

ODKOD JE DOMA MOJSTER KRIŽNOGORSKIH FRESK?

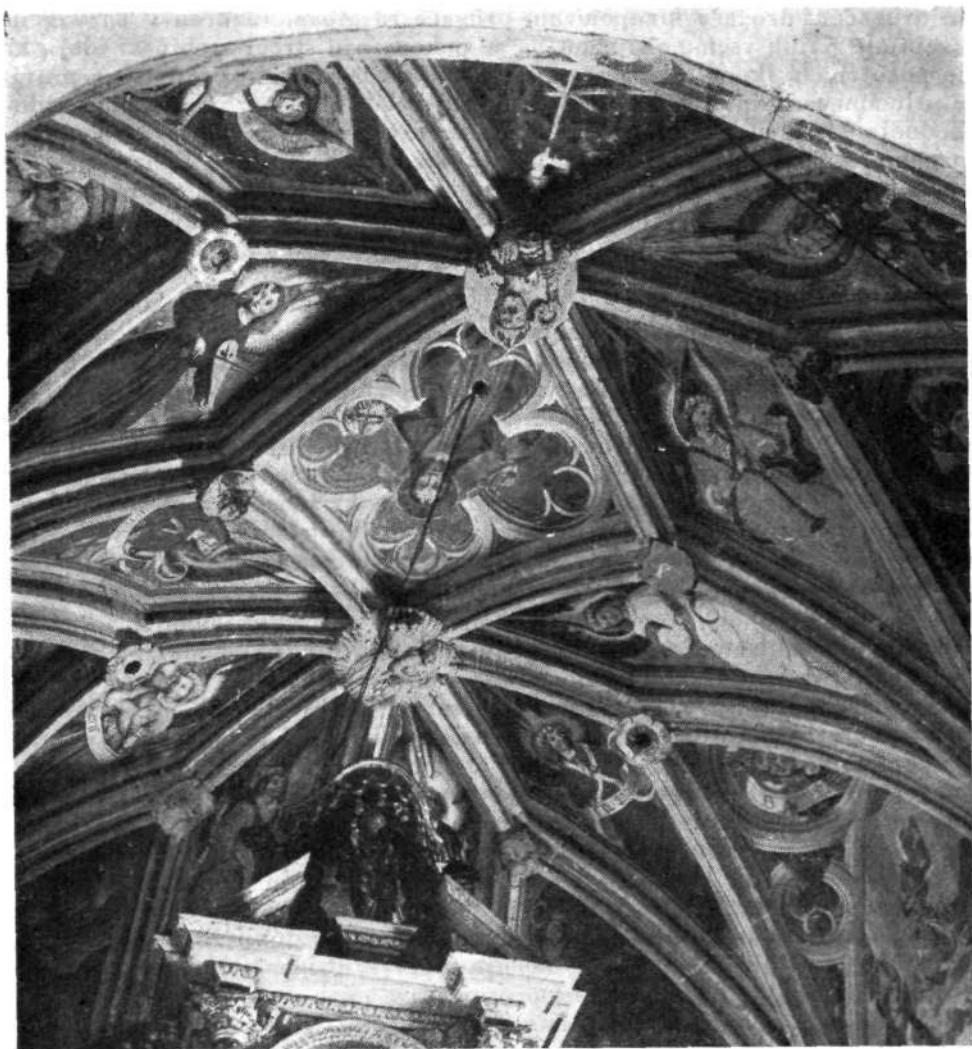
Najbrž ni Ločana, ki bi še ne obiskal Križne gore. Marsikdo pa je poleg lepega razgleda občudoval tudi freske, ki poživljajo prezbitarij tamošnje cerkve. In o teh bi rad spregovoril v temle članku, čeprav se mi je nekoliko drugače izcimil, kot sem želel. Hotel sem ga namreč podpreti z boljšimi reprodukcijami tako križnogorskih fresk kot primerjalnega tujega gradiva. Ker pa se mi ni posrečilo dobiti o pravem času fotografij, sem napisal samo tole začasno poročilo. Že pred dobrimi dvajsetimi leti sem se s tem spomenikom prvokrat spoprijel, toda tedanje rezultate je treba danes že v marsičem korigirati in dopolniti. Pa naj to storim najprej v Loških razgledih za njihovo desetletnico.

