

MANIERISTIČNE FRESKE BENEŠKE SMERI NA GOSTEČEM

Prav na robu loškega gospostva, kjer tudi Sora zapusti njegovo ozemlje, nas pozdravlja umetnostnozgodovinsko zelo pomembna podružna cerkev sv. Andreja na Gostečem. Pritegne nas tako s svojo arhitekturo kakor z opremo in s slikarskim okrasom. Pri tem ne smemo pozabiti nekaterih umetnin, ki so bile svoj čas sestavni del njene opreme, a so se pozneje preselile v javne zbirke, kot na primer ostanek poznogotskega krilnega oltarja iz časa okoli 1500 (izdelek Mojstra trbojske Madone), ki je zdaj v Narodni galeriji¹ ali dveh okroglih stekel, ostankov slikanega okna s podobama dveh cerkvenih očetov iz časa okoli 1470,² ki ju hrani Nadškofijski arhiv v Ljubljani. Dasi opazimo na stenah več letnic, je stavbna zgodovina cerkve vendarle dokaj nejasna. Že njen začetek nam dela preglavice.

Gosteče so prešle v freisinško posest šele z nakupom pod škofom Otonom II. leta 1215.³ Teda pa cerkev najbrž še ni stala, kajti noben njen stavbni detajl ne govori v prid romanske zidave. Arheološka sondiranja leta 1977 niso odkrila sledov kakšne starejše sakralne stavbe.⁴ Vsekakor je najstarejši zahodni del pravokotne ladje, kjer vidimo precej visoko v južni steni osamljeno zgodnjegotsko okence, ki bi po obliki ustrezalo poznemu 13. ali zgodnjemu 14. stoletju. Cerkev je šele leta 1334 posvetil generalni vikar oglejskega patriarha, škof Natalis⁵ iz Novega grada (Nova Emona) v Istri. Verjetno je bila prvotna ladja vsaj za dobro petino krajša, prvotni prezbiterij pa bi bil navsezadnje lahko tudi še polkrožen po tradicionalnem romanskem zgledu. Sedanji, s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika zaključeni prezbiterij in prostor pod zvonikom, ki sloni med ladjo in prezbiterijem na dveh šilastih slavalokih, kaže v tej obliki (s profili reber, zakristijskega portala in slavalokov) že na sredino ali celo na drugo polovico 15. stoletja. Najbrž tudi sedanji zvonik ni starejšega datuma in le pritrditi moramo M. Zadnikarju, ki gosteške cerkve prav tako ne uvršča med romanske spomenike, ob zvoniku med ladjo in prezbiterijem pa računa s posnetkom analogne situacije zvonika nekdanje romanske cerkve sv. Jurija v Stari Loki.⁶ — Leta 1699 je dobila gosteška ladja sedanji leseni in kasetirani strop po zaslugi odlične Jamškove podobarske delavnice, najlepši, kar jih imamo na Slovenskem — ki pa je danes samo še žalosten preostanek nekdanje lepote in bo v bližnji prihodnosti najbrž docela uničen. S tem pa bomo izgubili tisto enkratno doživetje skladnega sozvenenja s freskami poslikane ladje, bogato dekoriranega stropa in dekorativno oblikovanega lesenega pevskega kora, kakršnega je posredovala prav notranjost gosteške cerkve.

Da, pričevanje zidov dopolnjuje stenske slikarije. Že na severni zunanji steni so nas njega dni pozdravljale, danes pa ob kužnih vplivih onesnaženega zraka slutimo le še skope barvne sledi vsaj dveh plasti fresk iz druge polovice 14. stoletja — malo vidnejši je samo še veliki »furlanski« sv. Krištof. Znotraj pokrivajo ladijske stene freske severnoitalske (»furlanske«) smeri s prizori mu-



