

France Stelè | Trubarjev »krovaški malar«

V uvodu v Katekizem iz l. 1575. poroča Primož Trubar tole: »Muj oča, kadar je na Rašiči S. Jerneja cehmošter bil, je bil pustil to cerkov vso enimu krovaškemu malarju malati. Ta je tim svetnikom, seseb tim jogrom velike brade inu mustače po tursku inu krovašku namalal. Natu so v tim 1528. lejtu ti Turki prišli, to cerkov sežgali in S. Jernea pildu v kori, kir nej mogel zgoreti, roke odbili, oči isteknili inu tu malane je vse proč palu; timu malarju je bil muj oča dal dvajseti vogerskih zlatih. Te iste bi bil bule naluzil, de bi bil ene štiri voli kupel inu tim bozim sosedom dal, da bi ž nimi bili orali, suje otroke živili.«¹

Ko sem raziskoval zgodovino srednjeveškega slikarstva na Slovenskem, sem si večkrat postavil vprašanje, kakšna bi utegnila biti ta, po Trubarju omenjena stenska slikarija v cerkvi na Rašici. Najzanesljiveje bi mi seve mogla odgovoriti cerkev na Rašici sama, saj kljub razdejanju po Turkih ni izključeno, da bi se bil zazidan v obnovljene stene ohranil kak ostanek te slikarije. Zato sva dne 25. marca 1923 z akad. slikarjem M. Sternenom obiskala Rašico in cerkev glede na morebitne ostanke stenskih slik preiskala. Našla sva cerkev s prijetno učinkujočim prostorom, ki nosi znake temeljite prezidave v prvi polovici 19. stoletja. Fasada ima letnico 1839, portal pa 1765. V stenah ladje je verjetno še del zidov stavbe iz Trubarjevih časov, prezbiterij pa je nedvomno namesto takratnega popolnoma na novo prizidan. Slike apostolov (jogrov), katere omenja Trubar, pa so bile nedvomno na stenah prezbiterija. S tem nam je vzeta danes vsaka možnost najti še kak odlomek razen v ladji, kjer pa tudi nisva mogla ničesar zaslediti.

Tako je skoraj izključeno, da bi cerkev v Rašici še kdaj sama mogla odgovoriti na vprašanje stilističnega značaja in časa postanka po Trubarju omenjenih slikarij.

Nič manj pa me tudi odslej kljub temu neuspehu ni mikal poskus odgovora po indirektni poti, iz splošnega položaja stenskega slikarstva v času, ki prihaja v poštev. Gre predvsem za odgovor na vprašanje, katera izmed ugotovljenih skupin tako ali drugače ustreza hrvatskemu poreklu njenega slikarja. Čas, ki prihaja za postanek slik na Rašici v poštev, je čas pred l. 1528., ko so Turki cerkev požgali. Trubar pravi, da so slike odpadle, kar gotovo ni dobesedno res, ampak je mogoče razumeti le tako, da so se odkrušili zaradi požara veliki kosi poslikanega ometa, največ še, ako se je podrl nedvomno še gotosko rebrasti obok prezbiterija s slikanjem vred, da so pri tem odpadli tudi večji deli ometa s sten. Pri obnovitvi cerkve po tej katastrofi so ostanke zazidali, popolnoma uničili so jih pa šele z odstranitvijo starega prezbiterija v novejši dobi.

Kdaj pred l. 1528. so slike nastale, Trubar ne pove, predaleč nazaj gotovo ne smemo, tudi če ne vemo točno, kdaj je Trubarjev oče opravljal častno službo cerkvenega ključarja.

Edini določnejši moment, ki nam ga razen skrajnega termina ante quem (l. 1528.) podaja Trubar, je njegova opazka, da so bili naslikani svetniki in apostoli z dolgimi bradami in brki po turškem in hrvatskem načinu. Iz tega nedvomno lahko sklenemo, da gre predvsem za slike v prezbiteriju, kjer spada v smislu srednjeveškega ikonografskega izročila vrsta apostolov k bistvenemu delu slikarskega programa. Pa tudi opazka o bradah se nam ne zdi nepomembna. V času, ki prihaja v najširšem okviru za postanek teh slik v poštev, se namreč v srednjeevropskem in tudi v našem slikarstvu izvrši značilna sprememba, ki pomeni prav tudi glede vloge brad zelo značilno novost. V tem času se namreč izvrši v zvezi z vedno močnejšimi renesančnimi vplivi prehod k svojevrstnemu manierizmu, tako kar tiče telesna sorazmerja, podčrtano realistični izraz, aktivno vlogo krajine in rastlinstva v vsebinskem sestavu slik, kakor tudi bujnemu izrazu narave ustrezno

¹ P. Truber, Katekizem z dvejma izlagama (1575), 525.

pretirano bujno oblikovanje las, brk in brad. Tako zvana »donavska šola« je sprostila te nove težnje, katerih odmev imamo pri nas v stenskih slikah v cerkvi Marija Gradec pri Laškem iz 1526 in katerih skrajno obliko predstavlja v Altdorferjevem krogu delo »mojstra iz Pulkau« iz 1515—1525.

