

FRESKE V SREDNJI VASI PRI ŠENČURJU (OK. 1440) IN NJENI SV. TRIJE KRALJI

JANEZ HÖFLER, LJUBLJANA

Freske v cerkvi sv. Radegunde v Srednji vasi pri Šenčurju (pri Kranju) so strokovnjake že ob odkritju pritegnile s svojo razmeroma visoko kakovostjo in opozorile, da se za njimi skriva zanimiva zveza s sočasnim koroškim slikarstvom.¹ Koroško ozadje srednjeveških fresk v okviru stenskega slikarstva na Slovenskem v 15. stoletju seveda ni nič nepričakovanega; že vse od prvih temeljnih študij o Janezu Ljubljanskem in o beljaški slikarski delavnici (izpod peres F. Steleta, O. Demusa in W. Frodla²) spoznavamo povezanost med razvojem te likovne panoge v srednjem veku tostran in onstran Karavank. Ta povezanost se je z Janezom Ljubljanskim, sinom mojstra Friderika iz Beljaka, jasno opredmetila in individualizirala, seveda pa bi bilo napačno, če bi prodor koroškega v osrednjeslovensko slikarstvo omejevali le na takšen nedvoumno dokumentiran in v tesni vzajemnosti likovnih oblik utemeljen pojav. Zatorej nam srednjeveške freske, ki se jim po tej strani približujejo še nekateri drugi sočasni gorenjski spomeniki (presbiteriji z aposteljskimi martiriji v Žirovnici, v Mošnjah in Ratečah, podrti stara župna cerkev na Bledu, Selo nad Žirovnico³ — z Janezom Ljubljanskim vsekakor nepovezana skupina), ponujajo zanimivo gradivo o razvojnih silnicah stenskega slikarstva v 15. stoletju pri nas.

Koroškost teh fresk smo doslej le ugotavljali in ne dokazovali. Zato naj pričujoča študija, posvečena temu pomembnemu spomeniku, izhaja iz te misli le kot domneve in naj se šele na koncu dotakne vprašanja, koliko in zakaj je tu mogoče govoriti o koroškem vplivu in kje so tisti umetnostni vzgibi, ki freske oblikujejo in postavljajo kot individualen

¹ Poročal I. Komelj v *Varstvu spomenikov VIII* (1960—61), str. 160—1, in X (1965), str. 66.

² Npr. F. Stele, *Johannes concivis in Laybaco*, ZUZ I (1921); v *Monumenta Artis Slovenicae I* (1935); *Der Maler Johannes, concivis in Laybaco*, v 900 Jahre Villach (1960); *Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen*, Südostforschungen XVI (1957); O. Demus, *Der Meister von Gerlamoos*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allh. Kaiserhauses (Dunaj 1937—38); W. Frodl, *Thomas von Villach*, v 700 Jahre Stadt Villach (1940), *Die gotische Wandmalerei in Kärnten* (Celovec 1944).

³ Prim. F. Stele, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 138, ter K. Rozman, *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora* (doktorska disertacija, tipkopis), Ljubljana 1964, str. 13 in dalje.

spomenik v razvojni mreži srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem.

Poslikava cerkve sv. Radegunde v Srednji vasi pri Šenčurju se je ohranila na prvotno razmeroma obsežni ploskvi na severni steni cerkvene ladje.⁴ Precejšen del te ploskve je zdaj zazidan s stranico pevskega kora in pilastri, ki so jih pozidali ob obokanju cerkve, deloma pa je bil tudi odstranjen, ko so v steni odprli edino okno. Pri odkrivanju fresk se je visoko v steni pokazalo staro lijakasto romansko okence, ki ga je slikar upošteval pri porazdelitvi poslikave.

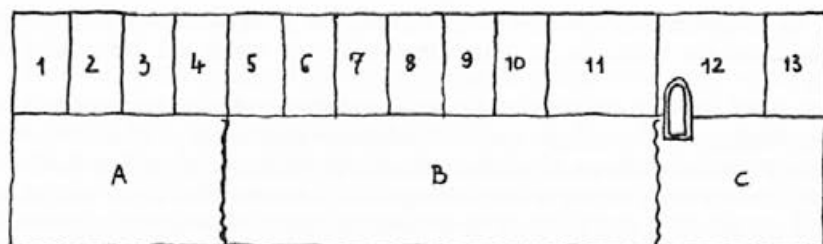
Stena je razdeljena v dva vodoravna pasova. V zgornjem tečejo med seboj ločeni prizori iz Kristusovega trpljenja, spodnji pas pa v kontinuiranem toku prikazuje spreved in poklon sv. treh kraljev (gl. shemo).

Prvi prizor cikla (št. 1 sheme) je ostal neznan; zazidan je v obok cerkve (Vhod v Jeruzalem ali Zadnja večerja?). Drugi kažejo Oljsko goro (2), Judov poljub oziroma Kristusa primejo (3), Pred Pilatom (4), Bičanje (5, desni del prizora je zazidan v pilaster), Kronanje s trnjem (6, levi del prizora zazidan v pilaster) in Hojo na Kalvarijo oziroma Simon pomaga nositi Kristusu križ (7, desni del prizora zaradi okna odstranjen). Temu bi moralo najverjetneje slediti Križanje (8), a ga je v celoti vzelo okno, medtem ko je od Snemanja s križa (9) viden le skrajni desni del. Polaganje v grob je v celoti zazidano v pilaster (10), ohranila pa sta se Kristus v predpeklju (11) ter Vstajenje (12). Na steni je ostalo prostora še za en prizor, ki je lahko predstavljal Marijino smrt, Binkošti ali Vnebohod ali pa tudi Jezusovo srečanje z Magdaleno (Noli me tangere, 13), vendar je ostal pod obokom. V ostenju romanskega okenca sta na levi strani sv. Barbara, na desni pa sv. Katarina.

Pohod in poklon sv. treh kraljev sestojita iz treh prizorov, poteka-jočih eden v drugega brez okvirov: prihod kraljev v Jeruzalem, združen s pokolom nedolžnih otrok (A), slovo od Herodeža in pohod (B) ter sam poklon (C).

Prizori iz pasijona so upodobljeni razmeroma skopo, z najnujnejšimi akterji in s samo skromnim nakazovanjem prostorskega okolja. Osebe so glede na omejeno razpoložljivo ploskev predimenzionirane in pri bolj množičnih prizorih stisnjene v gnečo, tako da ostaja le malo prostora za nebstvene pripovedne sestavine. Zato se upodobitev vsebinske tematike seveda bolj ali manj drži bistvenih sestavin, ki jih predpisujejo evangelijske predloge. Tako *Oljska gora* kaže v ospredju klečččega Kristusa, obrnjenega na našo desno: angel mu v desnem ozadju z velikim križem napoveduje trpljenje, kelih pa je postavljen na skalo. Nad angelom se kaže božja roka, obkrožena z nimbom. Na levi polovici freske so upodobljeni trije speči apostoli, eden za drugim, in so po pravilu okarakterizirani s tremi starostnimi tipi: spredaj najmlajši, brezbradi Janez, za njim Jakob in zadaj plešasti Peter. Vrt je omejen s pletenim plotom — značilnim za nemške upodobitve tega prizora — vidnim deloma v ospredju, deloma v ozadju. Za njim se kažejo glave bližajočih se vojakov s čeladami. Vodi jih Juda in jim z roko nakazuje pot naprej. Pri *Judovem poljubu* sta v sredini upodobitve obe glavni osebi prizora, Kristus in Juda, za Kristusom

⁴ Gl. I. Komelja v *Varstvu spomenikov VIII* (1960—61), prav tam.



pa se gnetejo vojaki. Na desni za Judom stoji nekoliko velika postava Petra, ko si zatika meč v nožnico, v ospredju spodaj pa kleči zguden vojak Malhus, ki mu je bil Peter z mečem odsekal uho. Kristus mu ponuja spuščeno desnico.

