

II
43963

FRANCÈ STELÈ

SLIKE GOTSKEGA
KRILNEGA OLTARJA
IZ KRANJA

LES PEINTURES DE L'AUTEL À
BATTANT DE KRANJ

POSEBNI ODTIS IZ ZBORNIKA
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
1926, ZVEZEK 4.

LJUBLJANA 1926

IZDALO UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO
NATISNILI J. BLASNIKA NASLEDNIKI V LJUBLJANI

43963



7.4.27.

D (avtor)



Slike gotskega krilnega oltarja iz Kranja.

Fr. Stelè / Ljubljana.

L'auteur publie deux panneaux en bois, peints des deux côtés, qui se trouvent depuis 1886 dans la Galerie nationale de tableaux à Vienne, mais qui formaient auparavant les deux battants du maître-autel de l'église paroissiale de Kranj en Slo-
vénie. Il constate d'abord que les deux scènes hagiographiques sur les côtés extérieurs représentent la fuite et la décapitation des patrons de Kranj, des saints Cantius, Cantianus, Cantianilla et Protus. Dans des anciens bréviaires de l'église d'Aquileia nous est conservée une forme raccourcie de la légende de ces martyrs qui comprend seulement deux moments principaux de leur histoire, la fuite en voiture attelée de mules avec la chute d'une des bêtes près ad' Aquae gradatae dans les environs d'Aquileia, et la décapitation. Puisque la légende dans cette forme a été connue à Kranj et qu'une copie s'est conservée dans un antiphonaire manuscrit de 1493 dans les archives paroissiales de Kranj, et puisque les tableaux publiés renferment les mêmes deux moments comme la lectio, l'auteur conclut que cette lectio a servi à ces tableaux de base littéraire iconographique. Il est aussi indubitable que ces tableaux ont été commandés et peints pour l'église de Kranj. Par l'analyse du style il constate que nous avons devant nous le produit d'une école allemande d'env. 1510. Le paysage et la formation de l'espace restent tout à fait dans le cadre de la peinture allemande de la 2^e moitié du 15^e siècle, la perspective et la conception de la forme de la renaissance n'apparaissent pas encore dans nos tableaux. En tout il ne constate que deux éléments de la renaissance dans ces tableaux: le pilier dans le tableau de la décapitation, et le jeune homme dans le coin droit du même tableau qui, en pose coquette, regarde du tableau et du geste de la main droite appelle l'attention du spectateur sur l'évènement important. Ce dernier motif est incompréhensible sans l'influence de la renaissance italienne où il se trouve presque régulièrement dans la santa conversazione. Très important pour fixer la date de la peinture est dans le tableau de la décapitation un homme, visible jusqu'à la poitrine, à la barbe soigneusement coupée. L'auteur constate qu'il s'agit ici d'un portrait. Ce portrait lui paraît presque impossible avant 1510 à cause de la forme caractéristique de la barbe qui devient env. 1520 mode générale; mais en considérant le paysage et la for-

mation de l'espace démodés et certains éléments des costumes, il pense qu'il est impossible d'avancer la date beaucoup au-delà de 1510. Le caractère du style n'exclurait pas l'origine à Kranj ou dans le district alpin, mais il n'est pas possible de la prouver. Les bourgeois de Kranj qui régulièrement tous les 7 ans allaient en pèlerinage à Aix-la-Chapelle avaient des relations étroites avec l'Allemagne, par conséquent il n'est pas impossible qu'ils aient commandé les tableaux chez quelque peintre alors renommé, analogiquement comme l'antiphonaire déjà cité de 1493 qu'a confectionné pour Kranj et probablement même à Kranj Johannes von Werd d'Augsbourg (Augusta).

L'auteur laisse ouverte la question de l'attribution de ces tableaux à quelque atelier allemand de peinture gothique tardive déterminé ou du moins à quelque école provinciale. Il signale une ressemblance iconographique considérable du Mont des Oliviers dans la Petite passion (1509—11) d'Albrecht Dürer, mais qui ne justifie pas la constatation d'une relation plus étroite ou directe.

Tous les 4 tableaux sont l'oeuvre du même peintre, ce que l'auteur prouve par les particularités individuelles typiques de la formation des mains et des doigts qui se répètent dans tous les tableaux.

Na razstavi gotske umetnosti na Dunaju jeseni l. 1926. sta bili po dolgem času prvič zopet ogledu dostopni dve slikani krili velikega gotskega oltarja, ki je krasil nekdanj župno cerkev v Kranju. Kot ostanek stare cerkvene opreme sta se ti dve tabli hranili v Kranju do l. 1886. Javnost se je začela zanje zanimati par let pred tem, ko so ju razstavili na Kranjski deželni razstavi zgodovinskih umetniških izdelkov in domače industrije l. 1883.¹ Posledica tega zanimanja je bila, da ju je l. 1886. takratni kranjski dekan Anton Mežnarec prodal dvornemu muzeju na Dunaju za 800 gld. Sliki sta kot nakup vpisani pod št. 24 ex 1886 z inventarnima številcama 4058 in 4058a kot „zwei alte Gemälde, Flügelbilder, darstellend Pfarrpatrone von Krainburg.“ Do omenjene razstave l. 1926. sta se nahajali v depoju nekdanje dvorne galerije na Dunaju in nista bili nikdar razstavljeni, tudi se znanost ž njima ni bavila in sta ostali strokovni literaturi popolnoma neznani.

V katalogu gotske razstave sta bili navedeni pod št. 67 kot „Zwei Flügel eines Altars. Auf den Vorderseiten noch unge-deutete Heiligenlegenden, auf den Rückseiten Christus am

¹ Poročila v Laib. Wochenblatt, 1883, št. 152 in Laibacher-Zeitung 1883, št. 174 in Katalog razstave.

Oelberg und Auferstehung Christi... Oesterreichischer (?) Maler um 1520." Razstava njune stilistične provenience ni pojasnila in je pustila celo literarno tolmačenje prizorov iz svetniške legende odprto. Čeprav tudi moj dosedanji študij kranjskih slik glede njihovega umetnostno zgodovinskega značaja ni dal pozitivnih rezultatov, sem se vseeno odločil, da jih objavim, posebno ker ne morem upati, da bo to vprašanje v doglednem času dozorelo.

Vsaka izmed slik predstavlja obojestransko poslikano leseno krilo velikega oltarja, katerega srednji del, ki sta ga krili zapirali, je bil verjetno plastično okrašen. Velikost tabel znaša po moji meri: visokost 179 cm, širokost 111,5 cm. Razstavni katalog navaja po galerijskem inventarju 175 × 160 cm, kar pa ne ustreza niti če štejemo obe krili skupaj. Kadar je bil oltar odprt, sta se videli notranji slike, ki predstavljata Oljsko goro in vstajenje Kristusovo; kadar pa je bil zaprt, sta se videli dve sceni iz legende kranjskih farnih patronov. Vrh zunanjih slik je okrašen s slikanimi poznogotskimi loki dekorativne konstrukcije. Loki slone ob straneh na listnatih konzolah, izmed katerih nosita dve po eno figuro, ki kaže na legendarno sceno pod seboj.