Zdi se nam, da smo glede na ta zgodovinski pojav, s katerim je zvezana tudi značilna pretirana bujnost brad, opravičeni domnevati, da po Trubarju tako podčrtana značilnost brkatosti in bradatosti ni posledica hrvatskega rodu slikarjevega, ampak prej odmev v prvih desetletjih 16. stoletja v slikarstvu Srednje Evrope uveljavljajočega se nagnjenja. Tako bi se nam okvir domnevnega časa postanka slikarjev na Rašici močno zožil na več ali manj zadnje desetletje pred njih uničenjem, kar bi pomenilo tudi, da Trubarjev oče ni izdal denarja samo za nekoristno, ampak tudi za kratkotrajno, skrajno minljivo delo.

Posebno me je vedno zanimalo vprašanje hrvatstva slikarja na Rašici. Ves položaj slovenskega slikarstva časa, ki prihaja v poštev, je namreč tak, da si skoraj ne moremo misliti, da bi bili na Kranjsko klicali slikarja iz Hrvatske, in je mnogo verjetnejše obratno, da so naše slikarje vabili za dela na Hrvatsko, kakor se tudi nekaj stoletij pozneje še splošno opaža. Kakor sem pokazal v referatu o zemljepisnem položaju gotskega slikarstva na Slovenskem,² leže središča, od katerih je odvisen značaj našega slikarstva, na severu in zahodu od Slovenije, tok, v katerem naše slikarstvo kot logična sestavina leži, pa je usmerjen proti vzhodu in jugovzhodu.

Kolikor je torej mogoče govoriti o hrvatskem elementu v našem slikarstvu na prehodu v novi vek, hrvatstvo v ožjem smislu ne prihaja v poštev, pač pa hrvatstvo v širšem smislu. Svojo najznačilnejšo obliko je poljudno cerkveno slikarstvo v Istriji doživelo v delu slikarja Vincencija iz Kastva v cerkvi Marije Device na Škrilju pri Bermu,³ kjer pa še ne kaže značilne »hrvatske in turške« bradatosti, ki jo tako poudarja Trubar. Tudi slog Vincencija kljub močni italijanski primesi ni tako različen od na Kranjskem razširjenega sloga, da bi ga mogli smatrati ravno za »hrvatskega«.

Raziskavanja zadnjih dvajset let pa so ugotovila celo vrsto spomenikov poljudnega cerkvenega slikarstva v Sloveniji, na Krasu in v Istriji, ki dokazujejo prav v času, kateri nas zanima, ozko sodelovanje kranjske Slovenije s kraškimi in istrskimi predeli, tako da je mogoče govoriti v 1. pol. 16. stol. o posebnem istrsko-kraško-kranjskem poljudnem slogu, čigar delavnice so bile vsaj deloma gotovo v hrvatskih rokah.

Na to skupino spomenikov sem prvič opozoril po odkritju slikarjev v prezbitteriju cerkve sv. Katarine na Plešivici pri Žužemberku,⁴ povod za končno strnitev dosedanjih opazovanj pa so mi dale l. 1941. v cerkvi v Maršičah pri Orteneku na Dolenjskem odkrite freske.⁵

Cerkev v Maršičah predstavlja doslej najboljše znan znan spomenik skupine stenskih slik, ki nas v zvezi s Trubarjevim poročilom zanima. Poslikana je bila vsa notranjščina; na zunanjščini pa je bila velika slika sv. Krištofa. V ladji se je na južni steni ohranil odlomek konjeniške slike sv. treh kraljev, na severni steni slika sv. Mihaela. V prezbitteriju so ostanki ohranjeni na vseh navpičnih stenah; prvotni rebrasti gotski oboki pa so odstranjeni in z njimi sevé tudi slikarija. Na stenah pa je bil velik del slik uničen po napravi vrat v zakristijo na severni strani in velikega okna na južni strani. Dobro ohranjenih je troje figur apostolov in četvero svetniških postav; nekaj drugih

² Die geographische Stellung der gotischen Malerei in Slowenien v XIVE Congrès international d'histoire de l'art 1936, Résumés des communications présentées en section. Actes du Congrès vol. I., 89—91.

³ A. Morassi, Gli affreschi nella chiesa di Santa Maria delle Lastre a Vermo, Emporium, Bergamo, marzo 1926. — Fr. Stelè, Vincencij iz Kastva, Cerkevno slikarstvo med Slovenci I., Celje 1937, 217—242.

⁴ ZUZ XIV. (1937) 63. — Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji, Serta Hoffilleriana, Zagreb 1940, 484—5.