Gostče, p. c. sv. Andreja. Pogled proti prezbiteriju s freskami na slavoloku

čeništva sv. Andreja iz začetka 15. stoletja; zahodni del, tik pred slavolokom, krasi renesančno občutena freska Poklonitve sv. treh kraljev iz časa okoli 1540 in na enakem mestu na južni steni menda prizor Marijinega rojstva. Ob freskah na zunanji slavoločni steni se bomo kmalu nadrobneje pomudili. Pod zvonikom srečamo dokaj poljudne stenske slikarije (sceni iz življenja sv. Andreja, Kristus, Marija, apostoli, angeli z orodji trpljenja, Žalostna Marija), v prezbiteriju pa naletimo na slikarije, ki jih je ob spominu na nekdanje gotske freske ustvaril slikar Matej Sternen v dneh, ko je na Sori župnikoval pisatelj Fran Sal. Finžgar; ta je slikarju tudi nasvetoval prizor sv. Andreja kot patrona umirajočih na južni steni prezbiterija. Naslikana letnica 1515 nad glavnim portalom nima večje teže.⁷

Veliki oltar je predelan in preslikan primerek »zlatega oltarja« 17. stoletja in ima zadaj letnico 1693. Stranska oltarja sv. Katarine (na ženski) in sv. Ahačija (na moški strani) iz leta 1868 sta mizarske kvalitete.⁸ Gosteška cerkev bi zaslužila daljšo in izčrpnjšo razpravo o vseh svojih detajlih, toda zdaj se želim pomuditi le ob freskah na zunanji steni slavoloka, ki se jih umetnostna zgodovina doslej še ni dotaknila. Na žalost gre tudi pri teh za pravo slikarsko razvalino, saj je njihov večji del skoraj popolnoma zabrisan. V spodnji tretjini, ki je bila zakrita s stranskima oltarjema, so se barve sicer bolje ohranile, vsepovsod pa odstopa njihov omet od stene in na nekaterih mestih je že odpadel; zdi se, da pod njim ni starejšega slikarskega ometa. Zgornji del fresk, nad oltarjema,

Gosteče, p. c. sv. Andreja.
Freska Oznanjenja na levi
strani slavoloka



pa je bil nesrečno prebeljen in svoječasni poskusi odstranjevanja beleža so barvno plast hudo prizadeli, tako da celo obrise figur bolj slutimo, kot vidimo. Zato razumemo, da so te slike ostale skoraj nezapažene in zakaj so dosedanji restavratorji nemočno dvignili pred njimi roke.

Ko se je v začetku našega stoletja dunajska Centralna komisija za varstvo spomenikov odločala za konservatorska dela v gosteški cerkvi, ji je poročal o freskah slikar in restavrator Matej Sternen in med drugim omenil, da so na slavoloku pod beležem le skopi ostanki prizora Oznanjenja Mariji.⁹ Leta 1904 je Komisija svetovala, naj se preiščejo tudi freske, ki so skrite še pod ometom.¹⁰ Leta 1908 je restavrator Viertelberger poročal, da je naredil na ometu poskusne sonde, da pa se pod apnenim mlekom skrite freske upirajo čiščenju. Na levi strani slavoloka da se je pokazal zelo poškodovan prizor Oznanjenja, ki se nadaljuje tudi za oltarjem, toda v prejšnjem stoletju so bile freske tako scela preslikane, da od prvotne slikarije ni skoraj nič ohranjenega.¹¹

Že leta 1910 je France Stele, tedaj še dunajski študent, zapisal v terenski notes, da je videti na slavoločni steni na levi strani ostanek slike Oznanjenja, medtem ko je druga, desna stran slavoloka zamazana.¹² Leta 1914 je mimogrede,



Gosteče, p. c. sv. Andreja.
Freska Kristusovega rojstva na desni strani slavloloka

a pravilno pripomnil, da kaže Marija v kompoziciji in v vsem drugem že renesančen vpliv.⁴³ Šele leta 1965 se je spet ustavil pred temi freskami. Potem, ko je prisodil renesančen značaj sliki Poklonitve sv. treh kraljev na severni steni ob slavloloku in jo datiral v drugo polovico 16. stoletja ali celo na začetek 17. stoletja, je omenil tudi slabo vidno Oznanjenje na slavloloku, ni pa ga datiral; dodal je le, da ne kaže zveze s freskami iz leta 1619 pod zvonikom.⁴⁴

Kaj lahko ob vseh poškodbah o teh freskah še rečemo?

Ko so odmaknili oltarja ob slavloloku, sta se spet pokazala bolj ohranjena spodnja zaključka fresk. Te predstavljajo na levi (ženski) strani slavloloka Oznanjenje Mariji, na desni (moški) strani Kristusovo rojstvo.