V prizoru *Kristus pred Pilatom* stoji glavna oseba ujeta med dvema vojakoma, katerih levi mu zateguje vrv okoli zapestja, desni pa ga trdno drži z desnico za rame. Pilat sedi frontalno na prestolu, nakazanem s podstavkom, in si rahlo zasukan s svojo levo splakuje roke v skledici, ki mu jo drži služabnik. Markantna Rimljanova podoba je ogrnjena v haljo iz okrasto rumenega blaga z rjavim patronskim vzorcem v obliki snežinkinega kristala; ponovi se pri Kristusu v Kronanju in pri Vstajenju ter v Žirovnici pri Mariji iz Oznanjenja ter mučitelju Simona Juda. Zanimivo je, da isti patronski vzorec zasledimo tudi pri Madoni in Katarini s fasade Otoka pri Radovljici. *Bičanje* je tako kot vseh nadaljnjih pet prizorov ohranjeno fragmentarno oziroma uničeno. Vendar pa je iz ohranjenega fragmenta razvidno, da je Kristus privezan na mučilni steber s trebušne strani, a obrnjen proti gledalcu, tako da mu je moral steber zakrivati del obraza. Gre za izvirno bizantinsko postavitev Bičanja, ki se na način, kot je upodobljen v obravnavanem ciklu, na Zahodu prvič pokaže pri Ducciu v znanem tabelnem ciklu iz sienske stolnice (zdaj v stolničnem muzeju v Sieni); pa tudi sicer je motiv bičanja s Kristusom za stebrom v sienskem slikarstvu 14. stoletja pogost.⁵ Na Koroškem ga imajo že poznoromanske freske iz okoli leta 1300 v Mariji na Zilji. Motiv ostaja slej ko prej italijanska posebnost, saj je Bičanje na severu skoraj vedno prikazano pred stebrom (tako tudi v beljaškem krogu) ali pa sploh brez stebra.⁶ Prizori *Pred Pilatom*, *Bičanje* in temu sledeče fragmentarno ohranjeno *Kronanje* so prostorsko prikazani s preprosto četveroogelno arhitekturo.

Pri Hoji na Kalvarijo — verjetno zasnovani z množico spremljevalcev — nas pritegne mehko modelirana Marija s sklenjenimi rokami in oglav-

⁵ Med drugim Barna de Siena (v Collegiati v S. Gimignianu) in Ugolino da Siena (R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of painting I—XIX*, The Hague 1923—1938, II, str. 100).

⁶ Prim. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966 in dalje, II, str. 76 in dalje, z navedenimi primeri. Opozoriti moramo tudi na resnico, da se je bizantinska postavitev bičanja v posameznih primerih na severu — nedvomno s sienskim posredovanjem — ohranila v okviru tako imenovanega mednarodnega gotskega sloga (tako francoski emajlirani medaljon, zač. 15. stol. — v *Europäische Kunst um 1400*, Dunaj 1962, katalog, sl. 35; srednjerensko delo iz ok. 1410 — prav tam, sl. 89; daljnji odsev pri nas — nepričakovano — v reliefu s krilnega oltarja na Kojskem).

nico, na fragmentu *Snemanja* pa je opaziti, da je spuščanje Kristusovega trupla potekalo tako, da je bila njegova levica oprta na rame ene od Marij.

Kristus v predpeklju in Vstajenje sta zadnja v celoti ohranjena prizora srednjeveškega pasijonskega cikla. Upodobitev predpekla v sicer nespretni združitvi tradicionalnega okroglega vhodnega stolpa z novejšim Leviatanovim žrelom sega nazaj v 13. stoletje⁷ — Leviatanovo žrelo ostaja na severu in pri nas slej ko prej prevladujoči način ikonografske predstavitve pekla pri zadnji sodbi, tako tudi v beljaškem krogu (Tomaž v Vratih). Vendar v predpeklju v Vratih s kombinacijo podirajoče se zidane utrdbe in podzemeljskega skalovja (podobno tudi Gerlamooos) odmeva že za mlajši italijanski trecento značilni zgled; ohrani se tudi v 15. stoletje in z drugimi italijanskimi vplivi zaide v nemško slikarstvo ob prelomu iz gotike v renesanso.⁸ Predniki, ki jih Kristus rešuje iz predpekla, so v Srednji vasi goli (v Vratih zopet po italijanskem načinu oblečeni oziroma ogrnjeni): prva sta ostarela Adam in Eva, sledi jima (verjetno) Janez Krstnik, za njim pa se pomika še ostala skupina rešenih. Vstali Kristus naslednjega prizora se, ogrnjen v haljo in obdan z žarkovjem v mandorli, frontalno spušča iz odprtega sarkofaga, v levici drži zmagoslavno bandero, z desnico blagoslavlja. Prizor dopolnjujejo speči oziroma komaj prebujajoči se vojaki, katerih levi dremlje na skalah nad gornjim robom romanskega okenca. Tu prikazani tip vstalega Kristusa je, sam po sebi sicer nikakršna posebnost, mogoče imeti bolj za severnjaškega kot južnjaškega.⁹ Srečamo ga tudi pri delavnici Janeza iz Brunecka na Ptujski gori in pri Frideriku Beljaškemu v Millstattu, medtem ko pri Tomažu v Vratih Kristus stoji na zaprtem sarkofagu. Tudi ta Tomažev odklon od tradicije se da — dasiravno se kaže že na trebonskem oltarju v praški Narodni galeriji — razložiti kot sodobnejša različica motiva vstajenja, ki združuje na Nemškem že v 15. stoletju pogosti, skrivnost dogodka nakazujoči zaprti sarkofag z italijansko zmagoslavno stojo Kristusa na njem.¹⁰

Spodnji pas poslikave v Srednji vasi pri Senčurju predstavlja kulturnozgodovinsko in ikonografsko pomembni ter v slovenskem srednjeveškem slikarstvu pogosti motiv sv. treh kraljev.¹¹ Kar zadeva njen najslošnejši ikonografski okvir, so v slovenskih primerih te upodobitve navadno podani trije prizori te teme, in sicer: slovo kraljev od Heroda, pohod in poklon. Tema se lahko odvija časovno skraćeno, s po enim kraljem v vsakem prizoru (medtem ko je prvi kralj že v poklonu pri Mariji in detetu, je drugi na poti, zadnji pa se šele poslavlja od Heroda), lahko pa tudi sočasno z vsemi tremi kralji v vsakem izmed prizorov, pri čemer se močneje izrazi sam njihov pohod. Prizori praviloma kontinuirano tečejo drug v drugega, lahko pa so v enotnem kontinuiranem prostoru razmejeni s hribovjem (tako zlasti v Bistrici na Dravi na Koroškem in pri nas na Mačah). Prvi prizor je pozneje navadno združen z anticipirajoče mišljenim pomorom

⁷ G. Schiller, III, str. 61 in sl. 151, 153.

⁸ G. Schiller, III, sl. 167—170 in 164—166 (L. Cranach st., A. Dürer, H. Brüggenmann).

⁹ Gl. E. Kirschbaum in sod., *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Herder), 1968 in dalje, I str. 201 in dalje.

¹⁰ Prim. G. Schillerjevo III, str. 78 in dalje.

¹¹ Prim. F. Stele, *Slikarstvo*, str. 52 in dalje, 105.

nedolžnih otročičev (tako v več slovenskih primerih druge polovice 15. stoletja).¹²

V ikonografski zasnovi se upodobljena tematika v Srednji vasi nekoliko loči od navedene porazdelitve. Tu gre vsekakor za hkratni tip z vsemi tremi kralji hkrati v vsakem prizoru, slovo od Herodeža je pridruženo pohodu (medtem ko sta prva kralja že na pohodu, se zadnji šele poslavlja, kar je videti v stisku rok v ozkem navpičnem pasu med korom in prvim pilastrom), tematiko pa vpeljuje prihod treh kraljev v Jeruzalem. Že tu je upodobitev Jeruzalema združena s pomorom nedolžnih otrok, kar se v beljaškem krogu sicer ne kaže. Pred mestnim obzidjem pa je videti za koroško slikarstvo značilnega glasnika s palico in obročem na konju (herolda) (tako St. Gandolf, Bistrica na Dravi, tudi koroško določena stara cerkev na Bledu). Druga zanimivost upodobitve Jeruzalema je, da so njene stavbe krite s primorskimi opečnimi korci, kar se ponovi pri mali upodobitvi Betlehema nad poklonom. Da to ni zanemarjenja vredna naddrobnost, nam kaže primerjava z upodobitvami streh v beljaških primerih: te so redno krite po alpsko, s škodlami (St. Gandolf — pri pokolu nedolžnih otrok, Maria Pfarr pri Jurijevi legendi, Bistrica na Dravi — pri pohodu sv. treh kraljev, kjer se pokaže celo krajevno zaznamovan tip male koroške podružnice s stolpičem sredi stavbe). Kralji so starostno okarakterizirani: njihov vodja je star, drugi je srednjih let, zadnji pa najmlajši ter v nasprotju z nemškimi in nizozemskimi primeri 15. stoletja bele polti (tako tudi v beljaškem krogu). Razločevanje se kaže tudi v barvah konj: konja starega in mladega kralja sta belca, srednji kralj pa jaše rjavca. Temu italijanskemu motivu¹³ sledita tudi upodobitvi iste tematike v St. Gandolfu in v Bistrici na Dravi, domač pa je tudi v poznejših slovenskih primerih (Mače, Gradišče pri Divači).