⁵ Delo je izvršil po naročilu Spomeniškega urada dr. St. Mikuž, kateremu se zahvaljujem za dovoljenje objave, ki sloni v velikem delu na njegovih zapiskih; Spomeniškega uradu pa se zahvaljujem za fotografije in dovoljenje, da jih objavimo.

na stenah in na slavoloku je nerazločnih. V ločnem polju vzhodne zaključne stene je naslikano sonce, na jugovzhodni luna. Ohranilo se je tudi več naslikanih konzolnih figur, ki naj bi podpirale izhodišča reber. Te figurice predstavljajo posnetke navadno kamnoseško izdelanega okrasja v podobah moških postav, ki kleče, čepé ali sedé podpirajo podnožja obokov. Med figurami svetnikov zavzemata prvo mesto na vzhodni steni patron cerkve sv. Urh in sv. Marija Magdalena, drugo mesto na njunih straneh sv. Rok in sveta Barbara. Slike apostolov so bile razdeljene na severno in južno steno, verjetno po pet; šesta na vsaki strani pa je drugovala svetnikom na severovzhodni in na jugovzhodni steni.

Iz teh ostankov v splošnem lahko sklepamo, da je bil prezbiterij poslikan po navadnem pozno srednjeveškem programu, po katerem pripada glavni pas na stenah apostolom in patronu cerkve. Iz slik sonca in lune v ločnih poljih na vzhodu lahko sklepamo, da je bil na oboku naslikan Kralj slave ali Sodnik v spremstvu simbolov evangelistov. Program torej popolnoma ustreza ikonografsko dekorativnemu programu tako zvanega kranjskega prezbiterija.⁶ Posebnost pa so naslikane konzole. Ugotovljen pa je tudi ta motiv, in sicer iz 2. pol. 15. stoletja v prezbiteriju župne cerkve na Planini pri Sevnici in v slikah Jerneja iz Loke po l. 1522. v prezbiteriju cerkve sv. Filipa in Jakoba v Poljanski dolini.

Celota je izredno dekorativna, barvno pa nenavadno živahna. O kaki večji umetniški težnji ni mogoče govoriti; vse pa priča o solidni rokodelski izvežbanosti, ki se opira na zrelo krasilno izročilo. Celotni značaj je v okviru pestre krasilnosti poljudno ilustrativen. Vodilne barve so rdeča, zelena in rumena, ki vežejo celoto v simpatičnem toplem tonu. Dekorativni značaj se kaže tudi v risbi, ki je poleg barve glavno izrazilo tega slikarja. Z izredno močnimi rdečimi obrisi in črtami gub preko temeljne barve oblek, ki je največkrat rumena ali zelena, nam slikar izrazilo risarsko podaja svoje postave; samo v obrazih izrazi tu in tam težnjo po primitivni modelaciji, kar se mu posreči včasih, kakor n. pr. pri glavi sv. Magdalene na presenetljivo ekspresiven način (sl. 10). Dekorativnost se izraža tudi v patroniranih vzorcih, s katerimi krasi obleke kraljev in spodnje dele ozadij apostolov. Vrhnji deli ozadij pa so enakomerno prepreženi s stiliziranimi meglicami. Celotni krasilni izraz srečno podčrtujejo tudi široki delilni pasovi med slikami, predstavljajoči valovite rastlinske vitice z velikimi stiliziranimi cvetovi, ki pokrivajo tudi stranice okenskih odprtín.

Stilistični značaj je preprost in ga kljub izrazitosti ne moremo porabiti kot zanesljivo oporišče za določitev časa postanka. Dosledni dekorativni značaj ne jemlje samo figuram njihovega telesno volumenskega značaja, ampak tudi pokrajini in gradbenim sestavinam njih prostorninski značaj. Apostoli so predstavljeni na galerijah z ločnimi vrhovi. Loki njihovih streh in konzole, na katere se opirajo, so linearen sestav brez telesnostne vsebine. Zastor v spodnjem delu ozadja, ki je po svojem prvotnem, drugod izpričanem pomenu zidana ograja, sega do dna in ne pušča prostora za tla, tako da figure lepijo na ornamentirani preprogi. Največ prostora ima dozdevno slika svetih treh kraljev (sl. 5), toda tudi tu ni resnične težnje po iluziji globine. Vrste s ploskvijo stene vzporedno postavljenih gričev, ki se prekrivajo tako, da ostane zgoraj le tu in tam majhen izrez, izza katerega roba se prikazujejo posamezne zastave in glave spremstva, ne dopuščajo razvitja kompozicije v globino, ampak samo v ozkem pasu najbližjega ospredja, kjer so se, kolikor je iz odlomka mogoče zaključiti, vrstile glavne osebe prizora, Herod ob jeruzalemskih mestnih vratih, troje Modrih na konjih in Mati z Novorojencem, ki jih sprejemata v Betlehemu, v ritmični vrsti od leve proti desni. Glavni poudarek so dajali z gibanjem proti desni trije konjeniki, v presledkih med njimi pa se pojavlja po ena oseba spremstva z lovskimi psi, postavljena frontalno h gledalcu, mimo katere drsi gibanje glavnih figur. Vse sestavine, figure na galerijah, konjeniški spreved ob gričastem ozadju in podobno so naši

⁶ Fr. Stelè, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I.*, Celje 1937, 68—83.

