

izvirni znanstveni članek
prejeto: 2005-10-02

UDK 75.045(497.4/.5 Istra)"14"

MRTVAŠKA PLESA V BERMU IN HRASTOVLJAH. PRISPEVKI K IKONOGRAFIJI MOTIVIKE PLESA SMRTI V ISTRSKI SLIKARSKI ŠOLI

Tomislav VIGNJEVIĆ

Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, SI-6000 Koper, Garibaldijeva 1
e-mail: tomislav.vignjevic@zrs-kp.si

IZVLEČEK

V istrskem slikarstvu poznega srednjega veka sta ohranjena dva Mrtvaška plesa, ki sta ikonografsko zelo zanimiva in specifična. V okviru tega ikonografskega motiva, ki je bil zelo razširjen po celotnem evropskem prostoru 15. stoletja, sta Mrtvaška plesa v Marijini cerkvi v Bermu, ki ga je leta 1474 naslikal Vincent iz Kastva, in v cerkvi sv. Trojice v Hrastovljah, delo Janeza iz Kastva iz leta 1490, s svojo solidno ohranjenostjo in zanimivim povezovanjem različnih ikonografskih tradicij pomembna primera tega značilno poznosrednjeveškega motiva, ki se je ohranil še v čas zgodnjega novega veka. Mrtvaški ples v Bermu se navezuje na taki imenovano baselsko skupino, na mrtvaške plese, ki so nastali sredi 15. stoletja v tem mestu, medtem ko hrastoveljski primer izpričuje zgledovanje po francoski ikonografski tradiciji. Oba Mrtvaška plesa vsebujeta tudi marsikatero italijansko ikonografsko značilnost, zaradi česar sta izjemna v ikonografiji tega motiva v Evropi 15. stoletja.

Ključne besede: Mrtvaški ples, Beram, Hrastovlje, stanovi, ikonografija

LA DANZE MACABRI DI VERMO E CRISTOGLIE. CONTRIBUTI ALL'ICONOGRAFIA DEL MOTIVO DELLA DANZA MACABRA NELLA SCUOLA ISTRIANA

SINTESI

Nell'ambito delle opere con il motivo di Danza Macabra, tema tipicamente tardo-medievale diffuso nel Quattrocento nell'intero spazio europeo ma presente anche nella prima età moderna, si distinguono nella pittura istriana del tardo medio evo, grazie al buono stato di conservazione e soprattutto ad una particolare e curiosa fusione di diverse tradizioni iconografiche, la Danza Macabra nella Chiesa di S. Maria a Vermo, realizzata da Vincenzo da Castua, e quella nella Chiesa della Trinità a Cristoglie, dipinta da Giovanni da Castua nel 1490. La Danza Macabra di Vermo si ricollega al cosiddetto gruppo di Basilea ossia alle danze macabre realizzate in questa città a metà Quattrocento, mentre quella di Cristoglie si appoggia maggiormente alla tradizione iconografica francese. Il fatto che ciascuna delle due Danze contenga anche varie caratteristiche iconografiche italiane assegna ad ambedue le opere una posizione straordinaria nell'ambito delle rappresentazioni di questo motivo nell'Europa del Quattrocento.

Parole chiave: Danza Macabra, Vermo, Cristoglie, classi sociali, iconografia

V umetnosti poznega srednjega veka in renesanse je izjemno izstopajoča tematika smrti in minljivosti posvetnega življenja, ki se je še zlasti razširila po veliki epidemiji kuge sredi 14. stoletja. Motiviko *vanitas*, *ars moriendi*, srečanju treh živih in treh mrtvih ter številne druge na smrt in varljivost posvetnega bivanja osredotočene teme so ves čas poznega srednjega veka in renesanse spremljali mrtvaški plesi, ki so se v literaturi pojavili že sredi 14. stoletja in so se nato od začetka 15. stoletja tudi v slikarstvu izjemno hitro razširili po vsej Evropi. Najdemo jih na stenah cerkva in samostanov, kostnic in obzidij, na straneh iluminiranih rokopisov, v tiskanih knjigah in letakih ter na grafičnih listih. Mimo-idoče in vernike v cerkvah so opozarjali, da ne smejo odvrniti pogleda od neizbežnega konca posvetnega življenja – bili pa so ali še vedno krasijo stavbe v Parizu, Berlinu in Londonu kot tudi v majhnih podružničnih cerkvah v podeželskih krajih.

Številni monumentalni mrtvaški plesi so bili predvsem zaradi sprememb okusa in dotrajanosti v času baroka, poznega 18. stoletja in kasneje uničeni in so pričevanja o njih ohranjena le še v grafikah in risbah.¹ Zato je toliko večji pomen dveh dokaj dobro ohranjenih mrtvaških plesov v Istri, v cerkvi sv. Marije na Škriljinah pri Bermu (Fučić, 1963, 28; Ivančević, 1965; Stelè, 1969, 125–210; Fučić, 1992, 95–103; Höfler, 1998a, 136–138), ki jo je leta 1474 po naročilu beramske bratovščine Device Marije poslikal Vincenc iz Kastva, in

v cerkvi sv. Trojice v Hrastovljah (Stelè, 1969, 237–242; Höfler, 1997, 91–98; 1998a, 138–140; Schefer, 2002; Zadnikar, 2002) s poslikavo Janeza iz Kastva iz leta 1490. Ta mrtvaška plesa s svojo ohranjenostjo, ikonografskimi specifikami in motivno raznolikostjo predstavljata izjemno pomembno pričevanje o mentalitetah, umetniških predstavah in dosežkih pokrajine, kjer so se prepletali lokalna slikarska tradicija Istre, vpliv slikarstva osrednje Slovenije in Srednje Evrope ter slogovne in ikonografske prvne italijanske umetnosti.

