgovorni dokumenti o ikonografski vsebini, ki jo posredujejo gledalcu, in o kvaliteti in stilu delavnice, ki jih je izvršila.

Po Mesesnelu posneti opis teh slik je tale: 1. *Obrezovanje:* V tempeljski dvorani sedi na levi, držeč dete v naročju, veliki duhovnik Simeon, pred 239
njim klečeči obrezovalec vrši obred. Za obrezovalcem stojita dve ženi s sklenjenima rokama, na desno pa se vrste bradat mož, debel moški ter še par delno vidnih moških oseb. Skozi okno na levi gledata prizor dva dečka. Na steni ozadja visi slikan dvokrilnik z dvema postavama očakov. — 2. *Daro-*

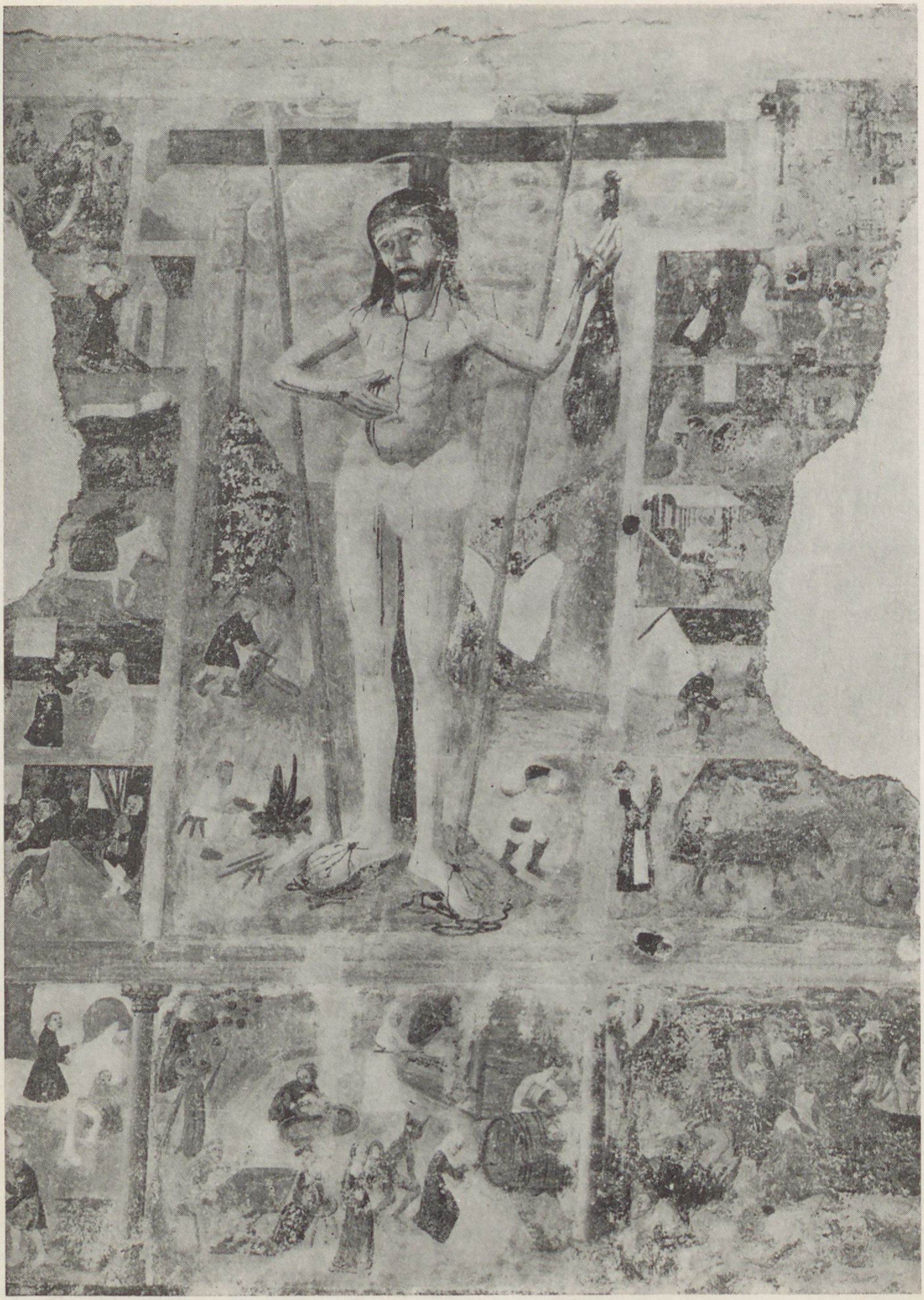


Sl. 208. *Brod v Bohinju, podr. c., južna stena prezbiterija, Mučeništvo sv. Katarine (drugo desetletje XVI. stol.)*

238 *vanje:* Vrši se v templju, kjer okno odpira pogled na zunanjo pokrajino. Na nizki, v diagonalo proti levi pomaknjeni menzi sedi Ježušček z nimbom. Na levi je skupina moških, na desni skupina žensk, pred katerimi stoji Ana in drži otroka za roko. Tretja žena ima v tičnici dve grlici. — 3. *Pokol nedolžnih otrok:* Vrši se v dvorani, kjer sedi na levi Herod. Pred njim stoji mlad vitez z oklepom in mečem ter prinaša umorjenega otroka. Dalje na desni
240 morita dva rablja otroke, nekaj trupel leži na tleh. Na skrajni desni skuša neka mati z otrokom ubežati, na steni ozadja je biforno okno in zraven kip malika; skozi široko okno se odpira pogled v pokrajino z gradom na skali in na mater, ki si v obupnem žalovanju ruje lase. — 4. *Beg v Egipt:* V ospredju



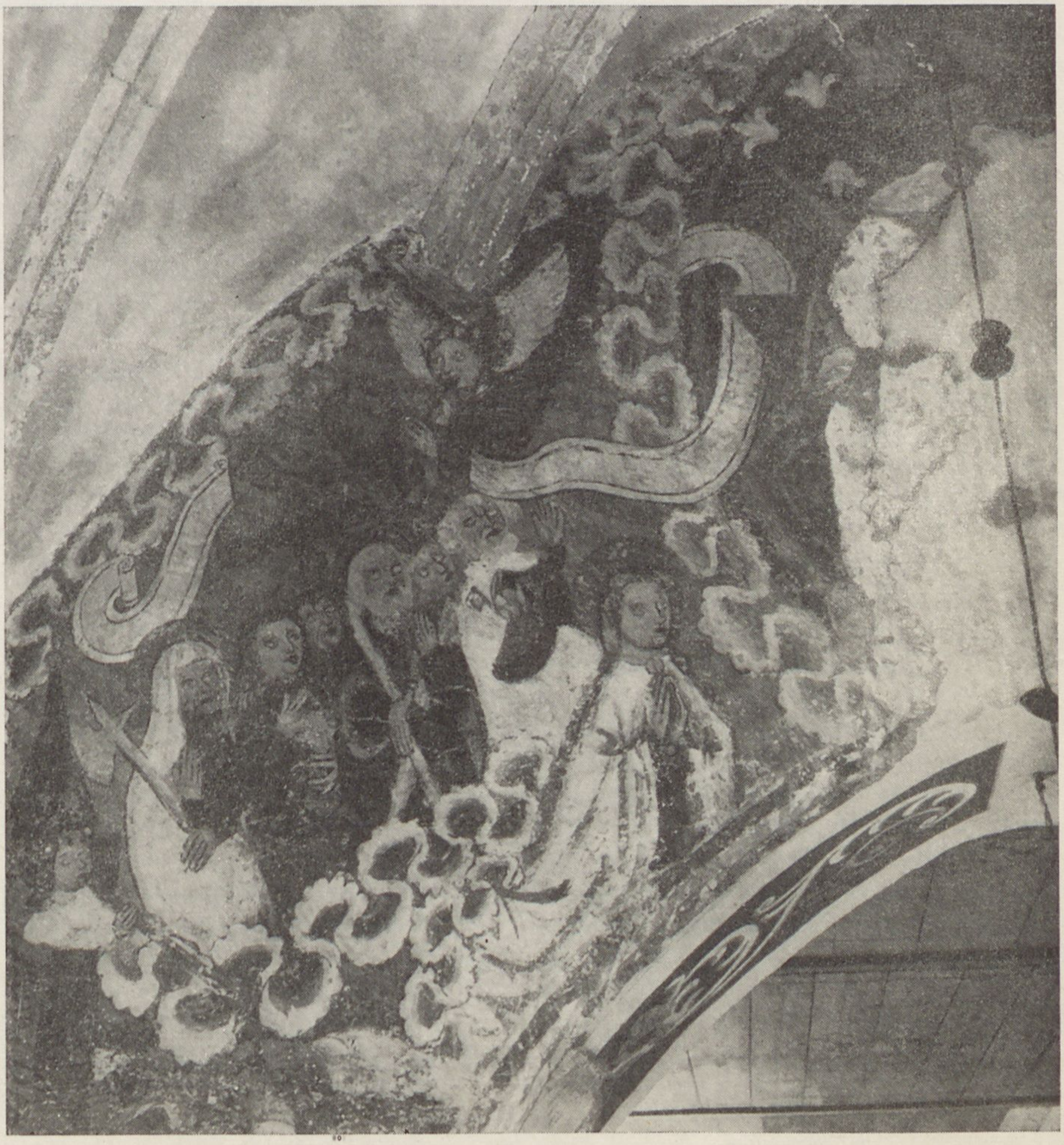
Sl. 209. *Spodnja Besnica, podr. c., obok prezbiterija, angeli s predmeti Kristusovega mučenja (tretji decenij XVI. stol.)*



Sl. 210. *Pristava pri Polhovem Gradcu, pod. c., južna zunanjščina, Sveta Nedelja (tretje desetletje XVI. stol.)*

prostrane krajine vodi Jožef na povodcu osla, katerega jaha Marija s povitim Jezusom v naročju. Zavita je v širok plašč, na glavi ima belo ruto; Jožef je gologlav ter nosi na palici čez ramo čutaro. V ozadju se za reko z ladjami razvija polotok z utrjenim mestom. Na desnem bregu stoji gotska cerkev z nedozidanim zvonikom, raz katerega visi žerjav, v obrisu pa je viden še 241
trdnjavski stolp. Za mestom se raztezajo njive. Videti je drevje in griči se gube v daljavi za drugo reko.

Zanimanje za prostor in za realizem obrazov, ki se približuje portretnemu, in neka krajinarsko razpoloženjska nota, ki jo je po l. 1500 do skrajnosti razvil tako imenovani donavski stil, dovoljuje časovno opredelitev. Mesesnel je tudi za slikarijo sodil, da spada v isti krog kakor relief. Ugotovil pa je, da sta rezbar in slikar različna mojstra. Madžarski strokovnjaki so pomaknili čas nastanka nekoliko naprej, na okrog 1510. To bi bilo sprejemljivo, čeprav ni opaziti neposrednih odmevov donavskega stila. Kar pa zadeva umetnostno



Sl. 211. *Kališče na Črnivcu nad Kamnikom, podr. c., slavolok, del slike Zadnje sodbe (okr. 1520)*



Sl. 212. *Kališče, podr. c., obok prezbiterija, angel z napisnim trakom (okr. 1520)*

izhodišče, bi raje kakor na alpske dežele mislili na sedanjo Slovaško, kjer so takrat cvetele gotske rezbarske in slikarske delavnice v Spižu in v Košicah. Ker je bila Gor. Lendava takrat v sklopu Madžarske, bi prej pričakovali naročilo v kaki tamkajšnji delavnici. Ni pa dvoma, da sta bila, kakor pri naročilih takih, po svojem bistvu skupnih umetnin, skoraj nujno rezbar in slikar delavniško vezana in ni misliti na ločeno naročilo v različnih delavnicah.

Ker je bil oltar naročen za cerkev, od katere je šele v naših dneh prešel v galerijo v Budimpešti, je predstavljal za Slovenijo pomemben in visokokvaliteten spomenik in lahko tembolj obžalujemo, da se restitucijskim pogajanjem po zadnji vojni ni posrečilo, da bi nam ga vrnila.

Krilni oltar iz Sela v Prekmurju

V Umetnostnem muzeju v Budimpešti hranijo dvoje oltarnih kril nekdanjega oltarja iz Sela v Prekmurju, ki prav tako predstavljata našemu ozemlju odtujen umetnostni spomenik precejšnjega pomena. Krili sta obojestransko poslikani; na vsaki strani sta po dve sliki; velikost znaša za vsako krilo po 157,5 × 53 cm. Slike so izvršene v temperni tehniki in so, z izjemo Poklonitve Treh kraljev, dokaj dobro ohranjene. Srednji del je nedvomno predstavljal omaro s kipi, ki so se nanašali na Mater božjo, kateri je posvečen ciklus slik na krilih odprtega oltarja; prav mogoče je bilo v omari v drugi polovici XV. stol. zelo razširjeno Kronanje Matere božje. L. 1864 je Szenczy Ferenc poklonil slike Narodnemu muzeju v Budimpešti.

Jasno je, da je bila praznična stran teh kril tista, katere slike so izvršene na zlato gravirano ozadje. Predstavljajo pa na levem krilu Oznanjenje in Poklonitev Treh kraljev, na desnem Rojstvo Jezusovo in Marijino smrt. Pri zaprtih krilih pa so se pokazale na hrbtni strani slike štirih posameznih svetnikov, na levi kralja sv. Ladislava in sv. Emerika, na desni kralja sv. Štefana in patrona cerkve sv. Nikolaja. Slike iz Marijinega življenja so kompozicijsko zelo preproste, omejene vselej na najnujnejše število oseb. Oznanjenje je predstavljeno v prostoru, ki ga proti ozadju zapira stena s tremi odprtinami, v katerih se nevtralno kaže zlato ozadje. Marija kleči ob preprostem klečalniku s pultom, na katerem leži odprta knjiga in se nanjo opira Marijina leva roka. Levo za Marijo je angel z govorečo kretnjo desnice in z napisnim trakom z besedilom oznanila. Marija se z gornjim delom telesa obrača v profilu nazaj in z razprto dlanjo desne roke nekako zavrača, kar ji je bilo sporočeno. Rojstvo je upodobljeno pred nastreškom na desni polovici slike, ki ga opira spredaj steber. V odprtini v zadnji steni se kaže neka figura. Na levi je videti hribovito pokrajino, kamor vodi vijoča se pot. V ospredju na desni kleči v široko guban plašč odeta Mati božja. Konec plašča je raztegnjen po tleh proti levi, na njem pa leži gol Novorojenec, ki ga Marija z molitveno sklenjenimi rokami časti. Ob levem robu kleči na desnem kolenu Jožef, ki z levico varuje plamen sveče, katero drži z desno roko. 3. Pred enako štalico in krajino kakor Rojstvo, je upodobljena *Poklonitev Treh kraljev* Novorojencu. Na desni v ospredju sedi Marija, ki z obema rokama podpira v naročju sedečega Novorojenca; ta z živahno kretnjo dviga blagoslavljajočo desnico nad glavo starega kralja, ki ga klečeč časti. Za njim stojita ostala dva kralja, od katerih je prvi mož v najlepših letih s turbanom na glavi, drugi pa črnec s krono na glavi; v rokah držita darove. V ozadju v sredi sedi Jožef. Spodnji del slike je skoraj popolnoma uničen. — 4. *Marijina smrt:* Pred nevtralnim zlatim graviranim ozadjem kleči v ospredju v sredi Marija z molitveno sklenjenimi rokami in umira. Janez jo opira. Ta prizor obdaja ob straneh in v ozadju zgoščena skupina šesterih apostolov, ki se prekrivajo in so, razen levega in desnega ob robu, po izrazih in kretnjah nerazločni.



Sl. 213. *Spodnja Slivnica pri Grosuplju, obok prezbiterija, Pokol nedolžnih otrok (tretje desetletje XVI. stol.)*

Ob levem robu je Peter, oblečen v belo obredno haljo s štolo in bere molitve iz odprte knjige. Apostol ob desnem robu si z desnico briše solze.

Po stilističnem in ikonografskem izrazu navezuje to delo na izročilo poznogotskega realizma, ne kaže pa še razgibanosti, ki je na prehodu v XVI. stol. splošno prevladala, tako da soglašamo z madžarsko opredelitvijo v čas okrog 1490. Gre za delo provincialne, za splošnim tokom nekoliko zaostajajoče delavnice, ki je prav zaradi osredotočitve na glavne momente in po barvnem izrazu prav prikupno. Madžarski raziskovalci poudarjajo avstrijske črte, nam pa se zdi, da spet ni izključena zveza z naprednejšimi delavnicami na Spižu.

Istemu slikarju pripisujejo tudi tri enostransko poslikane table v muzeju v Esztergomu, katerih poreklo ni pojasnjeno. Predstavljajo troje mučeništev.

Oltar v Britofu ob Idriji

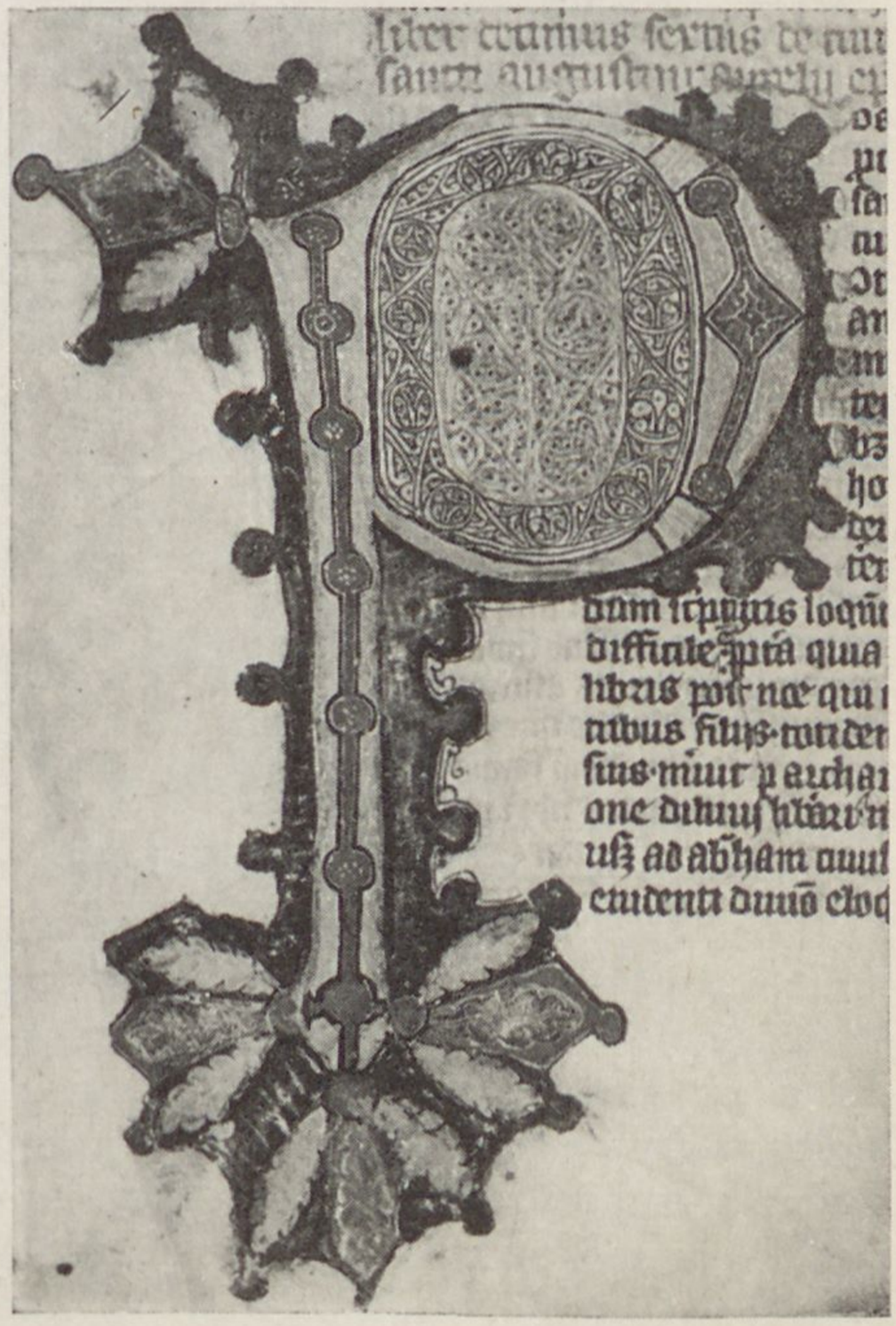
V Britofu ob Idriji na meji s Slovensko Benečijo se je ohranil trikrilnik, ki kaže v odprti obliki vrsto severno renesančno oblikovanih svetnikov, hrbti kril in predela pa so poslikani. Na krilih je upodobljeno Oznanjenje z angelom v koraku z govorečo kretnjo desne roke in napisnim trakom na levi, na desni pa je klečeča Marija, ki se z molitveno sklenjenima rokama obrača od odprte knjige k angelu. Nad njo plava golobček — sv. Duh. Oltar pripada severni renesansi nekako 2. desetletja XVI. stol.

Oltar iz Mrzlave vasi

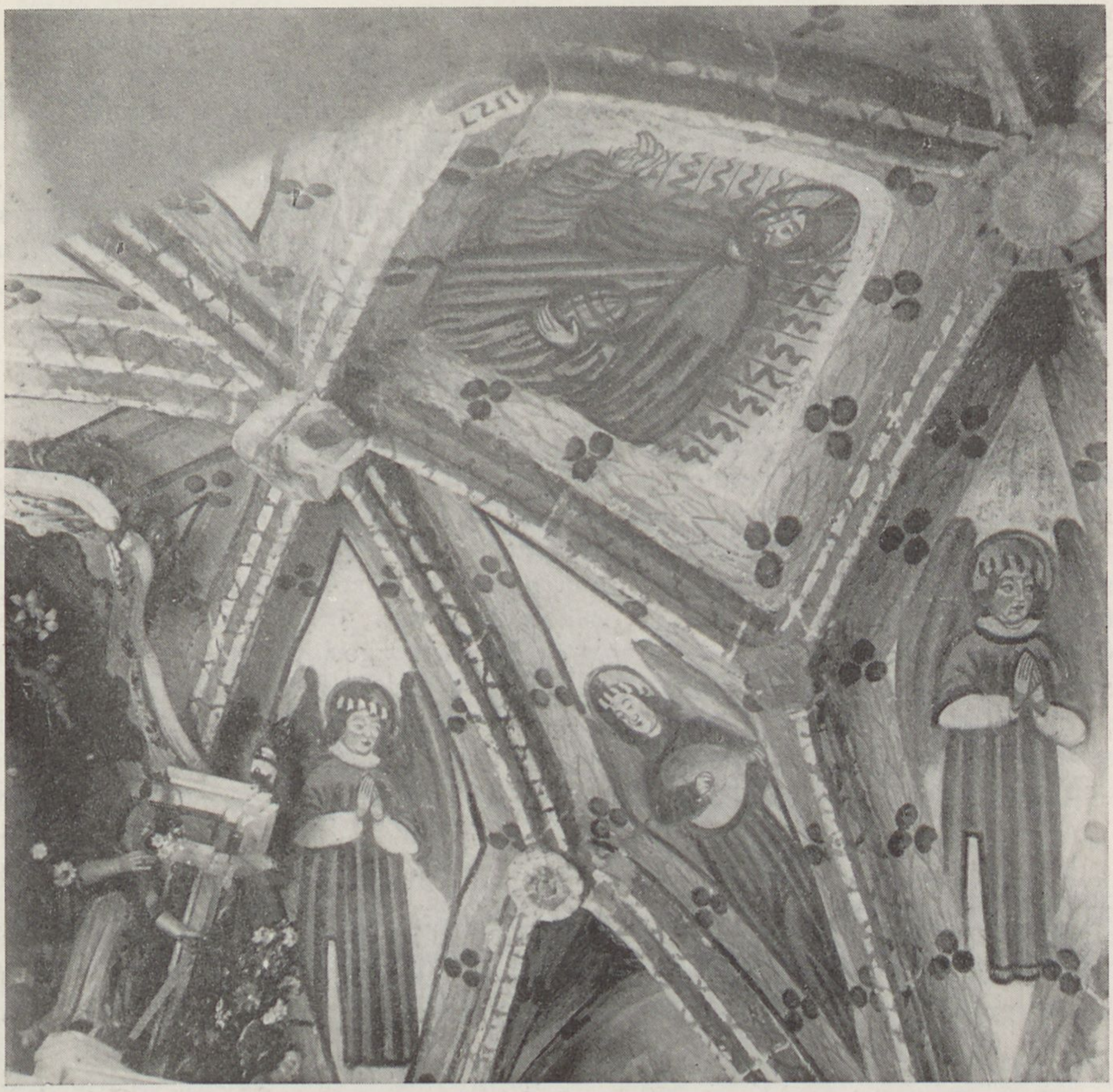
V Nar. galeriji v Ljubljani hranijo štiri lesene table, krila razdrtega krilnega oltarja iz podružnice v Mrzlavi vasi pri Čatežu ob Savi. Bil je to krilni oltar z dvema nepremičnima in dvema premičnima kriloma. Ti sta zapirali omaro, ki je bila nedvomno opremljena s kipi. Nepremični krili sta samo na eni strani poslikani, premični pa obojestransko s posameznimi figurami, predstavljajočimi sv. Petra, Nikolaja, Jurija, Janeza Krst. Ano Samotretjo in neopredeljeno svetnico s kotličem za blagoslovljeno vodo. Slike so izvršene v tempera tehniki na les. Figure so postavljene na ozek pas trate s stiliziranimi rastlinami pred nevtralnim ozadjem. Slogovno ustrezajo severni renesansi: prevladuje izročilo poznogotskega realizma; samo v stojah upodobljenih oseb, posebno pa v sliki Janeza Krst., čutimo v težnji po anatomski



Sl. 214. *Sv. Urban v Poljanski dolini, severna zunanjščina podr. c., sv. Krištof, slikar prezbiterija cerkve v Volčah pri Poljanah (okr. 1520)*



Sl. 215. *NUK v Ljubljani, iniciala iz bistrškega rokopisa iz leta 1347 (Nicolaus)*



Sl. 216. *Sv. Ožbald nad Škofjo Loko, poslikani prezbiterij (Jernej iz Loke 1534)*

pravilnosti telesnih oblik, klasični stoji in kretnjah prodor renesančnega idealizma. Časovno pripada ta skromna priča podeželskega oltarnega slikarstva pri nas sredi XVI. stol.

* * *

Kakor vidimo iz tega pregleda, smo v našem tabelnem slikarstvu v času, ki ga obravnavamo, zelo slabo poučeni, saj razen Laibovega oltarja v Ptuju nobeden teh spomenikov ni polnovredno opredeljiv. Po času bi prihajal v ta
248 okvir samo še dokaj dobro ohranjeni krilni oltar sv. Treh kraljev v cerkvi pri Treh kraljih v Slovenskih goricah iz druge polovice XVI. stol. Krasi ga troje velikih slik na zunanjih straneh kril in na hrbtu omare, ki predstav-
249 ljajo Križanje in angela in Marijo iz Oznanjenja; vendar je srednjeveško izročilo v teh slikah že tako zbledelo, da je mogoča pravilna ocenitev samo v porenesančnem manierističnem toku, ki se zmagujoče uveljavlja od srede XVI. stol. dalje in ni več predmet naše razprave.

Kljub pomanjkljivemu pričevanju teh spomenikov pa je vendarle mogoč glede vloge in ocene tabelarnega slikarstva v Sloveniji dokaj značilen splošni zaključek: Pomembnejša naročila za mestne župne cerkve in za ljubljansko



Sl. 217. *Sv. Peter nad Begunjami, podr. c., severna stena ladje, Jezus zasramovan opazuje vrtanje lukenj v križ (Jernej iz Loke okrog 1530)*

stolnico so bila vezana na uglednejše delavnice zunaj našega ozemlja. Po umetnostni pomembnosti izredni Laibov oltar je zgovorna priča ozkih lastniških in kulturnih zvez Ptuja s Salzburgom; ljubljanski oltar kot nosilec cesarjevega beneficija je bil tako ali drugače odraz takozvanih fridericijanskih teženj in si ga je nemogoče predstavljati kot manjvrednega od takrat prevladujočih pacherjevskih izdelkov. Kranjski oltar je razložljiv samo kot kulturni izraz uveljavljajočega se meščanstva in daleč presega zmogljivost domačih delavnic. Tudi čadramska Oljska gora in lendavske table so osamljeni primeri, med nami razložljivimi samo kot posledice osebne prizadevnosti svojih naročnikov. O zmogljivosti domačih delavnic priča samo nekaj posameznih spomenikov, kakor prepolski krili in table, vdelane v ograjo prižnice pri Sv. Miklavžu nad Čadram; vse so iz približno istega časa na prehodu iz XV. v XVI. stol. in se po stilu vključujejo v okvir lokalnih delavnic vzhodnoalpskega ozemlja. Podobno velja tudi o tablah iz cerkve v prekmurskem Selu, samo da je njihov lokalno delavniški značaj nedvomno vezan na posebne pogoje v zahodni Madžarski, ki smo jih spredaj označili in pri katerih moramo ob avstrijski komponenti računati nedvomno tudi z dvema za madžarsko področje nič manj pomembnima, a v marsičem avstrijskim sorodnima komponentama, s slovaško-spižko in sedmograško.

V podeželskih cerkvah, ki jim posvečamo toliko pozornosti zaradi bogastva in umetnostnozgodovinske pomembnosti fresk, sta se nam ohranila samo dva primera oltarjev s poslikanimi krili, na Visokem pod Kureščkom in pri Sv. Petru nad Želimljem, posebno pri prvem bi pričakovali kak odmev delavnice Janeza Ljubljanskega, toda kvaliteta teh slik je v obeh primerih daleč pod kvaliteto fresk. Tudi dve večji poslikani tabli iz konca XV. stol., ki ju je E. Cevc odkril pri Sv. Joštu nad Dreto, kažeta, da je domače tabelno slikarstvo ustrezalo samo neprizadevnim, iz želje po zaokrožitvi celotnega učinka notranjščin naših podružnic in njihove opreme izvirajočim namenom; tako dodatno vlogo so imela ornamentalno poslikana krila, s katerimi so za varstvo pred prahom zapirali omare s kipi, figuralno poslikani leseni stropi, antependiji in pod. Pri tem so si izdatno olajševali delo s porabo patronov, včasih celo za figuralne dele. Sliki pri Sv. Joštu predstavljata sv. Jerneja in bolj kakor ta okrnjenega sv. Krištofa. Vtis imamo, da ju je naslikal freskant, ki se ni niti najmanj potrudil, da bi se izrazil v plemenitejši temperni tehniki, marveč ju je s freskantsko hitrimi potezami »napisal« na nezadostno grundirano desko. Kakemu namenu sta prvotno služili, ni mogoče ugotoviti. Kako neprizadevno so stenski slikarji izvrševali take naloge, nam priča, žal figuralno uničeni, poslikani leseni strop v lopi cerkve na Otoku pri Mošnjah, ki ga je okrog l. 1530 s svetniškimi podobami pokril Jernej iz Loke. Zgovoren primer za stanje domačega tabelnega slikarstva je tudi na desko slikana sv. Radegunda iz Zgornje Besnice iz okrog 1520, ki je daleč pod zmogljivostjo stenskega slikarja, ki je tisti čas poslikal prezbiterij cerkve v Spodnji Besnici.

