

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

Č 113314

87



Z B O R N I K

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXIX

1993



LJUBLJANA

1993



Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VISTA

XXIX

1993

IZHAJA OD / PUBLIŠES DEPUIS

1921: 64, I-XX



AMSTERDAM

1993

3036-1500

7C 113314

Č 113314

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXIX

1993

IZHAJA OD / PUBLIÉES DEPUIS

1921: s.a.: I-XX



LJUBLJANA

1993



999602566

VSEBINA
TABLE DE MATIERES / CONTENTS

Stanko Kokole

Prof. dr. Jože Kastelic - osemdesetletnik

9

Razprave in članki
Etudes et articles / Articles

Nataša Golob

De civitate Dei iz Bistre

15

De civitate Dei, a 14th Century Illuminated Manuscript from
the Carthusian Monastery at Bistra

27

Tanja Gregorovič

Freske na Brdinjah nad Kotljami in njihov umetnostnozgodovinski
položaj

41

The Frescoes in Brdinje above Kotlje and Their Significance for Art History

53

Samo Štefanac

Relievi v sv. Petru nad Dragonjo in delavnica Pietra Lombarda

67

The Reliefs at Sveti Peter nad Dragonjo and the Workshop
of Pietro Lombardo

77

Blaženka First

Trije manieristični ženski liki v slikarstvu prve polovice 17. stoletja na
Slovenskem

87

Three Painted Mannerist Female Figures from the Art of the First Half
of the 17th Century in Slovenia

103

Nina Kudiš

- A Painting by Baldassare d'Anna in Oprtalj and its Famous Models 119
Slika Baldassara d'Anna v Oprtlju in znameniti vzori zanjo 127
-

Barbara Murovec

- Alegorija petih čutov na freskah v gradu Jablje in na slikanih tapetah iz gradov Dornava in Zaprice 133
Allegories of the Five Senses in the Frescoes at the Castle of Jablje and the Painted Wall Coverings from Dornava and Zaprice 141
-

Gradivo**Materiaux Documentaires / Documents****Tomislav Vignjević**

- Uničena votivna slika Jurija Slatkonja, delo Bernharda Strigla
The Destroyed Votive Panel of Jurij Slatkonja, a Work by Bernhard Strigel 151
-

Mateja Kos

- Skupina figurin Kitajcev v zbirki porcelana Narodnega muzeja
A Group of Chinese Figurines in the Collection of the National Museum in Ljubljana 157
-

Mirko Kambič

- Primus Schkof Pinxit*. Primož Škof kot slikar
Primož Škof as a Painter 161
-

Ocene in poročila**Notes et comptes rendus / Reports****Nataša Golob**

- Miscellanea iz medievistične periodike za leto 1992 169
-

Marjetica Simoniti

- Ori e tesori d'Europa, mille anni dioreficeria del Friuli-Venezia Giulia 172
-

Marjetica Simoniti

Klaus Pechstein et al.: Deutsche Goldschmiedekunst von 15. bis zum
20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum

173

Marjana Lipoglavšek

The Baroque in Central Europe. Places, Architecture and Art

173

Nace Šumi

Anton Ramovš: Gliničan od Emone do danes

175

Alenka Klemenc

Narodna galerija v letu 1992

177

Slikovne priloge
Planches / Plates

PROF. DR. JOŽE KASTELIC - OSEMDESETLETNIK



18. avgusta letos je obhajal visok življenjski jubilej profesor dr. Jože Kastelic, klasični filolog in arheolog, pesnik in publicist, muzealec in prevajalec, urednik in še marsikaj, med drugim pa tudi dolgoletni profesor zgodovine umetnosti starega veka na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

O jubilarantovih dosežkih na posamičnih področjih so že večkrat zapisali tehtno besedo njegovi ugledni stanovski kolegi, ki so bolj poklicani, da v celoti orišejo profesorjev *curriculum vitae in cursus honorum*.¹ Zato naj v teh nekaj vrsticah posebej opozorimo le na pomemben delež, ki ga v njegovem opusu zavzema likovna umetnost.

Profesor Kastelic namreč nima le izbrušenega posluha za lepo besedo, ampak tudi izostren čut za likovno kvaliteto. Ob tem se je od nekdaj zavedal večne notranje dileme katerekoli stroke, ki hoče biti "znanost" o "umetnosti". Že leta 1941 je zapisal: "V umetnosti se moramo približati duhovni enkratnosti lepotnega fenomena, v zgodovinskih vedah pa dogodkom kot členom kulturnega procesa".² Toda morda prav zato tudi kot znanstvenik vedno teži k uravnoteženi sintezi obeh prvin, poetične in historične, pri čemer strokovno delo pojmuje v najboljši tradiciji interdisciplinarne, vendar filološki akribiji zavezane, *klassische Altertumswissenschaft*.

¹ Cf. S. Gabrovec, Ob šestdesetletnici Jožeta Kastelica, *Opuscula Iosepho Kastelic sexagenario dicata* (= Situla, XIV-XV), Ljubljana 1974, pp. 5-12; A. Šašel, Bibliografija Jožeta Kastelica, *ibid.*, pp. 13-24; B. Djurić, Uvodna beseda, *Iosephi Kastelic Opera selecta*, Ljubljana 1988, pp. 7-8; A. Dular, Bibliografija 1973-1988, *ibid.*, pp. 233-236.

² J. Kastelic, Sovretovi Stari Grki, v: idem, *Opera selecta*, p. 69 (prvič izšlo v: *Dom in Svet*, LIII, 1941, pp. 95-100, 142-144, 221-225).

Čeprav njegovi izhodišči sta in ostajata grška in rimska antika, so Kastelčevi interesi veliko širši. Nikoli se ni čutil vezanega na "fevdalno razdelitev" strokovnih vprašanj med specialiste za posamezna obdobja ali omejena geografska območja. V svojih objavljenih delih in predavanjih je posebno pozornost posvečal štirim tematskim sklopom: umetnosti situl, rimski figuralni plastiki, zlasti v Šempetru pri Celju, antičnemu portretu in vlogi grškega mita v evropski kulturni tradiciji.

Številne Kastelčeve publikacije o situlski umetnosti so povezane z razstavo, ki jo je kot ravnatelj Narodnega muzeja skupaj s sodelavci organiziral v Padovi (1961), v Ljubljani (1962) in na Dunaju (1963).³ Mednje sodijo tehtni analitični prispevki, v katerih je (izhajajoč tudi iz pionirskega dela Vojeslava Moleta) osvetlil problematiko s širše perspektive starih mediteranskih kultur, pa tudi evokativni, literarno izpiljeni eseji in predavanja.⁴ Le redko je potujoča razstava o kakšnem umetnostnem obdobju ali zvrsti s slovenskega območja obrodila tako obilne sadove v mednarodnem merilu. Kastelčev esej o *Prazniku situl* je izšel skupaj s teksti G. A. Mansuellija in K. Kromerja v nemški in angleški izdaji tudi pri tako uglednih založbah, kot sta dunajski Schroll (1964) in londonski Thames and Hudson (1965).⁵ Pri tem velja posebej poudariti skrb profesorja Kastelice, da so bile tujejezične izdaje njegovih študij ne le korektno prevedene, ampak prav tako literarno izbrušene kot izvirna slovenska besedila. Nemška verzija *Praznika situl* je lep primer, saj eleganca izraza ponekod spominja kar na klasični slog velikih zgodovinarjev 19. stoletja, kot sta bila Theodor Mommsen in Jacob Burckhardt.

V celoti nam je lahko prodor situlske umetnosti v svet za zgled, kako se kaže strokovno podkvano lotiti podobnih projektov tudi v prihodnje. Katera obdobja umetnosti na Slovenskem bi si takšno pozornost najprej zaslužila, je jubilant dobro vedel že leta 1951, ko je zapisal: "Slovenska umetnost je v svoji tisočletni zgodovini trikrat dosegla tako stopnjo, da lahko postane predmet splošne pozornosti. (...) Tu mislimo na impresionizem konec 19. in v začetku 20. stoletja, na barok v 18. stoletju in na gotiko v 14. in 15. stoletju."⁶

³ *Mostra dell'arte delle situle dal Po al Danubio*, Padova - Lubiana - Vienna, Padova 1961; *Umetnost alpskih Ilirrov in Venetov*. Razstava Padova - Ljubljana - Dunaj, Ljubljana 1962; *Situlenkunst zwischen Po und Donau*. Padova - Ljubljana - Wien, Wien 1962.

⁴ J. Kastelic, *Situla z Vač*, Beograd 1956; idem, Umetnost situl od Pada do Donave, *Opera selecta*, pp. 100-115 (prvič objavljeno 1961 in 1962 v katalogih, citiranih v opombi 3); idem, *Illyrian Spring*, *The Atlantic Monthly*, CCX, 6 December 1962, pp. 139-142; idem, *Conservativismo e nuove correnti nell'arte degli Illiri e dei Veneti*, *Atti del primo Simposio internazionale di protostoria italiana*, settembre 1967, Roma 1969, pp. 17-25 (cf. *Opera selecta*, pp. 116-120). O Kastelčevem otvoritvenem predavanju na Dunaju piše akademik dr. Stane Gabrovec, da je "prevzel dunajsko najvišjo publiko".

⁵ J. Kastelic - G. A. Mansuelli - K. Kromer, *Umetnost situl*, Beograd - Ljubljana 1965; idem: *Situlenkunst. Meisterschöpfungen prähistorischer Bronzezeit*, Wien - München 1964; idem: *Situla Art. Ceremonial Bronzes of Ancient Europe*, London 1965.

⁶ J. Kastelic, *Figuralna dediščina arheoloških dob v Sloveniji*, *Opera selecta*, pp. 93-99 (prvič objavljeno v: *Likovni svet*, Ljubljana 1951, pp. 177-200).

Druge velika tema iz slovenske likovne dediščine antike, ki je profesorju Kastelicu posebej pri srcu, so evropsko pomembni reliefi na šempetrskih grobnicah. O Šempetru je pisal nekajkrat, pripravil pa je tudi ustrezno geslo za *Enciclopedia dell'arte antica*.⁷ Žal njegovo ukvarjanje s to temo ostaja torzo, čigar monumentalne oblike lahko zaenkrat le slutimo in zato toliko bolj nestrpno pričakujemo, da nam bo profesor Kastelic o Heraklu in Alcestis ali Evropi na biku razkril še kakšno skrivnost.

Svoja razmišljanja o večno živem, a protejsko spremenljivem grškem mitu je nazadnje strnil v uvodu k *Najlepšim antičnim pripovedkam* Gustava Schwaba, v katerem se je pogosto dotaknil kiparskih in slikarskih del. Še bolj pa se njihovega pomena v Kastelčevem videnju grštva zavemo, ko prelistamo s pretanjenim občutkom za likovno in motivno pričevalnost izbrane slikovne priloge in preberemo njegove jedrnate komentarje.⁸ Sicer pa moramo na tem mestu omeniti vsaj še besedilo v razstavnem katalogu del Stojana Batiča iz leta 1984 in spremni študiji z analizo posamičnih reprodukcij v mapah s Pregljevimi ilustracijami *Iliade* in *Odisseje*. To razkošno publikacijo, ki bi si nedvomno zaslužila, da bi ji sledila tudi priročnejša *editio minor*, je nedavno izdala Moderna galerija.⁹

Tisti, ki smo imeli to srečo, da smo še lahko poslušali celoten ciklus Kastelčevih predavanj na Filozofski fakulteti, vemo, da je bil rimski portret med njegovimi najljubšimi temami. S kakšnim mojstrstvom je znal v kratkem času začrtati razvojni lok od katonsko strogih "sulanskih" glav, prek avličnega obdobja avgustejske idealizacije do melanholičnega filhelenizma antoninske dobe, ko se "pogled obrne navzgor"! Žal se je profesorju Kastelicu le redko ponudila priložnost, da bi svoja razmišljanja na to temo prelil v tiskano besedo. Koliko bogatejši bi bil recimo sicer dober katalog razstave *Antički portret u Jugoslaviji* (1987), ko bi vseboval tudi uvodno študijo izpod Kastelčevega peresa! O tem se lahko prepričamo že, če preberemo njegov esej, ki ga je napisal prav ob tej priložnosti.¹⁰

Kot polihistor z literarnim okusom in izjemnim darom za sintezo si profesor Kastelic za svoje objave najraje izbere esejistično obliko, vendar ne smemo pozabiti na podrobne študije o specifičnih spomenikih, ki nam ga predstavijo tudi kot vestnega analitika vsake najmanjše podrobnosti. Tak je recimo že njegov članek o marmorni portretni glavi iz Narodnega muzeja, v kateri je verjetno upodobljena Faustina iunior.¹¹

⁷ J. Kastelic, *Sprehod po Šempetru*, Beograd 1957; idem, s.v. Šempeter pri Celju (= S. Pietro presso Celje), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VII, Roma 1966, p. 192.

⁸ J. Kastelic, Zlata veja grškega mita na mitološkem drevesu starega sveta, v: G. Schwab: *Najlepše antične pripovedke*, Ljubljana 1988, pp. 5-54, 882-883 in 48 slikovnih prilog med tekstom (cf. *Opera selecta*, pp. 32-64).

⁹ J. Kastelic, Batičevo srečanje z mitosom, v: J. Kastelic - Z. Kržišnik, *Stojan Batič, Tragos*, Ljubljana 1984, pp. 3-5 [r.k.]; J. Kastelic, Sprema študija in izbor verzov, v: *I. Marij Pregelj, Homer, Iliada, Iliad. Ilias.*, Moderna galerija, Ljubljana 1991, s.p.; *II. Marij Pregelj, Homer, Odisseja, Odyssee, Odyssee*, Moderna galerija, Ljubljana 1991, s.p.

¹⁰ J. Kastelic, Janusov obraz portreta, *Naši razgledi*, XXXVII, 2, 29. I. 1988, pp. 54-55.

¹¹ J. Kastelic, Faustina iunior, *Festschrift für Rudolf Egger*, II, Klagenfurt 1953, pp. 29-35 (cf. *Opera selecta*, pp. 121-123).

Kastelčevi prispevki nas vedno znova presenečajo tudi s svojo metodološko širino. Naj kot *pars pro toto* omenimo le dva primera. V nadrobni študiji o blejski fibuli s kentavrom lokostrelcem je jubilant z jedrnato, a široko zastavljeno primerjalno analizo, kakršne se gotovo ne bi sramovala niti Fritz Saxl ali Rudolf Wittkower, prepričljivo dokazal, da v tem sicer skromnem kovinskem predmetu odmeva imaginarij poznoantične astrologije.¹²

O tem, da profesor Kastelic, če se mu zahoče, zna osvetliti tudi zapletena ikonografska in kontekstualna vprašanja, se lahko prepričamo ob branju referata o mozaikih Eufrazijeve bazilike v Poreču iz leta 1962.¹³ Čeprav se njegov prispevek redko citira, vse kaže, da je prav on prvi opozoril na dvojnost programske zasnove, "ki je neposredno osredotočena na Bogorodico in na Kristusovo pojavo v njegovi božji naravi in ne na kristološki kompleks v dvojnem aspektu Človek-Bog". Ta nam po Kastelicu razkriva "polemično stališče in dvojni položaj škofa Eufrazija". Teza se ponavlja celo v standardnih priročnikih, na primer v delu *Early Christian and Byzantine Art* (Harmondsworth 1979³, p. 122) Johna Beckwitha, ki pa citira kot vir le študijo J. Maksimović iz leta 1964 ...

Profesor Kastelic se je seveda priložnostno, še zlasti v svojih tehtnih knjižnih ocenah, dotaknil tudi mnogih drugih vprašanj, vendar žal o vseh na tem mestu ne moremo posebej spregovoriti, seveda pa napeto pričakujemo, kaj nam bo še povedal. Ko je davno tega objavil oceno *Starih Grkov* svojega učitelja Antona Sovreta, se je prav na koncu ustavil ob neustreznih ilustrativnih risbah arhaične plastike in zaključil s sugestivnim stavkom o akropolski Kori "v njeni nadčasovni in vendar natančni monumentalnosti". Ali se v teh besedah skriva zametek posebne, še neuresničene publikacije?

Nazadnje velja še opozoriti, da so tudi z vidika umetnostne zgodovine izjemno dragocena dolgoletna prizadevanja profesorja Kastelica, da bi v Narodnem muzeju ustvaril zares vsestransko strokovno biblioteko z ustreznimi knjižnimi serijami, priročniki in periodiko z vseh jezikovnih področij. Naj navedem le dva primera: po Kastelčevi zaslugi v Sloveniji danes le Narodni muzej razpolaga s kompletno izdajo del Jacoba Burckhardta in le tam je mogoče dobiti letnike 1955-1965 pomembne ameriške strokovne revije *The Art Bulletin*.

Danes bo profesor Kastelic ob mislih na vse pretekle izkušnje verjetno zamahnil z roko in ponovil za Horacijem: *beatus ille, qui procul negotiis ...* Mi pa mu, hvaležni za vse, kar je storil, da bi nas obvaroval pred zatohlo provincialno ozkostjo, voščimo še *ad multos annos!*

Stanko Kokole

¹² J. Kastelic, Blejska fibula s kentavrom lokostrelcem, *Arheološki vestnik*, XIII-XIV, 1962-1963, 545-563 (cf. *Opera selecta*, pp. 127-133).

¹³ J. Kastelic, Lo stile e il concetto dei mosaici della basilica Eufraziana a Parenzo, *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana*, Ravenna 23. - 30. IX. 1962, Ravenna 1965, pp. 485-489; idem, Stil in ideja mozaikov eufrazijanske bazilike v Poreču, *Situla*, VIII, 1965, pp. 209-212 (cf. *Opera selecta*, pp. 124-125). Cf. J. Kastelic, Ravenski mozaiki, *Naša sodobnost*, III, 11-12, 1955, pp. 1093-1096.

RAZPRAVE IN ČLANKI
ETUDES ET ARTICLES / ARTICLES

DE CIVITATE DEI IZ BISTRE

Nataša Golob, Ljubljana

Ko je France Stelè popisal iluminacijo v kodeksu z besedilom Avrelija Avgušтина *De civitate Dei*,¹ ki ga od razpustitve kartuzijanskega samostana v Bistri 29. januarja 1782 hranijo kot ms 2 v zbirki sedanje Narodne in univerzitetne knjižnice, je poudaril, da ima kodeks "sočasne monumentalne usnjene platnice," da ga je "spisal in okrasil ... l. 1347. po nalogu priorja Hermana neki Nikolaj," (sl. 12) da je v iluminaciji "dvoličnost", ker gre za elemente, ki so popolnoma romanski oziroma tradicionalni, da je najti prvine, ki so tipično zgornjeitalijanske, pri čemer je omenil preplet trakov v iniciali P na fol. 108r, ter da je "pisarska ornamentika naravnost značilna za takratno avstrijsko in češko knjižno opremo", omenil pa je tudi prisotnost sodobnih francoskih motivov in predlog.²

V dobršni meri vse Steletove ugotovitve držijo in "stilistična dvoličnost" je - kakor je mogoče razbrati iz tehnologije iluminiranja - posledica dveh delovnih faz: natančen pregled kodeksa nam pove, da gre za delo dveh iluminatorjev, da se je delo časovno sicer prekrivalo in da je drugi mojster posegel, ko prvi svojega dela (pri nekaterih inicialah) še ni dokončal. O tem sem že pisala in opozorila, da ne gre le za enega iluminatorja z imenom Nikolaj, pač pa za dve različno šolani osebnosti;³ v tem tiči razlog za estetsko in slogovno neskladnost kodeksa iz Bistre in v pričujočem članku želim podrobneje osvetliti njuna prispevka in pokazati na okolje, iz katerega sta črpala svoje ustvarjalne nazore. Če gledamo na kodeks kot pisarsko-slikarsko celoto, ga namreč določa nekaj prvin, ki opozarjajo tako na pripadnost času, pri čemer gre za odzivanje tako na srednjeevropske horizonte kot na ožje pokrajinske posebnosti. S tem mislim na nitaste, fleuronirane iniciiale, na motive fantastičnih bitij v telesih inicial in grotesk na margini, šopkov listja in rož na naslovnica. Opraviti imamo še z barvnimi značilnostmi: pred seboj imamo dvoje zaokroženih, a med seboj neskladnih barvnih enot in tudi kolorit razmejuje posege dveh mojstrov.

¹ Kodikološki opis je objavljen na koncu članka.

² F. Stelè, *Iluminatorni okras bistrskih rokopisov, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji* (M. Kos - F. Stele, ed.), Ljubljana 1931 (od tod citirano Stelè: *Srednjeveški rokopisi*), pp. 58-61.

³ N. Golob, *Folknandova podoba: zgledi in posnetki*, ZUZ, n.v. XXVI, 1990 (od tod citirano Golob, *Folknandova podoba*), pp. 48-49.

Ko je bil leta 1347 po volji Hermana, priorja v Bistri - Vallis Jocosa⁴ - dokončan ta kodeks, je bila v knjižni produkciji razmejitev med dvema tipoma okrasnih inicial že jasna. Izoblikovan je bil tip fleuronirane, nitaste inicial na eni strani in slikarske inicial na drugi, uveljavljeno je bilo načelo, ki je ločevalo dva različna slikarsko-pisarska posega. V romaniki ne poznamo prehodnega tipa med kaligrafskimi in vitičnimi inicialami, in tudi v gotiki sta ta dva principa praviloma nastopala vsak zase, sicer v enem in istem kodeksu, vendar ponavadi ne hkrati v eni iniciali.⁵ Tudi zato je v nekaterih bistrskih inicialah jasno razvidno, katero potezo je potegnil en ali drug slikar. - Fleuronirane, nitaste inicial so se razvile iz poznoromanskih kaligrafskih inicial, ki jih kot resno napoved gotskega nitastega okrasja najdemo okrog leta 1140 v Parizu,⁶ in potem so se prek mozanskih krajev in vplivnih skriptorijev zelo naglo širile po francoskih in nemških deželah. K razmahu nitastih inicial je pripomogla tudi enovitost cistercijsanske knjižne opreme, ki je bila naklonjena monokromnemu, risarskemu principu, prav cistercijski skriptoriji pa so v 12. stoletju nastajali v naglem zaporedju; tako je okrog leta 1200 vsaj zgodnja oblika fleuronirane znan likovni element predvsem severno od Alp. Delovni postopek je skrajno preprost - že ob koncu romanike so se ornamentalno razcepila telesa inicial in v njih so dobile prostor preproste valovnice, zobci, vitični prevoji in tudi meandri. Gotika je proporce inicial spremenila, poudarila je širino pred višino in tako osenčene dele hipertrofirala: v njih so dekorativni razcepi imeli dosti več možnosti za fantazijske novotarije. Bistvena prvina fleuroniranih inicial je nitasta obroba, ki je v romaniki obrisno linijo črke pospremila v lahni kaskadah, sedaj je povsem osvojila notranje črkovno polje in ga razdelila na več segmentov, na zunanem polju pa se je nit spremenila v vejate izrastke paralelnih in pod pravim kotom odstopajočih sesvedranih, nagrebenjenih črt. Nitasta iniciala je praviloma izpisana v dveh barvah; v kodeksih iz Slovenije in sosednjih dežel prevladuje kombinacija rdeče in modre barve. V bistrskem kodeksu niso vselej uporabili tinte: risba z gostimi, reliefno nanesenimi temperami je prispevala zares zlahten vtis in to je vedel tudi Bistrski pisar. - Fleuronirane se je spreminjal, razvil v modne duhovitosti in regionalne posebnosti, že ob koncu 13. stoletja pa je dosegel tisto formalno zrelost, ko je z jasno in vselej enakomerno ornamentirano površino postal pretanjena dvobarvna igra, ki je - kot bi šlo za trilčke - variirala eno in isto drobceno temo v vedno novih načinih.

⁴ J. Mlinarič, *Kartuzija Bistra od 1255 do 1782, Redovništvo na Slovenskem* (F. M. Dolinar, ed.), Ljubljana 1984 (od tod citirano Mlinarič, *Kartuzija Bistra*), pp. 163.

⁵ Iz doslej objavljenega gradiva je videti, da se v rokopisih, ki so nastali v provincialnem okolju, pojavi vsiljevanje slikarskih elementov v nitaste inicial, pa še takrat gre npr. za bršljanove liste, ki se razpletejo na dnu fleuroniranega repa ali v telesu črke, vendar pri tem ne rušijo predvsem dvobarvne ureditve nitastih inicial. Cf. A. Güntherová & J. Mišianik: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*, Bratislava 1961 (od tod citirano Güntherová - Mišianik: *Stredoveká knižná malba*), pp. 35-37, t.i. Missale Possoniense "C" iz 1330-1340, Budimpešta, Državna in univerzitetna knjižnica, Cod. lat. 220 in sorodna rokopisa Cod. Lat. 94 in 92 iz iste zbirke.

⁶ P. Stiernemann, *Fils de la vierge. L'initiale à filigranes parisienne: 1140-1314*, *Revue de l'art*, 90, 1990, pp. 58-74.

Mojster, ki je risal nitasto okrasje v bistrskem *De civitate Dei*, svojega imena ni zapisal in zaradi poenostavitve ga zaznamujem z zasilnim imenom Bistrski pisar: zaradi kompozicijskih pretanjenosti, ko se besedilo in iniciala do popolnosti prilagajata prostoru, ki je bil na voljo, smemo domnevati, da je prepisoval besedilo in sproti vključeval nitaste inicialne.⁷ Bistrski pisar se vsaj v tem kodeksu ni izkazal kot iluminator - nastopil je le kot kaligraf, ki pa je z zanesljivo roko prekrival črkovno polje in pripadajoči marginalni prostor s pajčevinastim ornamentom. Notranje črkovno polje je razdelil z navpičnicami (npr. fol. 28v, 65v, sl. 4) ali z romбом (fol. 146v) ali z ovalno-krožnimi linijami (fol. 36r, 98v) v več manjših segmentov (sl. 3), ki jih je dvobarvno variiral, inicialo G na fol. 3r (in še več drugih) pa je spremenil v enakomerno se prelivajoč ornament krogov le v zlati barvi. Osnovna dekorativna prvina v njegovem fleuronéeju je krog z dvojnimi obodom, tretja linija pa že povezuje en krog z drugim. V krogu se ob sredinski veji ali ob viličasto razcepljeni veji nizajo brsti, poudarjeni z drugobarvno piko. Tak vzorec spominja na cvetove šmarnice, zato ga nemška literatura imenuje "Maiglöckchen-Fleuronné". Izjemoma, scelega le v iniciali E na fol. 77v, je namesto nitastega polnila iz krožcev izrisal polžasto zviti vzorec vitice s srčastimi listi, ki spominjajo na bršljanove. Bršljan je bil od poznega 13. stoletja dalje priljubljen dekorativni element, saj je skorajda ni obrobne letve, iz katere ne bi rasle drobne bršljanove veje.

Bistrski pisar je imel na voljo dosti zlate barve, ki jo je uporabljal za nitaste vzorce v črkovnih poljih, medtem ko je repe le izjemoma izpisal z zlato. Posebno rad je zlato kombiniral s sinje modro, pa tudi v povezavi s temnomodro, bledezeleno in okrom jo najdemo, pike v krožcih pa so povečini rdeče. Svetilnost zlate barve povzroča vtis dematerializiranosti, ne le formalne plemenitosti in (materialne) dragocenosti. Vendar je pretanjenost in lahkotnost svojih inicial znal doseči tudi takrat, ko jih je izpisal v "navadnih" barvah; prav odlično delo je iniciala D (fol. 90v), čeprav je risana le v ubiti modri in rdeči barvi. Mislim, da srebrne barve ni uporabljal, zato pa jo je čislal Nikolaj. Enako je videti, da je Nikolaj vpeljal lila-rožnato tempero in je z njo prevlekel tudi že dokončane oblike inicial: D na fol. 40r jasno kaže, da je prvotni cinober v zunanem delu iniciala izginil pod površnimi nanosi lila barve, enako velja za E na fol. 52v (sl. 5), D na fol. 22v itd. Nastali so novi, debelejši barvni nanosi, ki jih je bilo treba popraviti, obrobili so jih s kontrastno tinto, a videti je, da je pero pri debelih barvnih nanosih spodrsavalo in se zatikalo. V inicialah, za katere lahko rečemo, da so scelega delo Bistrskega mojstra, teče pero v gladki, nerazcepljeni liniji, predvsem pa njegova poteza ni nezanesljiva. Bistrskega pisarja odlikuje popolnost, odličnost poteze, ki ni nikoli

⁷ Pisava mestoma niha, vendar se duktus črk spreminja tekoče, postopoma, in nikoli tako zelo, da bi dvomili, da je kodeks prepisal en sam pisar. Za definicijo osebnih pisarskih variacij cf. K. Kl. Jazdzewski, Identifizierungsprobleme bei Schreiberhänden, *Wolfenbütteler Forschungen (Probleme der Bearbeitung mittelalterlichen Handschriften)*, 30, 1986, pp. 325-326. Za podrobnejšo paleografsko opredelitev in utemeljitev te faze v razvoju tekstone cf. O. Mazal, Beobachtungen zu österreichischen Buchschriften des 14. Jahrhunderts, *Codices manuscripti*, 16, 1992, zlasti pp. 1-6 in sl. 1-4.

zdrknila prek dovoljenega oboda, nič ne kaže na površnost, nobena kompozicija ni pomanjkljivo ali slabo pretehtana.⁸

Bistrski pisar se je nedvomno že spočetka naslanjal na kodeks z besedilom Avguštinove Božje države, ki so si ga sposodili v Stični (sedaj je kot Cod. 650 hranjen na Dunaju, v Zbirki rokopisov in inkunabul Avstrijske nacionalne biblioteke).⁹ Prav kmalu je - najbrž na izrecno naročilo - narisal kopijo iniciala S na fol. 9v, ki je v stiško-dunajskem kodeksu na fol. 4r in pri tem zvesto sledil črtkanju na notranji strani listov, krogcem na zaviih, razdeljenemu telesu, celo barvam in preprostem okviru. Ker je ta iniciala ostala kot osamljen dokaz kopiranja Bistrskega pisarja po stiški predlogi, se poraja vtis, da je pri kopijah dveh uncijalnih D (fol. 136r, sl. 6, in 115r) sodeloval le z narisom zapletenega vitičja, medtem ko slutimo, da je kompaktne in ne prav natančne barvne nanose prispeval Nikolaj.

Vsekakor je nekaj fleuronnirano-slikarskih inicial, pri katerih ne moremo z gotovostjo razmejiti prispevka prvega in drugega. To sta denimo iniciali Q na začetku 5. in 11. knjige (fol. 28v, sl. 4, in 128r). Obkrat je kauda antropomorfna ptica slokega telesa in prvokrat je Bistrski pisar očitno sodeloval, ker je ob usločnem trupu razsul nitaste zanke; obris glave je risan v enaki modri barvi kot preostalo okrasje. Drugikrat se togo ptičje telo ulega prek pisarskega opozorila (Nota) in ga v dobršni meri prekriva. Čeprav je risba ptice enako kvalitetna kot prvič, je nitasti zaključek okoli glave videti na pol dokončan.

Marsikaj iz razmerja med Nikolajem in Bistrskim pisarjem pojasnjujeta tudi dve iniciali P: prva (fol. 98v) je podoba skrajno konfliktnega razmerja. Lep modro-zlat nitast vrtinec v trebuhu črke obdaja lila telo, v katerem so obaltne povezave krogov in rombov: to je zelo svojevrsten odmev romanske predloge, ko se je vitica pretikala skozi telo črke. Nikolaj je na temenu odpraskal nitaste obrobe, ki se očitno niso ujemale z njegovim videnjem celote. Ker je hkrati odpraskal tudi del rubriciranega incipita, je drugod s tem opravičil odjenjal. Torej je okrog iniciala nanesel lepilo za srebrno bunkasto obrobo in pri tem naredil tehnološko napako - pergament se je zgrbančil in dobil temen soj. Na teme in nogo stebila je nataknil perjanico iz lila in zlatih listov (prav taki so na obeh naslovnih straneh). Nikolaj je na obarvane dele črke rad nanašal geometrizirana filigranska polnila - bela risba, sestavljena iz krogov, rombov in črtic je skorajda njegov podpis, Bistrski pisar pa je sledil organskim motivom: risal je preslice, rože, vitice, grozde.

Tej iniciali je sledila "spravna" iniciala P (fol. 108r, sl. 8), ki stoji na začetku obetavnega incipita *Promissiones Dei*: okoli črke je spet bunkasta obroba, vendar je zlata, posuta s cvetličnim filigranom in pergament ni poškodovan. Cve-

⁸ Tehnološko zanimiva sta dva detajla: v iniciali D na fol. 83r je nitasti okras na zunanem polju črke ostal nedokončan. Ostala je torej perorisba - predrisba - v svetlem, laviranem tušu, ki razkriva do popolnosti izrisano nitasto okrasje, ki bi ga bilo treba prevleči bodisi z zlato ali sinjo potezo čopiča - kot preostali del iniciala - pa se to ni zgodilo. V uncijalni D na fol. 40r pa so med zlate niti okrasja v črki hoteli nanesti polnilo s srebrno barvo: prav kmalu so odjenjali (menda so sprevideli, da bi bilo vsega dobrega preveč) in sedaj se v črno oksidirano srebrna barva kaže kot težak, neprijeten dodatek.

⁹ N. Golob, Slikarski okras romanskih rokopisov iz Stične: dunajska skupina, ZUZ, n.v. XXV, 1989, pp. 37-55, zlasti 44-48.

tlice so tudi v ornamentiranem, lila (!) steblo črke. Pod trupom se vzpenja pes s srčastim repom - tako kot v stiškem kodeksu 650 na fol. 126r (sl. 9). Medtem ko je pes sloka, elegantna žival (kot obe prej navedeni antropomorfni ptici), se serif črke spusti v listno gugalnico, kjer sedi čokat, v kratke hlače oblečen možic. Vse telo, s hlačami vred, je podloga za geometrični ornament, ki s segmenti lokov, črticami in križci spreminja figuro v bizarno prikazen. Pa vendar je Nikolaj isti motiv narisal štirikrat - dvakrat ob medaljonski podobi sv. Avgušтина in klečečega Hermana (fol. 3r, sl. 2), na dnu iniciale I (fol. 16r) in tu, na fol. 108r.

Povedati je treba, da je Nikolaj želel s tako čokato in geometrizirano zasičeno risbo prepričati še večkrat, na primer v kopiji opata v iniciali O (fol. 56v) in zoomorfnega S (fol. 155r, sl. 10). Težke barve in napolnjenost teh inicial je nedvomno delovalo vizualno učinkovito. Če je kaj resnice v Radicsevi trditvi, da je bil Nikolaj poznejši bistrski prior,¹⁰ potem njegovi posegi pač niso bili izpostavljeni kritiki napredno mislečega iluminatorskega duha. Morebiti si je tudi zato lahko dovolil, da je svoje ime napisal z zlatimi in srebrnimi črkami v lunetah arkad na naslovnici (sl. 1), medtem ko je njegov prednik na priorskem mestu, Herman, ponižno pokleknil pred sv. Avgušтина in na odprti knjigi pokazal na napis "*Obsecro te...*" Rotim te, usmili se me v svojih molitvah (sl. 2).

Nikolaj se je sicer trdno oprijel stiške predloge pri nekaj inicialah in o vplivu stiške figuralike na Nikolajevo delo sem pisala pred nekaj leti (sl. 10, 11).¹¹ Čeprav tako številne romanske prvine v sredini 14. stoletja delujejo arhaično, neskladno z veljavnimi tokovi, čeprav je Nikolaj pri "svojih" inicialah (O z opatom¹² in zoomorfni S) brez razloga segal čez linijo vertikalnega naslonila v stolpcu in mu sicer lahko očitamo težko in manj gibčno roko, poudarjeno rabo lila in srebrne barve, nasičeni kromoksid in svojevrstno, kričečo lisiče rdečo barvo, pa ne moremo trditi, da vsemu navzlic ni poznal tudi sodobnih tokov v iluminaciji. Tako kot Bistrski mojster je tudi on uporabil v večbarvne segmente razdeljene okrasne letve, motiv drolerij - lova na lisice in zajce, moža na gugalnici - motive fantastičnih bitij, ki so antropomorfni baziliski, ptice in triglava ptica s kačjim repom.

Že motiv antropomorfnih ali psoglavih zmajčkov v telesih črk (sl. 5) je dovolj zgodnji primer na tem delu Evrope, v Sloveniji pa starejšega rokopisa iz naših samostanov s takim elementom ni. Gerhard Schmidt je v analizi Konvoluta iz Melka opozoril, da se v avstrijskih rokopisih pojavijo take groteskne živali v

¹⁰ P. pl. Radics, Iz nekdanjih samostanskih knjižnic v Stični, Kostanjevici, Bistri in Pletrjah, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, XIII, 1903, pp. 53-54; Mlinarič, Kartuzija Bistra, p. 172.

¹¹ Cf. op. 3.

¹² Ne znam si razložiti, zakaj je ta (bistrski) opat dobil ikonografsko oznako, da gre za upodobitev kralja Davida, a tako je razumeti iz opisa B. Berčiča, str. 14; isto ponavlja besedilo v katalogu *Tesori della Biblioteca Nazionale e universitaria di Lubiana*, p. 46. B. Berčič et al.: Zakladi Narodne in univerzitetne knjižnice, Cankarjev dom, Ljubljana 1982, pp. 12 in 14; M. Glavan et al.: *Tesori della Biblioteca Nazionale e universitaria NUK di Lubiana*, Biblioteca Trivulziana, Milano 1989, p. 46.

odebeljenih delih črke šele v dvajsetih letih 14. stoletja,¹³ v Melku pač pod vplivom skriptorija iz švicarskega samostana Katharinenthal. Če bi skušali najti še primere, ki bi bili slikarsko sorodno zasnovani, bi bil rokopis Nikolaja iz Lire, hranjen v samostanu Vorau na avstrijskem Štajerskem, kar pravšnji,¹⁴ pa tudi bratislavski misal "A" iz leta 1341, kjer imajo zmajčki podobno poudarjeno hrbtnico in jim iz ust rastejo listi.¹⁵ V vorauskem rokopisu je še nekaj drugih sorodnih potez z bistrskim kodeksom, v bratislavskem misalu pa ne. V isto vrsto figuralnih vzorcev spada tudi antropomorfna ptica, medtem ko motiv moža na gugalnici sodi med značilne marginalne domislice iz 13. in 14. stoletja. To je le odvod iz tistih burkaških predrznosti in opičarij, ki so celo ob najsvetejših besedilih zganjali neslanosti in bolj kot katerikoli severnoitalijanski oziroma furlanski vzor,¹⁶ so pravi izvir teh možicev podobe opic pri zabavi, pri guganju v košarah, ki jih je po tedanjih rokopisih mrgolelo.¹⁷

Arkadno naslovnico na fol. 2v in začetek besedila na 3r (sl. 1, 2) pa moramo obravnavati kot enoten slogovni in ikonografski sklop. Ne moremo dvomiti, da je inicialo in prve tri besede *Gloriosissimi civitate Dei* izpisal Bistrski pisar. Zaradi velikosti iniciále se bolj kot kdajkoli poprej izriše pisarska posebnost in dvojnost v učinku, ko je fleuronée pisan z zlatim prahom in je njegova barvita svetilnost mila, migotava, zunanja polovica črke z zlato folijo na osnovi iz armenske gline, ki se plastično boči, pa je polno svetlobno polje brez sence.¹⁸ Vizualni učinek ima

¹³ G. Schmidt, Das "Melker Konvolut" der Public Library, New York, v: "Nobile claret opus". Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag, ZAK, 43/1, 1986, pp. 67-75; zlasti p. 71. - Taki zmajčki in nakaze s škratovskimi čepicami so bili kot dekorativni motiv na obrovnih letvah naslikani že celo stoletje poprej v angleških in francoskih rokopisih. Cf. R. Eisler: *Die illuminierten Handschriften in Kärnten*, Leipzig 1907 (od tod citirano Eisler: *Kärnten*), sl. 31 - francoski diurnale iz (verjetno druge tretjine) 13. stoletja, ki je v Admontu; H. Tietze: *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, Leipzig 1911, sl. 183 - "zmajevska" bordura okoli besedila na naslovni strani nižjereške ali belgijske Biblije iz druge polovice 13. stoletja itd. Gerhard Stamm pa ob miniaturi iz gornjerenskega (švicarskega) samostana Wonnenthal z začetka 14. stoletja pravi, da so v skladu z "lepim mehkim slogom" miniaturo tudi zmajčki postali ljubki. G. Stamm: *Drachen in alten Handschriften: Drachen zum Weinen und Lachen*, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek 1980, p. 130, sl. 93. [r.k.].

¹⁴ P. Buberl: *Die illuminierten Handschriften in Steiermark. Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau*, Leipzig 1911, Vorau Hs. 274 (103-IV), sl. 215.

¹⁵ Günterová - Mišanik: *Stredoveká knižná malba*, cf. sl. 28: Budimpešta, Državna in univerzitetna knjižnica, Cod. lat. 214, fol. 130r.

¹⁶ Stelè: *Srednjeveški rokopisi*, p. 60, citira rokopis, ki ga Eisler uvršča med furlanske (oz. širše gornjeitalijanske). Stilna oznaka rokopisa je najbrž točna (! ni namreč razjasnjeno razmerje s sposojenim kodeksom iz Krke na Koroškem, po katerem so "furlanski" kodeks kopirali), nikakor pa se ne strinjam z nakazano povezavo: skrat, ki bruha vitice in ga vidimo na spodnjem serifu črke P, je odvod iz romanskih maskeronov, ki jim iz ust rasto vitice: bistrski možici na listnih gugalnicah so iz drugačnega vsebinskega in formalnega sveta. Cf. Eisler: *Kärnten*, sl. 25.

¹⁷ L. Randall: *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley & Los Angeles 1966, sl. 53, npr. *Psalter Riharda Canterburyjskega*, pisan po avguštinskem redu; začasno New York, Pierpont Morgan Library, Glazier 53.

¹⁸ E. J. Beer, Marginalien zum Thema Goldgrund, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 1983 (od tod citirano Beer, Goldgrund), pp. 271-286, zlasti 283.

nedvomno svojo materialno vrednost, vprašanje pa je, ali ima zlato tudi ikonografski sopomen. Domnevati smemo, da ima zlato ozadje za upodobitvijo sv. Avguščina in priorja Hermana v medaljonu vrednost "idealnega prostorskega okolja, v katerem se... resnični predmeti lahko gibljejo v brezmejni globini;"¹⁹ domnevati tudi smemo, da so stebriči na arkadah s premislekom dobili zlato in srebrno prevleko, da bi "z idealno realnostjo - ki pomeni duhovno vsebino - pridobili poudarjeno objektivno realnost materiala."²⁰ Prav gotovo je bila s premislekom izbrana (in z enakim pomenom odtehtana) tudi zlata in srebrna folija za bršljanove vejice in Nikolajevo ime v lunetah ter za napis naslova knjige pod tremi arkadami. Od tod dalje pa uporaba zlate na naslovnih straneh bistrskega kodeksa ni več vsebinsko razvidna. Zlata in srebrna so tako telesca psov kot tudi zajcev, listi in šopki na bordurah, kratke hlače gugajočih se možicev, zlati in srebrni so tudi deli teles bitij pod arkadnimi stebriči. Pravega pojasnila za to ne vem. Logike v uporabi zlate in srebrne ni več, zdi se, da ostane le še provincialna bahatost z dragocenim materialom.

In če pogledamo na ti dve strani kot na slikarsko in ikonografsko stvaritev, se vnovič razkrije neuravnovešenost. Delež slikarskega znanja je skromen; vseskozi naivna risba rastlinja, živali, fantazijskih stvorov in (še celo!) oseb je zrcalo možnega, pri čemer je z dekorativno preobloženostjo pomen, vsebovan v figuraliki na margini, večkrat ponovljen. Manjka tudi ljubezniva skladnost barv; kričeče so, kromatsko vsaksebi - na teh dveh straneh bolj kot kjerkoli v kodeksu.

Ikonografsko branje moramo pričeti pri arkadah, ki so bile kot arhitekturni element prenesene iz sakralne arhitekture. Seveda je arhitektura cerkve bila delček Cerkve, ki je na oltar (resnično in simbolično) postavila knjigo. Ves pomen tega dejanja je vsebovan v stavku iz Svetega pisma "In principio erat verbum." Beseda je sveta, beseda je pri Bogu, Bog je Cerkev. Zveza je nesporna; arkadne naslovnice so zrcalo sakralne arhitekture,²¹ in tisto, kar vzamejo v svoj objem, ima pomen svetega, božjega. A če prenesemo to prispodobo v območje realnega sveta, v svet srednjeveških cerkva, potem se izriše na eni strani podoba cerkvene biblioteke, zakladnice, poduhovljenega življenja, ki se je odvijalo v cerkvenem poslopju, na drugi pa podoba profanega, žanrskega, banalnega dogajanja, ki se je - v obliki krošnjarskih pultov in obrtniških kolib naslanjalo na stene cerkve ter na petek in svetek spremljalo pretok ljudi in njihovih misli iz območja sakralnega v profano in obratno in opravljalo, pretilo, škodovalo. "Da obstaja idejna povezava zunanjih zidov cerkve z grehom, nam potrjuje tudi sočasna literatura, denimo *Roman de la Rose* in *Roman de Fauvel*, kjer so simboli grehote orisani, kot da so naslikani ali izklesani na zunanjih zidovih obzidanega vrta in palače."²² Za to gre v bistrskem kodeksu: beseda cerkvenega očeta Avguščina je sveta in zato obdana z arkadnimi loki in okrasnimi letvami. Njegove misli se nizajo v območju sakralnega, onkraj pa je hrup boja in pasjega laježa v pogonu na lisice in zajce.

¹⁹ A. Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927², p. 14.

²⁰ Beer, Goldgrund, p. 272 in op. 3.

²¹ N. Golob: *Arhitekturni elementi na naslovnicaх srednjeveških rokopisov*, Ljubljana 1990.

²² M. Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, p. 91.

Psi gonjači se podijo in grizejo zajce, ki so že v Stari zavezi (Leviticus 11,6 in Deuteronomium 14,7) zaradi plodnosti sodili med simbole nezmernosti, nečistosti, v srednjem veku pa spolnega poželenja, Laksurije.²³ Lisicam je srednji vek očital vsakovrstne pregrehe, postale so simboli heretikov, samega satana, zvižčnosti, prevare, skoposti. Pes, zvesta žival svojega gospoda, pregrehe podi in mori. Simbolika tega plesa na življenje in smrt med Pregrehami in Krepostmi ni zapletena. - Vsaj na prvi pogled pa je manj jasep pomen štirih figur (sl. 1), ki so dobile prostor na dnu, že na margini strani; videti so, kot da bi bile baze štirih stebričev. Stelè pravi, da je "motiv stanja na živalskih in človeških figurah tipičen za romansko arhitekturo v Italiji in se najde pogosto tudi v alpskih deželah."²⁴ Seveda najdemo ta motiv tudi v iluminiranih rokopisih in ne samo v Italiji, pač pa po vsem zahodnem krščanskem svetu. Vendar tukaj ne gre za motiv stanja. Gre za dinamično situacijo, kjer imamo dva para, vsak se bojuje ločeno od drugega. Prva dvojica je zlat lev, ki stoji pod zunanjim stebričem in se je prek hrbta obrnil proti nakazi, ki ga je hotela prevarati s svojim na videz spodobnim oblačilom in s svojim sprva mirnim mimohodom - potem pa se je obrnila, da bi s hrbta napadla leva in mu z mečem zadala rane. Lev rjove: v človeška oblačila preoblečena zverina se pred njim brani s ščitom. Desni par pa ne prikriva svoje prave narave: srebrn enorožec s svojim zlatim rogom napada režečega se rdečega zmaja z zelenim repom in zelenimi nogami, ki so prave satanske barve. Spet je enorožec na zunanji strani in enako kot lev brani mejnike sakralne arhitekture. - Stara zaveza je slavila moč in silovitost enorožca (Numeri 23, 22; 24, 8; Psalmi 21, 22; 28, 6; 91, 11 itd.) in verjetno ga moramo v pomenu pozornega čuvaja čistosti, neomadeževanosti krščanske duše jemati tudi v tem primeru; tako postane pravi soborec levu, ki je simbol kreposti, in hkrati zastopnik levov, ki varujejo pot do Prestola modrosti.