dobri znanci iz ohranjenega slovenskega stenskega slikarstva. Toda iluzija o svetu, kakor je tukaj zajeta, pomeni v primeri s spomeniki 15. stoletja poprej usihanje naturalističnega čuta kakor napredek, ki je tako značilen za sodobno slikarstvo in ki se celo v našem provincialnem ustvarjanju od slikarja cerkve na Suhi in Janeza Ljubljanskega (sredi 15. stol.) preko slikarja cerkve na Mačah (okr. 1467) do slikarja cerkve sv. Urha na Križni gori (konec 15. stol.) vidno uveljavlja. Celotni izraz maršičkih slikarij pomeni uspelo, stilistično brezhibno prestilizacijo vseh prostorninsko iluzionističnih momentov v smislu podobe sveta, zajete v krasilno brezhibni preprogi, in spominja po tem bolj na eno izmed prvih ohranjenih prič monumentalnega slikarstva v Sloveniji, na sliko pohoda sv. treh kraljev v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom iz srede 14. stol., kakor na slikarstvo konca 15. stol. Tudi kompozicija tega velikega prizora, ki je doživel v 15. stol. sijajen razvoj v italijanskem slikarstvu Gentile da Fabriana in Benozza Gozzolija in oplodil umetniško domišljijo daleč po Evropi ter o tem pričajo v slovenskem gradivu slike pohoda sv. treh kraljev na Mačah (1467), v Krtini (okr. 1460) in pri Sv. Primožu nad Kamnikom (okr. 1520), zaostaja za težnjami svojega časa. Ves ta razvoj se zdi, da se maršičkega slikarja ni dotaknil: podal nam je strogo, ritmično urejeno, na najnujnejše tradicionalne ikonografske sestavine omejeno kompozicijo, ki ni dosti naprednejša od one na Vrzdencu iz zač. 15. stol.

Kljub tej slogovni nesodobnosti pa ima maršička slika sestavine, ki omogočajo njeno približno datiranje. Hribovita pokrajina v ozadju slike svetih treh kraljev namreč kljub shematični upodobitvi izključuje postanek v 14. stoletju in je nedvomno posledica naprednejših teženj 15. stol. Njen tip in skupine, prikazujoče se v dolinah, so tako ali drugače odmev zgoraj omenjenih dejstev v naturalističnem razvoju prvotnega, čisto znakovito pomenskega ikonografskega zasnutka te upodobitve. To nas navaja na najzgodnejši mogoči čas postanka v drugi polovici 15. stoletja. Dragocene podrobnosti za še bližjo določitev časa pa vsebuje prav slika sv. treh kraljev s svojimi oblekami. Oba pešca ob ohranjenem kralju in kraljeva obutev so naravnost modne, časovno opredeljive sestavine slike. Tako kraljev čevljev kakor obuvali levega služabnika kažejo znano obliko spredaj razširjenega čevlja, ki so mu dali značilno ime »kravje ali volovsko gobčasto obuvalo« (Kuh- oder Ochsenmäuler). Ta oblika je izpodrinila starejšo, kljunasto, v zadnjih dveh desetletjih 15. stoletja, tako da je bila od začetka 16. stoletja dalje splošno razširjena.⁷ Oba omenjena služabnika pa sta tako po svojih iskanih pozah, progastih oblekah in širokih, po strani na glavi stoječih baretih kakor zaradi preračunano poudarjene slokosti svojih postav naravnost modni figuri svojega časa. Podobno značilne figure poznamo s slik Legende sv. Leopolda R. Frühaufa ml. iz 1501—1507 in istega Obglavljenja sv. Janeza Krstnika v Klosterneuburgu, pa tudi s slike Mučeništva sv. Katarine v galeriji v Dresdenu L. Cranacha iz l. 1506. Pri nas pa je ta tip zastopan na Križni gori pri Škofji Loki na koncu 15. stoletja. Obe tidve figuri nosita baret s širokimi kraji, ki se je pri nemški noši v drugem desetletju 16. stoletja splošno uveljavil.⁸

Tako bi za postanek maršičke slike prišli v poštve prvi dve desetletji 16. stoletja. Važen terminus ante quem pa nam nudijo v slikarski omet začrtani podpisi obiskovalcev cerkve, izmed katerih jih je več iz 1. polovice 16. stoletja, najstarejši pa so, kakor je ugotovil dr. St. Mikuz: MDII die VI, glede katerega zanesljivosti pa dvomi; Hic fuit Simon Mercator 1514 in 1529 Hic fuit Georgius Cramarshithz tunc tempore coadiutor zu... Gudtenfelt. Tako tudi ta zunanja okolnost potrjuje našo gornjo ugotovitev in, tudi če letnice 1502 ne upoštevamo, pridemo do časa postanka pred 1514.

Slogovni značaj naših slik bi kratko označil takole: poljudna, malodane ljudsko umetnostna stopnja, ki sicer ne zatajuje popolnoma svoje časovne vezanosti, ki pa kljub temu vse prevzete elemente podreja dosledno dekorativnemu značaju z močno ornamentalno sestavino, tako da se zlijeta ornament in monumentalno dekorativna upodobitev v skladno celoto. Temu služi tako

⁷ Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, 364.