Ob takem razmerju naših domačih delavnic do tehnično in estetsko prizadevnejšega tabelnega slikarstva pa se tembolj dviga vrednost našega stenskega slikarstva, ki je nastajalo ob splošni interesiranosti našega ljudstva in ga zato tudi upravičeno cenimo kot proizvod naše kolektivne likovne zmogljivosti ob koncu srednjega veka.

III. ENCIKLOPEDIČNO IN PROFANO SLIKARSTVO

Srednjeveško cerkveno slikarstvo, ki smo ga doslej prikazovali, je programsko vezano na ikonološke sestave, tako da ustrezajoč namenu predmeta, ki ga krasi, simbolično in znakovno soglaša z njim v celoti in z njegovimi sestavinami. Najbolj dognano je to v stenskem slikarstvu, kjer je že sam nosilec slikarije, arhitektura, pojmovan kot izraz človeškega, Kristusovega telesa v celotni obliki in sestavnih delih stavbnega organizma: trup in noge ustrezajo po učenju srednjeveških simbolikov (Durandus itd.), ladji, oprsje križišču pred svetiščem, raztegnjene roke prečnim ladjam, prezbiterij pa glavi. Tudi slikarija, kakor smo jo spredaj spoznali, se v celoti in v sestavinah pokori simbolični hierarhiji pomena, izražajočega sestavno funkcijo posameznega dela, v celoti pa izraža višji ideološki pomen, ki združuje nebo in zemljo.

S takim, bogoslovno vsestransko v obredju in verskem nauku zasidranim slikarstvom pa še daleč ni izčrpana celota srednjeveške slikarske kulture in njene življenjske vloge. Obstajajo namreč še druge, za katere nimamo ohranjenih toliko prič, kakor za cerkveno slikarstvo. Čeprav je vsa srednjeveška miselnost vezana na osrednjo idejo o Bogu stvarniku, Odrešeniku in posvečenem življenju, se ta miselnost v umetnosti izraža v treh stopnjah, katerih prvo bi imenovali obredno-simbolično in versko poučno, drugo enciklopedično, tretjo profano. Posebno tretja se od prvih dveh, ki sta vsestransko vezani na verski nauk, odmika v XV. in XVI. stol. tako daleč, da polagoma gubi teološki okvir in se spreminja v nove vrste žanra, krajinarstva in tihožitja, te se polagoma otresajo eshatološke vezanosti in se spreminjajo v neizkrivljena zrcala sveta, kakor ga človek z vidom objektivno spoznava.

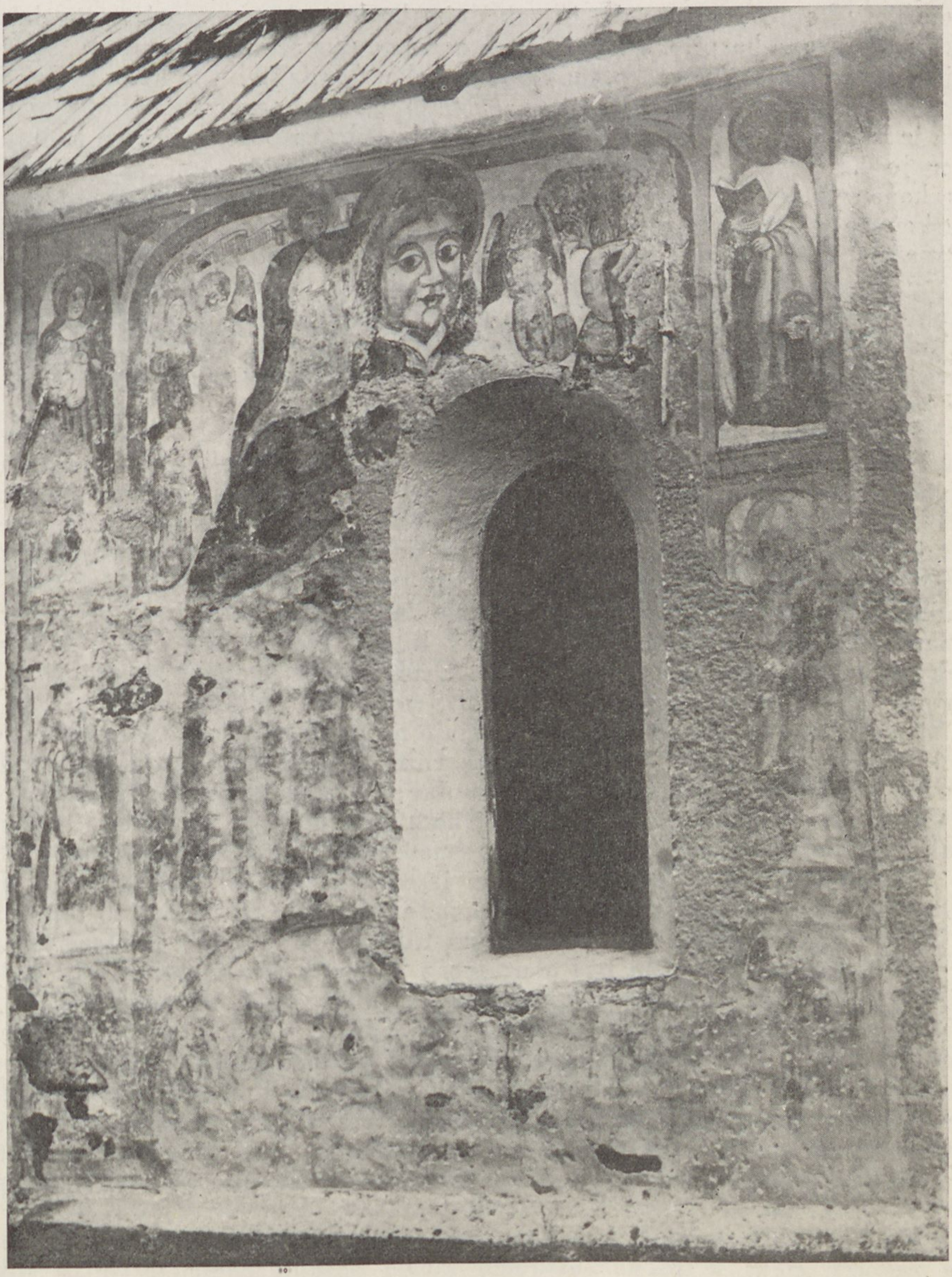
Obe ti dve vrsti sta tudi pri nas, čeprav le skromno, zastopani in kakor drugod po svetu, se tudi v našem ohranjenem gradivu izraža kulturno zgodovinsko ilustrativen prehod od eshatološko, z mislijo na posmrtno usodo človeka vezane miselnosti v čisto profano, svetno.

Enciklopedična umetnost je ustvarila svoja najizrazitejša in najpomembnejša dela v kiparstvu portalov gotskih katedral, v okrasju figuralnih kapitelov in v ikonografskih programih velikih slikanih oken. V slikarstvu je prišla ta sistematika, v kateri se je zrcalilo vse znanje srednjeveškega človeka o ustvarjenju sveta in človeka, o zgodovini človeštva, o prirodi in vesolju, o grehu in odrešenju, v cerkvah samih, razen na slikanih oknih, manj do veljave; odrazila pa se je v slikarstvu pobožnemu razmišljanju namenjenih prostorov, kakor so bile kapiteljske dvorane in obednice, posebno pa križni hodniki v samostanih. Te vrste slikarija se je opirala na različna enciklopedična dela, kakor so bila Zrcalo človeškega odrešenja (Speculum humanae salvationis), Zrcalo znanja o prirodi, vednosti, morali in zgodovini (Speculum naturale, doctrinale, morale et historiale) Vincenca iz Beauvaisa, Soglasje starega in novega testamenta (Concordia veteris et novi testamenti), Simbolični svet živalstva (Physiologus) in podobni spisi.



Sl. 218. *Vrba, c. sv. Marka, zahodna stena ladje, Herod se poslavlja od Treh kraljev (Jernej iz Loke okr. 1530)*

Najpomembnejši spomenik te vrste pri nas je slikarija na obokih križnega hodnika cistercijanskega samostana v Stični. Odkrita je bila sredi tridesetih let našega stoletja in nam je razkrila sledeči položaj: Prvotni križni hodnik iz nekako tridesetih let XII. stol. ni bil obokan; mogoče je bilo celo lesen. Stene pa je imel arhitekturno dekorativno poslikane z enostavno delit- 24–
vijo na romanske klesance; vsaj za vzhodno steno, ki meji na kapitelsko 29
dvorano, pa je dognano, da so bili v to slikarijo vključeni grbi dobrotnikov



Sl. 219. *Brod v Bohinju, podr. c., južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (Jernej iz Loke okrog 1530)*

samostana, da bi se jih menihi spominjali, kadar bi se sprehajali po hodniku. Ker je bil to še čas, ko so veljala stroga navodila ustanovnika redu, sv. Bernarda, ni pričakovati, da bi se bila razen te uveljavila še kaka figuralno ali simbolično bogatejša slikarija. Kakih sto let pozneje, mogoče prav ob stoletnici samostana, pa je bil hodnik v prvotnem obsegu gotsko obokan. Težki zgodnjegotski oboki so razdeljeni na 24 kvadratnih pol s križno rebrastimi, na konzole oprtimi oboki z gladkimi sklepniki razen v severnem kraku, kjer so reliefni. Konzole zahodnega kraka niso enostavno tektonske kakor ostale, temveč predstavljajo grobo kiparsko oblikovane obraze. Od vseh se razlikuje konzola v kotu med severnim in zahodnim krakom, katera predstavlja dokaj skrbno izdelano harpijo. Štirje zunanji ogli hodnika se izražajo zaradi kopičenja stebrov še kar romansko. Odkritje je pokazalo, da je bil ta hodnik večkrat poslikan. Najstarejša je slikarija na obokih, ki je skoraj v celoti ohranjena. Da je bila pozneje dopolnjevana, kaže posebno druga pola severnega hodnika, ker je na prvotne simbole evangelistov naslikal nove Janez Ljubljanski, bržkone v petdesetih letih, ko je po naročilu stiškega opata Ulriha poslikal cerkev na Muljavi in zunanjščino zunanje kapele v Stični. Ostanek slike Oznanjenja in dekoracije kaže, da je takrat poslikal vsaj v tej poli tudi stene. Ostanki celega sistema grbov dobrotnikov v krogih na steni vzhodnega trakta dokazujejo, da je bila nekako v istem času poslikana vsaj tudi ta stena. Ostanki dekorativne vitičaste slikarije na raznih mestih severnega trakta kažejo na še eno, mlajšo poslikavo sredi ali v drugi polovici XVI. stol., ki ima že popolnoma renesančni značaj.

Nas zanima sevé predvsem slikarija na obokih, ki je prvotno obsegala 24 križnoobokanih pol; ohranilo se jih je 20. Sistem poslikave se opira na območje sklepnikov, kakor je to značilno za starejšo stopnjo krašenja gotskih obokov. Če gre za figuralne prizore, se z dekorativnim motivom krožno omeji zanje potrebno območje, prizori pa se porazdele radialno v naslonu na sklepnik na vsa štiri obočna polja; če gre samo za dekorativno motiviko, ta radialno izhaja od sklepnika. Monumentalen primer take krasitve obokov imamo v cerkvi St. Maria Lyskirchen v Kölnu, kjer je bila okr. l. 1250 na tak način naslikana biblija v podobah. Drug primer imamo v srednjem delu kripte cerkve sv. Bavo v Gentu iz XIII. stol., kjer oblikuje sredo črn krog s štirimi belimi križci, od njega pa izhajajo na polja križnega oboka akantove veje z velikimi cvetovi. Pri nas imamo edini primer tega zgodnjega načina krašenja obokov z naslonom na sklepnike v prezbiteriju opatijske cerkve v Celju, kjer je sklepnikova cona omejena z dekorativnim mozaičnim trakom, kakor ga poznamo sicer v krogu tako imenovanih furlanskih mojstrov.

Stiška slikarija je že po tej strani izredno raznolika. Sklepnikova cona je omejena največkrat s krogom ali kvadratom, katerih robovi so okrašeni z listi ali s takoimenovanimi krabami (rastlinske brstne lističe posnemajočimi izrastki). Enkrat je krožni pas obogaten z valovito previjajočo se rastlinsko vitico, enkrat pa je mrežast. Kvadratni okvir se včasih na oglih obogati s križno rožo; v enem primeru pa izhaja od sklepnika vitica, ki v krogu objame dopasne figure in z velikimi akantovimi listi obogati krožno zaprto kompozicijo. V Stični imamo tudi primere čisto rastlinsko krasilne rešitve, ki pa se v celotni kompoziciji podreja idealnemu krogu ali kvadratu; motivi so precej grobo posneti po akantu ali so oblikovani kot veliki srčasti listi; srčasti listi se pojavljajo tudi kot izrastki figuralno kompozicijo obdajajočega okvirnega kroga.

Koliko so bile prvotno poslikane tudi stene, sedaj ni več razvidno, samo na zahodni steni se je na severnem koncu ohranil odlomek velike slike sv. Krištofa, ki je pomemben za določanje nastanka te slikarije v prva desetletja XIV. stoletja.

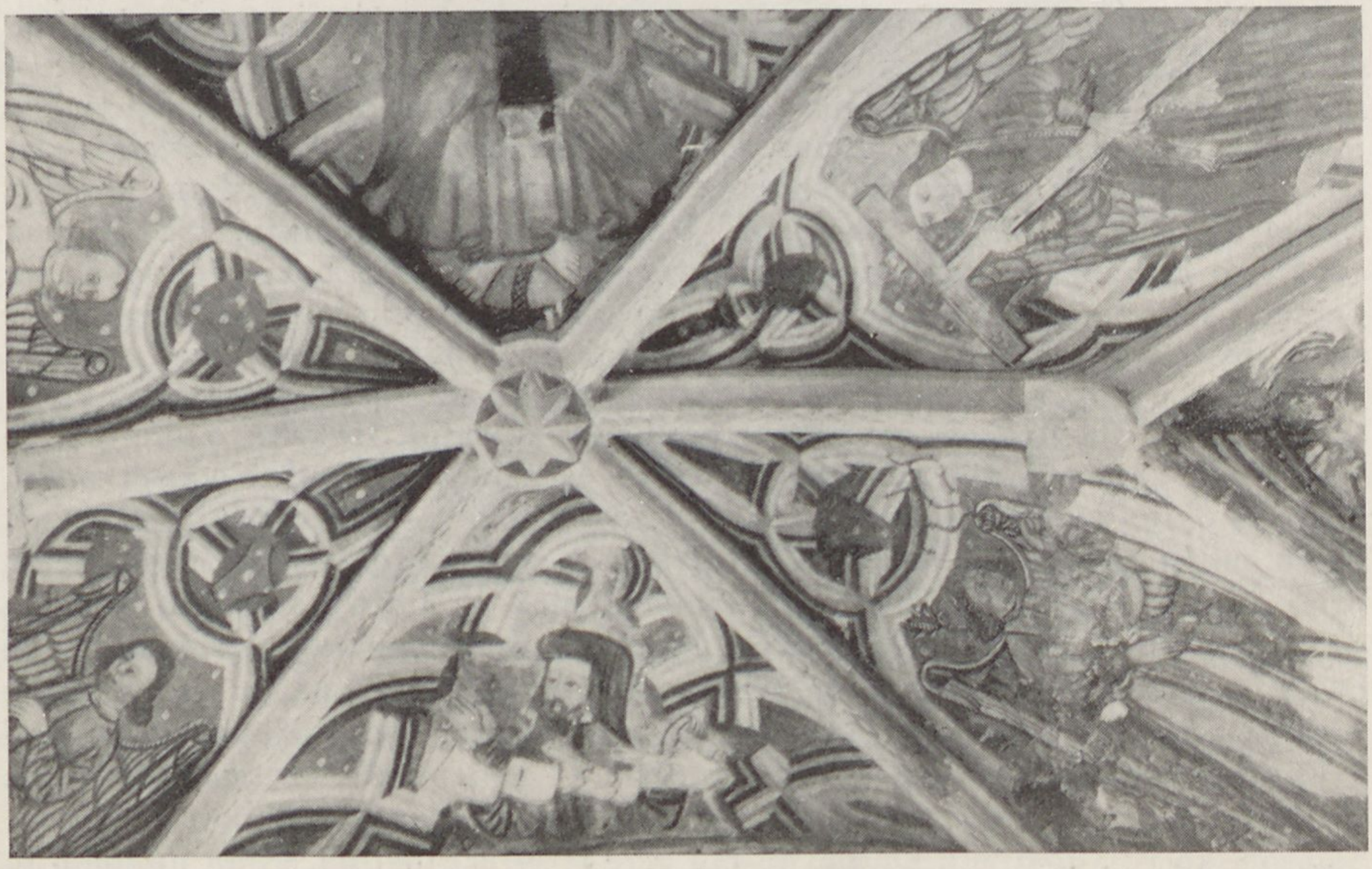


Sl. 220. *Police pri Šentviški gori, podr. c., obok prezbiterija (Jernej iz Loke okr. 1540)*

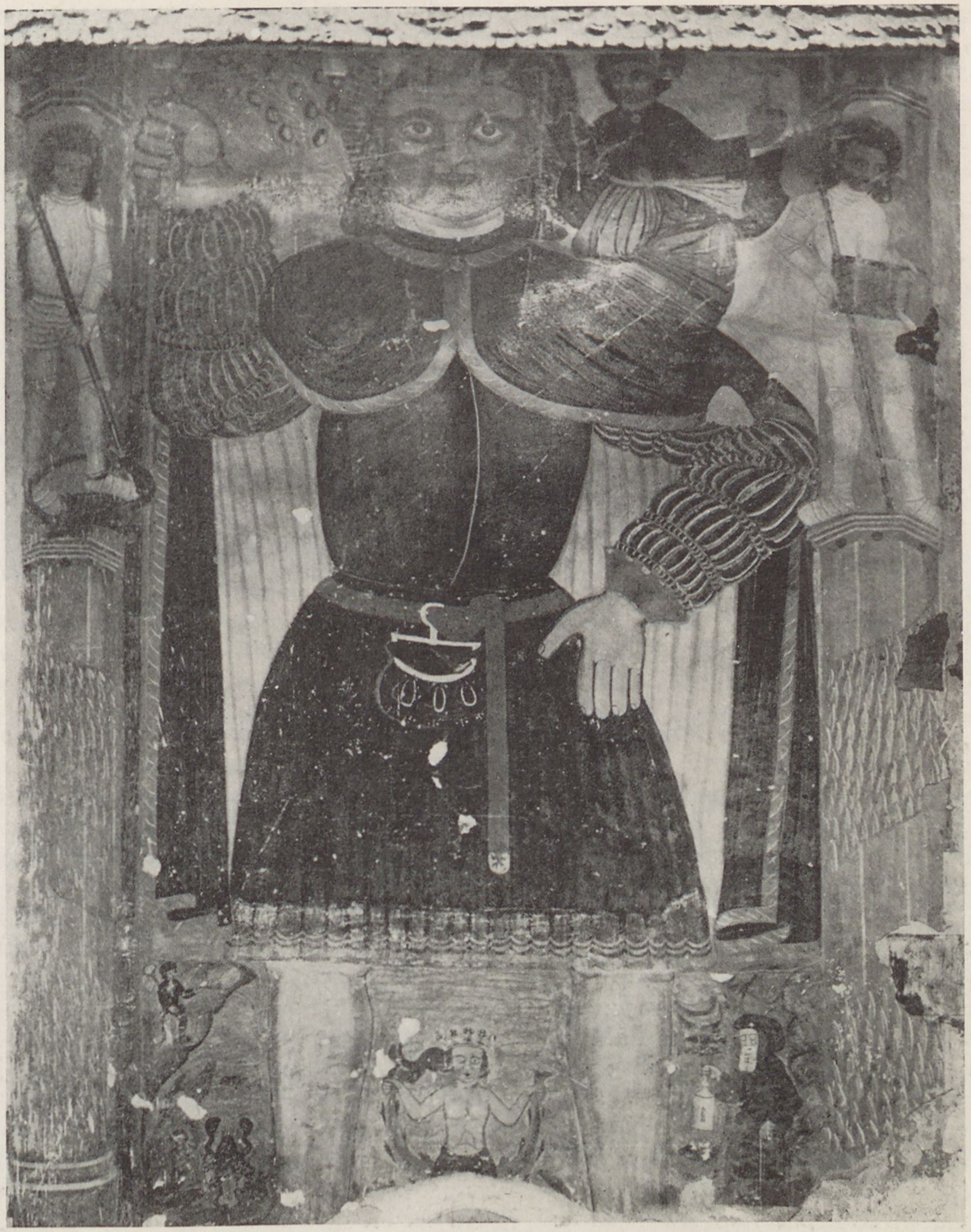
Opis stropne slikarije začenjamo od jugovzhodnega ogla hodnika, ki je zaradi poznejših prezidav brez prvotnega oboka in sevé tudi brez slikarije. Sledi mu prva obočna pola vzhodnega trakta, ki je razmeroma slabo ohranjena; razloči se razkrečeno čepeč gol človek, ki obojestransko dviga roke, a je njegova akcija nerazločna; v ostalih treh poljih so v rastlinske vitice vpletene fantastične živali; razločna je samo ena, psu podobna, ki ima človeško glavo z ostrošilastimi živalskimi ušesi, rep pa ji prehaja v vitico s trodelnimi listi. V drugi poli so podobe različnih daritev: Velikonočno jagnje s pripisom Pascalis agnus. Daritev Abrahamova, Daritev Melkizedekova in Blagoslov obrednega keliha. Na tretjem oboku je naslikana daritev Kajna in Abela, Job na gnoju in Jezus kaže rane Tomažu. Na četrtem oboku so doprsne postave, verjetno predstavljajoče štiri božje čednosti. Na petem so štirje glavni vetrovi kot velike glave, ki pihajo. Na šestem so v celih postavah z napisnimi trakovi z imeni upodobljeni očaki Izak, Jakob, Abraham in Mojzes. Na severnem traktu je na prvem oboku četvero simbolov evangelistov. Na drugem so štirje preroki z napisnimi trakovi. V tretjem so štirje angeli na obzidjih, verjetno nebeški Jeruzalem. V treh sledečih polah je samo okras iz velikih akantovih in srčastih listov. To se nadaljuje v treh prvih polah zahodnega trakta. Na četrtem so zopet fantastične živali: zelen zmaj, mož z bobnom in zmajskim telesom, mož, ki trobi na rog in mu telo prehaja v ribo; en motiv je uničen. Slikarija na petem in šestem oboku je uničena. V južnem traktu je na prvem oboku razločen Jona, ki ga izbruhne riba in Jona ležeč pod brajdo. V drugi poli je razločen mož, ki sedi s prekrižanimi nogami, in drugi stoječ z mečem — neugotovljeno mučeništvo. Na tretjem oboku so nejasni ostanki. Na četrtem je Samson v boju z levom, Samson, ko ruši tempelj, Dalila, ki mu reže lase in Filistijci, ki ga ujamejo in ga uklepajo. Na petem oboku sta razločna Pelikan v gnezdu z mladiči in Levinja, ki obuja mrtve mladiče.

Kakor kaže ta pregled, je vsebina ikonografsko izredno bogata, žal pa njen sistem še ni določljiv. Najbolj sta poudarjena vzhodni in južni trakt; prvi je trakt kapitelske dvorane, drugi trakt obednice. Severni trakt je vsebinsko poudarjen v vzhodni polovici, zahodni pa v južni. Severni trakt leži ob cerkvi, tu je bil iz vzhodnega hodnika prvotni vhod v cerkev; okrog tega ogla se vsebina najbolj koncentrira; obok severnega trakta pa je edini odlikovan z reliefnimi sklepniki, dočim je severozahodni ovinek kar izvzet iz vsebinskega kompleksa celote; v zahodnem traktu so namreč gospodarski prostori in nad njimi bivališča bratov lajikov, takoimenovanih konverzov. Kljub temu pa ni mogoče vsebinsko povezati naslikanega s pomenom delov samostana, ki leže ob njih. V splošnem gre za motive, ki so po svojem simbolnem ali zgodovinskem pomenu posebno zanimali srednjeveškega človeka, posebno izobraženega samostanca, vse pa kaže, da gre v Stični bolj za izbiro iz kar nepregledne zakladnice srednjeveške ikonografije kakor za kak posebej zasnovan sistem. Vse je tu: fantastični živalski svet, stari testament, očaki, preroki, evangelisti in angeli, Jona in Samson ter misel na odrešenje in vstajenje po telesni smrti, ki nam jo budita pelikan, ki s srčno krvjo hrani mladiče, in levinja, ki jih mrtvorojene vzbudi k življenju. Posamezno srečujemo vse te motive tudi drugod pri nas, nikjer pa v taki skupnosti kakor v Stični, zato je ta ciklus tem bolj pomemben, zlasti še, ker taki cikli tudi zunaj Slovenije niso ohranjeni.

Ostanki slikarij v križnih hodnikih so se nam ohranili v obeh samostanih v Ptuju, v dominikanskem in v minoritskem. Skupna s stiškim je pri teh dveh zanimiva značilnost, da sta oba vsebovala tudi naslikane grbe dobrotnikov. V minoritskem samostanu se po uničenju cerkve v zadnji vojni razen dveh linearno izvršenih Križanj iz okrog 1300 ni nič več ohranilo; prav zanimiv pa je tudi v tem oziru dominikanski hodnik. Tudi ta je bil prvotno neobokan, toda kakor kaže okrog l. 1930 odkrita stena vzhodnega kraka hodnika, je bil vsaj v tem delu poslikan. Ikonografski pro-



Sl. 221. *Kravar v Slovenski Benečiji, c. sv. Lucije, obok prezbiterija (Jernej iz Loke okr. 1540)*



Sl. 222. *Vrzdenec pri Horjulu, podr. c., južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (tretji decenij XVI. stol.)*

gram je bil precejšen: nad pritličjem so se vrstili v kroge zajeti grbi dobrotnikov, nad temi je bila v južnem delu velika kompozicija dveh vrst klečečih dominikancev, ki se je poklanjala Kristusu v veliki mandorli. Na severni polovici stene pa so bile posamezne svetniške podobe: sv. Janez Krstnik, Imago pietatis v celi postavi pred ozadjem pokritim z orodji mučenja, zraven pa »lestvica čednosti«. Pod tem je bilo Vstajenje mrtvih, desno od tod kot nagrobna slika Mati božja z detetom na bogatem gotskem sedežu, levo od nje pa še ena skoro popolnoma uničena nagrobna slika. Po napisih so bile te slike datirane okrog srede XIV. stol.



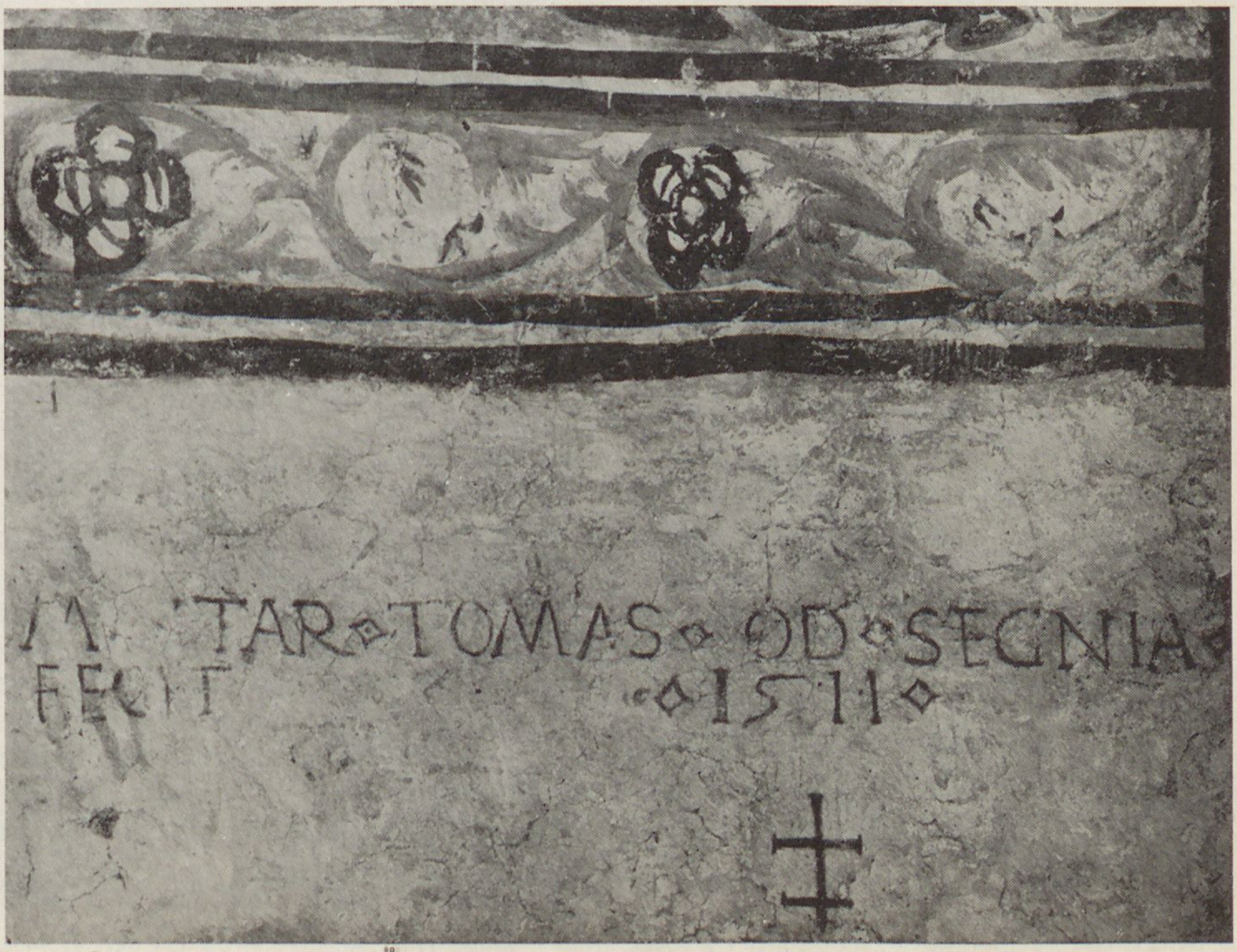
Sl. 223. *Nadlesk pri Starem trgu pri Ložu, podr. c., severna stena ladje, Pohod in poklonitev sv. Treh kraljev (meštar Tomas od Senja 1511)*

Profana vrsta je mnogo slabše zastopana kakor cerkvena. Njen najbolj zaokroženi spomenik v stolpu gradu Tolsti vrh je bil med drugo svetovno vojno uničen. Bil je to prostor v prvem nadstropju. L. 1938 odkrita slikarija je pokrivala vse štiri stene. Pritlični pas je bil poživljen z okroglimi tarčami. Figuralno poslikani pas stene je bil z rastlinskimi pasovi deljen na pravokotna polja s prizori. Vrsta se je začenjala na vzhodu s prizorom, ko Samson podira tempelj, ki se ruši na obiskovalce; drugi prizor je kazal Dalilo, ki striže Samsonu lase. Na južni steni je bil naslikan »Wirgilius der zauberer« — čarovnik Vergilij, ki ga spuščajo v košari z nekega stolpa, pod stolpom pa je bila skupina pred stopnicami in ženske s kotli za vodo čez rame. Desno od te slike sta bila dva možaka, prvi z belo brado in lasmi, drugi s kostanjevimi, ki sta se s kiji bojevala. Mesesnel je mislil, da gre za alegorijo boja jeseni z zimo. Sledila je slika kmeta in kmetice v ljudski noši, ki piskata na dude in piščal; nad njima se vije vinska trta. Na zahodni steni je bil ohranjen samo pelikan, ki mu kri brizga iz prsi in feniks na grmadi; oba sta označena z napisi. Na desni od vrat so bili naslikani Herakles, ki davi leva, in dva psa. Na severni steni je bil razločen samo vitez z neko drugo figuro, majhne figure in listnata ornamentika s cvetovi. Bil je to pomemben spomenik, kjer je versko vezana tematika prehajala za čas renesanse značilno v čisto profano in mitološko. Čas nastanka je bil nekako okrog 1520.

