Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

NE NA DOM

43238

93

...É STELÉ

CERKVENO SLIKARSTVO
MED SLOVENCI
I. SREDNJI VEK

CERKVENO SLIKARSTVO

RAJKO LOŽAR

MOHORJEVA KNJIŽNICA
93

NATISNILA MOHORJEVA TISKARNA (FRAN MILAVEC)
V CELJU

CERKVENO SLIKARSTVO
MED SLOVENCI

I. SREDNJI VEK

SPISAL SPOMENIŠKI KONSERVATOR FRANCÈ STELÈ

ZALOŽILA DRUŽBA SV. MOHORJA V CELJU
1937

43238

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA LJUBLJANA

RAJKO LOŽAR

IN 03000374 1

P R E D G O V O R

Pričujoča razprava je bila prvič natisnjena v Mladiki l. 1934 in 1935 pod naslovom: Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva. Že takrat je bila namenjena za ponatisk, ker vsebuje, čeprav v poljudni obliki, doslej prvič v zaokrožen pregled strnjene vse dosedanje izsledke avtorjevega pet in dvajsetletnega študija spomenikov slovenskega cerkvenega slikarstva. Ker pa je med tem dozorela ista snov do veliko uglednejše objave v knjigi z naslovom Monumenta artis slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo, izdani po Akademski založbi v Ljubljani l. 1935, ki se opira še na novo spomeniško gradivo in mnoge izsledke spisa v Mladiki že točneje formulira, so postala nujna razna popravila in dopolnila danega besedila, ki razveljavljajo prvotni tekst. V tej novi obliki naj bi naročniki Monumentov dobili dopolnilo zgoščenemu, vsebinsko sicer mnogo bogatejšemu in z viri opremljenemu, predvsem strokovnjaku namenjenemu uvodu I. zvezka. Ozir na poprečnega naročnika Monumentov tudi tembolj opravičuje knjižno izdanje razprave iz Mladike.

Ljubljana, dne 10. novembra 1936.

Pisatelj.

U V O D N I O K V I R

V razpravi z naslovom Cerkveno slikarstvo, o njegovih problemih, načelih in zgodovini, ki jo je izdala Družba sv. Mohorja l. 1934, smo si stavili vprašanje, kje smo danes s cerkvenim slikarstvom. Da v današnji umetnostno splošno neorientirani dobi najdemo zopet zanesljivejše razmerje do tega posebnega kulturnega vprašanja, smo poskusili prodreti predvsem do osnov, iz katerih raste problem cerkvenega slikarstva, da si tako zopet pridobimo vsaj najnujnejša načela, po katerih naj ustvarjamo pa tudi presojamo cerkveno slikarstvo. Da bi nam postala ta načela čimbolj jasna, smo že tam svoja izvajanja kar največ opirali na dela domače umetnosti, ki so mnogim bravcem dostopna, ako ne že osebno znana. Tudi osnovno vprašanje, okrog katerega smo nanizali svoja opazovanja: »Bierti ali Maleš?«, smo vzeli iz domače žive aktualnosti. Da pa bo naše posebno stališče še bolj jasno in da postavimo problem sodobnega cerkvenega slikarstva v še bolj jasno luč, smo se odločili, da dodamo prvi, načelni razpravi o cerkvenem slikarstvu sedaj še razpravo o zgodovini slovenskega cerkvenega slikarstva. Ta razprava naj pokaže, ali ima naše cerkveno

slikarstvo kako tradicijo, in če jo ima, ali so v njej dejstva, ki bi nam mogla koristiti pri tako zaželenem preporodu te panoge; ugotovi naj dalje, kaj smo dosegli v posameznih vrstah cerkvenega slikarstva, in posebno, kam stremi naša sodobnost.

Za uvod bomo orisali okvir zgodovinskega razvoja slovenskega cerkvenega slikarstva, da se tako že vnaprej zavemo osnovne črte, po kateri se giblje.

O početkih razvoja cerkvenega slikarstva med nami ne vemo nič točnega, lahko pa domnevamo, da so se gibali ti početki v okviru umetnostnih teženj obeh zapadnoevropskih cerkvenih središč, iz katerih se je izvršilo pokristjanjenje in organizacija cerkvene uprave med Slovenci, Salzburga in Ogleja. Precejšen vpliv na poznejši razvoj moramo pripisovati tudi velikim samostanom, ki so nastajali kot žarišča zapadnoevropske kulturne kolonizacije med nami v prvih stoletjih drugega tisočletja po Kristusu. Najstarejši doslej znani ohranjeni spomenik cerkvenega slikarstva pri nas pa so odlomki slik za stranskima oltarjema minoritske cerkve v Ptuju iz okrog 1260—70. Kakor nam kaže odlomek slike Kristusa Kralja (sl. 1), gre pri tem za slikarstvo, ki se popolnoma ureja v splošni okvir takratnega slikarstva v srednji Evropi. Slog, ki mu pripadajo ptujski odlomki, je znan iz prve polovice 13. stoletja, tako iz spomenikov slikarstva ob Renu kakor iz Češke, Saškega in Turinškega,

pa tudi iz največjega slikarskega spomenika te dobe v alpskih deželah, iz slik zapadne empore stolnice na Krki na Koroškem. Sorodnost ptujskih odlomkov z onimi na Krki je tolika, da lahko domnevamo, da jih je izvršila ista delavnica, ki je v l. 1260—70 restavrirala in dopolnila slike na Krki. Po duhovni vsebini nam ta odlomek nudi primer izrazito reprezentativne podobe, iz katere veje velika, naravnost nadčloveška resnost in od realnosti odmaknjena plemenita človečnost, ki spominja na bizantinske obraze in na podobnih osnovah zgrajene obraze romanske umetnosti. Tako nam najstarejši spomenik cerkvenega slikarstva v Sloveniji potrjuje domnevo, da se je razvoj cerkvenega slikarstva pri nas pričel v najožjem stiku z umetnostjo krščanskega zapada, pa ne mogoče na kaki umetnostno primitivni stopnji, ampak ob posredovanju zgoraj omenjenih kulturonosnih činiteljev z deli umetnostno dozorele oblike.

Od tega najstarejšega dosedaj znanega spomenika cerkvenega slikarstva v Sloveniji dalje se odslej vrsta ohranjenih primerov vedno bolj gosti, razvojno črto sloga pa je mogoče od srede 14. stoletja dalje do danes skoraj nepretrgoma zasledovati. Vendar pa tok razvoja včasih zastane in se poplitvi; med temi plitvinami, katerih največjo in prvo pomenja druga polovica 16. in célo 17. stoletje, drugo konec 18. in prva polovica 19. sto-

Slika 1. Freska Kristusa Kralja v minoritski cerkvi v Ptuju (okrog 1260—70).

letja in tretjo začetek 20. stoletja, pa ležijo dobe razcveta cerkvenega slikarstva, ki so pri nas: doba gotike od srede 14. do srede 16. stoletja, barok od

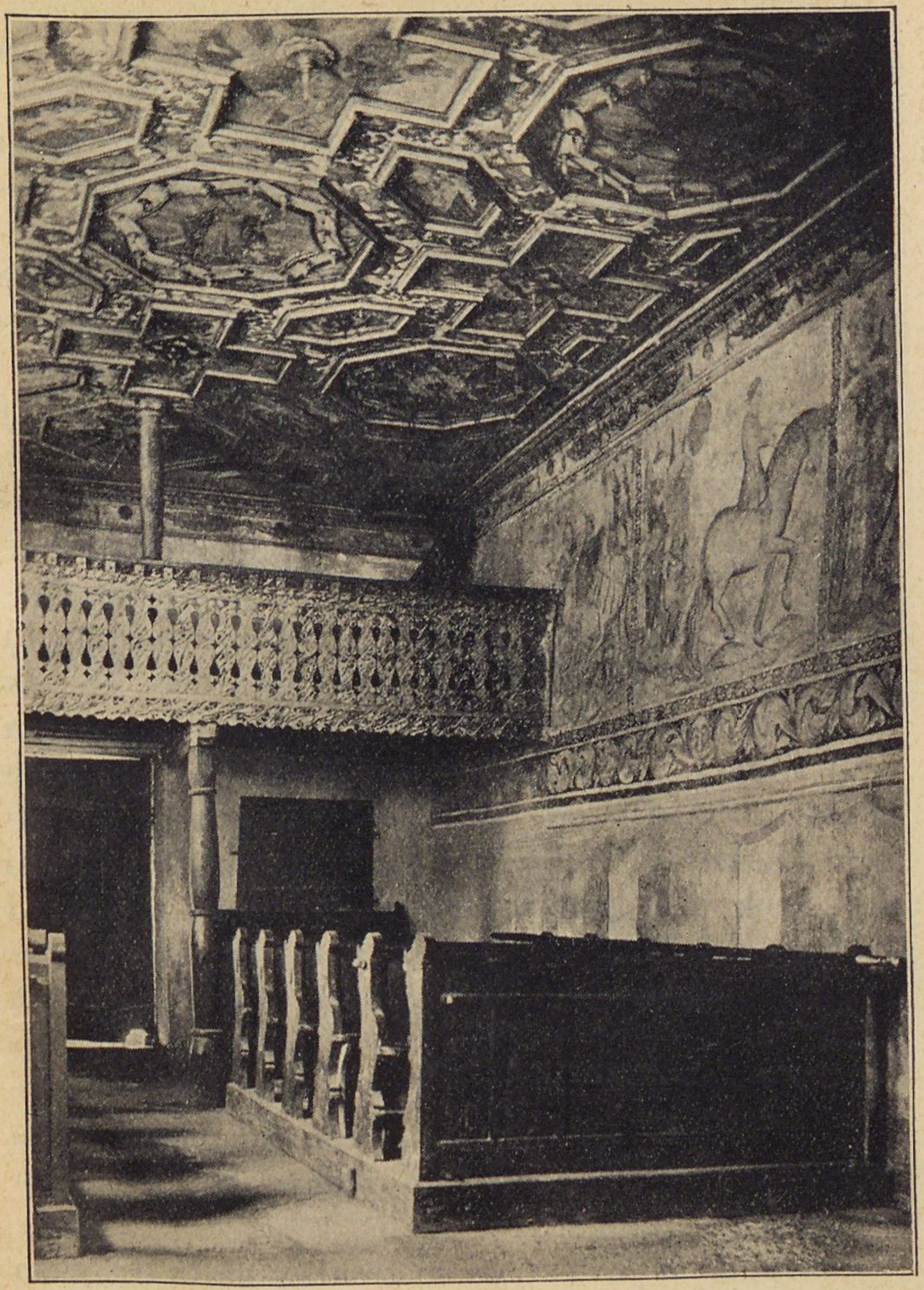
začetka 18. stoletja do njegove zadnje četrtine, nazarenstvo od nekoliko pred sredo 19. do konca 19. stoletja ter končno začetek preporoda slovenskega cerkvenega slikarstva po svetovni vojski.

V vrsti razprav bomo označili zgodovinska dejstva iz tega razvoja in opredelili uspehe omenjenih dob. Za uvodni okvir pa naj samo prav na kratko postavimo te dobe drugo ob drugo, da bi bila bravcu ves čas pred očmi nekaka lestvica, v mejah katere je valoval dosedanji razvoj. Tako mu bo že vnaprej tudi jasno, kje so naši relativni ideali in kje naj bi naša živa stremljenja poskušala, da zaplavajo više in dvignejo splošno lego te lestvice. Kar je med temi relativnimi viški razvoja, je — to naj že vnaprej z vso odločnostjo poudarimo — rahlo brnenje izzvenevajočih strun, odmiranje, ki v naslednji dobi večinoma ne najde več oživitve. Pri primerjanju teh razcvetov je zanimivo opaziti, da je rokodelska, tehnična stran cerkvenega slikarstva vseh teh dob na višku in delovna disciplina pogosto daleč prekaša umetniško, vsebinsko tvorno, da ta najniže pade prav v predzadnji dobi, v 19. stoletju, da se pa po vojski vrši preporod v prvi vrsti prav od te vsebinsko tvorne strani, za katero sedaj pogosto vidno in občutno zaostaja delovna disciplina. Da je v dobah plitvin in prehodov ena kakor druga stran v odmiranju, je naravno in posebno očividno v 17. stoletju, ko podobarstvo vzame slikarstvu prvo mesto

in se slikarstvo le redko dvigne preko postranske vloge. Poudariti je treba tudi, da sta prvi dve skupini, gotska in baročna, danes že čisto zgodovinski in v vsem svojem bistvu, razvoju in posledicah že popolnoma zaključeni, v tem ko o nazarenski kot duhovnem pojavu tega še ni mogoče trditi, ker se njeno stremljenje vsaj ideološko še danes prepleta s sodobnim, zato pravega rezultata tako nazarenskih kakor sodobnih prizadevanj še ne bomo mogli točno opredeliti, še manj pa oceniti njih dalekosežnost.

Prvi razvoj našega cerkvenega slikarstva v poznem srednjem veku se sklada z gotsko dobo razvoja cerkvene umetnosti. Obsega vse panoge cerkvenega slikarstva, v ohranjenem gradivu pri nas pa prevladuje fresko slikarstvo. Njegova rokodelska stran je zgledno popolna, kar opažamo celó pri umetnostno nepomembnih mojstrih. Značaj stenskega slikarstva je izrazito inkrustativen, ploskve pokrivajoč; iluzija tretje, globinske razsežnosti se javlja tako, da osnovnega, ploskev prekrivajočega značaja nikdar ne uniči. Soglasje slikarije z arhitekturnim okvirom je v tej dobi tako idealno, da se more redkokatera doba meriti v tem oziru z gotiko. Vsebinski značaj gotske slikarije je v prvi vrsti pripovedno poučen in pobožno izpodbuden. Čeprav se javlja posebno v kasni dobi pogosto naravnost surov realizem, je zgornja osnova vendar vselej tako trdna, da je

realizem ne more uničiti. Vsebina tega slikarstva je dalje izrazito kristocentrična, osredotočena okrog Kristusa, ki stoluje v apsidi ali na svodu prezbiterija; v drugi vrsti mu sledi Marija in patron cerkve. Individualnost umetnikova, ki se javlja v obdelavi pogosto izposojene ikonografske snovi, ostaja modro v ozadju, izraža pa se razen tega posebno v čuvstveni poživitvi danih nalog. Dva primera naj nam ilustrirata to stanje: Notranjščina ladje podružnice v Gostečem pri Sori (sl. 2) je lepotno eden najučinkovitejših notranjih prostorov naše domovine. Preprosto pravokotni prostor je spremenjen v odlično, pri tem pa prav toplo učinkujočo notranjščino s tem, da je opremljen z bogato kasetiranim (z okviri okrašenim) in slikanim lesenim stropom iz konca 17. stoletja, s kmečko primitivnim lesenim korom in slikami iz prve polovice 15. stoletja na stenah. Vloga slikarstva v gotski dobi nam je s tem primerom zgledno predstavljena. Kakor velika preproga, okrašena s figuralnimi podobami, pokriva slikarija v nepretrgani vrsti steno; le na vrhu in na spodnjem robu je slikarija resnično omejena, prizori v njej pa so deljeni drug od drugega komaj razločno z dekorativnimi pasovi. Ploskovitega, inkrustativnega, steno pokrivajočega značaja gotske slikarije ne bi mogli bolje ilustrirati. Ta vtis je pa še podčrtan s slikanim zastorom, ki pokriva pritličje. Vsa stena je zakrita s slikarijo, pod katero



Slika 2. Gosteče, notranjščina ladje s freskami (začetek 15. stoletja) in poslikanim stropom (druga polovica 17. stol.)

pa vendar steno povsod čutimo kot element, ki prostor trdno zapira. Čeprav strop ni več srednjeveški, ampak po svoji obliki ustreza že novemu renesančnemu lepotnemu občutju, se vendar popolnoma veže s slikarijo v naravnost klasično celoto, ki med vsemi našimi spomeniki še najbolje kaže, kakšen je bil ideal naše srednjeveške cerkvene prostornine.

Splošen vtis o gotskem slikarstvu pri nas naj nam dopolni podoba Križanega iz podružnice v Podzidu pri Trojanah iz druge polovice 15. stoletja (sl. 3). Gotovost, s katero je podano to umetniško poprečno delo, je občudovanja vredna. Izraz tega idealno lepega lica je božansko vdan in gotovo ni mehanična kopija kake predloge, ampak nedvomno osebna zasluga slikarjeva. Nazor tega časa o svetu je uravnovešen, strasti in duhovne borbe utihajo pred vrati hrama cerkvene umetnosti; kakor formalno, tako manjka tej umetnosti tudi vsebinsko tretja dimenzija: burna strast, ki bi pognala doživetje dogodka v dramatično napetost, se umirjuje pred čarobnim tkivom te jasne umetnosti. Pred tem zrcalom se razjasni tudi najbolj razburjeno obličje. Tam je svet z vsemi svojimi večnimi strastmi in nepreračunjenostmi, tu je uteha, bodreč pouk, umirjenje in čisto snovanje žejne domišljije.

Drugačen je svet, ki se zrcali v delih drugega razcveta našega cerkvenega slikarstva, baroka.

Slika 3. Podzid, glava Križanega iz okrog 1460. Dober primer idealiziranega, čeprav močno resničnega izraza poznogotske umetnosti.

Zopet nastopajo vse panoge cerkvenega slikarstva, ohranjeno gradivo pa se osredotočuje predvsem na stensko slikarstvo v fresko tehniki in oltarno slikarstvo v olju. Tudi v tej dobi je tehnično rokodelska stran izdelkov skoraj redno brezhibna. Splošni značaj slikarstva pa je tako krasilno kakor vsebinsko bistveno drugačen od onega gotske dobe. Kratko lahko označimo to razliko s tem, da je tretja dimenzija, razvoj v globino, prevladala na vsej črti, tako glede razmerja okrasja do stene kakor glede vsebine. Namesto pokrivanja ploskev, inkrustacije, vlada sedaj v polnem smislu iluzija, odstranjevanje ploskve in nje nadomeščanje s poljubnim videzom. Franca Jelovška kupolna slika v romarski cerkvi na Sladki gori na Štajerskem nam zgovorno pojasnjuje to razmerje (sl. 4). Na resnično arhitekturo, ki se javlja spodaj v loku, je slikar nastavil bogato skupino slikanih arhitektur, s katerimi se stavba navzgor zaključuje, pogled pa se odpira prosto v nebo. Tu ni več čutiti stene, ki nosi sliko, tu oko prav nič več ne dvomi, da mu je odprta pot v neskončni prostor, iz katerega se zgrinjajo v resnični prostor nepregledne množice prikazni. Tudi ni več tiste mirne, pregledne jasnosti, kakor v srednjeveških slikah, ampak zamotan kaos, ki ga le s težavo razvozlamo in si s trudom krčimo pota skozenj do jedra in smisla naslikanega dogodka. Kljub temu pa je tudi sedaj arhitekturni okvir, v katerem se razvija

Slika 4. Fr. Jelovšek, freska v kupoli župne cerkve na Sladki gori.

to slikarstvo, najvišji zakon in ta je tudi, ki omogoča orientacijo v neverjetnih igrah domišljije. Čeprav je duh, ki ustvarja to umetnost, podobno

srednjeveškemu tudi sedaj kolektiven in je duhovno ozračje, v okviru katerega se vse vrši, prav tako enotno, je vendar vloga ustvarjajoče osebnosti že bistveno druga, mnogo globlje zvezana z usodami dela, ki ga ustvarja, kakor poprej. Tretja dimenzija, temperament in z njim vse strasti so se polastile tudi cerkvene umetnosti prav tako kakor perspektivični videz tretje, globinske dimenzije njene forme. Nič več tako rekoč ni tako nespodobno, da se ne bi moglo pojaviti tudi v cerkveni umetnosti: svetno in nabožno, strastno in pobožno, vse se prepleta tudi vsebinsko v tak kaos, da se opazujoči duh le s težavo prebije skozi. In vendar vlada nad vsem še vedno velika kolektivna osebnost, v kateri sta meso in duh mogoče še bolj značilno uravnovešena kakor v srednjem veku. Mesto mirne poučnosti in zgovorne pripovednosti pa so prevzeli sedaj patos, pridigarstvo in dramatična napetost, mesto jasnega nazora o dogajanju pa dinamični val. Pred to umetnostjo ne stojiš več kakor pred zrcalom, ki ti umirjene vrne tvoje razdrapane slučajne poteze, ampak kakor pred površino razburkane vode, ki tvoje borbe še bolj razburi in ti v burnem valovanju šele po borbi elementov luči, ki sliko tvori, in razgibanega elementa, ki jo nosi, le polagoma vrača jasno podobo resnice, ki jo pridiguje.

Za ta patetični, strastni pridigarski ton pa naj nam služi kot primer eno glavnih del Fortunata

Slika 5. Fort. Bergant, Bl. Bernard a Corleone.

Berganta, Vizija bl. Bernarda a Corleone (sl. 5). Če ga primerjate s Kristusovo glavo iz cerkve v Podzidu (sl. 3), vam bo takoj jasna vsa razlika med baročno in srednjeveško umetnino. Že zunanje je razlika kar največja. Bernard ni več idealiziran človek, ampak po svojem telesu, kolikor ga vidimo, posebno po obrazu, nogah in rokah kar vsakdanji, neozaljšano realen človek. Če bi njegovega obraza ne obseval notranji ogenj verskega doživetja, bi bil to vse drugo kakor svetniški obraz, vsaj ne svetniški v smislu srednjega veka ali našega sodobnega poprečnega pojmovanja. Slučajna realnost je podčrtana še prav posebej tudi z večkrat zakrpano kuto. In vendar je umetnik uspel, da je to vsakdanje telo dvignil do najvišje idealiziranosti, ki po svoji notranji moči srednjeveško celó prekaša. Bernard je razmišljal skrivnost trpljenja Kristusovega, o čemer priča podoba z orodji trpljenja Gospodovega, ki jo drži eden angelov; pri tem je krotil svoje meso z bičanjem, o čemer priča naježena krogla v njegovi desnici. V tem je doživel vizijo prikazni Križanega samega; skrivnostno doživetje te vizije je slikar upodobil z žarečim križem na njegovih prsih. Bernarda je prevzel opoj tolike blaženosti, da je poveličal njegov vsakdanji obraz, roke pa so se nehote zanosno dvignile in nekam triumfirajo. Tu je strast, pijano čuvstvo, najgloblje doživetje; v Kristusu pa, ki doživlja še globljo

duševno dramo, pa ni ne strasti ne burnega čuvstva niti znaka zmagoslavja, ki je bilo vendar mnogo večje in pomembnejše kakor je Bernar-

Slika 6. Svodna slika iz župne cerkve v Pilštanju iz druge polovice 19. stoletja. Primer »nazarenskega« krasilnega sloga, ki niha med baročnim iluzionizmom in inkrustativnim načinom. Očividna je umetnostna povprečnost del tega časa.

dovo. In vendar ta Kristus v svoji vlogi ni nič manj prepričevalen kakor Bernard! Tu se jasno

zrcali dvoje svetov, dvoje slogov, dvoje osnovno različnih življenjskih konceptov. Široko življenje baročne dobe se zrcali v cerkvenem slikarstvu tudi v tem, da njegova vsebina ni več osredotočena na Kristusa samega kakor v srednjem veku, ampak se javlja po mnogih individualnih ciklih, ki jim je središče sedaj Kristus, zdaj Marija, zdaj lahko tudi vsak drug svetnik.

Doba tretjega razcveta našega cerkvenega slikarstva, katere jedro zavzema tako zvano nazarenstvo, diha v svojih delih zopet čisto drugega duha. Reakcija nasproti baroku se na prvi pogled jasno vidi, ko pogledamo n. pr. slikarijo svoda glavne ladje župne cerkve v Pilštanju (sl. 6). Vidi se, da je svet, pa bodi duhovni ali materialni, iz katerega je rasla umetnost baroka, že zdavnaj in temeljito mrtev. Pridigarskega patosa ni nikjer več. Na njegovo mesto je stopil k pobožnemu razmišljanju vabeč mir. Tehnično rokodelska stran vse te dobe je še vedno na višku, daleč pa zaostaja osebni delež umetnikov na teh poprečnih umetninah. Zveza slike z arhitekturnim okvirom je vsaj v prvi polovici te dobe še vedno zanesljiva, proti koncu stoletja pa ta tradicija vidno peša in skoraj zamre; nazadnje se umakne splošni desorientaciji. Splošni značaj slikarstva je prej inkrustativen kakor iluzionističen, čeprav so posebno sprva iluzionistične tendence kot spomini na barok še prav močne. Kljub svoji umetniški

Slika 7. Pridiga sv. Pavla. Freska Janeza Wolfa v župni cerkvi na Vrhniki iz druge polovice 19. stoletja. Patetičnost baroka je v »nazarenski« struji nadomestila pobožna zbranost in idealizirana pripovednost.

malopomembnosti je naš primer mogoče za to stran slikarstva te dobe morda značilnejši kakor kateri drugi. Kako daleč smo od pridigarskega patosa baroka, nam nazorno kaže Pridiga sv. Pavla v župni cerkvi na Vrhniki, delo Janeza Wolfa (sl. 7). Zgledno dostojanstven je ta pridigar Pavel, umetnik ga je vidno študiral v tem zadržanem dostojanstvu; v njem ni patosa, kakor bi ga imel v prejšnji dobi, je pa prepričevalna poza moža, ki ne pripada vsakdanjemu grešnemu rodu ljudi. Kontemplativna, k razmišljanju vzbujajoča vrednota je nadomestila sedaj pridigarsko kričavost; o tem pričajo posebno poslušavci, katerih vsak je zopet vestno premišljen in študiran kot izraz te vsebinske vrednote. V tej umetnosti ni več velikih razbrzdanih vsakdanjih strasti, tudi ne kaosa prejšnje dobe, tu je vse jasno, nekam intimno, celó idilično, pogosto poetično, vselej pa pobožno uglašeno. To pa tudi ni več preprosta pripovednost srednjeveških slik, ampak je prirejena za določen namen. In ta namen, vzbujanje pobožnih čuvstev, molitvene zbranosti, je glavna vsebinska označba vse te dobe. Pred to idealistično osredotočenostjo, ki je glavna zasluga te umetnosti, pa daleč zaostaja umetnostna pomembnost del, ki se še bolj kakor poprečna srednjeveška gibljejo na črti rokodelskih proizvodov.

Današnja perspektiva še ne dopušča, da bi nepristransko presodili pravo vrednost te pol-

Slika 8. Miha Maleš: Skica za sliko Oznanjenja za cerkev v Cirkveni na Hrvatskem.

V povojno cerkveno slikarstvo se vrača osebnost umetnikova, ki se tu javlja v poetični poživitvi dogodka.

pretekle dobe našega cerkvenega slikarstva, dobe, proti katere duhovni slabosti smo se še sami borili. Mogoče pa se ne motimo, če domnevamo, da ji bo v zgodovini našega cerkvenega slikarstva nekdaj pripadla vloga priprave duhov za tisto umetnost, ki se z velikim pogonom napoveduje v zadnjih letih.

Za to zadnjo, povojno dobo je namreč gotovo, da je vrnila umetnosti po poldrugem stoletju tisto, česar je vse devetnajsto stoletje po večini pogrešala: človeško osebnost. Razmerje te nove umetnosti do monumentalnih nalog — in cerkveno slikarstvo je izrazito monumentalna naloga — še ni povsem razjasnjeno. Za sedaj lahko ugotovimo, da v nasprotju z vsemi njenimi prednicami v njej rokodelska, tehnična disciplina daleč zaostaja za duhovno, vsebinsko; tudi glede razmerja do okvira, ki ga nudi arhitektura, se čutijo pogosto usodne nejasnosti, vendar delo tako Toneta Kralja kakor Maleša, Pengova ali Gorjupa dokazuje, da se uveljavlja pravilni instinkt in se ta stran uravnava v pravilen okvir. Pozabiti ne smemo, da je naše povojno cerkveno slikarstvo izšlo iz revolucionarnih smeri, posebno iz ekspresionizma, ki je kot umetnost globlje duševnosti napravil duše sposobne in žejne cerkvene umetnosti. Okvir cerkve pa, kakor vidimo, sam naravnava sile, ki se mu ponudijo v službo, v prave meje. Povojna umetnost je po umetnikovi oseb-

nosti vrnila cerkvenemu slikarstvu zopet čuvstvo in z njim živo poezijo. V primeri z deli nazarenske preteklosti učinkuje n. pr. Maleševa skica Marijinega oznanjenja za Cirkveno na Hrvatskem (sl. 8) kakor dih prerajajoče pomladi. Tako nekako so učinkovale na sodobnike slike prve renesanse v drugi polovici 15. stoletja, ki jim je ta skica notranje tudi sorodna. Človek umetnik tu zopet doživlja dano snov in v tem je dana tudi največja garancija za bodočnost pričetega novega razvoja. Kako se bori vsebina po človeku umetniku zopet za novo utelesitev v likovni umetnosti, nam dobro kaže tudi umetnost Slavka Pengova, ki je v zadnjih treh letih poslikal novo župno cerkev na Bledu. Njegove kompozicije slik krževega pota (prim. sl. 9) kažejo tako pronicavo doživljanje dogajanj, da se mi zdi plemeniti Kristus v sceni pred Pilatom kakor simbol tega novega razcveta naše cerkvene umetnosti, kričač spodaj pa kakor glasnik tistega veselja, ki nas navdaja, ko opazujemo snovanje naših cerkvenih umetnikov zadnjih let. Duh se seli zopet v našo cerkveno umetnost in iz njega smemo gotovo pričakovati njenega prerojenja.

Cerkveno slikarstvo gotske dobe

S P L O Š N I O R I S

Prvi razcvet umetnostne kulture med Slovenci pomenja gotika. Čeprav ni bila iz nas spočeta, je vendar zajela tako globoko in tako široko vse naše kulturno življenje na koncu srednjega veka kakor nobena doba poprej, pozneje pa le redkokatera. Časovno se razteza naša gotika od srede 13. stoletja, kjer meji na romansko dobo, do srede 16. stoletja, kjer prehaja v renesanso. Cerkveno slikarstvo ima v tej dobi izredno važno vlogo. Že večkrat se je poudarjalo, da skoraj ni bilo gotske cerkve, ki ne bi bila okrašena tudi slikarsko. Raziskavanja, ki se vršijo po naših srednjeveških cerkvah že dvajset let, to mnenje skoraj v polni meri potrjujejo. Kjer pod beležem ali ometom ni mogoče več ugotoviti resničnih prič nekdanje slikarije, tam nam pogosto poročajo o njej vsaj stari zapiski. Kakor drugod nastopa tudi pri nas gotsko slikarstvo predvsem v dveh oblikah, v obliki stenskega in v obliki oltarnega slikarstva. Tretja, v gotiki sicer zelo razvita vrsta slikarstva, na steklu v oknih, ki je v skromnih ostankih zastopana sicer tudi pri nas (dve okni v podružnici na Bregu pri Preddvoru), je bila nedvomno tudi pri nas navadna (ohranjen je n. pr. opis slikanih

oken v prezbiteriju župne cerkve v Martijancih v Prekmurju); ni se pa mogla razviti do tiste lepotne stopnje kakor v velikih katedralah Francije, iz preprostega razloga, ker gre pri nas razen v izjemnih primerih za tip stavbe, ki je izvršen v preprostejšem gradivu; ta način pa ne dovoljuje take omejitve zgradbe na konstruktivno (sestavno) ogrodje, kakor n. pr. v Sainte-Chapelle v Parizu in podobno. Tudi ostanki oltarnega slikarstva so pri nas skrajno redki; da je bilo na višini, pa nam dokazujejo prav odlični oltarji iz Kranja in iz Ptuja. Najbolj mnogoštevilni so ostanki stenskega slikarstva in prav iz teh moremo tudi do precejšnje mere obnoviti tok, v katerem se je slikarstvo te dobe pri nas razvijalo, in sliko o njegovi vsebini in lepotnosti.

Tehnično je gotsko slikarstvo precej strogo opredeljeno in v vsakem primeru in v vsaki stroki je tehnični značaj dela bistveno zvezan z lepotnim organizmom izdelka. Stensko slikarstvo te dobe pozna dve tehniki, ki nastopata druga ob drugi in se v lepotnem učinku dobro dopolnjujeta: slikanje al fresco, na presni, sveži omet, in slikanje na vlažni belež. Časovno je drugi način v srednji Evropi starejši in veljaven za gotsko stensko slikarstvo do srede 14. stoletja skoraj izključno. Pri nas se prehod k pravemu fresko slikarstvu izvrši v tretji četrtini 14. stoletja in je posebno viden v skupini prekmurskih fresk druge

polovice 14. stoletja. Za slikanje v starejšem načinu, ko se zmočeni zid prevleče večkrat s finim beležem, na katerega se izvrši slikarija, je med našimi spomeniki posebno zanimiv in tehnično poučen oni način, v katerem so izvršene slike starejše plasti v ladji cerkve na Vrzdencu pri Horjulu iz začetka 14. stoletja. Drug, zelo zanimiv primer so slike starejše plasti prezbiterija stare župne cerkve v Turnišču v Prekmurju iz blizu srede 14. stoletja, kjer je podlaga, na katero je izvršen belež, iz rumene gline, mešane z rezanico. Temu tehnično soroden je tudi najstarejši spomenik slikarja in stavbenika Janeza Aquile iz Radgone v slikah podružnice v Veleméru na Madjarskem, neposredno na jugoslovanski meji, severozapadno od Dolnje Lendave. — Novi način pravega slikanja al fresco se uveljavi pri nas z zmago plastično usmerjenega slikarskega sloga, ki pride k nam preko zapadne in srednje Evrope iz Italije in omogoči ne samo tehnično, ampak tudi formalno nove možnosti stenskemu slikarstvu. Za boljša dela je odslej ta tehnika za vso gotsko dobo skoraj edino odločilna. Za skromnejša dela pa poleg nje ali v njeno dopolnilo še vedno porabljajo način slikanja na belež. Tako so n. pr. pogosto svodi, ki so manj izpostavljeni poškodbam kakor stene, poslikani v tej tehniki (Muljava: stene prezbiterija v fresko tehniki, svod na belež). Rokodelska izvežbanost te dobe je tolika, da so

s tehnične strani umetnostno sicer tudi brezpomembna dela tehnično navadno odlično izvršena, in prav temu dejstvu je mogoče pripisovati, da se je ohranilo toliko spomenikov kljub požarom, potresom, vojskam in drugim opustošenjem, ki so šla v teku stoletij preko naših cerkvá. Izrazit zastopnik solidnega rokodelstva je n. pr. slikar Jernej iz Loke v drugi četrtini 16. stoletja, s katerim naša gotika izhira in pri katerem solidno rokodelstvo daleč prekaša njegovo malenkostno umetniško dozorelost. Sredi 16. stoletja pa z zadnjimi odmevi gotike v slikarstvu izhira tudi način slikanja na presno in se pri nas za več ko sto let skoraj pozabi.

Oltarne slike so bile izvršene večinoma na les v tempera načinu, ki je značilen tudi za lepotni učinek gotskih slik. Šele proti koncu gotske dobe se začne uveljavljati tehnika bodočnosti, slikanje v oljnih tehnikah, in nastopa pogosto mešana s starim načinom.

Slikanje na steklo pa ima svojo posebno tehniko in se pri nas ni izvrševalo, tako da moremo smatrati vsa dela te vrste za uvoz iz velikih središč takratne umetniške delavnosti. Tudi pri delih te vrste se umetnostni in lepotni značaj tesno veže z načinom izdelave in dopolnjuje v zvezi z onima dvema neprekosljivo barvno bogastvo gotskih cerkvenih prostorov. Obe tehniki slikanja na steno moreta dati zidu, ki ga krasita,

resnično primeren, ker bistveno soroden barvni okras, ki se ne drži samo zidú, ampak z njim naravnost organsko živi, diha z njim, se stara. z njim in tudi z njim šele končno propade. Tempera način oltarnega slikarstva omogoča odlično čistost izdelave, barvno sitost in bogastvo, ki daje te vrste oltarjem v bogatem barvnem ozračju gotskih prostorov že po svoji materialni odličnosti možnost resnične koncentracije (zbranosti) na intimno (skrito), v sebi zaokroženo življenje teh umetnostnih del. V tem ko živi barva v stenskem slikarstvu s podlago nerazdružno skupno življenje tudi v lepotnem učinku, živi barva na tempera slikah naravnost samostojno, le zaradi neizogibne usodnosti na desko vezano življenje, ki se izživlja na tkivu barvne površine in v videzu, ki se odbije iz nje kakor iz rafiniranega zrcala. Čisto drugačno pa je življenje tretje barvne sestavine gotskega prostora, slikanega okna. Tu barva zaživi v vsej svoji moči in vrednosti šele, če jo pogledaš v svetlobi, ki prodira skoznjo v prostor. To trojno življenje barv v gotskem cerkvenem prostoru je ena izmed temeljnih potez skupne umetnine gotskih cerkvenih stavb: barva arhitektonskega ogrodja in sten je krasilna sestavina svojega nosivca, iz katerega se poraja kot življenje njegove polti, in ni nikdar nesmiselna s stališča funkcijskega smisla onega dela stavbe, na katerem se pojavlja. Je tako rekoč smiselna lastnost vidnega

pojava materialnega telesa cerkve. Barva slik v oltarjih pa je temu nasproti svet, ki živi iz sebe, iz pogojev svoje snovi in njenih lastnosti. Kljub temu pa oltarna slika tudi ni sama sebi namen, kakor bi se lahko mislilo, ni samo kras prostora, v katerem nastopa, ampak predvsem osredotočuje misli na kako versko idejo, pobožno zavzetje in molitev. Po njej se tu za oko utelešuje funkcijsko žarišče prostornine, se vidno podčrtuje oltar kot žrtvenik. Barva v oknih pa ne živi iz sebe neposredno, ampak samo posredno in se neprenehoma spreminja v svetlobnem elementu, ki jo proseva in skoznjo sili v prostor. Čim večja je moč in zmagovitost svetlobe, tem bolj žari barva v oknu, tem bolj je čudovita v svojem učinku. Če je barva na steni telesna lastnost stavbe cerkve in je barva na oltarju osredotočena misel, vidno predstavljena duša cerkve, je barva v oknih simbol (znak) kontemplativne (premišljujoče), v pobožno mistiko zamaknjene zbranosti cerkve v nasprotju z obdajajočim jo vsakdanjim svetom, simbol duhovne lepote, ki se je v odpovedi ogradila od sveta in je zanj neopazna in neocenjena, ki pa prav v tej svoji odpovedi sama v sebi žari v največji lepoti, ki je je zmožna.

Tudi vsebinska razdelitev vlog v skupnosti cerkvenega slikarstva gotske dobe med stensko, oltarno in okensko slikarstvo ustreza tej osnovni zamisli po barvi osmišljenega telesa stavbe: or-

ganizmu materialne cerkve in — v vidni obliki oltarja — poživljajoče je duše ter mistično pobožnega zanosa oken. Stensko slikarstvo gotike služi v prvi vrsti in povsod krasilnim namenom in vrši to službo vselej strogo v okviru gradbenega smisla delov stavbe, ki jih krasi. V drugi vrsti služi zgodovinsko pripovednemu namenu, v tretji pa organsko simbolnemu namenu, ki podčrtuje funkcijski pomen in namen posameznih delov prostora. Oltarno slikarstvo služi predvsem reprezentativnim, pričevalnim namenom in osredotočuje pozornost na kak važen verski dogodek ali kako versko pomembno dejstvo. Njegov značaj navezuje na zgodovinsko pripovedni značaj cerkvenega slikarstva, ki je tu izrazito osredotočen na poseben pomen cerkve ali oltarja, pa prehaja v svojih glavnih, izrazito reprezentativnih delih več ali manj v skupino nabožnih podob, kolikor vsaj njegov glavni del ne bi imel izrazito tega pomena. Slikarstvo na stenah je predvsem krasilno in ta poteza v njem obvladuje vse druge, slikarstvo na oltarjih je predvsem nabožno uglašujoče v vseh odtenkih od zgovorno pripovednega do reprezentativnega in molilnega značaja; slikarstvo na oknih pa bistveno dopolnjuje vlogo teh dveh obeh s tem, da ju harmonično veže v višjo enoto nabožno učinkujoče prostornine. Njegov umetnostni namen ne more biti ne pripoveden ne izrazito nabožno ali še manj molilno reprezenta-

tiven, ampak predvsem uglašujoč. Zato se je v zgodovini barvanih oken tudi vselej pokazalo, da je te vrste umetnost zgrešila svoj cilj v gotskih cerkvah, kakor hitro se je spustila v tekmo s stenskim ali oltarnim slikarstvom. Kakor živi ta stroka barvno iz čisto svojevrstnih podlag, tako so tudi formalno njene podlage čisto posebne in stroka uspe le, če se jim podredi. Značaj okenskega slikarstva je v bistvu krasilen, samo na močno drugačen način kakor pri stenskem slikarstvu. Figuralna kompozicija uspe v njem le, če računa s tem značajem, obenem se pa že tudi odreče vsakemu samostojnemu učinkovanju in se razblini v pisan kalejdoskop barvnih drobcev, ki živi predvsem lastno imaginarno (umišljeno) življenje v smislu, ki smo ga zgoraj orisali.

Idealnih celot nekdanjih gotskih prostornin v opisanem smislu v našem spomeniškem gradivu ni več; povsod, kjer je ohranjena stenska slikarija (Suha pri Škofji Loki, Visoko itd.), manjka oken in oltarjev. Nadomeščajo jih pogosto lepotno prav zadovoljivo poznejši (iz 17. stoletja) tako zvani zlati oltarji, ki se pa nikjer ne pokorijo zasnovi srednjeveške celote s tisto obzirnostjo, s katero so stali na njih mestih nekdaj pravi gotski oltarji. Za okolje naših manjših cerkvá so pomembni tudi slikani stropi, kjer slikarija redno služi samo dekorativnim namenom, a se nam nikjer niso ohranili iz gotske dobe v prostorih, ki so ohranili svojo

Sl. 9. Sl. Pengov: Skica za križev pot v župni cerkvi na Bledu.
Umetnik zopet živi v tem, kar slika, in dogodek obnavlja z dramatično oživitvijo njegove vsebine.

slikarijo. V neslikanem prostoru imamo prvotni gotski strop še v cerkvi sv. Petra pri Sv. Primožu nad Kamnikom. Dober primer takega ozračja pa nam nudi, čeprav z baročnim, gotskemu tektonsko prav nasprotno slikanim stropom, ladja podružnice v Gostečem pri Škofji Loki (sl. 2).

STENSKO SLIKARSTVO

V našem domačem ohranjenem gotskem gradivu pripada najvažnejši del stenskemu slikarstvu. Množina ohranjenih in vedno znova odkrivanih umetnostnozgodovinsko pa tudi lepotno pomembnih spomenikov te vrste slikarstva se veča od leta do leta. Okoli petdeset cerkvá s takimi slikami je dosedaj preiskanih in urejenih, cela vrsta drugih pa samo čaka trenutka, ko bodo tudi njih stene izdale skrivnost svoje preteklosti, o kateri pričajo ugotovljeni odlomki. Ti spomeniki so za nas toliko važnejši, ker so pogosto še živi in so resničen ponos svojih cerkvá. Še bolj pomembni pa so kulturno zgodovinsko, ker se nam po njih odkriva izrazita in resnična umetnostna kultura, ki je cvetela na naši zemlji v preteklih stoletjih.

V razpravi o nalogah in načelih cerkvenega slikarstva smo ugotovili, da je za njegov razvoj osnovno važna stavbinska podlaga, na kateri se nam kaže. Kakor priča zgodovina umetnosti, se s podlago spreminja tudi oblika slikarstva in se z dano stavbinsko obliko razvija tudi slikarstvo, kolikor je uporabljeno, da jo krasi. Važnost stavbinskih podlag za značaj in razvoj slikarstva je bila redkokdaj tako očividna kakor prav v got-

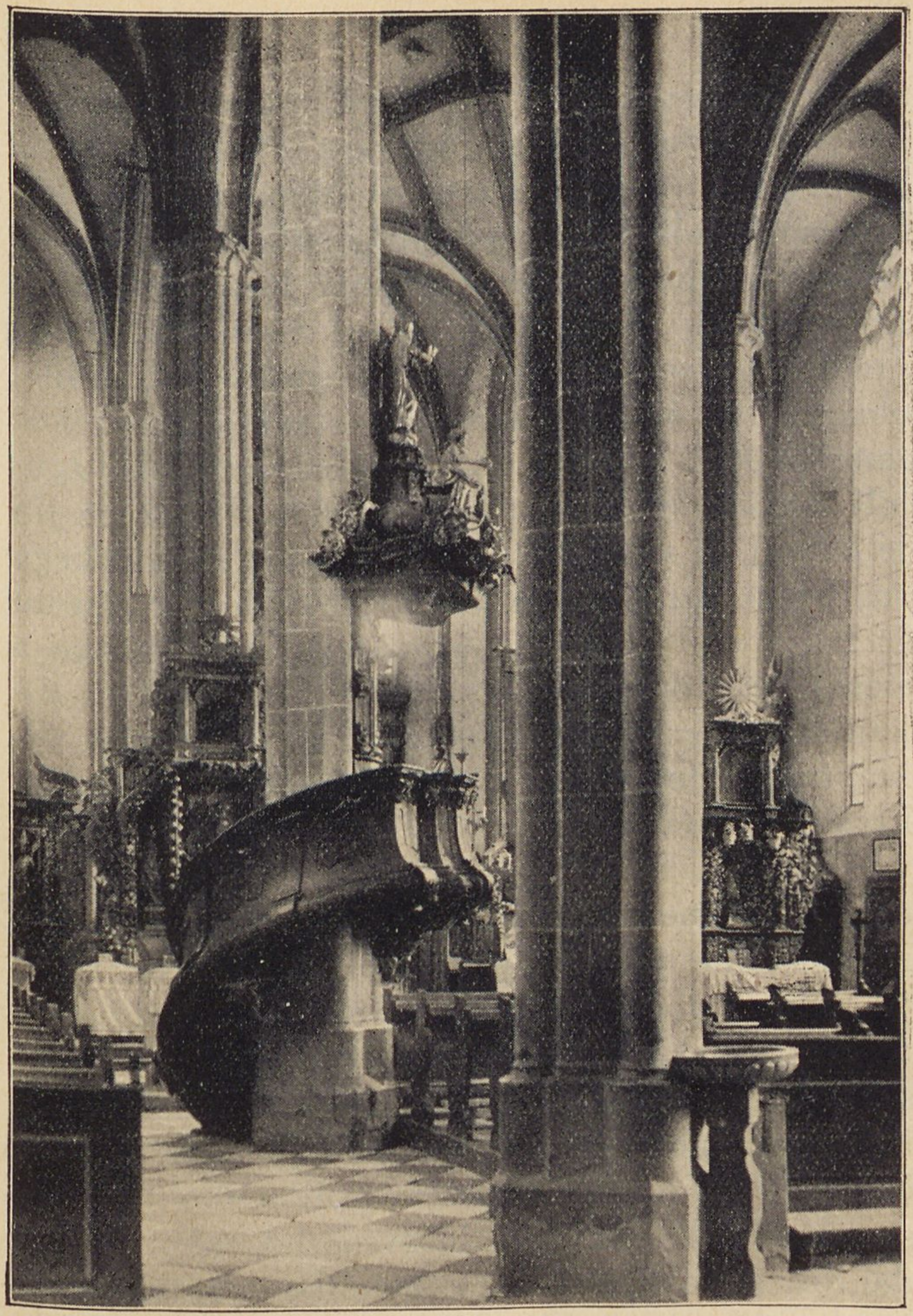
ski dobi. Zanimivo je, da je bogati razvoj slikarstva vezan predvsem na stavbinsko preproste manjše stavbe, pri večjih, stavbinsko bolj odličnih stavbah pa stopa njegov prvovrstni pomen nekoliko v ozadje. Barva je sicer tudi pri teh stavbah bistven sočinitelj pri vtisu celote, nemogoča pa je tista idejna osredotočenost slikane vsebine, ki je tako značilna za manjše slikane cerkve. Kakor v splošnem, tako moramo tudi v domačem razvoju gotskega slikarstva razlikovati skupino velikih od skupine manjših slikanih cerkvá. Stavbinski tip velikih cerkvá predstavlja trodelno, v starejši dobi vsaj v srednji ladji z ravnim lesenim stropom prekrito, pozneje v vseh delih z rebrastimi svodi obokano, v tlorisu pravokotno prostornino za vernike, ki ima na vzhodni strani srednje ladje dozidan — od te navadno sorazmerno ožji — prezbiterij, ki je vedno rebrasto obokan. Že ta razkosanost prostora ovira razvitek večjih enotnih slikarskih zasnov. V prezbiteriju ga na stenah ovira tudi dejstvo, da zavzemajo visoka, mnogodelna, s krogovičjem okrašena, prvotno sevé s slikanimi stekli zaprta okna pogosto skoraj vse presledke med stavbinsko tvornimi členi zgradbe (prim. stolnico v Mariboru, proštijsko cerkev v Ptuju ali župno cerkev na Ptujski gori itd.). Izvedba večjih enotnih zamislekov je mogoča le na svodih, in to prav posebno še na svodih poznogotskega tipa, tako zvanih dvoranskih stavb, pri

katerih so vse tri ladje enako visoke, ločilni slopi razmeroma tenki in kjer svod s svojo bogato mrežo enakomerno zapira prostornino od zgoraj (prim. župne cerkve na Ptujski gori, v Kranju, v Škofji Loki, v Radovljici, v Cerknici in v Št. Rupertu na Dol.). V cerkvi sv. Petra v Dvoru pri Polhovem Gradcu pa imamo izjemen primer troladijske dvoranske stavbe, prekrite v ladji z ravnimi lesenimi stropi.

Mnogo ugodnejše pogoje za razvoj stenskega slikarstva kakor velike pa so nudile manjše, enoladijske stavbe. Sorazmerno ugoden, a ne tako osredotočen je bil izjemoma nastopajoči tip dvoladijskih, v vsem obsegu obokanih stavb (n. pr. Sv. Primož nad Kamnikom, Sv. Peter nad Begunjami ali Sv. Marjeta v Žlebéh nad Presko). Med manjšimi cerkvicami je bil najbolj razširjen in za stensko slikarstvo idealno ugoden posebno tip enoladijske cerkve s pravokotno, z ravnim, lesenim stropom pokrito ladjo in sorazmerno ožjim, rebrasto obokanim prezbiterijem, ki ga zaključujejo tri stranice pravilnega osmerokotnika. Na razvoj tega tipa je ozko vezan tudi dekorativni in ikonografski organizem našega gotskega stenskega slikarstva. Temu soroden je tip gotske kapele: pravokotne, v vsem obsegu rebrasto obokane stavbe, zaključene na vzhodni strani s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika (Marija Gradec pri Laškem). Deloma pride v poštev tudi zgodnjegotski

tip cerkvice s pravokotno, z ravnim stropom prekrito ladjo in sorazmerno ožjim, rebrasto ali banjasto obokanim prezbiterijem kvadratičnega tlorisa (večkrat na Štajerskem, v ob njej ležeči vzhodni Kranjski in na Goriškem; dober primer Sv. Mohor pri Doliču na Štajerskem). Vse druge prostorninske oblike, ki se v našem gradivu pojavljajo, so nastale kot poznejše kombinacije starejših in novih oblik v toku stavbinskega razvoja takih cerkvic po raznih prezidavah, posebno pa po povečavah.

Za slikarstvo važne, kolikor ne gre samo za barvasto in čisto krasilno podčrtavanje arhitekture, so predvsem — s stališča gradbenega organizma stavbe — mirujoče, v sestavnem skeletu postranske sestavine stavbe. Čim več je teh, tem večje je torišče za udejstvovanje slikarjeve domišljije. Stavbe prve, arhitektonsko bogate skupine že po svoji naravi ne nudijo tistih možnosti kakor manjše stavbe. Sestavni skelet je namreč pri prvi skupini že tudi oporišče njenega lepotnega izraza. Stebri, slopi, služniki, rebra, kapiteli in sklepniki in kar mogoče velika, v njihovo mrežo čipkasto razpeta okna zavzemajo po svoji zanimivi, neprestano se menjajoči sestavnosti, slikovitosti in fantastičnosti prvo in vodilno mesto in se jim prebujno slikanje naravnost upira (prim. notranjščino cerkve na Ptujski gori, sl. 10). Poučno je v tem pogledu primerjanje mnogih v 19. stoletju na

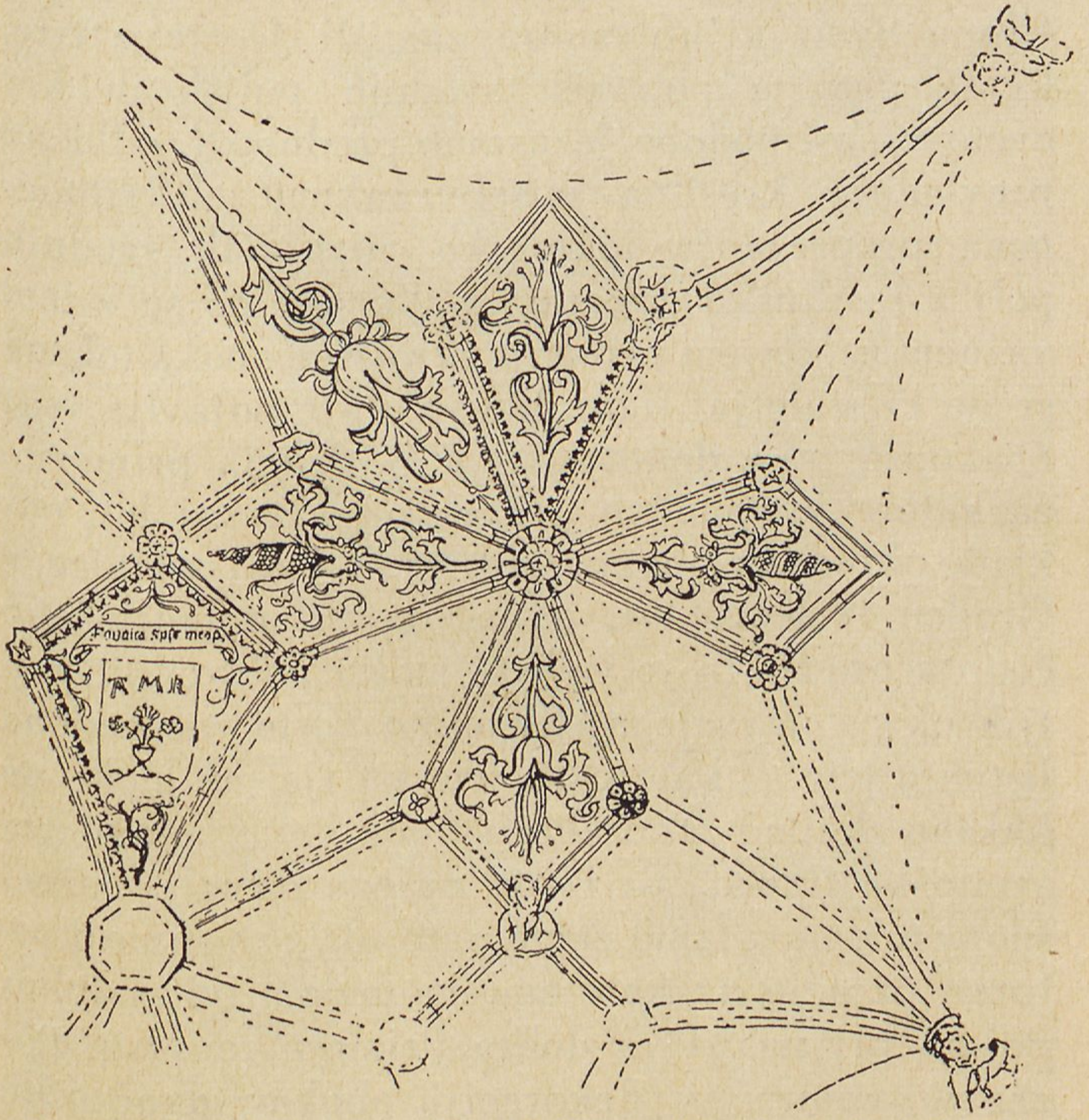


Sl. 10. Ptujska gora, notranjščina troladijske dvoranske stavbe.

Arhitektura sama je po svojem bogastvu in slikovitosti sostavov nositeljica lepotne vsebine stavbe, zato dobro izhaja brez slikarije in njen pomen, ako se uporabi, potisne v drugo, podrejeno vrsto.

novo poslikanih gotskih cerkvá, n. pr. župne cerkve v Kranju, s takimi, kjer je bila obnovljena, kakor pri Gospe Sveti na Koroškem, prvotna polihromacija, ali tudi s takimi, ki sploh niso bile ne slikane ne barvane, kakor n. pr. lepa cerkev na Ptujski gori. Gotski slikar je bil vselej obziren do gradbenega ogrodja stavbe, pogosto celó toliko obziren, da je kamenite dele stavbe tako rekoč samo napojil z barvo, da kljub barvanju niso zgubili značaja svoje naravne površine. Vedno pa jih je barval ali slikal tako, da njihovega tektonskega značaja ni zatajil in ga je v njegovi vlogi kvečjemu še bolj poudaril in ponazoril. Ta stran gotskega stenskega slikarstva je skupna vsem gotskim slikanim stavbam: po krasilni vrsti je gotsko slikarstvo občudovanja vredno enotno. In ravno krasilna vrsta je, ki je prišla predvsem do izraza v skupini velikih gotskih stavb. V stavbnem ogrodju so namreč res še ostajale tudi tu razmeroma velike ploskve na stenah in obokih, ki bi jih bilo mogoče figuralno slikati, manjkalo pa je tiste strnjenosti velikih, sestavno mirujočih ploskev, ki je pogoj za razvoj enotnih, miselnih in ikonografskih sostavov, kakršne je n. pr. uresničevalo bizantinsko cerkveno slikarstvo pa tudi starokrščansko in zapadnoevropsko, ako so bili dani za to pogoji. In tako je velike enotne zamisli gotsko slikarstvo v tej prvi skupini uresničevalo predvsem na obokih ladij in prezbiterijev, za kar

se nam je ohranil krasen primer Jezusovega rodovnika na oboku glavne ladje cerkve pri Gospe Sveti ali skupine evangelistov in svetnikov prav tam na oboku prečne ladje. Opažamo pa, da celó tu zaradi velikosti tektonsko sicer enotne mreže do-



Slika 11. Št. Rupert na Dolenjskem, slikani obok ladje cerkve iz konca 15. stoletja. Primer dekorativne slikarije obokov gotskih dvoranskih cerkvá. Rastlinska ornamentika prevladuje, figure so le tu in tam vpletene vanjo.

mišljija omaguje in v največjem primeru te vrste, v glavni ladji pri Gospe Sveti, ni obvladala niti vsega oboka. Največkrat torej tudi rešujejo problem predvsem krasilno in figuralnost vpletajo v enotno mrežo rastlinskih ornamentov. Tudi pri Gospe Sveti kljub enotni zamisli Jesejeve trte, ki se previja po vseh svodnih poljih in kot cvetove nosi podobe Jezusovih prednikov, odločno prevladuje krasilna misel enakomerno ritmičnega preprezanja tektonsko mirujočih svodnih polj z rastlinsko dekoracijo. Vendar pa se v tem važnem zgodnjem primeru okrasitve oboka (okrog srede 15. stoletja) figuralno slikanje pojavlja vsaj enakopravno z dekorativnim. V drugih primerih, za katere je značilen primer pred nekaj leti odkrita okrasitev obokov stranskih ladij stolnice v Gradcu iz leta 1464, je pa figuralno potisnjeno čisto v ozadje in je vodilni motiv po svodnih poljih okrog okroglega sklepnika gosto razpredena listnata trta, v katero je sem pa tja, ne glede na kakšno skupno zamisel, vpletena kaka posamezna svetniška figura. Ta izven našega ozemlja ležeči spomenik navajamo samo zato, da označimo kulturno ozračje, iz katerega so razložljivi podobni pojavi pri nas. Dva dobra primera te vrste poznamo namreč v dekoraciji obokov dvoranske ladje župne cerkve v Škofji Loki, ki je bila pred nekaj leti odkrita in deloma restavrirana, deloma grobo prosto posneta po ostankih, in v — žal

Slika 12. Škofja Loka, župna cerkev, slikarija oboka ladje iz leta 1474 (mogoče 1479); primer, kako slikar vpleta v prevladujočo rastlinsko ornamentiko posamezne figure.

uničeni, a v risbah Matije Koželja deloma ohranjeni — dekoraciji svodov arhitektonsko oni v Škofji Loki sorodne dvoranske ladje župne cerkve v Št. Rupertu na Dolenjskem (sl. 11). Prva je datirana iz leta 1474 (mogoče 1479), druga prav iz konca 15. stoletja. Pri obeh prevladuje motiv od sklepnikov v polja se razprezajoče listnate veje. Sem pa tja so v ta okvir sredi polja postavljene posamezne svetniške ali angelske figure (sl. 12), v Škofji Loki enkrat tudi lev na nerazločnem predmetu in trak z letnico. Na soroden način, a še ne toliko razvit v dekorativno stran, je poslikan okrog srede 15. stoletja obok prečne ladje pri Gospe Sveti, le da tam svetniška figura še prevladuje in vejica služi samo za polnilo praznih oglov okrog nje.

Dva druga primera sta bila odkrita v zadnjih letih v opatijski cerkvi v Celju in v župni cerkvi v Kranju. V Celju imamo v starejši dekoraciji na oboku prezbiterija iz 15. stoletja enega najstarejših primerov te vrste okrasja v Sloveniji. Omejuje se na listnate veje, ki se razvijajo, rastoč od sklepnika, na vse štiri strani križastega oboka v razmeroma majhnem terenskem polju, očrtanem s krogom iz mozaičnega vzorca. Dekoracija sicer preraščа ta krog, nima pa še tendence, da pokrije vso ploskev. Po starosti sledi okras centralne zvezde obokov ladje župne cerkve v Kranju, v katerem imamo enega najpopolnejših primerov

te vrste dekoracije, združene s figuralnim. Dekoracija pokriva tu vse razpoložljive ploskve, vanjo pa so vključeni angeli, igrajoči na razna glasbena orodja. Za zgoraj povedano je značilno, da je bila prvotno v Kranju poslikana samo centralna zvezda in da so nekaj desetletij pozneje šele skromno okrasili z vejastimi motivi druge oboke, a tudi tokrat figuralne motive omejili na obok ob slavoloku. V isti čas (konec 15. stoletja) kakor to dopolnilo v Kranju, spada dekoracija obokov srednje ladje v Celju; krasilne veje, ki tu pokrivajo ploskve okrog figur, pa spadajo med najbohotneje razvite v našem gradivu.

Ta pomožni način porabe dekorativne trte ali listnate veje nam je pa znan iz kasnogotskega svodnega slikarstva splošno in ga srečujemo tako v delu Janeza Ljubljanskega iz srede 15. stoletja kakor posebno v delu slikarja, ki je okrasil svod prezbiterija cerkve Sv. Duha na Čelovniku pri Zidanem mostu in cerkvico sv. Martina na Svetih gorah. V zadnjih dveh primerih imamo mogoče opraviti z delom istega slikarja, ki je poslikal svod župne cerkve pri Sv. Rupertu na Dolenjskem.

