

Simona Menoni, Ptuj

PRVI IZSLEDKI O POSLIKAVI ŽUPNIJSKE CERKVE SV. TROJICE V VELIKI NEDELJI*

Prva posredna omemba cerkve v Veliki Nedelji je iz leta 1219, ko se omenjata križniška brata komtur Oton in župnik Ditrih.¹ Najstarejša ohranjena izvirna pergamentna listina, ki obravnava (Veliko) Nedeljo, pa datira šele v leto 1222,² ko je Friderik Ptujski nemškemu redu potrdil daritev svojega očeta Friderika.³

Zaradi pomembne ceste in bližine Trgovišča je po mnenju Jožeta Curka cerkev tu obstajala že pred letom 1199.⁴ Verjetneje pa je prvotna cerkev nastala šele kmalu po letu 1200 in je obsegala krajšo pravokotno, ravno krito ladjo, do danes ohranjeno banjasto obokano pritličje kornega zvonika in polkrožno apsido na vzhodu (v njeni osi je romansko okno s paličastim profilom svetlobnega okvira), ki jo je pokrivala nekoliko potegnjena polkupa.⁵ Cerkvi je senior Friderika III.

* Ob nastanku članka se zahvaljujem doc. dr. Samu Štefancu, mag. Robertu Peskarju, predvsem pa Janezu Balazicu za dragocene napotke pri pripravi članka za objavo. Zahvaljujem se tudi dr. Dušanu Kosu, ki je poskušal razvozlati pomen in okvirne datacije zapisov poznejših obiskovalcev cerkve v Veliki Nedelji. Za potrpežljivo pomoč pri računalniško-tehničnih delih se zahvaljujem tudi bratu, Robertu Menoniju.

¹ France KOVAČIČ, *Slovenska Štajerska in Prekmurje*, Ljubljana 1926, p. 133.

² Anton KLASINC, *Gradivo za zgodovino Ormoža in njegovega okraja, Ormož skozi stoletja*, Ormož 1973, p. 103. (Izvirna pergamentna listina je v osrednjem arhivu nemškega reda na Dunaju).

³ Župnijo oziroma cerkev pri Veliki Nedelji je križnikom, kakor je razvidno iz listine salzburškega nadškofa Eberharda II. (1200–1246) iz leta 1235, po letu 1200 daroval Friderik Ptujski (cf. J. ZAHN, *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark*, II, Graz 1879, št. 337, pp. 440–441, in Franc Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, V, Ljubljana 1928, doc. 647, p. 306).

⁴ Jože CURK, *Razvoj urbanih naselbin na območju občine Ormož, Ormož skozi stoletja*, II, Ormož 1983, p. 63.

⁵ Marjan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982, pp. 11, 16, 31, 338–339, 372–375. Razmeroma zgodnje so prve omembe našega spomenika v literaturi. Že leta 1857 je Karel Haas (cf. Karel HAAS, Bericht über die Bereisung Steier-

Ptujskega, salzburški nadškof Eberhard II., priznal določene župnijske pravice v okviru pražupnije Ptuj, njen patronat pa zaupal Frideriku. Ta je pri cerkvi okoli leta 1210 ustanovil križniško komturijo s hospitalom Device Marije. Prvotnemu patrociniju sv. Trojice se je morda že takrat, še verjetneje pa po veliki prezidavi okoli leta 1280, pridružil še patrocinijski Device Marije, ki mu je bil najprej posvečen le križniški hospital,⁶ po prenovi pa so ga prenesli tudi na cerkev.⁷

Od omenjene prvotne romanske cerkve je ohranjeno nekaj figuralnega okrasja. Predvsem velja omeniti moški glavi, verjetno apotropičnega izvora (legenda o človeku, vzidanem v zid, da bi ga ucvrstil in branil), in dokolenski relief bradatega moža neznanega pomena. To figuralno okrasje, posebno upodobitev bradatega moža, po Curkovem mnenju precej spominja na tisto v protestantski cerkvi v Kércsi,⁸ s konca 12. stoletja, kar napeljuje k domnevi, da je morda delo kakenga madžarskega kamnoseka.⁹ Ohranil se je tudi okrogel romanski krstilnik iz pohorskega marmorja, ki se nahaja v prvotnem romanskem prezbiteriju, z zidom ločenim od glavne ladje. Na njem so štiri ženske glave, simboli štirih rajske rek ali tudi štirih strani neba.¹⁰ Krstilnik je domnevno nastal takrat, ko je cerkev postala župna, to je na začetku 13. stoletja, in je torej najstarejši znani krstilnik v Sloveniji.¹¹

marks im 1856, *Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark*, 1857, p. 213) omenil polkrožno apsido kot ostanek neke prejšnje in manjše cerkve ter romanski krstilni kamen (cf. Marjan ZADNIKAR, *Romanska umetnost*, Ljubljana 1970 [Ars Sloveniae], p. 374).

⁶ »16. 6. 1273: hospitalis sancte Marie domus Theutonicorum in Sancto Dominico« (cf. Pavle BLAZNIK, *Historična topografija Slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500*, /N-Ž/, Maribor 1988, p. 10).

⁷ »24. 3. 1283: ad ecclesiam sancte Marie Virginis in Sancta Dominico ...« (cf. BLAZNIK 1988, cit. n. 6, p. 10).

⁸ Krčica: Zahodna Madžarska; ob meji s slovenskim Prekmurjem.

⁹ Jože CURK, O pražupnijah in pražupnijskih cerkvah na slovenskem Štajerskem, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, LXIII (n. s. XXVIII), 1992, p. 176.

¹⁰ Engelbert KIRSCHBAUM, s. v. Taufe, Taufszenen, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, /S-Z/ (Allgemeine Ikonographie), Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, pp. 244–255 in ibidem, s. v. Zahlen, Zahlensymbolik, pp. 560–561. Pa tudi: Tine GERM, *Simbolika števil*, Ljubljana 2003, pp. 34–39.

¹¹ ZADNIKAR 1970, cit. n. 5, p. 81 in Jože CURK, *Kulturni spomeniki na ozemlju občine Ormož*, Ljubljana 1967, pp. 16 ss.

Tako oblikovana cerkev je okoli leta 1280 doživela svojo prvo veliko prezidavo, pri kateri so podaljšali ladjo in jo na zahodnih vogalih opremili s talnim zidcem. Čeprav kaže pritlični del zvonika nepravilno, slojevito gradnjo, nadstropni del pa polimorfno gradnjo in uporabo drugačnega kamnja, smemo domnevati, da je celota nastala v razdobju nekaj let in po enotnem konceptu. Tudi v osi apside je verjetno še prvotno, polkrožno sklenjeno romansko okno, katerega svetlobni okvir je bil ob prezidavi v temenu odbit, s čimer se je približal gotskemu okusu, ki je v arhitekturno plastiko uvedel šilastoločne zaključke.¹²

Na zunanjsčini cerkve so po konservatorskih delih sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja prezentirane vse faze njene arhitekturne zgodovine.¹³ Kljub poznejšim arhitekturnim spremembam vemo, kako je bila cerkev oblikovana pred prvo veliko prezidavo, okoli leta 1280. Danes vidimo na južni ladijski steni ob predrtem baročnem še dve zgodnjegotski okni z dokaj poglobljenim ostenjem. Zanimiva je razlika med njima: spodnje je namreč veliko manjše od zgornjega, v osi katerega so bile prebite poznejše baročne okenske odprtine. Na severni ladijski steni se je ohranilo le eno trilistno gotsko okno, posajeno med tri velika baročna, skupaj z manjšo pravokotno lino v spodnjem severozahodnem oglu.

Arhitekturna struktura nekdanjega cerkvenega prostora pražupniške cerkve je bila v skladu s tedanjim razumevanjem prostora precej konvencionalna. Prostor je oživel šele s stenskimi poslikavami na velikih in gladkih površinah; tako je bilo v skladu z ugledom in pomembnostjo križevniškega reda v Veliki Nedelji pod ometom pričakovati kakovostno stensko poslikavo.

Freske pod ometom so bile odkrite že leta 1996, konservatorska in restavratorska dela pa so bila opravljena do leta 2000.¹⁴

Poslikava severne ladijske stene se deli v tri pasove, v katerih se nizajo posamezni prizori. Žal sta zgornja pasova v veliki meri uničena zaradi drugega izmed treh v baroku vzidanih oken. Na južni ladijski steni, od vzhoda proti izteku ladje, površino ladijske stene deli-

¹² ZADNIKAR 1982, cit. n. 5, pp. 11, 16, 31, 338–339, 372–375.

¹³ Leta 1995 je bila izvedena statična sanacija in leta 1996 hidroizolacija zgradbe.

¹⁴ Leta 1997 in 1998 so potekala konservatorsko restavratorska dela na severni ladijski steni, od leta 1998 do 2000 pa na južni steni ladje.

ta zgolj dva pasova prizorov. V spodnjem pasu se drug za drugim, brez vmesnih cezur, vrstijo celopostavni svetniki in svetnice z atributi. Nad spodnjim pasom stoječih figur je na vzhodnem delu južne ladijske stene ohranjen še del poslikave iz tega obdobja. Oba pasova namreč nasilno zaključuje vzdani pilaster, ki ga je zahtevalo novo obokanje ladje v 17. stoletju. Del poslikave je ohranjen tudi onstran pilastra.

V ladijski notranjosti nas na severni steni presenetijo še barvni fragmenti, ki domnevno izvirajo iz 14. stoletja. To potrjuje tudi grafit na dekorativni borduri pod fragmenti [*Benedictus dne (=domine) de israhel*]; zapis namreč izpričuje značilnosti knjižne gotice iz poznega 14. ali najpozneje z začetka 15. stoletja. Čez fragmente je bila verjetno v 16. stoletju (sodeč po barvni modelaciji, pigmentih itd.) naslikana neka figura, vendar lahko zaradi fragmentarnosti omenjene barvne ploskve le ugibamo o njenem ikonografskem pomenu.

Tretja faza poslikave, na skrajnem vzhodnem delu severne ladijske stene, je delo slikarja šibkejše obrtniške spretnosti, ki je po vsej verjetnosti izhajal iz lokalnih razmer. Glede na stilni karakter poslikave se zdi, da časovno pripada izteku 15. stoletja.

