

## Mrtvaški ples v Istri

Tomislav VIGNJEVIĆ, *Mrtvaški ples v Istri*. Beram in Hrastovlje, Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče – Inštitut za zgodovinske študije, Univerzitetna založba Annales, 2013, 97 pp., 32 barvnih in črno-belih ilustracij.



Na začetku leta 2014, še z letnico 2013, je izšla znanstvena monografska publikacija umetnostnega zgodovinarja dr. Tomislava Vignjevića, ki obravnava fenomen ikonografskega motiva mrtvaškega plesa s posebnim poudarkom na primerih iz Istre – v Bermu in Hrastovljah. Publikacijo je uredila Vida Rožac Darovec, recenzentki sta bili dr. Marjeta Ciglenceki in dr. Polona Tratnik, nad izbornim jezikom naj bi bdel Vid Sagadin, lično podobo pa je publikaciji dala Mateja Oblak.

Avtor zadnja leta sistematično raziskuje motiviko mrtvaškega plesa. S predavanji na strokovnih simpozijih v Italiji (Trst, 2007; Firenze, 2008; Torino, 2014), Nemčiji (Heidelberg, 2009; Berlin, 2011), na Hrvaškem (Reka, 2010; Rovinj, 2014), v Franciji (Chartres, 2012) in Sloveniji (Koper, 2014) ter z objavami svojih študij in razprav doma in v tujini skrbi tudi za prepoznavnost istrskih primerov v evropskem prostoru.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tomislav VIGNJEVIĆ, *Mrtvaška plesa v Bermu in Hrastovljah*. Prispevki k ikonografiji motivike plesa smrti v istrski slikarski šoli, *Annales. Series historia et sociologia*, XVI/2, 2005, pp. 253–262; IDEM, *Ples s smrtjo. Negacija in potrjevanje hierarhije v podobah mrtvaškega plesa*, *Annales. Series historia et sociologia*, XVI/1, 2006, pp. 107–114; IDEM, *Ples smrti. Prispevki k ikonografiji mrtvaškega plesa v Bermu in v Hrastovljah*, Koper 2007; IDEM, *Der Totentanz des Meisters Vinzenz von Kastav in Beram*, *L'art macabre*, X, 2009, pp. 189–197; IDEM, *Der Totentanz des Johannes von Kastav in Hrastovlje (1490)*, *L'art macabre*, XII, 2011, pp. 155–167; IDEM, *The Istrian Danse Macabre: Beram and Hrastovlje*, *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*

Vignjević je za pričujočo monografijo njeno slovensko predhodnico iz leta 2007 vsebinsko dopolnil in razširil ter mestoma obogatil z dodatnimi ilustracijami.

V krajšem uvodu avtor najprej predstavi pestro dediščino srednjeveškega slikarstva v Istri, saj izjemno bogastvo najdemo na kar 160 lokacijah. Politična razdelitev istrskega polotoka med beneško upravo in avstrijsko cesarstvo je vplivala na izoblikovanje slogovnega umetnostnega izraza dežele: ob zahodni obali so prepoznavni beneški vplivi in vplivi drugih sosednjih italijanskih pokrajin, v večjem delu notranjosti pa so delovali slikarji, ki so prišli iz delavnic na Kranjskem, Goriškem, Tirolskem in ob Bodenskem jezeru ali se šolali v njih. Mojstri so bili dovzetni za modne novosti, ki so jih po celotnem evropskem prostoru od sredine 15. stoletja dalje razširjali iluminirani rokopisi, inkunabule in finančno lažje dosegljivi grafični listi iz nemških, nizozemskih in italijanskih delavnic. Vse to je botrovalo izoblikovanju stilnega izraza lokalne slikarske delavnice, ki je imela domicil v Kastvu nad Reko; delovala je v zadnji četrtini 15. stoletja, iz nje pa izhajata Vincenc iz Kastva, avtor slikarij v Bermu (1474), ter Janez iz Kastva, avtor stenskega okrasja v Hrastovljah (1490). Na obeh lokacijah sta upodobljena tudi mrtvaška plesa, ki imata veliko skupnih ikonografskih prvin, v mnogih pa se tudi razhajata. Nedvomno je njun pomen izjemen, saj predstavljata dva od redkih primerov, ki sta dobro ohranjena v izvirni podobi, in to ne le v lokalnem okviru, temveč v celotnem evropskem prostoru. Ob koncu Uvoda Vignjević predstavi še poglavitni namen svoje študije: »zaobseči in jasno predstaviti številne aspekte, pomenske plasti in vzore beramskega in hrastoveljskega mrtvaška plesa ter ju natančno umestiti v evropski okvir tega ikonografskega motiva« (str. 8).