Že pri obokih velikih stavb, ki nudijo slikarju enotno mrežo za slikanje primernih polj, zmaguje torej predvsem dekorativni način slikanja. Še manj se je mogla na njih stenah razviti iz osrednje misli zasnovana slikarska okrasitev, ki bi se-

veda bila ideal. Nepregledni prostor tudi ni dovoljeval enotnega ali vsaj obsežnejšega pregleda po stenah, ki so bile razen tega še razkosane na več ali manj enakomerno se ponavljajoče dele. In tako ugotavljamo po najdbah, da se slike pojavljajo v večjih ali manjših skupinah po stenah sedaj tu sedaj tam, pogosto kot votivne, po naročilu posameznega dobrotnika izvršene in vsebinsko po njegovi osebni želji izbrane podobe, in da je o enotni obdelavi programa ali o enotni okrasitvi prostora s slikami mogoče govoriti samo pri posameznih tako okrašenih delih stavbe. Tako krasi večja, zelo pomembna skupina slik n. pr. severno steno prezbiterija cerkve pri Gospe Sveti; na podoben način je okrašena tudi severna stena troladijske cerkve v Praprečah pri Lukovici, ali severna stena župne cerkve v Mengšu in severna in južna stena dvoranske cerkve na Krtini. V to vrsto spadajo končno tudi slike severne in južne stene dvoladijske cerkve pri Sv. Primožu nad Kamnikom, ali pasijon na severni steni prezbiterija cerkve Sv. Duha v Slovenjgradcu, ali na severni steni dvoladijske cerkve pri Sv. Petru nad Begunjami, ali slike v ladji cerkve Marija Gradec pri Laškem. Opažamo torej, da pri velikih gotskih cerkvah večinoma ne moremo računati z enotnimi, vso prostornino objemajočimi dekorativnimi ali vsebinskimi zasnovami, ampak le z manjšimi, vsebinsko ali dekorativno zaokroženimi slikarijami.

Izrazit nagib k enotni obdelavi opažamo samo pri obokih, pa tudi tu le redko prodre večja celota, in če prodre, ima večinoma v prvi vrsti dekorativni značaj. Pri nas sta nam znani samo dve taki večji celoti: že omenjena slikana svoda lepih in arhitektonsko bogatih dvoranskih ladij v Škofji Loki in Št. Rupertu. Ohranila se nam ni nobena izmed njih, neko nadomestilo pa imamo v slikanih svodih triladijskega prezbiterija cerkve v Crngrobu, čeprav je slikarija šele iz 17. stoletja in po dekorativnem načinu ne ustreza gotskemu načinu. Ideal za velike stavbe je torej barvana arhitektura z dekorativno poslikanimi svodnimi polji.

Drugo, miselno in lepotno mnogo važnejšo vlogo pa ima slikarstvo v manjših gotskih cerkvah. Tista dosledna, v uglednejšem gradivu izvršena arhitektura, ki je bila tam glavno, stopa tu skoro popolnoma v ozadje. Mesto gradbenega ogrodja zavzema sedaj tako v sestavnem kakor lepotnem organizmu tisto, kar je bilo tam postransko, stena vseh oblik in vlog. Le še na rebrastih obokih se more razvijati tisto neposredno iz gradbenega sostava izvirajoče lepotno bogastvo, ki se javlja v obliki in mreži reber in spajajočih jih sklepnikov. Tudi pomen oken se umakne v teh stavbah daleč v ozadje. Le okna trostranega zaključka prezbiterija se pogosto malo bolj uveljavijo, v splošnem pa je njih vloga v primeri z vlogo stene, ki oklepa prostor in v katero so

vrezana, le malenkostna. Ker je tudi po služnikih in rebrih obokov izraženo sestavno ogrodje samo navidezno, je resnična, konstruktivna vloga sten pri teh stavbah prav bistvena. Na steni, sestavljeni iz drobnega, nepravilno obdelanega kamna, sloni v resnici obstoj stavbe, čeprav so ogli zloženi iz rezanih kamnov in tudi služniki in rebra obokov sestavljeni iz skrbno obdelanega, v svojem sostavu preračunjenega kamenja. Medtem ko bi moglo pri velikih gotskih stavbah gradbeno, v slopih, služnikih, rebrih in lokih vidno ogrodje vsaj teoretično obstati tudi sámo, če bi podrli stene, ki zapirajo mrežo med členi tega sostava, bi si te trditve pri manjših podeželskih cerkvicah, ki so pri nas najbolj razširjene, tudi teoretično skoraj ne upali zagovarjati; kajti izkustveno gotovo je, da bi od stavbe ne ostalo skoraj nič, če bi podrli stene. In prav v teh stavbah s številnimi stenami je za razvoj gotskega slikarstva idealno torišče, tembolj, ker je severna stena ladje večinoma brez oken in ves prostor nudi slikarju strnjene, lahko pregledne ploskve tako na stenah kakor na obokih. Enostavni sostav prostora omogoča tudi zares enotne zasnove gotskih slikarskih ciklov. Krasilna načela, na katerih sloni celota gotskega poslikanega prostora, so v manjših cerkvah tako ista kakor v največjih. Po tej strani je gotsko slikarstvo občudovanja vredna celota, ki se vedno podreja naravni logiki položaja. V slikarskem orga-

nizmu gotske notranjščine se namreč vselej točno ločita dve sestavini: arhitekturno krasilna in figuralna. Podobno kakor v stavbnem organizmu tektonsko ogrodje je v slikarskem organizmu to dekorirano ogrodje okvir, ki združuje celoto slik v trden, tektonsko smiselno zgrajen sostav. Da postane nositeljica figuralnih slik, se stena gotske stavbe enostavno deli v vodoravne, drug na drugem ležeče pasove; pa tudi navpično se deli po potrebi brez drugih ozirov na kako simetrijo ali kak ploskvi tuj videz. Ta enostavna delitev ploskev se dobro prilega skromnemu gradbenemu značaju strnjenih sten, ker jih jasno označuje v primeri s tvornimi gradbenimi členi kot postranske. Kolikor pa se nagib k razčlenitvi včasih pri delitvi sten uveljavi, posebno v prezbiteriju, se to javlja samo kot videz v steni spečih, mogočih delitev na stebriščno deljene, na konzolah počivajoče lope, ki služijo za prizorišča dogodkov ali za dolbinski okvir posameznih figur. Videz resničnosti se povzpne včasih izjemoma celó do poskusa, označiti v nosilnih konzolah perspektivo pogleda nanje od vhoda v prezbiterij. Značilne primere za te vrste prizorišča imamo n. pr. v prezbiteriju podružnice na Suhi pri Škofji Loki, v prezbiteriju Janeza Ljubljanskega na Visokem, v prezbiteriju Sv. Petra nad Želimljem in drugod. Primere enostavne delitve ploskve pa imamo n. pr. v prezbiteriju Sv. Duha v Slovenjgradcu ali v ladji

cerkve sv. Petra nad Begunjami. Za vtis teh majhnih, enotnih notranjščin je bistveno, da so vsestransko prenasičene z barvo, pokrite z njo od tal do vrha, podobno kakor bizantinske cerkve. Kako velika je vloga slikarstva v teh cerkvicah, se vidi tudi iz tega, da so skoraj redno slikali tudi zunanjščino glavne vhodne stene, in tudi sicer pogosto posamezne slike, pa tudi večje skupine posebno votivnih slik drugod po zunanjščini. Dober primer za to imamo pri Sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru, v Godeščah, na Vrbi, v Sopotnici, v Bodeščah itd.

Toda ne samo po bogastvu slik spominjajo naše manjše cerkvice na bizantinske cerkve, ampak posebno tudi po tem, da je njihov slikarski okras podrejen enotni zamisli, tako zvanemu kánonu, ki se opira na simbolični pomen delov stavbe, katere krasi, in na pomen cerkve kot duhovnega organizma. Ta duhovni sostav smo zadostno označili v razpravi o cerkvenem slikarstvu (Cerkv. slikarstvo, str. 74—82). Tu ga mislimo opisati podrobneje samo glede na dejstva, ki jih je uresničilo naše gotsko slikarstvo. Izmed velikih celot, ki so se pri nas ohranile, sta s te strani pomembna kot dva posebna primera slikarski okras cerkve na Muljavi, ki ga je izvršil leta 1456 slikar Janez Ljubljanski, in v osemdesetih in devetdesetih letih 14. stoletja po Janezu Akvili iz Radgone in drugih slikarjih izvršeni okras velike cerkve v Turnišču.

Kot dopolnilo za ugotovitev sistema nam pa služijo slikarije cerkve v Bodeščah, v Godeščah pri Škofji Loki, v Vitanju, na Visokem, pri Sv. Petru nad Želimljem, v Žirovnici, pri Sv. Janezu v Bohinju, v Gostečem in drugod.

K rednim slikam na zunanjščini cerkve spada posebno slika sv. Krištofa, ki je imela poseben pomen v pobožni domišljiji srednjega veka, ker je bila razširjena vera, da tisti dan ne umrje, kdor zjutraj zaupno pogleda v svetega Krištofa (prim. napis na baročni sliki sv. Krištofa na cerkvi na Žalah v Kamniku). Zato so tega svetnika slikali na zunanjščinah cerkvá v nadčloveški veličini, ki je zavzemala višino vse stene. Določenega mesta ta slika nima, prevladuje pa kako mesto na zunanjščini, ki je od več strani, posebno od strani vasi, lahko vidno. Sliko sv. Krištofa spremljajo kot okvir pogosto slike drugih svetnikov. Najstarejši v našem ohranjenem gradivu je sv. Krištof na južni zunanjščini župne cerkve v Vitanju iz prve polovice 14. stoletja, ki je po svojem slogu še čisto linearno dekorativen. Iz konca 14. stoletja in iz 15. stoletja jih imamo lepo vrsto. Med starejše spada strogo frontalni Krištof na zunanjščini cerkve Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru. Soroden mu je oni na severni zunanjščini prezbiterija v Bodeščah pri Bledu. Sledi mu Krištof na severni zunanjščini ladje cerkve v Gostečem in kmalu za njim oni Janeza Ljubljanskega iz leta 1443 na

severni zunanjščini cerkve na Visokem pod Kureščkom. Iz naslednjega leta je slika na južni zunanjščini cerkve v Troščinah; blizu ji je oni v Lesičnem; iz l. 1467 je oni po bakrorezu mojstra E. S. na južni zunanjščini cerkve na Mačah pri Predvoru (sl. 13), ki je eden največjih in najživahnejših. Več drugih, med njimi zanimivega sv. Krištofa na južni zunanjščini prezbiterija pri Sv. Filipu in Jakobu v Poljanski dolini, je naslikal slikar Jernej iz Loke v prvi polovici 16. stoletja, prav učinkovito pa zaključuje to vrsto renesansko oblečeni sv. Krištof na južni zunanjščini podružnice na Vrzdencu. Poleg teh dobro ohranjenih spomenikov imamo še veliko število bolj ali manj spoznavnih odlomkov, ki to vrsto zanimivo izpopolnjujejo.

Druge slike, ki jih tu pa tam vidimo na zunanjščinah gotskih cerkvá, so slučajnega, votivnega značaja in razen na fasadi niso nastajale po določenem načrtu. Dokazujejo nam predvsem, kako popularno je bilo v tej dobi slikarstvo pri nas: če je bila notranjščina že polna slik, so ljubitelji svojo dobrodelnost do cerkve skušali uveljaviti tudi na zunanjščini.

Stena glavnega vhoda pa spada že tako nekam k celoti slikarske zasnove v notranjščini in je kot uvod zanjo. Na to kaže posebno dejstvo, da najdemo sliko poslednje sodbe namesto na notranjščini vhodne stene pogosto na njeni zunanjščini.

Sl. 13. Mače nad Preddvorom, sv. Krištof iz leta 1467, slikan po grafičnem listu mojstra E. S. Pokriva steno v vsej višini.

Izreden primer se nam je ohranil na vhodni steni cerkve v Godeščah pri Škofji Loki. Po svojem sostavu je ta slika, kakor bomo videli, najbolj posebna med vsemi pri nas. Drugače so slike zunanjščine vhodne cerkvene stene kaj različno sestavljene iz posameznih svetniških figur in prizorov po istem neprisiljenem sostavu, kakor na stenah notranjščine, le da so pogosto zbrane v pravilen okvir okrog vhoda in nad njim. Odličen primer take fasadne slikarije imamo v našem gradivu v izborno ohranjenih slikah pod streho sedanje vhodne lope cerkve v Bodeščah z eno najlepših slik sv. Jurija v boju z zmajem, dalje na fasadi cerkve na Otoku pri Bledu, v Sopotnici ali pri Sv. Križu nad Selcami; važen primer imamo v Crngrobu, zanimivi so ostanki votivne slike Janeza Ljubljanskega iz leta 1443 na Visokem pod Kureščkom in drugod.

Poslednja sodba na zunanjščini ali notranjščini stene glavnega vhoda ima, kakor bomo še videli, globlji pomen v zvezi s simbolično pomembnostjo posameznih delov cerkve, ker opozarja na delitev zla od dobrega, ki se mora, kakor pred vstopom v nebesa, izvršiti tudi pred vstopom v hišo božjo na zemlji — v cerkev. Največji primer takih slik na notranjščini vhodne stene, ki jo vso pokriva, se nam je ohranil v freskah Janeza Ljubljanskega iz leta 1456 na Muljavi. Simboličen je v istem smislu zmage nad hudim boj sv. Jurija

z zmajem na fasadi cerkve v Bodeščah in v Sopotnici, ali slika tehtanja dobrega in slabega, sv. Mihael s tehtnico, na zunanjščini fasade pri Sv. Križu nad Selcami. V Crngrobu je prvotna fasada pokrita s ciklom slik Kristusovega trpljenja, na razširjeni fasadi pa imamo eno najpomembnejših slik spodbudne vsebine, Krista Trpina pred ozadjem, pokritim s slikami vsakdanjih opravkov človekovih. V zvezi s pomembnostjo razdelitve slik v gotskih cerkvah je zanimivo, da je vse te slike lahko najti prav tako tudi na zunanjščini ali notranjščini slavoloka, ki pomenja prehod v najodličnejši del cerkvenega prostora, kjer je opomin vernikom, naj bodo pravični in dobri, še bolj umesten.

Radi označbe slikarske razdelitve v notranjščini si pa oglejmo naši največji slikani gotski cerkvi, podružnico na Muljavi in staro župno cerkev v Turnišču.

Na Muljavi imamo primer ene največjih stavb zgoraj omenjenega, pri nas najbolj razširjenega tlorisa z enotno pravokotno ladjo in ožjim, s tremi stranicami osmerokotnika zaključenim prezbiterijem. Ladja je bila prvotno prekrita z ravnim, po kraškem načinu nekoliko v ostrešje dvignjenim, dekorativno poslikanim lesenim stropom, ki ga sedaj nadomešča baročni obok. Z njim so pokvarili tudi večino slik po stenah. Prezbiterij je obokan z rebrastim obokom

enostavne križaste oblike. Poslikana je bila vsa notranjščina in po ostankih je mogoče sestaviti vsebino vse te obsežne slikarije. Pritličje vseh sten je bilo poslikano z zastorom, nad katerim so zavzemale figuralne slike v ladji vso steno do stropa, in sicer v enotnem pasu, v prezbiteriju pa so bile te slike razvrščene v dveh pasovih, katerih spodnji, glavni, je segal skoraj do vrha oken, zgornji pa je polnil šilastoločne vrhove sten, segajoče v sosvodnice oboka. Vso vzhodno steno, ki je segala preko višine stranskih sten do povišanega temenskega dela stropa, je pokrivala velika kompozicija poslednje sodbe, ena največjih in najzanimivejših te vrste ne le v Sloveniji, ampak sploh daleč naokrog. Vso severno steno, ki je bila brez oken, je do zadnje četrtine pred prezbiterijem pokrivala velika slika pohoda sv. Treh kraljev in njih poklonitve Detetu, druga največja v našem gradivu. Južno steno pa so zavzemale v več slikah zgodbe svetega Pavla od njegovega spreobrnjenja po padcu s konja do pridige na Areopagu; ob teh slikah na vzhodu pa je bila ob oknu votivna slika stiškega opata Ulriha, ki je dal leta 1456 cerkev poslikati; predstavljen je klečé časteč Marijo, ki jo krona sv. Trojica. Verjetno je tudi, da je bila na uničenem levem kraju — vzporedno klečečemu opatu — tudi slika slikarja, Janeza Ljubljanskega. Zakaj ni bila na obeh straneh poslikana zadnja četrtina ob slavoloku, ali kaj je

bilo naslikano, če so slike popolnoma uničene, je prav tako nejasno, kakor je nejasna vsebina slik na slavoloku na strani ladje; edini ostanek teh slednjih slik je votivni napis pod streho. V slavoloku vidimo dvojno prepletajočo se trto, ki oklepa doprsne slike Jezusovega rodovnika. Ta predmet nam je znan tudi z nekoliko starejših slik v Žirovnici in je dobra priprava na osrednjo ikonografsko postavo v srednjeveškem prezbiteriju — Kristusa. V prezbiteriju je obok posvečen Odrešeniku, ki je naslikan na svodnem polju na sklepnem delu prezbiterija kot sodnik na mavrici, obdan od sonca in lune, okrog njega pa so razdeljeni po ostalih poljih svoda simboli evangelistov in angeli, ki molijo in ga hvalijo. Pod Odrešenikom je nad srednjim oknom doprsna slika Marije z Detetom kot druga najvažnejša postava tega ikonografskega sostava. V glavnem pasu na severni steni in ob oknih zaključnih stranic prezbiterija so razvrščeni v plitvih prostorninah stoječi apostoli, ki jim sledi na južni steni Marijino oznanjenje, vsa druga polja glavnega in gornjega pasú pa zavzemajo slike Jezusovega življenja in trpljenja (od rojstva — ta slika je uničena — in bega v Egipet — slika deloma ohranjena — preko Oljske gore in trpljenja do vstajenja od mrtvih) in izredne slike Marijine smrti. Na notranji strani slavoloka sta zgoraj Kajn in Abel, spodaj na južni strani pa sv. Marjeta. Splošna vsebina slikarskih okra-

sitev naših gotskih cerkvá je s tem primerom zadostno označena, izpopolnila nam jo bo pozneje še slika o ikonografski vsebini naših prezbiterijev.

V stari cerkvi v Turnišču se nam je ohranila iz prvotne romanske povečana in prezidana cerkev podobne prostorninske razdelitve kakor muljavska. Ladja je pravokotna, imela je nekdaj raven, lesen strop in je bila podobno kakor muljavska brez kora. Prezbiterij je podolgovato pravokoten in ima na vzhodni strani majhno polkrožno apsido; obokan je s križastimi rebrastimi oboki. Prvotno je predstavljal z ravnim stropom prekrito romansko kapelo s polkrožno, kupolasto obokano apsido. Z obsekanjem sten so dali zunanjščini te apside tristrano obliko, znotraj pa so polkupolo izsekali šilasto navzgor, tako da je nastal iz prvotne kapele, potem ko so jo obokali, nekak lažen gotski prezbiterij take oblike, ki je pri nas najbolj razširjena. Ostanke stenskih slik vidimo v ladji, na vzhodnih treh četrtinah severne stene in na vzhodni tretjini južne ladje, na vsem slavoloku in v vsem prezbiteriju. Pritličje pokriva kakor na Muljavi tudi tu (največkrat tudi drugod) zastor, ki pa je izdelan v prezbiteriju odličneje: v podobi preproge iz hermelinovih kožic. Smo namreč v izrazito plemiški cerkvi, o čemer pričajo tudi grbi na prednji strani slavoloka in velika votivna slika na severni steni prezbiterija! Prezbiterij je bil — že v romanski

obliki — slikan v prvi polovici 14. stoletja in te slike so deloma še ohranjene. Slikarija pa, ki nas tu zanima, je nastala v več presledkih v osem-

Sl. 14. Turnišče, ladja stare župne cerkve. Del fresk iz l. 1389.

desetih in v začetku devetdesetih let 14. stoletja. Starejši del te slikarije je na obokih in stenah prezbiterija (l. 1383), mlajši pa v ladji (l. 1389),

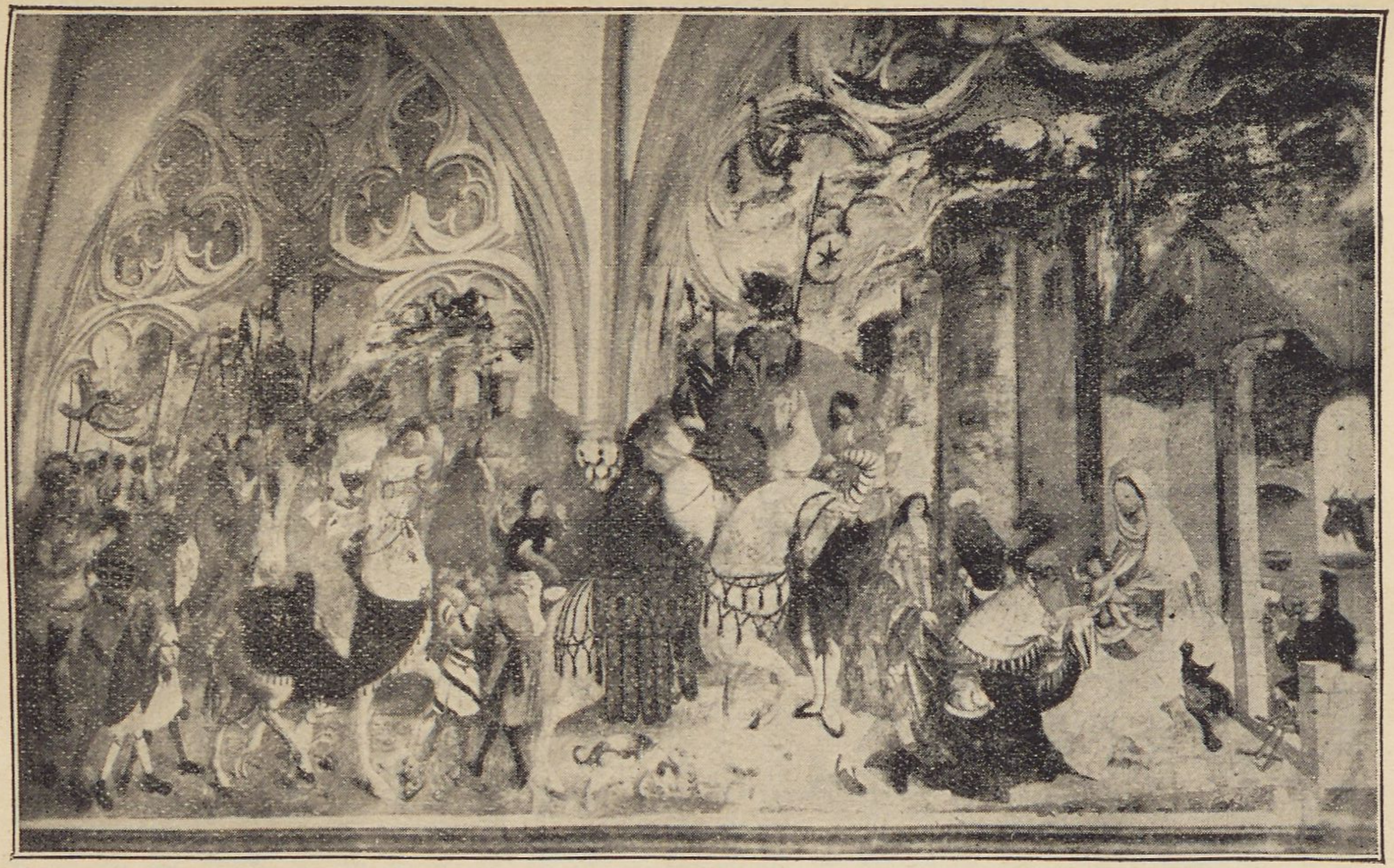
zadnje slike pa je izvršil v apsidi Janez Aquila iz Radgone l. 1393. Slike v ladji so izvršene v več vodoravnih pasovih, le na severni steni v sredi je bila posebna skupina, katere jedro je predstavljal — v srednjem vodoravnem pasu — tristrani baldahin s podobo sv. Ane Samotretje v sredi in dveh svetnic ob straneh (slika 14). Nad baldahinom, v tretjem pasu, je bil mavrični krog s Sodnikom, sedečim na mavrici, kot središčem svojevrstno sestavljene slike poslednje sodbe. Na levi od baldahina je ostanek votivne slike s pogrebom sv. Katarine. Vse ostale, po enakomernih pasovih po tej in južni steni razvrščene slike kakor tudi vrhnji pas slik na slavoloku predstavljajo z obilnimi napisi razložene zgodovinske dogodke, katerih jedro zavzema kronika življenja ogrskega kralja Ladislava. Med zgodovinskimi cikli gotske dobe zavzema to, tudi umetnostno izredno delo prav odličen položaj. Na severni strani slavoloka je spodaj naslikano kronanje Marije in zgodba sv. Nikolaja, na južni pa križanje svetega Petra. V prezbiteriju je pritlični pas pokrit s hermelinovo preprogo, samo zapadni del severne stene je pokrivala namesto preproge velika votivna slika neznane plemiške rodbine, klečeče pred Marijo z Detetom. Ta, žal, uničena, a v fotografiji ohranjena votivna slika spada med odlična dela te vrste. Drugi pas zavzemajo na severni steni stoječe podobe apostolov. Nad njimi

so bile v tretjem pasu slike iz Jezusovega življenja (rojstvo in poklonitev svetih Treh kraljev), v apsidi je bil Kristus v mavričnem krogu, ki ga obdajajo simboli evangelistov in ki ga nosijo angeli; na južni steni so se ohranili samo nerazločni ostanki; na obokih pa simboli evangelistov in angeli z besedili hvalnic v rokah.

Že primerjanje teh dveh naših največjih spomenikov gotskega slikarstva v Sloveniji nam kaže v razvrstitvi slik po prostoru nek red. Ta se javlja predvsem v tem, da se precej trdno loči vsebina tega, kar spada v prezbiterij, od onega, kar spada v ladjo. V tej so zgodovinski cikli, v prezbiteriju pa je okrog Kristusa osredotočen versko idejni krog. Kakor kaže slikarija v Turnišču, je zgodovinski krog lahko zelo širok, različen po patronu ali lastniku cerkve, njegova vsebina se tako rekoč od cerkve do cerkve menja, čeprav opažamo tudi tu, vsaj glede poslikanja severne in vzhodne stene, to je obeh največjih enotnih ploskev, ki sta slikarju na razpolago, nek red. Popolnoma v duhu stare ikonografske tradicije nastopa na vzhodni steni zunaj ali znotraj velikanska slika poslednje sodbe, enega izmed najpomembnejših dogodkov v perspektivi vernikovega življenja in enega izmed najbolj pretresujočih opominov za življenje po veri in s Cerkvijo. Severna stena pa, ki je brez oken, služi kar skoraj redno največji izmed kompozicij srednjeveške ikonografije, sliki sv. Treh

kraljev, ki podaja v značilnem enotnem okviru več časovno zaporednih dogodkov iste zgodbe, namreč zgodbe sv. Treh kraljev od njihovega slovesa od Heroda pri vratih Jeruzalema in potovanja v Betlehem do poklonitve Novorojencu (sl. 15). Kakor bomo videli, je tudi stena slavoloka, ki je vidna iz ladje — vsaj tam, kjer je bil slikan samo prezbiterij — prihranjena za slike, izbrane prav po njihovem posebnem pomenu v cerkvenem prostoru. Le pri slikah na južni steni vlada večja svoboda. Primeri čisto posebnega razvrščanja slik kakor v Turnišču so pa prav izredni.

Posebno stališče pa zavzema v našem gradivu slikani gotski prezbiterij. Mislimo, da smo upravičeni, da vidimo v njem vsaj do precejšnje mere posebnost naše umetnostne preteklosti. Prav bo mogoče tudi, če govorimo kar kratko o »kranjskem prezbiteriju«, ker vsa dosedanja opazovanja kažejo, da ta tip ni nikjer prišel tako do veljave in nikjer doživel tolikega razvoja svoje osnovne ikonografske misli kakor prav na Kranjskem, sosednjem Goriškem in deloma Koroškem. Nosivec te ikonografske oblike, ki je rasla skupno z arhitektonsko rastjo obokov prezbiterija, je prezbiterij že omenjenega, v Sloveniji najbolj razširjenega tipa, ki obstoji iz pravokotne, rebrasto obokane prostornine, zaokrožene na vzhodni strani s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika. Razvoj te oblike se dá pri nas zasledovati



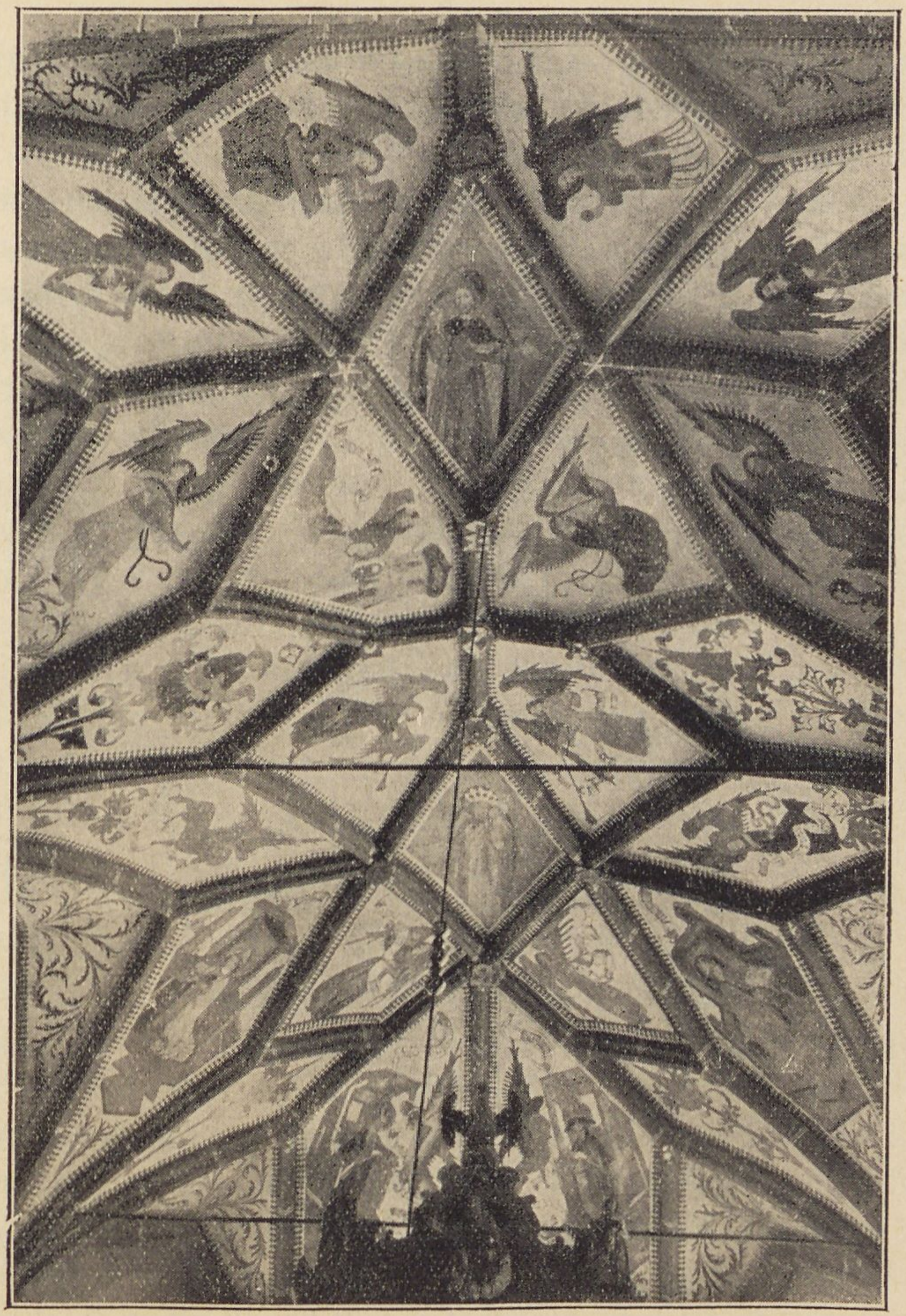
Slika 15. Sv. Primož nad Kamnikom. Slika sv. Treh kraljev na severni steni ladje. Primer kontinujočega, izrazito pripovednega načina v slikarstvu.

nazaj do prehodne dobe med romansko in gotsko arhitekturo, ko je iz kvadratičnega prezbiterija s polkrožno apsido nastala najpreprostejša in osnovna oblika te prostornine, s tem, da so apsido nadomestili z zaključkom iz osmerokotnika. Že v prehodni dobi se je v tej novi obliki pridružil križastemu rebrastemu oboku nad kvadratom (namesto prej z njim organsko sploh nezvezane polkupole) rebrasti obok tega tristranega zaključka kot njega organsko dopolnilo. Ta poprej po kvadratu in polkrožnem loku v svojih merah vezani prvi gotski prezbiterij se je začel sedaj večati najprej v višino, potem z dodajanjem ene ali več kvadratnih tlorisnih pol v dolžino, pozneje pa z nadomestitvijo kvadrata s počeznim pravokotnikom tudi v širino, s čimer je bil omogočen skoraj nevezan razvoj te po svoji obliki izredno lepe prostornine. Tudi poprej enostavne oblike križastih obokov so od začetka 15. stoletja dalje nadomeščale bogatejše oblike, ki so nastale predvsem tako, da so s pomnožitvijo reber križaste oboke spremenili v zvezdnate in — v razkrajajoči se pozni gotiki — naravnost v poljubne, ne glede na gradbeno logiko gotskega sostava.

Od romanskega slikanega prezbiterija je prevzel gotski svojo ikonografsko vsebino. Že tam le redko manjkajo v prezbiteriju slike apostolov, reden pa je v polkupoli apside v mavričnem krogu na mavrici sedeči Odrešenik, obdan od simbolov

evangelistov, tako zvana Slava Gospodova (Majestas Domini) ali Kralj slave (Rex gloriae). Ostanek te prvotne oblike se nam je ohranil v apsidi prezbiterija v Turnišču in v apsidi grajske kapele na Turjaku. Tudi zarodki ostalega ikonografskega sostava, kakor ga poznamo iz poznejših bogatih prezbiterijev, so bili dani že v romanski dobi. Obliko pa, ki je postala osnovno važna za naš prezbiterij, so dobili ti zarodki šele, ko so se združili s prezbiterijem, ki ima gotski tristrani zaključek. Ker so stene stranic zavzela okna, je moral Kristus namesto odstranjene polkupole iskati drug, temu arhitektonsko osrednjemu mestu ustrezajoč prostor. Tega pa je mogel dobiti samo na enem izmed polj oboka. Simboli evangelistov so se že prej združili v naravnost klasično obliko s križastim obokom in kjer ni bilo apside, ni bilo pravega mesta za Kristusa, ki je po svojem pomenu tudi za evangeliste osrednja figura. Tako vidimo, da je na koncu 14. stoletja slikar na svodu kvadratnega, križasto obokanega prezbiterija brez apside v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom naslikal samo Kristusovo glavo, in sicer na okrogli sklepnik svoda, da mu je rešil središče med evangelisti, ki so imeli že določena mesta na oboku. Šele ko je osnovni kvadrat dobil na vzhodu namesto apside tristrani dodatek, je tudi Kristus dobil ustrezno mesto. Najprej na ločno trikotnem vrhu zaključne stene ali v svodnem trikotu nad

vzhodno steno tristranega zaključka, torej naravnost nad nekdanjo apsido (n. pr. v delih Janeza Ljubljanskega na Muljavi, na Kamnem vrhu in na Visokem), nazadnje pa je zavzel v sestavno bogatejših poznogotskih prezbiterijih (Suha, Križna gora itd.) eno izmed temenskih svodnih polj. Simboli evangelistov, ki so nekdaj spremljali mavrični krog, so se sedaj od njega ločili in zavzeli najprej polja križastega svoda, pozneje svodna polja okrog Kristusa. Spremstvo Kristusovo se je tam, kjer je bilo več polj na razpolago, pomnožilo z angeli s tekstom kake hvalnice ali z orodji trpljenja, izjemoma — in to le v spomenikih, ležečih proti Italiji — so se evangelistom pridružili tudi cerkveni očetje (Sv. Miklavž nad Ihanom, Svino itd.), včasih pa tudi Marija in kaki drugi svetniki (Vovbre na Koroškem, sl. 16), ali preroki (Križna gora nad Staro Loko). Vendar se tipični kranjski prezbiterij v bistvu zadovoljuje s Kristusom v nebeški slavi ali Sodnikom poslednje sodbe, obdanim od simbolov evangelistov in angelov. Njegovo nekdanje mesto na vzhodni steni nad oknom pa sem in tja (Kamni vrh, Muljava) zavzame za Kristusom najvažnejša postava srednjeveške krščanske ikonografije, Marija z Jezusom. Tudi v tej potezi se srečuje zapadnokrščanska zasnova slikarskega okrasa prezbiterija z ono vzhodne krščanske cerkve, kjer Marija zavzema kupolo apside, Jezus pa kupolo glavnega



Slika 16. Vovbre (Hainburg) na Koroškem. Slikani obok prezbiterija iz 3. četrtstoletja 15. stoletja. Primer ikonografsko izredno bogato razvite slikarije oboka prezbiterija.

prostora. Ikonografska misel obeh se razvija torej iz istih osnov, le da so pogoji razvrstitve bistveno drugi.

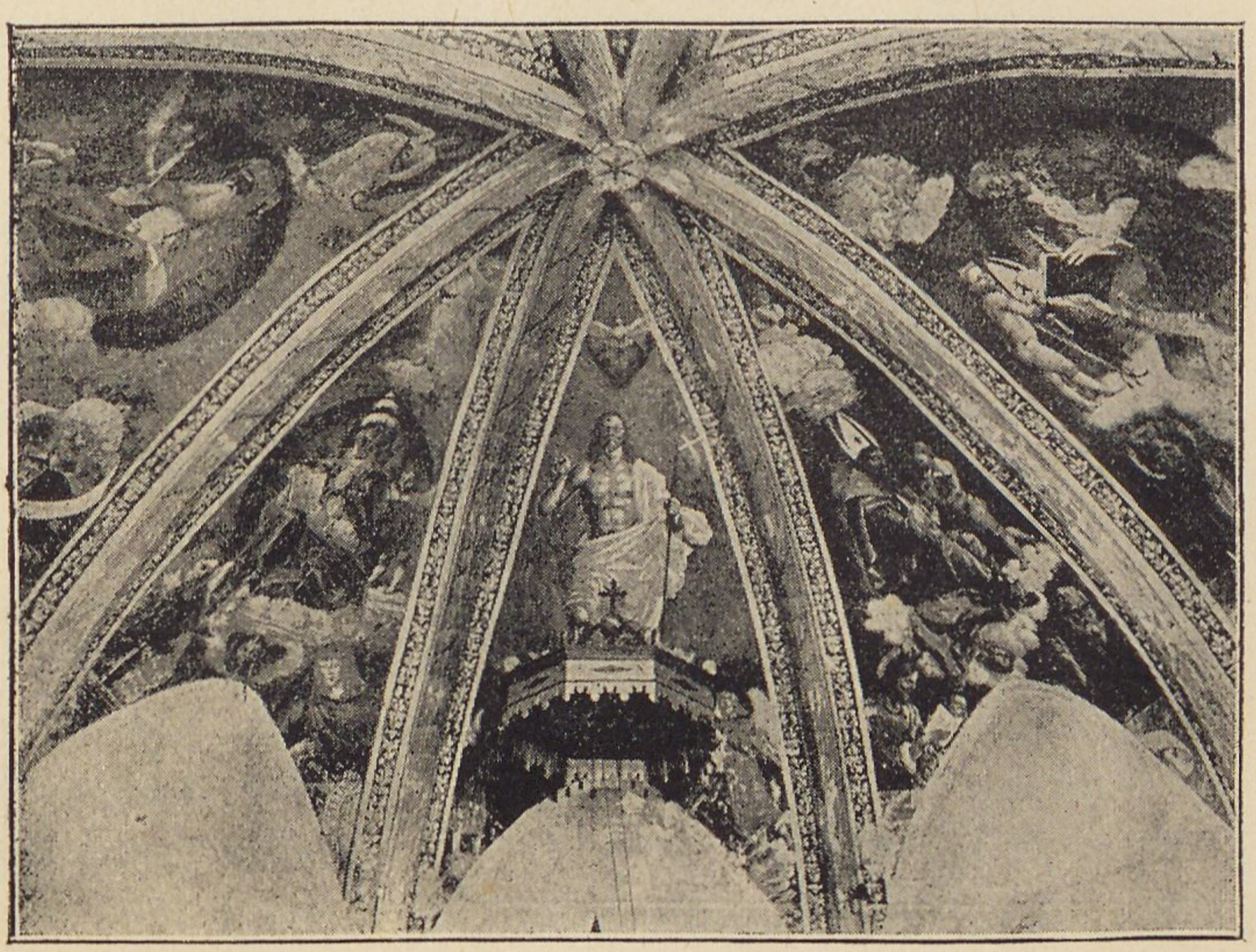
Med slikami na stenah zavzemajo najvažnejše mesto apostoli, in sicer pogosto v glavnem pasu zaključnih sten za oltarjem, torej tudi na mestu, kjer jih srečavamo (v sliki Evharistije) v apsidah bizantinskih cerkvá. Zanimivo je, da jih tudi pri nas srečavamo, označene kot zastopnike učeče Cerkve s Kristusom v sredi, v delih Jerneja iz Loke na pritličjih apsid, stoječe okrog oltarja (v Godeščah pri Škofji Loki, v Volarjih in v cerkvi sv. Daniela pri Volčah na Tolminskem). Samo enkrat (v Žirovnici) so naslikani namesto njih prizori iz njihove mučeniške smrti. Ostala mesta na stenah prezbiterija zavzemajo redno svetniki in svetnice, prizori iz legende cerkvenega patrona ali življenja Jezusovega ali Marijinega. Poseben pomen ima slavolok in tudi ikonografija mu posveča posebno pozornost. Na strani, obrnjeni k ladji, vidimo pogosto sliko Marijinega oznanjenja, razdeljeno na obe strani loka tako, da je nad vrhom loka Bog Oče, od katerega izhaja žarek k Mariji, po žarku pa plava kot simbol brezmadežnega spočetja k njej nago Detece s križem čez rame ali pa golobček, Sveti Duh (primerjaj slavolok v Žirovnici, pri Sv. Petru nad Želimljem, pri Sv. Katarini na Plešivici itd.). Tudi ta prizor nas spominja vzhodnokrščanskega ikonografskega

zasnutka, po katerem Marijino oznanjenje redno krasi prehod skozi ikonostas k oltarju — ima torej v položajni simboliki isti pomen. Ta prizor, ki je na enak način razdeljen na obe strani, je včasih tudi na notranji strani slavoloka (Kamni vrh). Sploh opažamo, da prizori, ki so navadno na slavoloku, pogosto menjajo svoja mesta in da v pomenu notranje in zunanje stene za srednjeveško ikonografijo očividno ni razlike. Tako menja svoje mesto tudi slika Kajna in Abela, ki darujeta, vsak na eni strani na vrhu loka, snop oziroma ovco Bogu, ki nad vrhom loka sedeč enega blagoslavlja, drugemu pa pošilja točo (Križna gora, Muljava, Jezersko, Sv. Janez v Bohinju i. dr.). Ta prizor je v zvezi s pomenom prezbiterija, to je mesta, določenega za daritev novega zakona, ki ima v daritvah starega zakona svoje podobe. Prav tako mora biti spredaj ali zadaj slika sv. Jurija v borbi z zmajem. Ta je vselej na steni nad lokom (Visoko, Martijanci). Njen simbolični pomen se nanaša na zmago nad grehom. Na notranji strani slavoloka najdemo tudi dvanajstletnega Jezusa v templju, ki nas zopet spominja na naloge učeče Cerkve (Sv. Peter nad Želimljem, Bodešče) ali pa na našo notranjo pripravo za življenje s Kristusom, na katero nas opozarjajo pametne in nespametne device, razvrščene po stopnicah po obeh straneh loka z ženinom na vrhu

(Murska Sobota, Sv. Miklavž nad Ihanom; na Suhi so pa ob oltarju v pritličnem pasu slikarije).

Kranjski prezbiterij je jedrišče gotskega slikarstva med Slovenci. Relativno popolnost, ki se izraža v njem, je doseglo gotsko slikarstvo v dveh ozirih, v krasilnem in ikonografskem. Koliko je pri tem sodelovala kulturna tradicija naše zemlje ali pa posebna lepotna nagnjenja našega naroda, mora ostati za sedaj še odprto vprašanje, čeprav upamo, da nam bo kulturna, posebej umetnostna geografija kedaj tudi tu dala točnejše vidike. Oprti na precejšnje osebno znanje o spomenikih gotske dobe, ne samo v vsej jugoslovanski Sloveniji, ampak tudi v sosednih alpskih deželah, Julijski Benečiji in na Tirolskem, lahko izjavimo, da je kranjski prezbiterij sicer proizvod na vsem tem ozemlju nastopajočih stremljenj in razpoloženj, da pa nikjer ni dosegel tiste zaokroženosti in jasnosti v zamisli in v brezhibni spojitvi s svojo arhitektonsko podlago kakor prav v kranjski in goriški Sloveniji, pri čemer pade težišče teh uspehov nedvomno v kranjsko Slovenijo, verjetno celó na Gorenjsko, ako ne posebej prav v ljubljansko kulturno žarišče, ki stopa v gotski dobi vedno jasneje v ospredje (slikar Janez Ljubljanski). Da gre sicer za splošno srednjeevropski pojav, nam priča ikonografsko prav tako zaokroženi prezbiterij s slikami Janeza Aquile iz Radgone v Martijancih v Prekmurju (1392), ki je zemljepisno od

zapadne slovenske skupine popolnoma odrezan; da pa gre na Kranjskem za izreden pojav osredotočenega umetnostnega hotenja, o tem zadosti govori dejstvo, da med štajerskimi spomeniki ni niti enega, ki bi kazal tako zaokroženost po miselni

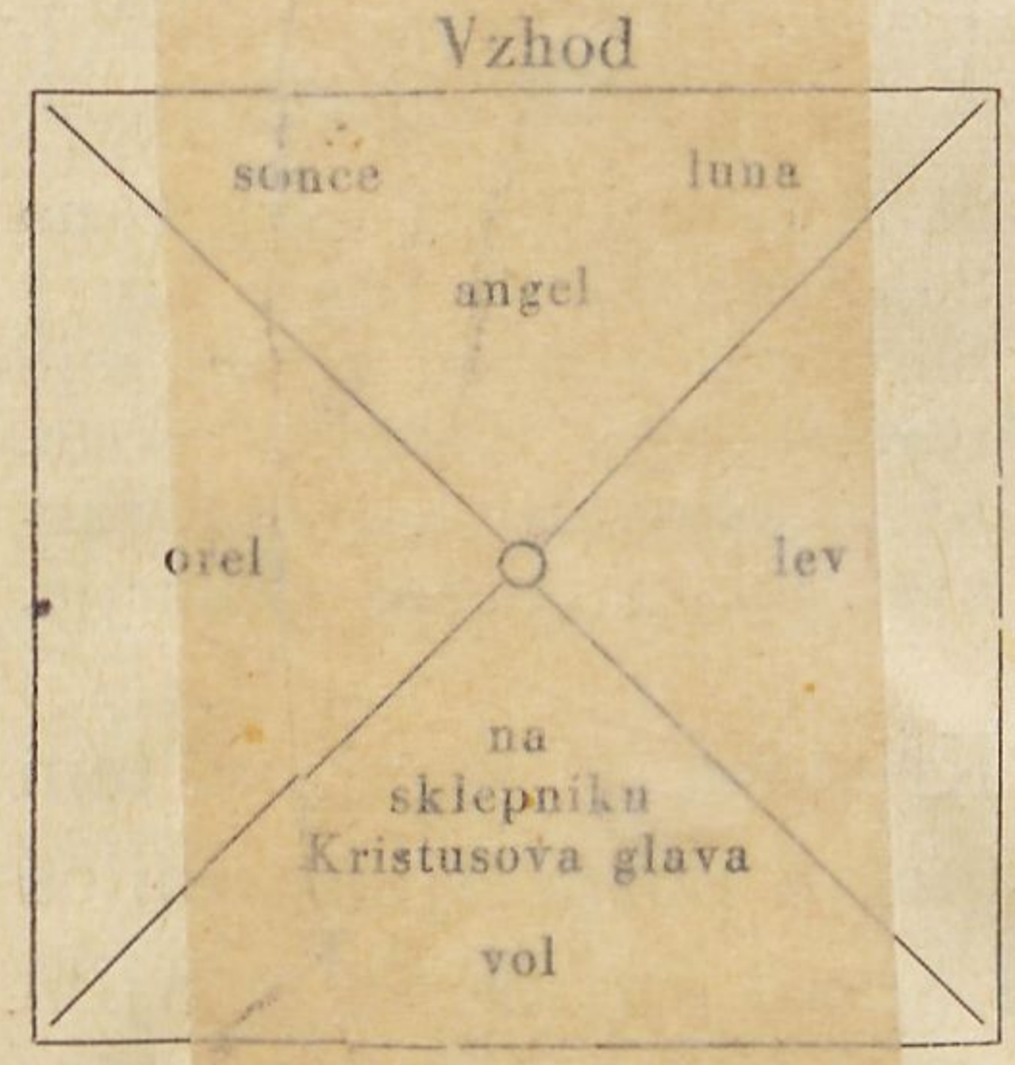


Slika 17. Vacile v Furlaniji, slikani obok prezbiterija iz začetka 16. stoletja.

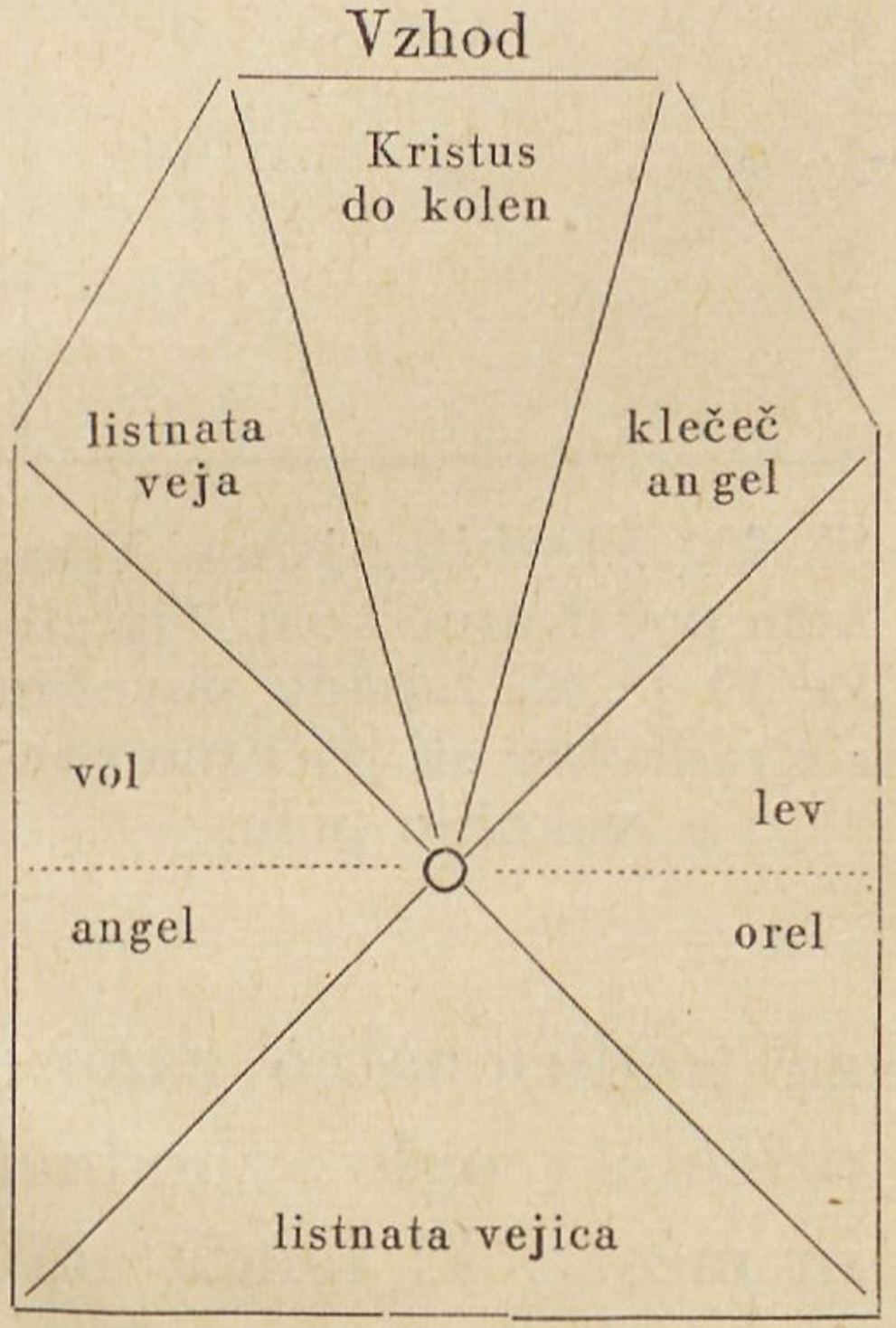
in tako neoporečnost po dekorativni strani. Na Koroškem imamo samo en kranjskim zares enakovreden, pa v celoti vendar ne tako jasen spomenik: v prezbiteriju župne cerkve v Vovbrah; njegova kulturno geografska osamljenost je očividna. Na

Tirolskem, kljub mnogim podobnim in sorodnim spomenikom, ni niti enega, ki bi bil dosegel širokopoteznost in formalno enotnost kranjskih. Imamo jih pač na Goriškem, ki je živela, kakor mnoga znamenja kažejo, z Gorenjsko intenzivno kulturno sožitje. Kranjskemu sorodno barvno in okrog enotne misli osredotočeno ikonografsko bogastvo, le prikrojeno na nekoliko drugačno arhitekturno podlago, pa odkrijemo v raznih cerkvah Goriški sosedne severne Italije, kjer ostane ta tip živ tja v renesanso (prezbiteriji v Vacile, slika 17, Valeriano, Baseglia in pod.). Marsikaj torej nedvomno druži naš pestri in ikonografsko globoko zamišljeni slikani prezbiterij z italijansko ljubeznijo za bogato, neprekinjeno nasičenje svete prostornine s freskami, nismo pa doslej še odkrili tiste točke, o kateri bi mogli reči, da je postala neposredno izhodišče za naš domači razcvet. Nasprotno pa imamo v domačem gradivu vse momente, iz katerih je razvidna zemljepisno zaokrožena rast tako ikonografske kakor dekorativne ideje v ozki vezanosti na razvoj svoje arhitektonske podlage. Rast arhitektonske podlage za slikani kranjski prezbiterij je jasno razvidna iz primerjanja štirih osnovnih oblik, ki se razvijejo druga iz druge v približno dveh stoletjih (prim. risbe sl. 19, 20, 21). Ikonografsko izhodišče sistema kranjskega prezbiterija pa predstavlja splošno zapadnoevropska, kolikor ne splošno krščan-

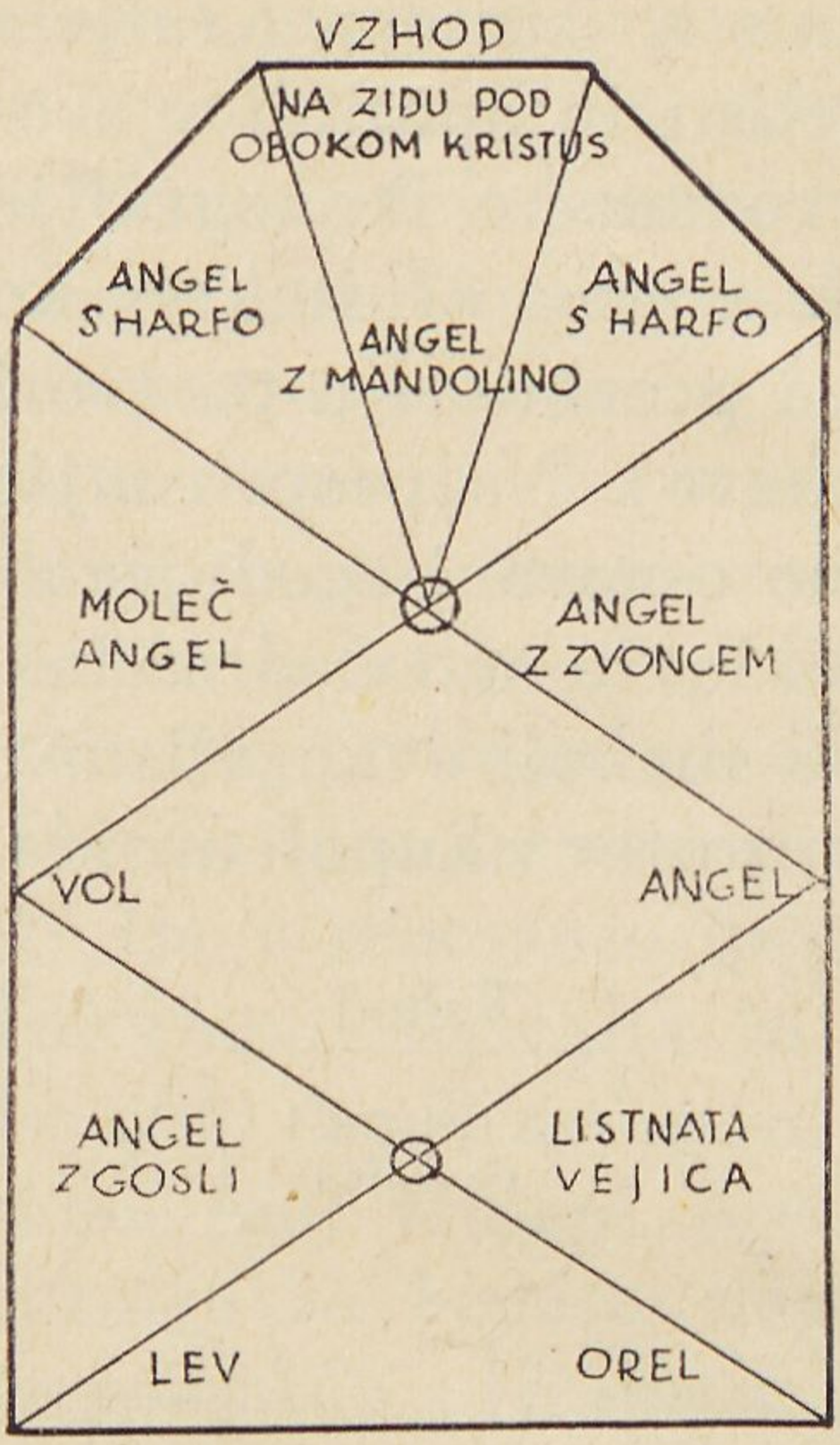
ska ideja slikanega svetišča s Kristusom, Kraljem slave ali Sodnikom, evangelisti in apostoli v svojem jedru. Spojitev te iz romanske ikonografije prevzete ikonografske ideje z novo arhitektonsko obliko, preprostega gotskega prezbiterija pa tvori izhodišče za naš domači razvoj. Najpreprostejšo obliko nam nudi kvadratično osnovani zgodnjegotski prezbiterij cerkve sv. Miklavža nad Čadramom, kjer so svodna polja zavzeli simboli evangelistov; za Kristusa, ki je prej imel prostor v kupoli apside, pa je zmanjkalo mesta, zato ga nadomešča njegova glava, naslikana na sklepnik (sl. 18). Da gre



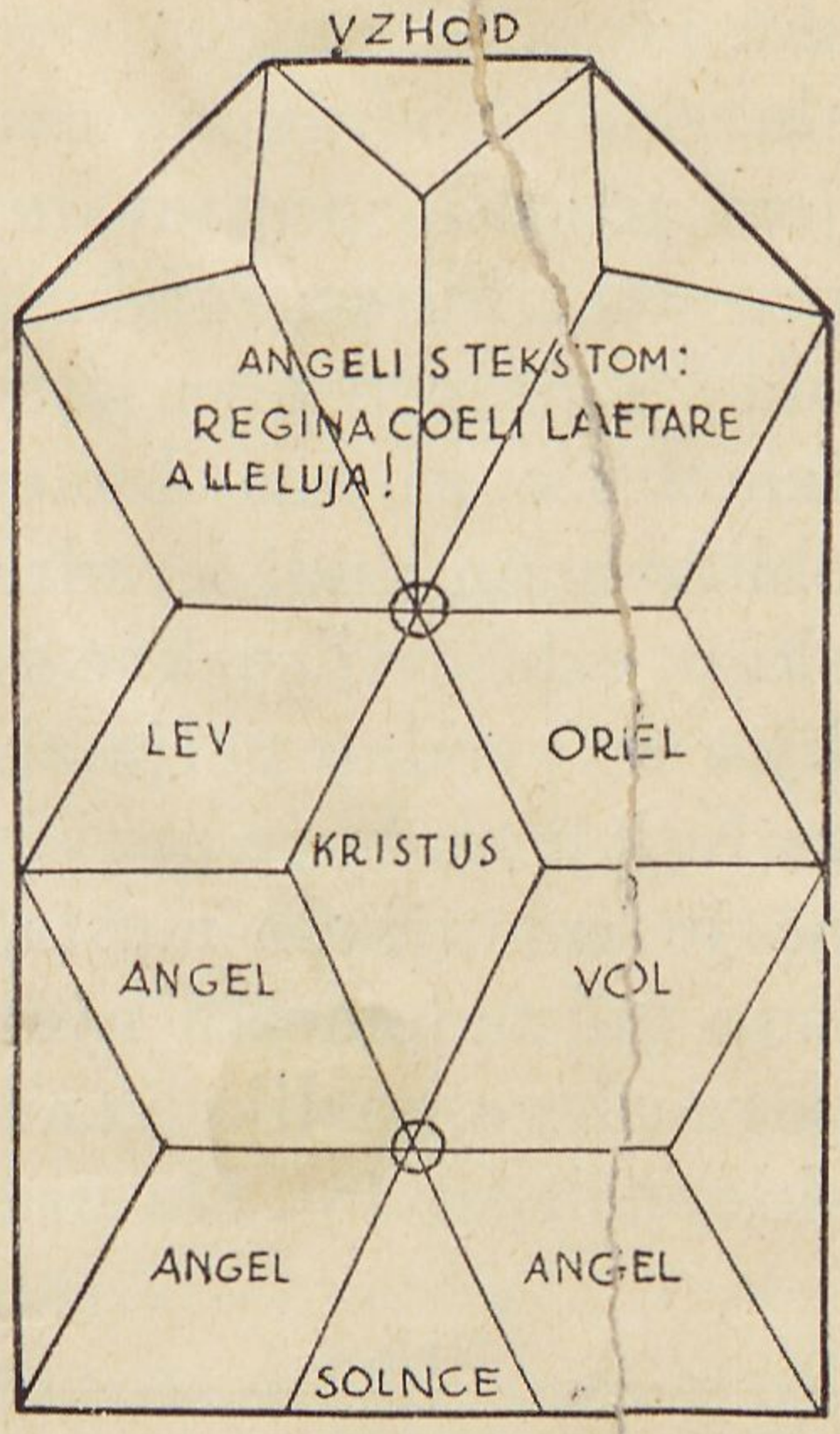
Sl. 18. Prezbiterij cerkve sv. Miklavža nad Čadramom: križast obok z rebri na kvadratni podlagi. Zgodnjegotski brez apsidalnega zaključka.