⁸ o. c., 514.

poudarjeno, včasih celo vsiljivo risarska obdelava kakor tudi pestra, na tri vodilne barve opirajoča se barvitost, predvsem pa združitev ročnega slikanja s patroniranim, ne da bi bila motena osnovna formalna enota. Zaradi tega so maršičke slike, ki so v svojem stilskem okviru izredno dosledne, odličen primer na meji med ljudsko in visoko umetnostno stopnjo snujoče umetnosti, za katero imamo najznačilnejši primer v lesenih poslikanih stropih naših podeželskih cerkva. V Kosovi študiji o slikanih stropih⁹ podana označba ljudske umetnosti¹⁰ v mnogem dobesedno ustreza maršičkim slikam. Njeni znaki so poleg drugih ploskoviti način obdelave, svobodnejše pojmovanje motivike z naravnost poetičnim občutjem, barvitost v preprostem koloritu in mešanje najrazličnejših spominov na oblike visoke umetnosti s primitivno umetnostnim izročilom. Kjer so motivi vzeti naravnost iz prirode ali visoke umetnosti, opazimo tudi hotenje plastično izdelati posamezne podrobnosti, vendar kljub temu celota nikakor ni plastična. Vse to velja tudi za naš primer, ki se od čisto ljudske umetnosti razlikuje predvsem po kultivirani stopnji ikonografskega sistema, katerega upodablja, pa tudi po nedvomni delavniški šolanosti svojega izvršilca. Tehnična sredstva, s katerimi svoj namen dosega, namreč niso primitivna; primitivno pa je čustvovanje in estetsko pojmovanje.

Maršičke slike s tem svojim meji dveh, v evropski umetnosti z nešteto vezmi povezanih, zemljepisno in časovno vzporedno snujočih tokov umetnostnega življenja, kulturno naprednega in poljudno naivnega, ustreznim značajem v slovenskem sodobnem umetnostnem gradivu niso osamljene. Štiri take skupine spomenikov smo doslej ugotovili: 1. kočevsko, 2. čelovniško, 3. Jerneja iz Loke in 4. maršičko.

Iz kočevske skupine, ki je najmlajša med njimi, poznamo slike v cerkvah v Hinterbergu in v Kočarjih pri Kočevski Reki, ki se pa občutno razlikujejo od vsega sodobnega slovenskega gradiva.¹¹

Čelovniška skupina obsega slike v prezbiteriju na Čelovniku pri Zidanem mostu¹² in v ladji najzapadnejše izmed kapel na Svetih gorah. V razmerju do maršičke je ta skupina verjetno malenkostno starejša, po prevladovanju dekorativne in celo patronirane sestavine pa njena najizrazitejša vzporednica.

Skupina del slikarja Jerneja iz Loke je med vsemi najštevilnejša.¹³ Doslej poznamo 17 del v različnih krajih Gorenjske in severne Goriške iz pribl. 1522—1540. Čeprav v Jernejevem delu prevladuje figuralna sestavina, je celotni značaj njegovega dela zaradi rokodelske stilizacije kulturnih vzorov, bogate porabe patroniranih vzorcev in prevladovanja krasilne težnje nad upodabljačo, predvsem dekorativen in tako druga vzporednica maršičke skupine. Značilno za obrtniško rokodelski značaj Jernejevega slikarstva je, da je za cerkev pri Sv. Filipu in Jakobu v Poljanski dolini in za Otok pri Radovljici dokazano, da je slikal tudi lesene stropce.

Maršička skupina pa obsega po našem dosedanem znanju razen slik v cerkvi v Maršičah še tele: 1. V cerkvi sv. Katarine na Plešivici pri Žužemberku slike na slavoloku in v prezbiteriju. Program ustreza kakor v Maršičah izročilu poznega srednjega veka: na stenah pod arkadami so apostoli, patrona cerkve sv. Katarina in Imago pietatis, na otoku Kralj slave, obdan od simbola evangelistov, v loku rodovnik Kristusov, na notranji strani slavoloka Kajn in Abel, na zunanji Marijino oznanjenje in greh prvih staršev (sl. 11). Dekorativni učinek povečuje posebno iz Maršič nam znana trta z velikimi stiliziranimi cvetovi. Vodilne barve so iste kakor tam; patronirani ornament pa ne sega preko svojega krasilnega okvira. Čas postanka je opredeljiv v prva desetletja 16. stoletja brez renesančnih vplivov. Terminus ante quem je v omet zarezani podpis Gregorius Covaz (15)66. — 2. V prezbi-

⁹ Fr. K. Kos, Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, ZUZ XVII. (1941), 2—105.

¹⁰ o. c., posebno str. 8/9, 15, 79.

¹¹ Serta Hoffilleriana, 484. — ZUZ XIV., 56.

¹² Fr. Stelè, Freske v cerkvi sv. Duha na Čelovniku. ČZN XXV. (1930).