Beramska in hrastoveljska varianta mrtvaškega plesa združujeta figure in stanove v takšnem zaporedju in v tako specifičnih likovnih formulacijah, da verjetno nobena od njiju ni priredba ali pa kopija do sedaj znanih mrtvaških plesov, temveč gre pri obeh za povezovanje različnih ikonografskih tradicij. Vsebuje tudi številne elemente (na primer noša nekaterih upodobljenih oseb z značilnimi pokrivali, podoba gostilničarja s sodčkom v Bermu), ki nazorno dokazujejo, da je bila pri nastanku teh fresk izjemno pomemben tudi dejavnik lokalne istrske tradicije in ljudskega izročila.

Glede na dejstvo, da sta tako Vincent kot Janez iz Kastva v drugih prizorih v obeh cerkvah izdatno segala po grafičnih predlogah in jih povsem natančno kopirala (Prelog, 1961; Fučić, 1962; 1977; Höfler, 1998b), je to dokaj zanimiva posebnost obeh mrtvaških plesov teh kastavskih slikarjev. Povzemanje figur in tipov v obeh istrskih sprevodih smrti sega od Francije do Nemčije in



Sl. 1: Vincent iz Kastva, Mrtvaški ples, Sv. Marija na Škriljinah pri Bermu, 1474.

Fig. 1: Vincent of Kastav, Dance of Death, Church of St Mary, Škriljine near Beram, 1474.

¹ Npr. sloviti, mnogokrat kopirani sprevod smrti pri Aux SS. Innocents v Parizu iz ok. 1420 in še en starejši primer v istem samostanu, dva mrtvaška plesa v Baslu, v Ferrari, Strasbourgu, Bermu (delo švicarskega renesančnega slikarja Niklausa Manuela Deutscha), dva v Londonu, v drugi svetovni vojni pa sta bila uničena mrtvaška plesa v Lübecku in Ulmu in tako dalje.

Italije, kar je svojevrsten dokaz za specifičen položaj istrskega stenskega slikarstva, v katerem se zelo pogosto italijanske ikonografske in slogovne prvine povezujejo s severnimi, tako s posredovanjem grafičnih listov kot z vplivom slikarstva iz današnjega osrednjeslovenskega prostora na istrsko slikarsko tradicijo 15. stoletja.

Mrtvaški ples v Marijini cerkvi na Škriljinah pri Bermu poteka od leve proti desni strani, kjer spreved pričakuje kralj Smrt, ki igra na dude. Na levi ob njem je najprej (tako kot skoraj vedno v mrtvaških plesih) papež z mošnjo denarja, s katerim se želi odkupiti, za njim kardinal in nato škof. Šele nato prideta na vrsto kralj z žezlom s francosko lilijo in kraljica z denarjem v rokah. Sledijo krčmar s sodčkom, otrok, berač z romarskim klobukom, vitez v oklepu in trgovec ob pultu z denarjem.

Zanimiva je razporeditev klerikov v Bermu, kjer so na začetku trije najvišji predstavniki *sacerdotium* – papež, kardinal in škof, ter šele nato kralj in kraljica. Pri tem je zgovorno, da ni upodobljen župnik ali menih, temveč trije najvišji rangi cerkvene hierarhije. Zgled za ta izrazit poudarek na cerkvenih stanovih na začetku povorke plesa smrti je bil verjetno v Italiji, saj imata tovrstno začetno izpostavitve duhovniških stanov samo dva italijanska, sicer mnogo mlajša mrtvaška plesa v cerkvi San Stefano v Carisolu iz leta 1519 in v Chiesa di San Vigilo v Pinzolu iz leta 1539, ki ju je naslikal Simon de Baschenis. V teh dveh primerih je na začetku spreveda zaporedje cerkvenih stanov, papež, kardinal, škof, dekan in menih,² kar je verjetno posledica dejstva, da je bil pomen papeške kurije in duhovščine mnogo bolj prisoten v Italiji in je bila kritika teh stanov tem bolj aktualna. Cesar ali kralj sta zato šele na četrtem in ne na drugem mestu v sprevodu.

Na začetku povorke sta v Hrastovljah takoj za papežem kralj (in ne cesar!) in kraljica, nato pa duhovščina, kar je eden izmed najbolj razširjenih tipov mrtvaških plesov, ki je temeljil na alternaciji duhovnih in posvetnih stanov, kar je bilo značilno tako za francoske kot nemške mrtvaške plesse. Da je bila v mrtvaški ples na vidnem mestu vključena tudi duhovščina – ki je imela z zaobljubo neposredno povezavo s transcendentnim in bi laiki od nje lahko pričakovali, da se zaveda ničevosti posvetnih stvari in da se že za časa življenja pripravlja na smrt in zadnjo sodbo – je ena izmed značilnih kritičnih osti mrtvaških plesov. Laičnemu gledalcu je ta enakost vseh pred smrtjo lahko pomenila nekakšno tolažbo in kritiko prevzetnosti Cerkve. Izpostavljenost klerikov v mrtvaških plesih spada tako med evidentne primere kritike, saj je spreved gledalcu nazorno predstavil enak položaj pred smrtjo, kot ga je imela tudi duhovščina (Wolgastr, 1997,

199). Tedanjo družbo, kakršno je pred gledalce razprostrl mrtvaški ples, je razkril, da v soočenju s smrtjo izgine vsako stanovsko razlikovanje in da vsa družbena moč in oblast preide v nemoč pred smrtjo. V isti meri, s katero sta bila v teh upodobitvah vladajoči red in hierarhija s smrtjo ukinjena, pa sta bila istočasno tudi nazorno prezentirana in tudi potrjena (Kiening, 2003, 56).