Ob konservatorski prezentaciji vseh omenjenih slikarskih posegov je pogled v cerkveno notranjost še naprej otežen. Pečati mnogih obdobj in barvno bogastvo srednjega veka ne preglasijo bohotne barokizacije, ki je med drugim zahtevala podaljšanje cerkvene ladje, s tem pa sta bila izgubljeni takratna zahodna stena in njena morebitna poslikava, ki je predvidoma ikonografsko zaokrožala celoto poslikave.

Cikel celopostavnih svetnikov in svetnic v posameznih slikarskih poljih na severni ladijski steni je zasnovan v parih. Tako spodnjo, skorajda kvadratno, z borduro določeno slikarsko površino zapolnjujeta dve celopostavni stoječi svetniški figuri. Lika stojita na ozkem pasu tal, označenim z okrasto barvo, medtem ko je ozadje v celoti temno modre barve. Očitno je, da si slikar ni prizadeval za tridimenzionalno prostorsko projekcijo.

V prvi postavi zaradi dobre ohranjenosti in še vidnega atributa prepoznamo lik *Janeza Krstnika* (sl. 1 in 2). Pod njegovim patrocinijem so poleg mnogih bratovščin, cerkev in seveda krstilnic tudi znameniti viteški redovi, kar nam lahko hipotetično pojasni prisotnost tega svetnika na stenah cerkve v Veliki Nedelji.

Celopostavni velikonedeljski *Janez Krstnik* je v celoti odet v debelo krzno, izpod katerega se vidijo le stopala in dlani. Z desno nogo stopa nekoliko izven naslikanega okvira, kar oživlja njegovo sicer statično držo. Večji del njegovega obraza je bil zaradi vzdave baročne okenske odprtine uničen in ga je restavrator pri svojem delu doslikal.

Janez Krstnik se z držo telesa obrača k svetnici, ki predstavlja njegov pendant v obravnavani kompoziciji. Svetnica s svojim telesom usklajeno zaokroža postavitev v dani slikovni površini. Žal je zaradi sekundarnih arhitekturnih posegov tudi njen obraz izgubljen. Njeno izstopajoče mesto znotraj vrste celopostavnih figur na severni ladijski steni še dodatno poudarja tekstilni vzorec na že sicer izrazito razkošnem oblačilu. Natančnejši pregled lika nam razkrije, da imamo pred seboj *sv. Marjeto* (glej sl. 1 in 2), saj ji na desnici, s katero si pridržuje plašč, umirjeno počiva majhen zmaj. Desno dlan je prekrila z draperijo, levico pa elegantno drži v višini boka. Kakor je velikonedeljski slikar pri *Janezu Krstniku* z mehкими prehodi barvne modelacije naslikal svetnikovo desno roko tako spretno, da dlan kljub risarski konturi oživi pred nami, se mu to pri svetničini razgaljeni levici ni več najbolje posrečilo. Prsti namreč kljub težnji po gracioznosti nekako okorno obvisijo v zraku. Vendar je k okornemu videzu prispeval tudi nestrokovn restavratorski poseg, ki je precej spremenil karakter poslikave.¹⁵

Sv. Marjeta je torej odeta v bogato vrhnje oblačilo, ki prekriva preprostejšo belo spodnjo obleko. Z desno roko pridržani plašč ustvarja slap gub; prav tako se guba tudi konec plašča, ki si ga je svetnica položila čez levico in se zato z bogato draperijo spušča ob njenem boku. Med rokama, vse do podkolenja, plašč oživljajo trikotniške gube, ki so sicer izpeljane precej trdo, vendar je slikarju kljub močno poudarjenim konturam uspelo s toniranjem razmeroma dobro pričarati materialnost blaga in njegovega gubanja.¹⁶ Draperija je, gledano v celoti, pri

¹⁵ Poseg je za nekaj stopenj sekundarno znižal kakovostno raven velikonedeljskega mojstra. Slikarije so zaradi dodatno poudarjenih kontur, preslikanih potez in barvnih retuš precej izgubile prepoznavnost, tako da je pri oceni meja in sposobnosti velikonedeljskega slikarja potrebna precejšnja mera previdnosti. Poleg vsega naštetega je retuširanje delno prekrilo tudi številne zapise, komentarje in celo podpise obiskovalcev, ki so svojo prisotnost v zgodovini zabeležili na spodnjih bordurah vrste celopostavnih svetnikov in svetnic na severni ladijski steni.

¹⁶ Težko je reši, kako se je svetničino oblačilo razprostrlo po tleh, saj je bil spodnji del draperije v večji meri uničen, pri restavratorskih delih pa doslikan.

R A Z P R A V E



1. *Sv. Janez Krstnik, sv. Marjeta in redovnica (?)*, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)



2. *Sv. Janez Krstnik in sv. Marjeta*, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje pred restavratorskim posegom)



3. Redovnica (?) in neidentificirana škofa, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)



4. Redovnica (?) in neznani škof, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje pred restavratorskim posegom)

sv. Marjeti izjemoma oblikovana kot ohlapna kulisa, za katero komaj slutimo svetničino telesnost. Bogato zgornje oblačilo je umazano bele barve, njegovo razkošje pa je dodatno poudarjeno z modrim tekstilnim vzorcem, ki ga je slikar poskusil razporediti po oblačilu tako, da ne bi prekinjal in motil njegovega gibanja, kar pa mu ni v celoti uspelo. Notranjo stran plašča, ki se nam razkrije v bogatih slapovih gub, je slikar obarval s sinjo modrino, kar celotnemu prizoru vdihne nekoliko svežine. Mikavno je izpeljan pramen las, ki uhaja daleč prek svetničinega hrbta in dodatno poudarja ženskost lika.

Tudi naslednji prizor sestavljata dve celopostavni figuri (sl. 3 in 4), identifikacija upodobljenih pa je tu težavnejša. Prvi upodobljeni lik bi lahko bil ženska, saj se figuri do polovice hrbta spušča oglavnica.¹⁷ Menim, da imamo pred seboj lik redovnice s pastoralom, ki je na vrhu zaključen s trilstom, nanj pa je obešena zastavica. Prisotnost pastorala namreč ne izključuje *a priori* možnosti, da utegnemo v figuri prepoznati žensko, saj v nekaterih primerih pastoral nosijo tudi redovniki in redovnice. Pojav slednjih je v gradivu slovenskega srednjeveškega stenskega slikarstva sicer precej izjemen, ni pa popolnoma izključen.

Figura je odeta v preprosto, nad pasom prepasano oblačilo, pri čemer se tako zgornji kot spodnji del gubata v treh velikih vzporednih cevastih gubah; spodaj se oblačilo le v nekaj manjših prelomih položi po tleh. Čez obleko ima ogrnjen plašč, ki je zapet le pri vratu in zaradi drže rok razkriva spodnjo opravo. Je enake sinje barve, kakršno smo srečali že pri podlogi oblačila *sv. Marjete*. Leva dlan kaže kretnjo prekrizanih prstov, torej iztegnjen kazalec, ki ga križa sredinec. Na rokah so vidne rokavice.

Na desni strani stoji škof starejšega obraza.¹⁸ Medtem ko z desnico blagoslavlja, levica drži diagonalno na figuro postavljen pastoral, ki se tokrat zaključi večlistno. Pretanjena je igra, ki tako nastane med koncema obeh škofovskih palic: pri tleh se namreč križata, pri tem pa se škofova narahlo dotika roba svetničinega oblačila. Zdi se, da

¹⁷ Na restavrirani freski se celo zdi, da se figuri po hrbtu spuščajo lasje, kar pa ni združljivo niti z motivom redovnice. Ob analizi si lahko pomagamo s sicer nekoliko slabšimi, a za presojo kakovosti pomembnimi fotografijami iz časa pred restavratorskim posegom. Lastnik fotografij je Viktor Gojkovič, ki se mu ob tej priložnosti zahvaljujem za zaupanje in dovoljenje za objavo.

¹⁸ Škofa je restavrator s posegom pomladil.

pastorala še okrepita nemi dialog. Škof je oblečen v nekoliko čez kolena segajoč plašč bele barve (mestoma so ohranjeni tudi sledovi rdeče), ki med privzdignjenima rokama oblikuje široke, nepopolne trikotne gube; sorodne, le da nekoliko trše izpeljane smo srečali že pri *sv. Marjeti*. Njihovo globino in materialnost je slikar poskušal doseči z mehkim senčenjem. Pod plaščem je škof oblečen v oblačilo okrase barve, ki se guba v paralelnih gubah, enako kot spodnja, do tal segajoča obleka, ki se v nekaj manjših risarsko izpeljanih ostrejših zalomih položi po tleh in se gube le tu in tam speljejo v do konca izpeljan zavoj. Izpod mitre se kažejo sivi lasje, ujeti v lepотно idealizirano paževsko pričesko (sl. 4, 5 in 6, za primerjavo glej sl. 7).¹⁹ Zdi se, da je bil obraz – čemur smo priča tudi na majhnem ohranjenem fragmentu obraza Janeza Krstnika (glej sl. 2) – pretanjeno barvno modeliran in da je prevladovala barva, ne pa kontura, čeprav je tudi ta močno prisotna. Zdi se tudi, da je imel ta škof sivo brado, kar bi ustrezalo njegovemu poudarjenemu starčevskemu značaju, ki ga krepita še dve mehko modelirani gubi zgrbančenega čela. Nad velikimi, podolgovatimi, ozko priprtimi očmi s poudarjenimi vekami in gubama nad njimi se bočijo v rahlem loku izpeljane obrvi.

Škofovo mitro osvetljuje obstret, tako kot pri vseh svetniških likih. Vsi škofovski pastori so bili obarvani s srebrno barvo, ki je z leti oksidirala. Poleg izjemnega likovnega učinka je imelo srebro bržkone tudi globlji pomenski akcent.²⁰

Par stoji na nekoliko širšem pasu tal, ozadje za njim pa je enake barve kot na prvem prizoru. Ta prostorska nedoločenost se nadaljuje tudi v naslednjem slikovnem polju. To je bilo zaradi že omenjenih sekundarnih posegov, torej obokanja ladje s pilastri, do polovice uni-

¹⁹ Tudi na tem mestu moram znova opozoriti na restavratorjev poseg, saj je žal ravno čez obraz omenjene in naslednje figure v vrsti celopostavnih svetniških likov tekla vzdana električna napeljava, ki je najbolj pripomogla k uničenju spodnjega dela obrazov (glej figg. 2, 4, 5 in 6). Tako je restavrator obraze v veliki meri doslikal in s tem spremenil karakter poslikave. V svoji presoji se tudi tu naslanjam na fotografije ob odkritju poslikave.