Uvodu sledi obširnejši pregled poznosrednjeveškega stenskega slikarstva v Istri. To poglavje, ki ga dopolnjuje tudi nekaj reprodukcij z zanimivimi ikonografskimi primeri, je kvalitativna pridobitev v primerjavi z avtorjevo monografijo iz leta 2007. Vignjević predstavi vrsto lokacij s pomembnimi slikarijami: opozori na stilne vplive, uporabo konkretnih grafičnih predlog, posamezne ikonografske rešitve pa primerja ne le z domačim, temveč tudi s tujim patrimonijem, s čimer jih

---

(edd. Sophie Oosterwijk – Stephanie Knöll), Newcastle upon Tyne 2011, pp. 291–310; IDEM, Between the critique and the adaptation. *Memento mori: Il genere macabro in Europa del Medioevo a oggi: atti del Convegno internazionale, Torino, 16-18 ottobre 2014* (edd. Laura Ramello – Marco Piccat). Alessandria 2014, pp. 679–690; IDEM, Die mittelalterlichen Totentanz-Wandgemälde in Beram und Hrastovlje, *Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit* (edd. Maria Dieters – Jan Raue – Claudia Rückert), Berlin 2014, pp. 154–161; IDEM, L'art, la mort et la peste en Istrie aux environs de 1500, *Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne* (ed. Franco Crevatin), Trieste 2015, pp. 25–46 (<http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/10825>, 7. 3. 2015); IDEM, L'art, la mort et la peste en Istrie aux environs de 1500, *Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne* (ed. Franco Crevatin), Trieste 2015, pp. 25–46.

ob upoštevanju domače in tuje referenčne literature umešča v širši evropski kontekst. Še posebej je pozoren na motive v povezavi s smrtjo in epidemijami kuge, ki so v tistih desetletjih zelo osiromašile istrsko prebivalstvo.<sup>2</sup>

V naslednjem poglavju se avtor posveti fenomenu ikonografskega motiva mrtvaškega plesa, in sicer ne le z likovno-formalnega vidika, temveč upoštevajoč vso kompleksnost kulturnozgodovinskih okoliščin prostora in časa, v katerih se je razvil in dosegel svoj vrh. Motiv je bil izjemno popularen v 15. stoletju in na prehodu v 16. stoletje, saj so ljudje po vsej Evropi tedaj množično umirali zaradi vrste epidemij kuge; bolezen se je že sredi 14. stoletja razširila iz črnomskega bazena na Pirenejski polotok, od tod pa dalje po vsej Evropi. Najstarejšo znano upodobitev mrtvaškega plesa iz časa 1424/25 najdemo v Parizu na pokopališkem obzidju in stenah kostnice samostana Saint Innocents. Njegovo podobo poznamo po mnogih lesoreznicah in stenskih slikarijah, ki so se vzorovali po njem. Motiv se je najverjetneje razvil iz dela ikonografskega motiva zadnje sodbe, kjer je večkrat upodobljen sprevod pogubljenih, v katerem so predstavljeni vsi stanovi tedanje družbe – od papeža in visoke duhovščine ter cesarja in visokega plemstva, pa prek zdravnikov, advokatov, trgovcev, krčmarjev in kmetov do romarjev, beračev in vseh vrst prestopnikov, ki se pomikajo proti peklenskemu žrelu. Pojavnost motiva mrtvaškega plesa, ki je našel mesto na stenah cerkva, kostnic, pokopaliških zidovih, v iluminiranih rokopisih, inkunabulah in na grafičnih listih ter tudi na uporabnih predmetih, pa ni usahnila z umikom črne smrti, temveč je ostal priljubljen še vse do 19. stoletja. Njegova sporočilnost je izjemno pestra in mnogoplastna, torej aktualna za mnoga okolja v različnih zgodovinskih časovnih okvirih.

Značilen za mrtvaški ples je sprevod, v katerem so izmenjaje upodobljeni okostnjaki in zastopniki tedanje družbe – predstavniki vseh stanov, poklicev in starosti. Na začetku spreveda je obvezno v paru z okostnjakom papež, ki že stoji pred kraljem smrti, sledijo pa mu drugi predstavniki klerikov kot zastopniki najvišjega stanu (oratores); srednji sloj (bellatores) predstavlja plemstvo, ki ga praviloma vodi cesar, konec spreveda pa je namenjen delavcem (laboratores), predstavnikom najnižjega stanu, ki jim načelujeta zdravnik in advokat, nato pa sledijo trgovci, krčmarji, kmetje, romarji, berači ... Nekje v sprevodu je razgaljen otrok, brez vsakršnega atributa, ki bi izdajal njegov stan. Okostnjaki, ki so upodobljeni v alternaciji s predstavniki stanov, le-te včasih mirno vodijo, večkrat pa igrajo na različne glasbene inštrumente, s čimer naznanjajo konec zemeljskega bivanja, ter ob tem bolj

