

NEKAJ NOVIH MISLI OB ŠMARSKIH FRESKAH

Jure Mikuz, Ljubljana

O freskah, ki so jih našli leta 1956 pri obnovi župne cerkve device Marije v šmarju pri Ljubljani, je bilo doslej znanega le malo. Ob prvem in doslej edinem odkrivanju tega leta je bil samo strop srednje — glavne ladje odkrit do take mere, da nam kot celota nudi zadovoljivo podobo nekdanje poslikave. Prizori nad arkadami na stenah glavne ladje so ostali v glavnem pod ometom, tako da lahko o stenskih slikarijah sklepamo le po treh skromnih sondah nad prvima dvema arkadama proti vzhodu na južni ter nad drugo arkado v severni steni. Poslikava je izredno slabo ohranjena. Največjo težavo je restavradorjem povzročilo to, da so bili slikani na svež omet le glavni obrisi kompozicije, modelacija pa je bila izvedena na že suh omet.¹

Kvaliteto in mesto šmarskih fresk v slovenski umetnosti je doslej določala *edino* stropna poslikava (del te je bil namreč v Komeljevem poročilu reproduciran), medtem ko je ostala slikarija na stenah popolnoma neopažena. Slaba ohranjenost in položaj visoko nad arkadami, na neosvetljenem delu stene, namreč onemogočata spoznati pravo vrednost fresk zgolj s prostim očesom. Šele natančne fotografije so nam lahko predstavile pravo podobo šmarskih stenskih slikarij in nas primorale, da smo jih začeli ločevati od stropne poslikave.² Že prvi poročevalec Komelj je datiral poslikavo v čas na prelomu iz 16. v 17. stoletje. Francè Stelè je o slikariji napisal, da je nastala morda okoli leta 1620 in da je verjetno delo iste delavnice, ki je tega leta poslikala notranjščino stiške samostanske cerkve z velikimi svetniškimi postavami.³ Naš zapis zaradi skromnih, zaenkrat še preveč fragmentarnih sond, po katerih moremo soditi o stenski poslikavi, zanimive problematike ne bo razrešil. Hipoteze v njem bodo morda lahko celo ovržene že z dokončnim odkritjem poslikave. Vendar se

¹ O odkritju je pisal v konservatorskih poročilih Ivan Komelj, VS, VI, 1955—1957, pp. 115—117.

² V sicer splošnem opisu cerkve: Jure Mikuz, »Župna cerkev v šmarju in njeno umetnostno bogastvo«, ZOG, VI, 1974, pp. 131—139.

³ Francè Stelè, »Slikarstvo v Sloveniji v XVI. in XVII. stoletju«, ZUZ, n. v. VII, 1965, p. 212. Sam tega ne morem preveriti, ker kljub natančnem pregledu stiške samostanske cerkve na omenjenem mestu danes te poslikave ni videti.

zdi v tem trenutku najvažnejše, da objavimo reprodukcije šmarskih stenskih fresk, ki že same po sebi izpričujejo njihovo izjemno kvaliteto in tako spet opozorimo na enega izmed naših, tokrat najkvalitetnejših spomenikov, ki čaka na odkritje.

Najprej si oglejmo poslikavo sten glavne ladje. Na severni steni je nad prvo arkado na vzhodnem koncu delno odkrit prizor Marijinega kronanja (sl. 95). Marija sedi čelno obrnjena proti gledalcu in dviguje roki v blagoslov. Njena obleka je bogato nagubana in precej visoko prepasana. Na glavi ima oglavno ruto in svetniški sij. Krona jo sveta Trojica. Doslej je odkrita podoba Sina, ki sedi levo od Marije in je do pasu gol, od pasu pa zavrt v trdo lomljeno draperijo. Z levico spušča s svoje strani na Marijino glavo bogato okrašeno krono, v desnici pa ima žezlo. Sinova dolgolasa in bradata glava je obdana s svetniškim sijem. Desno od Marije je doslej vidna le Očetova roka, ki s svoje strani drži krono. Ves ostali del prizora je še pod ometom. Na sicer popolnoma poškodovanem ozadju se prikazujeta le simetrično levo in desno od krone dve majhni angelski glavici, ki kažeta na ikonografskemu tipu ustrezno ozadje angelskih korov.