S poudarkom na cerkveni hierarhiji je bila izražena določena kritičnost do cerkve, saj so v teh italijanskih mrtvaških plesih Simona de Baschenisa tisti, ki najprej pridejo na vrsto v sprevodu obsojenih na smrt, izključno predstavniki duhovščine. Postavljanje cerkvenih stanov na začetek spreveda je sicer značilnost frančiškanskih mrtvaških plesov, ki so ohranjeni le z besedili, kar naj bi bilo po nekaterih domnevah dokaz, da je bil neposredni vzor za nastanek teh dveh mrtvaških plesov nek izgubljeni, z grafikami okrašeni letak z nemško frančiškansko verzijo mrtvaškega plesa, ki izvira še iz 14. stoletja (Rosenfeld, 1974, 176). Vsekakor je to le domneva; dejstvo, da pa je morda bil izbran prav ta domnevni ikonografski vzor, verjetno ni stvar naključja, temveč lokalnih razmer in njegove primernosti za tamkajšnjim miselne in vrednostne predstave.

Antiklerikalna ost je bila tudi sicer pogosta v mrtvaških plesih poznega srednjega veka. Značilen primer so lesorezi v knjigi, ki jo je verjetno v Heidelbergu leta 1487 objavil Heinrich Knoblochster *Der doten dantz mit figuren clage*. Predstavniki posameznih stanov v besedilih, ki spremljajo lesoreze, obžalujejo svoje pehanje za posvetno slavo in bogastvom, kar je pri klerikih seveda še bolj kočljivo glede na njihovo posvečenost in zavezanost božji službi. Besedilo ob podobah je večkrat tako oblikovano, kot da za predstavnike stanov še obstaja možnost, da ubežijo smrti. S samoobtožbami in pokoro skušajo od sebe odvrniti smrt. Doktor kanonskega prava, v besedilu označen kot *groißer meister von pariß*, tako pravi, da bi moral bolj skrbeti za lastne grehe in ne toliko za znanost.

Značilno pa je, da je za duhovniški osebi, ki sta v besedilu označeni kot pozitivni in nista izpostavljeni očitkom Smrti (te pa sta samo dve, denimo "dobri menih"), smrt pozitivna izkušnja. Dobri menih tako pravi: "Darumb der dott ist myr eyn trost,/ Nun werden ich frijhe und gantz erloist" ("Zato je smrt zame tolažba,/ zdaj bom svoboden in povsem odrešen"). Večina besedil pri Knoblochsterju je nedvoumno uperjenih proti duhovščini, ki jo eksplicitno kritizira, zelo zgovorno pa je dejstvo, da je kritika posvetnih stanov neprimerno bolj mila (Wolgastr, 1998, 201–202).

Obsodba Cerkve v delih likovne umetnosti torej ni

2 V Pinzolu so označeni z napisi pontifice, cardinale, vescovo, sacerdote, fraticello, nato pa prideta na vrsto imperatore in r è, regina, duca, medico, guerriero, rico avaro, giovane, mendicante, monaca, gentildonna, vecchia, fanciullo. V Carisolu pa so papež, kardinal, škof, dekan, menih in šele nato kralj (fancoski), cesar, grof, vitez, oderuh, mladenič, pohabljenec, otrok, nuna, mladenka, meščanka in nerazločljivi drugi stanovi. Gl. Hammerstein, 1980, 196–197.



Sl. 2: Janez iz Kastva, Mrtvaški ples, Sv. Trojica, Hrastovlje, 1490.

Fig. 2: John of Kastav, Dance of Death, Church of the Holy Trinity, Hrastovlje, 1490.



Sl. 3: Berač, Heidelbergška lesorezna knjiga, Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cpg 438), ok. 1460.

Fig. 3: Beggar, Heidelberg block-book, Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cpg 438), around 1460.

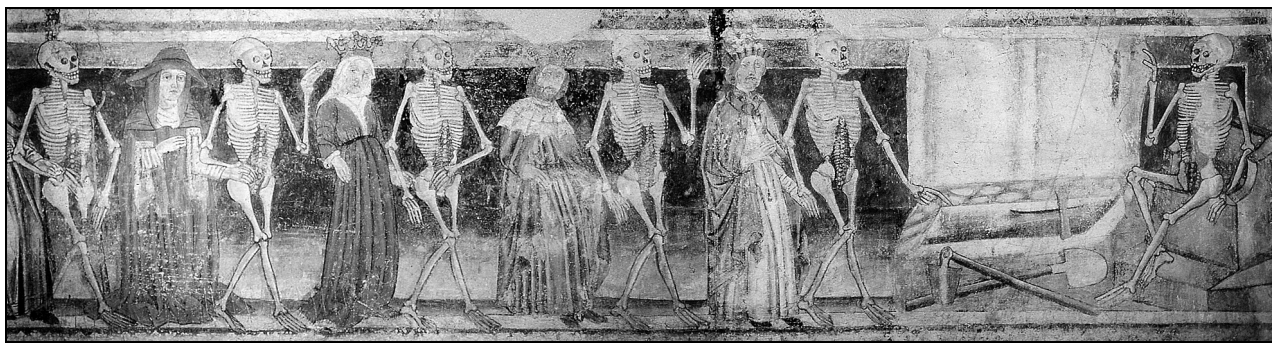
bila nikakršna redkost in je v Italiji znotraj makabreskne tematike prišla najbolj do izraza v mrtvaškem plesu v cerkvi Santa Maria della Neve v kraju Pisogne iz leta 1486, kjer so posvetni stanovi opredeljeni kot tisti, ki v nasprotju s cerkvenimi stanovi izpričujejo svoje zavračanje posvetnih dobrin, kar eksplicitno pojasnjuje napis na freski. Osebe so razporejene v dve vrsti. Prvo sestavljajo kleriki na čelu s papežem in ponujajo denar kot odkupnino pred smrtjo, ki jo simbolizira okostnjak z

lokom, ki ravno izstreljuje puščico v papeža. V drugi vrsti so laiki s cesarjem na začetku, ki sledijo Kristusu in Mariji in nad katerimi je smrt izgubila svojo oblast. Nad njimi je napis *Noi spregeremo dunque li danari, perchè per essi non possumo campare* (Mi zatorej preziramo denar, kajti ta ni smisel našega bivanja). Ta antiklerikalni mrtvaški ples izpostavlja laike kot prave naslednike Kristusa oziroma izpričuje ghibellinske, cesarju in posvetni oblasti naklonjene politične predstave naročnikov (Cosacchi, 1965, 796; Rosenfeld, 1974, 174).

