

Hrastovlje: Na stičišču istrske arhitekture, burje in mrtvaškega plesa

Kadar človek "zaide" na Kras, je vse tako drugače: prostor, čas, vonj po burji, občutek do življenja; vse je tako brezčasno, polno skrivnosti in nekakšne nerazložljive drugačnosti. Z enim samim pogledom je od tukaj moč objeti del tistega čudovitega sveta, na katerem si evropski Jug in Sever podajata roke, kot le malokje drugod v Evropi. In prav tu nekje se Kras z Bregom strmo prevesi v flišnato dolino Rižane, kjer v zgornjem delu leži burnemu življenju še kar precej odmaknjena istrska vasica – Hrastovlje.

Nenavaden oziroma drugačen geografski položaj, pa tudi od njega odvisno dogajanje, sta zagotovo odločala pri oblikovanju umetnostne podobe naše dežele nasploh. Politično odprta, zlasti proti Srednji Evropi, je Slovenija dobivala, posebno od severozahoda in od severa poglobitve umetnostne pobude, ki se jim je sprva podrejela, nato pa jih prirejene za lastne potrebe polagoma preoblikovala in jih sprejemala za svoje. Le dva skrajna dela slovenskega ozemlja, tisti ob morju ter oni, ki se odpira v Panonijo, sta vzporedno s svojo zgodovino, včasih pa tudi v umetnosti, hodila bolj samosvoja pota.

Prvi je v tem pogledu še posebej zanimiv, saj se na tem geografskem delu Slovenija stika z umetnostno izredno bogatim sosedstvom: na eni strani je Istra s svojo prastaro kulturno tradicijo, ki ni nikoli povsem zamrla, na drugi pa Furlanija z Beneško Slovenijo, ki sta vedno

znova spremljali pobude za svoje likovno življenje iz italjskih umetnostnih središč. Tema dvema pa se v Primorju pridružuje še tretja sestavina, ki prinaša s seboj vplive tudi s severa, torej iz alpske srednje Evrope, bodisi naravnost ali pa po posredovanju celinske Slovenije. S temi dejstvi lahko upravičeno rečemo, da je bilo v srednjem veku slovensko Primorje eno najzanimivejših umetnostnih vozlišč.

Hrastovlje – hiše v tem gručastem naselju so izrazito mediteranskega oziroma kraškega tipa, z mnogimi značilnimi portali, oboki ter z drugimi arhitekturnimi elementi iz apnenca. Ime naselja naj bi izhajalo iz oglarskih dejavnosti takratnih prebivalcev (iz korena besede "hrast-ogljje") ali pa po italijanskem poimenovanju romarske poti, *Via del Cristo*, iz katere naj bi se razvila beseda *Cristovia*, nato *Hrastovia* in nazadnje Hrastovlje.



Obzidje z zvonikom

Hrastoveljska (hrastovska) cerkev stoji na nizki skalni vzpetini nad vasjo in je obdana s tako visokim tabornim zidom, da moli iz njega le zvonik s strmo piramidno streho. Samo obzidje je visoko okrog osem metrov, njegovi vrhovi pa so tu in tam rahlo načeti od preteklosti. V diagonali sta na vogalih dozidana še okrogla stolpa, in sicer tako, da je eden tik ob edinem vhodu v obzidju iz vaše strani, drugi pa v severozahodnem kotu. Zidovi pa so prav tako opremljeni s strelnimi linami.

Iz obdelanih lapornatih kosov, v lepih klesanih črkah rimske kapitale, ki poteka v dveh vrstah po celotnem polkrožnem obodu vhodne odprtine, krasi portal sledeč latinski pozdrav:

*"CASTRUM HOC CRISTOVIAE RUSQ.
IPSUM ADIACENS CUM JURISDICTIONE
REDDITIBUS ET PRIVILEGIIS SUIS LEANDER
ZAROTUS AR. ET MEDICINE DOCTOR A
FAMILIA NEAUSER NOBILI GERMANICA
EMIT MDLXXXI".¹*

Napis torej pove, da se utrjeno cerkveno obzidje imenuje "castrum", to je trdnjava, utrdba ali grad in tako ga še danes imenujejo domačini. Ker pa je obzidje dajalo prebivalstvu zavetje le občasno in utrdba ni bila bivališče gospodarja, ne gre torej za grad, ampak je za njo edina pravilna oznaka tabor. Le-te pa poznamo tudi drugod po Sloveniji. Z njimi so si namreč ljudje utrjevali vaše cerkve, ko se je tem krajem približevala turška

vojska. Tudi Hrastovljam ni bilo prizanešeno, saj so že leta 1469 Turki prvič pustošili na tem področju in hrastovski tabor je po navedbah prvi prestrezal in odbijal napade s kranjske strani proti obali.