Sl. 19. Prezbiterij cerkve na Kamnem vrhu. Kvadrat (tip slike 18) na vzhodu razširjen z apsidalnim zaključkom iz treh stranic osmerokota.



Sl. 20. Prezbiterij na Visokem pod Kureščkom. Tip slike 19 je na zapadu povečan s kvadratno ali počezno pravokotno polo.



Sl. 21. Prezbiterij cerkve na Suhi pri Škofji Loki. Tip v Sloveniji v pozni gotiki zelo razširjenega zvezdn. svoda, ki je omogočil največji razcvet gotske obočne slikarije.

za tradicionalno zamisel Kristusa v slavi, o tem pričata v ogle vzhodnega polja postavljena sonce in mesec, ki imata smisel samo združena z njim (prim. Kristusa na Muljavi), s simboloma sv. Matevža v tem polju pa nimata prav nobene zveze. Kakor hitro se je ta prezbiterij v sledeči obliki povečal s tremi stranicami osmerokota na vzhodu,

je bilo vprašanje razmestitve vseh delov ikonografskega koncepta zadovoljivo rešeno. Kristus je zavzel svoje mesto v vzhodni svodni kapi, torej tako rekoč svoje tradicionalno mesto nad nekdanjo apsido (na primer prezbiterij na Kamnem vrhu). Povečano število polj omogoča, da se Kristusu z evangelisti doda še kak angel. Ta program se lahko še bolj razširi, ako se tej obliki svoda doda na zapadu še en ali celó več križastih obokov. Pogosto pa Kristus obdrži svoj položaj prav na mestu nekdanje apside (Visoko pod Kureščkom) in ves svod je na razpolago njegovemu spremstvu. Zbor angelov se s pomnožitvijo svodnih polj veča in dobi svojo vsebino s tem, da dajo angelom v roke orodja trpljenja, s katerimi ga spremljajo k poslednji sodbi, ali tekst kake hvalnice. Pri zadnjem razvoju tektonsko še jasnega in smiselnega gotskega prezbiterija v obliki zvezdnatega oboka, kakor ga zastopa n. pr. obok prezbiterija na Suhi pri Škofji Loki in mnogi drugi, nastane vrh svodnega temena osrednje polje rombične oblike. To polje oklepajo ostala polja kakor kak venec. Nekam naravno je, da se je v tej zadnji obliki Kristusova podoba preselila v to srednje polje, štiri polja ob njem pa so zavzeli evangelisti; ostale kape, posebno zadnje, podobno pahljači razpete nad oltarjem, pa angeli. V tej obliki, ki jo pri nas klasično zastopata prezbiterija na Suhi in na Križni gori, je višek razvoja

kranjskega prezbiterija in njegovega okrasa. Dobro ohranjeni prezbiterij na Suhi je v vsakem oziru eden največjih dokumentov naše podeželske gotske umetnosti. Ta čista oblika, ki z občudovanja vredno jasnostjo oblikuje osnovno ikonografsko idejo, se v gradivu proti severni Italiji ali v gradivu, ki je ikonografsko odvisno od tega, razširi tudi na podobe štirih latinskih cerkvenih očetov. Pogosto stavijo po enega evangelista in po enega cerkvenega očeta v isto polje (Sv. Miklavž nad Ihanom), pa tudi posamezno (Vovbre na Koroškem, sl. 16). Ikonografski jasnosti in popolnosti se v teh prezbiterijih pridružuje krasilna pretehtanost in samozavestna jasnost. Prezbiterij na Suhi in mnogi drugi so zgovoren dokaz, kako popolno loči gotski dekorativni slikar tvorne člene arhitekture od trpnih, samo mrežo zaklepajočih polnil. Figure in ornamenti so brezhibno vstavljeni v svoja, ne vselej prav primerna polja. Celota v prezbiterijih zvezdnate oblike pa je sestavljena tako popolno in je po svoji barvni razdelitvi tako preračunjena, da se gledavcu na prvi pogled zazdi, da se je nad prostorom razpel pisan pavji rep, v katerem šele polagoma spozna posamezne elemente figuralne in idejne kompozicije. Svodi prezbiterijev pri Sv. Janezu v Bohinju, na Visokem, na Kamnem vrhu, na Muljavi, pri Sv. Miklavžu nad Ihanom, v Prilesju pri Plavi, na Suhi, na Križni gori, na Jamniku in dr. slabše ohranjeni

so neprecenljiv zaklad naše umetnostne preteklosti. Pa tudi celote, med katerimi so najučinkovitejše prezbiteriji Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, na Visokem, na Kamnem vrhu, v Žirovnici, na Suhi in drugod, so po dekorativni strani tako popolne, tako nasičene z barvami in tako prežete s kolektivnim duhom, ki je skozi stoletja ta dela pripravljal, da jih moramo vedno znova občudovati.

Z označbo kranjskega prezbiterija smo se dotaknili že tudi važne strani našega gotskega slikarstva, njegove ikonografske zaokroženosti in pomembnosti. Prezbiterij živi ikonografsko tako izrazito iz enotne misli o Kristusu, Kralju slave in Sodniku, od katerega zavisi zadnja ocena o dobrem in hudem v našem življenju, in iz misli na učeče poslanstvo Cerkve in na simboliko te službe, da je odveč vsako nadaljnje dokazovanje o tem. Pa tudi glede ostalega programa gotskih slikanih cerkvá smo zgoraj ugotovili, da črpa iz enotne zakladnice in svoje naloge izbira predvsem glede na simbolični pomen posameznih delov cerkve. Pri slikanem prezbiteriju posebej pa smo ugotovili, da je krog tega izbora ozko omejen in da opravičeno govorimo kar o stalnem programu, kánonu, po katerem so slikali prezbiterije.

Toda to slikarstvo ni pomembno samo radi tega strogega ikonografskega okvira, ampak tudi radi posameznega ikonografskega gradiva, ki nam ga nudi. Gre tu predvsem za nekatere večkrat se

ponavljajoče ikonografske naloge, v katerih obliki ali razvoju se zrcali srednjeveška verska miselnost. Že pri ikonografski zasnovi celote smo opozarjali na skupnosti, ki vežejo naše slikarstvo z zapadnim evropskim in celó še dalje z bizantinskim. Bizantinska ikonografija je namreč v romanski dobi bistveno sodelovala pri postanku končnih oblik srednjeveške ikonografije zapadne Evrope. Njen značaj je bil spočetka predvsem mistično spodbuden. Možnost razvoja v novo, posebno zapadnoevropsko smer pa jim je pokazala šele gotika, ki je uveljavila vlogo človeškega čuvstva in žive narave v umetnosti. Odmeve tega razvoja vidimo tudi v spomenikih domačega gotskega slikarstva.

Poúčen je v tem pogledu razvoj slike Jezusovega rojstva. Najstarejši primer se nam je ohranil v slikah v ladji cerkve na Vrzdencu pri Horjulu iz začetka 14. stoletja. Mistična vsebina Rojstva je tu prav nazorno označena s tem, da leži Dete, povito v plenice, v jaslih, ki imajo podobo keliha, prekritega s pateno. S tem je Novorojenec simbolično označen kot bodoča žrtev, ki bo odvzela grehe sveta, in kot tista mistična žrtev, katere daritev se bo v spomin na ta veliki dogodek neprestano ponavljala v krščanskih cerkvah. Marija leži ob jaslih in zamišljeno zre predse, kakor da v duhu doživlja to, za mater bolestno bodočnost svojega Sina. Za zgodovinski položaj

naše slike v razvoju ikonografske oblike tega dogodka pa je zanimivo, da je Marija dvignila svojo roko in jo stegnila proti Novorojencu, kakor bi ga hotela pobožati. V strogi, neživljenjski, iz bizantinske ikonografije izposojeni obliki, v kateri je ta dogodek zasnovan, se je s to kretnjo zbudilo čuvstvo matere, o katerem romanska umetnost še ni nič vedela. Že v spomeniku, po starosti sledečem, v Rojstvu v apsidi stare župne cerkve v Turnišču, kjer Marija še vedno po starem leži, je vzela Dete na roke in se ukvarja z njim; postala je torej že naravnost človeška mati. Odslej gre razvoj v tej smeri dalje, le da se proti preveč človeškemu pojmovanju in predstavljanju tega dogodka dvigne odpor, ki se v umetnosti javlja v tem, da začno zgodovinski dogodek Rojstva predstavljati v idealizirani obliki tako, da Marija kleči pred novorojencem in mu izkazuje čast (primerjaj Rojstvo pri Sv. Primožu).

Kulturnozgodovinsko zanimivi so spomeniki slike sv. Treh kraljev. Najstarejša slika te vrste v ladji cerkve na Vrzdencu iz začetka 14. stoletja (sl. 22) predstavlja ta dogodek še čisto odmaknjeno od resničnosti. Tri osebe, ki so s krono nami označene kot kralji in nosijo darila, so shematično razvrščene v hojo, prva se že sklanja pred sedečo Marijo z Detetom, druga se obrača nazaj k tretji in kaže zvezdo, tretja pa, kot da pravkar nastopa pot. Nobene označbe kakega

kraja, v katerem se ta dogodek vrši, ne vidimo, a vendar je v tej shematični sliki vse, kar se je pozneje pod vplivom stremljenja, da se ta dogodek povestno čimbolj bogato oriše, tako bohotno razvilo: tretji kralj je mišljen po svojem slovesu s Herodom pred vrati Jeruzalema, drugi sredi pota, sledeč zvezdi, ki jih vodi, prvi pa je že dospel v Betlehem in se pravkar poklanja. Vsi sledeči spomeniki v našem stenskem slikarstvu, razen slike v prezbiteriju v Turnišču, nam predstavljajo kralje kot konjenike na potu v Betlehem, od začetka še same ali z malenkostnim spremstvom. Najstarejši sliki te vrste imamo v okrogli romanski cerkvi na Selu v Prekmurju iz srede 14. stoletja in pri Sv. Miklavžu nad Čadramom iz konca 14. stoletja. V prvi prostor še ni prav nič označen, kralji imajo skromno spremstvo, dogodek pa se vrsti po isti vrsti kakor na Vrzdencu. Dva kralja sta še na konjih, zadnji se verjetno poslavlja od Heroda, drugi kaže zvezdo, prvi pa je že stopil s konja in pokleknil pred Detetom, da ga počasti in mu izroči svoj dar. V drugem primeru je Marija označena tudi sama s krono kot kraljica, krajina pa, po kateri jezdijo kralji, je, čeprav čisto neresnično, vendarle označena s stiliziranimi rastlinami, ki pokrivajo ozadje kakor okras na kaki preprogi. V 15. in 16. stoletju sledi tem zgodnjim spomenikom cela vrsta drugih slik istega tipa, ki pa postajajo vedno bogatejše,

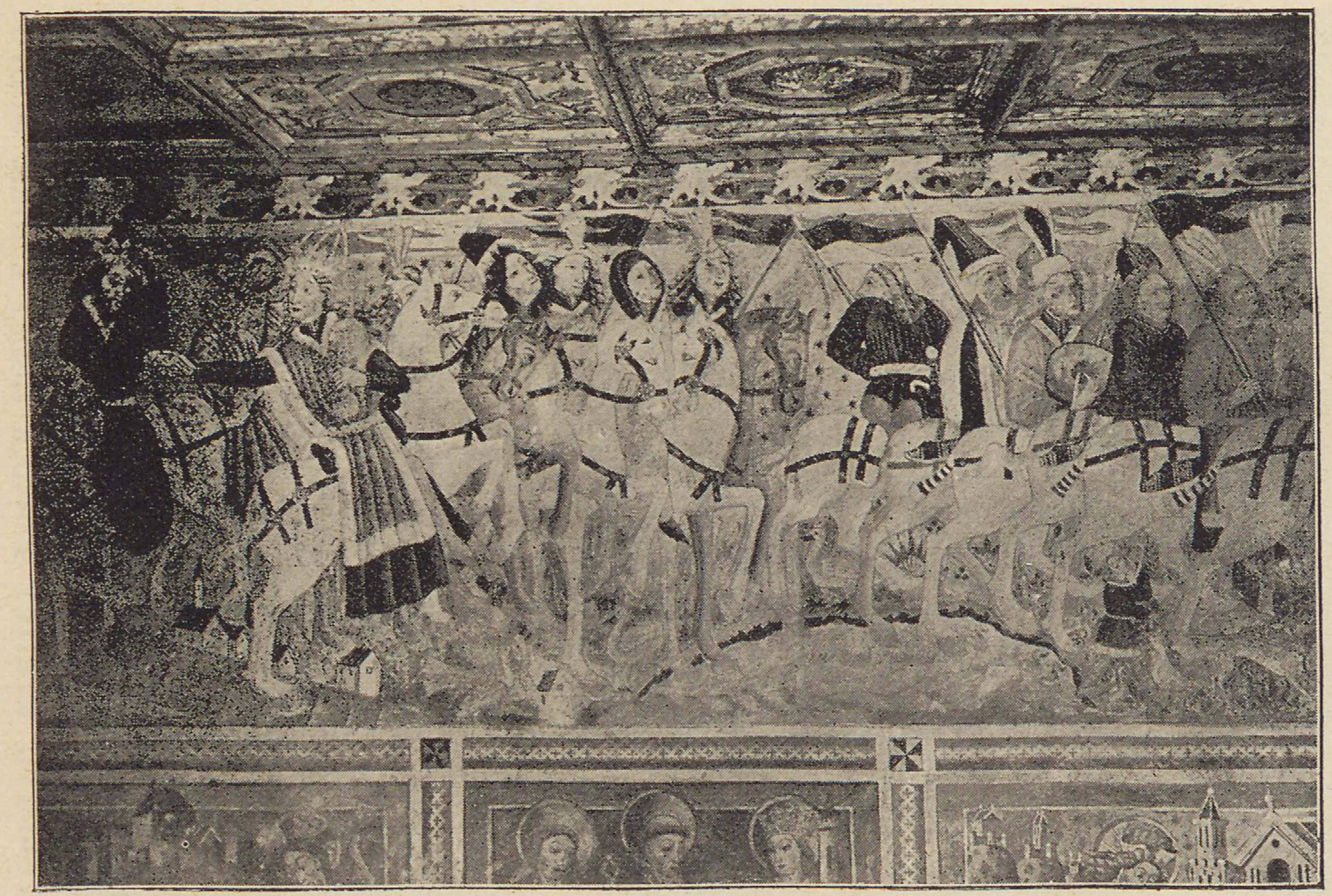
tako po sliki pokrajine, skozi katero gre sprevod, kakor po množini in lepoti spremstva in oblek ter po vedno novih podrobnostih, ki naj pripovedujejo o tem dolgem potu. Med prve spomenike tega bogatega načina, ki spominja na mnoge še bolj razkošne slike iz srede in druge polovice 15. stol. v Italiji, spada kot ena največjih takih slik pri nas

Sl. 22. Vrzdenec, sv. Trije kralji, iz začetka 14. stoletja. Najstarejša doslej znana slika tega predmeta v Sloveniji.

slika Janeza Ljubljanskega iz l. 1456 na severni steni podružnice na Muljavi. Po višini pokriva vso steno razen pritličja, po dolžini pa tri četrtine. Na levi so naslikana vrata Jeruzalema, v katerih stoji Herod in se poslavlja od tretjega kralja, ki je s svojim spremstvom že na konju in odhaja za drugimi; drugi kralj s spremstvom potuje skozi hribovito pokrajino z gradovi in gozdovi, prvi pa že kleči ob svojem konju pred Marijo

z Detetom. Sprevod spremljajo psi, ki kažejo, da so si kralji z lovom preskrbovali živež po potu; v sprevodu so tudi razne druge postave, med katerimi se med prvimi pojavi zamorec, ki pije iz buče in ostane odslej reden spremljevavec kraljev (n. pr. na uničeni sliki v Žužemberku iz konca 14. stoletja, pri Sv. Miklavžu nad Čadramom itd.), le da bučo včasih nadomesti sodček (Vrzdenec iz prve polovice 15. stoletja) ali čutara (Sv. Lovrenc nad Škofjo Loko iz začetka 15. stoletja).

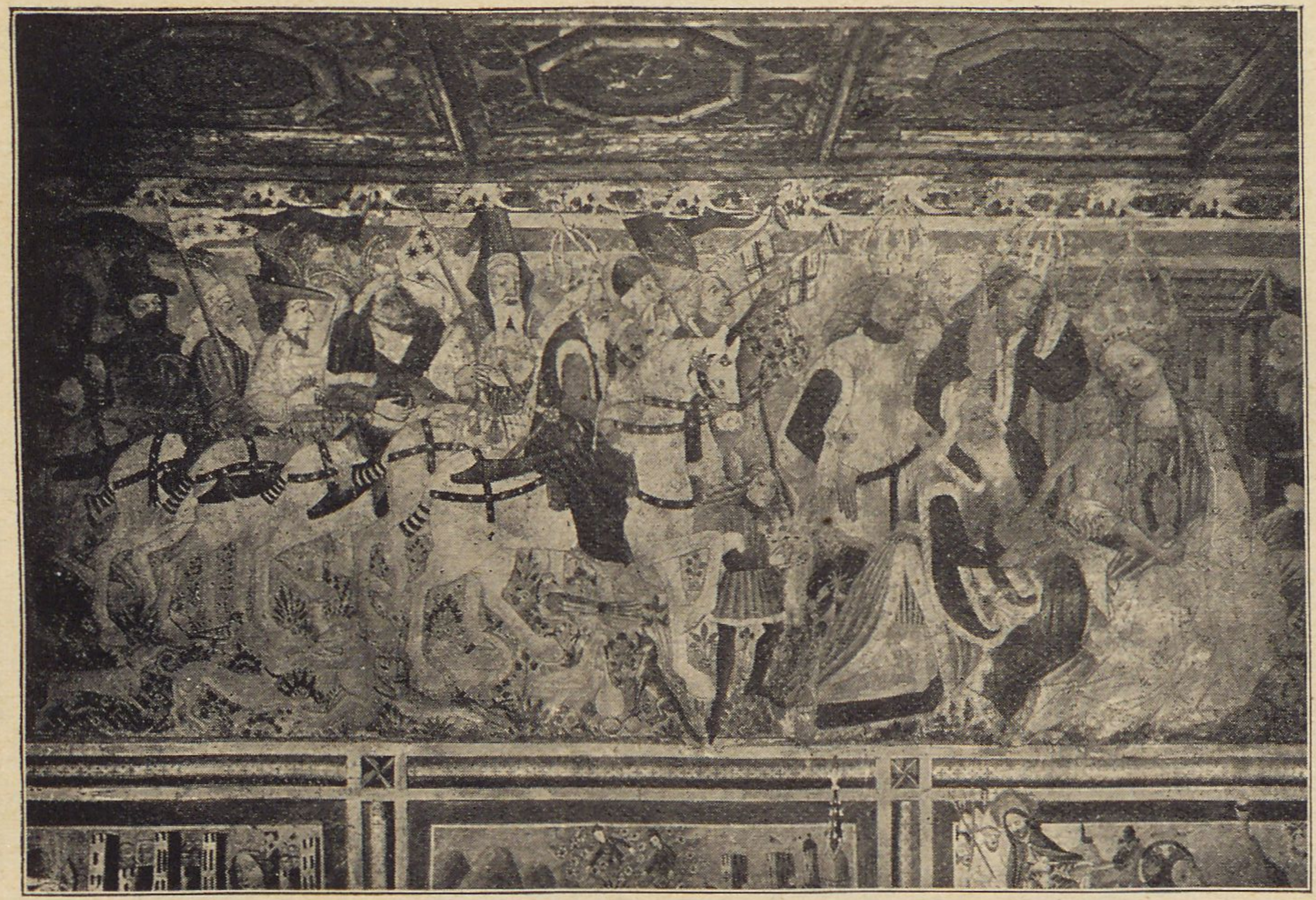
Sčasoma se veča tudi pokrajina, gradovi postajajo vedno bogatejši in obsežnejši, med griči se raztezajo doline, iz katerih se pridružuje kraljem vedno več spremstva na konjih z zastavami; sliko jeruzalemskih vrat nadomesti pogled na del mesta in njegovo obrambno življenje (posebno bogato pri Sv. Primožu iz okrog 1520), tudi hlevec, kjer Marija sprejema goste, postaja vedno večji (posebno pri Sv. Primožu), Mariji se pridruži Jožef, ki opravlja v hlevcu kako gospodinjsko delo (pri Sv. Primožu pripravlja ogenj, v Vuzenici skubi gos, drugod pripravlja jed itd.), v pokrajini pod konji in med njihovimi nogami je število lovskih psov vedno večje, pridružujejo se jim lovci s sulicami in loki, vrše se lovi na živali po gozdovih in podobno. Odlične primere slik te vrste imamo v grajski kapeli na Turjaku iz srede 15. stoletja, v župni cerkvi v Vitanju iz 15. stoletja, v cerkvi na Krtini iz srede 15. stoletja, na



Slika 22a. Cerkev sv. Marije na Škrilju pri Bermu v Istri. Levi del slike sv. Treh kraljev v ladji. Dober primer bogato zasnovanega poučnega cikla iz okr. 1474. (Slikar Vincencij iz Kastva.) Opazuj bogastvo motivov v pokrajini pod nogami konj.

Mačah iz l. 1467, pri Gospe Sveti na Koroškem iz srede 15. stoletja, v Bermu v Istri v cerkvi svete Marije na Škrilju (Vincencij iz Kastva, 1474, sl. 22 a in 22 b), v cerkvi Marija Gradec pri Laškem (1526) in kot največjo in po posameznostih najbogatejšo med vsemi sliko pri Sv. Primožu nad Kamnikom iz okrog 1520 (sl. 15). Spremljevavci in kralji nosijo vedno bogatejša oblačila in vedno bogatejše darove, ki predstavljajo posnetke odličnih gotskih posod in šatulj. Spremljevavci nosijo zastave s fantastičnimi grbi, ki jih je kraljem za stalno predpisala srednjeveška heraldika (dober primer v odlomku iz Vrzdenca iz prve polovice 15. stoletja). Razen lovskih prizorov, ki so, kakor obleke in tipi kraljev in spremstva, tudi kulturno-zgodovinsko važni, nastopajo s slikami lova še drugi prizori.

Tako vidimo na sliki v Bermu upodobljene zgodbe, predstavljajoče živalske basni o lisici in žerjavu, o lisici in petelinu, o medvedu itd. Razen tega vidimo ribnike s perutnino itd. V sliki na Mačah vidimo poleg lovcev tudi ženo v kmečki noši z italijansko pečo, nosečo škaf vode na glavi. Postranskih žanrskih prizorov bogata je posebno slika pri Sv. Primožu, kjer je slikar podal življenje pred jeruzalemskimi vrati in na ozidju, v mestu pa je upodobil smrt nedolžnih otrok; v spremstvu kraljev koraka debel kuhar, dobro založen s košaro jajec; namesto zamorca, ki pije



Slika 22b. Cerkev sv. Marije na Škrilju pri Bermu v Istri. Desni del slike sv. Treh kraljev v ladji. Opazuj množico pripovednih podrobnosti pri opremi in v pokrajini pod nogami konj. N. pr. v sredi spodaj zgodba o žerjavu in lisici.

iz buče, imamo prizor, kako dvorni norec napaja dvornega piskača, itd.

Važna v našem ikonografskem gradivu je dalje slika poslednje sodbe, ki spada kakor sv. Trije kralji v stalni program srednjeveškega cerkvenega slikarstva. Najstarejši primer je razmeroma skromen in se nam je ohranil v podružnici Sv. Ožbalda na Jezerskem v ladji na južni steni. Predstavlja nam Sodnika v mavričnem krogu, sedečega na mavrici, na obeh njegovih straneh pa so skupine nerazločnih oseb v molitvi, o katerih se tod zdi, da niso apostoli, kakor so po navadi drugod. Spodnji del te slike je uničen, vendar pa se iz nezadostnega prostora zdi, da je slika vsebovala samo vstajenje mrtvih, ne pa tudi pekla in nebes. Vse ostale slike tega predmeta v Sloveniji razen dveh pa pripadajo splošnemu srednjeveškemu tipu, ki ga je zapadnoevropska ikonografija prevzela od bizantinske umetnosti in ki na tej podoben shematičen način predstavlja ta prizor od 11. do 16. stoletja, ko je Michelangelo s porabo iste tradicionalne ideje uresničil nov način, ki je starega nadomestil. Le v ljudski umetnosti se je ta srednjeveški način ohranil skoraj do naših dni. Po tem načinu predstavljajo poslednjo sodbo v navpični kompoziciji, ki razpada od zgoraj navzdol na tri pasove. V gornjem pasu je v sredi v mavričnem krogu na mavrici sedeči Sodnik, obdan od angelov z orodji trpljenja

in od sedečih, na dve polovici razdeljenih apostolov, ki prisostvujejo sodbi. Med njimi in Sódnikom ali pa nekoliko niže klečita Marija in Janez Krstnik, starodavna priprošnjika za vse človeštvo, ki ju je v tej obliki tako zvane Priprošnje (Deïsis) uvedla v slikarstvo bizantinska umetnost in ju tako ozko zvezala s sliko sodbe, da nam Sodnik, če je obdan od teh klečečih priprošnjikov, že sam pomeni poslednjo sodbo. Gornji del s Sodnikom in apostoli deli od srednjega v loku speljan pas stiliziranih oblakov, ki pomeni zemljo in nebo ločujoči nébes. V drugem pasu se vrši na pokopališču okrog cerkve po angelovi trobenti izzvano vstajenje mrtvih. Že tu slikarjeva domišljija loči zveličane in pogubljene, ki jih tu in tam (Mengeš) že grabijo hudiči ali grizejo kače, ali pa vsaj s prestrašenimi kretnjami izražajo že pri vstajenju strah pred svojo bodočnostjo; zveličani pa vstajajo oblečeni s sklenjenimi rokami k molitvi. V tretjem, najnižjem pasu pa se vrši v sredi ločitev zveličanih od pogubljenih. To ločitev označuje že kretnja Sodnikovih rok zgoraj, pogosto pa tudi simbolično od njegovih ust na desno obrnjena lilija, namenjena dobrim, na levo pa meč, namenjen hudobnim. Desno polovico spodnjega pasu zavzema slika nebes v obliki obzidanega mesta s svetniki in blaženimi. Pri vratih sprejema došle, ki jih spremljajo angeli, sv. Peter; včasih stolujeta v mestu po kraljevsko Marija in Jezus. Na

levi pa vidimo veliko, odprto zmajevo žrelo, ki pomeni pekel. Hudiči v fantastičnih oblikah s surovimi kretnjami poganjajo vanj pogubljene, zvezane z verigami. Vsi stanovi so zastopani: v peklu samem pa so včasih uprizorjene najhujše muke, ki ustrezajo kar bujni domišljiji Dantejevega pekla. Dobri primeri tega tipa so se nam ohranili na slavoloku prezbiterija v Žirovnici iz začetka 15. stoletja, na slavoloku prezbiterija na Suhi in v Vratih na Koroškem iz srede 15. stoletja, na južni steni ladje cerkve v Krtini s posebno mnogimi posameznostmi in mučenji in z nebesi in peklom, ki sta izmed največjih (sl. 23); sorodna tej je slika poslednje sodbe na severni steni prezbiterija župne cerkve v Mengšu, izdelek delavnice Janeza Ljubljanskega iz tretje četrtine 15. stoletja. Posebno glede pekla je na tej sliki mnogo podrobnosti, ki jih na drugih slikah nimamo. Slika tvori s krtinsko in muljavsko (Janez iz Ljubljane 1456) jedro te vrste spomenikov pri nas. Vse tri se z raznimi podrobnostmi prav dobro spopolnjujejo in so lepa priča o bogastvu srednjeveške domišljije. Na muljavski je posebno obširno pripovedovano vstajenje od mrtvih in pot izvoljenih v nebesa. Na tej sliki pa ni Marije in Janeza, ki sta sicer naravnost neizogibna. Slika v Mengšu pa nudi mnogo izrednih podrobnosti glede pekla. Posebno mesto pa zavzemata sliki v Turnišču in v Godeščah. V Turnišču je slika poslednje sodbe

Sl. 23. Krtina, slika poslednje sodbe iz srede 15. stoletja. Glavne sestavine: v zgornjem pasu Sodnik z apostoli in angeli, v srednjem priprošnjika Marija in sv. Janez Krstnik.

iz l. 1389 vpletena v vrsto drugih, vsebinsko njej tujih slik na severni steni ladje. Vsa kompozicija je stisnjena v en pas, tako da imamo v sredi v mandorli (mavričnem krogu mandljeve podobe) na mavrici sedečega Sodnika, na levo od njega klečita Marija in Janez in sedijo apostoli, na desni pa je vstajenje mrtvih iz grobov. Če se je kompozicija na levo in desno mogoče nadaljevala in vsebovala tudi nebesa in peklo, ni mogoče več ugotoviti zaradi uničenja teh delov. Slika v Godeščah iz prve polovice 15. stoletja zavzema vso zunanjščino zapadne stene. Ohranjena je samo v odlomkih, moremo pa jo sestaviti toliko, da je bil zgoraj v sredi Sodnik, obdan od angelov, ki igrajo na različna godala, in angelov, ki drže v neke vrste predpasnikih duše in jih prinašajo pred njegov sodni stol. Na straneh sta sonce in luna. Srednji del je nerazločen, spodaj se je vršilo vstajenje, kjer so angeli zbirali duše v predpasnike, ki pomenijo Abrahamovo naročje.

Izmed večjih pripovednih zasnov sta se nam ohranila v Sloveniji dva pasijona in eno Marijino življenje. Prvi pasijon zavzema vso severno steno prezbiterija podružnice Sv. Duha v Slovenjgradcu, slikal ga je v petdesetih letih 15. stoletja Andrej iz Ottinga, drugi pa zavzema severno steno ladje cerkve sv. Petra nad Begunjami in ga je slikal okrog 1530 do 1540 slikar Jernej iz Loke. Zdi se, da so pri teh zasnovah sodelovali na Koroškem

Sl. 24. Slika nadlog v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom iz okr. 1520. Primerjaj sliko iz Gradca (sl. 25). Marija ščiti vernike s plaščem, prosi Jezusa pomoči, sklicujoč se na svoje materinstvo, Jezus kaže Očetu svoje rane — ga preprosi, da vtika meč v nožnico. V ozadju: kuga, lakota in turški napad (vojska).

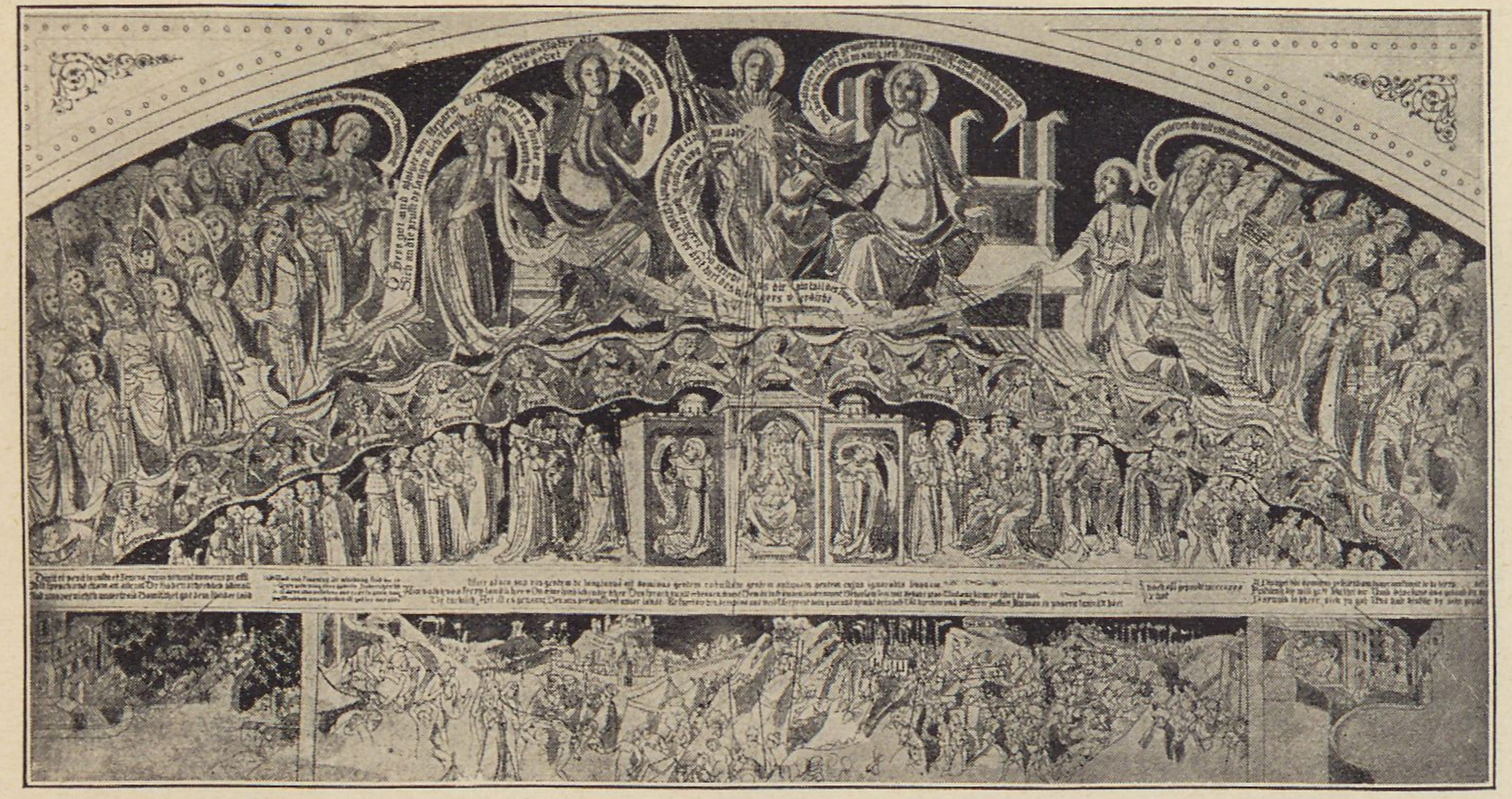
v več izvodih ohranjeni postni prti, katere so obešali pred oltarje na veliki teden. Enostavna razdelitev kakor tudi bogati pripovedni izbor prizorov kaže na ta izvor. Soroden je tudi pasijon v Vratih na Koroškem iz srede 15. stoletja.

Največji ciklus Marijinega življenja pri nas imamo na južni steni ladje pri Sv. Primožu nad Kamnikom. Nastal je okrog 1520. Poleg mnogih, prav življenjsko zajetih prizorov, kakor je Marija pri tkanju zastora v templju, Marijino rojstvo, zgodba Jožefove palice, obisk pri teti Elizabeti, nudijo te slike mnogo dragocenih, kulturnozgodovinskih podrobnosti v oblekah, stavbah itd.

Predaleč bi vodilo, če bi hoteli našteti vse ikonografske zanimivosti našega gotskega slikarstva. Dodamo naj samo še en primer, Marije varuhinje s plaščem iz cerkve sv. Primoža nad Kamnikom (sl. 24). Slika predstavlja v obširni pokrajini, največji v našem starem slikarstvu, na desni Marijo, ki ji patrona cerkve, sv. Primož in Felicijan, razprostirata plašč, pod katerega so se zatekli pred božjo jezo, upodobljeno v pokrajini v ozadju kot kugo, lakoto in vojsko, vsi ljudje, zastopani po svetnih in cerkvenih stanovih takratne družbe, s papežem in cesarjem na čelu. Marija je odkrila desno stran svojih materinih prsi in jih kaže na levi strani klečečemu trpečemu Jezusu, ki dviga svoj pogled in kaže svoje rane Bogu Očetu; ta pa zgoraj na oblakih pravkar

vtika meč svoje jeze v nožnico. V pokrajini v ozadju je uprizorjen napad Turkov na vas s cerkvijo; kuga je predstavljena s padajočimi živalmi in ljudmi v sredini, na levi v ozadju pa lakota s točo in kobilicami. Slika spada v vrsto tako zvanih kužnih podob, kjer Marija in Jezus v posebnem sostavu prosita usmiljenja za trpeče človeštvo. Božja jeza je navadno upodobljena v obliki treh puščic z napisi kuga, lakota, vojska, ki jih Bog strelja na človeštvo, a se lomijo ob Marijinem zaščitnem plašču. Odlomek slike te vrste se nam je ohranil v severni stranski ladji župne cerkve v Vuzenici. Vsa slika pa je najbolje ohranjena v kapeli gradu Bruck pri Lienzu. Smisel slike pri Sv. Primožu je: pred božjo jezo, upodobljeno v ozadju slike kot turški napad, kobilice, toča in kuga, so se ljudje zatekli pod Marijin plašč, ki jih varuje. Marija se obrača k jeznemu Bogu za usmiljenje po svojem Sinu, ki so ga pregrešni ljudje mučili, a ga gane ljubezen do Matere, ker se Marija sklicuje na svoje materinstvo in tako res izprosi usmiljenje. V zvezi s to sliko se skoraj moramo spomniti največje in vsebinsko najbogatejše vseh slik te vrste, na sliko nadlog, nastalo v osemdesetih letih 15. stoletja na južni zunanjščini ladje stolne cerkve v Gradcu (sl. 25). Ta slika, ki je po svojem odnosu do sodobnih dogodkov in po ikonografski vsebini sorodna naši, je razdeljena podobno kakor slika po-

slednje sodbe v tri vodoravne pasove. V gornjem je na sredi v podobi treh moških oseb presv. Trojica, na levi kleči po načinu priprošnje slike, tako zvane Deïsis, Marija, na desni Janez Krstnik, ob straneh dalje dve skupini nebeščanov. Ta pas deli nébes v podobi loka stiliziranih oblakov od srednjega pasu, kjer je v sredi poslopje, predstavljajoče Rim. V njem je v sredi papež, kot prvi človek srednjeveške družbe in namestnik Kristusov na zemlji, v stranskih prostorih pa sv. Frančišek Asiški in sv. Dominik, ki sta po pobožnem izročilu imela v Rimu istočasno videnje, v katerem se jima je odkrilo Marijino varstvo nad človeštvom in njunima redovoma. Na straneh je v dve skupini razdeljena človeška družba, zastopana po skupini duhovskih in svetnih stanov, s cesarjem in duhovščino na čelu. V spodnjem pasu je tridelna pokrajina, v kateri so naslikane tri takratne najhujše nadloge: kuga, lakota (po kobilicah, ki so tisti čas uničile Štajersko) in turški napad. Bog Oče zgoraj meče proti zemlji tri sulice z napisi kuga, lakota in vojska, te pa se lové in lomijo v pajčolanu, ki si ga je Marija snela z glave in en konec dala Janezu Krstniku, da ga razprostirata med nebom in zemljo in vanj lovita uničujoče sulice. Obenem kaže Marija svoje prsi Sinu, ki se obrača za usmiljenje k Očetu, ki ga tudi usliši. Po svoji ikonografski zasnovi je graška slika mnogo bolj sestavljena od one pri Sv. Pri-



Sl. 25. Gradec, zunanjščina stolnice. Slika nadlog iz 1480—1490. Kompozicija v treh pasovih spominja na poslednjo sodbo (prim. sl. 23). V sredi zgoraj sv. Trojica v podobi treh oseb, priprošnjika Marija in Janez Krstnik kakor v poslednji sodbi. Srednji in spodnji del kakor v slikah nadlog in Marije priprošnjice s plaščem. Marijin pajčolan kot zaščita vernih je vzet iz bizantinske legende. — Primer izredno kompliciranе ikonografske zasnove iz konca srednjega veka.

možu, po svoji zgodovinski vsebini pa se skoraj skladata in sta zanimiv primer iz podobnih zgodovinskih pogojev nastalih priprošnjih ikonografskih zasnov.

Gotsko slikarstvo se razen visoke krasilne kulture izživlja predvsem v poučno in spodbudno pripovednem smislu. Poleg krasilne strani, ki je ena najpopolnejših v zgodovini cerkvenega slikarstva, je vsekakor njegova najizrazitejša stran poučna. Temu nasproti pa občutno zaostaja izrazito nabožna, molilna stroka. Celó na oltarjih najdemo le malo izrazito molilnih podob v našem sedanjem smislu. Vendar pa se nam je tudi v slikarstvu ohranilo nekaj ikonografskih tipov izrazito molilno ali meditativno spodbudnega značaja. Tako se v freskah in na predelah oltarjev pogosto pojavlja Veronikin potni prt, tako zvana V e r a i c o n, o kateri trdi izročilo, da je resnična, na čudežen način nastala podoba Odrešenikova. Držano od angelov, jo vidimo n. pr. na predeli najlepšega ohranjenega gotskega krilnega oltarja v Ptuju, v freskah pa na notranji strani slavoloka prezbiterija cerkve Sv. Duha na Vihru nad Št. Rupertom in pod oknom v prezbiteriju na Jezerskem.

Najbolj razširjen pa je v raznih oblikah tako zvani M o ž u s m i l j e n j a ali Imago pietatis ter g r e g o r i j a n s k i t r p e č i K r i s t u s. Zastopan je v vseh oblikah: v cerkvi pri Št. Janžu nad Dravčami kot do pasu v sarkofagu (rakvi) sto-

Sl. 26. Št. Janž nad Dravčami. Imago pietatis (sr. 15. stol.), varianta slike gregorijanskega Krista iz cerkve S. Croce v Rimu.

ječi trpeči Jezus (sl. 26), ki kaže svoje rane; pod zvonikom bivšega dominikanskega samostana v Ptuju vidimo posnetek slavne ikone iz cerkve S. Croce v Rimu, ki ga kaže stoječega do pasu v sarkofagu, z glavo, rahlo nagnjeno, z rokami, zloženimi pred životom, in pred ozadjem, pokritim z orodji trpljenja. Največkrat pa ga srečujemo v polni podobi stoječega pred ozadjem, pokritim z orodji trpljenja in predmeti vsakdanje rabe, ki opozarjajo na to, da ga človek lahko neprestano v vsakdanjem življenju z vsakim opravkom na novo muči. Najlepši tak Kristus se nam je ohranil na zunanjščini prezbiterija v Bodeščah, drugod pa več odlomkov. Soroden temu, toda brez ozadja z orodji mučenj in opravil, je trpeči Kristus kot simbol evharistične žrtve, kot simbolična vinska trta in klas. Razširjen je ta ikonografski tip posebno v krogu Janeza Ljubljanskega, tako v prezbiteriju na Visokem kakor nad nekdanjim stenskim prezbiterijem v Mengšu, in v tabernakeljski slikariji v zvezi z obširnimi simboličnimi zasnovami v Vratih in v Deutsch-Griffenu na Koroškem. Bistvo tega tipa je, da nam predstavlja trpečega Jezusa, ki mu skozi rane na nogah in rokah rasteta vinska trta in žitna bilka s klasom, ob nogah pa stoji kelih, v katerem se zbira kri iz njegovih ran. Svojevrstna predstava tega tipa se je ohranila v renesanških slikah v Marija Gradcu pri Laškem.

Višek razvoja ikonografske ideje Moža usmiljenja pa predstavlja leta 1935 odkrita freska na fasadi romarske cerkve v Crngrobu. Slikal jo je okrog leta 1460 delavnici Janeza Ljubljanskega pripadajoči slikar, ki je soroden slikarju fresk na severni steni prezbiterija v Mengšu. Ker je ideja v Crngrobu izredno jasna in nedvoumno upodobljena, nam je ta slika, ki po svojem kulturnozgodovinskem pomenu daleč prekaša večino ostalega našega gradiva, obenem eden najvažnejših ključev za razumevanje takih slik, kakor je ona v Bodeščah. Pravokotna ploskev te slike je razdeljena v devet vodoravnih pasov, katere pokrivajo v tako zvanem kontimirujočem načinu, brez omejitev posameznih prizorov, slike iz vsakdanjega življenja ljudi srede 15. stoletja. Iz te osnovne ploskve je izrezan v sredi navpičen pravokotnik, ki prekinja omenjene vrste slik ozadja in je na njem upodobljen stoječ, s prtom prepasan Kristus Trpin s skupino mučilnih orodij (arma Christi) poleg sebe. Ob njem so v zgornjem delu v doprsnih podobah slike zgodovinskih povzročiteljev njegovega trpljenja, sv. Petra s petelinom, velikega duhovna, ki si je raztrgal plašč, rablja, ki mu pljuje v obraz, Pilata, ki si umiva roke, Pilatove žene in bradatega Judeža. V levem gornjem kotu se prikazuje Bog Oče in kaže na Sina, katerega je poslal v odrešenje grešnemu svetu. V desnem spodnjem kotu je veliko, odprto

žrelo kakor v slikah poslednje sodbe. V odprtini žrela stoji hudič, ki sprejema z verigo povezane pogubljence s samomorilcem na čelu. Spodnja vrsta slik za skupino pogubljencev predstavlja vrsto oseb pri plesu in glasbi, nad žrelom samim pa se vrši dvoboj na sablje. Dragoceno kulturnozgodovinsko gradivo pa nam nudi 47 ohranjenih prizorov iz vsakdanjega življenja, v katerih vidimo sodobnike postanka slike pri lovu, pri vrtnem in poljskem delu, pri grešni skušnjavi, vojnem nasilju, v trgovini in obrti in najbliže peklu pri plesu z muziko in gostilniški zabavi. Smisel te slike je jasen: Bog je poslal na svet Sina trpina v odrešenje človeštvu, ki ga je do smrti mučilo po svojih zgodovinskih sotrudnikih njegove življenjske tragedije. Med Njim, ki ga vsak dan ponovno lahko mučijo z vsakim svojim opravilom, in peklom, ki preži nanje, naj izbirajo! Idejna zveza te zamisli s poslednjo sodbo je jasna, s tem pa je tudi dana ikonografsko simbolična zveza s stene glavnega vhoda v cerkev.

Svetniške nabožne podobe so se nam ohranile največkrat v doprsni obliki v prezbiterijih cerkvá v pritličnih in vrhnjih pasovih, vendar se nabožna spodbudnost pri njih večinoma omejuje na orodja njihovega mučenja ali druge posebne znake. Te slike po svoji izraznosti daleč zaostajajo za ikonami in svetniškimi podobami sodobne vzhodne cerkve (dober primer sv. Marjeta v prezbiteriju

Sl. 27. Cerkev sv. Petra na Vrhu nad Želimljem, sv. Marjeta (sr. 15. stoletja).

cerkve sv. Petra na Vrhu nad Želimljem, sl. 27). Tudi Marija ima v molilnih tipih v našem gotskem slikarstvu precej malo pomembno vlogo, čeprav razen Jezusa eno prvih. Ena najbolj priljubljenih takih ikonografskih zasnov, Pietà, je bila češčena tako rekoč izključno v kiparski obliki in imamo v našem gradivu samo en slikan primer iz gotske dobe v cerkvi Sv. Duha v Slovenjgradcu, pa tudi tu v pripovedni zvezi (sl. 28). Tudi na oltarjih predstavljajo rajši zgodovinske dogodke, čeprav pogosto v manj realistični reprezentativni podobi kakor izrazito nabožne zasnove. Ikonografski tip Brezmadežne, ki ima v poznejši ikonografiji veliko vlogo, se pojavi pri nas šele z renesanso.

Mirno lahko zaključimo, da je gotsko slikarstvo imelo svojo vlogo za izčrpano s tem, da je ustvarjalo po svojih ikonografsko sistematiziranih delih nabožno spodbudno ozračje, spodbudnost pa se je omejevala bolj na poučno in meditativno stran kakor na izrečno molilno.

Za razumevanje kulturnozgodovinske strani slovenskega gotskega slikarstva pa je važen predvsem kulturnozemljepisni okvir, v katerem se javlja. Poleg ikonografskih in lepotnih dejstev, katere nam nudi, je najvažnejši izsledek, ki nam ga more dati naše gotsko gradivo, prav na tej strani.

Če pogledamo zemljepisni položaj spomenikov gotskega slikarstva v Sloveniji, opazimo, da

Slika 28. Slovenjgradec, cerkev Sv. Duha, Pietà v vrsti slik Odrešenikovega trpljenja in smrti.

njihova gostota pojema v smeri od severa proti jugu, posebno pa od severozapada proti jugovzhodu. Jedrišče kulturnega ozemlja, na katerem

se razvija srednjeveško slikarstvo, leži torej, če gledamo s svoje zemlje, proti severozapadu od nas. To postane tembolj jasno, če opazimo, da je v jugoslovanski Sloveniji razmeroma najbolj bogata teh spomenikov Gorenjska, v soseščini zopet Koroška in severna Goriška, v daljšem okrožju pa zadenemo predvsem na klasično deželo srednjeveškega slikarstva, na Tirolsko. Videli smo, da je ta kultura pri nas dosegla svoj višek v »kranjskem prezbiteriju«, kar pomeni, da je pri nas nastalo stransko ognjišče te umetnosti; videli pa smo tudi, da so pogoji za ta posebni razvoj dani tako v tirolskem kakor v koroškem, pa tudi v prekmurskem in zgornjeitalijanskem slikarstvu in da je nova samo zaokrožena oblika, ki jo je pri nas dosegla ta, sicer splošno razširjena misel. Videli smo tudi, da je bil ta posebni razvoj ozko zvezan s krajevnim razvojem arhitekture gotskega prezbiterija. Tip pa, na katerem se pojavlja, je razširjen na Kranjskem, na severnem Goriškem, v Slovenski Benečiji in pa na Krasu. Tako se nam v zemljepisnem okviru narodopisne Slovenije pokaže njen zapadni del kot najbolj plodovit v srednjeveškem slikarstvu. Temu nasproti imamo samo na skrajnem severovzhodu Slovenije, v Prekmurju, večjo, po zgodovinskem postanku strnjeno skupino spomenikov. Ti spomeniki so tako po svojem postanku kakor po svojem značaju drugačni kakor oni na zapadu, in čeprav se v vseh bistve-

nih potezah skladajo s splošnim okvirom srednjeevropskega gotskega slikarstva, je pot, po kateri so prišli k nam, druga kakor pri zapadnih, in je tudi predmetni krog, ki ga obsegajo, prav radi drugega kulturno - zemljepisnega izhodišča drugačen.

Pri oblikovanju umetnostnega značaja kake dežele odločujejo različni momenti. Predvsem ni vseeno, ali je ta dežela na potu velikih kulturnih tokov ali kje v zatišju. Slovenija je sicer na enem najusodnejših potov evropske politike, kljub temu pa nosi vse znake zatišja, ako pogledamo njeno kulturo ali posebej umetnost. Čeprav je soseda Italije, se v kasnem srednjem veku zdi, kakor da te Italije zanjo ni, in njena umetnost nosi prav do narodne meje pretežno srednjeevropski značaj. Še bolj čudno je, da so na začetku novega veka srednjeveške oblike v arhitekturi prav tu, na Krasu, posebno trdožive. Za tako zatišje govori tudi dejstvo, da se vrté gotske oblike v zapadni Sloveniji kakor v kakem vrtincu iz Gorenjske na severno Goriško — do Furlanije, pa ob Soči navzdol in zopet po Krasu prav do morja in furlanske ravnine.

Značilno za Slovenijo v poznem srednjem veku je, da so središča, ki so takrat odločala o smereh umetnostnega razvoja, daleč od nje in da je le redkokdaj katero nanjo neposredno vplivalo. Posledica tega je, da je slovenska umetnost

v vsakem oziru izrazita provincialna umetnost, katero označuje vedno neka slogovna zaostalost, nastajanje skromnih krajevnih posebnosti in, ko se je že ukoreninila, velika vztrajnost. Na prehodu v 14. stoletje je doživelo evropsko slikarstvo v Italiji z Giottom tisti preobrat, ki je v kasnejših posledicah spremenil zapadnoevropsko slikarstvo na jugu in na severu prav do temeljev. In vendar kljub sosedstvu z Italijo ni znaka, da bi bile te pridobitve odjeknile v Sloveniji, preden niso prišle sem po dolgi poti iz zapadne Evrope, preko Avignona, kjer je postal v 14. stoletju začasno bivajoči papeški dvor tudi eden največjih pospeševavcev novih smeri v slikarstvu zapadne Evrope, preko Burgundije in preko Češke, kjer sta se vneli dve važni novi žarišči. Po drugi, neposrednejši, a ne tako obče veljavni poti je prodiralo novo slikarstvo v srednjo Evropo skozi Tirolsko, ki je dobila konec gotske dobe kot posrednik italijanskih vplivov zelo važen pomen. V Prago in na Dunaj je preskočila iskra iz severne Italije tudi neposredno, preskočila je Alpe in začela od tam delovati (mojster Teodorik, freske v dunajski stolnici, freske v Spittalu na Semmeringu). Slovenija je daleč od teh potov, ki so odločala o napredku slikarstva poznega srednjega veka; vseokrog, razen na jugovzhodu, si je v precejšnjih razdaljah od nje novo slikarstvo ustvarilo svoja oporišča; tudi na Ogrskem. Razumljivo je to zatišno stanje

tudi zato, ker so bila središča vseh političnih sil, ki so takrat odločale o usodi slovenskih dežel, zunaj in pogosto precej daleč. Nosivci takratne kulture, plemstvo, samostani in Cerkev, so imeli svoja torišča izven slovenskega ozemlja.

Najbliže Sloveniji je bil oglejski patriarhat in prav čudno je, kako malo se je uveljavil njegov vpliv v zgodovini slovenskega slikarstva. Od bližnjih srednjeevropskih dežel je za razvoj slikarstva v velikem delu Slovenije najpomembnejša Koroška, kar zadosti označuje pot, po kateri so prihajale pobude k nam. To je dežela, ki leži na potu, po kateri so naši predniki romali v Kelmorajn in na njej spoznavali tudi takrat vodilne oblike slikarstva. Slike kranjskega oltarja, ki je iz začetka 16. stoletja in je eden najvažnejših slikarskih spomenikov naše domovine ter je sedaj v Narodni galeriji na Dunaju, kažejo po svojem stilističnem značaju, ki objema elemente od alpskega krajevnega slikarstva do južnonemškega in do nizozemskega, da so nastale nekje ob tem potu. Vendar je ta spomenik po svojem odličnem slikarskem značaju osamljen in je prišel k nam kot posledica slučajnega naročila. Isto velja za slikani oltar iz okoli 1450 do 1460 v Ptuju, ki je izdelek delavnice Konrada Laiba-Pfeninga v Salzburgu, in kot tak k nam uvožen. Tretji tak primer je slika Oljske gore v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom; ta je iz južnonemške Wohlgemutove

delavnice in je tudi k nam zanesen spomenik nadpovprečne važnosti. Vse, kar je pri nas povprečnega in slogovno strnjenega od romanskega do renesanskega slikarstva, pa kaže na pota, ki vodijo iz Tirolske preko Koroške k nam. Vplivi Pacherjeve smeri konec 15. stoletja se dajo zasledovati ob Dravi na Štajersko (Vuzenica), briksenskemu sorodno slikarstvo pa obvlada Koroško in Kranjsko. Slikar Janez Ljubljanski je Korošec iz Beljaka in prvi, ki je ustvaril pri nas večjo krajevno slikarsko šolo; ta je pri nas najtočnejši izraz stanja te stroke in njenih idealov sredi 15. stoletja. Ona nam je merilo izrazitega provincialnega osredja, v katerem se razvija naše slikarstvo, njegove povprečne kakovosti in značilne slogovne zaostalosti. Edino pota, katerih prvi prodira po Dravi, drugi pa iz Koroške na Gorenjsko in odtod na vse strani Kranjske in pozneje tudi na Goriško, moremo imenovati vodilna in odločilna, vse drugo je manjšega pomena. Skupina v Prekmurju pa je razložljiva samo kot posledica umetnostnih teženj, katerih središče je bilo na Ogrskem; njen slogovni značaj ni enoten, zveza s sodobnim praškim ali dunajskim slikarstvom pa je jasna.

Posebej smo zasledovali vse tiste prvine, po katerih bi bilo mogoče dokazati kak neposreden italijanski vpliv na slovensko slikarstvo. Toda vselej smo se prepričali, da gre za navaden ob-

mejni pojav majhnega splošnega pomena, ali pa smo isti pojav zasledili tudi na Koroškem, o katerem se, kakor deloma tudi pri umetnosti Janeza Ljubljanskega, zdi, da ni posredoval samo tirolskih vplivov, ampak tudi severnoitalijanske, čeprav bi bili imeli naravnost krajšo pot. To so elementi tako ikonografskega kakor slogovnega značaja. Pri študiju »kranjskega prezbiterija« se je n. pr. pokazalo, da postaja strogo jasna zasnova, ki jo poznamo s Kranjskega, vzdolž slovensko-italijanske meje, negotova. V navadni »kranjski« program se vrinejo podobe cerkvenih očetov, pogosto tudi drugih svetnikov, in tako se prvotna in glavna misel o Kristusu Kralju ali Sodniku, obdanem od evangelistov in angelov, zastrè, program pa se vda samovoljnosti. Drugače pa opažamo, da zadevata kranjsko-koroški in benečanski značaj tako v soški dolini kakor na Krasu in v Istri rezko drug ob drugega in se nerada križata, in to slogovno ali ikonografsko. Krajevni značaj, ki ga slikarstvo v teh krajih pridobiva, pa se izraža zdaj v enem, zdaj v drugem teh značajev. Značilno je v tem pogledu delo Vincencija iz Kastva v Bermu v Istri iz leta 1474, ki je slogovno popolnoma srednjeevropsko, vendar po življenju, ki se zrcali v njem, pristno istrsko z značilnimi benečanskimi primesmi (sl. 29). Tako v raznih istrsko-kranjskih (Draguccio in Višnje) kakor kraško-kranjskih (Kontovelj - Vrzdenec, prezbiterij, ali

Šilen Tabor - Sv. Peter nad Želimljem) ali goriško-kranjskih (Prilesje - Suha ali Andrej iz Loke) pojavih spoznamo končno srednjeevropski okvir, ki je dobil po privzemu elementov iz bližnjega ali daljnega osredja svoj krajevno pobarvani značaj. Nobenega teh del pa ne bi mogli prestaviti za to mejo na ono stran. Ob njih pa stoji n. pr. slikarija v Svinem pri Kobaridu kot čisto beneška in v splošnem umetnostnem ozračju skoraj tuja.

Že poprej smo domnevali, da smo izsledili v slikarjih fresk v Godeščah (sl. 30) in pri Sv. Mohorju pri Doliču potujoče italijanske slikarje in smo pozneje, ko smo spoznali tem sorodne slike v Neuhausu pri Beljaku, v tako zvanem longobardskem tempeljčku v Čedadu in drugod v Furlaniji, sklepali, da gre za koroško-kranjski lokalni pojav, ki je prišel na Kranjsko in Štajersko preko Koroške. Odkar pa smo zadnja leta odkrili vrsto drugih slikarij v Sopotnici, pri sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, v Crngrobu in v Šmartnem ob Paki slike iste delavnice, ki je poslikala prezbiterij cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, ter je tudi na Koroškem konservator O. Demus odkril nove priče razširjenosti tega sloga, smo to smer nazvali kratko »furlansko«. Vse kaže, da gre za priče važnega, iz severne Italije preko Furlanije proti severu in severovzhodu se razširjajočega umetnostnega toka, ki se opira na severnoitalijansko nasledstvo Giottove smeri in ki je prodiralo

Sl. 29. Beram pri Pazinu, Rojstvo Marije, slikal Vincencij iz Kastva 1474. — Primer sloga istrske lokalne smeri, katerega podloga je severnogotska. Posebno občutje, s katerim je zajet dogodek, naznačen prostor in oblikovano pokrivalo na postelji, je značilno za slikarstvo ob italijanski meji (prim. slike na Suhi pri škofji Loki in delo Giana Francesca da Tolmezzo v Provesanu v Furlaniji).

preko prelaza Plöckena na Koroško, preko Slovenske Benečije, Soške doline in Poljanske doline pa na Gorenjsko. Historično je ta tok, ki utegne biti važen za širitev plastičnega slikarskega idealizma v srednji Evropi, starejši od nasprotnega, iz srednjeevropskih središč proti jugu in jugozapadu preko naših dežel se pretakajočega toka, kateri nadvlada nad onim v tridesetih letih 15. stoletja.

Vplivi iz raznih središč na severu se opažajo pri nas (salzburška iluminatorska šola vpliva v drugi polovici 12. stoletja preko samostana Rune pri Gradcu na razvoj iluminatorskega slikarstva v Stični; slikarska delavnica iz zapadne empore stolnice v Krki izvrši slikarije pri minoritih v Ptuju okrog 1260; dunajsko in praško slikarstvo se uveljavi preko Madžarske v Prekmurju proti koncu 14. stoletja; praška iluminatorska šola — miniator nadv. Ernesta Železnega — je zastopana v rokopisih iz l. 1410 v Kranju; avstrijski ali južnonemški umetnik izvrši slike oltarja v Kranju v začetku 16. stoletja; delavnica K. Laiba-Pfeninga izvrši okrog 1450 do 1460 oltar za Ptuj [sl. 31]; Wohlgemutova delavnica sliko za Čadram na koncu 15. stoletja itd.). Določno in krajevno pomembno obliko pridobi posebno tisti tok, ki veže Slovenijo v strnjeni vrsti spomenikov preko Koroške z alpskimi deželami, posebno Tirolsko, pa tudi s severno Italijo. Na slovensko-italijanski

Sl. 30. Godešče pri Škofji Loki, angel v sliki poslednje sodbe iz prve polovice 15. stoletja. Primer načina slikanja, razširjenega v Sloveniji in na Koroškem, ki kaže ozek slogovni stik s Furlanijo.

narodopisni meji pa živita beneški in srednjeevropski slikarski tip drug poleg drugega in se nekam upirata medsebojnemu pronicanju.