Ne gre za romanski motiv podstavljanja vsakovrstnih figur pod stebre, da nosijo cerkveno stavbo, gre torej za gotski motiv izganjanja pregreh iz območja sakralnega, za konfliktno razmerje med vsebinskim centrom in banalnim obrobjem, za razmerje med jasno kaligrafijo in urejenostjo zapisa na eni strani ter nemirnim, barvno kričočim marginalnim svetom na drugi. Kljub robotosti poteze nas ne sme zapeljati misel, da gre na tej naslovnici iz Bistre za preprosto nadaljevanje visokosrednjeveške Psihomahije: vizija boja med dobrim in zlim se je razplastila. Marsikatero podobo pa je v centrih umetniškega dogajanja laže pojasniti kot skrivence podobne z obrobja, kjer miselnost province hkrati ovira obči ikonografski razvoj, a v istem hipu ustvarja "kontaminirane" tipe iz dveh disparatnih, slogovno in sociološko navzkrižnih svetov.

Iz tehnologije dela pa je razviden še en zanimiv detajl. Arkadna naslovnica se torej naslanja na stiško-dunajski Cod. 650, vendar je na bistrskem foliju 2v več besedila kot na stiškem. Poleg tega, da so v sicer identičnem naslovu nekatere besede izpisane brez abreviatur, je razlika predvsem v tem, da je na koncu naslova dodano: *Incipit liber prim(us) S(an)c(t)i Epi(scopi)*. V stiškem kodeksu je to najbrž pisalo na sedaj manjkajočem foliju, verjetno pod eno od vseskozi bolj ali manj

²³ E. Panofsky: *Albrecht Dürer*, Princeton 1958, I., p. 84 ss., II., sl. 21.

²⁴ Stelè: *Srednjeveški rokopisi*, pp. 58 in 60.

enakih incipitnih arkad in glede na večkrat potrjeno zvestobo bistrskega kodeksa proti stiški predlogi, bi rekla, da incipit ni mogel biti dosti drugačen od tistega, ki se zaradi pomanjkljive 1. lege v stiškem kodeksu ni ohranil. Dodani incipit iz bistrskega kodeksa nas opozarja, da je bil začetek knjige z *Gloriossissimam civitatem Dei* najverjetneje že napisan, ko je bilo šele odločeno, da bo bistrski kodeks moral (!) okrasje povzeti po stiškem. Torej so dodali nekaj folijev, ki so sedaj 1. lega: izsiljena je bila zasilna rešitev, zaradi česar naletimo na nekaj neestetskih elementov, a so kodikološko zelo zanimivi. Sprva so najbrž hoteli dodati trinij, a ker so uvideli, da tolikega števila folijev ne morejo uporabiti, so prva dva folija odrezali (a1, b1) in naslednji folij (c1) prilepili na notranjo stran platnic. Fol. 1 je prost in je zlepljen iz dveh pergamentnih kosov (c2, b2), na foliju, ki bi ga označili kot a2 v tem triniju, je že naslikana arkadna naslovnica. - Lega oziroma "lega" je zasilno napolnjena z monumentalnim kolofonom (sl. 12) in z obširnimi oznakami posameznih knjig, veliko je praznega prostora.

Precejšnji del kodeksa je bil prepisan tako rekoč "v korak" s stiškim vzorcem; s tem ne mislim le na korektorne znake, ki so ponovili celo enake grafizme, kot jih je okoli leta 1180 pisal Bernard,²⁵ pač pa predvsem na prizadevanje Bistrskega pisarja, da bi lovil korak s "prelomom" strani oziroma s količino prepisanega besedila na stran. Stiški pisar Engilbert je v Cod. 650 na stran napisal približno 4500 znakov, incipite in eksplicite knjig pa je umeščal v arkade, medtem ko je Bistrski pisar napisal približno 4650 znakov na stran, obsegu porabljenega prostora v stiškem kodeksu pa se je približal tako, da zaključkov in napovedi knjig ni umeščal pod arkade (to bi bilo v gotiki seveda anahronistično), pač pa jih je zaznamoval le s poudarjenimi črkami v cinobru. Sprva so bile celo iniciale na enako numeriranih folijih - v stiško-dunajskem *De civitate Dei* je bila iniciala S sprva na fol. 9v (sedaj je na 4v, ker manjka del 1. lege), enako kot je v bistrskem kodeksu itd.

Še eno pojasnilo k citiranim Steletovim besedam o "sočasnih monumentalnih platnicah" tega kodeksa. Vemo le, da je velikost komaj kaj spremenjena, a kodeks je bil prvič restavriran že ob koncu 15. stoletja. Sredi 14. stoletja takih kovinskih vogalnikov, kot so se ohranili, niso delali (podobne pa imata oba zvezka *Antifonarja iz Kranja* iz leta 1491). Ob tem restavriranju so čez poškodovani leseni platnici nalepili na sredinski del prednje in zadnje platnice dva kosa usnja, ki pa sta črne barve in sta prekrila prvotno purpurno usnje. Ali so takrat nalepili na notranjo stran lesenih platnic (čez mesta, kjer so usnjene vezice sidrane v les, da so tako pridobili površinsko izravnavo) tri kose papirjev in pergamentov, čez pa nalepili pergamentni folij, ki je del prve in zadnje lege, ne vem. Mislim, da bistve-

²⁵ Razprava "Romanesque correction marks: the case of Sitticum", ki sem jo predstavila na mednarodnem kongresu "Making the Medieval Book up to 1500", Oxford, Trinity College, 7-10 julij 1992, je v tem trenutku še v tisku, vendar naj navedem, da sem z raziskavo, v kateri sem sistematično zajela več kot sto kodeksov iz druge polovice 12. stoletja, dokazala, da je imel vsak skriptorij svoj sistem korekturnih znakov, ki so v bistvu abstraktni grafizmi in zato nevezani na pisarsko tradicijo. Bistrski pisar se je torej zavestno oprl na grafično podobo poldrugo stoletje starejših (in zato zastarelih) korekturnih znakov.

ne sledove zabrišejo poznejše restavracije. Vsekakor so kodeks ponovno restavrirali, najbrž v 18. stoletju, takrat so na novo opletli kapital, na hrbtu so odrezali jezike in poševno obsekali lege - to je razvidno iz neenakomernih razmikov med šivi na hrbtu.

Trije listi, ki so bili vlepljeni med leseno osnovo platnic in nalepljen folij, so zanimivi in čakajo na paleografsko raziskavo: A je bifolij iz papirja, popisan v bastardi; B je papirni bifolij ozkega pokončnega formata, popisan v dveh pisavah, kjer na vrhu beremo *MCCCCXII in vigili* in je torej letnica 1412 *ante quem non* za datacijo; C pa je pergamentni bifolij, ki je očitno osebni popis zanimivosti mesta Jeruzalema. Srečne oči, ki so to videle.

D o d a t e k

NUK 2: Aurelius Augustinus: *De civitate Dei*

Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica: ms 2. Signirano (Nicolaus) in datirano 1347. Pergament, 172 fol. Kodeks je nepopoln.

SIGNATURA: Predfolij, prilepljen na prednjo platnico: *Anno domini m^o ccc^o xl^o vi^o completus est hoc opus et iussit fieri dominus hermanus prior vallis iocose una cum ceteris tempore prioratus sui*. Na spodnji strani fol. 1r je okrogel pečat z napisom *K & K Lyzealbibliothek zu Laibach*, enak je tudi na 172v. Fol. 160v: *Iste liber est Carthusiensium in Frenicz prope Laybacum*. Na notranji strani platnic je na levem gornjem vogalu s tinto napisana številka 2, ki je signatura kodeksa v zbirki NUK. Na zunanji strani platnic oz. hrbita ni nobene signaturne oznake.

VEZAVA: 538 x 356/366 mm; rjavo-črno usnje v dveh neenakih slojih prek lesenih platnic, tako da je spodnji sloj, ki je svetlejšje (sedaj vijolično-rjave, prej verjetno purpurne) barve, scelega viden le na hrbtu, sicer pa na posameznih mestih, ki so na obrobju platnic. Hrbet je nekoliko usločen, ima sedem dvojnih vezic (šivano na točkah: 8 - 32 - 62 - 123 - 190 - 260 - 323 - 390 - 453 - 490 - 530, merjeno na 1. legi). Na mestih, kjer so vezice segale v platnice, so podložili odrezke treh pergamentnih in papirnih folijev, popisanih v bastardi 14. in 15. stoletja.

Platnici sta ornamentalno okrašeni. V vogalih so kovinski ščitniki, ki so izrezani iz kovinske plošče: gre za kombinacijo trlistnih lilij in deteljc. Na sredini je stilno skladna rozeta, kjer v štiri smeri rastoče trlistne lilije obdaja prstan, na obodu pa so vnovič lilije. Kodeks se zapenja z dvema pasovoma, ki se na sprednji strani natakmeta na kovinski zatič, ki ima osnovo v obliki rozete z izvihnjenimi listi.

Na notranji strani sprednje in zadnje platnice je nalepljen pergamentni folij. Na sredini sprednje platnice prodira stržen kovinskih zatičev v knjižni blok.

PERGAMENT: 531 x 361 mm. Z izjemo 1. lege je skozi ves kodeks bel, svetel in sorazmerno kvaliteten pergament, najbrž telečji. Poškodbe niso pretirane; gre za vbode, raztrganine in zgrbančene dele, nekateri foliji so za spoznanje manjši

kot foliji, ki so bili obrezani po meri. Spodnji del folija 166 je v višini 185 mm odrezan, besedilo *De civitate Dei* ni poškodovano. Odrezane so tudi spodnje margine fol. 170, 171 in 172 v višini 72 mm; manjkata folija 173 in 174 in s tem besedilo.

Povsem drugačen je pergament 1. lege, kjer so foliji sestavljeni iz več manjših kosov različne debeline, otipa in tonalitete. Folij, ki je nalepljen na zadnjo platnico, je podobne kakovosti kot pergament 1. lege; je debel in roževinastega otipa.

LEGE: 19 leg (1³⁻², 2-16⁵, 17-18⁴, 19³⁻²). 1.lega je dodana pozneje, vendar še v času pred dokončanjem kodeksa: prvotnemu trinitu (?) so odrezali prva dva folija (a1, b1), naslednji folij (c1) so prilepili na notranjo stran platnic, fol.1 je dvoslojen - zlepljen iz dveh pergamentnih kosov (c2, b2), fol. 2 je prost in na 2v je arkadna naslovnica. Preostale lege so pravilni kviniji z izjemo 17. in 18. lege, ki sta kvaternija, in zadnje, 19. lege: to je bil ternij, najbrž dodan še v času pisarskega dela. Folij, prilepljen na hrbtno platnico, ne sodi k legi.

Lege zaznamujejo reklamanti (ki manjkajo na fol. 22v, 82v in na zadnjih dveh legah), kustos ni. Foliacija je novejša, s svinčnikom. Foliji so šteti dvakrat, ker je prvi bibliotekar naredil med 8. in 10. folijem napako, drugi bibliotekar pa jo je popravil.

ZRCALO: Dvostolpno zrcalo, 54 vrst v stolpcu. Dimenzije po širini: 0 - 41 - 153 - 177 - 286 - 361, po višini: 0 - 44 - 440 - 531. Za besedilo je zrcalo risano s tinto. Ohranjeno je pikiranje, iz katerega je razvidno, da so folije pikirali po legah.

VSEBINA: (predfolij) kolofon

(1r) prazno

(1v) vsebinsko kazalo

(2r) prazno

(2v) arkadna naslovnica

(3r - 166r) besedilo *De civitate Dei* Avrelija Avguščina: *Gloriosissima civitate dei...gratias gratulantes ADAM. In deo gratias aut domine miserere nobis.*

(166v) prazno

(167r - 172v) slovarski del: *Abacuc prophetam...Scientia non facit bonum hominem*

PISAVA: Glavno besedilo je pisano v *gothica textualis formata*, enako slovarski del in sočasne korekture, najbrž ena roka. Številni korekturni znaki se po obliki grafizma naslanjajo na stiško predlogo, po njej tudi povzemajo dekorativne kartuše; isto velja za obliko *nota* znakov, *diple* pravzaprav niso uporabljene.

OKRAS: Incipiti in eksplaciti so pisani z rdečo tinto. V kodeksu je dosti kartuš okoli imen citiranih avtorjev in naslovov njihovih del ter vstavljenih manjkajočih tekstov, ki so - tako kot v stiškem kodeksu - zapisane v cinobru. V zadnjem delu knjige (zlasti od fol. 120 dalje), dosledno pa v slovarskem delu, so začetnice, pisane v prvi zgornji vrsti, dopolnjene z zankami, repi, lističi, grebeni, zobci, obrazki in kadelami. Med besedilom so številne enovrstične začetnice, ki so pra-

viloma pisane v menjavi rdeče in modre tinte, posebno pogoste so v naslovih poglavij, zapisanih pred pričetkom Avguštinovega besedila. Kaligrafske iniciale med besedilom so pisane kot lombarde, velike povečini 2 do 6 vrst, izjemoma do 16 vrst. Vseh je menda 174; prišteti je treba še štiri lombarde s fleuronéejem v kontrastni barvi. V slovarskem delu je cinobrastih lombard 16, od tega imajo iniciale A, C, E, G, O in S dekorativno razcepljeno telo.

Slikarske iniciale so bodisi scelega narisane kot fleuronirane iniciale ali so povezane s slikarskimi prvinami, ki sodijo v sodobno ornamentiko (baziliski, amfisebene) oziroma ponavljajo formalne prvine, povzete po stiški *De civitate Dei* ali drugih starejših predlogah.

Iniciale, risane izključno v fleuronéeju: 3r, 22v, 36r, 71v, 77v, 83r, 90r, 146v; s sodobnimi slikarskimi prvinami (zmajčki v telesu črke, kaude v obliki antropomorfih ptic): 28v, 52v, 128r, 136r; v celoti po stiškem vzoru: 9v, 56v, 65r, 115r, 155r; zaznamovane z romanskimi prvinami: 16r, 40r, 46r, 98v, 108r. Vseh slikarskih inicial je 21.

Po stiški predlogi je povzeta tudi arkadna naslovnica.

LITERATURA: F. Stelè, Iluminatorni okras bistrskih rokopisov, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji* (M. Kos - F. Stelè, ed.), Ljubljana 1931, pp. 58-61, tudi pp. 63-66; F. Stelè, Iluminirani rokopisi. Slovenija, *Enciklopedija Jugoslavije*, 4, Zagreb 1960, pp. 353-354; F. Stelè, Latinski rokopisi u Sloveniji, *Minijatura u Jugoslaviji* (Zdenka Munk, ed.), Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1964, pp. 23-24, 321, sl.47; J. Mlinarič, Kartuzija Bistra od 1255 do 1782, *Redovništvo na Slovenskem: benediktinci, kartuzijani, cistercijani* (F. M. Dolinar, ed.), Ljubljana 1984, pp. 163-191, zlasti 172; B. Berčič et al.: *Zakladi Narodne in univerzitetne knjižnice*, Cankarjev dom, Ljubljana 1982, pp.11-23, zlasti 12, 14; M. Glavan et al.: *Tesori della Biblioteca Nazionale e universitaria NUK di Lubiana*, Biblioteca Trivulziana, Milano 1989, pp. 17, 46; N. Golob, Folknandova podoba: zgledi in posnetki, *ZUZ*, n.v. XXVI, 1990, pp. 33-50; N. Golob, *Arhitekturni elementi na naslovnica srednjeveških rokopisov*, Ljubljana 1990; N. Golob, Pergament je najplemenitejša pisna osnova, *Samostani v srednjeveških listinah na Slovenskem*, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana 1993, pp. 65-79, zlasti pp. 72-73 [r.k.].

DE CIVITATE DEI FROM BISTRA

by Nataša Golob, Ljubljana

In describing the illumination of the manuscript containing the text by Aurelius Augustinus *De Civitate Dei*,¹ preserved since the secularisation of the Carthusian monastery in Bistra on 29 January 1782 as MS No.2 in the collection of the present National and University Library, France Stelè emphasized that the manuscript had "contemporary monumental leather covers", that it was "written and decorated..... in 1347 by a certain Nicolaus, who was commissioned by Prior Herman" (pl. 12), that some "ambiguity" existed in the illumination because there were elements which were utterly Romanesque, or traditional, that there were older, typically Italian elements, in connection with which he mentioned the interesting strips in the P initial on fol. 108r, and added that the "scribes' ornamentation was very characteristic of Austrian and Czech book decoration of that time". F. Stelè also mentioned the presence of contemporary French motifs and models.²

To a great extent all that F. Stelè has established is true and the "stylistic ambiguity" is the result of two working sequences (which is evident from the technology of the illumination): careful scrutiny reveals that we are dealing with the work of two illuminators who worked at the same time, and that the second one started when the first one had not yet finished his work (on some initials). I have already written on this issue, showing that there was not only the illuminator called Nicolaus but that there were two persons of different education at work;³ herein lies the reason behind the aesthetic and stylistic discrepancies of the Bistra manuscript. In this article I would like to give a detailed account of their creative views. If the manuscript is considered as a unit, executed by a scribe and an illuminator, it is defined by some elements that are time-bound. This can be considered as an orientation towards both Central European and regional characteristics. I am referring to flourish (fleuronnée) initials, to elements with fantastic creatures in the bodies of initials and grotesques in the margin, and bunches of leaves and flowers on the title page. The colours should not be forgotten either:

¹ For the codicological description cf. the appendix.

² F. Stelè, *Illuminatorni okras bistrskih rokopisov*, pp. 58-61, in: M. Kos - F. Stele, *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931 (Stele, *Srednjeveški rokopisi*).

³ N. Golob, *Folknandova podoba: zgledi in posnetki*, ZUZ, n.v. XXVI, 1990, pp. 48-49 (Golob, *Folknandova podoba*).

we are faced with two well-rounded but mutually non-compatible colour units where the choice of the colour harmony marks the boundary between two different illuminators.

When this manuscript was completed in 1347 by the will of Herman, prior of Bistra - Vallis Jocosa,⁴ the boundary between the two types of decorated initials in book production was clear. The respective types of the flourish initial on one hand and the painted initial on the other had been formed. The principle dividing two different painting and scribal modes was established. In the Romanesque period no transitional type between the calligraphic and flourish initials seems to have existed and even in the Gothic period these two principles used to appear separately in the same manuscript, but usually not in the same initial.⁵ This is another reason why it is clear from some of the Bistra initials which stroke was executed by this or that illuminator. - Flourish initials developed from late Romanesque calligraphic initials that can be found as an announcement in earnest of Gothic decoration around 1140 in Paris.⁶ Soon afterward they spread rapidly via the Mosan region and important scriptoria over France and Germany. The uniformity of Cistercian book decoration due to the monochrome drawing principle, also contributed to the rise of fleuronée initials. In the 12th century, Cistercian scriptoria were born in quick succession. Thus, at least the early form of fleuronée was a well-known decorative element around 1200 in scriptoria and workshops to the north of the Alps. The technique of the procedure is very simple - as early as towards the end of the Romanesque period the bodies of initials became divided into two halves with decorative split-line in the middle, since then initials were filled inside and outside with simple wavy lines, dents, spiral forms and meanders in penwork. In the Gothic period the proportions of initials were changed, the width became more important than the height and thus the shaded parts were exuberantly emphasized: it was in these that the decorative splits provided better scope for fanciful innovations. The basic element in the fleuronée initials is the hairline decoration, which in the Romanesque period followed the marginal line of the initial in light cascades; now the penwork decoration succeeded in capturing the inner field of the initial and divided it into several segments, while in the outer field the penwork decoration changed into branchlike sprouts of curves and crests in parallel and branching off at right angles. The flourish initial is penned in two colours; in the manuscripts from Slovenia and the neighbouring countries the

⁴ J. Mlinarič, Kartuzija Bistra od 1255 do 1782, in: F. M. Dolinar (ed.), *Redovništvo na Slovenskem*, Ljubljana 1984 (Mlinarič, Kartuzija Bistra), p. 163.

⁵ It is evident from the material published to date that the manuscripts created in a provincial environment show a penetration of painting elements into the flourish initials, as in the case of the ivy leaves unfolding at the bottom of the penwork extensions or in a letter body, without destroying the mainly two-coloured arrangement of flourish initials. Cf. A. Güntherová & J. Mišianik: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*, Bratislava 1961 (Güntherová & Mišianik: *Stredoveká knižná malba*), pp. 35-37, the so-called *Missale Possoniense* "C" from 1330-1340, Budapest, State and University Library, Cod. Lat. 220 and related manuscripts Cod. Lat. 94 and 92 from the same collection.

⁶ P. Stiernemann, Fils de la vierge. L'initiale à filigranes parisienne: 1140-1314, *Revue de l'art*, 90, 1990, pp. 58-74.

combination of red and blue prevails. In the Bistra manuscript, the red respectively blue ink was not always applied: the thick temperas applied in the relief technique made a noble impression, as the Bistra scribe knew very well, too. - During the Gothic, penwork initials gradually changed, developing faddish witticisms and regional peculiarities. By the end of the 13th century it had achieved a kind of formal maturity which became a refined two-colour game on the clear, always evenly ornamented surface. As with thrills, it was an endless variation on one and the same little theme in ever-changing ways.

The master who drew the penwork in the Bistra manuscript did not sign his name and for the sake of simplicity I will provisionally call him the Bistra scribe: it can be assumed on account of the refined compositions, when the text and the initial were perfectly adapted to the space available, that in copying the text he also simultaneously included flourish initials.⁷ In this manuscript the Bistra scribe did not act as an illuminator but merely as a calligrapher who, with a reliable hand, covered the field of the initial and the corresponding marginal space with a spidery ornament. He divided up the inner field of the initial by means of verticals (e.g. fol. 28v, 65v, pl. 4), or a rhomb (fol. 145v), or oval/circular lines (fol. 36r, 98v) into several smaller segments (pl. 3), varying the two colours. He changed the initial G on fol. 3r (and several others) into an evenly spread ornament of circles painted in gold only. The basic decorative element in his *fleuronnée* is a circle with a double border-line while the third line connects one circle with the next. Buds, emphasized by a dot in a contrasting colour, are strung in a circle along the central branch or on the forked spot. This pattern is reminiscent of a lily-of-the valley, hence "*Maiglöckchen-Fleuronnée*" in German literature. Exceptionally, only in the initial E on fol. 77v, the Bistra scribe drew, instead of the circle *fleuronnée*, the spiral snail shell pattern of the sprouts with heart-shaped leaves resembling ivy. After the late 13th century, ivy was a popular decorative element, as there is hardly a marginal branch without small ivy offshoots.

The Bistra scribe had a great deal of gold colour at his disposal. He used it for penwork filling in initials whereas he rarely inscribed the extensions in gold. He particularly liked to combine the gold with sky blue, as well as with dark blue, light green and ochre. The dots in the circles are mainly in red. The light intensity of the gold colour gives an impression of immateriality, besides the nobility of form and the preciousness of the material. Moreover, he was able to achieve the effects of refinement and lightness of his initials even when he painted them in "ordinary" colours. The initial D (fol. 90v) is an excellent achievement, even though it is painted in blurred blue and red. I think he never used the silver colour,

⁷ The script is uneven in places, but the ductus of the letters changes fluently and gradually so that it cannot be doubted that the manuscript was copied by one scribe only. On determining personal variations among scribes cf. K. Kl. Jadzewski, *Identifizierungsprobleme bei Schreibhänden, Wolfenbütteler Forschungen (Probleme der Bearbeitung mittelalterlicher Handschriften)*, 30, 1986, pp. 325-326. For minute paleographic analysis and for definition of this phase in the development of *textura* cf. O. Mazal, *Beobachtungen zu österreichischen Buchschriften des 14. Jahrhunderts, Codices manuscripti*, 16, 1992, esp. pp. 1-6 and pl. 1-4.

which was appreciated by Nicolaus. It is also obvious that Nicolaus introduced the lilac/rose tempera and used it even for covering the finished forms of the initials: the letter D on fol. 40r clearly shows that the primary cinnabar in the outer part of the initial vanished under the careless coat of lilac; the same is true of E on fol. 52v (pl. 5), D on fol. 22v etc. There appeared new, thicker colour layers which needed to be corrected; thus they were outlined in a contrasting ink, but it seems that the pen slipped and stuck at the edges of thick layers of colours. In the initials which are evidently the work of the Bistra scribe, the pen flows in a smooth, uninterrupted line and his stroke is always sure. The Bistra scribe excels at drawing perfect, noble lines which never slide beyond the permitted boundary. Nothing is superficial, no composition deficient or insufficiently considered.⁸ From the very beginning, the Bistra scribe was undoubtedly attached to the manuscript containing the text of St Augustine's *De civitate Dei*, which was borrowed by the Stična (Sitticum) Monastery (now preserved in Vienna as Cod. 650 in the Manuscript and Incunabula Collection at the Austrian National Library).⁹ He had probably been ordered to draw the copy of the initial S on fol. 9v, which can be found in the Stična-Vienna manuscript on fol. 4r, where he faithfully followed even the hatching on the inner side of the leaves, as well as the little circles in the folded parts, the divided body and even the colours and the simple frame. As this initial remains an isolated evidence of copying by the Bistra scribe after the Stična manuscript, one gets the impression that to the copies of the two uncial Ds (fols. 136r, pl. 6 and 115r) he contributed only the drawing of the complicated scroll-leaves, while the compact and rather careless colour coating was executed by Nicolaus.

At any rate, there are a few combined (penwork and painted) initials where the contributions of each cannot be differentiated with certainty. These include the initials Q at the beginning of the 5th and 11th books (fols. 28v, pl. 4, and 128v). In both cases the cauda is an anthropomorphic bird with a lean body and the Bistra scribe obviously co-operated in the initial D on 28v, because the flourish loops are scattered along the curved creature; the outline of the head is drawn in the same blue colour as the remaining decoration. On fol. 128v the rigid body of the bird is leaning across the scribe's note, covering it to a considerable extent. Although the drawing of the bird is of equally high quality, the penwork ending around the head appears half-done.

Much may be inferred concerning the relationship between Nicolaus and the Bistra scribe from two P initials: the first (fol. 98v) is the image of a thoroughly controversial relationship. A beautiful blue-golden flourish swirl in the bowl of

⁸ Two details are technologically interesting: In the initial D on fol. 83r the flourish in the outer field of the letter has remained unfinished. We can see the drawing - a sketch - of perfect flourish in light washed India ink; it should have been coated either with gold or blue - like the remaining part of the initial. Another example is the uncial D on fol. 40r; the intention was to cover the fields between the net of gold flourish with silver additions, but was soon abandoned (it was presumably realized that too much good was unnecessary), and the silver coating in its black oxidation now appears heavy and unpleasant.

⁹ N. Golob, Slikarski okras romanskih rokopisov iz Stične: dunajska skupina, ZUZ, 1989, pp. 37-55, particularly 44-48.

the letter is surrounded by a lilac body in which the circles and rhombs are grossly connected: this is an isolated echo of the Romanesque model where the vine-scrolls filled and penetrated the body of the letter. At the top of the arch Nicolaus scratched off the penwork extensions, which apparently did not accord with his view of the whole. As he had simultaneously scratched off the rubricated incipit, he gave it up elsewhere. He therefore applied some glue around the initial for the silver bump-border, thus committing a technological error: the parchment wrinkled and acquired a dark gloss. On the arch and on the stem of the letter he adjusted a plume of lilac and gold leaves (exactly the same can be seen on both title pages). Nicolaus habitually applied geometrical filigree fillings - a white drawing composed of circles, rhombs and little lines is virtually his signature, whereas the Bistra scribe gave priority to organic motifs: he drew horse-tails, flowers, scrolls, grapes.

This initial was succeeded by the "conciliatory" initial P (fol. 108r, pl. 8) standing at the beginning of a promising incipit *Promissiones Dei*: around the letter there is again the bump-border, this time in gold, and sprinkled with a filigree of flowers; the parchment remained undamaged. The flowers fill the ornamented lilac (!) stalk of the letter as well. Below the stem, a dog with a heart-shaped tail is springing forward as in the Stična manuscript 650 on fol. 126r (pl. 9). While the dog is a slender, elegant animal (like the two anthropomorphic birds mentioned earlier), the serif of the letter transforms itself at the bottom into a leaf swing where a stocky little man dressed in short trousers is sitting. His whole body including the trousers is a surface free to accept a geometric ornament which changes the figure - by means of arcaded segments, little lines and crosses - into a bizarre apparition. Nicolaus actually drew the same motif four times - twice on either side of the medallion image of St Augustine and the kneeling Herman (fol. 3r, pl. 2), then below the initial I (fol. 16r), and here, on fol. 108r.

It should be said that by means of this thickset, geometrical, richly decorated drawing, Nicolaus wanted to be convincing on several occasions, for example when copying the image of the prior in the initial O (fol. 56v) and the zoomorphic S (fol. 155r, pl. 10). The heavy colours and the richly decorated initials undoubtedly made an effective visual impression. If there is any truth in Radics's claim that Nicolaus later became the prior of the Carthusian monastery of Bistra,¹⁰ then his work was not exposed to the criticism of the progressively oriented illuminator's spirit. It may have been for this reason that he permitted himself to inscribe his name in gold and silver letters in the lunettes of the arcades on the title page (pl. 1), while his predecessor in the office of prior, Herman, humbly kneeled down in front of St Augustine, pointing at the inscription in the open book *Obsecro te...*: "I beseech thee to be gracious unto me in your prayers" (pl. 2).

Nicolaus faithfully followed the model of the Stična manuscript, ÖNB 650, in some initials. I wrote about the influences of the Stična decoration in Nicolaus' work some years ago (pls. 10, 11).¹¹ Despite the facts that numerous Romanesque

¹⁰ P. Radics, *Iz nekdanjih samostanskih knjižnic v Stični, Kostanjevici, Bistri in Pleterjah, Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, XIII (1903), pp. 53-54; Mlinarič, *Kartuzija Bistra*, p. 172.

¹¹ Cf. note 3.

elements in the mid 14th century give an archaic impression which is at odds with the prevailing aesthetic and artistic trends, that Nicolaus in "his" initials (O with the prior¹² and the zoomorphic S) was breaking through the vertical column line without good cause, that we can reproach him for his heavy and none too dexterous hand, his overemphatic use of lilac and silver colours, the saturated chromoxide and the singular, bright ginger colour, it cannot be claimed that despite all this he was not acquainted with the contemporary trends in illumination. Like the Bistra scribe, he also used decorative bands divided into many-coloured segments, the principle of drolleries (the fox and rabbit hunt, the man on the swing), the fantastic creatures which are anthropomorphic basilisks, birds and a three-headed bird with a serpentine tail.

The motif of small anthropomorphic or dog-headed dragons in the bodies of the letters (pl. 5) is an early enough example from this part of Europe, while there is no older manuscript from Slovenian monasteries that would contain such elements. By analyzing the *Convolute* from Melk, Gerhard Schmidt pointed out that in Austrian manuscripts grotesque animals of this kind can be found in the shaded parts of letters only in the second quarter of the 14th century,¹³ in Melk of course under the influence of the Swiss monastery of Katharinenthal. If we were to look for still further examples related to them by their pictorial presentation, the manuscript of Nicholas from Lyra, preserved in the Vorau monastery in Austrian Styria, would fit in perfectly,¹⁴ as would the Bratislava missal "A" of 1341, where the dragons have a similarly emphasized spine and leaves growing from their mouths.¹⁵ In the Vorau manuscript one finds certain other features related to the

¹² It is hard to understand why the image of the Bistra prior has iconographically been interpreted as King David, as it is to be understood from the description by B. Berčič, p. 14; the same definition reappears in the text of the catalogue *Tesori della Biblioteca Nazionale e universitaria di Lubiana*, p. 46. Cf. B. Berčič et al.: *Zakladi Narodne in univerzitetne knjižnice*, Cankarjev dom, Ljubljana 1982, pp. 12 and 14; M. Glavan et al.: *Tesori della Biblioteca Nazionale e universitaria NUK di Lubiana*, Biblioteca Trivulziana, Milano, 1989, p. 146.

¹³ G. Schmidt, Das "Melker Konvolut" der Public Library, New York, in: "Nobile claret opus". Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag, ZAK, 43/1, 1986, pp. 76-75, particularly p. 71. - Such diminutive dragons and monsters with dwarfs' caps were decorative motifs on marginal strips painted in English and French manuscripts a whole century earlier. Cf. R. Eisler: *Die illuminierten Handschriften in Kärnten*, Leipzig 1907 (Eisler: Kärnten), fig. 31 - French *Diurnale* from (probably the second third of) the 13th century, now in Admont; H. Tietze: *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, Leipzig 1911, fig. 183 - the "dragon border" around the text on the title page of the Lower Rhine or Belgian Bible from the second half of the 13th century etc. Gerhard Stamm says of the miniature from the Upper Rhine (Swiss) monastery Wonnenthal dating, from the beginning of the 14th century, that in accordance with the "lovely soft style" of illumination the little dragons also became pretty. G. Stamm: *Drachen in alten Handschriften: Drachen zum Weinen und Lachen* (exhibition catalogue), Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, 1980, p. 130, fig. 93.

¹⁴ P. Buberl: *Die illuminierten Handschriften in der Steiermark. Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau*, Leipzig 1911, Vorau Hs. 274 (103-IV), fig. 215.

¹⁵ Güntherová - Mišianik: *Stredoveká knižná malba*, cf. fig. 28, Budapest, State and University Library, Cod. Lat. 214, fol. 130r.

Bistra manuscript, whereas in the Bratislava missal these are totally lacking. The anthropomorphic bird from the Bistra manuscript belongs to the same family of figural models, while the image of the man on the swing represents one of the characteristic marginal witticisms dating back to the 13th and 14th centuries. This is but an echo of the follies and antics indulged in by jesters who did not flinch before even the holiest of texts, but persisted with their tricks. More than any North Italian or Friulian model,¹⁶ the real origin of the little men can be found in the images of apes performing their antics, swinging in baskets, all of which the manuscripts of the time were teeming with.¹⁷

The arcaded title page on fol. 2v and the beginning of the text on 3r should be dealt with as a stylistic and iconographical unit (pls. 1, 2). It cannot be doubted that the penwork initial in gold as well as the first three words of the *Gloriosissimi civitate Dei* were written by the Bistra scribe. Because of the size of the initial G, the scribe's speciality and the twofold effect of gold is at its best, since the gold dust is applied in the infilling penwork and its colour light is soft and flickering; next to this, the outer half of the letter with the gold leaf on a gesso - which is of convex form - is a full light field without any shading.¹⁸

Undoubtedly, the visual effect had its material value, but the question is whether the gold has its own iconographical meaning besides. It can be assumed that the gold ground behind the St Augustine and prior Herman medallion images possesses the value of an "ideal spatial environment in which real objects can move in unlimited depth";¹⁹ it can also be assumed that the little columns of the arcades were deliberately coated in gold and silver in order to "achieve, by means of ideal reality, which denotes spiritual meaning, the emphasized objective reality of the material".²⁰ Equally deliberate was the selection of gold and silver foils for the ivy leaves as well as for Nicolaus's name in the lunettes and the book title under the three arcades. From here on, the use of gold colour on the title pages of the Bistra manuscript bears no special meaning. Gold and silver were applied to the bodies of dogs and rabbits, leaves and bunches of flowers in the margins, the short trousers of the swinging little men, as well as to the body parts of the creatures

¹⁶ Stelè: *Srednjeveški rokopisi*, p. 60, cites the manuscript that Eisler places among those from Friuli (or North Italy). The stylistic definition of the manuscript is probably accurate (!, namely, the relation to the manuscript borrowed from Krka/Gurk in Carinthia according to which the "Friulian" manuscript was copied, has not been clarified). But I cannot agree with the suggested connection: namely, that the goblin sprite in the lower serif of the letter P spewing foliated scrolls, has been in Stelè's words related to the Romanesque maskarons with sprouts growing from their mouths. I am convinced that the little men from Bistra on leaf swings are from a world different in meaning and form. Cf. Eisler: *Kärnten*, fig. 25.

¹⁷ L. Randall: *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkley and Los Angeles 1966, fig. 53, e.g. the Psalter of Richard of Canterbury, written by the Augustine rule; temporarily New York, Pierpont Morgan Library, Glazier 53.

¹⁸ E. J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1983/3 (Beer, Goldgrund), pp. 271-286, particularly 283.

¹⁹ A. Riegl: *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, p. 14.

²⁰ Beer, Goldgrund, p. 272 and note 3.

under the arcades. I cannot find an adequate explanation for this. There is no longer any logic in the use of gold and silver, but apparently just provincial ostentation in the precious material.

If these two sides are looked upon as a painted and iconographical unit, the unbalanced effect is visible again. The proficiency of Nicolaus' painting is poor, the thoroughly naive drawing of plants, animals, fancy creatures and especially humans represents a reflection of the possible, whereby the meaning, decorated to excess and contained in the images on the margin, is repeated several times. The pleasant harmony of colours is also missing: they are gaudy and chromatically discordant, even more so on these two pages than anywhere else in the manuscript.

Iconographical reading should begin with the arcades, which were architectural elements transferred from ecclesiastical architecture. The architecture of a church was of course only a small part of the Church that placed the book on the altar (actually and symbolically). The entire meaning of this act is contained in the opening sentence of the Bible: "*In principio erat verbum.*" The word is sacred, the word is with God and God is the Church. The connection is incontestable, the arcaded title page represents the reflection of ecclesiastical architecture,²¹ and what they enclose is sacred and God-like in meaning. If we transfer this image into the real world, into the world of medieval churches, we get, on one hand, the image of the church library, the treasury, the spiritual life taking place in the church building, and on the other hand, the image of the vernacular, genre-like and banal succession of events consisting of petty tradesmen and haberdashers' stalls and craftsmen's booths leaning against the church walls. Every day there was a steady flow of people whose thoughts were directed from the sacred to the profane and vice versa. They were engaged in slander, exaggeration and mischief. "The idea of the external walls of an edifice being associated with sin can be found in contemporary writings, such as the *Roman de la Rose* and *Roman de Fauvel*, in which emblems of Evil are described as carved or painted on the outside walls of a garden or palace."²² This is the topic of the Bistra manuscript: the word of the church father Augustine is sacred and accordingly surrounded by arcades and decorative bands. His thoughts are expressed inside the sacred area beyond which there is the din of struggle and the baying of hounds in fox and rabbit hunts.

Hounds hunt and bite rabbits, having been symbols of Vices since as far back as the Old Testament (Leviticus 11,6 and Deuteronomium 14,7) because of their fertility, which belonged to the symbols of Immoderation, Unchastity and, in the Middle Ages, also sexual desire - *Luxuria*.²³ In medieval era foxes were considered to be sinful and became symbols for Heretics, Satan himself, Slyness, Deceit, Avarice. The dog, the most faithful animal of his master, is a persuer and killer of Sin. The symbolism of this life-and-death struggle between Vices and Virtues is

²¹ N. Golob: *Arhitekturni elementi na naslovnica srednjeveških rokopisov*, Ljubljana 1990.

²² N. Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992, p. 91.

²³ E. Panofsky: *Albrecht Dürer*, Princeton 1958, I., p. 84 ss., II., fig. 21.

not difficult to grasp. - However, the meaning of the four figures at the bottom, on the lower margin, is not so clear at first sight (pl. 1). They seem to be the bases for the four tiny columns. According to Stelè the "motif of statant animal and human figures is typical of Romanesque architecture in Italy and is also frequent in Alpine countries".²⁴ Yet such compositions of leaning upon are easily found in illuminated manuscripts as well and not exclusively in Italy, but all over the Christian world. It is, however, not a motif of static immobility but a dynamic situation involving two pairs, each of them fighting independently of the other. The first pair consists of a golden lion and a monster. The lion is standing below the outer column and looking round at the monster that wants to deceive the lion with its garment and stealthy approach. Then it turns to attack the lion from behind and wound it with a sword. The lion roars, the monster in human disguise defends itself with a shield. The pair on the right does not hide its genuine nature; the silver unicorn with its golden horn is attacking the grinning red dragon with green tail and green legs; it has a satanic look. The unicorn is again on the outer side and, like the lion, defends the ecclesiastical architecture. - The power and violence of the unicorn are praised in the Old Testament (Numbers 23, 22; 24, 8; Psalms 21, 22; 28, 6; 91, 11 etc.) and we should probably take the unicorn for what it is - the watchful guard of Chastity and the Purity of the Christian soul. Thus it becomes the counterpart of the lion, which is a symbol of Chastity and a representative of the lions guarding the way leading to the Throne of Wisdom.

Here we are dealing not with the representation of all kinds of figures placed below the columns to support the church building, but with the Gothic motif of banishing sin from the ecclesiastical sphere. We are dealing with the conflicting relationship between the meaningful centre and the banal border areas, the relationship between clear calligraphy and the neat arrangement of written words on one hand and the agitated, gaudily coloured marginal world on the other. In spite of the coarse stroke we should not be distracted by the notion that this title page from Bistra is merely a continuation of high medieval Psychomachia: the vision of the struggle between Good and Evil had been stratified. Namely, several images can be explained more satisfactorily in the centres of artistic development, than those executed in remote regions where provincial mentality impedes iconographical development, but at the same time creates "contaminated" types emerging from two disparate, stylistically and sociologically opposed worlds.

Another interesting detail is to be read from the technology of the work. The arcaded title page is related to the Stična-Vienna Cod. 650; there is, however, a longer title-text on the opening folio (2v) of the Bistra manuscript than is that of Stična (Cod. 650, fol. 1v). Apart from the fact that the identical title contains some words written out without abbreviations, the difference is primarily in the addition below the title: *Incipit liber prim(u)s S(an)c(t)i Epi(scopi)*. In the Stična manuscript this was probably written on the now missing folio, obviously below one of the more or less equal incipit arcades. According to the repeatedly confirmed

²⁴ Stelè: *Srednjeveški rokopisi*, pp. 58 and 60.

faithfulness of the Bistra manuscript to the Stična model I should say that the incipit could not have been much different from the one not preserved on account of the deficient first quire in the Stična manuscript. The added incipit in the Bistra manuscript suggests that the beginning of the book with *Gloriossissimam civitatem Dei* in flourished initial had most probably been written before it was decided that the Bistra manuscript would have to (!) follow the decoration of the Stična model as well. Thus a few folios before the three-arcaded incipit were added, forming now the first quire. This was a forced provisional solution the result of which were some unaesthetic elements, that are, however, very interesting from the codicological point of view. Initially, a trinium was to have been added, but when it became clear that such a number of folios could not be used, the first two folios were cut off (a1, b1) and the next folio (c1) was stuck on the inner side of the wooden cover plate. Fol. 1 is loose, yet made of two parchment pieces (c2, b2) stuck together. The arcaded title is painted on this folio, which could be numbered as a2 in this trinium. The quire, or "quire", is provisionally filled by a monumental colophon (pl. 12) and extensive citations of titles of each book in the *De civitate Dei*, with a great deal of blank space still remaining.

A considerable part of the manuscript was copied "step by step", as it were, after the Stična model. Here, I am thinking not only of the correction marks, where even the symbols are reproduced as written by Bernard²⁵ around 1180, but rather of the Bistra scribe's efforts to keep pace with the arrangement of the pages, i.e. with the quantity of the text copied per page. The Stična scribe Engilbert wrote about 4500 characters per page in Codex 650 and arranged the book incipits and explicits below arcades, whereas the Bistra scribe wrote about 4650 characters per page and tried to follow the quantity of used space in the Stična manuscript by not writing the conclusions and announcements of books below the arcades (which would have been anachronistic in the Gothic period), but marking them in bold cinnabar letters. Even the initials were at first on equally numbered folios - in the Stična-Vienna manuscript *De civitate Dei* the initial S was at first on fol. 9v (now on 4v, since a part of the first quire is missing), as in the Bistra manuscript, and so on.

It is worth mentioning an additional explanation of Stelè's words on the "contemporary monumental covers" of this manuscript. We only know that the size has hardly changed and that the manuscript was first restored as early as the 15th century. In the mid 14th century such metal bosses as they have been preserved were not produced. (Similar ones can be found on the covers of two volumes of the *Antiphoner* from Kranj dating back to 1491.) At the time of this first restauration

²⁵ The study entitled "Romanesque Correction Marks: The Case of Sitticum", which I presented at the international congress "Making the Medieval Book up to 1500", Trinity College, Oxford, 7-10 July 1992 is currently still being printed. However, I should state that in this study, which systematically comprises over 100 codices from the second half of the 12th century, I have proved that each scriptorium had its own system of correction marks, i. e. symbols that were basically abstract and therefore not tied down to the scribes' tradition. Thus, the Bistra scribe conscientiously reproduced the graphic images of correction marks one and a half centuries older (and therefore out of date).

they repaired the damaged wooden covers by sticking two pieces of leather in the middle part of the front and back covers. They used black leather over initially purple leather. I cannot judge, if it was on this occasion when the three pieces of paper and parchment were stuck inside the wooden covers (over the places where the leather horizontal thongs were threaded into tunnel grooves in wooden boards so that the surface became smooth). I think the basic traces have been obliterated by later restoration work. In any case, the manuscript was restored again, probably in the 18th century. The capital was made anew, and half-moon tabs at the head and foot of the spines were cut off and the quires were trimmed obliquely, as is evident from the irregular intervals between the stitches on the spine.

The three folios that were stuck between the wooden board of the covers, and the stuck-on folio, are interesting and deserve paleographic examination: A is a paper bifolio covered in batarde script. B is a paper bifolio of narrow upright format and two hand wrote the text; on top one can read *MCCCXII in vigili* and the year 1412 is to be regarded as the *ante quem non* for datation. C is a parchment bifolio, evidently a personal register note on the marvels of Jerusalem. Happy the eyes that saw it.

APPENDIX

NUK 2: Aurelius Augustinus, *De civitate Dei*

Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica ms 2. Signed (by Nicolaus) and dated 1347. Parchment, 172 fol. Codex mancum.

SIGNATURES: Antefolio, stuck onto the front cover: *Anno Domini m ccc xi vii completus est hoc opus et issuit fieri dominus hermanus prior vallis iocose una cum ceteris tempore prioratus sui*. At the bottom of fol. 1r there is a round seal with the inscription *K & K Lyzealbibliothek zu Laibach*, the same on 127v. Fol. 160v: *Iste liber est Carthusiensium in Frenicz prope Laybacum*. Inside the covers, in the upper lefthand corner, the figure 2 is written in ink, the half-mark of the manuscript in the collection of the National and University Library in Ljubljana. On the outside of the covers or spine there is no shelf-mark.

BINDING: 538 x 356/366 mm; brown-black leather in two uneven layers over the wooden boards so that the original layer, which is of lighter colour (now lilac-brown, probably purple originally), can be seen entirely only on the spine of the book, and elsewhere only on some spots on the edge of the covers. The spine is half-bent, it has seven double thongs (sewn at the points 8 - 32 - 62 - 123 - 190 - 260 - 323 - 390 - 453 - 490 - 530, measured on the first quire). Parts of boards, where thongs are bevelled, were covered with three cut-offs of parchment and paper, written in the batarde script of the 14th and 15th centuries.

The covers are decorated; in the corners there are metal bosses in the form of three-leaved lilies and clovers. The centre boss is stylistically fitting form of rosette with three-leaved lilies growing in four directions and encircled by a ring, outside which there are more lilies. The manuscript has two clasps and metal rosette-shaped catches.

On the inner side of both covers a parchment folio is stuck on. In the middle of the front cover the trunk of the metal boss has damaged the folios.

PARCHMENT: 531 x 361 mm. Apart from the 1st quire the parchment of the whole manuscript is white and of relatively good quality, probably made of calfskin. Damages are moderate, although there are some perforations, tears and wrinkles. Some folios are somewhat smaller than the folios which had their edges trimmed to measure. The lower part of fol. 166 is cut off to a height of 185 mm. None of the text of *De civitate Dei* is missing. The lower margins of folios 170, 171 and 172 are cut off at the height of 72 mm; folios 173, 174 and the corresponding text are missing. The parchment of the first quire is of different quality: the folios are composed of several rather small pieces of different width, they differ in texture and tonality. The folio that is stuck to the back cover is of similar quality to the parchment of the last quire; it is thick and has a callous texture.

QUIRES: 19 quires (1²⁻³, 2-16⁵, 17-18⁴, 19³⁻²). The first quire was added later, but still before the manuscript was finished: The original trinion was deprived of the first two folios (a1, b1); the next (c1) was stuck inside the covers; fol. 1 is composed of two layers i.e. two parchments stuck together (c2, b2), fol. 2 is free (i.e. a2) and on 2v there is the arcaded title page. The remaining quires are regular quinions, except the 17th and 18th quires, which are quaternions, and the last, the 19th quire, was a trinion, probably added by the scribe. The folio stuck inside the back cover is not part of the quire.

The quires are marked by horizontal catchwords (missing on fols. 22v, 82v and on the last two quires); there are no quiresignatures. Foliation is of later date, made in pencil. The folios bear two sequences of numbers because the first librarian made a mistake between the 8th and 10th folios and the second one corrected it.

LAY-OUT: Double column, 54 lines each. Dimensions: (width): 0 - 42 - 153 - 177 - 286 - 361; resp. (height): 0 - 44 - 440 - 531. Ruled in ink. The pricking is preserved and shows that it was made quire by quire.