Nad drugo arkado v isti steni je doslej odkrita le moška glava (sl. 97). Kvišku obrnjeni starčevski obraz je naslikan s poudarjenimi očesnimi in ličnimi kostmi ter z dolgimi lasmi, brado in brki. Komelj je v svojem poročilu zapisal, da je pod ometom najbrž prizor Marijine smrti. Glede na provenienco slikarskega načina in glede na logiko zaporedja prizorov v doslej možni rekonstrukciji programa poslikave, o kateri bomo govorili kasneje, se zdi verjetneje, da gre tu za prizor Marijinega vnebovzvetja. Dokončno odkritje bo seveda dilemo takoj razrešilo.

Sonda na nasprotni, južni steni glavne ladje je spet razkrila zanimiv detalj podobe Zadnje večerje (sl. 96). Doslej je odkrit le del stebra, ki napoveduje obsežnejšo arhitekturno sceno in tri zelo slabo ohranjene človeške glave.

Edino prizor Marijinega kronanja je danes odkrit toliko, da lahko kaj več spregovorimo o tipu kompozicije in njenem izvoru. Ker bo, kot že rečeno, šele dokončno odkritje omogočilo podrobnejšo raziskavo izvora pomena in ikonografskih elementov šmarskih fresk, želimo v spisu opozoriti le na nekatere elemente, ki so razvidni iz doslej odkritega gradiva. Najprej je treba opozoriti, da je pri upodobitvi Marijinega kronanja uporabljen vizualni model, kakršnega je pri realizaciji ikonografskega tipa kronanja, pri katerem krona Marijo sveta Trojica, vpeljal v italijansko in s tem v evropsko umetnost Annibale Carracci.⁴ Danes se šmarski prizor Marijinega kronanja (sl. 95) raz-

⁴ V italijanski umetnosti je bil več stoletij kanoniziran tip Marijinega kronanja z dvema sedečima akterjema: rahlo sklonjeno Marijo krona Kristus, ki je navadno na desni. Ta vizualni model je nespremenjen preživel vse slogovne menjave do prve polovice 16. stoletja, ko se tudi v Italiji začne pojavljati severni tip kronanja s sveto trojico, ki pa je vse do Carraccijev v bistvu nadaljevanje prejšnjega načina, le da se Kristusu pridružita še oče in sveti duh. Cf.: Bernard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance: Central Italian and North Italian Schools*, London 1968,³ II, III passim, posebej III, sl. 1209.

likuje od znane Annibalejeve realizacije istega motiva (sl. 98)⁵ le po tem, da drži na šmarski sliki Kristus krono z levico, medtem ko jo drži Annibalejev z desnico, s čimer se je spremenil zasuk zgornjega dela telesa. Druge podrobnosti, kot na primer obrazni tip dolgolasega in poraščenega Kristusa, drža roke z žezlom itd., se ujemajo. Položaj prstov očetove roke, ki drži krono, je na obeh slikah popolnoma enak. Marijina postava je v obeh primerih oblečena v enako draperijo. Prepasano spodnje oblačilo v eni barvi prekriva prek ramen ogrinjalo druge barve, okoli glave pa ima ruto, ki je ovita še okoli vratu in je obakrat drugačne barve. Dolgi temni lasje ji na obeh podobah ravno padajo na ramena, kjer so prekriti s šalom. Obeh Marijinih obrazov žal ne moremo primerjati, ker je tisti v Šmarju popolnoma uničen. Opazimo lahko le to, da je bila Marijina glava v Šmarju nekoč strogo zravnana, medtem ko je na Carraccijevi podobi nagnjena nekoliko na desno. Zgornjo polovico ozadja so, kakor na Annibalejevi, nekoč tudi na šmarski sliki zapolnjevale angelske glave.