Arhitektura križnogorske cerkve ni nič posebnega. Zvonik stoji pred fasado, pravokotna ladja je baročno maskirana, le prezbitarij, zaključen s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika, je še ohranil gotski značaj. Šilastoločen slavolok s posnetimi robovi ga deli od ladje, obok pa se mu razcveta v zvezdnat razplet reber s sklepniki na križiščih. Sklepniki so okrašeni: velika dva v glavni osi z reliefoma Marije z Jezusom in nekdanjega cerkvenega patrona sv. Urha, ostali z angelskimi glavicami, rozetami in z dvema ščitnikoma, od katerih nosi eden mojstrsko znamenje: podobno je črki A z obojestransko podaljšanim prečnim krakom. Enakega srečamo tudi v cerkvi sv. Uršule v Pevnem pri Crngrobu, kar dokazuje, da je obe stavbi proti koncu 15. stoletja zidal isti, verjetno neki loški mojster, ki mu pa ne vemo imena; zakoreninjen pa je bil v gorenjski stavbni tradiciji.

Freske na stenah prezbitarija na žalost niso več v celoti ohranjene. Uničen je ves spodnji pas do višine reber. Toda tudi to, kar je ostalo, zadošča, da gledalca sugestivno pritegne in mu razveseli oko. Kar prevzame nas muzika živopisanih krilatcev, ki so naslikani v krakih obočne zvezde okoli osrednjega rombičnega polja, v katerem je upodobljena podoba Kristusa kot vladarja in sodnika; z desnico blagoslavlja, v levici pa drži vladarsko jabolko. Misel na njegovo trpljenje poudarja zelena trnova krona s tremi belimi žebli v trikotnem polju ob slavoloku. V sosvodnicah so naslikani simboli štirih evangelistov, v vzhodni (nad zaključno steno) Jagne božje in v zahodnih dveh podobi prerokov Izaije in Joela. Vedno znova pa nam pogled uhaja k angelom, ki s petjem, plesom in muziko spremljajo hvalnico »Benedictus Mariae fructus qui venit in nomine Domini«, kakor lahko razberemo z vihrajočih napisnih trakov v angelskih rokah. Šlapovi angelskih oblačil se vsipajo v ozke ogle zvezdnatih krakov, mavričasto pisana krila jim obroblija ljubke, mladeniške glave z venci; nekateri sklepaajo roke, ta piha v trobento, oni brenka na mandolino, igra na gosli. Med petjem in muziko poplesujejo, da jim obleka vihra okoli nog. Sleherni angel

je drugačen, drugače komponiran, drugače razgiban, različen v barvah in kretnjah. Kljub vsemu realizmu pa se pokoravajo strogi vsebinski ideji, ki je pogojena v ikonološkem sestavu »kranjskega prezbiterija«, to se pravi, v principu poslikave, ki se je v alpskih deželah prav na Kranjskem najdosledneje uresničil v vrsti spomenikov — zelo zgovorno ravno na Loškem, na primer na Suhi pri Škofji Loki. Okoli osrednje Kristusove figure se vrste simboli evangelistov in angelov s hvalnicami, po stenah pa so razvrščene postave apostolov kot nebeških stebrov. (Prav ti na Križni gori, na žalost, niso več ohranjeni.) Celoto dopolnjujejo še slike s prizori iz Kristusovega življenja ali iz svetniških legend in podobe posameznih svetnikov. Tako vidimo na Križni gori v šilastoločnih zaključkih sten na vzhodni strani Marijo z Jezusom, ki mu sv. Rozalija ponuja košarico rož. Na poševnih zaključnih stenah sta nad okni po dva para svetnic: Neže in Uršule ter Apolonije in Barbare. Šilaste vrhove vzdolžnih stranic izpolnjujeta na evangeljski strani dve sceni iz legende sv. Korbinijana in na listni strani dva prizora iz zgodbe sv. Urha. Te nam razkrivajo spet poseben umetnostni svet in obenem dopolnjujejo ikonografski program celote. Sv. Urh je zastopan pač kot cerkveni patron, saj mu je bila križnogorska cerkev posvečena do leta 1867; šele tedaj je namreč spremenila patrocinij, ker je sv. Urh dobil novo cerkev v Žabnici. Sv. Korbinijan pa je kot freisinški škof patron škofije, ki je loškemu ozemlju zemljiško gospodovala.