Poklon je predstavljen razmeroma statično, ločeno od bolj razgibanega pohoda in brez spremstva. Na desni pod odprto arhitekturo sedi Marija z detetom, pred njo razoglav kleči stari kralj in detetu poljublja noge. Za njim stoji srednji, snemajoč si krono, nekoliko v stran v levo pa mladi kralj, čakajoč, da pride na vrsto. Madona in dete imata vtisnjen nimb. Jožefa ni videti, kajti desni del prizora je ostal pod pilastrom. Za arhitekturo kleči (ali stoji) angel iz oznanjenja pastirjem, z napisnim trakom »a(nn)u(n)cio vobis gaudium magnum«. Zadaž na skalah sedi pastir in opazuje trikraljevsko zvezdo na nebu — kompozicijsko skladen motiv z ustreznim pri poklonu v St. Gandolfu, ki sicer s srednjeveškim nima globlje zveze. V desnem kotu zgoraj (nad arhitekturo) je videti obzidani Betlehem v noči. Pri poklonu je treba opozoriti zlasti na motiv poljubljanja detetove noge, ki je sam po sebi italijanskega porekla. Izvira iz frančiškanske pobožnosti (literarni vir zanj je Psevdo-Bonaventura) in se ponavlja v italijanskem slikarstvu vse od začetka 14. stoletja, konkretno — od Giotta v kapeli Arena v Padovi.¹⁴ Kaže ga isti prizor v Mellwegu na Ko-

¹² F. Stele, prav tam.

¹³ Prim. npr. Masacciovo tablo s poliptiha iz Pise v Berlinu, Gentila da Fabriano v Uffizijah ali Benozza Gozzolija v Palazzo Medici-Riccardi.

¹⁴ Prim. G. Schillerjevo I, str. 121; motiv sega prek giottovske florentinske (npr. Taddeo Gaddi v S. Croce) in sienske šole (Bartolo di Fredi v veliki tabli v sienski pinakoteki) do Masaccia in Gentila da Fabriano v omenjenih slikah. Pred Giottom ga ima Nicola Pisano na prižnici v sienski stolnici.

roškem, ki je nedvomno italijanske usmeritve in postavljen v čas okoli leta 1400,¹⁵ ima ga tudi Janez iz Brunecka v spitalski cerkvi v Sterzingu na južnem Tirolskem (okoli leta 1400) in na četrti arkadi briksenskega križnega hodnika (1417). Avtohtono koroško slikarstvo tega časa pa tega motiva ne pozna in navaja severnjaški način poljubljanja roke (npr. St. Gandolf). Pozornosti vredno je tudi dejstvo, da je prostor, kjer sprejema sveta družina kralje, upodobljen z zidano baldahinsko arhitekturo, medtem ko imajo koroški primeri (St. Gandolf, Bistrica na Dravi, Sv. Duh nad Beljakom, Gerlamoos itd.) redno za sever značilno leseno stajo. Srednja vas torej tudi v tem motivu kaže italijanski vpliv.

Pohod in poklon sv. treh kraljev sta vsekakor zanimivejši del fresk v Srednji vasi. Še več: kolikor je mogoče sklepati na sedanji stopnji poznanja srednjeveškega slikarstva na Slovenskem, pomenita enega ključnih spomenikov našega znanega slikarskega gradiva v 15. stoletju. Predstavljata namreč, kolikor nam je znano, prvo upodobitev te tematike pri nas v smeri, ki postane odločilna za poznejše upodobitve te vrste. Novosti se kažejo predvsem po dveh plateh, ki sta deloma tudi v medsebojni odvisnosti: na eni strani nov, kompleksnejši kompozicijski prijem v predstavitvi teme, na drugi njena vsebinska narava, ki kaže premik v jasneje nakazan in celo poudarjen družabnostni moment upodobitve.

Delno novost, zlasti še v primerjavi z dotedanjimi pojavi sv. treh kraljev na Slovenskem, pomeni že sama resnica, da njihov pohod zavzema reprezentativen samostojen prizor v sklopu teme, prizor, ki mu je slikar dal na voljo največji delež razpoložljive ploskve. Poslej si upodobitve sv. treh kraljev na Slovenskem skoraj ni mogoče več misliti brez obsežne in pisane predstavitve njihovega pohoda. Takšna vloga pohoda sv. treh kraljev pomeni delno novost tudi v širšem smislu, saj ga klasični italijanski trecento, merilo za razvoj evropskega slikarstva v 14. stoletju in v dobrem delu 15. stoletja, takšnega pravzaprav ne pozna.¹⁶ Že v Giottovem opusu začrtani tematski okviru poklona ostanejo slej ko prej vodilo pri poznejših italijanskih in od njih odvisnih upodobitvah — z obveznim poljubom detetove noge v daljnjem posredništvu tudi v Mellwegu¹⁷ in Öttingu na Koroškem.¹⁸ Zdi se namreč, da je treba predvsem v mednarodni pozni gotiki iskati tisto rodovitno soglasje med posameznimi pripovednimi prvinami te teme in sodobnim družabnim razpoloženjem, ki je omogočilo vse očitnejšo okrepitev njenih profanih sestavin in jo pravzaprav preoblikovalo v predstavitev reprezentančnega opravila sodobnega

¹⁵ W. Frodl, *Gotische Wandmalerei*...

¹⁶ Številčno razmerje med upodobitvami pohoda in poklona sv. treh kraljev od začetkov italijanskega slikarstva do konca trečenta, ki ga je moč ugotoviti po van Marlejevem indeksu (VI, str. 32 in dalje), znaša približno 1:14 v prid slednjemu, pa tudi v teh nekaj primerih ima pohod le podrejeno vlogo v okviru širše zasnovanega cikla sv. treh kraljev.

¹⁷ Gl. op. 15.

¹⁸ Prim. R. Milesi, *Die Epiphanie mit Reiterzug in Ötting*, Carinthia I 142 (1952), str. 295—300. K zanimivemu ikonografskemu motivu te freske — Marija se ne nagiba h kraljem, marveč od njih proč k donatorju, klečečemu s patronom, sv. Jurijem, na drugi strani — lahko dodamo enak, v postavitvi zrcalen primer v opatiji Vezzolano (Piemont) (gl. van Marle IV, sl. 135 — tu namesto svetnika angel).

aristokratskega sveta. Vendar samostojni prizor pohoda sv. treh kraljev kljub temu še vedno ostaja posebnost, ki se je — tako se zdi — izraziteje razvila le v stenskem slikarstvu vzhodnega subalpskega sveta,¹⁹ seveda nedvomno s sodelovanjem italijanskih vzorcev trem kraljem sorodnih konjeniških tem. Severnoitalijansko slikarstvo je ob koncu 14. stoletja pač izoblikovalo scensko postavljeni in slovesno naglašeni tip poklona sv. treh kraljev z dodanim, po merah miniaturnim pohodom v ozadju; pobudo zanj je morda dal Bartolo Fredi s svojo veliko kompozicijo v sienski pinakoteki (zadnje desetletje 14. stoletja),²⁰ zadnji, reprezentativni pečat pa mu vtisnil Gentile da Fabriano v svoji slavni tabli v Uffizijih.²¹ V tej temi pa, seveda s pozno izjemo v Benozzu Gozzoliju, verjetno ni našlo dovolj močnih spodbud za prosto monumentalno formulacijo pohoda. Lahko zatrdimo, da vzdolžno razporejeni in arhitekturnemu okolju prilagojeni sprevod sv. treh kraljev vzhodnih alpskih in subalpskih podružnic pomeni svojevrstno likovno rešitev te teme, ki je sicer dobila v pozni gotiki tolikšno aktualnost.