Slovenija je torej v poznem srednjem veku torišče raznih kulturno tvornih sil in nosi izrazit značaj skromne, v zatišju se razvijajoče kulturne tvornosti, ki se skoraj vsa brez izjeme izživlja v okviru obsežne srednjeevropske kulturne province. Njena pozornost je, kakor dokazujejo njen krajevni značaj nadkriljujoča, k nam prinesena slikarska dela, obrnjena na umetnostne pojave na severu in severozapadu. To pa v celoti ustreza opažanjem, ki smo jih zgoraj zapisali, glede na zemljepisno razdelitev spomenikov. Njihova gostota jasno kaže, da smo v toku, ki prihaja od severozapada in pojema proti vzhodu, posebno pa proti jugovzhodu, dočim se nas drugi za srednjeevropsko slikarstvo gotske dobe pomembni tok iz Italije proti severu komaj dotika na zapadu in poteka tako rekoč mimo našega zatišja. Zemljepisna zaokroženost Kranjske, ki ji ustreza tudi gospodarska in upravna osredotočitev na Ljubljano, povzroči namreč nekak zastoj prvega glavnega toka, ki rodi lastno krajevno tradicijo. Ta se javlja v ikonografsko lepotno izbrušeni obliki kranjskega prezbiterija, v postanku konservativno krajevne smeri, katere otipljivo osebnost poznamo v slikarju Janezu Ljubljanskem, v živahnem pronicanju njenih smeri na Goriško in

Sl. 31. Smrt Marije, sv. Hieronim in sv. Marko na oltarju iz župne cerkve v Ptuju; slikal Konrad Laib-Pfening v Salzburgu okr. 1450—60. Primer v Slovenijo importirane slikarije.

na Kras in v izoblikovanju Ljubljane kot umetnostnega središča. Čeprav njena vloga na koncu srednjega veka še ni čisto izrazita, je vendar že gotovo, da postaja Ljubljana že takrat najvažnejši činitelj med italijansko in ogrsko mejo, posebno odkar je od srede 15. stoletja dalje odpadla tudi v razvoju umetnosti vplivna celjska grofija in odkar je postalo jasno, da se Ptuj kljub veliki gotski kulturi v novem veku ne bo mogel uveljaviti na večjem ozemlju. Gradec, Zagreb in Ljubljana predstavljajo na prehodu v novi vek trikot, od katerega bo odslej odvisna umetnostna bodočnost Slovenije in njenih bližnjih sosedov. Prodirajoča sila obeh drugih dveh je usmerjena proti Zagrebu.

Naravnost iz kulturnozemljepisnega položaja našega srednjeveškega slikarstva izvira njegov slog. Slog je vsekdar poleg vsebine, ki jo sporoča dana umetnost, njena najvažnejša stran, ker ni nič manj in nič več kakor zunanji znak in znanivec sicer ne lahko vlovljivih notranjih sil, katere so jo ustvarile ali se izrazile po njej. Slog kot vidna in otipljiva oblika dane umetnine je tudi tisti moment, ki jo razen njene duhovne vsebine najože veže v logično verigo pojavov, zvezanih po zaporednosti vzročnosti in posledic. Ker pa je slog splošna, časovna, kulturna in življenjska, pa tudi ožja, krajevna, sodobna in celó osebna zadeva, znak torej časa in kraja, kulturnega, dru-

žabnega in svetovnonazornega kroga ter temperamenta in duha ustvaritelja umetnine, je razumljivo, da sodobna umetnostna znanost prav njemu posveča največjo pozornost. Slogovna stran našega srednjeveškega slikarstva zares tudi prav jasno zrcali oni položaj zatišnega, od trikota takrat osnovnih kulturno ustvarjajočih sil (srednja Evropa—Italija—Balkan) objetega podeželja, kakor smo svojo domovino označili po pregledu njenega kulturnozemljepisnega položaja.

V tem trikotu sil sta posebno močno poudarjena oba pola zapadnoevropske duhovnosti in kulturnega ustvarjanja, sever in jug; prvi predstavlja za zapadno evropsko dušo in kulturo mistično sestavino, značilno za slutnji se vdajajočega, za najglobljimi duhovnimi skrivnostmi tipajočega duha severnjaka, v katerem delujejo še predrazumske prasile nagonov, slutenj in tako zvanih ekspresionističnih, po neposrednem izrazu stremečih teženj; jug pa predstavlja njemu nasproti s stališča kulturnega razvoja naprednejšo razumarsko sestavino, značilno za razumsko ugotavljajočega, stvarnost računarsko obvladujočega južnjaka, ki postavlja vkljub krščanstvu, katerega je prvi sprejel, severnjaški duhovnosti nasproti še vedno antični humanizem, spoštovanje pred lepoto telesa in pred človekom kot najpopolnejši vseh ustvarjenih oblik. V primeri s tema dvema osnovama evropskega trikota kulturnih

sil je iz zgodovinsko razumljivih vzrokov v času, o katerem govorimo, tretja njegova osnova, vzhodnjaško bizantinska, radi zasužnjenja krščanskih kultur na Balkanu po Turkih za nas popolnoma brezpomembna, ker so bila njena žarišča po kulturni puščavi, ki je sledila zavojevanju po Turkih, naravnost v nedosežnost odrinjena od mej našega domačega zatišja. Kar se pa tiče onih dveh osnovnih sestavin zapadnoevropske kulture, katero je družil katoliški svetovni nazor v trdno enoto in v kateri sta našla enakopravno mesto humanistični racionalizem in severnjaški misticizem, slutnja in razum, telo in duh, moramo ugotoviti, da med njima ni bilo večjega nasprotja kakor prav na koncu srednjega veka, kakor prav v času, o katerem govorimo in v katerem se je prvič tako značilno izrazil kulturnozatišni značaj naše domovine. Na severu in na jugu so se takrat umetnostno in kulturnotvorne sile stopnjevale do najvišje napetosti; nasproti humanistično razumarski renesansi Italije se skoraj na skrajnem severu vzporedno razvija druga, tesno z vesoljstvom prirode zvezana umetnost, ki je manj lepa kakor italijanska, zato pa polna naivne poezije, lepote vsakdanjih mikov življenja, in ker je bolj neposredni izraz doživetja kakor ona, tudi globlje tragična, trpka in dramatično izrazita. Ko sta bili gotika kot najvišji izraz umetnostnega genija severa in renesansa kot najčistejši izraz umet-

nostnega genija juga na prehodu v novi vek, katerega podlage sta enakopravno ustvarjali, v najvišjem razcvetu, sta si tako rekoč nepričakovano podali roke, da se združita za stavbo kulture novega veka. Zgodilo se je neverjetno čudo: Po telesni lepoti opojena, pogosto naravnost poganska renesansa je, cepljena s severnjaškim misticizmom, postala v baroku najbolj tipični katoliški umetnostni pojav vseh časov, po duhovnem preporodu stremeči severnjaški humanizem pa je prav zato, ker so ga cepili z južnjaškim razumarstvom, postal oče razumarskega protestantizma, z razumarskimi principi renesansko cepljena severna umetnost pa se je nekaj stoletij borila, dokler ni zopet našla pristnega, sebi ustrezajočega izraza.

V najožjo soseščino najživahnejšega delovanja obeh teh dveh sil je bila postavljena Slovenija. Politično je pripadala že skozi stoletja severni Evropi; to jo je oblikovalo tudi kulturno in bila je nekaka prednja straža srednje Evrope ob severnem Jadranskem morju, ni pa varovala glavne poti s severa na jug, ampak branila je samo eno najvažnejših krilnih postojank. Umetnostno zemljepisje s stoletno kulturno mejo, ki je obenem narodnostna meja med Italijani in Slovenci, nam prečudno jasno kaže, da je bila politična in kulturna aktivnost slovenskega ozemlja

na koncu srednjega veka usmerjena trdno proti jugu in posebno zapadu.

Slogovni značaj našega srednjeveškega slikarstva se presenetljivo sklada s temi ugotovitvami. Od najstarejšega doslej znanega spomenika cerkvenega slikarstva v Sloveniji, od stenskih slik v minoritski cerkvi v Ptuju iz leta okoli 1260 dalje do razpada rokodelskoobrtnega in idejnega okvira srednjeveškega cerkvenega slikarstva v Sloveniji ob zmagi protestantizma se giblje z malenkostnimi, komaj opaznimi izjemami ves njegov slogovni značaj v srednjeevropskem okviru. Umetnostnozgodovinsko že ugotovljene glavne oblike razvoja gotskega slikarskega sloga v srednji Evropi kar po vrsti nastopajo tudi v Sloveniji; opažamo pa, da se nekoliko zapoznevajo in da dobivajo tu kakor v sosednjih neslovenskih deželah: Koroški, Furlaniji, Tirolski itd., izrazit provincialni značaj. Prevzete oblike postajajo preprostejše in se podrejajo vodstvu manj osebno kakor kolektivno ustvarjajoče delavniške izvežbanosti.

Glavni slogovni načini, ki so zastopani v slovenskem srednjeveškem cerkvenem slikarstvu, so tile:

1. Zgodnjegotski risarsko plastični slog ostro lomljenih gub, ki je zastopan pri nas v slikah sv. Frančiška in Kristusa Kralja v minoritski cerkvi v Ptuju (okrog 1260). Ta slog je izpričan v vsej srednji Evropi, ob

Renu, na Češkem, Saškem in v Turinškem. Po svojem postanku izhaja iz osnov plastičnega sloga bizantinskega slikarstva, ki jih skuša srednjeevropsko slikarstvo te dobe oživiti po lastnih opazovanjih predvsem z risarskimi sredstvi. Eden glavnih spomenikov tega sloga je v bližini slovenskega ozemlja, v slikah zapadne empore stolnice v Krki na Koroškem.

2. Zgodnjegotski risarski slog, ki se je že popolnoma otresel bizantinskih pogojev in v ploskovitem okviru uveljavi predvsem sodobno živo čuvstvenost; to je nekak Giottovemu vzporedni severni »il dolce stil nuovo« — sladki novi slog neposredne, na doživetje in čuvstvo oprte umetnostne izrazitosti —, ki nastopa pri nas v več pojavih v prvi polovici in sredi 14. stoletja. Živo čuvstvo se uveljavlja predvsem tudi v tem, da se sporočene stroge ikonografske oblike sostava verskih prizorov vedno bolj rahljajo z motivi, vzetimi naravnost iz življenja in pomembnimi samo radi njih čuvstvene, pozneje celó čutne vsebine. Najstarejši spomenik tega sloga so freske spodnje plasti v ladji cerkve na Vrzdencu iz začetka 14. stoletja. V tipih obrazov in shematični obdelavi plastike srečujemo tu še zadnje odmeve romanskega načina. Sem spadajo doslej še bliže nepojasnjene, novo odkrite stenske slike v križnem hodniku samostana v Stični. Risarsko izredna sta angela in Rojstvo v Turnišču, značilen primer sloga

tretje četrtine 14. stoletja so dalje ostanki v opatijski cerkvi v Celju in v župni cerkvi v Vitanju (sl. 32); nekaka napoved novega sloga pa se čuti v ostankih v križnem hodniku bivšega dominikanskega samostana v Ptuju. Lepa, risarsko bogata in živahna, novemu, plastičnemu pojmovanju se približujoča postava nadškofa in na bogatem prestolu sedeče Marije z Detetom, kjer imamo pri nas prvi primer trdno zgrajenega prostora. kažeta na postanek sredi 14. stoletja, ko se iz Italije po vplivih preko zapadne in severne Evrope, posebno Francije, Burgundije in Češke, uveljavi tudi pri nas nov slog.

3. Gotski plastični slog. Z njim se namesto starejšega zapadnoevropskega načina slikanja na mokro, večkrat beljeno steno uveljavi novi, iz Italije prodirajoči način slikanja al fresco. V tem novem, na giottovskih in sienskih elementih italijanskega slikarstva slonečem slogu se risbi enakopravno pridruži dosledno plastično modeliranje oblik in težnja po obvladanju iluzije (slikarske dozdevnosti) tretje, globinske razsežnosti naslikanih teles in prizorov. Prvo veliko skupino tega sloga imamo v prekmurskem spomeniškem gradivu v slikah cerkvá v Murski Soboti, Martijancih, na Selu, v Turnišču (sl. 33) in sosednjem madžarskem Veleméru. V glavnem razlikujemo v tem gradivu tri skupine:

Sl. 32. Vitanje, zunanjščina župne cerkve (slikar prve polovice 14. st.). Primer zgodnjegotskega risarskega sloga, pri katerem sloni ves izraz v risbi, barva pa ima samo pomožen pomen. Stremljenje po vtisu globinske razsežnosti je malenkostno.

a) Delo Janeza Akvile iz Radgone okrog leta 1380 v Veleméru, 1392 v Martijancih in 1393 v Turnišču. Baldahini, arkade, pod katerimi stoje osebe, prostori, ki jim manjka prednja stena, da se vidi notranjost, kulisne, shematične oblike pokrajine, kakor jih vidimo pri Janezu Akvili, so odslej tisti elementi, s katerimi od druge polovice 14. stoletja dalje naši slikarji ustvarjajo dozdevo trismerno razsežnega prostora. Mehko gubanje in okrasno, v tipično se ponavljajočih skladih zbrano kopičenje gub oblek je prav tako odslej osnovni motiv slikarskega sloga za nadaljnjih skoraj sto let. Tudi v obrazih stremi Akvila po izraziti plastičnosti, kar je posebno značilno za b) slikarja apostolov v prezbiteriju cerkve v Turnišču. Medtem ko pri Janezu Akvili porekla novih elementov ne moremo točneje določiti — v splošnem ustrezajo sodobnim stremljenjem v srednji in zapadni Evropi, in jih Akvila, ki je slikar skromnega formata, uporablja pogosto z neko vsiljivo poenostavitvijo — moremo o tem slikarju apostolov z gotovostjo trditi, da spada v krog slikarjev, ki so delali za češkega kralja Venclja; njegovo izhodišče je treba iskati v Pragi ali na Dunaju. Značilno gubanje oblek, modeliranje obrazov in njihovi tipi so pogosto skoraj doslovno isti kakor v ilustracijah tako zvane Vencljeve biblije v Narodni knjižnici na

Sl. 33. Turnišče, apostoli v prezbiteriju stare župne cerkve (slikar iz kroga praško-dunajskih slikarjev sloga Venceljeve biblije 1483). Primer gotskega plastičnega sloga idealistične smeri.

Dunaju. c) Tretjo komponento prekmurskega gradiva pa predstavlja slikar cerkve na Selu.

Drugo skupino gotskega plastičnega sloga predstavlja na str. 116—118 omenjena »furlanska« skupina, ki ima svoje izhodišče v severnoitalijanskem slikarstvu pogiottovske dobe. V širokem toku se preliva ta smer preko Furlanije in slovenskih dežel v srednjo Evropo ter postane odločilna za slogovni značaj zapadnoslovenskega in koroškega gradiva od srede 14. stoletja dalje. Izpodriva jo šele od tretjega desetletja 15. stoletja dalje nasprotni, iz srednje Evrope preko Koroške in zapadne Slovenije proti Furlaniji in severni Italiji prodirajoči severni tok. Danes moremo razlikovati že več stopenj razvoja tega »furlanskega« toka: Prvo stopnjo, ki nosi še močne giottovske znake, predstavljajo freske v cerkvi sv. Martina v Terzo, freske v apsidi južne stranske ladje cerkve sv. Justa v Trstu in razne freske v Furlaniji (pos. Venzone). V Sloveniji jo zastopajo freske na fasadi prvotne cerkve v Crngrobu in istotam druga plast (Kristusovo trpljenje) na severni steni stranske ladje. Drugo stopnjo predstavljajo visoko dekorativne slikarije v ladji na Gostečem in v Sopotnici ter vrhnja plast v ladji na Vrzdencu, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, na fasadi v Godeščah in v prezbiteriju pri Sv. Mohorju pri Doliču. Tretjo stopnjo, v kateri se sočni severnoitalijanski način v domači delavnici do skrajnosti

shematizira, pa imamo v delu slikarja, ki je okrasil prezbiterij pri Sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru in pritličje zvonika v Šmartnem ob Paki.

V okviru, kakor ga srečamo v Prekmurju, se giblje odslej slikarstvo vse Slovenije skoraj sto let, do srede 15. stoletja in še dalje. Posredni češki vpliv srečamo še enkrat leta 1410 v okrasu rokopisa Moralij papeža Gregorja Vel. Jakoba Chatzpecka v Kranju, izvršenem po neznanem, praško-dunajski iluminatorski šoli pripadajočem iluminatorju »nadv. Ernesta Železnega« (Oettinger: Ernstminiator). Drugače se pa dá vse z majhnimi izjemami uvrstiti v okvir tako zvanega »mehkega sloga«, ki polagoma razvija dalje plastični slog druge polovice 14. stoletja in stereotipno porablja zgoraj označene elemente v oblikovanju prostora, plastike teles, gubanja oblek, tipov in izrazov lic ter v sostavu skupin. Izrazit predstavnik poznega mehkega sloga je n. pr. slikar Janez iz Ljubljane s svojimi deli na Visokem leta 1443, na Muljavi leta 1456 in na Kamnem vrhu leta 1459 s svojim očetom in učiteljem Friderikom Beljaškim, ki je deloval na Koroškem (1428 Ernestova kapela v Millstattu), in njemu sorodna smer, ki jo poznamo na Kranjskem v Mengšu in v delu neimenovanega slikarja Trpečega Jezusa s slikami iz vsakdanjega življenja v ozadju v Crngrobu, na Koroškem v Deutsch-Griffenu, Liembergu in

Vratih, in ki doseže svoje višek v delu po imenu doslej neznanega mojstra slik v Gerlamoosu.

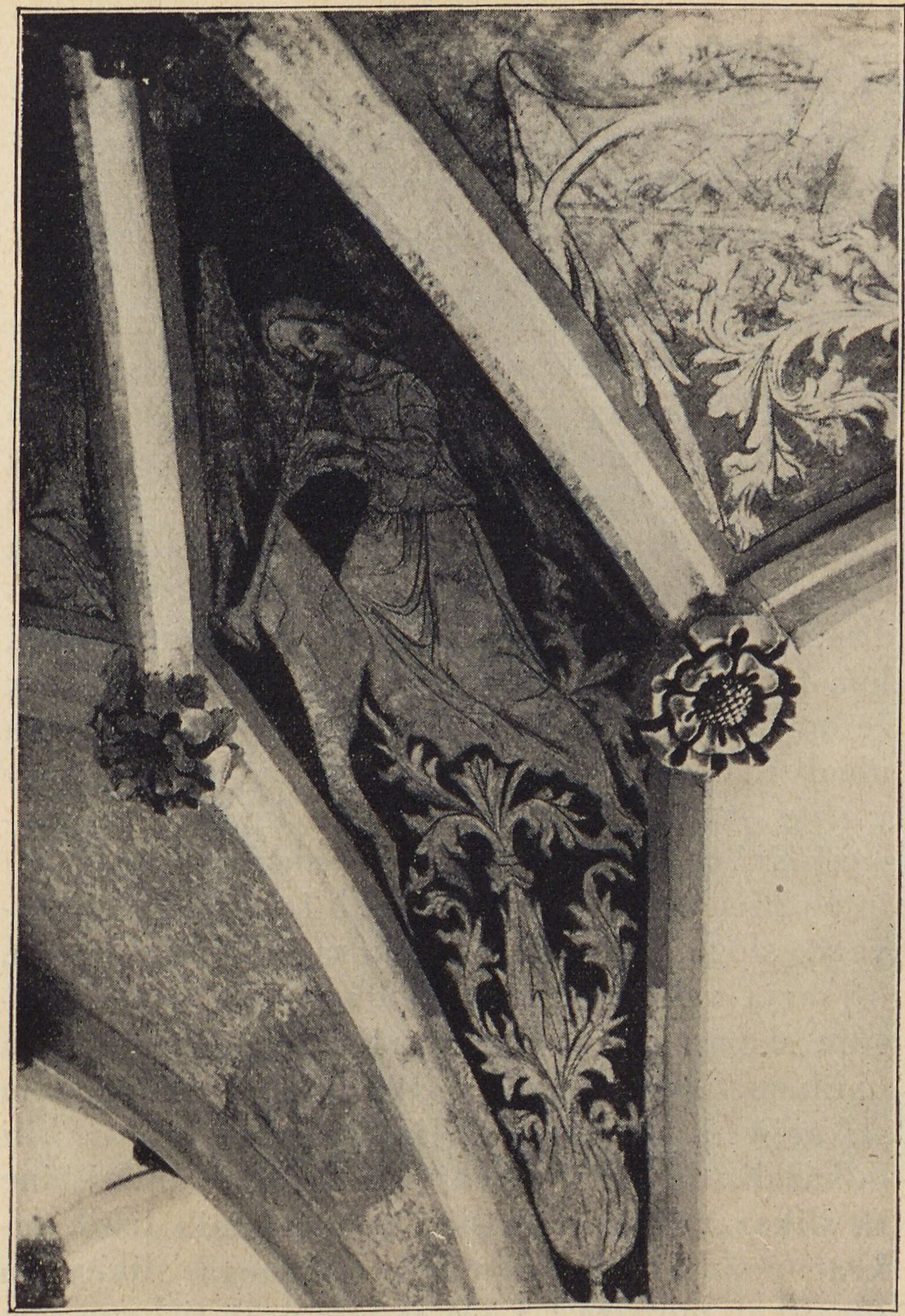
Slogu mehkega gubanja pripada tudi delo slikarja Andreja iz Ottinga v cerkvi Sv. Duha v Slovenjgradcu, kjer se v popolnoma tradicionalnem okviru mehkega sloga gub, prostornine in sestavljanja skupin v obrazih, ki prekipevajo v realističnem izrazu, javlja nov slog. Njegovo delo, katerega pomembnost je prav v neizčrpnosti izrazov, danih v okviru na videz nesimpatičnega, ako ne naravnost grdega obraznega tipa, zavzema sredi 15. stoletja podobno stališče kakor slike dominikanskega križnega hodnika v Ptuju sto let poprej. Nov slog je na pohodu, značilno pa je za kulturno zatišno Slovenijo, da se je ta le polagoma uveljavil in še daleč v drugo polovico 15. stoletja živi njegov idealistični prednik »mehki slog«. Dve skupini sta predvsem, ki ju moramo omeniti v tej zvezi:

a) Slog slik prezbiterija na Suhi pri Škofji Loki in stilistično sorodnega prezbiterija v Prilesju pri Plaveh v Soški dolini. Mojster prezbiterija na Suhi je izvršil tudi slike pod streho lope cerkve v Bodeščah pri Bledu; slike v Prilesju pa imajo soroden pojav na Krasu v freskah slavoloka cerkve na Šilen Taboru pri Št. Petru. Ta skupina, posebno pa delo suškega mojstra, pomenja višek tega, kar more biti v umetnosti »stil«. Kljub poznemu postanku teh del, okrog srede

Sl. 34. Mače, podružnica, del slike sv. Treh kraljev (1467). Primer zapoznelega idealizma, stopnjevanega do vzvišene miline izraza.

15. stoletja, sta pri njem izraženi do pretiranosti zlasti dve potezi: stremljenje po plastični obliki teles, ki ustreza novim realističnim nagibom časa, a je pri njem pretirano do naravnost »kubistične« telesnosti; na drugi pa stremljenje po reliefnem izrazu telesnosti v ploskvi, ki je v tem času več ko zastarelo in ki je pri njem pretirano do naravnost občudovanja vredne doslednosti, ki izborno služi izredni dekorativni popolnosti njegovega dela. — b) Slog skupine slikarjev, ki jo moremo zbrati okrog mojstra slik v cerkvi na Mačah pri Preddvoru iz leta 1467 (sl. 34). V njegovo bližino spadajo slikarji cerkve na Krtini pri Domžalah, cerkve v Podzidu pri Trojanah, slikar sv. Krištofa iz leta 1464 v Crngrobu in mojster Bolfgangus de ... cz ... v istem Crngrobu iz 1453. Pod dihom uveljavljajočega se realizma je pridobil ta mehki, dosledno idealistični slog v barvi in izrazu značaj naravnost vzvišene miline, kakršno je cerkveno slikarstvo le redko pri nas doseglo. O trdoživosti idealističnega sloga govoré dalje tudi pravkar odkrite lepe slike angelov na obokih ladje župne cerkve v Kranju iz let okrog 1460 do 1470 (sl. 35).

Za kulturnogeografski izraz etnografske Slovenije je značilno, da se je nasledstvo Friderikove beljaške delavnice na Koroškem in na Kranjskem okrog srede 15. stoletja razvijalo samostojno, a kljub temu popolnoma vzporedno ter je milolepi



Sl. 35. Kranj, župna cerkev, slika angela na oboku ladje (okr. 1460—70). Primer močno zapoznelega, za prvo polovico 15. stoletja značilnega »mehkega« sloga. Trdni risarski sostav približuje to delo zgodnjegotskemu risarskemu slogu.

ideal koroškega mojstra iz Gerlamoosa, mladostnega druga Janeza Ljubljanskega, v bistvu isti kakor kranjskega mojstra iz Mač, čeprav je zadnji nerazložljiv brez zgoraj omenjene goriško-kranjske komponente.

4. Pa tudi izrazita dela nove smeri realistično plastičnega poznogotskega sloga v našem slikarstvu dokazujejo, kako trdoživa je bila idealistična kultura njegovega prednika. Že okvir, v katerem se okrog srede 15. stoletja pojavijo prvi znaki novega likovnega izraza, je v tem pogledu zelo značilen. Slikar podružnice v Mačah pri Preddvoru je v tem svojem, leta 1467 nastalem delu najizrazitejši predstavnik že omenjenega, do vzvišene miline stopnjevanega idealističnega sloga. Kljub temu pa imamo prav v sliki sv. Krištofa (slika 13) in križanja na zunanjščini cerkve v Mačah pri Preddvoru v gubanju in plastičnem oblikovanju oblek izrazit primer novega sloga, ki obleke dekorativno razmetava, ustvarja velikopotezne globoke gube in jih podreja shematičnim, enakomerno se ponavljajočim oblikam. Dvojnost sloga gubanja oblek pri tem slikarju bi bila nerazumljiva uganka, če bi ne bili dokazali, da je v omenjenih slikah zunanjščine ta slikar posnel novi slog po grafičnih listih takrat popularnega pionirja tiskanega slikarstva (grafike), mojstra ES. Da je bila prav tiskano razmnožena slika največji raznosnik novega umetnost-

Sl. 36. Gian Francesco da Tolmezzo, freska bičanja v Provesanu v Furlaniji (leta 1496). Kopija po tiskani sliki M. Schongauerja. Risba gub obleke, posebno halje pred Kristusovimi nogami, je značilen primer »grafične« sestavine poznogotskega slikarstva. Risba gub je »neslikarska« in ustreza »grafičnemu« podajanju oblike.

nega ideala, nam dokazujejo mnogi drugi primeri iz druge polovice 15. stoletja, kjer je izposoditev sodobnih motivov iz grafičnih predlog dokazana, ali pa kjer je izdelava taka, da je ni mogoče označiti drugače, kakor da je nastala pod velikim vplivom grafične tehnike. Poglavje o velikem vtisku, ki ga je naredila na podeželsko slikarstvo druge polovice 15. stoletja takrat prvi svoj razcvet doživljajoča lesorezna in bakrorezna tiskana slika z vsem svojim posebnim značajem, je eno najmikavnejših v zgodovini našega takratnega slikarstva. Ako si ogledamo nekaj značilnih primerov tega sloga, nam ne postane jasen samo njegov izvor v neposrednem posnemanju grafičnih predlog, ampak spoznamo tudi, da je risarski način, ki ga najdemo pogosto pri delih druge polovice 15. stoletja, poobčuten in prilagojen po grafičnem načinu. Značilen primer neposrednega prevzema grafičnega sloga imamo v svoji soseščini, v Furlaniji, kjer je v cerkvi v Provesanu leta 1496 Gian Francesco da Tolmezzo kopiral prizore iz grafičnega pasijona M. Schongauerja (sl. 36). Halja, ki leži na tleh pred bičanim Kristusom, je zgovoren primer za to, kaj razumemo pod poznogotskim grafičnim slogom, ki je ena najvažnejših sestavin celote poznogotskega podeželskega slikarstva. Ako po tem spoznanju pogledamo slike Vincencija iz Kastva iz leta 1474 v cerkvi Device Marije na Škrilju pri Bermu, se nam takoj odkrije

ta slog kot značilna sestavina njegovega dela (prim. odejo na sl. 29). Kot neposredno izhodišče stilističnega značaja se nam odkrije grafični način tudi v slikah na Goljevici pri Kanalu iz druge polovice 15. stoletja. Marijina podoba s svojo navadno oblikovano obleko se zdi kar posnetek kakega zgodnjega bakroreza. Sledove grafičnemu sorodnega pojmovanja plastične oblike najdemo pogosto tako v freskah prezbiterija v Avčah, pa tudi nekatere značilne poteze v slogu mojstra fresk na Suhi pri Škofji Loki so skoraj nerazložljive brez znanja z grafičnim izrazom.

Druga sestavina poznogotskega realizma je realistični izraz obrazov in kretenj. Tudi ta se pripravlja že prej in se uveljavlja že v delih čisto idealističnega sloga. Dober primer za to je delo slikarja Andreja iz Ottinga v cerkvi Sv. Duha v Slovenjgradcu (1450—60), kjer je ves izraz v sicer slogovno zaostalem okviru »mehkega sloga« prve polovice 15. stoletja osredotočen na obraze (sl. 38). Ti so sicer tipični, realistična tendenca pa se javlja že v tem, da so naravnost iskano nelepi, posebno pa v tem, da zna slikar, predvsem z izrazom okrog ust, podati vse vrste notranjih čuvstev. Prav tako v tradicionalnem slogovnem okviru sili ta realizem kot realizem kretenj in izraza obrazov na dan v obeh slikah dvanajstletnega Jezusa v v cerkvi sv. Petra na Vrhu in v Bodeščah.

Novi slog pa pomenja še več kakor to, da osvobodi slikarstvo prejšnjih oblik v gubanju oblek in da pomnoži možnosti obraznega izraza z neštetimi novimi opazovanji iz življenja, ker oprosti tudi sostav slike vezanosti na obliko prostora, ki se izraža v vedno se ponavljajočih oblikah, izvirajočih iz pridobitev italijanskega slikarstva 14. stoletja. V vseh smereh je pri oblikovanju tega novega sloga imelo osnovno vlogo sodobno nizozemsko slikarstvo, ki je doživelo okrog srede 15. stoletja nepričakovan razmah. Z njim je stopilo v umetniški svet tudi novo pojmovanje narave kot krajine in prostora. Prostor se sedaj razširi in slikar stremi po tem, da ustvari kolikor toliko resničen okvir figuram, pokrajina pa se začne razvijati v prizorih na prostem, posebno v slikah sv. Treh kraljev in podobnem. Višek tega realizma, ki je pri nas še vedno močno omiljen po idealističnem izročilu, pomenijo pri nas freske v prezbiteriju na Jezerskem iz konca 15. stoletja in v cerkvi sv. Urha na Križni gori nad Staro Loko iz začetka 16. stoletja. Posebno to zadnje delo ima že vse: zgovorni realistični izraz kretenj in obrazov, značilni velikopotezno dekorativni način gubanja oblek in prostor, ki kaže v ozadja do doslej naravnost nezaslišanih perspektiv (sl. 37).

5. Logično nadaljevanje tega viška srednjeveškega razvoja slikarstva pri nas pa tvori zadnja stopnja srednjeveškega slikarskega razvoja v na-

Slika 37. Cerkev sv. Urha na Križni gori nad Staro Loko.

Del slike iz legende sv. Urha iz začetka 16. stoletja. Odličen primer idealiziranega poznogotskega realizma v obrazih in „zgovornih“ kretnjah.

šem gradivu, njegova renesanska oblika, s katero stopi v novi vek. Postanek severne renesanse, kateri pripada naše gradivo, je sicer jasen — gre namreč za novo stopnjo razvoja brsti, ki so se oblikovale že v prejšnji, s pomočjo pridobitev italijanskega renesanskega slikarstva —, kljub temu pa se raziskovavci še niso zedinili glede tega, ali spada poznogotski realistični slog kot zaključek v okvir severnega gotskega slikarstva ali ne mogoče že kot prva stopnja k severni renesansi. Vse naše stensko slikarstvo od zgodnje gotike do renesanse v 16. stoletju, ko čisto naravno izhira, predstavlja tako po tehnični plati kakor po svoji duhovni, v ikonografskih sostavih izraženi vsebini, pa tudi po svojem stilističnem razvoju, v katerem si méne sledijo kot členi verige vzrokov in posledic vse do zadnje oblike in zadnjega izraza v renesansi, eno enoto. Opirajoč se na to dejstvo menim, da je bolj pravilno, će tudi znanost, ki ima nalogo ugotavljati predvsem dejstva, prizna to enoto in srednjeveškemu okviru gotskega slikarstva priključi tudi sicer brezdomovinsko zadnjo stopnjo tega razvoja, namreč renesansko stopnjo. Ta se namreč prav tako ne dá odtrgati od svoje prednice, od poznogotskega realizma, kakor ta ne od slikarstva prve polovice 15. stoletja. Renesansko gradivo je očividna zaključna stopnja nekajstoletnega razvoja enotnih tehničnih, duhovnih in stilističnih podlag. Jasno

in nedvomno se opaža, kako te sedaj pod vplivom novih naziranj razpadajo, in pogosto se izkaže, da je od nekdanje trdne kulture ostala samo še krasilna izvežbanost in tehnična spretnost, duh pa se je popolnoma umaknil iz del, kakor so n. pr. dela Jerneja iz Loke v drugi četrtini 16. stoletja ali dela slikarjev v Višnjah in na Plešivici ali na Taboru pri Grosupljem. Novo, kar je dala našemu slikarstvu renesansa, se javlja predvsem v perspektivični konstrukciji prostora, kolikor je bila ta podeželskemu slikarstvu sploh dostopna in se v splošnem v našem gradivu občuti samo kot daljni razvoj zarodkov iz prejšnje stopnje, in novi lepotni tip obrazov (prim. glavo lepega angela v dominikanskem križnem hodniku v Ptuju iz okr. 1520; sl. 40) in teles, ki pa je komaj opazen v osredju, kjer realizem ni imel tolike moči, da bi bil zatrl zadnje sledi prejšnjega idealizma. Realistični tipi druge polovice 15. stoletja kar neopaženo prehajajo v nove idealistične renesanske tipe, n. pr. pri Sv. Primožu nad Kamnikom, ki ga tudi sicer marsikatera poteza veže z njegovim antipodom, s slikami v cerkvi sv. Urha na Križni gori. Obsežna pokrajina v sliki Marije s plaščem kot zaščitnice pred nadlogami, ki je sicer naša največja krajinska podoba na začetku novega veka, je brez vpliva renesanse skoraj nemogoča, vendar pa ne razdira okvira v ozek prednji pas stisnjene prostornine, v kateri se dogodek razvija

(sl. 24). Naše umetnostno ozračje se namreč še dolgo ni odprlo svežemu vetru, ki bi povezal to sporočeno prostorninsko pozornico z neskončnimi perspektivami pokrajinskega ozadja. Kako je v tem času že napredoval notranji razkroj sostava srednjeveškega slikarstva, se vidi posebno iz dejstva, da ta stopnja njegovega razvoja ne pozna več tiste nekam splošne srednje kakovosti kakor prejšnji dve, ampak da poleg nekaj izrednih del (med katerimi je naš ponos slikarija ladje cerkve sv. Primoža nad Kamnikom iz leta okrog 1520) prevladuje množica umetnostno čisto brezpomembnih, le krasilno, redkeje tudi še ikonografsko zanimivih del.

Ta okvir stilističnega razvoja slovenskega srednjeveškega slikarstva pa niti oddaleč ne izčrpa vsega njegovega stilističnga stanja. Splošni srednjeveški okvir je sicer nesporno dan, krivo pa bi bilo, če bi iz tega sklepali, da proti zapadu nimamo nobenih zvez. Temu nasproti stoji dejstvo, da kljub strnjenosti našega gradiva pronicajo v njegovo ozemlje posamezni pojavi drugega, benečansko provincialnega značaja, za kar imamo dober primer v Svinem pri Kobaridu. Pozabiti ne smemo tudi, da je slog Janeza Ljubljanskega sredi 15. stoletja, ki je bil prinesen k nam iz Koroške, posledica križanja srednjeevropske podlage z nedvomno italijanskimi elementi (»mili« obrazi njegovih brezbradih oseb, obraz njegovega Kristusa).

Pozabiti ne smemo dalje, da je trdoživost idealističnega značaja v našem gradivu, da so posebno spomeniki, kjer je idealizem izraza stopnjevan do občudovanja vredne miline, kakor na Mačah in na Krtini, nedvomen odsev zgodnjerenesanskega idealizma v Italiji, ki je doživel svoj razcvet od srede 15. stoletja dalje. Pozabiti tudi ne smemo, da meji naša zemlja na Furlanijo, deželo, kjer se je kljub romanskemu etničnemu, pokrajinskemu in življenjskemu okviru razvila ob prevladovanju italijanskega značaja mešana umetnostna kultura, katera je dala pojave, ki so sorodni našim, le da ležé na drugi strani srednjeevropske kulturne meje. Cela skupina spomenikov, ki jo zunanje označujeta ornament, ki posnema »kozmatski« mozaični vzorec, in značilno italijanska akantova listnata trta (eden glavnih spomenikov ladja v Gostečem in novo odkrite freske v Sopotnici nad Škofjo Loko; sl. 40) in ki kaže značilne sorodnosti v tipih, barvah in modeliranju oblik, predstavlja verjetno priče delovanja furlanskih slikarjev prve polovice 15. stoletja v Sloveniji. Glavni spomenik cerkvenega slikarstva v Julijski Krajini, freske v cerkvi Device Marije na Škrilju pri Bermu, pa ima toliko znakov bližine italijanske kulture in življenja, da nas kar sili na primerjanje s spomeniki slikarstva v Furlaniji. Kljub že večkrat poudarjenemu zatišnemu značaju našega gradiva kaže vendar vse na to, da je tvorno težišče našega

srednjeveškega slikarstva, kakor smo domnevali že po kulturnozemljepisnem položaju, na severozapadu in zapadu naše zemlje, tam, kjer smo bili najbližji tvornim središčem te kulture v srednji Evropi in Italiji. Vse to pa nas zopet nagiblje k ugotovitvi, da predstavljamo samo del neke večje kulturne celote, s katero vred nas oblikujeta oba glavna evropska kulturna in umetnostna tečaja, sever in jug. Rok v spravo, ki je dala prvenstvo južnjaški renesansi, pa si nista dala na naših tleh, čeprav bi bilo to kar naravno, ampak zopet v kulturnozemljepisno pomembnejših središčih severa in juga, v severni Italiji in na Nizozemskem. Sadove te sprave smo doživeli šele s precejšnjo zakasnitvijo, zopet po ovinkih preko srednje Evrope in Benetk. Naša renesansa, ki smo jo označili zgoraj, pa je le medel, v okvir domačega umetnostnega razvoja zajet odmev tiste odločilne borbe, ki je kmalu nato preobrazila umetnostni svet severa in svet v njegovem območju se razvijajoče srednje Evrope.

Značilna za pojav in umetnostni organizem gotskega slikarstva kakor srednjeveške umetnosti v splošnem je končno posebno vloga umetnikove osebnosti v njem. Srednjeveška umetnina je z redkimi izjemami brezimna; za njen umetnostni pojav je vprašanje umetnikove osebnosti le drugovrstnega pomena. Kot je umetnik del trdno povezanega družabnega reda, prav tako je nje-

govo delo, umetnina, samo proizvod družabno in proizvodno trdno zasidrane, urejene delavnosti, katere pojavi so enakovredni, kakor so vsaj po načelu, vzgoji in znanju enakovredni ljudje, ki jo izdelujejo. Važno je, da srednji vek ne razlikuje med umetnikom in rokodelcem ter v svoji organizaciji uvršča umetnike v skupne edinice z rokodelci in obrtniki. Šele ob koncu srednjega veka se začne pod vplivom renesanskega humanizma priznavati poseben značaj umetniku kot umetniku na eni strani, na drugi pa umetniku kot osebnosti. V pozno srednjeveškem družabnem organizmu je umetnik zasidran v rokodelskem ali obrtniškem cehu, bratovščini. Poleg stanovskih zadev ureja ceh v veliki meri tudi njegove socialne in verske zadeve. Najvažnejše pa je, da je bila po cehovski organizaciji, ki se je razvila v zadnjih srednjeveških stoletjih v ozki zvezi z izgraditvijo uredbe mest in meščanskega življenja, urejena učna pot rokodelca in umetnika. Ceh je tako posredoval tisto najmanjšo stopnjo strokovnega znanja, ki je značilna za srednjeveško rokodelstvo in umetnost in tako bistveno odlikuje takratni čas od našega. Le po cehu in po točno predpisanih formalnostih je mogel postati izučeni obrtnik ali rokodelec mojster, to je glava najvažnejše srednjeveške proizvodne edinice, delavnice. Le po sprejemu v ceh in meščanstvo se je mogla v kakem središču uveljaviti nova moč, le v okviru

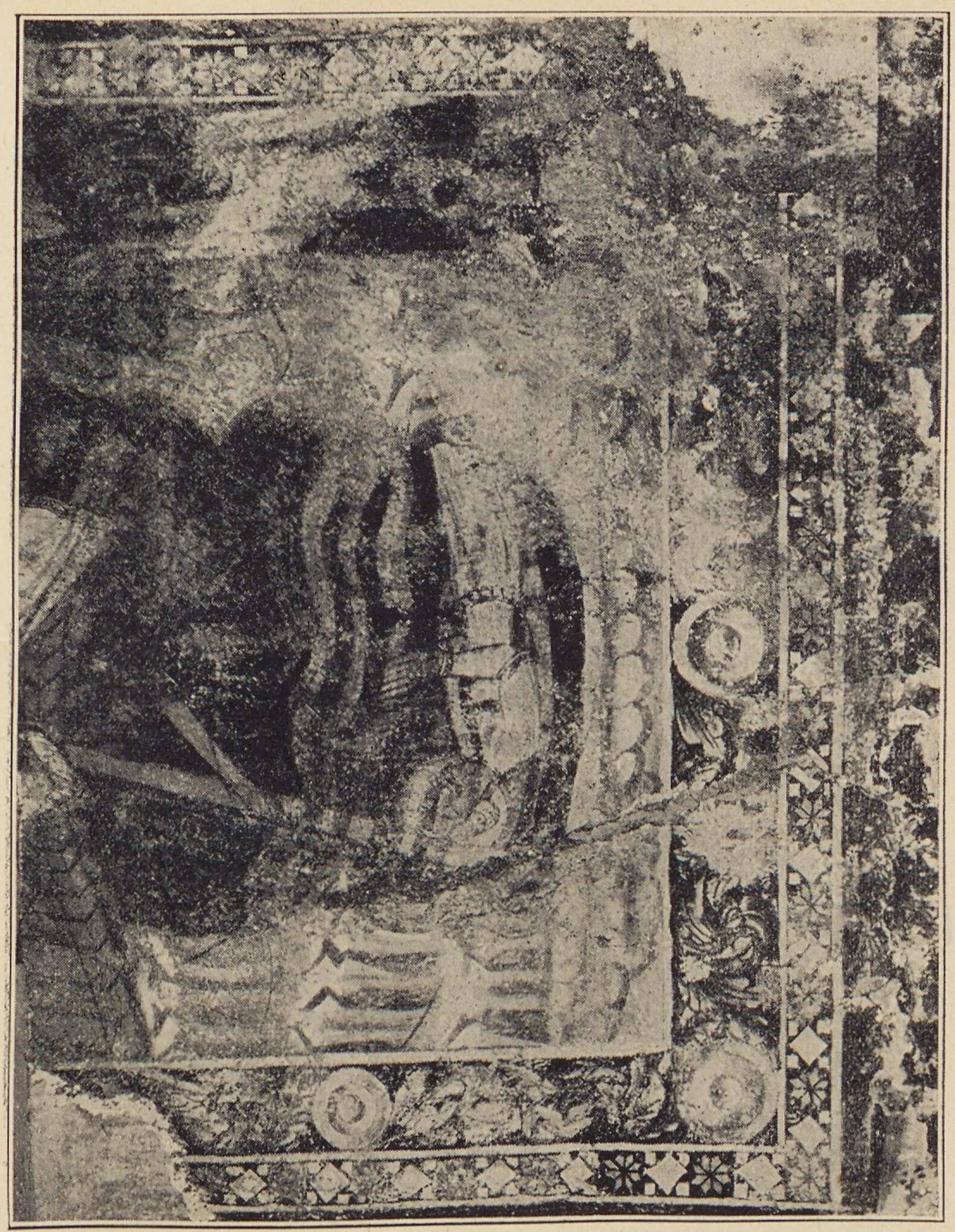
ceha je mogla vztrajati in napredovati. Kakor pri rokodelstvu in obrti splošno, je bilo tudi pri slikarstvu. Delo je izvrševal mojster z vrsto pomočnikov in učencev po strogo določenih načelih in pod avtoriteto cehovske organizacije, ki je nadomeščala današnje komisije strokovnjakov. Po-nekod je izdelek celó označevala s svojim znakom in mu s tem dajala potrdilo dozorelosti, drugod pa v spornih primerih nastopala kot razsodnik.

V delavniški izvršitvi, kjer je razumljivo, da je na enem delu udeleženih več delavcev, se čisto naravno zabrisuje pomen dela ene moči v primeri s celotnim izrazom izdelka, ki nosi predvsem značilni pečat delavnice. S svojo »zadnjo roko« je mojster končno še bolj zabrisal morebitne razlike in s tem poudaril izdelek kot proizvod svoje delavnice. Ta mojster je bil posebno proti koncu srednjega veka pogosto bolj podjetnik kakor lastnoročni izvršitelj in je tako srednjeveški umetniški izdelek tembolj dobil značaj v delavniški skupnosti zasidranega pojava.

Kdor se je bliže bavil s srednjeveško umetnostjo, vé, kako težko, ako ne skoraj nemogoče, je v njenih proizvodih zasledovati pojave ustvarjajoče umetnikove osebnosti. Izvrševavca ni vezala samo delavniška, skupna izvršitev izdelka, ki že sama zapostavlja pomen osebne izvršitve, ampak predvsem tudi vsa, po vzgoji v mojstrovi delavnici in pozneje po izročilu v posameznih sta-

Sl. 38. Slovenjgradec, podružnica Sv. Duha, del slike vnebohoda. Slikal Andrej iz Ottinga 1450—1460. Dober primer poznogotskega realizma. V lepotno naravnost neprijetnih obrazih je slikar dosegel veliko izrazno resničnost, posebno z izrazom ust.

rejših delavnicah nabrana vsota zakoreninjenih navad in načinov. Vezale so ga dalje v okviru njegovega ceha uveljavljene posebnosti, v cerkveni umetnosti pa še prav posebej ikonografsko izročilo, od katerega se ni smel preveč oddaljiti. Kljub temu pa bi bilo napačno, če bi iz razprave o gotskem slikarstvu kar kratko izločili slikarjevo osebnost. V vodilni umetnosti velikih središč je to sevé tem manj mogoče kakor v njenih podeželskih pojavih. V vsej gotski likovni umetnosti je namreč stalno napredovala kot važna sestavina narava, ki je postala stalen vir novih likovnih pobud. Po njej je dobila umetnikova osebnost eno glavnih možnosti, da se uveljavi v doslej kolektivno izvrševani umetnosti. Opazujoč njo, je mogel umetnik izročenim sestavinam svoje umetnosti stalno dodajati nove, katere je tudi z vso pravico lahko imel za lastno pridobitev, in je proti koncu srednjega veka večal svoj osebni ugled s tem, da je idealno resničnost izročene umetnosti čimbolj predelaval v »naravno« resničnost realističnega, otipljivi stvarnosti sorodnega izraza. Ohranjeno gradivo nas jasno poučuje o tem, kako je proti koncu srednjega in posebno na začetku novega veka narasla umetniška samozavest. Zunanje se to kaže v tem, da se v teku 15. stoletja množijo poprej redki podpisi umetnikov, posebno pa tudi v tem, da podpisani umetnik izrečno poudarja duhovno in delovno lastnino v svojem delu.



Sl. 39. Sopotnica nad Škofjo Loko. Truplo sv. Florijana v reki. Freska iz prve polovice 15. stoletja. Značilen primer za vrsto slik, ki jih je izvršila neka furlanska delavnica. Tipično italijanski je mozaični, tako zvani »kozmatski« ornament, previjajoča se listnata trta in shematična oblika obrežnega skalovja.

V podeželskem slikarstvu sevé samostojno sprejemanje in predelavanje pobud iz žive narave ne prihaja neposredno v poštev. Kakor v vseh dobah, so tudi takrat v tem bili prvi svobodnejši duhovi v vodilnih središčih. Njih pridobitve pa so se razmeroma naglo širile v podeželje in tako postajale sestavina kolektivne stvariteljnosti in najvidnejši znak njenega razvoja in napredka. V slogovnem razvoju našega cerkvenega slikarstva, kakor smo ga zgoraj označili, se prav jasno vidijo stopnje tega napredka, od idealistične, na neosebne stalne oblike izročila vezane, do precejšnje vsakdanje resničnosti izraza ob nastopu renesanse. Napačno pa bi bilo, če bi ta relativni napredek v svojem gradivu pripisovali delovanju samostojnih osebnosti. Nasprotno moremo po tej in sploh po umetnostno stvariteljski plati vse svoje gotsko slikarstvo brez izjeme uvrstiti v kolektivno proizvodnjo posameznih delavnic. Kolikor pa sicer ne moremo v domačem gradivu iskati samostojno ustvarjajočih, za napredek umetnostnih nalog pomembnih osebnosti, prav toliko bi bilo napačno, temu gradivu odrekati sploh vsako osebnost. Posamezna osebnost se namreč tu umika delavniški osebnosti, katere nositelj je njen mojster. Posebno iz zgodovine postanka krilnih oltarjev, ki so bili skupen izdelek podobarjev, mizarjev in slikarjev, vemo, da je mojster oziroma podjetnik celotnega dela stremil za tem, da mu z dokonču-

Sl. 40. Križni hodnik bivšega dominikanskega samostana v Ptuju, glava angela na sliki oznanjenja iz okrog 1520.

Primer renesansko lepotnega izraza obraza. Krasna glava se stavi ob stran proslavljenim tipom enega največjih severnorenesančnih mojstrov, A. Dürerja.

jočo lastnoročno potezo čopiča ali rezila dá tisto »zadnjo roko«, tisti zadnji, vsaj simbolično enotni značaj »lastnega« izdelka, ki se mu je zdel potreben. V tem smislu ga je tudi pogosto podpisoval.

Ni dvoma, da je bil tako pri podobarskih kakor pri slikarskih delih mojster delavnice nosivec in določevavec osebnostnega značaja izdelkov svoje delavnice. Tudi naše izrazito podeželsko gradivo nam je zadosten dokaz za to in čeprav bi si ne upali v njem točno opredeliti osebnega dela posameznih slikarjev, ni prav nobene zapreke za ugotovitev izdelkov posameznih delavnic. Raznovrstnost izdelkov dokazuje predvsem, da je pri postanku teh del sodelovalo veliko število domačih in mogoče tudi popotnih tujih delavnic. Če je določitev delavnice razmeroma lahka, njena osebnost torej tudi v tej kolektivni umetnosti in obrti zadosti izrazita, je važno predvsem, v čem se ta osebnost javlja. Da se ne javlja v ikonografski sestavini del, je jasno, ker je bil glede te srednjeveški slikar po izročilu tako vezan, da je imel izbiro samo v majhnem številu že izdelanih predlog. Iz položaja našega gotskega slikarstva v slikarstvu takratne srednje Evrope spoznamo dalje, da tudi v razvoju njegovega sloga in umetnostnih problemov, kolikor se zrcali v njem, ne moremo iskati sledov domačih umetniških osebnosti. Nedvomno pa so tri sestavine tega gradiva,

Sl. 41. Visoko pod Kureščkom, glava apostola. Slikal Janez Ljubljanski leta 1443. Glava je po tipu in risbi značilna za izrazito lepotno zasnovane obraze Janezovih oseb.

v katerih, če ne upoštevamo tudi kake čisto tehnične posebnosti, nedvomno lahko zasledimo »roko«, okus in osebno posebnost naših podeželskih slikarjev: v risbi namreč, v barvnem sestavu in v tipu obrazov njegovih ljudi. Kakor pri pisavi, je tudi pri slikanju poteza roke, ki se javlja v risbi in potezi čopiča, vselej osebna zadeva izvrševavca, in sicer tako osebna, da je učenec po učitelju nikdar ne more popolnoma posneti. Okus umetnikov se javlja vselej v osebni nagnjenosti za barve ali njih sestave. Medtem ko eno in drugo učenec ali pomočnik v delavnici kolikor toliko zataji in se podredi okusu mojstra, se takoj, ko sam začne izvrševati svoje izdelke, prav v teh dveh potezah poosebi in po njih dá pečat svoji delavnici. Tudi glede tipa obrazov velja isto. Vsak umetnik nosi namreč v sebi nevedé in nehoté neki osnovni tip, v okviru katerega ustvarja. Ta vezanost na osebno tipiko gre tako daleč, da jo celó slikarji portretov ne morejo nikdar popolnoma zabrisati, tem manj malo osebnostno stremeči umetnik srednjega veka. Iz svojega lastnega gradiva imamo dosti zgovornih primerov za povedano. V sliki 38 smo priobčili nekaj glav iz pasijona v cerkvi Svetega Duha v Slovenjgradcu. Slikar Andrej iz Ottinga je v tem delu, v katerem je naslikal na stotine glav v najraznovrstnejših položajih in izrazih, podal v okviru last-

Sl. 42. Muljava, glava angela v sliki Oznanjenja. Slikal Janez Ljubljanski leta 1456. Glava je značilna za izrazito lepotne brezbrade obraze Janezovih oseb.

nega, prej grdega kakor lepega obraznega tipa toliko raznih oblik, da nas more popolnoma prepričati o povedanem. Slikar Janez Ljubljanski ima lasten, lepotno mil tip obraza, po katerem ga spoznamo na prvi pogled v vsakem njegovem delu (sl. 41 in 42). Če risbo njegovih obrazov primerjamo z risbo obrazov Andreja iz Ottinga (sl. 38), s katerim sta sodobnika, nam je tudi glede osebnostne poteze v risbi in plastičnem oblikovanju takoj jasno, kaj mislimo. Z nekaj energičnimi, prijetno zaokroženimi črtami je orisal Janez svoje renesansko milino napovedujoče obraze, katerih osnovo je prejel v delavnici svojega očeta Friderika Beljaškega, ta pa preko koroških in severnoitalijanskih delavnic iz domovine renesanse, Italije, pa tudi preko avstrijskega slikarstva iz češkega slikarstva ob koncu 14. in v začetku 15. stoletja. Odločni severnjak, ki mu ni veliko do izrečne lepote in miline, Andrej pa se trudi, da s precej trdimi, gosto zbranimi potezami čimbolj individualizira izraz za plemenitejša čuvstva ne prav posebno pripravnega obraza. Zanimivo je, da je učinkovita izrazitost obrazov pri njem kljub temu neprimerno globlja kakor pri Janezu.

Da je tudi takratni slikar prav obraz imel za nekaj sebi lastnega, nam dokazuje posebno slikar cerkve na Mačah iz leta 1467. Na zunanjščini je ta slikar, kakor smo že omenili, posnel sliki sv. Krištofa in križanja po grafičnem listu

Sl. 43. Martijanci, sv. Martin deli z beračem plašč. Slikal Janez Akvila iz Radgone leta 1392. Slika je po kompoziciji, ki upošteva vplive Giottovega nasledstva, in po okorni oblikovnosti značilna za tega slikarja.

mojstra E S. Toda čeprav je imel očividen namen, posneti (kopirati) predlogo, je vendarle spremenil obraze in jih priličil idealno milim obrazom, kakršne je slikal drugod.

Nobenega dvoma torej ni, da so se tudi v našem podeželskem slikarskem gradivu uveljavile osebnosti, in sicer v okviru, ki smo ga pravkar označili. Da so to »delavniške« osebnosti in ne čisto osebni pojavi, je pač očividno. Razlikovati posamezne sodelavce v tem delavniškem okviru pa je nemogoče. Ti mojstri, voditelji delavnic, so se tudi pri nas že razmeroma zgodaj zavedeli svoje osebnosti in jo izpričali s podpisi na svojih delih. Prvi med njimi je Janez Akvila iz 14. stoletja, ki je zapustil podpisana dela v Velemérju, Turnišču in Martijancih (sl. 43) v Prekmurju. Drugi je ljubljanski meščan Janez, sin slikarja Friderika iz Beljaka, ki je slikal in podpisal sredi 15. stoletja dela na Visokem pod Kureščkom, na Muljavi in na Kamnem vrhu. Njegov sodobnik je iz petdesetih let 15. stoletja Andrej iz Ottinga (doslej pomotoma brano Ottog in Ostrog: Stegenšek in Stelè) s svojim pasijonom v podružnici Svetega Duha v Slovenjgradcu. Leta 1453 se je podpisal slikar v cerkvi v Crngrobu pri Škofji Loki z imenom Bolfgangus de ... cz ... Sledi mu s hrvatsko-slovenskega mešanega ozemlja s slikami iz leta 1474 v cerkvi Marije Device na Škrilju pri Bermu Vincencij iz Kastva. Vrsto naših imenoma znanih slikarjev gotske gobe pa

zaključuje umetnostno malo pomembni, a bogato z deli iz prve polovice 16. stoletja na Gorenjskem in severnem Goriškem zastopani Jernej iz Loke. Zanimivo pa je, da so ostali brezimni osebno najmočnejši med našimi slikarji poznega srednjega veka slikar iz Mač, slikar prezbiterija cerkve sv. Urha na Križni gori nad Staro Loko iz časa okrog 1500 in slikar cerkve sv. Primoža nad Kamnikom okrog 1520 (sl. 44).

Enotna umetnostna kultura gotske dobe, ki se nam tako jasno izraža tudi v našem slikarstvu, ustreza enotni strukturi vsega takratnega življenja. Ta enotnost se razteza prav tako na družabni ustroj, svetovno nazorno miselnost in čuvstvovanje kakor na verstvo. Razkroj tega idealnega organizma, ki ga je povzročil filozofski humanizem, pa pomenja tudi razkroj slogovne in vsebinske enote takratne umetnosti. Novo naziranje je postavilo predvsem tudi umetnike v novo, samostojnejše razmerje do družbe in do umetnosti. »Delavniško« umetniško osebnost začne v 16. stoletju tudi pri nas izpodrivati individualna osebnost umetnikova. S to spremembo pa se kljub temu, da cehovski okvir še ne propade, močno razširi kakovostna lestvica izdelkov ter se odpira vedno večji prepad med poljudno in »visoko« umetnostjo, med kolektivno občuteno in ustvarjeno ter med individualno, iz vse globine osebnega znanja in prepričanja zajeto umetnino.

Janez Akvila iz Radgone.

Med slovenskimi, doslej po imenu znanimi cerkvenimi slikarji je najstarejši Janez Akvila (Johannes Aquila de Rakespurga ga imenuje napis v Martijancih). Ta primer je tudi v srednjeevropskem stenskem slikarstvu sploh zgoden in kaže na to, da si je ta Janez ustvaril delavnico, ki je imela dober glas; očividno je bil ponosen nanjo in na delo, ki ga je ustvarjala. Iz glavnega napisa v Martijancih izvemo, da je bil Janez tudi stavbenik ondotne župne cerkve, medtem ko se v drugem napisu ob svoji lastni podobi istotam imenuje »pictor« — slikar. Le delno čitljiva napisa v apsidi stare župne cerkve v Turnišču in v Veleméru pa se nanašata očividno na slikarsko delo. V Martijancih izvemo tudi, da je bil Janez po rodu (oriundus) iz Radgone, važnega štajerskega podeželskega središča ob bivši madžarski meji. Napis v Veleméru je razen imena nečitljiv, vendar je madžarski raziskovavec Fl. Romer ugotovil na drugem mestu letnico 1378. Da gre v tem primeru za Janeza kot slikarja, nam dokazuje grb s tremi belimi ščitki ob njegovi lastni podobi v prezbiteriju. V Martijancih nas napis pouči, da je bila stavba cerkve dovršena leta 1392. Obsežni dvodelni napis v apsidi v Turnišču pa je razen letnice 1393, imena slikarja in nekaj nevažnih besed popolnoma nečitljiv. Razen teh napisov sta se nam ohranili tudi dve lastni

Sl. 44. Sv. Primož nad Kamnikom, slika Marije pri delu v templju, iz okrog leta 1520. Primer dela enega najboljših naših slikarjev na prehodu v novi vek. Po svoji stvarni resničnosti imamo tu podobo iz resnične sodobnosti; obenem je to skrajni višek, do katerega se je razvilo naše srednjeveško slikarstvo.

podobi Janeza Akvile, starejša v prezbiteriju cerkve v Veleméru, mlajša v prezbiteriju župne cerkve v Martijancih. Od prve je dobro ohranjen samo obraz klečečega Janeza, druga (sl. 45) pa je vsa dobro ohranjena in nam kaže klečečega moža s polno brado v meščanski nošnji njegove dobe, s sabljo in slikarskim grbom ob strani. Drugih virov za Janeza Akvilo in njegovo delo doslej ni bilo mogoče najti. Ker nam je te zapustil sam, so za nas tembolj dragoceni in tudi zanesljivi. Približujejo nam ga kot osebni pojav, povedo nam, da je bil kakor mnogi umetniki poznega srednjega veka vešč dveh likovnih strok, slikarstva in stavbarstva. Medtem ko se ta dvojnost nanaša navadno na slikarstvo in podobarstvo, posebno pri podjetnikih poznogotskih, mešano — slikarsko in podobarsko — okrašenih krilnih oltarjev, imamo tu bolj nenavaden primer slikarja in stavbenika. Mogoče je celó, da je bil Janez podjetnik, ki je prevzemal kar celotne stavbe z vso njihovo opremo, torej tudi ono podobarske stroke, ki je bila s slikarsko zelo ozko združena. Sevé bi pri tem spadal poudarek bolj na podjetništvo kakor na umetnost in bi Janezu mogli pripisati le značaj tiste delavniške osebnosti, o kateri smo spredaj govorili in katere nositelj je bil on kot delavniški vodja, mojster svoje delavnice. Ker je v Martijancih tako arhitekturo kakor slike izrečno označil sam kot lastno delo, je v tem njegovem glavnem delu

dana tudi podlaga za spoznanje drugih del, ki bi pokazala soroden značaj.