Najvažnejše in obenem najočitnejše neskladje med obema kompozicijama v drži leve figure, Kristusa, bi težko označili kot neskladje pred odkritjem desne postave. V Carraccijevem opusu namreč najdemo risbo (sl. 99),⁶ na kateri se (obrnjena) Kristusova postava od šmarske v bistvu ne razlikuje, razen morda v drži roke z žezlom, ki v Šmarju ni skržena. Prav zrcalna podobnost obeh Kristusovih postav še bolj opozarja in usmerja bodoče raziskovanje v iskanje grafičnih predlog. Grafični posnetki velikih kompozicij pomembnih evropskih mojstrov, razumljivo zrcalno obrnjeni, so v 17. stoletju izredno pomembni tako povsod po Evropi⁷ kakor tudi pri nas.⁸

Druga podrobnost, ki razlikuje šmarsko kompozicijo od Annibalejevega najbolj znanega prizora Marijinega kronanja, pa je v drži Marijinih rok, v načinu, kako so te dvignjene v blagoslov. Medtem ko se na Annibalejevi sliki širijo od telesa, so na šmarski podobi dvignjene ob telo. Če pa pogledamo freske Annibalejeve šole iz rimske cerkve San Giacomo degli Spagnoli, predvsem podobo Marijinega vnebovzvetja (sl. 100),⁹ lahko v Marijinem tipu spet opazimo presenetljive podobnosti. Poleg znova različne drže glave vidimo tudi tu pri

⁵ Marijino kronanje iz zbirke Denisa Mahona, London, ki je po splošnem mnenju nastalo med leti 1569—1597. Cf.: Donald Posner: *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Paintings around 1590*, London 1971, II, p. 41.

⁶ Studija Kristusa za stropne freske Marijinega kronanja v rimski kapeli Cerasi, danes Pariz, Louvre. Cf. Posner: *ibidem*, II, p. 56, sl. 127.

⁷ Cf. e. g.: Bernard Dorival, »Recherches sur les sujets sacrés et allégoriques gravés au XVII^e et au XVIII^e siècle d'après Philippe de Champaigne«, *Gazette des Beaux — Arts*, julij—avgust 1972, pp. 5—60.

⁸ Francè Stelè, »Valvasorjev krog in njegovo grafično delo«, *GMS*, IX, 1928, pp. 5—56. Med Annibalejevimi učenci in posnemovalci najdemo v seznamu umetnikov iz Valvasorjeve zbirke na primer Pietra Faccinija (prim. op. 20 sp.).

⁹ Danes snete freske iz nekdanje kapele Herrera iz San Giacomo degli Spagnoli v Rimu so v glavnem delo Annibalejevih učencev: Francesca Albanija, Sista Badalocchia, Giovannija Lanfranca in drugih po mojstrovih predlogah. Cf.: Posner, *ibidem*, p. 69; tudi: Donald Posner, »Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel«, *Arte Antica e Moderna*, 12, 1960, pp. 397—412.

obeh popolnoma enako draperijo, predvsem pa je identična drža rok, ki se ujema v morellijevskih značilnih znakih, kot je na primer elegantno ukrivljeni, od drugih prstov rahlo odmaknjeni mezinec na levici, na desnici pa se ne ravno običajna položaja vseh prstov kar dosledno pokrivata. Ne smemo pa prezreti še nečesa. Medtem ko smo pri doslej obravnavanih podrobnostih videli, da so na šmarski sliki ohranjene predvsem v obrisih, pa moramo prav pri Marijini desnici, ki je tu zadovoljivo ohranjena, opozoriti tudi na izreden občutek šmarskega mojstra za modelacijo trdega, spet značilno carraccijevskega in postcarraccijevskega gubanja draperije na rokavu.