<sup>2</sup> *Personifikacija Smrti*, okoli 1400 (Žminj, cerkev sv. Antona Opata), fig. 1, p. 10; Janez iz Kastva: *Personifikacija Smrti*, okoli 1480 (Barban, cerkev sv. Jakoba), fig. 3, p. 14; Anton iz Padove (iz Kašćerge): *Votivna slika*, 1529 (Draguč, cerkev sv. Roka), fig. 8, p. 21.

ali manj divje plešejo. Sprevod t. i. mrtvaškega plesa torej predstavlja enovitost srednjeveške krščanske družbe in prinaša razmislek o smrti, ki ji nihče ne more ubežati, tudi tisti ne, ki ima denar (zaznavne so kretnje podkupovanja!), hkrati pa je kritičen do svetne in posvetne oblasti. Primeri mrtvaških plesov, ki vsebujejo motiv glasbe in plesa, nakazujejo na še vedno aktualne pogrebne rituale, ki jih je Cerkev preganjala že od zgodnjega srednjega veka dalje, a ji jih nikakor ni uspelo izkoreniniti; pretirana gestikulacija okostnjakov plesalcev pa asociira tudi na srednjeveške gledališke igre.

Vignjević je zapisal: »Hierarhija in red, stopnjevanost družbenega ustroja in neenakost so v mrtvaških plesih nazorno prikazani ter zanikani, postavljeni pod vprašaj in izpostavljeni negaciji; podobe smrti so namreč predvsem zanikanje ter izničenje reprezentativne hierarhije in njene brezprizivnosti« (str. 37). V nadaljevanju je pisec te trditve še dopolnil in podkrepil: »Smrt tako izniči oboje: reprezentativno podobo in telo samo, enakost vseh stanov v tem dejanju pa je ena temeljnih potez mrtvaškega plesa. Ta egalitarizem je izhajal iz zahtev, razširjenih v celotnem srednjem veku, po enakosti krščanske družbe, zapovedani v Novi zavezi – enakosti, ki ji je družba neprestano postavljala nasproti nove teorije in ideologije, s katerimi so vladajoči opravičevali družbeno neenakost in dominacijo« (str. 37–38). Avtor je v tem poglavju seveda predstavil tudi najimenitnejše primere mrtvaških plesov, in sicer od tistega na obzidju moškega dominikanskega samostana v Baslu, ki ga je po kugi leta 1439 najverjetneje naslikal Konrad Witz in je bil dolg blizu 60 metrov, pa do lesoreznega cikla (*Les simulacres et historiees faces de la mort*), ki ga je upodobil Hans Holbein ml., v knjižni obliki pa je izšel v Lyonu leta 1538. Za slednjega velja, da je bil vzor ilustracijam, delu Janeza Kocha in bakrorezca Andreja Trosta, ki krasijo prvi del knjige *Theatrum mortis humanae tripartitum*, ki jo je dal leta 1682 v Ljubljani natisniti Janez Vajkard Valvasor.<sup>3</sup>

V naslednjih dveh poglavjih Vignjević natančno predstavi istrska spomenika z mrtvaškima plesoma. Najprej se posveti starejšemu v Bermu, kjer je leta 1474 slikal Vincenc iz Kastva, kar sporoča napis nad stranskimi vrati v južni steni; podoba je naslikana na notranji strani zahodne ladijske stene nad vhodnimi vrati. V Hrastovljah pa je Janez iz Kastva zasnoval mrtvaški ples na južni ladijski steni, kjer je še vedno dobro berljiv latinsko-hrvaški dvojezični napis (v latinici in glagolici), ki sporoča tudi ime naročnika in avtorja ter čas poslikave (1490). V primerjavi z

---

<sup>3</sup> Cf. Uli WUNDERLICH, *Zwischen Kontinuität und Innovation – Totentänze in illustrierten Büchern der Neuzeit, »Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen«. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt* (edd. Winfried Frey – Hartmut Freytag), Wiesbaden 2000, pp. 174–176, cat. 50.