¹³ Fr. Stelè, v Glasniku Muz. društva za Slovenijo IV./VI. (1924/5), 24 sl. — Isti, Cerkevno slikarstvo... 265—276.

teriju cerkve v Cvibelju pri Žužemberku so pod beležem ostanki slikarij z enako cvetnato trto kakor na Plešivici in verjetno iste delavnice. — 3. V podružnici v Višnjah pri Ambrusu so bili v ladji l. 1933. odkriti ostanki slikarije, predstavljajoči odlomek slike sv. treh kraljev, križanje in prvi greh, zunaj pa sv. Krištofa. Barve so iste kakor v Maršičah in enaka cvetnata trta. Kompozicija slike sv. treh kraljev (sl. 7) je ikonografsko zaostala podobno maršički; namesto hribov v ozadju je vrsta košatih oranžnih dreves s sadeži. Čas postanka začetek 16. stoletja. — 4. V cerkvi sv. Urbana na Trati v Poljanski dolini so v notranjščini pod beležem še ne odkrite slikarije, na severni zunanjščini ladje pa prav dobro ohranjen sv. Krištof, ki se opira na drevo podobno drevesom v Višnjah. Ikonografski tip je zaostal, v obleki na prsih rahel odmev mode zač. 16. stol. — 5. V prezbiteriju v Volči pri Poljanah je na sev. steni Križanje z Marijo in Janezom, na južni Sv. Jurij v borbi z zmajem v hriboviti pokrajini z drevesom kakor pri Sv. Urhu in v Višnjah. Geometrično patronirani vzorec okvirnega pasu je isti kakor nad sv. Krištofom pri Sv. Urhu in nad sliko sv. treh kraljev v Maršičah. Konj sv. Jurija je soroden po obliki in opremi maršičkemu (sl. 4). Čas postanka prva desetletja 16. stol. — 6. Cerkev na Taboru pri Grosupljem: slike, ohranjene na prednji strani slavoloka (sl. 6), predstavljajo Oznanjenje, Kajna in Abela, sv. Ahacija in Marijo zaščitnico s plaščem. Po svoji dekorativnosti in linearnem slogu se te slike kosajo z maršičkimi. Ikonografsko pa predstavljajo inačico slavoloka na Plešivici. Z Maršičami jih veže tudi skrajna brezprostornost, preraščanje figuralnega s patroniranim in enakomerno preprenjanje ozadij z vodoravnimi pasovi meglic (sl. 8 in 9). Kljub ikonografski tradicionalnosti se javlja v marsičem že duh renesanse, ki ji pripadajo posebno krilate angelske glavice ob Mariji s plaščem, Marija v sliki Oznanjenja pa kaže v svoji obleki znake mode zač. 16. stol. Čas postanka je nedvomno precej kasnejši od maršičkih slik in utegne biti pomaknjen že proti sredini 16. stol. Svežost maršičkega slikarja je nadomestila suhoparna usmerjenost.

Izven te ožje skupine, a po značaju bližnja sta še dva spomenika, ki pa doslej še nista podrobno preiskana, izpod beleža prikazujoči se deli slik sv. treh kraljev v ladjah podružnic v Nadlesku pri Starem trgu in v Iški vasi.

Ožja maršička skupina kaže tako enotnost v svojem značaju, da prav za prav ni veliko pomisleka, da bi vse njene spomenike pripisali eni delavnici. Če bi jo pa hoteli deliti na dve ali celo na tri delavnice (Plešivica—Cvibelj—Višnje; Maršiče—Tabor; Volča—Sv. Urh), bi nujno morali priznati skupno delavniško izhodišče za vse tri slikarje. Ne mogli bi pa oporekati tudi misli na večjo poljudno delavnico s tremi enako usmerjenimi, vendar rahlo osebno razlikujočimi se slikarji. Vse tri skupine so namreč najrazličnejše med seboj povezane. Maršiče, Plešivico, Cvibelj, Višnje veže cvetnata trta; Maršiče, Volčo, Sv. Urha patronirani okvirni vzorec; Volčo, Sv. Urha, Višnje drevo z oranžnimi sadeži; Maršiče in Volčo pa konj s svojo opremo in sorodnost v obrisu nekaterih figur apostolov z obrisom Marije in Janeza v Volči. Časovno razdobje, v katerem so vse te slikarije nastale, utegne zavzeti približno pol stoletja od nekako 1500 do 1550.

Za presojo vprašanja, ki smo si ga v tej razpravi postavili, se nam zdi važno, da se ta skupina spomenikov omejuje na zahodni, Istri, Krasu in Goriški približani pas bivše Kranjske in da se v severnem delu istega pasu istočasno pojavlja enaka, na meji med ljudsko in kulturno umetnostjo snujoča umetniška težnja v delu slikarja Jerneja iz Loke. Jernejevo delo prevladuje na severu tega pasu in kaže težnjo proti zahodu. Maršička skupina ima svoje težišče na jugu tega pasu in se od Jernejeve razlikuje predvsem po veseli barvitosti in po večji vlogi ornamentalne sestavine.