Ta na prvi pogled presenetljiva misel, ki je zaradi pomanjkanja razpoložljivega gradiva za zdaj ni mogoče še izdatneje podpreti, se vsekakor logično navezuje na likovne dispozicije tega zemljepisnega pasu — za slovensko ozemlje ga je označil pokojni France Stele v svoji znameniti razpravi v Serta Kazarova²² — ki se je samostojneje izkazal ravno v tistih temah, ki so dopuščale frizne likovne rešitve (npr. mrtvaški ples). Po številu in kakovosti znanih in ohranjenih pohodov sv. treh kraljev moramo v prvi vrsti menovati Koroško: Gospa sveta (1435) ter St. Gandolf in Bistrica na Dravi iz beljaškega kroga, potem pa osrednjo Slovenijo. Tudi najznamenitejši »mednarodni« poznogotski primer teme sv. treh kraljev, omenjena slika Gentila da Fabriano v Uffizijih, ostaja kljub bogastvu »viteških« detajlov vendarle poklon.²³

Širša vsebinska zasnova te tematike se veže tudi z novimi, dodatnimi rešitvami v kompoziciji; te kažejo, da so določen odmev našle tudi v srednjeveški upodobitvi, čeravno le-ta spričo nepopolnosti ne more dati svo-

¹⁹ V G. Schillerjevi je pohod sv. treh kraljev le mimogrede omenjen, Herderjev leksikon (gl. op. 9), I, str. 549, navaja iz evropske umetnosti poleg koroških spomenikov le Gozzolijev pohod v Palazzo Medici-Riccardi. Dokaz o posebnem pomenu te teme v tem prostoru že v 14. stoletju med drugim pomenita tudi slovenska primera malofiguralnega konjeniškega pohoda na Selu v Prekmurju in v Sv. Miklavžu nad Čadramom (prim. F. Stele, *Slikarstvo*, str. 52). Še vzhodneje se jima pridružujeta med drugim Janez Aquila v Veleméru (1378? — *Monumenta artis slovenicae* I, sl. 50) ter slikar v Neunkirchnu v Spodnji Avstriji (ok. 1370, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXIII, 1969, str. 165 in dalje).

²⁰ Gl. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, str. 599.

²¹ Drugi primeri: freska Jacopa da Verona v Padovi (S. Michele, 1397, *van Marle* IV, str. 176), emilijanska tabla iz ok. 1400 v beneški Accademii (*van Marle* VII, str. 213) in lombardsko delo iz prve polovice 15. stoletja (prej v Museo Municipale, Milano, *van Marle* VII, str. 187).

²² *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, *Ephemeridis Instituti Archaeologici Bulgarici* XVI, Sofija 1950.

²³ R. Milesi je v cit. članku primerjal Ötting z Gospo sveto in med drugim zapisal, da ima slednja v primerjavi s prvo vzorednico v Gentilu (primerjava Öttinga z Masiacciom v Berlinu je brezpredmetna). Ne moremo si kaj, da takšnega primerjanja spričo zgoraj nakazanega ne bi ocenili za zgrešeno.

jega izvirnega celostnega vtisa. Pohod sv. treh kraljev je v Srednji vasi še vedno predstavljen bolj ali manj brez nagnjenja k trodimenzionalni poglobitvi. Prostor je nakazan s travnatim podnožjem in kulisno nakazanimi skalami, med katerimi se gnete množica v pohodu sodelujočih oseb. Vendar je moč opaziti načela določene in svojevrstne umetnostne estetike, ki so v svojih okvirih uresničena razmeroma dosledno. Iz dvodimenzionalne zasnove upodobitve predimenzionirano izstopajo ploskve treh konj, ki s kraljevskimi jezdecimi vred segajo v vso višino poslikave. Polja nad konji in med postavami kraljev so izpolnjena z do pasu ali le z glavami vidnim spremstvom, med nogami njihovih konj so v manjšem merilu naslikani za to temo značilni lovski prizori, srečamo pa tu tudi del nižjega spremstva kraljev. Kompozicijsko razmerje med posameznimi prviniami te upodobitve, še jasnejše v postavitvi prihoda sv. treh kraljev v Jeruzalem, razodeva, da imamo opraviti z gradnjo v prostorskih planih, tj. z značilnim, v mednarodni pozni gotiki priljubljenim načinom, ki je že bil premagal trecentistično prostorsko statičnost, a seveda še ni bil zmožen nakazati renesančne perspektive.²⁴ Da bi slikar že samo po sebi težko pregledno množico kolikor toliko logično uredil po ploskvi, si je izbral določene prostorske plane, po katerih je razpostavil posamezne prvine upodobitve. Porazdeljeni so tako, da predstavljajo bližji ali bolj oddaljeni pas dogajanja. Najodličnejši plan je seveda namenjen kraljem. Med spremljevalce kraljevskih jezdecev pa je slikar vrnil plan skalovja, ki za glavo zadnjega konja in nad zadnjim delom prvega konja izstopa kot posebna skalnata kulisa. Njena naloga je, da loči spremstva posameznih kraljev enega od drugega, poleg tega pa daje vtis, da se vsaka njihova skupina pomika izza svojega skalovja v smeri proti planu treh kraljev, kjer se z drugimi združi v en sam sprevod. Figure tik ob skalovju so delno vidne, delno še skrite za njim, kar daje v celotnem kompozicijskem kontekstu določene likovne tvorbe, tako imenovane »prekrite forme«, značilne in obenem zgovorne za vse kompozicije v prostorskih planih.²⁵

Postopek takšne kompozicijske gradnje je seveda čisto racionalen in aditiven; ne upošteva, da bi morale biti velikostno razmerje figur v posameznih planih logično spremenjeno. Zato so skalnate kulise premajhne in figure za njimi prevelike, da bi dale vtis prave poglobljenosti. Upodobitev torej ostaja še vedno dvodimenzionalna. Kot poseben prostorski plan je obravnavano osrednje. Njegovo velikostno razmerje pa je glede na celoto zelo majhno, kot da se tu figure gibljejo v svojem fantazijskem prostoru, brez povezave z osrednjim dogajanjem upodobitve. Sorazmerna majhnost nekaterih figur v likovnih delih srednjega veka seveda ni pojav, ki bi ga bilo moč povezati zgolj z gradnjo v prostorskih planih, zlasti če pomislimo na neštete donatorje, živeče in svetne osebe evropske srednjeveške umetnosti. Vendar je slikar v obravnavanem pohodu nedvomno tudi osrednje interpretiral kot del kompleksno urejene

²⁴ O tem sem govoril v svojem predavanju na Tretjih slovenskih kulturnih dnevih (Celovec, decembra 1971), z naslovom *K umetnostno-zgodovinski interpretaciji beljaškega slikarskega kroga v 15. stoletju*, ki prirejeno čaka na objavo v reviji *Im Schnittpunkt* (Celovec). Posebej pa je temu vprašanju posvečen članek z naslovom *O giottovski in negiottovski zasnovi krajine*, Sinteza.

²⁵ Nakazano v prispevkih v op. 24.

celote upodobitve, kajti kakor je v evropskem slikarstvu mednarodnega gotskega sloga najti primere gradnje v prostorskih planih z nelogičnim velikostnim razmerjem in spremljevalne pojave prekritih oblik, tako je mogoče pokazati tudi na uporabo inverznega velikostnega razmerja med osrednjim — glavnim — in sprednjim — spremljevalnim prostorskim planom: tudi ta kaže s stališča centralne perspektive nesprejemljive rešitve, v katerih je ospredje manjše od ozadja.²⁶

Kot je že bilo omenjeno, je prihod sv. treh kraljev v Jeruzalem spričo manj sodelujočih oseb preglednejši. Medtem ko je gradnja v prostorskih planih pri pohodu vendarle manj jasna in jo je mogoče ugotoviti šele z nadrobnim pregledom njenih posameznih prvin, je ta kompozicijski postopek v prvem prizoru cikla prikazan z vso mogočo nazornostjo. Polovica prvega konja je izginila za veliko premajhnim jeruzalemskim obzidjem, s katerim pa sta glasnik spredaj ter mlin in potok v pravem velikostnem razmerju. Slikar se tudi tu ni mogel izogniti učinku prekrite forme in je — brez globljega vzroka — postavil v ospredje pred konje skalno kuliso, ki deluje kot del terenske rampe in določa sorazmerno poglobljenost osrednjega plana. Navedena načela kompozicijske gradnje pa so v Srednji vasi vendarle bolj ali manj omejena na spodnji pas in se v pasijonu kažejo le tu in tam. Primer prekrite forme je mogoče zaslediti pri Oljski gori (Judež z vojaki za skalo in grmom v levem ozadju) pa pri Vstajenju (skala, na kateri leži levi vojak, se spredaj dviga in ga deloma zakriva). Verjetno tudi neohranjeni prizori ne bi bistveno obogatili takšnih in podobnih primerov. Slikar se je pri postavitvah pasijonskega cikla očitno čutil bolj vezanega na tradicionalno snov, lahko pa tudi, da je bilo v tradicionalni snovi težje poiskati možnosti za uveljavljanje takšnih novih kompozicijskih prijemov.