Ena izmed značilnosti italijanskih mrtvaških plesov je, da v njih skoraj nikoli ne naletimo na figuro kmeta (Corvisier, 1968, 495). S tega stališča je zelo zanimivo dejstvo, ki zopet napotuje na vpliv Italije, da noben istrski mrtvaški ples ne vsebuje figure kmeta, predstavnika tedaj najbolj mnogoštevilnega stanu. Kmečki stan je vedno zastopan v francoskih in nemških mrtvaških plesih, za vpliv Italije v Istri pa je zelo zgovorno dejstvo, da ga ne najdemo ne v Hrastovljah ne v Bermu in je kritična ost, vsebovana v samih temeljih pomena mrtvaškega plesa, usmerjena predvsem na predstavnike cerkvene in posvetne oblasti, duhovščino in trgovce.

Mrtvaški ples v Bermu je sinteza različnih ikonografskih tradicij. Trditev, da se morfološko povsem prekriva z desetletje mlajšimi freskami v Clusonu pri Bergamu (Höfler, 1998a, 138), le delno ustreza najbolj splošni obliki prevoda, saj najdemo v Bermu številne povsem drugačne prvine. Razgibanost, vehementna gestikulacija in muziciranje okostnjakov napotujejo na ikonografsko tradicijo nemških mrtvaških plesov. Poleg tega je mrtvaški ples v Clusoneju značilen spoj dveh tradicij, saj je vključen v Triumf smrti, torej značilno italijanski poznosrednjeveški in renesančni motiv (Terraroli, 1989).³ V zgornjem delu freske so ob triumfirajoči smrti zbrani predstavniki cerkvene in posvetne oblasti s

3 Terraroli domneva francoski in ne nemški vzor za mrtvaški ples v Clusoneju, saj je v nemški ikonografski tradiciji tega motiva mnogo bolj poudarjen divji ples in muziciranje okostnjakov, kar pa je zopet značilnost beramskega mrtvaškega plesa.



cesarjem in papežem na čelu. Tu so upodobljeni le zastopniki prvih dveh redov, *ordo oratores* in *ordo bellatores*, medtem ko so v mrtvaškem plesu spodaj zastopani le predstavniki tretjega stanu, med katerimi ni ne duhovščine ne plemstva in posvetnih vladarjev.

Ti se v umirjenem, skorajda slovesnem sprevodu parov premikajo v smeri od leve strani k desni (ta smer sprevoda je posebnost, ki je prisotna tudi v obeh istrskih mrtvaških plesih), figure smrti pa v Clusoneju ne izvajajo vehementnih gest, ne plesa in igranja na različna glasbila, kot je to v Bermu. Razgibana gestikulacija in muziciranje okostnjakov v tem istrskem primeru brez dvoma izhaja iz nemškega tipa mrtvaških plesov, predvsem iz baselske skupine, kjer celoten sprevod z divjo razgibanostjo in muziciranjem okostnjakov spominja na karnevalska rajanja, v katerih je bilo spreobrnjeno visoko in nizko ter sveto in profano.⁴

Poleg te podobnosti tudi predstavniki stanov beramskega mrtvaškega plesa neposredno napotujejo na mrtvaški ples v Großbaslu oziroma baselske skupine. Oseba, ki stoji ob mizi z denarjem in vrčem, ni običajen trgovec, temveč vključuje tudi pomenski spekter oderuha, ki je upodobljen podobno – ob prodajni mizi oziroma pultu, na katerem so kovanci – kot v izjemno vplivnem mrtvaškem plesu v ženskem samostanu Klingental v Baslu (Kleinbasel), kjer je z besedilom natančno označen kot oderuh (Wucherer) (Hammerstein, 1980, 188–189, sl. 93–94, 259–264). Podobno figuro najdemo v nekaj desetletij starejših (ok. 1440) freskah v dominikanskem samostanu v Baslu (Großbasel) (Hammerstein, 1980, 183–188, sl. 133, 135–136, 153–154; Egger, 2000, 43–55), ki so bile vzor tudi za freske v Klingentalu. Žal sta bila oba Mrtvaška plesa v Baslu večkrat preslikana in kasneje še uničena, tako da sta ohranjena le v kasnejših kopijah na grafičnih listih in v risbah.

Takoj poleg trgovca je v Bermu vitez v oklepu, ki je zelo blizu obema upodobitvama vitezov v tako imenovani Heidelbergski lesorezni knjigi (*Heidelberger Block-*

buch) iz leta 1465, saj sta njegova čelada in oklep (še zlasti nenavadno oblikovan na komolcih in kolenih) brez dvoma povzeta po tem lesorezu iz serije, ki je nastala v Baslu in se zgleduje po großbaselskem mrtvaškem plesu, ki ga je ustvaril slikar iz bližine Konrada Witz (Egger, 2000, 47; 1996, 22–27). Podobno je tudi z ambivalentno figuro hromea berača oziroma romarja z značilnim klobukom z *vera icon*, Petrovimi ključi in še eno romarsko podobo. V Heidelbergski lesorezni knjigi se ta tako kot v Bermu opira na bergle in ima na glavi



Sl. 4: Vitez, Heidelbergška lesorezna knjiga, Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cpg 438), ok. 1460.

Fig. 4: Knight, Heidelberg block-book, Heidelberg, Universitätsbibliothek (Cpg 438), around 1460.