CONTENTS: (antefolio) colophon

(1r) blank

(1v) table of contents

(2r) blank

(2v) arcaded title page

(3r - 166r) the text of *De civitate Dei* by Aurelius Augustinus: *Gloriosissima civitat dei ... gratias gratulantes ADAM. In deo gratias aut domine miserere nobis.*

(166v) blank

(167r - 172v) dictionary part: *Abacuc prophetam ... Scientia non facit bonum hominem.*

SCRIPT: The main text is written out in gothica textualis formata, the dictionary part and the simultaneous corrections as well; all probably by the same hand. The

numerous correction marks follow the Stična model both in the form of graphs as in the form of decorative cartouches; the same is true of the nota marks whereas actually no diples were used.

DECORATION: The incipits and explicits are in red ink. There are many penwork cartouches around the names of cited authors and the titles of their works, as well as around the inserted words that were omitted, all written in red, following the example of the Stična ÖNB Cod. 650. In the last part of the book (particularly from fol. 120 onwards), and constantly in the dictionary section, the initials, written above the top line are decorated with loops, tails, leaves, ridges, dents, little faces and cadels. The text contains numerous one-line initials in red and blue ink alternately. They are especially frequent in chapter titles that were put down before the beginning of Augustine's text. The calligraphic initials in the text are written in Lombardic capitals, 2 to 6 lines large, but exceptionally as large as 16 lines. There seem to be 174 in all; four Lombardic capitals with the flourish in contrasted colours should also be mentioned. Dictionary section contains 16 Lombardic initials in cinnabar, of which the initials A, C, E, G, O and S have decoratively split bodies.

The illuminated initials are either drawn as flourish initials on the whole or have additional elements, which make part of contemporary ornamentation (basilisk, amphisbene), or else they contain formal elements copied after the Stična *De civitate Dei* or other older models.

Initials drawn exclusively in flourish: 3r, 22v, 36r, 71v, 77v, 83r, 90r, 146v; the same, including contemporary painting elements (little dragons in the body of a letter, caudas in the form of anthropomorphic birds): 28v, 52v, 128r, 136r; entirely following the Stična model: 9v, 56v, 65r, 115r, 155r; marked by Romanesque elements: 16r, 40r, 46r, 98v, 108r. There are 21 illuminated initials. The arcaded title page also follows the Stična model.

BIBLIOGRAPHY: F. Stelè: *Illuminatorni okras bistrskih rokopisov*, pp. 58-61 in: M. Kos - F. Stelè: *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, also pp. 63-66. F. Stelè: *Illuminirani rokopisi, Slovenija* in: *Enciklopedija Jugoslavije*, 4, Zagreb 1960, pp. 353-354. F. Stelè, *Latinski rokopisi u Sloveniji*, in Zdenka Munk (ed.): *Minijatura u Jugoslaviji*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1964, pp. 23-24, 321, fig. 47. J. Mlinarič, *Kartuzija Bistra od 1255 do 1782*, in: F. M. Dolinar (ed.): *Redovništvo na Slovenskem: benediktinci, kartuzijani, cistercijani*, Ljubljana 1984, pp. 163-191, especially 172. B. Berčič et al.: *Zakladi Narodne in univerzitetne knjižnice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 1982, pp. 11-23, especially 12, 14. M. Glavan et al.: *Tesori della Biblioteca Nazionale e universitaria NUK di Lubiana*, Milano, Biblioteca Trivulziana 1989, pp. 17, 46. N. Golob, *Folklandova podoba: zgledi in posnetki*, ZUZ, n.v. XXVI, 1990, pp. 33-50. N. Golob: *Arhitekturni elementi na naslovnicaх srednjeveških rokopisov*, Ljubljana 1990. N. Golob, *Pergament je najplemenitejša pisna osnova*, in: F. M. Dolinar (ed.): *Samostani v srednjeveških listinah na Slovenskem*, Arhiv Republike Slovenij, Ljubljana, 1993, pp. 65-79, esp. 72-73.

FRESKE NA BRDINJAH NAD KOTLJAMI IN NJIHOV UMETNOSTNOZGODOVINSKI POLOŽAJ

Tanja Gregorovič, Ljubljana

Slikarije v podružnični cerkvi sv. Neže na Brdinjah nad Kotljami* oziroma na Vrhah pri Slovenjem Gradcu¹ so odkrili v začetku osemdesetih let. Prvič so omenjene ob restavraciji leta 1984,² podrobneje obravnavane pa so bile dve leti kasneje v diplomski nalogi Tatjane Špitalar, ki jih je uvrstila v furlansko skupino.³ Na gradnjo cerkve se nanaša dokument iz leta 1367, v katerem oglejski patriarh Markvard dovoljuje župniku Parthamerju v Šmartnem pri Slovenjem Gradcu, da postavi kapelo, posvečeno sv. Neži ter mučencema sv. Primožu in Felicijanu v Kotljah.⁴ Omenjeni župnik je glede na stil fresk po vsej verjetnosti tudi naročnik

* Na novoodkritih in še nepubliciranih freskah me je opozoril prof. dr. Janez Höfler, ki se mu zahvaljujem za ljubeznivost, da mi je dal na voljo svoje arhivsko gradivo, nove izsledke o slovenskem srednjeveškem slikarstvu in me spodbujal pri delu. Prav tako se zahvaljujem kustosu Deželnega muzeja v Celovcu mag. Robertu Wlattnigu, ki mi je prijazno priskrbel delne fotokopije doktorskih disertacij v zvezi s slikarstvom 14. stoletja.

¹ *Krajevni leksikon Slovenije, IV: Podravje in Pomurje*, Ljubljana 1980, p. 519. Cerkev sv. Neže na Brdinah(!) se omenja kot poznogotska stavba iz leta 1554 v okviru kraja Vrh pri Slovenjem Gradcu.

² Bine Kovačič, *Varstvo spomenikov*, XXVI, 1984 (od tod citirano Kovačič), p. 307.

³ Tatjana Špitalar: *Novoodkrita gotske freske na slovenskem Štajerskem: na področju Zavoda za spomeniško varstvo Maribor*, Ljubljana 1986 (od tod citirano Špitalar), pp. 9-12 [diplomska naloga, tipkopis].

⁴ *Notizenblatt: Beilage zum Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, 8, Wien 1858, p. 489. 1367, 25/X ("Marquardus Dei gratia S. Sedia Aquilegensis Patriarcha dilecto nobis in Christo Marquardo dicto Parthamer Plebano Plebis S. Martini in valle de Windisgratz nostre Aquilegensis Diocesis salutem in Domino. Sicut nobis tua exposuit devotio tu diligere decorum domus Domini, Capellam unam sub vocabulo S. Agnetis et Sanctorum Martyrum Primi et Feliciani cum subsidio populi tue cure subjecti, pro hujusmodi felici opere intercedentis, proposuisti construere in Plebe et cura tuis, in loco qui dicitur Chotelach dicte nostre Diocesis, et eandem capellam dotare mediante subsidio antedicto bonis quibus unus Capellanus celebrans divina officina in aedem, congrue poterit sustentari, super quibus nostrum postulasti assensum. Quia igitur debemus et volumus prompti in talibus et favorabiles inveniri, tuis dignis desideriis annuentes in hiis cum grato concurrentes affectu, construendi et edificandi Capellam modis statem: nolentes ex hoc matricis ecclesie juribus in aliquo derogare; imo quod eadem Capella sine cimiterio existens, subjecta existat Plebi predictae, prout alie Capelle in Aquilegensis Diocesi subjectae existunt. Datum harum sub nostri sigilli impressione litterarum, Aquillie die XXV. Octobris anno Domini MCCCLXVII. Indictione quinta."). Na doku-

poslikave, ki je morala nastati sočasno z gradnjo cerkve okoli leta 1370. Za nastanek v 14. stoletju govori tudi sama enoladijska arhitektura z redkim dvošestinsko zaključenim prezbiterijem⁵ s tremi širokimi, preprostimi oporniki. Na obeh poševnicah in južni steni so tri sorazmerno velika, kasneje povečana, šilasto zaključena okna. Ladja je prekrita z ravnim lesenim stropom, značilnim za koroške cerkve, prezbiterij pa je obokan. Pet reber z globokim žlebastim profilom⁶ se stika v okroglem, ploščatem sklepniku in končuje brez konzol s postopnim prehajanjem v steno. Obok je tako razdeljen na pet polj, pri čemer sta vzhodni dve zaradi statičnih zahtev oblikovani kot obočni kapi. Na severni steni prezbiterija so bila kasneje prebita vrata, ki so danes ponovno zazidana. Na zahodu je cerkvi prizidan zvonik s stožčasto streho, ki zaradi treh polkrožno prebitih odprtín spodaj učinkuje kot vhodna lopa.

Poslikava zajema obok in stene prezbiterija ter slavoločno steno. Kljub slabši ohranjenosti na nekaterih mestih se dajo razbrati vsi prizori. Na oboku so naslikani *Kristus Pantokrator* in *simboli evangelistov*, na severni steni *Marijina smrt*, na južni *Marija zaščitnica* s plaščem ter na poševnicah *sv. Marjeta* in *sv. Neža*. Na notranji strani slavoločne stene proti prezbiteriju so *Veronikin prt*, *Kajnova in Abelova daritev*, na spodnji strani loka pa *štirje preroki*.

Restavrador Bine Kovačič⁷ ugotavlja, da je bolj ohranjena poslikava sten izvedena v *fresco* tehniki, precej poškodovana poslikava oboka, brez gornje barvne plasti v kombinirani *fresco-secco* tehniki, poslikava reber pa zgolj v *secco* tehniki. Posebno škodo je utrpela Marijina smrt zaradi kasneje prebitih vrat in Marija zaščitnica s plaščem zaradi povečanega okna.

*Marijina smrt*⁸ na severni steni pripada bolj redkemu ikonografskemu tipu, za katerega bi težko trdili, da povsem enopomensko pripada severnemu ali italijanskemu umetnostnemu prostoru,⁹ vendar pa se zdi po razpoloženju vseeno bliže

ment me je opozoril prof. dr. Janez Höfler; Janez Höfler: *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem*, vol. VI/1, računalniški izpis na Filozofski fakulteti; Franc Kovačič: *Zgodovina Lavantinske škofije (1228 - 1928)*, Maribor 1928, pp. 108-109, pod istim datumom napačno navaja, da gre za cerkev sv. Fortunata in Felicijana ter jo identificira s sedanjo cerkvijo sv. Marjete v Kotljah; Anton Ožinger: *Carlo M d'Attems: Vizitacije savinjskega arhidiakonata goriške nadškofije 1751 - 1773*, Ljubljana 1991, pp. 237, 290, 640. Ob vizitacijskem popisu 4. VII. 1751 in 28. VI. 1756 je imela podružnična cerkev sv. Neže tri oltarje - sv. Neže, sv. Jerneja (prenosen, neposvečen) in sv. Agate (neprenosen, neposvečen).

⁵ Na Koroškem ga najdemo še na samostanski cerkvi klaris v Št. Vidu na Glini (St. Veit a.d. Glan), ki sta ga leta 1323 ustanovila Konrad von Aufenstein in njegova tretja žena Diemut (cf. *Dehio-Handbuch: Kärnten*, Wien 1981², p. 625).

⁶ Ivan Komelj: *Gotska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1973, p. 113, sl. I/d.

⁷ Kovačič, p. 307.

⁸ Kovačič, p. 307. Prizor razlaga kot Marijin pogreb, čeprav gre nedvomno za Marijino smrt, saj so apostoli zbrani okoli ležišča in ne nosijo nosil.

⁹ Tako v severnem kakor tudi italijanskem slikarstvu je v 14. stoletju najbolj razširjen tip Marijine smrti v nasledstvu bizantinske tradicije s Kristusom ob ležišču z Marijino dušo v rokah. Oba umetnostna pola pa sta poznala tudi drugačno, redkejšo upodobitev Kristusa z Marijino dušo, ki se je že dvignil v nebo. Taka prizora imamo v kapeli dell'Arena v Padovi okrog 1320, delu giottovske padovanske delavnice (*Arte veneta*, XXIV, 1970, p. 11, sl. 5), in na nemški miniaturi nekega lekcionarja z začetka 13. stoletja v Münchnu

trecentističnemu slikarstvu. Tričetrinsko upodobljen Kristus v mandorli, ki jo v razprtih rokah držita dva klečeča angela, se dvigne v nebo in zapusti centralno mesto med žalujočimi apostoli, ki ga običajno zavzema v prvi polovici 14. stoletja v nasledstvu bizantinske tradicije. Z desnico blagoslavlja, v levici pa drži Marijino dušo, ki moli. Spodaj ob lesenem ležišču z Marijo so v vrsti drug ob drugem zbrani apostoli (sl. 13) s sklenjenimi rokami, z izproženim kazalcem ali s knjigo v rokah. Med njimi kot posebnost delavnice izstopa "puškinski" moški obrazni tip z brado, a brez brkov, in belolas, bradat starec. Debela črna črta obroblja ogromne, predimenzionirane roke, očrtuje obraze, prominentne nosove s poudarjenimi nosnimi krili, oči po gornjem robu povešenih vek, ozke polkrožne obrvi in majhna usta. Deli pod obrvmi in spodnji del lic od nosu proti ušesom so osenčeni z rjavo barvo. Na Marijinem oblačilu pri nogah je opaziti reminiscence "risarskega" stila, saj draperija mehko pada, tako da se robovi oblikujejo v ušesca in valujoče škrice. Ta značilnost pa se pri apostolih izgubi, saj njihove halje potekajo v močno modeliranih, ravnih vzporednih gubah proti tlom.

Južno steno v celoti zavzema *Marija zaščitnica s plaščem*, (sl. 15, 16)¹⁰ ki z razprtimi rokami ustvarja oglato kompozicijo in s svojo monumentalnostjo spominja na upodobitve sv. Krištofov. Na sredini je poškodovana zaradi kasneje povečanega okna, ki je utegnilo obstajati že od vsega začetka, le da je bila odprtina manjša in ožja.¹¹ Frontalna figura z dolgimi kodrastimi lasmi s svetlim pramenom, s strmečim pogledom izpod povešenih vek, ki daje obrazu hieratičen izraz, široko razpira plašč. Ta je na zunanji strani poslikan z vitično palmeto v obliki lire, na notranji pa s hermelinskim okrasom.¹² Na robovih se mehko guba v smislu "risarskega" sloga. Na obeh straneh so v več vrstah drug nad drugim nanizani predstavi-

s poudarkom na ikonografiji ženina in neveste (Cf. Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst* 4,2: Maria, Gütersloh 1980, sl. 609).

Najbližjo ikonografsko paralelo naši freski pa najdemo na severni zunanjščini prezbiterija župnijske cerkve sv. Lenarta v Weißensteinu na Koroškem iz sredine 14. stoletja ali malo potem, kjer gre za podoben ikonografsko-kompozicijski tip z dopasnim Kristusom z Marijino dušo v mandorli, že dvignjenim v nebo, in spodaj stoječimi, žalujočimi apostoli ob Marijinem ležišču.

¹⁰ Kovačič, p. 307. Meni, da gre za prizor sv. Neže z verniki, kar povzema tudi Špitalarjeva v svoji diplomski nalogi. Ta razlaga prizora je manj verjetna, saj je sv. Neža upodobljena že na južni poševnici kornega sklepa. Poleg tega mesto upodobitve nasproti Marijine smrti govori prej za Marijo zaščitnico s plaščem. Povezavo Marijine smrti in Marije zaščitnice s plaščem najdemo npr. še na oltarnih tablah iz Biela v Zürichu, Schweizerisches Landesmuseum (cf. Gabriela Fritsche, Ein Retabelfragment des 14. Jahrhunderts im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich: Versuch einer Einordnung der sogenannten Bieler Tafeln, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 39/3, 1981, p. 190, sl. 1a, 1b).

¹¹ Na gradu Tirol pri Meranu v apsidi v spodnjem nadstropju Pankracove kapele zavzema *Marija zaščitnica* mesto v okenskem ostenju, tako da s plaščem z obeh strani obdaja okensko odprtino, pri čemer gre za podoben učinek kot na Brdinjah (cf. Josef Weingartner, Die frühgotische Malerei Deutschtirols, *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, X, 1916, sl. 12).

¹² Hermelinski vzorec se pogosto pojavlja na Južnem Tirolskem za okraševanje notranje strani oblačil in naslikanih zastorov (grad Sabbionara pri Aviu), pa tudi na Koroškem, v Furlaniji in Sloveniji, zlasti pri sv. Krištofih.

niki stanov, desno cerkveni, od preprostega meniha do škofa z mitro, levo pa posvetni, z raznovrstnimi modnimi pokrivali, značilnimi za tretjo četrtino 14. stoletja.

Na severovzhodni poševnici kornega zaključka je najlepša izmed ženskih figur - visoka, vitka, rahlo nazaj nagnjena *sv. Marjeta* z zmajem ob nogah (sl. 18, 19), v dolgem in oprijetem modnem oblačilu z globokim dekoltejem, ki razkriva gola ramena. Ozki rokavi pokrivajo zapestja in segajo skoraj do prstov, pas pa se je spustil na boke. Na glavi počiva umetelno izdelana petlistna krona in čez ramena ji padata dve izredno dolgi, gosti kiti las s svetlim pramenom po sredini. Obraz in ramena so nežno osenčeni, črte v očesnih kotičkih nesklenjene, kar daje obrazu mil in rahlo melanholičen izraz. Vendar pa tudi pri tej izjemni figuri kvarijo eleganco velike, grobo izdelane, shematične roke, v običajni drži z izproženim kazalcem. Manj prefinjena in bolj poljudna je *sv. Neža* z ovčico (sl. 20, 21) na jugovzhodni poševnici, z bolj grobimi potezami obraza, rahlo privihamim nosom in s tršo modelacijo. Poleg atributov svetnici določata še napol izbrisana napisa na zgornjem robu pravokotnega okvirja.

Na zahodnem obočnem polju sedi na preprostem prestolu blagoslavljaajoč *Kristus Pantokrator* s kratko razcepljeno brado in z odprto knjigo v rokah. Na sosednjem severnem polju je evangelist Matej v podobi angela z rombasto borduro na oblačilu, na južni evangelist Luka kot vol, na jugovzhodni evangelist Marko kot lev in na severovzhodni skoraj popolnoma izbrisan evangelist Janez kot orel.

Sredino notranje slavalnočne stene proti oltarju zavzema Kristusovo obličje v medaljonu kot neke vrste okrajšan motiv *Veronikinega prta*,¹³ ki ga spremljata dva angela s svečo. Desno spodaj je *Abel* (sl. 22) v kratki tuniki, ki napol v pokleku dviguje jagnje. Njegov deški obraz krasi umetelna pričeska z natančno izrisanimi lasmi, prirezanimi v dveh različnih višinah, ki se vihajo navznoter. Levo spodaj pa je bradati *Kajn* z meandrasto oblikovanimi kodri in snopom žita v rokah.

Spodnjo stran slavalnočne stene pokrivajo štirje bradati dopasni *preroki* (sl. 23) s čepicami na glavah in z napisnimi trakovi v rokah. Ker gre za starejše osebe, je tehnika senčenja še bolj groba in kontrasti še močnejši.

Prizore obrobijata borduri z diski in cikcakasto prepognjenim trakom. Ozadje je obarvano zelenomodro, oblačila figur pa rjavo, sivkastorjavo, oker in temnozeleno.

Program poslikave s Kristusom Pantokratorjem in simboli evangelistov na oboku, z Veronikinim prtom, s Kajnovim in Abelovo daritvijo ter preroki na slavalnočni steni pripada tradicionalnemu severnjaškemu sistemu visoke gotike. Marijina smrt, ki je doživela na Koroškem izredno razširjenost predvsem v prvi polovici

¹³ Identično upodobitev najdemo proti sredini 14. stoletja na vzhodni steni kora v podružnični cerkvi v Maignu na Spodnjem Avstrijskem, kjer medaljon držita dva angela. (Cf. Elga Lanc: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien in Niederösterreich*, Wien 1983, sl. 259, 260.)

14. stoletja,¹⁴ ostaja tudi v tretji četrtini v okviru italijanizirajočega slikarstva še vedno pogost in priljubljen motiv.¹⁵ Proti sredini in v tretji četrtini stoletja se razširi tudi upodobitev Marije zaščitnice s plaščem,¹⁶ ki pa nikjer drugje še zdaleč ne doseže takšne monumentalnosti kot na Brdinjah. Prizore iz legend svetnic lahko zasledujemo na Koroškem že od zadnje četrtine 13., pa skozi vso prvo polovico 14. stoletja,¹⁷ kar dokazuje njihovo stalno priljubljenost. Kot samostojne upodobitve, izločene iz narativnih ciklov, pa se pojavijo v teku druge četrtine 14. stoletja, nanizane druga ob drugi pod arkadnimi loki.¹⁸ Zanimanje zanje še zdaleč ne usahne v tretji četrtini stoletja, ko narativne prizore postavijo pred bogato arhitekturno kuliso¹⁹ in pozornost naklonijo tudi dotlej zapostavljenim svetnikom. Tako samostojni upodobitvi sv. Marjete in sv. Neže na Brdinjah sodita v splošne ikonografske tendence tistega časa. Zaradi geografske lege in kulturnozgodovinske pripadnosti Brdinj Koroški je potrebno freske razumeti v kontekstu koroškega slikarstva po sredini 14. stoletja, ko so ga v širokem valu zajeli gornjeitalijanski, predfurlanski trecentistični vplivi. V nasprotju z dobro obdelanim in vsaj glede provenience pojasnjenim slikarstvom furlanske smeri pa je ostalo italijansko obarvano slikarstvo proti sredini in v tretji četrtini 14. stoletja zaradi težavne uvrstitve in navadno nizke kvalitete izvedbe neopaženo. Prvi, epizodni pojav trecentistično obarvanega slikarstva, ki je ostal brez nasledstva, predstavlja poslikava preddverja krške stolnice (1339-1343).²⁰ Kljub številnim prispevkom in različ-

¹⁴ V župnijski in romarski cerkvi Naše drage gospe v Mariji na Zilji (Maria Gail), župnijski cerkvi sv. Nikolaja v Simitzu (v obeh primerih Marijin pogrebni sprevod), župnijski cerkvi Marije Magdalene v Velikovcu (Völkermarkt) in kapeli Rabensteinov ob samostanski cerkvi v Št. Pavlu v Labotski dolini (St. Paul im Lavanttal).

Vse primerjave v članku povzemam po *Dehio-Handbuch: Kärnten*, Wien 1981, sicer pa sem si spomenike ogledala v okviru magistrske naloge *Slikarstvo poznega 13. in zgodnjega 14. stoletja na Koroškem*, ki jo delam pri mentorju prof. dr. Janezu Höflerju.

¹⁵ V župnijski cerkvi v Št. Lipšu pri Ženeku (St. Filippen ob Sonnegg) in krški stolnici (Gurk).

¹⁶ Župnijska cerkev v Št. Lipšu pri Ženeku (St. Filippen ob Sonnegg).

¹⁷ Pogosti so prizori iz Marjetine (severna stena župnijske cerkve sv. Martina v Radlachu, slavoločna stena župnijske cerkve sv. Andreja v Gradesu) in Katarinine legende (severna stena župnijske cerkve sv. Marjete v Remšeniku v Karavankah [Remschenig], kostnica v Bistrici pri Gradesu [Feistritz ob Grades]) ter posamezne upodobitve sv. Doroteje (severna stena podružnične cerkve sv. Cecilije v Althofnu, južna zunanjščina župnijske cerkve Marijinega vnebovzetja v Malti (?)).

¹⁸ Severna stena in del slavoločne stene Zimske oziroma Rožnovenske cerkve na Otoku ob Vrbskem jezeru (Maria Wörth), severna stena kornega kvadrata župnijske cerkve sv. Dioniza v Irschnu in severna stena kornega kvadrata župnijske cerkve sv. Lovrenca v Glanhofnu.

¹⁹ Dorotejina legenda na severni steni župnijske cerkve St. Peter im Holz.

²⁰ Alfred Schnerich, Die beiden biblischen Gemäldezyklen des Domes zu Gurk, *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, XIX, 1893, pp. 35-44, 89-94; XX, 1894, pp. 143-150; Karl Ginhardt, Bruno Grimschitz: *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, pp. 95-102; Hannelore Stein-Kaiser: *Der alttestamentliche Freskenzyklus in der Vorhalle des Domes zu Gurk unter Berücksichtigung seiner Ikonographie*, Wien 1975 [doktorska disertacija]. Avtorica je mnenja, da gre za potujočega italijanskega slikarja, ki prihaja iz odročnega okolja (Furlanije ?) in se je le obrobno seznanil z novimi trecentističnimi stvaritvami. Za opozorilo na omenjeno doktorsko disertacijo se zahvaljujem mag. Robertu Wlattnigu. Cf. Tanja Gregorovič, *Freske v preddverju krške stolnice*, Ljubljana 1991 [diplom. naloga].

nim pristopom še vedno ostajajo odprta temeljna vprašanja: So freske delo provincialnega severnoitalijanskega mojstra ali severnega slikarja, ki je prišel v stik z italijanskim slikarstvom? Od kod izvira italijanska komponenta? Gre za neposreden stik s trecentističnim repertoarjem ali za vsaj deloma posredno sprejemanje prek severnega slikarstva, ki je že vsrkalo, predelalo in naprej razvijalo trecentistične prvine?²¹ Ali severnozahodne prvine v resnici izvirajo le iz lokalnega slikarstva?²² Kam lokalizirati mojstra oziroma delavnico, ki pomeni povsem osamljen pojav v koroškem slikarstvu druge četrtine 14. stoletja? Če si zastavimo vsa ta vprašanja, ugotovimo, da je resnično trecentističen v krškem preddeverju le dekorativni aparat z modro obarvanim in z zvezdami posutim banjastim obokom, s prizori, ki potekajo v horizontalnih vrstah vzdolž severne in južne stene, s kozmatsko borduro, štirilistnim medaljonom in akantovjem, ki sicer z nekaj nepravilnostmi in odstopanji (na primer rahlo variiranje velikosti polj, neupoštevanje dekorativnih ločilnih elementov, kontinuirano združevanje dveh prizorov v enem okvirju) sledi italijanskim vzorom. Pa še v teh primerih lahko v severnem slikarstvu zasledimo sorodne pojave, neodvisne od italijanskega slikarstva.²³ V figuralnem stilu, ritmu in duktusu draperije kljub nekaterim trecentističnim citatom in plastičnosti prevladujejo visokogotske severnjaške forme, v nekaterih primerih francoskega izvira. Tudi perspektivno oblikovana arhitektura z visečimi baldahinskimi loki, tuja padovanskemu slikarstvu, verjetno ni nastala le v neposrednem stiku z Italijo, temveč že ob poznavanju severnega slikarstva, ki se je že prilagodilo novim trecentističnim zahtevam.²⁴ S spajanjem severnih in italijanskih elementov se to slikarstvo po učinkovanju še najbolj približuje lokalno obarvanemu giottovskemu riminiškemu slikarstvu, ki je na podlagi dvojne, deloma asiško, deloma padovansko obarvane tradicije izoblikovalo svoj specifični jezik, v katerem so se še dodatno okrepili italo-bizantinski in severni elementi.

²¹ O problemu recepcije trecentističnih elementov v severnem slikarstvu in njihovem nadaljnjem razvoju: Gerhard Schmidt, *Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms und die europäische Malerei, Kölner Domblatt*, 44/45, 1979-80, pp. 293-340; Gabriela Fritsche: *Die Entwicklung des "neuen Realismus" in der Wiener Malerei: 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Graz 1983 [doktorska disertacija].

²² Le-ti so izrazitejši kakor na drugih sočasnih koroških spomenikih. Kot francoske lahko označimo sivolase bradate starce z značilno obliko oči in zalomljenih obrvi, živahno, ekspresivno gestikulacijo z izproženimi dlanmi in prsti, tu in tam lahkotno stojo in umele zasak, figure v razkoraku z razpeto haljico, spodvihane in za pas zatakne robove tunik, obliko ležišč, oblakaste obroče ter viteško-aristokratske pričeske, obuvale in oblačila.

²³ Jürgen Michler, *Grundlagen zur gotischen Wandmalerei, Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXII, 1990, pp. 85-136. Nizanje prizorov v več horizontalnih vrstah se pojavlja tudi na severu, zlasti v preprostih, provincialnih cerkvenih zgradbah, kjer se je sočasno s Padovo in neodvisno od nje pričela pot proti t.i. "Bilderwand". Ta pojav lahko zasledimo tudi na Koroškem v karnerju v Piswegu in Deinsbergu iz zadnje četrtine 13. stoletja, ki pa še ohranjata delitev prizorov s preprostimi enobarvnimi trakovi in stebriči, medtem ko gre krško preddeverje korak dlje in in uveljavi po italijanskem vzoru delitev s kozmatsko borduro.

²⁴ Podoben arhitekturni princip zasledimo na primer na antependiju iz Königsfeldna proti 1350.

Drugi trecentistični val, ki je zajel Koroško v tretji četrtini 14. stoletja, je bolj organsko povezan s severnim slikarstvom. Proti sredini 14. stoletja se na povsem severno usmerjenih spomenikih pojavi eklekticizem v figuralnem stilu in kompozicijah ter poskusi perspektivnega poglobljanja prostora. Ti se kažejo v poenostavljenem gubanju draperije, odebeljenih in slikovitejših konturah v obrisu telesa, sumaričnem podajanju pričesk, grobem senčenju gub in s tem kompaktnjšem učinkovanju celote.²⁵ To že izčrpano slikarstvo "risarskih" tendenc pripravi pot za sprejem drugega vala trecentističnih vplivov in omogoči sintezo obeh usmeritev. Zaradi nastanka "mešanega" stila in poljudne note v večini primerov ni mogoče določiti konkretnih virov. Vsekakor gre za neki predfurlanski stil²⁶ z določenimi pobudami trečenta. Te se kažejo v plastičnem podajanju popreproščene draperije in telesnih delov, bolj potlačenih proporcij in okroglem, nabuhlem obraznem tipu s podolgovatimi očmi in majhnimi, polnimi ustnicami, ki pa ga ne gre zamenjevati z mehkejšo, gobasto in še bolj okrepljeno plastičnostjo furlanskih obraznih tipov. Ta zaradi neveščega, tršega toniranja in obrobljanja z debelo črto kot reminiscenco "risarskega" sloga pogosto deluje karikirano. Tudi gestikulacija, figuralni tipi in ikonografski vzorci se radi ravna po vzorih iz prve polovice 14. stoletja. Novost pomeni razširitev in večji realizem poglobljene arhitekturne kulise psevdotalijanskega značaja, ki nadomesti fantazijsko, bolj komplicirano in bogato okrašeno severnjaško. Tudi krajina s skoraj obveznim nazobčanim trecentističnim skalovjem pridobi pomen in se epsko razširi.²⁷ Le redke poslikave v

²⁵ E.g. poslikava kostnice v Bistrici pri Gradesu (Feistritz ob Grades), severne zunanjsčine župnijske cerkve sv. Lenarta v Weißensteinu, spodnje strani slavoločne stene podružnične cerkve Sv. Janeza pri Št. Jakobu (St. Johann bei St. Jakob), ladje župnijske cerkve sv. Lovrenca v Kamnu v Podjunski dolini (Stein im Jauntal), severne stene v višini emporje župnijske cerkve St. Michael pri Wolfsbergu.

²⁶ Walter Frodl: *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944 (od tod citirano Frodl: *Die gotische Wandmalerei*). V predfurlansko skupino uvršča kostnico v Krčanju (Greutschach, okoli 1360), prizore iz Marijinega življenja v Št. Lipšu pri Ženeku (St. Filippen ob Sonnegg, okoli 1370), Križanje na severni zunanjsčini sv. Ulrika v Platzu (okoli 1370), Dorotejino legendo in pasijonske prizore v St. Petru im Holz (1370/80). Cf. Andreas Besold: *Fresken in Kärnten um 1400: Die Trecentorezeption in der Kärntner Wandmalerei*, Wien 1992 [diplomska oziroma magistrska naloga] (od tod citirano Besold), pp. 9-12, tej skupini dodaja kasneje odkrite in edine z napisom datirane freske karnerja v Gmündu (1370), poslikavo zunanjsčine podružnične cerkve sv. Jurija v Gerlamoosu (okoli 1380), poslikavo južnega slopa v samostanski cerkvi v Millstattu (okoli 1380) in sv. Krištofa na zunanjsčini nekdanje Elizabetine cerkve na Plöcknu (1370/80), ki jih je Walter Frodl zaradi furlanskih potez v obraznem tipu in močnejše modelacije uvrstil v furlansko slikarstvo okoli 1400 ali kmalu potem.

Tem spomenikom lahko priključimo še poslikavo severne ladijske in dela slavoločne stene župnijske cerkve sv. Jakoba starejšega in sv. Ane v Deinsbergu (okoli 1360), južno steno Marijine kapele v Lindu v Dravski dolini (1360/70), korni kvadrat župnijske cerkve sv. Jerneja na Reberci (Rechberg, okoli 1380) in severno zunanjsčino župnijske cerkve v Sv. Juriju (St. Georgen) v Ziljski dolini (okoli 1380).

²⁷ Prav na upodobitvah Pohoda in poklona sv. treh kraljev je kljub tradiranim ikonografskim vzorcem mogoče opazovati napredovanje italijanskih elementov, ki se kažejo v izrazitejši modni uglajenosti figur, večji narativnosti (v spremstvu se poveča število služabnikov, pojavi se zamorec s čutarico in psi), obogatitvi ambienta z bolj realistično vegetacijo in trecentistično arhitekturo (fantazijski gotski baldahin nad Marijo z dete-

tej skupini presegajo provincialno raven.²⁸ Slog od spomenika do spomenika vari-ira, tako da ne moremo govoriti o enotnem trecentističnem viru ali prodoru določene šole. V pošteb pride vsa gornja Italija od Furlanije, prek Lombardije do Južne Tirolske.

Tatjana Špitalar^{29a} je tako brdinjske freske prav zaradi italijanizirajoče nabulih obrazov, svetlih pramenov v laseh in velikih, podolgovatih, široko odprtih oči, ki v resnici spominjajo na furlansko slikarstvo, uvrstila v nekoliko kasnejšo furlansko skupino z izhodiščnim tokom pri Vitalu da Bologna v Vidmu. Omenila je podobnost s sv. *Krištofom* na zunanjsčini nekdanje Elizabetine cerkve na Plöckenskem prelazu^{29b} in še izrazitejšo s slikarjimi v gornjem nadstropju kostnice v Gmündu,³⁰ s katero se ujema čas nastanka okoli 1370 in obrazna tipika figur. Vsceno pa te podobnosti niso tolikšne, da bi bile freske lahko delo ene delavnice

tom nadomesti trecentistična lesena staja). Tako lahko med seboj kronološko primerjamo *Pohode in poklone sv. treh kraljev* na slavoločni steni podružnične cerkve sv. Elizabete v Oberzeiringu (1340-50), severni ladijski steni župnijske cerkve sv. Jakoba starejšega in sv. Ane v Deinsbergu (okoli 1350-60), severni steni prezbiterja podružnične cerkve St. Cäcilien ob Murau (1360-70), južni steni kapele Maria Hilf v Lindu v Dravski dolini (1360-70), južni steni prezbiterja župnijske cerkve Št. Lipš pri Ženeku (St. Filip-pen ob Sonnegg, okoli 1370) in karnerju v Gmündu (okoli 1370).

²⁸ Poleg kostnice v Gmündu sta izjemi še *Poklon kraljev* na severni steni župnijske cerkve v Deinsbergu in *Pohod ter poklon kraljev* v Marijini kapeli v Lindu v Dravski dolini (posvetitev 1347; napis iz 18. stoletja govori, naj bi v tem letu nastala tudi poslikava, kar pa glede na stil fresk ni mogoče; bolj verjeten je nastanek med 1360-70). Opaziti je ikonografske podobnosti s *Pohodom in poklonom kraljev* v pokopališki cerkvi sv. Elizabete v Oberzeiringu na Štajerskem iz 1340-50. Oba *Pohoda* potekata v nasprotni smeri od običajne, od naše desne proti levi. Marija z detetom v obeh primerih sedi pod perspektivično oblikovanim baldahinom s pogledom od spodaj navzgor in podobne so postavitev galopirajočih konj z jezdec. Stilistično pa freske pripadajo različnim svetovoma. V Oberzeiringu gre za značilni pozni "risarski" slog štiridesetih let, medtem ko je v Lindu opaziti uveljavitev nove italijanske modne uglajenosti s češkim pridihom v obraznih tipih. O Oberzeiringu cf. Ulrich Ocherbauer: *Die Wandmalerei der Steiermark im XIV. Jahrhundert*, Graz 1954 (od tod citirano Ocherbauer), p. 64 [doktorska disertacija]; id., *Der Freskenzyklus in der Knappenkirche zu Oberzeiring*, *ÖZKD*, XI, 1957, pp. 62-69, datacija fresk med 1340/50; id., *Wandmalerei, Gotik in der Steiermark*, Graz 1978, p. 96. [r.k.]

^{29a} Špitalar, p.p. 9-12.

^{29b} Frodl: *Die gotische Wandmalerei*, p. 74, sl. 17. Avtor ga uvršča v furlansko slikarstvo blizu slikarjam v Neuhausu na Zilji in ga datira kmalu po 1400. Ocherbauer (Ochenbauer, p. 77) opaža podobnosti z votivno sliko Polaganja v grob in Oznanjenja na južni steni mestne župnijske cerkve v Murau. Šlo naj bi za furlanski krog z močnejšim naslonom na S. Chiaro v Vidmu (cf. Heribert Hutter: *Italianische Einflüsse auf die Wandmalerei in Österreich im 14. Jahrhundert*, Wien 1958 [doktorska disertacija] od tod citirano Hutter, p. 94). Tako kot Frodl ga uvršča v furlansko skupino in postavlja v bližino Neuhausna. Besold (Besold, pp. 36-37) opaža močno shematizacijo, ki spominja na ikonsko slikarstvo in se zavzema za zgodnejšo datacijo proti 1370/80, pri čemer bi mojster utegnil biti učitelj slikarja v Neuhausu. Tako bi zgodnejše datirani sv. Krištof na Plöckenskem prelazu lahko zastopal vmesno stopnjo med predfurlanskim in furlanskim slikarstvom.

³⁰ Ernst Bacher, *Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts: Kärnten*, *ÖZKD*, XXIII, 1969, pp. 129-131. Freske zaradi shematične obravnave in prevladujoče severnjaške note pripisujejo domačemu mojstru, ki se je seznanil z raznovrstnimi trecentističnimi

ali celo istega mojstra. Na Plöckenskem prelazu srečamo podobno obliko magično strmečih oči s povešenimi vekami, način senčenja in podajanja plastičnosti ter ornamentiranja oblačila. Vseeno pa se zdi, da je freska s prefinjenim, mehkim toniranjem in potencirano plastičnostjo že korak naprej od stopnje v Brdinjah. Brdinjam in Gmündu so skupne visoke, vitke silhuete svetnic v oblačilih z globokim izrezom (sv. Barbara v Gmündu in svetnici na Brdinjah) (sl. 24, 18, 20), drža nerodno oblikovanih rok z izproženim kazalcem in sorodno oblikovanje valovitih, volnatih las (Marija na Zaroki v Gmündu in sv. Marjeta na Brdinjah, sl. 14, 13). Podobnosti je opaziti pri bradatih, belolasih starčevskih figurah in njihovi gestikulaciji (Jožef na Marijini zaroki v Gmündu in apostoli na Marijini smrti na Brdinjah) (sl. 14, 13), pa tudi v barvni lestvici zelenih, rjavih in oker tonov ter borduri z diski, ki je na Brdinjah v primerjavi s perspektivno oblikovano gmündsko preprostejša. Ob primerjavi detajlov pa se pojavijo precejšnje razlike, tako da je ugotovitev Špitalarjeve o različnih delavnicah povsem pravilna. Na Brdinjah obrobajo obraz, oči in nos črne konture, kontrasti v senčenju so izrazitejši in figure masivnejše, česar pri subtilnejši gmündski figuraliki ne srečujemo. Ti grobi, rustificirani detajli so deloma posledica nižje kvalitete, deloma pa izrazitejšega naslona brdinskih fresk na italijansko izročilo, medtem ko gmündske vsaj v figuraliki ostajajo bliže severnemu slikarstvu. Prav tako je draperija na sicer kvalitetnejših slikarijah v Gmündu v primerjavi z brdinskimi konservativnejša, z manj modnimi detajli, saj s suho modelacijo, ravno padajočimi, popreproščenimi oblačili s trdimi skledastimi gubami in ovitostjo figur v dolge plašče ponavlja formulacije iz sredine stoletja.³¹ Glavna razlika pa je v vlogi arhitekture in krajinskega pejzaža, ki v Gmündu zavzema pomembno, a izolirano mesto v koroškem slikarstvu,³²

formulacijami prek furlansko-gornjeitalijanskih potujočih slikarjev. Cf. Maria Prokopp: *Italian Trecento Influence on Mural in East Central Europe, particularly Hungary*, Budapest 1983, pp. 38-39.

³¹ Tako v gornjem nadstropju nekdanje grajske kapele na Aufensteinu v bližini Matreia pri Brennerskem prelazu (danes podružnična cerkev sv. Katarine v Navisu) naletimo na prizor *Predstavitve v templju* na podoben ženski obrazni tip z oglavno ruto kakor na *Marijini zaroki* in soroden duktus draperije kot na *Marijinem oznanjenju* v Gmündu. Sv. Janeza Evangelista v okenskem ostenju v dolgem, ravno padajočem oblačilu s skledastima gubama ob straneh pa lahko primerjamo s sv. Barbaro v Gmündu. Cf. Eva Frodl-Kraft, *Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts: Tirol, ÖZKD, XXIII*, 1969, pp. 195-198, sl. 231 (*Predstavitve v templju*). Datacija fresk proti 1350.

³² Izrazito dekorativen tip arhitekture s trikotnimi čeli in filialami kot na Marijinem oznanjenju srečujemo na Južnem Tirolskem že v tretjem desetletju 14. stoletja v križnem hodniku frančiškanskega samostana v Bolzanu, njegov odmev pa lahko zasledujemo še v začetek 15. stoletja v župnijski cerkvi v Terlanu na Marijinem kronanju (cf. Josef Weingartner: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, sl. 44). Gre za splošno razširjen arhitekturni tip, zlasti v severni Italiji, ki izhaja iz asiškega in ne iz Giottovega slikarstva in ki se je še pred sredino 14. stoletja uveljavil tudi v severnem slikarstvu. Na skoraj identične leve, ki silijo izpod polkrožnih lokov, naletimo na Salomonovem prestolu na severni steni samostanske cerkve v St. Lambrechtu na Štajerskem, pri čemer pa je podobnost tudi ikonografsko pogojena. Podobno členjen arhitekturni tip kot v St. Lambrechtu najdemo na južni steni spodnjega nadstropja nekdanje grajske kapele v Aufensteinu na fragmentu velike sedeče figure na prestolu, ob kateri kleči priprošnjik. Podobnosti bi morda lahko govorile za izvir tega arhitekturnega tipa na Tirolskem.

na Brdinjah pa ga sploh ni. S to potezo pričenjajo Brdinje konservativno nagnjenosti slikarstva na Slovenskem, ki se nadaljuje v 15. stoletje. Kljub razlikam pa sta si cikla v primerjavi z drugimi koroškimi spomeniki tistega časa vseeno najbližja. Del podobnosti gre v določeni meri pripisati stilu časa okoli 1370, ko sta nastali obe poslikavi, poleg tega pa bi lahko pričakovali tudi podobna izhodišča. Teh ne gre iskati v furlanskem slikarstvu, ki naj bi sicer začelo prodirati na Koroško med 1370 in 1380,³³ a je ustvarilo drugačen, še bolj okrogel in bolj plastično izdelan obrazni tip z boljšečimi, široko odprtimi očmi in luminozno, mehko plastičnostjo. Zdi se, da se daljni vzori in izhodišča prej skrivajo v južnotirolskem slikarstvu in njegovem vplivnem območju okoli sredine in v tretji četrtini 14. stoletja. Oblikovala sta ga dva nasprotna si tokova, na eni strani pozni "risarski" slog z glavnima predstavnikoma v poslikavah kapel gradov Aufenstein in Tirol³⁴ ter na drugi strani slikarstvo v nasledstvu Guarienta di Arpa,³⁵ ki se mu ponekod primešajo veronski ali beneški vplivi. Padovanski mojster je ob obisku v Bolzanu leta 1348³⁶ oziroma v petem ali šestem desetletju 14. stoletja³⁷ skupaj s pomočniki poslikal kapelo sv. Nikolaja ob dominikanski cerkvi v Bolzanu po naročilu Nicolaja, člana florentinske bankirske družine de' Rossi (Botsch). S tem je ustvaril široko in dolgotrajno nasledstvo, ki je odmevalo do konca 14. stoletja.³⁸ Na Južnem Tirolskem sicer ne moremo pokazati povsem konkretnega spomenika, po katerem bi se zgledovali poslikavi v Gmündu in na Brdinjah, saj je njun stil že preveč predelan in absorbiran v severno slikarsko izročilo. Vendar pa gre za neki globalen stilistični pojav, na katerega se freske v Gmündu in na Brdinjah odzivajo vsake na svoj način. V figuraliki bolj konservativne freske v Gmündu izhajajo v veliki meri iz tirolskega slikarstva poznega risarskega sloga srede 14. stoletja, kot ga zastopa poslikava gornjega nadstropja nekdanje grajske kapele na Aufensteinu, kjer lahko zasledimo rahlo podobnost v ženskih obraznih tipih in duktusu draperije. (sl. 24, 25, 26, 27)³⁹ V oblikovanju bogato členjene arhitekturne kulise

³³ Besold, p. 10. Prva znamenja naj bi se kazala v Gerlamoosu in Millstattu okoli 1380.

³⁴ Hutter, p. 58 ss.; Nicolo Rasmio: *Affreschi medioevali atesini*, Venezia 1971 (od tod citirano Rasmio: *Affreschi*), pp. 139-134; Waltraud Kofler: *Der "Linearstil" in der spätromanischen und frühgotischen Wandmalerei Tirols*, Innsbruck 1984, p. 163 ss. [doktorska disertacija]

³⁵ Nicolo Rasmio, I distrutti affreschi guarienteschi della chiesa dei domenicani a Bolzano, *Cultura atesina*, IX, 1955 (od tod citirano Rasmio, I distrutti affreschi), pp. 118-127; Rasmio: *Affreschi*; id., Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino Alto Adige, *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, II/1, Milano 1986 (Enrico Castelnovo, ed.) (od tod citirano Rasmio, Pittura del Duecento), pp. 93-109; Hutter, p. 51 ss.

³⁶ Roberto Pallucchini: *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964; Francesca d'Arcais: *Guariento*, Venezia 1965. Datacija v leto 1348.

³⁷ Rasmio, I distrutti affreschi, datacija med 1345-1350/55; Rasmio: *Affreschi*, datacija v šesto desetletje 14. stoletja. Rasmio, Pittura del Duecento, datacija med 1360/65. Kapela je bila med bombardiranjem leta 1944 popolnoma porušena. Ohranile so se le predvojne črno-bele fotografije dela poslikave, ki ne omogočajo natančne datacije.

³⁸ Poslikava ladje z zgodbama obeh Janezov v cerkvi sv. Janeza v Bolzanu (S. Giovanni in Villa/St. Johann im Dorf), poslikava cerkve S. Maria del Conforto v Maii Bassi, S. Pietra v Quarazzah, S. Vigilia al Virgolo itd.