Pobud, ki so botrovale vsebinskemu in kompozicijskemu izoblikovanju srednjeveškega pohoda in poklona sv. treh kraljev, ni težko poiskati. To je Koroška, natančneje — beljaški krog. Dosedanje ocene, ki so freske v Srednji vasi pri Šenčurju postavile v krog beljaških vplivov druge četrtine 15. stoletja — četudi le-te kažejo občutne razlike v stilu, o čemer bo tu še treba spregovoriti — so slej ko prej upravičene, ne glede na resnico, da utegne biti ta odvisnost različno močna. Med ohranjenima trikraljevskima cikloma iz beljaške delavnice mojstra Friderika, v Marijini cerkvi v Bistri na Dravi in v St. Gandolfu nad Glino,²⁷ je slednji vse-kakor boljše delo, oba pa je mogoče postaviti v trideseta ali v prvo polovico štiridesetih let 15. stoletja. Takšno datacijo so sprejeli že vsi dose-danji raziskovalci koroškega srednjeveškega slikarstva²⁸ in jo je mogoče sprejeti ne toliko v primerjavi s splošnim razvojem koroškega stenskega slikarstva v tem času, kolikor po stilnorazvojnem položaju teh del v za-poredju beljaških slikarskih spomenikov. Nastali sta lahko po prvih pri-merih beljaškega slikarstva (Spodnje Borovlje pri Ledenici, Maria Pfarr v Lungauu, Ernestova kapela millstatske samostanske cerkve, vse okoli 1420—1430, zadnje datirano 1428) ter pred poslikavo cerkve v Deutsch-griffnu (iz časa kmalu po 1450), ki je izhodišče za Tomaža Beljaškega ozi-

²⁶ Primeri prav tam.

²⁷ Gl. W. Frodl, *nav. delo*.

²⁸ W. Frodl, prav tam.

roma mlajšo beljaško delavnico. Od omenjenih dveh primerov sv. treh kraljev pride v poštev zlasti in predvsem St. Gandolf,²⁹ ker razodeva polno razviti vzdolžni tip pohoda, v kompozicijski gradnji pa dokajšnjo uporabo prostorskih planov z izstopajočimi efekti prekritih oblik. Vsekakor je mogoče domnevati, da je beljaška delavnica morala izoblikovati temo sv. treh kraljev že pred St. Gandolfom oziroma Bistrico na Dravi — prostorski plani se namreč kažejo že na freskah v Maria Pfarr in v Ernestovi kapeli, zato moramo imeti v mislih, da gre pri St. Gandolfu za uporabo že prej uveljavljenih oblik.³⁰ Na drugi strani pa vsekakor mikavnejša, naprednejša predstavitev te teme v Gospe sveti (datirana 1435), pa naj je že bila pozneje preslikana, že nakazuje prepričljivejšo prostorsko poglobljenost, krajinsko ozadje je bolj razgibano in ni več uklenjeno v toge prostorske plane; to nas še bolj upravičuje misliti, da so morali obstajati zgodnejši, zdaj seveda neohranjeni oziroma neznani beljaški primeri pohoda in poklona, ki so morali predstavljati že veljaven vzorec za oba znana beljaška primera pa seveda tudi za Srednjo vas.

Na takšno misel nas pripelje tudi stilna analiza Srednje vasi. Kajti, čeravno se vidi, da v St. Gandolfu uresničeni beljaški tip pohoda sv. treh kraljev odmeva v uresničitvi tega prizora v Srednji vasi, se le-ta po stilu vendarle loči od svoje beljaške vzporednice. Še močnejše je stiliziran, več je nagnete figurlike, pa manj prostorskega ozračja, ki daje St. Gandolfu v primerjavi s Srednjo vasjo kljub vsemu nekaj trodimenzionalne poglobljenosti. Še več: za beljaško šolo tako značilno barvno toniranje, ki daje figuram v St. Gandolfu mehko in zaokroženo plastičnost, se je tu umaknilo ploskoviti risarski dekorativnosti, za katero se zdi, da je skorajda pogloblitni namen slikarskega opravila. — Vendar ne gre prezreti, da srednjevaški pohod sv. treh kraljev prinaša nekatere tipološke novosti, ki jih sanktgandolfski nima; te je mogoče združiti v eno samo geslo: poudarjanje družabnega oziroma akcijskega momenta upodobitve. To kaže ne le resnica, da se ga udeležuje večja množica ljudi v pisanih in modnih oblačilih, s trobentač, z vojaki in s plemiškim spremstvom, medtem ko v St. Gandolfu ostajajo spremljevalci v tesnih in omejenih skupinah za

²⁹ V Bistrici na Dravi je pohod sv. treh kraljev zasnovan nekoliko drugače: trije kralji se vsak s svojim spremstvom iz treh smeri, med seboj ločenih s s hribovjem, približujejo drug drugemu, pri čemer se dva že rokujeta. Prizor torej predstavlja ne toliko njihov pohod, temveč bolj njihovo srečanje pred skupnim nadaljevanjem poti v Jeruzalem. Resnici na ljubo moramo poudariti, da motiv srečanja sv. treh kraljev, literarno podan v apokrifnih evangelijih, delno odmeva tudi v St. Gandolfu, v Srednji vasi in naposled na Mačah, in sicer v med seboj ločenih skupinah spremljevalcev v ozadju, medtem ko so njihovi kraljevski vodje že skupaj v ospredju. Morda bi raziskava pomenske zasnove omenjenih in še drugih sorodnih primerov pohoda sv. treh kraljev pokazala, da je bila ravno pritegnitev njihovega srečanja k pohodu, torej upodobitev določenega prostorsko in figuralno razgibanega trenutka, odločilna za presnovo te tradicionalne teme. — Iz beljaškega kroga so znani še eni sv. trije kralji, in sicer na Sv. Duhu nad Beljakom (*Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXIII, 1969, str. 133*), vendar žal ohranjeni le fragmentarno. Mogoče je sklepati, da so pomenili tip St. Gandolfa.

³⁰ Le rahlo starejši primer pohoda sv. treh kraljev v Zweinitzu (Frodl, *nav. delo*), v izrazito »mehkem« slogu in datiran 1421, takšne gradnje še ne kaže. Po tipu je malofiguralen (kralji so brez spremstva) ter kljub bogatemu in mikavnemu krajinskemu ozadju še temelji v 14. stoletju.

skalami v ozadju, marveč tudi, da je le-ta v potrebni meri razgibana z odgovarjajočimi si notranjimi silnicami. Zasuki glav in različno usmerjeni gibi rok razodevajo od ozadja v ospredje stopnjujočo se živahnost, ki sicer ostaja v mejah viteške uglajenosti, a omogoča močnejši družabnostni stik v sprevedu sodelujočih oseb. Najbolj poučno se to kaže v skupini okrog prvega kralja; povezuje jo konverzijski lok od starca z maršalsko palico za skalo prek do pasu vidnega mladeniča z iztegnjeno desnico do nazaj zasukanega kralja in njegovega spremljevalca na gledalčevi desni strani; njun pogled je namenjen srednjemu kralju, ki strumno obrnjen v smer pohoda daje sprevedu potrebni zagon.