Izmed nam znanih arhitektur kaže samo prezbiterij v Turnišču martijanskemu podoben značaj. V njem vidimo štiri vrste stenskih slik, po katerih nam je mogoče določiti vsaj čas pred njegovim postankom ali bolje gotiziranjem. V jedru njegove arhitekture je namreč ohranjena pravokotna kapela s polkrožno, s polkupolo prekrito apsido iz dobe prehoda iz romanskega v gotski slog, katera je bila v prvi polovici 14. stoletja poslikana; ostanki te prve slikarije so se nam ohranili v apsidi in na stenah. Vse ostale tri slikarije so nastale po času, ko je poprej z ravnim stropom pokriti pravokotni prostor te kapele dobil sedanje rebraste oboke. Prva teh treh slikarij se nam je

Sl. 45. Martijanci, lastna poloba slikarja Janeza Akvile iz Radgone (leta 1392) (po Fl. Romerju).

ohranila na križastih obokih in pa v podločnih poljih severne stene. Delo priča že o slikarju, ki pripada realistično plastičnemu slogu druge polovice 14. stoletja z izrazitim stremljenjem po oblikovanju trorazmerne prostornine, katero osvaja z značilnimi baldahinskimi arhitekturami. Tako se drugi slikar, čigar delo je v tej stavbi ohranjeno, že pridružuje smeri, ki jo zastopa tudi Janez Akvila kot slikar. Po svojem delovanju v tej cerkvi je sicer zgodnejši kakor Janez, bo pa verjetno nekoliko starejši njegov časovni vrstnik. Tretja slikarija, katere deli so ohranjeni na obeh stenah in na steni okrog apsidnega loka, je z napisom datirana iz leta 1383, prav deset let pozneje, iz leta 1393, pa je datirana četrta, Janezova slikarija v kupoli apside. Kakor smo že drugod omenili, govori oblika gotske arhitekture tega prezbiterija radi svoje sorodnosti z martijansko za možnost, da je tudi njo izvršil Janez Akvila. Ker je tretja slikarija (iz 1383) mlajša kakor ona na obokih, moramo postanek te arhitekture prestaviti verjetno v sedemdeseta leta 14. stoletja, torej nekako v čas, iz katerega je izpričano prvo znano Janezovo delo v Prekmurju, v Veleméru (na Madžarskem, skoraj neposredno na jugoslovanski meji). Dolgi, toda skoro uničeni napis v kupoli apside bi nam razrešil tudi to vprašanje, tako pa nam izpričuje samo, da je Janez leta 1393 kot svoje zadnje znano delo izvršil malo pomembne in po obsegu skromne

slike v apsidi, verjetno kot zaključek vseh del, izvršenih v turniški cerkvi. Da tudi sebi sicer sorodnega dela v ladji iz leta 1389 ni izvršil sam, je po primerjanju z drugimi njegovimi deli gotovo. Sorodnost arhitekture tega prezbiterija z martijansko in pa dejstvo, da je on »položil zadnjo roko« na 15 do 20 let trajajoče delo v Turnišču, najvažnejše stavbarsko in slikarsko podjetje te dobe v Prekmurju, nas pa še bolj nagiblje k mnenju, da je bil Janez podjetnik vsega dela. Osebno udeležen pa je bil samo pri arhitekturi in kot odgovorni podjetnik pri zaključku dela s poslikanjem apside. Toda zakaj je čakala baš apsida prav do zadnjega, ko je bil ves ostali prezbiterij že deset let prej poslikan? Če pogledamo apsido, se nam vrine misel, da se je ta ob dovršitvi dela v svoji prvotni obliki z neznatnima dvema oknoma zazdela mahoma neprimerna ter so šele tedaj izvršili na njej značilno spremembo, ki naj bi ji dala gotsko lice s tem, da so okrogline zunanjščine prisekali do treh stranic osmerokotnika, zadnje okno v osi stavbe pa razširili v dvodelno gotsko okno, kakršna so značilna za takratno prekmursko gotiko. Pri tem so poškodovali Kristusovo sliko v polkupoli in treba jo je bilo nadomestiti z novo. Janez Akvila, ki je bil, kakor se po povedanem zdi, vodja vsega dela, je zdaj polkupolo nanovo poslikal; posnel je prvotni predmet in z dvema napisoma zaključil vse dolgotrajno podjetje.

Pri tem vprašanju smo se namenoma dalje ustavili, ker madžarska umetnostna zgodovina od Fl. Romerja sem že preko pol stoletja obravnava prekmurske spomenike tako, kakor bi bil Janez Akvila z majhnimi izjemami sam izvršil vse prekmurske slikarije tega časa in kakor bi bilo eno njegovih glavnih del prav snovno in po napisnem sporočilu tako bogato delo v Turnišču. Madžarska umetnostna zgodovina ima Janeza še danes za nekako osrednjo osebnost tega prvega razcveta stenskega slikarstva na bivšem Madžarskem. Naša raziskavanja pa nas vodijo k naziranju, da je treba pri presoji tega vprašanja največje previdnosti in je metodično edino pravilno, ako pri presojanju njegove vloge upoštevamo samo njegova podpisana dela, dokler se po stilno kritični poti nismo prepričali, da mu moremo pripisati še kaj drugega.

Po napisih pa so doslej izpričana kot njegova samo dela v Veleméru, Martijancih in Turnišču. Turnišče radi svoje malenkosti in radi nekam brezbrižne izvršitve (slikano na večkratni belež, po katerem so se barve razlezle) pri presojanju njegovega umetniškega značaja resno sploh ne prihaja v poštev. Važno je le, da nam kaže Janeza kot slikarja majhnih zmožnosti, ki je po svoji vrednosti na zadnjem mestu med peterimi slikarji, katerih dela so se v Turnišču ohranila.

Prav točno predstavo o njem kot slikarju pa dobimo v Veleméru in Martijancih. Te dve deli sta si stilistično tudi tako sorodni, da bi njuno delavniško skupnost spoznali tudi brez napisov. Ta ugotovitev je tem važnejša, ker je v prekmurski skupini stenskih slik druge polovice 14. stoletja Velemér eno najstarejših, Martijanci pa eno najmlajših del. V petnajstih letih, ki leže med prvim in zadnjim njegovih znanih del, se Janez v svojem delu ni bistveno spremenil. In nemogoče je, da bi se bil zatajil v neoznačenem velikem turniškem delu, ki leži časovno in točno datirano med temi deli, če bi bilo njegovo. Dovoljena je domneva, da je dela v Turnišču izvršila njegova delavnica, recimo pod njegovim imenom, toda brez njegove osebne udeležbe. Tako pri slikarju apostolov v prezbiteriju kakor posebno pri slikarju kronike kralja Ladislava Svetega v ladji so deloma celó močne stilistične sorodnosti z Janezovim delom. Opaža pa se posebno, da je vsak teh dveh slikarjev risarsko spretnejši od njega in umetniško močnejši. Možno je torej, da je podjetnik celote, Janez Akvila, najel slikarja iz leta 1383 in 1389, a poudarjamo tudi, da sta Janez in ta slikar v okviru splošne slogovne stopnje, ki ji pripada tudi Janezovo delo, vendarle čisto različni osebnosti.

Kakšen je torej slikar Janez Akvila, kakor ga spoznamo v Veleméru in v Martijancih? Pomembnost obeh teh dveh del je predvsem na

ikonografski in prostorninsko krasilni strani. Cerkev v Veleméru je bila znotraj vsa poslikana in nam nudi po svojem ikonografskem zasnutku zanimiv način v primeri s kanoničnostjo ikonografskega sistema kranjskega prezbiterija še ne prav trdno orientiranega gledanja na razdelitev slik po prostoru. Prvine poznejšega trdnega sistema so pa tudi že tu očividne. Na svojem rednem mestu je na severni steni slika konjeniškega pohoda in poklonitve sv. Treh kraljev v Betlehemu, ki zavzema skoraj vso steno, razen manjšega dela ob slavoloku, kjer sta sv. Ladislav in sv. Miklavž. Gornji del stene slavoloka s strani ladje zavzema velika kompozicija poslednje sodbe, ki ima sicer največkrat svoje mesto na zahodni steni znotraj ali zunaj, bolj redko pa na notranji strani slavoloka. Pod njo je na levi Križanje, na desni sveta Ana Samotretja. Slike južne stene so uničene, a so vsebovale očividno svetnike, prizore iz svetniške legende ali podobno. Na severni steni najdemo v drugi vrsti nad Tremi kralji vrsto apostolov pod stebrišči, kar je značilen dokaz za negotovost glede ikonografskega sistema slikane notranjščine poznega srednjega veka. Od najstarejših časov namreč spadajo apostoli z Zveličarjem vred v prezbiterij in kar nezaslišana samovoljnost jih je mogla postaviti sem. Prav tako je tudi prezbiterij ikonografsko pogrešen. Slike na oboku so uničene, zato je mogoče, da se je Kralj slave na-

hajal po gotskem načinu na oboku. Mesto, ki bi zanj je prišlo v poštev, na vzhodni stranici nad oknom, pa zavzema Vera ikon (Veronikin prt). Simbole evangelistov, ki spadajo v primeru, da je Kristus na oboku, ob njegovo mandorlo (mavrični krog), pa najdemo tu v podločnih poljih stranskih sten. Slike prve vrste pod njimi na stenah zavzemajo svetniki in slikarjeva lastna podoba na severni steni. Drugače tako strogo na zunanjščino ali izjemoma na notranjščino slavoloka vezano sliko Marijinega oznanjenja pa najdemo mahoma na vzhodni steni prezbiterija ob oknu. Ikonografsko izreden je med simboli evangelistov sv. Luka, katerega vol sedi v plašč odet pri pisalni mizi. Že v tem starejšem delu se nam pokaže Janez Akvila kot umetnik, ki je usmerjen k novemu, pod italijanskimi vplivi po vsej Evropi širečemu se idealu plastičnega modeliranja oseb in k stremljenju po trorazsežnem oblikovanju prostornine. Posebno se ta novi duh kaže v okornem baldahinskem sedežu Marije v sliki sv. Treh kraljev. Na podoben način je vpeljal v prekmursko slikarstvo isti motiv slikar obokov v Turnišču, podoben prestol je naslikal v uničeni votivni sliki slikar apostolov v Turnišču leta 1383 in tudi v Martijancih je bil to še vedno Janezov ideal. Modelacija, risba in oblikovanje gub na obleki so značilno trde in ostanejo bistveno iste tudi po štirinajstih letih v Martijancih.

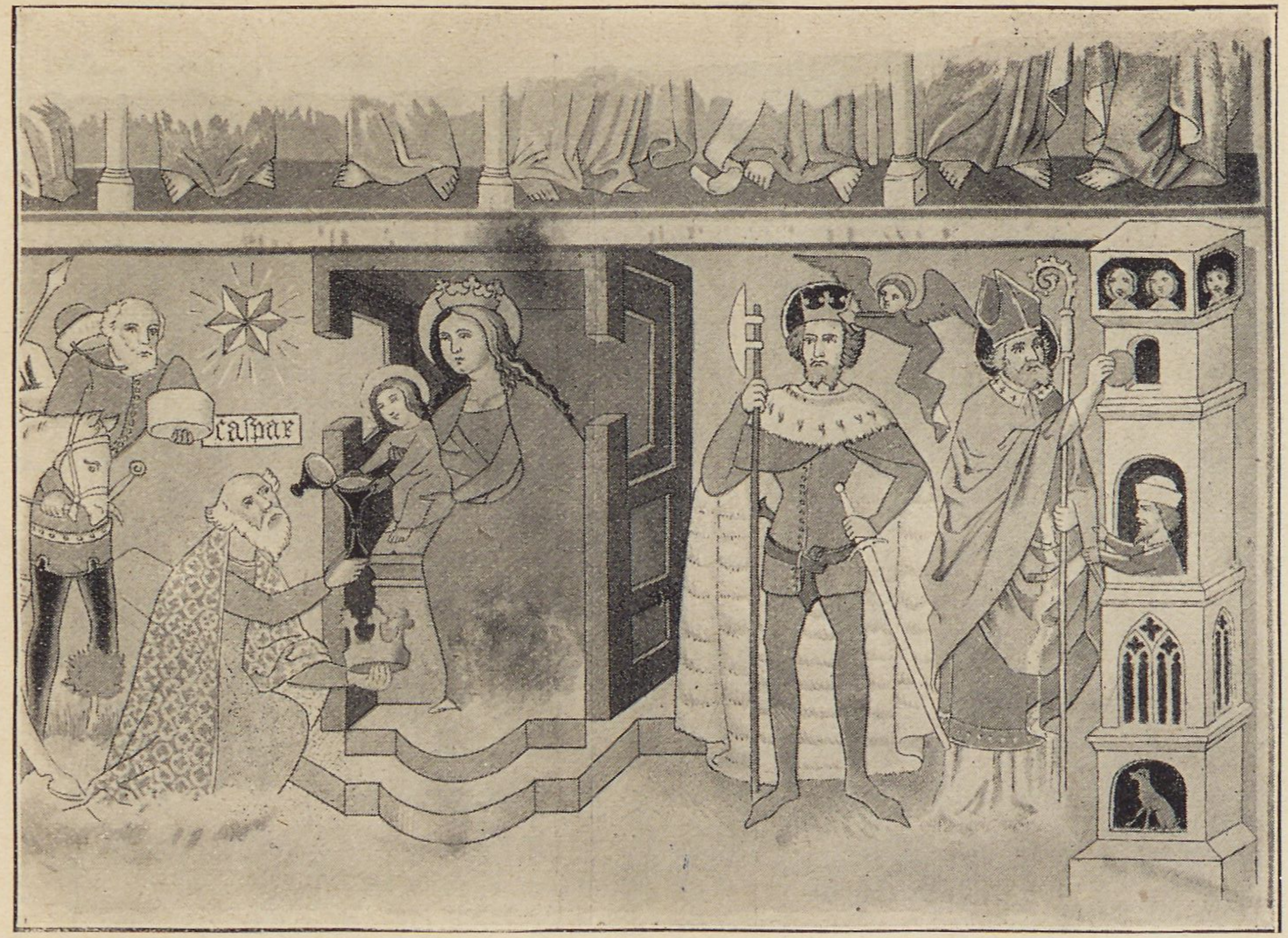
V Martijancih je Janez poslikal samo prezbiterij. Tu je pa sedaj idealno uresničil ikonografsko misel, ki je v 15. stoletju doživela tako lep razcvet v kranjskem prezbiteriju. Če se spomnimo njegove negotovosti glede ikonografskega sistema v Veleméru, se mogoče ne motimo, da se je tega sistema šele pozneje zavedel. To tem bolj, ker je Veleméru sodobna slikarija obokov prezbiterija v Turnišču ta ideal v manj ugodnem položaju že uresničila. Tudi sicer je Janez od Veleméra do Martijancev vidno napredoval. To se kaže posebno v vlogi arhitekturnega motiva, ki ima v Martijancih v primeri z Velemérom ves drug, naravnost bohoten pomen. Čeprav je arhitektura arkad nad apostoli uničena, je iz drugih ohranjenih primerov vloga arhitekture v tem delu popolnoma jasna. Ona je razen krajine, ki začenja nadomeščati poprej nevtralno ozadje prizorov, glavni činitelj, po katerem si od srede 14. stoletja dalje uveljavljajoči se gotski idealistično plastični slog osvaja tudi plastiko prostora. Posebno po arhitekturi se vrši prva borba za perspektivično osvojitev trorazsežne prostornine. Zato je tudi razumljivo, da slikar izbira take oblike arhitekture, s katerimi si najbolj olajša dosego svojega cilja. Na tej osnovni stopnji stojé tudi arhitekture Janeza Akvile. Ako ni bil on tisti, ki jih je prvi prinesel iz kakega srednjeevropskega ali mogoče deloma tudi itali-

janskega umetnostnega središča v prekmursko slikarstvo, je nedvomno, da ga moramo prišteti kljub njegovi umetnostni skromnosti h generaciji pionirjev nove smeri, ki se prav po tem elementu in po uvajanju krajine bistveno loči od prejšnje generacije, kateri tako vidno pripada od Janeza nekoliko starejši slikar prezbiterija stare župne cerkve v Murski Soboti. Dejstvo, da je ta element v prekmurskem gradivu najbolj napredoval prav v Janezovem slikarstvu, dovoljuje mogoče res sklep, da je bil on prvi, ki je v krajevne slikarske delavnice zapadne Ogrske zanesel to novo pobudo. Sicer pa srečamo na bistveno isti stopnji razvoja naloge njegove sodobnike: slikarja obokov in podločnih polj prezbiterija v Turnišču, slikarja istega prezbiterija iz leta 1383 in onega ladje v Turnišču iz leta 1389; o njih razmerju do Janezove umetnosti bomo morali še govoriti. Tudi v tej sestavini njihove umetnosti upamo najti oporo za razčiščenje vprašanja o vlogi Janeza Akvile v prekmurskem slikarstvu druge polovice 14. stoletja.

V Veleméru ima arhitekturna sestavina še razmeroma majhno, vendar pa že čisto določeno in časovno značilno vlogo. Ta je dvojna: prvič označuje v smislu stare umetnosti, kakor že od antike sem, prizorišče, v katerem se dogodek vrši, drugič pa je za slikarja sredstvo, s katerim ustvari okrog prizora, skupine ali figure trorazsežno pro-

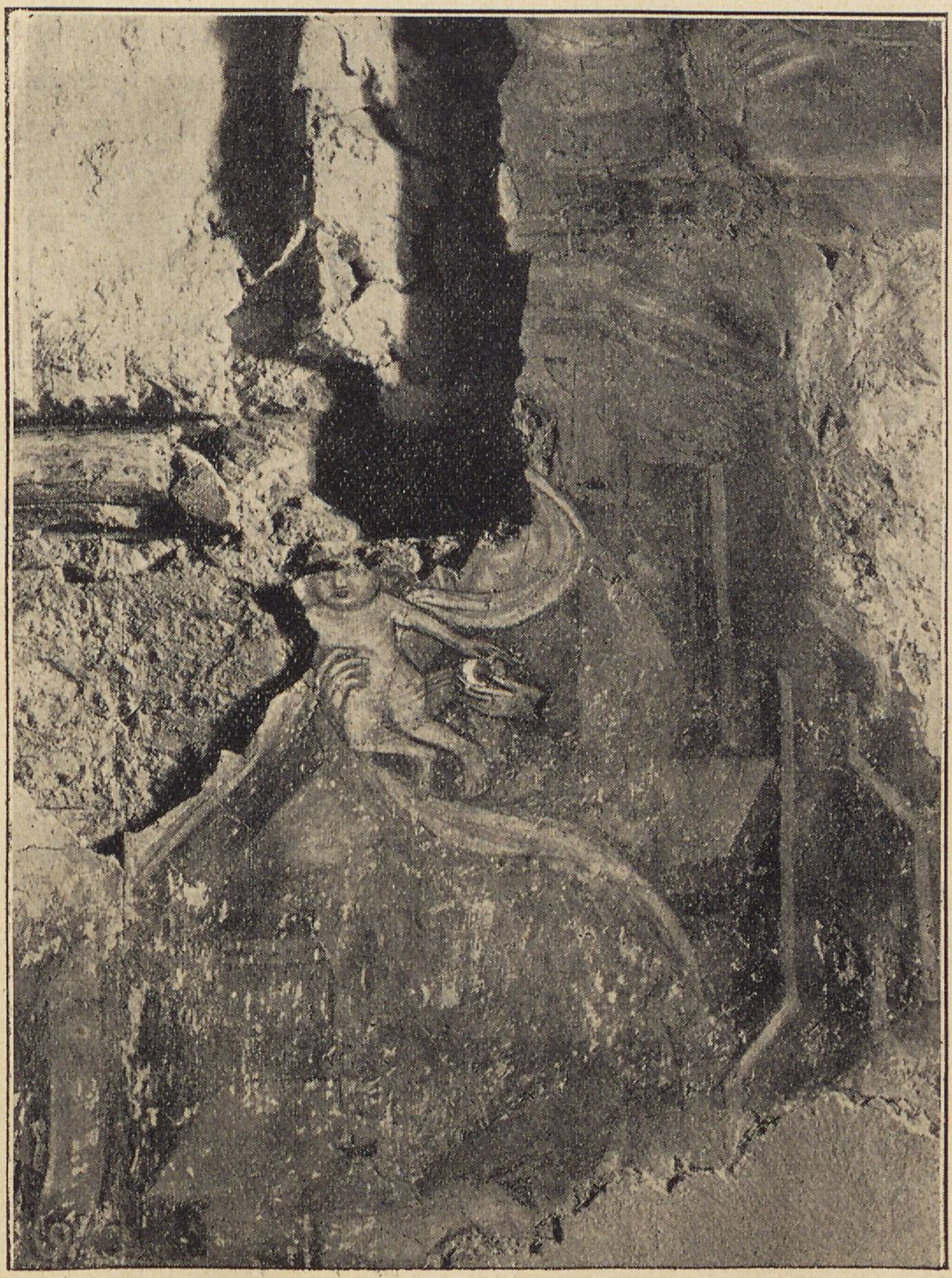
stornino, katere osvojitev postaja odslej ena glavnih nalog slikarstva (sl. 46). V prvem smislu je v sliki sv. Nikolaja, ko obdaruje revno nevesto, upodobljena hiša kot večnadstropen stolp, in enak stolp predstavlja nebeški grad v sliki poslednje sodbe. Nedvomno je bil na levem koncu slike sv. Treh kraljev na enak način s stolpom mestnega obzidja predstavljen tudi Jeruzalem. V drugem smislu pa je zastopana arhitektura v sliki sv. Treh kraljev v sedežu z baldahinom, na katerem sedi Marija; enak sostav ima tudi njen sedež v sliki Oznanjenja in pult, na katerem leži njen molitvenik, ter baldahin, pod katerim stoji Ana Samotretja. Marijin sedež ima obakrat obliko trdnega, enostavnega, strogo konstruktivno zgrajenega lesenega sedeža s hrbtiščem, naslanjali in streho. V bistvu je to lesen zaboj brez prednje stene, stranski steni pa sta izrezani za naslanjali rok. Podobno sestavljeno prostorninsko telo — osmerostrana, spredaj od treh strani odprta, zgoraj z baldahinom prekrita zgradba — ustvarja prostor, v katerem stoji sveta Ana. Podobno strogo, čeprav sestavno nekoliko bogatejšo zgradbo je imel Marijin sedež v uničeni votivni sliki iz leta 1383 v prezbiteriju v Turnišču (sl. 47).

Podobo o Janezu Akvili kot slikarju pa nam bistveno izpopolnjuje prezbiterij župne cerkve v Martijancih. V njem je bil prvič v ohranjenem slovenskem gradivu uresničen vzor, katerega naj-



Sl. 46. Velemér, del slikarije na severni steni (1378). Marija na prestolu v sliki sv. Treh kraljev in sv. Nikolaj, ko obdaruje revno nevesto. V prvi sliki ustvarja slikar — s strogo stvarno, skoraj geometrično sestavljeno stavbo prestola z baldahinom — prostorninski okvir za figuro, v drugi arhitektura označuje prizorišče.

večji razcvet pomenja pol stoletja pozneje kranjski prezbiterij. V Veleméru je razpolagal Janez sicer že z vsemi prvinami ikonografsko simboličnega organizma slikanega gotskega prezbiterija, a videli smo, da se njih duhovne celote še ni popolnoma zavedal. Priznamo sicer, da je izredno majhni velemérski prezbiterij komaj dovoljeval razvrstitev vseh najpotrebnejših delov sostava, vemo pa iz drugih, tudi skrajno tesnih prostornin, da naloga ni bila neuresničljiva, ako bi se bil slikar zavedal njene pomembnosti. Dejstvo pa, da nam je isti slikar mogel dobrih deset let po tem prvem delu podati naravnost idealen primer, nam je dokaz, da je ikonografska misel slikanega prezbiterija od nekdaj živela v zakladnici gotskega slikarstva srednje Evrope; treba je bilo samo res ugodnih arhitekturnih pogojev pa se je uresničila. Da je ta ikonografska misel obstajala, nam priča prav v Prekmurju od velemérskega nekoliko starejši prezbiterij stare župne cerkve v Murski Soboti. V njem so že vsi bistveni ikonografski elementi tega sostava. Razlika med njim in martijanskim pa je vendar prav bistvena in nam je obenem dokaz za to, da se je jasnost glede prilagoditve stare, iz romanskega slikarstva izvirajoče ideje slikanega prezbiterija s Kraljem slave in apostoli v središču v okviru gotske arhitekture razvila do tako arhitektonsko kakor idejno ustrezne oblike šele v drugi polovici 14. stoletja. Arhitek-



Sl. 47. Turnišče, slikar iz leta 1383. Del uničene votivne slike z Marijo, sedečo na prestolu, enakega sostava kakor na sl. 46.

turni pogoji za poslikanje oboka so bili v obeh primerih isti. Nebistvena razlika je samo v tem, da je soboški prezbiterij v primeri z martijanskim za eno svodno travejo krajši. Tudi ikonografska naloga je bila v obeh primerih ista: Bog, obdan od simbolov evangelistov in angelov, na oboku, na stenah pa apostoli in drugi za eno in drugo cerkev posebej izbrani prizori. Medtem ko si je bil Janez Akvila v Martijancih popolnoma svest tako miselnega organizma svoje naloge kakor tudi arhitekturno dekorativnega organizma svojega dela, opažamo v Soboti v eni in drugi smeri še negotovosti. Kralj slave je n. pr. nadomeščen z doprsno podobo triobrazne svete Trojice. Predvsem pa pogrešamo v dekorativnem pogledu tistega jasnega reda, ki je tako značilen za pozneje slikane prezbiterije, tudi že za martijanskega. Slikar si očividno ni upal obvladati danega trikotnega polja z eno samo figuro, zato je včasih jemal po dve skupaj v gornjem delu, spodnji ogel danega trikota pa je odrezal z dekorativnim pasom ter odrezek izpolnil s podobo kake svetnice. Opaža se tudi, da dekorativni pasovi sem in tja silijo preko arhitektonskih mej. Za vso gotiko značilnemu strahu pred praznino je tu ustreženo, če gledamo s stališča arhitekturne logike, pogosto samovoljno. Posebno se kaže to na stenah, kjer zavzemajo apostoli pritlični pas zaključnih sten, ostale ploskve pa so

pokrite s slikami svetnikov in svetnic po slučajnem, arhitektonsko prav nič pogojenem redu.

V Martijancih pa vlada strog, arhitekturi smiselno prikrojen red, ki stopnjuje tudi miselno vsebino v slikah podanega do enostavne jasnosti in preglednosti. Stene so razdeljene strogo v vodoravne pasove in glavni pas ustreza arhitekturnemu pasu z okni, na oboku pa je vsako polje enota zase in se figuralna predstava dekorativno izživi v njej. Obok zavzema v srednjem polju Kralj slave v mandorli, ki jo nosijo angeli. Vsa ostala polja zavzemajo simboli evangelistov in angeli. Na notranji strani slavoloka je naslikan v krajini sv. Jurij v borbi z zmajem. Pod njim je na levi strani sv. Pavel puščavnik z levom, na desni krajina z levom pri izviru. Pritlični pas na stenah pokrivajo trije prizori iz legende patrona cerkve, sv. Martina (Martin deli plašč z beračem, Martin obuja viteze, Martinova smrt), posamezne svetnice in tako zvana Imago pietatis. V širokem srednjem pasu so naslikani na severni in južni steni pod arhitektonsko igračkastimi gotskimi baldahini stoječi apostoli, na pozornici, katere tla opirajo lesene konzole. Ostali prostor tega pasu zavzemajo posamezni svetniki. V podločnih poljih vrhu sten nad baldahini apostolov pa so naslikani preroki z napisnimi trakovi.

Ornamentiko porablja Janez strogo samo kot spremljevavko arhitekturnih sestavin in okvirov.

Njegova posebnost pa je tako v Veleméru kakor v Martijancih valovita listnata trta z velikimi, precej resnično občutenimi cvetovi. Na severni steni martijanskega prezbiterija je Janez upodobil naročnika dela, župnika Erazma, na južni pa samega sebe.

Posebnost martijanskega prezbiterija je nenavadno velika važnost slikanih arhitektur. Pri vtisu obeh stranskih sten z apostoli je arhitektura naravnost na prvem mestu. Njen namen je, ustvariti za apostole trorazsežen prostorninski okvir, neke vrste leseno pozornico, v katero so postavljeni. Tla, na katerih postave apostolov stojé, kažejo strukturo lesenih desk, položenih na naprej štrleče, spredaj v profilu prirezane nosivce, konzole. Nad glavami pa jim visé baldahini z gotskimi oboki, od katerih visé trakovi z napisi imen. Strehe baldahinov so bogato okrašene z gotskimi stebrički, fialami, krogovičnimi slemenskimi pomoli, naspred odprtimi vdolbinami in strešicami.

V prizorih samih srečamo zopet že iz Veleméra znani obliki arhitekture, katere namen je, razmakniti prostor do zaželene mere v globino. Na sliki sv. Martina, ki deli plašč z beračem, je mesto, kamor jezdi Martin, označeno s stolpom mestnega ozidja. Na sliki smrti sv. Martina pa je postelja prevzela pomen perspektivičnega ogrodja, ki naj opredeli prostor. Njen še vedno strogo stvarni sostav je vendar že svobodnejši kakor oni

Marijinega sedeža v Veleméru. Prekritja, ki bi tudi zgoraj zapiralo prostorninski lik, ni več; namesto njega štrlé navzgor samo ogli vzglavja in vznožja in se na konceh zvijajo v zavoj ali bolje v tradicionalni motiv brstnega lista. S tem pa, da je Janez opustil prvotno strogo geometrično sestavo prostorninskega telesa, ki mu je tako izredno prav prišla poprej, je zabredel v nemajhno težavo in perspektivična konstrukcija Martinove postelje ni več jasna in prepričevalna.

Vtis napredka arhitekturne sestavine slik od Veleméra do Martijancev nedvomno ni notranje utemeljen, ampak je samo navidezen. Vloga arhitekture, ki smo jo ugotovili pri starejšem delu, je ostala tu skoraj nespremenjena, njena bolj razvita oblika v slikah apostolov pa je nedvomno izposojena. Za Janeza kot umetniško osebnost je važno le, da je od začetka izbiral arhitekturne motive preprostega stereometričnega značaja, pozneje pa se povzpel do slikanja takih perspektivično bogato sestavljenih sostavov, kakor jih vidimo v raznih spremembah v baldahinih nad glavami apostolov (sl. 50). Janez je očividno užival v igračkanju s perspektivično sestavljenimi, največkrat preslegastimi arhitekturnimi motivi in je v tem pogledu vidno prekosil svoje sovrstnike, slikarje, ki so takrat slikali v prekmurskih cerkvah. Stebriščne pozornice za apostole je Janez slikal že v Veleméru in kljub temu, da je vrhnji del slik

apostolov uničen, je gotovo, da o tako razkošnih arhitekturah kakor v Martijancih tu ni bilo govora. Isto velja o slikarju apostolov iz leta 1383 v Turnišču. Največ med vsemi pa je uporabljal arhitekture slikar kronike kralja Ladislava v ladji cerkve v Turnišču. Značilno je, da pri njem nikjer ne najdemo sestavno tako preprostih arhitektur kakor pri Janezu. Verjetno ne gre to na račun njegovih osebnih zaslug, ampak predvsem naprednejših predlog, ki jih je treba iskati v slikarstvu rokopisov. Opozarjamo na bolj sestavljene arhitekture v slikah pokopa sv. Katarine in izbora in kronanja kralja Ladislava. Obakrat gre za dogodke, ki se vršé na giottovsko italijanski način v notranjščini poslopij, katerih prednje stene so odstranjene. Za presojo udeležbe ali neudeležbe Janeza Akvile pri tem ciklu pa je važno, da ni mogoče opaziti nobene notranje zveze med temi bogato sestavljenimi prostorninami in onimi nad glavami apostolov v Martijancih.

Za vprašanje o Janezovi umetniški osebnosti je v tej zvezi važno predvsem, da ugotovimo, ali je pri izbiri svojih arhitekturnih motivov črpal iz takrat modne zakladnice srednjeevropskega slikarstva, ali pa jih je povzel neposredno iz italijanskega. Posredno ali neposredno italijanskega izvora so v njegovem slikarstvu tile motivi: hiša v podobi večnadstropnega stolpa, ki je značilno srednjeveško italijanska, pozornica na kon-

zolah, ki nosi apostole, oblika konzol, ki jo nosijo, je še posebej taka, da bi jo lahko prenesli v kako italijansko sliko; prav nesevernjaško učinkuje dalje tudi nizko trikotno čelo nad duplino v južni steni, okrašeno z značilno italijanskim krogovičnim kolesom. Tudi obe osnovni obliki Janezovih arhitektur — Marijin prestol v podobi enostavnega stereometričnega okvirnega sostava in iz osmerostrane prizme z odstranitvijo prednjih sten ustvarjeno prostornino — lahko izvajamo naravnost iz Giottovega ali ožjega giottovskega slikarstva. Primerjaj n. pr. prestol Giottove Justitije v areni v Padovi ali skoraj enaki prestol Giottove Madone v galeriji Uffizi v Firenci. Za osmerostrano prostornino pa primerjaj prestol, na katerem se vrši kronanje Marije, na sliki Bernarda Daddija v muzeju cesarja Friderika v Berlinu. Če vzporedimo Janezove arhitekture s temi giottovskimi, nam postane kljub njihovemu, na videz še večjemu primitivizmu jasno, da pomenijo samo variacijo in delno obogatitev prvotnega motiva. Zgodovinsko dejstvo pa je, da je te motive s plastično modelacijo teles vred prevzela od italijanskega slikarstva Giottovega nasledstva najkasneje okrog srede 14. stoletja vsa zapadna Evropa. Ta je prevzete ideje oblekla s sebi lastnimi severnimi arhitekturnimi oblikami in je v dobi, ko nastaja Janezovo prvo delo, kljub porabi iste perspektivne ali stereometrične osnove, prav po svoji slogovni

oblikovnosti arhitektura, ki jo ustvari italijanski ali italijanske vzore naravnost posnemajoči slikar, bistveno različna od one, ki jo ustvarja v istem duhu delujoči severnjak. Zgovoren primer za to imamo v dveh delih iz srede in druge polovice 14. stoletja v prestolu Madone iz Glatza v muzeju cesarja Friderika v Berlinu, ki jo je ustvaril okrog 1350 slikar iz kroga vyšebrodskih mojstrov, in v prestolu Madone, naslikane konec 14. stoletja po severnoitalijanskem mojstru v stolnici sv. Štefana na Dunaju (odlomek je ohranjen v mestnem muzeju na Dunaju). V obeh primerih je ideja prestola ista: visok sedež s podstavkom, stranskimi naslanjali in baldahinom. Stranska naslanjala so zgrajena v več preslegastih oziroma vdolbinastih nadstropjih, v vdolbine pa so postavljene figurice, in vendar je značaj obeh že na prvi pogled bistveno različen. Da kljub zgoraj omenjenim italijanskim motivom Janez ne pripada vrsti slikarjev, ki so posnemali naravnost italijanske vzorce, ampak srednjeevropski slikarski smeri svoje dobe, je takoj jasno. Še bolj nedvomno pa je to, če primerjamo arhitekturo baldahinov nad apostoli v Martijancih z arhitekturo prestola Madone iz Glatza. Pa ne samo ta odvisnost nam postane takoj jasna, ampak celó to, da Janezov baldahin nad skupino štirih apostolov poleg podobe župnika Erazma na severni steni v Martijancih po svoji obliki sploh ni baldahin,

ki naj visi, recimo, pritrjen na steno, nad dano skupino, ampak da imamo pred seboj prav za prav razširjen, onemu na sliki Madone iz Glatza zelo soroden prestol, katerega sreda je prirejena za oboke gotskega baldahina. Prestoli, sorodni onemu Madone iz Glatza, torej prestoli iz češke slikarske šole sredi 14. stoletja, in pa motivi dekorativnih arhitektur, ki so jih v tem času bogato porabljali za okras slikanih gotskih oken, so nedvomno izhodišče za Janezovo umetnost, kolikor gre za njeno arhitekturno sestavino. Okna v prezbiteriju cerkve sv. Štefana na Dunaju, odlomki iz Eligijeve kapele in od drugod v isti cerkvi iz srede 14. stoletja nam to zvezo zadostno dokazujejo. Tam najdemo celó motiv konzol, ki ga je Janez porabil v Martijancih.

Slikarsko ozračje v srednji Evropi je ob Janezovem rodu in v enem rodu pred njim táko, da iz njega lahko razložimo vse bistvene poteze njegovega slikarstva, ne samo njegove arhitekturne sestavine. Najbližje žarišče nove plastično usmerjene slikarske umetnosti je takrat na Češkem, važno pomožno in od češkega deloma odvisno ali njegovim stremljenjem vsaj vzporedno središče pa se ustvarja na Dunaju. Pri obeh moramo računati z elementi novega slikarstva, prihajajočimi v srednjo Evropo iz Italije posredno preko Avignona in Burgundije in z neposrednimi italijanskimi vplivi, ki se pojavljajo sem in tja

povsod okoli Janezove domovine v raznih delih srednje Evrope, pa tudi s samostojnim razvojem, katerega napredek se je oprl na te pobude. Tako je dal pobudo za razvoj češkega slikarstva v tej smeri okrog srede štirinajstega stoletja na dvoru Karola IV. delujoči Tommaso da Modena. Iz leta 1371 se nam je ohranil benečanski mozaik poslednje sodbe na cerkvi sv. Vida v Pragi. Na koncu štirinajstega stoletja je slikal v minoritski cerkvi v Brucku ob Muri nek gornjeitalijanski slikar. Iz konca stoletja so tudi že omenjeni odlomki italijanske freske v mestnem muzeju na Dunaju. Zadnji čas so bile odkrite v romanski grajski kapeli močno italijanske freske pogiottovske smeri v Esztergomu na Ogrskem. Madono nekega italijanskega mojstra so odkrili ob restavraciji tudi pri sv. Marku v Zagrebu. V vsej srednji Evropi v velikem krogu okrog Janeza iz Radgone imamo torej primere neposrednih italijanskih vplivov. Vendar iz njih ni mogoče orisati postanka Janezovega sloga. Pač pa se nam sam pokaže kot razumljiva posledica razvoja druge, na italijanskih pobudah samostojno se razvijajoče srednjeevropske slikarske smeri.

Že v prvem izrazitem delu te smeri, v slikah, izvršenih 1324 do 1329 na hrbtu tako zvanega verdunskega oltarja v Klosterneuburgu pri Dunaju, najdemo zarodke tega sloga, posebno tudi glede značilne porabe arhitektur. Na sliki kronanja

Marije vidimo prestol značilnega sostava, iz katerega se je razvil oni Madone iz Glatza. Prednja stran tega prestola sloni na lesenih konzolah, ki jih pozneje uporabljajo Janez Akvila in mnogi drugi gotski slikarji pri nas. Na prednji strani sarkofaga v sliki Nolli me tangere! pa imamo iz Italije povzete konzole prav iste oblike kakor v prezbiteriju v Martijancih. Na sliki Marijine smrti je pripravljen za umirajočo Marijo prestol podobne preproste konstrukcije, kakor ga uporablja Janez. Podobno oglom postelje v Smrti sv. Martina se tu zvijajo poviški zadnjih oglov v podobi gotskih brstnih listov. Tako je že v enem prvih del tega sloga v srednji Evropi dana osnova, iz katere se je mogla razviti arhitektura Janezovih slik. Vmesni člen k obliki Marijinega prestola v Veleméru je dan n. pr. v arhitekturi prestola, pred katerim stoji sv. Hedvika, v rokopisu iz leta 1353 v knjižnici barona Guttmanna na Dunaju. Vmesni člen od arhitekture prestola Madone iz Glatza k baldahinom v Martijancih imamo pa v dekorativnih arhitekturah oken stolnice sv. Štefana na Dunaju in drugod.

Toda ne le po svoji arhitekturni sestavini, ampak tudi po drugih znakih svojega sloga spada Janezovo slikarstvo s slikarstvom vsega njegovega kroga, ki obsega slikarje v Martijancih, Veleméru in Turnišču, v krog sodobne zapadnoevropske, posebej srednjeevropske slikarske kul-

ture. Tako opažamo pri njem težnjo po plastičnem oblikovanju telesnosti, ki se kaže posebno v obdelavi obrazov pa tudi skladov oblek. Mnogokrat je ta težnja v obrazih tako podčrtana, da si je ne moremo misliti brez zveze z najizrazitejšo plastično smerjo v slikarstvu srednje Evrope sredi štirinajstega stoletja, z ono, za katero je dal pobudo Italijan Tommaso da Modena in ki jo je prvi uresničil v češkem slikarstvu Teoderih Praški. Izrazita slokost Janezovih apostolov (sl. 48), proti kateri se v Janezovem času (tudi na Prekmurskem, n. pr. v bolj čokatih postavah apostolov iz leta 1383 v Turnišču) že pojavlja protistruja, je prav tako značilna za sodobno češko in sploh srednjeevropsko slikarstvo. Način, kako je Janez tesno ovil v njeni bolestni kretnji zares izrazito postavo sv. Janeza pod križem v Veleméru, nas spominja na podoben način tesno drapiranih postav, kakor jih poznamo iz češke slikarske smeri v slikah oltarja iz Mühlhausena (1385), ki je sedaj v galeriji v Stuttgartu, ali v znani votivni sliki Očka z Vlašima v Rudolfinu v Pragi, ki kažeta tudi zgoraj omenjene značilne plastične tendence. Tudi za gubanje oblek pri Janezu najdemo prav v češkem slikarstvu, pa tudi drugod na zapadu, polno podobnih pojavov. Tako lahko navedemo za primer, posebno glede značilnih globokih gub ob bokih, sv. Hedviko iz rokopisa pri baronu Guttmannu na Dunaju, sv. Dorotejo v Martijancih

Sl. 48. Martijanci, prezbiterij: apostol Andrej; slikal Janez Akvila iz Radgone leta 1392.

(sl. 49), po kretnji in iskanem skladu oblek sorodno pa vso levo figuro na pariškem gobelinu, ki ga hranijo v Bruxellesu v Musées du Cinquantenarie. Dalje se tudi pri oblekah Janezovih figur pojavlja motiv valovito, včasih naravnost spiralno zavitega roba navzdol visečih koncev oblek, ki je tako značilen za češko šolo; najdemo ga povsod na zapadu, posebno tudi v burgundskem slikarstvu (prim. A. Beauneveuja sedečo Madono v molitveniku vojvode Berryškega v kraljevi knjižnici v Bruxellesu).

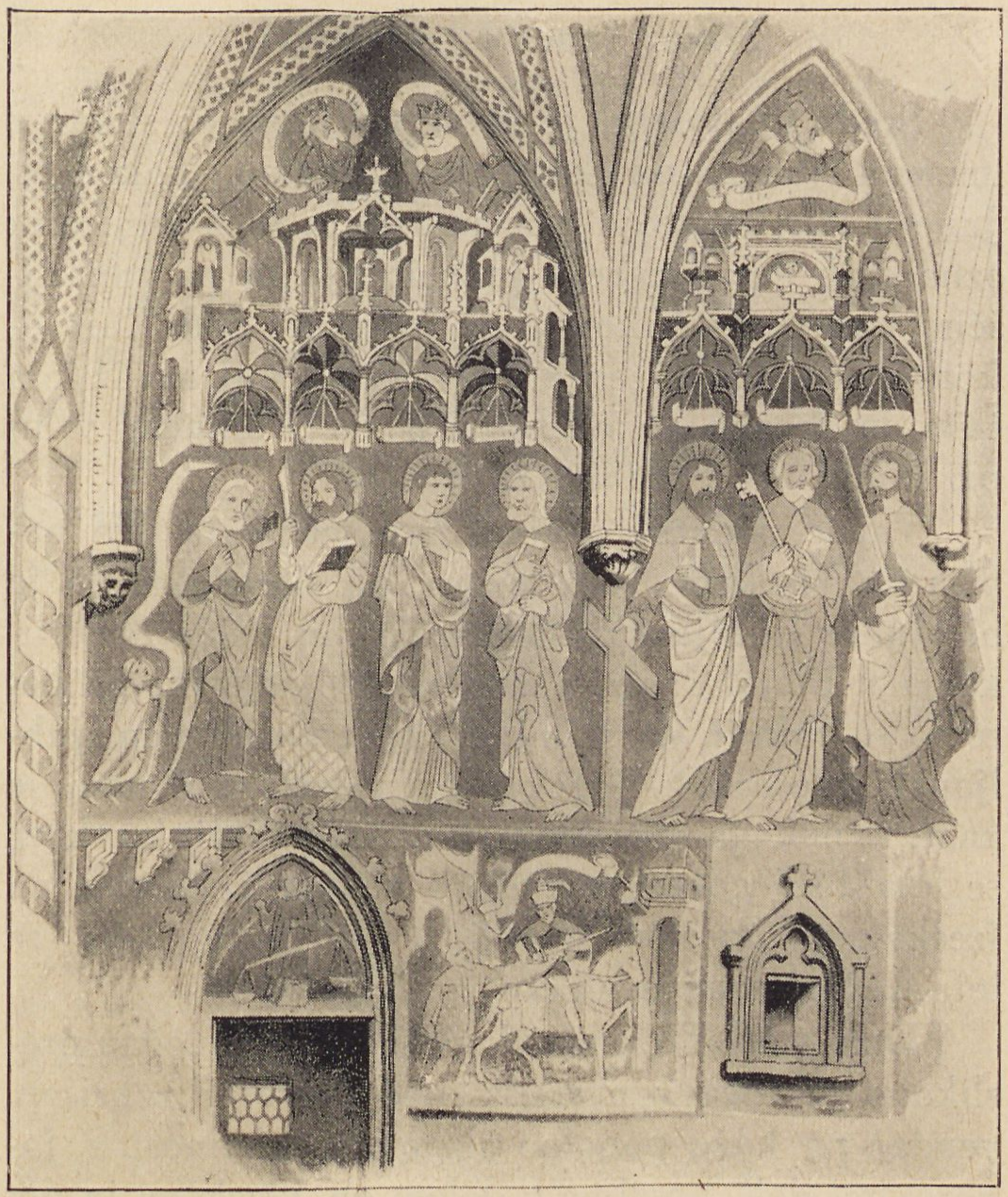
Umetniško osredje, iz katerega se je razvil Janezov slog, je s tem zadostno označeno. Janez pripada sodobno v srednji Evropi vodilni slikarski smeri. Najbliže je češkemu slikarstvu dobe Karola IV., ki je bilo takrat med vsemi najvplivnejše; ne moremo pa doslej ugotoviti direktnega izhodišča njegovega sloga. V krogu, ki upravičeno lahko nosi ime krog Janeza Akvile in ki se razteza na dela v Veleméru, Martijancih in Turnišču, vlada tolika slogovna soglasnost, da smo prisiljeni domnevati neko neznano središče, ki se je mogoče podobno dunajskemu razvilo pod vplivi češkega slikarstva. Da bi to bila delavnica Janeza Akvile, se nam ne zdi verjetno, verjetno pa je, kakor smo že omenjali, da je vprav on zaposlil sebi slogovno sorodne slikarje pri svojem največjem podjetju v Turnišču.

Kakor smo rekli že v uvodu, ponavljamo h koncu še enkrat, da je nevzdržno naziranje madžarskih zgodovinarjev umetnosti, da je Janez Akvila izvršil vsa v Prekmurju ohranjena slikar-

Sl. 49. Martijanci, prezbiterij: svetnice za oltarjem; slikal Janez Akvila iz Radgone leta 1392.

ska dela. Iz prednjih izvajanj je jasno, da gre za več slikarjev, kateri so pa v njegovem ožjem krogu, ki obsega Martijance, Velemér in vse slikarije razen najstarejšega v Turnišču, slogovno resnično enotno usmerjeni.

Kot slikar se Janez ne dviga nad značaj slikarja dekoraterja, ki je svoje najpopolnejše delo ustvaril v prezbiteriju v Martijancih. Ta prezbiterij, ki je uglašen na hladen zelenkast ton, v katerem tu in tam zažari kaka topla barva, spada po tej svoji strani med najvažnejše spomenike srednjeveškega slikarstva v Sloveniji. V kretnjah, stojah in izrazu svojih figur, torej prav v tistem, kjer bi se morala pokazati njegova umetniška sila, pa je Janez shematičen, v risbi trd, ako ne naravnost okoren, v obrazih pa pogosto naravnost brezizrazen. Predvsem pa mu manjka za njegove sodobnike tako značilna eleganca stoje, gubanja oblek in kretenj. Njegov razvoj od prvega znanega dela do Martijancev je samo navidezen, naša se le na zunanjosti, do katerih se ni priboril sam, ampak jih je posnel iz zakladnice sodobnega srednjeevropskega slikarstva. Razvil pa se je njegov krasilni smisel in je bil upravičeno lahko ponosen na to, kako je z arhitektonsko bogato pozornico za apostole zgledno obvladal velike ploskve sten v Martijancih. V trikotu umetniških žarišč, ki so se takrat opirala na vladarske dvore v Pragi, na Dunaju in na Ogrskem, je Janez Akvila s krogom svojih sodelavcev značilen pojav, ki utegne z napredkom pokrajinske umetnostne zgodovine srednje Evrope še pridobiti na zgodovinskem pomenu, posebno zato, ker je njegovo delo časovno točno opredeljeno. Kot cerkven sli-



Sl. 50. Martijanci, severna stena prezbiterija; slikal Janez Akvila iz Radgone leta 1392.

kar posebej pa je zanimiv zato, ker je v Martijancih brezhibno združil ikonografski program z idealom slikarsko okrašene arhitekture.

Slikar Janez Ljubljanski.

Sredi 15. stoletja je živel v Ljubljani slikar z imenom Janez, od katerega poznamo, kakor od Janeza Akvile, troje zaznamovanih in z letnicami označenih del: freske v prezbiteriju in na zunanjščini cerkve sv. Nikolaja na Visokem pod Kureščkom iz leta 1443, freske v cerkvi na Muljavi iz leta 1456 in freske v prezbiteriju na Kamnem vrhu pri Ambrusu v Suhi Krajini (1459).

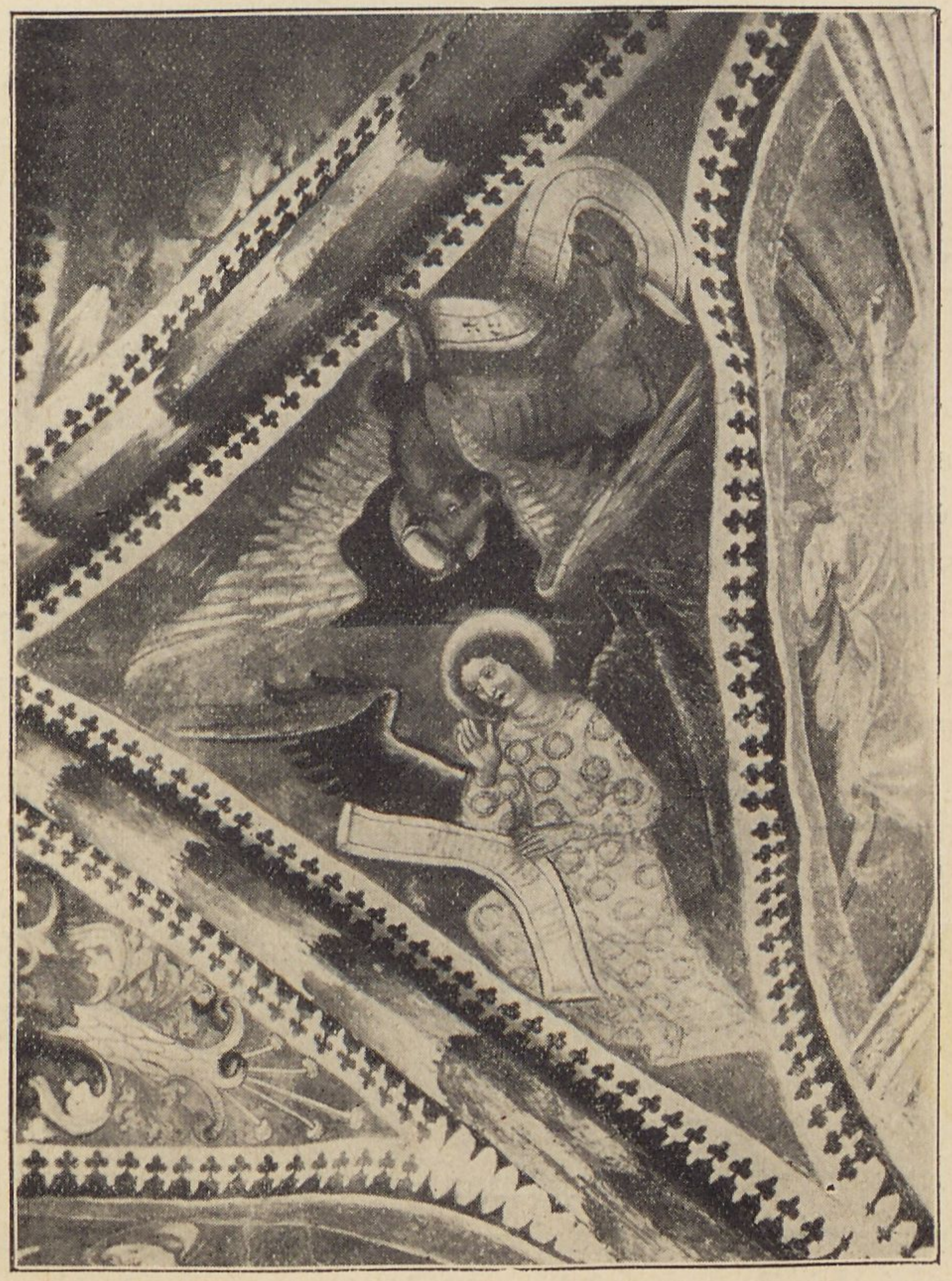
Važne podatke o njem nam poročata dva napisa na Visokem. Tam izvemo na slavoloku, da je bil Janez ljubljanski meščan in sin Friderika, slikarja v Beljaku; pri vhodu na zunanjščini pa beremo še enkrat, da je bil slikar iz Beljaka in ljubljanski meščan. Njegov oče Friderik pa nam je znan iz nekega arhivnega zapiska v Beljaku, kjer se leta 1415 govori o njegovi hiši, in iz napisa na freskah v Ernestovi kapeli v Millstattu, kjer se leta 1428 imenuje slikar iz Beljaka.

Delo v tej Ernestovi kapeli je sicer močno preslikano in njegov prvotni značaj precej zabrisan, vendar pa kaže popolno slogovno skladnost z Janezovimi deli, posebno z delom na Visokem, in dovoljuje sklep, da je bil Janez vzgojen v delavnici svojega očeta, kar po takratnih navadah ni bilo nič izrednega, in da je ta tipično koroški slog prenesel na Kranjsko. Ko je leta 1443 izvrševal svoje prvo znano delo na Kranjskem na Visokem pod

Kureščkom, je bil spomin na to zvezo z očetovo beljaško delavnico še neposredno živ, tako da se v enem teh napisov imenuje še kar »malar von Villach«. Bil pa je tudi že meščan ljubljanski, iz česar sklepamo, da je vsaj nekaj let že bival v Ljubljani, da si je pridobil ta naslov. Pridobitev meščanstva in članstvo v cehovski organizaciji je bilo namreč v Ljubljani kakor v mnogih mestih srednje in severne Evrope obvezno za umetnike, ki so hoteli tu delovati. Da je bil član obrtniškega ceha, priča »slikarski grb«, dodan njegovi lastni podobi na Visokem. Da bi bil v Ljubljani poseben slikarski ali vsaj skupni slikarsko-kiparski ceh, ni verjetno, ker jih niti v večjih mestih ni bilo in ker srečujemo slikarje, ki so člani raznih obrtniških cehov. Važen Janezov sodobnik, slikar Hans von Tübingen v Wiener Neustadtu, je bil n. pr. član ceha kramarjev.

Ohranjena dela nam pričajo o slikarju, ki je imel zanesljivo razmerje do svojega dela tako v dekorativnem kakor v ikonografskem pogledu. Trikrat je uresničil ikonografsko in dekorativno zamisel slikanega gotskega prezbiterija, enkrat, na Muljavi, pa je po enotni zamisli poslikal celó vso notranjščino cerkve, ki je ena največjih popolnoma poslikanih cerkvá v Sloveniji sploh. Slikani obok prezbiterija na Kamnem vrhu pa je izmed najlepših slikanih obokov v Sloveniji (sl. 51).

V vseh treh prezbiterijih je Janez idealno uresničil po srednjeveški ikonografiji ustvarjeni in izročeni način slikanja prezbiterijev. Glede uporabe tega izročenega načina slikanja pa opazimo pri njem značilen razvoj od starejše, strože vezane razvrstitve glavnih sestavin do svobodnejše. Pri obeh manjših prezbiterijih na Visokem in na Kamnem vrhu je naravnost arhaičen (starinski), po tem namreč, da se še vidno zaveda nekdanjega ikonografskega pomena apside. A nesorazmerno večji prostor in bolj razčlenjeni obok na Muljavi ga sili k nekakemu razblinjenju vsega sostava. Ni pa se mogel še odločiti, kakor drugi istočasni slikarji kranjskih prezbiterijev, za to, da bi starim delom ikonografskega sostava dodal nove dele, ki osnovne ideje ne spreminjajo, a bi dekorativno idealno izpolnili svojo nalogo (prim. Suho); zato je prazna svodna polja rajši polnil z rastlinskimi vejicami. V obeh prvih prezbiterijih je uspel. Vse stene prezbiterija na Kamnem vrhu je pokril s slikami apostolov. Še idealneje pa je uspel na Visokem, kjer je apostole razvrstil po stranicah zaključnega mnogokotnika, ki zavzema položaj nekdanje polkrožne apside. Zveza s tradicijo slikane apside je na Visokem še bolj podčrtana s tem, da je dal Kristusa na steno nad vzhodno okno v zaključku apside, torej prav na mesto nekdanje apsidalne polkupole.



Sl. 51. Kamni vrh, obok prezbiterija. Slikal Janez Ljubljanski leta 1459.

Tudi v obeh naslednjih delih je ostal zvest temu izročilu in si ni upal premestiti Kristusa dalje na obok kot le v vzhodno kapo oboka, ki je neposredno nad vzhodno apsidalno steno. Glavna mesta na oboku zavzemajo simboli evangelistov, ki jim dodaja kakega angela, ostalo pa rajši izpolni z rastlinskimi vejicami, da ostane ikonografski smisel jasen. Na stranskih stenah prezbiterija je na Visokem naslikal dva prizora iz legende sv. Nikolaja (sl. 52), v gornjih podločnih poljih sten pa je obakrat — na Visokem in na Kamnem vrhu — naslikal doprsne svetnike in svetnice. Na slavoloku na notranji strani ima na Visokem zgoraj sv. Jurija v borbi z zmajem, pod njim pa Oznanjenje; na Kamnem vrhu pa Oznanjenje zgoraj, spodaj pa po eno svetniško postavo. Na Muljavi je naslikal nad svetniškimi podobami spodaj in zgoraj Kajna in Abela pri daritvi. V loku samem ima na Visokem Kristusa kot simbolično evharistično žrtev, na Muljavi pa trto z doprsnimi podobami Jezusovega rodovnika.

Kot ena največjih poslikanih srednjeveških cerkvá ima poseben pomen Muljava, ki smo jo že zgoraj opisali. Poudarjamo samo obe tradicionalni osnovi, ki ikonografsko oživljata prostor ladje; to sta slika sv. Treh kraljev, ki pokriva vso severno steno, in slika poslednje sodbe, ki zavzema vso zapadno steno. Predvsem je treba podčrtati, kako

Sl. 52. Visoko. Janez Ljubljanski: Čudež sv. Nikolaja iz leta 1443.

zgledno dekorativno slikar obvlada prostornino, ki jo je nad pritličnim zastorom opasal s figuralnimi prizori, ki segajo do vrha. Za to je imel odlične primere v starejšem kranjskem slikarstvu: v slikanih ladjah v Gostečem, pri sv. Florijanu v Sopotnici, pri sv. Lovrencu nad Škofjo Loko in drugod. V primeri s temi starejšimi vzori pa je Janez v svojem delu precej omejil pomen geometrično in rastlinsko krasilnih pasov, le slavolok je pokril z bujno akantovo trto.

Omenili smo že, da je Janez prenesel s Koroškega na Kranjsko slog svojega očeta. Ta zveza je najočitnejša v njegovem najstarejšem delu — na Visokem; pozneje pa se je Janez rahlo, čeprav ne bistveno osamosvojil. Ni pa še mogoče govoriti pri njem o poznogotskem realizmu, ki se je začel pri nas uveljavljati sredi 15. stoletja. V njegovih obrazih vlada značilna milina, ki se v poznejših delih celó stopnjuje. V slogu oblek pa se novi način napoveduje le v značilnem, ostreje lomljenem zbiranju oblek pri nogah. V splošnem je delo očeta in sina izrazit primer »mehkega sloga«, ki je bil v srednji Evropi, posebno v vzhodnih alpskih deželah, v prvih desetletjih 15. stoletja splošno razširjen. Iz osnov tega mehkega sloga je z majhnimi izjemami mogoče izvajati milino njegovih obrazov, shematičnost kretenj in izrazov in mehko se prelivajoče gubanje oblek. Zdi se, da je prav Janezovo delo, ki je

imelo nedvomno precejšen ugled, podprlo konservativnost, ki je bila za kranjsko umetnostno osredje že tako značilna, in utrjalo trdoživost tako zvanega mehkega, še strogo idealističnega sloga. Ne glede na Janezovo delo opažamo namreč prav sredi 15. stoletja in v naslednjih desetletjih ne samo trdoživost idealistične smeri, ampak celó njen novi razcvet, o katerem pričata z letom 1453 datirano delo v Crngrobu in ljubka milina obrazov, plemenitost izrazov in naravnost viteška odličnost kretenj v umetnosti slikarja na Mačah (leta 1467), ki je v slogovno strogo idealističnem okviru po grafikah mojstra E. S. prvi uvedel novo plastično in živahno razgibano gubanje oblek; njemu sorodna so dela slikarja na Krtini in v Podzidu. Pri utrditvi tega slikarskega ideala na Kranjskem je Janez gotovo odločno sodeloval, če njegovega kasnega razcveta mogoče celó ni sam povzročil.

Podobno kakor na Koroškem in Štajerskem opažamo torej tudi na Kranjskem, tako v idealističnem delu Janeza Ljubljanskega kakor v delih drugih slikarjev, da slikarstvo tudi sredi 15. stoletja in v njegovi drugi polovici trdoživo vztraja pri idealizmu prve polovice.

Drugod je tačas že zdavnaj zmagal novi realistični način. Na Kranjskem je razvojna vrsta: mehki slog iz začetka 15. stoletja — delavnica Janeza Ljubljanskega (1443—1459), slikar v Crngrobu

(1453), Mače (1467), Krtina, Podzid — vzporedna oni na Koroškem: mehki slog v začetku 15. stol. — delavnica Friderika in Janeza v Beljaku (1415 do okrog 1440) — Gerlamoos (okrog 1470) — in višek tega razvoja v votivni freski v Št. Pavlu (1492). V to vrsto spadajo tudi tako odlični spomeniki koroškega slikarstva, kakor so freske v prezbiteriju v Vratih pri Trbižu, novo odkrite freske v prezbiteriju in ladji v Deutsch-Griffenu, v ladji v Liembergu in izven koroškega ozemlja še slavna slika Marije pribežališča kristjanov na zunanjščini stolnice v Gradcu (iz osemdesetih let 15. stoletja).