Od drugih dveh detajlov nam fragment stebriščne arhitekture na južni steni zaenkrat še ne more povedati veliko. Zanimivejši je obraz svetnika, ki se je zazrl v nebo na domnevem prizoru Marijinega vnebovzetja. Poleg Kristusovega obraza s prizora Kronanja izpričuje tudi ta izreden občutek šmarskega mojstra za fiziognomične obrazne lastnosti. Morda bomo lahko nekoč tudi ta smisel povezali z znanim pionirskim delom slikarske rodbine Carracci na področju karikature in študija obraznih lastnosti nasploh.¹⁰ Poseben zgled za šmarski obraz bi spričo njegove slabe ohranjenosti težko našli, vendar večkrat zaslutimo določeno sorodstvo z marsikaterim obrazom kesajočega se Hieronima ali kakega drugega svetnika, največkrat s prizora Marijinega vnebovzetja pri Annibaleju in še posebej pri obraznih tipih njegovega učenca Lanfranca.¹¹

Če v šmarski glavni ladji soočimo stensko poslikavo s freskami na stropu (sl. 101), kjer so upodobljene svetniške postave na ornamentalnem ozadju, lahko na stropu že na prvi pogled opazimo skromnejšo realizacijo nekega, za slovensko umetnost tega časa še vedno presežljivega modela. V osnovi gre namreč pri stropnih svetniških postavah za antikizirajoče figure, le da je realizacija izgubila visok nivo in razumevanje modelov, ki smo ga priznali stenski poslikavi. Tudi ljudski inventar ozadja in njegova uporaba v skladu z ikonografsko tradicijo prejšnjega stoletja nas navaja na misel, da gre tokrat za skromnejšega mojstra, ki se je zgledoval pri sposobnejših vzornikih.¹² Do odkritja kake stoječe postave na stenskih slikah bi težko rekli, ali so mu za vzor služili kar ti prizori. Če se bo to izkazalo, bo to dejstvo še en argument pri dokazovanju carraccijevskega značaja šmarskih fresk. Tedaj bi namreč lahko rekli, da gre za odmev tiste značilnosti, ki jo je številčno in kvalitetno močna Annibalejeva šola poddedovala od mojstrovega raziskovanja zadnjega, klasicističnega Rafaelovega obdobja. Ta študij je Annibaleja pripeljal do upodabljanja masivnih človeških teles, ki so postavljena kot težak kamnit blok

¹⁰ Ernst Kris, Ernst H. Gombrich, »Principi karikature« v: Ernst Kris: *Psihoanalitička izražanja u umetnosti*, Beograd 1970, pp. 203–220; Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*, London 1972⁴, p. 290; Posner: *Annibale Carracci I*, pp. 65–70 (The creation of caricature).

¹¹ Cf.: Posner, »Annibale Carracci and his School«; Luigi Salerno, »The Early Work of Giovanni Lanfranco«, *The Burlington Magazine*, XCIV, 1952, pp. 188–196.

¹² Glede primerjave stropne poslikave z ostalimi spomeniki tega časa, predvsem s freskami iz cerkve svetega Martina v Biču na Dolenjskem cf.: Mikuz, »Župna cerkev v Šmarju«, p. 139.

krepko na tla, čeznje pa pada težka, po antiki se zgledujoča draperija, ki masivnost in okornost postav še povečuje.¹³

Do dokončnega odkritja fresk o problemu šmarskega umetnika ne bomo govorili. Kar sama pa se seveda zastavljajo razna vprašanja. Najzanimivejši problem je vsekakor naročniška vloga Stične. Šmarsko faro je oglejski patriarh temu samostanu priključil 6. aprila 1497.¹⁴ Zdi se, da bo treba raziskave v tej smeri postaviti pred vse druge možnosti.¹⁵ Obenem puščamo odprto tudi vprašanje datacije šmarskih fresk. Pomembno vlogo pri posredovanju carraccijske umetnosti so imeli tiskil glavni del, ki jih je realiziral Simon Guillain leta 1646,¹⁶ čeprav se zdi zaradi izredne svežine realizacije in razumevanja italijanskih modelov sreda stoletja že kar najpoznejši možni čas nastanka. Morda pa se pokaže kdaj izpod ometa celo letnica in mojstrovo ime, kar bi vsa vprašanja takoj razrešilo.