Srednjevaški pohod v likovnem smislu obvladuje elegantna in razmeroma suverena risba, katere linije se gostijo v smeri od velikih ploskev konj proti izokefaličnemu ozadju, ki se konča z nagnetenimi segmenti vojaških pokrival. Zajema jih nemirno ritmično valovanje, ki se napenja ob zasukih glav in sprošča ob kretnjah teles. V risbi je slikar našel polno likovno nadomestilo za pomanjkanje plastičnosti, ki je v takšni mnogofiguralni zasnovi upodobitve pravzaprav niti ne bi mogel polnovredno uveljaviti. V tem je pa tudi najpomembnejša razlika med sanktgandolfskim in srednjevaškim pohodom. — Svojevrstno, a v skladu s takšnim ritmičnim pojmovanjem svojega dela si je mojster v Srednji vasi zamislil poklon: intimno razpoložen in umirjen, omejen le na kralje in Marijo z detetom. Vsekakor nenavadna rešitev ob misli, da poklon sv. treh kraljev pomeni navadno reprezentančni višek cikla, kakršnemu se niti slikar v St. Gandolfu niti za njim Janez Ljubljanski v komaj vidnem fragmentu na Muljavi nista mogla upreti. Za izbrano aristokratsko skupino, ki se je kljub tako burnemu in slovesnemu pohodu sama prišla priklonit božjemu detetu, se je odprl pogled v krajino s pastirjem, zvezdo in oddaljenim Betlehemom v ozadju ter prizor napolnil z liričnim vzdušjem. Napetostni lok upodobitve, ki ga je zastavil prihod sv. treh kraljev v Jeruzalem in napel njihov pohod, je tu dobil svojo logično rešitev in umiritev. Le žal, da ga zaradi nepopolnosti freske ne moremo v celoti doživeti.

Kot je že bilo omenjeno, je mnogofiguralni pohod sv. treh kraljev v Srednji vasi z novim družabnostnim ritmom figur, na katerega je opozorila že Ksenija Rozmanova³¹ in ki si ga je že težko misliti brez odločilnih mediteranskih spodbud, izhodišče za nadaljnje upodobitve te teme na Slovenskem v teku 15. stoletja. Za dokončno ugotovitev so sicer potrebne še natančnejše raziskave, vendar je že zdaj mogoče reči, da vsebinsko-formalne prvine srednjevaškega pohoda ostajajo veljavne pri vseh znanih in dovolj ohranjenih slovenskih realizacijah te teme do konca stoletja in še čez. To je zlasti vzdolžna zasnova pohoda s tremi prostorskimi

³¹ K profilu poznogotskega stenskega slikarstva, ZUZ VII (1965), str. 236. Tu je treba opozoriti — vendarle — na neki, Srednji vasi soroden koroški primer dinamičnega mnogofiguralnega pohoda sv. treh kraljev iz prve polovice 15. stoletja: fragment v cerkvi sv. Jakoba v Suhi (Neuhaus) pri Velikovcu (*Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXIII. 1969, str. 138 in dalje). Primer ni beljaški in značilno je, da tudi njegov poročevalec E. Bacher (prav tam) ugotavlja, da po živahnosti postavitve in tekočnosti risbe sega prek doslej znanih koroških primerov te vrste. Vendar povezave s Srednjo vasjo spričo nakazanih obraznih tipov, krepkejši plastičnosti in bolj doživetega prostora ne kaže.

plani, katerih glavni zajema jezdece, sprednji pomanjšane pripovedne prizore, postavljene na krajinska tla, in zadnji krajinsko ozadje. Potem je treba opozoriti na družabnostni ritem kot nenehno navzočo koherentno moč upodobitve. Srednja vas pomeni s tem vsekakor prvo stopnjo v vsebinskem razvoju te teme, ki je svoj umetnostni višek dobila na Mačah. Poznejše upodobitve, zlasti v istrskem krogu in pri tako imenovanih »hrvaških mojstrih«, ki segajo prek praga 16. stoletja, sicer bogatijo posamezne pripovedne nadrobnosti in se nagibajo k poljudnemu fabuliranju, a v zasnovi teme ne prinašajo pravzaprav ničesar novega. Celo prekrite forme, mikavne modne likovne konstrukcije, ki jih maška upodobitev še polno uveljavlja, se v teh primerih izgube, ne da bi dobile kako prepričljivejšo prostorsko nadomestilo, okrepi pa se všečna, a vsekakor nekonstruktivna dekorativnost. Menda ni prenačljeno, če zapišemo, da ima zasluge za formalno in vsebinsko prenovitev teme sv. treh kraljev na Slovenskem šele mojster pri Sv. Primožu nad Kamnikom (1504).

Primerjava cikla sv. treh kraljev v Srednji vasi z onim v St. Gandolfu je poleg skupnih postavk razodela tudi tiste prvine, ki srednjeveškega mojstra ločujejo od beljaške šole prve polovice 15. stoletja; le-te so dokaj opazne tudi v pasijonskih prizorih Srednje vasi. Zato se nazadnje lahko vprašamo, kaj določa umetnostno podobo tega spomenika in kakšno je njeno razmerje do beljaškega slikarstva tega časa.

O delavniški povezanosti ne moremo govoriti, zlasti, če se ozremo na Janeza Ljubljanskega; ta zgovorno priča, do kakšnih meja se lahko pri slikarju razodeva navezanost na določeno delavnico. Vendar je z nekaj dobre volje mogoče npr. v podolgovatih obrazih Srednje vasi (posebej v Kristusovem) videti odmev Friderikovih suhljatih obrazov, ki se kot galerija ponove v Marijini smrti Janeza Ljubljanskega na Muljavi. Marija s Križevega pota spominja z oglavnico in sklenjenimi rokami na matere pri pokolu nedolžnih otrok v St. Gandolfu, medtem ko ima okroglo zarisani Marijin obraz s poklona sv. treh kraljev sorodstvo v Marijinem obrazu iz istega prizora na Sv. Duhu nad Beljakom ali konec koncev tudi pri poklonu v Bistrici na Dravi; podobna povezava morda določa tudi polprofil mladega kralja iz Srednje vasi z onim na Sv. Duhu, čeravno je ta sicer zelo fragmentarno ohranjeni spomenik beljaške šole druge četrtine stoletja³² izredne slikarsko tehnične kakovosti in po našem mnenju presega tudi St. Gandolf. V takšnem okviru bi dalje lahko govorili tudi o dekorativnem gradivu v Srednji vasi, zlasti o borduri v obliki školjčno obrobjenega ornamenta, ki predstavlja stilizacijo oblakov (»Wolkenband« — v Srednji vasi vodoravna bordura zgoraj nad pasijonom in med njim ter trikraljevskim ciklom). Ta v 14. stoletju v Evropi splošno razširjeni ornament, bodisi v prvotni vlogi oblačnega pasu, npr. pod Bogom očetom ali pod angeli, ali v zgolj dekorativni vlogi, je v obdobju mednarodnega gotskega sloga postal posebej priljubljen in ni zavreči misli, da ga je osrednji Sloveniji posredovalo ravno beljaško slikarstvo.³³ Takšna misel dobi težo

³² Gl. op. 29; slika mladega kralja na konju prav tam.

³³ Kaže se okoli Boga očeta v Maria Pfarr pa v isti vlogi pri Ablovem in Kajnovem darovanju na notranji slavaločni steni v Spodnjih Borovljah, pozneje še pod angelskimi kori na simboličnem križanju v Vratih, pri nas pa pri Janezovi šoli v Mengšu (bordura nad desnim poljem severne stene presbiterija).

zlasti z resnico, da se oblačna stilizacija v tem času kaže tudi pri Mojstru aposteljskih martirijev.³⁴ Drug takšen dekoracijski pripomoček so mrežasta tla z vijugastimi črtami, morda popreprosten odvod marmornate inkrustacije ali tlakovanih tal (v Srednji vasi pri Križevem potu),³⁵ v svoji prvotni vlogi tudi pri Mojstru apostolskih martirijev³⁶ in Janez Ljubljanskem,³⁷ znana pa je tudi njegova čisto dekorativna uporaba.³⁸ Drugih, še posebej beljaških ornamentov, zlasti romboidne bordure in bordure s križastim patronom, ki veljata za razpoznavno znamenje beljaške delavnice, pa v Srednji vasi in pri žirovniškem mojstru ni najti — tu ni najti niti v beljaškem krogu pogoste preslićaste poslikave arhitekturnih elementov (reber).