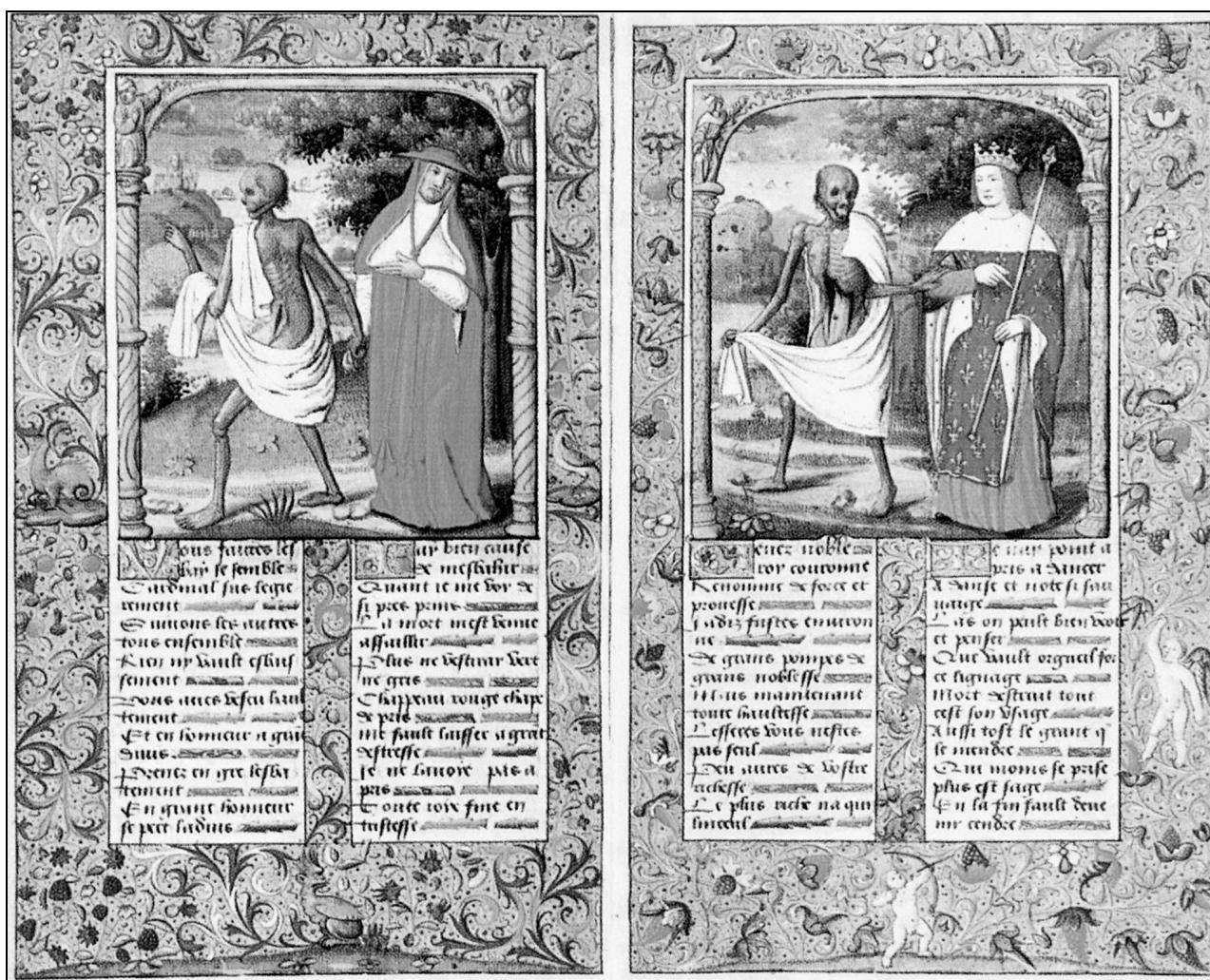
4 Za karnevalsko komponento v nekaterih mrtvaških plesih gl. Kaiser, 1993, 93–118; Kiening, 2002, 62–63. Na podobno st z baselsko skupino v figurah okostnjakov, ki igrajo na inštrumente, je opozoril že Hammerstein, 1980, 193.

romarski klobuk z Jakobovo školjko in je zatorej podobno koncipiran kot naš istrski primer. Zelo podobna je tudi figura berača v Hrastovljah. Oba se zopet razlikujeta od francoskega tipa upodabljanja berača in romarja, kakršen izhaja iz fresk v Aux SS. Innocents v Parizu in je v lesorezu ponovljen v tisku Antoina Vérarda iz okoli leta 1490, kjer je berač upodobljen klečeč ob oderuhu, ki mu daje miloščino, s čemer se slednji želi odkupiti pred smrtjo (Hammerstein, 1980, 174–175, sl. 49).

V beramski cerkvi je desno od Mrtvaškega plesa upodobljeno kolo sreče s Fortuno s prevezo na očeh, ki vrti kolo, na katerem so predstavniki različnih stanov. Freska je zaradi kasneje vstavljenega okna močno poškodovana. Roko personifikacije Sreče vodi Kristus s pomočjo vrvi. S tem motivom je dopolnjena pomenska razsežnost minljivosti posvetne moči, ki je ena izmed lastnosti mrtvaških plesov. Kolo sreče je prav tako

ikonografski motiv, ki izpričuje varljivost in minljivost tuzemskega bivanja in opozarja na naključne, hitre spremembe, ki so posledica slepe sreče. Motiv izvira iz antike, krščanstvo pa je njegovo pogansko vero v moč Fortune priredilo tako, da je v srednjeveških upodobitvah pogosto upodobljena Kristusova roka, ki usmerja njeno delovanje (Doren, 1924, 126).

Vincent iz Kastva je v tem prizoru natančno posnemal levo polovico bakroreza nizozemskega grafika Mojstra s svitki, ki je nastal 1460. leta, na katerem je upodobljeno kolo sreče s Fortuno in stanovsko drevo (Fučić, 1992, 119–121; Lehrs, 1921, 87). Na desni polovici grafičnega lista je upodobljen čoln s stanovskim drevesom, v krošnji katerega sede predstavniki treh redov, vanje pa Smrt v podobi okostnjaka uperja lok s puščico. Zanimivo je, da je okostnjak v bakrorezu nizozemskega mojstra močno vplival na figure smrti v beramskem Mrtvaškem plesu, zlasti v načinu upodab-



Sl. 5: Kardinal in kralj, Bibliothèque nationale de France (ms. Fr. 9952), ok. 1490.