³⁹ Op. cit. p. 9.

in krajine z utrdbo pa sledijo sodobnim južnotirolskim in tridentinskim poznorenesenčističnim formulacijam.⁴⁰ Brdinjske freske s tršim, bolj italijanizirajočim obraznim tipom s poudarjenimi vekami in bolj grobim, kontrastnim načinom senčenja pa se prej naslanjajo na guarientesko tirolsko izročilo, kot sta poslikava oboka v cerkvi sv. Janeza v Bolzanu (St. Johann im Dorf/S. Giovanni in Villa)⁴¹ in poslikava S. Biagia v Levicu.⁴² Obenem so naprednejše v oblikovanju modnih oblačil, a zato izvedene nerodnejše, brez arhitekturne in krajinske kulise. Tirolski značaj figuralike, ki kljub plastičnemu učinkovanju deluje sploščeno in grobo, jih približuje tudi poslikavi župnijske cerkve v Urschallingu na Bavarskem iz 1378-1395.⁴³

Obojim pa je skupna rahla lirična nota in bolj aristokratsko učinkovanje, ki počasi napoveduje dogodke s konca 14. stoletja. V Gmündu se kaže na *Poklonu kraljev* z zametkom kavalkade, štafažnimi figuricami, utrdbo na pečini v ozadju in Marijo z detetom pod visoko baldahinsko arhitekturo, na Brdinjah pa moramo v tej smeri razumeti aristokratsko sv. *Marjeto* v modnem oblačilu. Poslikava sv. Neže na Brdinjah nad Kotljami je v slovenskem prostoru osamljen primer italijanizirajočega slikarstva, ki ni nastalo niti v povezavi s prihodom tistega bolonjskega mojstra, ki je okoli 1370 poslikal zahodno zunanjšino župnijske cerkve v Crngrobu in podružnično cerkev sv. Petra v Bodovljah,⁴⁴ niti z nekoliko kasnejšim prodorom t.i. furlanskih delavnic okoli leta 1400. Ob bok bi ji lahko postavili nekoliko kasnejšo poslikavo podružnične cerkve sv. Miklavža pri Koritnem nad Čadramom s konca 14. stoletja, kjer je opaziti podobnost v obraznem tipu ženskih figur, načinu senčenja in očrtovanja s temnejšo črto ter oblikovanju velikih nerodnih rok. Tudi tu srečujemo mešani stil z nekaterimi konservativnimi severnjaškimi elementi,⁴⁵ le da pri tem freske v Koritnem že kažejo večjo bližino furlanskemu slikarstvu, posredovanemu verjetno prek avstrijske Koroške.⁴⁶ V skupino italijansko obarvanih predfurlanskih poslikav spadata še fragment sv. *Nikolaja*

⁴⁰ Podobno krajino z utrdbo kot na *Poklonu kraljev* v Gmündu najdemo na prizorih iz *legende sv. Julijana* v stolnici v Trentu 1365, delu bolonjsko izšolanega mojstra Monta da Bologna, ki je prišel v stik z aristokratskim slikarstvom, morda lombardskim. Cf. Antonio Morassi: *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma 1934, sl. 151-153. Soroden obrazni tip in oblikovanje pričeske kot pri sv. Barbari se pojavlja pri Madoni z detetom v S. Biagu v Levicu, delu pod veronskim vplivom (Rasmo: *Affreschi*, sl. 177). Pri Kristusu Pantokratorju je v oblikovanju nosu, obrvi, oči in pričeske opaziti podobnosti z drugo Madono z detetom v S. Biagu v Levicu iz 1346, ki kaže vplive poznega Paola Veneziana in zgodnjega Guarienta (Rasmo: *Affreschi*, sl. 198).

⁴¹ Rasmo: *Affreschi*, sl. 170, 171.

⁴² Rasmo: *Affreschi*, sl. 198.

⁴³ Evamaria Ciolina: *Der Freskenzyklus von Urschalling: Geschichte und Ikonographie, Miscellanea Bavarica Monacensia*, Heft 80, München 1980.

⁴⁴ Janez Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji, I: Gorenjska, uvodno poglavje* (pred natissom). Gre za bolonjskega mojstra, ki se je izoblikoval ob slikarstvu Vitala da Bologne in njegovih pomočnikov v Pomposi ter prišel v slovenski prostor direktno, mimo Furlanije.

⁴⁵ Na primer evangelist Matej kot angel na oboku prezbiterja.

⁴⁶ Tako je opaziti soroden obrazni tip pri Kristusu na sklepniku v Koritnem in na poslikavi apside župnijske cerkve sv. Egidija v Zweinitzu ter v južnem koru stolnice v Krki s konca 14. stoletja.

kot krmarja ladje apostolov na zahodni zunanjsčini podružnične cerkve sv. Miklavža v Bregu (Žužemberk) iz tretje četrtine 14. stoletja in poslikava ladje podružnične cerkve sv. Miklavža nad Pangrč Grmom⁴⁷ na Dolenjskem s konca 14. stoletja, kjer pa ne gre za kakšno ožjo zvezo s freskami na Brdinjah, temveč le za sorodne razvojne smernice. Tako se brdinske freske s svojimi značilnostmi vseeno bolj vključujejo v pisano podobo koroškega kakor osrednjeslovenskega slikarstva tretje četrtine 14. stoletja.

⁴⁷ Vilma Praprotnik, *Ornamentika slikanih okvirjev v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji*, ZUZ, n.v. X, 1973, pp. 31-78; Alenka Vodnik: *Brokatni vzorci v slovenskem stenskem slikarstvu 15. stoletja*, Ljubljana 1991 [diplomska naloga]. Avtorici se kljub številnim retardiranim potezam v figuraliki (sv. škof) in obraznem tipu (karikirani profili) zaradi uporabe šabloniranih vzorcev zavzemata za datacijo proti koncu 14. stoletja.

THE FRESCOES IN BRDINJE ABOVE KOTLJE AND THEIR SIGNIFICANCE FOR ART HISTORY

By Tanja Gregorovič, Ljubljana

The wall paintings in the church of Sv Neža (St Agnes) in Brdinje above Kotlje*, also called Vrhe near Slovenj Gradec¹ were discovered in the early 1980s. First mentioned when the church was restored in 1984,² they were dealt with in detail two years later in a diploma paper by Tatjana Špitalar, who classified them as belonging to the Friuli group.³ We are informed about the allowance to build a church by a document dating back to 1367, in which the Aquilean Patriarch Markvard allowed the parish priest Parthamer in Šmartno near Slovenj Gradec to erect a chapel in Kotlje dedicated to St Agnes and the martyrs St Primus and St Felician.⁴ If we judge by the style of the frescoes it was probably this priest who

* My attention was drawn to the newly discovered frescoes, currently awaiting publication, by Professor Dr. Janez Höfler. I would like to take this opportunity of thanking him for his kindness, for making available his archive material as well as the latest discoveries concerning Slovenian medieval painting, and for encouraging me in my work. I would also like to thank Robert Wlattnig MA, curator of the Regional Museum in Celovec, who kindly supplied me with a photocopy of his dissertation on 14th-century painting.

¹ *Krajevni leksikon Slovenije, IV: Podravje in Pomurje*, Ljubljana 1980, p. 519. The church of Sv Neža (St Agnes) in Brdine (!) is mentioned as a late Gothic building dating from 1554 in the place called Vrhe pri Slovenjem Gradcu.

² Bine Kovačič, *Varstvo spomenikov*, XXVI, 1984 (Kovačič), p. 307.

³ Tatjana Špitalar: *Novoodkrita gotske freske na slovenskem Štajerskem: na področju Zavoda za spomeniško varstvo Maribor*, Ljubljana 1986 (diploma paper, Špitalar), pp. 9-12.

⁴ *Notizenblatt: Beilage zum Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen*, 8, Wien 1858, p. 489, 1367, 25/X ("Marquardus Dei gratia S. Sedia Aquilegensis Patriarcha dilecto nobis in Christo Marquardo dicto Parthamer Plebano Plebis S. Martini in valle de Windisgratz nostre Aquilegensis Diocesis salutem in Domino. Sicut nobis tua exposuit devotio tu diligere decorum domus Domini, Capellam unam sub vocabulo S. Agnetis et Sanctorum Martyrum Primi et Feliciani cum subsidio populi tue cure subjecti, pro hujusmodi felici opere intercedentis, proposuisti construere in Plebe et cura tuis, in loco qui dicitur Chotelach dicte nostre Diocesis, et eandem capellam dotare mediante subsidio antedicto bonis quibus unus Capellanus celebrans divina officina in aedem, congrue poterit substantari, super quibus nostrum postulasti assensum. Quia igitur debemus et volumus prompti in talibus et favorabiles inveniri, tuis dignis desideriiis annuentes in hiis cum grato concurrentes affectu, construendi et edificandi Capellam modis statem: nolentes ex hoc maritricis ecclesie iuribus in aliquo derogare; imo quod eadem Capella

commissioned the painting, which must have been carried out contemporary to the building of the church: around 1370. The single-nave architectural design with a very rare two-sixth termination of the presbytery⁵ and three wide plain buttresses indicates that the church was built in the 14th century. In both sloping walls and in the south wall there are three comparatively large windows, which were enlarged at a later date and given a pointed termination. The nave has a flat wooden ceiling, characteristic of Carinthian churches, while the presbytery is vaulted. Five ribs with a deeply grooved profile⁶ are connected by a round flat keystone on one side and have no consoles on the lower end where they gradually weld with the walls. In this way the vault is divided into five bays with two of them on the east side shaped as groined vaults due to requirements of statics. Later, a door was built into the north wall of the presbytery, but has since been walled up again. On the west side a bell tower with a conical roof was built lean-to. Owing to the three semicircular openings of a later date made on its lower side, it gives the impression of an entrance porch.

Paintings can be seen on the vault and the walls of the presbytery, as well as on the wall of the triumphal arch. Despite being badly preserved in some places, all the scenes are discernible. The vault shows *Christ the Pantocrator* and *the symbols of the Evangelists*, on the north wall there is the scene of *Mary's Death*, on the south wall there is *Mary the Patroness with cloak* and on the sloped walls, *St Margaret* and *St Agnes*. On the inner wall of the triumphal arch facing the presbytery there are *the Cloth of St. Veronica*, *Cain's and Abel's offerings* and on the lower side of the arch there are *the four Prophets*.

The restorer Bine Kovačič⁷ has found that the fairly well preserved part of the painting on the wall was executed in *fresco*, while the combined *fresco-secco* technique was used in the rather damaged part of the painting where the topmost layer of paint is missing. The scene of *Death of the Virgin* had suffered severe damage on account of the door which was later built into the wall, while the scene of *Mary the Patroness with Cloak* was damaged by the subsequent enlargement of the window.

sine cimiterio existens, subjecta existat Plebi predictae, prout alie Capelle in Aquilegensis Diocesi subjecte existunt. Datum harum sub nostri sigilli impressione litterarum, Aquillie die XXV. Octobris anno Domini MCCCLXVII. Indictione quinta.""). I was made aware of the document by Prof. Dr. Janez Höfler; Janez Höfler: *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem*, vol. VI/1, computer draft at the Philosophical Faculty; in the book by Franc Kovačič: *Zgodovina Lavantinske škofije (1228 - 1928)*, Maribor 1928, pp. 108-109, there is, under the same date, an incorrect inscription stating that it is the church of St Fortunatus and Felician and identifying it with today's church of St Margaret in Kotlje; cf. also Anton Ožinger: *Carlo M. d'Attems: Vizitacije savinjskega arhidiaconata goriške nadškofije 1751 - 1773*, Ljubljana 1991, pp. 237, 290, 640. The visitation inventories from 4th July 1751 and 28th June 1756 state that the daughter church of St Agnes had three altars - St Agnes', St Bartholomew's (unconsecrated, portable) and St Agatha's (unconsecrated, non-portable).

⁵ In Carinthia it is also found on the monastery church of the Poor Clares in Št. Vid na Glini (St. Veit an der Glan), which was founded in 1323 by Konrad von Aufenstein and his third wife Diemut (cf. *Dehio-Handbuch: Kärnten*, Wien 1981², p.625).

⁶ Ivan Komelj: *Gotska arhitektura na Slovenskem*, Ljubljana 1973, p. 113, fig. I/d.

⁷ Kovačič, p. 307.

Mary's *Death of the Virgin*⁸ on the north wall is, iconographically speaking, of a rather rare type and cannot be clearly categorized as belonging either to the northern or the Italian style.⁹ The atmosphere of the painting would, however, indicate that it is closer to the painting of the Italian Trecento. The half-length figure of Christ in the mandorla, held by two kneeling angels with open arms, rises heavenwards above the centre of the scene, leaving behind the grieving Apostles. This central position of Christ was quite common in paintings dating from the first half of the 14th century and following in the Byzantine tradition. Christ holds his right hand in a gesture of blessing while he embraces Mary's praying soul with the other hand. Below, beside a wooden bed, where the Virgin lies, the Apostles (pl. 13) stand, lined in a row. Some of them hold their hands in prayer, while others have their forefingers spread out or hold a book in their hands. Among them we find examples of a "Pushkin-like" type of male face with a beard but without a moustache, and of a bearded, white-haired old man. Both are characteristic of the artist's workshop. The excessively large hands, the faces, the prominent noses with emphasized nostrils are black-rimmed as are also the upper lines of the lowered eyelids, the narrow semicircular brows and the small mouths. The parts under the eyebrows and the lower parts of the cheeks from the nose towards the ears are shaded in brown. Mary's garment is in the area of the feet reminiscent of the "drawing" style: it is softly draped so that the hems form little ear-like and undulating lappets. We seek in vain this feature in the Apostles, for their cloaks have distinctly modelled parallel folds falling straight to the ground.

The whole south wall is covered with the painted scene of *Mary the Patroness with Cloak* (pls. 15, 16)¹⁰ who, with her arms spread out, forms an imposing

⁸ Kovačič, p. 307. The scene is explained as Mary's funeral although it is undoubtedly Death of the Virgin as the Apostles are gathered around the bed and are not carrying the bier.

⁹ In northern as well as Italian painting of the 14th century the type of Death of the Virgin (with Christ at the bed holding Mary's soul in his hands) following the Byzantine tradition was widespread. On the other hand, another, more rarely used scene of Christ with Mary's soul, already on high, was known in both artistic trends. One can find such scenes in the Arena Chapel in Padua dating from about 1320, the work of the Giottoesque Padua workshop (*Arte veneta*, XXIV, 1970, p. 11, fig. 5) and in the German miniature in a lectionary dating back to the beginning of the 13th century from Munich, with an accent on the iconography of bride and bridegroom (Gertrud Schiller: *Iconographie der christlichen Kunst* 4,2: Maria, Gütersloh 1980, fig. 609). The nearest iconographical parallel to the fresco under review can be found on the exterior of the presbytery of St Leonard's parish church in Weissenstein in Carinthia dating from the mid 14th century or a little later with a similar type of iconographical composition of the half-length Christ with Mary's soul in the mandorla, already in heaven, and the Apostles, standing and mourning at Mary's bedside below.

¹⁰ Kovačič, p. 307. His opinion is that the scene depicts St Agnes with the worshippers, which was resumed by T. Špitalar in her diploma paper. Such an explanation of the scene is less credible, as St Agnes is depicted on the south sloping wall of the choir termination. Moreover, the position of the painting opposite Death of the Virgin suggests Mary the Patroness with Cloak. The connection of Death of the Virgin and Mary the Patroness with Cloak can also be found, for example, on altar tables from Biela in Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (cf. Gabriela Fritsche, Ein Retabelfragment des 14.

rectangular composition reminiscent of depictions of St Christopher. The centre of the painting was probably damaged at the time when the window, which may have existed from the very beginning, although in a much smaller and narrower form, was enlarged.¹¹ The frontal figure of the Virgin has long curly fair hair with a lighter streak in the middle. Holding her mantle wide open she gazes sternly from under the lowered eyelids, which gives her face a hieratic expression. The outside of the mantle is decorated with a painted palmette containing tendrils in the shape of a lyre, while the inside is adorned with an ermine ornament.¹² The hems are softly folded in accordance with the "drawing" style. On both sides, representatives of different social classes are depicted in several rows: on the right we meet representatives of the Church ranging from the simple monk to the mitred bishop, and on the left are the profane classes wearing various kinds of headgear characteristic of the third quarter of the 14th century.

On the north-east sloping wall of the choir termination we find the most beautiful of the female figures in the church: a tall, slim *St Margaret* leaning slightly backwards, with a dragon at her feet (pls. 18, 19). She is wearing a close-fitting garment with a low neckline revealing her naked shoulders. The narrow sleeves embracing her wrists reach almost to the fingers, while the belt line is slung down to the hips. An elaborately wrought five-leaved crown rests on her head and her hair is arranged into two long, thick plaits (with a light streak of hair in the middle) falling down her shoulders. The face and shoulders are softly shaded, and the lines in the eye corners are interrupted, giving the face a gentle and slightly melancholic look. However, the elegance of this exceptional figure is spoiled by the large, crudely executed schematic hands in the usual position with the forefinger outstretched. Less refined and more popular-looking is the figure of *St Agnes* tending to little sheep (pls. 20, 21) on the south-east sloping wall. The features of her face are rather rough, while her nose is turned up and formed in a harsher way. Apart from their attributes, the two saints can also be identified by means of half-erased inscriptions on the upper edge of the rectangular frame.

In the west bay of the vault, *Christ the Pantocrator* with a short parted beard sits on a simple throne, giving out blessings and holding a book in his hand. Next to him in the north bay there is a painting of the Evangelist Matthew in the form of an angel with a rhombic border to his garment. In the south bay the Evangelist Luke is represented by an ox; in the south-east bay the Evangelist Mark is represented by a lion; and in the north-east bay the Evangelist John takes the form of an eagle. Unfortunately, the last picture is almost completely ruined.

Jahrhunderts im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich: Versuch einer Einordnung der sogenannten Bieler Tafeln, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 39/3, 1981, p. 190, figs. 1a, 1b).

¹¹ At Tirol Castle near Merano in the apse on the lower floor of St Pancras' Chapel *Mary the Protectress* occupies a place on the wall with the windows. With her mantle she encompasses the window from both sides and the effect resembles that in Brdinje. (cf. Josef Weingartner, *Die frühgotische Malerei Deutschtirols*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, X, 1916, fig. 12).

¹² The ermine pattern appears very frequently in South Tirol, adorning the inner side of the garments and painted curtains (Sabbionara Castle near Avio), as well as in Carinthia, Friuli and Slovenia, particularly in depictions of St Christopher.

The centre of the inner wall of the triumphal arch facing the altar is painted with Christ's face in a medallion as a sort of reduced motif of *The Cloth of Saint Veronica*,¹³ accompanied by two angels with a candle. Below on the right there is a depiction of *Abel* (pl. 22) in a short tunic, half kneeling and holding a lamb in his raised hands. His boyish face is adorned with an elaborate hairstyle with minutely drawn hair, trimmed at two different levels and curling inward. Below on the left there is the picture of bearded *Cain* with meander-shaped curls and a sheaf of wheat in his hands.

The lower side of the wall of the triumphal arch is covered by the depictions of four bearded half-length figures of the *Prophets* (pl. 23) with caps on their heads and scrolls in their hands. Since they are represented as aged men, the shading is even coarser and the contrasts greater.

The scenes are framed by two borders, one containing discs and another a zig-zag pattern. The background is green-blue and the garments of the figures are brown, grey-brown, ochre and dark green.

The depictions of Christ the Pantocrator and the symbols of the Evangelists on the vault, The Cloth of St Veronica, Cain's and Abel's offerings and the Prophets on the wall of the triumphal arch belong to the traditional northern High Gothic style. Death of the Virgin, which was exceptionally popular in Carinthia, particularly in the first half of the 14th century,¹⁴ remained a frequent and favourite motif in the third quarter of the century, at the time when the influence of the Italian painting style was fairly strong.¹⁵ Towards the middle and the third quarter of the century the scene of Mary the Patroness with Cloak became more and more popular,¹⁶ but the picture in Brdinja is by far the most imposing. Scenes from legends about women saints can be traced back in Carinthia to the last quarter of the 13th century and throughout the first half of the 14th,¹⁷ which proves that they were consistently popular. In the course of the second quarter of the 14th century,

¹³ An identical representation is found on the east wall of the choir in the daughter church in Maigen in Lower Austria, dating from the mid 14th century, in which the medallion is held by two angels. (cf. Elga Lanc: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien in Niederösterreich*, Wien 1983, figs. 259, 260).

¹⁴ In the parish and pilgrimage church of Our Dear Lady in Marija na Zilji (Maria Gail), the parish church of St Nicholas in Sirnitz (in both cases the scene of Mary's funeral procession), the parish church of Mary Magdalen in Velikovec (Volkermarkt) and in the Rabbenstein chapel near the monastery church in Št. Pavel in Labotska dolina (St. Paul im Lavanttal). All comparisons after *Dehio-Handbuch: Kärnten*, Wien 1981. I inspected the frescoes in connection with my MA thesis *The Late 13th and Early 14th Century Painting in Carinthia* (Prof. dr. Janez Höfler, tutor).

¹⁵ In the parish church in Št. Lipš pri Ženeku (St. Filippen ob Sonnegg) and in the Krka (Gurk) cathedral.

¹⁶ The parish church in Št. Lipš pri Ženeku (St. Filippen ob Sonnegg).

¹⁷ Very frequent are scenes from St Margaret's legend (the north wall of St Martin's parish church in Radlach, the wall of the triumphal arch in St Andrew's church in Grades), from St Catherine's legend (the north wall of St Margaret's church in Remšnik (Remschenig) in the Karavanke mountains, the ossuary in Bistrica pri Gradesu (Feistritz ob Grades)) and individual pictures of St Dorothy (the north wall of St Cecily's daughter church in Althofen, part of the south exterior of the parish church of Mary's Assumption in Malta(?)).

they appeared as independent images, separated from their narrative cycle and arranged in rows one beside the other on the walls of arches.¹⁸ In the third quarter of the century the interest in them persisted since the narrative scenes were painted in front of a rich architectural background¹⁹ and attention was given also to those saints who had previously been neglected. Thus, the independent images of St Margaret and St Agnes in Brdinje are an expression of the iconographical tendencies of the period. In view of Brdinje's geographical position and its cultural and historical connection with Carinthia, the frescoes are to be understood as part of Carinthian painting after the mid 14th century, when it was flooded by the influence of the upper Italian, pre-Friulian Trecento. Unlike the well-studied and explained (at least with respect to its provenance) painting of the Friulian trend, the painting marked by Italian influence towards the middle and in the third quarter of the 14th century remained relatively unnoticed, mostly as a result of its usually being of a low quality as well as of the fact that it was difficult to classify. The first appearance, albeit episodic, of paintings influenced by the Italian Trecento was the painting of the entrance porch of Krka (Gurk) Cathedral between 1339 and 1343,²⁰ which unfortunately was not followed by other examples. Despite numerous contributions and various approaches, some basic questions remain open: Was the author of the frescoes a provincial North Italian master or a northern painter who had come into contact with Italian painting? Where does the Italian component originate from? Was it a result of direct contact with the repertoire of the Italian Trecento or of indirect contact through northern painting styles that had already absorbed and further developed the Trecento elements?²¹ Do the north-western elements really originate solely from local art?²² Where should one locate the master or the

¹⁸ The north wall and part of the wall of the triumphal arch of the Winter, or Rosary, church, in Otok near Vrbsko jezero (Maria Worth), the north wall of the choir square of St Dinosius's parish church in Irschen and the north wall of the choir square of St Lawrence's parish church in Glanhofen.

¹⁹ St Dorothy's legend on the north wall of the parish church of St. Peter im Holz.

²⁰ Alfred Schnerich, *Die beiden biblischen Gemäldezyklen des Domes zu Gurk, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, XIX, 1893, pp. 35-44 and 89-94; XX, 1894, pp. 143-150; Karl Ginhart, Bruno Grimschitz: *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, pp. 95-102; Hannelore Stein-Kaiser: *Der alttestamentliche Freskenzyklus in der Vorhalle des Domes zu Gurk unter Berücksichtigung seiner Ikonographie*, Wien 1975 [dissertation]. In the author's opinion it was an itinerant Italian painter from an out-of-the-way place (Friuli ?), who was only partly acquainted with the new Trecento works. (I wish to express my thanks to Robert Wlatnigg MA for referring me to this dissertation.) Cf. Tanja Gregorovič: *Freske v predverju krške stolnice*, Ljubljana 1991 [diploma paper].

²¹ On the question of the reception of Trecento elements in northern painting and their further development cf. Gerhard Schmidt, *Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms und die europäische Malerei, Kölner Domblatt*, 44/45, 1979/80, pp. 293-340; Gabriela Fritsche: *Die Entwicklung des "neuen Realismus" in der Wiener Malerei: 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Graz 1983 [dissertation].

²² These are more distinctive than in other contemporary Carinthian works of art. A French origin can be ascribed to the greyhaired bearded old men with characteristically shaped eyes, broken eyebrow lines, lively gestures with splayed hands and fingers, now and then a figure standing in an attitude of slight torsion, figures standing slightly astride with open cloaks, hems of tunics tucked in behind their belts, the shape of beds, cloud-shaped hoops and knightly-aristocratic hairstyles, footwear and garments.

workshop, representing a completely isolated phenomenon in Carinthian painting of the second quarter of the 14th century? When all these questions have been posed, it is possible to establish that, with slight inconsistencies (as are variations in the size of the bays, the disregard for the decorative separating elements and the continuous combination of two scenes within one frame), only the decorative part really follows Italian models in the Krka (Gurk) porch. It includes the trough vault painted blue and sprinkled with stars, the scenes running in horizontal sequences along the north and south walls, with a Cosmati border, a four-leaved medallion and acanthus. On the other hand, elements related to all these cases can be found in northern painting, independent of the Italian art of painting.²³ Despite some Trecento elements and plasticity, northern High Gothic forms of French origin in some cases prevail in the figural style, the rhythm and the ways of draping. The use of perspective in the architectural background with hanging baldaquin arches, alien to Paduan painting, probably did not come about under the direct influence of Italian models but rather under that of northern styles of painting, which had already been adapted to the new Trecento requirements.²⁴ By linking the northern and Italian elements, this kind of painting is closest to the locally-coloured Giottesque Rimini painting, which formed its own specific language based partly on the Assisi and partly on the Paduan tradition where Italian-Byzantine and northern elements are additionally emphasized.

The second wave of the Trecento, which reached Carinthia in the third quarter of the 14th century, is more organically connected with northern painting. Toward the mid 14th century, eclecticism can already be felt in the figural style and composition of works, executed entirely under northern influence, and the first attempts at using spatial perspective can also be traced. They show in the simplified folding of the drapery, the thicker and more picturesque contours of the body, the hairstyle, the coarse shading of folds, which brought about a more compact effect of the whole.²⁵ This exhausted art with "drawing" tendencies paved the way for the second wave of Trecento influences and made a synthesis of both trends possible. Due to the appearance of a "mixed" style and the popular note, it is

²³ Jürgen Michler, *Grundlagen zur gotischen Wandmalerei, Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXII, 1990, pp. 85-136. Arranging scenes in horizontal rows also appears in northern painting, particularly in simple provincial church buildings, where it started to develop (at the same time as Paduan art, but independently of it) towards the so-called *Bilderwand*. This phenomenon can also be seen in Carinthia in the ossuaries in Pisweg and Deinsberg, dating from the last quarter of the 13th century. In both of them the scenes are still divided by simple unicoloured stripes and little columns, while the painting in the Krka (Gurk) entrance porch goes a step farther and uses, according to Italian models, a Cosmati border as division.

²⁴ A similar architectural principle is found, for example, in the antependium in Königsfelden dating from about 1350.

²⁵ For example, the painting of the ossuary in Bistrica near Grades (Feistritz ob Grades), the north part of the exterior of St Leonard's parish church in Weißenstein, the lower side of the wall of the triumphal arch of St John's church near St. Jakob (St. Johann bei St. Jakob), the nave of St Lawrence's parish church in Kamen in the Podjuna valley (Stein im Jauntal), the north wall at the gallery level of St Michael's parish church near Wolfsberg.

impossible in most cases to establish the sources of influence. There is no doubt that we are dealing with a sort of pre-Friulian style²⁶ with certain stimuli of the Trecento. These show particularly in the plastic presentation of the simplified drapery and parts of the body, the compressed proportions and the round, puffy type of face with oblong eyes and small, full lips, which should not be mistaken for the softer, spongy and stronger plasticity of the Friulian facial types. Due to the inexpert, harder toning and thick-line rimming reminiscent of the "drawing" style, it often has a caricature-like effect. The gestures, figural types and iconographical patterns often follow also the models from the first half of the 14th century. A novelty is the widening and a greater realism of the architectural scenery of the pseudo-Italian character which replaced the more fantastic, intricate and richer northern type of painting. The landscape with almost obligatory rugged Trecento rocks also gains importance and becomes epically widened.²⁷ Rarely

²⁶ Walter Frodl: *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944 (Frodl: *Die gotische Wandmalerei*). As pre-Friulian art he classifies the ossuary in Krčanje (Greutschach, around 1360), scenes from Mary's life in Št. Lipš near Ženck (St Filippen ob Sonnegg, around 1370), the Crucifixion on the north part of the exterior of St Ulrich's church in Platz (around 1370), St Dorothy's legend and Passion scenes at St. Peter im Holz (1370/80); cf. Andreas Besold: *Fresken in Kärnten um 1400: Die Trecentorezeption in der Kärntner Wandmalerei*, Wien 1992 [diploma and MA papers, respectively] (Besold), pp. 9-12. He added to this group the later-discovered frescoes in the Gmünd ossuary (1370), the only ones containing an inscription with the date, as well as the painting on the exterior of St George's daughter church in Gerlamoos (around 1380), the painting of the south pillar in the monastery church in Millstatt (around 1380) and the picture of St Christopher on the exterior of the former church of St Elizabeth on the Plöcken Pass (1370/80). All those works were classified by Walter Frodl as Friulian, from about 1400 or a little later, on account of the Friulian features of the faces and the more articulate modelling.

Some other works can also be considered as part of this group. These are the painting on the north wall of the nave and part of the wall of the triumphal arch of the churches of St James, the elder, and St Anne in Deinsberg (around 1380), the south wall of Mary's chapel in Lind in the Drava valley (1360/70), the choir square of St Bartholomew's parish church on Reberca (Rechberg, around 1380) and the north part of the exterior of the parish church at Sv. Jurij (St. Georgen) in the Zilja valley (around 1380).

²⁷ Despite the tradition of iconographical models, the very scenes of the Journey and the Adoration of the Magi permit one to observe the progress of Italian elements, which can be distinguished by their fashionable refinement of the figures, greater narrativeness (there is a greater number of servants in the suite and a new element appears in the form of a Negro with dogs), the heightening of the ambience through a more realistic vegetation and Trecento architectural elements (the fanciful Gothic baldaquin over the Virgin with Child is replaced by a wooden shed). Thus it is possible to compare the chronology of the scenes with the *Journey and the Adoration of the Magi* on the wall of the triumphal arch of St Elizabeth's church in Oberzeiring (1340-50), the north nave wall of the parish church of St James, the elder, and St Anne in Deinsberg (around 1350-60), the north wall of the presbytery of the daughter church in St. Cäcilien near Murau (1360-70), the south wall of the Maria Hilf chapel in Lind in the Drava valley (1360-70), the south wall of the presbytery of the parish church in Št. Lipš near Ženck (St. Filippen ob Sonnegg, about 1370) and the Gmünd ossuary (around 1370).

does any painting of this group ever surpass the provincial artistic level.²⁸ The style varies from work to work so that we cannot speak of a single Trecento source or a definite school. The influence may have come from any part of Upper Italy ranging from Friuli over Lombardy to South Tyrolia.

The puffy Italian-like faces, lighter streaks of hair and large, oblong and wide-open eyes, which are in fact reminiscent of Friulian painting, prompted Tatjana Špitalar^{29a} to classify the Brdinje frescoes as belonging to a somewhat later Friulian group, a trend originating from Vitalo da Bologna from Udine. She mentions their similarity to the fresco of *St Christopher* on the exterior of the former church of St Elizabeth on the Plöcken mountain pass^{29b} and the even more characteristic wall painting on the upper storey of the Gmünd ossuary³⁰ which corresponds with

²⁸ Apart from the Gmünd ossuary, further exceptions are the scenes depicting the Adoration of the Magi on the north wall of the parish church in Deinsberg and the Journey and the Adoration of the Magi in Mary's chapel in Lind in the Drava valley (consecrated in 1347; the inscription dating from the 18th century informs us that the painting originated from the same year, but the style of the frescoes suggests otherwise, and they were more probably painted between 1360 and 1370). There are iconographical similarities with the Journey and the Adoration scene in the cemetery church of St Elizabeth in Oberzeiring in Styria dating from 1340-50. Both scenes are painted in the opposite direction to the usual one, that is to the left from the onlooker's viewpoint. In both cases the Virgin with the Child in her arms is sitting under the baldachin which is painted in perspective, with the view from below, and there are similar scenes of galloping horses with riders. Stylistically, however, the scenes belong to different worlds. In Oberzeiring they are carried out in the characteristic "drawing" style of the 1340s, while in Lind the new Italian fashionable politeness with a Czech quality to the faces is noticeable. About Oberzeiring cf. Ulrich Ocherbauer: *Die Wandmalerei der Steiermark in XIV. Jahrhundert*, Graz 1954 [dissertation; Ocherbauer], p. 64; id., *Der Freskenzyklus in der Knapenkirche zu Oberzeiring*, *ÖZKD*, XI, 1957, pp. 62-69, the frescoes are dated between 1340 and 1350; id., *Wandmalerei, Gotik in der Steiermark* [exhibition catalogue], Graz 1978, p. 96.

^{29a} Špitalar, pp. 9-12.

^{29b} Frodl: *Die gotische Wandmalerei*, p. 74, fig. 17. The author classifies it as Friulian painting, related to the paintings in Neuhausen upon Zilja and dates it to soon after 1400; Ocherbauer (p. 77) notices the resemblance to the votive picture of Christ's Entombment and the Annunciation on the south wall of the town parish church in Murau. It is classified as belonging to the Friulian circle and as following the model of S. Chiara in Udine to a great extent (cf. Heribert Hutter: *Italienische Einflüsse auf die Wandmalerei in Österreich im 14. Jahrhundert*, Wien 1958 [dissertation; Hutter], p. 94). Like Frodl, he classifies it as Friulian and relates it to Neuhausen. Besold (Besold, pp. 36-37) notices the strong schematization reminiscent of icon painting and is in favour of an earlier dating, around 1370-80, whereby the master could have been the teacher of the Neuhausen painter. Thus *St Christopher* on the Plöcken Pass, dated earlier, could represent a stage between pre-Friulian and Friulian painting.

³⁰ Ernst Bacher, *Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts: Kärnten*, *ÖZKD*, XXIII, 1969, pp. 129-131. On the account of the schematic work and prevailing northern atmosphere the frescoes are attributed to a local master who had learned various Trecento means of expression from itinerant painters from Friuli and Upper Italy. Cf. Maria Prokopp: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, particularly Hungary*, Budapest 1983, pp. 38-39.

Brdinje in terms of the time of origin around 1370 and the facial types of the figures. Yet the similarity of the features does not seem to be strong enough to prove that the mentioned frescoes could have been the work of one workshop or even the same master. On the Plöcken Pass one finds a similar form of magically staring eyes with lowered eyelids, and similar ways of shading and of rendering the plasticity. There are also similarities in the ornamentation of the garment. However, it seems that the fresco with its soft, refined tinting and intensified plasticity has made an advance on the one in Brdinje. What Brdinje and Gmünd have in common are the tall, slim silhouettes of the women saints wearing garments with low necklines (*St Barbara* in Gmünd and *the two saints* in Brdinje) (pls. 24, 18, 20), the posture of the awkwardly shaped hands with their forefingers outstretched and similarly shaped wavy, fleecy hair (*Mary* in the scene of her Betrothal in Gmünd and *St Margaret* in Brdinje) (pls. 14, 13). Further similarities are found in the bearded white-haired figures of old men and their gestures (*St Joseph* in Mary's Betrothal in Gmünd and *the Apostles* in Death of the Virgin in Brdinje) (pls. 14, 13), as well as in the colour scale of green, brown and ochre tones and in the border with discs, which is simpler in Brdinje than in Gmünd. The latter is drawn in perspective. Yet on a detailed comparison, quite a few differences emerge and T. Špitalar's statement about different workshops proves entirely correct. In Brdinje the faces, eyes and noses have black contours, the contrasts in shading are more intense and the figures are more massive, which is not the case in the more subtle figures in Gmünd. The coarse rustic details can be ascribed partly to the lower quality of the Brdinje frescoes and partly to the more explicit Italian influence they followed, while the Gmünd frescoes remain closer to the northern art of painting, i.e., at least with respect to the figural representation. Compared to Brdinje, the drapery in the wall paintings in Gmünd, which are of higher quality, is more conservative and with fewer fashionable details. With its dry way of modelling, simplified garments falling straight toward the ground, with harsh concave folds, and by wrapping the figures in long cloaks, it repeats the way of modelling from the mid 14th century.³¹ The main difference, however, is in the role of architectural elements and the landscape, which play an important, although isolated, role in Gmünd,³² but are altogether lacking in Brdinje. With

³¹ On the upper floor of the former castle chapel in Aufenstein in the vicinity of Matrei near the Brenner Pass (today St Catherine's daughter church in Navis), in the scene of the *Presentation at the Temple*, one comes upon a facial type with a kerchief on its head similar to the ones in *Mary's Betrothal* and a similar type of draping to *Mary's Annunciation* in Gmünd. The *Evangelist John* painted on the wall between the windows can be compared to *St Barbara* in Gmünd with his long garment falling straight down with two concave folds on each side. Cf. Eva Frodl-Kraft: *Zu den Freskenfunden des letzten Jahrzehnts: Tirol, ÖZKD, XXIII, 1969*, pp. 195-198, fig. 231 (*Presentation at the Temple*). The frescos are dated towards 1350.

³² A distinctly decorative architectural style with triangular pediments and filials as in *Mary's Annunciation* can be found in South Tyrol as early as the 1330s in the cloisters of the Franciscan monastery in Bolzano, while its echo can be traced as late as the beginning of the 15th century in the Terlan parish church in the painting of *Mary's Coronation* (cf. Josef Weingartner: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, fig. 44). It is a generally known type of architecture, particularly in Northern Italy, which

this feature the Brdinje frescoes mark the beginning of a conservative trend in painting in Slovenia, which continues into the 15th century. However, when other Carinthian works from that time are compared with them, the two series mentioned are despite the differences still the most closely related. To some extent, the similarities can be attributed to the style of the period around 1370, from which both wall paintings date, and therefore, similar sources of origin may be assumed. They should not be sought in the Friulian painting style, which did start to penetrate Carinthia between 1370 and 1380,³³ yet it created a different, even rounder and more plastic facial type with bulging, wide open eyes and a luminous, soft plasticity. It seems that the remote models and sources are to be sought in the South Tyrolean art of painting and its area of influence from about the middle and the third quarter of the 14th century. It was formed by two contrasting trends: the late "drawing" style with its main representatives in the paintings of the chapels in Aufenstein and Tyrol Castles³⁴ on the one hand, and on the other, the paintings by the followers of Guariento di Arpa,³⁵ joined by additional influences of Veronese or Venetian art in some places. During his visit to Bolzano in 1348³⁶ or in the fifth or sixth decade of the 14th century,³⁷ the Paduan master and his assistants were commissioned by Nicolo, of the Florentine banking family de Rossi (Botsch), to paint the chapel of St Nicholas near the Dominican church in Bolzano. This creation became a longlasting model, which was followed up to the end of the 14th century.³⁸ Unfortunately there is no work of art in the South Tyrol that could be distinguished

took from the Assisi and not the Giottoesque painting and asserted itself in northern painting before the mid 14th century. The lions are almost identical to the ones on Salomon's throne on the north wall of the monastery church in St. Lambrecht in Styria, whereby the resemblance in iconography is evident. A similarly articulated type of architecture as in St. Lambrecht can be found on the south wall of the lower floor of the former Aufenstein Castle chapel in the fragment of a large figure sitting on the throne and an intercessor kneeling at the side. The similarities arguably point to a Tyrolean source of this type of architecture.

³³ Besold, p. 10. The first signs are supposed to have appeared in Gerlamoos and Millstatt around 1380.

³⁴ Hutter, p. 58 ss.; Nicolo Rasmus: *Affreschi medioevali atesini*, Venezia 1971 (Rasmus: *Affreschi*), pp. 139-134; Waltraud Kofler: *Der "Linearstil" in der spätromanischen und frühgotischen Wandmalerei Tirols*, Innsbruck 1984 [dissertation], p. 163 ss.

³⁵ Nicolo Rasmus: I distrutti affreschi guarienteschi della chiesa dei domenicani a Bolzano, *Cultura atesina*, IX, 1955, pp. 118-127 (Rasmus, I distrutti affreschi); Rasmus: *Affreschi*; id., *Pittura del Duecento e del Trecento in Trentino Alto Adige, La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, II/1, Milano 1986 (Enrico Castelnuovo, ed.) (Rasmus, *Pittura del Duecento*), pp. 93-109; Hutter, p. 51 ss.

³⁶ Roberto Pallucchini: *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1964, Francesca d'Arcas: *Guariento*, Venezia 1965. Dated in 1348.

³⁷ Rasmus, I distrutti affreschi, dated to between 1345 and 1350/55; Rasmus: *Affreschi*, dated to the 1350s; Rasmus, *Pittura del Duecento*, dated to between 1360 and 1365. The chapel was destroyed in an air raid in 1944. Only prewar black-and-white photographs of part of the painting survive and an exact dating is not possible.

³⁸ The paintings in the nave of St John's church in Bolzano (S. Giovanni in Villa / St Johann im Dorf) with the scenes from the lives of John the Evangelist and John the Baptist, the painting of the church S. Maria del Conforto in Maia Bassa, of S. Pietro in Quarazza, of S. Vigilia al Virgolo, etc.

with certainty as the model used in the Gmünd and Brdinje frescoes, as by that time their style had already been altered and absorbed by the northern painting tradition. However, there is a global stylistic phenomenon to which the Brdinje and Gmünd frescoes respond in their own ways. More conservative in their figural representation, the Gmünd frescoes are derived from the late drawing style of Tyrolean painting from the mid 14th century as represented by the paintings in the upper storey of the former chapel in Castle Aufenstein, where slight similarities can be found in the facial types of the female figures and in the manner of draping (pls. 24, 25, 26, 27).³⁹ In shaping the richly articulated background architecture and the landscape with a fortress, the frescoes seem to follow the contemporary South Tyrolean and Trident late Trecento model.⁴⁰ The Brdinje frescoes, on the other hand, with the harsher, more Italianate facial type with emphasized eyelids and the coarser contrastive manner of shading are more in favour of the guarientesque Tyrolean tradition, such as the painting on the arch in St John's church in Bolzano (St Johann im Dorf/ S. Giovanni in Villa)⁴¹ and the painting in S. Biagio in Levico.⁴² At the same time they make a step forward in the design of fashionable clothes, even though they are executed in a more awkward manner, without any architectural elements or landscape in the background. The Tyrolean character of the figural representation, despite the plastic effect, creates a flat and coarse impression making them reminiscent of the parish church at Urschalling in Bavaria, dating from 1378-1395.⁴³

However, the two share a slight lyrical note and a rather aristocratic effect, which announces developments at the end of the century. In Gmünd this can be seen in the *Adoration of the Magi* with the first hints of a cavalcade, decorative figurines, the fortress on the rock in the background and the Virgin with Child under the tall baldaquin, while in Brdinje this trend is evident in the aristocratic-looking *St Margaret* in her fashionable garment.

The wall painting of the church of Sv Neža (St Agnes) in Brdinje above Kotlje is an isolated example of Italianate painting in Slovenia, which is linked neither with the master, who came from Bologna around 1370 and painted the west exterior

³⁹ Op. cit. p. 9.

⁴⁰ A similar landscape to that in the *Adoration of the Magi* in Gmünd can be found in the scenes from *St Julian's legend* dating from 1365 in Trento Cathedral, the work of the Bologna master Monte da Bologna, who came into contact with aristocratic painting, probably Lombard. Cf. Antonio Morassi: *Storia della pittura nella Venezia Trentina*, Roma 1934, figs. 151-153. A similar facial type and hairstyle as in St Barbara appears in the Madonna with Child in S. Biagio in Levico, a work painted under Verona's influence (cf. Rasmo: *Affreschi*, fig. 177). In the scene of Christ the Pantocrator one can see certain similarities with another Madonna with Child from 1346 in S. Biagio in Levico. It reveals the influence of Paolo Veneziano in his later period and of the early Guariento (cf. Rasmo: *Affreschi*, fig. 198).

⁴¹ Rasmo: *Affreschi*, figs. 170, 171.

⁴² Rasmo: *Affreschi*, fig. 198.

⁴³ Evamaria Ciolina: *Der Freskenzyklus von Urschalling: Geschichte und Ikonographie, Miscellanea Bavarica Monacensia*, Heft 80, München 1980.

wall of the parish church in Crngrob and the church of St Peter in Bodovlje,⁴⁴ nor with the so-called Friulian workshops, which made their way into Slovenia later, around 1400. It could only be compared to the somewhat later paintings at St Nicholas's church near Koritno above Čadram from the end of the 14th century. Similarities can be noticed in the facial types of female figures, the manner of shading and making contours with a darker line and the shaping of large awkward hands. In this church the mixed style can be observed alongside conservative northern elements,⁴⁵ although the Koritno frescoes already evince some influence of Friulian painting art, probably mediated via Austrian Carinthia.⁴⁶

The group of paintings showing traces of Italian pre-Friulian art also includes the fragment of *St Nicholas* as steersman of the boat of the Apostles on the west exterior wall of St Nicholas's church at Breg (Žužemberk), dating back to the third quarter of the 14th century, and the painting of the nave of St Nicholas's church above Pangrč Grm⁴⁷ in Dolenjska, dating back to the end of the 14th century. In these cases there is no close connection with the Brdinje frescoes; it is merely that related elements in the trend of development are visible.

Thus the Brdinje frescoes with their characteristic features are more at home in the colourful frame of Carinthian painting than in central Slovenian painting of the third quarter of the 14th century.

⁴⁴ Janez Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji, I: Gorenjska, introduction* (before publication). It is about a master from Bologna who developed his art following the works of Vitalo da Bologna and his assistants in Pomposa and came to Slovenian territory directly, not via Friuli.

⁴⁵ For example, the Evangelist Matthew represented as an angel on the presbytery vault.

⁴⁶ A similar facial type can be noticed in the depiction of Christ on the boss in Koritno and on the painting in the apse of St Egidius's church in Zweinitz and in the south choir of Krka (Gurk) Cathedral, dating from the end of the 14th century.

⁴⁷ Vilma Praprotnik, *Ornamentika slikanih okvirjev v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji*, ZUZ, n.v. X, 1973, pp. 31-78; Alenka Vodnik: *Brokatni vzorci v slovenskem stenskem slikarstvu 15. stoletja*, Ljubljana 1991 [diploma paper]. Despite numerous retarded features in the figural representation (St Bishop) and in the facial type (caricatured profiles) due to the use of template patterns, the authors are in favour of dating the work towards the end of the 14th century.

RELIEFI V SV. PETRU NAD DRAGONJO IN DELAVNICA PIETRA LOMBARDA

Samo Štefanac, Ljubljana

Vasica Sv. Peter nad Dragonjo doslej ni bila znana po kakem pomembnejšem umetnostnem spomeniku.¹ Vaška cerkev, podružnica fare v Krkavčah, je slogovno dokaj neizrazita stavba, katere preprosta fasada je po vsej verjetnosti nastala v drugi polovici 18. stoletja. Nedvomno starejši od same fasade pa je relief cerkvenega patrona sv. Petra nad portalom. Na reliefu iz belega istrskega kamna, ki meri 109 x 51 cm,² je v plitki školjčni niši frontalno upodobljen sedeči prvak apostolov s škofovskim pokrivalom na glavi ter s ključi v levici, medtem ko z desnico blagosavlja (sl. 28).

Notranjost cerkve je bila močno osiromašena ob radikalni, a nestrokovni restavraciji okrog leta 1960, ko so zamenjali strop in odstranili baročne stranske oltarje. Vseeno pa se je nekaj kosov starejše opreme ohranilo. Obiskovalčevo pozornost pritegnejo predvsem trije reliefi: v ladijski steni sta vzdana reliefa z upodobitvijo sv. Janeza Krstnika in sv. Pavla (sl. 29, 30, 31, 32). Merita po 120 x 42 cm, stoječa svetnika pa sta upodobljena v enakih školjčnih nišah kot sv. Peter. Sv. Janez Krstnik je oblečen v kratko ogrinjalo in kaže z desnico proti križu, ki ga je nosil v levici, medtem ko je sv. Pavel oblečen v dolgo tuniko, prek katere nosi še težak plašč. V levici drži zaprto knjigo, v desnici pa navzgor obrnjen (a žal odlomljen) meč. Poleg omenjene poškodbe imata obe figuri polomljena stopala, sv. Janez Krstnik tudi nekoliko poškodovan nos, sicer pa sta reliefa dobro ohranjena. Nad vhodom v zakristijo je relief z doprsno upodobitvijo *Madone z detetom* (sl. 33). Iz njegove oblike jasno razberemo, da je prvotno krasil trikotni timpanon; v višino meri nekaj čez 40 cm, njegova prvotna širina pa je bila okrog 130 cm, medtem ko meri danes v širino 65 cm. Marija z obema rokama drži sedeče

¹ Po 2. svetovni vojni so vasico preimenovali v Raven in ji vmili prvotno ime šele spomladi 1992. Sicer so italijanske različice imena S. Pietro da Mata, S. Pietro d'Amata ali S. Pietro dell'Amata. Čeprav je uradno ime te vasice v piranskem zaledju Sveti Peter, uporabljam tu zaradi lažje predstave o lokaciji kraja ter zaradi nevarnosti zamenjave z drugimi kraji podobnih imen nekoliko prirejeno različico imena Sv. Peter nad Dragonjo.