Na Oznanjenju prizorišče komaj slutimo — vidimo samo, da se rožnata tla stopničasto razvijajo v globino, ne moremo pa obnoviti celotnega ambienta. Prav spodaj stoji spredaj na levi skrinjica z arkadno poslikanimi stranicami, na njej je košarica z velikim šopkom cvetja. Na desni stoji temnosiv renesančni stol s struženimi nogami in naslonjalom; čez sedež je vrženo rdeče pregrinjalo (menda al secco preslikano), na katerem spi bel, v klobčič zviti kužek. Nato se dvignejo tla v lesen podest s trebušasto renesančno vazo in z dremajočim

Jacopo Tintoretto, Angel oznanja sv.
Katarini mučeniško smrt. Chicago, za-
sebna last



sivim mačkom. Za to tihožitno skupino, ki stopnjuje iluzijo prostorskega poglobljanja, kleči ob pultu, ki ga že seka rob slavloloka, Marija, ki je pravkar brala v knjigi, a se je ob angelovi prikazni sunkovito obrnila ter vdano prekrižala roki na prsih; kleči v diagonalni poziciji vzporedno z zavojem slavloloka; iztegnjena desna noga ji sega s stopalom proti robu podesta. Lahno sklonjeno glavo pokriva Mariji bel prt in ogrinja jo modrikast plašč z rdečo (?) podlogo. Barva halje ni določljiva. Od (naše) leve se je spustil z neba angel, obrnjen s hrptom proti gledalcu, s čimer je spet poudarjena globinska smer, v katero se giblje krilatec; roki, ki ju le slutimo, dviga, z levo nogo se že dotika podesta, desna je diagonalno iztegnjena v zakoraku ter gola do kolen.

Na sliki Rojstva je prizorišče popolnoma zabrisano. Vidimo le del tal, ki ga spet pozivlja pravcato tihožitje: valjasta pletena košara z locnjem, pod katerim je potegnjen prt in sloni lahno ukrivljena jezikasta žaga, imenovana »mačji rep«. Desno od košare leže tesarska sekira, leseno kladivo in neki kleščasto prevezani predmet. Zraven leži bela ovca, dar pastirjev. Nad tem slutimo sivo, pleteno košaro, v kateri leži na plenica Novorojenec. Nad njim bedi Marija, na desni pokleka bradat mož v sivih nogavicah in s polstenim klobukom ter se opira na palico. Ali imamo pred seboj sv. Jožefa? Verjetneje gre za figuro pastirja,

postava sv. Jožefa pa se najbrž še skriva pod beležem ob Mariji. Rob slavloloka spremlja patronirana bordura z rdečim, še poznogotsko občutenim ornamentom; na obeh straneh jo pretrga slikana profilirana konzola; od leve konzole visi kos rdeče tkanine, ki naj bi vzbujal občutje njene plastičnosti.

Vzore za te freske moramo iskati v delih najznačilnejših beneških manieristov, predvsem Jacopa Tintoretta in slikarjev Bassanov. Kompozicija Oznanjenja je posneta po sliki sv. Katarine, ki ji angel oznanja mučeniško smrt in jo je naslikal, verjetno med leti 1557—1560, Tintoretto za cerkev San Geminiano, ki je stala v Benetkah na trgu sv. Marka, dokler se ni morala leta 1807 po Napoleonovem ukazu umakniti zgradbi nove Prokuracije. Slika je prešla v Galerijo Akademije, po več vmesnih postajah pa je nazadnje pristala v zasebni lasti v Chicagu.¹⁵ Naš slikar je skoraj dobesedno posnel figuro angela in klečeče sv. Katarine, a svetnico je spremenil v Marijo, ji prekrizal roki na prsih, dodal desno angelovo nogo, opustil pa vse spremljevalne figure (skupino mož v ozadju, putte na nebu); odrekel se je tudi stebriščni arhitekturi na desni strani v ozadju. Iz lastnega veselja do žanrskih motivov je dodal živalske in tihožitne nadrobnosti in z njimi realistično obogatil sveti prizor. Toda taki rekviziti so za beneško slikarstvo 16. stoletja značilni. Porablja jih tudi Tintoretto, le da bolj racionalno in vsebinsko bolj utemeljeno.¹⁶ Tudi Veronese je s takimi motivi potrdil beneško domovinstvo svojih slik,¹⁷ predvsem pa so žanrski, kar naturalistično razpoloženski dodatki značilni za umetnost Bassanov, zlasti Jacopa in Francesca Bassana. Skupina z ovco in košaro na naši sliki Rojstva je skoraj enaka kot na Jacopovi oljni sliki Pridiga sv. Janeza Krstnika v nadžupnijski cerkvi v Civezzanu; košarica je celo dopolnjena s prtom in s palico pod locnjem, v klobčič zviti kužek pa je pravi brat našega na freski Oznanjenja; z zadnjim primerjajmo tudi psa na Kmetiškem prizoru v Luganu (zbirka barona von Tyssen), z Jožefovim orodjem pa tihožitje s košarico in z orodjem trpljenja na sliki Kristusovega pokopa v Padovi (S. Maria in Vanzo).¹⁸ Seveda ne moremo prezreti kopice analognih motivov na bassanovskih slikah Štirih letnih časov, ki so se razširile z grafičnimi kopijami po Evropi; posnetki teh žanrskih kompozicij so našli pot tudi na Slovensko, med drugim tudi na table slavnega »Celjskega stropa« iz časa okoli 1600.¹⁹