Sredi obzidja stoji cerkev, ki pa je več stoletij starejša od njega. A še sedaj, ko je obzidje nižje kot nekoč, se vsa stavba skriva za njim in se hkrati dviguje iznad obzidja; prav tako tudi zvonik s polkrožnimi linami ter z zidano piramidasto streho in z dvojnim kovanim križem na vrhu. Posebnost v gradnji je tudi ta, da je tako obzidje kot tudi cerkev pozidana kar na živi skali in njene stene skoraj nikjer nimajo globokih temeljev, saj so postavljene kar na večjih kamnih, ki segajo iz ploskve zidu, kar je še posebej vidno na severni strani. Zunanjščina cerkve prav tako ni bila nikoli v celoti ometana, je pa to tudi ena od primorskih značilnosti, kjer je naravni kamen že od nekdaj najbolj rabljeno stavbno gradivo. Cerkvena streha je prekrita, tako kot ob njenem nastanku (vmes so bile še spremembe), z debelimi, lomljenimi kamnitimi ploščami, ki jim pravimo skrili ali "prastreha mediteranskih dežel".

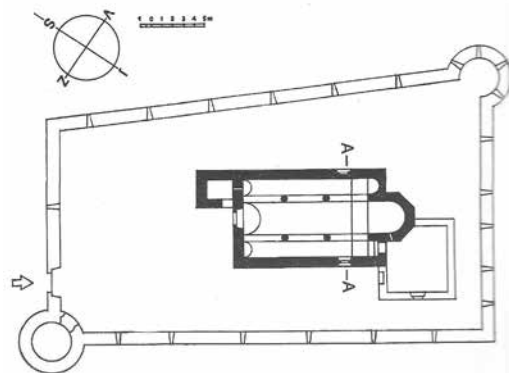
Svetlobni viri v samem sakralnem prostoru so zelo skromni, saj svetloba vstopa le skozi neznatno okence v srednji apsi, potem skozi edino večje okno v južni ladijski steni ter oculus v zahodni fasadi.

Sedanji portal cerkve je bil narejen leta 1776 in je zamenjal prvotno vhodno odprtino, katere sled se znotraj še vedno pozna. Ta je takrat segala prav do zvonika in je bila zelo podobna vhodu, ki še sedaj vodi pod zvonik, le da je bila višja od njega. Bogatejšega portala si tukaj skorajda ne bi mogli zamisliti. Na tistem delu cerkvene stene, desno od vhoda, so v času gotike *al fresco* naslikali velikega sv. Krištofa, ki nese čez vodo malega Jezusa. V srednjem veku je namreč sv. Krištof opravljal poslanstvo priprošnjika, da tisti dan ne bo umrl nenadne smrti nihče, kdor bo zjutraj pobožno pogledal njegovo podobo, naslikano na cerkvenem zidu. Sčasoma je freska zbledela, a z motiviko sv. Krištofa se še

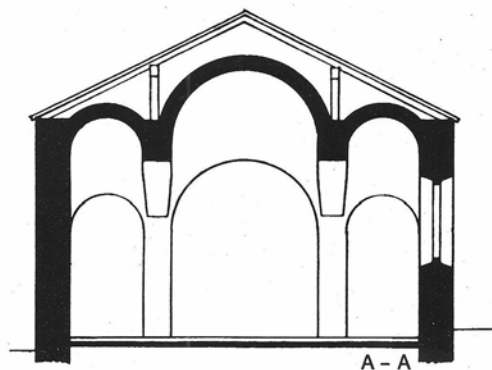
danes srečujemo na mnogih drugih slovenskih cerkvah.

Vstop v cerkev je prav tako kot pa prihod na Kras in potem še na sam hrastovski tabor nekaj povsem samosvojega. Edinstvenega! Čeprav naš pogled sprva osvojijo le freske, je prav tako potrebno izpostaviti notranjo arhitekturo, saj vsa oprema in konstrukcija spomenika nastopata pod enotnim izrazom "celostna umetnina". Notranjščina cerkve je v primerjavi z njeno skromno zunanjščino, še posebej za ljubitelje srednjeveške umetnosti, pravo odkritje, pa četudi ne bi bila poslikana. Gre namreč za nekoliko "drugačno" romansko stavbo.

V vzdolžni meri se razvija prostor, ki je z dvema paroma okroglih zidanih stebrov razdeljen v tri ladje, katerih stranski dve sta za polovico ožji od srednje. Tako je v razmerjih 1:2:1 zasnovan tloris, ki je v tej situaciji značilen za romanske stavbe; tudi za tiste vélike primerke romanskega stavbarstva v Zahodni Evropi. Med zidanimi stebri, ki so precej nepravilno oblikovani, pri tleh nekoliko širši, zgoraj pa brez kapitelov prehajajo v steno, se v vzdolžni smeri razpenjajo polkrožni loki, ki se brez poudarjenega vmesnega člena naslanjajo zadaj na zahodno steno, spredaj pa na oba zidova, ki med seboj delita apside. Nad temi loki se bočijo vzdolžni banjasti oboki polkrožnega prereza, ki pokrivajo vsako od treh ladij. Zaradi različnih ladijskih širin sta banjasta oboka v stranskih ladjah nižja od banjastega oboka v glavni ladji, saj ima njen lok v primerjavi s stranskima dvema dvojen premer. S tem je doseženo tudi v prostoru in ne le v talni ploskvi podrejanje stranskih dveh ladij srednji, glavni ladji; to pa se prav tako ponovi v odnosu z absidami. Vsaka od treh ladij je na vzhodu zaključena z apsidalno nišo, s tem da sta stranski dve tako plitvi, da se skrivata v debelini stene in na zunanjščini sploh ne izstopata. Srednja apside pa je razmeroma globoka in kot obe stranski nad polkrožnim zaključkom polkupalasto obokana. Prav zaradi te globine pa njena apside sega iz globine cerkve. Njena posebnost je tudi v



Tloris cerkve



Prečni prerez cerkve

tem, da je v prostoru polkrožna, na zunanji strani pa zaključena s petimi stranicami osmerokotnika.