² Zdi se, da je bil relief v spodnjem delu nekoliko skrajšan in da je bila prvotna višina okoli 120 cm.

dete, ki se z desnico oklepa materinega vratu, medtem ko si je skrčeno levico z izteg-njenimi prsti položilo na prsi.

Vsi štirje reliefi že na prvi pogled kažejo svoj renesančni značaj in visoko kvaliteto, zato je toliko bolj zanimivo vprašanje o njihovi provenienci, prvotni namembnosti ter seveda problem avtorstva in datacije. Strokovni javnosti so bili naši reliefi doslej praktično neznan: le Emilijan Cevc jim je namenil kratek odstavek v svojem pregledu plastike na Slovenskem med gotiko in barokom. Zapisal je, da so reliefi menda prišli v cerkev iz Kopra, kapiteli pripadajočih pilastrov pa posnemajo oblike, kakršne je bil uvedel že Alberti. O samih figurah ni napisal prav veliko: le o sv. Petru je menil, da je kljub renesančnim prvnam formuliran bolj ali manj v duhu primorske gotike konca 15. stoletja.³ V Cevčevem zapisu je zanimivo predvsem dvoje: podatek, da so prišli reliefi iz Kopra ter opis pilastrov, ki jih danes ob reliefih ni. To delno pojasnjujejo zapiski konservatorjev, ki jih hranita republiški in piranski zavod za spomeniško varstvo. Iz njih razberemo, da so bili reliefi pred restavracijo na stranskih oltarjih, vendar v teh zapiskih, med katerimi je nekaj Zadnikarjevih, večina pa nepodpisanih, naletimo le na skop podatek brez navedbe vira, da so bili oltarji *menda* prineseni iz Kopra. Več povedo stare fotografije cerkvene notranjščine: na njih vidimo, da sta bila reliefa sv. Janeza Krstnika in sv. Pavla kot nekakšni "krili" sekundarno nameščena ob baročni severni oltar, medtem ko je bila Madona, tedaj še v trikotnem timpanu, popolnoma neorgansko vzdignjena nad atiko južnega (sl. 34). Če so stranska oltarja torej prinesli iz Kopra, to ne velja nujno tudi za naše reliefe. Dokumentacija na zavodih za spomeniško varstvo nam delno pojasnjuje tudi problem pilastrov, ki jih omenja Emilijan Cevc: ohranjene so njihove fotografije, ki so nastale po odstranitvi oltarjev iz cerkve, same pilastre pa bi morda odkrilo sistematično brskanje po skladovnici kamnitih fragmentov za cerkvijo, če se seveda v teh dolgih letih niso porazgubili po zasebnih zbirkah (sl. 35). Po fotografijah lahko sodimo, da so se ohranili vsaj trije pilastri s kapiteli: dva sta reliefno okrašena z motivom bogato razčlenjenih kandelabrov, na tretjem pa je serpentinasto zavita vitica z upodobitvijo ptiča na vrhu (sl. 36, 37). Fotografije notranjščine cerkve pred nesrečno obnovo nam pokažejo tudi, kje so bili pilastri pred odstranitvijo iz cerkve: v obeh stranskih oltarjih so rabili kot okvir za slike, poleg njih pa sta bila tam še dva renesančno profilirana zidca. Tistega z motivom trakov, ki se prepletata in tvorita rozete, bo treba še najti, medtem ko je nekaj več kot meter dolg fragment drugega z listnim frizom in kanelurami na ograji ob cerkvi. Sklepamo lahko, da so bili vsi ti deli na baročnih oltarjih uporabljeni sekundarno. Oba stranska oltarja sta bila iz 17. stoletja (na južnem je bila celo letnica 1670), njuni slike, ki sta še ohranjeni, pa sta skromna izdelka iz 19. stoletja. Do neke mere je mogoče tudi sklepati, kdaj so bili omenjeni deli vgrajeni v baročne oltarje. Kot bomo videli nekoliko pozneje, je precejšnja verjetnost, da je bil to nekdanji glavni oltar v cerkvi. Ker je slika sedanjega glavnega oltarja datirana z letnico 1801, je ena od možnosti, da bi bili reliefi vgrajeni v stranske oltarje oziroma nad portal ob izgubi prvotne funkcije.

³ E. Cevc: *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981 (od tod citirano Cevc: *Kiparstvo*), p. 18.

Ne potrebujemo posebno veliko domišljije za ugotovitev, da so vsi štirje reliefi prvotno pripadali isti celoti, katere del so bili tudi preostali kamnoseški izdelki. S precejšnjo gotovostjo lahko sklepamo, da je šlo za reliefni triptih z upodobitvijo sv. Petra v sredini, s sv. Pavlom na levi ter s sv. Janezom Krstnikom na desni. Arhitekturni okvir oltarja so sestavljali štirje pilastri, oba omenjena zidca, trikotno atiko, katere okvir se bo morda še našel, pa je krasila podoba Madone. To je bil torej dokaj preprost oltarni nastavek, kakršni pa so bili v poznem 15. stoletju v Italiji in v sosednjih deželah dokaj pogosti. Če se bo v prihodnje posrečilo najti vsaj nekaj manjkajočih delov, bi bila vsekakor smiselna rekonstrukcija prvotnega stanja.

Že na prvi pogled nas preseneti zrelorenesanci značaj reliefov in visoka kvaliteta raven njihove izvedbe. V našem spomeniškem gradivu jim ne najdemo prave paralele: le pilastri s svojo reliefno dekoracijo nekoliko spominjajo na tiste, ki, sekundarno uporabljeni, sestavljajo podboje obeh južnih portalov koprške stolnice ali na tiste v frančiškanski cerkvi v Piranu.⁴ Ta primerjava hkrati nakazuje smer, v kateri moramo iskati izvor naših reliefov. Nedvomno so nastali v neposredni odvisnosti od kiparskega ustvarjanja zgodnje renesanse v Benetkah, n drobnejša analiza pa bo pokazala, da gre celo za izdelek delavnice Pietra Lombarda, poleg Antonia Rizza vodilnega kiparja poznega beneškega quattrocenta.⁵ O tem nas prepričajo tako figure kot arhitekturno okrasje.

Frontalna upodobitev sedečega sv. Petra se je zdela Emilijanu Cevcu zasnovana v duhu primorske gotike, vendar najdemo prav taki upodobitvi neposredne paralele v opusu Pietra Lombarda in njegovega kroga. Dekoracija kapele Giustiniani v beneški cerkvi S. Francesco della Vigna je nastala v več fazah v delavnici Pietra Lombarda in njegovih sinov.⁶ Upodobitev sedečega sv. Hieronima v osrednji niši oltarnega nastavka v osnovnih potezah močno spominja na našega sv. Petra in ni dvoma, da imata figuri isto slogovno izhodišče (sl. 38). Razlika nastopa predvsem v tehniki, saj je sv. Hieronim izveden v visokem reliefu, sv. Peter pa v plitkem. Bljžja po tej plati je našemu reliefu upodobitev sv. Hieronima v firenškem Museo Bardini, ki jo novejša literatura pripisuje Lombardovemu sodobniku in občasnemu sodelavcu Giovanniju Buoru (sl. 39).⁷ Prostorska razmerja so pri obeh reliefih praktično identična, zelo podobno pa se gubata oblačila obeh figur, čeprav ima Peter čez do tal segajočo tuniko še težak plašč. Značilno gubanje tunike med kolena pride tako do izraza le v ozkem razporku plašča. Na firenški relief spominja tudi gubanje oblačila pri tleh, pri tem pa moramo ob nekaterih detajlih (oči, usta, roke) vendarle ugotoviti, da ne gre za izdelek iste roke. Kljub temu najdemo tudi Petrovi glavi, katere oblikovanje je pogojeno z ikonografijo

⁴ N. Šumi: *Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1966, pp. 23-24.

⁵ Umetnik se je rodil v Caroni okrog leta 1435 in umrl leta 1515. Za najosnovnejše podatke o njem cf. J. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance sculpture*, New York 1985¹ (od tod citirano Pope-Hennessy: *Italian Renaissance*), pp. 89-95, 338-340, 368.

⁶ O kapeli je doslej podrobneje pisala A. Markham Schulz (*The Giustiniani Chapel and the Art of the Lombardo*, *Antichità viva*, XVI/27, 1977, pp. 27-44).

⁷ R. Munman, *The Sculpture of Giovanni Buora: A Supplement*, *Arte Veneta*, XXXIII, 1979 (od tod citirano Munman, *The Sculpture*), pp. 19-20.

tega svetnika, paralelo v opusu Pietra Lombarda: podobno glavo ima sv. Marko ob nagrobniku doža Pietra Moceniga (ok. 1476) ali bradata stoječa figura ob Madoni v luneti nagrobnika doža Niccolòja Marcella iz okrog 1481 (oba nagrobnika v cerkvi SS. Zanipolo).⁸

Sv. Pavel je skorajda vzoren primer "lombardovske" celopostavne svetniške upodobitve. Kar zadeva stojni motiv, srečujemo v opusu Pietra Lombarda dva osnovna tipa kontraposta, ki variirata predvsem v položaju počivajoče noge. Ta je pri nekaterih kipih rahlo skrčena, pri sv. Pavlu pa tako kot pri nekaterih drugih diagonalno iztegnjena. Značilni figuri tega tipa sta upodobitvi *vstalega Kristusa in umrlega doža na nagrobniku Pietra Moceniga* ter kip sv. Pavla na enem od stranskih oltarjev v beneški cerkvi S. Stefano (sl. 40).⁹ Vse omenjene figure veže z našim sv. Pavlom tudi sistem draperije: le-tega označuje predvsem težko ogrinjalo, ki pada z rame proti nasprotnemu boku in ustvarja globoke in mestoma rahlo zalomljene pahljačaste gube, med katerimi ostajajo skoraj gladke površine. Naj za primerjavo naštejemo le nekaj ključnih del Pietra Lombarda. Na prvem mestu velja opozoriti na že omenjenega sv. Pavla iz cerkve S. Stefano, mojstrovo lastnoročno, a žal ne datirano delo. Enak sistem draperije najdemo tudi na *vstalem Kristusu* in na enem od atlantov na Mocenigovem nagrobniku (sl. 41), na kipu ene od kreposti na nagrobniku Niccolòja Marcella (sl. 42), na kipu *Boga očeta* na nagrobniku škofa Giovannija Zanettija (Treviso, stolnica, ok. 1485) (sl. 43)¹⁰ ter pri dopasnih podobah evangelistov v pendentivih pod kupolo cerkve S. Giobbe iz časa kmalu po 1470.¹¹ Sicer pa je Lombardo razvil tak sistem draperije že na samem začetku svoje kariere na upodobitvi *Madone* na nagrobniku Antonia Rossellija v Padovi (Il Santo) iz časa okrog 1464-67.¹² Tudi Pavlov obraz ne predstavlja posebnega problema in ga zaznamujejo značilne "lombardovske" poteze, kot je na primer iz dveh polovic simetrično sestavljena brada. To velja tudi za poudarjene ličnice in nekoliko shematično oblikovane oči. Vse naštetje značilnosti ima tudi že nekajkrat omenjeni kip istega svetnika v cerkvi S. Stefano, le da je kot eno najkvalitetnejših Lombardovih del izdelan mnogo bolj detajlno. Na enak obrazni tip bi naleteli tudi pri drugih bradatih figurah Pietra Lombarda in njegovega kroga, in to celo pri tako profiliranih mojstrih, kot je Giovanni Buora.

⁸ G. Mariacher, Pietro Lombardo a Venezia, *Arte Veneta*, IX, 1955 (od tod citirano Mariacher, Pietro Lombardo), pp. 44 (fig. 50)-46.

⁹ L. Planiscig, Deux reliefs en marbre de Pietro Lombardi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1930 (od tod citirano Planiscig, Deux reliefs), pp. 7-8.

¹⁰ R. Munman, The Lombardo Family and the Tomb of Giovanni Zanetti, *Art Bulletin*, LIX, 1977, pp. 28-38; M. Ceriana, Osservazioni sulla Cappella Maggiore del Duomo di Treviso e sulla committenza del vescovo Giovanni da Udine, *Venezia Arti*, 5, 1991, pp. 134-144.

¹¹ J. McAndrew: *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, Venezia 1983 (od tod citirano McAndrew: *L'architettura*), pp. 137-145.

¹² Doslej najbolj podrobno o padovanskem obdobju umetnika A. Moschetti, Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XVI, 1913, pp. 1-99, XVII, 1914, pp. 1-43; G. Lorenzoni, Dopo Donatello: Da Bartolomeo Bellano ad Andrea Riccio, *Le sculture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 97-98.

Sv. Janez Krstnik nosi v skladu s svojo ikonografijo krajše ogrinjalo, katerega modelacija pa se popolnoma ujema z Lombardovim slogom. Čeprav nekoliko poenostavljena, ima ta figura vse bistvene značilnosti kipa stoječega sv. Hieronima, podpisanega dela Pietra Lombarda, ki je v beneški cerkvi S. Stefano pendant sv. Pavlu (sl. 44).¹³ Tudi Krstnikova glava je oblikovana na način, ki je blizu Lombardovemu in jo lahko primerjamo z dolgočasimi figurami, kot je npr. *Imago Pietatis* na nagrobniku doža Pasquala Malipiera iz okrog 1468,¹⁴ *vstali Kristus* na Mocenigovem nagrobniku ali *vstali Kristus* z nagrobnika Agostina Barbariga.¹⁵

V opusu Pietra Lombarda, njegove delavnice in njegovega širšega kroga so tudi številne podobe Marije z detetom. Njihova poglobljena značilnost je - še posebej v primerjavi s sočasnimi florentinskimi izdelki - dokaj preprosta zasnova z jasno prepoznavnim Marijinim ovalnim obrazom čistih, a dokaj posplošenih oblik. Podobno velja tudi za glave malega Jezusa s pogosto nekoliko zabuhlim obrazom ter malce daljšimi lasmi na tilniku. Oblačilo je ponavadi oblikovano preprosto z vzporednimi navpičnimi gubami. Naša Madona je torej le še ena različica "lombardovskega" tipa Madon in jo je mogoče primerjati z marsikatero med njimi, čeprav ne gre za neposredno kopijo katere od Lombardovih. Poleg značilnih obraznih tipov je posebej zanimiv položaj deteta, ki po eni strani spominja na relief v londonskem Victoria & Albert Museumu,¹⁶ hkrati pa tudi na *Madonno delle Biade* v Doževi palači ter na *stoječo Madono* v cerkvi SS. Vito e Modesto v Spinei di Mestre: slednji dve sta bili v novejšem času pripisani Giovanniju Buoru.¹⁷ Prav tako je bila Buoru pripisana *Madonna* v beneškem Seminarju Patriarcale, ki je tako po značaju celote kot po izdelavi detajlov še najbližja naši Madoni in bi bila lahko celo delo iste roke (sl. 45). Seveda pa bi bilo treba v tem primeru ponovno preveriti atribucijo Giovanniju Buori.¹⁸

Zveze z Lombardovo delavnico potrjujejo tudi arhitekturni elementi, ki so nekoč pripadali oltarju v Sv. Petru. Kot že rečeno, sta dva pilastra okrašena z bogato razčlenjenimi kandelabri. Gre za motiv, ki je značilen tako za florentinski kot za severnoitalijanski quattrocento in tako sam po sebi ne dokazuje ničesar. Toliko bolj pa je zato zanimiva serpentinasta vitica, ki je krasila drugi par pila-

¹³ Planiscig, *Deux reliefs*, pp. 7-8.

¹⁴ Dobra reprodukcija v: T. Pignatti: *Il Quattrocento lombardo*, Milano 1969 (od tod citirano Pignatti: *Il Quattrocento lombardo*), p. 53, tav. XXXV.

¹⁵ Danes je ta relief v Scuoli Grande di S. Giovanni Evangelista. Cf. A. Markham Schulz, Pietro Lombardo's Barbarigo Tomb in the Venetian Church of S. Maria della Carità, *Art the Ape of Nature: Studies in Honour of H. W. Janson*, New York 1981, pp. 171-192.

¹⁶ Mariacher, Pietro Lombardo, p. 49.

¹⁷ A. Markham Schulz, Giovanni Buora Lapidista, *Arte Lombarda*, 65, 1983 (od tod citirano Schulz, Giovanni Buora), pp. 55-56.

¹⁸ Schulz, Giovanni Buora, pp. 64-68: relief je prišel v Seminario Patriarcale iz podrte cerkve S. Cipriano na Muranu. Žal Schulzova bolj natančno kot podobnosti z Buorovi mi deli opisuje za Benetke prav nič presenetljiv ikonografski motiv spečega deteta. Dodam lahko le, da na reliefu ni opaziti nekaterih za Buora značilnih "morellijevskih" prvin, kot je npr. izdelava rok s sredincem in prstancem, ki sta tesno drug ob drugem, medtem ko sta kazalec in mezinec nekoliko razmaknjena.

strov: spodaj izhaja iz snopa akantovega listja in se vije proti vrhu na tak način, da med posameznimi zavoji nastajajo najrazličnejši cvetovi, na vrhu pa sedi ptič. Vitice so v zgodnji renesansi sicer pogost okras pilastrov, vendar so take z vsemi opisanimi sestavinami posebej značilne prav za delavnico Pietra Lombarda. V nekoliko zreducirani obliki (brez ptiča na vrhu) jih srečamo že na Lombardovem prvem beneškem delu, nagrobniku doža Pasquala Malipiera (SS. Zanipolo) iz okrog 1468,¹⁹ najbolj značilne vitice tega tipa pa krasijo pilastre portalov cerkva S. Giobbe (po 1470) (sl. 46) in S. Maria dei Miracoli (1481-89) (sl. 47).²⁰ Ti pilastri se od naših razlikujejo le po nekoliko bolj prefinjeni izvedbi ter po položaju ptiča na vrhu, ki ima razprte peruti. O kapitelih pilastrov je zapisal kratko misel že Cevc, ko jih je primerjal z Albertijevimi v loži Rucellai v Firencah.²¹ Gre za kapitele z akantovim listjem ob straneh ter z volutami, ki se na sredi v obliki lire spuščajo skoraj do dna kapitela. Ta oblika v resnici izvira iz Albertijevega ali Michelozzovega kroga, vendar je doživela v številnih različicah največjo popularnost prav v Benetkah. Naši kapiteli so malce poenostavljeni: manjka običajna palmeta med volutama, čeprav bi po precej grobi površini kamna na tistem mestu lahko sklepali, da je bila kdaj pozneje morda odklesana.

Posebno pozornost si zasluži zidec, ki je pred nesrečno restavracijo rabil kot spodnji del okvira slike in ga je krasil preplet dveh trakov. Čeprav je ta ornament florentinskega izvora in naletimo nanj že v delih Brunelleschija in njegovih naslednikov,²² ne moremo trditi, da bi bil eden najbolj razširjenih motivov, v Benetkah pa ga je sploh uporabljala le Lombardova delavnica. Najdemo ga npr. na dvoriščnem portalu Scuole Grande di S. Giovanni Evangelista (sl. 48) in na Ca' Gussoni.²³ Prav tako kot pojav tega motiva je zanimiva tudi njegova lokacija: v obeh omenjenih primerih zaznamuje talni zidec, to pa tudi namiguje na njegovo nekdanje mesto na oltarju v Sv. Petru. S precejšnjo gotovostjo lahko sklepamo, da je bil tudi tu služil v funkciji nekakšne predele. Kar zadeva arhitekturo oltarja, ostaja odprto le vprašanje preklade nad nišami: brez dvoma je bil zanj uporabljen še ohranjeni fragment, žal pa po ohranjenih oz. dokumentiranih sestavinah ne vemo natanko, ali je šlo za preprosto preklado ali pa morda za bolj razvit arhitrav z dvema zidcema.

Zaradi sorazmerno lahko prepoznavnega sloga delavnice Pietra Lombarda ostankov oltarja v Sv. Petru ni bilo težko uvrstiti v ta krog, nekoliko bolj pa se zaplete pri poskusu natančnejše atribucije in datacije. Čeprav je bil Pietro Lombardo ob Antoniu Rizzu eden vodilnih kiparjev poznega quattrocenta v Benetkah, je njegovo življenje in delo za zdaj dokaj slabo raziskano. Čeprav je bilo o njem napisanega že kar veliko, še vedno pogrešamo predvsem izčrpno monografijo s

¹⁹ Pignatti: *Il Quattrocento lombardo*, p. 52, tav. XXXIV.

²⁰ McAndrew: *L'architettura*, passim.

²¹ Cevc: *Kiparstvo*, p. 18.

²² Najdemo ga npr. na Buggianovi prižnici v S. Maria Novella ter na nekaterih drugih delih Brunelleschijevih naslednikov. Cf. e.g. F. Borsi - G. Morolli - F. Quinterio: *Brunelleschiani*, Roma 1979, passim.

²³ McAndrew: *L'architettura*, pp. 148, 216. O Ca' Gussoni tudi Mariacher, Pietro Lombardo, p. 36.

kritičnim katalogom.²⁴ Jedro Lombardovega opusa, ki ga predstavlja veliko zaporedje doževskih nagrobnikov, je načrtano sorazmerno jasno, zato pa so toliko bolj težavne atribucije in datacije številnih "obrobnih" del, s čimer je povezan tudi problem identifikacije posameznih mojstrov v delavnici Pietra Lombarda, njegovih sodelavcev in naslednikov. Novejše raziskave kažejo, da je Pietro vodil svojo delavnico nekako do konca devetdesetih let 15. stoletja, potem pa sta vodstvo prevzela sinova Tullio in Antonio,²⁵ ki predstavljata s svojim klasicizmom enega vrhov beneškega kiparstva časa okrog leta 1500: o njiju je tudi veliko več literature kot o očetu. Vendar se problem Lombardove delavnice nikakor ne konča pri njegovih sinovih: iz skopih arhivskih virov in zgodovinskih pričevanj namreč vemo, da je imel mojster vedno veliko pomočnikov in učencev, pa tudi sicer so bile Benetke v zadnji četrtini 15. stoletja dobesedno preplavljene z lombardskimi kiparji in kamnoseki. Znana je pritožba beneških mojstrov iz leta 1491, ko so tarnali, da jim *Milanexi*, ki jih je bilo v mestu menda 126 in so imeli kakšnih 50 učencev, odžirajo posel in sprejemajo v uk samo svoje rojake.²⁶ Če jih je bilo v resnici le za četrtno toliko, kot poročajo viri, je ob takem številu težko identificirati posamezne mojstre. Kljub temu je že v dvajsetih letih Leo Planiscig poskušal rekonstruirati umetniško osebnost mojstra, ki se je ob reliefu na portalu Lombardove cerkve S. Maria dei Miracoli podpisal Pyrgoteles.²⁷ Žal poskus ni bil preveč prepričljiv in avtor se je tezi celo sam odrekel.²⁸ Mnogo uspešnejša pa je bila rekonstrukcija kiparskega opusa Giovannija Buora, ki postaja tako ena najoprijemljivejših osebnosti Lombardovega kroga.²⁹

Z vidika tega ekskurza v ustvarjanje Lombardovega kroga je naše reliefe nekoliko lažje oceniti. Njihova kvaliteta seveda ne dosega Lombardovih najboljših lastnoročnih del (npr. sv. Pavel in sv. Hieronim v c. S. Stefano), je pa vendarle dovolj visoka, da izključuje možnost nastanka zunaj ožjega Lombardovega kroga

²⁴ Temeljni deli o umetniku sta: P. Paoletti: *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, passim; L. Planiscig: *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921 (od tod citirano Planiscig: *Venezianische Bildhauer*), pp. 41-80. Med novjšimi študijami velja omeniti pregledni članek Mariacherja (Mariacher, Pietro Lombardo), sicer pa je vsa pomembnejša literatura do 1985 zbrana v pregledu J. Pope-Hennessyja (Pope-Hennessy: *Italian Renaissance*), pp. 338-340, 368.

²⁵ Najpomembnejšo študijo o razvoju in delovanju Lombardove delavnice je prispeval M. Maek-Gerard (Die "Milanexi" in Venedig: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi-Werkstatt, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1980, pp. 105-130 [od tod citirano Maek-Gerard]).

²⁶ O konfliktu poroča že A. Sagredo: *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia*, Venezia 1856, p. 283. O dogodku razpravlja tudi Maek-Gerard, p. 111.

²⁷ Planiscig: *Venezianische Bildhauer*, pp. 177-206. Verjetno gre za mojstra, ki ga v dokumentih srečujemo z imenom Zuan Zorzi Lascaris in je bil morda v resnici grškega porekla.

²⁸ L. Planiscig, Pietro Lombardo ed alcuni bassorilievi veneziani del '400, *Dedalo*, X, 1929/30, pp. 461-481.

²⁹ R. Munman, Giovanni Buora: The "Missing" Sculpture, *Arte Veneta*, XXX, 1976 (Munman, Giovanni Buora), pp. 41-61; Munman, The Sculpture; Schulz, Giovanni Buora.

ali celo zunaj Benetk.³⁰ Izključena je tudi kakršnakoli povezava s sinovoma Tulliom in Antoniom, saj na figurah ni opaziti klasicizirajočih prvin. Več podobnosti je z Buorovimi deli, ki smo jih nekajkrat vključili tudi v neposredne primerjave, vendar ima omenjeni mojster nekaj "morellijevskih" prvin (roke, modelacija obrazov), ki jih pri naših figurah ni. Tudi draperija je pri njegovih celopostavnih figurah (npr. *apostoli* v Montebelluni³¹) drugačna: čeprav je bil mlajši od Pietra Lombarda, se Buora v nasprotju s Tulliom in Antoniom ni usmeril v klasicizem, marveč je le nekoliko mehčal Pietrovo sistem draperije. Kot so pokazale že primerjave, so naše figure najbližje prav Pietrovem slogu, in to delom, ki so nastala nekako v času med 1470 in 1490. Njihov avtor ostaja torej za zdaj anonimen, vsekakor pa gre za človeka iz ožjega Pietrovega kroga. Natančnejše raziskave bodo nemara prepoznale njegovo roko še na kakem drugem spomeniku, pri tem pa bo morda odigrala določeno vlogo tudi njegova osebna nota: obrazi so namreč modelirani sorazmerno mehko in brez ostrih kontur, ki so značilne za Pietra Lombarda.

Slogovni značaj figur nam daje tudi osnovno orientacijo pri dataciji. Glede na to, da se navezujejo na Pietrovo zrelo obdobje ter da reliefi nimajo značilnosti sloga Tullia in Antonia Lombarda oziroma Giovannija Buora, lahko sklepamo, da so nastali v osemdesetih ali devetdesetih letih, vsekakor pa še pred letom 1500. S kakšno slogovno retardacijo tukaj ne smemo računati, saj je očitno, da je delo nastalo v Benetkah v ožjem Lombardovem krogu.

Ostanki oltarja v Sv. Petru niso edino delo Lombardovega kroga na vzhodni obali Jadrana. Poleg že omenjenih pilastrov v Kopru in edikule v piranski frančiškanski cerkvi moramo omeniti še kip *Justicije* v koprskem Pokrajinskem muzeju. Že pred leti je Emilijan Cevc opozoril na lombardovske prvine pri tem kipu, hkrati pa tudi na izrazito konservativne elemente.³² To tudi otežuje datacijo, pri kateri moramo upoštevati tudi možnost retardacije, saj ne gre za delo Lombardovega ožjega kroga ampak slejkoprej za posnemovalca, če ne celo za lokalnega mojstra. Dekoracija fasade v Osoru na otoku Cresu je bila nedavno pripisana Giovanniju Buoru, nastala pa je verjetno neposredno pred letom 1498, ko je bila cerkev posvečena.³³ Nedvomno gre tu za delo, ki je bilo že ob naročilu namenjeno osorski katedrali, naključni import pa je, kot kaže, skupina *Oznanjenja* iz Pule, ki jo je Ivan Matejčić pred kratkim tesno povezal s Pietrom Lombardom.³⁴ Posebno

³⁰ Tudi v samih Benetkah naletimo na dela ožjega Lombardovega kroga, ki po kvaliteti zaostajajo za našimi reliefi. Tak primer so nekateri kipi z nekdanje korne pregraje cerkve S. Stefano. Večina omenjenih kipov doslej ni doživela podrobnejše strokovne obravnave, njihove fotografije pa so dosegljive v fototeki Kunsthistorisches Instituta v Firencih.

³¹ Munman, Giovanni Buora, pp. 50-51.

³² E. Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963, pp. 296-298. Nastanek kipa je Cevc postavil že v čas okrog 1465-70.

³³ S. Štefanac, O arhitekturi i kiparskim ukrasima osorske katedrale, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26, 1986/87, pp. 263-286; idem, Le sculture di Giovanni Buora a Ossero, *Venezia Arti*, 3, 1989, pp. 41-45.

³⁴ I. Matejčić, Ranorenesansna grupa Navještenja iz Pule, *Peristil*, XXXIII, 1990, pp. 53-60; *Tisuću godina hrvatske skulpture = Thousand years of Croatian Sculpture*, Muzejski prostor, Zagreb 1991, p. 74 (kat. 28. Re) [r.k.].

vabljava je Matejčičeva misel, da gre morda za dele Barbarigovega nagrobnika v beneški cerkvi S. Maria della Carità, ki je bil leta 1807 razstavljen. Če bo teza obveljala, bo potrebno upoštevati tudi novoodkrte arhivske dokumente, ki pričajo o vodilni vlogi Giovannija Buora in Bartolomea di Domenico Duca pri izdelavi nagrobnika.³⁵

Tudi ob oltarju iz Sv. Petra se zastavlja vprašanje, ali gre tudi tu le za naključen import. Pri nas pač nismo vajeni, da bi se kvalitetno umetniško delo znašlo v skromni podružnici kako drugače kot po naključju, vendar obstaja prav v tem primeru precejšnja verjetnost, da gre v resnici za nekdanji glavni oltar v cerkvi. S patrocinijem cerkve se sklada že ikonografija oltarja s podobo sv. Petra v sredini, na nekdanj pomembno vlogo vasice Sv. Peter pa nakazujejo skopa zgodovinska pričevanja. V Valierovi vizitaciji iz leta 1579 najdemo resda zgolj omembo cerkve,³⁶ nekoliko bolj izčrpna pa je Naldinijeva *Corografia* iz leta 1700, ki poroča, da je bila vasica nekoč pomemben utrjen kaštel. Omenja tudi cerkev in tri oltarje v njej, vendar jih žal ne opisuje detajlno.³⁷ Sicer pa v literaturi preberemo še en ne docela preverjen, a toliko bolj zanimiv podatek: v bližini vasi je stal kaštel Čuklja (it. Zuccole), ki je bil tako kot večina ozemlja okrog Sv. Petra v lasti znane koprške rodbine Vergerijev.³⁸ Leta 1546 se je tja zatekel tudi Peter Pavel Vergerij, znani simpatizer protestantizma in prijatelj Primoža Trubarja.³⁹ Rodbina Vergerijev je dala prvega pomembnega moža že na začetku 15. stoletja: Peter Pavel starejši je imel tesne stike s pomembnimi humanisti svojega časa,⁴⁰ žal pa vemo bolj malo o generaciji, ki je živela med smrtjo starejšega (1444) in rojstvom mlajšega Petra Pavla (1498).⁴¹ Kljub temu ni izključeno, da bi imela prav omenjena rodbina zasluge za nastanek oltarja. Zdi se verjetno, da bi bili Vergeriji celo naročniki: na

³⁵ B. Roeck, Zu Kunstaufträgen des Dogen Agostino Barbarigo (1419-1501), *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55/1, 1992, pp. 1-34. Poseben problem predstavlja Bartolomeo di Domenico Duca, ki je pogosto sodeloval z Buoro (cf. Schulz, Giovanni Buora, pp. 69-72), ni pa podatkov o tem, da bi deloval tudi samostojno. To otežuje identifikacijo umetnika, ki je morda avtor katerega od kipov, ki jih sicer pripisujejo Buoru.

³⁶ A. Lavrič: *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579 = Istriae visitatio apostolica 1579: Visitatio Iustinopolitana Augustini Valerii*, Ljubljana 1986, p. 103.

³⁷ P. Naldini: *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e della diocesi di Giustinopoli detto volg. Capo d'Istria*, In Venezia 1700, p. 420.

³⁸ *Krajevni leksikon Slovenije I: Zahodni del Slovenije*, Ljubljana 1968, p. 243.

³⁹ A. Tommasich, Famiglie capodistriane esistenti nel secolo XVI, *La Provincia dell'Istria*, XX, 1886, pp. 6 ss., 37-38. Po teh podatkih naj bi bil kaštel Čuklja na tem mestu že od 13. stoletja. Za najosnovnejše podatke o Vergerijih cf. *Slovenski biografski leksikon*, 13, Ljubljana 1982, pp. 407-409.

⁴⁰ O Petru Pavlu starejšem piše z velikim spoštovanjem že leta 1483 Marin Sanudo (*Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma Veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, Padova 1847, p. 148 ss.).

⁴¹ Tudi najnovejša literatura o Petru Pavlu Vergeriju mlajšem ugotavlja, da ni povsem pojasnjena niti sorodstvena zveza med Petrom Pavlom starejšim in Petrom Pavlom mlajšim, o generaciji med njima pa doslej praktično ni znanih podatkov. Tako tudi ena najnovejših in najizčrpnějšíh študij: A. Jacobson Schutte: *Pier Paolo Vergerio e la riforma a Venezia 1498-1549*, Roma 1988, p. 29.

to delno namiguje tudi izbor svetnikov, saj njihova imena ustrezajo tradicionalnim imenom pri Vergerijih (Janez Krstnik je bilo ime bratu Petra Pavla mlajšega). Seveda nimamo nikakršnih neposrednih dokazov, ki bi tezo potrdili, vendar se zdi povsem verjetno, da bi prišlo kvalitetno beneško delo v vaško cerkev kot donacija pomembne in humanistično izobražene rodbine, ki je imela za nameček v kraju in okolici pomembno posest.

V skromni beri kvalitetnih spomenikov zgodnje renesanse na naših tleh imajo reliefi v Sv. Petru nedvomno velik pomen in jih ne bi smeli obravnavati mačehovsko. Čeprav po vsej verjetnosti niso nastali na naših tleh, jih moramo ob možnosti, da so bili naročeni in izdelani prav za to cerkev, sprejeti kot enakovreden del naše kulturne dediščine. K temu nas toliko bolj zavezuje njihova kvalitetna raven, saj je dovolj visoka celo po kriterijih, s katerimi ocenjujemo dela delavnice Pietra Lombarda. Naši reliefi tako predstavljajo tudi prispevek k dopolnitvi opusa tega pomembnega beneškega umetnika poznega 15. stoletja.

THE RELIEFS AT SVETI PETER NAD DRAGONJO AND THE WORKSHOP OF PIETRO LOMBARDO

By Samo Štefanac, Ljubljana

The village of Sveti Peter nad Dragonjo in Istria has not previously been known for any important work of art.¹ The village church, filial to the parish church at Krkavče, is an insignificant building in terms of style with a simple façade and probably dates from the second half of the 18th century. Undoubtedly older than the façade is the relief of *St Peter*, the patron saint of the church, in a shallow shell-topped niche above the portal. It is made of white Istrian stone and measures 109 x 51 cm.² The apostle is shown sitting *en face*, crowned with a mitre, holding the keys in his left hand and making a sign of blessing with his right (pl. 28).

The interior was greatly impaired by a drastic and incompetent renovation around 1960, when the old ceiling was replaced and the Baroque side altars were removed. However, some of the old features have been preserved. Three reliefs attract the visitor's eye: two of them are in the nave wall and represent *St John the Baptist* and *St Paul*, respectively (pls. 29, 30, 31, 32). Each of them measures 120 x 42 cm. Both reliefs are located in shell-topped niches like that of *St Peter*, and each saint is shown standing. *St John the Baptist* wears a short cloak and points with his right hand to a cross on the left. *St Paul* is dressed in a long tunic and heavy coat and holds a closed book in his left hand and an upturned sword (unfortunately broken off) in his right. Apart from the damage to the sword, the feet of both figures are broken and the nose of *St John the Baptist* is damaged. Otherwise both reliefs are well preserved. Above the entrance to the sacristy is a relief showing a half-length *Virgin and Child* (pl. 33). Its shape clearly indicates that its original location was the tympanum: it is over 40 cm high, while its original width was around 130 cm as opposed to the present width of 65 cm. The *Virgin* holds the seated *Child* with both hands while the *Child's* hand clings to her neck. His left hand rests on his chest with fingers splayed.

¹ After the Second World War the village was renamed Raven. The original name was restored in spring 1992. Italian variants of the name are S. Pietro da Mata, S. Pietro d'Amata or S. Pietro dell'Amata.

² The relief seems to have been shortened slightly in the lower section and the original height was about 120 cm.

The questions of the provenance, original purpose, authorship and age of the four reliefs are all the more interesting for their Renaissance character and high quality, which are evident at first sight. Until now the reliefs have been virtually unknown to scholars: they have been addressed only by Emilijan Cevc in a short paragraph in his survey of sculpture in Slovenia between the Gothic and Baroque periods. Cevc claims that the reliefs were probably brought to the church from Koper (Capodistria), and that the capitals of the pilasters copy the formal innovations of Leon Battista Alberti. He says little about the figures other than that the figure of St Peter, despite its Renaissance elements, is fashioned largely in the spirit of Gothic art in the Istrian region at the end of the 15th century³. Cevc's discussion contains two main points of interest: the suggestion that the reliefs are from Koper and the description of the pilasters which no longer accompany the reliefs. This is explained in part by the conservators' notes, preserved in the National and Piran Institutes of Monument Conservation, which reveal that the reliefs were situated in the side altars before the renovation. These notes, some by Marijan Zadnikar but most unsigned, are rather scant and do not cite a source for the claim that the altars may have come to St Peter's from Koper. The photographs of the interior of the church before renovation are more revealing: they show that the reliefs of St John the Baptist and St Paul were installed secondarily on either side of the Baroque north altar as "wings", while the Virgin, at that time still in the triangular tympanum, was inappropriately built into the wall above the attic of the south altar (pl. 34). If the side altars were indeed brought here from Koper, this is not necessarily true of the reliefs. The documentation preserved at the institutions of monument conservation to some extent elucidates the problem of the pilasters mentioned by Cevc, since photographs of them dating from after the removal of the altars from the church have been preserved. A systematic search of the stone fragments behind the church might yield the pilasters themselves if they have not become part of private collections (pl. 35). It can be inferred from the photographs that at least three pilasters with capitals were preserved: two of them are decorated in relief with the motif of richly articulated candelabra while on the third can be seen a floriation with the image of a bird on top (pls. 36, 37). The photographs of the church from before the unfortunate renovation also show the location of the pilasters before their removal: in both side altars they served as framing for the pictures. In addition, there were two cornices with Renaissance mouldings. The one with the guilloche has yet to be located, but the second, a fragment more than a metre in length with a leaf frieze and fluting, has been found on the fence running alongside the church. It can be concluded that all these fragments came into secondary use when included into the Baroque altars. Both side altars date from the 17th century (the year 1670 can be seen on the south altar), whereas the paintings, which have been preserved, are modest products of the 19th century. It is also possible within limits to determine when these fragments were built into the Baroque altars. As will become clear later, it is highly probable that this was

³ E. Cevc: *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981 (Cevc: *Kiparstvo*), p.18.

once the main altar in the church. Since the painting of the present main altar is dated 1801, one possibility is that the reliefs were built into the side altars or above the portal after they had been deprived of their primary function.

It does not require a great deal of imagination to establish that all four reliefs originally belonged to a single whole which also incorporated the remaining stone artefacts. In all likelihood there was a triptych with St Peter in the middle, St Paul on the left and St John the Baptist on the right. The architectural framework of the altar consisted of four pilasters and the two cornices mentioned earlier, while the triangular tympanum, the frame of which might still be discovered, was ornamented with the relief of the Virgin Mary. This was a rather simple altarpiece of the kind that was frequently used in Italy in the late 15th century. If at least some of the missing parts were to be found, a reconstruction of the original state would in any case be sensible.

The Renaissance character of the reliefs and the excellent quality of the work are immediately apparent. They have no parallel in Slovenia, although the pilasters with their relief ornamentation are reminiscent of those used secondarily as doorposts for the two south portals of Koper Cathedral and of those that can be seen at the Franciscan church in Piran.⁴ This comparison points to the origin of the reliefs discussed. They are without doubt directly related to the sculpture of the early Renaissance in Venice and a detailed analysis will show that they were made in the workshop of Pietro Lombardo, the leading sculptor, after Antonio Rizzo, of the Quattrocento in Venice. Both the figures and the architectural decoration militate towards this view.

According to Emilijan Cevc, the frontal figure of the seated *St Peter* was executed in the spirit of Gothic art in Istria, but there are two direct parallels in the work of Pietro Lombardo and his circle. The decoration in the Giustiniani chapel in the church of S. Francesco della Vigna in Venice was made in stages in the workshop of Pietro Lombardo and his sons.⁶ The seated *St Jerome* in the central niche of the altarpiece strongly resembles our *St Peter* and there is no doubt that the two figures share the same stylistic principles (pl. 38). The difference is mainly one of technique, as *St Jerome* is in high relief while *St Peter* is in low relief. In this respect, the relief of *St Peter* is closer to *St Jerome* in the Museo Bardini in Florence, which recent scholarship attributes to Lombardo's contemporary and occasional collaborator Giovanni Buora (pl. 39).⁷ The spatial relationships are all but identical. In both reliefs there are similar folds in the clothes of each figure, although *St Peter* wears a heavy coat over the ankle-length tunic. The pronounced fold in the tunic between the knees is visible only through the narrow opening in

⁴ N. Šumi: *Arhitektura XVI. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1966, pp. 23-24.

⁵ The artist was born in Carona around 1435 and died in 1515. Cf. J. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture*, New York 1985 (Pope-Hennessy: *Italian Renaissance*), pp. 89-95, 338-340, 368.

⁶ The chapel has been discussed in detail by A. Markham Schulz (*The Giustiniani Chapel and the Art of the Lombardo*, *Antichità viva*, XVI/27, 1977, pp. 27-44).

⁷ R. Munman, *The Sculpture of Giovanni Buora: A Supplement*, *Arte Veneta*, XXXIII, 1979 (Munman, *The Sculpture*), pp. 19-20.

the front of the coat. The creasing of the garment just above the floor is also reminiscent of the relief in Florence, although several details (eyes, mouth, hands) show that it was not done by the same hand. There are nevertheless parallels with St Peter's head, which conforms to conventional iconography of the saint, in the work of Pietro Lombardo: similar heads are found on the figure of *St Mark* on the tomb of the doge Pietro Mocenigo (c. 1476) and the bearded figure standing next to the Madonna in the lunette of the tomb erected to Niccolò Marcello from c. 1481 (both tombs can be seen in the church of SS Zanipolo).⁸

St Paul is all but exemplary of a full-length saint figure in the manner of Lombardo. With regard to the standing position, there are two basic types of *contrapposto* in the work of Pietro Lombardo, which differ mainly in the disposition of the resting leg. In some examples it is slightly bent, while in others, as in that of *St Paul*, it is diagonally extended. Characteristic figures of this type are the *Resurrected Christ* and the *dead doge* on the tomb of Pietro Mocenigo and the statue of *St Paul* in one of the side altars in the church of S. Stefano in Venice (pl. 40).⁹ The abovementioned figures are all further related to that of *St Paul* by the system of drapery, which chiefly consists in a heavy cloak falling from the shoulder towards the opposite hip, thus creating deep, and in some places slightly broken, fan-shaped folds with almost even surfaces in between. For the sake of comparison, we could enumerate a few key works by Pietro Lombardo. Certainly the most important is the statue of *St Paul* in S. Stefano in Venice, created by the master himself but bearing no date. The same system of drapery is seen on the *Resurrected Christ* as well as on one of the atlantes on Mocenigo's tomb (pl. 41), on a statue of one of the Virtues on the tomb of Niccolò Marcello (pl. 42), on the statue of *God the Father* on the tomb of Bishop Giovanni Zanetti (Treviso Cathedral, c. 1485) (pl. 43)¹⁰ and on the half-length figures of the evangelists in the pendentives below the cupola of the church of St Giobbe from c. 1470.¹¹ Lombardo developed this system of drapery at the very beginning of his career in his *Virgin Mary* on the tomb of Antonio Roselli in Padua (Il Santo), which dates from c. 1464-1467.¹² Paul's face presents no difficulties either, with its features characteristic of Lombardo such as the beard of two symmetrical halves, the emphasised cheekbones and the somewhat schematically executed eyes. These characteristics are all visible

⁸ G. Mariacher, Pietro Lombardo a Venezia, *Arte Veneta*, IX, 1955 (Mariacher, Pietro Lombardo), pp. 44 (fig. 50)-46.

⁹ L. Planiscig, Deux Reliefs en marbre de Pietro Lombardi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1930 (Planiscig, Deux Reliefs), pp. 7-8.

¹⁰ R. Munman, The Lombardo Family and the Tomb of Giovanni Zanetti, *Art Bulletin*, LIX, 1977, pp. 28-38; M. Ceriana, Osservazioni sulla Capella Maggiore del Duomo di Treviso e sulla committenza del vescovo Giovanni da Udine, *Venezia Arti*, V, 1991, pp. 134-144.

¹¹ J. McAndrew: *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, Venezia 1983 (McAndrew: *L'architettura*), pp. 137-145.

¹² The most detailed study so far on the Paduan period of the artist cf. A. Moschetti, Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova, *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XVI, 1913, pp. 1-99 and XVII, 1914, pp. 1-43; G. Lorenzoni, Dopo Donatello: Da Bartolomeo Bellano ad Andrea Riccio, *Le sculture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 97-98.

on the statue, mentioned here several times already, of the same saint in the Venetian church of S. Stefano. This type of facial representation is present on other bearded figures by Pietro Lombardo and his circle, and even in the work of such prominent artists as Giovanni Buora.

In accordance with conventional iconography, *St John the Baptist* wears a short cloak. It is executed in a style which conforms to that of Lombardo. Although the figure is simplified, it shows all the basic features of the standing saint, *St Jerome*. The work bears the signature of Pietro Lombardo. It represents St Paul's counterpart in S. Stefano in Venice (pl. 44).¹³

The head of St John the Baptist is also reminiscent of Lombardo's style and is comparable to the long-haired figures such as *Imago pietatis* on the tomb of the doge Pasquale Malipiero from c. 1468¹⁴, the *Resurrected Christ* on Mocenigo's tomb, or the *Resurrected Christ* on the tomb of Augustino Barbarigo.¹⁵

The work of Pietro Lombardo, his workshop and his wider circle also includes several representations of the Virgin and Child. Their main characteristic when compared to contemporary Florentine works is a relatively simple conception with a distinctively oval shape to the Virgin's face composed of pure but generalised forms. The same is true of the head of the infant Jesus, which frequently shows a swollen face and relatively long hair at the neck. The garment is usually simple in form with parallel vertical folds. Our Virgin, then, is another variation on a Lombardo type and is comparable to, but is not a direct copy of, others from Lombardo's workshop. Apart from the characteristic facial types, the pose of the Child is especially interesting. On one hand it resembles the relief at the Victoria & Albert Museum¹⁶ while on the other it is reminiscent of the *Madonna delle Biade* in the Doge's Palace and of the standing *Madonna* in the church of SS. Vito e Modesto in Spinea di Mestre, both of which have recently been ascribed to Giovanni Buora.¹⁷ The *Madonna* at the Seminario Patriarcale has likewise been attributed to Buora. The character of the work both as a whole and in terms of detail has much in common with our Madonna and it may even be the work of the same person (pl. 45). In this light, the attribution to Giovanni Buora¹⁸ should be

¹³ Planiscig, *Deux Reliefs*, pp. 7-8.

¹⁴ A good reproduction is found in: T. Pignatti: *Il Quattrocento lombardo*, Milano 1969 (Pignatti: *Il Quattrocento lombardo*), p. 53, tav. XXXV.

¹⁵ Today this relief is in Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista. Cf. A. Markham Schulz, Pietro Lombardo's Barbarigo Tomb in the Venetian church of S. Maria della Carità, *Art the Ape of Nature: Studies in Honour of H. W. Janson*, New York 1981, pp. 171-192.

¹⁶ Mariacher, Pietro Lombardo, p. 49.

¹⁷ A. Markham Schulz, Giovanni Buora Lapicida, *Arte Lombarda*, 65, 1983 (Schulz, Giovanni Buora), pp. 55-56.