Za fresko Oznanjenja smo ugotovili v Tintorettovi sliki kar dobesedno predlogo, a tudi po splošnem ikonografskem tipu ustreza freska italijanskim kompozicijam tega prizora v 16. stoletju.²⁰ Freski Rojstva še nisem našel sorodnega vzora, vsekakor pa že zaradi bassanovskih elementov razkriva beneški izvir. Morda je vredno ob Jožefovem tesarskem orodju pokazati tudi na njegov vsebinski, ne samo snovno-atributivni pomen, pri čemer lahko pomislimo na podobne sentence, kakršne je že v drugem desetletju 15. stoletja poudaril v pridigah Johannes Gerson, dekan sv. Donatiana v Brugesu, češ da je Bog izkazal svojo ponižnost, ko se je podvrgel ubogemu obrtniku. Jožef se je preživljal kot preprost tesar in si z delom prislužil blagoslov po psalmistovih besedah: »*Zakaj sad truda svojih rok boš užival, srečen boš in dobro ti bo.*« (Psalm CXXVII, 2).²¹

Ni dvoma, da je gosteški slikar poznal Tintorettovo sliko v San Geminianu in da je vsaj žanrske rekvizite povzel po Bassanih. Ali je poznal ta dela v originalih ali le po grafičnih reprodukcijah? Tintorettovo sliko je menda vrezal v baker po risbi Silvestra Manaiga šele Andrea Zucchi za »Gran Teatro delle pitture e prospettive di Venezia«, ki ga je izdal leta 1720 Domenico Lovisa.²² Bassanovske slike in zlasti Letni časi so našli več bolj ali manj zvestih grafičnih posnetkov že pred letom 1600, pri čemer bi najprej pomislili na grafike Johanna

Jacopo Bassano, Pridiga
sv. Janeza Krstnika, de-
tajl. Civezzano, nadžupnij-
ska cerkev



in Rafaela Sadelerja.²³ Na žalost je barvna stran naših fresk tako okrnjena, da ne dopušča določnejših zaključkov, vsekakor pa njihova paleta najbrž ni bila tako živa in svetleča kot na Tintorettovi sv. Katarini. Tudi na barvno bolj ohranjenih partijah motijo poznejše preslikave, a nekateri detajli kažejo v modelaciji in senčenju predmetov in živali na slikarja, ki je znal spretno izrabit pikturalne vrednote in svetlobne učinke in ki je presegal zgolj obrtniško oblikovno kvaliteto.