Dejstva kažejo na to, da je hrastovska bazilika po svoji notranji konstrukciji edinstvena. Slogovno je sicer opredeljena kot romanska, vendar je v našem ohranjenem gradivu iz tega obdobja nenavaden primer. Če so na primer vse druge triladijske romanske stavbe pri nas prave bazilike, to se pravi, da je bila njihova srednja ladja bistveno višja od stranskih dveh, da se je njihovo svetlobno nadstropje dvigalo nad pultnima strehama stranskih ladij, potem bi hrastovsko lahko kvečjemu označili kot psevdobaziliko, saj je njena ladja le malce



Pogled na glavno apsidno

višja od stranskih dveh, manjka pa ji bistvena bazilikalna značilnost – svetlobno nadstropje nad glavno ladjo. Še bolj pa bi se približali njeni opredelitvi, če bi jo označili za *višinsko stopnjevano cerkev*, kar nam bolje pove nemški izraz "*Staffelkirche*". Takšne cerkve pa so sicer pri nas začele nastajati šele v času gotike.

Posebnost v hrastovski cerkvi pomenijo tudi neprekinjeni vzdolžni banjasti oboki, ki pokrivajo vse tri ladje in ki prehajajo v stranske in arkadne stene povsem neopazno ter brez slehernega poudarka. Oboki so bili tedaj naši romanski arhitekturi na splošno še tuji in so se omejevali le na oltarne prostore, medtem ko je bil ostali, ladijski del prekrit kar z ravnimi lesenimi stropi ali pa je imel celo vidna odprta ostrešja.

Tako zasnovana cerkvena prostornina je za naše razmere v srednjeveški arhitekturi povsem posebna in je ne srečamo nikjer drugod v Sloveniji. Svoja izhodišča ima torej v zgodnjem srednjem veku in vzorec v prvem krščanskem stavbarstvu. Tako lahko hrastovsko cerkev z vsemi njenimi posebnostmi označimo za romansko stavbo *istrskega tipa* ter postavimo njen nastanek nekam v visoki srednji vek 12. ali 13. stoletja, vsekakor pa še v čas, preden se je tudi v tem kulturnem prostoru začela uveljavljati gotika.

Predvideva se, da je bila cerkev vse do 15. stoletja neposlikana in da so bile na razmeroma slabo zglaženem apnenem ometu

potegnjene le opečnato rdeče črte, v obliki nekakšne mreže pravokotnikov ali pa v smislu skope linearne dekoracije, ki je bila v tem obdobju značilna za cerkve v naši deželi. Svojo potezo, a ne bistveno, je tukaj prav tako naredilo obdobje baroka, vendar ga tokrat ne bom posebej izpostavljala.

Ko je leta 1949 kipar Jože Pohlep pod mnogimi beleži odkril *stensko poslikavo*, se je pričelo za ta spomenik, ki dotlej sicer nikoli ni bil v ospredju, novo obdobje. Zanj se je namreč zavzela spomeniška služba, Zavod za spomeniško varstvo LRS se je lotil odkrivanja fresk in urejanja notranjščine, zunanjščine ter tabornega obzidja, kar pa je trajalo dolgo vrsto let.

Istrsko stensko slikarstvo se je sicer nekako do sredine 15. stoletja razvijalo pod posrednimi ali neposrednimi vplivi italijanskega zahoda (Benetke, Padova), saj na pomembnejše primerke predromanskega in romanskega slikarstva lahko naletimo le v hrvaškem delu Istre. Medtem ko je beneški obalni pas polotoka z mesti še naprej gojil tesne povezave z zahodom, se je v kontinentalnem delu, po sredini 15. stoletja pojavila dejavnost domačih slikarskih delavnic, s severnjaško slogovno usmeritvijo.

Tukaj v Hrastovljah pa je bil gotski slikar postavljen pred dokaj "drugačno" nalogo kot ostali slikarji v tem času, saj se je lotil poslikave prostornine, ki je nastala že nekaj stoletij prej in zato te arhitekture gotovo ni več tako dojemal in razumel, kot pa gradnjo svojega časa. Prav zato se jo moral danemu prostoru zelo prilagoditi.

V glavni apsidi oziroma v oltarnem prostoru je slikar upodobil tisto, kar pomeni izhodišče in vrh idejnega sveta vsega njegovega dela. Vso obočno ploskev zavzema z barvastim pasom obrobljeno polje, v katerem je v mavričnem okviru značilne mandeljnaste oblike naslikana skupina sv. *Trojice*, oziroma v srednjeveški ikonografski skupini t. i. "*Prestol milosti*" (lat. *Sedes Sapientiae*): gre za motiv Boga Očeta, ki sedi na prestolu, pred seboj drži križ z mrtvim Kristusom, med njunima

glavama pa plava sv. Duh, v obliki belega goloba. Izza te skupine se v barvah širijo žarki, ki sijejo na vse strani.