Drugi zelo pomemben spomenik iz srede XV. stol. smo izgubili s porušenjem gradu v Mokronogu. Šlo je za obsežno kompozicijo, ki je predstavljala lov. Od leve je zasledoval zajca lovec z rogom in s psi na vrvici v smeri gozda sredi kompozicije, kjer je bil upodobljen lov na ptice, desno od tega gozda se je razvijala krajina z nekaj osebami, usmerjenimi h gradu na desnem robu. Skopi fragmenti teh fresk so zdaj shranjeni v Dolenjskem muzeju v Novem mestu. Lov je bil sploh, kakor se zdi, najbolj razširjen predmet za slikanje v gradovih. Taki ostanki so bili ugotovljeni v Žužemberku in na Turjaku. Ohranilo se, žal, ni nič. Na Hmeljniku je bila do vojne ohranjena slika pokrajine z gradom Hmeljnikom in zgodbo svetopisemskega usmiljenega

Samaritana iz druge polovice XVI. stoletja. To je najstarejša doslej znana upodobitev kakega kraja iz Slovenije. Tudi v razvalinah Otočca so se pokazale slikarije v sobah in na zunanjščini. Uničene so bile ob restavraciji v notranjih prostorih: Žena, ki se prebada z nožem (Lukrecija), in ljubki prizori otrok in plešočih zajčkov. Na zunanjščini je na pomolu ohranjen lovec s sokolom in ribič iz okrog 1520. Nekaj upanja je, da se ob priložnosti kakih večjih obnavljanj zopet prikažejo slikarije, ki jih je videl okrog l. 1900 Viktor Steska v hiši št. 23 na Trgu v Kamniku, a jih je našel že ometane, ko se je vrnil s fotografskim aparatom. Mika nas uganka po imenu nam sporočenega kamniškega slikarja Vida, ki se omenja v l. 1507 in 1516. Tudi pri podiranju liceja, nekdanjega frančiškanskega samostana v Ljubljani, je Steska opazil gotske freske, a jih ni uspel fotografirati.

Že spredaj smo omenili, da se od XV. stol. profano vriva tudi v cerkveno in verski pobudnosti namenjeno slikarstvo. Posebne možnosti je odpirala ena najbolj priljubljenih nalog, slikanje pohoda Treh kraljev iz Jeruzalema v Betlehem. V to smer so navajale dalje teme za posamezne mesece in letne čase značilnih opravil. Značilen razvoj je v tej smeri doživela slika Kristusa-trpina pred ozadjem pokritim z orodji, s katerimi so ga mučili, odkar so jim začeli dodajati tudi orodja vsakdanjih del, ki so kristjanu v nedeljo in praznik prepovedana in so zato take slike začeli imenovati kar »Sveta Nedelja«. V drugi polovici XV. stol. so namreč začeli nadomeščati orodja kar z upodobitvami del samih, za kar je eden najlepših primerov prav Sveta Nedelja na fasadi v Crnogrobu. Kako gre odslej razvoj od posameznega prizora brez miljejske povezave, ki jo imamo še okrog 1470 v Crngrobu,



Sl. 224. *Nadlesk, podr. c., severno pritličje slavoloka, podpis »krovaškega malarja« mojstra Tomaža iz Senja (1511)*



Sl. 225. *Maršiče, podr. c., južna stena ladje, sv. Mihael tehta duše (delavniški krog mojstra Tomaža iz Senja, drugo desetletje XVI. stol.)*

nam kaže zadnji čas odkrita druga, kakega pol stoletja mlajša slika Svete Nedelje na zunanjščini cerkve na Pristavi pri Polhovem Gradcu. Tu je namreč v prvi sliki še nevtralno podani gostilniški prizor prestavljen v pokrajino, ki združuje v enoto več poprej osamljenih dogodkov. Kako je čut za resničnostno označbo prizorišča dogajanja v prvih desetletjih XVI. stol. napredoval, nam zgovorno kaže napad strelcev na ladjo, s katero potuje sv. Uršula s svojimi družicami v Lanišču pri Šmarju (okrog 1520—30). Slika predstavlja obširno razvito pokrajino z morjem, kjer se vsaj v stanju, v kakršnem je ohranjena, vriva vtis doživljanja krajine v zgodnjem jutru z meglicami. Drug primer izredno velikega pokrajinskega prospekta imamo v ozadju slike Marije s plaščem pri Sv. Primožu, kjer so v enotni pokrajini združene slike treh glavnih nadlog, ki so okrog 1500 mučile človeštvo, turški pohodi in ropi, kobilice, ki so povzročale lakoto, in kuga. Dvajset let pred Sv. Primožem Tomaž Beljaški v Gradu še ni uresničil tolikšne vedute, kakor je ta.

IV. NA POTI K PORTRETU

V našem razpravljanju o slikarstvu v Sloveniji med XII. in sredo XVI. stol. je bralec večkrat zadel na občutek, da je čas, ki ga obravnavamo, v zgodovini zahodno in srednjeevropske umetnosti prelomen čas, ki se pa pri nas, kjer ni bilo vodilnih središč, ni izrazil tako vidno kakor posebno v Italiji z renesanso, na severu pa z reformacijo in njunim humanizmom. Doživljali pa smo, čeprav oslabljeno, vse to tudi mi, čeprav naša umetnost tega obdobja ne kaže izrazitih prelomov, temveč se nosilci tega prevrata, poznogotski realizem, renesansa in manierizem, pojavljajo v enotnem toku, kateremu daje videz doslednega prehajanja iz ene stopnje v drugo enotna tehnično, ikonografsko in krasilno funkcionalno na stoletno dediščino vezana obrtniška kultura, ki zanjo jamčijo cehovska združenja in trdna delavniška



Sl. 226. *Novi Lazi na Kočevskem, prezbiterij podr. c., sv. Peter (okr. 1530; v zadnji vojni uničeno)*



Sl. 227. *Tjeja (S. Pietro di Chiazzacco) v Slovenski Benečiji, prezbiterij podr. c., apostol (sreda XV. stol.)*

izobrazba. Že večkrat smo mogli pokazati, kako brezkrvne, abstraktne ikonografske formule, ki so se izoblikovale ob sodelovanju Zahoda in Bizanca po letu 1000, od uveljavljanja gotskega naturalizma naprej asociirajo vedno več črt iz življenja in narave, dokler se v poznogotskem realizmu ne spremene kar v prizore iz meščanskega miljeja in pogosto skoraj popolno izgube



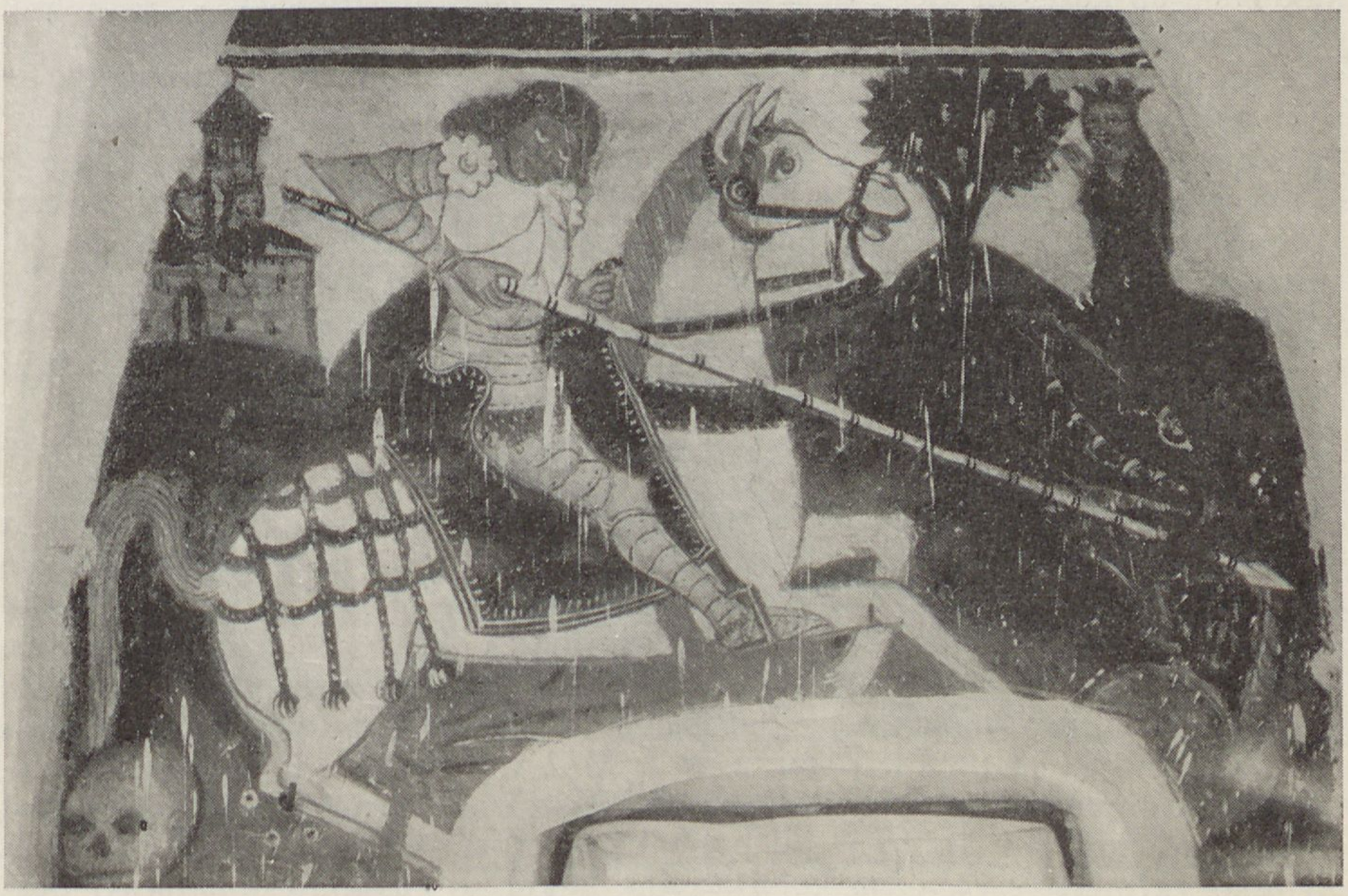
Sl. 228. *Kozarišče pri Starem trgu pri Ložu, podr. c., južna stena prezbiterija, dve svetnici (kočevski slikar okr. 1530)*

nabožni značaj. Opozorili smo v tej zvezi na vdor vsakdanjosti v »obrednem tihožitju«, v pohištvu, v individualizaciji izraza in v upodabljajoče prepričljivi prostorski in akcijski resničnosti prizorov. Vse to se je odražalo tudi pri nas, čeprav je ostala do reformacije verski pobudi, obredu in cerkveni krasitvi namenjena slika še vedno toliko vezana, da je zadostovala taki vlogi, ne da bi zapadla naravnost v krivoverstvo. Kako se je celo profana vrsta pokorila temu okviru, se je tudi pri nas izrazilo v slikariji v stolpu v Gracarjevem Turnu, ki smo jo v prejšnjem odstavku opisali.

Novo razmerje do naravne resničnosti pa se ni nikjer bolj jasno pokazalo kakor v razvoju osebne upodobitve človeka, odkar se je ločila od versko pojmovanega prizora in se uveljavila samostojno kot »portret«. Precejšnje število takih upodobitev nam tudi v našem spomeniškem gradivu, pokaže v luči razvoja prav zanimivo sliko in zasluži, da mu posvetimo posebno poglavje.

Vrste portretnega upodabljanja na prehodu v novi vek so pri nas iste kakor v srednji in zahodni Evropi: »Donatorski portret« kot podoba naročnika dela; umetniški avtoportret kot lastna upodobitev slikarja; nagrobni portret; družinski portret in samostojni portret.

Donatorski portret je skoraj redno molilna podoba, ki predstavlja donatorja klečečega z molitveno sklenjenimi rokami in s trakom z molitvenim besedilom. Samo najstarejši pri nas ohranjeni donatorski portret ima značaj reprezentativnega portreta brez take povezave. To je podoba stiškega opata Folknanda (1150—1180) v rokopisu št. 650 (Rec. 3256) v Nat. Bibl. na Dunaju. Folknandus je upodobljen v iniciali O, sedeč, brez navadne molilne kretnje ali zveze s kako svetniško osebo. Po obleki in tonzuri je označen kot samostanec, o kaki portretni težnji pa ni govora. To velja do druge polovice XIV. stol. tudi za vse druge pri nas ohranjene donatorske podobe, ki pripadajo vse molilnemu tipu. Po starosti sledi Folknandu bistrški prior Her-



Sl. 229. *Volča pri Poljanah, podr. c., južna stena prezbiterija, sv. Jurij v borbi z zmajem (okrog 1520)*

man v rokopisu Augustinus de civitate Dei, ki ga je l. 1347 v kartuziji Bistri spisal in iluminiral Nicolaus; danes je v rokopisnem oddelku NUK v Ljubljani. V krogu, izoblikovanem po rastlinski vitici, je naslikan frontalno sedeč sv. Avguštin z odprto knjigo v roki, levo pri nogah pa čepi dopasno viden, verjetno klečeč prior Herman, ki se obrača k Avguštinu in drži odprto knjigo, kjer je napisana prošnja »Prosim te, moli zame, moli za tvoje.« Avguštinov tekst pa odgovarja: »Usmili naj se vas vsemogočni Bog, amen.« Razen označbe redovništva ni tu nobene težnje po individualiziranju obraza, pač pa obdaja sliko napis: »Gospod Herman, prior, je naročil to delo.«

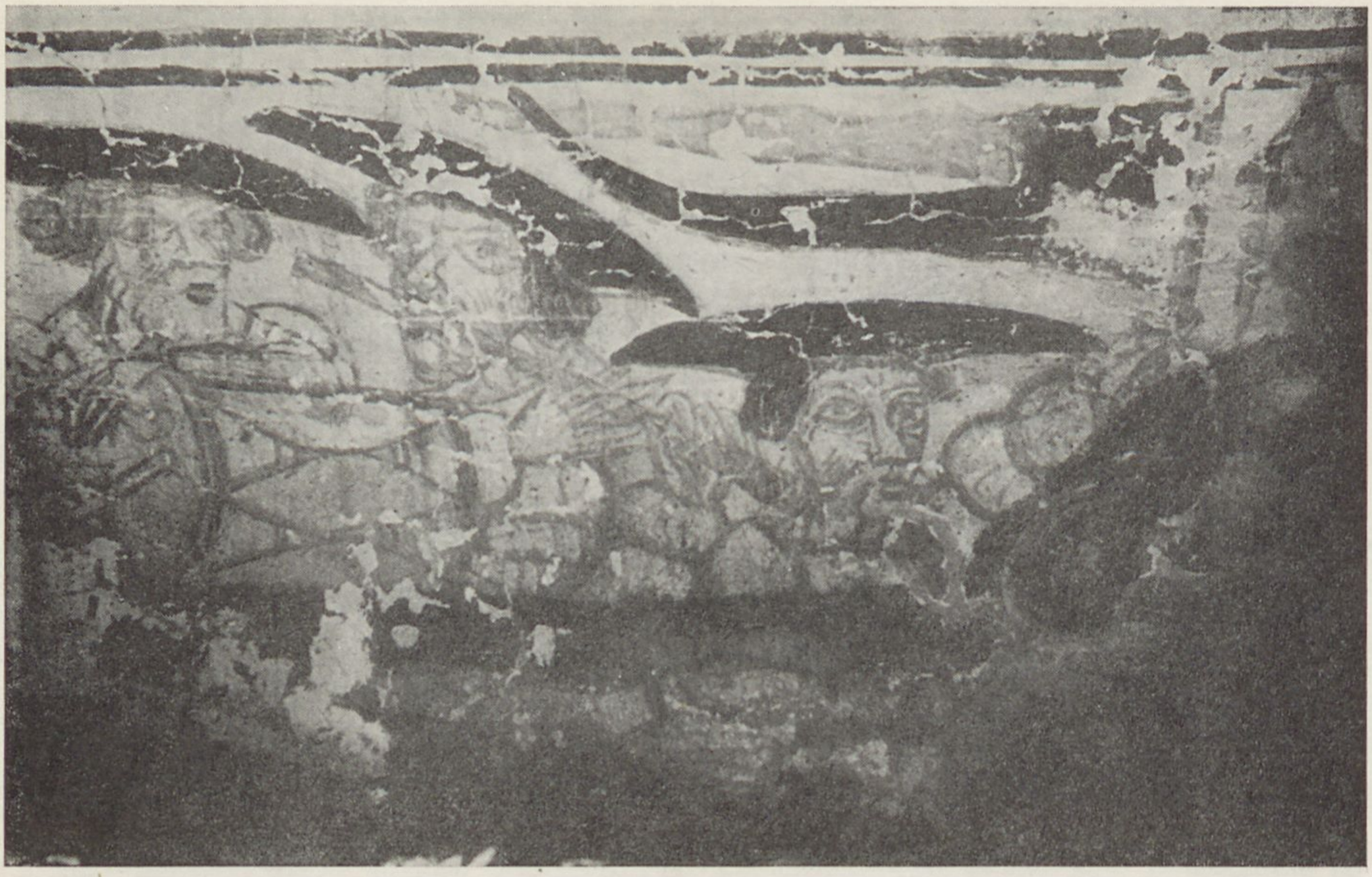
Iz srede XIV. stol. je donatorska slika na pročelju cerkve sv. Miklavža v Žužemberku. Leva, večja slika predstavlja ladjo z apostoli na Genezareškem jezeru s prizorom, ko je Peter izstopil na valove, Gospod pa ga je prijel, da se ne bi potopil. Med apostoli je kot veslač tudi sv. Nikolaj. Levo ob ladji je videti kos šlema in nerazločen grb, pod njim pa kleči bradat mož v črni obleki z velikim rožnim vencem v rokah. Desno od slike je svetnica s krono na glavi, pred njo kleči majhna žena s pokrivalom z nabranimi robovi in z dopestnimi rokavi, okrašenimi z gumbi. Nedvomno gre za donatorja in njegovo ženo ter za njuna patrona, Nikolaja in danes nedoločljivo svetnico. O portretnih črtah razen brade pri možu tudi tu ni mogoče govoriti; opredelitvi služita obleka in grb.

V tej obliki se giblje največ naših donatorskih portretov. Tonzura in redovna obleka označujeta duhovnika ali samostanca, grb, obleka in brada viteza. Eden najstarejših, iz prve polovice XIV. stol., je klečeči donator na slavoločni steni v Pangerč grmu pod Gorjanci. Izrazitejša težnja po individualiziranju izraza se uveljavi šele od srede XV. stol. naprej. Tako kleči in moli donator ob sliki Marijine smrti ob vzglavju umirajoče Marije iz zač. XV. stol. na Tinjskem. Tako sta bila upodobljena v največjih delih uničena donatorja v Tupaličah in v Mošnjah; minimalen je v primeri s sv. Jakobom, ob katerem kleči, donator slikarije v prezbiteriju cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru iz okr. 1440. So pa še drugi spomeniki, ki pa, kljub taki vezanosti na stereotipno obliko, vendarle vzbujajo večje zanimanje in nam nekaj več povedo o napredku portretnega truda naših umetnikov.

Zadnjim desetletjem XIV. stol., času torej, ko se je na zahodu, posebno v Franciji in na dvoru Karla IV. v Pragi, začel uveljavljati pravi portret kot individualna upodobitev izbranega modela, pripada pri nas delavnost slikarja Janeza Akvila v Prekmurju, ki je zapustila kar celo skupino donatorskih portretov, od katerih so nekateri celo prekoračili obvezni okvir. Najprej sta to dve slikarjevi lastni upodobitvi: v Martjancih in v Veleméru; dalje dva donatorska portreta v Martjancih in v Turnišču, posebno pa obsežen skupinski donatorski portret v prezbiteriju v Turnišču. Prvi štirje so molilni portreti; pri obeh donatorjih ni opaziti posebne težnje po individualiziranju izraža molilca. Oba sta označena kot duhovna, sta v razmerju do svetniških oseb razmeroma velika in s trakovoma izražata vsebino svoje priprošnje. V Martjancih je bil l. 1392 naslikan župnik Erazem s pobožnim vzdihom: »Bog bodi milostljiv meni grešniku.« Donator slike Pokop sv. Katarine na severni steni ladje v Turnišču pa vzdihuje: »Sv. Katarina, usliši me!« Večje zanimanje pa budita obe lastni upodobitvi slikarja Janeza Akvila. Starejša je po Fl. Romeru iz l. 1378 v prezbiteriju cerkve v Veleméru. Ohranjen je polnobradati obraz slikarjev, obsežni napis pa ni več čitljiv; tudi zveza, v kateri je bil portret podan, ni več jasna. Kaže pa, da ni bil tako vključen v nabožno kompozicijo, kakor so navadno donatorski portreti. O umetniškem poklicu priča grb s tremi belimi ščitki na rdečem polju. Tudi portret v prezbiteriju v Martjancih iz l. 1392 ni vezan na kako



Sl. 230. *Kontovelj nad Trstom, prezbiterij podr. c., obok, cerkveni očetje in simboli evangelistov (krog furlanskega slikarja Gian Paola Thannerja okr. 1520)*



Sl. 231. *Ložice pri Rajhenburgu, c. sv. Ahaca, spremstvo Treh kraljev (okr. 1540)*

drugo kompozicijo in samuje visoko na južni steni ob oknu. Slikar je upodobljen klečeč, obrnjen k oltarju, oblečen v meščansko nošo svojega časa. Brada je polna kakor v Veleméru; na levi mu visi zakrivljen meč, na glavi ima štulast klobuk z navzgor zavihanimi krajci, pod njim je grb s tremi belimi ščitki na rdečem polju — umetniški grb. Roki sta molitveno sklenjeni, napisni trak pa v latinskem jeziku pravi: »Vsi svetniki, prosite za me, slikarja Janeza Akvila.« V teh dveh avtoportretih se izraža nedvomno prizadevanje po resnični, čeprav na versko dejanje vezani podobi. Prepričani smo, da je karakteristika obraza presegla splošno označbo polno bradatega lica. Želja po osamosvojitvi portreta iz vezanosti na nabožno ikonografijo pa se je pri tem slikarju še bolj izrazila v največji doslej pri nas znani sliki donatorske vsebine iz tu obravnavanega časa. Ta je bila, žal danes uničena, samo fragmentarno sporočena slika članov družine Banfi v prezbiteriju stare cerkve v Turnišču. Odkril jo je l. 1928 Matej Sternen na pritličju severne stene prezbiterija, vključeno v pritlični pas, ki je posnemal zaveso iz hermelinovih kožic, kakršno v onem času pogosto srečujemo v poslikavah grajskih kapel. Njen avtor je slikar, ki je l. 1383 signiral slikarijo te stene in je pripadal delavniškemu krogu Janeza Akvila. Že velikost izraža izreden pomen te donatorske slike: Dolga je bila 250 cm, okrog 160 cm pa visoka. Značilno zanjo pa je bilo, da je nastopala samostojno na pritličju. Predstavljala je na desni masiven gotski sedež pod skrajno poenostavljenim giottovskim baldahinom. Na njem je sedela s sedežem vred v diagonalo proti levi obrnjena Mati božja z razigranim detetom v naročju. Marijina glava in otrokovo čelo sta bila uničena. Otrok je bil gol, od pasu do kolen prekrit s prozorno tenčico; na pol stojé se je, oprt z materino desnico, energično pognal proti levi, z levico je segal po okroglem predmetu (jabolku?) v njeni levici, z odbito desnico pa je verjetno blagoslavljal. Levo od njega je bil deskast sedež s hrbtnim in ročnim naslonjalom ter s sedečo, samo od pasu doli ohranjeno svetniško figuro, patronom Nikolajevim. Levo ob sedežu je

Ptujski oltar Konrada Laiba!



Sl. 232. *Ptuj, mestni muzej, praznično lice krilnega oltarja: Smrt M. Božje, sv. Hijeronim, sv. Marko (Konrad Laib okr. 1460), Veronikin potni prt (sodelavec K. Laiba okr. 1460/70)*

klečal v podobni pozi kakor starec otrok nežnih let, za njim drug večji otrok, tesno ob njem pa mož, očitno oče otrok, in dvigal molitveno sklenjeni roki, od katerih se je vil proti Mariji nečitljiv napisni trak. Za njim je stal z viteškim oklepom in s plastično okrašenim, ohlapnim pasom opremljen svetnik, ki se je z levico opiral na sulico, desnico pa je pokroviteljsko iztezal proti klečečemu. Nekoliko dalje na levi je bil v vrhnjem delu uničen stolp, kjer sta se kazali dve otroški figuri, ki pa, po vsem sodeč, nista pripadali upodobljeni družini. Kljub okrnjenosti je bil smisel slike jasno čitljiv: Mariji, patroni turniške cerkve in nedoločljivemu svetniku se priporoča družina štirih oseb, od katerih je verjetno starec oče mlajšega moža viteškega stanu z dvema še nedoraslima otrokoma. V smislu srednjeveškega pojmovanja so figure patronov skoraj dvakrat tako velike kakor njihovi varovanci. T. Bogyay je dognal, da gre za člane rodbine Banfi, ki so bili turniški zemljiški gospodje in patroni cerkve. Starec naj bi bil l. 1356 umrli slavonski ban Nikolaj I. Banfi, lastnik Turnišča in patron cerkve; mož v oklepu naj bi bil njegov sin Ladislav I., ki je umrl pred 1398, starejši otrok pa tega sin Žiga, ki je umrl med 1410—1420 in bi bil ob nastanku slike star okrog deset let. Težava pa nastane, ker viri ne omenjajo še kakega drugega sina Ladislava Banfija. Dvom naj reši domneva, da gre za sina, ki je v nežni mladosti umrl in ga viri ne poznajo. Druga Nikolajeva sinova sta sicer imela po dva sinova, vendar bi bili ob času nastanka slike stari že najmanj 17 let. V vsakem primeru pa je gotovo, da gre za družino Banfi, ki je imela grobnico s ploščo v tleh v bližini slike in ki je šest let pozneje z grbi izpričana kot naročnica obsežnega cikla Ladislavove legende in drugih slik v ladji.

Bogyay je poskusil tudi razložiti, kaj je pobudilo tako veliko družinsko sliko. Nikolaj I. je imel namreč iz dveh zakonov petero sinov. Ti so petindvajset let po očetovi smrti bili skupni lastniki turniške posesti. L. 1381 pa so si posest razdelili na Ladislavovo pobudo. Po smrti brata Nikolaja l. 1383 je postala Ladislavova veja največji posestnik Turnišča in prav želja, da dokumentira svoj, po smrti brata Nikolaja okrepljeni položaj v družinski posesti, naj bi dala povod za nastanek slike. Vanjo je mimo dveh sinov vključil tudi očeta Nikolaja I., ki jim je utemeljil ime in premoženje. Vključil pa naj bi ga ne bil kot grešnika, potrebnega zemeljskih molitev, temveč morda kar kot neke vrste priprošnjika, ki bi ustrezal srednjeveškemu češčenju prednikov. Po vzoru madžarskih kraljev, ki so poveličevali svoje prednike, bi tako tudi Ladislav skušal posvetiti spomin svojega očeta, ki je pridobil družini premoženje in ugled. Turniška slika naj bi bila nastala torej kot spomenik na najvažnejši dogodek v zgodovini Banfijeve družine, na delitev skupne posesti med sinovi Nikolaja I. To nas spominja nekega drugega pomembnega spomenika v naši posesti, milostnega reliefa Marijinega varstva s plaščem na Ptujski gori, ki je nastal okrog 30 let pozneje kakor turniška slika. A. Stegenšek skuša namreč razložiti nastanek te izredne umetnine s kakim izrednim, za rodbino celjskih grofov, ki je takrat doživljala vrh svojega ugleda, pomembnim dogodkom, saj je bila Barbara Celjska žena madžarskega kralja Sigismunda, kasnejšega nemškega cesarja. Neposredni povod za ta relief, čigar naročnik je bil Bernard III. Ptujski, mož Valburge, pozakonjene hčere Hermana Celjskega in polsestre Barbare Celjske, naj bi bilo veliko slavje, katero je priredil Sigismund v Budi konec l. 1408, ovenčan z zmagami v Bosni, ob krstu hčere Elizabete, ki mu jo je rodila Barbara. Upodobljenci na reliefu naj bi bili Celjani in njih sorodniki s predstavniki vseh družinskih in političnih zvez.