V posesti gospe Tavčar v Ljubljani sta se ohranila posnetka slik bega in mučeništva, pl., o., 36 × 45 cm. Posnetka sta iz Layerjeve bližine iz konca 18. stoletja. Slikar je po gotških kompozicijah popolnoma svobodno naslikal novi slike in se niti najmanj ni trudil, da posname njihovo pokrajino, le skupine ljudi je grupiral po predlogi, a še to svobodno. Tako je v sliki bega posnel voz z mulami in sedečimi svetniki, a jih je oblekel v drugačne obleke. Najbolj se je še oprijel originala pri kmetu, ki sedi na levi muli; to je tudi edina figura, ki je v njej mogoče približno spoznati original. Četo preganjavcev je primaknil prav k vozu in podal moment, ko so ga dosegli. V sliki mučeništva je še več sprememb: Steber z malikom nosi stilske znake klasicizma 2. pol. 18. stoletja. Dogodek je v splošnem predstavil, kakor ga ima predloga, pregrupiral pa je svetnike, gledalce in mučilce ter za Sizinija porabil bradača v visokem pokrivalu, ki pozivlja na češčenje malika v Kremser-Schmidtovem mučeništvu sv. Barbare v Velesovem. Pregrupiral je tudi skupino mučencev, popolnoma prezrl portretiranega, iz mladeniča v ospredju na desni pa je napravil razburjeno figuro, katere uloga ni prav jasna, ker očitvidno ni razumel mladeničeve geste. Kopiji nam o originalu prav nič ne povesta in le približno podajata

njegovo ikonografsko vsebino. Umetniško sta brezpomembni, zanimivi pa kot produkt kranjske slikarske smeri iz časa Leopolda Layerja.

Opis: 1. O j s k a g o r a. Krajina. Spredaj precej globok raven pas. Na levi leži, s hrbtom na kamen naslonjen, Peter in spi, z desno roko pod glavo. Oblečen je v olivno zeleno suknjo in svetlorumen plašč. Na levi spita drug na drugega naslonjena sv. Janez in Jakob. Janez je oblečen v rdečo suknjo ter ogrnjen v bel plašč. Nekoliko bolj nazaj se nahaja na sredi slike klečeč Jezus, obrnjen v profil proti desni. Oblečen je v belo, dolgo, ohlapno suknjo, kleči nekoliko sklonjen in dviga sklenjene roke visoko predse. Obraz je mladobrad, brez brk. Na rame mu padajo dolgi kodri. Za Kristusom, v drugem prostornem pasu, je na desni kulisna krajina treh vrst skalnatega gričevja, ki stopnjema pogloblja prostor v ozadje proti levi, kjer druga manjša kulisa iz dveh vrst gričkov in visokih vrat v palisadni ograji zapira, z desno kuliso vred, prostor napram globini. Med obema kulisama je samo ozka, v obliki črke z lomljena cezura, dolinica, po kateri vodi pot od vrat do mesta, kjer kleči Kristus. Iz ozadja vodi po ti poti Judež oboroženo skupino in kaže izza zadnje kulise na Jezusa. Nad Jezusom, na griču na desni, stoji gotski kelih, nad katerim se prikazuje angelj s križem čez ramo.

2. V s t a j e n j e. Krajina; spredaj precej globok, raven pas terena, v katerem stoji, v izraziti perspektivični funkciji, postavljen v diagonalo od desne proti levi, zapečaten sarkofag. Na prednjem, levem oglu podstavka stoji Kristus, ogrnjen v dolg rdeč plašč, blagoslavlja joč z desno, z levo pa drži križno palico z bandercem, na katerem je bel križ. Obraz je, kakor na oni sliki, mladobrad, brez brk, dva kosma las mu padata spredaj na čelo. Okrog sarkofaga leže 4 speči stražarji. Eden, oblečen v železno opravo, leži s hrbtom proti gledavcu in spi. Drugi sedi ob sarkofagu na levi s prekrižanima nogama in naslanja glavo v dlan desne roke. Tretji sedi za sarkofagom, naslonjen z roko nanj, vidi se samo roka in s turbanom ovita glava. Četrty sedi na desni strani sarkofaga, oblečen je v usnjat suknjič, z rokama se naslanja na sarkofag in spi, z glavo je naslonjen na roko in jo nagiba nazaj. Pred sarkofagom leži, na podstavek naslonjen, njegov ščit. V drugem prostornem pasu se vleče od desne proti levi nizko gričevje, ki ga na levi zaključuje visoka skala in skupina dreves. Po potu mimo skale stopajo iz ozadja tri žene. Za gričevjem na desni je dolina, ki se izteka na levi



56. Krilni oltar iz Kranja, Oljska gora.

v ozadju v morje ali jezero. Po dolini se razteza mesto Jeruzalem.

3. Beg patronov kranjske župne cerkve. Hribovita krajina, skozi katero vodi iz srede ozadja v velikem, na levi odrezanem loku, cesta v ospredje in jo na desnem oglu slike prekinja rob slike. Na desni se vrsti v ozadje kulisno gričevje v loku od desne proti levi in oklepa zaliv, ki se razteza proti sredi, kjer se na njegovem bregu nahaja obzidano mesto z gradom na desni. Iz mesta drvi po cesti četa oboroženih jezdecev. V ospredju na cesti je voz z vpreženo belo in rjavo mulo. Bela mula se je pravkar zgrudila na tla. Na rjavi sedi voznik z rumeno kaloto (avbo) na glavi. Obraz je gladko obrit. Hrbet mu pokriva rdeč, rumeno podšit plašč. Na nogah ima gamaše. V vozu sedijo 4 osebe. Zadaaj sedita dva moška. Desni ima rdečo suknjo, je golobrad, nosi na glavi nizek klobuk s spredaj privihanimi krajci. Desno roko polaga na ramo žene pred seboj. Levi ima mladobrad obraz, oblečen je v sinjo obleko z rumenkasto belo kuto, na glavi ima klobuk z dvema, na križ položenima ključema in podobico z vera icon. Roki ima prekrižani na prsih. Pred njima sedi na sredi voza žena v zeleni svileni obleki, z roza odsevi. Na prsih in preko ram je njena suknja vodoravno odrezana in široko obrobljena ter visoko podpasana. Od komolcev vise dolgi, dekorativni rokavi, ki so spodaj široko obrobljeni. Okrog vratu ima biserno ovratnico. Na glavi ima avbo, čez katero so od zadaj nazaj nad senci ovite kite, katerih konci so speti nad čelom z zlato verižico. Preko vsega visi prozoren pajčolan. Skrbno zamišljena, nagiba žena glavo nekoliko na levo in sklepa pred pasom roke. V sprednjem delu voza sedi s hrbtom k vpregi obrnjen, četrti potnik, z rdečo čepico na glavi, v belkasti obleki, z velikim klobukom na hrbtu; klobuk je okrašen s prekrižanima ključema. Obraz je obrit in precej rejen.