¹⁸ Schulz, Giovanni Buora, pp. 64-68: the relief came to the Seminario Patriarcale from the demolished church of S. Cipriano on Muran. Unfortunately Schulz devotes more effort to describing the iconographic motif of the sleeping child (not unusual for Venice) than she does to writing about the similarities in Buora's works. It can only be added that the relief does not show any of the "morellian" elements typical of Buora, such as the hand with the middle and third fingers held together while the forefinger and little finger are splayed.

reconsidered. The connection with Lombardo's workshop is further confirmed by the architectural elements which were once part of St Peter's altar. It has already been mentioned that the two pilasters are richly ornamented with candelabra. The motif is typical of both the Florentine and the North Italian Quattrocento and does not in itself constitute proof of the link with Lombardo. The floriation on the second pair of pilasters, however, is much more interesting. It grows out of a tuft of acanthus leaves at the bottom, then climbs in twists and turns with various flowers in between and a bird perched at the top. In the early Renaissance floriations were a frequent embellishment to pilasters, but the kind described here is especially characteristic of Pietro Lombardo's workshop. They can be seen in a somewhat reduced form (with no bird at the top) in Lombardo's first Venetian work, the tomb of the doge Pasquale Malipiero (SS Zanipolo) from around 1468.¹⁹ However, the most important floriations of this type decorate the pilasters at the portals of St Giobbe (after 1470) (pl. 46) and Santa Maria dei Miracoli (1481-1489) (pl. 47).²⁰ These pilasters differ from ours only in their slightly finer execution and in the posture of the bird at the top, which has outspread wings. The capitals of the pilasters are mentioned by Emilijan Cevc, who compares them with those by L. B. Alberti in the Loggia Rucellai in Florence.²¹ These capitals are decorated with acanthus leaves at the sides and with volutes sweeping down the middle in the shape of a lyre and almost reaching the bottom of the capital. This form in fact originated in the circles of Alberti and Michelozzo, but it was in Venice that its numerous variations became most popular. Our capitals are somewhat simplified: the usual palmette between the volutes is missing although the rather rough surface of the stone suggests that it may have been chipped off later.

The cornice which served as the lower part of the picture framework until the regrettable renovation, and which was decorated with a guilloche, merits individual consideration. Although this ornament is of Florentine origin and exists in the works of Brunelleschi and his successors,²² it cannot be said to have been among the most popular motifs. In Venice it was used only in Lombardo's workshop. It is present, for instance, on the portal of the Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista (pl. 48) and on Ca' Gussoni.²³ As interesting as the presence of the motif is its location: in both examples it is on the plinth, a fact which hints at its former position in the altarpiece of St Peter's church. It most probably served as a kind of predella. With regard to the architecture of the altarpiece, the only question to remain open is that of the constructional element above the niches. The preserved

¹⁹ Pignatti: *Il Quattrocento lombardo*, p. 52, tav. XXXIV.

²⁰ McAndrew: *L'architettura*, passim.

²¹ Cevc: *Kiparstvo*, p. 18.

²² It occurs, for instance, on Buggiano's pulpit in the church of S. Maria Novella and in other works by Brunelleschi's successors. Cf. e.g. F. Borsi - G. Morolli - F. Quinterio: *Brunelleschiani*, Roma 1979, p. 28 et passim, repr. 86. Similarly decorated are the ribs of the cupola in the church of S. Spirito, which was built around 1480 by Salvi d'Andrea (ibid., repr. 339-341).

²³ McAndrew: *L'architettura*, pp. 148, 216. On Ca' Gussoni see also Mariacher, Pietro Lombardo, p. 36.

fragment must have been used as an architrave, but it is unfortunately impossible to tell from the preserved and documented parts whether there was a simple architrave or a fully developed entablature.

Because of the distinctive style of Pietro Lombardo's workshop, it was not difficult to attribute the remains of the altarpiece in St Peter's church to that circle. However, supplying a more precise attribution and dating is less easy. Although Pietro Lombardo was, along with Antonio Rizzo, one of the leading sculptors of the late Quattrocento in Venice, his life and work have yet to be researched adequately. Much has been written on the subject, but an extensive monograph with a critical catalogue is still lacking.²⁴ The nucleus of Lombardo's work, his many tombstones for the Doges' tombs, is clearly visible. Ascertaining the origins and dates of numerous "marginal" works, however, poses a more formidable problem, involving the identification of individual masters in Pietro Lombardo's workshop, his collaborators and successors. Recent research has shown that Pietro was in charge of the workshop until some time in the late 1490s when his sons Tullio and Antonio took over,²⁵ whose classicist works are among the peaks of Venetian sculpture from the period around the turn of the sixteenth century. A great deal more has been written about them than about their father. However, the question regarding Lombardo's workshop does not end with his sons. It is evident from the scant archival sources that the master always had numerous assistants and apprentices. Moreover, Venice was flooded with Lombard sculptors and stonemasons towards the end of the 15th century. It is well known that in 1491 the Venetian master sculptors complained that the *Milanexi* - of which there were 126 in the city, with about 50 apprentices - were endangering their livelihoods by accepting only their native people as apprentices.²⁶ Even if there were in fact only half as many as the sources indicate, their numbers make it difficult to identify the individual masters. In the early 1920s Leo Planiscig nevertheless attempted to reconstruct the artistic personality of the sculptor who signed himself *Pyrgoteles* on the relief on the portal of Lombardo's church S. Maria dei Miracoli.²⁷ Unfortunately, his conclusions were unconvincing and he subsequently renounced

²⁴ Two basic works on the artist are: P. Paoletti: *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, passim; L. Planiscig: *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921 (Planiscig: *Venezianische Bildhauer*), pp. 41-80. Among recent studies the survey by Giovanni Mariacher deserves mentioning (Mariacher, Pietro Lombardo), while the more important literature up to 1985 is cited in the survey by J. Pope Hennessy (Pope-Hennessy: *Italian Renaissance*, pp. 338-340, 386).

²⁵ The most important study on the development and work of Lombardo's workshop has recently been published by M. Maek-Gerard (Die "Milanexi" in Venedig: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi-Werkstatt, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1980 (Maek-Gerard), pp. 105-130).

²⁶ The conflict was documented by A. Sagredo: *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia*, Venezia 1856, p. 283. The events are also discussed by Maek-Gerard (Maek-Gerard, p. 111).

²⁷ Planiscig: *Venezianische Bildhauer*, pp. 177-206. This is probably the master mentioned in the documents by the name of Zuan Zorzi Lascaris, who may have been of Greek origin.

them.²⁸ Much more successful was the reconstruction of the sculptural work of Giovanni Buora, who has thus become one of the best-known members of Lombardo's circle.²⁹

In the light of this excursion into the creative world of Lombardo's circle our reliefs are now more easily assessed. Their quality, of course, does not match that of the best work sculpted by Lombardo himself (*St Paul* and *St Jerome* in the church of S. Stefano, for example). On the other hand, it is high enough to exclude any attribution outside Lombardo's immediate circle, or even outside Venice.³⁰ Any connection with his sons Tullio and Antonio should also be excluded, since the sculptures lack any classicist elements. They show more similarity to works by Buora with which direct comparisons have already been made here, but Buora displays certain "morellian" elements (in the hands and the modelling of faces) absent in our figures. The drapery on his full-length figures (e.g. the apostles in Montebelluna³¹) is also different: although younger than Pietro Lombardo, Buora did not lean towards classicism like Tullio and Antonio, but used a softer system of drapery than Pietro Lombardo. Comparison has shown that our figures are close to Pietro's style, particularly the works created between 1470 and 1490. The author remains anonymous, although he certainly belonged to Pietro's immediate circle. Perhaps his authorship will be discerned in some other sculptural work displaying elements which are peculiar to his style; his faces are composed of relatively soft forms, with none of the sharp contours typical of Pietro Lombardo.

The stylistic character of the figures also provides a basic indication of their date of origin. Given that they date from Pietro's mature period and that the reliefs are irreconcilable with the style of Tullio and Antonio Lombardo or with that of Giovanni Buora, it can be assumed that they were made in the 1480s or 1490s, and certainly before 1500. Stylistic retardation must be excluded in this instance, since it is obvious that the work is the product of Lombardo's immediate circle in Venice.

The remains of the altarpiece at St Peter's church are not the only work by Lombardo's circle on the eastern coast of the Adriatic. Apart from the pilasters in Koper mentioned above and the chapel in the Franciscan church in Piran, we must also mention the statue of *Justice* at the Regional Museum in Koper. Some years ago, Emilijan Cevc drew attention to the lombardesque qualities of the sculpture while also pointing out its markedly conservative features.³² This makes it more

²⁸ L. Planiscig, Pietro Lombardo ed alcuni bassorilievi veneziani del' 400, *Dedalo*, X, 1929/30, pp. 461-481.

²⁹ R. Munman, Giovanni Buora: The "Missing" Sculpture, *Arte Veneta*, XXX, 1976 (Munman, Giovanni Buora), pp. 41-61; Munman, The Sculpture; Schulz, Giovanni Buora.

³⁰ In Venice itself one can come upon works by Lombardo's immediate circle which do not compare with our reliefs in quality. Such examples are certain sculptures from the former choir partition in the church of S. Stefano. Most of these statues have not been professionally discussed in detail. Photographs of them can be seen at the photothèque of the Kunsthistorisches Institut in Florence.

³¹ Munman, Giovanni Buora, pp. 50-51.

³² E. Cevc, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963, pp. 196-298. E. Cevc put the date of origin at around 1465-1470.

difficult to determine the date of origin, since the possibility of retardation must also be considered in view of the fact that it is not the work of Lombardo's circle but of an imitator or even a local sculptor. The sculptural decoration of the cathedral façade at Osor (Ossero) on the island of Cres (Cherso) has recently been attributed to Giovanni Buora. It must have been carried out immediately before 1498 when the church was consecrated.³³ The work was undoubtedly commissioned explicitly for Osor Cathedral. The group of the *Annunciation* in Pula (Pola), however, is simply an uncommissioned import. Its close link to Pietro Lombardo was established recently by Ivan Matejčić,³⁴ whose suggestion that it may have formed part of Barbarigo's tomb in the church of S. Maria della Carità, dismantled in 1808, is especially interesting. If this suggestion is confirmed it will be necessary to account of the newly-discovered documents which attest to the leading role of Giovanni Buora and Bartolomeo di Domenico Duca in the production of the tomb.³⁵

Is the altar of St Peter's church also merely an uncommissioned import? In this country, art of high quality rarely ends up in a modest succursal church unless by accident. In this case, however, it is quite probable that the altar was once the main altar of the church. The *patroncinium* accords with the iconography of the altarpiece, with St Peter's image in the middle. Moreover, the historical sources, albeit scant, indicate that the village of Sveti Peter nad Dragonjo was once important. It is true that in Valiero's *Visitatio* of 1579 the church was barely mentioned,³⁶ but Naldini's *Corografia* of 1700 is more exhaustive in its account of the village as a fortified settlement. Naldini also mentions the church and three altars, but does not give a detailed description.³⁷ There is another interesting but unverified piece of information in the existing literature: in the vicinity of the village there was a castle called Čuklja (Zuccole), which was owned by the well-known Vergerio family from Koper.³⁸ In 1546 Pier Paolo Vergerio, a well-known Protestant sympathiser, took refuge in the castle.³⁹ The Vergerii produced their

³³ S. Štefanac, O arhitekturi i kiparskim ukrasima osorske katedrale, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26, 1986/87, pp. 263-286; idem, Le sculpture di Giovanni Buora a Ossero, *Venezia Arti*, 3, 1989, pp. 41-45.

³⁴ I. Matejčić, Ranorenesansna grupa Navještenja iz Pule, *Peristil*, XXXIII, 1990, pp. 53-60; *Tisuću godina hrvatske skulpture - One Thousand Years of Croatian Sculpture*, Muzejski prostor, Zagreb, 1991, p. 74 (kat. 28, Re) [r.k.].

³⁵ B. Roeck, Zu Kunstaufträgen des Dogen Agostino Barbarigo (1491-1501), *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55/1, 1992, pp. 1-34. Bartolomeo di Domenico Duca, who frequently co-operated with Buora (cf. Schulz, Giovanni Buora, pp. 69-72), represents a separate issue. However, there are no data on his work as an independent artist, which makes it difficult to identify the artist who may be the author of some of the sculptures attributed to Buora.

³⁶ A. Lavrič, *Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579 - Istriae visitatio apostolica 1579: Visitatio Iustinopolitana Augustini Valerii*, Ljubljana 1986, p. 103.

³⁷ P. Naldini, *Corografia ecclesiastica o sia descrizione della città, e della diocesi di Giustinopoli detto volg. Capo d'Istria*, In Venezia 1700, p. 420.

³⁸ *Krajevni leksikon Slovenije I: Zahodni del Slovenije*, Ljubljana 1968, p. 243.

³⁹ A. Tommasich, Famiglie capodistriane esistenti nel secolo XVI, *La Provincia dell'Istria*, XX, 1886, pp. 6 ss., 37-38. According to these data the castle of Čuklja has stood on this site since the 13th century. For basic information on the Vergerii cf. *Slovenski biografski leksikon*, 13, Ljubljana 1982, pp. 407-409.

first important scion at the beginning of the 15th century. This was Pier Paolo the elder, who was closely connected with the famous humanists of his time,⁴⁰ but unfortunately little is known about the generation between his death in 1444 and the birth of Pier Paolo the younger in 1498. It is nevertheless possible that the Vergerii arranged the import of the original altar. They may even have commissioned it, since the choice of saints corresponds to names traditionally favoured by the family (the brother of Pier Paolo the younger was named John the Baptist). While there is no direct corroboration, it seems probable that the high-quality Venetian work came to the village church as a donation from this important family with humanist sympathies which owned important property in the village and its environs.

⁴⁰ As early as 1483 Marin Sanudo wrote with great respect about Pier Paolo the elder: *Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma Veneziana nell'anno MCCCCCLXXXIII*, Padua 1847, p. 148.

⁴¹ The latest literature on Pier Paolo Vergerio confirms the hitherto unclarified kinship between Pier Paolo the elder and Pier Paolo the younger, and there is virtually no information on the generation between these two members of the Vergerii. Cf. one of the most recent and exhaustive studies by A. Jacobson Schutte: *Pier Paolo Vergerio e la riforma a Venezia 1498-1549*, Roma 1988, p. 29.

TRIJE MANIERISTIČNI ŽENSKI LIKI V SLIKARSTVU PRVE POLOVICE 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM

Blaženka First, Ljubljana

Umetnost posnemanja - manira časa ali delovna metoda manj inventivnih umetnikov, ki ob pomanjkanju lastne domiselnosti svoja dela opirajo na likovne zamisli vzornikov? V manierističnem slikarstvu 17. stoletja na slovenskih tleh gre za oboje. Kopisti - bodisi domači ali tujci - so se praviloma zgledovali po tedaj vodilnih slikarjih oziroma njihovih likovnih stvaritvah, umetniškim delavnicam po vsej Evropi posredovanih prek grafičnega medija.

Trem slikam iz treh različnih slovenskih cerkva (Sv. Lucija nad Studenicami, Sv. Cecilija v Celju in cerkev Marijinega imena v Goriči vasi pri Ribnici), nastalih v prvi polovici 17. stoletja, je skupna slogovna pripadnost manierističnim oblikovnim vzorcem, sinteza severnih in južnih slogovnih prvin, predvsem pa praksa natančne odslikave likovnega zapisa z ustreznih grafičnih predlog. Čeprav so obravnavana slikarska dela nastala znotraj polstoletnega obdobja v približnih časovnih intervalih dvajsetih let in jim naša umetnostna zgodovina določa ustrezno mesto v razvojnem loku manieristične slikarske produkcije omenjenega časa, pa grafični listi, po katerih so nastala, odražajo povsem drugačno situacijo. Pri vzorčnih predlogah ne gre za enako časovno kontinuiteto nastanka kot pri slikanih kopijah, temveč so vse tri nastale skoraj hkrati.¹ Vsi trije bakrorezi izvirajo iz iste pozne faze internacionalnega manierizma na severu Evrope ali pa je celo list, po katerem je nastalo najstarejše olje, za spoznanje mlajši od preostalih dveh. Tako nastaja nekakšno neskladje v razvojni liniji manierističnega slikarstva na naših tleh, in sicer glede na značilno zaporedje manierističnih slogovnih faz, kot potekajo enotno v celotnem evropskem prostoru ob izteku 16. stoletja.

Najstarejše delo v našem nizu - *Počitek na begu v Egipt* iz podružnične cerkve Sv. Lucije nad Studenicami² - je nastalo na prelomu stoletja in je v omenjeno

¹ Gre za obdobje zadnjih dveh desetletij 16. stoletja.

² Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 107; Emilijan Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja*, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1968 (od tod citirano Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja*), p. 48 [r.k.]; Ksenija Rozman, *Slikarstvo* (katalog), *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.*, Narodna galerija, Ljubljana 1968 (od tod citirano Rozman, *Slikarstvo*), p. 134 [r.k.]; Jože Curk, *Studenice - pomemben spomenik naše umetnostne zgodovine*, *ČZN, NV XVI/2*, Ljubljana 1980, p. 305; Ferdinand Šerbelj, *Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica*, *Zbornik občine Slovenska Bistrica I.*, Slovenska Bistrica 1983, p. 203.

cerkev prineseno pozneje (sl. 49).³ Biblični prizor, zasnovan na pripovedi evangelista Mateja,⁴ predstavlja sveto Družino, ki se je utrujena od poti in sončne pripeke ustavila v idiličnem pejsazu ob potoku, da si nabere novih moči. Mati božja je z Detetom v naročju sedla v senco drevesa, sv. Jožef v ozadju napaja oslička. Popotni sveženj in košarica sta obležala v travi.⁵

Prizor je zajet z izrazito nežnostjo in mehko, ki mu ga dajeta osrednji Marijin lik s svojo milino in senzualno lepoto na eni strani, na drugi pa idealiziran krajinski ambient z nekakšno psevdoromantično senzibilnostjo, prelivajočo se v vseobsegajoče panteistično doživljanje sveta. Prizor živi v prijetni harmoniji upodobljenih figur in krajinskega okolja, stopnja njegove čutne kulture pa ga priklipa trdno v svet tostranskega bivanja. Gre za svet, ki je hkrati profan in sakralen: sakralna realnost je postala metafora za intimno doživljanje vsakdanjega družinskega življenja. Z vdorom profanega v duhovno in z množico poetičnih in pripovednih nadrobnosti je svetopisemska snov izgubila svojo teološko eksaktnost, hkrati pa se podoba z iskrenostjo upodobljenega čustvenega sveta ponovno dviga na raven pristnega religioznega doživetja.

Mikrokozmos osrednja prevladuje plastično zajet Marijin lik, ki skupaj z vertikalno drevesnega debla poudarja simetrično os kompozicije. V sebi počivajoča figura je podana tektonsko in statično, vendar prežeta z intenzivnim notranjim življenjem. Telo je pretehtano proporcionirano in spretno modelirano, linije so dolge, tekoče in elegantne. Čuten vtis podobe stopnjujejo poudarjene telesne oblike, ki rišejo svoj relief skozi oprijemajočo se draperijo. Marijina poza in njen enigmatični nasmeh oživljata spomine na stoletje starejše Leonardove rešitve.⁶

Podoba je ujeta v manieristične zakonitosti svetlotemnega vodenja svetlobe. Kontrastna svetlobna dinamika je slikarju sredstvo modeliranja figur in podajanja globine prostora. Briljantna luč presvetljuje prizor od znotraj navzven in izriva osrednjo figuro iz ozadja v prvi plan. Prehodi med osvetljenimi in senčnimi partijami so sunkoviti, le Marijin lik je senčen rahlo in postopno (npr. mehak sfumato obličja in vratu). Kompozicija je uravnotežena, zgoščena in tektonska, njena trikotniška forma se navdihuje z vzori visoke renesanse. Renesancno tradicijo oživljajo tudi ideali simetrije, pridobitve perspektivnih in anatomskih študij ter težnja po izražanju v kategorijah miru, ravnotežja in vedrine. Hkrati pa sledi zakonitostim manierističnega formalnega jezika, ki se kaže v spremenjeni harmoniji telesnih proporcev,⁷ v erotizirano podanem ženskem liku in njegovi izumetničeni senzualni lepotnosti, kot so jo upodabljali v manierističnem obdobju na severu Evrope. Princip gracije kot temeljne lepote zapovedi poznega manierizma je značilna poteza tudi oljne slike iz Sv. Lucije nad Studenicami.

³ To dokazuje čas nastanka, ki je zgodnejši od nastanka cerkve (okrog 1650) oziroma njene opreme (1650-1685). Sliki je bilo določeno mesto desno ob oltarju sv. Antona Padovanskega, trenutno pa je v zgradbi župnišča v Studenicah.

⁴ Mt.2, 13-15.

⁵ Prizor je naslikan v tehniki olje na platno in meri 98 x 95, 5 cm. Delo ni signirano niti datirano. Leta 1966 je sliko restavriral M. Pirnat.

⁶ Podobne izvedbe zasledimo v opusu slikarja in grafika Giulia Romana pa tudi Rafaela, zlasti motiv Deteta, ki na prsih drži za izrez Marijine obleke.

⁷ Npr. podaljšano Marijino telo v odnosu do majhne glave.

Koloristične vrednosti slike so intenzivne in nasičene, bogate z odtenki. Prizor se s svojim barvnim spektrom vključuje v historični lok nizozemskega slikarstva 16. stoletja, čeprav po tehnični plati privzema italijansko kvaliteto nanašanja barv - t.i. beneški dotik. Gre za gradnjo motiva v barvnih nanosih, in ne z linearno potezo čopiča. Na barvo pa se navezuje tudi perspektivna členitev krajinskega prostora v ozadje, saj se linearna perspektiva v podajanju prostorskih razsežnosti povezuje z barvno oziroma zračno perspektivo. Prostorske plasti sledijo globinski dinamiki slike v skladu z zakonitostmi hladnih, srebrno modrih odtenkov v ozadju in toplejših zlatozelenih pred njimi. Ospredju pa dominira žareče rdeča površina Marijinega oblachila - barva, ki je s svojimi optičnimi značilnostmi prostorsko najbližja opazovalcu.

Kvalitetno delo pa vendarle ni avtorjeva samostojna zamisel, marveč precej zvest posnetek bakroreza holandskega grafika Jana Harmensza Mullerja.⁸ Slikar se je naslonil na njegov list *Počitek na begu v Egipt*,⁹ ki ga je bakrorezec vrezal po lastni zamisli natanko pred štiristo leti - leta 1593 (sl. 50).¹⁰

V osebi Jana Harmensza Mullerja, visokokvalitetnega amsterdamskega bakrorezca sprangerjansko usmerjene Goltziusove šole,¹¹ je bakrorez konca 16. stoletja doživel izjemno rafiniranost in eleganco romanističnega tipa.¹² Sijajni mojster je vodil dleto z virtuozno spretnostjo, njegove kompozicije so lahke, breztežne, mehko modelirane in elegantno proporcionirane. Visoko kultivirana figuralika na eni strani in briljantna tehnika na drugi se navezujeta na Sprangerjev skrajno sofisticiran slog, kakršnega so gojili v Goltziusovi šoli in ga tehnično razvili do iztanjšanih skrajnosti.¹³

Umetnost Bartholomäusa Sprangerja, duhovnega očeta zadnje faze manierističnega slikarstva na Severu, je odločilno zaznamovala tudi sočasno grafično ustvarjalnost, katere center se je iz Antwerpna prenesel v Holandijo. Čeprav se je prvotno oplajal v italijanski umetnosti, pa je severni manierizem v razvoju grafike prevzel vodstvo in konec stoletja vplival nazaj na vso Evropo.¹⁴ Kljub v tem času ponovno prebujenim realističnim težnjam, vrojeno lastnim nizozemski umetno-

⁸ Jan Harmensz. Muller, 1571 Amsterdam - 1628 Amsterdam.

⁹ F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts cca. 1450-1700*, Amsterdam 1949 ff. (od tod citirano Hollstein), Vol. XIV / 105 (15).

¹⁰ *Leksikon Thieme-Becker* navaja Gerrita Pietersza kot verjetnega avtorja zamisli (Ulrich Thieme - Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Vol. 25, Linz 1931).

¹¹ Ni znano, ali je bil Muller sam v Goltziusovi šoli, ali pa se je z njegovim slogom seznanjal le prek njegovih listov. Cf. Hans Mielke: *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1979, pp. 11-12 [r.k.].

¹² Bakrorez se je razvijal v skupnem sodelovanju italijanskih in v Italiji delujočih nizozemskih mojstrov.

¹³ Za Mullerja cf. H. E. C. Mazur, Goltzius' sketches for Muller's Seven Days of Creation and Matham's *Four Elements*, *Oud Holland*, Jaargang Volume 102, 1988, Nr. 2, pp. 174-180; Marijn Schapelhauman: *Nederlandse tekeningen omstreeks 1600 / Netherlands Drawings circa 1600*, Amsterdam 1987, pp. 97-109 [r.k.].

¹⁴ Konrad Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina*, Wien 1967-68 (od tod citirano Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*), p. 9 [r.k.].

sti, pa je ohranil izrazito italijansko komponento, ki se odraža v idealiziranem, plastično zajetem figuralnem slogu, kontrastni osvetlitvi, manieristični izumetničenosti in ekstravaganci. Prek vzornika Hendricka Goltziusa je Jan H. Muller sprejel Sprangerjev figuralni tip z vso eleganco poz in kretenj, predvsem pa je sledil grafiku v tehniki reformiranega bakroreza, ki je kot ideal preplaval svet holandske grafike s svojo maniro odebeljenih in stanjšanih linij ter ritma razdalj med njimi.¹⁵ Goltziusov stil napetih zaobljenih linij je verjetno prav Muller preizkusil na najbolj virtuozen način in privedel do ekstremnih konsekvenc.¹⁶

Mullerjev list *Počitek na begu v Egipt*¹⁷ je podoba erotiziranega stila, kakršnega je bilo tedaj mogoče doseči le ob zasledovanju italijanskih zgledov. Sinteza nizozemske čutnosti in italijanske elegance, združena s stopnjevanimi svetlobnimi učinki in prodorom v globino ter prizadevanja za slikarskim učinkovanjem z odpovedjo konturnim linijam - vsi ti elementi dokazujejo prefinjen, iz Goltziusovega izpeljan romanistični stil.

Fine linije grafičnega tkiva so podane z močnim zagonom in se z gibko potezo prilagajajo telesnim formam. Močne chiaroscurne učinke ustvarja mojster z vzporednim vodenjem nabreklih in stanjšanih linij, prostorsko perspektivo pa s tonalno shemo ozadja.

Mullerjeva upodobitev sledi nekakšni idealizirani viziji, ki presega možnosti posnemanja objektivnega sveta. Tradicionalno severnjaško iskanje ravnovesja med realnim in fantastičnim¹⁸ ostaja notranja napetost tudi v njegovih izvedbah, ki celo znotraj manierizma kot anti-naturalističnega stila ohranjajo dualizem: čista imitacija in visoko imaginativna kreacija. Ta dvojnost je ujeta tako v Marijinem liku kot v krajinskem pejzažu, kjer se empirični študij narave srečuje s povsem fantazijskimi tvorbami. Izmišljene prostorske konstrukcije so aranžirane, vendar podane realistično. Idealizirajoče po-ustvarjanje je torej vodilo k nastanku nekoliko fantastične pokrajine, ki pa ostaja vselej do določene stopnje realistična. Če je Italija ustvarila temelj za sistematično podajanje prostorskega, je zraslo opazovanje narave iz latentnega občutka za stvarnost najprej na Severu.¹⁹ V 16. stoletju je že zelo močno navzoče tudi v religiozni motiviki.²⁰ Soočenje z naravo - tako s

¹⁵ Hendrick Goltzius je gojil ta stil med leti 1580-1615.

¹⁶ Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, pp. 227-231.

¹⁷ Prizor je izdelan v tehniki bakroreza in meri 228 x 203 mm (odtis plošče). Znana so tri stanja plošče. Signatura desno spodaj: *Joannes Muller fecit 1593*. Pod prizorom štiri vrstice latinskega teksta: *Quid mortem ... potest*. Spodaj v sredi: *Harman Muller excud.* Gre za Janovega očeta, založnika v Amsterdamu.

¹⁸ Cf. Anne W. Lowenthal: *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Davaco Groningen 1986, p. 24.

¹⁹ O pojmovanju prostora in krajine v obdobju manierizma na Nizozemskem cf. študijo Heinricha Gerharda Franza: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969.

²⁰ S stališča krajine je studeniškemu olju zelo soroden tudi grafični list Hermana van Swanenburga iz serije dvanajstih krajin. Gre za peti list z naslovom *Beg v Egipt*. Precejšnjo podobnost z Mullerjevo upodobitvijo kot celoto figuralne skupine in krajine pa izraža list Petra de Jodeja (*Gerard de Jode exc.*) *Počitek na begu v Egipt*. List je domnevno vrezan po zamisli Hendricka Goltziusa. Vse te sorodnosti dokazujejo živahne medsebojne vplive umetniških osebnosti oziroma skupin.

pokrajino kot s tihožitjem in žanrom - se močno kaže še posebej v Goltziusovi smeri, ki ji je pripadal tudi Jan H. Muller.²¹

V igri približevanja in oddaljevanja od realizma živi tudi studeniško olje. Primerjava z izvirno grafiko v prvi vrsti potrjuje prakso dokaj eksaktnega kopiranja, v naslednjem koraku pa razkriva vrsto odstopanj od citirane predloge. Marijin lik je sicer do fiziognomičnih podrobnosti identičen predlogi, pa vendar je figura v svoji polnosti precej težja in bolj voluminozna v primerjavi z gracilno Mullerjevo vzornico. Tudi v značaju gubanja draperije se izvirnik z bleščeče gladko testeno maniro razlikuje od kopije, kjer so gube podane plitveje in se tesneje oprijemajo telesa. Anonimni kopist nekoliko šibkeje oblikuje detajle, npr. roke, medtem ko je Dete podano precej nesrečno v obeh primerih.

Odnos osrednje figure ali figuralne skupine do okolja, v katerem nastopa, je za kopiste obravnavanega časa vselej precejšnja težava.²² Akterji praviloma pogrešajo harmonično zlitost s svojim življenjskim prostorom. V nasprotju z Mullerjevo grafiko, ki podaja osrednji lik zrašččen s krajinskim okoljem, pa mati Božja anonimnega slikarja v naslikani pokrajini ne živi, temveč je zgolj postavljena pred pokrajinsko ozadje. Sama nase izolirana figura je tudi s svetlobo ločena od ozadja, ki učinkuje kot nekakšna pokrajinska kulisa figuralnemu prizoru. V primerjavi s finim senčenjem bakroreza je slika osvetljena precej poenostavljeno.²³

Motivno največje odstopanje od bakrorezne predloge pa je opazno v podajanju pokrajine. Jan H. Muller oblikuje bizarno manieristično pokrajino, ki v iskanju ravnotežja med dejanskim in fantastičnim združuje tako elemente italijanskega idealiziranja kot nizozemske nagnjenosti k realizmu. V primerjavi s poprejšnjim obdobjem visokega manierizma, ko pokrajina ni bila pojmovana kot figuralnim scenam enakovreden motiv, pa je v pozni fazi zadnjega desetletja 16. stoletja na severu Evrope zaznati ponoven obrat k naravi. Vendar pa ima ta narava največkrat nerealen značaj - pogosto je pošeljena s skalnimi skladi fantastičnih oblik, tako na primer pri Mullerjevem bakrorezu. Monumentalno previsno skalo, ki kot kulisa zapira levo stran upodobitve, je mojster studeniškega olja nadomestil z mehkejšo lirično pokrajino z drevesi in ji prosto odprl pot v ozadje. Kljub večji stopnji verjetnosti podaja bolj subjektivno kot empirično resnico o predstavljenem pejsažu, s katerim pa vendarle ohranja tradicijo nizozemskega krajinarstva.

Če presojamo korektnost perspektive na studeniškem olju, ugotavljamo, da se Jožefov lik preveč nenadno zmanjšuje v ozadje, sicer pa je dinamično razgibana figura celo bolj izdelana kot na predlogi. Analogije temu detajlu lahko najdemo v identičnem motivu z lista *Počitek na begu v Egipt* flamskega grafika Philipsa Galleja²⁴ po zamisli Martena de Vosa. Sv. Jožef je podan v precej večjih dimenzijah, tako da bi se celo Jan H. Muller utegnil inspirirati pri njem, saj so tudi izvirnejši umetniki preoblikovali tuje pobude oziroma vplivali drug na drugega.

²¹ Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, p. 199.

²² Brez prave organske povezave z njihovim življenjskim okoljem so povečini vse figure, upodobljene na tablah ali oljih iz 17. stoletja na Slovenskem.

²³ Npr. senčenje Marijinega plašča.

²⁴ Kompozicija je zelo sorodna Mullerjevi. Marija je prav tako nameščena centralno pod drevesom in doji Dete, levo spodaj leži popotnica. Sign.: *Martin de Vos inv.; Ph. Galle excudebat*.

Drugo delo v našem nizu predstavlja sv. *Cecilijo* - rimsko svetnico in mučenico iz istoimenske cerkve v Celju,²⁵ nastalo leta 1627 (sl. 51).²⁶ Olje ni signirano, njegov avtor pa je po vsej verjetnosti slikar Christoph Weissmann, eden najvidnejših manierističnih slikarjev prve četrtine 17. stoletja na naših tleh.²⁷ Mojster izvira verjetno s Koroškega, v naših krajih pa je deloval slabi dve desetletji. Gre za enega najpomembnejših in najbolj priljubljenih sodelavcev ljubljanskega škofa Tomaža Hrena. Njegovo avtorstvo celjskega olja z upodobitvijo sv. Cecilije je posredno izpričano z notico v Hrenovem osebni koledarju.²⁸

Lep manieristični prizor sicer namenja naslovni figuri dominantno mesto v scenskem prizoru, obenem pa v skladu z dekorativnim principom po površini razporeja množico glasbenih instrumentov, katerih oblike ne odražajo le ljubezni do pripovednih nadrobnosti, temveč pravi manieristični strah pred praznim prostorom. Slikar ne osredotoča pogleda na najpomembnejši predmet upodobitve, temveč ga bega s stranskimi objekti in dogajanjem, barvnimi poudarki in svetlobnimi poglobitvami. Temu stilističnemu konceptu sledijo tudi stranske epizode, ki celovito ilustrirajo legendo o mučeništvu rimske svetnice in do kraja zapolnjujejo razpoložljivi prostor.

²⁵ A. Dimitz, *Historische Notizen aus den im Museal-Archiv aufbewahrten Kalendern des Bischofs Th. Chron.*, MHK, 1862, p. 90; A. Fekonja, *Celje in okolica*, DS, 1895, p. 724; *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*, Ljubljana 1922, pp. 4-5; F. Stelè, *Zgodovinska razstava na Slovenskem, Jugoslavija*, št. 215, 20. 9. 1922, p. 2; I. Cankar, *O kritiki zgodovinske razstave slov. slikarstva, Slovenec*, št. 210, 26. 9. 1922, p. 3; J. Mantuani, *Slikarska umetnost naših dežel v prešlih dobah*, DS, XXXV, 1922, p. 456; J. Mantuani, *Po zgod. razstavi slikarstva, Slovenski narod*, št. 224, 3. 10. 1922, p. 2; J. Mantuani, *Zgod. razstava slikarstva, Slovenec*, št. 199, 12. 9. 1922, p. 2; F. Stelè, *Zgod. razstava slikarstva na Slov.*, Čas, 1923, pp. 62-64; F. Stelè, *Varstvo spomenikov, ZUZ*, IV, 1924, p. 156; M. Marolt: *Dekanija Celje*, Maribor 1931, pp. 98, 104; A. Gaber, *Naša Narodna galerija, Slovenski narod*, 22. 6. 1933, p. 3; F. Stelè: *Monumenta II*, Ljubljana 1938, pp. 2, 6, 8, 15; F. Stelè: *Umetnost baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1957, p. 9; J. Curk: *Topografsko gradivo I. Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1957, p. 30; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 79; F. Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1966, pp. 55, 57, 59, 60; Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja*, p. 52; Rozman, *Slikarstvo*, p. 136; Ivan Stopar: *Celje*, Zbirka vodnikov Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 37, Ljubljana 1973, p. 27; Ana Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti / Die Rolle des Bischofs Tomaž Hren in der slowenischen Kunst*, Ljubljana 1988 (od tod citirano Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*), pp. 122, 123, 155-158; Ivan Stopar: *Mesto Celje in njegovi spomeniki*, Zbirka vodnikov Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 178, Maribor 1991, p. 37; Janez Höfler: *Ana Lavrič, Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti [ocena]*, ZUZ, n.v. XXV, Ljubljana 1989, p. 123.

²⁶ Prizor je izdelan v tehniki olje na platno in je datiran z letnico 1627. Levo spodaj so ob Hrenovem grbu pripisane iniciále T. L. A. P. Gre za škofovo geslo *Terret labor, aspicere praemium*. V desnem vogalu je mojster naslikal grb ljubljanske škofije in dodal začetnice *THO E. L. (Thomas, Episcopus Labacensis)*. Na straneh odprte knjige ob svetničinah nogah: *CANTANTIB / ORGANIS CECI / LIA DOMINO DECANTABAT / DICENSI / FIAT COR MEVM / VT NON CONFVN / DAR* (antifona, s katero je Cerkev pela slavo svetnici na njen praznik). Leta 1666 je delo restavriral Izidor Molè.

²⁷ Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*, pp. 155-158, 235.

²⁸ Škof Hren si je v svojem koledarju zapisal, kolikšno vsoto je izplačal slikarju za podobo sv. Cecilije.

Deviška svetnica naj bi po edinem ohranjenem pasijonu iz 5. stoletja živela v času papeža Urbana I. v 3. stoletju. Njen grob so odkrili v Kalistovih katakombah poleg kripe papežev. Legenda pravi, da je na smrt obsojena krščanska patricijka prišla nepoškodovana iz plamenov - sežgali naj bi jo bili v lastni hiši v peči za segrevanje kopeli -, zato je sledila obsodba z obglavljenjem. Tudi po treh udarcih z mečem je ostala živa še tri dni in v tem času razdelila imetje. Kot zaščitnico glasbe so jo začeli častiti v 15. stoletju,²⁹ ker naj bi na poročni slovesnosti v svojem srcu opevala Boga. O svetnici legenda pričuje, da je bila tako blizu nebesom, da je slišala angelsko petje. Pripisovali pa so ji tudi znanje igranja na vsa glasbila. Ker pa z njimi vendarle ni mogla izraziti nebeških napevov, ki jih je nosila v duši, je izumila orgle in jih posvetila bogoslužju. Tako je postala zavetnica glasbenikov, pesnikov, pevcev in izdelovalcev orgel.³⁰

Celjska sv. Cecilija je ekstravagantna plemkinja v slovesni teatralični drži s palmovo vejico mučeništva v levici in cvetličnim venčkom v desnici. Gre za venec lilij in vrtnic, ki ga je ob zaobljubi devišstva prejela od božjega sla. Figura je podana z aristokratsko eleganco in milino, ne brez sledi akademskega klasicizma, ki v poznem 16. in zgodnjem 17. stoletju kot vzporedna linija manierizmu nastopa na severu Evrope. Svetnica izžareva dostojanstveno zadržanost tako z izrazom obraza kot z gibi in postavitvijo telesa, kostumiranega v bogato težko oblačilo z modnim brokatnim vzorcem z manieristično izpeljavo. Gubanje je tektonsko organizirano in podrejeno visoko estetiziranemu dekorativnemu principu lomljenja.

Svetnico v krožnem ritmu obdaja cel ansambel glasbil, ki kljub mojstrovedu poskusu prodora v prostor zanikajo tridimenzionalnost slike in ustvarjajo videz popolnoma po površini slikovnega polja aranžiranega motiva. Statični frontalni koncept se povezuje z aditivno maniro, ki niza med sabo nepovezane predmete v prenatrpano kompozicijo. Ozadje s svojo nevtralnostjo podčrtuje osrednjo figuro in njene atribute, s tem pa ustvarja tipično manieristično razmerje med pripovednim detajlom in celoto kompozicije. Ob manierističnem preobilju po slikovni ploskvi razporejenih predmetov pa slikar celjskega olja v svojo pripoved pritegne še anekdotične elemente iz legende o svetničinem mučeništvu. V desnem ozadju je v miniaturnih razsežnostih predstavljena epizoda z obglavljanjem, levo stran pa zapolnjuje monumentalna arhitektura. Ob spodnjem robu slike je v medaljonu, ki ga držita dva angela, podan motiv svetničinega trupla v pozi, v kakršni so jo leta 1599 našli v njenem grobu.

Ob vsej nepreglednosti prostorske ureditve je vendarle močno naglašena iz renesančne kompozicijske gradnje podedovana simetrična os, razširjena v trikotniško formo, hkrati pa v skladu z manierističnimi zakonitostmi razvija prizor skoraj povsem po površini slike. Centralna kompozicija in razpršitev poudarkov - vizualnih in pripovednih - sta temeljni značilnosti slikovne gradnje, posledica

²⁹ Leta 1584 je Aleksander Marino v Rimu ustanovil organizacijo glasbenikov - bratovščino sv. Cecilije.

³⁰ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1985, pp. 178-179; *Leto svetnikov*, IV, Ljubljana 1973, pp. 366-367.

mojstrovega analitičnega pristopa pa je nepovezanost delov, ki učinkujejo kot nekakšen herbarij oblik, zajetih izolirano in brez moči, ki bi jih povezala in postavila v prostor.

Spektakularna svetloba na že znani način strukturira, dinamizira in modelira forme, kontrastno osvetljene površine korespondirajo v bleščeči luči in globoki senci. Barvna skala odraža vpliv italijanskega slikarstva s tenebroznim beneškim predznakom. Prizor živi v globoko rjavih tonih s kontrastnimi akcenti rdeče in zelene. Slikar podaja oblike v barvnih nanosih, pri čemer nobena linija homogenega barvnega tkiva ni posebej vidna.³¹

Popolnoma drugačen kot pri poprej obravnavanem delu pa je slikarjev odnos do narave oziroma življenjskega okolja upodobljenih figur. Gre za tipično manieristično negiranje narave kot *magistre artis*, kar je očitno tudi pri manieristično idealiziranem ženskem liku. Izmišljena prostorska konstrukcija sledi estetski zapovedi, po kateri naj umetnik zajema v prvi vrsti iz intelekta in fantazije,³² kar pa vodi v izgubo harmonije med človekom in njegovim materialnim okoljem. Figure tako lebdiijo v nekakšnem iracionalnem mediju - kar velja tudi za olje *sv. Cecilije* iz Celja. Svet objektivne pojavnosti ni predmet umetnikovega zanimanja, njegova bizarna fantazija ga vodi stran od opazovanja predmetnega sveta. Predstavljanje narave v njeni vsakdanji resničnosti je pojmovano kot pomanjkanje navdiha oziroma kot odsotnost kvalitete, imenovane *invenzione*. V tem času je bil namreč cenjen manieristični *invenzione*, ki je moral biti kolikor mogoče igriv in pretiran, rezultat te invencije pa je običajno tako kompliciran in zastrt, da ga je včasih težko razbrati. Tako je tudi v našem primeru podoba svetnice bližja alegoričnemu slikarstvu kot pa motivu iz tradicionalne katoliške ikonografije. Prav umetnost manierističnega obdobja je s svojo intelektualno substanco uživala v vsebinski dvopomenskosti in spekulativnih izpeljavah, saj gre za umetnost višje razvitega intelektualnega sveta, ki se zavestno izogiba jasnemu in preprostu jeziku. Umetnost se obrača k intelektualno višje razvitemu sloju naročnikov - v našem primeru je to ljubljanski škof Tomaž Hren, humanist in ljubitelj lepih umetnosti -, ki ljubi igro manierističnega podvajanja smisla, prikritih pomenov in ekstravaganco. Tako na primer urbinski slikar Federico Zuccaro v svojih teoretskih spisih piše, da je umetnost tem popolnejša, kolikor bolj vara.³³ Gre seveda za estetski imperativ, ki temelji na neoplatonističnih premisah nejasnosti in zastrtosti. Likovni motivi tako postajajo slikane uganke, umetnost se komplicira in prehaja v erudicijo. Avtentične vire vizualne skušnje so zamenjala spekulativna prizadevanja.

Tako je tudi v primeru *sv. Cecilije* iz celjske kapucinske cerkve edinole pal-mova vejica tista, ki opredeljuje figuro kot krščansko mučenico. Ženski lik je upodobljen kot alegorija glasbe ali personifikacija sluha v svetniški preobleki. Z ozirom na način podajanja pa bi lahko predstavljala tudi katero izmed muz, kre-

³¹ Ne le v kolorističnem, tudi v tehničnem smislu gre za vplive beneškega slikarstva.

³² Florentinska Akademija je izražala svoje teoretsko stališče z zahtevo, po kateri naj bo umetniško delo duhovni posnetek avtorjeve ideje. Umetnina je po tem naziranju odraz umetnikovega fantazijskega sveta, in ne suženjski posnetek narave.

³³ Federico Zuccaro v svojem delu *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti*, 1607.

posti, svobodnih umetnosti ipd.³⁴ Humanistični odtonek v scenah iz krščanskega predstavnega sveta je gotovo posledica dialoga humanističnih ved s teologijo oziroma vdora humanističnega imaginarija Italije v svet religiozne ikonografije 16. stoletja, morda pa tudi zahtev klasično usmerjenega in humanistično izobražene- ga naročnika.

Formulacija celjskega olja se je v stilnem in vsebinskem konceptu oprla na grafični list Jana Sadelerja I.,³⁵ vrezanega po motivu flamskega slikarja in risarja Martena de Vosa (sl. 52).³⁶ Gre za 3. list³⁷ iz serije *Speculum pudicitiae* - cikla 16 prizorov z upodobitvami svetnic mučenic.³⁸ Gotovo ni naključje, da je naročnik Hren s svojim prefinjenim odnosom do glasbene umetnosti in s posebno naklonjenostjo do svetniške zaščitnice sakralne glasbe na eni strani ter s svojo humanistično naravnanoostjo na drugi vsaj soglašal, če že ne odločilno vplival na nastanek podobe, ki citira prav omenjeno grafiko. Ljubljanski škof je namreč pogosto slikarjem sam določal ikonografijo ali celo izbral grafične predloge, ki so jih morali kopirati.³⁹ Predloga, ki je ponujala Sadelerjevo likovno rešitev, je bila verjetno prava inkarnacija njegovih lastnih predstav in nazorov.

Bakrorez predstavlja frontalno figuro svetnice, ki tvori osnovni kompozicijski trikotnik upodobitve. Izbran modni kostum s poznorenesančnim, iz granatnega jabolka izpeljanim vzorcem, tihožitje glasbil in elegantna linearnost grafične tehnike pa so elementi, ki kažejo na italijanizirajočo dekorativno smer, kakršno sta ubirala tako bakrorezec kot avtor zamisli, oba kvalitetna romanistična mojstra zadnje četrtine 16. stoletja v Antwerpnu. Proces asimilacije italijanskega formalnega jezika je bil zlasti v tem mestu zelo intenziven. V renesansi pridobljena skušnja prostora in telesnosti ter elementi italijanskega šolanja obeh antwerpen- skih mojstrov odzvanjajo v tintoretovsko oblikovani modni dami,⁴⁰ v perspekti- vično z ene točke gledanem prostoru in izrazitem zmanjševanju v ozadje. Kljub še precej značilni renesančni estetiki pa je vendarle očitna manieristična težnja po osvoboditvi od reda in klasične harmonije.

Dovzeten za italijansko umetnost in njeno retorično evokacijo je Marten de Vos⁴¹ insceniral svoj motiv z izrazitim poudarkom na monumentalni figuri, med-

³⁴ Podobna alegorija glasbe nastopa npr. v mnogih grafičnih ciklih poznorenesančnih in manierističnih mojstrov.

³⁵ Jan Sadeler, 1550 Bruxelles - 1600 Benetke.

³⁶ Marten de Vos, 1532 Antwerpen - 1603 Antwerpen.

³⁷ Bakrorez, 190 x 129 mm. Hollstein XXI / 141 (341-357) in XXII / 141 (347). Signatura desno spodaj med instrumentoma: *Sadler excud.*; v odprti knjigi: *M. de Vos / figura.*; pod prizorom dve vrstici latinskega teksta: *Caecilia et ... petebat.*

³⁸ Serija šteje 16 prizorov in naslovni list z napisom v ovalu: *SPECVLVM PVDICITIAE CONTEMPLATIO SANCTARVM CASTARVMQVE VIRGINAM*. Sledi serija moških svetnikov.

³⁹ Delo Joosa van Wassenhoveja, imenovanega tudi Justus van Gent, visi v National Gallery v Londonu.

⁴⁰ Očiten je vpliv Tintoretta, de Vosovega učitelja v Benetkah.