Umetnostno zgodovinsko pa ima turniška slika prav tako izreden pomen, saj tako po ikonografiji kakor po obliki daleč prekaša vse, kar je bilo takrat v tej vrsti mogoče pri nas. Čeprav je bila slika zelo rudimentarno ohranjena,



Sl. 233. *Ptuj, mestni muzej, delavniško lice krilnega oltarja: Križani med Marijo in Janezom, sv. Miklavž, sv. Bernardin Sienski, Veronikin potni prt (sodelavec K. Laiba okr. 1460/70)*

1500



Sl. 234. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Beg Kancija, Kancijana, Kancijanile in Prota (okrog 1510)*



Sl. 235. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Mučeništvo Kancija in tovarišev (okrog 1510)*

dopušča vendarle sklep, da je dokaz izrecne želje po individualizirani upodobitvi naslikanih oseb. Tudi tu se srečujemo s ptujskogorskim reliefom. Kajti prav v njem je prizadevanje po portretnem izrazu vsaj nekaterih upodobljenih nedvomno, čeprav je končni rezultat še močno konvencionalen. Ta doslej v srednjeevropski umetnosti neznana tendenca se opira na splošno zahodnoevropski razvoj portretnega realizma, ki je v XV. stol. slavil prva zmagoslavja na Nizozemskem in v Italiji. Že pri Giottu je bila, čeprav v konvencionalnem okviru, jasno izražena. Stopnjevala se je v delu njegovih naslednikov v Italiji in v raznih deželah zahodne in srednje Evrope, posebno tudi v Pragi. Do turniškemu primeru zelo podobne oblike se je razvila posebno v Severni Italiji, odkoder je vplivala v srednjo Evropo od srede XIV. stol. dalje, to je prav v času, ki mu pripada turniški primer. Vseĺej gre za vrsto po patriarhalnem redu — oče, mati, otroci — razvrščenih klečečih oseb, katere priprošnjiki-patroni priporočajo največkrat Materi božji. Pravo izhodišče za turniški tip so primeri kakor npr. dva skupinska donatorska portreta družine Porro iz lombardske šole v oratorijih v Mocchirolo in Lentate. Na prvi sliki so član družine Porro, klečeč z modelom cerkve, ki ga poklanja Mariji, in njegova žena s štirimi otroci za seboj. Ta slika je iz okr. l. 1365. Na drugi sliki iz okr. 1370 je upodobljen klečeč drug član iste družine z modelom cerkve v roki, za njim pa žena in trije sinovi in tri hčere. Pri glavni osebi gre obakrat nedvomno za portretne črte. Podobno je treba tudi pri turniški sliki računati s portretno težnjo pri obeh moških figurah, čeprav še vedno v konvencionalni obliki. Izvir je nedvomno treba iskati v severoitalijanskih pobudah, za katere govori tudi celotna zasnova z Marijo z Jezusom v naročju na tronu, češčeno od donatorjev. Hhrati potrjuje tudi na prepričljiv način severno italijansko in južnotirolsko komponento v slikarstvu Janeza Akvila.

Bogyay je predlagal, da to sliko, za razliko od navadne donatorske podobe, pojmujemo kot suplikacijsko sliko. Zaradi soseščine z grobnico bi mogli sklepati, da gre hkrati za pozneje tako razširjeno nagrobno sliko, vendar Bogyay ugotavlja, da so člane družine Hanot-Banfi prvotno pokopavali v cerkvi frančiškanskega samostana v Szemenye. Bogyay izvaja tudi, da skupno nastopanje živih in mrtvih na epitafih XIV. stol. ni redko, služi pa zveličanju ali spominu ranjkega. Ta drugi nagib je pozneje prevladal: Rajnki je poslej glavna oseba, ki jo tudi živi člani rodbine podpirajo v prošnji za odpuščanje grehov. Iz razporeditve in dolžine napisnih trakov na turniški sliki sklepa Bogyay, da ni bila narejena v korist rajnkega, marveč v prid živih, za njim klečečega sina in vnukov. Verski nagib upodobitve rajnkega pa je mogel biti v bistvu isti kakor splošno pri suplikacijski sliki nagrobnikov in sploh pri navadi postavljanja epitafov: V smislu nauka o vicah in občestvu svetnikov je koristna in celo potrebna molitev živih za zveličanje umrlega. V sliki izraženo spoštovanje in hvaležnost pa že ni moment čisto verskega značaja. Suplikacijska slika postaja hkrati tudi spominska slika, ki v Turnišču, daleč od družinskih grobov, oznanja spoštovanje do prednika. Vse to pa zopet kaže na iste duhovne korenine, kot jih imajo epitafi, in ustreza istemu poznosrednjeveškemu pojmovanju, ki se ni zadovoljilo zgolj z nagrobnikom, marveč je imelo za dostojno, spominjati se rajnkega, razen na grobu, še na čim več krajih (v križnem hodniku cerkve ali samostana, ki mu je bil dobrotnik, v družinski kapeli itd.).

Ta Bogyayeva razlaga turniške slike je nedvomno pravilna. Da smo se dalj pomudili pri njej, je zadosti upravičeno, saj ji pri nas dolgo ni sledilo nič toliko pomembnega.

Po starosti sledi donatorski portret kranjskega župnika Kolomana de Manswerd v rokopisu Moralia beati Gregorii papae, ki ga je l. 1410 v Kranju

*
1500



Sl. 236. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Oljska gora (okrog 1510)*



Sl. 237. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Vstajenje Jezusovo (okrog 1510)*



Sl. 238. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Darovanje Jezusa v templju (zač. XVI. stol.)*

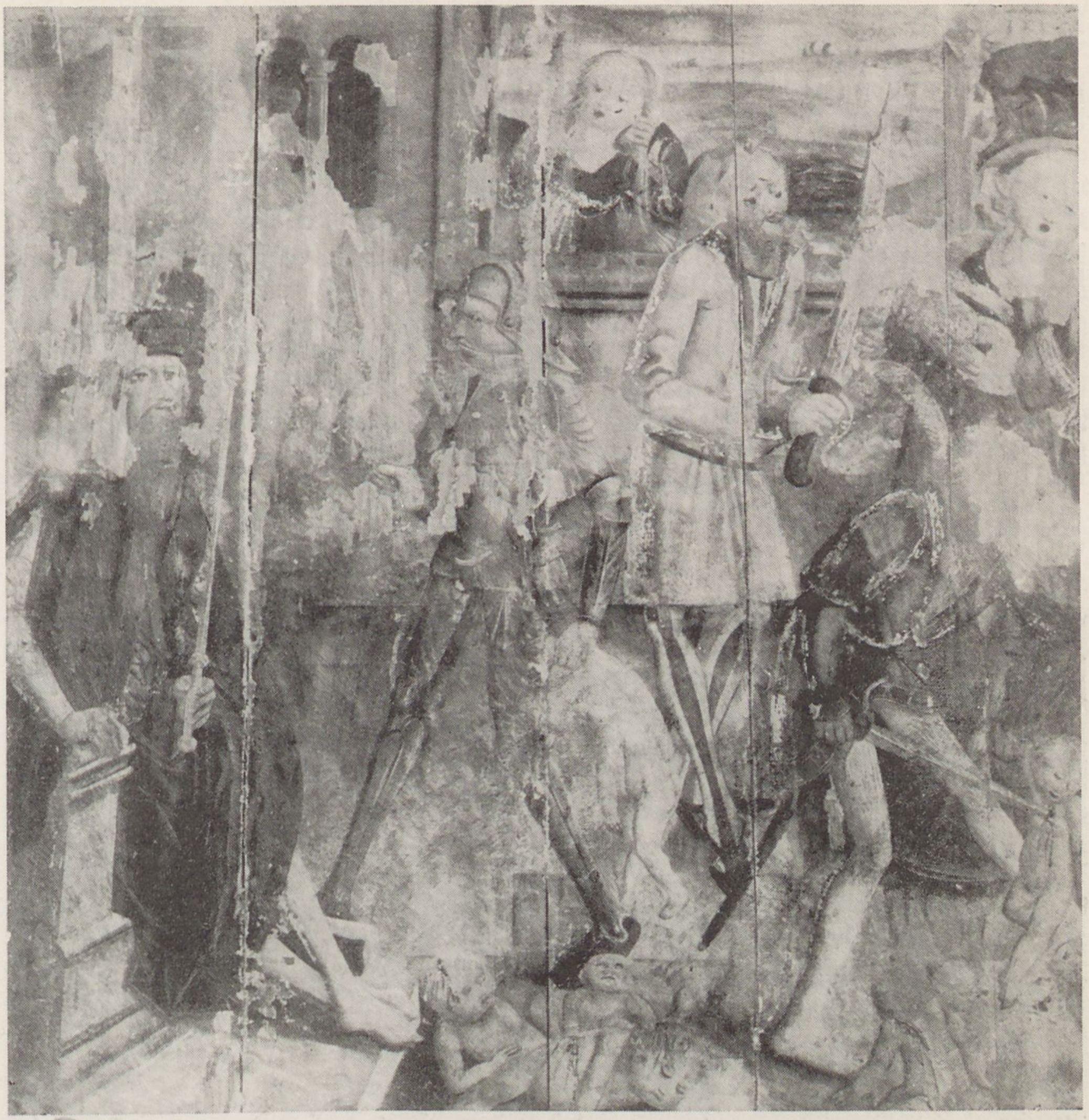
po njegovem naročilu napisal Jacobus dictus Chatzpeck, iluminiral pa v duhu češko-dunajske iluminatorske smeri Heinrich Aurhaym. Portret je vključen v troje krožnih zavojev precej mesnate, za češko šolo značilne gotske akantove vitice. V srednjem krogu je stoječ Kristus-trpin Imaginis pietatis; v levem krogu kleči z molitveno dvignjenimi rokami Koloman in se obrača h Kristusu. Kot duhovnik je označen s tonzuro in z duhovsko nošo, o poudarjeni portretni značilnosti pa ni govora. V desnem krogu je neopredeljena ženska figura z molitveno sklenjenimi rokami, ki se obrača h Kristusu. Toda pri njej je želja po portretnosti še manj izrazita kot pri župniku. Dokaz, da gre pri ženi za živo, s postankom spomenika kakorkoli zvezano osebo in ne za svetnico, dokazuje pomanjkanje nimba. Kljub vsemu pa je temu spomeniku treba priznati izreden položaj; tudi likovna kakovostna raven je izredna.

Bolj v duhu ikonografskega izročila oblikovan je donatorski portret dveh župnikov v kapeli sv. Križa na Ptujski gori; je pa kljub temu izreden in

likovno razmerno precej kvaliteten. Portreta sta vkomponirana v trodelni spodnji pas slikarije na oltarni steni tako, da se obračata k srednji sliki, ki predstavlja Sočutno Mater božjo, ki žaluje nad s križa snetim, v njeno naročje položenim mrtvim sinom. V duhu srednjeveškega izročila sta v primerjavi s svetniškimi osebami zelo majhna. Oba klečita in molita; od rok se vijeta navzgor dobro čitljiva napisna traka. Kot častilca se oba obračata k Sočutni, čeprav ju okvir ločuje od njenega polja. Po obleki sta oba označena kot duhovna; oba imata obrite obraze brez posebne portretne težnje, čeprav sta nekoliko individualizirana v okviru tipike oseb te slikarije. Levi je nedvomno prvi duhovnik na Ptujski gori, Nikolaj, čigar nagrobna plošča je vzidana v steni te kapele, prvotno pa je bila v tleh. Zanj govori tudi podoba sv. Doroteje, ki ji Jezušček izroča košaro cvetja. Da je bil Nikolaj njen poseben častilec, dokazuje njegov grb, košarica cvetja, na oboku cerkve. Njegova latinska prošnja se glasi: »Marija s sinom, usmili se me v tem izgnanstvu!« Desnega pa nam izdaja napis nad to slikarijo, ki poroča, da



Sl. 239. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Obrezovanje Jezusovo (zač. XVI. stol.)*



Sl. 240. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Pokol nedolžnih otrok (zač. XVI. stol.)*

je dal to delo naslikati gospod Matija, župnik cerkve sv. Vida ob Dravinji. Njegova prošnja pravi: »Pozdravljena bodi z blaženim sinom, priporočam se ti s pobožno dušo, devica Marija.« Avtor te okrog l. 1420 nastale slikarije je pripadal delavniškemu krogu Janeza iz Brunecka.

Iz tridesetih let XV. stol. je donatorski portret v prezbiteriju v Žirovnici. Naslikan je v zvezi z Zadnjo sodbo na notranji strani slavoloka pred vrati raja. Tu kleči mož z dolgimi lasmi in s kratko brado, v kratkem, prepasanem črnem suknjiču in sklepa roke v molitvi. Za njim stoji angel in se protektorsko dotika njegove glave. Nad to skupino se vidi izza zobčastega vrha obzidja pred drugim vhodom podoba moža s tonzuro in z molitveno sklenjenimi rokami. Mogoče, da smemo tudi v tej glavi videti portretno podobo, najbrž župnika.

Tudi Janez Ljubljanski nam je zapustil vrsto portretov. Sklepamo, da je dvakrat naslikal donatorja svojih del skupno z lastno upodobitvijo. Prvič l. 1443 na fasadi cerkve na Visokem, drugič l. 1456 v ladji cerkve na Muljavi.

Prva slika je zdaj uničena, od druge je danes viden samo donator. Slika na Visokem je predstavljala na levi dva svetnika, na desni dve svetnici. Pred prvim svetnikom je klečal donator-duhovnik z molitveno sklenjenimi rokami; svetnik se je pokroviteljsko dotikal njegove glave. Ob nogah leve svetnice je bil odlomek podobe klečečega moža z umetniškim grbom pred njim; pred 40 leti še čitljivi nemški napis ga je označeval kot slikarja Janeza iz Ljubljane. Na Muljavi je na južni steni ohranjena desno od kompozicije, ki jo, kolikor ni uničena, pokriva baročni slop, in je verjetno predstavljala Marijino kronanje, podoba klečečega cistercijana, nedvomno naročnika dela, čigar ime vsebuje napis v prezbiteriju, stiškega opata Ulriha. Ker je ta figura komponirana glede na neko središče, Kronanje Marijino, upravičeno lahko domnevamo, da ji je na levi odgovarjala druga klečeča figura, ki naj bi bila slikar Janez sam. Portretna vrednost Ulrihovega obraza je minimalna, ker tudi v njem prevladuje značilni tip nebradatih Janezovih figur.

Začudimo pa se Janezu na Kamnem vrhu ob domnevnem skritem avtoportretu. Na vzhodnih treh poljih oboka prezbiterija je naslikan do kolen



Sl. 241. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Beg v Egipt (začetek XVI. stol.)*

viden, pred žarkasto mandorlo sedeči Odrešenik, ki ga na levem polju časti izbrano mehko gubano drapiran klečeč angel, na desnem polju pa mu odgovarja bujen akantov grm, kjer opazimo na hrbtu enega njegovih listov obraz brezbradega moža. Obraz je podolgovat, obrnjen v polprofilu proti levi, mandeljnaste oči pa so obrnjene h gledalcu, kakor je to značilno za lastne podobe, naslikane s pomočjo zrcala; nos je izrazit, raven, usta so široka, ločna brazda jih omejuje od lic. Ikonografsko gre za dobro znano, za krasilno umetnost poznega srednjega veka in renesanso značilno »listnato masko«, tako da ne bi imeli nobene pravice videti v njej kaj več, če bi položaj in izraz obraza ne vzbujala suma, da je tu hotel slikar izraziti kaj več od zgolj krasilnega namena. Slikar Janez sicer rad porablja listnate vitice in grme kot mašila, če mu zmanjka ikonografske figuralike. Ta grm pa zavzema izredno, lahko bi rekli kar za kaj pomembnejšega predestinirano mesto desno ob Odrešeniku kot protiutež častečemu angelu. Listnata maska zavzema sredino svojega polja, polprofil obraza pa ustreza zasuku angelove glave; komponiran je torej kot njen vzporednik, to pa kaže na zastrt položaj adoriranja,



Sl. 242. *Sv. Miklavž nad Oplotnico pri Čadramu, slika Oljske gore (Wohlgemutov krog 1495)*



Sl. 243. *Sv. Miklavž nad Oplotnico pri Čadramu, slika sv. Barbare (zač. XVI. stol.)*



Sl. 244. *Sv. Miklavž nad Oplotnico pri Čadramu, slika sv. Barbare (zač. XVI. stol.)*

podobno kakor pri donatorskih podobah. Razen tega se začudimo izredni živosti izraza tega obraza. Spomnimo se pri tem, kako je skril v začetku devetdesetih let XV. stol. svojo lastno podobo najpomembnejši potomec beljaške slikarske šole Janezovega očeta Friderika, slikar Tomaž Beljaški, v samostanski cerkvi v Št. Pavlu: s prav vsakdanje dobrodušnim izrazom se je skril v trtasti obrobni pas donatorske slike. Tomaž je naslikal v Št. Pavlu samo lastno podobo, ki ni vezana v češčenje ali molitev, zato si je lahko privoščil sproščen izraz. Janez pa je, čeprav skrit, le adorant, vzporejen adoraciji angela, torej ikonografsko vezan. Tako je Janez obšel srednjeveški rigorizem, ki je podrejal živega človeka hierarhiji nebeščanov in vse do renesanse ni dovoljeval, da bi njim enakovredno nastopil. Janez sicer ne pozna osebnostno individualiziranih izrazov svojih oseb, vse se izražajo v okviru neke idealne sheme, od katere pa se obraz na listnati maski vendarle oddaljuje, čeprav ne zanika sorodstva z njo; kajti če je to res njegov obraz, smemo sklepati, da so vsi drugi z njim vred odmev večkrat opaženega spo-

znanja, da »ogni dipintore dipinge se« (vsak slikar pravzaprav slika sam sebe).

Izrazito adorantska je tudi slika donatorske dvojice v prezbiteriju cerkve sv. Duha v Slovenjem Gradcu. Naslikal jo je v petdesetih letih XV. stol. Andrej iz Ottinga, slikar celo severno steno pokrivajočega pasijona, na slavoloku ob njem. Naslikana sta k pasijonu obrnjena klečeča mož in žena v meščanski noši z molitveno sklenjenimi rokami; pokroviteljsko se ju dotika angel. Pred možem je širokokrajen klobuk. V rokah drži velik rožni venec, nad celo skupino pa je razvit trak z latinskim molilnim napisom: »Ti, ki si trpel za nas, usmili se nas!« Primerjava z angelovo glavo in glavami v pasijonu, ki so pogosto poljudno realistično karikirane, kaže toliko individualnih črt, da ni dvoma, da gre za hotena portreta. Značilno je tudi, da po velikosti nista podrejena angelu, marveč sta mu enakopravna. Obsežen nemški napis pod sliko nam izda slikarjevo ime in čas nastanka, poziva pa vse, ki bodo slike pasijona ogledovali, naj zmolijo očenaš, zdravamarijo in vero v čast in slavo božjo ter v pomoč vernim dušam in v poboljšanje živih, ki so to slikarijo naročili. Slika torej ni navadna donatorska podoba, ni namenjena samo spominu na naslikana donatorja, ampak naj služi časti božji in spodbuja k molitvi in k spokornemu premišljanju o Odrešenikovem trpljenju. Ločitev od pasijona v samostojno sliko pa priča, kako se budi človekova samozavest, ki vodi na začetku XVI. stoletja k samostojnemu portretu. V bistvu je to že adorantski portret v pomenu večnih molilcev.

Po polstoletnem presledku nastopi v našem gradivu donatorska slika v novih oblikah, večji pomen pa zadobi sedaj tudi nagrobna slika kot naslikani epitaf. Posamezni adorant in donator sedaj vedno bolj nastopata z vso družino. Tak primer se nam je ohranil iz okr. 1520 v fragmentu družinske votivne slike v ladji spodnje kapele na Malem gradu v Kamniku. Upodobljena



Sl. 245. *Britof ob Idriji, Oznanjenje, poslikani krili oltarja (drugo desetletje XVI. stol.)*

družina je razdeljena v dve klečeči skupini, moško na levi, žensko na desni, obrnjeni druga k drugi ob osrednji osi, kjer je navadno predmet češčenja, odslej največkrat Križani, ki od srede stoletja popolnoma prevlada. V Kamniku se zdi, da je bila predmet češčenja Brezmadežna. Leva skupina predstavlja dva moška, očeta in sina, in njun grb, desna tri žene, mater in dve hčeri, z drugim grbom. Ta tip obvelja od srede stoletja posebno za nagrobno sliko in epitaf prav do baroka.

Z letom 1523 datirana nagrobna slika župnika Hansa Fierstenfeldta v prezbiteriju župne cerkve v Radljah ob Dravi (Marenbergu) predstavlja Marijo zaščitnico s plaščem, kjer so v smislu izročila naslikani na levi strani zastopniki cerkvenih stanov, na drugi pa svetni. Zadnji med zastopniki cerkvene skupine je rajnki župnik, klečeč v beli obleki, z baretom v roki, navzgor pa se vije trak z latinskim napisom: »Prosi za nas, sveta Bogorodica!«

Dva zanimiva donatorska portreta nove, renesančne vrste sta se ohranila v cerkvi sv. Luka v Praprečah pri Lukovici. Starejši je na severni steni prezbiterija in je datiran z l. 1522. Nemški napis pravi, da ga je dal naslikati Hans H. Herisch z Brda v čast božjo, ljube Gospe in ljubih svetnikov. Herisch kleči pri klečalniku z molitveno sklenjenimi rokami, oblečen je v ohlapen plašč s širokim ovratnikom. Ob klečalniku je grb, desno od njega pa je naslikana napisna tabla. Pri donatorju kleči pri istem klečalniku njegov sin, ki se z eno roko drži klečalnika, z drugo pa kaže predse. Herisch je naslikan sicer v tradicionalni pozi kot večni molilec, toda brez zveze s predmetom češčenja. Njegovo lice je rejeno, kratko poraščeno, iz njega pa odseva prav malo srednjeveške pobožnosti. Iz tradicionalnega okvira pa še bolj pada njegov sin, ki je podan čisto človeško, ko se po otročje drži klečalnika in kaže predse na nekaj, kar je zbudilo njegovo pozornost. Novo razmerje do narave in do vloge človeka v nji je tu že razbilo oklep izročene ikonofske sheme in sliki dalo novo vsebino, ki jo mikajo človek kot individuum in njegove minljive značilnosti in lastnosti.

Druga slika je dve leti mlajša. Najdemo jo na steni nad južno arkado v srednji ladji. Da je obe sliki naslikal isti slikar, je nesporno. Nemški napis na naslikani tabli pod sliko poroča, da jo je dal naslikati »Meister Steffan Steinmzer« iz lastnih sredstev k časti božji in sv. Luka l. 1524. Slika predstavlja vzvišen pogled na temno-belo šahovsko tlakovan prostor, ki ga v ozadju zapira zidana ograja. V osi kompozicije v ozadju stojita kot dominanta simetrične sestave strogo en face sv. Neža in sv. Andrej. V ospredju pa kleči Štefanova družina razdeljena na dve skupini, obrnjeni proti sredi. Na levi je žena, pred njo mlajša oseba, ki je nekam moška, a je verjetneje ženska — hčerka, na desni pa je Štefan in pred njim dva sinova. Za Štefanom sta na tleh kamnoseško kladivo in zidarska žlica, ki ga označujeta kot kamnoseka in stavbarja. Portretnost je posebno v očetovem primeru izredna in kaže, da je študirana po naravi.

Novi duh teh dveh portretov se izraža posebno tudi v tem, da oba napisa ne vsebujeta več molilnih besedil temveč samo zgodovinske podatke.

S prapreškima slikama pa smo končno tam, kjer se tudi pri nas konča srednji vek in se pojavi samostojni portret kot realistična in psihološko poglobljena podoba upodobljenega. Ta čas in v njem uveljavljajoča se individualna samozavest sta tudi pri nas rodila samostojni portret, portret v današnjem smislu besede; portreti naših reformatorjev iz druge polovice stoletja, ki so nastajali v Nemčiji, a so jih doma širile njihove tiskane knjige, so pri nas prve priče te stopnje razvoja.

Ta pregled nazorno kaže, kako trdoživa je bila pri nas srednjeveška tradicija, ki se je upirala portretu v pravem smislu in jo je šele XVI. stol.



Sl. 246. *Nar. galerija v Ljubljani, oltarno krilo iz Mrzlave vasi, sv. Peter (2. pol. XVI. stol.)*



Sl. 247. *Nar. galerija v Ljubljani, oltarno krilo iz Mrzlave vasi, sv. Jurij (2. pol. XVI. stol.)*

premagalo. Zato pa je prav portret, ki se je prej in bolj kakor v slikarstvu uveljavil v nagrobni plastiki, najzanesljivejše znamenje prodiranja renesančne humanistične miselnosti v naše življenje.

Končno bi opozorili še na neki spomenik, čigar izredna usoda nas je ovirala, da bi ga uvrstili kronološko v vrsto, kamor bi spadal. To je del donatorske slike na severni steni podružnice v Podpeči pri Gabrovki. Predstavlja do kolen ohranjeni del dveh klečečih figur, moža in žene z molitveno sklenjenimi rokami. Latinski, prek gotsko frakturnega v latinski kapitali ponovljeni napis se glasi: »Spomin na plemenitega in odličnega gospoda Henrika Galla in njegovo ženo gospo Elizabeto, ustanoviteljev tega hvalevrednega beneficija v Podpeči (Gallenstain), leta Gospodovega 1390. Obnovitev slikarije 1539.« Vse kaže, da je bil l. 1539 »renoviran« odlomek slikarije starejšega časa, kapitalno še enkrat preslikani napis je bil pa pozneje obnovljen; verjetno tudi slikariji ni bilo prizanešeno, tako da portreta, razen ikonografskega tipa, ne moremo imeti več za pristnega, čeprav bi sicer spadal med pomembnejše donatorske upodobitve pri nas.



Sl. 248. *Sv. Trije kralji v Slovenskih goricah, romarska c., krilni oltar, Oznanjenje (tretja četrtina XVI. stol.)*



Sl. 249. *Sv. Trije kralji v Slovenskih goricah, krilni oltar, Križanje (tretja četrtina XVI. stol.)*



Sl. 250. *Breg pri Preddvoru, prezbiterij podr. c., slikano okno, Ana samotretja (zač. XV. stol.)*

V. ILUMINIRANI ROKOPISI

Pomembno vrsto srednjeveškega slikarskega ustvarjanja predstavlja miniaturno slikarstvo v iluminiranih rokopisih. Ker so rokopisi lahko prenosni in ker je jožefinska reforma razpršila samostanske biblioteke, kjer se je ta knjižna vrsta stoletja nabirala in ohranjevala, in knjige porazdelila med dvorno knjižnico na Dunaju in knjižnice deželnih glavnih mest, kolikor jih sploh ni porazgubila, je danes težko ugotoviti vse bogastvo, ki je bilo tu zbrano, pa naj so rokopisi nastali že v domačih samostanih ali bili prineseni od zunaj. V vsakem primeru je gotovo, da imamo tudi tu, kakor pri prizadevnejšem oltarnem slikarstvu, opraviti z izdelki višje, mednarodno zasidrane vrste, ki ni neposredno služila široki skupnosti vernikov, temveč priča predvsem o kulturni prizadevnosti samostanskih središč.

V Sloveniji hranimo danes vsega 106 iluminiranih rokopisov; od teh jih je 94 latinskih, 4 so latinsko-nemški, 5 je cirilskih, 3 glagolskih. Največje število latinskih iluminiranih rokopisov, petintrideset, hrani NUK v Ljubljani; 21 jih je v cerkvenem arhivu v Kopru; 12 v škofijskem arhivu v Mariboru; 6 v knjižnici kartuzije v Pleterjah; po 4 v knjižnici nadškofijskega semenišča in DAS Slovenije v Ljubljani, v frančiškanskem samostanu v Novem mestu in na občini v Piranu; po 3 so v frančiškanskem samostanu v Ljubljani in v župni cerkvi v Izoli; po 1 v Pokrajinskem muzeju v Mariboru in v župnijskem arhivu v Starem trgu pri Slovenjem Gradcu. Tri glagolske in pet cirilskih rokopisov hrani NUK v Ljubljani. Največje število jih je tujega izvira, delno iz najnovejšega časa. Tako so rokopisi v mariborskem škofijskem arhivu prišli v Slovenijo pred sto leti, ko je bil sedež škofije iz Št. Andraža na Koroškem prestavljen v Maribor. Rokopisi v Pleterjah so prišli k nam na začetku XX. stol., ko je bila obnovljena pleterska kartuzija, iz Nançyja. Glagolski rokopisi v NUK v Ljubljani so prišli iz zapuščine mecena slovenskega preporoda Žige barona Zoisa, prvotno so služili glagoljašem v Bermu v Istri. Cirilski rokopisi pa so bosenske provenience in so prišli na sedanje mesto iz zapuščine Jerneja Kopitarja. Večina rokopisov v Slovenskem Primorju je italijanskega porekla. Latinski rokopisi NUK v Ljubljani so prišli tja največ ob jožefinskem razpustu samostanov iz bibliotek cistercijanskih samostanov v Stični in v Kostanjevici in iz kartuzij v Bistri, v Jurkloštru in v Pleterjah. Najstarejši med v Sloveniji ohranjenimi iluminiranimi rokopisi so odlomki cirilskega Supraseljskega evangelija iz začetka XI. stol.