4. Mučeništvo patronov kranjske cerkve. Krajina. V ospredju precej globok, raven pas terena, v katerem je razvrščena ob diagonali od desne proti levi, skupina gledalcev z mučeniki v ospredju. Na levi stoji v ospredju ročna guillotina, za katere ročaj drži rabelj, ki je pravkar odsekal glavo golobrademu svetniku, ki je na vozu sedel s hrbtom proti gledalcu; njegova glava leži na tleh za guillotino, truplo pa pred njo v klečeči pozi padlo naprej. Za guillotino je na nizkem podstavku, z maskami na oglih, renesanski steber s širokim kapitlom, na katerega vrhu se nahaja sedeč malik na sedežu s kolesi,

prirejen z nekim mehanizmom tako, da se lahko obrača in zvončklja. V drugi prostorni plasti se nahaja za skupino na desni skalnata gora, s komplicirano utrjenim srednjeveškim gradom, izrisanim z vsemi detajli. Na desni pa zajezi diagonalno cezuro med skupino in obglavljenjem nizek breg, nakar se v diagonali od leve proti desni, pravoktno na smer prve diagonale, odpira dolina z veduto manjšega mesta, in se izgublja za grajskim gričem v neskončnosti. Ozadje na levi zapira nizko gričevje. Pri-zor martirija v ospredju je zelo dramatično koncipiran. V levem kotu, kjer stoji nekoliko nazaj pomaknjen steber z malikom, je rabelj pravkar odsekal glavo mučeniku, ki je sedel na vozu, s hrbtom k gledavcu obrnjen. Rabelj sam je sijajna realistična, nekoliko karikirana figura. Tesno prilegajoče hlače so belo in olivno pasaste, dopasni suknjič, pokrit z bogatim brokatnim vzorcem, je zapet visoko pod vratom, na prsih je lahko odprt, pod ramo in na komolcu pa preklan, da v gostem naboru sili ven podšivka. Na glavi ima na oči pomaknjeno rdečo čepico z zlatim znakom nad desnim očesom. Ustnici je jezo stisnil in segel z levo roko po roki bradatega mučenca, ki se z otožnim izrazom naslanja na svojega golobradega tovariša. Med njima in rabljem stoji mučenica v isti obleki, kot jo je imela na vozu, roki dviga in sklepa v molitvi, in obraz obrača na lahko navzgor. Za njo stoji golobrad moški s turbanom na glavi, z levo jo drži za ramo, z desno pa kaže na malike in jo z jeznim pogledom in široko odprtimi ustmi pozivlja, naj počasti malika. Za skupino svetnikov se vidita glavi dveh vojakov, na desno od svetnika pa stoji ob robu v elegantni pozi mlad golobrad mož v bogati zlati, brokatni suknji s širokimi rokavi in težko verižico čez prsi. Levo roko opira koketno ob bok, pogled ima obrnjen iz slike in z vablljivo gesto desnice opozarja na dogodek, ki se vrši na levi. Za njim ob robu se vidi jo še tri glave, med njim in skupino objemajočih se mučencev pa se kaže do prs vidna moška postava, obrnjena v dvetretjinski profil proti levi. Oči obrača iz slike naravnost k gledalcu. Na glavi ima avbi podobno čepico, pod nosom prav kratke brčice in bujno, skrbno pristriženo in na strani razčesano brado. Suknja pušča na prsih široko trikotno odprtino, ki jo pod vratom zapira z vodoravno borto obrobljena, drobno nabrana srajca. Z levo roko drži v podobljeni mož za nazaj zavihani, ovratnik tvoreči rob suknje, ter pri tem steguje prstanec, okrašen s prstanom, na prsi. Dočim je uloga elegantnega mladenciča na robu slike spredaj le retoričnega značaja kot klicajni

zaključek kompozicije, ki naj opozori gledalca na vpodobljeni, važni prizor, ima ta figura nedvomno portretni pomen. Prvič že po svojem držanju; postavljena je resno v takrat običajno portretno pozo; dalje pa posebno po tem, da je v celi skupini edina, ki je brez zveze s prizorom in se zanj celo ne zanima, ter poleg njega zavzema čisto zamostojno, s skupino samo zunanje zvezano stališče.

Legenda: Najprej je potreba, da pojasnimo legendarno vsebino obeh mučeniških prizorov. Njihova snov je vzeta iz legende oglejskih mučenikov in patronov župne cerkve v Kranju, Kancija, Kancijana, Kancijanile in Prota. O legendi nas pouče *Acta sanctorum maii coll.*, dig. ill. a Godefr. Henschenio et Daniele Papebrochio e S. I. Tom. VII. (Paris in Rim 1868) str. 420 sl. Ta legenda pripoveduje, da so živeli pod cesarjem Dioklecijanom v Rimu Kancij, Kancijan in njuna sestra Kancijanila iz rodu cesarja Karina, ki je upravljal Galijo in bil prijazen kristjanom. Ko je umrl, sta njegova sovladarja, Dioklecijan v Rimu in Maksimijan v Iliriku, začela siliti kristjane, da javno počaste malike, če ne bodo kaznovani. Naši svetniki, ki jih je pedagog Prot poučil v krščanski veri, so z namenom, da se umaknejo krivični odredbi, likvidirali svoje imetje v Rimu in se podali v Oglej, kjer so imeli sorodnika, vnetega kristjana Hrizogona. V Ogleju je bilo pa preganjanje še huje kakor v Rimu in so bili zaporu polni kristijanov. Ponoči so se naši svetniki približali zaporom in vprašali po Hrizogonu. Tu so izvedeli, da je pred 36 dnevi umrl mučeniške smrti pri kraju *Aquae gradatae* in bil tam pokopan. Ko so Kancij in tovariši zapustili zapore, so začeli propovedovati o Jezusu in delali čudeže. O tem sta zvedela praeses *Dulcidius* in njegov comes *Sisinius*, in sta jim zapovedala, da morajo darovati kadilo malikom, kar so odklonili z izjavo, da raje umrjô. Na poročilo o tem, sta cesarja odločila, da jih imajo obglaviti, če se ne uklonijo. Ko so mučeniki to zvedeli, so se vsedli na voz z vpreženima mulama in se odpeljali k grobu Hrizogona. V prikazni jim je Jezus tako naročil in napovedal, da bodo tam prejeli krone (mučeništva). *Sizinijs* je s svojimi zdirjal za njimi in jih došel pri *Aquae gradatae*, kjer jim je padla ena mula, nakar so bili vjeti in ponovno pozvani, da darujejo Jupitru kadilo. Odgovorili so, da časte Boga, ki je vstvaril nebo in zemljo in morje in vse, kar je v njih; vse pa, kar časti malike, bo zapadlo večnemu ognju. Nato jih je *Sizinijs* izročil rabljem, da jih obglavijo. Z molitvijo so odšli

na mesto mučenja, se objeli in kleče prejeli mečev udar. Pokopani so bili ob Hrizogonu. O njihovem begu pravi legenda, da to ni bil beg, ampak odpeljali so se le zato, da čemprej in javno pred očmi ljudi dosežejo mučeništvo in postanejo podobni Eliji, ki ga je ognjen voz odpeljal v nebo.