²⁰ V krščanski simboliki predstavlja srebro božjo modrost, tako kot zlato evocira božjo ljubezen do ljudi (cf. Jean CHEVALIER – Alain GHEERBRANT, *Slovar simbolov*, Ljubljana 1993, p. 580). Glej tudi: Engelbert KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, pp. 7–14, posebej p. 12.

RAZPRAVE



5. Detajla obrazov dveh neznanih škofov in nad njima prizor *Obglavljenja sv. Katarine*, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje pred restavratorskim posegom)



6. Celopostavna škofa, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje pred restavratorskim posegom)



7. Detajl obraza škofa, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)

čeno. Tako je danes ohranjen le škof (gl. sl. 3, 5 in 6), ki zapolnjuje levi del ploskve. Škof se za razliko od drugih likov s pogledom strmo upira v gledalca, zaznamuje pa ga tudi frontalna drža. Trilistno zaključeno škofovsko palico drži v levici, s plaščem prikrita desnica pa drži bodalo (?). Vidna roka je orokavičena; tokrat je odeta v rokavico z zašiljenim robom. Škof je oblečen v svetlo modro škofovsko kazulo z rjavo-vijoličnim križem, izvezenim na prednjem delu. Spodnje oblačilo, tokrat temno vijolične barve, v vzporednih cevastih gubah pada proti tlom, enako tudi bela obleka z naslikanim vijolično črtastim ornamentom (*»parura«*) pod njim. Ta se v nekaj manjših risarsko nakazanih ostrih zalomih položi po tleh.

Svetnikov obraz je mladosten in njegov v modno pričesko oblikovani lasje še niso posiveli pod težo let. Nad velikimi mandljastimi očmi (sl. 5)²¹ z velikimi punčicami in poudarjenimi vekami z gubo nad njimi se v loku izpeljana obrv v nepretrgani črti nadaljuje v nos. Njegov obraz je mehak, barvno prefinjeno modeliran; trša grafičnost se razkrije le pri vidnem ušesu.²²

Figura na levi strani pilastra je danes ohranjena zgolj fragmentarno, saj je od nje ostal le del plašča opečnato rjave barve. Ob njej stoji sivobrادي sv. Peter, ki se s telesom obrača k figuri ob sebi. Svetnikov obraz je tradicionalno starčevski, na njem pa počiva dobrohoten izraz. Za likovno vrednotenje je pomenljiva slikarjeva težnja k plastičnosti; dosega jo s senčenjem in s premišljenimi nanosi svetlejše barve.

Sv. Peter nosi belo oblačilo, ki v celoti pokriva precej korpu-lentno postavo. Le izpod desne roke, v kateri drži velik ključ, se draperija svobodneje spusti, sicer pa je materialnost blaga precej toga. Naslikano blago tudi tokrat oblikuje gube, ki tvorijo nekakšne nepopolne trikotnike, le da so gube tu bolj risarske in ne tako prefinjeno osenčene.²³

Kakovostne meje slikarja se jasno razkrivajo pri slikanju razgaljenih rok, ušes, pa tudi barvna modelacija ponekod ne zmore pre-

²¹ Danes so zaradi restavratorjevega poudarka oči videti široko razprte. Nadroben ogled razkrije, da je učinek sekundaren.

²² Tudi tu je spodnji del obraza plod restavratorjeve domišljije in ga ne moremo upoštevati pri slogovni analizi fresk.

²³ To je lahko posledica precejšnje uničenosti, k sreči pa je restavrator to pot figuri prizanesel.

R A Z P R A V E



8. Prizor *Obglavljenja sv. Katarine* in nad njim *Opat v puščavi* (sv. Anton?), Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)



9. Angeli iz delno ohranjenega prizora *Marije, apokaliptične žene obdane s soncem*, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)

glasiti kontur in risarske težnje. Forme draperije so velikokrat trde in se ne sprostijo v tekočo celoto. Ob tem pa ne kaže zanemariti slikarjevega pretanjenega občutka za barvno in kompozicijsko celoto. Ob prefinjenih poskusih senčenja draperije, ki vdihuje življenje materialnosti blaga, prevladuje slikarjev čut za kompozicijo, za ritmično zaokroženost cikla: kakor se na začetku sv. *Janez Krstnik* obrača k sv. *Marjeti*, tako tudi sv. *Peter* sklepa celoto z razprtostjo telesa proti figuri, ki predstavlja njegov par. Mikavno je tudi, kako protagonista svoj nemi dialog krepita še s pogledom.

Srednji pas poslikav na severni ladijski steni je zaradi omejenih prezidav v veliki meri uničen. Detajlno je ohranjen samo prizor nad drugim poljem spodaj stoječih svetnikov (gl. sl. 5 in 8). Spoznamo lahko na tleh klečečo svetnico, od katere je ohranjen samo fragment obraza s krono in avreolo, na naslikanih tleh pa je viden le konček bele

draperije. Iz zgornjega desnega kota slikarskega polja nad njo je iz nebes privršal angel, ki ji v svojih ročicah prinaša veliko razprostrto belo draperijo. Spodaj se vidi pas tal, oživiljen s shematično naslikanim zelenjem, med katerim je tudi takšno v obliki majhnih drevesc. Za likoma je naslikano prav takšno ozadje, kakršno je slikar uporabil na vseh prizorih. Že tukaj bi opozorila, da slikar prostora ni poskušal naslikati s trirazsežno prostorsko projekcijo, kar je bila sicer velika trečentistična pridobitev, temveč ga je namenoma poenostavil z nevtralnimi ozadjem. Vendarle pa tu prvič opazimo elemente mednarodne gotike, sicer skrajno reducirane na stilizirano rastlinje; ta oživlja tudi sicer stilizirano pokrajino, ki je v tem primeru le simbolično dopolnilo prizora.

Slutiti je, da je bil svetničin obraz izjemno lep, ožarjen s posebno milino. Na to kaže oblikovanje podolgovatih oči, lepota njene dvorskega obraza pa je še dodatno poudarjena z drobnim ravnim nosom, visokim gladkim čelom in tankimi, elegantno zaokroženimi obrvmi. Njen obraz sicer ni tako prefinjeno mil kot pri imenitnih ženskih obrazih v slikarstvu mehkega sloga, saj učinkuje, tako kot vsi velikonedeljski obrazi, nekoliko bolj shematizirano.

Kljub močnim poškodbam lahko v prizoru prepoznamo *Obglavljenje sv. Katarine* (ali manj verjetno *sv. Barbare*), ki jo je doletela takšna mučeniška smrt. Leva stran, kjer je domnevno stal rabelj, je uničena, pač pa lahko v veliki draperiji, ki jo v svojih rokah pridržuje angel, ikonografsko razločno prepoznamo mrtvaški prt.

Natanko nad prizorom obglavljenja je le delno ohranjen prizor, ki nam zaradi okrnjenosti ponovno predstavlja ikonografsko uganke (glej sl. 8). Skrajno desno je vidno stilizirano skalovje, ki v primerjavi s sedečo figuro ob njem deluje kulisasto. Tu in tam ga oživlja še stilizirano naslikano zelenje. Na njegovem vrhu stoji cerkev, pri kateri je slikar uporabil še zelo zgođen vzorec upodabljanja arhitekture, saj je tako kot skalovje v nesorazmerju z velikostjo lika ob njej. Na levi strani prizora je viden del na tleh sedeče figure, oblečene v temno rjav habit, levi del slikarske površine, ki bi nam narativno dopolnil zgodbo, pa je v celoti uničen. Po vsej verjetnosti je šlo za prizor *Sv. Antona opata pri molitvi v puščavi*, bodisi samega bodisi skupaj z *opatom Pavlom*. Tudi tu lahko rečem, da je stilizirana, kulisasto oblikovana pokrajina zgolj simbolično dopolnilo prizora in v njej ni zaslediti težnje k realizmu.

Na desni strani sekundarnega baročnega pilastra, natanko nad zadnjim prizorom celopostavnih svetnikov, je ohranjen skrajni desni del velike kompozicije *Marije kot Apokaliptične žene obdane s soncem* (*Mulier amicta sole*) (sl. 9). Ta je, sodeč po ohranjenih fragmentih, po vsej verjetnosti bila tako ikonografski kakor likovni vrhunec velikonedeljskega cikla.²⁴

Od prizora se nam je – žal – ohranilo le gosto posejano žarkovje, ki je obdajalo najverjetneje monumentalen lik Marije z detotom. Žena je stala na srpastem polmeseču, mesečev krajec pa se, ne ozi-
rajoč se na delilne bordure, zareže v spodaj postavljeno upodobitev. Poleg tega so ohranjeni še trije, drug vrh drugega postavljeni angeli z rokami, sklenjenimi v molitev. Odeti so v preprosta bela oblačila, katerih konci prosto plahutajo v zraku. Njihova šilasta krila so razprta, posebej pa nas preseneti kvalitetna izdelava lepoto idealiziranih otroških obrazov, obdanih z rahlo valovitimi lasmi.

V tem, osrednjem prizoru na severni ladijski steni je slikar dosegel svoj kakovostni vrh. To se ne kaže zgolj v prefinjeno izdelanih angelskih obrazih, temveč tudi v njihovi razporeditvi v prostoru. Angeli se namreč proti vrhu slikarske površine za spoznanje manjšajo. Tako v danem prostoru razbijajo ujetost v ploskev in čarajo iluzijo brezprostor-
nega in brezčasnega nebeškega dogodka. Poudariti velja njihove izjemno dovršeno izdelane obraze, pri katerih slikar ni iskal rešitve v zrcal-
no enakih angelskih podobah, temveč se vsak obraz za spoznanje razlikuje od prejšnjega. Zdi se, kakor da bi skušal prikazati starostne razlike med njimi: obraz spodnjega, zrelejšega angela izraža resnost trenutka, kateremu je priča, medtem ko srednji, predvsem pa vrhnji angel na obrazih še nosita milino nevednega otroka.