Ob prelomu 16. v 17. stoletje je kazalo, da bo italijanska umetnost, ki je od Cimabueja in Giotta 250 let neprestano napredovala, morala propasti. Umolknila so Toskana, Lombardija in Benetke. In prav ko se je bližal konec slikarske umetnosti, ugotavlja Bellori, »nella Città di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse vn eleuatissimo ingegno e che con esso risorgesse l'Arte caduta e quasi estinta. Fù questi Annibale Carracci...«.¹⁷ Čeprav za Annibaleja, kot večkrat ugotavlja Denis Mahon¹⁸, ne bi mogli trditi, da je bil eklektik, in čeprav je že rešil marsikateri estetski problem, ki se je pojavil v času epigonov,¹⁹ pa se zdi, da je ostala med njegovimi učenci iz časa pomočništva stalna praksa eklektičnega združevanja slikovnih elementov, izposojenih iz mojstrovega inventarja v preizkušene in preverjene kompozicijske modele ikonografskih tem.²⁰

¹³ Posner, »Annibale Carracci and his School«, 407.

¹⁴ Metod Mikuž: *Vrsta stiških opatov*, Ljubljana 1941, p. 49.

¹⁵ Eno najzanimivejših možnosti nudi v virih večkrat izpričano ime ljubljanskega slikarja Severina Praitenlaknerja, ki je leta 1653 slikal za neko šmarsko podružnico. Cf.: Emilijan Cevc, »Slikarstvo 17. stoletja« v katalogu razstave *Umetnost 17. stoletja na Slovenskem I*, Ljubljana 1968, p. 42. Vendar se zdi, da je bil tudi ta, kot večina drugih sočasnih slikarjev le tipičen obrtnik tega časa, ki mu običajna rokodelska dela verjetno niso dopuščala kakšnega temeljitejšega ukvarjanja z umetnostjo. Tako na primer vemo, da je leta 1656 »posrebril križ za novo šentpetersko bandero, pordečil drog, fino pozlatil gumb na njem, takisto gumba na dveh drugih za 5 fl.; tudi je naredil na bandero pozlačen napis...« itd. Cf.: »Arhivski paberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja«, zbral I. Vrhovnik, ZUZ II, 1922, pp. 123–124.

¹⁶ Posner: *Annibale Carracci*, I, II, passim.

¹⁷ Gio. Pietro Bellori, *L'Idée du Peintre, Dello Scultore e dell'Architetto, Scelta Delle Bellezze Naturali Superiore Alla Natura*, cf.: Erwin Panofsky: *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia 1968, p. 176, op. 250.

¹⁸ Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, pp. 193–229. (IV. The construction of a legend: the origins of the classic and eclectic misinterpretations of the Carracci).

¹⁹ Posner: *Annibale Carracci*, I, p. 92.

²⁰ Eden najlepših primerov takega pristopa se zdi moška figura iz prizora Norandina in Lucine (Rim, Gal. Borghese) Giovannija Lanfranca, ki je vzeta iz Annibalejeve slike *Quo vadis*. Cf. e. g.: Salerno, »Giovanni Lanfranco«, Omenjeno podobo Annibalejevega Marijinega kronanja je posnel na primer Pietro Faccini, cf.: Posner: *Annibale Carracci*, II, p. 41.