Kakor se zasluga beljaškega slikarstva prve polovice 15. stoletja za osrednjeslovensko slikarstvo tega časa kaže v tem, da je prek Srednje vasi vplivalo na monumentaliziranje teme sv. treh kraljev, tako nas na drugi strani preseneti, da so njegova umetnostna izhodišča v Srednji vasi našla tako šibak odmev. V tem je namreč bistvo vseh razlik med Srednjo vasio in ustreznimi beljaškimi primeri. Lahko povzemamo takorekoč vrojene lastnosti starejše beljaške šole eno za drugo³⁹ in ugotavljamo, kako se v Srednji vasi niso uresničile, oziroma so se preoblikovale. Starejša beljaška dela obvladuje kontinuirani način pripovedovanja. To ne velja le za temo sv. treh kraljev, temveč povsod, kjer je slikovna ploskev zahtevala ali samo dovoljevala nepretrgan in hkrati tudi zgoščen splet prizorov istega cikla; tudi v pasijonu v St. Gandolfu in v Bistrici na Dravi oziroma že prej v treh pasijonskih podobah v Millstattu. Srednjevaski pasijon pa je podan v samostojnih in z borduro ločenih prizorih. Beljaški pasijoni se odvijajo pred nedoločnim krajinskim ozadjem (Millstatt), ali so prostorsko celo nevtralni (St. Gandolf), medtem ko pa si je mojster v Srednji vasi v tistih prizorih, ki se že po tradiciji dogajajo v notranjščini, pomaga s simboličnimi arhitekturnimi kulisami (Pred Pilatom, Bičanje, Križanje). Odsotnost simbolično-funkcionalne uporabe arhitekture je v starejši beljaški delavnici ena njenih najbolj opaznih stilnih potez. Mehko plastično modeliranje starejše beljaške delavnice, ki so ga slikarji dosegali z barvnim toniranjem, nadomesti v Srednji vasi ploskovita in dokaj shematična risba, ki z močnimi obrisi spominja na zgodnje srednjeevropske lesoreze; v tem ji je blizu shematično ploskovito, vendar tudi z lepotnim poudarkom zasnovan sv. Jurij na Selu nad Žirovnico. Vendar risba v Srednji vasi ponekod sega v minuciozne nadrobnosti (lasje, oči, gube na obrazu in na oblačilih), v čemer ji tesno sledi žirovniški mojster aposteljskih martirijev.

³⁴ Bordura zunanje slavaločne stene v Žirovnici. Med poznejšimi slovenskimi primeri tega simbolično-funkcionalnega okrasa naj omenim zadnjo sodbo v Kališču nad Kamnikom (ok. 1520), ki ima pendant v St. Lorenzenu v zgornji Ziljski dolini (Frodl, *nav. delo*, str. 127).

³⁵ Tla pri Obrezovanju v Bistrici na Dravi.

³⁶ Janezovo mučeništvo v Žirovnici, Tomaževo mučeništvo v Ratečah.

³⁷ Levi svetnici na zunanji slavaločni steni na Visokem, drugo aposteljsko polje muljavškega presbiterija, pri vseh apostolih na Kamnem vrhu ter tla pod Kristusom na Sveti nedelji v Crngrobu.

³⁸ Rebra žirovniškega presbiterija.

³⁹ Gl. W. Frodl, *nav. delo*. Prim. tudi moj prispevek *K umetnostnozgodovinski interpretaciji* ... (op. 24 zgoraj).

Ta delavniška posebnost srednjeveškega in žirovniškega mojstra — ne da bi si sicer bila v kaki tesni sorodnosti — pomeni v znanem slovenskem slikarskem gradivu 15. stoletja več kot opazno posebnost in ju že sama po sebi postavlja v posebno, morda v regionalno gorenjsko zaznamovano skupino. Združuje ju tudi ista, ob srednjeveški upodobitvi Jeruzalema omenjena kuriozitet, primorsko kritje streh z opečnimi korci (v Žirovnici pri mediteransko zaznamovani pokopališki cerkvi v Zadnji sodbi).

Marsikatero razliko v umetnostnih izhodiščih Srednje vasi v primerjavi s starejšimi beljaškimi deli bi bilo mogoče pripisati posebnim mediteranskim spodbudam, ki deloma odmevajo, kot smo videli, tudi v posameznih ikonografskih rešitvah v Srednji vasi, najmočnejše pač v pomembnem vsebinskem preoblikovanju pohoda sv. treh kraljev. Ni prenapeta misel, da je slovenska umetnost v tem spomeniku spet našla eno izmed že pregovornih uravnoteženih rešitev oziroma sintez pobud s severa in z zahoda, ki so že tako značilne za naš umetnostni prostor.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz spricht über die teilweise erhaltenen Fresken in der Kirche der hl. Radegunda in Srednja vas pri Šenčurju (bei Kranj). Bisherige Autoren setzen sie in die Nähe der Kärntner (Villacher) Malerei und datierten sie in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts.

Die Fresken blieben an der nördlichen, ursprünglich glatten und einheitlichen Schiffswand des Kircheninneren in zwei Friesen erhalten, von denen der obere die Christuspassion, der untere den Zug und die Anbetung der hl. drei Könige darstellt. Im Barock wurde die Kirche gewölbt, der Sängerkor an der westlichen Seite angebaut und ein Fenster in der Nordwand aufgebrochen, von alledem wurde auch die Ausmalung betroffen. Von den Passionszenen sind fünf völlig erhalten: der Ölberg, der Judaskuß, Christus vor Pilatus, Höllenfahrt Christi und die Auferstehung, die übrigen sind teilweise erhalten (die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzabnahme) oder ganz vernichtet. Der Zyklus der hl. drei Könige, für den der ganze untere Wandfries bestimmt war, stellt drei fortlaufend in einander übergehende Szenen dar: die Ankunft der hl. drei Könige in Jerusalem, ihr Zug und die Anbetung, wobei der Zug den größten Teil der Fläche in Anspruch nimmt.

Der Passionszyklus ist mit sparsamen Linien dargestellt, mit bescheidener Andeutung der Umgebung und nur den notwendigsten Personen, die die Evangelien vorschreiben. Die Aufstellung der Szene entspricht den traditionellen ikonografischen Vorstellungen, wobei aber trotzdem auf das Geißelungsmotiv hingewiesen werden muß, in dem Christus mit dem Bauch an die Säule gebunden ist. Dieses Motiv byzantinischer Herkunft ist vor allem aus der sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts bekannt, geriet jedoch in Einzelfällen auch in den internationalen gotischen Stil. Unter den ikonografischen Motiven vom Zyklus der hl. drei Könige fällt die in italienischem Geist aufgebaute Anbetungsszene auf: Maria und das Gotteskind thronen unter der gemauerten, baldachinähnlichen Architektur und der alte König küßt knieend den Fuß des Kindes. Auch sonst erhalten die hl. drei Könige die traditionellen, in Italien ausgeprägten ikonografischen Formalitäten: die Könige sind nach dem Alter charakterisiert, der jüngste bleibt weißhäutig, das Pferd des mittleren ist ein Fuchs, während der alte und der junge Schimmel reiten.

Der zentrale Teil des Aufsatzes ist der inhaltlich-formellen Gestaltung des Themas der hl. drei Könige in Srednja vas gewidmet und dessen Rolle in der Kunst der slowenischen Wandmalerei jener Zeit. Bereits im 14. Jahrhundert tauchte in der Wandmalerei des kunstgeografischen Ostalpenraums, und so auch

in Slowenien, der konzipierte Reitertypus vom Zug der hl. drei Könige auf, in der Regel an der nördlichen Schiffseite im Kircheninneren, der im italienischen Trecento nicht bekannt war. Im Vergleich mit älteren Beispielen dieser Art zeigt der Zug der hl. drei Könige in Srednja vas ein breiteres geworden (Soldaten, Trompeter, Geleit durch Edelteute) auch narrative Szenen (Tiere, Jäger, malerisch niedere Begleitung) wurden reicher. Diese Zugdarstellung zeigt in der Komposition eine Anwendung von Raumplänen, die durch einzelne »versteckte« Formen angedeutet werden (die hinter Felsen hervorkommenden Soldaten): der hauptsächliche Raumplan ist für die königlichen Reiter bestimmt, die mit den Pferden die ganze Höhe der Bemalung einnehmen, Teil der bemalten Fläche ein, die Zahl der dargestellten Personen ist größer Inhalts- und Kompositionskonzept. Er nimmt einen verhältnismäßig großen zeigt aber verkleinerte Jagdszenen; der Bau in Raumplänen ist im Zug der hl. drei Könige in Srednja vas im allgemeinen stark stilisiert und kaum kenntlich, kommt jedoch in der ersten Szene dieses Zyklus, in der Ankunft der hl. drei Könige in Jerusalem, anschaulich zum Vorschein; hier überrascht das unrealistische Verhältnis zwischen Pferden (hinterer Raumplan) und Stadtmauer (vorderer Raumplan). Ganz im Vordergrund ist aber eine große Felskulisse, die die Pferde z. T. versteckt und als Teil der sogenannten Terrainrampe wirkt, die in der französischen Miniaturmalerei um 1400 und bei Meister Francke beliebt war.