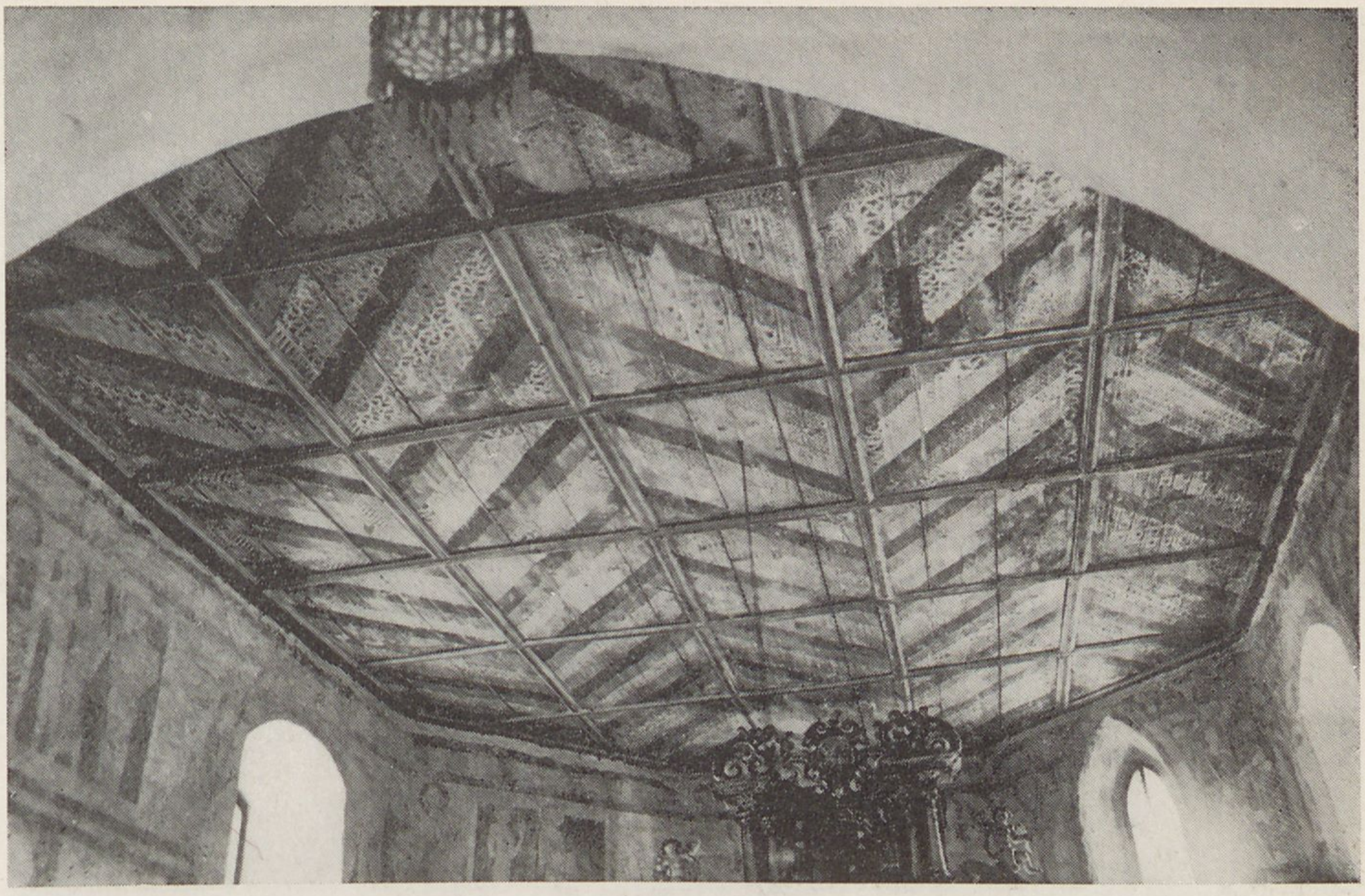
Nas zanimajo seve v prvi vrsti rokopisi domače provenience. Najstarejšo in hkrati edino zaokroženo skupino predstavljajo rokopisi iz druge polovice XII. stol. iz Stične. Enajst jih je v NUK, šestero najlepših pa hrani Narodna biblioteka na Dunaju. V Stični je obstajal od srede XII. stol. dalje edini za slovenske samostane izpričani skriptorij, katerega izdelki predstavljajo paleografsko in miniaturno krasilno enoto. Stiški skriptorij je bil prav-

zaprav podružnica skriptorija cisterce v Reinu pri Gradcu, ki je bil matični samostan za Stično. V zgodovini umetnosti je znana zbirka predlog za iluminatorje iz reinskega samostana, te pa bi lahko veljale kot vzorčnik tudi za stiške iluminatorje. V duhu odpora cistercijanskega reda do razkošja v arhitekturi, opremi in likovni umetnosti se tudi iluminacija njihovih rokopisov omejuje samo na preproste, s peresom risane, nežno obarvane iniciale, okrašene s pletenino akantovih ali palmetnih vitic, v katere se vpleta kak živalski motiv kakor pes, ptica ali zmaj, medtem ko je človeška figura zelo redka. V dunajski skupini je v inicialah rokopisa št. 650 dvakrat podoba opata Folknanda, drugače pa se figuralni poskusi omejujejo na tekstno nepovezane figure na robovih, brez zveze z inicialami. Okras cele strani imata samo rokopis št. 3 v Ljubljani in rokopis št. 649 na Dunaju. Po vsem lahko sklepamo, da so bili anonimni pisci teh rokopisov sami tudi iluminatorji. Ohranilo se je samo dvoje imen: v rokopisu št. 650 na Dunaju beremo ime »Nicolaus«, v rokopisu št. 8/II. v Ljubljani pa »Bernardus monachorum minimus«. Stil in kakovost teh del ustreza cistercijanski iluminaciji svojega časa.

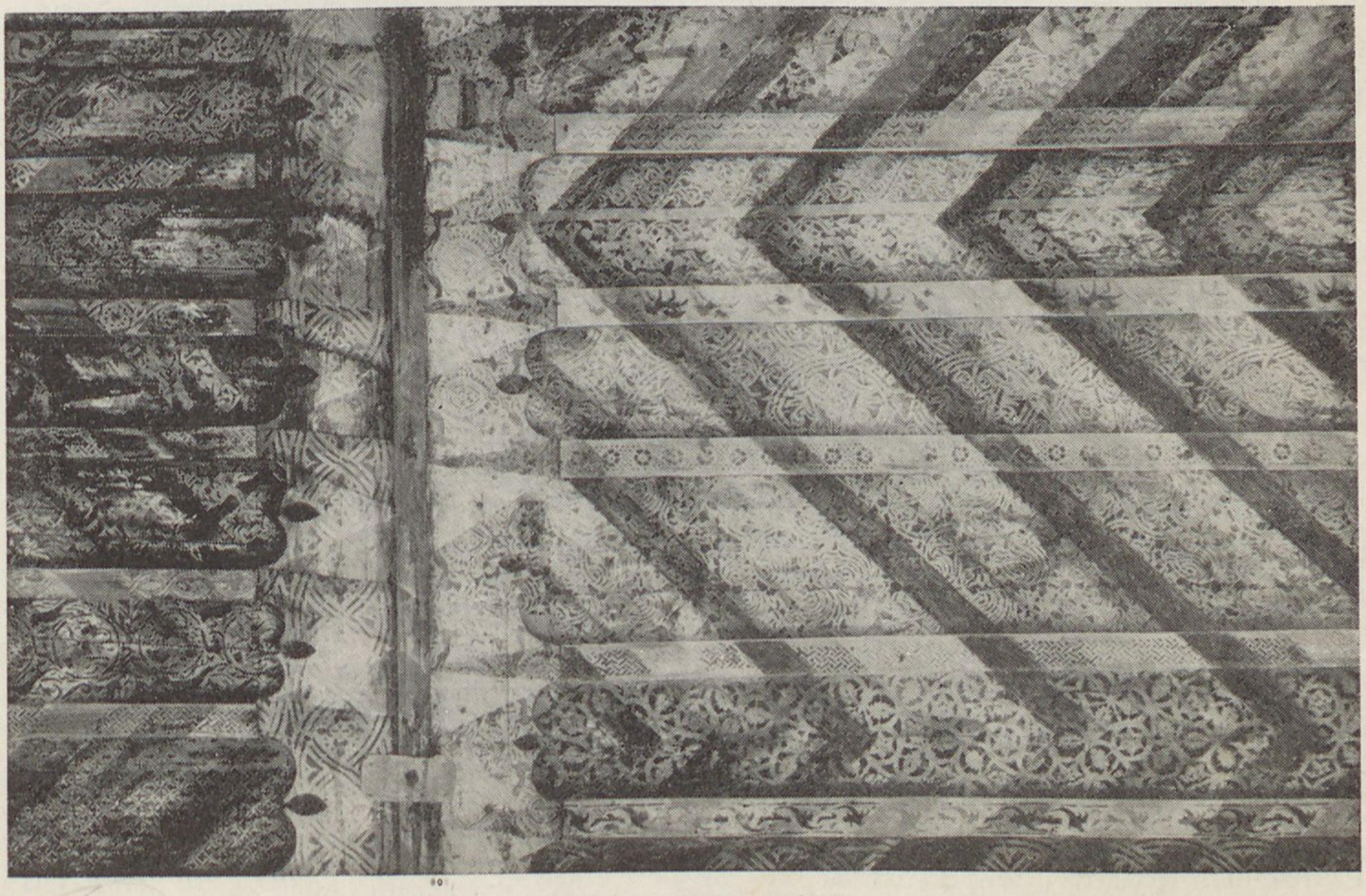


Sl. 251. *Nar. muzej v Ljubljani, dve sliki na steklu iz cerkve v Gostečem (sr. XV. stol.)*

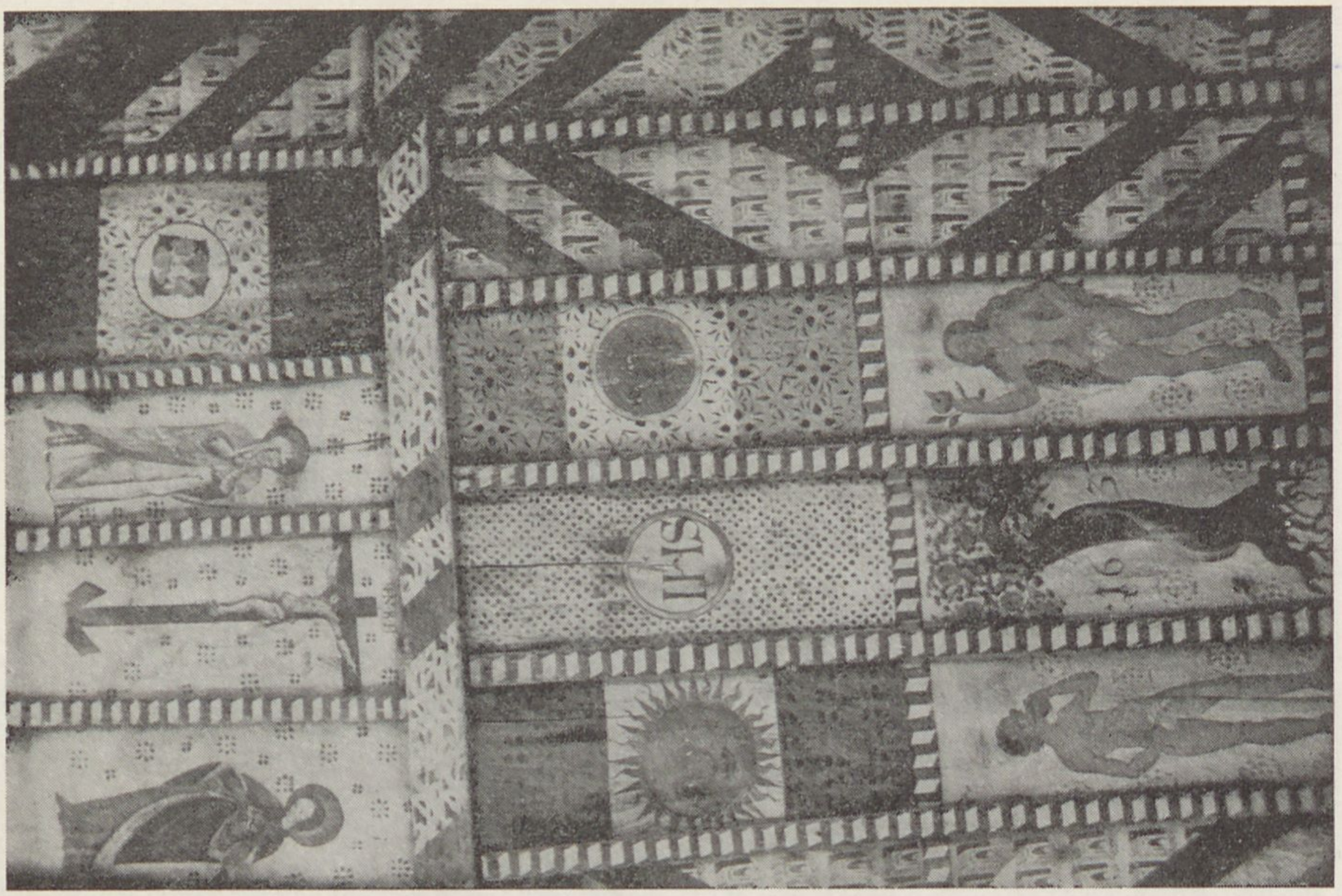
Nedvomno domač izdelek predstavlja rokopis št. 2 v NUK »Augustinus Aurelius De civitate Dei«, ki ga je iluminiral l. 1347 v Bistri neki Nicolaus po naročilu priorja Hermana. To je najbogateje okrašeni rokopis v Sloveniji,
258 čeprav njegova figuralna stran kaže, da avtor ni bil poklicni slikar, temveč inicialni ornamentik, ki je v tem primeru, verjetno po želji priorja Hermana,
259 tvegal v okrasu tudi figuralno motiviko. Vsa reprezentativna skrb je osredotočena na okras hrbtne strani lista 2 in prednje strani lista 3, ki predstavljata kompozicijsko enoto. Na prvi je vkomponiran z zlatimi in črnimi (prvotno srebrnimi) uncialnimi črkami začetek teksta v tridelno arkado po vzoru tako imenovanih kanonskih lokov, ki jih poznamo kot pogosten motiv okrasitve srednjeveških rokopisov. Stebri arkad se opirajo na hrbte fantastičnih živali podobno romanskim portalnim stebrom. V okras vrhov lokov je vpleteno ime iluminatorja »Nicolaus«; na robovih desno in levo spremljajo stebre po vzoru francoskih rokopisov tistega časa risarjeve domislice,



Sl. 252. *Št. Janž na Muti, patronirano poslikani gotski strop v prezbiteriju cerkve*



Sl. 253. *Sv. Primož nad Kamnikom, c., sv. Petra, patronirano poslikani gotski strop v ladji*



Sl. 254. *Leskovec pri Grosuplju, ladja podr. c.; v gotskem izročilu poslikani strop (1633)*

tako imenovane drolerije. Isti motiv spremlja desni, levi in gornji rob naslednje strani, kjer dominira na začetku teksta velika iniciala G s floriranim trupom, izpolnjena z nežno, na srebrni podlagi izvršeno filigransko mrežo. Na spodnjem robu je naslikan v krogu sredi drolerijskega okrasja klečeči prior Herman, ki poklanja rokopis sv. Avguštinu, kar spremlja tekst: »Sanctus Augustinus — Dominus Hermanus prior hoc opus fieri jussit«. Lik sv. Avguština je ponovljen na hrbtni strani lista 56. V tekstu je še 19 inicial v zlatu, srebru, beli, rdeči, modri, zeleni, vijoličasti, okrasti in oranžni barvi z bogato rastlinsko in filigransko ornamentiko. Iluminator Nikolaj je po stilni strani za umetniško pasivno sredino karakteristično združil romanske, italijanske in francoske vplive v razvojno zaostalo, krasilno pa zelo učinkovito celoto.

Verjetno domače delo je tudi rokopis št. 33 NUK iz druge polovice XIV. stol., ki je prav tako iz Bistre. Njegova posebnost je v tem, da ima razen inicial skoro na vsaki strani po robovih po eno od šest barvanih risanih drolerij, kar prav tako kaže na francoski vzor.

KRANJ

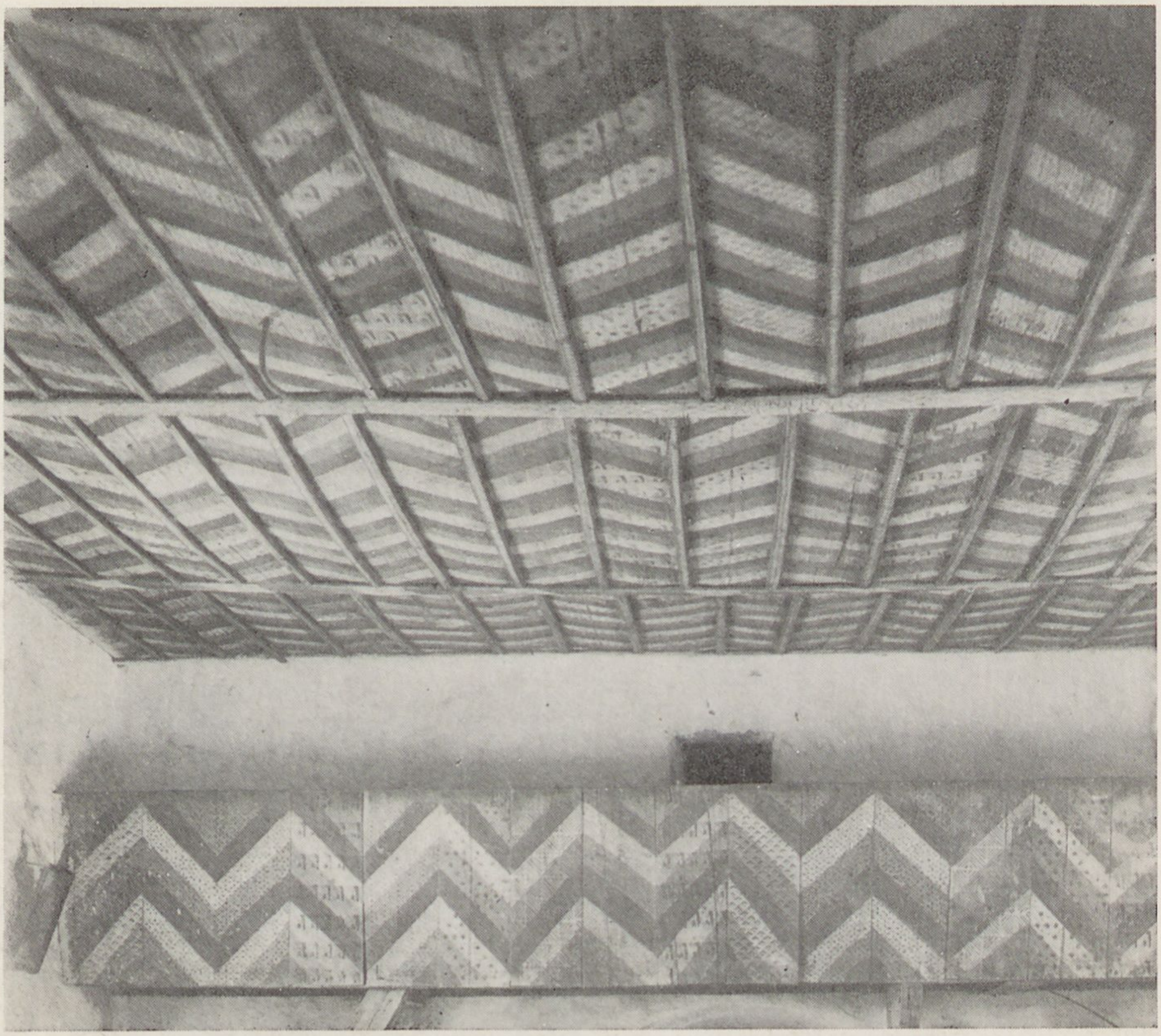
Na tretjem mestu po pomembnosti za domačo zgodovino so rokopisi iz Kranja, ki jih hrani po drugi vojni nadškofijski arhiv v Ljubljani. To so »Moralia beati Gregorii papae« iz l. 1410, misal iz istega časa in dve knjigi
261– Antifonarja iz l. 1491. Vsi ti rokopisi so bili napisani in verjetno tudi ilumi-
264 nirani v Kranju. Prvega je pisal za župnika Kolomana de Manswerd »Jacobus dictus Chaczpek«. Župnik Koloman je ta rokopis skupno z misalom poklonil kranjski cerkvi l. 1412. Obe knjigi antifonarja je pisal prav tako v Kranju »Jacobus von Werd de Augusta«.

Miniature Moralij smo do nedavnega pripisovali tako imenovanemu »Ernestminiatorju«, ki je delal za nadvojvoda Ernesta. Ernest je stoloval v Wiener Neustadtu in, ker so za župnika Kolomana dokazane ozke zveze s tem mestom, smo domnevali, da so bile miniature v Kranju napisanega



Sl. 255. *Dol pri Sori, ostanki gotskega poslikanega stropa*

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana



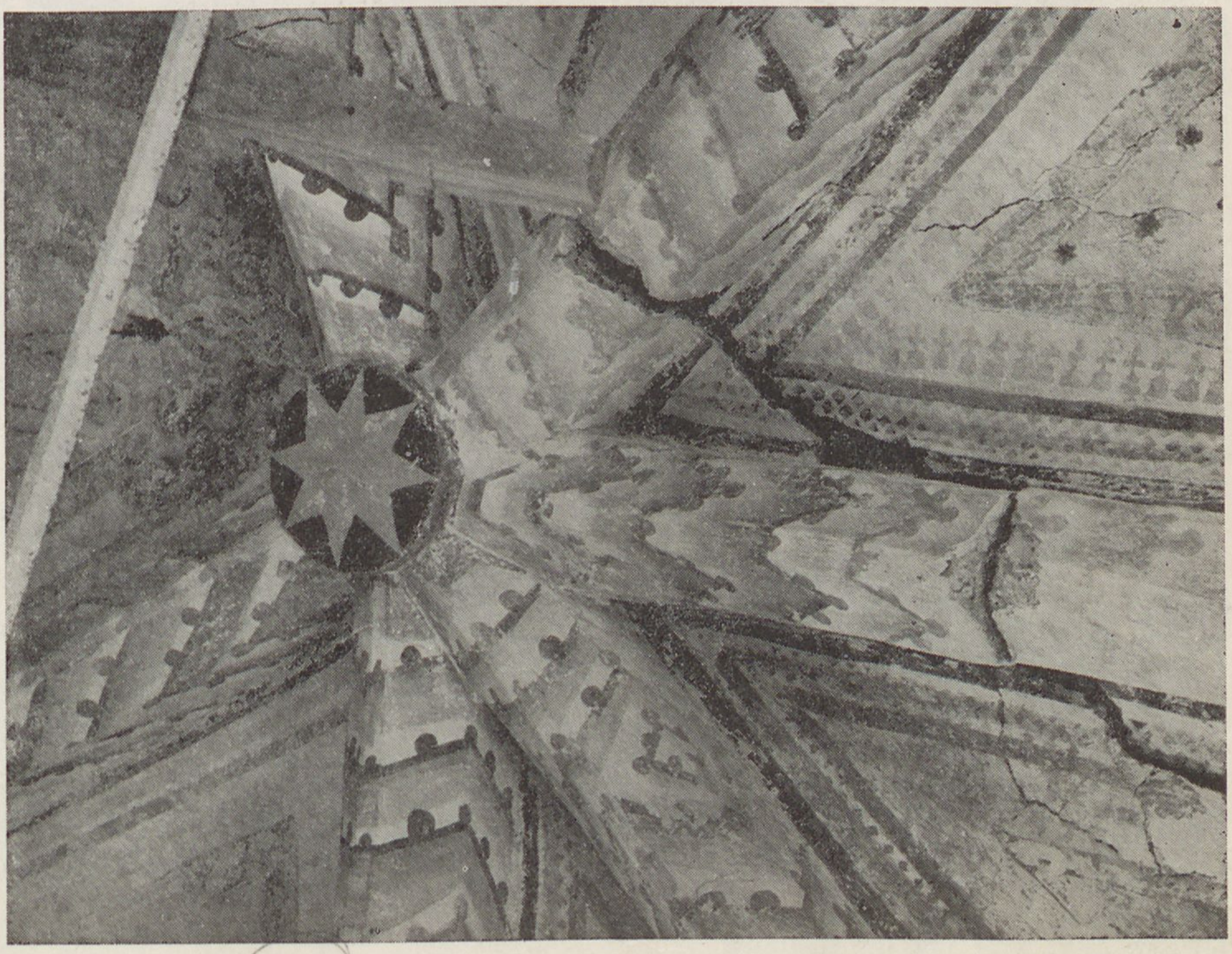
Sl. 256. *Malgern na Kočevskem, v gotski tradiciji patronirano poslikani strop v ladji in ograja kora (v zadnji vojni uničeno)*

rokopisa izvršene na Ernestovem dvoru. Zadnji čas se je posrečil dokaz, da je doslej anonimni Ernestov miniator Heinrich Aurhaym, katerega ime je sporočeno po rokopisu št. 1854 dunajske Narodne biblioteke, kjer beremo »per manus Hainrici Illuminatoris dictus Aurhaym 1415«. Doslej poznamo sedem njegovih iluminiranih rokopisov med leti 1399—1420. Najbogajete okrašen je rokopis št. 4 samostanske knjižnice v Klosterneuburgu. Njegov je tudi inicialni okras kranjskega misala, kanonska slika v njem pa je delo druge roke in je bila naknadno vlepljena. Aurhaym pripada skupini dunajskih, pod češkim vplivom šolanih iluminatorjev začetka XV. stol. Vse kaže, da je nekaj časa delal tudi v Wiener Neustadtu, toda kljub temu je verjetno, da je oba naša rokopisa okrasil v Kranju. Po stilu je pristaš polno razvitega mednarodnega gotskega »mehkega sloga«, katerega eden od vodilnih centrov je bila takrat Praga.

Antifonar iz l. 1491 je bil pisan v Kranju. Značaj njegove iluminacije in sorodnost njegovih naslovnih listov z naslovno stranjo rokopisa 979 v samostanu Melk, ki je nastal v Passau, nas navaja na misel, da domnevamo
266 bavarsko miniaturno šolo. Ker se pisec imenuje Jacobus von Werd de Augusta, to se pravi iz Augsburga, imamo tudi v imenu moment več za tako domnevanje, posebno če je bil mogoče sam tudi iluminator. Beda Kleinschmidt je v studiji o poznosrednjeveški iluminaciji v Augsburgu in vzhodni Ba-

varski karakteriziral augsburško skupino takole: Iniciale so vkomponirane v pravokotne profilirane okvire, sestavljene iz osmerih delov različnih barv. Trup črk pokrivajo spočetka arabeske, pozneje svetlozeleni rastlinski listi na temnozeleni osnovi. Prostor okrog slik je pokrit z zlatom. Od iniciale izhaja na robove ornament iz rastlinskih vitic z listi, ki pokrivajo proti koncu XV. stol. vse robove in vključijo v svoj sistem naturalistične cvetove in živali. Starejša augsburška faza ne pozna živalskih motivov, ki so priljubljeni v bavarski iluminaciji. Večkrat izhajajo iz cvetov realistično karakterizirane polfigure. Vse te značilnosti najdemo tudi v kranjskih rokopisih, tako da lahko sklepamo, da je njihov iluminator pripadal augsburškemu krogu in dopuščamo misel, da je bil Jacobus von Werd, doma iz Augsburga, sam tudi iluminator. Uvodne strani obeh antifonarjev so posebno bogato okrašene, tako da je cela stran uokvirjena z akantovimi viticami in po naravi naslikanimi cvetovi. Sredi vsakega spodnjega roba je podoba angela z dvema grboma; v trto se vpletajo sličice živali, iz enega cvetov pa se prikazuje dopasna figura. Iniciala v gornjem levem kotu ni povezana z obrobnim okrasom; vkomponirana je v kvadraten okvir; v njem je na zlatem ozadju z lističi okrašena iniciala, v tej pa figuralna miniatura, ki v prvem zvezku predstavlja Kristusa sodnika, v drugem pa Binkošti. V prvi knjigi je 19, v drugi 14 inicial, od katerih izhajajo na robove akantove trte. Deset inicial v vsaki knjigi ima sličice svetnikov in prizore iz biblije.

Nekoliko mlajša od kranjskega antifonarja sta Antifonar in Gradual v frančiškanskem samostanu v Ljubljani. Kaže, da sta narejena za ta samostan in ni izključeno, da sta domače delo. Način okrasitve Antifonarja je podoben onemu kranjskega: iniciala s Čudežnim ribolovom je vkomponirana



Sl. 257. *Breg pri Preddvoru, podr. c., obok prezbiterija*



Sl. 258. *NUK, rokopis iz Bistre iz l. 1347, iluminirana stran s kanonskimi tablami (Nicolaus)*



Sl. 259. *NUK, rokopis iz Bistre iz l. 1347, donatorska upodobitev priorja Hermana (Nicolaus)*

v profiliran kvadratast okvir, razdeljen na osem delov različnih barv; od inicial izhajajo na rob akantove vitice. Ena večbarvnih inicial ima v vitici na robu figuro lovca z lokom in s čapljo.

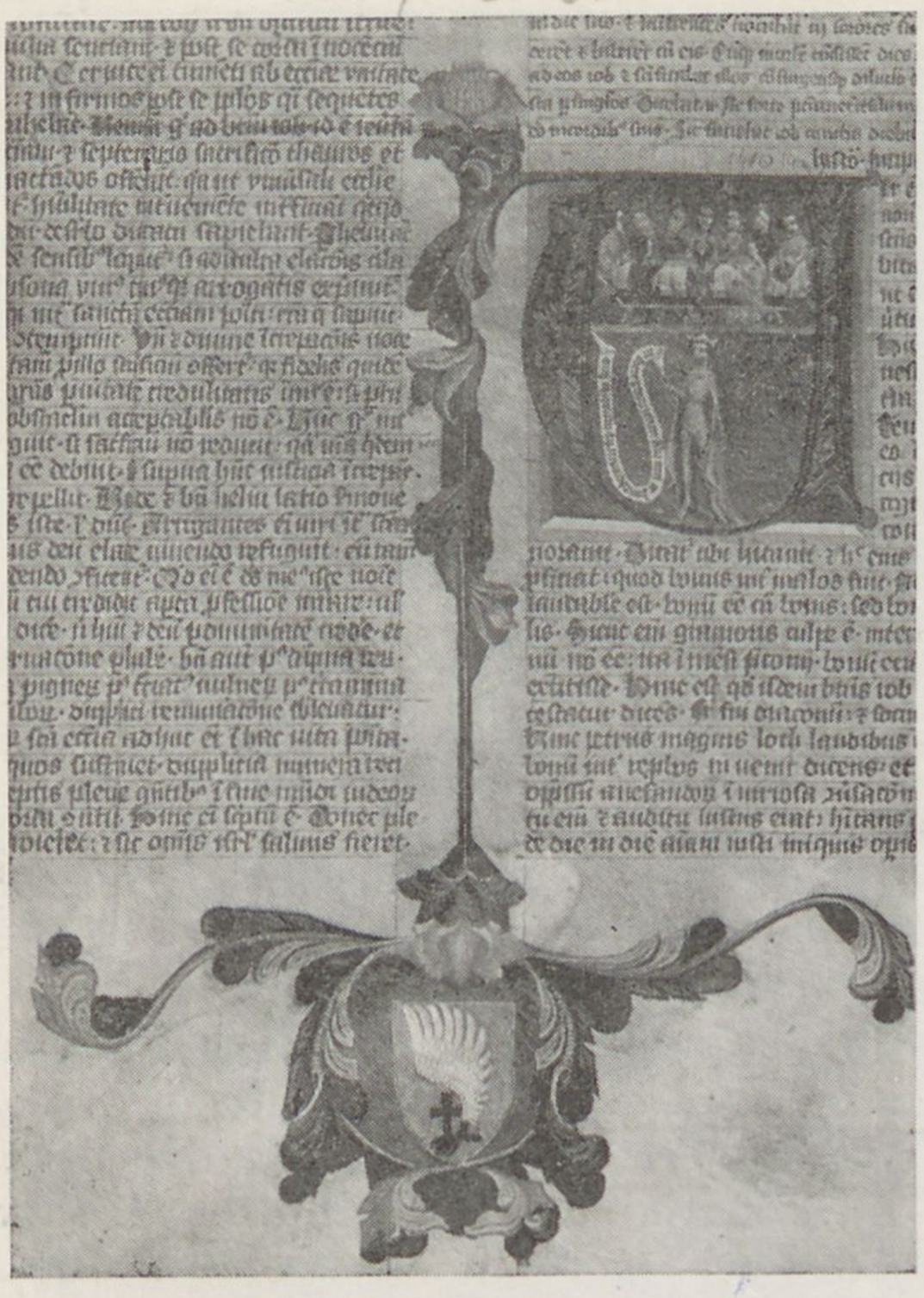
Gradual ima samo eno večjo, s sliko kralja Davida okrašeno inicialo. Trup črke je floriran in vkomponiran v kvadratast okvir, ozadje je zlato. Od iniciale izhaja na rob akantova vitica s cvetovi; na njej sta dve ptici. Miniator ni identičen z miniatorjem Antifonarja; je manj rutiniran in se v figuri naslanja na starejši vzor.