če bo naša hipoteza obveljala tudi po dokončnem odkritju, bomo torej lahko govorili o carraccijevskem značaju šmarskih fresk. Da te niti s svojo ponekod še razvidno razmeroma visoko kvaliteto niti z doslednim naslonom na najodličnejše sočasne evropske spomenike ne sodijo med množico povprečnega freskantskega opusa 17. stoletja pri nas, nam pove že bežna primerjava šmarskega Marijinega kronanja z upodobitvijo istega motiva iz tretje četrtine 17. stoletja v župni cerkvi na Trati v Poljanski dolini, ki jo Stelè postavlja med najpomembnejše spomenike tega stoletja.²¹ Pač pa se mi zdi, da lahko po pomenu uvrstimo šmarsko stensko poslikavo skupaj s freskami v lutrovske kleti v Sevnici in s celjskim stropom v skupino spomenikov, ki jih moramo datirati v prvo polovico 17. stoletja in ki jim lahko pripisujemo skupne lastnosti. Ob celjskem stropu je Stelè zapisal, da je bila umetnost 17. stoletja pri nas snovno eklektična.²² Spomeniki sami in pa nekatera znana dejstva²³ potrjujejo, da je bila ta zahteva res vodilno estetsko hotenje časa, vendar pa ga večina umetnikov ni mogla uresničiti. Po vsesplošni krizi v drugi polovici 16. stoletja, Hrenovem času in radikalni spremembi okusa v začetku 17. stoletja (vizitacije!), so bili torej slovenski slikarji v 17. stoletju pred težko nalogo. Srečevanje (preko grafike) s sodobno evropsko umetnostjo je po usodni prekinitvi vizualne tradicije nalogo le še otežkočalo. Nedomiselno prevzemanje tradicionalnega ikonografskega programa pri freskah, epigonsko posnemanje in neorgansko kombiniranje slikovnih elementov, prevzetih z vseh vetrov, na platnih itd. so znamenja krize v slikarstvu, ki je trajala skozi vse 17. stoletje. V osrednji Sloveniji je uresničilo temeljno estetsko zahtevo časa le nekaj slikarskih spomenikov, najdosledneje pa gotovo skupina treh, med katere smo uvrstili tudi freske na stenah šmarske cerkve.²⁴

²¹ Stelè, »Slikarstvo v Sloveniji«, p. 212. Edino pravo nadaljevanje šmarskega tipa Marijinega kronanja, ki ga poznam iz naše umetnosti 17. stoletja, najdemo v skoraj popolni ponovitvi na poslikavah stropa Boštjanove kapele na Svetih gorah nad Bistrico ob Sotli. Žal so te slikarije še bolj propadle od šmarskih, barve so potemnele, zato o kvaliteti izvedbe tudi tu ne moremo povedati ničesar določenega.

²² Francè Stelè: *Celjski strop*, Celje 1969², p. 34.

²³ Večino najlepših grafičnih listov v Valvasorjevi zbirki predstavlja zapuščina okoli Kamnika delujočega slikarja Jurija Wubitscha. Cf. Stelè, »Valvasorjev krog«, passim.

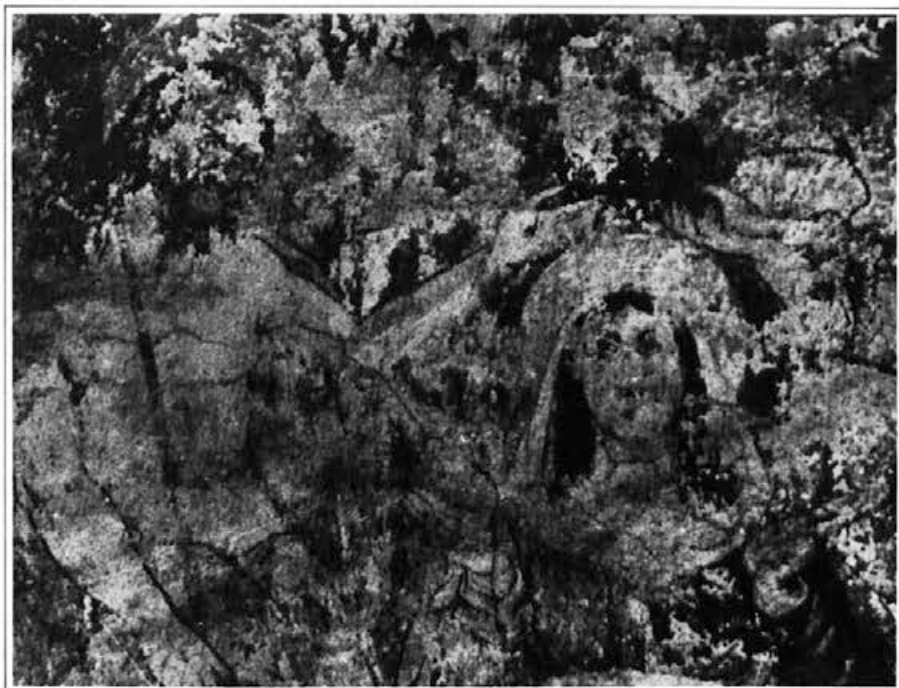
²⁴ Najnovejše ugotovitve o avtorju celjskega stropa točno ustrezajo tudi v pričujoči razpravi zamišljenemu tipu umetnostnega profila mojstra šmarskih fresk: potujoči eklektik, ki vnaša v našo umetnost modele najkvalitetnejše tuje tvornosti. Tokrat smo skušali ugotoviti le možne izvore teh modelov, k problemu provenience umetnika samega pa se bomo lahko povrnili šele takrat, ko bodo šmarske freske v celoti odkrite. Cf.: Stanisław Szymanski, »Celjski strop«, *Celjski zbornik*, 1973—1974, pp. 215—230.