V zvezi s to ugotovitvijo pa je najvažnejše dejstvo, da ima tudi maršička skupina zahodno od glavnih spomenikov, v Istriji sebi najbolj soroden spomenik v stenskih slikarijah cerkve v Draguccio.¹⁴ Iz istega na meji

¹⁴ A. Morassi, *Antica pittura popolare nell'Istria v Le vie d'Italia XXX.* (1924), 1065—1067.

ljudske in kulturne umetnosti kakor v Maršičah snujočega duha so ustvarjene te slike, ista na veseli trio rdeče, rumene in zelene barve oprta barvitost je značilna zanje. Naslikal jih je l. 1537. Antonius Paduan.

V primeri s starejšim istrskim slikarstvom, ki ga značilno predstavljajo slikarije Vincencija iz Kastva v cerkvi Device Marije na Škrilju pri Bermu iz l. 1474., pomenijo Paduanove slike podoben razvoj iz delavniško kultiviranega okvira v poljudno samouškemu rokodelstvu se približujočo primitivnost s težnjami poljudne pripovednosti in krasilnosti. Naivni moment, ki povzroča pri slikarju stanje neprestane začudenosti,¹⁵ s katero gleda in uresničuje prikazni svoje domišljije, je po posrečeni označbi A. Marassija največja odlika teh slik. Slikarija v Draguccio nosi znake znanja z italijansko renesančno umetnostjo, predelano v duhu poljudne fantazije. Obleke, diagonalno v prostor postavljeni razsedlani konj, tipi mladeničev, tipično benečanski bradač v spremstvu treh modrih, Marija z Detetom so znaki italijanskega umetnostnega porekla te slikarije. Zarodki te vrste naivnega snovanja so nedvomno že v delu Vincencija iz Kastva, posebno v sliki sv. treh kraljev. Tam opazamo že tudi izrazit dekorativni smisel, ki nadomesti nedozorelost upodabljanega hotenja s tem, da celota najde višjo popolnost v smislu pestre, na steno pripete preproge.¹⁶

Slike v Draguccio pričajo, da se je to poljudno krasilno in naivno pripovedno razpoloženje v istrskem slikarstvu na prehodu v 16. stol. stopnjevalo in doseglo v delu Antona Paduana stopnjo, ki ustreza osnovam, na katerih se je v kranjskem gradivu do presenetljivo sorodnih rezultatov razvila umetnost maršičkega slikarja. V obeh primerih gre za nekak ritenski razvoj delavniško, to je kulturno vezane krasilne in ilustrativne umetnosti v popolnost ljudsko umetnostnih kreacij z nazadovanjem v formalno in rokodelsko preprostost, a z napredovanjem pristrčnosti in naivne neposrednosti. Važno za nas je, da pri tem ne gre samo za pojav iste, naivne ljudsko umetniške volje, ampak da se ta pojav v obeh primerih izraža presenetljivo podobno tako v koloritu, v katerem tudi v Draguccio dominirajo rumena, zelena in rdeča barva, kakor tudi v stopnji upodabljanje predstave, ki se v času razcveta upodabljanje plastične iluzije v klasični stopnji italijanske renesanse odreka plastičnemu momentu na korist ekspresivne znakovitosti in dekorativno linearne ritma.

Kljub ti ozki sorodnosti maršičkih in Paduanovih slik po njih globlji bitnosti in dekorativno ekspresivni izraznosti pa bi bili na napačnem potu, če bi hoteli razglasiti slike v Draguccio za delo maršičke delavnice ali narobe. Paduanova slika ima toliko za istrsko umetnostno ozračje značilnih italijanskih sestavin, ki ne obsegajo samo posameznosti, ampak celotno razpoloženje benečanske fabulističnega sloga, kakor ga poznamo iz Carpacciovega umetniškega dela, da od nje do končno le neitalijansko razpoložene maršičke slikarije ni mogoč osebni most v smislu istega slikarja, naj bi ta bil še tako ljudsko umetniško naiven.

Vendar sta v istrskem slikarstvu časa, ki nas zanima, kakor priča prav posebno tudi delo Vincencija iz Kastva, tako značilno prepleteni italijanska in srednjeevropska, za kranjsko slovensko slikarstvo merodajna sestavina, da med njima ni nepremostljivega prepada, ampak sta neštetokrat združeni v vseh odtenkih od prevladovanja ene do prevladovanja druge. Pri Paduanu prevladuje italijanska sestavina. V maršičkih slikah pa ni tako izrazitega deleža italijanske umetnosti, čeprav je vesela barvitost nedvomno odmev italijanskega umetnostnega ozračja. Tudi oranžno drevo, ki se v maršički skupini večkrat ponavlja, kaže na tako zvezo. Tudi preprogasto dekorativni značaj celote se zdi prej posledica italijanskih vplivov kakor nasprotno, saj ga poznamo tudi na Kranjskem predvsem že iz sto let starejših glavnih del furlanske, torej italijanske smeri na Gostečem in v Sopotnici. Maršička skupina se torej v važnih značilnostih nagiba k italijanskemu značaju, čeprav njen

¹⁵ o. c., 1065.