Konservativnost in zaostajanje za mednarodno gibalnimi tokovi, ki je ugotovljena v kranjskem in koroškem stenskem slikarstvu 15. stoletja, ni osamljen pojav, ampak značilen za ves vzhodnoalpski umetnostni razvoj. To pričajo novejša raziskavanja o avstrijskem poznogotskem slikarstvu. Nazorno pa to dokazuje pred kratkim odprti oddelek avstrijskega gotskega slikarstva v dunajski Narodni galeriji. V tej novi zbirki postaja tudi radi svoje slogovne zaostalosti že večkrat opaženi »kranjski oltar« iz začetka 16. stoletja — ki je bil ob razstavi gotskega slikarstva na Dunaju leta 1926 še malo razumljiva uganka — laže razumljiv in je vedno bolj verjetno, da je proizvod »notranjeavstrijskega« umetnostnega ozračja. Avstrijska umetnostna zgodovina je tudi prav v zadnjem času ugotovila, da je nekako osrednja osebnost tega razvoja za severni

del bivše Notranje Avstrije Janezov vrstnik, vodilni slikar med 1430 do svoje smrti (leta 1462 v Wiener Neustadtu), Hans von Tübingen. Njegova stopnja v splošnem razvoju slikarstva v vzhodnih alpskih deželah, pa tudi njegov konservativni značaj se presenetljivo ujemata s stopnjo in značajem slikarja Janeza, čeprav je Janez malo pomemben podeželski slikar, oni pa umetnik velikega merila. To ne velja le za tiste sestavine slik, ki so za stilsko presojo naravnost otipljive, kakor je obleka in njeno gubanje, ampak tudi za tip obrazov, ki prehaja tako v obrazih Hansa von Tübingen kakor v Janezovih od otroško idealnih, infantilnih — če je dovoljeno, da porabimo to bolj točno tujko — zgodnjega »mehkega sloga« k realističnemu, iz novega opazovanja narave oblikovanemu tipu lic. Prav posebno pa velja to za ikonografsko podlago Janezovih del, ki stilsko sicer ni toliko pomemben sestavni del kakega umetniškega dela, a vendarle odločno kaže na neko delavniško izročilo in zasidranost v večjem krogu razširjene ikonografske motivike. Ta se v posameznih primerih, kakor n. pr. v Vstajenju na Muljavi, kar presenetljivo sklada s Hansovo. Ta ustreznost sodobni stopnji razvoja, kakor se kaže v delu najvažnejšega Janezovega sodobnika v bližnji srednji Evropi, je za nas tembolj važna, ker po njej dobiva Janezovo sicer samostojno, a malo pomembno delo precejšen splošni pomen. Vendar pa

je treba pomen Friderikove in Janezove delavnice na Koroškem drugače presojati kakor Janezove na Kranjskem. Za Kranjsko velja, kar smo že poudarili, da je Janezov idealizem okrepil v slikarstvu že obstoječe težnje za konservativni idealizem. Sicer pa se nam doslej še ni posrečilo izslediti večjega nasledstva njegove delavnosti — razen edinega primera v prezbiteriju v Mengšu in slike Kristusa trpina v Crngrobu, ki ju pripisujemo njegovi delavnici. Ostali razcvet idealizma sredi 15. stoletja na Kranjskem, ki smo ga zgoraj omenili, pa izhaja v veliki meri iz Janezu sicer vzporednih, vendar od koroškega slikarstva neodvisnih pogojev. To posebno sestavino kranjskega poznogotskega idealizma bo treba zasledovati po poti preko severne Goriške proti severni Italiji, medtem ko Koroška kaže smer proti Tirolski.

Tako vidimo, da v dveh sosednih alpskih deželah nastaja iz različnih pogojev končno isto umetnostno razpoloženje. Radi teh podobnih pogojev je Janez tudi na Kranjskem uspel. Izmed obeh zapoznelih idealizmov, ki nas zanimata, je kranjski nedvomno bolj renesanski (prim. posebno Mače pa tudi izjemoma na Koroškem primere, pri katerih močni italijanski vpliv splošno priznajo, kakor slika sv. Treh kraljev pri Gospe Sveti), koroški pa bolj severnjaški, čisteje »alpski«. V kranjskem gradivu je Janezovo delo važna sestavina, po kateri

spoznavamo umetnostno ozračje in prevladujoči ideal slikane lepote; v koroškem gradivu pa pomeni delo njegovega očeta in njega samega vsebinsko, ikonografsko in slogovno zgoraj z označenim širokim tokom v več smereh zvezan, kolikor ne naravnost bistven pojav. V Janezovem delu in v delu njemu in očetu sorodnega umetnostnega kroga se kažejo značilne posebnosti, ki nas vodijo k ugotovitvi deloma delavniške skupnosti, deloma vsaj skupnosti izročila, ki se javlja v podobni obdelavi nalog ali pa v porabljanju posebnih ikonografskih idej. Tako se javlja v Friderikovem in Janezovem delu in v slikarijah njune smeri v Deutsch-Griffenu, Liembergu in Mengšu soroden tip obrazov, ki je pogosto naravnost presenetljivo podoben. Nekatere postave so v kretnjah in položajih tako podobne, da si težko mislimo, da bi bile nastale neodvisno druga od druge. To velja zlasti za angela iz Oznanjenja na Kamnem vrhu, če ga primerjamo s klečečim angelom desno od zakramentne hišice v Deutsch-Griffenu ali s prav tako klečečim angelom levo od zakramentne hišice v Mengšu. Taka podobnost je med materjo, ki na tleh čepeč brani svoje dete pred napadavcem, v sliki Pomora otrok na Muljavi in čepečimi postavami v sliki zbiranja mane v Deutsch-Griffenu. Večje podobnosti opažamo dalje v odevanju postav v obleke, v načinu skladanja gub in posebno v značilnem skladanju gub

okrog nog po tleh. V vsakem pogledu največje pa je sorodstvo votivne slike v Liembergu nad Št.Vidom na Koroškem z Janezovim delom. Klečeča Katarina se skoraj dobesedno ponavlja v obglavljenju mladeničev na Visokem (sl. 53). Sorodni so obrazi, skladi gub oblek, posebno pa tudi nekam breziz-razne shematične roke, ki so za Janeza sploh zelo značilne. Tega dela osebno, žal, ne poznam, sorodnost pa, ki jo izdajajo že fotografije, nas nagiba k domnevi, da gre za Janezovo mladostno delo, torej za delo, ki bi ga bil Janez izvršil še kot član očetove delavnice, preden je odšel na Kranjsko.

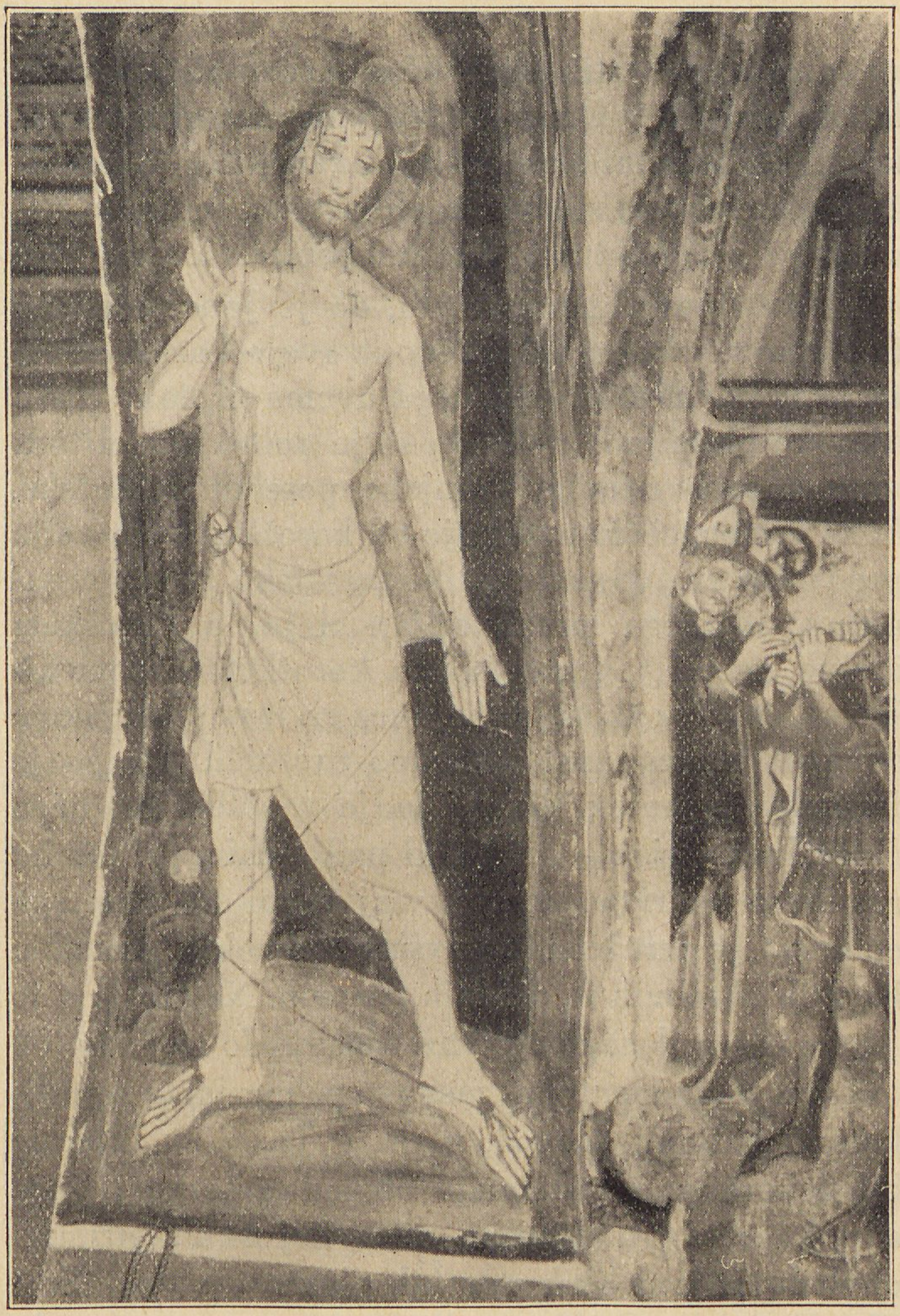
V širšem krogu slikarij, ki ga na Koroškem ne moremo prezreti, če govorimo o Frideriku in Janezu, opažamo daljši razvoj slogovnih značilnosti njune delavnice v smeri večje elegance, prikupnosti in — podobno kakor v vzporednem toku na Kranjskem — izrazitega poplemenitenja obrazov, s smotrnim izključevanjem vsake vsakdanje neprikupne resničnosti. V tej zvezi pa se nam zdi posebno značilen bohotni razvoj nekih ikonografskih idej, ki jih najdemo že pri Janezu. To je predvsem motiv tako zvanega gregorijanskega Kristusa in slikarsko okraševanje okolice zakramentne hišice (stenskega tabernaklja) z arhitektoničnimi in simboličnimi slikami. Gregorijanskega Kristusa je naslikal Janez v slavoloku na Visokem kot stoječega, samo s prtom čez pas odetega Trpina, ki krvavi iz vseh peterih

Sl. 53. Liemberg pri Št. Vidu na Koroškem. Votivna slika iz okrog leta 1440. Mladostno delo Janeza Ljubljanskega.
(Fot. dr. O. Demus.)

ran, kri pa se zbira v kelihu, ki stoji ob desni nogi in nad katerim plava hostija (sl. 54). Isti motiv najdemo idejno obogaten in že v zvezi s stenskim tabernakljem v prezbiteriju župne cerkve v Mengšu. Kelih stoji sedaj sredi nog, nad njim plava kakor na Visokem hostija in kri iz ran se zbira vanj. Prvotni tip pa je obogaten s tem, da raste iz tal Jezusu skozi rano ene noge vinski trs, skozi drugo žitno steblo. Obe stebli se pred telesom križata, preraščata rani na rokah in nosita grozd oziroma klas. S tem je iz navadnega trpina, kakor ga poznamo iz prikazni papeža Gregorija, nastal mistični simbol Evharistije v podobi kruha in vina. Isto ikonografsko zamisel srečamo v koroškem gradivu dvakrat v zvezi s slikanim stenskim tabernakljem, v Deutsch-Griffenu in v Vratih, tretjič pa kot samostojno podobo pri Sv. Štefanu v Spodnjih Trušnjah.

Najpomembnejši izraz pa je doživela ta za Janezovo koroško-kranjsko umetnostno ozračje značilna ikonografska misel v Kristusu trpinu pred ozadjem s slikami vsakdanjega življenja na fasadi cerkve v Crngrobu.

Nočem iz teh neumetnostnih sestavin sklepati na kake ožje zveze med našim mojstrom in omenjenimi deli na Koroškem. Vendar pa nam odkrivajo neko miselno skupnost, v kateri se pri Janezu še malo razvite ikonografske ideje pozneje razrastejo v simbolno, tipološko in mistično zapletene miselne zgradbe celih, versko poučnih ikonografskih sosta-



Sl. 54. Visoko. Janez Ljubljanski: Gregorijanski Kristus iz leta 1443.

vov (zlasti v Vratih simbolično Križanje in stenski tabernakelj in v Deutsch-Griffenu stenski tabernakelj). Tej miselni skupnosti, ki skozi več desetletij živi v koroškem stenskem slikarstvu, moramo nedvomno prišteti tudi Janeza Ljubljanskega.

Po tu povedanem se zdi, da je Janez miselno in slogovno skoraj izključno iz svoje koroške šole razložljiv umetnik. Nobenega dvoma ni, tako priča njegovo ohranjeno delo, da se je dobro užival tudi v umetnostno ozračje Kranjske, posebej Gorenjske, ki se v mnogočem razlikuje od koroškega. To velja predvsem za okrasno in ikonografsko strogi organizem slikanega prezbiterija, ki je na Koroškem idejno sicer živ, formalno pa koroškemu spomeniškemu gradivu skoraj tuj. Janez ga je na Kranjskem dvakrat obojestransko idealno uresničil. Drugo je formalni zasnutek slikane ladje v obliki enotnega figuralnega friza — traka, ki nad nizkim pritličnim zastorom pokriva stene v vsej višini in katerega enotnost je izražena predvsem v širokih, krasilno bogatih obrobnih in delilnih pasovih. Na Muljavi je Janez ustvaril največje ohranjeno delo te vrste. Če to zares monumentalno zasnovo primerjamo s poslikanimi ladjami drugod, n. pr. v Turnišču, kjer je bil dekorativno s slikarijo obvladan še večji prostor kakor je muljavski, ali s koroškimi primeri obvladovanja velikih stenskih ploskev, n. pr. v Vratih, Deutsch - Griffenu ali Gerlamoosu, se kmalu

prepričamo, v čem je bistvena razlika med gorenjsko monumentalnostjo, ki je tako učinkovita v Gostečem, Sopotnici, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko in drugod, in onim načinom. V vseh zgoraj naštetih in drugih primerih obvladuje slikar ploskev stene predvsem mehanično z delitvijo po pravokotni mreži, ki dekorativni izpolnitvi ploskve sicer ustreza, odreka pa se monumentalnemu načelu formalne celote. To monumentalno sestavino pa je dobilo kranjsko slikarstvo iz Italije po posredovanju slikarjev furlanske in goriško-soške smeri.

Janez Ljubljanski je po svoji šoli in slogu koroški slikar, prilagodil pa se je v svojih kranjskih delih vsem bistvenim posebnostim kranjskega slikarstva, ki sta ikonografsko dekorativna enotnost miselnega in krasilnega organizma prezbiterija, v oblikovnem pogledu pa težnja po monumentalnih enotah. Janez je torej v pravem pomenu koroški in kranjski slikar tudi po značaju svoje umetnosti, ne samo po zunanji usodi svojega življenja.

Slikar Bolfgangus.

Ob sliki svojega patrona sv. Volbenka na severni steni cerkvene ladje v Crngrobu je zapisal slikar Bolfgangus de . . . cz . . ., da je dovršil svoje delo leta 1453. Potreba po novem slikanju že dvakrat poprej slikane severne stranske ladje se je pokazala, ker so malo prej zapadni del cerkve

razširili in ga triladjino obokali. Očividno je bil na vzhodnem koncu severne ladje nek posebno češčen oltar, ker ostanki dokazujejo, da se je slikanje vselej omejevalo na ta del stavbe. Da je slikarija veljala predvsem za okras bližnje okolice oltarja, dokazuje posebno tudi dejstvo, da je Bolfgangus poslikal z nam že znanimi listnatimi vejami samo vzhodno polovico križastega oboka. Figuralni okras se je omejeval na stene. Slike so zavzemale nad pritličjem dva vodoravna pasova. V pritličnem polju vzhodne stene je bilo naslikano Rojstvo z izredno ljubko Marijo, ki z molitvijo kleče časti Novorojenca, in Jožefom, ki mu je nepričakovani obisk pastirjev in prikazen angela osredotočil pozornost na drugo stran, da mu je začela prekipevati preko ponvice jed, ki jo je pripravljal pri ognjišču. Pod to sliko nad oltarno menzo je bila slika poklonitve sv. Treh kraljev. Na južni steni so bile v pritličnem polju tri stoječe svetnice in sv. Martin, ki deli svoj plašč z beračem, nad njim sv. Ana Samotretja in zraven ob oknu doprsni sv. Volbenk z napisom, ki smo ga v začetku omenili.

V tem delu se nam kaže slikar Bolfgangus kot umetnik precejšnje kakovosti, ki ustvarja v toku poznega, za našo zadnjo gotiko značilnega idealizma, za katerega glavnega zastopnika smo zgoraj označili mojstra iz Mač. Ves značaj Bolfgangovega dela pa je, ako ga primerjamo z maškimi slikami,

tak, da ni mogoče postaviti trditve, da bi šlo obakrat za delo istega slikarja in niti ne, da gre za isto delavnico. Čeprav so si posebno ženski obrazi po svoji mili lepotnosti blizu sorodni, čeprav oba slikarja veže živahna barvitost in ljubezen do bogatih patroniranih vzorcev na oblekah, je Bolfgangus vidno bolj severnjaški in mu manjka predvsem tisti čut za elegantno kretnjo, ki je tako značilna za maškega mojstra, ki je bližji italijanskemu značaju kakor on. Ker sta v Crngrobu zastopana razen slikarja Bolfganga še dva slikarja kranjske poznogotske idealistične smeri, slikar mengeškega prezbiterija, ki zastopa neposredno nasledstvo Janeza Ljubljanskega in ki je naslikal na fasadi Kristusa trpina s prizori iz življenja, in maški mojster, ki je naslikal l. 1464 na južni zunanjščini sv. Krištofa, je študij razmerja teh treh slikarjev med seboj neposredno omogočen. Izkazuje se, da gre za troje dosti zmožnih osebnosti, ki predstavljajo tri glavne sestavine kranjskega poznogotskega idealizma, koroško smer Janeza Ljubljanskega, italijansko - renesanskemu idealizmu uklanjajočo se smer maškega mojstra in smer slikarja Bolfganga. Splošno razpoloženje vseh treh do naloge upodabljanja vidnega sveta je enako, tako da se nam zde kot tri inačice istega napeva. Mogoče je, da je slikar Bolfgangus predstavnik tiste, doslej v naši umetnostni zgodovini še ne določene komponente, ki ji jo je dalo z Južno

Nemčijo zvezano loško gospostvo. Zato tembolj obžalujemo, da je napis v Crngrobu nečitljiv prav v imenu kraja, po katerem se je Bolfgangus imenoval. Vendar naj bo s tem tako ali drugače, gotovo je po zgoraj povedanem, da se je slikar Bolfgangus, kakor več desetletij za njim odlični slikar prezbiterija na Križni gori nad Staro Loko, popolnoma uklonil posebnemu idealističnemu razpoloženju, ki je značilno za poznogotsko ustvarjanje tako v primorsko-kranjski Sloveniji kakor v sosedni Koroški, in postal v polnem pomenu naš slikar.

Letos izvršeno odkritje fresk v prezbiteriju cerkve na Jamniku nad Kropo pa je naše znanje o njem ali vsaj o njegovi vlogi v naši umetnostni zgodovini precej obogatilo. Gre za slikani prezbiterij tako zvanega kranjskega tipa, ki pa se ikonografsko toliko razlikuje od specialno kranjske oblike, da so Kristusu, kralju slave, s simboli evangelistov dodani tudi zapadni cerkveni očetje in angeli. Slike na stenah so nad dekorativnim pritličjem razdeljene v dve vrsti, katerih glavna predstavlja pod arkadami stoječe apostole, zgornja v podločnih vrhovih sten dopasne svetnice in svetnike z Marijo z Detetom nad vzhodnim oknom. Ikonografsko ta prezbiterij popolnoma ustreza prvotnemu čistemu tipu, kakor ga poznamo iz del Janeza Ljubljanskega. Kralj slave zavzema še svoje izhodno mesto na oboku apsidalnega za-

ključka prostora, ikonografska obogatitev programa za ostali obok pa kaže na vpliv od soške strani, ki je prav v loškem okrožju, kakor smo že večkrat poudarili, naraven.

Freske na Jamniku so toliko sorodne delu slikarja Bolfganga, da jih brez obotavljanja lahko pripišemo njegovi delavnici.

Tako smo odkrili v delu slikarja Bolfganga novo važno sestavino razcveta poznega idealizma v kranjskem gotskem slikarstvu in nov važen prispevek za umetnostno zgodovino Slovenije.

Vincencij iz Kastva.

Blizu Berma v Istri stoji stara, iz rezanega kamna zgrajena, za istrsko srednjeveško stavbarstvo značilna cerkvica svete Marije na Škrilju. V njej se je ohranil največji ciklus stenskih slik vse Istre. Dejstvo, da leži Beram v hrvatsko-slovenskem mešanem ozemlju srednje Istre, posebej pa umetnostni značaj omenjenih slik, ki je razložljiv samo iz umetnostnih razmer slovenskega zaledja Istre, nas upravičuje, da ta umetnostno geografsko važni spomenik priključimo študiji o slovenskem cerkvenem slikarstvu poznega srednjega veka.

Napis, ki je že skoraj popolnoma izbrisan nad stranskim izhodom iz cerkve v južni steni, nam v latinskem jeziku pove, da je te slike na-

slikal po naročilu bermske bratovščine blažene Device Marije na čast Jezusu, njegovi materi Mariji in vsem svetnikom mojster Vincencij iz Kastva, ki je delo dovršil leta 1474 v mesecu novembru, osem dni po svetem Martinu.

Cerkev je bila nekdaj vsa poslikana, vendar so se v prezbiteriju ohranili samo malopomembni ostanki in nam zato tudi ni mogoče določiti celotnega prvotnega ikonografsko simboličnega sostava slikarije. Da se je njegova misel naslanjala na izročilo srednjeveške slikane cerkvene prostornine, pa nam dokazuje ladja, ki je po bogastvu naslikanih predmetov daleč okrog ena najbogatejših. Slike na slavoloku so sicer z majhnimi izjemami uničene, dobro pa so se ohranile zapadna in obe stranski steni ladje. Naslikani prizori so razvrščeni nad pritličnim pasom v dveh vodoravnih vrstah. Na zapadni steni vidimo v zgornji vrsti Ples smrti, v spodnji pa levo od vrat Adama in Evo, desno Kolo sreče, ki je žal deloma uničeno po novejšem oknu. Na severni steni so naslikani v zgornji vrsti od zapadne stene do okna v bližini slavoloka sveti Trije kralji na potu in pri počastitvi Novorojenca, za oknom pa je Zadnja večerja. V spodnji vrsti pa so od leve proti desni tile prizori: hudič skuša Jezusa v puščavi, skupina sv. Leonard, sv. Apolonija in sv. Barbara, sv. Martin deli plašč z beračem, sv. Jurij, Jezusov vhod v Jeruzalem, Oljska gora in Judov

poljub. Na južni steni je zgornja vrsta posvečena Marijinemu življenju. V vrsti od leve proti desni gledamo Marijino rojstvo, vstop Marije v tempelj, Marijino zaroko z Jožefom, oznanjenje, obisk pri teti Elizabeti, Jezusovo rojstvo in darovanje v templju. V spodnji vrsti pa si sledijo od leve proti desni tele slike: sv. Janez Evangelist in sv. Florijan, Jezusov krst v Jordanu, dvanajstletni Jezus v templju, nadangel sv. Mihael, sveti Boštjan, beg v Egipt in pomor nedolžnih otrok. Osnovna misel poslikane ladje je osredotočena torej na Marijino življenje, kar je bila nedvomno posebna želja naročnika, bratovščine bl. Device Marije. V krog Marijinega življenja spada tudi slika sv. Treh kraljev, medtem ko ostale kažejo prizore iz Kristusovega trpljenja. V razvrstitvi opažamo sledove davnega, nam že znanega izročila, po katerem je misli na smrt, greh in ničevost človeških dejanj in nehanj na zemlji posvečena stena glavnega vhoda, severna stena pa je v glavnem pokrita s sliko sv. Treh kraljev.

Če opisani sostav primerjamo s tistim, ki je skoraj stalen v slovenskem gradivu, opazimo nekaj važnih posebnosti, tako n. pr. ne poznamo v Sloveniji niti ene druge slike Smrtnega plesa, Kolo sreče pa le še v Godeščah. Alpskemu vzdušju sicer nista neznani, vendar pa nekam bolj ustrezata krogu srednjeveških italijanskih predstav. Posebno Smrtni ples srečujemo kar nekam vsi-

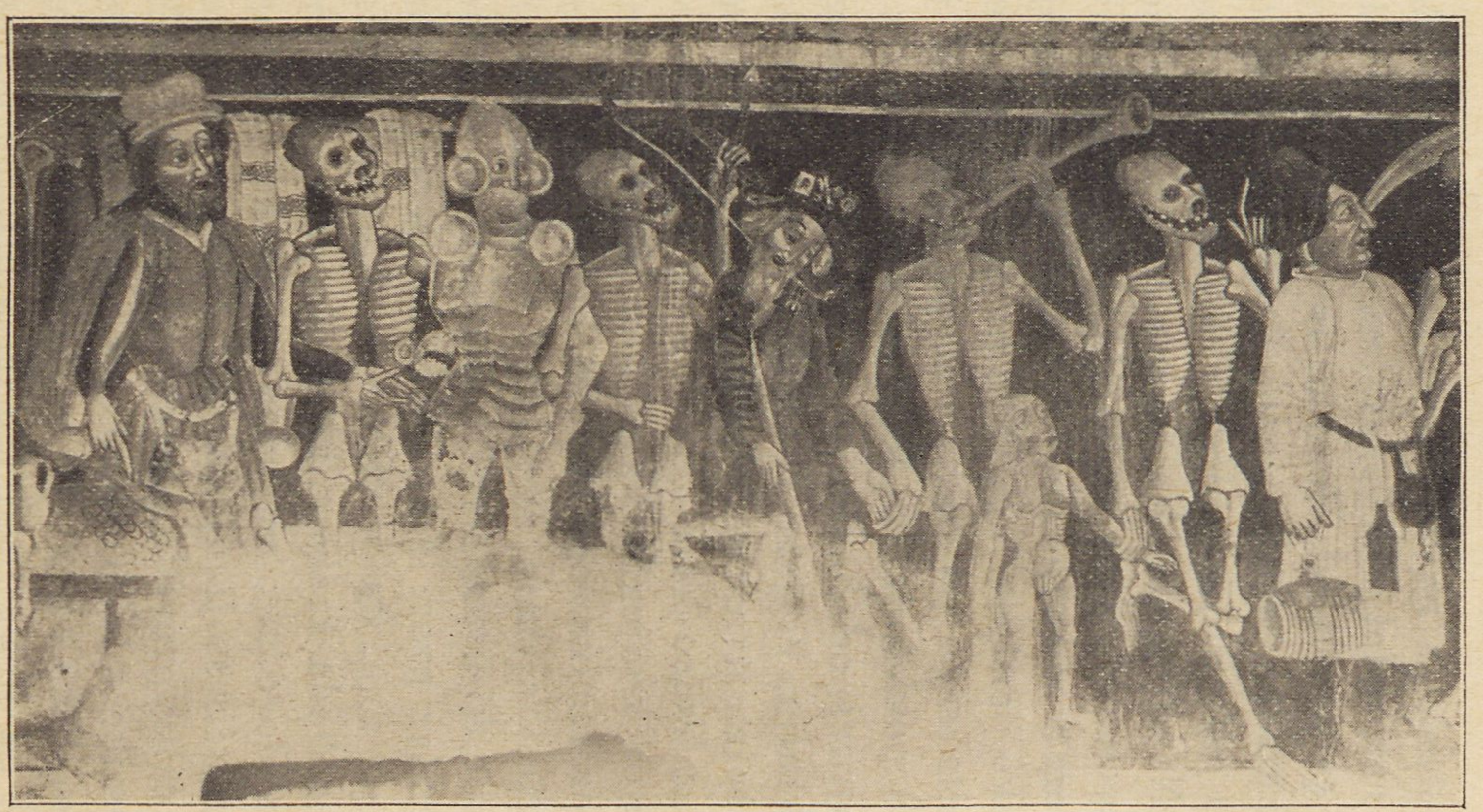
ljivo značilno v stenskem slikarstvu obmejnega pasu med srednjo Evropo in severno Italijo, tako v Istri kakor na Koroškem in nazadnje na južnem Tirolskem. Zato se nam ne zdi slučajno, da so v Bermu na zapadni steni veliko sliko poslednje sodbe, ki je sicer v slovenskih cerkvah pogostna, nadomestile tri njenemu vsebinskemu jedru sicer sorodne, a pridigarsko bolj zgovorne slike prvega greha, slepe usode, ki ravná človeško pot skozi življenje, in neizprosno neizbežnega Smrtnega plesa, ki vse ljudi usmerja k istemu cilju.

Posebno pozornost raziskovalca vzbujata med slikami bermske cerkve radi vsebinske in ikonografske strani pravkar imenovana slika Smrtnega plesa in slika sv. Treh kraljev. Smrtni ples (sl. 55 in 56) nam je predstavljen na način, ki je za te vrste slike v drugi polovici 15. stoletja navaden, kot ples vrste parov, ki jih tvorijo okostnjaki in zastopniki vseh stanov, melodijo pa jim svira smrt. Na bermski sliki sedi na desni k parom obrnjen okostnjak s perjanico in vihrajočimi trakovi na glavi in svira na gajde. V prvem paru pred njim pleše okostnjak, ki trobi na trobento, s papežem, ki se nekam obotavlja in drži v desnici svoje zadnje upanje, veliko mošnjo denarja. V drugem paru sta okostnjak, ki trobi na rog, in kardinal, v tretjem okostnjak, ki brenka na mandolino, in škof, v četrtem kralj z okostnjakom, ki trobi na rog, v petem okostnjak in kra-

ljica, v šestem okostnjak s koso in debel krčmar s sodčkom v desnici, v sedmem okostnjak in otrok, v osmem okostnjak s trobento in star romar, v devetem okostnjak z lokom in vojak, v desetem končno trgovec v svoji prodajalni, iz katere ga vodi okostnjak, ki se ne meni za kup denarja, ki mu ga trgovec kaže kot odkupnino. Postanek te ikonografske naloge, ki ima izrazito pridigarski značaj, je nejasen. Nekateri domnevajo, da je v zvezi z igro, ki je obdelovala ta predmet, drugi trdijo, da se je Smrtni ples razvil iz legende o treh živih in treh mrtvih, ki so jo tudi večkrat slikali. Najverjetnejša pa je zveza z legendo o viziji Makarija, na kar kaže francoski in italijanski izraz za te vrste slike »dance macabre«, kar izvajajo iz Makarijevega imena. Da je verjetno prav pridigarstvo o tej Makarijevi viziji — pridigarstvo, ki je prvotno izročilo izpopolnilo z motivom plesa s smrtjo — imelo veliko vlogo pri postanku teh predstav, moremo sklepati tudi iz dejstva, da začenja mnogo teh plesov postava, ki jo napisi označujejo za pridigarja, v angleških primerih celó s pridevkom Machabree, kar nas zopet vodi nazaj na Makarijevo videnje kot izvor.

Slika sv. Treh kraljev (gl. sl. 15 in 16 v Cerkvenem slikarstvu) predstavlja enega najbogateje razvitih primerov te v poznem srednjem veku izredno priljubljene konjeniške slike. Kakor od

Sl. 55. Beram, M. D. na škrilju, Smrtni ples, desna polovica;
slikal Vincencij iz Kastva 1474.



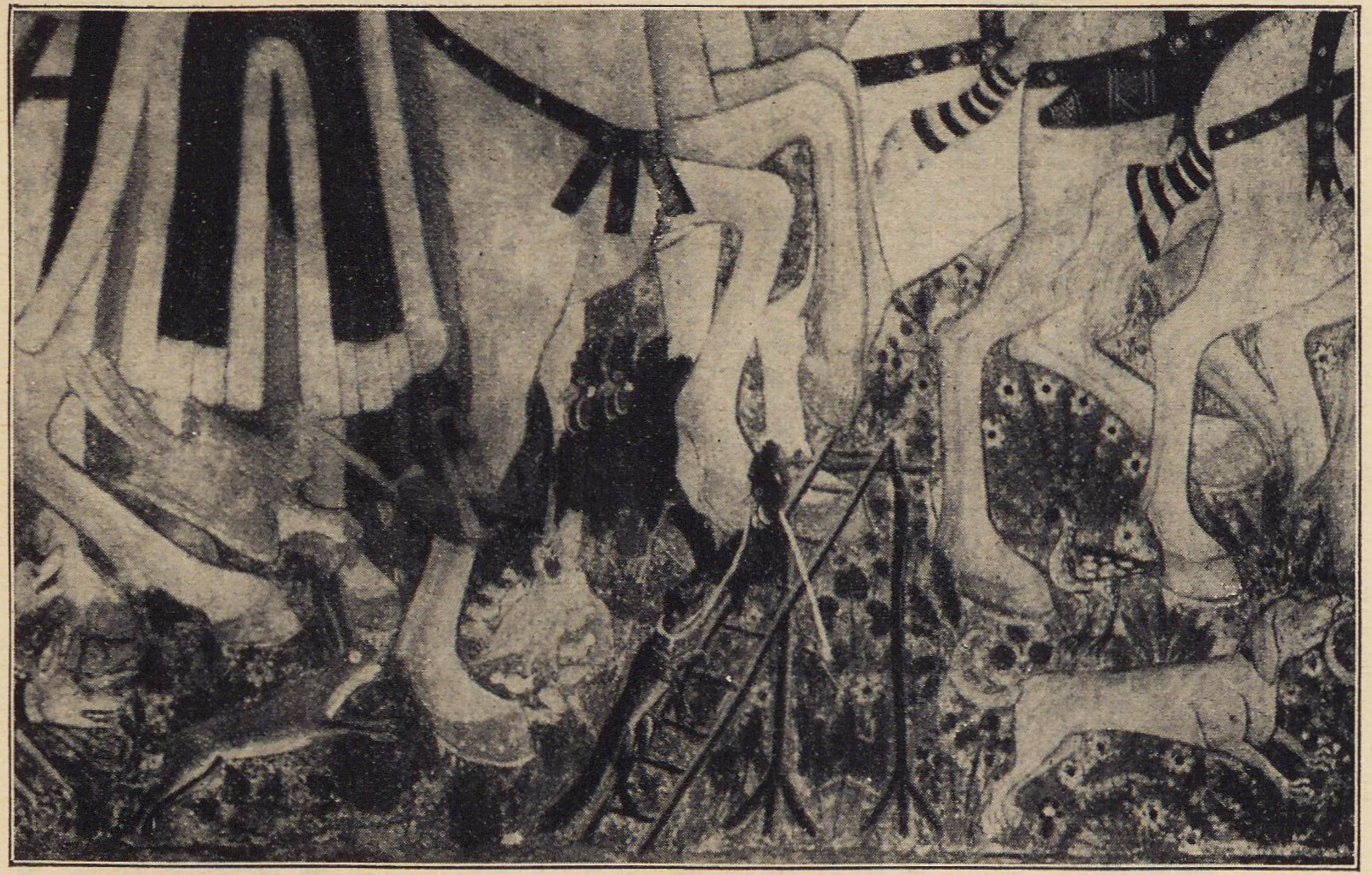
Sl. 56. Beram, M. D. na škrilju, Smrtni ples, leva polovica;
slikal Vincencij iz Kastva 1474.

srede 14. stoletja navadno, je slikar z bogato domišljijo razpredel med Jeruzalem, kjer so se kralji pravkar poslovili od Heroda, in Betlehem, kjer se je izvršilo čudo rojstva Odrešenika sveta, zgodbo o potovanju kraljev v Betlehem in o poklonitvi Novorojencu. Na desnem koncu slike sedi pred hlevcem na sedežu Marija s krono na glavi in Detetom v naročju. Pobožno opazuje iz ozadja Jožef, kako pozdravljajo Dete kralji, stoječi pred njim. Dete sega po daru starega kralja, ki je spoštljivo pokleknil. Na levo od tega prizora vidimo najprej od bogatega spremstva obdanega starega kralja, ki jaha skozi pokrajino. Z enako bogatim spremstvom mu sledi v sredini slike drugi kralj in z levico kaže zvezdo; nič manj sijajno ni obdan od konjenikov tretji kralj, ki na mostu pred Jeruzalemom sega Herodu, ki je obrnil konja nazaj v mestna vrata, za slovo v roke. Ta osnovni sostav slike, ki ustreza več ko stoletnemu izročilu, se pa vendar prav bistveno razlikuje od večine teh slik po tem, da je slikar ločil prizor poklonitve od pohoda kraljev, ki sta drugače združena v enoten dogodek; navadno se poklanja samo stari kralj in stoji njegov konj med spremljevavci na čelu sprevoda prazen, ostali del sprevoda pa se pomika od Jeruzalema v smeri poklonitve (primerjaj sliko pri Sv. Primožu nad Kamnikom). Vincencij pa je naslikal vse tri kralje na potu v

sprevodu, na desni pa dodal še samostojno sliko poklonitve kraljev, kakor jo pogostno v raznih spremembah srečujemo v slikarstvu 15. stoletja. Druga posebnost bermske slike je, da je slikar porabil vse bogastvo svoje domišljije za to, da s čim več posameznimi opazovanji iz življenja obogati povest o njihovem potu. Ta svoja opazovanja je vplel tako v sprevod sam kakor v prizore, ki jih je upodobil pod nogami konj na tleh in od katerih mnogi nimajo niti posredne zveze z glavnim dogodkom slike. Tako opazimo za klečečim starim kraljem majhnega paža, ki odvezuje kralju ostrogo na levem čevlju. V spremstvo kraljev so vpleteni razen trobentačev spredaj tudi dva bobnarja, dva moža, ki brenkata na mandolini, lovec s sokolom na roki, jezdec, ki se obrača na konju, da je viden s hrbta, in nazadnje zamorec, ki pije iz čutare. Tla, koder jezdijo kralji, so vsa posejana z dekorativno razpostavljenimi, a po naravi posnetimi cvetlicami, vmes vidimo ptice, jezero z ladjami in racami, kokljo s piščeti, peteline, lovca, ki vodi štiri pse na vrvici, in zajca, ki beži pred njimi, pse, ki napadejo sedečega medveda, in dva prizora iz živalske basni: petelin vleče po lestvi na vislice lisico z vrvjo okrog vratu (sl. 57) in zgodbo o lisici in štorklji, ko štorklja pravkar vtika kljun v steklenico, poleg katere ležita dva hlebčka.

Kakor je iz tega opisa razvidno, ustreza zasnova celotne slike sv. Treh kraljev oni obliki, ki je bila v sredi in v drugi polovici 15. stoletja v Sloveniji splošno razširjena; po tem jo moremo imeti za paralelo k sliki na Krtini, ki je — žal — le deloma ohranjena. Razlikuje pa se od ostalih po tem, da uprizarja pohod posebej in poklonitev posebej, posebno pa po izraziti želji, da s skromnim likovnim znanjem, ki ga slikar obvlada, zajame čim več lastnih opazovanj iz narave in življenja in z njimi obogati po izročenih vzorih posneto kompozicijo zgodbe. In prav ta slika se nam zdi posebno primerna za to, da spoznamo umetnostno-zemljepisni položaj slikarja Vincencija v spomeniškem gradivu njegove domovine.

Gradivo za zgodovino slikarstva, ki se nam je ohranilo v Istri, kaže vse znake položaja med umetnostjo srednje Evrope, ki jo za Istro predstavlja v prvi vrsti Kranjska, torej osrčje Slovenije, in umetnostjo Italije, ki jo v primorskem pasu Istre same in v njenem severnozapadnem sosedstvu predstavlja v prvi vrsti benečanska umetnost. V srednji in severnovzhodni Istri se ta dva značaja neprestano prepletata, tako da pripade ta del Istre umetnostno-zemljepisno k širokemu pasu, ležečemu med umetnostjo srednje Slovenije in Italije, v katerem sicer srednjeevropski karakter prevladuje, a se vendarle redko za-



Sl. 57. Beram, M. D. na škrilju, basen o petelinu in lisici, živali, cvetlice in drugo na sliki sv. Treh kraljev; slikal Vincencij iz Kastva 1474.

pre vsakemu vtisu umetnosti z zapadne strani. V tem ozračju nastane poseben slikarski značaj, ki ga z vso pravico lahko imenujemo istrsko lokalni značaj. Iz dobe, ki nas zanima v zvezi s slikarjem Vincencijem, se nam je ohranilo v Istri več spomenikov, ki prav dobro pojasnjujejo ta značaj istrskega slikarstva. Tako imamo iz časa okrog srede 15. stoletja prizore iz Kristusovega trpljenja v cerkvi sv. Trojice v Žminju, katerih stilistični značaj, ki je pretežno srednjeevropski, v marsičem spominja na mlajše slike v Bermu. Za dobro desetletje mlajše od bermskih so slike v Marijini cerkvi v Duecastelli, ki jih je leta 1487 naslikal Johannes q. Aurificis de Pinguento. Isti je poslikal istotam cerkev sv. Antona, kjer pa se čuti močnejši italijanski vpliv kakor v ostalih, zgoraj imenovanih delih. Od Marijine cerkve, katere slikani slavolok spominja na onega na Šilen Taboru ali v Prilesju pri Plaveh ali deloma celó na onega pri Sv. Petru nad Želimljem, se pletejo niti stilističnih zvez na več strani proti severu in proti zapadu, s čimer je stališče istrskega lokalnega slikarstva v položaju med Slovenijo in Italijo zadosti označeno. Kolikor pa nastopa italijanski značaj, se javlja, kakor v cerkvi sv. Antona, v benečanskih oblikah. Za to dvoličnost istrskega gradiva pa imamo najlepši primer v Bermu samem, kjer so v župni cerkvi ohranjeni ostanki ikonografsko in oblikovno čisto benečanskih slik,

medtem ko se v Vincencijevih slikah ta značaj omejuje le na neke postranske poteze.

Če se sedaj povrnemo k sliki sv. Treh kraljev v Bermu, nam bo njen umetnostno-zemljepisni položaj kmalu jasen, če jo postavimo za primerjanje med nekaj sodobnih spomenikov istega predmeta iz Slovenije in Italije. Iz Slovenije moremo vzeti v poštev posebno dve nekako istočasni sliki sv. Treh kraljev, ona iz leta 1467 iz cerkve v Mačah na Gorenjskem in mogoče nekoliko starejša na Krtini. Bermsko sliko brez sile lahko postavimo v vrsto teh in mnogih drugih na isti razvojni stopnji ikonografskega motiva se nahajajočih slik v Sloveniji. Bermska slika sicer nima hribovja in dolin v ozadju, ima pa vse bistvene sestavine teh naših slik, ki v zgoraj navedenih primerih podobno kakor ona stremijo za čim bolj pripovedno obogatitvijo izročenega ikonografskega ogrodja, le da je istrski slikar to željo ob skromnejših umetnostnih sredstvih značilno pretiral. Glavno, kar ga od teh slik loči, so izrazito italijanske obleke kraljev in spremljavavcev. Druži pa ga z njimi v ikonografskem pogledu tudi prav bistveno severnjaška poteza, da stari kralj ne poljublja Kristusove noge, kakor je to navadno v Italiji. Vsa slika, kakor jo je naslikal Vincencij v Bermu, bi bila mogoča z majhnimi spremembami tudi kje drugje v slovenskem gradivu, ako

bi ne bilo oblek, nekaterih obrazov in tako izrazitega nagnjenja k fabuliranju.

Kot primer iz Italije navajamo sliko pohoda in poklonitve sv. Treh kraljev v kapeli nekdanje Medicejske palače v Firenci, ki jo je naslikal v letih 1459 do 1463 Benozzo Gozzoli. Strogi, iz izročila povzeti ikonografski okvir je tu nadomeščen z največjo svobodo in razblinjen z bogastvom postranskih motivov, ki tako po svoji resničnosti kakor tudi po svoji bohotnosti daleč prekašajo to, kar smo opazili v bermski sliki. Vendar pa si težko mislimo, da bi se vpliv te takrat nedvomno daleč proslavljene slike ne bil kakorkoli dotaknil našega slikarja in po svoje pomagal snovanju njegove domišljije. Posebno dekorativno z rožami in živalmi posejana tla pod nogami konj kar nujno spominjajo na nekatere dele Gozzolijeve slike in na italijansko izročilo do Zmagoslavja smrti (legenda o treh živih in treh mrtvih) v Campu santu v Pisi iz dobe okrog 1350 in drugih podobnih slik nazaj. V sprevodu samem pa je posebno jezdec, ki se ozira nazaj in kaže hrbet, tipično italijanski in ga srečamo tudi pri B. Gozzoliju. Prav tako si je domislek s pažem, ki odvezuje staremu kralju ostrogo, težko razložiti brez sodelovanja italijanskih pobud. Prim. pri Gozzoliju n. pr. lovca, ki stopa s konja, in podobno.

Po povedanem lahko zaključimo glede bermske slike sv. Treh kraljev, da ustreza po slogu

in ikonografskem okviru popolnoma srednjeevropskemu značaju, da pa kaže v celoti, kakršna je, odmev italijanskih slik iste tvarine, posebno one B. Gozzolija. Kolikor ne gre naravnost za prevzem motivov, gre vsekakor za pobudo fantaziji, ki je podobno nalogo rešila v sorodnem smislu.

Če po teh ugotovitvah pogledamo ostale bermske slike, se bomo prepričali, da so omenjene poteze značilne za celotno Vincencijevo delo in ne mogoče samo za sliko sv. Treh kraljev. Z majhnimi izjemami bi vse njegove kompozicije lahko našli naslikane na enak ali vsaj podoben način v katerikoli cerkvi bližnje alpske srednje Evrope. Tisto pa, kar jim daje poseben videz, se izkaže ali kot vdor istrskega življenjskega in pokrajinskega vzdušja v prevzete ikonografske sheme ali pa kot odmev posebnega istrskega umetnostnega razpoloženja. Tako najdemo naslikan v sliki Oljske gore vinograd, v sliki Marijinega vstopa v tempelj stoji na oltarju značilen benečanski trikrilni nastavek, v ozadju slike obiskovanja tete Elizabete je naslikana istrska hribovita pokrajina z gradom in cerkvami. Isto velja za stavbe in pokrajino slik sv. Martina in vhoda v Jeruzalem ali še bolje za one v ozadju Marijine zaroke. Ni pa ta krajina morda kratkomalo italijanska, ampak značilno, čeprav le splošno opisana, izrazito istrska krajina.

Našemu srednjeveškemu okviru nekam tuji so dalje nekateri prizori z množicami. To so predvsem slike Jezusovega darovanja v templju, vstop Marije v tempelj in Marijina zaroka. Način upodabljanja množice, kakor ga srečamo tu, je značilno italijanski in v slovenskem gradivu udomačen že v začetku 15. stoletja v delih slikarjev furlanske smeri. To je način, ki je od Giotta dalje stalen za upodabljanje množice kot skupine tesno v vzporednih vrstah druge za drugo postavljenih oseb, katerih glave se v delnih pogledih prikazujejo v presledkih med glavami prednje vrste, a vsaka vrsta je nekoliko dvignjena nad prednjo; mera dviganja pa se polagoma manjša, tako da nastane vtis tesno stlačene, brezštevilne množice. Sredi 15. stoletja se te tesne vrste sicer že močno redčijo, vendar pa imamo zadnje ostanke tega značilno zgodnjerenesanskega načina kot znak slogovne zaostalosti celó pri takem mojstru, kakor je Benozzo Gozzoli v zgoraj imenovanem delu. Sicer pozna ta način tudi severno slikarstvo, a ga uporablja bolj poredko, v slogovno nerazvitih delih celó prav do konca gotike tam, kjer je pojav množice notranje utemeljen, kakor v slikah sv. Uršule s spremstvom množice devic, v slikah Marije pribežališča kristjanov s plaščem, v slikah prihoda Svetega Duha na apostole in podobnih. Sicer pa je v ustvarjanju skupin severna umetnost vselej mnogo svobodnejša in bližja naravi

kakor italijanska in moramo vsiljivi pojav množice v zgoraj navedenih slikah iz Berma pripisati italijanskim vplivom. V starejših slikah na slavoloku župne cerkve v Bermu samem imamo v čisto benečanskem delu dober primer za to.

Ne samo ikonografsko, ampak tudi po nenavadni obliki svoje prostornine posebna je dalje slika učečega Jezusa v templju (sl. 58). Na vzvišenem, perspektivično pretirano, primitivno in strogo stvarno, da bi skoraj rekli kubistično oblikovanem sedežu sedi dvanajstletni Jezus v sredi ozadja in uči. Stranici sedeža se širita diagonalno na obe strani navzven in oklepata na prednji nižji klopi sedečo skupino pismarjev, ki kažejo svoje razburjenje s tem, da mečejo knjige ob tla, trgajo liste iz njih in podobno. Iz ozadja na levi se pokazujeta Marija in Jožef. V slovenskem slikarstvu tega časa srečujemo ta prizor še dvakrat, naslikan obakrat na notranji strani slavoloka zgoraj, in obakrat podobno kakor tu zvezan s prenapeto, slikarjevo znanje presegajočo perspektivično problematiko. Že ta zunanja sorodnost slik v Bodeščah in pri Sv. Petru nad Želimljem s sliko v Bermu nam dokazuje, da moramo iskati njen izvor v okviru istrsko-kranjskega slikarstva. Prisiljena prostorninska sestavnost bermske slike pa nas navaja, ko jo primerjamo z onima dvema slikama, k domnevi, da je nastala radi neprikladnega prostora nad lo-

kom, kakor pri Sv. Petru nad Želimljem, in je bila v Bermu prikrojena pravokotni polni ploskvi.

Še dvakrat se pojavi v bermskih slikah podobno stremljenje po perspektivični upodobitvi prostornine: v sliki sv. Martina in v Marijinem rojstvu. V prvi je postavljen sveti konjenik na tlakovan trg pred mestnimi vrati. Za sodobno slikarstvo je ta perspektivično dvignjena prostornina naravnost nezaslišana, čeprav so bila sredstva, s katerimi je ustvarjena, že poprej znana. (S šahovskim vzorcem perspektivično v globinski razsežnosti opredeljena tla so pogostna.) Še učinkovitejši pa je po svoji perspektivični sili prostor z Marijinim rojstvom. Kakor smo že zgoraj (prim. sl. 29 in besedilo na strani 140 in 141) omenili, gre tu za potezo, ki je značilna za furlansko slikarstvo, ki leži podobno kakor istrsko na meji med srednjeevropskim in italijanskim. Obakrat se druži iz italijanske renesanse na sever prodirajoča težnja po perspektivičnem obvladanju prostora s čisto severnjaško pretirano »grafično« oblikovnostjo, katere vir je v posnemanju grafičnih vzorov in njih posebnih značilnosti.

Če pogledamo sedaj še način, kako oblikuje naš slikar gube oblek, kmalu spoznamo, da združuje, podobno kakor slikar iz l. 1467 v Mačah, dva medsebojno na videz izključujoča se načina. Pri velikem delu njegovih slik, posebno pa v sliki sv. Treh kraljev, prevladujejo strogo navzdol pa-

Sl. 58. Beram, M. D. na škrilju, Dvanajstletni Jezus v templju; slikal Vincencij iz Kastva 1474.

dajoče cevkaste gube ali njih variacije, ki so zelo značilne za italijansko slikarstvo srede 15. stoletja, posebno tudi za že večkrat imenovanega B. Gozzolija. Imamo pa razen tega celo vrsto drugih slik, izmed katerih navajamo posebno Jezusovo rojstvo, Marijino oznanjenje, Oljsko goro (sl. 59), pokrivalo na postelji v Marijinem rojstvu in pregrinjalo oltarja na sliki Jezusovega darovanja v templju, kjer se kaže temu prav nasproten način gubanja po notranje neutemeljenem sostavu, ki ne ustreza niti plastični vsebini, katero pokriva, niti smislu danega giba ali stoje, ampak samo smislu svojevoljne, po ploskovito dekorativnih vidikih razdeljene mreže gub. Način risbe, s katero je bogata igračkasta mreža podana, pa ustreza toliko načinu, h kateremu je odpor krhkega gradiva prisilil preprostega lesorezca, da ga moramo proglasiti naravnost za posnemanje in prenos grafičnega načina v slikarstvo. O vlogi tega načina v slovenskem podeželskem slikarstvu in o posebno pretiranih oblikah, ki jih je dosegel prav v primorskem in furlanskem slikarstvu, pa smo razpravljali spredaj (prim. sliki 29 in 36).

Še dve sliki vzbujata v Bermu posebno pozornost, namreč slika sv. Boštjana in slika sv. Michaela nadangela. Pri obeh je značilno, da je postava na nekoliko nenaraven način razgibana, vendar vselej tako, da pridejo do veljave njene ploskovito reliefne vrednote in je nekam prisiljena

Sl. 59. Beram, cerkev Dev. Marije na Škrilju, Oljska gora; slikal Vincencij iz Kastva 1474.

v pravokotni okvir, katerega hoče razdreti. Pri obeh je precej otipljiv italijanski izvor in obe ustrezata okviru benečanskega podeželskega slikarstva, ki je vladalo tudi v primorski Istri.

Po povedanem se nam pokaže delo Vincencija iz Kastva kot značilen pojav istrskega domačega slikarstva srede in druge polovice 15. stoletja. Uvrstiti ga je mogoče v skupino Kristusovega trpljenja v Žminju in slike v Marijini cerkvi v Duecastelli. S prvimi ga veže splošni značaj prehoda iz idealizma prve polovice stoletja k realizmu druge polovice. Prav težnja po vsakdanji ali celó slučajni resničnosti je pri Vincenciju mnogo bolj razvita kakor v Žminju. Z drugim spomenikom, v katerem idealistični zaostanki naravnost prevladujejo, ga pa veže »grafični« element, ki je v slovenskem gradivu druge polovice tolikokrat nadomestil neposredni realizem in je v prav tej obliki posebno značilen za veliko slikarskih del v Primorju (Goljevica pri Kanalu itd.) in v Furlaniji. Mnogo stilističnih in ikonografskih potez ima delo Vincencija skupnih s sodobnim kranjskim slikarstvom, posebno s tisto, po svojem idealizmu za takratnim srednjeevropskim razvojem zaostajajočo strujo, ki je ustvarila značilna dela v Mačah l. 1467 in na Krtini in našla svoj odmev tudi v delu v renesanso prehajajočega dekoraterja, ki je ustvaril svoje starejše delo na Čelovniku pri Zidanem mostu, mlajše pa v eni

Sl. 60. Beram, M. D. na škrilju, Sv. Jurij v borbi z zmajem; slikal Vincencij iz Kastva 1474.

izmed cerkvic na Svetih gorah na Štajerskem. Šele v tretji vrsti prihaja v poštev vpliv sodobne ali polpretekle italijanske umetnosti, ki se javlja po beneško podeželskem posredništvu in prehaja k četrti, zelo močni sestavini, lokalno istrskemu videzu, ki je v Vincencijevem delu izredno močen, pogosto posnet nedvomno resnično po življenju in ki za površnega gledavca povečuje videz italijanstva bermskih slik. Nobenega dvoma ni, da je bil Vincencij vzgojen v kaki domači istrski slikarski delavnici, in to ne mogoče v kaki delavnici v benečanskem kulturnem ozračju se izživljajočega istrskega obrežnega dela, ampak v delavnici notranje ali severnozapadne Istre, ki je živela politično in kulturno v okviru alpske srednje Evrope, ki ji je torej najbližje zaledje tvorila Kranjska in v kateri so se podlage srednjeevropskega slikarstva na zanimiv način mešale z benečanskimi vplivi. To je ustvarjalo posebni istrsko lokalni tip dekorativnega slikarstva. In prav ta tip predstavlja posebno značilno delo Vincencija iz Kastva v cerkvi Device Marije na Škrilju.

Vincencij iz Kastva ni bil velik umetnik, ki bi bil zmožen duhovno globlje likovne ustvaritve. Le redko se mu je posrečilo naslikani videz globlje poživiti, čeprav nekaterim njegovih postav ne moremo odrekati prepričevalne lepote izraza in občudovanja vredne plemenitosti. Odlikujeta se predvsem sv. Jurij (sl. 60), ki je ves vzvišeno po-

Sl. 61. Beram, M. D. na Škrilju, Marijina zaroka; na desni v ozadju istrska pokrajina; slikal Vincencij iz Kastva 1474.

globljen v svojo borbo z zlom, in sv. Martin, ki je ožarjen od sija plemenite dobrote. Ne malo moramo Vincencija ceniti tudi radi naivne stvarnosti, s katero je zajel istrski krajevni značaj, ki je v

ozadju Marijine zaroke kar prepričevalen (sl. 61), in njegovega veselja nad realističnim detajlom, s katerim je v okviru strogega stila podal v cvetlicah in živalih pokrajine pod nogami konj sv. Treh kraljev dokaz naivnega veselja nad prirodo (sl. 57). Predvsem pa je Vincencij občudovanja vreden mojster krasilne umetnosti. Kljub temu, da njegovo znanje pri upodobitvah resničnosti pogosto kar porazno odpove, je moč njegovega strogega, tem skromnim zmožnostim ustrezajočega stila tolika, da celota slik v prostoru cerkvene ladje ne napravi samo kar zelo zadovoljivega, ampak naravnost visoko monumentalen vtis. V tej preko sten preprezajoči se celoti, ki v sliki sv. Treh kraljev živo spominja na dobro, figuralno okrašeno preprogo, gledavec prezre vse podrobne pomanjkljivosti in vidi samo veliki prosti ritem, po katerem se pojavljajo glavne postave teh prizorov na ploskvi stene in so v svojem pojavu — kakor sv. Jurij, sv. Martin, Marija v sliki rojstva, angel in Marija v sliki oznanjenja, sv. Mihael in sv. Boštjan — tako velike, da silijo preko krasilnih okvirov, ki jih ločijo, v tisto višjo enoto, ki je je zmožna samo resnična umetnost. Tu pa prehaja celota teh slikanih sten formalno v nekako reliefno tkivo oblik, ki živijo v ozkem prednjem pasu pred drobno živahnim ozadjem, kakor pri naštetih in posebno še pri slikah Oljske gore, Marijinega oznanjenja in Jezusovega vhoda v Jeruzalem.

Andrej, slikar iz Ottinga.

V cerkvi Sv. Duha v Slovenjgradcu je naslikan na severni steni prezbiterija pasijon, ki obsega sedem in dvajset prizorov iz trpljenja Kristusovega. Zraven na pritličju slavoloka je votivna slika, predstavljajoča klečečega moža v sodobni noši, z rožnim vencem v sklenjenih rokah in trakom z latinskim napisom: »Ti, ki si za nas trpel, usmili se nas!« Za njim kleči s sklenjenimi rokami njegova žena, za obema pa stoji s pokroviteljsko kretnjo angel in se dotika njunih ramen. Pod sliko je deset vrst nemškega, v gotici pisanega napisa, katerega zadnjih šest vrst je deloma uničenih, a je vsebina vendar popolnoma jasna in poroča, da je Andrej, slikar iz Ottinga, dovršil to slikarijo v petek pred sv. Janezom v enem izmed let desetletja 1450 do 1460 (prav zadnja številka letnice je namreč uničena). Napis priporoča vsem, ki bodo to slikarijo ogledovali, naj zmolijo očenaš, zdravomarijo in vero v čast božjo in čast Kristusovega bridkega trpljenja, v tolažbo vsem vernim dušam in za poboljšanje živih, ki so slikarijo naročili. Da votivna podoba nad napisom ne predstavlja slikarja, ampak naročnika dela, je jasno po tem, da poleg klečečega moža ni tako zvanega umetniškega grba. Ime slikarjevo je v napisu prav pri označbi kraja nekoliko poškodovano, kar je vzrok, da so ga raziskovavci

teh slik doslej različno brali in da dobiva slikar Andrej v znanstveni literaturi, kakor smo prepričani, sedaj končnoveljavno, že tretje ime. Prvi je bral Avguštin Stegenšek Ottog, torej Otok, kar se je izkazalo za nemogoče že radi tega, ker je kljub dvema »t« ostala ena navpična poteza neupoštevana. Pozneje je pisec teh vrstic popravil to branje v Ostrog, kar je resnično izrabilo vse poteze napisa in se je zdelo posebno pri kontroli na podlagi fotografije prepričevalno. To ime je potem obveljalo, dokler ga ni pisec pri ponovni preiskavi originala sam popravil leta 1934 v Otting. Domnevni »st« se je namreč izkazal kot nedvomni dvojni »tt«, sumljivo daleč na desno potegnjeni konec vrha črke »s« pa se je izkazal kakor pika na »i«.

Pasijon slikarja Andreja pokriva od vrha do pritličja troje polj severne stene prezbiterija. Ta polja so deljena med seboj po polstebrih arhitekture, zgoraj pa šilasto zaključena po arhitekturi obokov. V tem okviru je stena razdeljena vodoravno vselej na pet pasov, navpično pa v dva dela. Tako nastane v vsakem polju osem pravokotnih okvirov in enotni šilasti vrh nad njimi, kar dá devet slik na vsako polje. Celota vzbuja vtisk med arhitekturo razpete poslikane preproge. Enakomerna razdelitev na skoraj kvadratična polja pa vzbuja spomin na pasijonske prizore tako zvanih postnih prtov, s katerimi so v pozno-

gotski dobi v postu prekrivali oltarje in so se nam dobri primeri ohranili na Koroškem na Krki in v Vovbrah. Domneva, da bi bil temu kakor bržkone še kakemu poznogotskemu slikanemu pasijonu za vzor tak postni prt, se kar sama vsiljuje.