RIASSUNTO

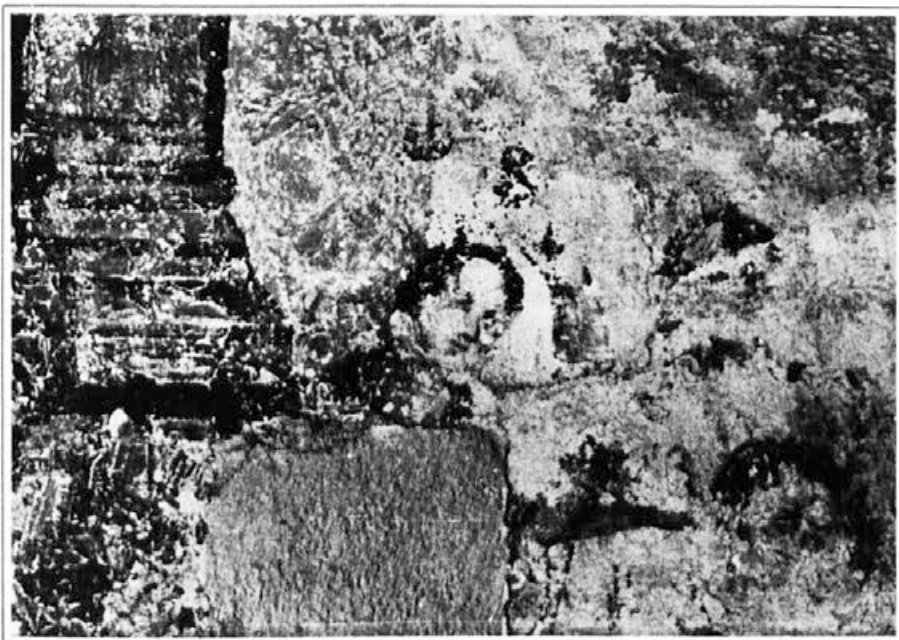
La qualità e il posto degli affreschi della chiesa parrocchiale di Šmarje, vicino Ljubljana, sono stati sinora determinati dal dipinto sul soffitto della nave principale (v. ill. no. 101), mentre gli affreschi sulle pareti, di cui l'esistenza è confermata soltanto da tre sonde (v. ill. no. 95, 96, 97), rimanevano inosservati. Proprio questi però esprimono un'alta qualità artistica e vanno distinti dal dipinto sul soffitto. Il paragone con alcune opere di Annibale Carracci, o meglio, della sua bottega (v. ill. no. 98, 99, 100) ha dimostrato che si può parlare del carattere carracciano degli affreschi di Šmarje. Paragonandoli agli altri monumenti di questo tipo vediamo che essi non possono essere allineati tra la massa degli affreschi comuni, ma vanno, per il loro significato e il loro carattere, aggiunti agli affreschi della cantina lutriana di Sevnica e a quelli del soffitto di Celje. Tutti i tre monumenti portano la data della prima metà del '600 essendo tra quelli rari che in quel secolo rispondono alla perfezione al volere estetico imperativo del periodo dopo l'ecletticismo.