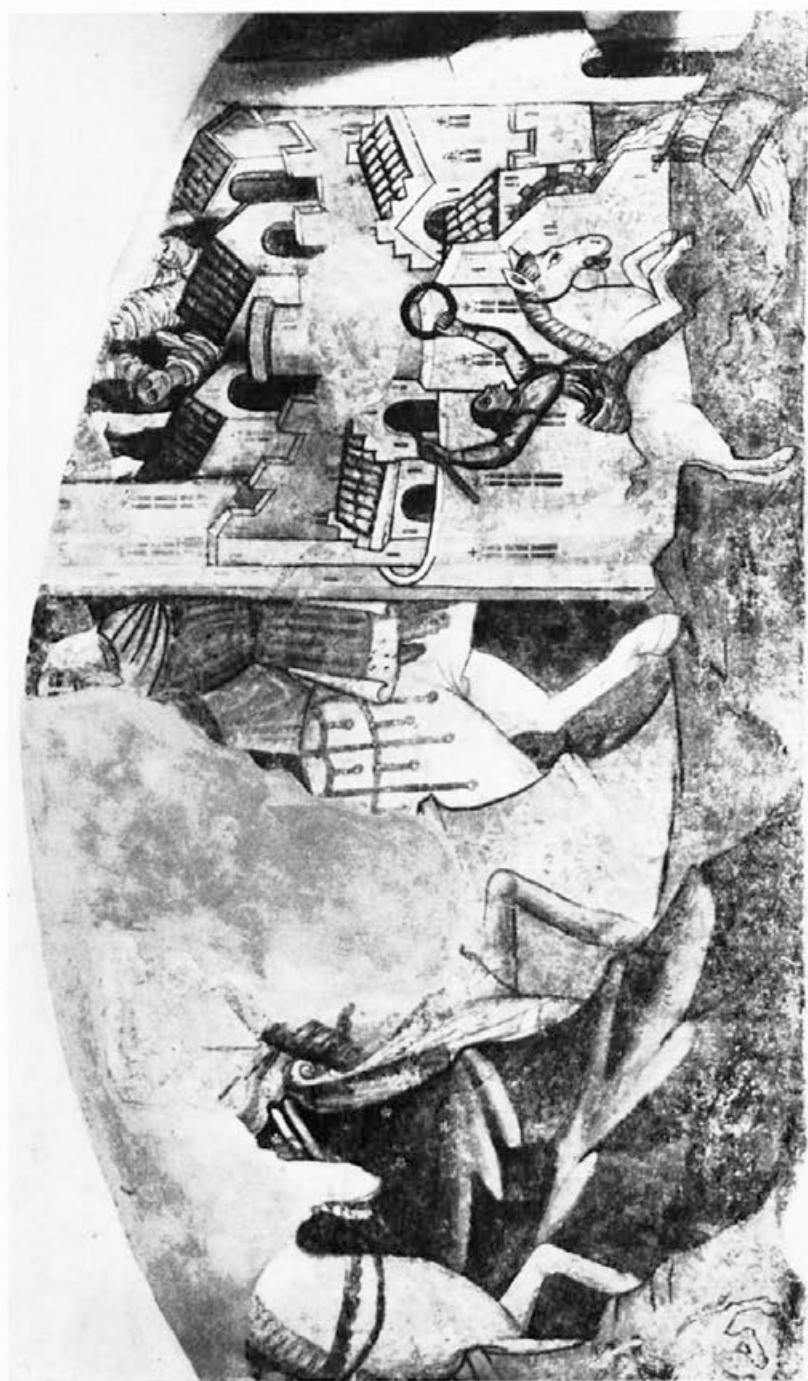
Die dekorativ reiche Darstellung des Reiterzuges der hl. drei Könige, der kompositorische Aufbau in Raumplänen mit dem unrealistischen Größenverhältnis der dargestellten Figuren und den versteckten Formen, all das sind Elemente, durch die die behandelten Gemälde mit dem internationalen gotischen Stil verknüpft sind, wobei die Vermittlung hierfür in der älteren Villacher Werkstatt zu suchen ist, die durch die Werke Meister Friedrichs von Villach und seiner Gehilfen (um 1420—1450) repräsentiert wird. Als Vergleich kommt vor allem der Zug der hl. drei Könige in St. Gandolf an der Glan in Betracht, der eine noch klarere und vollere Anwendung der Raumpläne und versteckten Formen enthüllt. Man muß aber bedenken, daß der erwähnte Zug (um 1440) eine Realisierung des im Villacher Kreis bereits festgelegten Typus dieses Themas bedeutet, der mit irgendeinem unbekannten früheren Beispiel auch Srednja vas unmittelbar beeinflussen mußte. Stilistisch unterscheidet sich der Zug in Srednja vas von dem in St. Gandolf. Es gibt mehr Figuralik und noch weniger dreidimensionale Vertiefung. Es gibt auch weniger Plastizität, dafür liegt aber mehr Betonung auf der Zeichnung. Die Figuren sind von lebhaftem Rhythmus beherrscht, der durch Kopfwendung gespannt, durch Armhaltungen gelöst wird, darin zeigt sich ein neues, mediterran bedingtes Aktionsmoment der Darstellung, das dem Zug der hl. drei Könige in St. Gandolf trotz höherer künstlerischer Qualitäten fehlt.

Srednja vas stellt damit die erste Stufe in der Entwicklung dieses Themas in Slowenien dar, das in Maße über Preddvor seinen Höhepunkt (1467) erreicht hat. Die inhaltlichen und kompositorischen Dispositionen von Srednja vas blieben in Slowenien in einzelnen Fällen bis Ende des 15. und sogar bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinein erhalten.

Übersetzung von D. und N. Grah



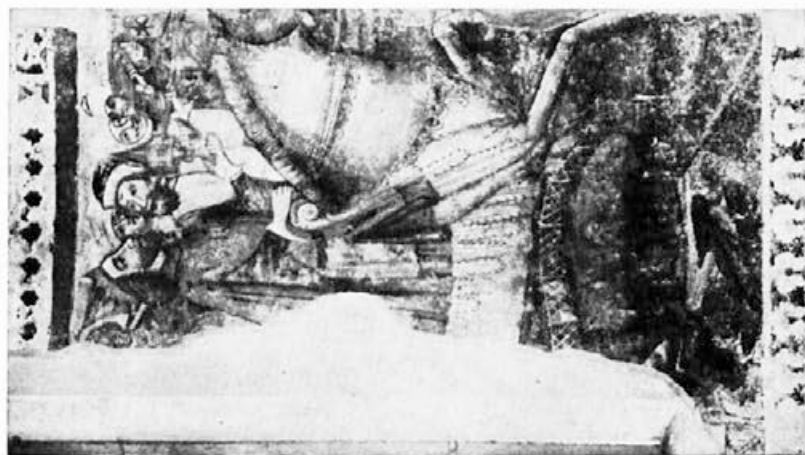
Sl. 1. Srednja vas pri Šencurju — Pasijonski prizori (Oljska gora, Judežev poljub, Kristus pred Pilatom)



Sl. 2. *Srednja vas pri Sencurju* — Sv. trije kralji, del (Prihod v Jeruzalem)



Sl. 4. Srednja vas pri Senčurju — Sv. trije kralji, del (Skupina okoli starega kralja v pohodu)



Sl. 3. Srednja vas pri Senčurju — Sv. trije kralji, del (Srednji kralj v pohodu)



Sl. 5. *Srednja vas pri Sencurju* — Sv. trije kralji,
del (Stari kralj v pohodu)



Sl. 6. *Srednja vas pri Sencurju* — Sv. trije kralji, del (Poklon sv. treh kraljev)



Sl. 7. *Srednja vas pri Senčurju* — Glava srednjega kralja v poklonu sv. treh kraljev