¹⁶ Fr. Stelè, *Cerkveno slikarstvo...* 242.

figuralni del ustreza kranjskemu ikonografskemu izročilu. V zgoraj omenjenem kranjsko—istrsko—kraško—obsoško obmejnem pasu pa je prepletanje italijanskega in srednjeevropskega značaja reden pojav.¹⁷ Pravilni zaključek iz naših opazovanj o poljudni slikarski struji prve pol. 16. stol., ki se tako očitno oklepa tega zemljepisnega pasu, bo torej tale: Draguccio, maršička skupina in delo slikarja Jerneja iz Loke so izraz enotnega umetnostnega razpoloženja, značilno uveljavljajočega se od konca 15. stol. do srede 16. stol. v zahodnem pasu Kranjske, v Soški dolini, na Krasu in v vzhodni Istriji. Kakor ima južna, maršička skupina svojo izrazito italijansko pobarvano vzporednico v slikarijah cerkve v Dragucciu v Istriji, tako ima tudi severna, Jernejeva gorenjska skupina svojo beneško pobarvano vzporednico v slikarijah prezbiterija v Svinem pri Kobaridu. Enotnost maršičko-draguške skupine pa je kljub temu večja od enotnosti severne skupine, tako da lahko postavimo trditev, da gre v istrsko-dolenjski skupini nedvomno za med seboj tako ali drugače povezane delavnice, katerih en del se je izrazil na podlagi kranjskega, drugi na podlagi istrskega, močno italijansko pobarvanega izročila.

Toda, kako naj nam vse to služi pri rešitvi vprašanja o Trubarjevem »krovaškem malarju«? Edini znak, ki ga Trubar omenja in po katerem bi mogli tega slikarja spoznati, so »velike brade inu mostače po tursku inu krovašku«. Da bi se pod »krovaškim malarjem« skrival Hrvat iz južno in jugovzhodno od Rašice ležeče prave, ožje Hrvatske, se nam zdi iz kulturno-zemljepisnih razlogov, katere smo že v uvodu omenili, izključeno. Slikar Kranjec bi bil tam navadna prikazen kakor še nekaj stoletij pozneje, slikar Hrvat na tej strani komaj verjetna izjema. Ne moremo pa izključiti na Kranjskem, posebno ne v delu, ki se približuje Istriji, slikarja Istrana, ki je lahko po jeziku Hrvat. V Istriji je v tem času cvetelo podeželsko slikarstvo, ki so ga vršile domače moči in ki je bilo kot kulturno obmejni pojav mnogostransko zvezano s poljudnim slikarstvom na Kranjskem in v benečanskih delih Istrije. Priča o takem enotnem razpoloženju to in onostran kranjsko-istrske meje je delo Vincencija iz Kastva ter slike v Gimino in v Ducastelli, če jih primerjamo s kranjskim gradivom 2. pol. 15. stol. Draguško-maršički spomeniki in delo Jerneja iz Loke pa dokazujejo, da se je ta enotnost v 16. stol. še povečala. Zato ne vidimo nikake zapreke za to, da bi zaradi enotnega razpoloženja za cerkveno krasilno umetnost za kako naročilo na kranjski strani zaposlili slikarja iz Istre, torej Hrvata. Slikar raške cerkve torej ne bo Hrvat v ožjem pomenu, ampak v širšem pomenu hrvatsko govoreč slikar z zahoda. Zgoraj ugotovljena enotnost umetnostnega razpoloženja v Istriji in zahodni Kranjski pa nas upravičuje za domnevo, da je to mogel biti slikar iz draguško-maršičke skupine. Tudi čas ustreza. Mi sicer ne vemo, kdaj je bil Trubarjev oče cerkveni ključar na Rašici, smemo pa domnevati, da spada l. 1575. zapisana vest o slikanju domače cerkve med Trubarjeve mladostne spomine. Kidrič domneva, da se je slikanje izvršilo pred Primoževim odhodom v šole na Reko jeseni 1520. Rojen je bil Trubar l. 1508, oče Miha pa je umrl med 1527 in 1529.¹⁸ Slikanje bi se bilo torej izvršilo v drugem desetletju 16. stol., kar se prav dobro strinja z našimi ugotovitvami o maršičko-draguški skupini. Glede velikih brk in brad, ki so otroku Primožu tako ostale v spominu kot hrvatska ali turška značilnost, pa ni nič potreba, da bi bil slikar posnemal obraze svojih rojakov ali grozečih Turkov, ampak so za kranjsko sestavino maršičko-draguškega slikarstva razločljive iz modnih odmevov t. zv. obdonske šole, za njeno istrsko sestavino pa iz vpliva nič manj značilnih bujnih brad svetnikov beneškega tipa.

¹⁷ Fr. Stelè, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1940, 3—13.

¹⁸ Fr. Kidrič, *Ogrodje za biografijo Primoža Trubarja*, *Razprave znan. dr. za human. vede I.* (1923), 182, 183, 185.