L'assunzione poco ingegnosa del programma tradizionale iconografico degli affreschi, l'imitazione e combinazione di elementi figurativi, presi un po' dappertutto ecc., tutto ciò rappresenta dei sintomi di ristagno nella pittura del '600 in Slovenia, dovuto a una crisi generale (religiosa, sociale, ecc.) della seconda metà del '500; di un periodo dell'antiriformismo rigido del vescovo Hren intorno al 1600 e di un cambiamento radicale del gusto nel senso delle nuove tendenze barocche all'inizio del '600. In queste condizioni, dopo l'interruzione fatale della trazione visuale, i modesti pittori sloveni nel loro incontro (attraverso i campioni grafici) con l'arte contemporanea europea, sono stati ancora più frustrati. Solo pochi monumenti artistici superano il livello comune artigianale che il pittore degli affreschi di Šmarje superò del tutto.

Tradotto da Nina Vodopivec



95 Marijino kronanje, severna stena glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani



96 Sonda v južni steni glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani



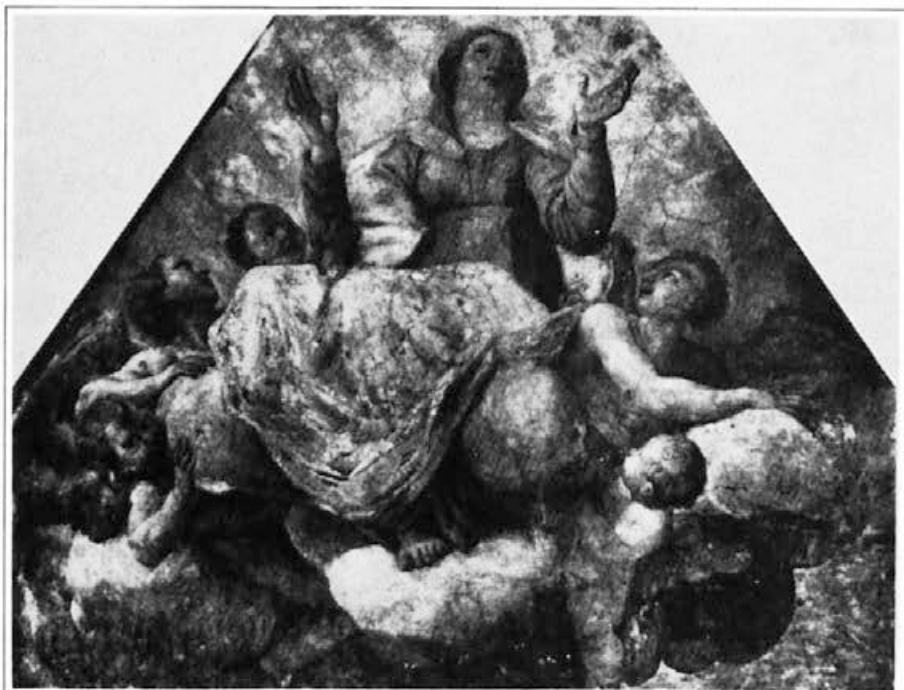
97 Sonda v severni steni glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani



98 *Annibale Carracci*: Marijino kronanje, Zbirka Denisa Mahona, London



99 *Annibale Carracci*: Študija za stropne freske v rimski kapeli Cerasi, Louvre, Paris



100 *Francesco Albani po Annibalijevih predlogah, Marijino vnebovzetje, sneta freska iz San Giacomo degli Spagnoli, Rim*



101 Strop glavne ladje. Ž. c. Šmarje pri Ljubljani