Sl. 260. *NUK, iniciala iz stiškega rokopisa Libri moralium (druga polovica XII. stol.)*



Sl. 261. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, kranjski rokopis iz l. 1410, iniciala S z Jobovo zgodbo (Heinrich Aurhaym)*



Sl. 262. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, iniciala iz kranjskega rokopisa iz l. 1410 z grbom župnika Kolomana von Mansperd*



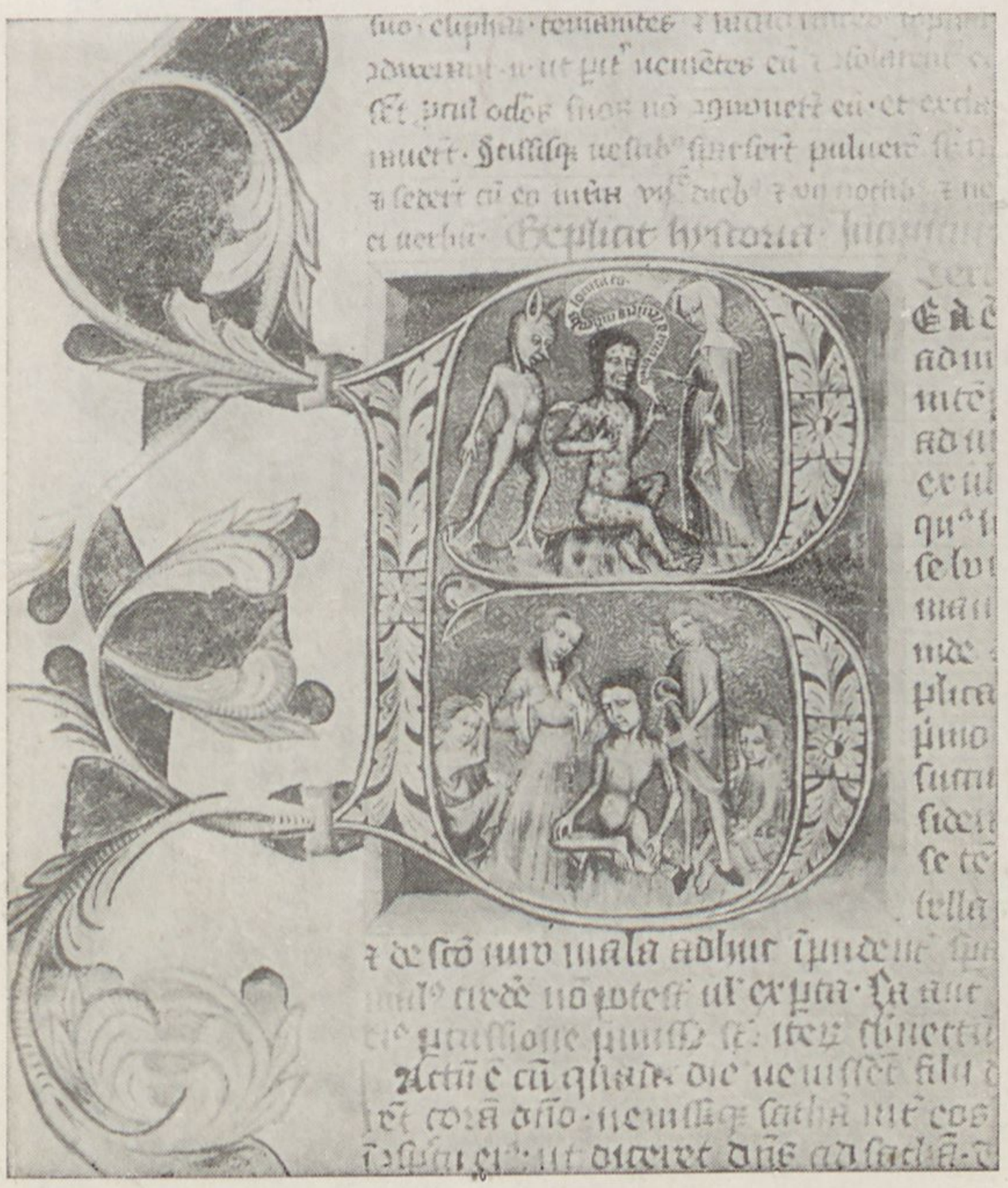
Sl. 263. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, kranjski rokopis iz l. 1410, iniciala R*

Med rokopisi v Slovenskem Primorju se po kvaliteti odlikujeta posebno antifonar Proprium sanctorum in Koral katedrale v Kopru. Oba pripadata florentinskemu oziroma veronskemu umetniškemu krogu prvih desetletij oziroma prve polovice XV. stol. Miniature Antifonarja pripadajo posnemalcu Beata Angelica ali, po drugih, Zanobiju Strozziju. Za nas je bolj zanimiv Koral, ki je signiran kot delo Nazarija de Justinopoli. Šest odličnih miniatur v inicialah kaže značilnosti veronske šole, neke črte spominjajo kar na Pisanella. Ni izključeno, da je bil Nazarij iz Kopra kljub veronskemu stilu ne samo pisec ampak tudi iluminator tega rokopisa.

Tega orisa naše miniaturne dediščine sevé ne moremo ocenjevati kot verno sliko stanja te vrste likovnega ustvarjanja v Sloveniji ob času njenega cvetenja, od ustanovitve prvega benediktinskega samostana pri nas v Gornjem gradu in prvega cistercijanskega samostana v Stični v XII. stol. do začetka XVI. stol., ko je iluminirano rokopisno knjigo začela nadomeščati ilustrirana tiskana. Čeprav pobliže poznamo samo skriptorij v Stični, je gotovo, da v tem niso zaostajali vsaj najvažnejši samostani v Sloveniji, kartuziji v Bistri in v Jurkloštru, posebno pa »prima carthusia Germaniae« v Žičkem samostanu, kjer je bil nekaj časa celo sedež generalnega priorja tega reda. Kljub temu pa je slika, ki smo jo dobili, dokaj značilna: značaj iluminacijske delavnosti v posameznih samostanskih skriptorijih je bil nedvomno, podobno kakor v Stični, odvisen od delavnosti v matičnih samostanih teh ustanov.

VI. VITRAŽI (SLIKANA OKNA)

V uvodu smo omenili, da je nedvomno tudi pri nas kakor drugod v Srednji Evropi in na Zahodu slikano okno predstavljalo bistveno dopolnilo gotske cerkvene prostornine. Žal nimamo o tem niti arhivskih prič, še manj pa je spomenikov. Pri konservatorskih ogledih smo našli sledove take opreme tudi v skromnih podružnicah kakor pri Sv. Antonu pri Vitanju; tembolj pa je gotovo, da jih niso mogle pogrešati župne in posebno mestne cerkve, čeprav je malo verjetno, da je obstajala tudi pri nas kaka domača delavnica in je verjetneje, da smo taka okna dobavljali iz štajerskih in koroških delavnic. Edini še na mestu ohranjeni taki okni na Bregu pri Preddvoru se brez težav uvrščata med te vrste spomenikov v vzhodnih Alpah. Edino za prezbiterij župne cerkve v Martjancih nam zagrebški vizitacijski zapisek iz XVII. stol. poroča, da so v prezbiteriju v oknih slike apostolov. Kaj več pa ne moremo sklepati o njih, čeprav bi pričakovali, da so ta okna nastala konec XIV. stol., istočasno z dograditvijo in poslikavo prezbiterija. Ohranilo pa se je dvoje



Sl. 264. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, kranjski rokopis iz l. 1410, inciala B s prizori iz Jobovih zgodb*



Sl. 265. *Žiče, žup. c., južna zunanjščina, sv. Krištof (prva pol. XIV. stol.)*

že omenjenih oken na Bregu pri Preddvoru, okno s podobo sv. Katarine v Lomu nad Tržičem, dve okrogli stekli iz cerkve v Gostečem, ohranjeni v zbirkah škofijskega arhiva v Ljubljani, do l. 1941 v cerkvi sv. Janeza na Spodnji Muti ohranjena figura pa je med vojno izginila.

Breg pri Preddvoru: V severo- in južno-vzhodnih stenah tristranskega zaključka prezbiterija se nahajata edini v Sloveniji še na mestu ohranjeni



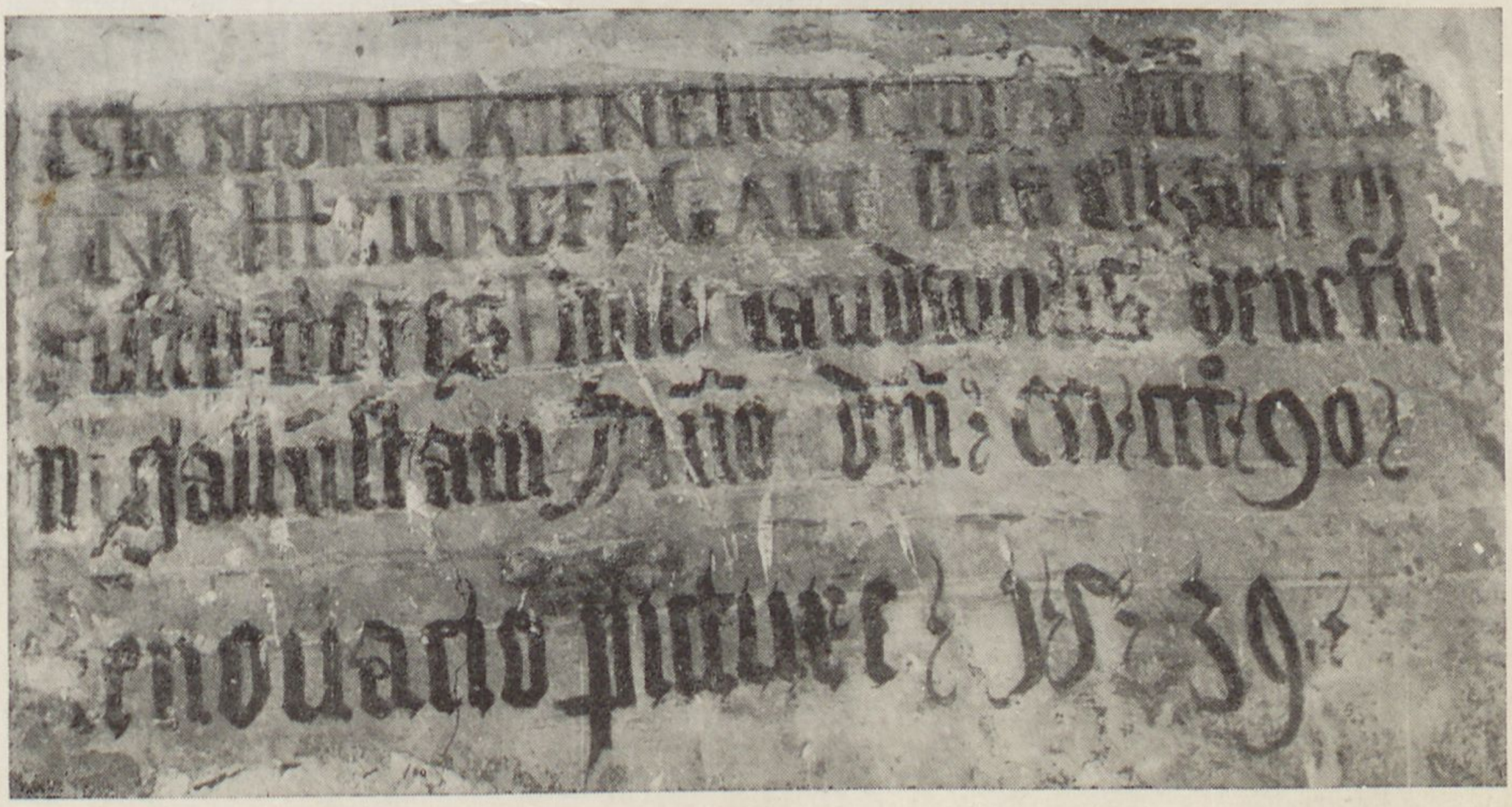
Sl. 266. *Nadškofijski arhiv v Ljubljani, kranjski antifonar iz l. 1491, začetna stran*

slikani okni. Vselej gre za zelo ozko, šilasto zaključeno okno brez krogovičja in delitve. Slikarija je vkomponirana v okvir okna vselej v dveh skupinah. V levem oknu je zgoraj Križani na križu iz okleščenih debel, levo in desno pa žalujoči Janez Ev. in Marija. Spodaj pá sta stoječi sv. Neža in Barbara, prva z zmajem na vrvici, druga s stolpom. Nad glavami je po en polkrožen lok s trilistnim krogovičjem. Ozadji obeh kompozicij sta nevtralno prepreženi z viticami z jetrnikovim podobnimi listi. Desno okno kaže zgoraj pod naslikanim krogovičjem sedečo skupino Ane Samotretje. Sedeči ženi držita golo prestopajoče se dete. Spodnja skupina predstavlja sv. Katarino s krono, mečem in kolesom ter sv. Dorotejo z vencem iz cvetlic na glavi, z mučeniško palmo v desni in kožarico cvetja v levici. Tudi tu so ozadja nevtralno pokrita z vitico z jetrnikovim podobnimi listi. Slike se izražajo v neprebujnem »mehkem stilu«, kar jih določa na začetek XV. stol. 2 116 250

V Lomu nad Tržičem je ohranjeno šilasto zaključeno slikano okno, ki je spodaj verjetno nekoliko skrajšano. Na ozadja na Bregu spominjajočem ozadju, pokritim z vitico z jetrnikovimi listi, stoji v polprofilu desno obrnjena sv. Katarina s krono na glavi, z mečem in kolesom. Slog ustreza izročilu mehkega stila, tip obraza in njegova risba pa spominjata na Janeza Ljubljanskega. Da gre za izdelek srede XV. stol., je nedvomno; tudi vzorec ozadja se kljub motivni enakosti toliko razlikuje od onega na Bregu, da ga ni mogoče pripisati začetku stoletja; preveč je enakomeren, medtem ko je oni na Bregu mnogo svobodneji v kompozicijskem razvoju. 68

Iz cerkve v Gostečem pri Škofji Loki sta prišli v škofijski arhiv dve okrogli stekli, ki predstavljata ostanek slikanega okna: vdelani sta bili verjetno v krogovični vrh glavnega okna v zaključku prezbiterija. Vsaka predstavlja dopasno podobo škofa s pastoralom in odprto knjigo. Slog kaže na čas okoli l. 1470. 251

V epistelskem oknu prezbiterija rotunde pri Sv. Janezu na Spodnji Muti je bil do l. 1941 upodobljen škof v ornatu pod baldahinom zgodnjegotske oblike. Glava, noge in desna roka s predmetom, ki ga je držala, so bili že takrat zgubljeni. Med vojno je izginilo tudi ostalo. Slog je ustrezal zgodnjegotski dobi in je najverjetneje, da je nastalo okno hkrati s poslikanjem prostora v drugi četrtini XIV. stol.



Sl. 267. *Podpeč pri Gabrovki, podr. c., sev. stena ladje, napis iz l. 1539*



Sl. 268. *Podpeč pri Gabrovki, podr. c., severna stena ladje, donatorska podoba iz k. XIV. stol. preslikana l. 1539*

SKLEPNA BESEDA

Gotsko in renesančno slikarstvo v Sloveniji, katerega oris zaključujemo, je ena najbolj zaokroženih dob v umetnostni zgodovini slovenskih dežel. Njegov nagel razkroj sredi XVI. stol. nam zgovorno dokazuje, kako umetnost živi iz globljih duhovnih podlag in kulturnotvornih pogojev in se začne takoj razkrajati, kakor hitro se začno majati te podlage. Pri nas jih je omajala reformacija. Iz njene zgodovine namreč vemo, da je bila neprijazna do katoliškega nagnjenja k upodabljajoči umetnosti, vezani na transcedentalne pobude. Dragocena nam je v tem oziru opazka Primoža Trubarja leta 1575, ko obsoja očeta, ker je izdal denar, ki bi ga bil lahko bolj koristno porabil za gospodarstvo, za poslikanje cerkve na Raščici po nekem hrvatskem slikarju. Ob tem času je bil, kolikor poznamo spomeniško gradivo, med nami že izključen pojav umetniške osebnosti, kakor ga na začetku stoletja predstavljata slikar kranjskega oltarja ali mojster fresk v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom. — Srednjeveška umetnost je umrla zaradi notranje izčrpanosti in duhovne razdvojenosti, s katero je tudi naš človek tipal za novim napredkom.

PREDLED GLAVNE LITERATURE

V uvodu je orisan značaj te knjige; iz njega je razvidno, da ni znanstveno sistematična, temveč ima predvsem izobraževalni namen. V preprostem slogu brez bremena takozvane znanstvene dokumentacije želi utreti slovenskemu bralcu pot do razumevanja te že davno zamrle kulturne dobe, v prepričanju, da njeni spomeniki, ki so priče duševnih zanimanj našega človeka konec srednjega veka in na prehodu v humanistično usmerjeno razdobje po renesansi, niso brez vrednosti tudi za današnjega človeka in to ne samo za razumevanje zgodovinske preteklosti, temveč tudi kot posredniki vsebinskih in estetskih vrednosti, ki dobrodošlo razširjajo naš duševni horizont. Želel bi namreč, da s to znanstveno neprizadevno, čeprav na zadnja znanstvena dogajanja oprto knjigo, dosežem tisti humanistično izobraževalni namen študija in razumevanja spomenikov, ki ga je moj nepozabni učitelj Maks Dvořák l. 1921 na sestanku konservatorjev v Bregenzu takole opredelil: »Komur se je posrečilo, da razume duha gotske ali baročne katedrale, bo doživel njih skromni odmev v cerkvi rojstne vasi, ki mu ne bo več prenehala govoriti. Tako se znanje, posredovano po priročnikih, spreminja v dejansko in živo duševno izobrazbo: Prav po tej poti je namreč treba na vseh duhovnih področjih iskati smeri v boljšo bodočnost človeštva«. Če je ta knjižica ustregla temu namenu, je opravičila svoj obstoj.

* * *

Marsikaterega bralca pa bo vendarle zamikalo to znanje tudi poglobiti. Temu namenu pa služi literatura, na katero se opirajo posamezne ugotovitve te knjige. Do l. 1935 jo nadrobno navajajo Monumenta artis slovenicae I. V naslednjem seznamu pa smo izbrali samo najvažnejše splošne preglede in jim dodali tisto, kar je izšlo od l. 1935 do 1968.

Angelos *Baš,* Kranjske ljudske noše na gotskih freskah, ZUZ n. v. IV./V., (1959). — Pričevanje o noši v poznem srednjem veku na Slovenskem, Slovenski etnograf XI. (1958).

Otto *Benesch,* Der Meister des Krainburger Altars, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VII. in VIII.

Emilijan *Cevc,* Crngrobska pletilja, Loški razgledi V. (1958). — Luxuria z Visokega, Kronika VII., Ljubljana 1959. — Nova umetnostno zgodovinska odkritja v Ptuju, Zgodovinski časopis VI./VII., Ljublj., 1952/3. — Odkod je doma mojster križnogorskih fresk?, Loški razgledi X. (1963). — Poznogotske freske s Križne gore nad Škofjo Loko, ZUZ XX. (1944). — Slovenska umetnost, Ljubljana 1966. — Stavbar Andrej in slikar Jernej iz Loke v Beneški Sloveniji, Loški razgledi VII. (1960). — Umetnostni diagram Gorenjske v preteklosti. Srednji vek, Gorenjska, revija za kulturo, Kranj 1957. — Umetnostni pomen škofjeloške okolice, Loški razgledi I. (1954). — Veronika z Malega grada. Kamniški zbornik IV. (1958). — Pričevanje srednjeveških fresk na Slovenskem, Naša sodobnost VII./2, 1959.

Otto *Demus.* Der Meister von Gerlamoos, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allh. Kaiserhauses, Dunaj 1937 in 1938. — Kunstgeschichtliche Weschselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik, Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte Kärntens, Klagenfurt 1956.

Mihály *Ernst,* A dunántúli falfestés középkori emlékei, Budapest 1935.

Walter *Frodl,* Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944. — Thomas von Villach, 700 Jahre Stadt Villach, Villach 1940.

Branko *Fučić,* Grafički listovi »Majstora sa svicima«, Bulletin JAZU, Zagreb 1962. — Istarske freske, Zagreb 1963. — Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina, ZUZ n. v. V./VI., (1959).

Ivan *Komelj,* Dvajset let odkrivanja srednjeveških stenskih slik, Varstvo spomenikov X. (1966).

Franc *Kos,* Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, ZUZ XVII (1941).

Milko *Kos,* O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku, ZUZ n. v. V./VI., (1959).

Milko *Kos* in France *Stelè,* Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, Ljubljana 1931.

Primož *Kuret,* Glasbila na srednjeveških freskah na Slovenskem, Kronika, Ljubljana 1967.

Giuseppe *Marchetti,* Gian Paolo Thanner, pittore e intagliatore in Friuli, Sot la nape IX. (1958). — Votivne cerkve v Furlanski Sloveniji, Mohorjev koledar za l. 1965, prevod iz italijanščine s Cevčevim uvodom.

Remigio *Marini,* La scuola di Tolmezzo, Padova 1942.

Izidor *Molè,* O restavriranju fresk v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom, Varstvo spomenikov IX. (1962/4).

Antonio *Morassi,* Antica pittura popolare in Val d'Isonzo, Le vie d'Italia XXIX. (1923).

Karl *Oettinger,* Hans von Tübingen zu Wiener Neustadt, der Meister von St. Lambrecht, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allh. Kaiserhauses, Wien N. F. VIII. (1934). — Hans von Tübingen und seine Schule, Berlin 1938.

Emil *Pohl,* Raziskava slikarske tehnike v Pangrč grmu, Varstvo spomenikov X. (1966).

Mil. *Prelog,* Neki grafički predlošci zidnih slikarija u Bermu, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti 3, Zagreb 1961.

Aldo *Rizzi,* Affreschi del Trecento nel Duomo di Udine, Sot la nape VIII. (1956). — Ancor sulla pittura trecentesca in Friuli, Sot la nape X. (1958). — Gli affreschi della chiesa di S. Giacomo presso Venzone, Sot la nape IX. (1957). — Problemi della pittura trecentesca in Friuli, Sot la nape IX. (1957).

Ksenija *Rozman,* Janezova cerlev ob Bohinjskem jezeru, Ljubljana 1962.

France *Stelè,* Cerkveno slikarstvo na Slovenskem I. Srednji vek, Celje 1938; — Crngrob, Ljubljana 1962; — Der Maler Johannes, concivis in Laybaco, 900 Jahre Villach 1960; — Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei Sloweniens, Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. I. 1959, Wien 1959; — Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen, Südost-Forschungen XVI., München 1957; — Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji, Ephemeridis Instituti Archaeologici Bulgarici XVI., Sofia 1950; — Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem, Bulićev zbornik, Zagreb 1923; — Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu, Razprave filoz.-filol.-historičnega razreda SAZU II., Ljubljana 1944; — Laibov oltar v Ptuju, Razprave I. razr. SAZU I., Ljubljana 1950; — La Vierge protectrice à Graz, Byzantion IV., Bruxelles 1927/28; — Monumenta artis slovenicae I., Srednjeveško slikarstvo, Ljubljana 1935; — Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, 2. izd., Ljubljana 1966; — Ptujska gora, 2. izd., Ljubljana 1966; — Rezultat čiščenja fresk pri Sv. Primožu nad Kamnikom, Varstvo spomenikov IX., (1962/4)) — Slikarstvo v Sloveniji v XVI. in XVII. stol., ZUZ n. v. VII, (1965); — Slike gotskega krilnega oltarja iz Kranja, ZUZ VI., (1926); — Slovenska gotska podružnica in njen ikonografski kanon, Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu IV. (1964); — Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji, Zgodovinski pregled raziskovanj do konca 1938, Serta Hoffilleriana, Zagreb 1941; — Umetnost v Primorju, Ljubljana 1961; — Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952: — Vplivi mojstra E S v slovenskih freskah 2. pol. XV. stol., Šišićev zbornik, Zagreb 1929.

France *Stelè* in Tamas *Bogyay,* Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču, ZUZ n. v. I. (1951).

R. *Wildhaber,* Der »Feiertagschristus« als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung, Zeitschrift für schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte XVI. (1956).

Marjan *Zadnikar,* Hrastovlje, Ljubljana 1962 — Signiran »hrvaški malar« v Nadlesku, Varstvo spomenikov IX., (1962/4).

KAZALO KRAJEV

Aachen: 116
Albana: 114; *185*
Augsburg: 84, 146, 278, 332, 334, 335
Avče nad Kanalom: 138, 142
Avignon: 116, 172

Barban v Istri: 237
Bari: 91
Baseglia: 43
Basel: 67, 220
Batuje: 144; *217, 218*
Beljak: 38, 119, 122, 138, 175
Bėnetke: 149, 257, 258, 259
Beram: 142, 206, 329
Berlin: 170, 220, 266
Bistra: 308, 329, 330, 332, 338; *336*
Bled: 120, 138
Bodešče pri Bledu: 20, 22, 24, 25, 26, 28, 32, 33, 34, 44, 68, 72, 90, 102, 115, 130, 138, 206; *85, 130, 131, 133, 179*
Bodovlje pri Škofji Loki: 68, 224
Bologna: 120
Borjana: 113, 148
Bovec: 113, 120, 226
Bozen: 245
Božje Polje v Istri: 200, 202, 228
Breg pri Preddvoru: 9, 12, 48, 90, 100, 102, 110, 113, 136, 339—341; *15, 33, 96, 159, 328, 335*
Brezen pri Vitanju: glej Sv. Anton pri Vitanju
Briksen: 138, 154, 184, 200, 245
Brišče v Beneški Sloveniji: 223
Britof ob Idriji: 114, 251, 289; *323*
Brod v Bohinju: 20, 25, 72, 94, 100, 102, 146, 225; *282, 295*
Brode v Poljanski dolini: 20, 102, 223
Bruck na Muri: 172
Bruck na Tirolskem: 78
Bruneck: 119, 243
Bruxelles: 173
Budimpešta: 248, 281, 287

Castel S. Angelo: 28
Celje: 17, 249, 296
Cerknica: 14
Chiazzacco: glej Tjeja
Concordia: 120
Crngrob: 18, 20, 25, 28, 30, 32, 33, 34, 52, 68, 69, 80, 102, 110, 113, 115, 120, 134, 136, 140, 141, 154, 175, 185, 188, 191, 192, 193, 231, 256, 301; *89, 163, 199*
Cvibelj pri Žužemberku: 235

Čadram: 264
Čedad: 33, 113, 120, 128
Čelovnik nad Zidanim mostom: 17, 115, 233; *180, 277*

Deutsch-Griffen: 182, 185, 188
Dol: 333
Dolenja vas pri Senožečah: 24, 120, 144, 148; *264*
Dolec pri Velikem Trnu: *168*
Dolnji Otok pri Postojni: 138
Döllach: 32
Draguć v Istri: 114, 120, 236
Dubrovnik: 146
Dunaj: 9, 75, 81, 116, 122, 136, 138, 170, 171, 172, 173, 174, 185, 186, 220, 248, 258, 266, 268, 269, 273, 329, 330; *312, 313, 315, 316*
Dvigrad v Istri: 114, 202, 208, 237
Dvor pri Polhovem Gradcu: 14, 146

Esztergom: 172, 288

Famlje na Krasu: *107, 139*
Feistriz ob Dravi: 138
Firenze: 74, 170, 202
Freising: 92

Gemona: 120
Gent: 267, 296
Gerlamoos na Koroškem: 89, 190
Gluho Vrhovlje: 104, 114
Godešič: 20, 25, 33, 34, 42, 64, 102, 113, 120, 196, 224, 227
Goljevica nad Kanalom: 142, 208
Gornja Lendava (Grad): 248, 281—286; *317, 318, 319, 320*
Gornji grad: 338
Goropeč nad Ihanom: 40, 42, 44, 48, 92, 102, 142, 144; *194, 196, 198*
Gospa Sveta: 14, 16, 17, 18, 75
Gosteče pri Škofji Loki: 12, 25, 72, 92, 102, 110, 113, 136, 190, 251, 339, 340, 341; *23, 87, 90, 330*
Gracarjev Turn (Tolsti vrh): 300, 305
Gradec (Graz): 16, 78, 80, 122, 188, 220, 251, 258, 259, 260, 277, 302
Gradišče pri Divači: 55, 56, 57, 202, 237, 238, 239, 242; *245, 247*
Gries pri Boznu: 280

Haimburg: glej Vovbre
Hall na Tirolskem: 245

Heiligenblut na Koroškem (Sveta Kri): 76
Hmeljnik: 300
Hof-München: 266, 271
Hrastovlje: 12, 20, 24, 55, 57, 65, 68, 78, 80, 81, 82, 96, 100, 103, 104, 110, 114, 119, 142, 154, 196, 200, 202, 237, 238, 239—242; *231, 232, 234, 235, 238, 246*

Iška vas: 62, 102, 104, 115, 146
Izola: 329

Jamnik nad Kropoo: 48, 142, 194
Jezersko: glej Sv. Ožbald nad Jezerskim
Jurklošter: 329, 338

Kališče pri Črnivcu: 94, 100; *285, 286*
Kamni vrh nad Ambrusom: 24, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 102, 110, 115, 154, 175, 180, 182, 183, 320—323; *25, 149, 156*
Kamnik: 24, 301, 323—324
Karlštajn: 116
Kastav: 200, 237
Kefermarkt: 280
Klosterneuburg pri Dunaju: 172, 334
Knežja njiva pri Ložu: *65, 66*
Koče pri Kočevski Reki: 234
Köln: 116, 278, 296
Konjice: 263
Kontovelj nad Trstom: 113, 120, 122, 142, 148; *307*
Koper: 329, 338
Koseč nad Drežnico: 78, 144; *224*
Kostanjevica na Krki: 25, 72, 329
Košice na Slovaškem: 286
Kozarišče pri Starem trgu: 234; *304*
Krakov: 145
Kranj: 9, 14, 16, 17, 75, 113, 116, 122, 141, 175, 186, 231, 248, 251, 272, 273—278, 292, 314, 332—335; *165, 337, 338, 339, 340*
Krasce pri Moravčah: 144; *97, 219*
Kravar v Beneški Sloveniji: 113, 120, 223, 226, 228; *298*
Krestenica ob Soči: 226
Križna gora nad Škofjo Loko: 40, 44, 48, 92, 115, 130, 142, 144, 146, 147, 154, 192, 226, 278; *252, 253*
Krka na Koroškem: 70, 81, 122, 134, 212
Krška vas: *229*
Krtina pri Domžalah: 18, 64, 115, 202; *205, 207, 209*