Na freskah obokâ se uveljavljata predvsem teološka simbolika in vznešena himničnost, zapeti v topli barvi in v realističnih, pa vendar plemenitih formah, iz prizorov legend pa diha skoraj naturalistično pogojena pripovednost, nadrobno opisovanje, rahlo karikiranje, življenjsko občutena resničnost — skratka: duh tistega poznogotskega realizma, ki je potreboval skoraj sto let, da je od dvorno liričnih pastoral sijajnih horarijev bratov Limburgov in preko nizozemskega naslona na svet in življenje kot na prva inspiratorja umetnosti dozorel do trpkega meščanskega realizma nemške umetnosti, ki ga spremljajo zadnji utripi gotike. Tako nam na Križni gori slikar pripoveduje, kako se je sv. Urh s konstaškim škofom Konradom zatopil v pomenek, ki je trajal daleč v noč od četrtega na petek. V zgodnjem petkovem jutru je prihitel knezov sel s pismom in dobil za plačilo kurje bedro, ki je ostalo na mizi od sinočnje večerje. Prizor se odigrava v prostem, pravokotno zalomljenem prostoru. Na mizi, za katero sedita škofa, so krožniki, nož, čaša, hleb kruha. Na desni stoji na tleh bronast kotlič z vrčem. Vse kretnje so živahne, posebno še selove, ki razkoračen sprejema od škofa kurje bedro in z levico sega po torbi ob boku, kamor bo spravil darilo — dobro vedoč, zakaj. Marmornata šahovnica tal prostor perspektivno pogloblja, skozi okno vidimo krajino s stavbami, skozi vrata v ozadju vstopata dva prelata. — Še bolj živahen in psihološko poudarjen je prizor, v katerem se hudobni sel znajde pred knezom in hoče škofa zatožiti, češ da na petek uživa meso. V dokaz je potegnil iz torbe kurje bedro — to pa se je po čudežu izpremenilo v ribo. Spet smo v škatlasti dvorani s šahiranim tlakom. Knez sedi na zidani klopi; menda je pravkar vstal, ker mu plašč le malomarno ogrinja prekrizani nogi v copatah. Lepo oblečen dvorjan se jezno zaganja v prestrašenega sla, ki v obupu zavija oči. Celo bel kužek laja vanj in skozi dvoriščno okno gledata škodoželjno dva moža — eden s pomenljivo norčevsko kapo na glavi. Skozi obokani vhod vidimo del mestnega obzidja, skozi okni pa dvorišče in vrh nekega stolpa.



Freske na oboku prezbiterijske cerkve na Križni gori

Iz legende sv. Korbinijana sta izbrana dva prizora svetnikove poti v Rim. V skalnati soteski je medved napadel in raztrgal škofovo tovorno mulo, toda Korbinijanov ukaz ga je ukrotil, da je namesto mule nosil prtljago vse do večnega mesta. Na belem konju jahata škof in njegov »kanonik«, spremljajo ju suličarji in služabniki. Na prvi sliki trga medved mulo, na drugi pa že tovari prtljago. Krajino sestavljajo značilne kopičaste skale, med katerimi se na drugi sliki odpira pogled na morski zaliv z jadrnico in mestom. Tudi v teh prizorih je pripovedovanje živahno, toda psihološko manj poglobljeno, čeprav je vsaj medvedov napad dovolj napet in zgovoren dogodek. Tudi tukaj se umetnik poigrava z različnimi nadrobnostmi od noše ljudi do konjske opreme in celo do rastlin in kamnov na poti. Ne

manjka tudi kanca humorja. Če je bil v Urhovi legendi njegova tarča hudobni sel, se je v Korbinijanovi zčila tragična komika na medveda. Hlapčič, ki ga na povodcu vleče za seboj, se ga kar nič ne boji in še konji se ga niso prestrašili.