Za ikonografsko dispozicijo ne bo odveč poudarek, da nas monumentalna prisotnost in osrednji položaj Marije v okviru celotne poslikave v Veliki Nedelji ne presenečata. Križniški red je bil namreč že od vsega začetka postavljen pod Marijino varstvo.²⁵

²⁴ (Raz 11,4–12,11)

²⁵ Red se uradno imenuje »Nemška hiša bratov in sester sv. Marije v Jeruzalemu«. Papež Klement III. je križniški red preimenoval v »*Fratres theotonici ecclesiae sanctae Mariae Jerusalemitanae*«. Tako se redovniški fam-
iliari zaobljubijo s pokorščino Bogu in Mariji. Ustanovni praznik reda se imenuje »praznik naše ljube Gospe Nemške hiše v Jeruzalemu«, slavijo pa ga 6. februarja; pri tem pa je treba opozoriti, da tudi h križu (največji

Na južni ladijski steni od vzhoda proti izteku ladje površino ladijske stene delita le dva pasova prizorov. V spodnjem pasu se celopostavni svetniki in svetnice z atributi vrstijo drug za drugim (sl. 10),²⁶ brez vmesnih cezur. Svetniki se tu kažejo kot korpulentne in toge figure, ki v prostoru učinkujejo predvsem zaradi svoje velikosti. Sprva je bila vrsta svetnikov in svetnic daljša, a so se do danes ohranili le trije liki. Celotna poslikava južne ladijske stene je pomaknjena nekoliko više kot tista na severni ladijski steni, kar bi si hipotetično lahko razlagali kot posledico južnega ladijskega vhoda.

Prvi v vrsti je upodobljen opat *sv. Lenart*. Obravnavana figura se skorajda v profilu obrača k svetniku ob sebi in – tako kot že *sv. Peter* – v jukstapoziciji z njim zaključuje potek obravnavanega cikla celopostavnih svetnikov. Njegov obraz ni ohranjen, so pa jasno prepoznavni redovniško oblačilo, jetniški okovi in knjiga, ki jo z desnico stiska k boku.

Ob *sv. Lenartu* stoji svetnik, katerega atribut je križ,²⁷ postavljen diagonalno na njegovo telo. Drži ga s svojo desno roko, z iztegnjenim kazalcem levice pa zgovorno kaže nanj. Ob tem je svetnik (*sv. Filip?*) z dlanjo poprijel plašč, tako da se mu ovija okoli roke.

Dalje je delno ohranjena svetnica v graciozni drži. Delno ohranjena draperija razodeva, da je odeta v svetlo rdeč plašč, ki se z njenih ramen spušča tako, da odkriva celotno spodnje rdeče oblačilo. To je v pasu stisnjeno, od tod pa se guba v paralelnih gubah.

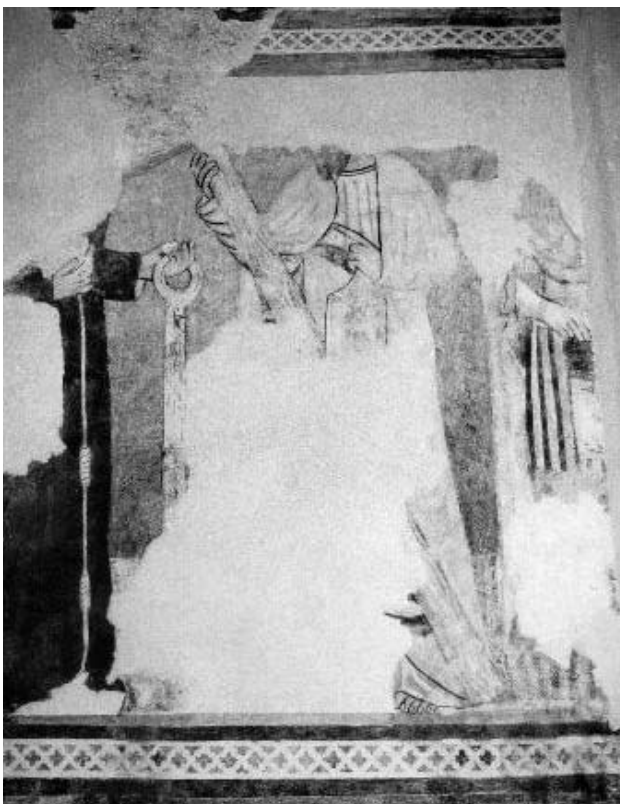
Kolorit celopostavnih figur na južni ladijski steni naglašujejo toplejše barve. Iz ohranjenih fragmentov lahko sklepamo, da je v poslikavi prevladovala svetlo rdeča, ki je bila nekakšen protipol modrini svetniške vrste na severni ladijski steni.

praznik križniškega reda je čaščenje *sv. Križa*, tj. 14. september) spada Marija: »Pod križem pa je stala njegova mati« (Jn 19, 25), iz česar lahko razberemo, da križ in Marija spadata skupaj in zato predstavljata dva izmed vrhov križniške duhovnosti. »Težko je živeti v skladu z redovniškimi zaobljubami brez misli na nebeško Kraljico. Božji bojevniki pripogiba svoja kolena pred pralikom vseh žena, pred najlepšim cvetom božjega vrta, pred Marijo, ki mu ni samo ljuba mati, čista dekla, sladka kraljica neba, ampak na poseben način nebeška Gospodarica.« (Cf. Karel BEDERNJAK, Duhovne osnove križniškega reda in njegovega dela, *Zgodovinski simpozij ob 750-letnici Velike Nedelje*, Velika Nedelja 1987, pp. 56–57).

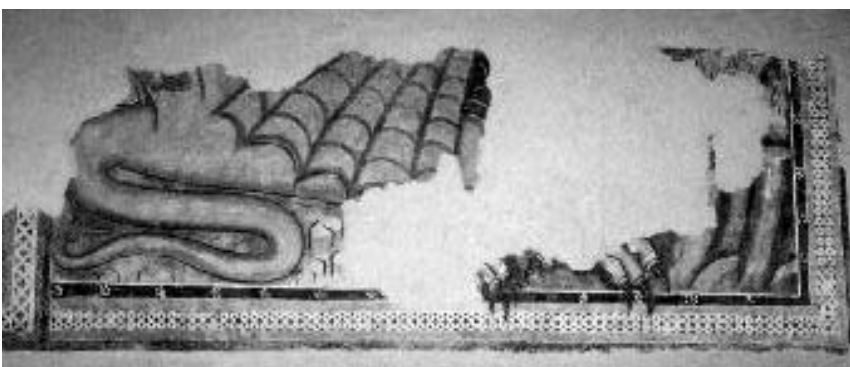
²⁶ Nem. »die Heiligenreihe«.

²⁷ Križ je lahko atribut *sv. Ahacija*, *sv. Dizme* in *sv. Filipa*.

R A Z P R A V E



10. *Sv. Lenart, sv. Filip (?) in neznana svetnica, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)*



11. *Delno ohranjeni prizor Sv. Jurija v boju z zmajem, Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice (stanje po restavratorskem posegu)*

Nad spodnjim pasom stojećih figur je na vzhodnem delu južne ladijske stene ohranjen še del poslikave iz tega obdobja. Oba pasova namreč nasilno pretrga vzdani pilaster, ki ga je zahtevalo novo obokanje ladje v 17. stoletju.

Narativni prizor prepoznamo kot *Kamenjanje sv. Štefana*, ki je bil prvi krščanski diakon in prvi mučenec za vero.²⁸ Sv. Štefan kleči na tleh, roke sklepa v molitvi in se obrača k najsvetejšemu delu cerkve, k oltarju. Kot je v likovni umetnosti za tega svetnika običajno, je tudi tu upodobljen kot mladenič, odet v diakonsko dalmatiko. Za njim so trije rablji, ki ga kamenjajo. Eden stoji neposredno za njim in se k njemu obrača frontalno, druga dva pa stojita drug za drugim, s telesoma in obrazoma v profilu.²⁹ Vse tri figure držijo kamenje v visoko nad glavo dvignjenih rokah. Možakar z dolgo rjavo brado v levici drži še polno vrečo kamenja, pod katerim bo naposled podlegel sv. Štefan. K narativnosti prizora prispeva še fragmentarno ohranjeni lik otroka na spodnji levi strani ploskve. Ohranjene so zgolj otroške ročice s kamenjem, s čimer je močno poudarjena narava človeške hudobije in uničevalne agresije. Celota je oživiljena še s pridihom prikaza psihološkega stanja na obrazih tistih, ki mučijo; izražata se srd in bes, nenadzorovano sovraštvo. Mladi mož na skrajni desni strani kompozicije v svoji jezi celo razpira usta. Nasproti temu pa stoji milina obraza sv. Štefana, ki odpušča tudi v smrtnih mukah.

Na tej kompoziciji se je velikonedeljski mojster prvič soočil z večfiguralnim narativnim prizorom in z zahtevano trirazsežno prostorsko projekcijo. A tudi tu figure stojijo na ozkem pasu tal in zato ne zaživijo polnega, v prostoru razgibanega življenja. Mojster jim ni hotel dati dovolj prostora, da bi v njem zaživele; dodelil jim ga je le toliko, da lahko v njem stojijo, zato ostanejo nagnetene v edinem ozkem prostorskem planu, ki jim je na voljo. *Kamenjanje sv. Štefana* je edini prizor, kjer je ozadje ornamentalno oživiljeno še z gosto posejanim rozetnim vzorcem.

²⁸ Zaradi lažne obtožbe so ga odpeljali na kraj zunaj mesta in ga kamenjali do smrti. Po pričevanju Savla, poznejšega apostola Pavla, ki je bil navzoč kot uradna priča, naj bi umirajoči Štefan pokleknil in zaklical: »Gospod, ne vzemi jim tega za greh!« (cf. Anđelko BADURINA, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1990, p. 547).

²⁹ Žive barve oblačil danes izstopajo predvsem zaradi intenzivnejšega restavradorjevega posega na tem delu.