V srednjeveškem ikonografskem kanonu poslikav naših cerkva je bila ladijska stran slavaloka namenjena za kompozicijo Oznanjenja Mariji kot »Vratom nebes«. Navadno je prizor upodobljen tako, da zavzema levo stran slavalokne stene angel, desno pa klečeča Marija. Med oba se na vrhu loka pogosto vriva še prizor Daritve Kajna in Abela. — Na Gostečem se je to ikonografsko načelo razrahljalo. Oznanjenje se je v celoti premaknilo na levo stran, s čimer je izgubilo osrednji poudarek in vsebinsko povezavo s prehodom v najsvetejši del cerkve. Spremenilo se je v ilustracijo evangelijskega dogodka, pa izgubilo globlji, s simboliko prostora povezani značaj. — In še: nanese je, da je nad oltarjem sv. Katarine zaživela kompozicija, ki je na Tintorettovem originalu res predstavljala sv. Katarino. Seveda je ta konkordanca, ki se je freskant najbrž niti ni zavedal, le slučajnostna. Pri tem se celo vprašamo, zakaj je bilo treba slavalokno steno sploh (vnovič?) poslikati? Je bila mar prej prazna? Trenutno pod temi freskami res ni opaziti kakšnih starejših. Zelo verjetno je poslikava nasledek nekih prezidav, ki so nastale zaradi utrjevanja konstrukcije stolpa. Toda na to vprašanje bo mogla odgovoriti šele natančnejša preiskava stene in podnožja stolpa.

Preden zaključim besedo o slikarju, naj poskusim osvetliti vprašanje, kdo je bil naročnik fresk na gosteškem slavaloku.

Najprej bi morali seveda pomisliti na tedanjega župnika v Sori, saj so bile Gosteče tedaj in so še danes podružnica sorške fare. Toda sorški župniki okoli leta 1600 najbrž niso imeli kaj prida posluha za umetnostne naloge. Med njimi ne najdemo nobenega odmevnejšega imena. Lovrenc Rožman (1567—1582) je bil celo zavzet privrženec reformacije.²⁴ Prav tako ni verjetno, da bi se bil gosteške cerkve usmilil loški zemljiški gospod, freisinški škof Ernest (1566—1612), sin bavarskega vojvoda Albrehta in jezuitski gojenec. Kot pobornik katoliške vere

je imel dovolj drugih skrbi in težav z loškimi protestanti ter z lokalnim plemstvom.²⁵ Najverjetneje se mi zdi, da je za olepšavo cerkve sv. Andreja poskrbel brat ljubljanskega škofa Tomaža Hrena, Andrej Hren, ki je bil že od leta 1598 škofov oskrbnik ter je dobil leta 1607 škofijski grad Goričane celo v fevd.²⁶ Kot gospodarsko in kulturno razgledan mož je verjetno posvetil nekaj skrbi tudi gradu Goričane bližnji cerkvi svojega patrona, sv. Andreja, kar bi se utegnilo zgoditi med leti 1607 in 1613, ko je grad Goričane zažgala strela, nakar je šele drugi Hrenov naslednik, škof Oton Buchheim začel zidati na drugem mestu v ravnini novo graščino.²⁷ Andrejev brat Tomaž, ki je odmeril likovni umetnosti pomembno vlogo v svoji rekatolizacijski vnemi, bi bil lahko nasvetoval primernega slikarja. V poštev bi prišel kateri od mojstrov, ki so za škofa delali v Ljubljani in v Gornjem Gradu, a te poznamo bolj po imenih, omenjenih v Hrenovih zapiskih, kot pa po ohranjenih delih. Vse kaže, da je večina teh umetnikov pripadala severnemu umetnostnemu ozračju in še tisti, pri katerih zasledimo kakšne italijanske črte, so te prevzeli po posredni poti in čez severni ovinek. Koroški Krištof Weissmann in salzburški Matija Plainer gotovo ne prideta v poštev, bližji pa se zdi beljaški in pozneje v Celovec priseljeni Anton Plumental (Blumental) starejši, v katerega delu zasledimo tudi tintorettovske elemente, razen tega pa tudi rimske, celo michelangelovske, nemške, in nizozemske odmeve, saj je mojster prišel na Koroško menda z Nizozemskega. Njegov kolorizem je beneški, stilno pa odločajo predvsem vplivi rimskih manieristov, kot dokazujejo ostanki njegovih fresk v apsidah stolnice v Krki.²⁸ Razen na Koroškem je leta 1602 slikal Plumental tudi za škofa Hrena kapelo sv. Martina v Gornjem Gradu, ker pa je že 1603 umrl, mu gosteških fresk kljub nekaterim stilnim sorodnostim ne morem pripisati. Gosteški slikar je vsekakor bolj italijanski ne samo po stilni, marveč najbrž tudi po materini govorici. Za zdaj ostaja še vedno anonimen in osamljen, kajti nismo še našli kakšnega drugega dela njegovega čopiča.