Legenda vsebuje več momentov, ki so sposobni za upodobitev, tako gotovo obisk pri kristjanih v ječi, propovedovanje spremljano s čudeži v Ogleju, beg na vozu in mučeništvo samo. Slikar naših slik si je izbral zadnja dva momenta in vprizoril prizor, kako se bežečim v bližini Ogleja zgrudi ena mula in Sizinij s svojimi dirja za njimi iz mesta po cesti, da jih ujame ter mučeništvo samo. Kakor se poučimo v *Acta sanctorum* (l. c.), se nam je v starih breviarjih oglejske cerkve ohranila posebna skrajšana oblika legende v „lectiones ad matutinum solitae recitari“, katere vsebina se omejuje na povest od tam, ko mučeniki zasedejo voz, da se odpeljejo k grobu Hrizogona, do njihove mučeniške smrti. Ker je slikar izbral ravno glavna momenta te lectio, se nam usiljuje misel, da je njegov literarni vir taka lectio, in ne kaka popolna oblika legende, ki vsebuje dogodke, kakor smo jih zgoraj navedli. Lectio vsebuje samo dva dogodka, in sicer ravno tista dva, ki jih je naš slikar vpodobil, namreč beg, na katerem padec mule povzroči ujetje mučenikov, in mučeništvo samo v zvezi s predhodnim pozivom, naj počaste Jupitra. Da je literarna podlaga našim slikam taka lectio, o tem nas še posebej potrди dejstvo, da je bila ta oblika legende v Kranju znana in se nam je tudi ohranila v antifonarju, ki je nastal v Kranju l. 1493 in ki se nahaja še sedaj v ondotnem farnem arhivu.² Himna o Kanciju in tovariših se nahaja tam na fol. CCVI do CCXI. Ker, kakor bomo pozneje videli, čas nje-nega zapisa pada eno ali dve desetletji pred postanek slike in je verjetno, da je prav ona v tem ali kakem drugem, bržkone identičen kranjskem zapisku tvorila podlago za zasnovo slike pri naročitelju, mislim, da je umestno, da jo tu objavim.

Glasi se takole:

Incipit histo(ria) Cantii, Ca(n)tiani, Cancianille et P(ro)thi martiru(m). — Euouae, turbaret christianos et multaret tyrantor(um) morti daret seua p(er)secutio. His uero sub temporibus Carinus cesar unicus deo christianissimus morit(ur) in domino, euoae. Olim felix imperator filior(um) generator trium fidei amator in romana curia.

² Rokopis je dokončal l. 1493 Joannes von Werd de Augusta.

Euouae. Liquit ibi successores, ydolor(um) hi(n)c cultores petu(n)t ut eorum mores seq(ua)nt(ur) et numina. Euouae. Omnes ob hoc fugeru(n)t, in q(ua)driga(m) conscenderu(n)t, pedagogu(m) receperunt P(ro)thu(m) ad (con)sortia. Euouae. Mulas currui iunxerunt, fortes simul p(er)rexerunt, deo se co(m)mendauerunt ut velit per omnia. Aquilegiam tende(n)tes et Chrisogonu(m) quere(n)tes s(an)-ct(u)m visere volentes suum co(n)sanguineu(m)... Nescientes decollatum ac p(ro)pter Christum morti datu(m) et in celis corona-tu(m) amicum Chrisogonum... Ubi loco nomi(n)ato ad Gradatas aquas grato spacioso urbis lato lo(n)ge no(n) a menib(us), euouae, stante curru tu(n)c cadente mula deo p(er)mittente vna veniu(n)t repente hostes cu(m) complicibus. Euouae. Sancti viri captiuati sup(er) modu(m) trucidati, m(u)ltis penis sunt beati, ma(n)cipati vinculo. Hoc rector ille voluit, qui et Helyam rapuit, in paradisu(m) statuit igneo vehiculo. Euouae. Sic et illos quos amauit de q(ua)driga reportauit et in celos collocauit inclito martirio. Ut Helyam currus rexit et in req(ui)em p(ro)uexit sic ad gl(or)iam hos vexit currus celi gaudio... Sic traxit mirabiliter Helyam hos similiter ut trahit paternaliter iam iam ad se quos elegit. Ne videant(ur) fuga(m) dare nec vole(n)tes latitare plus ad mortem p(ro)pinquare se quilibet subegit... Voluntati se diuine commiserunt et ruine, cupientes sine fine pace frui sedula. Neque mora(m) faciat ne inuitos nos credatis p(ro)pter Christu(m) pati gratis leta fauter verbula... audite p(er)secutores, immo morte(m) q(uam) dolores cupimus asperiores p(ro)fitemur libere. Euouae. Hec audiens Sisinnius comes atque Dulcissius^{2a} p(re)ses et impiissimus ma(n)daueru(n)t propere, euouae, comp(re)hendi hos beatos ia(m) p(ro) Christo pati gratos usque morte(m) p(re)paratos hi(n)c iniqui iudices. Euouae. Hortabantur ut offerrent thura Ioui ne differrent deo suo ve sufferrent penas mortis duplices. Quib(us) dicu(n)t deuotius: No(n) decet nos demonibus offerre immo verius omnipotenti deo. Adoramus qui cre-avit celu(m) terram nosq(ue) lauit, qui ad crucem p(ro)perauit spo(n)tanee pro reo. Eternis bonis spoliantur ydola q(ui) vene-rantur in cochito cruciantur q(ui) no(n) credunt domino. His auditis Sisinnius et impius Dulcissius mandant spitulatoribus: Si no(n) offerrent thura plectant(ur) mox capitib(us) cora(m) cu(n)ctis ho-minib(us) ne scandalisent amplius leges et sua iura... Postq(ua)m hec intellexerunt q(uam) sententiam dederunt presides nec timu-erunt mortis hoc supplicium. Euouae. Hinc a carcere soluti genibus

^{2a} Sic! Acta ss. ga imenujejo Dulcidius.