Nazadnje omenimo na notranji strani slavoloka še fresko Kajnovce in Abelove daritve z realistično upodobljenima kmetiškim figurama. Prizor spada na tem mestu kajpak k ikonografskim sestavinam »kranjskega prezbiterija«.

Vsa dosedanja literatura je poudarjala krepki realizem, ki s temi freskami vdira v naše poznogotsko slikarsko gradivo. Tako močno, da pomeni v njem prav stilno izjemo. Ne prej ne kasneje se ni slikarstvo pozne gotike na naših tleh izpelo s tako naturalistično govorico. Edine freske, ki bi se pri nas mimo križnogorskih lahko delno potegovale za realistično prvenstvo, so nastale že kakšnih deset let poprej (okoli 1490) v cerkvi sv. Ožbalta na Jezerskem. So pa bolj umirjene, kljub vsemu še »alpsko idealistične«, čeprav segajo po nekaterih novih oblikovnih in vsebinskih izrazilih, ki so morda privzeta od nürnberške strani. Bajajo še z neko otroško trpko govorico, subjektivnejše so, skoraj osebno zavzete, trpijo z upodobljenimi osebami in s prizori. Križnogorske freske so objektivnejše; pripovedujejo, razlagajo, tudi karikirajo. Nekako od daleč in s hudomušnim nasmehom. Nebesa so človeško lepa. To ni več svet človeka, ujetega v topli domačnostni prostor in sočustvujočega z vsebino, ampak svet umetnika, ki se že kritično odmika in pripoveduje iz empirične izkušnje, ne samo iz doživljajske nujnosti. Ali bi ne smeli kar reči, da se v teh slikarijah prebujata nekaj renesančnega — ali bolje: renesansi in njenemu racionalizmu vzporednega? Tista posebna oblika duhovnega nemira, ki ga je spočel Sever, tista Hvalnica norosti, ki se je porodila iz skepse Erazma Rotterdamskega? In vendar je celotni umetnostni izraz križnogorskih fresk ujet še na neki nadrobnejše težko določljivi meji med ljudskim in meščansko racionalnim značajem.

Srečna najdba je najprej razrešila vprašanje datacije teh fresk, ki se je poprej gibala med začetkom 16. stoletja in sredino drugega desetletja. V zadnjih letih so namreč odkrili izpod ometa pod jugovzhodnim oknom freskiran napis v gotici: »In . dem . 1. 5. 0. 2 ist . gemallt . disser . chor . got . zw . lob . (u)nd . dem . hailigen . herr(?) vlreih«. — V letu 1502 je bil ta korposlikan Bogu v čast in svetemu gospodu Urhu.

O slikarju in naročniku fresk pa napis molči. Pa bi bilo prav ob tem delu vendar tako mikavno vedeti kaj več zlasti o umetniku in njegovi domovini! Je bil domačin ali tujec? Kdo ga je k nam pripeljal? Kdo je poslikavo cerkve naročil?

Škofjeloški zemljiški gospod je bil v teh letih eden najvidnejših freisinških škofov — Filip, mejni grof palatinski. Prav tisti, ki je znova pozidal ob potresu 1511 porušeni škofjeloški grad in veliko kaščo na Spodnjem trgu: gotovo je soodločal tudi pri zidavi novega šentjakobskega prezbiterija in tudi na Bavarskem je veljal za velikega prijatelja umetnosti. Zgodovinski vir pravi o njem kar, da »je mnoge cerkve okrasil, številne pozidal«. Za freisinškega škofa so ga umestili že leta 1498, posvetili pa šele leta 1507, nakar je vladal do leta 1541. Poudarek na freisinškem cerkvenem patronu sv. Korbinijanu bi utegnil dokazovati, da je bil zemljiški gospod pri naročilu fresk osebno soudeležen, dasi še ni bil posvečen v škofa. Ali je morda tudi sam priskrbel freskanta? Toda ta vprašanja niti niso toliko pomembna in

odgovori ostajajo le domneve. Do danes še vse premalo vemo, koliko so freisinški oziroma bavarski umetniki delovali tudi na Loškem. Prav križnogorske freske pa nam v to problematiko vsaj nekoliko posvetijo.