Ves srednji pas, to je večino stene v glavni apsidi, zavzema vrsta stoječih *apostolov*, postavljenih v polkrožne loke naslikane stebriščne arhitekture. Posamezni apostoli, katerih imena so izpisana z belimi črkami na sivem traku nad to kulisno arhitekturo, stojijo bosonogi deloma frontalno, nekateri pa nekoliko zasukani na zelenem pasu, ki pomeni zemljo, pred gladkimi, modrikastimi ozadji. Njihova oblačila slikar dokaj vidno spreminja: nekatera so očitno gladka, druga spet bolj patronirana. Vsi apostoli so opremljeni s svojimi značilnimi atributi, nekateri pa držijo v rokah tudi knjige.

V severni oziroma v levi stranski apsidi, ki je v spodnjem delu, zaradi nekdanje oltarne menze v njej ostala neposlikana, je nad patroniranim zeleno-rdečim trakom upodobljena skupina sedečih ter stoječih oseb. Srednje tri sedijo v bogatih oblačilih na veliki leseni in gotsko oblikovani klopi frontalno pred nami, v rokah pa držijo različne posode, kot so na primer bogati izdelki sočasne likovne obrti. Krone, ki jih imajo na glavah, razodevajo njihovo dostojanstvo in nobenega dvoma ni, da gre kljub temu, da takšnega prikaza nismo vajeni, za sv. *Tri kralje*. Ob njih sta upodobljena še sveta zdravnik *Kozma* in *Damijan*, s posodami za pripravljanje zdravil, preostali del pa izpolnjuje živahni vihrajoči napisni trak z imeni upodobljenecv. V načinu, kako so sv. *Trije kralji* upodobljeni, nas preseneča to, da jih vidimo pred seboj sedeče ter naslikane kot oltarne patrone in ne v prizoru njihovega potovanja v bogatem spremstvu, ko se na koncu poklonijo *Novorojencu* in mu izročijo darila. Posebnost je še ta, da *kralj Gašper* ni naslikan kot zamorec, čeprav so takšnega upodabljali že dosti prej. S temi izjemami namreč velja, da so celo v evropskem merilu tako upodobljeni *Trije kralji* v Hrastovljah prava izjema.

V južni stranski apsidi so upodobljeni trije svetniki: sv. *Rok* in sv. *Boštjan*, torej dva



Apostoli v glavni apsidi

priprošnjika proti kužnim boleznim, ter sv. *Fabijan*, priprošnjik proti "črni smrti".

Nad srednjo apsido je prizor *Marijinega kronanja*. Na dolgi skrinji sedi v beli plašč ogrnjena Marija, ob njej pa ji Oče in Sin v rdečih plaščih polagata vsak s svoje strani krono na glavo. Ob tem ikonografskem dogodku prav tako sodelujejo sv. Duh, v vlogi belega goloba, štirje angeli, ki razprostirajo zeleno zaveso, ter angeli muzikanti, ki z glasbili poudarjajo slovesnost upodobljenega dogajanja. Prizor *Oznanjenja*, ki je ob tem prav tako upodobljen, so sicer v srednjeveških cerkvah najraje slikali na slavlolikih, v tem primeru pa, kjer zaradi arhitektonske zasnove ni samostojno izoblikovanega slavoloka, je *Oznanjenje* prikazano na čelnih poljih nad obema stranskima apsidama. Ta dva arhitekturna elementa vsaj na vpogled opravljata funkcijo slavoloka.

Na sprednjih straneh obeh delilnih sten, med apsidami, je na levi strani naslikan stoječ sv. *Lovrenc* z orodjem mučeništva, na desni pa sv. *Štefan*. Posebno pozornost pa pritegneta upodobitvi pod omenjenima svetnikoma; na levi in desni strani so namreč naslikane jedi v stilu *tihožitja*, ki zapolnjujejo manj oblikovani del stene tik pri tleh, in prav to je še toliko bolj zanimivo, ker dokazuje, da je slikar že samostojno prisluhnil sočasnemu slikarskemu dogajanju v drugih evropskih deželah. V teh se je že začel prebujati realizem in tukaj je lahko *tihožitje* kot del *nature morte* dobilo svoje mesto in so ga kot zelo priljubljen



Mrtvaški ples

motiv začeli upodabljati celo največji slikarji. Ti dve hrastovski tihožitji pa naj bi imeli na tako vidnem mestu tudi poučen pomen, saj ju je treba gledati kot "plodove zemlje in dela človeških rok", kot jih sicer označujejo liturgična besedila.

Če od predstavitve oltarnih ter z njimi povezanih delov cerkve preidemo v njen ladijski prostor, ki je neprimerno obsežnejši, saj lahko vidimo, da je slikar zelo izpovedno predstavil tako del Stare kot Nove zaveze. V tem delu so vse stene ter vsi oboki poslikani. Da bi bila barvna ubranost tonov še popolnejša, je ustvarjalec v opečnato rdečem tonu pobarval tudi stebre ter jim zaradi manjkajočih kapitelov slednje tudi naslikal. Ti se od trupa razlikujejo zlasti po sivi barvi, ki ponazarja kamen; kamnoseško oziroma kiparsko delo pa je nadomestil z naslikano motiviko, ki je prevzeta iz gotskega rastlinskega ornamentalnega sveta. Vse arhivolte so na spodnji strani enako poslikane z marmorirano okroglo palico, ovito z zelenim trakom, ki je navidežno vložena v žlebasto izdolbeno ostenje lokov.