Kar nam nudijo gosteške freske, je le skop ostanek, ki navadnemu gledalcu malo pove. Morda bodo kdaj s pomočjo restavratorjevega skalpela bolj živo spregovorile, a za umetnostnega zgodovinarja so tudi zdaj vidni fragmenti pričevalen dokaz o slikarjevi kvaliteti in stilni smeri. Na Gosteče je zašel v času, ki nam je zapustil zelo malo slikarskih spomenikov. Te freske pa dokazujejo, da so bili na Kranjskem tudi v začetku 17. stoletja italijanski umetnostni vplivi bolj močni in odločujoči, kot pa navadno mislimo. So iz časa, ko se je po likovni oseki reformacijskih dni med nami spet začela prebujati nova likovna ustvarjalnost tako v sakralni kot v posvetni vrsti. Skupaj s časovno in stilno vzporednimi slikarji Celjskega stropa, z nekoliko starejšimi freskami v Lutrovski kapeli ob gradu v Sevnici (spet z beneškimi reminiscencami!) in s koroško Plumentalovo aktivnostjo kažejo v smer novega slikarskega razvoja, ki bo prešel že v 17. stoletju v zgodnjebaročno ozračje. Vsekakor pa se manierizem našega slikarja ne podreja več poljudnemu in lokalnemu »alpskemu« značaju, marveč se hrani iz živega toka beneške slikarske kulture druge polovice 16. stoletja.

OPOMBE

¹ E. Cevc, *Poznogotsko kiparstvo na Slovenskem*. Ljubljana 1970, 159 sq.

² *Peto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani*, 1913, 83, tab. 11. 1. — F. Stele, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*. Ljubljana 1969, 341, sl. 251.

³ F. Kos, *Gradivo V*, 1928, 131, št. 243. — P. Blaznik, *Škofja Loka in loško gospodstvo*. Škofja Loka 1973, 13.

⁴ Z. Šubic, Poročilo o orientacijskem sondiranju pri podružni cerkvi sv. Andreja na Gostemem. *LR* 26, 1979, 24 sq. — Pri še trajajočih restavracijskih posegih oz. pri ureditvi drenaže odkriti polkrožni temelj okoli prezbiterija je bil tolmačen sicer kot temelj polkrožne romanske apsida (M. Erbežnik, *Varstvo spomenikov* 28, 1986, 318), v resnici pa gre le za razširjeni temelj gotskega prezbiterija. Sedanja dolžina cerkve bi bila za romaniko prevelika in premer apsida, kakršnega nakazuje odkriti temelj, bi bil preširok.

⁵ A. Koblar, *Zgodovina fara ljubljanske škofije I*. Zgodovina Sorske in Preške fare. Ljubljana 1884, 59.

⁶ M. Zadnikar, *Romanika v Sloveniji*. Ljubljana 1982, 338, 397.

⁷ F. Stele, *Slikarstvo v Sloveniji...*, op. cit. passim.

⁸ F. Koblar, op. cit. 60.

⁹ MDZK III. Folge, Wien 1902, stolpec 87.

¹⁰ MDZK III. Folge, Wien 1904, stolpec 135.

¹¹ MDZK III. Folge, 1908, stolpec 313.

¹² Notes LXXXVIII, 26. 9. 1910.

¹³ Notes XCV, 12. 2. 1914. — Vprašanje pa je, če ni Stele ob »renesančnosti« Marijine figure mislil na Marijo v sosednji kompoziciji Treh kraljev.

¹⁴ Notes XXV — A.

¹⁵ R. Pallucchini, Contributi alla pittura veneta del Cinquecento. IV. La pala del Tintoretto per San Geminiano. *Arte Veneta XIII-XIV*, 1959—1960, 51 sq, slika 68.