Delo križnogorskega mojstra je doslej na naših tleh še osamljeno, čeprav ne verjamem, da bi se njegov čopič izpel samo v tej cerkvi. Freske v prezbiteriju cerkve sv. Urha v Tolminu, ki sem jih svoje dni tudi sam pripisoval istemu slikarju, so nastale že leta 1472 in so torej trideset let starejše. Kažejo sicer proti realizmu, ne pa v bližino našega slikarja. Danes se mi zdi, da je v njih tudi kaplja italijanske ali vsaj južnotirolske krvi. Ob Križni gori pa prav nič ne dvomim, da moramo njenemu freskantu iskati izhodišče na Bavarskem.

Svoj čas sem mislil, da kažejo te slikarije v dunajsko umetnostno smer, zlasti proti širšemu krogu tako imenovanega Mojstra svetniških martirijev. Poudaril sem tudi možnost vpliva salzburškega slikarja Ruelanda Frueaufa mlajšega. Toda Rueland Frueauf sam je brez priliva bavarskih stilnih elementov nerazložljiv. Zgodovinsko ozadje in njegov freisinški okvir nam torej na Križni gori usmerjata pogled najprej proti Münchenu.

V velikem kompleksu nemškega slikarstva poznega 15. stoletja münchensko ni bilo najbolj napredno in ni imelo vodilnega značaja, niti v bavarskih političnih mejah ne, saj si je že sosednji Augsburg izoblikoval mnogo močnejšo umetnostno fiziognomijo. Toda dva slikarja se vendar dvigata iz povprečnosti in celo več desetletij odločata v münchenskem prostoru: Gabriel Mälesskircher in Jan Polack. Prvi je deloval v tretji četrtini 15. stoletja in umrl leta 1495, drugega pa srečamo v Münchenu sredi sedemdesetih let in tu je leta 1519 umrl; po imenu bi lahko sklepali, da je prišel s Poljskega. Po temeljnem razpoloženju sta si bila umetnika nasprotna — in prav zato sta slikarsko podobo svojega prostora lepo dopolnjevala, ker sta vsak po svoje vnašala vanjo vrsto svežih in oplajajočih momentov. Mälesskircher je bil nežne, lirične narave; njegove slike so polne tišine in miru. Naslikane izbe in dvoranice se blešče od snažnosti, krajine so svetle in mehke, poživljajo jih ploskve vode in vijugaste poti. Vse nadrobnosti so skrbno razvrščene. Sloke figure segajo z gibi v prostor, manjka pa jim krepke ekspresivnosti in psihološke poglobitve. — Nasprotno pa so kompozicije Jana Polacka strastno razgibane, natlačene s figurami in ujete v sočen kolorit. Polack prav gotovo ni prezrl nizozemskih vplivov, toda stopnjeval jih je do skoraj drastičnih efektov. Tudi frankovska umetnost mu ni bila tuja in ni izključeno, da ga je delno oplodilo tudi slikarsko delo Veita Stossa. Sunkoviti gibi njegovih oseb so mnogokrat patetični, arhitektura postaja fantastična, naravo poživljajo razžrte skale, porasle z drevjem in grmovjem. Polackovih obrazov se je polastil pravi žanrski realizem. Vendar danes še težko rečemo, kaj je Polack prinesel iz svoje stare domovine in kaj je pridobil šele na Bavarskem. Vsekakor se kljub krepkemu lastnemu temperamentu ni mogel ubraniti Mälesskircherjevih vplivov. O tem nas prepriča že prvo delo, ki bi mu ga mogli pripisati: freskve v vaški cerkvi v Pippingu pri Münchenu iz leta 1479. Te freske so križnogorskim tolikanj blizu, da bi bile lahko vsaj njihov glasnik, če ne že direktni predhodnik. Skoraj vse glavne likovne izrazne sestavine, ki jih opazimo na Križni gori, spoznamo že v Pippingu: sorodna je perspektiva prostornin, sorodna kontrastna paleta, podobne so plastične forme in sunkovite kretnje. Zdi pa se mi, da pomenijo skupni imenovalec prav mälesskircherjevski elementi: glo-