Kot zadnjega v vrsti ohranjenih prizorov obravnavane faze poslikav predstavljam močno okrnjeni motiv *Boja sv. Jurija z zmajem* (sl. 11). Ohranjen je le spodnji del ploskve, ki razkriva pojavo velikega zmaja. Njegovi kremplji segajo čez rob kulisasto naslikanega skalovja na borduro, kakor da bo velikanski zmaj zdaj zdaj zapustil območje naslikanega in se pognal v realnost verujočega.

Kakor ni presenetljiva navzočnost Marije, ki ji na velikonedeljski poslikavi pripada osrednje mesto, nas tudi navzočnost prizora s sv. Jurijem ne preseneti: križniški red kot svojega drugega zavetnika³⁰ časti prav sv. Jurija. Ta namreč že vsa stoletja velja za praočeta verskih bojevnikov; torej mora tudi viteze varovati v boju zoper *zlo, velikega zmaja, staro kačo*, ki se imenuje *hudič* in zapeljuje svet.³¹

Posebno pozornost velja nameniti tekstilnemu vzorcu na bogati draperiji *sv. Marjete* in rozetam na prizoru *Kamenjanja sv. Štefana*. K razumevanju poslikave, iskanju primerjav ter njeni časovni in prostorski umestitvi v veliki meri pripomore tudi analiza dekorativnih pasov, ki v celoti uokvirjajo prizore.

Tekstilni vzorci na poslikavi v Veliki Nedelji so izdelani s šablonami,³² kar je prastara in močno razširjena tehnika v srednjeveškem stenskem slikarstvu. V našem primeru lahko govorimo o izjemno uglednem križevniškem redu, ki si je lahko privoščil kvalitetnega slikarja.³³

V obeh omenjenih primerih v župnijski cerkvi sv. Trojice v Veliki Nedelji gre za rastlinska vzorca; skupina teh je tudi sicer v sten-

³⁰ Prva zavetnica reda je sv. Elizabeta, zgled karitativne dejavnosti; v njenem življenju se je v celoti uresničilo geslo: *pomagati in zdraviti*. (cf. BEDERNJAK 1987, cit. n. 25, p. 57).

³¹ Sveti Jurij je »zmaja premagal po bošjem naročilu in le z bošjo pomočjo. Tako se morajo tudi redovniki zavedati, da bodo zlo in greh lahko premagovali samo z močjo Jezusa. Kdor pa hoče slediti sv. Juriju, mora vedeti za zlo v svetu in se zavedati, da ga Bog pošilja v boj za božje kraljestvo. Božje kraljestvo je namreč velika in nadvse odlična vrednota, ki jo mora imeti pred očmi sleherni božji bojevnik. Služabnik božjega kraljestva ni pustolovec, ampak iskalec zaklada na njivi, ki ga je treba najti« (Mt 13, 44–46). (cf. BEDERNJAK 1987, cit. n. 25, p. 57).

³² Šablona je običajno narejena iz utrjenega papirja, pergamenta, usnja ali kovine.

³³ Uporabljeni pigmenti so razkošnejši od tistih v lokalnih podružničnih cerkvah (ne smemo tudi pozabiti na uporabljeno srebro), in tudi tekstilni vzorci so bili, za razliko od prostoročnih, naslikani s šablono.

skem slikarstvu najmočnejše zastopana. Tako tudi plašč *sv. Marjete* krasi cvetlični vzorec, ki ga zastopa križna roža (sl. 12/a).³⁴ Vzorec je obarvan temno modro in pazljivo razporejen po vrhnjem oblačilu, tako da jasno razkriva slikarjevo težnjo, da z njim ne želi motiti materialnosti blaga in njegovega gubanja, kar pa mu ni v celoti uspelo.

Drugi omenjeni vzorec v Veliki Nedelji – kot že rečeno, gre za oplemenitenje ponavljajočega se temno modrega ozadja na prizoru *Kamenjanja sv. Štefana* – prav tako spada med rastlinske vzorce, v skupino križnih rož.³⁵

Našo pozornost na freskah v Veliki Nedelji pritegnejo tudi dekorativne bordure, ki v celoti uokvirjajo zgoraj obravnavane prizore.³⁶

Na severni ladijski steni sta pod prvotnim, pozneje zazidanim gotskim oknom še manjše pravokotno polje, ki ga zapolnjujeta dva, z vrhoma drug proti drugemu postavljena temno modra trikotnika, in vertikalni pas, ki predstavlja zaključek poslikave na njenem vzhodu. Pas je temno moder, okrašen z belim cikcakastim trakom in drobnimi belimi stiliziranimi cvetovi; ti so danes večinoma izgubljeni.

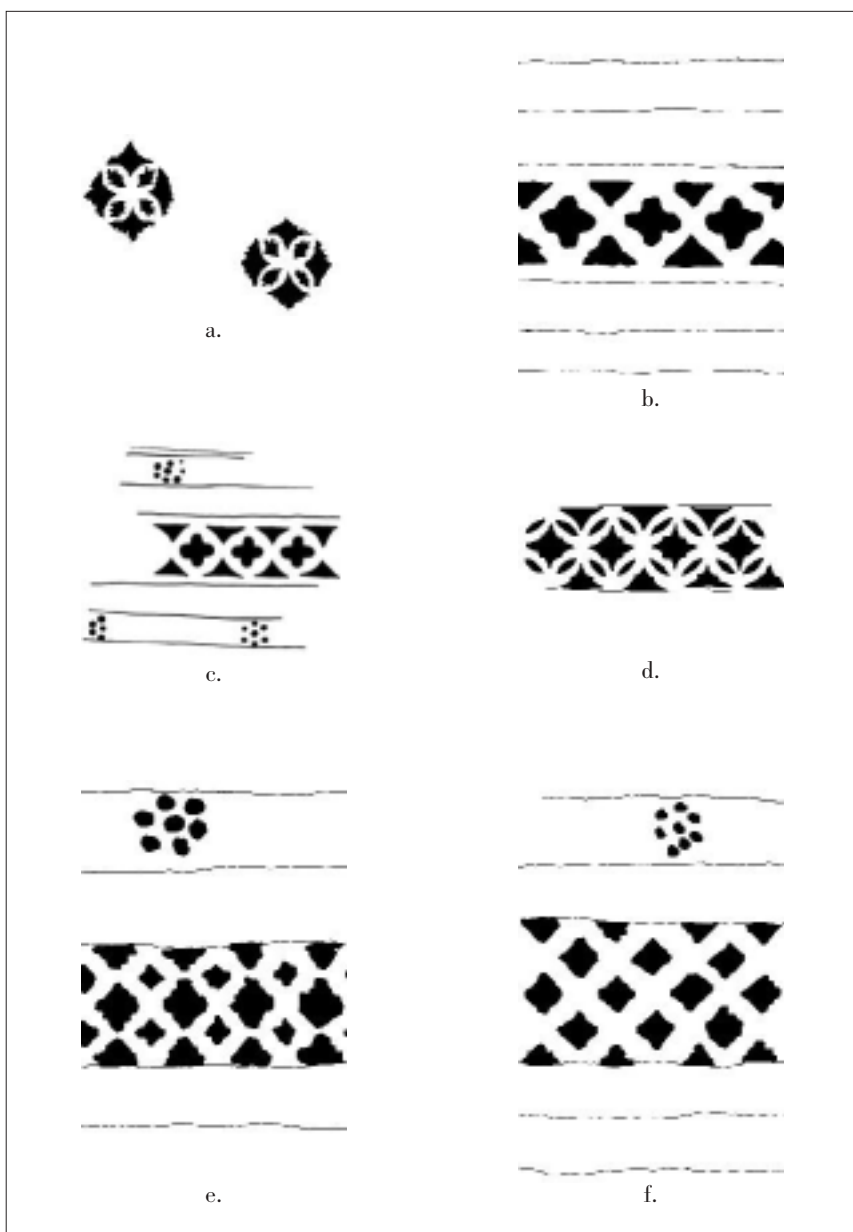
Poslikava v župnijski cerkvi sv. Trojice v Veliki Nedelji, ki je bila svojčas gotovo množično obiskovana cerkev, vsebuje na severni ladijski steni tudi številne zapise, po vsej verjetnosti naključnih obisko-

³⁴ Močno nazobčani listi – med njimi so štirje drobnejši, prav tako nazobčani listi – so razporejeni v obliko križa.

³⁵ Okrog nazobčano oblikovanega središča, izpeljanega v motivu večkrake zvezdice, so razporejeni štirje skorajda trikotno oblikovani listi, tako da je vrh obrnjen izven središča. Tokrat je vzorec bel, saj na gosto posejan bogati modrino ozadja. Za pomoč pri umestitvi omenjenih tekstilnih vzorcev: Alenka VODNIK, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem slikarstvu na Slovenskem*, Ljubljana 1998, p. 13.

³⁶ Vse kompozicijske celote, izjema so le celopostavni svetniki na južni ladijski steni, najprej uokvirja tanjši temno rjavi pas, ki ga v enakomernih razmakih oživljajo preprosti stilizirani cvetovi. Temu sledi tanjši okrasto obarvan pas, za katerim je širši beli, ki predstavlja osrednji del dekorativne bordure. Ta je obogaten s trakastimi ornamenti, ki se izmenjujejo med naslikanimi polji in nad njimi. Tako v Veliki Nedelji srečamo trakast ornament, ki je sestavljen iz zaporednih večkrakih zvezdic (fig. 12/b) ali enako-krakih križcev (fig. 12/c [severna ladijska stena] in fig. 12/d [južna ladijska stena]), ali pa je bel pas zapolnjen z drobno nazobčanimi kvadrati tako, da ti sestavljajo nekakšno mrežo (fig. 12/e [severna ladijska stena] in fig. 12/f [južna ladijska stena, *Boj sv. Jurija z zmajem*]). Kvadrati so obarvani temno modro in zapolnjujejo zgolj vodoravno postavljene bordure, medtem ko so ostali dekorativni pasovi temno modre ali temno rjave barve.