V ladijskem prostoru najdemo, prav tako kot v apsidah, veliko valjasto ploskev oboka, ki ga je slikar po dolžini razdelil na dvanajst enakih pravokotnih polj, v katerih je upodobil prizore iz *Geneze*. Zanimivo pri *Genezi* je, da se je slikar naslonil na grafični cikel nizozemskega bakroreznca, t. i. *Mojstra z napisnimi svitki (trakovi)*, ki je takšno zasilno ime dobil, ker je svoje stvaritve rad opremljal s svitki. Ker so iz bakrorezne serije ohranjeni le trije listi, dajejo hrastovske freske možnost rekonstrukcije

izgubljenega bakroreznega cikla. Avtor je na freskah prav tako upodobil življenje prvih staršev, izvirni greh ter šest delovnih dni, kot jih v zvezi z nastankom sveta opisujejo Mojzesove knjige. V vsakem prizoru slednjih se pojavlja stoječa postava Boga Očeta, ki zgolj z izgovorjeno besedo opravlja svoj stvariteljski posel; nedelja, kot dan počitka, pa je prikazana na zahodni steni, ob okroglem okencu.

Na drugi strani si sledijo prizori iz življenja Adama in Eve, prvi greh in plačilo zanj – izgon iz raja in trdo delo, ki pa ga je slikar postavil kar v istrsko okolje, s tem ko je naslikal preprosto hišo z značilno opremo ter Adama pred njo, ki s težavo obdeluje skopo zemljo. Prav tako Eva poleg materinskih obveznosti opravlja še nekatera domača dela. Ta prizor je zelo zgovoren, saj hkrati dobro ilustrira življenje preprostega srednjeveškega človeka v njegovem domačem okolju. Pod temi prizori so v trikotnih poljih nad arkadami naslikani preroki, ki so bili nekoč opremljeni z napisi; nad naslikanimi kapiteli stebrov pa so še posamezne svetnice. Po obokih, v obeh stranskih ladjah, so v krogih razporejeni meseci, označeni s personifikacijami, ki opravljajo različna, letnemu času primerna dela.

Tretji veliki cikel prizorov, poleg *Geneze* in upodobitve mesecev, je posvečen Kristusovemu trpljenju, oziroma pasijonu. Slednji se začneja v severni ladji na zahodni steni ter nadaljuje v južni, kjer pokriva ves zgornji pas po vsej njeni dolžini. Tako obsega petnajst prizorov, vse od Kristusovega slovesnega vhoda v Jeruzalem pa do Vnebohoda. Pod pasijonskimi prizori, prav tako v južni ladji, pa je naslikan *Mrtvaški ples*, ki vzbuja prav posebno pozornost. Omenjenemu ikonografskemu motivu se želim posvetiti nekoliko natančneje, saj je v tem času in prostoru prava posebnost.

Prizorišče dogajanja je označeno le z ozkim pasom rjavih tal, pod sivo-modrim nevtralnim ozadjem. Po prednjem robu se pomika, od leve proti desni, nenavaden spreved, v kotu na desni strani pa sedi na prestolu smrt, upodobljena kot skelet z režečimi se usti. Z levico se opira na prestol, z desnico pa



Del freske Mrtvaški ples

drži veliki list v obliki knjige, na katerem so zapisana neusmiljena imena. Pred strogim zakonikom je izkopan grob, označen z ležečim križem, ob njem pa je grobar pravkar odložil motiko in lopato. Vse je torej pripravljeno za sprejem. Vsa karavana je urejena po parih, v katerih prijazen okostnjak vsakokrat spremlja po enega zastopnika različnih stanov proti grobu. Pri tem dogodku ni nobene izjeme. Proti grobu gredo vsi, od papeža, ki ga je doletela posebna čast, da zasede sveže izkopani grob, pa do berača z odrezano nogo ter molekom.

Mrtvaški ples sicer sodi med najbolj redke teme v srednjeveškem stenskem slikarstvu. Njegov izvor in natančen pomen še vedno nista povsem pojasnjena. Vsekakor je njegovo miselno izhodišče smrt, ki je edina in za vse enako pravična in se ji nihče ne more izogniti. Vendar pa se še vedno strokovnjaki za ikonografijo sprašujejo, kako se je v srednjem veku, ko je bila verska misel tako zelo živa, zgodilo, da so smrt zavrteli v plesu ter to groteskno sožitje uporabili celo v versko spodbudne namene, čemur so prvenstveno služile slikarije z drugačnim sporočilom. Razlage so dokaj različne; eno od možnih izhodišč je legenda o srečanju treh mladih