⁴¹ Za Martena de Vosa glej Blaženka First, Ikonografski viri za slike v stranskih oltarjih cerkve Sv. Janeza v Bohinju, *ZUZ*, n.v. XXVIII, 1992 (od tod citirano First, Slike iz Sv. Janeza v Bohinju), pp. 62-63.

tem ko je okolje skonstruirano fantazijsko v odsotnosti vsakršnega interesa po natančnejšem podajanju prostorskih razsežnosti. Tudi arhitektura v ozadju ne gradi prostora, temveč zgolj označuje kraj oziroma dogodek. Gre namreč za simbolično podano veduto Rima, predstavljeno z nekaj značilnimi objekti. Mojster ni predstavil natančne topografske situacije mesta - urbani ansambel je le namig na kraj, kjer se je odigravala drama sv. Cecilije. Sicer pa je bilo v tem času podajanje prizorov v sodobnem ali antičnem rimskem okolju moda severnoevropskega slikarstva, ne oziraje se na tematiko upodobitev. V celjskem prevodu je arhitekturno ozadje neopredelljivo - slikar verjetno ni poznal fiziognomije Rima, zato je kraj dogajanja še slabše definiran.⁴²

Jan Sadeler I. je z grafičnim mojstrstvom in lahko zanesljivo potezo parafraziral de Vosovo upodobitev. Njegovo vodenje linij je enakomerno, struktura grafičnega tkiva pravilna, toni homogeni. Bakrorezec uporablja vzporedne in krožne črtne sisteme, punktiranje, konturne linije pa samo pri glasbilih in risarsko podani sceni v ozadju. Zlasti zanimivo je predstavljeno nebo, podano v vodoravnih plasteh vzporednih linij, različno oddaljenih druga od druge. Olje brez odstopanj sledi tej maniri.⁴³

V vsebinskem smislu gre za že omenjeni intelektualni pristop k izbrani temi s poudarjanjem duhovnih vrednot sodobne humanistične kulture, katere najplemenitejši del je morda prav glasba. In čeprav je humanizem v svoji manieristični fazi nadnacionalni sistem, se njegova nizozemska varianta vendarle razlikuje od italijanske, saj mu ne gre v prvi vrsti za kopičenje enciklopedičnega znanja antične kulture, temveč ideje klasičnih avtorjev združuje z bibličnimi pasażami in moralnimi lekcijami.

Tudi de Vosovi invenciji v Sadelerjevem prevodu je moč najti analogije v nizozemskem slikarstvu in grafiki.⁴⁴ Sorodni motivi sicer nastopajo že v predhodnem renesančnem obdobju; pri tem ne gre prezreti upodobitve z naslovom *Alegorija glasbe* flamskega mojstra Joosa van Wassenhoveja. Delo je nastalo leta 1475 v izrazito italijanski maniri in pripada ciklu *Sedem svobodnih umetnosti*. V kontekstu spekulativnih duhovnih teženj manierističnega časa pa so znotraj krščanske ikonografije nastajali neobičajni prizori, ki prav tako kot opisani zajemajo iz sinteze krščanske in humanistične kulture. To so zapletene upodobitve z alegoričnim predznakom, ki predstavljajo svet krščanskih resnic in vrednot. Med njimi

⁴² Slikar celjskega olja je npr. opustil reliefni niz, ki se spiralasto vije okrog stebra in ga opredeljuje za Trajanov steber. Podobno je v primeru Angelskega gradu, cerkvene kupole ipd.

⁴³ Za Jana Sadelerja I. cf. First, *Slike iz Sv. Janeza v Bohinju*, pp. 63-64.

⁴⁴ Izpričano je, da je škof Tomaž Hren natančno usmerjal slikarje pri poslikavah cerkva in kapel oziroma pri naročilih slikarskih del ter kupoval grafike, ki so ga spodbujale pri njegovih naročilih. Tako je npr. narekoval ikonografijo poslikave kolegiate cerkve v Gornjem Gradu, ljubljanske stolnice, oltarne podobe v celjski kapucinski cerkvi (Plainerjeva izvedba), spominske knjižice za Cecilijo Renato, hčer cesarja Ferdinanda (upodobitev legende njene patrone - sv. Cecilije), slike sv. Nikolaja za ljubljansko stolnico itd. Cf. Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*, pp. 88-91, 98, 104, 106-107, 126-127.

velja posebej omeniti motiv iz serije *Jakobova lestev* oziroma *Alegorija poti do večne blaženosti* z naslovom *PR(A)EUE(N)ENS DEI MISERICORDIA EFFICIT SUI COGNITIONEM*.⁴⁵ Grafik Dirck Volkertsz. Coornhert je serijo 14 prizorov vrezal po Martenu van Heemskercku leta 1550. Drugi prizor v nizu predstavlja našemu popolnoma sorodno emblematično alegorično figuro v skoraj isti pozi, opravi, s krono na glavi pa z neobičajno in zapleteno ikonografijo.⁴⁶

Najzanimivejša, čeprav najbolj konservativna med vsemi tremi deli pa je oltarna slika *Sv. Družina* iz podružnične cerkve Marijinega imena v Goriči vasi pri Ribnici (sl. 53).⁴⁷ Zanimiva s stališča grafičnih virov in konservativna z ozirom na največji časovni razkorak med grafično predlogo in slikarsko izvedbo. Prizor je naslikan v tehniki tempere na platno⁴⁸ in datiran v štirideseta leta 17. stoletja.⁴⁹ Slika je po vsej verjetnosti obrezana in vstavljena v nov okvir.⁵⁰ Spreminjanje formatov glede na spremenjene razmere oziroma potrebe je bilo v tem času običajna praksa. Čeprav ni signirano, pa je delo s precejšnjo gotovostjo pripisano novomeškemu slikarju s plemiškim naslovom Hansu Georgu Gaigerju a Gaigerfeldu,⁵¹ ki se je podpisoval z inicialami H. G. G.⁵²

Kuriozno manieristično delo podaja irealni privid na oblakih v napetih, bleščeče gladkih površinah z izrazito poudarjeno plastičnostjo. *Sv. Družina* je predstavljena iz sveta materialne resničnosti v nebeške višave. Figuralna skupina je nameščena med okrogle, za mojstra značilno oblikovane kubične oblake kovinskih barv. Mati Božja doji Dete, ki se je zazrlo v gledalca, sv. Jožef z levico opozarja na cerkvico v levem spodnjem delu slike,⁵³ njegova desnica pa počiva na otrokovi glavi.

Liki so oblikovani z visoko stopnjo skulpturalne monumentalnosti, plastičnost je še dodatno stopnjevana z močno osvetlitvijo. Marijin lik je ožarjen s sijočo glorio, njeno obličje v doslednem profilu učinkuje pred tem sijem kot neživljenj-

⁴⁵ Hollstein IV / 230 (187-200); Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, pp. 94-95, št. 180 a-c.

⁴⁶ Ilja M. Veldman: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the 16th Century*, Maarssen Gary Schwartz 1977, pp. 57-58. Upodobljene figure so neke vrste personifikacije oziroma podobe abstraktnih pojmov z ustreznimi atributi kot nosilke tem, ki ilustrirajo skrit pomen vsakega posamičnega prizora. Ključ do vsebine je zajet v kratkih latinskih inskripcijah, ki kot izhodiščne točke razkrivajo bistvo upodobljene ideje. Zgolj vizualno bi bili prizori s svojo zapleteno ikonografijo skoraj nerazložljivi.

⁴⁷ Cevc, Slikarstvo 17. stoletja, p. 56; Rozman, Slikarstvo, p. 138; Marjana Lipoglavšek, Slika sv. Družine mojstra H. G. G., *ZUZ*, n.v. XXV, Ljubljana 1989, pp. 115-116; Lev Menaše, *Umetnostni zakladi Slovenije*, Beograd 1981, pp. 118-119; Emilijan Cevc, Gaiger a Gaigerfelder, Hans Georg, *Enciklopedija Slovenije*, 3, Ljubljana 1989, p. 175.

⁴⁸ Format slike: 126 x 71,5 cm. Delo je leta 1968 restavriral M. Pirnat.

⁴⁹ Rozman, Slikarstvo, p. 138.

⁵⁰ Na to misel navaja preozka in preveč stisnjena kompozicija in odrezani detajli, npr. Marijina krona, Jožefov nimb, hrbtni partiji obeh figur in cerkvica v levem spodnjem delu slike.

⁵¹ Slikarjeva rojstna letnica ni znana, umrl pa je leta 1681 v Zagrebu.

⁵² Dognanje umetnostnega zgodovinarja Ivana Komelja na podlagi arhivskih zapisov.

⁵³ Verjetno gre za cerkev, ki ji je bila slika namenjena.

ska porcelanasta maska. Isti voščeni inkarnat se ponovi pri Detetu. Figuri Marije in Jožefa sta zajeti v poudarjeno kontrastnih vrednostih: ženski lik nekako tog, metafizičen in otrpel, v sebi zaključen in kot zamaknjen v lastno čustvo sreče in miru; Jožef v dinamičnem telesnem zasuku, perspektivinih skrajšavah in živahni povezavi z zunanjim svetom. Usmerjenost navznoter in navzven se pojavljata kot diametralni oznaki na eni strani bolj meditativnega, na drugi dejavnega pojmovanja življenja. Tudi barva inkarnata prispeva k temu dualizmu ženskega in moškega principa. Kovinsko bleda polt brezkrvnega bitja je nasprotni pol temno zagoreli koži nekoliko raskavo predstavljenega svetnika. Lepota in moč, nežnost in robotost so kategorije, ki se v upodobitvi pojavljajo kot nasprotja. Dvojnost v podajanju obeh likov pa zajame celo sam način modeliranja. Slikar poudarja plastično substanco Marijine telesnosti ob izključitvi skoraj vseh drugih kvalitete. Skulpturalna definicija napetih zaokroženih površin je potencirana s svetlobno situacijo, ki daje telesu oziroma draperiji nekoliko vznemirjen videz, medtem ko je sam obraz marmorno gladek in plastično zaobljen. V nasprotju s to plastično leksiko oblik pa je moška figura pojmovana bolj slikarsko in s svobodnejšim zamahom.

V nasprotju z modeliranjem figur pa je prostor s svojo globino popolnoma izničen. Vizija je podana v absolutnem brezprostorju, slikovni prostor je s svojim nedefiniranim prizoriščem odsev nebesnega prostranstva in odraz slikarjevega odnosa do podajanja naravnega okolja. Figuralna kompozicija je v tem eteričnem mediju močno zgoščena, stisnjena v okvire slike. Občutek zgnetenosti je še močnejši zaradi obrezanega formata prizora. Mojster H. G. G. podaja motiv v manieristično samosvojem koloritu, lokalne barve so zadušene s sivo, kar daje celoti nekoliko hladen izgled.

Delo je z vsemi omenjenimi elementi polno bizarne manieristične ekspresije, stopnjevane daleč nad kategorije resničnosti. Gre za izumetničen, estetiziran svet sloga, ki želi zlasti v svoji pozni fazi iskano lepoto izraziti tako preobilno, da se slika ne zdi več lepa v običajnem pomenu, temveč dobi status nekakšne neresnične vizije. Zlasti svinčene forme, marmorni lesk površin in eterični privid Marije, izstopajoče iz celote s svojo neživljenjsko senzibilnostjo, izpričujejo slikarja, ki ustvarja v skladu z zahtevami manieristične izraznosti, neodvisno od empiričnih skušenj. Hans Georg Gaiger sledi izključno zakonitostim zaobljenih volumnov in od vzornika sprejema način manierističnega artikuliranja figur.

Slikar je skušal vse omenjene prvine posneti po grafičnem listu Jana Sadelerja I. (sl. 54),⁵⁴ s katerim je le-ta citiral in med sabo kombiniral dva intimna manieristična prizora dveh različnih bolognjskih mojstrov. Na eni strani gre za slikarja in grafika Lodovica Carraccija, po katerem je posnel eleganten Marijin lik, na drugi pa za Camilla Procaccinija, čigar detajl sv. Jožefa je izvzel iz kompozicije *Počitek na begu v Egipt*. Oba eklektična mojstra se v svoji slogovni naravnosti ozirata nazaj k pridobitvam visoke renesanse, hkrati pa je v njuni maniri že navzoča slutnja baroka.

⁵⁴ Hollstein, XXI / 134 (301). Bakrorez meri 122 x 163 mm z napisom in 109 x 151 mm brez napisa. Signatura na sedlu: *Joan. Sadeler scalpsit et ex.*

Lodovico Carracci⁵⁵ se s svojo slogovno govorico ponovno obrača k naravi; v svetlo-temnem vodenju svetlobe, v dinamičnih pozah in kretnjah ter perspektivčnih skrajšavah je vpet v maniro sodobnega italijanskega slikarstva, čeprav so nanj močno vplivali tudi nizozemski grafični mojstri, na primer Cornelis Cort. Carraccijeva dela so polna strasti in značilnih strmih pogledov, hkrati pa poetičnosti, močnih čustev in ekspresivnosti. Figure v svojih postavljenih pozah spominjajo na akademske modele. Mojster se s klasicizmom upira manieristični modi časa, čeprav so njegovi vzorniki poleg prvakov renesanse tudi manieristični slikarji (Tintoretto, Bassano). Camillo Procaccini,⁵⁶ izjemno nadarjen in spreten slikar, risar in grafik, pa je svoj osebni slog razvijal v senci Carraccijeve šole. Ob klasičnih vzorih visoke renesanse se je zgledoval predvsem pri Parmigianinu, se izogibal diktatu narave in ustvarjal fantazijske manieristične motive, polne nežnosti in miline.

Carraccijeva *Mati Božja, ki doji Dete* (sl. 55),⁵⁷ je izjemno rahločutna jedkanica, datirana z letnico 1592,⁵⁸ ki podaja žensko figuro plemenite fiziognomije, igrivih kodrov in bujnega telesa s fino tekočo konturno linijo in nežnim senčenjem na nevtralnem ozadju.⁵⁹ Prav tako kot Carracci pa je tudi Camillo Procaccini svoj vznemirjeni motiv *Počitek na begu v Egipt* oblikoval z iglo⁶⁰ in prav z ekspresivnim likom sv. Jožefa obogatil figuralni repertoar flamskega mojstra Jana Sadelerja I. (sl. 56).⁶¹

Bakrorez Jana Sadelerja I.,⁶² po katerem je posegel naš slikar, podaja isti motiv v precej drugačni maniri. Gre sicer za isto figuralno skupino v skoraj identični kompoziciji, vendar z drugačno naslovno ikonografijo: prizor v nasprotju z Goričo vasjo predstavlja *Počitek na begu v Egipt*.⁶³ Mati Božja doji Dete, sv. Jožef je razsedlal oslička in se v počitku naslonil na sedlo. Prizor, poln atmosfere, se odvija v pokrajinskem ambientu. Monumentalen statuaričen Marijin lik z očarljivim profilom je podan v polnem reliefu s pomočjo naglih, a mehkih prehodov od globokih senc k jarki luči. Močna osvetlitev figur z zgoščeno lučjo, ki izhaja iz

⁵⁵ Lodovico Carracci, 1555 Bologna - 1619 Bologna.

⁵⁶ Camillo Procaccini, 1546 Bologna - 1626 Milano.

⁵⁷ *The Illustrated Bartsch* 39 (18-1). *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1980, p. 42.

⁵⁸ Znana je tudi odlična kopija jedkanice, ki se od izvirnika razlikuje zgolj v inskripciji. Cf. G. K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* (od tod citirano Nagler) Vol. 2, p. 456.

⁵⁹ Figura je vplivala na različne flamske mojstre, ki so jo vključevali v svoje kompozicije. Med njimi npr. Schelte à Bolswert - njegova *Sv. Družina* je evidenten posnetek Carraccijeve.

⁶⁰ Nagler: Vol. 13, Linz 1909, pp. 299-300 (3). Kot založnik je podpisan Caspar Daloli iz Bologne.

⁶¹ Lik sv. Jožefa je v svojem prizoru kopiral npr. bakrorezec Hieronymus Wierix - v osebi sv. Pavla.

⁶² Glej op. 35 in 43.

⁶³ Isti motiv *Beg v Egipt* je po Janu Sadelerju I. vrezal tudi flamski grafik Carl de Mallery. Bakrorez je kot posledica grafičnega postopka zrcalno obrnjen.

enega vira, izvira iz Italije in sovпада s prvimi potovanji severnih mojstrov na jug.⁶⁴ Celotna kompozicija je ujeta v ovalno formo in obkrožena s citatom iz *Visoke pesmi*.⁶⁵

List je ilustrativen primer sinteze italijanske in flamske formalne govorice, idealne italijanske forme z njeno skulpturalno trdoto ter severnjaške težnje po približevanju realnosti. Gre za napetost, ki je vse 16. stoletje navzoča v umetnosti Severa. Sadeler italijanske slogovne govorice ni preprosto prevzel, temveč jo je v smislu svojega lastnega pojmovanja ustrezno preoblikoval. Fleksibilni mojster se je vselej prilagajal v odnosu do predlog, ki jih je kopiral, vseeno pa je v svoje delo vnesel nekaj severnjaškega duha. Tako ostaja v določeni meri nizozemski, čeprav se neposredno navezuje na italijanska dela.

Pripravljenost za sprejem italijanskih form se pokaže najprej in najmočneje v človeški figuri - v njeni eleganci, drži, postavitvi in plastičnosti. Vendar pa je grafik v motiv *Počitek na begu* vključil tudi deskriptivne aspekte nizozemskega slikarstva in poudaril totransko realistično komponento. Nizozemski duh običajno izhaja iz zemeljskega. Karkoli slika, vselej je to njegovo lastno življenje, njegovo okolje in ljudje, četudi preoblečeni v svetopisemske osebe. Preteklost se spogleduje s sedanostjo, biblično s profanim. Ne glede na to, da je bila italijanska umetnost prav v obdobju manierizma vzor vsej Evropi in da so jo slikarji s Severa skušali posnemati, pa so jo severnjaki prav na področju grafike občutno presegli. In čeprav so - kot v našem primeru Jan Sadeler - celo prevajali dela italijanskih kolegov in s tem sprejemali italijanski formalni jezik iz prve roke, vendarle vsaj deloma ohranjajo svoj nacionalni značaj, celo v obdobju poznega manierizma, ki velja zaradi obveznih potovanj po Evropi in še zlasti zaradi grafičnega obtoka za mednarodni stil. Tako je na primer nizozemski umetnosti zelo blizu didaktični moment in v tem kontekstu ne gre prezreti, s kakšnim poudarkom oblikuje Sadeler lik sv. Jožefa, ki se v neposrednem nagovoru z iztegnjenim prstom obrača h gledalcu. Oster pomenljiv pogled je podkrepil s sugestivno kretnjo - svetnikov opozarjajoči kazalec se izteguje natančno v osi kompozicije. Mojster H. G. G. je kretnje minimalno spremenil, a dosegel povsem drugačno vsebino.

Največji razkorak med predlogo in kopijo pa nastopa kot ikonografska redukcija krajinskega ozadja. Kljub nebesnim prostranstvom podaja mojster H. G. G. prizorišče izrazito utesnjeno in v popolni odsotnosti tretje dimenzije. V skladu s spremenjeno vsebino se je odpovedal krajinski razsežnosti in figuralno skupino prestavil v nevtralno okolje. Prizor je tako postal bolj slovesen in odmaknjen, s tem pa tudi tog. Slikar teži k abstraktni monumentalnosti v oddaljenosti od resničnosti, medtem ko grafični list oblikuje sceno precej bolj svobodno in sproščeno. Bakrorez kljub svetopisemski temi in vzvišeno klasični Marijini lepoti vendarle izhaja iz vsakdanjega življenja. Ob koncu stoletja so se namreč ponovno razživele teme,

⁶⁴ Nizozemski slikarji so pridobitve italijanskega luminoznega slikarstva povzemali po Janu van Scorelu, ki je leta 1520 prvi obiskal Benetke in Rim. Ilustrativno v tem kontekstu je dejstvo, da so mojstra zato imenovali Prinašalec luči.

⁶⁵ S svojo čutno naravnostjo je manieristična sakralna umetnost rada posegala po primerjavah iz *Visoke pesmi*.

ki so ustrezale novemu meščanskemu zanimanju za življenje in življenjsko okolje. Najbolj zvesti interpreti tega okolja so bili prav Nizozemci. Mojster H. G. G. je v primerjavi s to severnjaško maniro precej bolj steril in okoren. Gibek in nežen grafični rokopis spreminja v nekako otrplo in veličastno parafrazo citiranega motiva. Komunikacija med figurami in pokrajino je prekinjena, Sadelerjeva kontrastna svetlobna dinamika je pri slikarju manj logična in povedna. Detajli, ki jih je naš mojster sam dodal, so občutno slabši od kopiranih.⁶⁶

V primeru *Sv. Družine* iz Goriče vasi gre torej za provincialno različico likovnega dela, ki ga mojster H. G. G. kopira s skoraj polstoletnim časovnim zamikom. Način in stopnja predelave sta odraz slikarja tradicionalista, ki si pri slikanju na slovenskem podeželju tudi sicer pomaga z grafičnimi predlogami.

Ob vseh treh obravnavanih delih je moč povzeti, da so odraz razmeroma visokega umetnostnega standarda, v dialogu s citiranimi predlogami pa bolj ali manj nesamostojne izvedbe, saj le z minimalnimi variacijami ponavljajo izbrane vzore. Gre za vzore nizozemskega manierističnega slikarstva, ki je zarisalo odločilne poteze v umetniški obraz našega 17. stoletja. Pa vendar osnova tej ustvarjalnosti ni samo Sever, temveč prav tako Italija, ki je vitalno posegla v nizozemsko umetnost manierističnega obdobja. Likovna forma, zaplojena v klimatskih, geografskih in kulturnih razmerah italijanske duše, je postala standardna doktrina na Severu. Prav grafične predloge pa so bile tiste, ki so vse dežele evropskega ozemlja povezale v veliko kulturno celoto. Tako so - kot v naših primerih - nastajale neštete triade, v katerih so grafiki prevajali izvirna olja velikih evropskih mojstrov in njihove likovne prijeme v svojem mediju predajali naprej. Bakroreze pa so potem uporabljali manjši slikarji kot pripomoček pri svojem delu in s tem ustvarjali nekakšno nadnacionalnost manierističnega umetniškega jezika.

⁶⁶ Npr. ravna linija zaključka Marijinega oblačila ob vratu.

THREE PAINTED MANNERIST FEMALE FIGURES FROM THE ART OF THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY IN SLOVENIA

by Blaženka First, Ljubljana

Is the "art of imitation" a periodic mode or a method of work pursued by less inventive artists who for lack of imagination follow ready examples in visual art? In 17th-century Mannerist painting in Slovenia both are true. As a rule, copyists - native or foreign - modelled themselves on the leading painters or their artistic output graphically imparted to artistic workshops throughout Europe.

Three pictures from three Slovenian churches (St Lucy above Studenice, St Cecily in Celje and St Mary's church at Goriča vas near Ribnica), dating back to the first half of the 17th century, show a common stylistic adherence to the Mannerist form, a synthesis of northern and southern stylistic elements and, above all, the practice of accurate imitation of visual images from the corresponding graphic models. Although the pictures dealt with in this article were executed within a period of half a century at approximate intervals of twenty years and have been assigned their places in the development of Mannerist painting of that time, the prints on which they were modelled reflect a completely different situation. The models do not show the same temporal continuity of origin as is the case with the painted "reproductions", but were made almost simultaneously.¹ All three engravings originate from the same late phase of international Mannerism in Northern Europe, even more, the print which served as a model for the oldest oil painting is of even later origin than the remaining two. Thus a certain discordance can be seen in the line of development of Mannerist painting in this country, due to the significant progression of Mannerist stylistic phases running unitarily throughout Europe at the end of the 16th century.

The oldest of the three pictures *Rest on the Flight to Egypt*, from the daughter church of St Lucy above Studenice,² was painted at the turn of the century. It was

¹ The last two decades of the 16th century.

² Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 107; Emilijan Cevc, Slikarstvo 17. stoletja, *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.* (Cevc, Slikarstvo 17. stoletja), Narodna galerija, Ljubljana 1968 [exhibition catalogue], p. 48; Ksenija Rozman, Slikarstvo (Rozman, Slikarstvo) (catalogue), *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1968 [exhibition catalogue], p. 134; Jože Curk, Studenice - pomemben spomenik naše umetnostne zgodovine, *ČZN, NV XVI/2*, Ljubljana 1980, p. 305; Ferdinand Šerbelj, *Umetnostni spomeniki v občini Slovenska Bistrica, Zbornik občine Slovenska Bistrica I.*, Slovenska Bistrica 1983, p. 203.

moved to this church at a later date (pl. 49).³ The biblical scene, based on the narration of Matthew the Evangelist,⁴ represents the Holy Family, exhausted by the long journey and the heat. They rest in an idyllic landscape by a stream to gather their strength. The Holy Mother with the Child in her arms sits in the shade of a tree, while St Joseph is watering the donkey in the background. The bundle and basket are lying in the grass.⁵

The scene radiates a singular tenderness and softness issuing from the central figure of the Virgin with her grace and sensual beauty on one hand, and on the other, from the idealized landscape emanating a kind of pseudo-romantic sensibility flowing over into a universal pantheistic experience of the world. The scene is alive in the pleasant harmony of the painted figures and the surrounding landscape, and the degree of its sensual culture, tying it firmly to this world. This is at once a world of the profane and sacral: sacral reality has become a metaphor for the intimate experience of everyday family life. With the irruption of the profane into the spiritual and the host of poetical and narrative details, the biblical content has lost its theological exactness. At the same time the image, through the sincerely painted sensual world, reascends to the level of genuine religious experience.

The microcosm of the foreground controls the plastically expressed figure of Mary, which, together with the vertical of the tree trunk, emphasizes the symmetrical axis of the composition. The withdrawn resting figure is featured tectonically and statically, but is charged with inner life. The body is well proportioned and skilfully modelled, the lines are long, fluent and elegant. The sensual impression of the image is intensified by the stressed forms of the body emerging in relief through the close-fitting drapery. Mary's pose and enigmatic smile are reminiscent of Leonardo's devices a century before.⁶

The image is captured according to Mannerist principles of *chiaroscuro*. The contrastive light dynamics are for the painter a means of modelling his figures and creating spacial depth. Brilliant light shines forth upon the scene from within, pushing the central figure from the background to the fore. The transitions between the illuminated and shadowy parts are abrupt, and only Mary's figure is slightly and gradually hatched (e.g. the soft *sfumato* of the face and neck). The composition is well balanced, dense and tectonic; its triangular form is inspired by the ideals of the High Renaissance. The Renaissance tradition is conjured by the ideals of symmetry, the knowledge of perspective and anatomy, and by a tendency towards expressing the categories of peace, poise and serenity. At the same time it follows the rules of the formal language of Mannerism, which is evident in the changed

³ This proves the time of origin which predates that of the church (around 1650) and its furnishings (1650-1685). The picture was assigned the place to the right of the altar dedicated to St Antonius of Padua and is presently located in the priest's house at Studenice.

⁴ Mt. 2, 13-15.

⁵ The scene is painted with the technique of oil on canvas and measures 98 x 95.5 cm. The work is neither signed nor dated. In 1966 it was restored by M. Pirnat.

⁶ Similar works of art can be traced in the opus of the painter and engraver Giulio Romano, as well as Raphael, especially the motif with the Child clinging to the neck of Mary's dress.

harmony of body proportions,⁷ in the erotically expressed female figure and its artificial sensual beauty as it emerged during the Mannerist period in Northern Europe. The principle of grace as the basic commandment of beauty in late Mannerism is a characteristic feature that can also be found in the oil painting of St Lucy above Studenice.

The colouristic values in the picture are intense and saturated, rich in nuances. The scene with its colour spectrum joins the historical output of 16th-century Dutch painting, despite the technique of adopting the Italian quality of applying colours. It involves developing the motif by using colour instead of applying the linear brushstroke. The perspectival articulation of landscape space in the background is also connected with colour as the linear perspective in obtaining spatial dimensions is related to colour, or air perspective. The spatial layers follow the depth dynamics of the picture in accordance with the principles governing the use of cool, silver blue shades in the background, and warmer gold-green ones in front. The foreground is dominated by the fiery red surface of Mary's garment - a colour which leaps out at the viewer by virtue of its optical characteristics.

However, this painting is not of the author's own devising but is a rather faithful imitation of an engraving by the Dutch painter Jan Harmensz Muller.⁸ The painter used Muller's print *Rest on the Flight to Egypt*,⁹ which was engraved in copper according to Muller's own invention in 1593 (pl. 50).¹⁰

In the person of Jan Harmensz Muller, a highly professional Amsterdam engraver of the Sprangeresquely oriented Goltzius school,¹¹ copper engraving at the end of the 16th century achieved exceptional sophistication and elegance typical of Romanist art.¹² This outstanding master used his burin with the skill of a virtuoso. His compositions are light, weightless, softly modelled and elegantly proportioned. The highly refined representation of figures on one hand and the brilliant technique on the other are related to Spranger's highly sophisticated style pursued in Goltzius' school and technically developed to the highest possible degree.¹³

⁷ E.g. Mary's elongated body in relation to the small head.

⁸ Jan Harmensz. Muller, 1571 Amsterdam - 1628 Amsterdam.

⁹ F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts cca. 1450-1700*, Amsterdam 1949 ff. (Hollstein), Vol. XIV/ 105/ (15).

¹⁰ *The Thieme-Becker Lexikon* cites Gerrit Pietersz as the probable inventor (Ulrich Thieme - Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Vol. 25, Linz 1931).

¹¹ It is not known whether Muller attended Goltzius's school or became acquainted with his style through his prints. Cf. Hans Mielke: *Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett* Šexhibition catalogueČ, Berlin 1979, pp. 11-12.

¹² The engraving developed through the collaboration of Italian and Dutch engravers working in Italy.

¹³ For Muller cf. H.E.C. Mazur, Goltzius' sketches for Muller's *Seven Days of Creation* and Matham's *Four Elements*, *Oud Holland*, Jaargang Volume 102, 1988, Nr. 2, pp. 174-180; Marijn Schapelhauman: *Nederlandse tekeningen omstreeks 1600 / Netherlandisch Drawings circa 1600* [exhibition catalogue], Amsterdam 1987, pp. 97-109.

The art of Bartholomäus Spranger, the spiritual father of the last phases of Mannerist painting in the North, left a significant mark on contemporary graphic art the centre of which had transferred from Antwerp to Holland. Although northern Mannerism was first influenced by Italian art, it took the lead in the development of graphic art and by the end of the century had spread its influence over the whole of Europe.¹⁴ In spite of the revival of realistic trends at that time that were a mark of Dutch art, northern Mannerism preserved the characteristic Italian component that is reflected in the idealized, plastically expressed figural style, the contrastive light, Mannerist artificiality and extravagance. Jan H. Muller adopted Spranger's types of figures with their elegance of pose and gesture from his model Hendrick Goltzius. In particular, he followed the master in the technique of the reformed copper engraving, the ideal of which penetrated into the world of Dutch graphic art with its manner of thick and thin lines and the rhythm of distances between them.¹⁵ Goltzius' style of taut, rounded-off lines was tested by Muller in the most virtuoso manner and developed to a point where the consequences were extreme.¹⁶

Muller's print *Rest on the Flight to Egypt*¹⁷ is an image of eroticized style which could only be achieved by following Italian models. The synthesis of Dutch sensuality and Italian elegance, together with the effect of gradually increasing light, the penetration of depth and the concern to achieve a pictorial effect by refusing to use contour lines - all these elements show a sophisticated Romanist style adopted from Goltzius.

The fine lines of graphic texture are strong and purposeful, conforming to the bodily forms with a supple touch. The master creates strong *chiaroscuro* effects by using parallel thick and thin lines, whereas the spacial perspective is achieved by the tonal scheme of the background.

Muller's image follows a kind of idealized vision which surpasses the possibility of imitating the objective world. The traditional northern search for a balance between the real and the fantastic¹⁸ also remains an inner tension in his composition that even within Mannerism as an antinaturalistic style preserve a duality of pure imitation and highly imaginative creation. This duality can be seen in Mary's figure and in the landscape, where the empirical study of nature meets with purely imaginative constructions. The fictitious spatial constructions are duly arranged, but realistically presented. The idealizing, creative interpretation led to the birth of a kind of fantastic landscape that always remained realistic to a degree. While

¹⁴ Konrad Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina* (Exhibition catalogue), Wien 1967-68 (Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*), p. 9.

¹⁵ Hendrick Goltzius followed this style between 1580 and 1615.

¹⁶ Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, pp. 227-231.

¹⁷ The scene is an engraving and measures 228 x 203 mm (plate impression). Three states of the plate are known. The signature is at the bottom right: *Joannes Muller fecit 1593*. Under the scene there are four lines in Latin: *Quid mortem... potest*. Below in the middle: *Harman Muller excud*. This is Jan's father, an Amsterdam publisher.

¹⁸ Cf. Anne W. Lowenthal: *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Davaco Groningen 1986, p. 24.

Italy laid the foundation for the systematic presentation of space, it was in the north that the observation of nature grew out of the latent feeling for reality.¹⁹ This is particularly evident in 16th-century religious motifs.²⁰ The confrontation with nature - in landscape, still-life and genre - can be seen very clearly in Goltzius' trend in art, which was also followed by Jan H. Muller.²¹

The Studenice oil painting was also part of the game of moving towards and away from realism. Comparison with original prints confirms, on one hand, the practice of exact copying and on the other reveals a number of deviations from the model. Although Mary's figure is identical with the model even in its physiognomical details, the build of the figure is rather heavier and fuller than Muller's graceful example. In the manner of the draping, the original, with its shining smooth, swollen quality, again differs from the copy, where the folds are shallower and hug the body more closely. The anonymous copyist's details, such as the hands, are weaker, while the Child does not seem to be particularly successful in either picture.

The relation of the central figure or the figure group to the environment in which they appear always presents a considerable problem for the copyists of the time.²² As a rule, the protagonists lose their harmonious co-existence with their vital surroundings. In contrast to Muller's prints, where the central figure is embedded in the landscape, the Holy Mother painted by the anonymous artist does not live in the landscape, but has simply been set down against the background. Light also separates the lonely, isolated figure from the background, which appears as a kind of landscape setting for the figural scene. Compared with the fine hatching in the engraving, the light in the picture is executed in a rather simplified manner.²³

Deviation from the print is obvious in the painting of landscape as far as motifs are concerned. Jan H. Muller's landscape is bizarre and Mannerist in style. In the search for a balance between the real and the fantastic it unites elements of Italian idealization with the Dutch tendency towards realism. In comparison with the previous period of high Mannerism, when landscape painting was not equal to figural painting, the late phase of the last decade of the 16th century in northern Europe shows a new turn to nature. However, in most cases this nature has an unreal character - it frequently consists of rocky layers of fantastic shapes, such as one finds in Muller's engravings. The monumental abysmal rock, like a flat shutting

¹⁹ On the conception of space and landscape in the Mannerist period in Holland cf. the study by Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969.

²⁰ In terms of landscape the Studenice oil painting is related to a print by Herman van Swanenburg from a series of twelve landscapes. Cf. print Nr. 5 under the title *Flight to Egypt*. A considerable similarity to Muller's image of the figural group and landscape as a whole can be seen in the print by Peter de Jode (*Gerard de Jode exc.*) *Rest on the Flight to Egypt*. The print probably used an invention by Hendrick Goltzius. All these similarities prove the existence of mutual influences among artists and groups of artists.

²¹ Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, p. 199.

²² No figures on the panels or oil paintings of the 17th century in Slovenia bear real connection to their vital surroundings.

²³ E.g. the hatching on Mary's cloak.

off the left side of the picture, was replaced by the master of the Studenice oil painting with a softer lyrical landscape with trees, and the way to the background was open. In spite of the higher degree of verisimilitude, he expresses a more subjective than empirical truth about the presented landscape, but nevertheless preserves the tradition of Dutch landscape painting.

In examining the correctness of perspective in the Studenice oil painting we have established that the figure of Joseph is too abrupt in its trend towards the background, but otherwise the dynamic, lively figure is even more elaborate than that in the model. Analogies concerning this detail can be found in the identical motif of the *Rest on the Flight to Egypt* by the Flemish engraver Philips Galle²⁴ based on an idea by Marten de Vos. St Joseph appears in much larger dimensions so that even Jan H. Muller could have been inspired by him. It is often the case that even more original artists used foreign stimuli in their work or influenced one another.

The second work in our series of three represents *St Cecily* - a Roman saint and martyr - from the Celje church of the same name²⁵ and was painted in 1627 (pl. 51).²⁶ The painting has no signature; its author is probably the painter Christoph

²⁴ The composition is related to Muller's. Mary also occupies the central place under the tree and feeds the Child. The bundle is at the bottom left. Signature: *Marten de Vos inv.; Ph. Galle excudebat.*

²⁵ A. Dimitz, *Historische Notizen aus den im Museal-Archiv aufbewahrten Kalendern des Bischofs Th. Chron.*, MHK, 1862, p. 90; A. Fekonja, *Celje in okolica*, DS, 1895, p. 724; *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*, Ljubljana 1922, pp. 4-5; F. Stelè, *Zgodovinska razstava na Slovenskem, Jugoslavija*, št. 215, 20. 9. 1922, p. 2; I. Cankar, *O kritiki zgodovinske razstave slov. slikarstva, Slovenec*, št. 210, 26. 9. 1922, p. 3; J. Mantuani, *Slikarska umetnost naših dežel v prešlih dobah*, DS, XXXV, 1922, p. 456; J. Mantuani, *Po zgodovinski razstavi slikarstva, Slovenski narod*, št. 224, 3. 10. 1922, p. 2; J. Mantuani, *Zgod. razstava slikarstva, Slovenec*, št. 199, 12. 9. 1922, p. 2; F. Stelè, *Zgod. razstava slikarstva na Slovenskem, Čas*, 1923, pp. 62-64; F. Stelè, *Varstvo spomenikov*, ZUZ, IV, 1924, p. 156; M. Marolt: *Dekanija Celje*, Maribor 1931, pp. 98, 104; A. Gaber, *Naša Narodna galerija, Slovenski narod*, 22. 6. 1933, p. 3; F. Stelè: *Monumenta II*, Ljubljana 1938, pp. 2, 6, 8, 15; F. Stelè: *Umetnost baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1957, p. 9; J. Curk: *Topografsko gradivo I. Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1957, p. 30; E. Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 79; F. Stelè: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1966, pp. 55, 57, 59, 60; Cevc, *Slikarstvo 17. stoletja*, p. 52; Rozman, *Slikarstvo*, p. 136; Ivan Stopar: *Celje*, *Kulturni in naravni spomeniki Slovenije*, 37, Ljubljana 1973, p. 27; Ana Lavrič: *Vloga škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti / Die Rolle des Bischofs Tomaž Hren in der slowenischen Kunst*, Ljubljana 1988 (Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*), pp. 122, 123, 155-158; Ivan Stopar: *Mesto Celje in njegovi spomeniki*, *Kulturni in naravni spomeniki Slovenije*, 178, Maribor 1991, p. 37; Janez Höfler: Ana Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti* [report], ZUZ, n.v. XXV, Ljubljana 1989, p. 123.

²⁶ The scene is done in oil on canvas and dated 1627. At the bottom left the initials T. L. A. P. are written next to Hren's coat-of-arms. This stands for the bishop's motto: *Terret labor, aspice praemium*. In the right-hand corner the artist painted the coat-of-arms of the Ljubljana bishopric and added the initials THO. E. L. (*Thomas, Episcopus Labacensis*). On the pages of the open book at the female saint's feet: *CANTANTIB / ORGANIS CECI / LIA DOMINO DECANTABAT / DICENSI / FIAT COR MEVM / VT NON CONFVN / DAR* (the antiphon sung by the Church to the woman saint on her holiday). In 1966 the painting was restored by Izidor Molè.

Weissmann, one of the leading early 17th-century Mannerist painters in this country.²⁷ The painter probably originated from Carinthia; in Slovenia he was active for less than two decades. He was one of the most important and appreciated collaborators of the Ljubljana bishop Tomaž Hren. Weissmann's authorship of the Celje painting of St Cecily is noted marginally in Hren's personal calendar notebook.²⁸

The title figure occupies a dominant place in the pleasing Mannerist scene; at the same time a crowd of musical instruments is arranged on the surface in accordance with the principle of decoration. Their abundance, however, shows not only a love of narrative detail, but a proper Mannerist abhorrence of empty space. The painter does not focus his attention on the most important object in the picture, but disperses it among the peripheral objects and events, colour emphases and flashes of light. This stylistic concept is followed by minor episodes which give a complete illustration of the legend of the Roman saint's martyrdom, filling the available space.

According to the only St Cecily's Passion preserved from the 5th century, the virgin saint is said to have lived at the time of Pope Urbanus I in the 3rd century. Her grave was discovered in Calistus's catacombs beside the pope's crypt. The legend has it, that the Christian patrician lady was sentenced to death and emerged from the flames unharmed - she should have been burnt in her own house in the stove for heating bath water. When it came to her beheading, she remained alive after three blows of the sword for another three days, distributing her property during that time. As a music patron she began to be worshipped in the 15th century,²⁹ because she was said to have sung praises to God in her heart when the wedding ceremony took place. According to the legend she was so near to heaven that she heard the angels singing. She is said to have had the ability to play all instruments. But since she was not able to play the heavenly melodies that she felt in her soul, she invented the organ and dedicated it to God's worship. Thus she became patron to musicians, poets, singers and organ makers.³⁰

St Cecily of Celje is an extravagant gentlewoman in a solemn, theatrical pose, holding the palm twig of martyrdom in her left hand and a floral wreath in her right. This is a wreath of lilies and roses that she received from the angel on taking her vow of chastity. The figure is marked by aristocratic elegance and serenity, not devoid of academic classicism, which appeared parallel with Mannerism in northern Europe during the late 16th and 17 centuries. The saint radiates a serene restraint in her expression, as well as her gestures and the poise of the body, clad in a rich heavy garment with a fashionable brocade pattern in the Mannerist style. The drapery is tectonically arranged and subordinated to the aestheticized decorative principle of folding.

²⁷ Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*, pp. 155-158, 235.

²⁸ Bishop Hren wrote down in his calendar notebook the sum of money that he paid the painter for the picture of St Cecily.

²⁹ In 1584 Aleksander Marino established in Rome a musicians' association, the Brotherhood of St Cecily.

³⁰ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1985, pp. 178-179; *Leto svetnikov*, IV, Ljubljana 1973, pp. 366-367.

The saint is surrounded by a rhythmical circle of musical instruments which in spite of the master's attempt at breaking into space denies the three-dimensionality of the picture, creating the impression of the motif arranged on the surface of the field of vision. The static frontal concept is connected with the additive manner which arranges otherwise unconnected objects to create a crammed composition. The central figure and its attributes are stressed by the neutral background. Thus a typical Mannerist relationship is created between the narrative detail and the composition as a whole. Apart from the Mannerist abundance of objects arranged on the surface of the picture, the painter of the Celje painting introduces into his story a number of anecdotal elements from the legend of the saint's martyrdom. On the righthand side of the background the beheading episode is presented in miniature scale, and the right is filled with monumental architecture. Along the bottom edge of the picture, the medallion is held by two angels and contains the motif of the saint's body in the same pose as in 1599, when she was found in her grave.

In spite of the unclear spatial design there is a strong emphasis on the symmetrical axis inherited from the characteristic Renaissance principle of composition. It is extended and forms a triangle, at the same time developing the scene almost on the very surface of the picture, according to accepted Mannerist rules. The central composition and the dispersal of the visual and narrative emphases are the basic features of the setting of the scene. The result of the master's analytical approach is a detachment of the parts, which gives the impression of a kind of herbarium of forms that appear isolated and without any binding force to organize them in space.

The spectacular light provides the structure, dynamics and modelling of forms in a manner found in the Studenice painting, whereby the contrastively lit surfaces correspond in glowing light and deep shade. The colour spectrum reflects the influence of Italian painting (Venetian tenebrosity). The scene is evoked in deep brown nuances with contrastive accents of red and green. The painter produces his forms in layers of colour, whereby no line of the homogeneous colour texture can be seen.³¹

This painting is completely different from the last in the painter's relation to nature and the immediate environment of the figures. We are confronted with the typical Mannerist negation of nature in the role of *magistra artis*, which is also evident in the Mannerist idealized female figure. The fictitious construction of space follows the aesthetic rule according to which the artist should draw primarily on the intellect and imagination.³² This, however, leads to a loss of harmony between man and his natural environment. The figures thus tend to be suspended in a kind of irrational medium, which is also true of the St Cecily oil painting from Celje. The world of objects is not the focus of the painter's attention; his bizarre

³¹ The influence of Venetian painting can be seen not only in the coloration but also in the technology.

³² The Academy of Florence stated its theoretical viewpoint in the demand that a work of art should be the spiritual copy of the author's idea. The work of art is then the reflection of the artist's imaginative world and not a slavish imitation of nature.

imagination draws him away from observation of the world of objects. Presenting nature in its everyday reality is considered devoid of inspiration, or of a quality called *invenzione*. At that time Mannerist *invenzione* was prized. It was to be as playful and exaggerated as possible. The result of this invention is generally so complicated and blurred that it can hardly be made out. In the case of St Cecily the image of the saint is nearer to allegorical painting than to the motif from traditional Catholic iconography. Mannerist art with its intellectual substance delighted in ambiguity and speculative solutions. This was the art of the more advanced intellectual world which consciously avoided clear and simple language. It was intended for patrons from the upper intellectual echelons, in this case this is the Ljubljana bishop Tomaž Hren, humanist and lover of fine arts, who favoured Mannerist ambiguity, hidden meanings and excess. The Urbino painter Federico Zuccaro, for example, writes in his theoretical essays that the more art is deceptive, the more perfect it is.³³ Here we are concerned with an aesthetic imperative based on neo-Platonist premises of ambiguity and indistinctness. The motifs in visual art thus become rebuses, and art becomes complicated and erudite. Authentic sources of visual experience have been replaced by speculative endeavours.

In the case of St Cecily from the Celje Capuchin church it is the palm twig that establishes the figure as a Christian martyr. The female figure is presented as an allegory of music or the personification of Hearing in saintly guise. As to the figure's pose, it could also represent one of the muses, such as Chastity, one of the *Septem Artes Liberales* etc.³⁴ The humanist nuance in the scenes based on the Christian concept of the world is certainly the consequence of the dialogue between the humanities and theology, or the irruption of Italian humanist imaginativeness into the world of 16th-century religious iconography. It may also be the result of the demands expressed by the classically oriented and humanistically educated patron.

As to style and meaning, the formulation of the Celje oil painting is related to a print by Jan Sadeler I,³⁵ engraved according to a motif by the Flemish painter and draughtsman Marten de Vos (pl. 52).³⁶ It is the third print³⁷ from the series *Speculum Pudicitiae*, a series containing 16 female saints and martyrs.³⁸ It is certainly no coincidence that the patron Bishop Hren, with his refined understanding of music and his special appreciation of the saintly protectress of sacral music on one hand and his humanist orientation on the other, at least approved, if not decisively influenced, the making of the painting related to the above-mentioned print. The

³³ Federico Zuccaro in his work *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti*, 1607.

³⁴ A similar allegory of music can be found in, for example, many graphic series by late Renaissance and Mannerist masters.

³⁵ Jan Sadeler, 1550 Bruxelles - 1600 Venice.

³⁶ Marten de Vos, 1532 Antwerp - 1603 Antwerp.

³⁷ Copper engraving, 190 x 129 mm. Hollstein XXI / 141 (341-357) and XXII / 141 (347). The signature at the bottom right between the instruments: *Sadler excud.*; in the open book: *M. de Vos/figura.*; below the scene two lines of Latin text: *Caecilia et... petebat.*

³⁸ The series contains 16 scenes and the title page with the inscription in the oval: SPECVLVM PVDICITIAE CONTEMPLATIO SANCTARVM CASTARVMQVE VIRGINAM. A series of male saints follows.

Ljubljana bishop used to define the iconography or even selected the graphic models to be copied.³⁹ The model presenting Sadeler's artistic solution was probably the very incarnation of his own views and imagination.

The engraving shows the frontal figure of the saint constituting the basic compositional triangle in the picture. The exquisite fashionable garment with its late Renaissance pomegranate pattern, the still-life of musical instruments and the elegant linearity of the graphic technique are elements of the Italianesque decorative trend followed by both the copper engraver and the inventor, both of them accomplished Romanist masters, originating from Antwerp in the late 16th century. The assimilation of the Italian formal idiom was particularly strong in this town. The expertise in space and physicality obtained in the Renaissance era, and the elements of the Italian education of both Antwerp masters, are reflected in the Tintoretto-like fashionable lady,⁴⁰ in the space apprehended from a single perspective point and the pronounced diminution in the background. In spite of the rather typical Renaissance aesthetics, the Mannerist trend towards liberation from order and classical learning is obvious.