R A Z P R A V E



12. Velika Nedelja, ž. c. sv. Trojice: tekstilni vzorec in bordure a) draperija *sv. Marjete*, b), c), d), e) in f): trakaste dekorativne bordure, ki se menjavajo med in nad slikovnimi polji (tekstilni vzorec in bordure so prerinani neposredno iz poslikave).

valcev. Zdi se, da gre za sedem različnih rok, vsi grafiti pa so okvirno datirani v čas do sredine 15. stoletja.³⁷

Ker gre za različne roke – v tej skupini so napisi blizu preprosti kurzivni gotici iz prve polovice 15. stoletja – še enkrat poudarjam, da bi med imeni bilo skorajda nemogoče iskati slikarja poslikave, gotovo pa je, da je poslikava leta (14)40 že obstajala, torej nam ta letnica lahko služi kot *terminus ante quem*.³⁸

Temeljne slogovne karakteristike, ki določajo t. i. velikonedeljskega mojstra, so torej naslednje.³⁹ Slikar prostora ni ujel v tridimenzionalno prostorsko projekcijo, temveč ga je namenoma poenostavil z nevtralnimi ozadjem. Vendarle pa se v nekaterih prizorih pojavljajo elementi mednarodne gotike; ti so sicer skrajno reducirani na stilizirano rastlinje in oživiljanje prav tako stilizirane pokrajine (*Obglavljenje sv. Katarine, Opat v puščavi*), pri čemer se pokrajina ne razvije v sooblikovalko slikarskega prostora. Pojavi se le kot simbolično dopolnilo nekaterih prizorov (npr. *Sv. Jurij v boju z zmajem*, ki stoji na razpokanih skalah v svetlo-sivo-vijoličnem tonu).

³⁷ Med najzanimivejšimi je tisti pod tretjo celopostavno figuro na severni ladijski steni (škof ali redovnica?), ki pravi: *Fecit. Johann* (-, najbrž -es -retuša) ... *Lay(b?)aco* ... Spodaj pa: *Anno* etc. (?) *XL* ... Ker je tak običaj datiranja značilen za konec 14. in prvo polovico 15. stoletja ter konec 15. in začetek 16. stoletja, je edina smiselna možnost, da gre za letnico 1440, saj pisave nikakor ne bi mogli postaviti proti sredini 16. stoletja. Seveda se ob tem spomnimo na slovitega Janeza Ljubljanskega, s katerim pa slikarji v Veliki Nedelji ne moremo tesneje povezati. Pri tem je bolj zanimivo to, da je v tem času v arhivskih virih Ljubljane dokumentirana vrsta slikarjev, med njimi tudi slikar Janez (cf. Milko Kos, O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. V–VI, 1959, pp. 291–303). Ob podatku se spomnimo na komendo križniškega reda v Ljubljani in na morebitno vez z Veliko Nedeljo. Vse omenjeno je seveda podano zgolj v razmislek, saj gre po vsej verjetnosti za podpis zgolj naključnega obiskovalca, meščana Ljubljane (?). Na poslikavah najdemo še drugo ime: *Lienha* (rd, morda še končnica -us) X (prečrtano, morda *de* ali *von*) *Liend* ali celo *Lient*, *Lienc*. Morda gre za neko Lipo, manj verjetno za Lienz na Tirolskem, saj bi potem moral za *c* ali *t* slediti še *z*. Delno datiran je še en zapis: *Fecit Mathias de celi-lis* (?) *fa* (preslikava) *anno Mille* (spet poznejše prekritje) *cc* (-), jasnejši in razumljivejši pa je le še napis: *homo quo(dam) fec(it) cenam magnam*.

³⁸ Izsledki dr. Dušana Kosa, ki je zgolj na podlagi fotografij poskušal razvozlati pomen in okvirne datacije zapisov poznejših obiskovalcev cerkve v Veliki Nedelji.

³⁹ Predlagam, da slikarja začasno poimenujemo t. i. velikonedeljski mojster.

V povezavi z obravnavo prostora je pomenljiv prizor *Kamenjanja sv. Štefana*, kjer se je velikonedeljski mojster spopadel tudi s problemom večfiguralnega narativnega prizora, ki pač zahteva trirazsežno prostorsko projekcijo. A tudi tu so figure postavljene na ozek pas tal in zato ne zaživijo razgibanega, v prostorski okvir ujetega življenja. K ploskovitosti ozadja v tem primeru prispeva še gosto posejan rozetni vzorec.

Obrazni tip, ki je lasten slikarju, lahko najboljše izluščimo iz dobro ohranjenih podob angelov, ki spremljajo *Apokaliptično Madono*, deloma pa tudi iz fragmentarno ohranjenih obrazov celopostavnih svetniških podob na severni ladijski steni.⁴⁰ Zdi se, da so bili obrazi, z majhnim ohranjenim fragmentom obraza *Janeza Krstnika* vred, pretanjeno plastično modelirani in da je kljub močni obrisni liniji vendarle prevladovala barva. Lasje so ujeti v konzervativno oblikovane paževske pričeske, oči so mandljaste, s specifično poudarjeno gubo nad veko. Nekoliko risarsko trda obrisna linija se razkrije le pri vidnih ušesih.⁴¹

Ker je stensko slikarstvo na slovenskem štajerskem za zdaj še slabo raziskano, se zdi, da gre na omenjeni geografski lokaciji za osamljen primer, ki mu znotraj omenjenega območnega okvira ne moremo najti ustreznih slogovnih primerjav. Tudi pri ikonografski formulaciji celote se ne moremo opreti na slovenske primerjave. Slogovna izhodišča v duhu internacionalne gotike uglašene slikařstva velikonedeljskega mojstra je bržkone mogoče iskati v avstrijskem stenskem slikarstvu prve tretjine 15. stoletja, zlasti na avstrijskem štajerskem in Salzburškem. Freskam sorodna dela najdemo na Salzburškem okoli leta 1430. Med njimi je posebne omembe vredna slikarija iz kapele sv. Mihaela v Piesendorfu, datirana v čas okoli leta 1430/35;⁴² tudi v pod-

⁴⁰ Pri presoji je potrebna previdnost, da pod posegi našega časa prepoznamo tisto, kar je pristno poznosrednjeveško.

⁴¹ Še enkrat poudarjam, da so spodnji deli obrazov nastali kot plod restavatorjeve domišljije, zato ustnice in brad ne smemo upoštevati pri slogovni analizi fresk.

⁴² Andreas RUDIGIER, Der Wandbildzyklus aus der Michaelskapelle in Piesendorf, Ein Beitrag zur Salzburger Wandmalerei des frühen 15. Jahrhunderts, *Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege, Bd. I (Die spätgotische Wandmalerei der Michaelskapelle in Piesendorf, Zur Erhaltung und Erforschung mittelalterlicher Wandmalerei im Ostalpenraum)* (ed. Ronald Gobiet), Salzburg 2000, pp. 73–77. Za prijazno opozorilo na omenjeno poslikavo se zahvaljujem mag. Robertu Peskarju.

ružnični cerkvi sv. Margarete v Schwarzenbachu iz ok. 1430 (sl. 13),⁴³ najdemo velikonedeljski sorodno svetniško vrsto. Na freskam v Veliki Nedelji sorodna dela naletimo tudi na vzhodnem Tirolskem; posebej opozarjam na poslikavo v župnijski cerkvi sv. Andreja v Prägtnu (stenske slikarije so datirane okoli leta 1430).⁴⁴ Primerjave pa najdemo celo na Bavarskem, denimo v župnijski cerkvi Marijinega vnebovzvetja v Gassauu (datacija okoli leta 1425/30, sl. 14). Na nam bližjem avstrijskem štajerskem izstopa freska svetniške vrste na severni steni prezbiterja v podružnični cerkvi sv. Ane v Murauu, ki je prav tako datirana okoli leta 1420.⁴⁵ Še posebej zanimiva pa je vrsta apostolov v župnijski cerkvi sv. Martina v Lindu pri Knittelfeldu (ok. leta 1430).⁴⁶ Delo razkriva slikarjev pretanjen občutek za ritem v sebi sklenjenih, korpulentnih figur, ki ostajajo ujele v prostorski okvir in ne zaživijo razgibanega življenja. Poslikava je žal le fragmentarno ohranjena; zdi pa se, da so slapovi gub, ki se tu in tam svobodneje spustijo ob boku katerega izmed sicer togih protagonistov, napihnjena draperija, za katero komaj slutimo telesnost sv. Barbare in sv. Katarine, pa tudi ujetost svetnikov v blokovno zaprtost, zelo blizu postavitvam likov in podajanju oblačil v Veliki Nedelji. Sorodnost izpričuje predvsem eden izmed apostolov iz apostolske vrste v Lindu; kaže namreč skorajda identično držo telesa, gesto desnice in način podajanja oblačila kot svetnik s križem (sv. Filip?) na južni ladijski steni v Veliki Nedelji. Podoben je tudi trakasti ornament v obliki enakokrakih križcev.⁴⁷

Sklepam, da je bilo širše vzhodnoalpsko področje relativno usklajeno v slogovnih usmeritvah stenskega slikarstva v zgodnjem 15. stoletju, k čemur je seveda prispevala tudi politična enotnost znotraj avstrijskih, pa tudi pruskih in čeških dežel v takratnem nemškem cesarstvu ter možnost selitve samih umetnikov in predlog, kar pa v

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Elga LANC, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II, Steiermark*, Wien 2002, pp. 261–271 (figg. 338, 339).

⁴⁶ Ibidem, pp. 240–241 (fig. 307).

⁴⁷ Na ornamentalni borduri pod sv. Marjeto v Veliki Nedelji najdemo še omenjeno ime: *Lienha* (rd, morda še končnica -us) X (prečrtano, morda *de ali von) Liend* (ali *Lient, Lienc*). Morda bo v prihodnosti osebo mogoče najti v kakem repertoriju osebnih imen in bo povezava med Lindom in Veliko Nedeljo podkrepljena še z zgodovinskimi dejstvi.

R A Z P R A V E



13. Mučenec in sv. Lenart, Schwarzenbach, p. c. sv. Margarete (ok. 1430)



14. Sv. škof, Grassau, ž. c. Marijinega Vnebovzetja (ok. 1425–30)

večini primerov onemogoča natančnejšo lokalizacijo ustvarjalcev. Brez dvoma je bil t. i. velikonedeljski slikar dovolj kakovosten, da je upravičil domnevno povabilo uglednega naročnika, t. j. nemškega viteškega reda v Veliki Nedelji, iz katere izmed takratnih avstrijskih dežel.