ljudi s tremi mrtveci, ki so živim povedali slednje: "*Kar ste vi, smo bili mi; kar smo mi, to boste vi*"! Lahko pa seveda plesna sestavina tudi odpade, tako da imamo pred seboj le sprevod obotavljajočih se zemljanov, ki jih smrt priganja k hoji proti grobu, kot je hrastovski primer. Francozi spet razlagajo nastanek te teme z neko dramatizirano legendo, ki so jo v srednjem veku pogosto uprizarjali kot igro. Francoska in italijanska oznaka za *Mrtvaški ples* – *Danse macabre* ali *Danza macabra* – pa bi morda lahko kazala na to, da gre za povezavo z *Makarijevo* (Juda Makabejec) vizijo, ki so jo širili srednjeveški pridigarji. Domnevna je namreč, da je imelo pridigarstvo velik vpliv pri tej slikarski uresničitvi, saj stoji na čelu takšnih plesov postava, ki jo napisi označujejo za pridigarja. V nekaterih angleških primerih je ta upodobitev imenovana "*Machabree*", kar pa spet kaže na francosko in italijansko poimenovanje *Mrtvaškega plesa*.²

Mrtvaški ples se kot ikonografska tema pojavi sicer šele v 15. stoletju ter v naslednjem stoletju spet zamre. Nekateri raziskovalci njegovega pojava (*Künstle*) so trdili, da ni bil nikoli vključen v redno temo slikarskega okrasa cerkva, ki je nepismenim ljudem, kot "*sveto pismo ubogih*", nadomeščal knjige, in da



Del Kristusovega pasijona in Mrtvaški ples



Sveti Trije kralji s Kozmo in Damjanom

se nikoli ni pojavljal v cerkvenih notranjščinah, temveč le na pokopaliških zidovih in na kostnicah ali karnerjih. Že hrastovski primer pa to trditev spodbija in vnaša v problematiko povsem nove momente.

Najbolj znani *Mrtvaški ples* je med evropski umetniki ustvaril leta 1538 nemški slikar, Hans Holbein ml. Pri nas pa je dobil močan odmev v knjižnici *Theatrum mortis humanae*, ki jo je leta 1682 izdal J. V. Valvazor, 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.³

Dvomljivo je še vedno vprašanje, od kod je avtor hrastovskega *Mrtvaškega plesa* dobil pobudo za tako "nenavadno" uprizoritev. V poštev bi lahko prišle morebitne grafične predloge, ki so bile ta čas zelo razširjene, a le v neposrednem in v splošnem ikonografskem pogledu. Ni pa znano, od kod je priromala idejna osnova omenjenega motiva, saj jih drugod v Sloveniji, ki je zelo bogata s srednjeveškimi freskami, pogrešamo. Nedvomno pa pomembno mesto ravno ob tem delu zavzema slikar sam. V samem podpisu je kot mojster omenjen Janez (Ivan) iz Kastva ("*magister Johannes de Kastua*"); to je iz starega mesta severozahodno od Reke. Kastav leži blizu morja, na osamljeni višini, s katere je bilo v srednjem veku moč nadzirati trgovske poti, ki so iz Trsta ter s kranjskega vodile proti reškemu pristanišču. V Kastvu je v 15. stoletju delovala kvalitetna slikarska delavnica, kot središče istrske lokalne slikarske šole, ki se je uveljavila tako v hrvaški, kot v slovenski Istri, njen vpliv pa je segal vse do Gorenjske. Iz omenjene delavnice, ki sta jo morda celo vodila, sta izšla dva po imenu znana slikarja: *beramski Vincenc*⁴ in *hrastovski Janez*. Omenjen pa je še tretji, anonimni slikar, ki pa je po načinu svojega slikanja imenovan za "*Pisanega ali Šarenega mojstra*"⁵. Očitno pa je, da zavzema prav *Janez iz Kastva*, ki ga leta 1490 določno omenja dokumentirani napis v Hrastovljah, v istrski lokalni šoli najvidnejše mesto.

Njegov "sopotnik" Vincenc, ki je leta 1474 poslikal *Marijino cerkev* v Bermu, v osrednji Istri, je edini, ki bi domnevno lahko neposredno vplival na Janezovo ustvarjanje. Njuno delo, kolikor ju do sedaj poznamo iz Berma in iz Hrastovelj, je namreč tesno povezano med seboj, ne samo z enakimi ikonografskimi temami (*Mrtvaški ples* in *Pohod sv. Treh kraljev z bogastvom žanrskih prizorov*), ampak s celotnim slogovnim značajem, ki je označen kot istrska različica poznogotskega stenskega slikarstva poljudnejše smeri.

Kadar obravnavamo določen kiparski ali slikarski spomenik, se ob splošnih podatkih ter ikonografiji prav tako posvetimo podrobnostim, ki so značilne za določen umetnostnozgodovinski slog. In kot na številnih protagonistih iz ostalih obdobj, nas tudi na hrastovskih freskah pritegnejo figure, njihova oblačila, gubanje le-teh, kolorit, ozadje, perspektiva in še marsikaj. Pri teh upodobljencih, katerih oblačila so bogato drapirana, včasih celo patronirana, lahko opazimo, da je slikar ponekod oblačila namerno in dekorativno oblikoval ter razložil po tleh (*npr. pri angelu pri Oznanjenju, pri sedeči Evi v prizoru dela...*). Prav ta značilnost kaže na sočasno razširjene grafične predloge, ki so bile slikarju za vzgled. Tukaj ponovno omenjam *Mojstra z napisnimi trakovi*, ki je izvršil celo vrsto napisnih trakov, po katerih se je "naš" slikar navdihoval: predvsem prazni prostori med figuralnimi kompozicijami s trakovi, ki vihrajo v zraku in se med seboj prepletajo, na njih pa so zapisana njihova imena ali pa pojasnjujejo prikazani dogodek. Naslednja značilnost, prevzeta od nizozemskega bakrorezca, je tudi ta, da je poleg trakov pri upodobljencih naslikal še zanj značilne t.i. *cevaste gube* na oblačilih (*npr. pri Štefanovi albi* na delilni steni ob srednji apsidi).