drugimi evropskimi primeri istrska mrtvaška plesa predstavljata posebnost glede smeri spreveda, saj se oba gibljeta od leve proti desni, kar zasledimo le še na fasadi Oratoria dei Disciplini v Clusonu pri Bergamu, kjer je leta 1485 ustvarjal Giacomo Borlone de Buschis.<sup>4</sup> Posebnost beramskega mrtvaškega plesa je tudi, da so v alternaciji z okostnjaki na začetku povorke upodobljeni papež, kardinal in škof, njim sledita kralj in kraljica, nato sprevod nadaljujejo predstavniki tretjega stanu, med katerimi se znajde tudi vitez; v Hrastovljah pa papežu sledita kralj in kraljica, za njima so kardinal, škof in menih, nato pa predstavniki tretjega stanu z zdravnikom in židovskim trgovcem v ospredju. V obeh primerih pogrešamo kmeta; njegova odsotnost je značilna za italijansko vplivno območje, medtem ko je obvezno prisoten v francoskih in nemških primerih. S tem je jasno izražena kritična ost istrskih mrtvaških plesov proti svetni in posvetni oblasti ter vsem, ki jim podkupljivost ni tuja (v Bermu imajo mošnjo denarja papež, kraljica in krčmar, trgovec pa kaže na zlatnike na prodajnem pultu; v Hrastovljah po mošnjičku z zlatniki segata zdravnik in židovski trgovec). V obeh istrskih primerih je prisoten tudi razgaljen otrok, ki v Bermu stopica z okostnjakom za parom s krčmarjem in pred parom z romarjem, v Hrastovljah pa na skrajnem levem koncu spreveda zadnji okostnjak drži za roko dete, ki ravnokar vstaja iz zibelke. Stoječega otročiča srečujemo v mrtvaških plesih nemških dežel, v francoskem vplivnem območju pa otrok leži v zibelki. Hrastoveljski primer, kjer je otrok upodobljen, ko ravno zapušča varno zavetje zibelki, torej predstavlja unikum. Očitna in hitro zaznavna razlika med beramskim in hrastoveljskim mrtvaškim plesom je v podobah okostnjakov: v Bermu so zaradi glasbenih inštrumentov živahno razgibani (prisotna sta elementa glasbe in plesa!), v Hrastovljah pa so bolj statični in s svojimi iksasto postavljenimi nogami delujejo precej dekorativno.

Vignjević ob obravnavi obeh istrskih primerov sproti opozarja na vzporednice z mrtvaškimi plesi v bližnjih in drugih evropskih deželah ter na grafične liste, iluminirane rokopise in tiskane knjige z lesoreznimi ilustracijami, ki so vplivali na slikarsko snovanje Vincenca in Janeza iz Kastva. V Sklepu povzame svoje ugotovitve o izvornosti in posebnostih obeh istrskih primerov, saj je dokazal povezovanje različnih vplivov v samosvojo umetniško celoto: beramski mrtvaški ples se navezuje predvsem na t. i. baselsko skupino mrtvaških plesov, za hrastoveljskega pa je značilna večja vplivna pestrost, saj so poleg prvin baselske skupine zaznavni tudi vplivi italijanskih primerov ter elementi francoske ikonografske tradicije. Avtor tudi jasno zapiše, da v obeh istrskih primerih ne kaže zanikati precejšnje mere iz-

<sup>4</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-borlone\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-borlone_(Dizionario-Biografico)/) (28. 8. 2014).

virnosti in samosvojega predelovanja vzorov, rezultat česar so tudi izjemne izvirne ikonografske rešitve. Vignjević zaključí z besedami: »V ikonografiji mrtvaškega plesa v vsej Evropi sta dobro ohranjena istrska mrtvaška plesa s svojo specifično ikonografijo zelo zanimiva obogatitev tega nekdanj izjemno razširjenega motiva, ki je v času prehoda v novi vek izpričan po vsem kontinentu z nekaj manj kot sto primeri. Glede na skromno število ohranjenih del stenskega slikarstva sta oba istrska primera nepogrešljiv, pomemben del v mozaiku evropskega duhovnega in umetniškega izročila poznega srednjega veka« (str. 76).

Besedilo študije je opremljeno z reprodukcijami, ki jo mestoma bogatijo, mestoma pa jo obremenjujejo, saj jih besedilo ne obravnava. Nerazumljivo hibo pa predstavljata reprodukciji obeh istrskih mrtvaških plesov, ki sta premajhni, da bi bili »berljivi«. <sup>5</sup> Rešitev v obliki zloženk kot prilog, ki je bila uporabljena v monografiji iz leta 2007, bi bila za predstavitev specifične in likovno zanimive tematike naslovnega ikonografskega motiva bistveno primernejša.

Za sklepnim poglavjem študije je objavljen obsežen seznam literature, ki je v primerjavi z onim v monografiji iz leta 2007 dopolnjen z bibliografskimi enotami, ki so izšle med letoma 2005 in 2011. Bibliografiji v nadaljevanju sledi slabih deset strani angleškega povzetka, kar je v primeri s predhodnico glede na obseg sicer pridobitev, pogrešamo pa njegov prevod v nemščino, francoščino in italijanščino – še posebej glede na ikonografske vplive teh kulturnih okolij na istrske rešitve mrtvaških plesov. Publikacijo zaključujeta skrbno pripravljena in zelo uporabna tehnična dodatka – Viri ilustracij ter Krajevno in imensko kazalo, ki bosta v pomoč nadaljnjim raziskavam tega zanimivega ikonografskega fenomena.

---

MOJCA JENKO

---

<sup>5</sup> Cf. p. 44 (Beram) in p. 62 (Hrastovlje).