binsko poudarjena arhitektura, ki še ni prenatrpana, rekviziti pohištva in opreme, skalnate kulise, cikcakasta obrežja morja, pogledi skozi okna na krajine, v mestne ulice ali v dvorišča. Še medved na Križni gori je sorodnik tistih udomačenih zverin, ki jih tako ljubi umirjena Mälesskircherjeva domišljija.

Toda celotni temperament življenjskega utripa ni niti v Pippingu niti pri nas mälesskircherjevski. Poglejmo le kolorit, jedrnatost figur, ki se



Prizor iz legende sv. Korbinijana (medved napade mulo) na severni steni prezbiterja na Kriški gori

ne sklada s slokim Mälesskircherjevim idealom, nelepe obraze in njihove grimase. Tudi krajina je bolj dinamična in slikovitejša. Mälesskircher porablja še ostre gube oblačil, ki so značilne za tretjo četrtino 15. stoletja, na Križni gori pa so oblačila bolj razpotegnjena, gube bolj ploske in tudi zarodki poznogotskega ušesa se že nakazujejo. Kratko lahko rečemo, da se je križnogorski mojster naučil pri starejšem bavarskem vzorniku predvsem realističnega opazovanja sveta in prostora ter porabe rekvizitov, ki se spreminjajo v prava tihožitja, medtem ko mu je karikaturno drastiko obrazov in gibov posredoval verjetno Polack. So pa tudi momenti, ki jih ne srečamo niti pri prvem niti pri drugem münchenskem slikarju. Med take

spada na primer stalagmitna stilizacija skal, ki sicer v sodobnem nemškem slikarstvu ni osamljena, saj jo srečamo celo na grafičnih listih iz konca 15. stoletja.

Če se ponovno ozremo na freske v Pippingu, nas posebno pritegne prizor Kristusovega kronanja s trnjem. K primerjavi vabijo tako razkošne figure rabljev kakor tudi prostor, iz katerega se odpirajo pogledi v krajino; okna so mnogokrat bifore brez vmesnega stebra in spremne figure se sklanjajo skozi njene. Na freski Križevega pota nam zveni znano pokrajina z jezerom v ozadju in postava rablja, ki v širokem koraku vleče za seboj Jezusa na vrvi; celo po tipu obraza je starejši po poli brat križnogorskih služabnikov. Še štrleči nosovi in izbuljene oči so si v rodu. Tudi živahna draperija križnogorskih angelov ima na pippinških freskah predhodnike npr. v oblačilih žena pod križem. Dolgonoge, plastično krepko modelirane, po stoji pa labilne postave poznata Polack in križnogorski mojster in pri obeh so ženski obrazi nekoliko enolični, moški pa realističnejši in živahniji. Ob obrazih naših svetnic in Marije lahko pokažemo na Marijino figuro s Polackovega oltarja Oznanjenja v grajski kapeli v Blutenburgu pri Münchenu iz leta 1491 — visoko, kroglasto modelirano čelo! Pri obeh mojstrih so v prvi ravnini široko razporejene glavne figure. Mnogo skupnosti je tudi v koloritu. In če velja za eno Polackovih značilnosti, da nanaša sence z risarskim črtkanjem namesto z barvnimi ploskvami — potem nas isti način slikanja na Križni gori ne začudi preveč.