Pri datiranju fresk igra pomembno vlogo tudi barvna lestvica, ki jo je slikar uporabljal, da je dosegel takšno barvno ubranost ter nasičenost prostora. Od barv prevladujejo bela, rumena, zelena, modrikasta, rdeča, vijolična in črna. Vijoličasto barvo je slikar ustvaril iz mešanice rdeče in črne, nekatere zelene odtenke pa z mešanjem rumenega okra in črne barve, s tem da je moral vsakič primešati tudi apno, ki je imelo vlogo veziva. Splošni barvni vtis celote je topel in se še najbolj približuje rahlo vijoličnemu tonu.

Kar se tiče prostora, v katerem nastopajo protagonisti, lahko vidimo, da v tem primeru o realizmu še ne moremo govoriti, saj se nastopajoči gibljejo v nekakšnem brezprostorju (*npr. apostoli in Mrtvaški ples*), kjer je prizorišče nakazano le s pasom tal ter



Prestol milosti



Del poslikave

z nevtralnimi ozadjem. Le ponekod, kjer gre za zaprte prostore (*Bičanje*), je prostornina bolj togo tridimenzionalna, medtem ko je pri *Pohodu sv. Treh kraljev* v ozadju upodobljena že celo krajina z mesti in gradovi. V prizorih iz *Geneze* pa je bil umetnik že precej giottovsko razporejen, saj jo je nakazoval v zelo stilizirani obliki. Dvojnost umetnikovega starega in novega razmerja do sveta je dokaj živa, odvisna pa je nedvomno tudi od predlog, ki jih je uporabljal.



Tihožitje z vrčem



Upodobitev meseca novembra

Pa še nekaj besed o upodobljencih. Slikarjeve osebe so sloke, obrazi in goli deli teles so oblo zmodelirani. Zgolj pri nekaterih mladih golobradih obrazih apostolov so značilne obline. Ti obrazi se med seboj sicer razlikujejo in so že precej individualizirani, vendar še kljub temu pred nami niso zaživel v vseh svojih portretnih značilnostih, saj so še precej idealizirani. Prav to pa je hkrati značilno za določeno slikarsko stopnjo v srednjeveškem slikarstvu.

Pod sliko sv. Treh kraljev na severni stranski steni poteka nad patronirano borduro dolg napis, ki je med številnimi v cerkvi, ki se večinoma nanašajo na upodobljene prizore, zgodovinsko najbolj pričevalen, saj govori o času nastanka teh fresk, o njihovem naročniku ter o samem slikarju. Izpisan je najprej v glagolici, nato pa se ponovi še v latinščini. Dobremu poznavalcu istrskega stenskega slikarstva Branku Fučiču pa ga je z izredno natančnostjo uspelo celo razvozlati.

Velika naloga, poslikati prav vso cerkveno notranjščino, pri čemer je bilo potrebno vse stene pred slikanjem sproti na novo ometati, bi presegla zmogljivost enega samega človeka. Zato je ob tem potrebno vedeti, da si je glavni mojster – Janez, kot prevzemnik tega velikega dela, prav tako dobil sodelavce, katerim je zaupal manj zahtevne slikarske naloge, saj je sebi prihranil glavne scene in kompozicije ter večino obrazov. Razlike med ustvarjalci spoznamo že, če primerjamo samo *apostole* ali pa sv. *Tri kralje* v severni apsidi, ki so nedvomno delo glavnega slikarja, z nekaterimi prizori iz *Pasijona*, kjer so obrazi povsem drugače oblikovani in modelirani. Pa tudi v sami barvni lestvici so opazne očitne razlike.⁶

Pomembnost hrastovskega spomenika je predvsem v tem, da so Hrastovlje najznačilnejši predstavnik istrske stavbarske kulture, ki vzdržuje starokrščansko tradicijo še globoko v srednji vek. Po slikarski plati pa je vrednost Hrastovelj v tem, da so nam ohranile popolnoma nespremenjen primer celotnega slikarskega opusa določenega srednjeveškega prostora, ki nam predstavlja enkratno barvno ter ikonografsko bogastvo, v katerem so se celo nekatere teme v tem obdobju pojavile prvič (*Mrtvaški ples*, *Geneza*, *letni časi*). Pomembno je tudi to, da je delo natančno datirano, kar je dobro oporišče za primerjavo z drugimi sočasnimi spomeniki, in da poznamo celo ime glavnega slikarja. To nam hkrati njegovo delo tudi bolj približa ter ga v množici anonimnih fresk v srednjem veku natančneje

postavi na pravo mesto, v okviru sočasnega slikarstva v tem kulturnem prostoru.