Fig. 5: Cardinal and King, Bibliothèque nationale de France (ms. Fr. 9952), around 1490.

ljanja lobanj in nog, kar zopet dokazuje zgledovanje po delih severne poznogotske umetnosti.⁵

Na levi strani sta pred začetkom mrtvaškega plesa upodobljena Adam in Eva ob drevesu spoznanja, na katerem se vije kača, ali izvirni greh prvih staršev, ki je tudi razlog za smrt in posvetno trpljenje človeške vrste. Vsemogočnost in neizbežnost smrti je nato predstavljena z mrtvaškim plesom, kolo sreče na njegovi desni pa nazorno prikazuje, kako so vse posvetne stvari izpostavljene muhavi volji Sreče, ki lahko vladarja na vrhu kolesa in posvetne moči v hipu pošlje na dno družbene lestvice oziroma v grob, ki je zelo pogosto, tudi v Bermu in pri Mojstru s svitki, upodobljen pod kolesom. Ti trije prizori na zahodni steni cerkve so med seboj pomensko usklajeni in se dopolnjujejo, vodilna tema pa je varljivost, minljivost posvetnega blagostanja in vsemogočnost smrti.

V primerjavi z mrtvaškim plesom v Bermu je hrastoveljska, več kot dve desetletji mlajša inačica tega motiva, v izraznosti celote in v posameznih parih veliko bolj umirjena in skorajda slovesna. Okostnjaki ne izvajajo vehementnih gibov, ampak zgolj kažejo z levico v smeri groba in kralja Smrti na prestolu, proti kateremu se umirjeno pomika sprevod. Tudi tu je na začetku papež, a sta (drugače kot v Bermu) takoj za njim kralj in kraljica, nato kardinal, škof in menih ali učenjak s knjigo, trgovec ali verjetneje zdravnik, ki sega v torbo z denarjem, da bi podkupil smrt, meščan pri istem dejanju, nato mladenič v modnem oblačilu in z mečem (orožje ga označuje kot viteza), hromi berač in na koncu otrok, ki stopa iz zibelke. Tako se izmenjujejo cerkveni in posvetni stanovi, kar je tudi najbolj razširjena oblika tega motiva severno od Alp.

Celota vsebuje marsikateri detajl, ki je zelo blizu francoskim mrtvaškim plesom. Oblačilo kralja v Hrastovljah zelo spominja na nošo francoskih kraljev, kakršno najdemo v številnih grafikah in iluminiranih rokopisih, ki so se zgledovali po slovitem mrtvaškem plesu v Aux Saints Innocents v Parizu. V rokopisu v Bibliothèque nationale de France (ms. Fr. 9952) je podoba kardinala in kralja, obe pa izhajata iz figuralnega vira pariških fresk mrtvaškega plesa (Wunderlich, 2001, 22–23). Rokopis je nastal po letu 1490 in je v figuralni dispoziciji blizu hrastoveljskim freskam. Verjetno sta imeli obe slikarski celoti skupen vir v starejših francoskih delih. Značilne so barve, hermelinovo krzneno ogrinjalo okoli ramen, oblika krone in slovesna drža kralja, ki se močno razlikuje od podobe vladarja v beramskem sprevodu. Podoba kralja v Bermu, ki drži žezlo z lilijo,

kar ga označuje kot francoskega vladarja, je mnogo bliže nemškim upodobitvam, predvsem zopet grafiki v Heidelberški lesorezni knjigi, kot pa francoskim vzorom.⁶

Zgledovanje po umetninah, ki so nastala po vzoru mrtvaškega plesa v Aux Saints Innocents, izpričujejo tudi nekatere druge figure v Hrastovljah. Figuri trgovca z mošnjo denarja, s katerim se želi odkupiti, in meniha s knjigo sta očitno blizu stanovu v francoskih mrtvaških plesih, saj najdemo zelo podobni figuri v pariški grafiki ob koncu 15. stoletja, predvsem v koloriranem grafičnem ciklu Antoina Vérarda, ki je nastal okoli leta 1485 (Hammerstein, 1980, sl. 51).

Pri teh predstavnikih različnih stanov hrastoveljskega mrtvaškega plesa ne gre za natančne kopije kot v številnih drugih prizorih v tej cerkvi, temveč za zgledovanje tako v tipih zastopnikov stanov, atributih, noši in celovitem slikarskem podajanju figur, ki so v delu Janeza iz Kastva poenostavljene, prirejene in prilagojene lokalnim predstavam in okusu.

Povsem na začetku sprevoda v Hrastovljah, ki poteka od leve strani stene, je otrok, ki stopa iz zibke in ga okostnjak drži za roko. V ikonografiji mrtvaškega plesa je motiv otroka v zibki, ki je značilen za francoske verzije te teme, in sicer vse od plesa smrti v frančiškanskem samostanu Aux SS. Innocents v Parizu iz časa okoli leta 1424–5 ter nato v številnih kopijah in priredbah tega izjemno vplivnega primera, tako v lesorezih (npr. pri Guyotu Marchantu iz leta 1485 ali pri Antoinu Vérardu iz leta 1485 in nato še 1490) kot v freskah v Mesley-le-Grenet pri Chartresu iz časa okoli leta 1500. Ta motiv se kot rdeča nit vije skozi vse francoske upodobitve mrtvaških plesov v slikarstvu 15. in začetka 16. stoletja, tako v freskah v La Chaise-Dieu okoli leta 1415 (v tej povorki otrok leži povit v plenice) ali pa v cerkvi v kraju La Ferté-Loupière v Burgundiji iz začetka 16. stoletja (Utzinger, 1996, 151).