57. Krilni oltar iz Kranja, Vstajenje.

sunt prouoluti mox in terram omnes uti irent ad conuiuium. Euouae. Leti, fortes et constantes Ihesum Christum inuocantes, passione(m) venera(n)tes eius in perpetuum. Euouae. Cum beati ducerentur passionem non verentur sed ut sanctis socientur via laudent dominu(m). Cordis iubilo gaude(n)tes in celu(m) aspicientes suis manibus plaude(n)tes sanctu(m) ob martirium... Orabant claris vocibus ia(m) coram carnificibus, miratur omis populus hanc orationem: O Ihesu Christe domine mane(n)tes tuo nomi(n)e pater mater velis esse dedisti cautionem. O Ihesu tu vis omnib(us) eua pro temporalibus eterna pro labilibus diuitiis prestare. Permanente(m) quoq(ue) vita(m) in felicitate sitam et aureola fulcita(m) tibiq(ue) conregnare... Obsecramus te amator bonor(um) remunerator secretor(um) indagator cordium, respicias, euouae, de celorum summitate in hac hora vt beate n(ost)re capiant(ur) a te anime ad nuptias. Euouae. Inter s(an)ctos collocari et electis comparari tecu(m) esse more pari elector et solamen, euouae. Precipe vt cognoscaris solus deus adoraris secula benedicaris in seculorum amen. Euouae. Te dominu(m) colentib(us) hu(n)c die(m) venerantibus deuote celebrantibus celorum da solamen. Hac completa p(re)stolant(ur) ictu(m) spata, decolantur et capitib(us) priuant(ur) a spitulatoribus et coronas acceperunt q(uas) a Christo meruerunt in capitib(us) ia(m) ferunt semp(er) in celestibus. Corpora laudabilis Zoylus venerabilis Christo Ihesu amabilis hec presbiter condiuit confectis aromatibus apto loco felicibus in domino p(re)catibus deuote sepeliuit. Euouae.

Kakor je iz teksta razvidno, vsebuje kranjski zapisek lekcije o Kanciju in tovariših pred običajnim začetkom, ki ga navajajo izdajatelji legende v Acta ss., še kratek uvod, ki prav sumarično posname celo legendo vendar brez detajlov, ki bi bili mogli priti v poštev za slikarja. Obširno pa je opisan beg na vozu z mulami, pri čemer je napram legendi začetkoma nekoliko nejasnosti, ker naša lekcija prestavlja potovanje na vozu še pred njihov prihod v Oglej, a klub temu izpusti vse doživljaje v tem mestu.

Na podlagi te lekcije je vsebina naših slik, s tesno naslonitvijo na njene glavne momente tale: Prva slika nam kaže v ozadju Oglej, odkoder dirja po cesti z oboroženo četo Sizini, da vjame svetnike, katerim se je na begu pri kraju Aquae gradatae zgrudila ena mula, kar je onemogočilo njihovo daljnjo pot. Identificirati svetnike na vozu je težko, ker nimamo za to nobenih oporišč, vendar mislim, da ni dvoma, da je starejši

mož, ki sedi sam v sprednjem delu voza, Prot, nedvomna je Kancijanila, izmed zadnjih pa mislim, da smemo bradatega levega moža smatrati za Kancija, golobradega desnega pa za Kancijana. Svojo domnevo opiram na to, da se nahaja v zgoraj omenjenem antifonarju iz l. 1493 v Kranju na začetku lekcije miniatura slika bradatega svetnika mučenca, ki ne more biti drug, kot Kancij, ki se imenuje vedno na prvem mestu. — Druga slika predstavlja mučeništvo. Prot, kot najstarejši med njimi, je že obglavljen, Kancij, ki je na vrsti, se z objemom poslavlja od svojega mlajšega brata, Kancijanilo pa Sizinij ponovno pozivlja, da počasti malika. Legenda povdarja, da se je mučeništvo izvršilo v navzočnosti ljudstva, katero na sliki predstavljajo mladenič, ki opozarja na važni dogodek, portretirani mož in dva za njima stoječa moška.

Kot nesporno smemo smatrati na podlagi legendarične vsebine, da je bila slika naročena za Kranj in da je služila pri naročilu za podlago lekcija o Kanciju in tovariših, razširjena v oglejskih breviarjih, verjetno celo v izvodu, ki se nam je ohranil v Kranju.

Stilistična označba in datiranje. — Vsi štirje prizori so vpo-
dobljeni v krajinah, in če bližje premotrimo način kompozicije
teh krajin in kako so dogodki postavljeni vanje, se nam odkrije
zelo izrazit shema, ki mu je naš slikar v vseh štirih slučajih
stereotipno sledil. Stališče, s katerega so gledane te krajine, je
vzvišeno nad navadnim naravnim opazovališčem, vsled česar
se prostorninsko poglobljanje v ozadje izpreminja v konsekven-
tno lahko dviganje, ki se vrši v treh prostorninskih plasteh,
ospredju, srednji plasti in ozadju. Ospredje tvori vselej kos
ravnega terena, katerega globina zavzema vselej vsaj eno tre-
tjino višine slike, pri Oljski gori in vstajenju pa celo več. Ta
ravni pas se razvija vsporedno s ploskvijo slike in je v svoji
prostorninski razsežnosti vselej tolmačen z linearno perspek-
tivično razpostavitvijo predmetov, tako da se nam prostorno
popolnoma otipljivo pojasni. Smer tega tipanja se razvija ste-
reotipno vselej v diagonali od desne proti levi. V sliki Oljske
gore se perspektistična črta poglobitve začne v desnem spodnjem
kotu in je usmerjena na sredo levega roba slike. Vsporedno s to
črto so razvrščeni, od desnega roba proti sredini, speča sv. Janez
in Jakob in klečeči Jezus, v levem kotu pa sta položena vzpo-
redno s to črto vznak ležeči sv. Peter in brežuljek, na katerega

se je naslonil, tako da med obema skupinama nastane ozek presledek, ki diagonalo še bolj povdarja. V tako opredeljenem sprednjem prostorninskem pasu se vrši glavni dogodek. V drugem prostorninskem pasu, ki je vzporeden prvemu, se s kulisno razvrščenimi bregovi najprej zaključuje sprednji pas, potem pa pogloblja prostor proti ozadju, kamor vodi med temi kulisami zalomljena pot v ozadje, kjer zaključuje prostor lesena ograja in na nebo dvigajoči se oblaki. Še bolj jasn je ta shema v sliki vstajenja. Črta, v kateri se prostornina pogloblja, gre zopet iz desnega ogla v diagonali, ki zadene nekako eno četrtno pod vrhom levo stranico. V to črto je postavljen podolgem sarkofag pravokotnih oblik, ki razmakne prostornino prve plasti do srednje, njen razvoj kulisno prekinjajoče plasti. Ozadje se izgublja v neskončnem pogledu na morski zaliv. S pomočjo razvrstitve štirih spečih stražarjev okrog sarkofaga, ki jih je kubično prostorninsko razrinil, je dosegel umetnik jasno orisano prostornino, v kateri brez vsake nejasnosti glede prostorninskih razmerij stoji od smrti vstali Zveličar. Ako se sedaj ozremo na Oljsko goro, bomo našli prav tako jasno kubično obrisan prostor okrog klečečega Jezusa. Paralelno z omenjeno perspektivično diagonalo leži v levem oglu sv. Peter in potegne eno stranico prostornine okrog klečečega. Speča apostola, katerih ena os leži v omenjeni perspektivični diagonali, imata prav tako določno povdarjeno pravokotno nanjo in pravokotno na Petrovo os še drugo črto, ki se začne v nogi sv. Jakoba, jo nato povzame leva roka, in jo vodi naprej in je tako s pravokotom Peter - sv. Jakob razprta pred horizontalni zaključek prve plasti prostornina pravokotno trikotnega tlorisa, v katerem se prostorninsko popolnoma opredeljeno nahaja figura klečečega.