Ladja pri Medvodah: 70
Landarska jama: glej Sv. Ivan v Čelè
Lanišče pri Šmarju na Dol.: 13, 25, 72, 94, 104, 146, 302; *270*
Laufen an der Salzach: 184
Lentate: 314
Leskovec pri Grosuplju: *331*
Levico: 120
Liemberg: 182, 190
Ljubljana: 9, 91, 114, 117, 122, 123, 138, 175, 178, 190, 248, 251, 279—280, 292, 301, 329, 332, 335; *289, 336, 337, 338, 339, 340*
Lom nad Tržičem: 340, 341; *102*
Lovran: 142, 200, 202, 237, 238
Ložice pri Brestanici: *308*
Lucca: 26

Mače nad Preddvorom: 25, 26, 53, 54, 72, 94, 102, 104, 115, 125, 130, 140, 141, 142, 146, 154, 187, 191, 202, 207, 220; *200, 201, 203, 204*
Malgern na Kočevskem: *334*
Marenberg: glej Radlje ob Dravi
Maria Bassa pri Meranu: 248
Maria Pfarr in Lungau: 184
Maribor: 14, 329
Marija Gradec pri Laškem: 14, 71, 72, 75, 78, 114, 146; *271, 273, 274*
Marija na Škrilinah pri Bermu: 24, 53, 55, 65, 66, 73, 120, 142, 195, 196, 197, 200, 202, 203, 208, 210, 238, 239, 242; *209, 211, 212, 213, 215*
Maršiče pri Ortneku: 61, 98, 100, 235, 236; *185, 268, 302*
Martignacco: 120
Martjanci v Prekmurju: 9, 24, 38, 44, 90, 94, 102, 136, 154, 157, 158, 160, 162, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 306, 339; *75, 77, 79*
Matena pri Stični: 175
Mauthen v Ziljski dolini: 32
Melk: 334
Mengeš: 18, 64, 72, 111, 115, 141, 175, 182, 185, 188; *161*
Metnitz na Koroškem: 67
Mevkuš pri Gorjah: 25
Millstatt: 175, 181, 182, 184, 185, 186
Mirna na Dolenjskem: 24, 40, 41, 42, 48, 144; *27, 221*
Mocchirolo: 314
Mokronog: 300
Mošnje na Gorenjskem: 42, 93, 104, 113, 115, 138, 306
Mrzlava vas pri Brežicah: 289; *325*
Muljava: 10, 20, 34, 36, 38, 40, 44, 48, 52, 64, 71, 78, 102, 104, 115, 154, 175, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 190, 257, 296, 319, 320
München: 193
Murska Sobota: 44, 135, 164, 166, 248; *63*

Nadlesk pri Ložu: 13, 61, 114, 154, 233, 235; *300, 301*
Naklo pri Škocjanu: *169*
Nançy: 329
Neuhaus pri Beljaku: 120
Neustift pri Briksnu: 245
Nojaris: 120
Nördlingen: 258
Nova vas pri Šušnjevici: 236
Novi Lazi na Kočevskem: 234; *303*
Novo mesto: 329
Nürnberg: 272, 278

Oprtalj v Istri: 202, 237
Otoče: 226
Otočec: 301
Otok pri Radovljici: 115, 138, 225, 292; *181, 183*

Padova: 62, 69, 74, 170, 259
Pangerč grm pod Gorjanci: 52, 122, 306; *84*
Pariz: 9, 67
Passau: 334
Pazin: 81, 82, 125, 200, 208, 238, 239, 241

Pinzolo na Tirolskem: 67
Piran: 329
Pisa: 202
Plešivica nad Žužemberkom: glej Sv. Katarina na Plešivici
Pleterje: 329
Plöckenpass: 120, 128
Podnanos: 144; *102, 215, 217*
Podpeč pri Črnem Kalu: 142, 202
Podpeč pri Gabrovki: 144, 325; *109, 228, 341, 342*
Podvrh nad Javorjem v Poljanski dolini: 223
Podzid pri Trojanah: 72, 115
Polcenigo: 120
Police pri Šentvidski gori: 113, 226, 228; *297*
Ponikve nad Bačo: 223
Praga: 116, 122, 136, 138, 172, 173, 174, 334
Prapreče pri Lukovici: 18, 324
Prepole na Dravskem polju: 248
Prilesje pri Plaveh: 48, 104, 114, 120, 130, 138, 202; *180*
Pristava pri Polhovem Gradcu: 28, 30, 32, 146, 302; *284*
Provesano: 142
Ptuj: 9, 14, 52, 72, 91, 116, 122, 132, 134, 139, 142, 220, 248, 249, 251—262, 292, 298; *21, 29, 31, 33, 59, 191, 309, 311*
Ptujska gora: 14, 25, 72, 92, 102, 114, 119, 154, 243, 245, 310, 317; *103, 105, 106*

Radgona: 68, 157, 174
Radlje ob Dravi: 78, 324
Radovljica: 14
Rašica pri Velikih Laščah: 233
Rateče na Gorenjskem: 42, 93, 94, 104, 113, 138
Reichenau: 62
Rim: 72
Runa (Rein) pri Gradcu: 122, 330

Salzburg: 122, 184, 258, 259, 260, 292
Selo pri Žirovnici: 90, 113, 138; *162*
Selo v Prekmurju: 52, 68, 102, 134, 136, 248, 287—288, 292; *81, 83*
Senično pri Golniku: 13, 24, 48, 53, 102, 114, 202, 237, 242; *240, 241, 244*
Senj: 233
Sevnica: 122, 147
Slovenj Gradec: 15, 20, 68, 69, 72, 104, 114, 138, 154, 211, 229, 260, 323; *187, 188, 189, 192, 193*
Sobočevo pri Borovnici: 25, 134; *43*
Sopotnica pri Škofji Loki: 20, 33, 34, 64, 65, 92, 102, 110, 113, 120, 136, 190; *93*
Spilimbergo: 120
Spittal na Semeringu: 116
Spiž: 286, 288
Spodnja Besnica: *283*
Spodnja Muta: 36, 51, 85, 86, 134, 340, 341; *37, 331*
Spodnja Slivnica pri Grosuplju: *288*
Spodnje Trušnje pri Velikovcu: 188
Srednja vas pri Šenčurju: 53, 54, 68, 104, 113, 138; *140, 141, 143*
St. Gandolf na Koroškem: 138, 184
St. Leonhard pri Beljaku: 120
St. Lorenzen pri Brunecku: 245
St. Martin in Lungau: 120
St. Paul v Labotski dolini: 322
St. Wolfgang v Salzkammergutu: 279, 280
Stara Fužina v Bohinju: 138
Stari trg pri Slovenjem Gradcu: 329; *267*
Stein-Krems: 116
Sterzing: 245, 266, 267
Stična: 9, 17, 122, 134, 175, 190, 295—298, 305, 329, 338; *50, 51, 53, 54, 55, 57, 337*
Strassburg: 277
Stuttgart: 173
Suha pri Škofji Loki: 12, 20, 22, 24, 28, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 64, 78, 96, 102, 108, 111, 115, 120, 128, 130, 138, 141, 142, 182, 184, 223, 226; *26, 111, 129, 173, 176, 177, 178*
Sveta Kri: glej Heiligenblut
Svete gore nad Sotlo: 17, 115, 234; *275*
Svino pri Kobaridu: 40, 48, 113, 120, 148, 226, 230; *19*
Sv. Andrej nad Škofjo Loko: 223
Sv. Anton pri Vitanju: 339
Sv. Barbara pri Prevaljah: 48, 102, 114; *135*
Sv. Danijel pri Volčah: 42, 226, 227
Sv. Duh v Novi vasi pri Šušnjevici: 236
Sv. Filip in Jakob nad Poljansko dolino: 25, 102, 223
Sv. Ivan v Čele: 223
Sv. Janez v Bohinju: 20, 24, 25, 44, 48, 72, 86, 90, 96, 97, 99, 100, 102, 115, 120, 124, 138, 146, 225, 227, 251, 306; *39, 87, 115, 117, 118, 269, 274*
Sv. Janez nad Dravčami: 72
Sv. Janez na Muti: glej Spodnja Muta
Sv. Jošt nad Dreto: 248, 292
Sv. Jošt nad Kranjem: 224
Sv. Jurij nad Igom: 89; *126, 127*
Sv. Jurij v Prekmurju: 71
Sv. Katarina na Plešivici nad Žužemberkom: 44, 72, 145, 230, 232, 235
Sv. Katarina nad Branikom: 96
Sv. Križ nad Kojskim: 254
Sv. Križ pri Moravčah: 138
Sv. Križ nad Selcami: 20, 26, 33, 34, 102, 113, 136
Sv. Lovrenc nad Preddvorom: 72
Sv. Lovrenc nad Škofjo Loko: 69, 70, 113, 120, 136, 190, 224
Sv. Mihael nad Ozeljanom: 114
Sv. Miklavž nad Ihanom: glej Goropeč
Sv. Miklavž nad Čadramom: 40, 46, 52, 104, 117, 122, 248, 263—272, 292; *25, 321, 322*
Sv. Mohor nad Doličem: 14, 113, 120, 136; *95, 106*
Sv. Ožbald nad Jezerskim: 44, 62, 70, 72, 78, 100, 134, 144, 272, 278; *250*
Sv. Ožbald pri Škofji Loki: 223, 224, 226, 228; *290*
Sv. Peter nad Begunjami: 14, 18, 20, 68, 70, 72, 224, 226, 229; *291*
Sv. Peter pri Trebelnem: 72
Sv. Primož nad Kamnikom: 12, 14, 18, 20, 52, 53, 54, 73, 74, 76, 78, 80, 97, 100, 102, 104, 115, 125, 145, 146, 147, 154, 231, 278,

302, 343; *22, 255, 256, 257, 259, 261, 263, 334*
Sv. Trije kralji v Slov. goricah: 251, 290; *326, 327*
Sv. Urban pri Trati v Poljanski dol.: 235, 236; *289*
Šilen tabor: 104, 120, 208
Škofja Loka: 14, 16, 18, 93, 120, 223, 231
Škriljine: glej Marija na Škriljinah pri Bermu
Šmartno ob Paki: 120, 138
Šoštanj: 10, 134, 135; *35*
Št. Andraž na Koroškem: 329
Štomaž pod Štjakom: 144; *249*
Št. Rupert na Dolenjskem: 14, 16, 18, 233

Tabor pri Grosuplju: 145, 230, 235; *187*
Terzo di Aquileia: 120, 136
Thörl na Koroškem: 64, 188
Tinjsko pri Žusmu: 76, 306
Tjeja v Beneški Sloveniji: 114; *184, 303*
Tolmin: 120
Tolsti vrh: 300, 305
Torcello: 62
Trnovec pri Sevnici: 90; *60*
Troppau: 185, 186
Troščine pri Grosuplju: 25, 102; *167*
Trst: 120, 136
Tržišče: 122
Tupaliče: 110, 113, 306; *61, 94*
Turjak: 40, 60, 78, 300; *119*
Turn pri Velenju: 248
Turnišče v Prekmurju: 10, 20, 24, 34, 35, 38, 40, 47, 52, 64, 78, 86, 87, 89, 91, 102, 104, 110, 134, 136, 148, 154, 157, 158, 160, 164, 165, 170, 172, 174, 306, 308; *41, 47, 67, 68, 69, 71, 73, 76*

Udine: glej Videm

Vacile: 45
Valeriano: 45
Varna: 245
Vatikan: 62, 81
Velemér na Ogrskem: 10, 136, 154, 157, 158, 160, 162, 164, 165, 168, 170, 172, 174, 306, 308
Velenje: 248
Veliki Otok pri Postojni: *145*
Venzone: 120
Verd pri Vrhniki: 91
Verona: 138, 148, 245
Videm (Udine): 113, 120, 136, 230
Viher nad Št. Rupertom na Dol.: 12, 24, 48, 72, 102; *17, 227*
Visoko pod Kureščkom: 12, 20, 24, 25, 26, 28, 40, 44, 46, 48, 72, 90, 91, 102, 110, 115, 154, 175, 177, 178, 181, 182, 183, 185, 188, 251, 292, 319, 320; *15, 26, 150, 151, 153, 155, 156*
Višnje pri Ambrusu: 120, 145, 233, 235
Vitanje: 25, 68, 71, 72, 114, 134; *49, 58, 171*
Volarje pri Tolminu: 42, 226
Volča pri Poljanah: 230, 235, 236; *305*
Vovbre na Koroškem: 40, 45, 70, 81, 212
Vrata na Koroškem: glej Thörl
Vrba na Gorenjskem: 68, 72, 102, 113, 224; *88, 294*
Vremski Britof: 42, 48, 52, 138, 208; *137, 147, 148*
Vrh nad Želimljem: 20, 24, 44, 78, 96, 102, 110, 113, 120, 206, 251, 292; *76, 121, 123, 125*
Vrzdenec pri Horjulu: 10, 25, 36, 51, 52, 71, 86, 90, 102, 113, 120, 134, 136, 142; *36, 45, 46, 91, 92, 225, 299*
Vuzenica: 53, 76, 78, 119, 256

Wiener Neustadt: 116, 178, 186, 334

Zagreb: 122, 128, 172
Zakal pri Kamniku: 72
Zanigrad: 28, 32; *98, 99, 101*
Zgornja Besnica: 292
Zweinitz: 120

Žegra na Slovaškem: 89
Žiče pri Konjicah: 25, 134; *339*
Žički samostan: 338
Žiganja vas pri Tržiču: *97*
Žirovnica na Gorenjskem: 35, 42, 48, 64, 72, 93, 102, 104, 113, 138, 319; *113, 114*
Žminj v Istri: 200, 208
Žužemberk: 52, 91, 122, 300, 306

KAZALO UMETNIKOV

Altichiero: 245
Andrej iz Loke: 223, 230, 232
Andrej iz Ottinga: 69, 138, 142, 154, 211—222, 245, 260, 323; *187, 188, 189, 192, 193*
Angelico fra: 217, 338
Anton iz Padove — Kaščerge: 114, 236
Aurhaym Heinrich: 116, 122, 317, 332—335; *337, 338, 339*

Bellini Gentile: 144, 148
Bernardus: 330
Blaž iz Dubrovnika: 236
Bouts Dirk: 266
Bolfgangus: 52, 115, 140, 141, 142, 154, 191—194; *199*

Chatzpeck Jacobus: 317, 332

Daddi Bernardo: 170
Dürer Albrecht: 74, 264, 272, 278

Ernestov miniator: 332 (glej: Aurhaym)

Francesco da Rimini: 120
Friderik Beljaški: 76, 122, 128, 138, 154, 175, 177, 178, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 322
Frueauf Rueland: 266, 268

Ghirlandaio Domenico: 74
Gian Francesco da Tolmezzo: 142
Giotto: 62, 68, 74, 116, 120, 134, 135, 170, 216
Gosar iz Dupelj: 25
Gozzoli Benozzo: 202, 203, 206, 207

Hans von Tübingen: 138, 178, 185, 186
Holbein Hans ml.: 67

Israel van Meckenem: 142

Jacobus von Werd de Augusta: 332, 334, 335; *340*
Janez Akvila iz Radgone: 10, 24, 36, 37, 38, 44, 86, 90, 119, 136, 138, 154, 157—174, 175, 178, 306, 308, 314; *67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 79*
Janez iz Brunecka: 119, 154, 243—246; *103, 105, 106*
Janez iz Kastva: 13, 24, 56, 66, 80, 100, 144, 154, 200, 208, 237—242; *231, 232, 234, 235, 238, 246*
Janez Ljubljanski: 17, 20, 25, 26, 30, 34, 38, 40, 41, 44, 52, 54, 57, 64, 66, 71, 72, 76, 78, 80, 86, 90, 91, 96, 110, 114, 115, 119, 122, 128, 130, 138, 141, 148, 154, 158, 175—190, 191, 220, 257, 292, 296, 319, 320—323, 341; *15, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 159, 161, 162, 163*
Jelovšek Franc: 24
Jernej iz Loke: 10, 20, 25, 42, 44, 48, 70, 72, 86, 96, 97, 99, 100, 102, 113, 115, 120, 146, 154, 223—232, 233, 236, 292, 297; *290, 291, 294, 295, 297, 298*

Koch Ivan: 67
Koželj Matija: 16
»Krovaški malar«: glej Tomaž iz Senja: 61, 114, 233

Laib-Pfening Konrad: 78, 116, 122, 142, 220, 222, 248, 251—262, 290, 292; *309, 311*
Leonhard iz Briksna: 202

Michelangelo: 62, 81
»Mojster Bartolomejevega oltarja«: 277
»Mojster češčenja«: 186
Mojster E. S.: 25, 26, 72, 115, 141, 142, 146, 154, 208, 238, 239
Mojster iz Wittingaua: 186
»Mojster Marijinega življenja«: 74
»Mojster z napisnimi trakovi«: 142, 208, 239
»Mojster Virginis inter virgines«: 277
Multscher Hans: 142, 220, 258, 262, 266, 267

Nazarius de Justinopoli: 338
Nicolaus iz Bistre: 306, 330, 332; *336, 337*
Nicolaus iz Stične: 330

Pacher Friderik: 280
Pacher Michael: 119, 202, 237, 279, 280
Pisanello: 338
»Pisani mojster«: 144

Raffael: 81
Reichlich Marx: 76, 145, 248

Schongauer Martin: 142, 268
Simon von Taisten: 78
Steinmzer Steffan: 324
Sternen Matej: 233, 251, 308
Stwosz Vit (Stoss Veit): 271, 272
Sunter Jakob: 202

Teodorik Praški: 116, 172
Thanner Gian Paolo: 113, 122, 146, 226; *307*
Tomaso da Modena: 172
Tomaž Beljaški: 64, 76, 78, 80, 89, 125, 138, 141, 142, 177, 180, 181, 182, 188, 220, 230, 302, 322
Tomaž iz Senja: 13, 61, 98, 114, 115, 146, 233—236; *185, 268, 300, 301, 302*
Tomaž polir: 16

Valvasor J. V.: 67
Vid, kamniški slikar: 301
Vincenc iz Kastva: 24, 55, 57, 66, 120, 142, 154, 195—210, 237, 238, 239, 242; *209, 211, 212, 213, 215*
Vitale da Bologna: 120

Weismann Krištof: 91
Weyden Rogier van der: 266
Witz Konrad: 142, 220, 258, 262, 267
Wohlgemut Mihael: 117, 122, 248, 264, 266, 268, 269, 271, 272; *321*

Zanobi-Strozzi: 338

KAZALO SLIK

Sl. 1. *Visoko pod Kureščkom, podr. c., poslikani prezbiterij (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 2. *Breg pri Preddvoru, podr. c., poslikani prezbiterij (furlanska delavnica konec XIV. stol.)*
Sl. 3. *Viher nad Št. Rupertom na Dol., podr. c., poslikani prezbiterij (zadnja četrtina XV. stol.)*
Sl. 4. *Svino pri Kobaridu, podr. c., poslikani prezbiterij (Gian Paolo Thanner okr. 1520)*
Sl. 5. *Ptuj, križni hodnik bivšega dominikanskega samostana, poslikana vzhodna stena (zač. in sreda XIV. stol.)*
Sl. 6. *Sv. Primož nad Kamnikom, c. sv. Petra, notranjščina s patronirano poslikanim gotskim stropom (2. pol. XV. stol.)*
Sl. 7. *Gosteče pri Škofji Loki, podr. c., ladja z lesenim okrasno poslikanim korom in kasetiranim stropom (k. XVII. stol.) ter poslikanimi stenami (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*
Sl. 8. *Obočna mreža prezbiterija c. sv. Miklavža nad Čadramom (sreda XIV. stol.) in prezbiterija na Kamnem vrhu (sreda XV. stol.)*
Sl. 9. *Obočni mreži prezbiterijev na Visokem pod Kureščkom (druga četrtina XV. stol.) in na Suhi pri Škofji Loki (sreda XV. stol.)*
Sl. 9a. *Obočna mreža prezbiterija na Mirni (2. pol. XV. stol.)*
Sl. 10. *Ptuj, proštijska c., nekdanji zahodni stolpasti del stavbe, del slike Ustvarjenje Eve (1. pol. XIII. stol.)*
Sl. 11. *Ptuj, minoritska c., Kristus-kralj, stenska slika srede XIII. stol.*
Sl. 12. *Ptuj, minoritska c., Umirajoči Frančišek As., stenska slika srede XIII. stol.*
Sl. 13. *Breg pri Preddvoru, slavolok, sv. Lenard rešuje jetnika, sv. Miklavž obdaruje ubožne neveste (furlanska delavnica konca XIV. stol.)*
Sl. 14. *Šoštanj, c. sv. Mohorja, svet škof in obglavljenje svetnika s škofovsko mitro na glavi (1. pol. XIV. stol.); ohranjena je po večini samo risba kompozicije prizora.*
Sl. 15. *Vrzdenec, podr. c., južna stena ladje, ostanek slike Jezusovega rojstva (1. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 16. *Št. Janž na Muti ob Dravi, prezbiterij, slikarije legend obeh Janezov; zgoraj Zadnja večerja, spodaj Oznanjenje in Jezusovo rojstvo s simbolično kot kelih oblikovanimi jaslimi (prva četrtina XIV. stol.)*
Sl. 17. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, sev. stena ladje, Janez Ev. blagoslovi kelih z zastrupljeno pijačo (2. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 18. *Turnišče, apsida stare župne c., angel, ki opira mandorlo s Kraljem slave (druga četrtina XIV. stol.)*
Sl. 19. *Sabočevo pri Borovnici, južna zunanjščina c., sv. Krištof (prva pol. XIV. stol.)*
Sl. 20. *Vrzdenec, južna stena ladje po odkritju slikarije: Gornja plast kaže ostanke furlanske slikarije iz 1. četrtine XV. stol. spodnja Tri kralje in drugo iz 1. četrtine XIV. stol.*
Sl. 21. *Vrzdenec, južna stena ladje, Trije kralji na potu v Betlehem (prva četrtina XIV. stol.)*
Sl. 22. *Turnišče, apsida stare župne c., del slike Rojstva Jezusovega (druga četrtina XIV. stol.)*
Sl. 23. *Vitanje južna zunanjščina župne c., Krištof (druga četrtina XIV. stol.)*
Sl. 24. *Stična, križni hodnik, vzhodni krak, obok s slikami Darovanj (Abraham daruje Izaka, Melkizedekov obred, »Velikonočno jagnje«, 2. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 25. *Stična, križni hodnik, vzhodni krak, obok s slikami Vetrov (2. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 26. *Stična, križni hodnik, zahodni krak, obok s slikami fantastičnih živali (2. četrtina XIV. stol.)*

Sl. 27. *Stična, križni hodnik, stik severnega in vzhodnega kraka, obok s slikami svetopisemskih očakov (2. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 28. *Stična, križni hodnik, severni krak, obok s slikami prerokov (2. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 29. *Stična, križni hodnik, severni krak, obok, dekorativna slikarija ob sklepniku (2. četrtina XIV. stol.)*
Sl. 30. *Vitanje, južna zunanjščina župne cerkve, Marija v prizoru Križanja (sreda XIV. stol.)*
Sl. 31. *Ptuj, križni hodnik bivšega dominikanskega samostana, vzhodna stena, Lestvica popolnosti, Janez Krst., svet škof (okrog 1350)*
Sl. 32. *Trnovec pri Sevnici, podr. cerkev, sv. Jurij (sr. XIV. st.)*
Sl. 33. *Tupališče, slavolok podr. c., Marija zaščitnica s plaščem (sreda XIV. stol.)*
Sl. 34. *Murska Sobota, prezbiterij gotske župne c., dva apostola (sreda XIV. stol.)*
Sl. 35. *Knežja njiva pri Starem trgu pri Ložu, južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (sreda XIV. stol.)*
Sl. 36. *Knežja njiva pri Starem trgu pri Ložu, južna zunanjščina prezbiterija, škof in Jurij v borbi z zmajem (sreda XIV. stol.), ohranjena je povečini samo risba kompozicije*
Sl. 37. *Turnišče, stara župna cerkev, apsida, Kristus v mandorli, ki jo opirajo angeli na gornji plasti (Janez Akvila 1393), na spodnji klečeča angela, ki sta opirala starejšo mandorlo istega predmeta (druga četrtina XIV. stol.)*
Sl. 38. *Radgona, zasebna stavba, Obleganje nekega mesta (Janez Akvila okrog 1390)*
Sl. 39. *Turnišče, severna stena ladje stare župne c., Ladislav zasleduje Kumana, ki je ugrabil madjarsko deklico (Janez Akvila s sodelavci 1389)*
Sl. 40. *Turnišče, vrh slavoločne stene stare župne c., Bitka pri Kisvardi (Janez Akvila s sodelavci 1389)*
Sl. 41. *Turnišče, južna stena ladje stare župne c., Ladislav zida cerkev in nepojasnjen prizor s puščavnikom (Janez Akvila s sodelavci 1389)*
Sl. 42. *Turnišče, severna stena ladje stare župne c., Pokop trupla sv. Katarine, levo donator z napisnim trakom (Janez Akvila s sodelavci 1389)*
Sl. 43. *Martjanci, župna c., notranja stran slavoloka, sv. Jurij v borbi z zmajem (Janez Akvila 1392)*
Sl. 44. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, prezbiterij podr. c., apostol (slikar primorske smeri sredi XV. stol.)*
Sl. 45. *Turnišče, severna stena prezbiterija stare župne c., apostol (Janez Akvila s sodelavci 1383)*
Sl. 46. *Martjanci, severna stena prezbiterija župne cerkve, apostoli, levo klečeč donator župnik Erazem z molitvenim napisnim trakom (Janez Akvila 1392)*
Sl. 47. *Martjanci, severna stena prezbiterija župne cerkve, sv. Martin deli plašč z beračem (Janez Akvila 1392)*
Sl. 48. *Selo v Prekmurju, pritlični pas slik v rotundi, sv. Nikolaj celebrira (slikar italijanske smeri zač. XV. stol.)*
Sl. 49. *Selo v Prekmurju, kupola rotunde, v mavričnem krogu, ki ga okrožajo simboli evangelistov na mavrici sedeča sv. Trojica v obliki »Prestola milosti« in na mavrici stoječi Kristus-sodnik med soncem in luno; na zunanjem krogu prizori iz pasijona (slikar pokrajinske smeri začetka XV. stol.)*
Sl. 50. *Pangerč grm pri Novem mestu, severna stena ladje, Poklonitev Treh kraljev Novorojencu, desno grb naročnika slikarije (zadnja četrtina XIV. stol.)*
Sl. 51. *Bodešče, severna zunanjščina prezbiterija, Krištof in sv. Lenard rešuje jetnika (furlanska delavnica konca XIV. stol.), desno spodaj Sv. Nedelja (suškobodeška delavnica srede XV. stol.)*
Sl. 52. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, južna zunanjščina ladje, Krištof (furlanska delavnica 2. pol. XIV. stol.)*
Sl. 53. *Gosteče, severna zunanjščina ladje, Krištof (začetek XV. stol.)*
Sl. 54. *Vrba, slavolok podr. c., del slike odrtega sv. Jerneja (italijanska delavnica okrog 1400)*
Sl. 55. *Crngrob, fasada gotske prednice sedanje c., Zadnja večerja (furlanska delavnica pred 1410)*
Sl. 56. *Gosteče, severna stena ladje, prizori iz legende sv. Andreja (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*
Sl. 57. *Narodna galerija, freska sneta v ladji cerkve na Vrzdencu, srednji Treh kraljev na pohodu v Betlehem (furlanska delavnica začetka XV. stol.)*
Sl. 58. *Narodna galerija, freska sneta v ladji cerkve na Vrzdencu, kralj s spremljevalcem (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*
Sl. 59. *Sopotnica pri Škofji Loki, zahodna stena v ladji, sv. Florjan utopljen v reki pod mostom (furlanska delavnica okr. 1400)*
Sl. 60. *Tupaliče, južna stena ladje, del slike Zadnje sodbe in romansko okno s poslikanim ostenjem (furlanska delavnica okr. 1400)*

Sl. 61. *Sv. Mohor nad Sp. Doličem, vzh. stena bivšega prezbiterija, sv. Urh in svetnik z mečem (furlanska delavnica okr. 1400)*
Sl. 62. *Brez pri Preddvoru, slavolok, Sv. Jurij v borbi z zmajem (furlanska delavnica zač. XV. stol.)*
Sl. 63. *Krasce pri Moravčah, prezbiterij podr. c., apostol (domača delavnica tretje četrtine XV. stol.)*
Sl. 64. *Žiganja vas pri Tržiču, sedeča Marija z Jezusom sprejema poklonitev starega kralja (italijanska delavnica 2. pol. XIV. stol.)*
Sl. 65. *Zanigrad v Istri, Bičanje (italijansko usmerjena delavnica okr. 1410)*
Sl. 66. *Zanigrad v Istri, Sveta Nedelja (italijansko usmerjena delavnica okr. 1410)*
Sl. 67. *Zanigrad v Istri, Sv. Jurij v borbi z zmajem (italijansko usmerjena delavnica okr. 1410)*
Sl. 68. *Lom pri Tržiču, kapela v vasi, sv. Katarina, slikano okno sr. XV. stol.)*
Sl. 69. *Podnanos, stari prezbiterij, apostol (italijansko usmerjena delavnica srede XV. stol.)*
Sl. 70. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, obok, simboli evangelistov in cerkveni očetje (delavnica Janeza iz Brunecka okr. 1420)*
Sl. 71. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, južna stena, sv. Doroteja in sv. Katarina, desno klečeč donator župnik Nikolaj z molitvenim napisnim trakom (delavnica Janeza iz Brunecka okr. 1420)*
Sl. 72. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, južna stena: zgoraj Vstajenje, Kristus na križu z Marijo in Janezom, Oljska gora; spodaj Katarina, Doroteja, donator župnik Nikolaj, Pietà, donator Matija, župnik iz Št. Vida ob Dravinji z molitvenim napisnim trakom, sv. Andrej, sv. Krištof (Janez iz Brunecka okr. 1420)*
Sl. 73. *Ptujska gora, kapela sv. Križa, severna stena, sv. Miklavž obdaruje ubožne neveste (Janez iz Brunecka okr. 1420)*
Sl. 74. *Sv. Mohor nad Spod. Doličem, vzh. stena prvotnega prezbiterija, Mati božja z Jezusom in svetnica s križem (furlanska delavnica, zač. XV. stol.)*
Sl. 75. *Famlje pri Divači, prezbiterij podr. c., apostol Peter (italijansko usmerjena delavnica okr. 1420)*
Sl. 76. *Podpeč pri Gabrovki, prezbiterij podr. c., stoječ svetnik in sv. Barbara (v duhu »mehkega sloga« ustvarjajoči domač slikar okr. 1420; v drugi polovici XV. stol. preslikano)*
Sl. 77. *Suha pri Škofji Loki, prezbiterij podr. c., Kronanje Matere božje (furlanska delavnica srede XV. stol.)*
Sl. 78. *Žirovnica, Mučeništvo sv. Petra (»Slikar apostelskih martirijev«, trideseta leta XV. stol.)*
Sl. 79. *Žirovnica, prezbiterij, Mučeništvo sv. Andreja (»Slikar apostelskih martirijev«, trideseta leta XV. stol.)*
Sl. 80. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, severna stena, mučeništvo sv. Janeza Ev., Janez Krst. krščuje Jezusa. Samopokop Janeza Ev. (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev; okr. 1440)*
Sl. 81. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, južna stena, dva apostola (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev okr. 1440)*
Sl. 82. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, obok, simbol sv. Luke ev. in angel z besedilom hvalnice (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev, okr. 1440)*
Sl. 83. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prezbiterij, notranja stran slavoloka, sv. Jurij v borbi z zmajem (domača delavnica v nasledstvu furlanskih slikarjev, okr. 1440)*
Sl. 84. *Turjak, grajska kapela, Pohod in poklonitev Treh kraljev (sreda XV. stol.; risba L. Benescha)*
Sl. 85. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, prezbiterij, svetnica (sreda XV. stol.)*
Sl. 86. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, sv. Neža (sreda XV. stol.)*
Sl. 87. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, slavolok, Dvanajstletni Jezus med pismarji v templju (sreda XV. stol.)*
Sl. 88. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, prezbiterij, severna stena, Jezusovo rojstvo, spodaj svetnice in pritlični zastor sr. XV. stoletja)*
Sl. 89. *Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, vzhodna stena prezbiterija, zgoraj Odrešenik, spodaj apostoli (sreda XV. stol.)*
Sl. 90. *Sv. Jurij nad Igom, južna stena ladje, prizori iz legende sv. Jurija (druga četrtina XV. stol.; v drugi svetovni vojni uničeno)*
Sl. 91. *Sv. Jurij nad Igom, južna stena ladje, sv. Jurij zabada zmaja (druga četrtina XV. stol.; v drugi svetovni vojni uničeno)*
Sl. 92. *Suha pri Škofji Loki, prezbiterij, severna stena, apostola Janeza Ev. in Jernej, (domača delavnica v nasledstvu furlanskih, sreda XV. stol.)*