Slovenjegraški pasijon obsega sedem in dvajset prizorov, ki se pričenjajo z obujenjem Lazarja in končujejo s prihodom Svetega Duha na apostole. Že iz tega vidimo, da gre za dobro premišljeno, vsebinsko zaokroženo vrsto podob, od katerih prva kaže na delovanje Odrešenikovo na zemlji, ki je vzbujalo srd njegovih nasprotnikov, zadnja pa na zmagoslavno pot njegovega nauka v vesoljni svet, ki ga sramotna smrt na križu ni mogla zavreti. Vrsta podob je tale: 1. obujenje Lazarja, 2. posvetovanje velikih duhovnov z Judom radi izdaje, 3. Jezusov slovesni vhod v Jeruzalem, 4. izgon kupcev iz templja, 5. Jezus in grešnica, 6. veliki duhovni izplačujejo Judu dogovorjeno vsoto, 7. zadnja večerja, 8. Oljska gora, 9. Judov poljub, 10. Kaifa si raztrga obleko, 11. Jezus pred Herodom, 12. Jezusa bičajo, 13. Jezusa kronajo s trnjevo krono, 14. Ecce homo, 15. Pilat si umiva roke, 16. Jezus sreča žalostno Mater, 17. Simon pomaga Jezusu nositi križ, 18. Jezusa pribijajo na križ, 19. prizor z Longinom, 20. snemanje s križa, 21. Žalostna Mati z mrtvim Sinom v naročju (Pietà), 22. polaganje v grob, 23. zapečateni grob zastražen s spečimi stražarji,

24. vstajenje, 25. Noli me tangere!, 26. vnebohod, 27. prihod Svetega Duha.

Slovenjegraški pasijon ima več izrednih potez, radi katerih zavzema odlično mesto v slovenskem srednjeveškem slikarstvu. Prva taka poteza, ki se uveljavlja pri gledavcu, še preden se je poglobil v vsebinsko in formalno bitnost tega dela, je izredna prilagoditev celotne slikarije arhitekturnim pogojem prostora, na katerem je. Njegov stilistični značaj je tako dosledno ploskovit, da smo ga zgoraj primerjali s poslikanim prtom, preprogo, razpeto med aktivne sestavine arhitekture, da pokrije in okrasi njene počivajoče, samo vrzeli sostava aktivnih ogrodij stavbe zatrepajoče dele. Ta ustreznost mirnemu stanju sten se javlja tako v mrežastem, na plitev prostorninski pas omejenem tkivu celote, v katerem se figuralne sestavine dogodkov enakovredno pojavljajo pred gledavcem, kakor tudi v likovni zgradbi posameznih prizorov (kompoziciji).

Tej idealni podrejenosti slikarije arhitekturnemu okviru se pridružuje tudi njena barvna stran, ki je na prvi pogled enostavna in hladna, ki pa pri bližjem gledanju oživi kot dobro pretehtan pojavni svet sinjih, zelenih, bledordečih, lilastih in rumenih tonov. Mrkost celote posebno povečujejo hladno sinja ozadja in pa dejstvo, da je prvotno živordeča barva s časom potemnela. Kljub temu pa še danes to na prvi pogled hladno

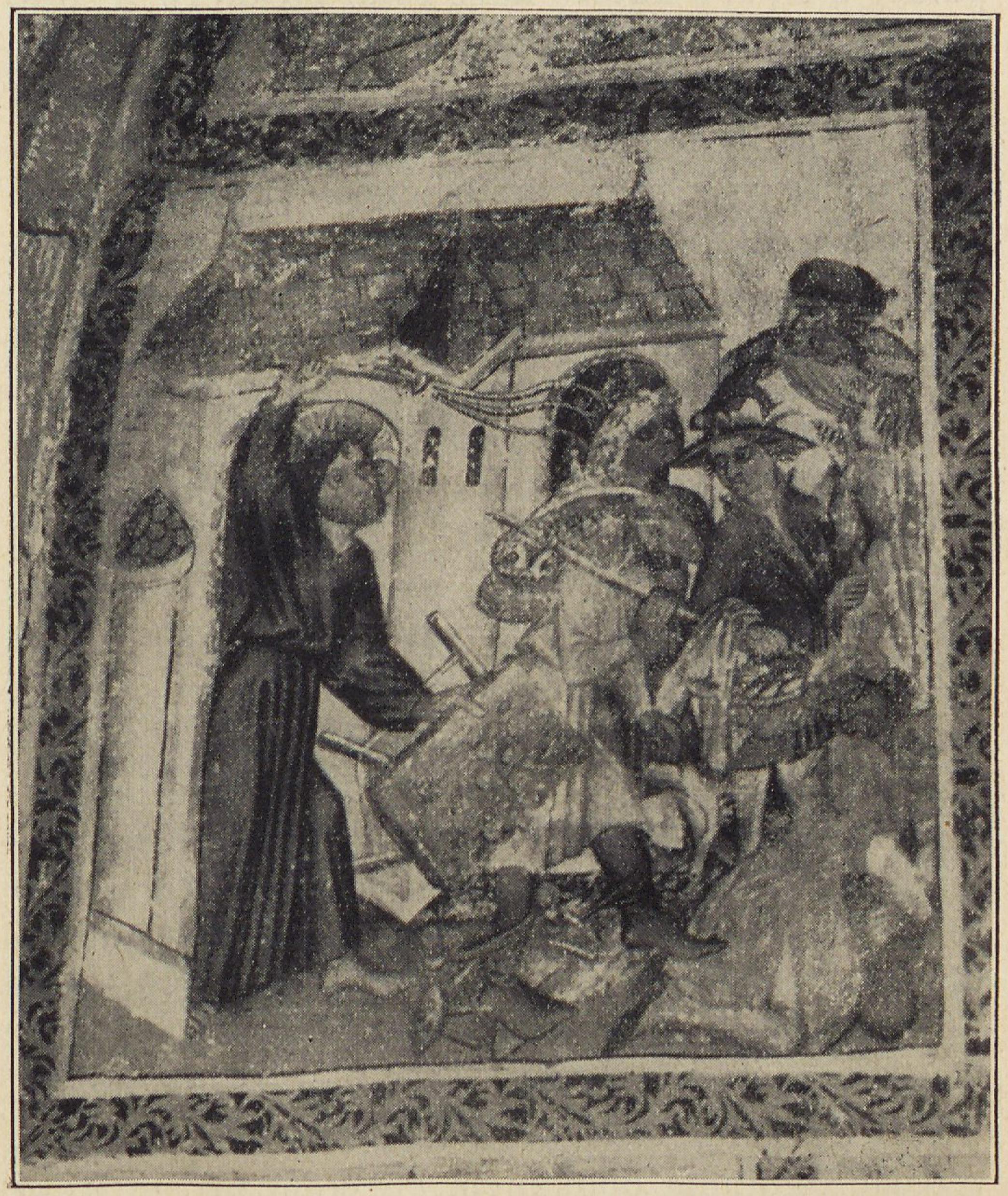
celoto rešuje s svojo toplino rumena, celoti precej enakomerno vtkana sestavina. V svojem učinku zdržani, naravnost iskano intimni barvni pojav te slikarije se druži s hladno, a materialno prepričevalno rožnato barvo kamnitne okvirne arhitekture v naravnost plemenito popolnost.

Posebno pa občudujemo v teh slikah bogastvo izraza, in to tako zunanjega, ki se javlja v kretnjah in sostavu oseb, kakor na drugi strani duševnega izraza, življenjske vsebine upodobljenega, katera se javlja v izrazu obrazov. To nas tembolj preseneča, ker slikar kar po vrsti in z neko naslado ob vsakdanji resničnosti uporablja grde, za globlji duševni izraz malo primerne obraze. Celó obrazu Kristusa in Marije manjka tista nevsakdanja milina, ki smo je sicer vajeni.

Značilno za to delo je tudi, da ga v vsem obvladuje fabulistični, pripovedni in nabožno meditativni, pobožnemu razmišljanju služeči značaj. Da njega v čim višji meri doseže, mu naš slikar strogo podredi vse druge ozire. Predvsem mu pri tem služita omejitev prizorišča in osredotočena kompozicija prizorov. Vsak prizor tega pasijona učinkuje kot dobro naštudiran prizor na prizorišču gledališča. Podobno kakor tam s kulisami, ograja tudi tu slikar prizorišče z nekaj v raznih uslovnih oblikah se ponavljajočimi predmeti, ki mu zadostujejo, da doseže vtisk primerne globine točno omejenega prostora, pa tudi da zadostno označi

kraj, kjer se dogodek vrši. Ako se dogodek vrši v prosti naravi, zapre pogled v globino s kako kulisno, od strani v prostor pomaknjeno arhitekturo ali zastorom ali vrsto gričev. Tako je v sliki izgona kupčevavcev iz templja (sl. 62) pomaknjen v diagonali od leve proti desni v globino jeruzalemski tempelj, iz katerega stopa, energično vihteč bič, Jezus in prevrača mizo menjavčevo, na desni pa se gnetejo k robu slike odhajajoči kupci, katerih prvi v ozadju, ki se zaničljivo obrača nazaj, zapre še zadnji nezakriti del pogleda v globino. Prav ta slika je izredno značilna za živahno pripovedno domišljijo slikarjevo in za način, kako za pripovedno učinkovitost izrablja prostorninski položaj. Kljub primitivnim sredstvom, s katerimi je slikar ustvaril podobo dogodka, se mu je posrečilo dati prizoru vso napetost, ki se izraža v energiji svete Jezusove jeze in v strahopetnem izmikanju kupcev pred udarci; le najsprednejši, ki ga udarec ne more več doseči, je pokazal svoj pogum s tem, da se je Jezusu zasramovalno zapačil. Dogodku, kakor ga je s svojimi nerealističnimi sredstvi upodobil naš slikar, moramo priznati veliko mero psihološke poglobljenosti.

V prizoru Ecce homo je slikar dosegel vtisk zaprtega prostora s tem, da je podobno kakor tam tempelj tu postavil v diagonalo od desne proti levi — kulisno v globino — prednji del Pilatove



Sl. 62. Andrej iz Ottinga, Izgon kupčevavcev iz templja; Slovenjgradec (1450—1460).

palače z lopo, s katere kaže Pilat bičanega Jezusa. Kolikor pa ta stavba ne zapre pogleda v ozadje, ga je zakril na levi z nazobčanim ozidjem. V prizoru pred Herodom je desno polovico zakril z zastorom, levo pa zaprl s tesno vrsto množice. Sploh si rad pomaga s takimi množicami, ki jih kakor tu razpostavi v ozadju, in z njimi doseže svoj namen, da omeji pogled v globino. Na tem motivu je zgrajena posebno slika prizora, ko si Kajfa raztrga obleko, in Judov poljub. V drugih primerih v isti namen uporablja vrsto gričev z nekaj drevesi, tako v obeh učinkovitih slikah srečanja Matere s trpečim Sinom, dalje v prizoru, ko pribijajo na tleh ležečega na križ, in v izredno učinkoviti sliki, ki predstavlja objokovanje s križa snetega Jezusovega trupla.

Pri dogodkih pa, ki se vršé v notranjih prostorih, porablja naš slikar stari, od Giotta podedovani motiv mnogokotne, zaboju podobno oblikovane prostornine, katere prednje stene so odprte — in strop prostora visi podobno baldahinu nad dogodkom. Tako je oblikovan prostor v sliki Jezusa z grešnico (sl. 63), ki se po prepričevalni dramatični napetosti kosa z izgonom iz templja. V osmerokotnem obokanem gotskem prostoru, ki ima vrata na desni, stoji v sredi pobožno vdana grešnica, ki jo obtožuje bradat farizej. Na levi od njega stoji vzvišeno resen in odločen Jezus in kaže v odgovor na obtožbo na tla pred ženo,

Sl. 63. Andrej iz Ottinga, Jezus in grešnica; Slovenjgradec (1450—1460).

kjer stoji napisano: »Kdor je brez greha, naj vrže prvi kamen.« Ogorčenje nad tem odgovorom se bere na obrazih skupine ljudi v ozadju in na desni, ko odhajajo skozi vhod in že kujejo načrte zoper Jezusa. V podobnem prostoru se vrši izplačevanje podkupnine Judu, bičanje in kronanje (sl. 64).

Kakor prostor, kjer se dogodki vršijo, prav tako osredotočena je tudi kompozicija upodobljenih dogodkov samih. Slikar izrabi vselej vse momente, ki morejo živahnost dogodka obogatiti, predvsem pa skrbi za to, da je glavni igravec s svojim nasprotnim igravcem v ospredju ali v osredju dogajanja. V ozadju ali okrog glavne skupine razvrščeno večje število udeležencev spremlja dogodek z živahnimi, izrazitimi gibi ali izrazi obrazov. Če je Jezus v središču, se pozornica nagne naprej, udeleženci dogodka pa se v krogu razvrsté okrog osrednjega prizora, kar je v prid tako prostorninski zaokrožitvi kakor vsebinski jasnosti prizora. Dobre primere za to imamo v slikah zadnje večerje, bičanja, kronanja (sl. 64), pribijanja na križ in križanja.

Posebno visoko pa cenimo našega slikarja radi dušeslovne poglobitve dogodkov, ki se izraža predvsem v zgovornih gibih in izrazih udeležencev. Poudarili smo ta moment že pri dramatično osredotočenih slikah izgona kupcev iz templja in Jezusa in grešnice. Ne zaostajata pa tudi v sliki,

Sl. 64. Andrej iz Ottinga, Bičanje in kronanje; Slovenjgradec.

kjer sreča trpeči Jezus svojo Mater in kjer mu Simon pomaga nositi križ.

Nad vse pretresljiva in prav tako zanimiva pa je po globokem izrazu žalosti posebno slika objokovanja s križa snetega Jezusovega trupla (sl. 28). V hriboviti pokrajini sedi v ospredju na levi žalostna Mati božja in drži mrtvo, s krvavimi ranami pokrito Sinovo truplo v naročju, kakor jo navadno predstavljajo v ikonografski zamisli tako zvane Pietà — Žalostne Matere božje, ki je namenjena pobožnemu premišljevanju. Na desni ob njej je skupina štirih oseb, katerih dve, ženski, stojita žalostno v ozadju, z rokami sklenjenimi za molitev, spredaj moči klečeča Magdalena noge Gospodove s svojimi solzami, k njej pa se sklanja od leve strani Janez, jo opira z desnico, z levico pa si pokriva jokajoči obraz. Posebno ta, z roko pokriti obraz spominja naravnost na klasični izraz žalosti najboljših Giottovih slik. Pet oseb žaluje na tej sliki, pet obrazov si je tako podobnih, kakor so si podobni bratje in sestre, a vsak teh obrazov ima svoj posebni izraz, vsaka teh oseb svojo posebno kretnjo. Z vdano bolestjo upira Mati svoj pogled v mrtvega Sina, ki ga drži v naročju kakor nekdaj, ko je bil še nebogljeno dete; z desnico ga opira pri plečih, da ne omahne nazaj. Ženi v ozadju izražata pol žalost pol pobožno spoštovanje. Magdalena očividno vzbuja spomin na tisti pomembni

dan v svojem življenju, ko mu je prvič med maziljenjem s solzami močila svete noge. Edini moški med njimi, Janez, pa je popolnoma skrušen od bolečine, saj je umrl tisti, čigar najljubši učenec je bil.

Pri podrobnem razboru njegovega dela se nam odkrije na prvi pogled nevsiljivi in hladni slikar Andrej iz Ottinga kot slikar, ki ga odlikuje velika pripovedna nadarjenost in globoka, versko in duhovno poglobljena izraznost. Pokaže se tudi, da je na videz sirovi realizem, ki se izraža v robato nelepih obrazih njegovih oseb, bržkone koncesija stremljenju časa, ki je bil že ves usmerjen v vsakdanjo resničnost in se je od pobožno spekulativnega idealizma vedno bolj obračal k mikavnosti vsakdanjega življenja. V tem naziranju nas potrjuje posebno votivna slika, v kateri je na slavoloku ob svojem pasijonu naslikal Andrej naročnika slike in njegovo ženo, ki v varstvu angela kleče premišljujeta skrivnost Gospodovega trpljenja. V tej sliki je ustvaril Andrej dvoje po svoji resničnosti najbolj prepričevalnih portretov, kar se nam jih je v Sloveniji ohranilo iz srednjega veka (sl. 65). Vsakdanje prepričevalna resničnost teh dveh glav se tako izrazito loči od idealno lepe glave angela, ki ju varuje, da ne more biti dvoma, da je slikar v njih posnel resnične ljudi, čeprav je anatomična zgradba teh dveh glav v bistvu enaka anatomičnemu tipu ostalih

glav v pasijonu. V istem osnovnem tipu idealizirana glava angela pa nam dokazuje, da bi bil Andrej zmožen slikati tudi idealno lepe obraze, če bi po svojem globljem teženju ne bil imel za pravilneje, upodabljati vsakdanjo resničnost. Toda kljub navidezni neprivlačnosti svojih ljudi se tą severni sodobnik z uspehom postavlja ob stran največjemu mojstru nabožno idealiziranega izraza v umetnosti, fra Angelicu, ki je umrl leta 1455, nekako ob času nastanka slovenjegraškega pasijona. Na fra Angelica spominja pri Andreju tudi za oba značilna slogovna zaostalost, kajti kljub izrazitemu realizmu obrazov se giblje Andrejeva umetnost v vseh ostalih slogovnih sestavinah še popolnoma v konvencionalnem okviru gotskega idealizma prve polovice 15. stoletja. Po močno stopnjevanem izrazu je doseglo srednjeveško versko slikarstvo v Andrejevem delu v Sloveniji enega svojih viškov.

Nobenega dvoma ni, da je bil Andrej slikar nadpovprečnih sposobnosti in ne moremo se izogniti vprašanju o njegovem umetnostnem poreklu. Imamo pa edino dva kažipota, ki nas moreta približati temu cilju: njegovo ime in značaj njegove umetnosti. Ker nam ime von Otting sámo nič točnega ne pove, bomo dali prednost drugemu kažipotu in še enkrat na kratko poiskali umetnostne značilnosti slovenjegraškega pasijona. Pripovednost in globoka nabožnost sta brez dvoma

osebni lastnosti slikarja Andreja, zato ju tu ne upoštevamo, čeprav nam ga kot umetnika najbolj približujejo prav slike, ki so najbolj izrazite po tej strani, kakor n. pr. Izgon kupčevalcev iz templja, Jezus in grešnica, Kaifa si trga obleko, Jezus pred Herodom, Kronanje s trnjevo krono, Srečanje z Materjo, Simon Cirenski pomaga Jezusu nositi križ, Objokovanje s križa snetega Jezusa in podobno. Važnejše se nam zde čisto slogovne značilnosti, tako že omenjena konservativnost, ki se izraža v prostoru, v katerem se vršijo prizori, v oblikovanju skupin in v značaju pokrajinskega pozorišča, kolikor nastopa v ozadjih. Še važnejša je učinkovita ekspresivnost izraza, ki je psihološko poglobljen; videli smo pa tudi tu, da se n. pr. v sliki Objokovanja s križa snetega Jezusa naslanja na stoletno dobro tradicijo izražanja žalosti. Najvažnejša med temi potezami pa je težnja slikarja Andreja, da svojo nabožno, zgovorno pripovedno vsebino učinkovito in pretresljivo izrazi v vsakdanje resnični, pogosto kar kmečko poljudni realistični obliki. V tem se je naš slikar tudi najbolj približal težnjam upodabljajoče umetnosti svojega časa.

V slovenskem gradivu srede 15. stoletja slikar Andrej, kakor smo ga pravkar označili, nima ožjega sorodnika. Popolnoma tuj je že njegov hladni, a kakor smo videli, skrajno tenkočutno zasnovani kolorit. Konservativnost sloga, ki se

v glavnem komaj odmika od »trecentističnega« ideala prvih desetletij 15. stoletja, je sicer v tem času v alpski umetnosti splošno značilna in smo jo podčrtali že pri Janezu Ljubljanskem. Nikakor pa ne ustreza temu ozračju realistični tip obrazov, kot ga slika Andrej in ki je idealistično »lepemu« tipu, ki vlada takrat še pri nas, popolnoma tuj. Težnja po psihološki poglobitvi izraza je sicer v tem času splošna, vendar je njena oblika pri Andreju drugačna kakor sicer v sodobnem slovenskem gradivu. V primeri z nekam aristokratsko zadržanostjo in odličnostjo izraza pri Janezu Ljubljanskem, pri delih kroga slikarja na Mačah v Sloveniji, pri delih kroga gerlamoškega slikarja na Koroškem in podobnih je Andrejeva oblika naravnost kmečko vsakdanja.

Prav te v slovenskem gradivu po izrazitosti osamljene značilnosti, ki jih srečujemo pri Andreju iz Ottinga in katere družijo njegova dela v osebno enoto, pa tvorijo za nas podlago, na kateri moremo zaslediti širok tok novih stremljenj, po katerih se srednjeevropska upodabljajoča umetnost od začetka tridesetih let 15. stoletja dalje obrača od izročenega idealizma k vsakdanji resničnosti poznogotskega realizma, ki od srede 15. stoletja dalje odločno prevladuje. V gradivu, ki prihaja v poštev za oblikovanje umetnostnega izraza alpskih dežel v tej dobi, se odlikujejo po svoji tovrstni važnosti predvsem

dela Konrada Witza, ki je deloval v Konstanzi in Baslu, Hansa Multscherja v Ulmu in Konrada Laiba-Pfeninga v Salzburgu. Delo vseh treh, za nadaljnjo usodo srednjeevropskega slikarstva osnovno važnih slikarjev, posebno prvih dveh, ki spadata med prvoboritelje gotskega realizma, se opira v svojem napredku na razvoj burgundsko-nizozemskega slikarstva. Ti vplivi pa se značilno samostojno oblikujejo, tako da nastane izrazit južnonemški tip, ki se je najpopolneje izrazil v delih zgoraj imenovanih mojstrov, katere vse veže švabska domovina. Težnja po resničnosti v umetnosti je našla prav v delu Hansa Multscherja nekam kmečko robato obliko, ki je notranje zelo sorodna realizmu Andreja iz Ottinga. Težnja po psihološki karakteristiki izraza v okviru iskanega realizma pa je našla največji izraz prav v delu tretjega, po svojem bivališču Sloveniji najbližjega teh mojstrov, Konrada Laiba-Pfeninga. Po svojem razmerju do umetnostnega izraza in realizma spada Andrejevo delo prav lepo v okvir te, za razvoj srednjeevropskega slikarstva sredi 15. stoletja osnovno važne struje.

Bolj kakor te splošne podobnosti pa je za naše raziskovanje važno, da ima anatomsko tako značilno, obrazom slovenske slikarske sodobnosti prav nič sorodno zgrajeni izraz lic Andrejevih oseb svojega najožjega sorodnika prav v glavah ljudi na slikah Witza, Multscherja in Laiba-Pfe-

Sl. 65. Andrej iz Ottinga: glavi naročnikov slikarije v votivni sliki v Slovenjgradcu.

Sl. 66. Andrej iz Ottinga: glave apostolov v sliki Binkošti v Slovenjgradcu (1450—1460).

ninga. Primerjajmo samo glave apostolov iz slike Binkošti v Slovenjgradcu (slika 66) ali portretne glave na sliki 65 z glavo razoglavega mladeniča na sliki Konrada Witza »Sabothai in Benaja se bližata Davidu« v umetnostni zbirki v Baslu, ali glavo kralja Ahasverja na sliki Ahasverja in Estere istega slikarja v Baslu. Primerjajmo dalje poudarjeno resničnostni, čeprav tipično pretirani izraz po strukturi Witzevim sorodnih glav na slikah Hansa Multscherja Kristus pred Pilatom ter Simon pomaga Jezusu nositi križ v muzeju cesarja Friderika v Berlinu. Primerjajmo končno z Andrejevimi glavami strukturo in izraz glav na slikah Konrada Laiba-Pfeninga v Narodni galeriji na Dunaju, v stolnici v Gradcu in v mestnem muzeju v Ptuju. Prepričali se bomo, da je izredno izrazita anatomična zgradba Andrejevih glav in tudi njih izraz v ozkem sorodstvu s tipom glav imenovanih treh slikarjev.

Tudi nekatere druge poteze Andrejeve umetnosti kažejo na sorodstvo s tem krogom. Tako je kmečko realistični izraz soroden predvsem izrazu Multscherjevih del, s katerimi ga veže tudi težnja po pripovednosti. Vidimo tudi sorodnosti v kompoziciji, tako posebno v prizoru s Simonom Cirenskim. Na isti način tudi oba zapirata ozadje s tesno natlačenimi skupinami, pred katerimi se kakor pred reliefnim ozadjem vrši prizor. Otročaje, ki na sliki pribijanja Kristusa na križ v Slo-

venjgradcu jašejo konjička na palici, ščujejo psa na Jezusa in mečejo kamenje vanj, srečujemo na Multscherjevi sliki prizora s Simonom, ko se zabavajo s tem, da kamenjajo Jezusa. Po kompoziciji sta sorodni tudi Multscherjevo in Andrejevo vstajenje.

Te ugotovitve, po katerih moremo domnevati, da srečujemo v Andreju iz Ottinga slikarja, ki je prišel v Slovenijo iz južne Nemčije oziroma Švabske, pa imajo svoje dopolnilo v slikarjevem imenu, ki se zdi sedaj končnoveljavno ugotovljeno kot »Andre maller von Otting«. Za določitev kraja, po katerem se naš slikar imenuje, prihajata v poštev obliki Otting in mogoče še Oetting. Prvo srečujemo samo na Švabskem, drugo, nam bliže, v občini Flaschberg na Koroškem, a kot Alt- in Neu-Oetting na Bavarskem. Ker umetnostne značilnosti dela našega slikarja kažejo tako določno v krog švabskih slikarjev srede 15. stoletja, mislimo, da se slikar imenuje po kraju Otting na Švabskem. To se nam zdi tembolj pravilno, ker se tudi oni izmed treh švabskih slikarjev, ki je po kraju svoje delavnosti, Salzburgu, najbolj blizu Sloveniji, imenuje po tem krajevnem imenu. O Konradu Laibu-Pfeningu imamo namreč iz leta 1448 zapisek, da je »purtig von Eyslingen in der von Oting landt«. Tako se naš slikar tudi po imenu svoje domovine približuje Švabu Konradu Laibu-Pfeningu.

Mogoče pa je dovoljena še ena domneva, da je Andrej zašel v Slovenijo iz svoje švabske domovine prav po delavnici vodilnega mojstra Konrada Laiba-Pfeninga, čigar eno glavnih del, veliko križanje iz leta 1457, je ohranjeno v stolnici v Gradcu; v sami Sloveniji, v Ptuju, pa imamo njegovo tretje doslej znano glavno delo, z graško sliko nekako istočasni, stilistično nedvomno Laibov tridelni oltar Marijine smrti. Vprašanje je, ali so bila ta razmeroma velika dela importirana v Gradec in Slovenijo iz Salzburga, ali pa mogoče celó dokazujejo, da je Konrad Laib del svojega življenja prebil kje bliže Sloveniji in ta dela tu izvršil. Uspešni raziskovavec avstrijskega gotskega slikarstva te dobe, dr. Karel Oettinger, me je pravkar opozoril na verjetnost, da se je Laib v petdesetih letih preselil iz Salzburga, kjer je v štiridesetih letih 15. stoletja njegovo delovanje zanesljivo izpričano, v Gradec in tam prebil ostali del življenja. V oporo tej domnevi more služiti tudi razmeroma veliko delo, ki ga je izvršil za Ptuj. S to domnevo pa dobiva doslej tudi umetnostno osamljeni slovenjegraški pasijon svojo logično oporo, ako domnevam v Andreju iz Ottinga, ki je po svojem umetnostnem značaju še najbolj soroden zgoraj omenjeni skupini švabskih umetnikov, slikarja iz graške delavnice Konrada Laiba-Pfeninga in ki je zašel iz svoje švabske domovine s to delavnico preko Gradca v naše kraje.

Tako nam skrivnostna osebnost slikarja Andreja iz Ottinga odpira nove zanimive poglede v umetnostno snovanje v naši domovini v gotski dobi.

Slikar Jernej iz Loke.

V prvi polovici 16. stoletja je deloval v Škofji Loki in okolici, po Gorenjskem in po Tolminskem ter verjetno tudi v Beneški Sloveniji slikar Jernej, katerega imenu viri dodajajo, da je bil Ločan. Najprej ga srečamo pod imenom Jerni v beležnici, v katero so leta 1522 začeli vpisovati izdatke za cerkev sv. Filipa in Jakoba v Poljanski dolini in se nam je ohranila v arhivu župne cerkve v Škofji Loki. Drugič pa ga najdemo pod imenom Bartholomaeo pictore de Loch med pričami 1531 umrlega Bernarda Naistotha, kurata v Št. Petru v Beneški Sloveniji. Da gre v obeh primerih tudi res za isto osebo in ne mogoče za slučajno enakost imena, o tem pa nam priča predvsem ohranjeno spomeniško gradivo, iz katerega smo, še preden smo odkrili ime v loškem arhivu, sklepali, da je deloval v prvi polovici 16. stoletja po cerkvah škofjeloške okolice in Tolminskega plodovit slikar. Ime smo mu dali po edinem zanesljivo datiranem delu v prezbiteriju cerkve pri Sv. Ožbaldu pri Škofji Loki in ga uvedli v literaturo kot »Slikarja prezbiterija sv. Ožbalda«. Da je on izdelal tudi slike pri Sv. Filipu in Jakobu, je bilo stili-

stično nedvomno in ko smo našli ime Jerni v zvezi s slikami v tej cerkvi, je bilo že gotovo, da je slikar prezbiterija sv. Ožbalda prav ta Jerni. Nič manj nedvomno je tudi bilo takoj, da je ta Jerni isti kakor v Naistothovem testamentu imenovani Bartholomaeo pictore de Loch. Tako so se spomeniška raziskavanja nepričakovano strnila s skromnima arhivalnima podatkoma v redko točno podobo: Slikar Jernej je bil doma iz Loke, po kateri so ga v Beneški Sloveniji imenovali, podobno kakor njegovega rojaka stavbarja Andreja iz Loke, ki je leta 1477 postavil cerkvi Sv. Ivana v čelè v Landarski jami in v Briščah, okrog 1480 pa cerkev v Ponikvah. Verjetno radi zvez s svojim rojakom Bernardom Naistothom iz Loke, kaplanom in pozneje župnikom pri Št. Petru nad Čedadom, ki je izpričan v Beneški Sloveniji že leta 1480, je šel po stopinjah stavbarja Andreja za delom tudi na Tolminsko in v Benečijo in tudi tam slikal. Del, ki mu jih iz stilističnih razlogov lahko z gotovostjo pripišemo, je toliko, da po tem prekaša vse slikarje starejše dobe v Sloveniji. Doslej poznamo po večjih ali manjših ostankih naslednja njegova dela:

1. V škofjeloškem okrožju: pri Sv. Filipu in Jakobu po poročilu že imenovanega zapisnika izdatkov od leta 1522 dalje slikan lesen strop in slike na stenah. Ohranili so se ostanki v prezbiteriju, na zunanjščini pa sv. Krištof. V Brodeh

ostanki slik na prezbiteriju zunaj, posebno odlomek slike poslednje sodbe. V Podvrhu nad Javorjami na zunanjščini Stergarjeve hiše vrsta svetnikov. Pri Sv. Andreju v lopi cerkve Kristus, ki sedeč na križu, položenem po tleh, žalostno opazuje, kako vrtajo luknje v križ. Na Suhi pri Škofji Loki pritlični pas v prezbiteriju z nespametnimi in pametnimi devicami ter svetniki in svetnicami. V Godeščah ostanki slik v prezbiteriju, predstavljajoči za oltarjem stoječega Kristusa in apostole. Pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko je Jernej preko starejše slikarije na nov omet naslikal prejšnje prizore. Ohranili so se samo malenkostni ostanki. Pri Sv. Ožbaldu je leta 1535 poslikal ves prezbiterij; ohranil se je samo obok z Odrešenikom in angeli. V Bodovljah je poslikal ves prezbiterij, ki je pa danes prebeljen. Po letu 1535 so nastale slike v hiši št. 50, v tako zvanem »fravnofu« v Stari Loki. Hiša je bila med vojsko podrta. Ohranila se je slika Oljske gore in Rojstva, ki je shranjena v Narodnem muzeju v Ljubljani.

2. Na Gorenjskem: Pri Sv. Petru nad Begunjami so ohranjene slike na vsej severni steni in predstavljajo pasijon (sl. 67), na oboku nad slavolokom so angeli z orodji trpljenja Kristusovega, na slavoloku poslednja sodba, v prezbiteriju malenkostni ostanki. To je izmed doslej znanih glavno Jernejevo delo. V Vrbi na zunanjščini prezbiterija sv. Jurij v boju z zmajem. V Otočah na severni

zunanjščini prezbiterija je komaj razločen sled slike, kako Jezus opazuje, sedeč na križu, položenem po tleh, vrtanje lukenj za žeblje. Pri Sv. Janezu v Bohinju v prezbiteriju je pritlični pas z angeli, ki držé zastor in pojó. V lopi pred cerkvijo krst v Jordanu in nerazločni ostanki, v kapelici za cerkvijo Križani z Marijo in Janezom. Na Brodu v Bohinju na prezbiteriju zunaj ostanek slike sv. Krištofa. V Otoku pri Radovljici v lopi pred cerkvijo je bil do nedavnega slikan lesen strop s slikami svetnikov. Pri Sv. Joštu nad Kranjem v prezbiteriju za oltarjem ostanek nekdanjega okrasja: v pritličnem pasu doprsne podobe prerokov, v srednjem pasu apostoli, na oboku Kristus, obdan od angelov.

3. Tolminsko: V Volarjih v prezbiteriju je pobeljen okras; pozna se del slike, predstavljajoče pogreb sv. Brikcija. Pri Sv. Danijelu pri Volčah je bil do vojske poslikan ves prezbiterij; vidne so bile slike stoječih apostolov in Marije z Detetom na pritličnem pasu za oltarjem, angeli, sv. Katarina, sv. Jurij v borbi z zmajem in drugo. V Krestenici v ladji na južni steni slika deklic v postelji kot ostanek legende sv. Miklavža, na severni steni Kristus, sedeč na križu, položenem po tleh, opazuje, kako vrtajo luknje za žeblje.

Jernej je zadnji predstavnik srednjeveške slikarske tradicije v slovenskem slikarstvu. Čeprav je živel in deloval v času, ko je renesansa

Sl. 67. Jernej iz Loke: Pasijon pri Sv. Petru nad Begunjami.

slavila največje zmage ne le v Italiji, ampak tudi na evropskem severu, in čeprav je zahajal v Beneško Slovenijo, ki se je zemljepisno vsa odpirala vplivom iz severne Italije, kjer je bila za razvoj slikarstva odločilna benečansko vplivana slikarska smer, katere primere poznamo prav do Soče in tudi čez, je Jernej po vsej svoji delavniški in ikonografski tradiciji predstavnik strnjene nekajstoletne dekorativne kulture, ki je živela na naših tleh. Po rokodelski strani kaže njegovo delo solidno tehniko slikanja na presni omet, kar kaže na solidno delavniško izobrazbo. Pri vseh drugih spomenikih njegovega časa opažamo, da se, čimbolj se bližamo sredi 16. stoletja, tudi tehnična kultura razkraja in se solidni fresko umika preprostejšemu načinu slikanja na belež. Kolikor Jernejevo delo vsebuje dekorativne vrednote, se opaža v primeri s polpreteklostjo tudi pri njem občutno nazadovanje tistega tenkega čuta, s katerim so še tudi slikarji konec 15. stoletja izvrševali svoja dela in jim celó pri umetnostni nedozorelosti ohranjevali vsaj to kakovost. Jernej se v edinem, vsaj v bistvenem delu ohranjenem slikanem prezbiteriju pri Sv. Ožbaldu poslužuje izročenega načina, ki ga pa osvaja samo še kot dekorativni shema, po katerem zavzema Odrešenik srednje polje na temenu svoda, pahljačasto okrog njega razvrščena stranska polja pa zavzemajo angeli. Dekorativna podlaga idealnega sli-

kanega svoda, ki je bila najučinkoviteje uresničena na Križni gori nad Staro Loko in na Suhi pri Škofji Loki, je ostala nedotaknjena, izgubila pa je ves globoki smisel, ki je tako značilen za dela 15. stoletja tako na Gorenjskem kakor na Tolminskem. Najbistvenejši del ikonografske vsebine teh del, simboli evangelistov, je sedaj odpadel. Pa tudi če pogledamo čisto dekorativno stran Jernejevega svoda, mu manjka vsak polet domišljije, ki se je javljala poprej v dekorativno gibčnih linijah, posebno pa v barvnem bogastvu. V vsem slovenskem gradivu prve polovice 16. stoletja je po suhoparnem značaju in po enolični shematiki vseh potez temu delu najbolj soroden prezbiterij v Svinem pri Kobaridu, ki je verjetno nekoliko starejši od šentožbaldskega in tudi ikonografsko nekak njegov predhodnik, ker je edini brez simbolov evangelistov. Ima pa namesto njih za to obmejno ozemlje značilni motiv štirih cerkvenih očetov.

Strogo umetnostno vzeto bi komaj mogli najti v Jernejevem delu nekaj, kar bi nas utegnilo bliže zanimati, razen že omenjenega dejstva, da odlično obvlada tehnično stran in da se prav v njem izživljajo zadnji odmevi nekdanje solidne dekorativne kulture. Po ikonografski strani pa ima njegovo delo vendar nekatere vrednote, ki dvigajo vrednost njegovega dela kot enega zadnjih izrazov ikonografsko stroge srednjeveške cerkvene umetnosti. Kakor dokazujejo ostanki

okrasitve prezbiterijev pri Sv. Danijelu pri Volčah in v Godeščah pri Škofji Loki, je on značilno preuredil izročeni ikonografski shema razdelitve slik v prezbiteriju s tem, da je na pritličju treh zaključnih sten prezbiterija za oltarjem slikal stoječe apostole s knjigami v rokah, Kristusa in Marijo. Tej zasnovi, ki je mogla nastati edino iz zamisli, da se apostoli v duhu udeležujejo daritve svete maše, ki se vrši na oltarju, ni mogoče odrekati smisla za monumentalni, miselno in izrazno globoko pomembni zasnutek. O istem priča pritličje prezbiterija cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, kjer je Jernej naslikal za tradicionalnim pritličnim zastorom angele, ki pojó in torej dejansko sodelujejo pri božji službi. Skromni realizem v tej zamisli spada med najučinkovitejše, kar je ustvarila umetnost tega časa pri nas.

Tudi Jernejevo največje delo, pasijon na severni steni cerkve sv. Petra nad Begunjami, kaže Jerneja v nekoliko bolj ugodni luči, kakor večina ostalih znanih del. Razvrstitev slik v pravokotnih okvirih je tradicionalna. Po svojem obsegu je to poleg onega v cerkvi Sv. Duha v Slovenjgradcu največji slovenski pasijon. Pokrival je nekdaj razen ohranjene severne tudi vsaj deloma zapadno steno in je v idejni zvezi z njim tudi poslednja sodba, ki je nekdaj pokrivala ves slavolok. Prvotno je pasijon sam obsegal nekako 30 prizorov. Ohranilo se jih je 25: 1. obujenje Lazarja, 2. Jezusov

slovesni vhod v Jeruzalem, 3. izgon kupčevalcev iz templja, 4. zadnja večerja, 5. Jezus umiva apostolom noge, 6. Oljska gora, 7. Jezus pred velikim duhovnom, 8. Pilat si umiva roke, 9. Peter zataji Jezusa, 10. bičanje, 11. bičanega Jezusa odvežejo od stebra in pada na stran, 12. kronanje s trnjem, 13. zasramovanje s trnjem kronanega Jezusa z zavezanimi očmi, 14. Ecce homo! 15. Jezusa vodijo po obsodbi od Pilata, 16. Simon pomaga nositi Jezusu križ, 17. Jezusa slačijo, 18. Jezus sedi na križu, položenem po tleh, in žalostno opazuje, kako vrtajo luknje za žeblje, 19. križanje, 20. snemanje s križa, 21. polaganje v grob, 22. Jezus pred peklom, 23. vstajenje, 24. neverni Tomaž, 25. srečanje od smrti vstalega Jezusa z ženami.

V tem krogu je prav posebno Jernejev prizor, ki predstavlja Jezusa pred križanjem, kako sedi na križu, položenem po tleh, in žalostno, z glavo oprto na dlan, opazuje, kako vrtajo zanj luknje v križ. Ta prizor je naravnost Jernejeva signatura, ker ga razen tu najdemo le še na Otočah, pri Sv. Andreju nad Loko in v Krestenici pri Kanalu.

Kolorit in poteza čopiča sta pri Jerneju do skrajnosti poenostavljena. V enolični tonski lestvici, v kateri imajo glavne vloge rdečkastorjava, rumena in zelena barva, prepreda steno pojavno tkivo njegovega največjega dela, pasijona pri Sv. Petru. Živahnost nekdanjega gotskega barvnega pojava slikanih sten je tu zamorjena z ru-

menim tonom. Oblikovni pojav pa se naslanja predvsem na zunanjo in notranjo risbo predmetov. Na to risbo se naslanja modelacija, ki preprosto, a vendar plastično izrazito oblikuje telesa. V splošnem napravlja Jernejevo delo prav radi enakomerno se ponavljajoče enostavnosti vtis, da so kompozicije prenašali na steno manj vešči rokodelci in je on v tej shematično narejeni sliki izvrševal pomembnejše dele, predvsem glave, katerih risba preseneča po zanesljivi, vidno prosti izpisanosti potez. Tudi modelacija obrazov, ki je izvršena s stalno se ponavljajočo široko potezo čopiča, ki se začenja pri nosu in se širi preko lica k ušesu, je presenetljivo zadovoljiva.

V sodobnem gradivu srečavamo samo dva slikarja, ki sta mu po tem značaju sorodna, slikar prezbiterija cerkve sv. Katarine na Plešivici pri Žužemberku in slikar prezbiterija v Svinem. Krogu prvega pripadajo ostanki slik v Višnjah in prezbiterij v Volčah pri Poljanah na Gorenjskem. Pri obeh teh dveh slikarjih opažamo pri precej solidni tehnični izvršitvi očitno zaostajanje umetnostne strani za čisto dekorativno, ki povzroča naravnost primitivne stilizacije potez in predmetov. Tudi slikar cerkve Sv. Duha na Čelovniku pri Loki pri Zidanem mostu, ki je dekorativno zgledno poslikal tudi eno izmed kapel na Svetih gorah, je resnično zanimiv samo, kadar se omejuje na krasilno stroko, v figuralni pa je tako samouško preprost, da

se nam vedno bolj vsiljuje prepričanje, da je od začetka 16. stoletja dalje hirala predvsem figuralna in z njo ozko zvezana vsebinska stran slikarstva in se umikala samo krasilni. Umetnik se umika obrtniku dekoraterju, ki tudi figuralno podreja shematični, samo krasilni potezi. Zelo dober primer za to stanje je tudi že čisto renesančna slikarija na slavoloku cerkve na Taboru pri Grosupljem. Jernej je med temi slikarji, katerih delovanje se osredotočuje na Tolminsko, Istro in tema dvema sosednje dele jugoslovanske Slovenije, figuralno še najspretnejši. Zdi se, da se je izvežbal še v solidni delavnici, a ga je sila časa, ki je onemogočala nekdanje solidno delo, pognala v cenejšo obrt.

Kot pojav zgoraj označenega umetnostnega primorsko-kranjskega ozračja je Jernej za nas še posebej zanimiv. On je namreč samo del bolj splošnega kulturnega sožitja med primorskimi in gorenjskimi, posebej še loškimi deli Slovenije in važen posebno po tem, da njegovo delovanje objema vse to ozemlje od njegovih skrajnih vzhodnih do skrajnih zahodnih mej. Stavbar Andrej iz Loke, šentpetrski kurat Ločan Naistoth in slikar Jernej iz Loke so samo slučajne priče stoletnega sodelovanja teh krajev v kulturi. O tem sodelovanju priča tudi dejstvo, da je bil leta 1479 načelnik leta 1452 ustanovljene slovenske bratovščine sv. Hieronima v Vidmu mojster Jakob iz Loke. Žal samo, da nam nje-

gova obrtna ali umetnostna stroka ni znana. Posebno jasno je izraženo to sodelovanje v arhitekturi, ki je od srede 15. stoletja do srede 16. stoletja ustvarila na Gorenjskem, Goriškem in v Slovenski Benečiji razširjen tip stavb, katerih rebrasto svodovje je nenavadno bogato okrašeno z reliefnimi figurami. Tej vrsti, ki je ustvarila svoja klasična dela v ladji in prezbiteriju župne cerkve v Škofji Loki, v prezbiteriju cerkve v Crngrobu, v ladji župne cerkve v Kranju in v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom, pripada skoraj nepregledna vrsta enako bogato kamnoseško okrašenih stavb po vsem Gorenjskem, po Soški dolini in tudi po Slovenski Benečiji. Med širitelje tega načina, katerega domovina je na Gorenjskem, če že mogoče ne naravnost v okolici Škofje Loke, spada, kakor dokazuje njegovo edino ohranjeno delo, prezbiterij v Landarski jami, nedvomno Andrej iz Loke. V poznejšem razvoju pa je ustvarila soška dolina s Slovensko Benečijo značilno inačico tega sloga. Ta tok je zanesel slikarja Jerneja na zapad in je on sedaj vračal soški dolini to, kar sta ona in Furlanija s svojimi mojstri pred nekako sto leti posodila škofjeloški okolici v slikarju prezbiterija na Suhi in v slikarjih furlanske smeri z mojstrom legende sv. Andreja v Godeščah in drugimi od Crngroba (2. plast) preko Sv. Lovrenca in Sopotnice do Vrzdenca (zgornja plast v ladji).

OLTARNO SLIKARSTVO

Stensko slikarstvo, s katerim smo se do sedaj bavili, je posledica kulturno, zemljepisno in časovno strnjenih tokov ter je mnogostransko zvezano tudi s posebnimi pogoji gotske arhitekture naše domovine. Skromna, toda gradbeno jasno opredeljena arhitektura naših gotskih podeželskih cerkvic, izredno bogati kamnoseški okras in ikonografsko enotno zamišljeno stensko slikarstvo so tri sestavine miselno in gradbeno zaokroženega pojava naše srednjeveške cerkvene umetnosti. V tem organizmu sta krajevna posebnost in po raznih činiteljih in vodilnih središčih povzročeni tuji vpliv dve točno ločljivi sestavini. Zato je edino v tem okviru mogoče govoriti o razvoju slovenske srednjeveške umetnosti. Tu se kaže tudi, ne glede na to, koliko so bile ustvarjajoče moči domačini ali tujci, stvariteljska sila in zmožnost naše ljudske skupnosti. V tem okviru moremo tudi oceniti relativno vrednost naše umetnostne dediščine, ki je bistven, kulturno-zemljepisno posebno važen del zemljepisnega tkiva zapadnoevropske umetnosti. Zgodovinski pojav slovenske srednjeveške umetnosti pa ni samo iz te, s kulturno-zemljepisnim položajem in umetnostnim

ozračjem naše domovine zvezane strnjene plasti spomenikov, ampak še iz druge, mednarodno označene plasti spomenikov, v katerih se zrcalijo vplivi umetnostno vodilnih središč. Takim spomenikom pripadajo v arhitekturi samostanske in mestne župnijske cerkve ali cerkve, ki so nastale po pobudi posameznih, v sodobnem umetnostnem snovanju razgledanih ustanovnikov, v kiparstvu jim pripadajo dela raznih sodobno proslavljenih, za važnejše naloge k nam pozvanih mojstrov, v slikarstvu pa predvsem slikana okna, katera so izvrševale le redko sejane delavnice, in samostojne, z arhitekturo cerkvá ne nerazdružno zvezane slike, ki so krasile največkrat oltarje. Taki spomeniki bistveno izpopolnjujejo sliko o umetnostnem snovanju na naših tleh, ker nam dejansko kažejo tiste momente iz sodobnega umetnostnega sveta, ki so delovali na domače ustvarjanje kot zgledi, pobude in vzori naprednejšega, umetnostno zrelejšega izražanja. Slika o cerkvenem slikarstvu v srednjem veku v Sloveniji bi bila bistveno nepopolna, če bi opustili opis in ocenitev redkih, a umetnostno gradivo domače sodobnosti daleč nadkriljujočih spomenikov, katere so za nas v tujini ali mogoče tudi po pozivu za izvršitev med nami ustvarili tuji umetniki. Predvsem gre tu za delo treh odličnih srednjeevropskih slikarjev poznega srednjega veka, ki je bilo ustvarjeno za nas ali ohranjeno med nami: za slikani oltar vo-

dilnega salzburškega mojstra srede 15. stoletja, Konrada Laiba, v Ptuju, za slikani krili oltarja iz Kranja, ki sta zdaj v Narodni galeriji na Dunaju, in za sliko Oljske gore iz delavnice Mihaela Wolgemuta v cerkvi sv. Miklavža nad Čadramom iz leta 1495.

1. Ptujski oltar.

V mestnem muzeju v Ptuju imamo s slikami okrašen oltar, ki je stal do leta 1930 v krstni kapeli proštijske cerkve. Tam je bil na dokaj neugodnem mestu in ga je bilo le težko pobliže proučiti, razen tega pa je bil deloma prav grobo preslikan. Ker so se začeli zanj zelo zanimati inozemski umetnostni zgodovinarji in izražali domnevo, da ga je slikal sloveči, pod imenoma Pfening in Laib znani salzburški slikar, je Spomeniški urad odredil, da ga restavrirajo, in izrazil željo, da ga postavijo na drugo mesto, kjer bi ga znanstveniki mogli nemoteno študirati. Delo je bilo toliko bolj nujno, ker so prav takrat restavrirali v Gradcu istega mojstra veliko Križanje, ki je bilo do tedaj tudi na nedostopnem mestu v prezbiteriju stolnice in so ga samo za nekaj časa v študijske namene razstavili v Joanneju. Ko je leta 1930/31 akademski slikar Matej Sternen v Ljubljani odstranil preslikave in slike restavriral, si je bilo šele mogoče ustvariti pravo in jasno sodbo o ptujskem oltarju. Ugodna

prilika, da je bilo mogoče primerjati in študirati istočasno tudi podrobnosti graške slike, je omogočila končno tudi opredelitev njegovega slikarja in tako rešiti eno najvažnejših umetnostnozgodovinskih vprašanj slovenske posesti.

Ptujski oltar spada v vrsto tako zvanih krilnih oltarjev, oltarjev torej, ki so najmanj iz treh delov, največkrat tako, da ima srednji del obliko omare, v kateri stoji kiparsko izdelana glavna podoba ali skupina, stranska dva pa obliko dvokrilnih poslikanih ali reliefno okrašenih vrat, s katerimi je mogoče to omaro zapreti. Le redki so slučaji, da je srednja omara nadomeščena s sliko, ki jo je mogoče zakriti z omenjenima kriloma. Bistven del teh oltarjev je tudi tako zvana predela, nizek, večinoma deskast, poslikan ali z reliefi okrašen podstavek, na katerem stoji omara. Navadno so te vrste oltarji okrašeni tudi zgoraj s tako zvano atiko, stolpičastim nastavkom, okrašenim s kipi. Ob navadnih dneh so te oltarje imeli zaprte, zato so krila skoraj vedno tudi na zunanji strani poslikana. Kolikor moremo sklepati iz redkih spomenikov, je bil v Sloveniji najbolj razširjen tip krilnega oltarja z omaro za kipe v sredi. Tak je bil oltar v župni cerkvi v Kranju, katerega slikani krili sta ohranjeni na Dunaju, omare s kipi sv. Kancija, Kanciana, Kancianile in Prota pa ni več. Tak, toda, kakor se po ohranjenem opisu zdi, še obilneje kiparsko okrašen

je bil (verjetno kmalu po letu 1469) glavni oltar v stolnici v Ljubljani, katerega krila so krasile slike Marijinega oznanjenja, rojstva Jezusovega, poklonitve sv. Treh kraljev in Marijine smrti; tak je, na krilih sicer reliefno okrašeni oltar iz Gostečega, ki je ohranjen v Narodni galeriji; taka sta sicer malo pomembna oltarja na Visokem in pri Sv. Petru nad Želimljami; tak je bil oltar pri Sv. Janezu v Bohinju, od katerega se je ohranila omara s kipom sv. Janeza; tak je dalje, čeprav tako po rezbariji kakor po slikah že čisto renesančni krilni oltar z Jezusovim rodovnikom iz druge polovice 16. stoletja v cerkvi pri Sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah itd. Izven jugoslovanske Slovenije pa se je ohranilo na Koroškem mnogo odličnih krilnih oltarjev te oblike in brez obotavljanja lahko trdimo, da je Slovenija na koncu srednjega veka z ostalo srednjo Evropo vred poznala predvsem krilni oltar v obliki omare s poslikanimi krili.

Po svoji obliki je krilni oltar iz ptujske prošt ijske cerkve popolnoma svojevrsten. Manjka mu predvsem srednje omare s kipom. Ako je odprt, kaže na poslikani pravokotni predeli, ki je zgoraj okrašena s preslegasto arkado (stebričjem), tri enako velike, na zlatem ozadju poslikane, zgoraj z usločenimi gotskimi loki in križastimi cvetlicami završene deske, torej obliko trikrilne slike tako zvanega triptiha, ki ga poznamo iz sodobnega

italijanskega, posebno slovenskemu sosednega benečanskega slikarstva. Od italijanskih triptihov pa se razlikuje ptujski po tem, da sta pri njem stranski krili po severnem načinu premakljivi in ju je mogoče zapreti drugo preko drugega na srednji sliki, krila italijanskih trikrilnikov ali večkrilnikov so pa nepremakljiva. Če bi ne bilo predele, bi imeli v ptujskem oltarju primer zložljivega, za prenos namenjenega oltarja, ki so nam znani posebno kot majhni oltarčki za domačo pobožnost. Nobenega dvoma pa ni, da je tudi ta prvotni del sedanjega oltarja že imel predelo, katere velikost se dá določiti. Bila je mnogo nižja od sedanje in okrašena le s preslegasto arkado.

Ako stranski krili zložimo na srednje, se nam pokaže drugačna podoba oltarja: Zopet vidimo trikrilnik, toda z lokom okrašeno je samo srednje krilo, nanovo se prikazujoči stranski krili pa sta preprosto pravokotni. Ves oltar v tej obliki je poslikan na bogato s patroniranim vzorcem okrašenem ozadju. Izkaže se namreč, da je bilo na hrbet prvotnega oltarja pritrjeno leseno ogrodje, ki drži še dve krili, in da je bila istočasno povišana in poslikana tudi predela. Slikarija, ki pripada nedvomno delavnici prvega slikarja, kaže, da se to ni moglo zgoditi mnogo pozneje, kakor je oltar nastal. S to spremembo je dobil oltar, ki bi bil pri zaprtih krilih videti nekam brezpomemben, pri drugih znano navadno dvojno obliko

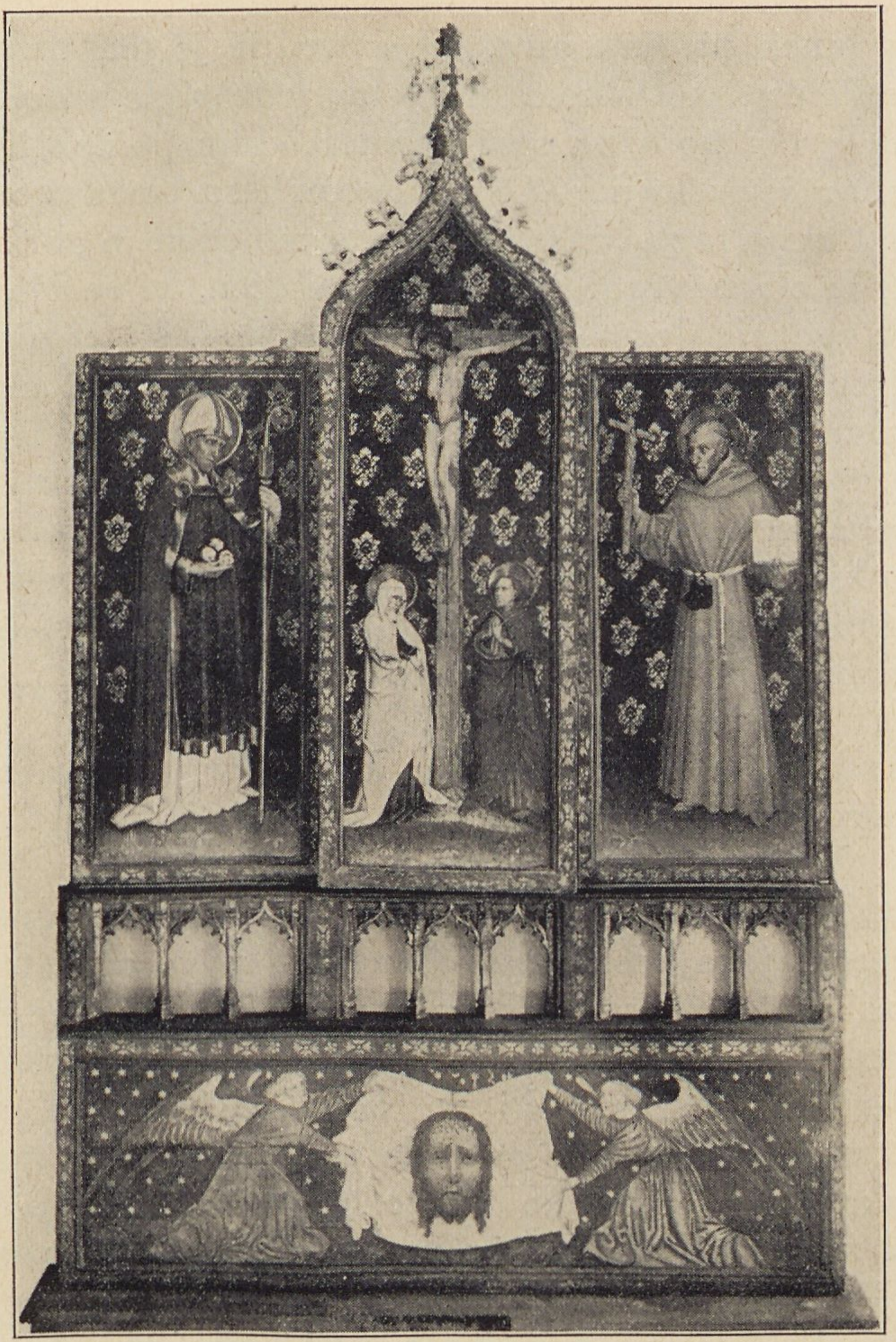
prazničnega, na zlatem ozadju slikanega odprtega oltarja in delavniškega, na skromnejšem dekorativnem ozadju poslikanega oltarja z zaprtimi glavnimi krili. Če pa pogledamo zadnjo stran oltarja, kjer se vidi hrbet srednjega prvotnega krila in pozneje dodanih stranskih kril, vidimo, da je tudi hrbet poslikan. Slike so brezpomembne, imele so pa svoj pomen od leta 1512, ko so postavili ta oltar v krstni kapeli, ker so ljudje videli navadno samo njegov hrbet. Namen prireditelјev tega lica je bil nedvomno, dati vernikom njegovo glavno svečano lice v posnetku, ker so sv. Hieronima naravnost kopirali, sv. Marka sicer nekoliko spremenili in ohranili tudi srednji, Mariji posvečeni prizor vsaj po smislu. Značilno pa je, da so smrt Marije nadomestili z ikonografskim tipom Brezmadežne, ki je na začetku renesanse postal priljubljen.

Vsa ta zgodovina ptujskega oltarja pa se nazorno zrcali tudi v njegovem slikarskem okrasu. Trem razvojnim stopinjam ogrodja oltarja ustrezajo tudi tri vrste slik, katere nosi. Ako je oltar praznično odprt, vidimo v sredi Marijino smrt, ob straneh sv. Hieronima in sv. Marka, na predeli pa dva klečeča angela, ki držita razprostrt Veronikin prt. Ako krili zapremo (sl. 68), se pokaže v sredi Kristus na križu z žalujočima Marijo in Janezom, ob straneh pa sv. Miklavž in sv. Bernardin Sienski; slika na predeli, ki je očividno delo

mojstra teh drugih slik, je pri obeh pogledih ista. Lepotno sta obe podobi oltarja skrajno premišljeni in preračunjeni. Z elegantnim, v zlato ozadje slik vrezanim vzorcem okrašena praznična stran je izredno monumentalna. Obe stranski sliki Marka in Hieronima zares mogočno oklepata po svojem dogajanju živahni prizor Marijine smrti. Barvni vtisk temelji na dveh barvnih elementih, ki sta spretno prepletena: na levi imamo v rdečem Hieronimovem plašču prvi tak vodilni element, na desni drugega v modrem plašču Markovem. Ta dva osnovna tona pojemata proti sredi v sliki Marijine smrti in se dobesedno prepleteta v svojih zadnjih odmevih v osi te slike. Zaprti oltar s svojo slikarijo je barvno bistveno drugače občuten od prvega. Barvnost je nekam ugašena, dekorativnost ozadja, na katerem so slike naslikane, pa sama toliko močna, da prav ta vodi v celotnem vtisku tega lica. Kakor iz krasilne preproge mora gledavec šele poiskati iz dekorativnega ozadja oltarja figuralno sestavino. Pri lepotni dovršenosti obeh zasnov bi bil gledavec naravnost v zadregi, kateri strani oltarja naj v estetskem pogledu dá prednost.

Med slikami tega oltarja sta pomembni posebno slika Marijine smrti in slika sv. Bernardina.

Slika Marijine smrti (sl. 69) je predstavljena na idealističen način, tako da Marija kleči poleg postelje, bere iz knjige in tako pričakuje smrti,



Sl. 68. Delavnica Konrada Laiba: Delavniško lice oltarja iz proštijske cerkve v Ptuju.

sv. Janez pa jo opira. V ospredju je na desni sv. Peter s kotličkom blagoslovljene vode v roki, na levi v kotu pa sedi apostol, ki je poglobljen v branje iz knjige. Ostali apostoli so postavljeni za Marijo in po večini molijo, samo eden je obrnil svoje oči navzgor in opazil prikazen, ki se bliža od zgoraj: Jezus, obdan od angelov, ki trosijo cvetoče vejice, se bliža, da po tradicionalnem ikonografskem načinu sprejme dušo svoje matere. V primeri z navadnimi slikami tega predmeta, ki vse predstavljajo Marijino smrt v trenutku, ko Sin prevzema njeno dušo v podobi majhne deklice, je značilno za ptujsko sliko, da predstavlja zadnje trenutke pred smrtjo. Zato je tudi razumljiva ta ubrana, pobožna resnost, ki navdaja na sliki navzoče kakor pri svečanem obrednem opravilu.