Vsem omenjenim lokacijam je med drugim skupno, da so njihove freske obdane s poudarjenimi, v oko bijočimi šabloniranimi ornamentalnimi trakovi, med katerimi je najpogostejša trakasta bordura, sestavljena iz zaporednih, tako ali drugače stiliziranih enakokrakih križcev. Skupna je tudi barvna zasnova kompozicije, tj. delitev na temnejše ozadje in svetlejši del tal.

Niz svetnikov,⁴⁸ ki jih obdaja šabloniran okvir, seveda ni nekaj, kar bi bilo specifično za mojstre ali delavnice, ki so delovale na omenjenih lokacijah, temveč moramo kompozicijsko celoto obravnavati kot nadregionalen dosežek stenskega slikarstva zgodnjega 15. stoletja. Prav tako »svetniška vrsta« ni iznajdba let okoli 1400; to motivno

⁴⁸ Nemško t. i. »die Heiligenreihe«, vrsta apostolov pa »die Apostelreihe«.

kompozicijo srečujemo že v zgodnjem 14. stoletju. Za nas je pomembno dejstvo, da omenjeni motiv na začetku 15. stoletja začne prevladovati na stenah župnijskih in podružničnih cerkva sosednjih avstrijskih dežel. Ob proučevanju različnih primerov stenskih slikarij tega časa postane očitna tudi soodvisnost z v tem obdobju naraščajočim številom krilnih oltarjev.⁴⁹

Natančnejše slogovne vzporednice med poslikavo kapele sv. Mihaela v Piesendorfu⁵⁰ in obravnavanimi freskami v Veliki Nedelji poleg motivičnih podobnosti kažejo tudi sorodnosti pri podajanju oblačil in specifični postavitvi likov na skrajni rob slikarske površine. Sorodnosti opazamo tudi v obraznih potezah in pričeskah nekaterih likov, v obravnavanju ozadja, navsezadnje tudi v uporabi podobnih šablon itd.

Tako v Piesendorfu kot v Veliki Nedelji draperija predvsem pri ženskih likih izraža težnjo po poudarjeni razkošnosti oblačila. Če primerjamo piesendorfsko sv. *Barbaro z donatorjem z velikonedeljsko sv. Marjeto*, vidimo, da v obeh primerih oblačilo oživljajo dokaj trde risarske gube, obleka pa se mehkeje razpusti le v tekstilnih slapovih ob bokih. Draperija je oblikovana skorajda kot kulisa, za katero komajda slutimo jedro ženskega telesa. V teh figurah ni več slutiti elegance in gracioznosti žena *lepega sloga*. Še zanimivejša vzporednica se razkrije pri obravnavi draperije celopostavnih stoječih likov. To je vidno zlasti ob primerjavi spodnjega dela oblačila sv. *Bolfenka* iz Piesendorfa (sl. 15) in škofa iz drugega polja severne ladijske stene v Veliki Nedelji (glej sl. 3). V obeh primerih je razviden ploskovit način obravnavanja človeškega telesa. Kot sem že omenila, tako velikonedeljski kot, denimo, piesendorfski slikar prostora ne poskušata naslikati tridimenzionalno, marveč so figure postavljene na ozek pas tal, tesno k robu, tako da protagonisti ne morejo zaživeti razgibanega življenja. Zanimive so še specifične obrazne karakteristike posameznih figur. Primerjava obraza sv. *Bolfenka* (glej sl. 15), denimo, predvsem pa sv. *Lovrenca* (sl. 16) in sv. *Mihaela* v kapeli sv. Mihaela v Piesendorfu z obrazom spodnjega angela s prizora *Apokaliptične Marije* (glej sl. 9) v Veliki Nedelji pokaže, da gre za podobno ovalno koncipiran obraz, ki je na širokem vratu

⁴⁹ RUDIGIER 2000, cit. n. 42, pp. 73–77.

⁵⁰ RUDIGIER 2000, cit. n. 42, pp. 67–89.

R A Z P R A V E



15. *Sv. Lenart* in *sv. Bolfenk*, Piesendorf, kapela sv. Mihaela (ok. 1430–35)



16. *Sv. Štefan* in *sv. Lovrevc*, Piesendorf, kapela sv. Mihaela (ok. 1430–35)

potisnjen rahlo naprej. Prav tako srečamo v obeh primerih specifično oblikovane mandljaste oči, celoto obraza pa obdaja rahlo valovita pričeska, ki odkriva visoko čelo.

Čeprav naštetih sorodnosti med obema poslikavama resda ne kaže zanikati, pa poudarjam, da je specifična »*die Heiligenreihe*« bolj ali manj izraz časa ter širšega alpskega geografskega okolja, in ne posameznih lokacij in njihovih mojstrov z delavnicami. Poleg tega menim, da utegnejo biti freske v Veliki Nedelji gotovo za desetletje ali več starejše od tistih v kapeli sv. Mihaela v Piesendorfu.⁵¹

Poslikava, ki danes zaznamuje notranjščino cerkve sv. Trojice v Veliki Nedelji, glede na vse povedano po mojem mnenju ne spada v čas neposredno okrog leta 1400, ampak se – kljub temu, da velikonedeljski mojster v nekaterih primerih uporablja izrazito konservativno delujoče elemente⁵² – odločam za čas prve tretjine 15. stoletja. Poleg že omenjenega⁵³ govori v prid poznejši dataciji tudi motiv Marije kot *Apokaliptične žene obdane s soncem*,⁵⁴ ki se šele v 15. stoletju začne redneje pojavljati na obravnavanem območju, predvsem znotraj kipar-

⁵¹ Na poznejšo datacijo poslikave v Piesendorfu kažejo nekateri obrazi (npr. obraz sv. Barbare), ki že kažejo elemente protorenesanse; poleg tega ne najdemo več naslikanih pripovednih prizorov (kot npr. *Sv. Jurij v boju z zmajem* ali *Obglavljenje sv. Katarine* v Veliki Nedelji).

⁵² Konservativno učinkujejo med drugim nekateri obrazni tipi, kratke paževske pričeske, škofovski pastori, ki kažejo celo romanske težnje idr.

⁵³ Motiv t. i. »*die Heiligenreihe*«, ki postane na začetku 15. stoletja prevladujoč na stenah župnijskih in podružničnih cerkva sosednjih avstrijskih dežel, kulisasto delujoča draperija sv. Marjete, reducirani elementi mednarodne gotike idr.

⁵⁴ V poznosrednjeveški monumentalni umetnosti je *Apokaliptična žena* kot samostojna likovna formulacija, imenovana *Madona v žarkovju* (MÜLLER AMICTA SOLE), navzoča od 13. stoletja naprej. Srečamo jo tako v kiparstvu (npr. Marijina skulptura kot redukcija apokaliptične vizije Evangelista Janeza na Patmosu v magdeburški stolnici (13. stoletje) kot v slikarstvu. Tovrstno apokaliptično vizijo nam ponuja Giotto v kapeli Peruzzi (S. Croce, pred l. 1330), kjer motiv *Apokaliptične Madone* predstavi v povezavi z majestetičnim nebeškim prizorom: v nebesih ob Kristusu počiva *Apokaliptična žena* s povitim otrokom ob sebi, kar hkrati aludira na motiv Rojstva. Formalno poenotena znotraj apokaliptičnega cikla je tudi *Madona v žarkovju* pod naslikanim baldahinom v gradu Karlštejn (1357) (cf. Engelbert KIRSCHBAUM, s. v. *Apokaliptisches Weib, Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, pp. 145–150).

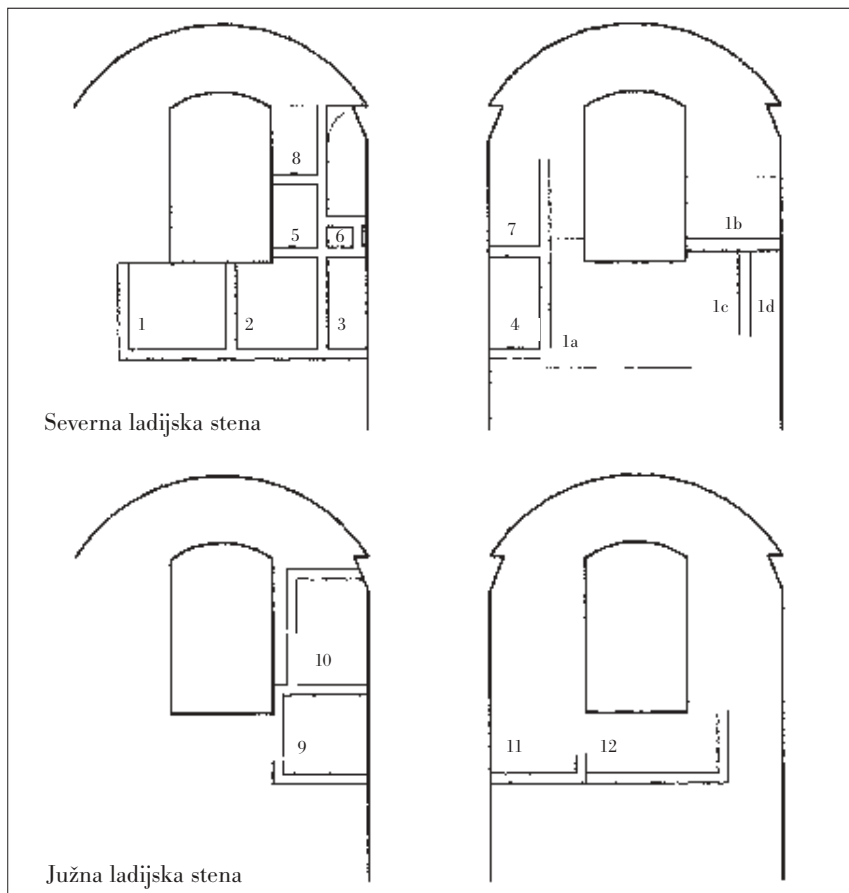
stva, pa tudi stenskega slikarstva.⁵⁵ To pa – ob upoštevanju naprednejših evropskih likovnih tokov – seveda ne izključuje zgodnejše časovne umestitve poslikave. Ne smemo namreč pozabiti na uglednost in pomembnost naročnika – križniškega reda. Tako ne izključujem povsem možnosti, da se v prihodnosti izkaže, da je poslikava starejša in da datira celo na konec 14. stoletja.