Sl. 93. *Bodešče, podr. c., fasada, sv. Jurij v borbi z zmajem (suško-prileška delavnica, sreda XV. stol.)*
Sl. 94. *Bodešče, podružnica, prezbiterij, notranja stran slavoloka (suško-prileška delavnica, sreda XV. stol.)*
Sl. 95. *Bodešče, severna zunanjščina prezbiterija, Sveta Nedelja (suško-prileška delavnica, sreda XV. stol.)*
Sl. 96. *Sv. Barbara pri Prevaljah, obok prezbiterija, angel z besedilom hvalnice in na nastanek slik nanašajoči se le delno čitljiv napis (krog beljaške smeri, sreda XV. stol.)*
Sl. 97. *Vremski Britof, župna c., severna stena prezbiterija, mučeništvo sv. Petra (slikar vzhodno alpske smeri druge četrtine XV. stol.)*
Sl. 98. *Famlje pri Divači, podr. c., prezbiterij, sv. Jurij v borbi z zmajem (slikar italijanske smeri, okrog 1420/30)*
Sl. 99. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena ladje, zgoraj Kristus v predpeklu in Vstajenje; v ostenju okna svetnice; spodaj desna polovica slike Pohoda in poklonitve Treh kraljev (slikar beljaške smeri okrog 1440)*
Sl. 100. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena, lov na zajce (slikar beljaške smeri okrog 1440)*
Sl. 101. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena, del slike sv. Treh kraljev, herold, ki Jeruzalemčanom naznanja prihod kraljev (slikar beljaške smeri okrog 1440)*
Sl. 102. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena ladje, Oljska gora (slikar beljaške smeri okr. 1440)*
Sl. 103. *Srednja vas pri Šenčurju, podr. c., severna stena ladje, Judov poljub (slikar beljaške smeri okr. 1440)*
Sl. 104. *Vel. Otok pri Postojni, c. sv. Andreja, Od smrti vstali Jezus v predpeklu (delavniško sorodstvo s slikarjem v Srednji vasi pri Šenčurju, okrog 1440)*
Sl. 105. *Vremski Britof, župna c., obok prezbiterija, Majestas Domini (druga četrtina XV. stol.)*
Sl. 106. *Vremski Britof, župna c., obok prezbiterija (druga četrtina XV. stol.)*
Sl. 107. *Kameni vrh, podr. c., slikarija oboka prezbiterija (Janez Ljubljanski 1459; akvarelna skica M. Sternena)*
Sl. 108. *Visoko pod Kureščkom, severna stran oboka prezbiterija (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 109. *Visoko pod Kureščkom, notranja stran slavoloka, sv. Jurij v borbi z zmajem (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 110. *Visoko pod Kureščkom, Luxuria na severni zunanjščini ladje (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 111. *Visoko pod Kureščkom, prezbiterij, severna stena, sv. Nikolaj prepreči obglavljenje treh obsojencev (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 112. *Kameni vrh, podr. c., prezbiterij, vrh vzhodne stene, Mati ljubezniva (Janez Ljubljanski 1459)*
Sl. 113. *Visoko pod Kureščkom, podr. c., prezbiterij, glava apostola (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 114. *Kameni vrh, podr. c., prezbiterij glava apostola (Janez Ljubljanski 1459)*
Sl. 115. *Visoko pod Kureščkom, podr. c., slavolok, evharistična Imago pietatis (Janez Ljubljanski 1443)*
Sl. 116. *Breg pri Preddvoru, podr. c., prezbiterij, slikano okno, Kristus na križu z Marijo in Janezom Ev.; sv. Marjeta in Barbara (zač. XV. stol.)*
Sl. 117. *Mengeš, župna c., severna stena prezbiterija, del slike Zadnje sodbe (sodelavec Janeza Ljubljanskega, okr. 1460)*
Sl. 118. *Kameni vrh, podr. c., obok prezbiterija, v listno masko skrita lastna podoba Janeza Ljubljanskega (Janez Ljubljanski 1459)*
Sl. 119. *Selo pri Žirovnici, podr. c., slavolok, Sv. Jurij v borbi z zmajem (slikar beljaške šole okrog 1440)*
Sl. 120. *Crngrob. fasada romarske c., Sveta Nedelja (sodelavec Janeza Ljubljanskega okr. 1460)*
Sl. 121. *Kranj, obok ladje župne c., »Zvezda angelov muzikantov« (slikar iz kroga Janeza Ljubljanskega 1460)*
Sl. 122. *Troščine pri Grosuplju, podr. c., južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (1443, slikar iz kroga Janeza Ljubljanskega?)*
Sl. 123. *Dolec pri Krškem, podružna c., severna stena ladje, Pohod in poklonitev sv. Treh kraljev (okrog 1440)*
Sl. 124. *Naklo pri Špocjanu, c. sv. Andreja, obok prezbiterija, Odrešenik sedeč na mavrici (sreda XV. stol., slikar italijanske smeri)*
Sl. 125. *Vitanje, župna c., severna stena ladje, Kristus zasliševan po velikem duhovnu (sreda XV. stol., slikar tirolske šole)*

Sl. 126. *Suha pri Škofji Loki, obok prezbiterija (domača delavnica v nadaljevanju furlanskih, sreda XV. stol.)*
Sl. 127. *Suha pri Škofji Loki, podr. c., poslikani prezbiterij (domača delavnica v nasledstvu furlanskih, okrog 1450)*
Sl. 128. *Suha pri Škofji Loki, podr. c., prezbiterij, apostol, domača delavnica v nasledstvu furlanskih, okrog 1450)*
Sl. 129. *Suha pri Škofji Loki, podr. c., notranja stran slavoloka. Zadnja sodba (domača delavnica v nasledstvu furlanskih, okrog 1450)*
Sl. 130. *Bodešče pri Bledu, podr. c., fasada, sv. Florijan (suško-prileški slikar, sreda XV. stol.)*
Sl. 131. *Prilesje pri Plavah ob Soči, podr. c., prezbiterij, apostola (suško-prileški slikar, sreda XV. stol.)*
Sl. 132. *Čelovnik pri Zidanem mostu, južna stena prezbiterija, dekorativni sistem poslikave arhitekture (okrog 1500)*
Sl. 133. *Otok pri Radovljici, podr. c., fasada, na tronu sedeča Mati božja s sinom (krog suško-bodeške delavnice, sreda XV. stol.)*
Sl. 134. *Otok pri Radovljici, podr. c., fasada, dve svetnici (krog suško-bodeške delavnice, sreda XV. stol.)*
Sl. 135. *Tjeja (S. Pietro di Chiazzacco) v Slov. Benečiji, podr. c., obok prezbiterija, angel s knjigo (sreda XV. stol.)*
Sl. 136. *Tjeja (S. Pietro di Chiazzacco) v Sloven. Benečiji, podr. c., obok prezbiterija, svetnica (sreda XV. stol.)*
Sl. 137. *Maršiče nad Ortnekom, podr. c., prezbiterij, lisica kot romar (delavniški krog meštra Tomasa iz Senja, drugo desetletje XVI. stol.)*
Sl. 138. *Albana (Prepotto) v Slovenski Benečiji, podr. c., obok prezbiterija, »Kralj slave« (sreda XV. stol.)*
Sl. 139. *Slovenj Gradec, podr. c. sv. Duha, notranja stran slavoloka, votivna slika in napis z imenom slikarja Andreja iz Ottinga (petdeseta leta XV. stol.)*
Sl. 140. *Tabor pri Grosuplju, podr. c., zunanja stran slavoloka, sv. Florjan (tretje desetletje XVI. stol.)*
Sl. 141. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija, Jezus izganja prekupčevalce iz templja, Jezus in grešnica (Andrej iz Ottinga 1450/60)*
Sl. 142. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija, Jezusa s trnjem kronajo (Andrej iz Ottinga 1450/60)*
Sl. 143. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija. Zadnja večerja (Andrej iz Ottinga 1450/60)*
Sl. 144. *Slovenj Gradec, c. sv. Duha, severna stena prezbiterija, Jezus pred Pilatom (Andrej iz Ottinga 1450/60)*
Sl. 145. *Goropeč pri Ihanu, c. sv. Miklavža, obok prezbiterija (sreda XV. stol.)*
Sl. 146. *Goropeč pri Ihanu, c. sv. Miklavža, notranja stran slavoloka, Pametne device (sreda XV. stol.)*
Sl. 147. *Goropeč pri Ihanu, c. sv. Miklavža, obok prezbiterija, angel z glasbilom (sreda XV. stol.)*
Sl. 148. *Crngrob, romanska c., vzhodna stena severne ladje, Jezusovo rojstvo z Jožefom pri kuhanju (Bolfgangus 1453)*
Sl. 149. *Mače nad Preddvorom, podr. c., severna stena v ladji, leva polovica slike Pohoda sv. Treh kraljev (1467)*
Sl. 150. *Mače nad Preddvorom, podr. c., severna stena v ladji, kralj in spremljevalec v razgovoru (1467)*
Sl. 151. *Mače nad Preddvorom, podr. c., južna zunanjščina, sv. Krištof (1467)*
Sl. 152. *Mače nad Preddvorom, podr. c., južna zunanjščina, Kristus na križu z Marijo in Janezom (1467)*
Sl. 153. *Krtina pri Domžalah, podr. c., južna stena, Zadnja sodba (skupina maškega slikarja okr. 1460)*
Sl. 154. *Krtina pri Domžalah, podr. c., južna stena, Vstajenje mrtvih, Marija in Janez kot priprošnjika pri Zadnji sodbi (Deisis; skupina maškega slikarja okr. 1460)*
Sl. 155. *Krtina pri Domžalah, podr. c., južna stena, Peklo (skupina maškega slikarja okr. 1460)*
Sl. 156. *M. D. na Škriljinah pri Bermu, severna stena ladje, zgoraj Pohod sv. Treh kraljev, spodaj prizori iz pasijona (Vincenc iz Kastva 1474)*
Sl. 157. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, severna stena ladje, Pohod sv. Treh kraljev (Vincenc iz Kastva 1474)*
Sl. 158. *D. M. na Šriljinah pri Bermu, severna stena ladje, Basen o lisici in žerjavu (Vincenc iz Kastva 1474)*
Sl. 159. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, južna stena ladje, Beg v Egipt (Vincenc iz Kastva 1474)*

Sl. 160. *D. M. na Škriljinah pri Bermu, zahodna stena, Mrtvaški ples (Vincenc iz Kastva 1474)*
Sl. 161. *Podnanos, stari prezbiterij župne c., glava svetnika (sreda XV. stol.)*
Sl. 162. *Podnanos, stari prezbiterij župne c., sv. Ahacij (sr. XV. stol.)*
Sl. 163. *Batuje, stari prezbiterij župne c., glava apostola Pavla (italijansko usmerjen slikar zadnje četrtine XV. st.)*
Sl. 164. *Batuje, stari prezbiterij župne c., trije apostoli (italijansko usmerjen slikar zadnje četrtine XV. stol.)*
Sl. 165. *Krasce, c. sv. Andreja, prezbiterij, Sv. Martin deli plašč z beračem (slikar tretje četrtine XV. stol.)*
Sl. 166. *Mirna, župna c., obok prezbiterija, angel s trobento (zadnja četrtina XV. stol.)*
Sl. 167. *Koseč, c. sv. Justa pri Drežnici, prezbiterij, Smrt Matere božje (italijansko usmerjen slikar okr. 1470)*
Sl. 168. *Vrzdenec pri Horjulu, podr. c., prezbiterij, sev. stena, Rojstvo Jezusovo (slikar zadnje tretjine XV. stol.)*
Sl. 169. *Viher nad Št. Rupertom na Dolenjskem, podr. c., slavolok, Marija iz prizora Oznanjenja (zadnja četrtina XV. stol.)*
Sl. 170. *Podpeč pri Gabrovki, podr. c., prezbiterij, podoba apostola (delavniško sorodstvo s slikarjem na Vihru, zadnja četrtina XV. stol.)*
Sl. 171. *Krška vas, c. sv. Mohorja, sv. Jurij v borbi z zmajem (zadnja tretjina XV. stol.)*
Sl. 172. *Hrastovlje, južna stena ladje, Mrtvaški ples (Janez iz Kastva 1490)*
Sl. 173. *Hrastovlje, obok srednje ladje, Adam in Eva po izgonu iz paradiža (Janez iz Kastva 1490)*
Sl. 174. *Hrastovlje, obok srednje ladje, Ustvarjenje Eve (Janez iz Kastva 1490)*
Sl. 175. *Hrastovlje, lok nad glavno apsido, Kronanje Matere božje (Janez iz Kastva 1490)*
Sl. 176. *Hrastovlje, obok južne stranske ladje, Mesec marec (Janez iz Kastva 1490)*
Sl. 177. *Senično pri Tržiču, podr. c., južna stena prezbiterija, Rojstvo Jezusovo (»Pisani mojster« okr. 1490)*
Sl. 178. *Senično pri Tržiču, podr. c., južna stena prezbiterija, Oznanjenje pastirjem (»Pisani mojster« okr. 1490)*
Sl. 179. *Senično pri Tržiču, južna stena prezbiterija, dva apostola (»Pisani mojster« okrog 1490)*
Sl. 180. *Gradišče pri Divači, severna stena ladje, Pohod sv. Treh kraljev (delavnica Janeza iz Kastva okrog 1490)*
Sl. 181. *Hrastovlje, severna stena ladje, del slike Treh kraljev s kuharjem in lovskim spremstvom (Janez iz Kastva 1490)*
Sl. 182. *Gradišče pri Divači, severna stena ladje, del lovskega spremstva Treh kraljev (delavnica Janeza iz Kastva okr. 1490)*
Sl. 183. *Stomaž pod Štjakom, podr. c., Neverni Tomaž tiplje rano v Jezusovi desni strani prs (italijansko usmerjen slikar druge polovice XV. stol.)*
Sl. 184. *Jezersko, stara župna c., slavolok. Obešeni Juda (konec XV. stol.)*
Sl. 185. *Jezersko, stara župna c., južna stena prezbiterija, Ecce homo! (konec XV. stol.)*
Sl. 186. *Križna gora nad Staro Loko, južna stena prezbiterija, prizor iz legende sv. Urha (bavarsko karakteriziran slikar 1502)*
Sl. 187. *Križna gora nad Staro Loko, severna stena prezbiterija, prizor iz legende sv. Korbijana (bavarsko karakteriziran slikar 1502)*
Sl. 188. *Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, Pohod in poklonitev Treh kraljev (1504)*
Sl. 189. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, srednji del slike sv. Treh kraljev (1504)*
Sl. 190. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, dvoje spremljevalcev Treh kraljev v razgovoru (1504)*
Sl. 191. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, kuhar in dvorni norec iz spremstva kraljev (1504)*
Sl. 192. *Sv. Primož nad Kamnikom, južna stena ladje, Marijino rojstvo (1504)*
Sl. 193. *Sv. Primož nad Kamnikom, severna stena ladje, Slika nadlog z Marijo zaščitnico s plaščem (1504)*
Sl. 194. *Dolenja vas pri Senožečah, prezbiterij, dva apostola (beneško karakteriziran slikar konca XV. stol.)*
Sl. 195. *Stari trg pri Ložu, župna c., podstrešje, severna stena, del Pogreba M. božje (zač. XVI. stol.)*
Sl. 196. *Stari trg pri Ložu, župna c., podstrešje, severna stena, žalujoči apostol (zač. XVI. stol.)*
Sl. 197. *Ptuj, dominikanski križni hodnih, angel iz Oznanjenja (drugo desetletje XVI. stol.)*

Sl. 198. *Maršiče pri Ortneku, podr. c., prezbiterij, glava svetnice (delavniški krog meštra Tomasa iz Senja, drugo desetletje XVI. stol.)*
Sl. 199. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, prednja stran slavoloka, dva prizora iz legende sv. Janeza Krst. (gorenjska delavnica, tretje desetletje XVI. stol.)*
Sl. 200. *Lanišče pri Ljubljani, podr. c., severna stena ladje, Napad strelcev na ladjo s sv. Uršulo in tovarišicami (tretje desetletje XVI. stol.)*
Sl. 201. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., južna stena ladje, del slike Treh kraljev (1526)*
Sl. 202. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., ostenja oken v prezbiteriju, prednik iz rodovnika Jezusovega (1526)*
Sl. 203. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., ostenje oken v prezbiteriju, prednik iz rodovnika Jezusovega (1526)*
Sl. 204. *Marija Gradec pri Laškem, podr. c., južna stena ladje, Snemanje s križa (1526)*
Sl. 205. *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, pritličje prezbiterija, Pevski zbor in angeli, ki drže zastor (Jernej iz Loke okr. 1530)*
Sl. 206. *Čelovnik pri Zidanem mostu, prezbiterij, slikarija na oboku (okrog 1500)*
Sl. 207. *Svete gore nad Bistrico ob Sotli, kapela sv. Martina, ladja, slikarija na oboku (čelovniškemu soroden slikar začetka XVI. stol.)*
Sl. 208. *Brod v Bohinju, podr. c., južna stena prezbiterija, Mučeništvo sv. Katarine (drugo desetletje XVI. stol.)*
Sl. 209. *Spodnja Besnica, podr. c., obok prezbiterija, angeli s predmeti Kristusovega mučenja (tretji decenij XVI. stol.)*
Sl. 210. *Pristava pri Polhovem Gradcu, podr. c., južna zunanjščina, Sveta Nedelja (tretje desetletje XVI. stol.)*
Sl. 211. *Kališče na Črnivcu nad Kamnikom, podr. c., slavolok, del slike Zadnje sodbe (okr. 1520)*
Sl. 212. *Kališče, podr. c., obok prezbiterija, angel z napisnim trakom (okr. 1520)*
Sl. 213. *Spodnja Slivnica pri Grosuplju, obok prezbiterija, Pokol nedolžnih otrok (tretje desetletje XVI. stol.)*
Sl. 214. *Sv. Urban v Poljanski dolini, severna zunanjščina podr. c., sv: Krištof, slikar prezbiterija cerkve v Volčah pri Poljanah (okr. 1520)*
Sl. 215. *NUK v Ljubljani, iniciala iz bistrškega rokopisa iz leta 1347 (Nicolaus)*
Sl. 216. *Sv. Ožbald nad Škofjo Loko, poslikani prezbiterij (Jernej iz Loke 1534)*
Sl. 217. *Sv. Peter nad Begunjami, podr. c., severna stena ladje, Jezus zasramovan opazuje vrtanje lukenj v križ (Jernej iz Loke okrog 1530)*
Sl. 218. *Vrba, c. sv. Marka, zahodna stena ladje, Herod se poslavlja od Treh kraljev (Jernej iz Loke okr. 1530)*
Sl. 219. *Brod v Bohinju, podr. c., južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (Jernej iz Loke okrog 1530)*
Sl. 220. *Police pri Šentviški gori, podr. c., obok prezbiterija (Jernej iz Loke okr. 1540)*
Sl. 221. *Kravar v Slovenski Benečiji, c. sv. Lucije, obok prezbiterija (Jernej iz Loke okr. 1540)*
Sl. 222. *Vrzdenec pri Horjulu, podr. c., južna zunanjščina prezbiterija, sv. Krištof (tretji decenij XVI stol.)*
Sl. 223. *Nadlesk pri Starem trgu pri Ložu, podr. c., severna stena ladje, Pohod in poklonitev sv. Treh kraljev (meštar Tomas od Senja 1511)*
Sl. 224. *Nadlesk, podr. c., severno pritličje slavoloka, podpis »krovaškega malarja« mojstra Tomaža iz Senja (1511)*
Sl. 225. *Maršiče, podr. c., južna stena ladje, sv. Mihael tehta duše (delavniški krog mojstra Tomaža iz Senja, drugo desetletje XVI. stol.)*
Sl. 226. *Novi Lazi na Kočevskem, prezbiterij podr. c., sv. Peter (okr. 1530; v zadnji vojni uničeno)*
Sl. 227. *Tjeja (S. Pietro di Chiazzacco) v Slovenski Benečiji, prezbiterij podr. c., apostol (sreda XV. stol.)*
Sl. 228. *Kozarišče pri Starem trgu pri Ložu, podr. c., južna stena prezbiterija, dve svetnici (kočevski slikar okr. 1530)*
Sl. 229. *Volče pri Poljanah, podr., južna stena prezbiterija, sv. Jurij v borbi z zmajem (okrog 1520)*
Sl. 230. *Kontovelj nad Trstom, prezbiterij podr. c., obok, cerkveni očetje in simboli evangelistov (krog furlanskega slikarja Gian Paola Thannerja okr. 1520)*
Sl. 231. *Ložice pri Rajhenburgu, c. sv. Ahaca, spremstvo Treh kraljev (okr. 1540)*
Sl. 232. *Ptuj, mestni muzej, praznično lice krilnega oltarja: Smrt M. Božje, sv. Hijeronim, sv. Marko (Konrad Laib okr. 1460), Veronikin potni prt (sodelavec K. Laiba okr. 1460/70)*
Sl. 233. *Ptuj, mestni muzej, delavniško lice krilnega oltarja: Križani med Marijo in Janezom, sv. Miklavž, sv. Bernardin Sienski, Veronikin potni prt (sodelavec K. Laiba okr. 1460/70)*

Sl. 234. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Beg Kancija, Kancijana, Kancijanile in Prota (okrog 1510)*
Sl. 235. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Mučeništvo Kancija in tovarišev (okrog 1510)*
Sl. 236. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Oljska gora (okrog 1510)*
Sl. 237. *Dunaj, Belvedere, Avstrijska galerija, Kranjski oltar, Vstajenje Jezusovo (okrog 1510)*
Sl. 238. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Darovanje Jezusa v templju (zač. XVI. stol.)*
Sl. 239. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Obrezovanje Jezusovo (zač. XVI. stol.)*
Sl. 240. *Budapešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Pokol nedolžnih otrok (zač. XVI. stol.)*
Sl. 241. *Budimpešta, Nar. umetnostni muzej, oltar iz Gornje Lendave, Beg v Egipt (začetek XVI. stol.)*
Sl. 242. *Sv. Miklavž nad Oplotnico pri Čadramu, slika Oljske gore (Wohlgemutov krog 1495)*
Sl. 243. *Sv. Miklavž nad Oplotnico pri Čadramu, slika sv. Barbare (zač. XV. stol.)*
Sl. 244. *Sv. Miklavž nad Oplotnico pri Čadramu, slika sv. Barbare (konec XV. stol.)*
Sl. 245. *Britof ob Idriji, Oznanjenje, poslikani krili oltarja (drugo desetletje XVI. stol.)*
Sl. 246. *Nar. galerija v Ljubljani, oltarno krilo iz Mrzlave vasi, sv. Peter (2. pol. XVI. stol.)*
Sl. 247. *Nar. galerija v Ljubljani, oltarno krilo iz Mrzlave vasi, sv. Jurij 2. pol. XVI. stol.)*
Sl. 248. *Sv. Trije kralji v Slovenskih goricah, romarska c., krilni oltar, Oznanjenje (tretja četrtina XVI. stol.)*
Sl. 249. *Sv. Trije kralji v Slovenskih goricah, krilni oltar, Križanje (tretja četrtina XVI. stol.)*
Sl. 250. *Breg pri Preddvoru, prezbiterij podr. c., slikano okno, Ana samotretja (zač. XV. stol.)*
Sl. 251. *Nar. muzej v Ljubljani, dve sliki na steklu iz cerkve v Gostečem (sr. XV. stol.)*
Sl. 252. *Št. Janž na Muti, patronirano poslikani gotski strop v prezbiteriju cerkve*
Sl. 253. *Sv. Primož nad Kamnikom, c. sv. Petra, patronirano poslikani gotski strop v ladji*
Sl. 254. *Leskovec pri Grosuplju, ladja podr. c., v gotskem izročilu poslikani strop (1633)*
Sl. 255. *Dol pri Sori, ostanki gotskega poslikanega stropa.*
Sl. 256. *Malgern na Kočevskem, v gotski tradiciji patronirano poslikani strop v ladji in ograja kora (v zadnji vojni uničeno)*
Sl. 257. *Breg pri Preddvoru, podr. c., obok prezbiterija*
Sl. 258. *NUK, rokopis iz Bistre iz l. 1347, iluminirana stran s kanonskimi tablami (Nicolaus)*
Sl. 259. *NUK, rokopis iz Bistre iz l. 1347, donatorska upodobitev priorja Hermana (Nicolaus)*
Sl. 260. *NUK, iniciala iz stiškega rokopisa Libri moralium (druga polovica XII. stol.)*
Sl. 261. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, kranjski rokopis iz l. 1410, iniciala S z Jobovo zgodbo (Heinrich Aurhaym)*
Sl. 262. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, iniciala iz kranjskega rokopisa iz l. 1410 z grbom župnika Kolomana von Mansverd*
Sl. 263. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, kranjski rokopis iz l. 1410, iniciala R*
Sl. 264. *Nadškof. arhiv v Ljubljani, kranjski rokopis iz l. 1410, iniciala B s prizori iz Jobovih zgodb*
Sl. 265. *Žiče, žup. c., južna zunanjščina, sv. Krištof (prva pol. XIV: stol:)*
Sl. 266. *Nadškofijski arhiv v Ljubljani, kranjski antifonar iz l. 1491, začetna stran*
Sl. 267. *Podpeč pri Gabrovki, podr. c., sev. stena ladje, napis iz l. 1539*
Sl. 268. *Podpeč pri Gabrovki, podr. c., severna stena ladje, donatorska podoba iz k. XIV. stol. preslikana l. 1539*

IZVIR SLIK

Večina tu objavljenih slik je izvršena po fotografijah avtorja te knjige. Negativi so ohranjeni v fototeki Rep. Zavoda za varstvo spomenikov v Ljubljani. Druge predloge pa so prispevali tile zavodi in zasebniki:

Rep. Zavod za varstvo spomenikov v Ljubljani št. 2, 3, 4, 13, 16, 17, 33, 35, 36, 50, 54, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 75, 76, 89, 96, 97, 98, 104, 105, 106, 122, 123, 124, 137, 161, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 208, 210, 211, 212, 213, 218, 219, 223, 224, 228, 252, 265, 267, 268

Konservatorski zavod Kranj št. 99, 100, 101, 103

Konservatorski zavod Celje št. 202, 203

Narodna galerija v Ljubljani št. 17, 19, 34, 43, 46, 47, 48, 49, 172, 174

Sekcija za zgodovino umetnosti SAZU št. 10, 32, 70, 71, 72, 73, 145, 146, 147, 171, 220, 221, 231, 245

NUK št. 258, 259

Gregor Cevc št. 8, 9, 9 a

Dr. Walter Frodl št. 38

Dr. Branko Fučić št. 156, 157, 158, 159, 160

Dr. G. Marchetti št. 135, 136, 138, 227

Dr. France Mesesnel št. 238, 239, 240, 241

VSEBINA

Stran

Predgovor k prvi izdaji 5

Predgovor k drugi izdaji 7

Slikarstvo v Sloveniji od XII. do srede XVI. stol.

Splošni oris 9

I. *Stensko slikarstvo* 13
- Ikonografski program 24
- Kranjski prezbiterij 38
- Pomembnost ikonografske tematike 50
- Ikonologija slovenske poslikane podružnice 100
- Kulturno zemljepisna opredelitev 112
- Opredelitev stila in razvojnih stopenj 131
- Vloga umetniških osebnosti 149
- Janez Akvila iz Radgone 157
- Janez Ljubljanski 175
- Slikar Bolfgangus 191
- Vincenc iz Kastva 195
- Andrej, slikar iz Ottinga 211
- Slikar Jernej iz Loke 223
- Meštar Tomas od Senja 233
- Slikar Janez iz Kastva 237
- Slikar Janez iz Brunecka 243

II. *Tabelno (oltarno) slikarstvo* 247
- Ptujski oltar Konrada Laiba 251
- Slika Oljske gore pri Sv. Miklavžu nad Čadramom 263
- Kranjski oltar 273
- Oltar v ljubljanski stolnici 279
- Krilni oltar iz Gornje Lendave (Grad) 281
- Krilni oltar iz Sela v Prekmurju 287
- Oltar v Britofu ob Idriji 289
- Krilni oltar v cerkvi sv. Treh kraljev v Slov. goricah 290

III. *Enciklopedično in profano slikarstvo* 293

IV. *Na poti k portretu* 303

V. *Iluminirani rokopisi* 329

VI. *Vitraži (slikana okna)* 339

Sklepna beseda 343

Pregled glavne literature 345

Kazalo krajev 347

Kazalo umetnikov 351

Kazalo slik 353

Izvir slik 361

Francè Stele

SLIKARSTVO V SLOVENIJI OD 12. DO SREDE 16. STOLETJA

Oprema
Tone Bitenc

Izdala in založila
Slovenska matica
Predstojnik
Francè Koblar

Natisnila in vezala
Tiskarna »Jože Moškrič«
v Ljubljani
1969

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
00000022426