¹⁶ Na sliki Kristus umiva apostolom noge (Madrid, Prado) vidimo psa v ospredju, na podobi Zadnje večerje (Scuola di San Rocco) ob skledi in loncu; na sliki Oznanjenja (Scuola di San Rocco) stoji ob vhodu stol, na levi strani so nagradene deske in tesarsko orodje; na Zadnji večerji v S. Giorgio Maggiore naletimo na psa, mačko, steklenico, košaro s krožniki; na Begu v Egipt (Scuola di San Rocco) so spredaj sodček, vreča, prt, palica; na sliki Kristus in prešešnica (Praga) ne manjka v klobčič zvit kužek itd. — Prim. reprodukcije v: C. Bernari, *Tintoretto* (Classici dell'arte, Rizzoli), Milano 1970, tab. IV-V, LI, LII-LIII, sl. 48, 167.

¹⁷ Prim. reprodukcije v: G. Piovene, *Veronese* (Classici dell'arte, Rizzoli), Milano 1968, tab. XV. XX-XXI, XXV, LVIII, itd.

¹⁸ P. Zampetti, *Jacopo Bassano* (katalog razstave). Venezia 1957, sl. 76, 45 bis, 69.

¹⁹ F. Stele, *Celjski strop*. Celje 1969,² 19 sq, sl. 11-14.

²⁰ Podobne rešitve pozna tudi Veronese. — Prim.: G. Piovene, op. cit., sl. 18 a, b, 27, 255 a, 343.

²¹ Citirano po: Meyer Schapiro, »Muscipula Diaboli«, *The Symbolism of the Mérode Altarpiece*. — Ponatis v izbranih spisih: *Late antique early christians and mediaeval art*. New York 1979, 6 in op. 21.

²² R. Pallucchini, op. cit., 51, sl. 67.

²³ Prim. F. Stele, *Celjski strop*, op. cit. 20.

²⁴ A. Koblar, op. cit. 81.

²⁵ P. Blaznik, Reformacija in protireformacija na tleh loškega gospostva. *LR* 9, 72 sq.

²⁶ J. Turk, Hren. *SBL* I, 342, 347.

²⁷ J. W. Valvasor, *Ehre* XI, 191.

²⁸ K. Ginhart-B. Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*. Wien 1930, 125. — K. Ginhart, Beachtenswerte Kunstdenkmäler in der Pfarrkirche Villach-St. Marin. *Neues aus Alt-Villach* 3, 1966, 184 sq, sl. 9, 10 in zlasti 11. — O. Demus, Gefährdete Denkmale. Die Apsidenfresken des Gurker Domes. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 10, Wien 1956, 139, sl. 182.

DIE MANIERISTISCHEN FRESKEN VENETIANISCHER RICHTUNG IN GOSTEČE

Der Autor behandelt die schwer beschädigten und größtenteils übertünchten Fresken auf dem Triumphbogen der Filialkirche des hl. Andreas in Gosteče bei Škofja Loka. Auf der linken Seite des Bogens ist die Verkündigung Mariae, auf der rechten Seite ist die Geburt Christi dargestellt. Die Kompositionen, soweit sie noch erkennbar sind, lehnen sich an venetianische Vorlagen des manieristischen Stils an. Die Verkündigung ist eine freie Nachahmung des Bildes »Der Engel verkündigt der hl. Katharina das Martyrium«, das Jacopo Tintoretto für die ehemalige Kirche S. Geminiano in Venedig schuf, wobei in Gosteče die hl. Katarina in die Marienfigur verwandelt ist. Für das Fresko der Geburt Christi ist die Vorlage nicht gefunden worden, doch zeigen die Alltagsgegenstände (schlafende Tiere, Stuhl, Blumen, Zimmermannswerkzeug des hl. Josephs u. ä.) auf den beiden Fresken den starken Einfluß der Malerei Jacopos und Francescos Bassano. Der Freskomaler ist anonym und außer zu Gosteče sind zur Zeit keine weiteren Arbeiten seines Pinsels bekannt. Es scheint, als ob dieser — mehr als nur handwerklicher — Meister sogar ein Venetianer sein könnte.

Die Fresken sind um das Jahr 1610 entstanden. Trotz ihres beklagenswerten Zustandes sind sie ein bedeutsames Monument der manieristischen Stilrichtung, besonders noch, da solche auf slowenischem Boden ziemlich selten sind. Als Auftraggeber könnte (hypothetisch) Andreas Hren, der Bruder des laibacher Bischofs Thomas Hren (Chrön) genannt werden, da er zu dieser Zeit der verwalter des naheliegenden bischöflichen Schlosses Goričane war.