Toda križnogorski mojster se tudi Polacka ni suženjsko oklenil. Vse kaže, da na njegovih poteh ni dolgo vztrajal, saj mu še ikonografsko ni sledil. Kako bi si sicer razložili, da si ni obogatil domišljije na slavnih tablah s prizori Korbinijanove legende, ki jih je Polack 1483 naslikal za freisinški samostan Weihenstephan?

Prvi zaključek je torej, da moramo iskati izhodišče za našega mojstra v münchenskem umetnostnem ozračju, prepojenem s tradicijo Gabriela Mälesskircherja in z novimi pobudami Jana Polacka. Vendar prihaja Polack v poštev bolj kot stilno vzporedni slikar in šele drugotno kot direktni inspirator. Največjo bližino pa nam kaže neki tretji mojster, ki se ga doslej še nismo dotaknili — slikar ramersdorfskih oltarnih kralj. Tudi zanj veljajo iste razvojne premise. Mälesskircher in Polack sta botra njegovi umetnosti! Njune elemente družijo podobno kot križnogorski freskant. Je pa dovolj samosvojev, da ga ne smemo uvrstiti niti v prvo niti v drugo münchensko delavnico, ampak ga moramo vključiti v zgornjebavarsko poznogotsko slikarstvo kot spremnega, čeprav ne vodilnega mojstra. Ime je dobil po oltarju v cerkvi Maria Ramersdorf v predmestju Münchena, čigar rezbarije so nastale pod dletom Erasma Grasserja. Razen teh tabel mu lahko pripišemo še več drugih, med njimi tudi krila oltarjev sv. Volbenka v Pippingu (okoli 1478 do 1480), ki pa s Križno goro ne kažejo toliko skupnih črt. Pippinška oltarna krila, mojstrovo zgodnejše delo, so še precej mälesskircherjevsko ubrana. Na splošno velja, da se umetnik Mälesskircherju vedno bolj odmika in se približuje Polacku. S tem pa spet ujema s križnogorskim mojstrom skupen korak. Ramersdorfski slikar je sicer realist, pogrēša pa pravih fines. Tudi njegove figure, posebno moške, karakterizirajo štrleči nosovi in izbuljene oči; iz odrskih prizorišč se odpirajo pogledi na ulice in stavbe. Med živahnimi barvami prevladujeta, kot na Križni gori, rdeča in zelena. Zelo rad posnema ramersdorfski mojster tudi brokat in vezene na oblačilih —

to pa je tudi ena izmed značilnosti križnogorskega slikarja; za to so zgovorne npr. hlače dvorjana v Urhovi legendi, ki so okrašene z vezanimi maureskami — celo edinimi, kar jih v našem poznogotskem slikarstvu poznamo.

Med vsemi bavarskimi slikarskimi spomeniki so torej ramersdorfske oltarne table Križni gori najbližje, tako da bi smeli med njimi slutiti celo kakšno ožjo delavniško zvezo. Seveda je težko primerjati po slikarski tehniki različna dela, toda te razločke premoščajo nekoliko že pippinške freske pa tudi freske na portalu kapele v Blütenburgu, dasiravno so zadnje nekoliko šibkejše kvalitete. Dragoceni so tudi arhivski podatki, ki za čas okoli leta 1500 naštevajo v Münchenu številne na novo nastale freske. Mnoge med njimi je naslikal Polack s svojimi pomočniki. Ali bi mogli med temi iskati tudi križnogorskega mojstra? Na žalost so skoraj vse te freske propadle. Po večini so bile profanega značaja in so po številu celo prekosile tabelne slikarije.