V nemških likovnih upodobitvah mrtvaških plesov, kjer je tudi skoraj vedno v zaporedju stanov in starostnih obdobij upodobljeno dete, je le-to vedno upodobljeno golo in stoječe ob okostnjaku, ki ga skoraj vedno drži za roko (Oosterwijk, 2002, 162–180). Tako je na primer v Heidelberški lesorezni knjigi (*Heidelberger Blockbuch*), ki je nastala v Baslu leta 1465 in je bila neposredni vzor za freske na zunanjščini kostnice v Metnizu na Korškem iz začetka 16. stoletja (Hammerstein, 1980, 191–192; Höfler, 1998a, 141), ali v inkunabuli *Der doten dantz mit figuren clage*, ki jo je leta 1487 objavil Heinrich Knoblochtzter (Rosenfeld, 1974, 230–254).

5 Okostnjaki v Bermu se torej v svoji formi ne zgledujejo po italijanskih, kot je napačno domneval Hammerstein, 1980, 193. Ravno tako Kralj smrt ob grobu na koncu sprevoda, ki igra na dudu, ni izključno italijanski motiv, kot meni isti avtor, saj je (bila) podobna figura z dudami med drugim tudi v Lübecku/Revalu in v La Chaise-Dieu.

6 Za primerjavo s podobo kralja v Hrastovljah gl. na primer ustrezno figuro v grafičnem ciklu Guyota Marchanta, ki je bil natisnjen v Parizu leta 1485, gl. Wunderlich, 2001, 20.

Podobno kot v Heidelberški lesorezni knjigi je tudi v Bermu dete upodobljeno golo, stoječe ob okostnjaku.

Ena redkih izjem v nemškem prostoru je mrtvaški ples slikarja in kiparja Bernta Notkeja v Lübecku (nastal leta 1463 in uničen med drugo svetovno vojno) in njegova ponovitev v Talinu (Revalu) iz sedemdesetih let 15. stoletja, vendar pa je ta Notkejev mrtvaški ples nastal po francoskih vzorih oziroma predlogah, kar dokazujejo številne podobnosti z mrtvaškim plesom v Meslay-Le-Grenet nedaleč od Chartresa (Vogeler, 1983, 105–108). Otrok v zibelki, kakršnega najdemo tudi v Hrastovljah, je tako značilen motiv za francosko slikarstvo 15. in začetka 16. stoletja. Skupaj z drugimi predstavniki stanov in starostnih obdobij v tem istrskem mrtvaškem plesu priča o zgledovanju po umetninah francoskega izvora, ki so bile posredovane verjetno z grafiko, kar je dokaj redka zanimivost, ki pa nikakor ni osamljena v makabreskni tematiki slikarstva tostran Alp.

Značilen primer zgledovanja po francoski grafiki s tematiko mrtvaškega plesa v Italiji je poslikava v cerkvi v San Silvestro ad Iseo pri Bresci. Te sicer slabo ohranjene freske, nastale okoli leta 1500, so natančni posnetki grafik v knjigi *Livres d'Heures à l'usage de Rome*, ki jo je leta 1488 v Parizu natisnil tiskar Philippe Pigouchet (Terraroli, 1989, 36–37; Sina, 2002). Grafike v tej inkunabuli pa so zopet priredbe pariškega mrtvaškega plesa v samostanu Aux Saints Innocents v Parizu. Zgledovanje po teh knjižnih ilustracijah, v katerih so upodobljene dvojice, sestavljene iz predstavnikov posameznih stanov in figur smrti, je značilno za veliko geografsko mobilnost

posameznih likovnih vzorov, ki so lahko vplivali na nove upodobitve v povsem drugačnih umetnostnih in geografskih okoljih, v tem primeru v odročnem kraju v Lombardiji.

Gledano celovito na ikonografijo mrtvaških plesov je moč s precejšnjo gotovostjo domnevati, da je pri popularnosti tako besedil kot podob mrtvaškega plesa obstajal izjemno širok spekter posameznih figur in kompozicijskih tipov, ki so bili glede na namen in regionalne posebnosti lahko na novo sestavljeni in kombinirani. S posredovanjem grafičnih listov, tiskanih knjig z lesorezi in iluminiranih rokopisov so posamezni ikonografski tipi lahko bili pobudniki za nastanek novih celot in so lahko v povsem drugačnem okolju in v drugi umetniški tradiciji posredovali nove likovne in ikonografske elemente.

Oba mrtvaška plesa v Istri, tako beramski kot hrastoveljski, se v natančnejši analizi izkažeta kot nekakšna sinkretična združitev elementov oziroma ikonografskih tipov, ki izhajajo tako iz umetnosti onkraj Alp kot iz Italije. Njuna izvirnost in specifika pa je prav v povezovanju različnih vplivov v umetniški celoti, ki se v Bermu navezuje predvsem na tako imenovano baselsko skupino mrtvaških plesov, v Hrastovljah pa so izpričani elementi francoske ikonografske tradicije plesa smrti. Znotraj ikonografije mrtvaškega plesa v Evropi sta istrska mrtvaška plesa zanimiva obogatitev tega nekdanj izjemno razširjenega motiva, ki je izpričan z nekaj manj kot sto po vsej Evropi razširjenih primerov.

THE DANCES OF DEATH OF BERAM AND HRASTOVLJE. CONTRIBUTION TO THE ICONOGRAPHY OF THE DANCE-OF-DEATH MOTIF IN THE ISTRIAN PAINTING SCHOOL

Tomislav VIGNJEVIĆ

University of Primorska, Science and Research Centre of Koper, SI-6000 Koper, Garibaldijska 1
e-mail: tomislav.vignjevic@zrs-kp.si

SUMMARY

The Istrian painting from the 15th century is characterised by the intertwinement of various iconographic and stylistic traditions, including the influence exerted by painters from Italy and central and northern Europe. This broad iconographic range can also be observed in the Dances of Death adorning the Church of St Mary in the Croatian village of Beram and the Church of the Holy Trinity in the Slovene village of Hrastovlje. The former was painted by Vincent of Kastav and his workshop in 1474 and the latter by John of Kastav in 1490. Though combining a variety of different styles, both frescoes form consistent wholes, and owing to their good state of preservation and specific iconography present important examples of this wide-spread iconographic motif that used to be very popular in the past.