Spomenik torej nosi svoje sporočilo, ima svoje življenje in svoj žar. Zelo je veličasten. Morda ravno zaradi svoje zgodbe. Ali pa zaradi različnih zgodb, ki so že same po sebi, brez pretiranega obdelovanja, stavbni okras. To delo kaže tako svojo starost in zgodovino, kot tudi zgodbo o svojem nastanku ter razvoju. Znano je namreč, da vsaka stvaritev živi v kontinuumu časa in patina odkrivanja ji daje žlahtno izkušnjo časa.

LITERATURA

Marijan Zadnikar, *Hrastovlje/39, zvezek zbirke kulturni in naravni spomeniki Slovenije*, Tiskarna Tone Tomšič. Ljubljana 1973.

Marijan Zadnikar, *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*. Mohorjeva družba, Celje, 1973.

Marijan Zadnikar, *Hrastovlje, Romanska arhitektura in gorske freske*, Ljubljana, 1988.

Primorski slovenski biografski leksikon. Goriška Mohorjeva družba. Gorica 1974-1994.

Janez Höfler, *Srednjeveške freske na Slovenskem*, 2: Primorska, Ljubljana, 1996

Ivan Stopar, *Hrastovlje, Umetnostni spomeniki*, Enciklopedija Slovenije, 4, Ljubljana, 1990.

France Stelé, *Monumenta Artis Slovenicae I*, Ljubljana, 1935.

France Stelé, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do sredje 16. stoletja*, Ljubljana, 1969.

France Stelé, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I, srednji vek*, Celje, 1927.

Branko Fučić, *Istarske freske*, Zagreb 1963.

1. Prevod: "To hrastovsko utrdbo in k njej pripadajočo zemljiško posest je skupaj s soddstvom, z dajatvami in s privilegiji od nemške plemiške rodbine Neuhauser, kupil Leander Zarotus, doktor umetnosti in medicine, 1581".
2. Leander Zarotus je bil sicer zelo slaven v medicinskih ter filozofskih vedah, še bolj pa po zglednosti svojega življenja. V Benetkah in v Kopru je bil eden izmed prvih zdravnikov.
3. France Stelé, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I, srednji vek*, Celje, 1927, p. 221
4. F. Stelé, *ibid.* p. 67

5. Vincenc iz Kastva je poslikal *Marijino cerkev na Škriljinah pri Bermu*, podpisano in datirano leta 1474. Obsežna poslikava ladje, mdr. *Pohod in Poklon sv. treh kraljev* na sev. steni in *Mrtvaški ples* na zah. steni (namesto običajne *Zadnje sodbe*), *Marijini in Kristusovi 22 prizori*. Vpliv slikarja v Žminju in s tem posredno Mojstra Bolfganga in osrednjeslovenske tradicije (način barvnega modeliranja, obrazna tipika), vendar tudi razvoj v smer poljudnega grafičiranja z reminiscencami na mehki slog. Kopije po grafičnih listih. Vincenc iz Kastva je imel obsežno delavnico z več pomočniki, ki so se pozneje osamosvojili.
6. „Pisani“ („Šareni“) *mojster* je bil svoj čas pojmovan kot en sam mojster, v resnici pa gre za delavniško združbo z več slikarji. Nastajala so najizrazitejša dela lokalnega istrskega slikarstva zadnje četrtine 15. stol.; močna poljudna stilizacija in karikiranost.
7. Za povzetek doslej navedenega, še podam Stelétovo sodbo o omenjenem slikarskem delu: "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 15. stoletju. 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... Fučić je označil *Hrastovlje* kot sintezo slikarstva Vincenca in po njem zasilo krščenega anonima "pisanega mojstra". Fučić je ugotovil, da je ta slikar v sedemdesetih letih sodeloval z Vincencovo delavnico v prezbiteriju v Lovranu, samostojno slikal v ladji Marijine cerkve v Oprtju in v cerkvah Marije Device od Lokviča 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* govore za zvezo med "pisanim mojstrom" in Janezom. Janezu, oziroma njegovi delavnici, je Fučić upravičeno pripisal 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... *Hrastovljski prezbiterij* je primorska varianta kranjskega prezbiterija in se kot svetišče izraža samostojno. Ladje so posvečene versko zgodovinskim in spodbudnim 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 ustvarjanjem prvih staršev in posameznega človeka do smrti, na katere neizbežnost opozarja vernika *Mrtvaški ples*... V tem prostoru ni bilo več možnosti za razvoj srednjeveške sistematike, kakor jo predstavlja *Concordia stare* in nove zaveze, ki je prišla do izraza v Pazinu, čeprav je tudi Janez upošteval vlogo prerokov in ji odmeril arhitekturno predhodna mesta med arkadami in banjastimi oboki. – Slikar Janez iz Kastva zavzema sicer najvidnejšo 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 kažeža močno prilagoditev pazinskih pobud provincialnemu ljudskemu okusu, do relativnega ponovnega vzpona v *Hrastovljah* in do poljudnega izzvenenja na Gradišču in v Seničnem." France Stelé, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I, srednji vek*, Celje, 1927, p. 237-242.