V razvoju načina, kako so v srednjem veku predstavljali smrt Marijino, je ta slika pomembna že radi tega posebnega momenta, ki ga očividno kolikor toliko samostojno upodablja. Prvotno so predstavljali tudi na evropskem zapadu smrt Marijino v romanski in gotski umetnosti po bizantinskem načinu, tako da je Marija naslikana, kako leži vzporedno s prednjo ploskvijo slike na mrtvaški postelji in umira. Apostoli so razvrščeni za posteljo, molijo in vršé razna obredna opravila. Ob vzglavju je Jezus, ki sprejema dušo, včasih pa plava nad skupino in odnaša dušo

Sl. 69. Konrad Laib: Marijina smrt na oltarju v Ptuju.

v nebo. V Sloveniji imamo tak način zastopan v odlomku Marijine smrti iz začetka 14. stoletja v Crngrobu, pa tudi celó še v veliki kompoziciji iz srede 15. stoletja v Vuzenici, kjer je slika smrti združena z vnebohodom. V 15. stoletju pa se je posebno od zmage realističnega načela v srednjeevropskem slikarstvu v drugi četrtini 15. stoletja dalje začel ta idealizirani prizor spreminjati v vedno bolj vsakdanje resničnega. Marijina smrt je postala v pozni gotiki ena tistih ikonografskih nalog, v katerih se je ta realizem razvil prav do uprizarjanja dogodkov iz vsakdanjega življenja. Kot odpor proti temu pretiranemu realizmu, ki je nabožno vsebino že skoraj popolnoma zatrl, se je javila sedaj še tretja oblika, ki stavi Marijino smrt v kar najbolj idealizirano okolje. Tu kakor na ptujski sliki Marija kleči ob postelji, umira ali pričakuje smrti v pobožnem premišljevanju. Vendar pa je še vedno ostala od tradicionalnega načina marsikatera poteza, tako posebno Jezus, ki sprejema dušo, Peter in tudi drugi apostoli, ki vršé kaka obredna opravila itd. Dober primer te vrste imamo v sliki Marijine smrti, ki jo je leta 1456 naslikal na Muljavi Janez Ljubljanski in ki je ikonografsko tudi sicer v mnogem sorodna ptujski sliki. V tem splošnem razvoju predstavlja ptujska slika, kakor smo že rekli, precej samostojen zamislek in tudi ikonografsko prav odličen spomenik. Njena važnost pa je tudi v tem, da je

z drugimi momenti ptujskega oltarja v pomoč pri določitvi neimenovanega slikarja, ki jo je naslikal. V patriarškem bogoslovju v Benetkah imamo namreč sliko Marijine smrti, katero so znanstveniki soglasno pripisali salzburškemu slikarju Konradu Laibu. Takrat ptujska slika še ni bila toliko znana kakor danes. In prav v ptujski sliki imamo odlično sorodnico njenega načina. Na beneški sliki Marija kleči, podpirata jo dva apostola v sredi, in umirajoč omahuje; knjiga, iz katere je brala, ji je že zdrknila na tla. Za njo je Jezus, ki jo z desno blagoslavlja. Tudi tu, podobno kakor v Ptuju, Jezus njene duše še ni prevzel. Okrog Gospoda so apostoli, ki molijo, držijo sveče in opravljajo obred pri umiranju. Spredaj sedi, podobno kakor v Ptuju, na levi v vsakem kotu po en apostol in bere iz knjige. Razen splošne sorodnosti s ptujsko sliko je še več drugih sorodnosti: upodobljen je moment pred smrtjo, dalje motiv sedečih apostolov, posebno pa so sorodni tudi nekateri obrazi. Nedvomno je beneška slika starejša od ptujske, ki je ikonografsko naprednejša, medtem ko je ona v podrobnostih še zelo odvisna od izročila. Predvsem pa je ptujska v primeri z beneško in drugimi sodobnimi slikami tega predmeta vsebinsko poglobljena in osredotočena.

Sliko frančiškanskega svetnika na delavniškem licu oltarja v Ptuju imamo za sv. Bernardina Sien-

skega in ne za sv. Frančiška Asiškega, in sicer radi obraza, ki ustreza večkrat upodobljenemu asketskemu obrazu Bernardina. Posebno pa te slike ne moremo priznati za Frančiška, ker ji manjka nujni njegov znak, svete rane. Ker je bil sv. Bernardin proglašen za svetnika v letu 1455, imamo v njegovi sliki važen dokaz, kdaj je delavniško lice ptujskega oltarja nastalo: na vsak način po letu 1455.

Že zgoraj smo omenili ikonografsko in stilistično sorodstvo prazničnega lica ptujskega oltarja z delom Konrada Laiba. Pa tudi sicer je stilistični značaj naših slik tak, da ni nobenega dvoma, da jih je naslikal mojster, ki je ustvaril dvoje glavnih del avstrijskega slikarstva te dobe, križanje z letnico 1449 in podpisom Pfening v Narodni galeriji na Dunaju in križanje z dvakratnim podpisom Laib in letnico 1457 v stolnici v Gradcu. Da sta Pfening in Laib ena osebnost, danes le redko kdo, ki pozna obe deli, še dvomi. Ime Pfening je doslej uganka, medtem ko je ime Laib zgodovinsko večkrat dokazano. Zato imenujemo slikarja ptujskega oltarja kratko Konrada Laiba; če bi pa hoteli biti zelo previdni, bi mu kvečjemu lahko rekli Konrad Laib-Pfening. Najstarejše poročilo o tem slikarju imamo iz leta 1431, ko ga najdemo v davčni knjigi mesta Nördlingena. Leta 1448 je postal slikar Konrad Laib, po rodu iz Eyslingena v Otinglandu,

meščan v Salzburgu. Iz naslednjega leta 1449 je z imenom Pfening označeno križanje na Dunaju. Z letom 1457 in dvakratnim imenom Laib pa je označeno temu ikonografsko in stilistično najbližje sorodno križanje v stolnici v Gradcu. Iz stilističnih razlogov mu umetnostna zgodovina pripisuje še več drugih del, med njimi posebno zgoraj opisano Marijino smrt v Benetkah. Slike prazničnega lica ptujskega oltarja imajo toliko sorodnosti s temi deli, da mu jih moremo z gotovostjo pripisati. Tipi obrazov teh slik se dajo lepo uvrstiti med tipe dunajskega in graškega križanja, vendar se nam zde po razvoju izraza bližji dunajskemu križanju, tako da bi postanek ptujskih slik uvrstili časovno med leti 1449 in 1457, verjetno bliže prvi letnici. Edino plemenito zreli obraz sv. Marka v Ptuju je bližji graškim kakor dunajskim obrazom. Figura sv. Marka v Ptuju, ki je izredno poudarjena v svoji telesni plastiki, pa kar izziva primerjanje s figuro sv. Primoža v salzburškem muzeju, ki jo tudi pripisujejo Laibu.

Delavniško lice oltarja je poslikala druga, vendar Laibu toliko sorodna roka, da jo moramo iskati v njegovi delavnici med njegovimi najožjimi sodelavci. Ako primerjamo Križanega v Ptuju s Križanim v Gradcu in na Dunaju, je sorodnost teh treh trpečih teles in obrazov neosporljiva. Isto velja o Kristusovi glavi na predeli. Glavi sv. Bernardina in sv. Hieronima sta pa va-

rianti znanih Laibovih obrazov, posebno obraza sv. Hieronima v Ptuju. Če primerjamo glavo desnega angela na predeli z glavo Janeza pod križem, v Križanju, imamo tudi zadosten dokaz za to, da je predelo slikal isti slikar kakor Križanje.

Ptujski oltar je umetnostnozgodovinsko posebno važen zato, ker nimamo na njem samo nedvomnega dela Konrada Laiba samega, ampak prav posebno tudi zato, ker imamo v slikah njegovega delavniškega lica ohranjeno izrazito delo enega njegovih sodelavcev, ki utegne biti kdaj pri stilističnem razboru dela, pripisanega Laibu, še velike važnosti. Laib je namreč z izjemo zgoraj omenjenih glavnih del za umetnostno zgodovino še vedno nekoliko nejasna osebnost. Njegovo delo združuje sestavine švabske in salzburške smeri; posebno je brez realizma najznačilnejših svojih umetnostnih rojakov, Konrada Witza iz Basla in Hansa Multscherja, njegov umetnostni značaj nerazložljiv, kakor na drugi strani ni razložljiv brez izrazito avstrijsko-alpskega konservativnega idealizma. Na to potezo smo v naši razpravi že opozorili (stran 259 do 264). Povod za to nam je dal švabskemu realizmu omenjenih dveh in Laiba sorodni izraz obrazov slikarja Andreja iz Ottinga v freskah v Slovenjgradcu. Zaradi primerjanja z odlomkom Andrejevih slik (na sl. 66) smo priobčili (pod sl. 69) del Marijine smrti Konrada Laiba in opozarjamo na sorodstvo

zgradbe glave apostola, ki gleda navzgor, z glavami iz Slovenjgradca, pa tudi na sorodni, čeprav ne tako zanesljivo kakor pri Laibu oblikovani tip v molitvi sklenjenih rok (sl. 70). Že tam smo opozorili na možnost, da se je Laib v petdesetih letih preselil iz Salzburga v Gradec in tam ustanovil novo delavnico, ki je ustvarila oltar v Ptuju in katera bi bila pripeljala k nam tudi Laibovega rojaka Andreja iz Ottinga. Pa tudi če bi se ta domneva, ki jo je izrazil dr. K. Oettinger, ne obnesla, je nedvomno, da se nam ob ptujskem oltarju odpirajo prav vabljive umetnostnozgodovinske perspektive.

2. Slika Oljske gore pri Sv. Miklavžu nad Čadramom.

Po starosti druga je slika Oljske gore, ki visi sedaj na severni steni podružnice pri Sv. Miklavžu nad Čadramom. Kakor priča grb nad spodnjim robom na sredi slike in letnica na okviru pod njim, jo je naročil nadžupnik konjiški in vuzeniški ter arhidijakon v Savinjski dolini, poznejši prošt v Dobrli vesi in arhidijakon v Podjunski dolini, Valentin Fabri (mogoče slovensko Kovač ali nemško Schmidt) leta 1495. (Stegenšek je zadnjo številko pomotoma bral za sedem.) Po kakšni poti je ta slika prišla na sedanje mesto, ni izpričano. Fabri jo je naročil verjetno za Konjice, kjer je

bil do leta 1482 kaplan, vikar in župnik. Tam je 27. junija 1509 tudi umrl. Spomenik v konjiški cerkvi mu je postavil zakupnik konjiškega gradu Adam Svetković leta 1511. Dva grba iz 17. stoletja, ki sta naslikana na njenem hrbtu, pričata o zvezah naše slike s Hebenstreitovim dvorcem pri Konjicah. Levi je grb Jakoba (Stegenšek navaja v Ljubitelju krščanske umetnosti I., str. 7, pomotoma Ivana Krst.) Contija de Camisano, ki je bil od 1613 do svoje smrti okrog leta 1632 lastnik Hebenstreitovega dvorca, desni njegove žene Sofije pl. Voitsach. Iz tega moremo sklepati, da sta bila ta dva vsaj začasno lastnika slike. V novejši dobi jo zasledimo v cerkvi pri Sv. Miklavžu, kjer je še tudi danes. Le začasno je bila pred vojsko nekaj let v oratoriju nove župne cerkve v Čadramu. Opisal jo je v Ljubitelju krščanske umetnosti I. (letnik 1914) Avg. Stegenšek in tudi prepričevalno dokazal, da jo je treba pripisati delavnici nürnberškega mojstra v drugi polovici 15. stoletja, Mihaela Wolgemuta, učitelja A. Dürerja. Tako imamo tudi v tem primeru v slovenski posesti umetnostnozgodovinsko zelo pomembno delo, katero priča, da so naši predniki umetnostno dihali isto ozračje kakor sodobna srednja Evropa.

Čadramska slika Oljske gore je brez okvira 133·5 cm visoka in 85·5 cm široka (sl. 71). Slikana je s tempera barvami na desko. Predstavlja nam gorato pokrajino, v kateri zapira na levi strani

Sl. 70. K. Laib: Glave apostolov v sliki Marijine smrti v Ptuju.

pogled v ozadje strma skala; na njenem zgornjem robu stoji kelih, nad njim pa plava angel s križem. Sredi slike kleči Jezus, ki je obrnjen k skali, ima k molitvi dvignjene roke in upira oči v prikazen. Nad glavo se v smeri keliha vije trak z latinskim napisom: Oče moj, ako ne more ta kelih mimo mene, ne da ga pijem, zgodi se Tvoja volja! Pred skalo na levi spita apostola Jakob in Peter. Prvi sedi s kapuco čez glavo zadaj in opira glavo v dlan desnice. Peter se je zleknil pred njim proti levi, tako da se naslanja nanj, komolec desnice, katera opira glavo, pa naslanja na breg; v levici drži nož. Po obrisu skoraj simetrično z njim je legel v breg na desni Janez, ki si je potegnil obilno nagubani, značilno beli plašč preko glave in si postlal s prekrižanimi rokami. Za Jezusom teče skozi pokrajino vzporedno s ploskvijo slike potok, čez kateri vodi na desni v ozadje brv, od nje se pa v isti smeri vije v ozadje steza. Po njej prihaja z mošnjo okoli vratu, z desno kažoč naprej, Juda s skupino oboroženih mož. Pot vodi skozi nizko ozidje, pred katerim čepi na bregu stražnik s svetilko, drug stražnik pa oprezuje izza ozidja. Za ozidjem se razprostira v diagonali proti levi dolina, za katero žari oblačno nebo v zarji zahajajočega sonca. V tem lepem večernem razpoloženju se ostro riše za Jezusom obris hriba, poraslega s posameznimi, pinijam podobnimi

Sl. 71. Delavnica M. Wolgemuta. Slika Oljske gore v cerkvi pri Sv. Miklavžu nad Čadramom (1495).

drevesi, prav nad Jezusom pa raste iz hriba in dviga svojo krono visoko pod oblake veliko drevo.

Umetnostnozgodovinsko važna za nas je
1495 zgradba čadramske slike, in to tem bolj, ker je točno datirana. Značilen je tako tip in sestav pokrajine, ki tvori pozornico dogodka, kakor tudi način, kako so v njej razvrščene osebe pri uprizorjenem dogodku. Pokrajinska pozornica kaže izrazit tip tako zvanega kulisnega sestava, ki omogoča slikarju kljub nezadostnim sredstvom, s katerimi bi mogel ustvariti iluzijo doslednega poglabljanja poljubnega pokrajinskega sestava v globino, da doseže vtis naravne globine ozadja. To je dosegel naš slikar s tem, da je z visoko skalo na levi zaprl sploh vsak pogled v globino, da je pomaknil izza nje v sredino za Jezusom proti desni se znižujoči grič, kateremu je v ozadju od desne porinil nasproti perspektivično v globino se oddaljujoče gričevje, in tako ustvaril videz proti zapadu sonca za obzorje se izgubljajoče doline. Ta način kulisnega sestava pokrajinskega prizorišča je v umetnosti srednje in posebno severne Evrope ob času postanka naše slike že vidno zastarel. Nizozemsko slikarstvo je že sredi 15. stoletja odprlo v pokrajinskih ozadjih slik pogled v daljavo, čeprav še ni doseglo končne, dosledne perspektivične poglobitve prostora, gledanega z naravnega stališča, ampak je pozornico radi večje nazornosti nagibalo naprej proti gledavcu. Tudi

nemško slikarstvo je s sugestivnim izrazom umetnosti Rogierja van der Weydena in Dirka Boutsa sredi 15. stoletja prevzelo nove, svobodnejše razglede v pokrajinski svet. Toda že v naslednji generaciji slikarjev se opaža, da teh pobud ne razvijajo dalje, ampak se vračajo k svoji bolj omejeni podobi sveta. V njo vključijo sicer marsikatero nizozemsko pobudo, drugače pa izgrade predvsem lastno, umetno podobo pokrajine, katere višek je zgoraj opisani sestav, kakor ga srečujemo na čadramski sliki. Vrsta, ki jo je glede razvoja pokrajinskega prizorišča slike Oljske gore v nemškem slikarstvu druge polovice 15. stoletja pokazal v svoji razpravi že Avgust Stegenšek, čeprav ga je zanimala le v strogo ikonografskem smislu, zadostuje tudi nam, da pokažemo smer tega razvoja. On navaja sliko Oljske gore mojstra oltarja v Sterzingu iz 1456 do 1458, Wolgemutovo sliko Oljske gore iz leta 1465 na oltarju iz Hofa v monakovski pinakoteki, dalje dvoje drugih slik istega predmeta iz Wolgemutove delavnice in sliko Oljske gore Ruelanda Frueaufa v dunajski Narodni galeriji iz leta 1490. Če bi dodal še sliko Oljske gore Hansa Multscherja v berlinskem muzeju cesarja Friderika iz leta 1437, bi imel zelo poučno vrsto spomenikov, v kateri so sicer rahlo, toda določno zastopane vse važne razvojne stopnje nemškega krajinarstva v 15. stoletju.

Slika iz leta 1437 nam predstavlja najstarejšo stopnjo, ko je zemljišče getsemanskega vrta nagnjeno naprej toliko, da s plotom na gornji strani zapira vsak pogled v globino pokrajine, ki obkroža vrt, in za ozadje pušča le še ozek pas neba. V sliki iz Sterzinga imamo podobno naprej nagnjeno pozornico, ki pa ni več omejena na ozko obzorje getsemanskega vrta, ampak vodi pogled preko plota precej daleč v pokrajino z mesti in hribovjem; ozki pas neba nad to pokrajino pa je pokrit z zlatim vzorcem, kar sliki popolnoma jemlje dozdevnost naravnega pogleda v daljavo. Kljub temu pa je v tej sliki nedvomen sled širšega, iz nizozemskega slikarstva izposojenega pogleda v pokrajino. V čem je bistvo novega občutja za naravo, nam pa nazorno pokažejo že močno individualizirane pokrajine v delih Konrada Witza, v križanju iz muzeja cesarja Friderika in še bolj pokrajina na sliki Petrovega ribolova v muzeju v Genfu iz leta 1444. Ob malo razvitem čutu za pokrajinsko resničnost in njeno perspektivično globino, ki smo jo srečali pri Multscherju in končno še tudi na oltarju v Sterzingu, se javlja tu cel program novega gledanja v svet. Kljub občudovanja vrednemu zaletu pri Witzu pa je ta program ostal za nemško slikarstvo ne glede na nove nizozemske vplive le še program, ob katerem se je nemško slikarstvo razvijalo sicer vidno napredno, a v primeri z ostalo zapadno

Evropo vendarle močno konservativno. Vse zgoraj navedene slike iz Wolgemutove delavnice označuje od sterzinške sicer naprednejše, z novimi nizozemskimi pobudami obogateno razmerje do pokrajine, ni pa še premagano tradicionalno načelo naprej nagnjene pozornice, ki onemogoča vsak svoboden razgled v globino. Kljub nizozemskim vplivom torej nemško slikarstvo kar ne more iz svojih tradicionalnih podlag v svobodno naravo. V luči teh ugotovitev pa postaja gradnja čadramske slike mnogo razumljivejša. Čeprav se nemško slikarstvo ni moglo osvoboditi tradicionalnih idealov in je samo v njih okviru uveljavljalo nizozemske pobude, je tudi zanj vsaj podtalno, skrito vendarle obstajal namen, da zniža obzorje do naravnega pogleda v pokrajino in njeno daljavo. S kulisnim načinom sestava čadramske pokrajine se je to deloma posrečilo: v dolini, ki se razteza od desne proti levi v ozadje, je ostvarjeno občutje skoraj neskončne poglobitve, čeprav je izkustveno ne dosegamo in jo samo slutimo v zarji večernega neba.

Videli smo, da je čadramska slika v svoji pokrajinski pozornici dosleden člen v razvoju nemške krajine v drugi polovici 15. stoletja. Če se ozremo po sodobnem gradivu, se prepričamo prvič, da predstavlja njena pokrajina enega končnih, posebno dognanih primerov oblikovanja pokrajinske pozornice v Wolgemutovi delavnici

in njenem sorodstvu. Prav v interesnem območju te delavnice poznamo razen omenjenih še celo vrsto drugih slik Oljske gore. Da se pa ta oblika pokrajinskega pozorišča, s katero je nemško slikarstvo prešlo kmalu nato v renesanso, ne omejuje samo na Wolgemutovo delavnico, ampak pomeni splošno veljavno rešitev, o tem priča n. pr. lesorezna Oljska gora Martina Schongauerja, katere sestavine so tako po pokrajinski kakor po figuralni strani iste kakor pri Wolgemutu, čeprav je njih uporaba nekoliko drugačna: spredaj speči apostoli, za njimi ob strani visoka skala in ob njej klečeči Jezus, ozadje zatrpano na levi s kulisami skal, na desni pa s skupino, katero vodi Juda. Leta 1490 je naslikal R. Frueauf Oljsko goro v dunajski Narodni galeriji na podoben način, s to glavno spremembo, da je klečečega Kristusa prestavil v prednjo vrsto. In še leta 1511 je Dürer, ki je bil učenec M. Wolgemuta, v Oljski gori v Malem pasijonu upodobil isti tip. Iz slovenskega gradiva pa moramo v tej zvezi omeniti Oljsko goro z oltarja v Kranju, ki je nastal med 1500 in 1510 in je sedaj shranjen v Narodni galeriji na Dunaju. Splošna oblika je ista kakor na čadramski sliki, samo v obratnem smislu: skala je v sredi na desni, pred njo v sredi kleči Kristus, spredaj pa spi na levi, podobno kakor na čadramski sliki, vznak ležeči Peter, a na desni drug na drugega oprta

Jakob in Janez. Kulise hribov, porinjenih v sredino od desne, tvorijo ozadje Kristusa; njim se od leve približuje druga kulisa, tako da nastane med obema ozek prehod, kjer zapira pogledu pot v globino plot in množica, ki jo vodi Juda.

Razdelitev figuralne sestavine po tej, kakor vidimo, za nemško poznogotsko slikarstvo tipični pokrajinski pozornici, je prav tako tipična. V posameznostih se sicer neprestano menjuje, v bistvu pa so igravci in njih zgodovinsko razmerje vedno isti. Iz ozadja se bliža skozi ograjo in se približuje brvi Juda s skupino vojakov, ob skali kleči v molitvi Jezus, malo niže bolj v ospredju, redkeje nekoliko v ozadju, pa spijo apostoli.

Tako vidimo, da predstavlja čadramska slika Oljske gore v okviru sodobnega ali še bolje v okviru nemškega slikarstva druge polovice 15. in začetka 16. stoletja popolnoma razložljiv člen, tako po svoji pokrajinski kakor tudi po svoji ikonografski sestavini. Pred ostalimi slikami, ki smo jih omenili, ima celó prednost radi izredno fino občutenega večernega razpoloženja z drevesom, ki se dviga visoko pod oblake (sl. 72). V figuralnem pogledu pa predstavlja speči Janez izredno učinkovit lik, ki po svoji privlačni lepoti ne zaostaja za znanim in občudovanim spečim Janezom na Oljski gori oltarja iz Hofa v Monakovem.

Stegenšek je bil na pravilni sledi, ko je čadramsko sliko označil kot izdelek Wolgemutove delavnice, kar se pravi z drugimi besedami: za izdelek nürnberške lokalne slikarske šole. Z njim smo ugotovili kot najbližjega sorodnika naši sliki Oljsko goro oltarja iz Hofa iz leta 1465 v monakovski pinakoteki. Ugotovili smo tudi v njeni, v globino precej sproščeni pokrajinski pozornici rahel odmev stremljenja za odprtimi, širšimi obzorji, ki ga je v srednji Evropi širilo naprednejše nizozemsko slikarstvo. Prav na oltarju iz Hofa pa je na drugih slikah, posebno na sliki snemanja mrtvega Jezusa s križa in pri vstajenju, tako v figurah kakor v pokrajinah neoporečen vpliv nizozemskega slikarstva. Da je ta element v sliki Oljske gore manj izrazit, se nam zdi radi tega, ker je bil prav ta priljubljeni predmet bolj kakor ostali vezan v pokrajinskih sestavinah na določene tradicionalne elemente: skalo, pred katero Kristus moli, potok, preko katerega vodi brv, ter ograjo ali ozidje, skozi katero prihaja iz ozadja Juda. Ti tradicionalni elementi so vidno vezali Wolgemuta kakor druge sodobne slikarje in niso dovoljevali preveč prostega prenašanja nizozemskih pokrajinskih oblik v tradicionalni okvir. Sicer pa je, kakor smo že zgoraj omenili, od prvega prevzema nizozemskih motivov od srede 15. stoletja dalje tako za Wolgemuta kakor za vse

Sl. 72. Delavnica M. Wolgemuta. Večerno razpoloženje v sliki Oljske gore pri Sv. Miklavžu nad Čadramom (1495).

srednjeevropsko slikarstvo značilen konservativen razvoj, vrnitev k izročenim domačim oblikam, ki jih pod nizozemskimi vplivi predvsem duhovno in resničnostno poglobijo, formalno pa največkrat pretirajo do tako zvanega, močno vihravega poznogotskega baroka, katerega eden glavnih mojstrov je največji nürnberški slikar tega časa Vit Stwosz-Stoss.

Wolgemut in delo, ki mu ga pripisujejo umetnostni zgodovinarji, je kljub zgodovinsko izpričanemu dejstvu, da je živel in deloval v Nürnbergu in da je bil učitelj večjega umetnika od sebe, Albrechta Dürerja, in kljub temu, da mu sodobnik pripisuje tako zvani Peringsdorffski oltar iz leta 1487, ki mu ga pa sodobna kritika odreka, danes še bolj zadeva obširne delavnice, ki jo je vodil, kakor točno opredeljive umetniške osebnosti. Kakor dokazuje zgodovina poznogotskega slikarstva na Poljskem, Madžarskem in v Transilvaniji, je bil vpliv nürnberškega slikarstva Wolgemutovega, Stwoszovega in Dürerjevega časa izredno velik in pogosto odločilen za postanek in razvoj lokalnih slikarskih šol. Prav Wolgemutova delavnica pa je vplivala na slikarstvo vzhodnih alpskih dežel, kakor je to dokazala Betty Kurt. Sledove vplivov nürnberškega slikarstva v domačem stenskem slikarstvu pa smo sami ugotovili v freskah v prezbiteriju stare cerkve na

Jezerskem, nastalih približno okoli 1490. Iz tega sledi, da naročilo čadramske slike po visokem cerkvenem dostojanstveniku iz Slovenije v Wolgemutovi delavnici ni slučajno, ampak ustreza splošnemu sodobnemu razpoloženju za slikarsko umetnost v vzhodnih Alpah, v katerih leži Čadram. Dočim je bilo stensko slikarstvo, ki so ga izvrševali domači ali potujoči slikarji na mestu, končno le poljudna dekorativna obrt, se javlja v naročilu čadramske slike eden tistih umetnostnih viškov, po katerih je stremel umetnostni ideal takratnega izobraženstva v Sloveniji: bil je to umetnostni ideal boljše nemške slikarske delavnice, ki je bila razglašena kot dobra in katere umetnostni ideal se je gibal strogo v okviru umetnostnega okusa sodobne srednjeevropske družbe. V primeri s sodobnim nizozemskim ali italijanskim umetnostnim idealom je ta ideal vidno konservativen: glavno pa je njegov izraz, ki je ekspresivno stopnjevan in versko iskren, dočim se podlage tega duhovnega sveta pod vplivom napredujoče renesanse in humanizma v vodilnih kulturnih središčih Evrope že občutno majejo. V okviru istega umetnostnega ideala so bolje razumljive, v mnogih pogledih še nedognane, od čadramske za kakih deset let mlajše slike oltarja iz Kranja, s katerimi bomo zaključili svojo razpravo o gotskem slikarstvu v Sloveniji.

3. Slikar kranjskega oltarja.

Prezbiterij župne cerkve v Kranju, ki spada med najodličnejše spomenike gotske arhitekture v Sloveniji, je krasil od prvega desetletja 16. stoletja dalje krilni oltar, ki ga opisuje zapisnik škofovske vizitacije iz leta 1684 takole: »Veliki oltar je starinski, ima lepo obliko in zelo veliko vrednost; narejen je tako, da se odpira, in je ves pozlačen; v sredi kaže kipe patronov kranjske cerkve Kancija, Kanciana, Kancianile in Prota, na vrhu pa Križanega.«

Gre torej za navadni tip alpskega krilnega oltarja, sestavljenega iz pozlačenega kiparskega dela in s slikami okrašenih kril. Obe krili sta se nam ohranili in sta sedaj v Narodni galeriji na Dunaju, kamor ju je leta 1886 prodala župna cerkev v Kranju. Iz njune velikosti (173 × 104 cm) lahko sklepamo na velikost tega oltarja, ki ga moramo razen z omaro dopolniti še s primerno predelo (podstavkom) in vrhom. Iz velikosti kril moremo sklepati, da je bila omara približno 2 m široka in okrog 170 cm visoka, kar je bilo dovolj, da so namestili v njej štiri kipe drugega ob drugim pod dekorativnim, iz rezljanih ornamentov krogovične ali rastlinske oblike sestavljenim okvirnim okrasjem. Predela je bila kakih 70 do 80 cm visoka in okrog 2 m široka. Najverjetneje

je bila poslikana. Slike so po večini predstavljale angele, ki razprostirajo Veronikin prt, ali Kristusa trpina, ki stoji do pasu v grobu in ga časté ali objokujejo angeli ali Marija in Janez. Vrh omare si moramo predstavljati v krogovičnih motivih preslegasto izrezljan, stolpičast nastavek, v katerem je stal v sredi kakor pod čipkastim baldahinom križ s Križanim. Mogoče je tudi, da sta bila ob njem kipca Marije in Janeza. Visokost tega, na 2 m široko podlago omare postavljenega nastavka si moramo predstavljati vsaj še do 2 m, verjetno pa nekoliko več. Omara se je zapirala z vrati v obliki dveh obojestransko poslikanih kril. Ako sta bili krili zaprti, sta se videli sliki Oljske gore in vstajenja, slika na predeli in kip Križanega na vrhu. To delavniško lice je kazalo torej, kakor pogosto tudi drugod, samo prizore iz Kristusovega trpljenja. Ako pa so krili odprli, da se je pokazalo praznično lice oltarja, se je tudi estetska podoba oltarja bistveno spremenila. V delavnik je prevladovala slikarija, v praznik pa je oltar zablestel v zlatu in živahno razgibanih figurah, ob katerih so slike na krilih stopile precej v ozadje. Predstavljale so dva prizora iz legende o mučeništvu Kancija in tovarišev. Z obilno pozlačenim okoljem rezbarije se je ugodno spajala barvna pestrost teh slik, ki jih je z zlatom rezbarij vezalo tudi naslikano dekora-

tivno krogovičje s posnetkoma dveh kipcev, ki je bilo kot vrhnji zaključek obeh pozornic. Mogoče smemo iz tegá krogovičja sklepati tudi na stilistični, igračkasto dekorativni značaj resničnega krogovičja nad podobami mučencev v omari, iz obeh močno razgibanih slik kipov z bogatimi, umetno nabranimi oblekami pa na značaj kipov v omari, s čimer bi nam predstava o žal uničenem oltarju močno oživela. Po povedanem je bil oltar mogoče kakih 5 do 6 m visok in pri odprtih krilih okrog 4 m širok, kar vzbuja predstavo resnično monumentalno zasnovanega, v svojem izrazu zelo razkošnega izdelka poznogotskega kiparstva in slikarstva. V tem svojem dvojnem izrazu je bil ta oltar poleg onega v ljubljanski stolnici nedvomno eden najpomembnejših umetnostnih proizvodov poznega srednjega veka pri nas in po svojem dvojnem plastičnem in kiparskem izrazu priča za alpsko umetnostno ozračje 15. stoletja značilnih tovrstnih umetnin.

Na Dunaju ohranjeni, v tempera načinu na les obojestransko naslikani prizori so sledeči:

1. O l j s k a g o r a. V skalnati pokrajini, kjer vodi na levi v ozadje ozka dolinica, kleči spredaj v sredi pred skalo Kristus, na skali stoji kelih, nad njim pa plava angel s križem čez rame. Kristus obrača svoje oči k nebu in z rokami roti Očeta, naj gre kelih trpljenja mimo njega. V

Sl. 73. Slikar kranjskega oltarja: Vstajenje.

ospredju na levi spi nazaj naslonjen Peter, na desni pa Jakob, ki se je naslonil na trdo spečega Janeza. Po dolinici iz ozadja se pokazuje izza skale Juda, ki vodi vojake in kaže na klečečega Kristusa.

2. V s t a j e n j e (sl. 73). V hriboviti pokrajini s pogledom na mesto v ozadju na desni je spredaj v diagonalo postavljen zapečaten grob, ob katerem stoji Jezus; v levici drži zastavo, z desnico pa blagoslavlja. Okrog groba so razvrščeni štirje speči stražarji, dva tako, da se naslanjata na pokrov groba. Iz ozadja ob skalah na levi prihajajo žene z mazili.

3. B e g K a n c i j a i n t o v a r i š e v. Iz ozadja, kjer se vidi morski zaliv in mesto, ki more biti po legendi Gradež ali Oglej, vodi po gričasti pokrajini v ospredje pot in napravi tu ovinek od leve proti desni. Bela in črna mula vozita voz s Kancijem, Kancianom, Kancianilo in Protom. Na ovinku proti desni je pravkar padla bela mula in s tem zadržuje beg. Od mesta pa jezdijo iz ozadja oboroženi preganjavci.

4. M u č e n i š t v o K a n c i j a i n t o v a r i š e v (sl. 74). V pokrajini, kjer zapira pogled v ozadje skalnat hrib z utrjenim srednjeveškim gradom, stoji spredaj na levi renesanski steber s figuro sedečega malika, ki se vrti in s svojim vrtenjem po zobčastih kolesih povzroča zvonč-

Sl. 74. Slikar kranjskega oltarja: Mučen. Kancija in tovarišev.

kljanje okrog nastavljenih zvoncev. Pred kipom je postavljena giljotina, katera je pravkar odsekala glavo prvemu mučencu. Zmagoslavno se je dotika rabelj in vleče z roko drugega mučenca, ki se ves skrušen poslavlja od tretjega. Med njima in rabljem stoji Kancianila, ki dviga oči in roke v molitvi. Za njo je drug rabelj, s turbanom na glavi, ki z dvignjeno roko in besnim izrazom priganja mučenca k nagli ločitvi. V skupini okrog teh glavnih oseb so drugi rablji, posebno pa obrača pozornost nase mož s skrbno pristriženo brado in s čepico na glavi, ki se z levico drži kožuhovinastega ovratnika svojega plašča. Da ta mož ni navaden gledavec, je razvidno iz vsega njegovega vedenja, ki vzbuja vtis človeka, ki se od strani opazuje v zrcalu, kar je značilno za lastne podobe slikarjev. Misel na bogatega naročnika, še bolj pa na slikarja, ki je sliko naslikal, se kar sama vsiljuje in je verjetna. Na levi v ospredju pa je še druga postava, ki vzbuja pozornost: podoba v bogata oblačila oblečenega mladeniča, ki se je koketno postavil ob rob in z elegantno kretnjo vabi gledavca, naj opazuje dogodek. Posebno pozornost vzbuja na tej sliki razen malikovega sedeža še z veliko podrobnostjo izvršena slika srednjeveškega gradu.

Vse slike kranjskega oltarja je izvršil en slikar, ki je v marsičem zelo izrazit. Odlikuje ga

»klena prirodnost in poglobljen izraz«, kakor se izraža o njem O. Benesch, ki je doslej najgloblje prodrl v njegov problem. Izraz njegovih del je pri obeh pasijonskih prizorih monumentalno osredotočen na postavo trpečega in zmagoslavnega Kristusa, pri mučeništvu pa naravnost epsko razpreden, do podrobnosti preštudiran. Realistika izraza, ki je ponekod stopnjevana ali celó rafinirana, kakor v obeh rabljih, desnem spečem stražniku na sliki vstajenja in v skupini Janeza in Jakoba na sliki Oljske gore, ni nikdar odurno vsakdanja, ampak vselej odeta s čarom nevsakdanje vzvišenosti. Odlična je v tem pogledu skupina bežečih mučencev, kjer so možje označeni tudi po starosti in značaju ter so v razgovoru; toda ta razgovor se giblje v okviru pobožnega razpoloženja, ki ga posebno podčrtuje nenavadno, zelo izrazito križanje rok pri možu, ki je oblečen v romarsko obleko. Plemenito lepa Kancianila pa izraža rahlo, kar melanholično zaskrbljenost, a obenem pobožno vzvišeno vdanost. Zunanja posebnost slikarjeva se javlja v nenavadnem, po nizozemskem idealu oblikovanem obrazu Kristusa in v tem, da posvečuje posebno pozornost rokam. Koliko izražajo n. pr. v molitvi dvignjene, a nekam krčevito roteče roke Kristusa v sliki Oljske gore! Koliko občutja za obliko rok se izraža v rokah spečega stražarja na desni poleg Jezusa na sliki vstajenja;

značilno je dalje, kako prijema na sliki obglavljenja levica naslikanega moža za ovratnik plašča. In kaj vse izražajo roke beguncev! S pobožno vdanostjo jih križa pred seboj romar. Poudarjene so tako, da se nam zde kar prevelike, in so prave sestre Jezusovih rok na Oljski gori. Kako zgovorna je levica moža, ki sedi za Kancianilo, ko se izteza naprej in nekam kmečko trdo, a prepričevalno kaže pred voz, kjer se je spoteknila mula!

Slike kranjskega oltarja so po soglasni sodbi tistih, ki so jih dosedaj obravnavali (O. Benesch, L. Baldass, Fr. Stelè in drugi), iz dobe okrog 1510 in za svoj čas, ako jih gledamo v okviru sodobnega srednjeevropskega razvoja, slogovno zaostale, čeprav so po umetniškem izrazu izredno dozorele.

O. Benesch je poskusil po slogovni razčlenitvi kranjskih slik določiti umetnostno domovino slikarja kranjskega oltarja (der Meister des Krainburger Altars), kakor ga imenujemo. Pripisal mu je tudi več del, tako Križanje v muzeju v Straßburgu, ki naj bi bilo njegovo mladostno delo in naj bi dokazovalo, da se je šolal v kaki dunajski slikarski delavnici. Drugo delo po starosti so štiri slike v Joanneju v Gradcu, predstavljajoče Rojstvo, sv. Tri kralje in dva prizora iz legende svetega Florijana. Druge slike iz te vrste so odromale po vojski v Ameriko. Kot tretje delo bi sledil okrog leta 1510 kranjski oltar, nato pa kot zadnje

lastnoročno delo v času okrog 1510 do 1515 slike na severni steni ladje pri sv. Primožu nad Kamnikom, medtem ko bi bili Marijino življenje na južni steni izvršili njegovi pomočniki. Po Beneschu bi bil naš slikar, čigar domovino smo mi sami domnevali nekje na potu, po katerem so kranjski meščanje romali iz Kranja v Kelmorajn, doma nekje v notranji Avstriji, na južnem Štajerskem, vzhodnem Koroškem ali Kranjskem. Učil se je najprej v neki dunajski delavnici. Nekako med 1495 do 1500 ga domneva Benesch ob spodnjem Renu, kjer je delal pri kölnskem slikarju, znanem pod imenom »Meister des Bartholomäusaltars«; po njem je stopil v stik z nizozemskim slikarstvom in se oplodil z umetnostjo učitelja slikarja Jernejevega oltarja, delftskega slikarja, ki ga pozna umetnostna zgodovina kot »Mojstra Virginis inter virgines«. Posledica teh vplivov je posebni slog slikarja kranjskega oltarja, ki je zrelo zastopan prav v tem njegovem glavnem delu. Če ga pogledamo v luči sodobnega avstrijskega slikarstva, mu je tuj razen po kleni prirodnosti, katera označuje umetnost alpskih umetnikov. Važno je za njegovo presojo, da ne vidimo v njegovem delu sledov takrat na alpsko slikarstvo že sugestivno vplivajočega slikarstva A. Dürerja niti tako zvanega donavskega sloga, ki je odločilen za razvoj avstrijskega slikarstva tega časa. Slikar kranj-

skega oltarja je dalje izrazit gotik še v času, ko cvete renesansa na jugu in zmaguje tudi na severu od vzhodnih alpskih dežel.

V zvezi z značilno nerazvitostjo umetnostnega ozračja v vzhodnih Alpah, o katerem smo že poprej govorili, nam je primer kranjskega slikarja izredno poučen. Priznavamo, da si ga je težko misliti v umetnostno naprednem ozračju sodobnega Kölna, Nürnberga ali Augsburga, katerih delavnice bi prišle v poštev, če bi obveljalo naše naziranje, da je bilo naročilo izvršeno nekje ob potu v Köln. Vendar mu je tudi avstrijsko ozračje toliko tuje, da ga ni mogoče prišteti niti eni izmed znanih vodilnih delavnic. Mnogoličnost pojavov in značilno zaostajanje za vodilnimi delavnicami te dobe opravičuje domnevo, da je tudi on tu nekje deloval. Za našo umetnostno zgodovino najvažnejši izsledek bi bil v tej zvezi, če bi bilo mogoče dokazati istovetnost kranjskega slikarja s slikarjem pohoda in poklonitve sv. Treh kraljev pri sv. Primožu, s katerim ga res vežejo neke splošne slogovne sestavine. Mi sicer o tej istosti doslej nismo prepričani, opazili pa smo že prej to splošno sorodstvo in bi se za zagonetni slogovni izraz kranjskega slikarja res težko dobil primernejši okvir od okvira idealiziranega poznogotskega realizma, kakor ga srečujemo pri Sv. Primožu, na Križni gori in deloma na Jezerskem.

Četrto delo, ki je spadalo v ta okvir, je bil po vojski uničeni prezbiterij cerkve sv. Urha na pokopališču v Tolminu. Če je Benescheva domneva pravilna, bi bil kranjski slikar osrednja osebnost te na Gorenjsko in sosednje severno Goriško omejene oblike poznogotskega realizma. Da ni misliti na Kranj kot na sedež njegove delavnice, je nedvomno, v poštev bi v tem primeru prihajala edino Ljubljana. Kakor je ta domneva s stališča lokalnega patriotizma vabljiva, jo zaenkrat vendarle puščamo na strani, dokler se mogoče le ne posreči s popolnejšim gradivom, kakor je dosedanje, osvetliti osebnost in domovinstvo kranjskega slikarja. Kot naročnik prihaja v poštev leta 1511 umrli, v Kranju pokopani župnik Matija Operta.

*

Gotsko cerkveno slikarstvo, katerega oris s tem poglavjem zaključujemo, je ena najbolj zaokroženih dob v dosedanji umetnostni zgodovini slovenskih dežel. Njegov nagel razkroj v drugi četrtini 16. stoletja nam zgovorno dokazuje, kako umetnost živi iz globljih duhovnih podlag in se začne takoj razkrajati, kakor hitro se začnó majati te podlage. Pri nas jih je omajala reformacija. Iz njene zgodovine namreč vemo, da je bila neprijazna do katoliškega nagnjenja k upodabljajoči umetnosti. Dragocena nam je v tem

oziru opazka Primoža Trubarja, ki obsoja svojega očeta, ker je izdal denar, ki bi ga bil lahko za gospodarstvo bolj koristno porabil, za slikanje cerkve na Raščici po nekem hrvatskem slikarju. Ob tem času je bil, kolikor poznamo spomenike, umetniški pojav z vrednostjo slikarja kranjskega oltarja ali fresk pri Sv. Primožu vsaj v cerkvenem območju že izključen. — Srednjeveška cerkvena umetnost je umrla zaradi notranje izčrpanosti in razdvojenosti, s katero je tudi naš človek tipal za novim napredkom.

STVARNO IN IMENSKO KAZALO

Abrahamovo naročje 96
Akvila Janez, sl., 33, 56, 66, 76, 128, 130, 162, 164—195, 196
Andrej iz Loke, arh., 116, 266, 275
Andrej iz Ottinga, sl., 96, 134, 141, 158, 160, 162, 243—265, 292, 293
Apostoli 74
Arma Christi 105
Avče (Gor.), c., 141

Bartholomaeo pisctore de Loch, sl., gl. Jernej iz Loke
Baseglia (Furl.), c., 78
Benetke, patriar. semenišče, Marijina smrt K. Laiba-Pfeninga 289, 291
Benozzo Gozzoli, sl., 230, 231, 232, 236
Beram, Dev. Marija na Škrilju, c., 90, 115, 140, 147, 162, 217—242
Beram, ž. c., freske, 228
Bergant F., sl., 20
Berlin, Muzej ces. Friderika 185, 186
Biblia češkega kralja Venclja, gl. Wenzelsbibel
Bierti, sl., 6
Bled, ž. c., freske Sl. Pengova, 27
Bodešče, c., 56, 57, 60, 61, 75, 104, 105, 134, 141, 233
Bodovlje, c., 267
Bolfgangus de ...cz..., sl., 136, 162, 213—217
Breg pri Preddvoru, slikana okna, 31
Brod v Bohinju, c., 268
Brode pri Škofji Loki, c., 266
Bruck ob Muri, freske, 188
Bruck pri Lienzu, grad, freske, 99
Bruxelles, Musées du Cinquantenaire, pariški gobelin, 192

Cehovska organizacija in umetnina 149, 150
Celje, opat. c., 50, 51, 128
Cerknica, ž. c., 43
Cerkveni očetje 82, 115, 216
Chatzpeck Jakob, rokopisec v Kranju, 133
Cirkvena (Hrv.), ž. c., Maleševe freske, 27
Cividale, longobardski tempelček, 116
Crngrob, c., 53, 60, 61, 105, 116, 132, 133, 162, 203, 206, 210, 213, 214, 215, 216, 276, 288

Čadram, slika Oljske gore, 118
Čedad, gl. Cividale
Čelovnik, c. Sv. Duha, 51, 238, 274

Daddi Bernardo, sl., 185
Deïsis 93

Delavnica in umetnina 148 do 156
Deutsch - Griffen (Kor.), c., 104, 133, 204, 207, 210, 212
Dirk Bouts, sl., 299
Draguccio (Istra), c., 115
Duecastelli (Istra), Marijina c., 228, 238; c. sv. Antona 228
Dunaj, c. sv. Štefana, slikana okna, 187, 189
Dunaj, freske iz c. sv. Štefana, 186, 187
Dunaj, knjižn. bar. Guttmanna, rokop. iz l. 1353, 189, 190
Dunaj, Križanje K. Laiba-Pfeninga, 290, 291, 316
Dürer A., sl., 294, 302, 306
Dvor pri Polhovem Gradcu, c sv. Petra, 43

Ernstminiator 118, 133
E. S., grafik, 58, 138, 162, 203
Esztergom (Madj.), freske, 188
Evangelisti, simboli, 70—74, 80, 81

Fasadne slikarije, program, 58—61
Firenze, Gal. Uffizi, 185
fra Angelico, sl., 256
Friderik Beljaški, sl., 133, 136, 160, 162, 196, 204, 206, 207, 208
Frueauf, gl. Rueland F.
Furlanska struja v slovenskem slikarstvu 115—118, 132, 133

Gerlamoos (Kor.), freske, 134, 138, 204, 212
Gian Francesco da Tolmezzo, sl., 140
Gimino (Istra), gl. Žminj
Giotto, sl., 112, 116, 127, 185, 188, 232, 250, 254
Glatz, Madona iz Gl., 186, 187, 189
Godešče, c., 56, 57, 60, 74, 94, 96, 116, 132, 219, 267, 276
Goljevica (Gor.), c., 141, 238
Gorjup, sl., 26
Goropeč, gl. Sv. Miklavž nad Ihanom
Gospa sveta (Kor.), c., 46, 47, 48, 50, 52, 90, 206
Gosteče, poslikan baročni strop in freske, 40, 57, 132, 147, 202, 213; krilni oltar 281
Gozzoli, gl. Benozzo Gozzoli
Gradec, stolnica, 48, 99, 204; Križanje K. Laiba-Pfeninga, 262, 264, 279, 290, 291, 316
Gregorijanski trpeči Kristus 102, 208—212

Hainburg, gl. Vovbre
Hans von Tübingen, sl. v Wiener Neustadtu 197, 205
Hof, slikani oltar iz H. v monak. pinakot., 299, 303, 304

Ikonografski sostav poslikane gotske cerkve 67—83
Imago pietatis 102, 103—104, 181, 215

Jakob iz Loke, umetnik, 275
Jamnik, c., 82, 216, 217
Janez Akvila, gl. Akvila
Janez Ljubljanski, sl., 51, 55, 56, 57, 60, 62, 72, 76, 87, 94, 104, 105, 114, 115, 120, 133, 138, 146, 160, 162, 196—213, 215, 258, 288
Jelovšek Fr., sl., 16

Jernej iz Loke, sl., 34, 58, 74, 96, 145, 163, 265—276
Jezersko, c. sv. Ožbalda, 75, 92, 142, 318
Jezusovo rojstvo 84/85
Johannes q. Aurificis de Pinguento, sl., 228

Kameni vrh, c., 72, 75, 81, 82, 83, 133, 162, 196, 197, 198, 200, 207
Kamnik, Žale, c., 57
Klosterneuburg, Verdunski oltar, 188
Kolo sreče 218, 219
Kontovelj, c. Matere božje, 115
Kralj T., sl., 26
Kranj, ilumin. rokop., 118
Kranj, slikani oltar, 32, 279, 280, 307—319
Kranj, ž. c., 43, 46, 50, 51, 136, 276
Kranjski prezbiterij, 68—83, 115, 120
Krestenica (Gorenjsko), c., 268, 273
Kristus, gl. Rex gloriae, Rojstvo, Križanje, Gregorijanski Kristus, Imago pietatis, Kristus Kralj, Oljska gora
Kristus Kralj 126
Križna gora, c., 72, 75, 81, 82, 142, 145, 163, 216, 271, 318
Krka (Kor.), freske zap. empore, 8, 118, 127, 245
Krtina, c., 52, 88, 94, 136, 147, 203, 204, 226, 229, 238

Ladislav Sveti 171, 184
Ladja, slikanje, program, 61—67, 200—202, 218—220
Laib-Pfening Konrad, sl., 113, 118, 259, 263, 264, 279—293
Landarska jama (Slov. Benečija), c., 276
Lesično, c., 58
Liemberg (Kor.), c., 133, 204, 207, 208
Ljubljana, stolnica, gotski krilni oltar, 281

Mače, c., 58, 90, 136, 138, 147, 160, 163, 203, 204, 206, 214, 215, 229, 234, 238
Majestas Domini 70—74, 80 do 83
Maleš M., sl., 6, 26, 27
Maribor, stolnica, 42
Marija Gradec, c., 43, 52, 104
Marija varuhinja s plaščem 98—102, 145
Marijina smrt 284—289
Marijino oznanjenje 74—76
Marijino življenje 98, 219
Martijanci (Prekm.), ž. c., slikana okna, 32, 75, 76, 128, 162, 164, 166, 167, 170, 171, 173, 174—184, 186, 189, 190, 192, 193, 194, 195
Meister des Bartholomäusaltars, sl., 317
Mengeš, ž. c., 52, 93, 94, 104, 105, 133, 206, 207, 210, 215
Michelangelo Buonarotti, sl., 92
Millstatt, sam. c., Ernestova kapela, 133, 196
Miniator Ernesta Žel. 118
Mojster Jakob iz Loke, gl. Jakob iz Loke
Mojster oltarja iz Kranja 204, 307—319
Mojster oltarja v Sterzingu, sl., 299, 300

Mojster slik v Gerlamoosu, sl., 134, 138
Mojster Virginis inter virgines, sl., 317
Mož usmiljenja, gl. Imago pietatis
Mühlhausenski oltar 190
Muljava, c., freske, 33, 56, 60, 61—64, 72, 75, 80, 82, 87, 94, 133, 162, 196, 197, 198, 200, 207, 212, 288
Multscher Hans, sl., 259, 262, 263, 292, 299, 300
Murska Sobota, ž. c., 76, 128, 175, 178, 180

Neuhaus (Kor.), c., 116
Niedertrixen, gl. Sp. Trušnje

Oljska gora 294—306, 310
Ostrog, gl. Andrej iz Ottinga
Otoče, c., 267, 273
Otok pri Radovljici, c., 268
Otok pri Bledu, c., 60
Ottog, gl. Andrej iz Ottinga

Pacher Michael, sl., 114
Padua, arena, 185
Paris, Sainte-Chapelle, 32
Pasijon 96—98, 244—256, 272, 273
Pengov Sl., sl., 26, 27
Pfening, sl., gl. Laib-Pfening
Pietà 108, 254
Pilštajn, ž. c., freske, 22
Plešivica, gl. Sv. Katarina
Plöcken (Kor.), c., 118
Podvrh nad Javorjem. Stergarjeva hiša, freske, 267
Podzid pri Trojanah, freske, 14, 136, 203, 204
Poslednja sodba 60, 92—96, 188
Praga, c. sv. Vida, mozaik poslednje sodbe, 188
Praga, Rudolfinum, votivna slika Očka iz Vlašima, 190
Prapreče p. Lukovici, c., 52
Prezbiterij, slikarski program, 63, 64, 66, 67, 68—83, 115, 116, 197—200, 216, gl. tudi Kranjski prezbiterij
Prilesje, c., 82, 116, 134, 228
Provesana (Furl.), c., 140
Ptuj, dominikanski samostan, freske, 104, 128, 134, 145
Ptuj, minor. c., freske, 7, 118, 126
Ptuj, proštijska c., 42
Ptuj, slikani krilni oltar, 32, 102, 113, 118, 262, 279—293
Ptujska gora, ž. c., 42, 43, 46

Radovljica, ž. c., 43
Raščica, c., freske, 320
Rein (Štaj.), cist. samost., 118
Rex gloriae 70—74, 115, 178 do 181, 198—200, 216
Rim, c. Sta Croce, ikona Gregorijanskega Kristusa, 104
Rogier van d. Weyden, sl., 299
Rueland Frueauf, sl., 299, 302
Runa, gl. Rein

Salzburg, muzej, sv. Primož K. Laiba-Pfeninga, 291
Schongauer Martin, sl., 140, 302
Selo (Prekm.), c., 86, 128, 132
Sladka gora, freske Fr. Jelovška, 16
Slikar prezbiterija Sv. Ožbalda, gl. Jernej iz Loke
Slovenjgradec, c. Sv. Duha, 52, 55, 96, 108, 134, 141, 158, 162, 243—263, 272

Smrtni ples 218—221
Sopotnica, c., 56, 60, 61, 116, 132, 147, 202, 213, 276
Spittal na Semmeringu, freske, 112
Sp. Trušnje (Kor.), c., 210
Stara Loka, fravnof, freske, 267
Sternen Matej, sl., 279
Stična, cist. samost., freske, 127
Stična, cist. samost., ilumin. rokop., 118
Stoss Vit, gl. Stwosz
Stwosz Vit, sl., 306
Suha pri Škofji Loki, freske, 38, 55, 72, 76, 81, 82, 83, 94, 116, 134, 141, 198, 267, 271, 276
Svete gore, c. sv. Martina, 51, 240, 274
Sv. Andrej pri Škofji Loki, c., 267, 273
Sv. Bernardin Sienski 289, 290
Sv. Danijel pri Volčah, c., 74, 268, 272
Sv. Duh na Vihru pri Šent Rupertu (Dol.), c., 102
Sv. Filip in Jakob pri Škofji Loki, c., 58, 265, 266
Sv. Janez ob Boh. jez., c., 56, 57, 75, 82, 83, 116, 133, 268, 272; krilni oltar 281
Sv. Jošt nad Kranjem, c., 268
Sv. Kancij in tov., 312—314
Sv. Katarina na Plešivici pri Žužemberku, c., 74, 145, 274
Sv. Krištof 57, 58
Sv. Križ nad Selci 60, 61
Sv. Lovrenc nad Škofjo Loko, c., 88, 116, 132, 202, 213, 267, 276
Sv. Martin, legenda, 181—183, 231, 234
Sv. Miklavž nad Čadramom, c., 71, 79, 86, 88, 279, 293 do 307
Sv. Miklavž nad Ihanom, c., 72, 76, 82
Sv. Mohor pri Doliču, c., 44, 116, 132
Sv. Ožbald pri Škofji Loki, c., 265, 266, 267, 270
Sv. Peter nad Begunjami, c., 43, 52, 56, 96, 267, 272, 273
Sv. Peter nad Kamnikom, c., poslikani leseni strop, 40
Sv. Peter nad Želimljem, c., 55, 57, 74, 75, 108, 116, 228, 233, 234; krilni oltar 281
Sv. Primož nad Kamnikom, c., 43, 52, 85, 88, 90, 98, 100, 145, 146, 163, 224, 276, 317, 318, 320
Sv. Trije kralji 62, 85—92, 221—226, 229—231
Sv. Trije kralji (Slov. Gorice), krilni oltar, 281
Sv. Urh, gl. Križna gora
Svino, c., 72, 116, 146, 271, 274

Šilen Tabor, c., 116, 134
Škofja Loka, ž. c., 43, 48, 50, 53, 276
Šmartin ob Paki, ž. c., 116
Št. Janž nad Dravčami, c., 102
Št. Pavel (Kor.), freske, 204
Št. Rupert (Dol.), ž. c., 43, 50, 51, 53

Tabor pri Grosupljem, c., 145, 275
Teodorik Pražki, sl., 112, 190
Terzo, c. sv. Martina, 132
Thörl, gl. Vrata
Tolmezzo, gl. Gian Francesco da Tolmezzo

Tolmin, c. sv. Urha, 319
Tommaso da Modena, sl., 188, 190
Troščine, c., 58
Trst, c. sv. Justa, freske legende sv. Justa, 132
Turjak, grajska kap., 88
Turnišče, stara ž. c., freske, 33, 56, 61, 64—67, 68, 85, 86, 94, 127, 128, 130, 162, 164, 167—170, 171, 173, 174, 175, 176, 184, 189, 190, 192, 193, 212

Ulrih, stiški opat, 62

Vacile (Furl.), c., 78
Valeriano (Furl.), c., 78
van der Weyden, gl. Rogier van der Weyden
Velemér (Madj.), freske Janeza Aquile, 33, 128, 130, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 172—173, 174, 175, 178—184, 189, 190, 192, 193
Venzone, freske, 132
Vera icon., gl. Veronikin potni prt
Veronikin potni prt 102, 173
Viher, gl. Sv. Duh na Vihru
Vincenc iz Kastve, sl., 90, 115, 140, 162, 217—242
Visoko pod Kureščkom, freske, 38, 53, 57, 58, 60, 72, 75, 81, 82, 83, 104, 133, 162, 196, 197, 200, 202, 208, 210; krilni oltar, 281
Višnje, c., 115, 145, 274
Vitanje, ž. c., 57, 88, 128
Volarje (Gor.), c., 74, 268
Volče pri Poljanah, c., 274
Vovbre (Kor.), ž. c., 72, 77, 82, 245
Vrata (Kor.), c., 94, 98, 104, 134, 204, 210, 212
Vrba, c., 56, 267
Vrh, gl. Sv. Peter nad Želimljem
Vrzdenec, freske, 33, 58, 84, 85, 86, 88, 90, 127, 132, 276
Vuzenica, ž. c., 88, 99, 114, 288

Wenzelsbibel 130
Witz Konrad, sl., 259, 262, 292, 300
Wolf J, sl., 24
Wolgemut Mihael, sl., 113, 118, 279, 294, 299, 302, 304; delavnica, 293—307

Zagreb, c. sv. Marka, freska, 188

Žirovnica, c., 57, 74, 83, 94
Živalska basen 223
Življenje konec srednjega veka v slikah 106, 215
Žlebe, c. sv. Marjete, 43
Žminj, c. sv. Trojice, 228, 238
Žužemberk 88
Žužemberk, c. sv. Katarine 274

K A Z A L O S L I K

Slika

Andrej iz Ottinga, freske v Slovenjgradcu 62, 63, 64, 65, 66
Beram, Dev. Marija na Škrilju, freske 22 a, 22 b, 29, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61
Bergant Fort., Bl. Bernard a Corleone 5
Gian Francesco da Tolmezzo, Bičanje v Provesanu (Furl.) 36
Godešče pri Škofji Loki, angel iz poslednje sodbe . . 30
Gosteče, notranjščina ladje s freskami 2
Gradec, stolnica, slika nadlog 25
Janez Akvila, lastna podoba 45
Jelovšek Fr., freske v kupoli cerkve na Sladki gori . . 4
Jernej iz Loke, Pasijon pri Sv. Petru nad Begunjami . 67
Kameni vrh, načrt oboka v prezbiteriju 19; freske . . . 51
Kranj, župna cerkev, angel na oboku 35
Kranjski oltar (Dunaj), slike 73, 74
Krtina, poslednja sodba 23
Laib-Pfening Konrad, krilni oltar v Ptuju 31, 68, 69, 70
Liemberg (Kor.), freske 53
Mače, freske 13, 34
Maleš Miha, skica Oznanjenja za Cirkveno 8
Martijanci, freske Janeza Akvile 43, 48, 49, 50
Muljava, Oznanjenje 42
Pengov Sl., skica za križev pot na Bledu 9
Pilštanj, svodne freske v župni cerkvi 6
Podzid, freska Križanega 3
Ptuj, križni hodnik biv. dominikan. samost., Oznanjenje 40
Ptuj, minoritska cerkev, Kristus Kralj 1
Ptujska gora, župna cerkev, notranjščina 10
Slovenjgradec, Pasijon 28, 38, 62, 63, 64, 65, 66
Sopotnica nad Škofjo Loko, Legenda sv. Florijana . . 39

Suha pri Škofji Loki, načrt oboka v prezbiteriju . . . 21
Sv. Miklavž nad Čadramom, načrt oboka v prezbiteriju 18
slika Oljske gore 71, 72
Sv. Peter nad Begunjami 67
Sv. Peter na Vrhu nad Želimljem, sv. Marjeta 27
Sv. Primož nad Kamnikom, freske 15, 24, 44
Sv. Urh na Križni gori, legenda sv. Urha 37
Škofja Loka, župna cerkev, freske v ladji 12
Št. Janž nad Dravčami, Imago pietatis 26
Št. Rupert (Dol.), župna cerkev, freske na obokih . . . 11
Turnišče, freske 14, 33, 47
Vacile (Furl.), slikani obok 17
Velemér, freske v ladji 46
Visoko nad Kureščkom, freske 41, 52, 54
načrt oboka v prezbiteriju 20
Vitanje, Križanje 32
Vovbre (Hainburg, Kor.), slikani obok prezbiterija . . 16
Vrzdenec, freska sv. Treh kraljev 22
Wolf Janez, Pridiga sv. Pavla v cerkvi na Vrhniki . . 7

V S E B I N A

Stran

Predgovor 5

Uvodni okvir 6

1. Gotika 11
2. Barok 14
3. Nazarenska struja 22

Cerkveno slikarstvo gotske dobe 29

I. **Splošni oris** 31

II. **Stensko slikarstvo** 41

1. Naloge in programi 41
2. Kranjski prezbiterij 68
3. Ikonografski program 83
4. Kulturno-zemljepisni okvir 108
5. Razvoj slikarskega sloga 126
6. Vloga umetniške osebnosti 148
7. Janez Akvila iz Radgone 164
8. Slikar Janez Ljubljanski 196
9. Slikar Bolfgangus 213
10. Vincencij iz Kastva 217
11. Andrej, slikar iz Ottinga 243
12. Slikar Jernej iz Loke 265

III. **Oltarno slikarstvo** 277

1. Ptujski oltar 279
2. Slika Oljske gore pri Sv. Miklavžu nad Čadramom 293
3. Slikar kranjskega oltarja 308

Sklep 319

Stvarno in imensko kazalo 321

Kazalo slik 327

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA • LJUBLJANA •

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS ®
0000075386