With its entire disposition of figures being similar to that of the Dance of Death of Clusone, the Dance of Death of Beram is related to the Italian tradition on the one hand, while its individual representatives of social classes and animated portrayal of skeletons playing music are clearly modelled on the works of art by the so-called Basel group. The latter include two Dances of Death, unfortunately preserved only in reproduction, and a woodcut book from 1460 boasting illustrations that were modelled on the Dance of Death painted on the walls of the Dominican Monastery in Basel. The influence of the Dances of Death of Upper Rhineland can be observed in the figures representing the beggar and the knight and partly also in that of the merchant or usurer.

Just like the Beram frescoes, the Hrastovlje Dance of Death also exhibits resemblance to that of Clusone, both in its general configuration and direction of the procession (from left to right, which is a rare instance). On the other hand, its individual figures have some French iconographic elements. The French tradition is based on the remarkable Dance of Death of Paris from the beginning of the twenties of the 15th century, which has been copied several times and reproduced in graphic sheets. It is not surprising that its imitations can be found even in faraway places such as Hrastovlje, as well as Tallin and Reval. A typical feature of French iconography is a child in the cradle as the first figure in the procession. Other similarities include the portrayal of the representatives of various estates, such as the king and the cardinal. Though slightly adapted and schematic in the case of Hrastovlje, they still bear resemblance to their French models.

Key words: Dance of Death, Beram, Hrastovlje, estates, iconography

LITERATURA

Corvisier, A. (1969): Le représentation de la société dans les danses des mortes du XV^e au XVII^e siècle. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XVI/ 1969. Paris, 489–535.

Cosacchi, S. (1965): Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Maisenhaim an der Glann.

Doren, A. (1924): Fortuna im Mittelalter und in der Reanissance. Vorträge der Bibliothek Warburg 1922–1923. Leipzig.

Egger, F. (1996): Mittelalterliche Totentanzbilder. V: Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bahnkreis barocker Todesvorstellungen. Luzern, Raebler Verlag, 9–34.

Egger, F. (2000): Der Baseler Totentanz. V: "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. Wiesbaden, Harrassowitz.

Fučić, B. (1962): Grafički listovi "Majstora sa svicima" u kastavskoj radionici. *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU*, X/ 1962, 3. Zagreb, 177–186.

Fučić, B. (1963): Istarske freske. Zagreb, Izdavačko poduzeće.

Fučić, B. (1977): Biblia pauperum i istarske freske. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., XVIII/1977. Ljubljana, 143–152.

Fučić, B. (1992): Ivan iz Kastva. Zagreb – Pazin, Kršćanska sadašnjost – Istarsko književno društvo "Juraj Dobrila".

Hammerstein, R. (1980): Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterliche Totentänze und ihr Nachleben. Bern – München, Francke Verlag.

Höfler, J. (1997): Srednjeveške freske v Sloveniji, II.: Primorska. Ljubljana, Družina.

Höfler, J. (1998a): Mittelalterlichen Totentanzdarstellungen im Alpen-Adria Raum. V: Wenninger, M. J. (ed.): Du gouter töt. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität. Klagenfurt, Wieser Verlag, 131–144.

Höfler, J. (1998b): O grafičnih virih za freske v Hrastovljah. *Acta historiae artis Slovenicae*, III/1998. Ljubljana, 23–38.

Ivančević, R. (1965): Beram. Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija.

Kaiser, G. (1993): Totentanz und verkehrte Welt. V: Link, F. (ed.): Tanz und Tod in Literatur und Kunst. Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 93–118.

Kiening, Ch. (2003): Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit. München, Wilhelm Fink Verlag.

Lehrs, M. (1921): Geschichte und kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, IV. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (reprint Klaus, Nadeln/Liechtenstein (1969)).

Oosterwijk, S. (2002): "Muss ich tanzen und kann nit gan". Das Kind im Mittelalterlichen Totentanz. *L'art macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung*, III/2002. Düsseldorf, 162–180.

Prelog, M. (1961): Neki grafički predlošci zidnih slikarstva u Bermu. *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, III/1961. Zagreb, 3–8.

Rosenfeld, H. (1974): Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung. Köln – Wien, Böhlau Verlag (3. izboljšana izdaja).

Schefer, J. L. (2002): A propos des fresques de Hrastovlje – notes sur le programme iconographique. *Annales – Anali za istrske in mediteranske študije*, 12, 2002, 2. Koper, 255–268.

Sina, F. (2002): L'impiego delle publicationi a tema macabro d'oltralpe quale fonte di ispirazione nell' arte italiana del XV e XVI secolo. La Danza macabra in San Silvestro ad Iseo. *Quaderni della Biblioteca*, V/2002. Pisogne, 57–66.

Stelè, F. (1969): Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja. Ljubljana, Slovenska matica.

Terraroli, V. (1989): Il ciclo dei temi macabri a Clusone: problemi critici e iconografici. *Arte Lombarda*, III/1989. Milano, 15–41.

Uttinger, B., Uttinger, H. (1996): Itinéraires des Danses macabres. Paris, Editions J. M. Garnier.

Vogeler, H. (1993): Zum Gemälde des Lübecker und des Revaler Totentanzes. V: Freytag, H. (ed.): *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallin)*. Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 73–108.

Welzel, B. (1997): Niederländische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts. V: Welzel, B., Franke, B. (eds.): *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Berlin, Reimer Verlag.

Wolgast, E. (1997): Die Klerus Darstellungen in den Oberdeutschen Totentänzen und Holbeins "Bildern des Todes". V: Krimm, K., Jahn, H. (eds.): *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie*. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 197–219.

Wunderlich, U. (2001): Der Tanz in der Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg im Breisgau, Eulen Verlag.

Zadnikar, M. (2002): Hrastovlje. Romanske arhitektura in gotske freske. Ljubljana, Družina.