Isti princip vlada tudi v slikah prednje strani. Na sliki mučeništva je zopet merodajna diagonala, ki se začne v desnem spodnjem oglu in zadene ravno sredino leve stranice slike. Ob to diagonalo so na desni postavljeni mladenič, ki opozarja na dogodek, Kancijan, Kancij, Kancijanila in Sizinij. Za njim zopet prekine to diagonalo srednja plast, za njo pa se začne pravokotno nanjo druga v obliki doline, ki prevaja v ozadje. Omenjena diagonala odreže v ospredju na levi v obliki pravokotnega trikota omejen prostor, kjer se nahaja prizor obglavljenja in steber z malikom. Malo drugače a vendar na isti shemastiki je zasnovana prostornina četrte slike. Prednja plast je ožja, kot pri ostalih, prostornina pa se razvija zopet ob diagonali od



59. Krilni oltar iz Kranja, Mučeništvo sv. Kancijana in tovarišev.

desnega spodnjega kota proti sredi leve stranice. Črto povzame padla mula in jo nadaljuje os voza. Po kratkem presledku kulisnih vzpetin druge plasti, se pravokotno na prvo smer pojavi močna poglobitev v diagonali proti desnemu zgornjemu oglu. Zveza med srednjo plastjo in ozadjem pa je izvedena to pot, sicer tudi kulisno, toda vsaj navidezno bolj rafinirano, ko se kulise razvrščajo od meje ospredja ob vozu, od desne spodaj v velikem loku proti levi zgoraj in tako razprejo potrebno prostornino za mesto in zaliv.

Opisani, v naših slikah stereotipno se ponavljajoči tip krajine in prostornine je tipičen za drugo pol. 15. stol. v nemškem slikarstvu. Shema treh prostorninskih plasti, iz katerih je sestavljena krajinska slika, se druži prav tako stereotipno s shemo za zračno perspektivo, ki dovoljuje v ospredju čiste lokalne barvne tone, v ozadju pa jih uglasí na zeleno in prevaja v najvišji plasti v modro. Tudi ta shema vlada še v naših slikah: v ozadju prehaja krajina v enoten, zelenkasto sinji ton, ki se proti horizontu osvetljuje; nad horizontom se pne svetel ton neba z zelenkastimi odsevi, na vrhu slike pa preide polagoma v globoko modrino. Ta shema je konsekvéntno izpeljan v obeh slikah mučeništva, ki sta zamišljeni v dnevni svetlobi, na notranjih slikah pa, ki se vršita pri temi ali vsaj polsvetlobi, je vse uglaseno na rjav ton. Zato je tudi skala barv zunaj bolj jasna in bogatejša na vmesnih tonih; prevladujejo sinja, bela, rjava, rdeča in zelena, na notranjih slikah pa iste, poenotene po zlatorumeni kopreni.

Krajina in prostornina naših slik bi nam komaj dovoljevali datirati to delo dalje, kot na konec 15. stol. Napram njim so krajine in posebno prostorninske perspektive zgodnjih del Albrechta Dürerja tako napredne, da je stilsko razvojno krajina naših slik v njih že popolnoma premagana etapa. Opozarjam za primerjavo z našimi slikami samo n. pr. na krajino in perspektivo v Baumgartnerjevem oltarju v stari pinakoteki v Monakovem iz l. 1504³ ali pa krajine in perspektive v lesoreznem Marijinem življenju iz l. 1506.⁴ Ti primeri popolnoma zadostujejo za dokaz, da novih potez, ki jih je dala italijanska renesanska perspektiva nemški umetnosti, najprej v 2. pol. 15. stol. v delih Mihaela Pacherja —, takrat še v provincialni značilnosti, — po-

³ Slika v V. Scherer, Dürer v zbirki Klassiker der Kunst IV. Stuttgart u. Leipzig 1904. str. 18 in 19.

⁴ Slike o. c. str. 192 sl.

tem pa kot splošno last v delih A. Dürerja zač. 16. stol., v naših slikah ni najti.

Po tej ugotovitvi si lahko prihranimo podrobno stilistično analizo kranjskih slik in ugotovimo, da v naših slikah tudi ni sledú vplivov renesančne obdelave teles in občutja za njih „lepoto“, kakor se javlja že v Dürerjevih delih okr. 1500.⁵ Tudi realitika, ki je pri našem slikarju v posameznostih (n. pr. rabelj in Siziniј v mučeništvu, speči Peter ali desni speči stražar v vstajenju) precejšna, ne dosega nikjer realitike Dürerjevih del zač. 16. stol. Po vsem tem bi ne mogli datirati naših slik preko konca 15. stol.

Vendar pa vsebujejo še nekaj momentov, ki nas prepričajo o nevzdržnosti tega naziranja. Slika mučeništva vsebuje kar tri elemente, ki segajo preko okvira tradicije nemškega slikarstva 2. pol. 15. stol. To so steber z malikom, elegantni mladenič ob desnem robu slike in pa posebno mož z bujno brado v skupini navzočih, ki smo ga zgoraj označili za portret. Steber ima obliko renesanškega balustra in če tudi je v posnetku spodnjih robov plošče nad kapitelom še očita gotska oblikovnost, je vendar ta steber s svojo, z maskami okrašeno bazo, nemogoč brez vpliva italijanske renesanse. Ni pa direkten posnetek, ampak plod križanja obojih oblik, tako da bi nas ne silil prav posebno preko zač. 16. stol.

Važnejši se mi zdi mladenič, ki se v ospredju na desni obrača k gledalcu in z vablјivo gesto desnice opozarja na dogodek, ki ga predstavlja slika. Ta motiv je popolnoma tuj severni umetnosti in nerazložljiv brez vpliva italijanske renesanse, kjer je tako „nagovarjanje“ gledalca in iskanje posredništva med gledalcem in vpodobljenim dogodkom posebno v „svetih konverzacijah“ in sličnih slikah običajno. Za primer navajam n. pr. Giov. Bellinija *Madono na tronu s sv. Hieronimom in sv. Boštjanom*, ki se nahaja v akademiji v Benetkah. Ta slika je eden najzrelejših primerov tipa takozvane „svete konverzacije“. Na levi strani se nahaja sv. Frančišek, ki je obrnjen iz slike k gledalcu in ga z gesto roke vabi, naj počasti Marijo. Na sliki zaroke sv. Katarine slikarja I. da Imola v S. Giacomo v Bologni (gl. sl. 674 v A. Kuhn, *Gesch. d. Malerei I.* polzv.) se nahaja na levi strani sv. Janez Krstnik, ki gleda iz slike in opozarja s kazanjem na dogodek. Takih in sorodnih primerov bi s konca 15. in zač. 16. stol. lahko navedli celo vrsto; opozarjam pa, kot na posebno

⁵ Prim. n. pr. o. c. str. 12.

izrazit, že v baročno patetiko prenešen primer, ki je mlajši od naše slike, na Correggiovo sliko Madona s sv. Sebastijanom iz l. 1525., sedaj v Dresdnu (gl. sl. 688 v Kuhn, o c.). Na tej sliki se v sredini v ospredju klečeči sv. Geminian obrača v burnem gibu iz slike k gledalcem in jih z energično gesto opozarja na prikazen. Konstatacija tega motiva v naših slikah je važna, ker našo, kakor smo ugotovili, sicer popolnoma tradicionalno slikarijo nujno premakne na začetek 16. stoletja. Poprej se nam zdi tako izrazit renesanški motiv, ki je neprisiljeno spojen s kompozicijo celotne zasnove, skoro nemogoč.