In če se ob sklepu obravnave še enkrat sumarično ozrem na ikonografsko celoto fresk, uvidim, da sta najmonumentalnejša, danes žal močno fragmentarno ohranjena motiva, tako *Žena, obdana s soncem* na severni ladijski steni kot *Sv. Jurij v boju z zmajem* na južni ladijski steni, nosilca globljega ikonografskega pomena, tesno povezanega s križniškim redom. Zmaj, ki je preganjal ženo, je bil seveda »stara kača, hudič in stan, ki zapeljuje ves svet« (Raz 12, 9), torej motiv že sam po sebi razodeva, da je imela *Marija kot Apokaliptična žena* tudi pomen splošne zaščitnice pred zlom, zmagovalke nad Satanom.⁵⁶ Po drugi strani pa *sv. Jurij* že vsa stoletja velja za začetnika verskih bojevnikov in zmagovalca nad peklenskim zmajem. Oba motiva poudarjata najvišjo duhovno vrednoto križniškega reda: z ljubeznijo se bojevati za neminljive vrednote božjega kraljestva.

Odkritje fresk sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja je razkrilo doslej še nepoznan del srednjeveškega stenskega slikarstva na slovenskem štajerskem in k celoti razumevanja njenega freskantskega bogastva prispevalo le delček. Ostali, za zdaj večinoma še nepoznani del veličastnega mozaika stenskega slikarstva tega geografskega okolja pa bo potrebno šele odkriti in po natančnejših raziskavah sestaviti v premišljeno celoto. Ta bo morebiti odstrla še kakšno tančico in nas pripeljala bliže k pravemu razumevanju poslikave v župnijski cerkvi sv. Trojice v Veliki Nedelji.

⁵⁵ Temeljni lik *Marije kot Apokaliptične žene*, s palmetnim sijem obdana in kronana Mati Božja, se je pri nas očitno najprej uveljavil v obliki reliefov na sklepnikih: takšna je večina zgodnjih upodobitev, izmed katerih so najstarejše nastale okoli leta 1450. V stenskem slikarstvu pa lik, kolikor je do danes znano in odkrito, prvič zasledimo na oboku dolgega kora župnijske cerkve sv. Janeza Krstnika na Mirni, ki ga je v letih 1465–1470 poslikal mojster Bolfgang (cf. Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, p. 94).

⁵⁶ Ibidem, p. 90.



Shematična ponazoritev poslikave v župnijski cerkvi v Veliki Nedelji:

Severna ladijska stena

Poslikava iz prve tretjine 15. st.:
vrsta svetnikov (postavljeni so po parih):

Prizor št. 1
sv. Janez Krstnik in sv. Marjeta

Prizor št. 2
redovnica (?) in neznani škof

Prizor št. 3
neznani škof

R A Z P R A V E

Prizor št. 4
fragment neznane figure in *sv. Peter*

Prizor št. 5
Obglavljenje sv. Katarine (ali sv. Barbare)

Prizor št. 6
dekorativno polje

Prizor št. 7
angeli iz prizora *Marije kot Apokaliptične žene*

Prizor št. 8
Opat v puščavi (sv. Anton?)

Fragment poslikave, domnevno že iz 14. st.

Prizor št. 1a
fragment neznanega prizora in čezenj verjetno v 16. stoletju naslikana neka figura

Poslikava s konca 15. stoletja

Prizor št. 1b
Delo prvih staršev ?

Prizor št. 1c
neznani prizor

Prizor št. 1d
neznani prizor

Južna ladijska stena

Poslikava iz prve tretjine 15. st.:

vrsta svetnikov:

Prizor št. 9
sv. Lenart, sv. Filip (?) in ohranjen del neznane svetnice

Prizor št. 10
Kamenjanje sv. Štefana

Prizor št. 11
prizor ni ohranjen, verjetno nadaljevanje vrste svetnikov

Prizor št. 12
Sv. Jurij v boju z zmajem

75(497.4)~13/14"
izvirno znanstveno delo – original scientific paper

DIE ERSTEN FORSCHUNGSERGEBNISSE ÜBER DIE WANDMALEREIEN IN DER PFARRKIRCHE DER HEILIGEN DREIFALTIGKEIT ZU VELIKA NEDELJA

Der Aufsatz behandelt die mittelalterlichen Freskenreste im Langhaus der Kirche. Die Nordwand zeigt eine Reihe von ganzfigurigen Heiligen in Paaren. Erkennen lassen sie sich die *hll. Johannes der Täufer und Margareta* im ersten und der *hl. Petrus* im letzten Bildfeld. Über diesem Bildstreifen befindet sich die *Enthauptung der hl. Katharina*, darüber ist noch ein *Abt in der Wüste* (der *hl. Antonius?*) zu sehen. Den qualitativen und ikonographischen Höhepunkt stellt die Maria als apokalyptisches Weib dar, von der aber nur ein Stück der Strahlenglorie und drei begleitende Engel mit schön und idealisiert gemalten Köpfen übriggeblieben sind.

Die Bemalung der Südwand ist in zwei Bildstreifen angelegt. Im unteren Streifen reihen sich männliche und weibliche Heilige ohne Zäsur aneinander, darunter die *hll. Leonhard und Philippus(?)*. Im äußersten westlichen Abschnitt befindet sich der *Drachenkampf des hl. Georg*, leider stark beschädigt. Vom oberen Streifen ist nur die *Steinigung des hl. Stephanus* am östlichen Ende erhalten geblieben.

Der anonyme Autor dieser Malereien versuchte nicht, den Bildraum in einer dreidimensionalen Projektion aufzufangen, sondern er gab sich mit dem Anordnen der Figuren vor einem neutralen Hintergrund zufrieden. Die landschaftliche Umgebung einiger Szenen (*Enthauptung der hl. Katharina, Abt in der Wüste*) belebte er durch stilisierte Pflanzen, die aus dem Formenvorrat der Internationalen Gotik stammen, wogegen sich die Landschaft selbst nicht zu einer Mitgestalterin des Bildraums entwickelte. Diese erscheint nur als eine symbolische Ergänzung der figuralen Komposition (z. B. des *Drachenkampfs des hl. Georg*, der auf gespaltenem Felsen in hellem grau-violettem Ton vorgeführt wird).

In dem heutigen unglücklich restaurierten Zustand der Malereien herrschen starke Konturen ohne Binnenzeichnung vor. Es hat jedoch den Anschein, daß die Köpfe, einschließlich jenes kleinen erhaltenen Bruchstücks des Täufers, ursprünglich fein plastisch modelliert waren und daß ungeachtet starker Konturen die Farbe den visuellen Eindruck bestimmte. Das Haar ist in Form eines Pagenkopfes wiedergegeben, die Augen sind mandelförmig und weisen eine spezifisch hervorgehobene Falte über den Lidern auf. Die ein wenig harte Zeichnung ist nur an den Ohren zu erkennen, ansonsten findet sie sich in den unbehandschuhten Fingern und bei der Wiedergabe der Draperien. Der Maler in Velika Nedelja gehört nicht zur obersten Schicht der in dieser Epoche in den slowenischen Ländern tätigen Meister, dennoch bewies

er genügende Qualität, um die Einladung des angesehenen Auftraggebers, des Deutschen Ordens, zu rechtfertigen, dem die Kirche damals unterstand.

Die Langhausaussmalung in Velika Nedelja rührt nach der Meinung der Autorin nicht aus der Zeit unmittelbar nach 1400 her. Ungeachtet mancher konservativen Züge, die noch auf das 14. Jahrhundert verweisen, muß man mit einer weiteren Zeitspanne des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts rechnen. Eine eingeritzte Jahreszahl (14)40 kann als „terminus ante quem“ gelten.

Weil die mittelalterliche Wandmalerei in der slowenischen Steiermark noch wenig erforscht ist, stehen die in diesem Aufsatz behandelten Fresken stilistisch isoliert da, ohne Vergleichsbeispiele in der Region. Auch für das ikonographische Gesamtkonzept der Ausmalung gibt es in Slowenien keine Parallelen. Die stilistischen Ausgangspunkte im Geist der Internationalen Gotik sind wahrscheinlich innerhalb der österreichischen Wandmalerei des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts zu suchen, etwa in der Steiermark (Pfarrkirche des hl. Martin in Lind von 1430, St.-Annenkirche in Murau von ca. 1420) und Salzburg (Michaelskapelle in Piesendorf von ca. 1430/1435).

Abbildungen:

1. *Johannes d. Täufer, hl. Margareta und eine heilige Ordensfrau (?)*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
2. *Johannes d. Täufer und hl. Margareta*; wie Abb. 1 (Zustand vor der Restaurierung)
3. *Hl. Ordensfrau (?) und zwei nicht identifizierte Bischöfe*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
4. *Hl. Ordensfrau (?) und unbekannter Bischof*; wie Abb. 3 (Zustand vor der Restaurierung)
5. *Zwei nicht identifizierte Bischöfe (Ausschnitt) und die Enthauptung der hl. Katharina*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand vor der Restaurierung).
6. *Zwei Bischöfe in Ganzfigur*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand vor der Restaurierung)
7. *Kopf eines Bischofs (Ausschnitt)*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
8. *Enthauptung der hl. Katharina und Abt in der Wüste (hl. Antonius?)*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
9. *Engel, aus der Darstellung der Maria als Apokalyptisches Weib*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
10. *Hl. Leonhard und hl. Philippus (?)*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
11. *Drachenkampf des hl. Georg (Fragment)*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (Zustand nach der Restaurierung)
12. *Textilmuster und (a) Bordüre der hl. Margareta*; Velika Nedelja, Pfarrkirche (b), (c), (d), (e) und (f): *Bordüren mit Bandornament*; Velika Nedelja, Pfarrkirche
13. *Unbekannter Märtyrer und hl. Leonhard*; Schwarzenbach, Pfarrkirche St. Margareta (um 1430)
14. *Hl. Bischof*; Grassau, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (um 1425–1430)
15. *Hl. Leonhard und hl. Wolfgang*; Piesendorf, Michaelskapelle (um 1430–1435)
16. *Hl. Stephan und hl. Laurentius*; Piesendorf, Michaelskapelle (um 1430–1435)

R A Z P R A V E