Toda nekatere uganke so na Križni gori še nerešene. Renesančnega plastičnega diska, ki ga naš mojster rad porablja v dekorativnih okvirih, na Bavarskem še nisem zasledil. Isto velja za tipične čope las, ki vise figuram na čelo; lepo jih vidimo na primer na Kristusovem čelu ali pri simbolu sv. Mateja. Že pred tem jih opazimo na freskah na Jezerskem. Je mar med jezerskim in križnogorskim mojstrom kakšna ožja povezava? Saj sta oba značilna zastopnika realistične smeri! Vsak odgovor bi pomenil za zdaj samo hipotezo. — Vprašanje je tudi, kdo je narekoval križnogorskemu slikarju ikonološki program, ki je teološko precej poglobljen, dasiravno se naslanja na ideal »kranjskega prezbiterija«. In temu programu je freskant v celoti tako ustregel, da spada Križna gora kar med klasične realizacije »kranjskega prezbiterija«. Toda če se je slikar podredil pri nas udomačenemu ikonografskemu principu, to njegovega umetniškega pomena ne zmanjša, ker se z ničemer ni odrekel lastnemu stilnemu značaju. Če bi hoteli Križno goro primerjati še enkrat s Pippingom, bi smeli celo reči, da bi po kvaliteti najbrž zmagala nad zgodnjim Polackovim delom. Križnogorski mojster se nam kaže kot individualna umetniška osebnost; vzore je sicer eklektično izbiral med vodilnimi zgornjebavarskimi mojstri svojega časa, je pa iz njih sestavil z lastnim talentom prežeto sintezo. Bil je tolikanj pomemben, da je zbudil tudi pozornost freisinških gospodov, morda kar škofa Filipa samega. Misel, da bi imeli opravka s slikarjem, ki se je zatekel v uk na Bavarsko z naših tal, je res vabljava, ne čisto izključena — toda težko dokazljiva. To pa tem bolj, ker je umetnik z našega umetnostnega obzorja prav tako naglo izginil, kot je naglo v njem zasijal. Ni pognal korenin in ni ustvaril šole. Da, realizem križnogorskih fresk je ostal našemu umetnostnemu razpoloženju in prostoru tuj. Velja pa, da je Križna gora odličen spomenik, h kateremu se bo treba še vračati.

Literatura

F. Stelè, *Monumenta artis slovenicae I*, Ljubljana 1935, passim. — Isti, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, Celje 1937, passim. — Isti, *Freske u crkvi sv. Primoža kod Kamnika*, *Starinar II*, Beograd 1925, str. 151 sq. — E. Cevc, *Poznogotske freske na Križni gori pri Škofji Loki*, *ZUZ XX*, 1944, str. 32 sq. — A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik X (München-Berlin 1960)*, str. 75 sq, 80 sq; *XI (München-Berlin 1961)*, str. 111. — E. Buchner, *Der wirkliche Gabriel Mällesskircher*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, NF XHI, 1938—39, str. 36 sq.

Zusammenfassung

WOHER STAMMT DER MALER DER FRESKEN IN KRIZNA GORA?

Die Fresken im Presbyterium der Kirche in Križna gora bei Škofja Loka sind mit dem Jahre 1502 datiert. Ikonographisch ordnen sie sich dem Prinzip des »Krainischen Presbyteriums« unter, stilistisch gehören sie jedoch mit ihrem schroffen Realismus wohl dem oberbayerischen Kunstkreis an, in dem die Elemente der Münchner Maler Gabriel Mälesskircher und Jan Polack vorherrschen. In Križna gora erinnern z. B. die Raumdarstellungen und die Stillebenmotive an die Mälesskircherische Tradition, die Figurentypen und ihre lebhafteste Gestikulierung dagegen an Jan Polack (vor allem an dessen Fresken in Pipping bei München). Die nächste Verwandtschaft besteht jedoch mit dem Meister des Hauptaltares zu Maria Ramersdorf bei München, der gleichfalls eine eigenartige Synthese Mälesskircherischer und Polackischer Elemente darstellt. Als Vermittler des Altmünchner Meisters in Škofja Loka könnte Freising selbst in Betracht kommen, zumal auch der damalige Bischof Philipp ein hervorragender Kunstförderer war. Auf die Vermittlerrolle dürfte man auch aus den Szenen aus der Legende des Patrons von Freising, des hl. Korbinian, schließen die hier neben den Darstellungen aus dem Leben des hl. Ulrich als des Kirchenpatrons von Križna gora auftreten.