Najvažnejši pa je za pomaknitev postanka naših slik preko l. 1500. že večkrat omejeni portret. Da je njegova poza portretna, pač ni potreba dokazovati. Ako si ga podaljšamo do tal in obrnemo v drugo stran, bi dobili figuro, vzporedno Konradu Rehlingenu, ki ga je naslikal B. Strigel l. 1517.⁶ Lahko mu vzporedimo tudi celo vrsto Dürerjevih portretov. Razen te splošne sorodnosti v pozi, ima naš portret celo vrsto sorodnosti s portreti prvih desetletij 16. stoletja. Njegova obleka je, kakor se zdi, suknja, t. zv. Schaub, ki je značilna za konec 15. in prva desetletja 16. stoletja. Po l. 1520. je začel postajati ovratni, nazaj zavihani rob, vedno širši in se je posebno ovratnik še preko te širine povečeval.⁷ Obleka na kranjski sliki pa ima še ozek ovratnik. Srajco z drobnim naborom gub in ornamentirano borto na vrhnjem robu, kakor jo ima naš portretiranec, nosi n. pr. Dürer na lastnem portretu iz l. 1498.⁸ in Hans Tucher na Dürerjevem portretu iz l. 1499.⁹ Goli vrat se vzdrži v dvajseta leta, ko se srajca začne dvigati na vrat in se razvija nabrani zgornji rob v takozvano „Krause“. Lasna čepica, neke vrste nizka avba iz finega blaga, ki pokriva lase našega portretiranca, je istotako zelo razvita v prvih desetletjih 16. stoletja in jo najdemo na celi vrsti Dürerjevih portretov. Tako n. pr. pri obeh vitezi na krilih Baumgartnerjevega oltarja iz l. 1504. ali pri Jakobu Fuggerju v monakovski stari pinakoteki iz l. 1520. itd. Celo motiv, da se portretiranec z roko oprijemlje ovratnika suknje, se pogosto ponavlja. Tako ga najdemo n. pr. pri Dürerjevem

⁶ Sl. 195 v C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924.

⁷ Fr. Hottenroth: Handbuch der deutschen Tracht str. 511.

⁸ V. Scherer, Dürer, sl. str. 8.

⁹ O. c. str. 9.

¹⁰ V. Scherer, Dürer, str. 10.



58. Krilni oltar iz Kranja, Beg sv. Kancijana in tovarišev.

Oswaldu Krellu iz l. 1499.¹⁰ ali pri grofu Löwensteinu Hansa Baldunga-Griena iz l. 1513.¹¹

Važen pripomoček za določitev približne časovne črte, pred katero naša slika gotovo ni nastala, imamo pa v portretirančevi bradi. Brada se pojavi koncem 15. stoletja¹² in se druží od začetka z dolgimi, na rame visečimi lasmi, kakor n. pr. na Dürerjevem lastnem portretu iz l. 1498. ali portretu Friderika Modrega iz nekako istega časa. Okrog l. 1500. je brada že pogosta, četudi so se ji od začetka močno posmehovali. Do nekako l. 1520. je njena oblika precej različna, takrat pa zmaga polna brada, ravno odrezana spodaj, z lahkim vgibom črte pod brado. To obliko, ki je odslej tipična, a že od začetka stoletja ni nenavadna, kaže tudi brada našega portreta. Mož ima prav majhne brke in gosto temno, skrbno pristriženo brado. Ako datiramo ta portret kot tak, ki se kar avtomatično stavi vzporedno Dürerjevim, se pri vpoštevanju važnih detajlov kostima, kot n. pr. še skromno razvitega okrajka suknje in tipične srajce konca 15. in zač. 16. stoletja kljub popoloma tipično oblikovani bradi ne bomo mogli odločiti, da ga pomaknem do l. 1520., ampak se nagibam mnenju, da je bolj verjeten postanek bližje začetku stoletja. Na vsak način je ta tip brade že popolnoma razvit okrog 1515, kakor dokazuje Dürerju pripisan zmagoslavni pohod cesarja Maksa I. (Prim. Scherer o. c. 342 sl.) in Striglov Konrad Rehlingen iz l. 1517. Vsekakor okrog 1510 ni nemogoč. Radi prevladovanja zastarelih potez v naših slikah se ne morem odločiti, da bi jih datiral dosti preko 1510.

Nekaj opore nam daje tudi neko delno sorodstvo Oljske gore na kranjskih slikah z Oljsko goro iz Dürerjevega malega pasijona, ki je nastal okrog 1509—11.¹³ Ne trdim, da se je naš slikar direktno nanj naslanjal, ikonografična zveza pa je očitna; vendar je razložljiva tudi s kakim vmesnim starejšim členom. Sorodnosti obstojajo v oblikovanju prostornine okrog klečečega Jezusa s pomočjo dveh, druge na drugo pravokotnih smeri, katerih eno označa ležeči Peter, drugo os telesa sv. Janeza. Soroden je vzrok ležeči Peter, soroden je Janez, ki je naslonil glavo v naročje, soroden Kristus v splošnem držanju telesa, sorodna je njegova ohlapna obleka in nje plastično modeliranje

¹¹ Glaser, o. c., sl. 208.

¹² Prim. o tem Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, str. 518.

¹³ Glej sl. 60.



60. Albrecht Dürer, Olska gora (lesorez). Iz Malega pasijona.

ter dolgi, na rame padajoči kodri, sorodno je celo, kako kaže nogo izpod plašča.

Še eno potezo ima naš portret, preko katere ne smemo na dnevni red: pogled mu je obrnjen iz slike naravnost na gledalca in nastaja vprašanje, ali ni to mogoče slikarjev avtoportret. Ako pregledamo serije takratnih portretov, posebno Dürerjevih in Hansa Holbeina ml., konstatiramo, da sledi pogled vpodobljenega z malimi izjemami (n. pr. Dürerjev Friderik Modri iz konca 15. stol., Oswald Krell iz l. 1499. ali H. Holzschuher iz l. 1526.), skoro povsod obratu glave, kar je tudi naravno. Redno pa je

pogled obrnjen, kljub dvetretjinskemu ali polprofilu, iz slike na gledalca pri lastnih portretih. Prim. samo Dürerjeve avtoportrete iz l. 1493.¹⁴ in 1498.¹⁵ ali lastno podobo H. Holbeina ml. iz l. 1543.¹⁶ Klub temu se pa ne morem odločiti, da bi proglasil naš portret za avtoportret. Slika nam predstavlja nedvomno premožnega moža iz meščanskih krogov, ki je še mlad in mu ni mogoče prisoditi čez 35 let. Zdi se mi, da govori figura sama prej za premožnega donatorja kakor za slikarja. Mogoče, da smemo proti porabiti tudi mnenje, da je bil slikar vzgojen še popolnoma v tradiciji druge pol. 15. stoletja in da je moral biti ob postanku naše slike že precej star človek, ki ga je težko identificirati z upodobljenim.

Odprto ostaja le še vprašanje umetniške proveniencije naših slik. Kajti, da bi mogli na podlagi našega dosedanjega poznanja sodobnega materiala domnevati na določno umetniško delavnico ali na osebnost slikarjevo, je popolnoma izključeno. Ugotoviti pa treba predvsem, da je vse štiri slike izvršil en mojster. Navidezna razlika v koloritu zunanjih in notranjih slik se nam pojasni kot naravna posledica označbe dnevne in nočne razsvetljave. So pa gotove značilnosti, ki identiteto nedvomno dokazujejo, tudi razen že zgoraj konstatirane popolne enotnosti v shematični konstrukciji pokrajine in prostornosti. Važne se mi zde posebno neke posebnosti držanja in oblikovanja rok. Na prvi pogled postane gledavec pozoren na nenavadno sklepanje Jezusovih rok, dvignjenih v molitvi v sliki Oljske gore. Sklenjeni so namreč samo prvi trije prsti, prstanec in mezinec sta pa stegnjena. Nekaj podobnega opazimo takoj na isti sliki pri Petrovi levici, ki je s krčevito skrčenimi prsti položena na levo koleno. Na zunanjih slikah ustrezajo Kristusovim rokam Kancijeve. Prekrižal jih je na prsih, nima sicer sklenjenih, toda ponavlja se, da so zunanji prsti stegnjeni, notranja dva pa skrčena. Temu tipičnemu načinu držanja rok ustreza levica portretiranega na sliki mučeništva, ki se je s prvimi tremi skrčenimi prsti oprijela roba suknje, ostala dva pa steguje na prsi. Krčevitost Petrovih prstov in neka prav oglata lomljenost členkov se ponavlja v roki Kancijana na sliki bega in v istega desnici na sliki mučeništva. Posebnost rok našega mojstra je, da so prsti pogosto nenaravno

¹⁴ Glaser, o. c. sl. 224.

¹⁵ Scherer, o. c. str. 8.

¹⁶ Glaser, o. c. sl. 324.

dolgi in da se ne stegujejo popolnoma. Značilna je v tem oziru desnica od smrti vstalega, katera se da frapantno primerjati z levico Prota, ki se naslanja na rob voza. Lahko bi primerjali še dalje, a kar smo navedli, je tako značilno, da mislim, da identičnost mojstra popolnoma dokazuje.

Evidentno je dalje, da gre za proizvod severne, ne pa italijanske umetnosti. Slikar je imel v legendi dano pozorišče v južni krajini v okolici Ogleja in vendar ni napravil najmanjšega poizkusa, da vpodobi to krajino, kar bi bil južni človek gotovo poskusil, ampak si je nasprotno vzel za vzor tega mesta neko na nizozemski tradiciji temelječo severno polfantastično, pol resnično veduto, ki naj markira Oglej. Že v tej zunanji potezi, kakor posebno v zgoraj opisanem tipu krajine, se odkriva človek iz severnega miljeja. Razen omenjenih dveh renesanskih potez, ki pa tudi gotovo nista direktno prevzeti, je vse na naših slikah severno, boljše povedano, nemško. Veduta Ogleja izvira končno gotovo iz nizozemskega vzora, a se je ta tip v nemškem slikarstvu že tako udomačil, da tudi tu ni treba iskati direktnega prevzetja. Kristusov obraz, z značilno malo brado in prav majhnimi brkami, izhaja gotovo prvotno iz nizozemskega, toda tip našega Jezusa je tako oddaljen od nizozemskega, da je prošel že skozi celo vrsto posrednikov in postal popolnoma nemški. Brez daljnjega dokazovanja je toraj jasno, da imamo pred seboj dela neke nemške slikarske delavnice.

Toda katere? Ali so slike naročene zunaj in kje, ali so izvršene v Kranju? V principu to zadnje ne more biti izključeno, ker je znano, da je Johannes von Werd iz Avgsburga (Augusta) l. 1495. bržkone v Kranju dovršil že zgoraj citirani antifonar. Značaj slikarstva na Kranjskem, kolikor nam je znan iz takratnih fresk, je popolnoma nemški in izrecno ne izključuje postanka doma, četudi ne poznamo nobenega dela, s katerim bi mogli naše slike združiti v stilsko skupino. Tudi miniature von Werdovega rokopisa nimajo s krilnim oltarjem nobene zveze.

Nič manj pa ni mogoče, da so kranjski meščani naročili te slike drugod, pri kakem priznanem slikarju. Saj vemo, da so redno vsako sedmo leto romali v Aachen in skupno z Ljubljancani ustanovili tam l. 1495. oltar in beneficij, ki se je pozneje imenoval sv. Cirila in Metoda (Prim. Laibacher Wochenbratt, 1883, št. 133, Die windische Wallfahrt an den Niederrhein). Nedvomno je, da so imeli po krajih, koder so potovali, dosti zvez. Naj bo kakorkoli, eno je po našem razmotrivanju o le-

gendi gotovo, da je bil oltar naročen za Kranj in da je bil slikarju tema bržkone tuj ter zanj ni imel direktnih ikono-grafičnih oporišč. Od naročnikov je dobil tekst legende v obliki, znani iz antifonarja in oglejskih misalov; ker ta vsebuje samo dva glavna in za vprizoritev primerna momenta, je naravno, da je slikar prav ta dva izbral in naše slike brez pomisleka lahko priznamo za izčrpno ilustracijo legende, kakor je ohranjena na pr. v Kranjskem antifonarju iz l. 1493. Zelo verjetno je, da je bil pri naročilu udeležen agilni kranjski župnik Matija Operta (1479—1519), pod katerim je sezidana 1491 tudi župna cerkev z lepo obokano, bogato s kamnoseškim okrasom okrašeno ladjo.

Kakor sem prepričan, da bo popolnejše poznanje spomenikov gotskega slikarstva v južni Nemčiji, alpskih deželah in pri nas, rešilo tudi vprašanje pokrajinske, če že ne delavniške provenience slik iz Kranja, tako sem za enkrat prisiljen, da pustim to vprašanje odprto. Kar najbistroumnejša kombinacija ne zmore, reši pogosto na mah srečen slučaj.

43963



COBISS 2042200

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA

00000438807