Inclined towards Italian art and its rhetorical evocation, Marten de Vos⁴¹ produced his motif by stressing the monumental figure, while the environment is imaginatively designed, without any interest in a more accurate presentation of spatial dimensions. The architecture in the background is not a part of the construction of space, but simply defines the place or event, in this case a symbolic view of Rome, indicated by a few significant landmarks. The master does not present an accurate topographical layout of the city - the urban group is merely a token of the site where the drama of St Cecily took place. At that time it was fashionable in north European painting to set scenes in a contemporary or Roman environment irrespective of the subject matter. In the Celje translation the architectural background cannot be determined - the painter was probably not acquainted with the physiognomy of Rome, so that the location cannot be recognized.⁴²

Jan Sadeler I interpreted de Vos's picture with the mastery of his invention and his light, assured stroke. His line flow is consistent, the structure of the graphic texture is regular, the tones are homogeneous. The engraver uses parallel and circular line systems in engraving as well as stippling, with contours only in the musical instruments and the scenery in the background. Very interesting is the sky, which appears in horizontal layers of parallel lines at varying intervals. The oil painting follows this manner without deviation.⁴³

³⁹ The work by Joos van Wassenhove, also called Justus van Gent, is in the National Gallery in London.

⁴⁰ The influence of Tintoretto, de Vos's teacher in Venice, is obvious.

⁴¹ On Marten de Vos cf. Blaženka First, *Ikonografski viri za slike v stranskih oltarjih cerkve Sv. Janeza v Bohinju*, ZUZ, n.v. XXVIII, 1992 (First, *Slike iz Sv. Janeza v Bohinju*), pp. 62-63.

⁴² The painter of the Celje oil painting, for example, gave up the relief line which winds like a spiral round the column, defining it as Trajan's column. Similar is the case of the Angels Castle, the church cupola etc.

⁴³ On Jan Sadeler I cf. First, *Slike iz Sv. Janeza v Bohinju*, pp. 63-64.

In terms of meaning, we find the aforementioned intellectual approach to the selected theme with an emphasis on spiritual values ingrained in contemporary humanist culture, the noblest part of which is perhaps music. Although humanism in its Mannerist phase represents a supra-national system, its Dutch variant nevertheless differs from the Italian: it is not interested in accumulating encyclopaedic knowledge of antique culture, but combines the ideas of classical authors with biblical passages and moral lessons.

De Vos's inventions in Sadeler's rendering also reveal analogies with Dutch painting and printing.⁴⁴ Related motifs can be found in the Renaissance period; one should not overlook the work entitled the *Allegory of Music* by the Flemish master Joos van Wassenhove. It dates from 1475 and shows the character of the Italian manner. It belongs to the series of the *Septem Artes Liberales*. In the context of speculative spiritual trends of the Mannerist period there were unusual scenes to be found within Christian iconography. As in the scenes dealt with in this article, artists drew their subjects from the synthesis of Christian and humanist cultures. These are sophisticated images with an allegorical emphasis. They represent the world of Christian truths and values. Among them the motif from the series of Jacob's Ladder, or the *Allegory of the Road to Eternal Bliss*, entitled PR(A)EUEN(I)ENS DEI MISERICORDIA EFFICIT SUI COGNITIONEM should be mentioned.⁴⁵ The printer Direck Volkertsz. Coornhert modelled the series of 14 scenes in 1550 on the work of Marten van Heemskerck. The second scene in the series represents an emblematic allegorical figure related to ours in almost the same pose and garment, with a crown on the head and an unusual and complex iconography.⁴⁶

The most interesting but also the most conservative of the three works is the altarpiece depicting the *Holy Family*, from the daughter church dedicated to the Virgin at Goriča vas near Ribnica (pl. 53).⁴⁷ It is interesting from the aspect of its

⁴⁴ It has been established that Bishop Tomaž Hren gave accurate instructions to painters working in churches and chapels or when he commissioned them or bought prints that stimulated his commissions. For example, he dictated the iconography of the painting of the collegiate church at Gornji Grad, Ljubljana Cathedral, the altarpiece in the Celje Capuchin church (Plainer's work), the memorial library for Cecilia Renata, Emperor Ferdinand's daughter (the legend of her patroness: St Cecily), the picture of St Nicholas for Ljubljana Cathedral etc. Cf. Lavrič: *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*, pp. 88-91, 98, 104, 106-107, 126-127.

⁴⁵ Hollstein IV / 230 (187-200); Oberhuber: *Zwischen Renaissance und Barock*, pp. 94-95, Nr. 180 a-c.

⁴⁶ Ilja M. Veldman: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the 16th Century*, Maarssen Gary Schwartz 1977, pp. 57-58. The painted figures are some kind of personifications or images of abstract notions with corresponding attributes denoting the themes which illustrate the hidden meaning of each scene. The key to the content can be seen in the Latin inscriptions, which are initial pointers to the nucleus of the painted idea. The scenes with their sophisticated iconography could not be explained only visually.

⁴⁷ Cevc: *Slikarstvo 17. stoletja*, p. 56; Rozman, *Slikarstvo*, p. 138; Marjana Lipoglavšek, *Slika sv. Družine mojstra H.G.G., ZUZ*, n.v. XXV, Ljubljana 1989, pp. 115-116; Lev Menaše: *Umetnostni zakladi Slovenije*, Beograd 1981, pp. 118-119; Emilijan Cevc, Gaiger a Gaigerfelder, Hans Georg, *Enciklopedija Slovenije*, 3, Ljubljana 1989, p. 175.

graphic sources and conservative in that the graphic model to which it relates and the painter's interpretation of it are separated by the longest interval. The painting is a tempera on canvas⁴⁸ and dates from the 1640s.⁴⁹ The edges of the picture were probably cut off before it was put in a new frame.⁵⁰ Changes in format to suit changes in circumstances or requirements were frequent at that time. Although unsigned, the work is almost certainly attributable to the *Novo mesto* painter of aristocratic birth, Hans Georg Gaiger am Geigerfeld,⁵¹ who used to sign his name with the initials H. G. G.⁵²

This intriguing Mannerist work shows an unreal apparition in the clouds in tense, brilliant smooth surfaces with an emphasis on plasticity. The Holy Family has been transferred from the world of material reality to the heights of Heaven. The figural group is placed among round cubic clouds of metal colours that are typical of this painter. The mother of God is feeding the Child, who is looking at the visitor; St Joseph's left hand is pointing at the little church in the bottom left-hand corner of the picture⁵³ while his right hand is resting on the Child's head.

The figures show a high degree of sculptural monumentality, and the plasticity is further emphasized by the strong light. Mary's figure glows in a radiance of glory, and her full profile turned away from the light, gives the impression of a lifeless porcelain mask. The same waxen flesh tone is present on the Child. The figures of Mary and St Joseph are presented in pronounced contrastive values: the female figure is rather rigid and metaphysical, withdrawn and rapt in her own feelings of happiness and peace; St Joseph has a dynamically contorted body, foreshortened and in a lively connection with the outer world. The inward and outward directions denote on one hand a meditative, and on the other an active understanding of life. The colour of the flesh contributes to this dualism of the feminine and masculine principles. The metallically pale complexion of the bloodless Mary represents the opposite pole to the dark sunburned skin of the rather rough-looking Joseph. Beauty and power, tenderness and roughness are categories denoting opposites. The duality presented in the two figures extends to the very manner of modelling. The painter stresses the plasticity of Mary's physicality, excluding almost all other qualities. The sculptural definition of tense, rounded-off surfaces is intensified by the light, which endows the body, or drapery with a somewhat agitated look while the face is as smooth as marble and plastically rounded. In contrast to this plastic formal significance, the male figure is interpreted in a more painterly manner with a freer stroke.

In contrast to the modelling of the figures, spatial depth is reduced to nothing. The vision appears in absolute non-space; the pictorial space with its undefined

⁴⁸ Picture format: 126 x 71.5 cm. The work was restored in 1968 by M. Pirnat.

⁴⁹ Rozman, *Slikarstvo*, p. 138.

⁵⁰ This notion is promoted by the overly narrow and cramped composition and the cut-off edges, e.g. Mary's crown, Joseph's nimbus, the back parts of both figures and the little church in the bottom left-hand corner.

⁵¹ The painter's year of birth is not known. He died in Zagreb in 1681.

⁵² Established by the art historian Ivan Komelj on the basis of archival notes.

⁵³ This is probably the church for which the picture was intended.

setting is a reflection of the heavenly universe as well as of the painter's attitude towards the depiction of natural surroundings. The figural composition in this ethereal medium is dense, compressed within the picture frame. This sense of density is all the stronger for the cut-off edges of the scene. The master, H. G. G., presents the motif in a Mannerist but singular coloration. The local colours are suppressed by grey, which gives the whole picture a rather cold aspect.

All these elements give the work a bizarre Mannerist expressiveness, which far exceeds the category of reality. This is an artificial aestheticized world of a style that, especially in his late phase shows a search for beauty taken to extremes, so that the picture loses its conventional appeal but acquires the status of a kind of unreal vision. Particularly the leaden forms, the marble lustre of the surfaces and the ethereal vision of Mary, set apart from the group by her lifeless sensibility, bespeak a painter who creates his works in accordance with the demands of Mannerism, independent of empirical experience. Hans Georg Gaiger follows exclusively the rules of rounded-off volumes and receives from his model the Mannerist articulation of figures.

The painter attempted to adopt the aforementioned elements from the print by Jan Sadeler I (pl. 54)⁵⁴ who used and combined two intimate Mannerist scenes by two different Bologna masters. On one hand we have the painter and graphic artist Lodovico Carracci, who provided the model for Mary's elegant figure, and on the other Camillo Procaccini, whose detail of St Joseph was taken from the composition *Rest on the Flight to Egypt*. Both eclectic painters in their stylistic orientation look back to the achievements of the High Renaissance, as well as showing elements which foreshadow the Baroque.

In his style Lodovico Carracci⁵⁵ returns to nature; in the *chiaroscuro* handling of light, in the dynamic poses and gestures and in foreshortening, he is fascinated by the manner of contemporary Italian painting, although he was also strongly influenced by Dutch graphic masters such as Cornelius Cort. Carracci's works are full of passion, and at the same time poetry, strong emotion and expressiveness. The figures in their set poses are reminiscent of art school models. The master resists the Mannerist fashion of his time with classicism, although he modelled himself not only on the leading artists of the Renaissance, but also on Mannerist painters (Tintoretto, Bassano). Camillo Procaccini,⁵⁶ an exceptionally talented and skilful painter, draughtsman and printer, developed his personal style in the shade of Carracci's school. Apart from the classical examples of the High Renaissance, he particularly followed Parmigianino, avoided the dictate of nature and created imaginative Mannerist motifs charged with tenderness and serenity.

⁵⁴ Hollstein, XXI / 134 (301). The copper engraving measures 122 x 163 mm with the inscription and 109 x 151 mm without it. Signature in the saddle: *Joan. Sadeler scalpsit et ex.*

⁵⁵ Lodovico Carracci, 1555 Bologna - 1619 Bologna.

⁵⁶ Camillo Procaccini, 1546 Bologna - 1626 Milano.

Carracci's *Mother of God feeding the Child* (pl. 55)⁵⁷ is an exceptionally sensitive etching dating from 1592.⁵⁸ It shows a female figure with a noble face, playful curls and energetic body, with a fine fluent contour line and gentle hatching in the neutral background.⁵⁹ Like Carracci, Camillo Procaccini used the etching needle⁶⁰ for his motif of the Rest on the Flight to Egypt and it was the expressive figure of St Joseph that enriched the figural repertoire of the Flemish master printer Jan Sadeler (pl. 56).⁶¹

The engraving by Jan Sadeler⁶² from which our painting derives, shows the same motif in a rather different manner. With the almost identical composition the figural group is the same, but the title iconography is different: unlike Goriča vas, the scene represents the *Rest on the Flight to Egypt*.⁶³ Mother of God is feeding the Child, St Joseph has unsaddled the donkey and is leaning against the saddle. The powerfully atmospheric scene takes place in a landscape. The monumental statuary figure of the Virgin with the charming profile is shown in full relief by means of rapid yet soft transitions from deep shade to strong light. The strong illumination of the figures from a single source of light originates from Italy and coincides with the first travels of northern artists to the south.⁶⁴ The entire composition is oval-shaped and encircled by a quotation from the *Song of Solomon*.⁶⁵

The print is an illustrative example of the synthesis of Italian and Flemish formal idiom, the ideal Italian form with its sculptural hardness and the northern tendency towards reality. We are confronted with a kind of tension which is present in northern art up to the 16th century. Sadeler not only adopted the Italian style but remodelled it in his own way. He was flexible enough to adapt to his models by copying them, nevertheless at the same time introducing some of the northern spirit. Thus he remains Dutch to a certain extent, although his direct connection with Italian models is obvious.

⁵⁷ *The Illustrated Bartsch 39 (18-1). Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1980, p. 42.

⁵⁸ The excellent copy of the etching that differs from the original only in the inscription, is also well known. Cf. G.K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* (Nagler) Vol. 2, p. 456.

⁵⁹ The figure influenced various Flemish painters who included it in their compositions; for example, Schelte à Bolswert, whose *Holy Family* is an obvious copy of Carracci's.

⁶⁰ Nagler: Vol. 13, Linz 1909, pp. 299-300 (3). Caspar Daloli from Bologna signed as publisher.

⁶¹ The figure of St Joseph was copied by, for example, the engraver Hieronymus Wierix in the person of St Paul.

⁶² Cf. notes 35 and 43.

⁶³ The same motif of the Flight to Egypt was engraved according to Jan Sadeler's model by the Flemish engraver Carl de Mallery. The engraving is reversed as a result of the graphic procedure.

⁶⁴ Dutch painters copied from Italian luminous painting, and specially from Jan van Scorel, who was the first to visit Venice and Rome in 1520. The fact that he was called the Bringer of Light, is very illustrative.

⁶⁵ With its sensual orientation, the Mannerist sacral art liked to use comparisons with the *Song of Solomon*.

The readiness to adopt Italian forms is noticeable first and foremost in the human figure - in its elegance, pose, positioning and plasticity. However, the engraver also included in the *Rest on the Flight to Egypt* descriptive aspects of Dutch painting and stressed the realistic component rooted in this world. The Dutch genius usually sets out from the real world. Whatever the artist paints, it is always his own life, environment and people, albeit in the guise of biblical characters. Past and present, the biblical and the profane, come eye to eye. Although Italian art at the time of Mannerism was an ideal for Europe and the painters from the north tried to imitate it, the northerners surpassed the southerners considerably in the field of graphic art. Although, like Jan Sadeler, they even translated the works of their Italian colleagues, thus receiving the Italian formal idiom directly from the source, they partly preserved their national character, even at the time of late Mannerism, which was considered international in its style on account of the obligatory travels around Europe and the circulation of prints. There is a perceptible didacticism in Dutch art and one cannot but notice how Sadeler's St Joseph addresses the viewer with his forefinger extended. His sharp meaningful look is emphasized by a suggestive gesture - the saint's warning forefinger follows the axis of the composition. By changing the gestures only slightly, H. G. G. gave this picture a completely different content.

The biggest difference between model and copy is found in the iconographic reduction of the landscape background. In spite of the heavenly skies the H. G. G.'s scene is narrowly arranged and completely devoid of the third dimension. In accordance with the changed content he abandoned the landscape extension and transferred the figural group to a neutral environment. Thus the scene becomes more solemn and remote and consequently rather rigid. The painter is oriented towards abstract monumentality in his deviation from reality, while in the print the scene appears freer and more relaxed. In spite of the biblical theme and the sublime classical beauty of the Virgin, the engraving emerges from everyday life. At the end of the century, themes which suited the new bourgeois interest in life and its environment were revived. The most faithful interpreters of this environment were the Dutch. In comparison with this northern manner H. G. G. is much more sterile and clumsy. He changes the flexible and mild graphic manuscript into a somewhat stiff and grandiose paraphrase of the cited model. The communication between figures and landscape is disrupted. Sadeler's contrastive light dynamics are less logical and narrative with H. G. G. The details added by him are considerably inferior to the ones he copied.⁶⁶

In the case of the *Holy Family* from Goriča vas one is faced with a provincial variant of a work of art which H. G. G. copied almost a century after it had been created. The manner and level of this copy are the reflection of a traditionalist painter who uses graphic models in his work in a Slovenian provincial environment.

All three works dealt with in this article can be said to reflect a relatively high standard of art, whereas in dialogue with the copied models they appear more or less dependent on them, reproducing them with minimal variations. The models

⁶⁶ E.g. the straight line of the neck on Mary's garment.

come from Dutch Mannerist painting, which made a decisive contribution to 17th-century painting in Slovenia. However, the basis of this creativity lies not only in the north but also in Italy with its vital influence on Dutch Mannerist art. The visual form bred in the climatic, geographical and cultural world of the Italian soul became the accepted doctrine of the north. Graphic models bound the countries of Europe into a large cultural unit. We encounter, thus as here, countless triads in which graphic artists translated original oil paintings made by great European masters and passed on those masters' techniques in their own respective field. Engravings were used at that time by minor painters as a resource for their work. Thus they created a kind of supra-nationality of Mannerist artistic language.

A PAINTING BY BALDASSARE D'ANNA IN OPRTALJ AND ITS FAMOUS MODELS

by Nina Kudiš, Reka

The works by Baldassare d'Anna located in Istria have attracted far less attention from art historians than those in Dalmatia.¹ At present we know of two certain works by d'Anna, both of them signed, located in the Croatian part of the peninsula of Istria - a painting behind the main altar of the parish church in Hum representing the *Virgin in Glory and Two Saints* and a painting on the main altar of the parish church in Oprtalj representing *Saint George and the Dragon*. New attributions are therefore to be expected.² The rather interesting composition of the latter work, especially when compared to other paintings by the same author, prompted me to discuss it briefly in a recent paper. I identified its model as the famous painting of the same subject by Tintoretto, now in the National Gallery in London.³ Still, some new observations have made it necessary to return to this topic once again.

¹ G. Gamulin, *Pabirci za maniriste*, *Peristil*, 20, Zagreb 1978, pp. 63-65; G. Gamulin, *Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji*, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 10, Zagreb 1986, p. 76; A. Horvat-R. Matejčić-K. Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 547-8; about d'Anna's painting in Izola (Slovenia) cf. Tomaž Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1983, pp. 55-6, 124, 219. About the works by the same painter in Dalmatia cf. K. Prijatelj, *Slike Baldassare D'Anna u Dalmaciji*, *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb 1975 and the same article published in *Arte Veneta*, XXI, 1967 under the title *Le opere di Baldassare d'Anna in Dalmazia*; cf. also an article by Z. Demori-Staničić, *Još jedno djelo Baldassarea d'Anna u Dalmaciji*, *Prilozi povijesti umjetnosti*, 21, Split 1980 and the notes.

² In the article *Dva priloga slikarstvu prve polovice XVII. stoljeća u Istri* (Two Contributions to the Early 17th Century Painting in Istria), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32, Split 1993 (the issue is a tribute to professor Kruno Prijatelj)(Kudiš), I discussed a possible work by d'Anna situated in the former parish church in Mutvoran, on the altar of St. Simon. However, the deplorable state of the painting prevents any definite conclusion. Only recently I discovered another almost certain d'Anna in the parish church in Roč (only a few kilometres from Hum). It represents *Madonna of the Rosary* and is situated to the right of the main altar.

³ Kudiš: "The way d'Anna transposed Tintoretto's composition on the painting in Oprtalj is very interesting - it was done in conformity with the demand of conceptual clarity. Regardless whether the transformation took place on the print that served as the model, in the process of painting or through a combination of two prints, it only consists in the change of place and orientation of St George on horseback and the Dragon... It is almost

The subject of St George and the dragon, frequent in the Italian art of the 15th and 16th centuries, retained a conventional form from Donatello's relief on the facade of the church Or San Michele in Florence onwards. It was defined by the figures of the riding saint, the princess and the dragon with variable spatial interaction, represented in landscape. In most cases they are simply arranged in a line that runs from left to right, even though Paolo Ucello made an early attempt to articulate the story spatially by showing St George on horseback with bold foreshortening (in the National Gallery, London). Ucello's lesson was charmingly interpreted by Giovanni Bellini in a *predella* of the *Incoronation of the Virgin* (Museo Civico, Pesaro).⁴

The Venetian tradition of painting is familiar with the motif of St George and the Dragon, as well as representations of a saint on horseback (Giambono's beautiful *St Chrisogono* in the church of S. Trovaso), but the interpretation by Carpaccio in the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (dated by inscription in 1507) is the most famous pre-Tintoresque treatment of the theme (pl. 57). It is, in fact, the first of the three episodes of the *istoria eroica* of St George narrated according to *Legenda Aurea*. The scene of the battle takes place in the foreground and we see the combatants in profile. In the background there is Silena (or Selene),

impossible to imagine a more elucidating example than the one at hand that would corroborate the hypothesis about the conceptual nature of pictorial representation, present even in the case of renaissance or baroque painting. In his painting Tintoretto considered the relative conceptual clarity to be redundant because the story was very well known to everybody, so he looked for a new, unexpected view that might resemble the image of the real world in a more accurate way. The author of the print or Baldassare d'Anna are inclined towards conceptual clarity in the same way as were the mediaeval masters, damaging thus the perspective congruency and proportions, that is, the realistic representation of space. The means are different, but with minor artists the understanding of the basic processes at work in the visual representation remained very similar to the one that dominated mediaeval art."

⁴ For the evolution of the motif in Central Italy and its typology there are two paintings of considerable importance, both of them in the National Gallery of Art in Washington, one by Raphael and the other by Sodoma. Here we may observe two basic variations on the popular subject. *St George* by Raphael rides a horse that is rearing on its hind legs, its body slanted diagonally in the represented space, thus enhancing the illusion of three-dimensionality and depth, its back (as well as the rider's) turned to the observer who witnesses the battle taking place in the middle distance, from behind the saint's back. The unobtrusive figure of the praying princess is situated in the background. *St George* by Sodoma rides a horse that is almost parallel to the horizontal border of the painting. It is oriented to the right, allowing the observer to admire the great knightly skill of the saint seen in full face. Accordingly, the rider occupies the middle distance while the dragon and the princess stand in the foreground. Cf. *Catalogue of the Italian Paintings*, National Gallery of Art, Washington 1979, Vol I, pp. 391-2, 433. The painting by Raphael (28.5 x 21.5 cm) is signed and dated between 1504 and 1506. The author of the catalogue states that Leonardo's *Battle at Anghiari* served as the model for this painting. According to the same author a rather unusual compositional aspect is present in the work by Sodoma (137.8 x 97.6 cm) - an angel in the sky, a motif shared only with the famous painting by Tintoretto. It is important to stress, though, that in the latter painting there is the image of God instead. According to Venturi, the painting with the same subject by Dosso Dossi repeats the composition by Raphael in a more vigorous way. Cf. A. Venturi: *La pittura del cinquecento*, Milano 1928, Vol. III (Venturi), p. 944.

represented not as any Near-Eastern town but composed of several characteristic buildings, some of which are very accurate interpretations of the existing monuments: the church of S. Ciriaco in Ancona, the gates of Bab el-Futuh in Cairo, the Holy Sepulchre.⁵ It has also been suggested that the author used the heraldic iconography here because of the importance of the representation: the motif of St George and the Dragon was the emblem of the Dalmatian community as well as the *Scuola*.⁶

Using just a few moves of crucial importance, Tintoretto in his masterpiece of around 1560⁷ transformed the common disposition of the scene (present also in the painting by Carpaccio) in order to achieve a brilliant and startling spatial solution charged with emotion (pl. 58). Now the saint and the dragon occupy the middle distance leaving the foreground to the gracious fleeing princess whose gesture also interprets the emotional significance of the scene.⁸ Here we can trace the traditional renaissance conception translated into the mannerist vocabulary. Surprisingly enough, there seems to exist an analogy between this painting and a painting by Sodoma with the same subject: the unique case of the presence of an angel (in the older painting), that is, God the Father (in the more recent painting), who observes the scene from on high, and the compositional role of the landscape and the representation of a fortified town that repeats and underlines the direction of the action.⁹

Obviously, Tintoretto's beautiful painting of a lesser size, which might have never been exposed to veneration in a church,¹⁰ became the model for many paintings of the same subject executed in Venice during the 17th century. The *pala* from Opstalj (pl. 60) corroborates this hypothesis but now we are also able to point to the intermediate painting between the famous model and its rather clumsy interpretation. The picture in question is the only known painting by Sebastiano Casser representing, of course, *Saint George and the Dragon* and it is located in San Giorgio Maggiore in Venice (pl. 59). Casser, a painter of German origin, the

⁵ P. Fortini Brown: *La pittura nell'eta di Carpaccio*, Venezia 1992, pp. 225-232. The author also points out that Carpaccio uses the representations of the Holy Sepulchre, the town of Rama and Alexandria by Erhard Reeuwich published in 1486 and she concludes: "La lezione essenziale che si ricava è il riconoscimento del modo in cui Carpaccio elabora continue citazioni architettoniche: l'artista era in grado di raffigurare un ambiente orientale credibile e di grande respiro solo grazie a costanti manipolazioni e rispettivi adattamenti delle figure e dell'architettura."

⁶ *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, p. 112.

⁷ R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto, Le opere sacre e profane*, Milano 1990, Vol. I (Pallucchini & Rossi), pp. 53, 175-6. The author stresses that the painting reveals the influence of Veronese to a considerable extent. A. Venturi (Venturi, p. 1011) mentions another Venetian Cinquecento painting with the same subject, Bordon's *St George* in Galleria Vaticana. He claims that Titian's influence may be seen in the figure of the princess while the rest of the painting reveals a taste for rich, overadorned manner.

⁸ Cf. the function of the so called *dicitore* in mannerist paintings. W. Sypher, *Rinascimento, manierismo, barocco*, Padova 1968, pp. 166-167.

⁹ Cf. note no. 4. The identity of the fortified town in the painting by Tintoretto is a very intriguing subject, especially in view of the painter's reluctance to travel: it may be completely imaginary, or as is the case with Carpaccio's Silena, a combination of popular representations of any town.

¹⁰ Pallucchini & Rossi, p. 175.

pupil, follower and brother-in-law of Domenico Tintoretto, was considered already by Ridolfi and Boschini to be not only the fortunate heir of Tintoretto's *bottega* and name but also a *virtuous* painter. The painting, very probably executed at the beginning of the 17th century, was described by Brunetti in an illuminating manner in 1920: "Il quadro è in pessime condizioni di conservazione, ma, tuttavia, l'influsso tintorettesco appare evidentissimo. Esso si rivela nella tecnica e nella composizione, e, soprattutto, in questa. La figura della Principessa, che occupa l'angolo inferiore sinistro del quadro, è simile nelle movenze, come nel colore delle vesti e nell'espressione, a quella del mirabile S. Giorgio che uccide il drago ch'è nella Galleria Nazionale di Londra, e che appartiene al miglior periodo del Maestro veneziano. Nel quadro del Casser essa, però, troppo oppressa dal gigantesco cavallo che le incombe e che occupa quasi tutto il primo piano. Ha sapore tintorettesco anche il gruppo di spettatori a sinistra del S. Giorgio, come pure il volo d'angeli che sovrasta la scena. Lo sfondo, una città turrita, e in condizioni miserevoli. Tutto rivela un diligente imitatore di Jacopo, senza però alcuna traccia di originalità."¹¹ It is precisely this lack of originality or, better, this inclination to more obvious and therefore simplified solutions that induced the lesser artist to place the actors in more violent and extremely dramatic spatial relations, thus reducing the metaphoric stratification of the representation. The most interesting aspect of this transformation appears in the attitude of the Princess Cleodolinda: the elegant and charming gesture of Tintoretto's Princess, as if caught in slow-motion, presenting renaissance *decorum* at its best, has been transformed into a violent torsion of the body and vigorous swing of the left hand - here we have a young woman fleeing for her life forgetting all the niceties. Still, the painting by Casser differs from its model in two important points: St. George on horseback is facing the observer and the rearing horse is boldly foreshortened; furthermore, the grim urban landscape illuminated by infernal red light from the setting sun does not follow the main compositional line of direction.¹²

D'Anna's interpretation (pl. 60) of the same subject clearly repeats the composition by Casser but it is almost certain that he did so by using a print (the author of which must surely also have been aware of the painting by Tintoretto): the composition is reversed as if seen in a mirror and in the background there is a fortified town very much like the one we have seen in Tintoretto's painting.¹³ This reversal has a curious effect on the attitude of St George, probably present already in the print - in order to handle the lance with his right hand, he has to thrust it in a

¹¹ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venetia 1648 (D. F. von Hadeln, ed., Vol. I, Berlin 1914, Vol. II, Berlin 1924), Vol. II, pp. 262-3; Thieme Becker *Lexikon*, Leipzig 1912, Vol. VI, p. 128; M. Brunetti, *La continuità della tradizione artistica nella famiglia del Tintoretto*, *Studi di arte e storia*, Vol. I, Venezia 1920, pp. 270-1, note no. 2.

¹² Apart from using the famous painting by his father-in-law as the model, Casser might have used some preparatory sketches as well.

¹³ Its baroque appearance is probably due to the later intervention. In the lower righthand corner there is the signature: *BALDISSERA D'ANNA P.* In the 18th century the painting was cut to fit the new frame (the present dimensions are 250 x 125 cm) and was very probably heavily repainted at the same time. Cf. A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 174.

most awkward way, over the horse's neck. The spatial relations between d'Anna's St George, princess and dragon are oversimplified and thus clumsy, so the whole looks rather flat and unreal. Above St. George there are illuminated clouds that probably functioned as a frame for the image of God destroyed when the painting was fitted to the new frame in the 18th century. Generally, the painting is of relatively high quality compared to several works by the same author located in Dalmatia. Although much darkened and repainted, it reveals harmoniously combined colours dominated by mauve and dark green accents. The fleeing princess in an elaborate and richly adorned dress, still showing the original painted surface, represents one of the most successful chapters in d'Anna's work outside Venice. A thorough restoration of this painting might offer some answers to the rather complex problem of the discrepancy in quality and also in the treatment of the painted surface and colours between the paintings attributed to Baldassare d'Anna in Scuola di San Fantino and those scattered all over Dalmatia and Istria.¹⁴

* * *

In order to conclude this short discussion of d'Anna's painting in Oprtalj and its famous models, I would like to mention one more painting of considerable quality that can be considered part of this sequence. It is *Saint George and the Dragon* by Matej Pončun (Matteo Ponzoni) dated to the fifth decade of the 17th century¹⁵ and situated on the third altar in the left aisle of San Giorgio Maggiore (pl. 61). It replaced the painting by Casser and represents an almost baroque interpretation not only of the same subject, but also of the same compositional conception - the Princess, the Dragon, the hovering angels are very similar and the sides are not reversed. For his composition Pončun observed the older painting that he had near at hand but he also made use of a beautiful and very popular xylograph of the same subject by Giuseppe Scolari (pl. 63), of which D. Rosand and M. Muraro write: "In essa lo Scolari raggiunse il pieno dominio espressivo e tecnico dei suoi mezzi grafici. Attribuito a Tiziano da Papillon e da altri, il disegno di quest'opera può essere invece considerato una variante del *Marco Curzio* affrescato dal Pordenone sulla facciata del palazzo d'Anna..."¹⁶ Scolari, originally from Vicenza, was a member of the Venetian *Mariegola* of painters from 1592 to 1607. He is supposed to be Maganza's pupil but under strong influence of Titian's art, both xylography and painting; he was one of the few xylographers who invented and cut their compositions. His works are characterised by powerful expressionism, dynamic forms and violent contrast of light and shade and dramatic tension: "Ogni forma delle sue vivaci composizioni partecipa del *pathos* del tema e del soggetto;

¹⁴ P. Zampetti: *Guida alle opere d'arte a S. Fantin e Ateneo veneto*, Venezia 1973, pp. 25-7, 37-39; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, Vol. I (Pallucchini), pp. 54-5; C. Limentani Viridis, *La famiglia d'Anna a Venezia, contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto, Il Pordenone, atti del convegno internazionale di studio*, Pordenone 1985, p. 124.

¹⁵ Pallucchini, p. 86.

¹⁶ M. Muraro and D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del cinquecento*, Venezia 1976 (Muraro & Rosand), p. 153. The dimensions of the xylography are 524 x 359 mm.

attraverso linee vorticose e bagliori improvvisi si concreta il messaggio espressivo; sono essi che danno la misura palpitante di vita di ogni immagine".¹⁷ In the painting by Pončun the saint on the rearing horse is not bent forward and charging to pierce the dragon as in Casser's representation, but instead he looks towards heaven acquiring a triumphant attitude derived in detail, not only in form but also in the content of expression from the triumphant but also terrified *St George* by Scolari. Thus, it seems that the baroque aspect of the painting is more an interpretation of Scolari's expressive manner than the sign of the *new style*.

It is no wonder that Ponzoni used parts of Casser's composition for the painting that was destined to replace it, but it should be pointed out that for his early *pala* (about 1615) now in S. Maria dell'Orto (pl. 62), he used Casser's *St George* and not the popular xylography by Scolari.¹⁸

* * *

This brief survey of the problem of a compositional conception popular in Venice at the beginning of the 17th century bears out the hypothesis of the relative conceptuality of the great majority of the paintings that were executed in the late 16th and 17th centuries even though they are considered to be the peak of the realistic (naturalistic) tradition of West European art. In the paintings by Casser, d'Anna and even Pončun, the compositional and narrative focus suffered a major change: for Tintoretto the very well known and almost redundant figure of *St George* was only a pretext for a refined and witty game with space and the figure of protagonist (or protagonists), while the minor masters had to adhere to the simplicity and clarity rules in order to bring home to the uneducated spectators the whole story without narrative abbreviations of any type.¹⁹ The achievements of the minor artists, compared to the brilliant as well as amazing solution offered

¹⁷ Muraro & Rosand, pp. 150-2.

¹⁸ Pallucchini, Vol. I, p. 86, illustration Vol. II, p. 529; K. Prijatelj, Omiške oltarske pale oko Palme Mladega (Le pale di Omiš intorno a Palma il Giovane), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 24, Split 1984, reprinted in K. Prijatelj: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, Zagreb 1989, pp. 63-9. In his article Prijatelj discusses a painting situated in the parish church in Omiš and attributes it to Pončun. It represents the Virgin with *St. George*, *St. Helen* and a donor and the author states that the saint on horseback, similar to the one on Pončun's painting in S. Giorgio Maggiore, bears a resemblance to the horsemen in works by Palma il Giovane. As far as the typology of garments and the painterly technique are concerned it is easy to agree with this opinion, but the attitude of *St George* and also the horse, must surely derive from the same source as *St George* in the painting by the same author in S. Maria dell'Orto. Cf. S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, L'opera completa*, Milano 1984 and, by the same author *Palma il Giovane, 1548-1628, Disegni e dipinti*, Milano 1990, especially p. 134, 160 and 165 for the specific knightly garments.

¹⁹ In the case of Pončun the clarity principle may be connected to the new ideas advocated by the reformed Church. Cf. R. Wittkower: *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth 1973, pp. 21-2; *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960-3, especially Paleotti's *Discorso* (Vol. II) and Borromeo's *Instructiones* (Vol. III).

by Tintoretto, can surely divert, but they do more - they fully reveal the pattern of thinking that gradually reduced, flattened (both literally and figuratively) and simplified a complex pictorial conception, only to restore it, sometimes, in the vocabulary of another style, perhaps transformed beyond recognition.

SLIKA BALDASSARA D'ANNA V OPRTLJU IN ZNAMENITI VZORI ZANJO

Nina Kudiš, Reka

Dela Baldassara d'Anna, ki se nahajajo v Istri, so pritegnila veliko manj pozornosti umetnostnih zgodovinarjev kakor njegova dela v Dalmaciji.¹ Za zdaj zanesljivo poznamo dve d'Annovi deli v hrvaški Istri, obe podpisani. Eno se nahaja za glavnim oltarjem župnijske cerkve v Humu in predstavlja blaženo *devico Marijo in dva svetnika*, drugo je slika na glavnem oltarju župnijske cerkve v Oprtlju, na kateri je upodobljen *sv. Jurij z zmajem*. Zato je pričakovati, da bodo odkrili še nove slike omenjenega avtorja.² Precej zanimiva kompozicija slednjega dela, še posebej, če jo primerjamo z drugimi deli istega avtorja, me je spodbudila h kratki razpravi, ki je bila pred kratkim objavljena. Ugotovila sem, da je bila vzor slavna Tintorettova podoba iste zgodbe, zdaj v Nacionalni galeriji v Londonu.³ Vendar so nove ugotovitve pokazale potrebo, da se ponovno vrnem k tej temi.

¹ G. Gamulin, Pabirci za maniriste, *Peristil*, 20, Zagreb 1978, pp. 63-65; Grga Gamulin, Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 10, Zagreb 1986, p. 76; *Barok u Hrvatskoj* (A. Horvat, R. Matejčić, K. Prijatelj), Zagreb 1982, pp. 547-8; o d'Annovih slikah v Izoli (Slovenija) cf. Tomaž Brejc: *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1983, pp. 55-56, 124, 219. O delih istega slikarja v Dalmaciji cf. Kruno Prijatelj, Slike Baldassara D'Anna u Dalmaciji, *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb 1975 in isti članek objavljen v *Arte Veneta*, XXI, 1967, z naslovom *Le opere di Baldassare D'Anna in Dalmazia*; cf. tudi članek Z. Demori-Staničić, Još jedno djelo Baldassara d'Anna u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti*, 21, Split 1980 in pripombe.

² V članku Nina Kudiš, Dva priloga slikarstvu prve polovice XVII. stoljeća u Istri, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32, Split 1993 (od tod citirano Kudiš, Dva priloga) (izšlo v počastitev profesorja Kruna Prijatelja), sem razpravljala o možnem delu d' Anne iz župnijske cerkve v Mutvoranu, na oltarju sv. Simeona. Vendar pa obžalovanja vredno stanje podobe ovira, da bi prišli do končnih sklepov. Pred kratkim sem odkrila še eno, skoraj gotovo d' Annovo delo v župnijski cerkvi v Roču (le nekaj kilometrov od Huma). Prikazuje *Rožnovensko Madono* in se nahaja desno od glavnega oltarja.

³ Kudiš, Dva priloga: "Način, kako je d' Anna transponiral Tintorettovo kompozicijo na sliki v Oprtlju, je zelo zanimiv - prilagodil se je zahtevam jasnosti zasnove. Ne glede na to, ali je bila preobrazba storjena že na grafiki, ki jo je imel za predlogo, ali je prišlo do nje med slikanjem ali pa s kombinacijo dveh grafik, je edina sprememba usmeritev sv. Jurija na konju in zmaja... Skoraj nemogoče si je zamisliti boljšo razlago, ki bi lahko podprla hipotezo o konceptualni naravi upodobitve, prisotne celo v renesančnem ali baročnem slikarstvu. V svojih podobah je Tintoretto štel relativno jasnost zasnove za

Zgodba sv. Jurija z zmajem, pogosta v italijanski umetnosti 15. in 16. stoletja, je od Donatellovega reliefa na fasadi cerkve Or San Michele v Firencah dalje obdržala konvencionalno obliko. Določale so jo figura svetnika na konju, prince-se in zmaja z različno prostorsko interakcijo, predstavljeno v pokrajini. V večini primerov so preprosto razporejeni v vrsti od leve proti desni, čeprav je Paolo Ucello že zgodaj skušal prostorsko razčleniti zgodbo tako, da je prikazal sv. Jurija na konju v drzni perspektivi (v Nacionalni galeriji v Londonu). Ucellov primer je imenitno upodobil Giovanni Bellini v predelli *Marijinega kronanja* (Museo Civico, Pesaro).⁴

V beneški slikarski tradiciji je motiv sv. Jurija z zmajem dobro znan, prav tako tudi upodobitve svetnika na konju (Giambonov lepi *Chrisogono* v cerkvi S. Trovaso), vendar je najbolj znana obravnava te zgodbe pred Tintoretom Carpacciova interpretacija v Scuoli di san Giorgio degli Schiavoni (datirana z napisom 1507) (sl. 57). Dejansko gre za prvo od treh epizod *Istorie eroice* sv. Jurija, po *Legendi Aurei*. Scena bitke je v ospredju, bojevnike vidimo v profilu. V ozadju je Silena (ali Selena), upodobljena ne kot katerokoli bližnjevzhodno mesto, ampak sestavljeno iz številnih značilnih stavb, od katerih so nekatere natančni posnetki obstoječih spomenikov: cerkve S. Ciriaco v Anconi, vrata Bab el- Futuh v Kairu, Sveti Grob.⁵

nepotrebno, saj je zgodba bila vsem dovolj znana, zato je iskal nov, nepričakovan način, ki bi lahko ustrezal natančni podobi resničnega sveta. Avtor grafike ali pa Baldassare d'Anna sta naklonjena jasnosti zasnove tako kot srednjeveški mojstri, zato pa sta poškodovala doslednost perspektive in sorazmerja, se pravi, realistično podajanje prostora. Sredstva so drugačna, vendar pa je pri manj pomembnih umetnikih razumevanje osnovnih procesov, veljavnih pri vizualni predstavitvi, zelo podobno tistemu, kakršno je prevladovalo v srednjeveški umetnosti."

- ⁴ Za razvoj motiva v osrednji Italiji in njegovo tipologijo sta zelo pomembni dve podobi, obe sta zdaj v National Art Gallery v Washingtonu. Ena od njiju je Rafaelova, druga Sodomova. Tu lahko opazimo dve osnovni variaciji priljubljene teme. Rafaelov sv. Jurij jezdi na konju, ki se vzpenja na zadnjih nogah, s telesom poševno v diagonalni prostora in tako poveča iluzijo tridimenzionalnosti in globine. Konjski hrbet kakor tudi hrbet jezdeca sta obrnjena proti gledalcu, ki je priča bitki, ki divja v središču, za svetnikovim hrbtom. Zadržana figura princeze, ki moli, se nahaja čisto v ozadju. Sodomov sv. Jurij jezdi na konju, ki stoji skoraj paralelno z vodoravno mejo slike. Usmerjen je proti desni in tako omogoča gledalcu, da občuduje veliko viteško spretnost svetnika, ki ga vidi v obraz. V skladu s tem jezdec zavzema sredino, medtem ko zmaj in princesa stojita v ospredju. (*Catalogue of the Italian paintings*, National Gallery of Art, Washington 1979, Vol. I, pp. 391-2, 433.) Rafaelova slika (28,5 x 21,5 cm) je podpisana in datirana med 1504 in 1506. Avtor kataloga trdi, da je bil model za to podobo Leonardova *Bitka pri Aghiarju*. Po mnenju istega avtorja je v Sodomovem delu (137,8 x 97,6 cm) prisoten nekoliko nenavaden kompozicijski aspekt - angel na nebu, motiv, ki ga ima samo še slavna Tintorettova podoba. Vendar je treba poudariti, da je v poznejših upodobitvah namesto ange-la upodobljen Bog. V svojem delu A. Venturi (*La pittura del cinquecento*, Milano 1928, Vol. III, p. 944; od tod citirano Venturi: *La pittura*) trdi, da obstaja podoba na isto temo, ki jo je naslikal Dosso Dossi in ponavlja Rafaelovo kompozicijo na bolj prodoren način.
- ⁵ P. Fortini Brown: *La pittura nell'età di Carpaccio*, Venezia 1992, pp. 225-232. P. Fortini Brown tudi poudarja, da Carpaccio uporablja upodobitve Svetega Groba, mesti Rama in Aleksandrija avtorja Erharda Reuwicha iz leta 1486 in sklepa takole: "La lezione essenziale che si ricava è il riconoscimento del modo in cui Carpaccio elabora continue citazioni architettoniche: l'artista era in grado di raffigurare un ambiente orientale credibile e di grande respiro solo grazie a costanti manipolazioni e rispettivi adattamenti delle figure e dell'architettura."

Tu naj bi autor uporabil heraldično ikonografijo zaradi pomembnosti upodobitve: motiv sv. Jurija z zmajem je bil emblem tako dalmatinske skupnosti kakor tudi *Scuole*.⁶

Le z nekaj značilnimi potezami je Tintoretto v svoji mojstrovini, nastali okoli leta 1560,⁷ spremenil običajno dispozicijo prizora (prisotno tudi v Carpacciovi upodobitvi) in s tem dosegel imenitno in osupljivo, čustveno nabito rešitev (sl. 58). V njej sta svetnik in zmaj v središču podobe in prepustita ospredje očarljivi bežeči princesi, katere gibi prav tako izražajo čustveno pomembnost prizora.⁸ V tem primeru lahko zasledimo tradicionalno renesančno zasnovo prevedeno v manieristični besednjak.

Zveni sicer presenetljivo, vendar kaže, da obstaja analogija med to podobo in podobo enake vsebine, ki jo je naslikal Sodoma: gre za edinstveno prisotnost angela (v starejši podobi), se pravi, Boga Očeta (v mlajši podobi), ki z višine opazuje prizor, in kompozicijsko vlogo pokrajine in upodobitev utrjenega mesta, ki ponavlja in poudarja smer dogajanja.⁹

Očitno je Tintorettova podoba, ki bi zaradi manjših dimenzij morda nikoli ne bila izpostavljena češčenju v cerkvi,¹⁰ postala vzor za številne upodobitve iste zgodbe, naslikane v Benetkah v 17. stoletju. Pala iz Oprtlja (sl. 60) podpira to hipotezo, vendar pa zdaj poznamo podobo, ki je bila posrednik med slavnim vzorom in njegovim precej nerodnim posnetkom. Gre za edino znano sliko Sebastiana Casserja, ki predstavlja, seveda, sv. Jurija z zmajem in se nahaja v cerkvi San Giorgio Maggiore v Benetkah (sl. 59). Casser, slikar nemškega porekla, učenec, naslednik in svak Domenica Tintoretta, je bil po Ridolfijevem in Boschinijevem mnenju ne le srečni dedič Tintorettove *botteghe* in imena, ampak tudi *pošten* slikar. Podobo, naslikano zelo verjetno v začetku 17. stoletja, je lepo opisal Brunetti leta 1920: "Il quadro è in pessime condizioni di conservazione, ma, tuttavia, l'influsso tintorettesco appare evidentissimo. Esso si rivela nella tecnica e nella composizione, e, soprattutto, in questa. La figura della Principessa, che occupa l'angolo inferiore sinistro del quadro, è simile nelle movenze, come nel colore delle vesti e nell'espressione, a quella del mirabile S. Giorgio che uccide il drago ch'è nella Galleria Nazionale di Londra, e che appartiene al miglior periodo del Maestro veneziano. Nel quadro del Casser essa, però, è troppo oppressa dal gigantesco

⁶ *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, p. 112.

⁷ V delu R. Pallucchini, P. Rossi: *Tintoretto, le opere sacre e profane*, Milano 1990, Vol. I (od tod citirano Pallucchini & Rossi), pp. 53, 175-6, avtorja poudarjata, da je v podobi zaslediti precejšen vpliv Veroneseja. A. Venturi (Venturi: *La pittura*, p. 1011) omenja še drugo sliko beneškega cinquecenta na isto temo: Bordonejevega sv. Jurija v Vatikanski galeriji. Trdi, da je moč zaslediti Tizianov vpliv pri figuri princese, medtem ko preostali del podobe kaže nagnjenje k bogati, pretirano okrašeni maniri.

⁸ Cf. funkcijo tako imenovane *dicitore* pri manierističnih podobah. W. Sypher: *Rinascimento, manierismo, barocco*, Padova 1968, pp. 166-167.

⁹ Cf. op. 4. Identiteta utrjenega mesta v Tintorettovi podobi je zelo zanimiva tema, še posebej, če poznamo slikarjev strah pred potovanjem. Lahko da je popolnoma imaginarno, kot je to pri Carpacciovi Sileni, kombinaciji znanih predstavitev katerega koli mesta.

¹⁰ Pallucchini & Rossi, p. 175.

cavallo che le incombe e che occupa quasi tutto il primo piano. Ha sapore tintorettesco anche il gruppo di spettatori a sinistra del S. Giorgio, come pure il volo d'angeli che sovrasta le scena. Lo sfondo, una città turrita, e in condizioni miserevoli. Tutto rivela un diligente imitatore di Jacopo, senza però alcuna traccia di originalità."¹¹ Prav to pomanjkanje izvirnosti, ali bolje, ta nagnjenost k bolj očitnim in zato poenostavljenim rešitvam, so spodbudile manj pomembnega slikarja, da je postavil udeležence v bolj silovite in skrajno dramatične prostorske odnose ter tako zmanjšal metaforično slojevitost upodobitve. Najzanimivejši vidik te transformacije srečamo v drži princeze Kleodolinde: elegantna in očarljiva kretnja Tintorettove princeze, ki, kot bi bila ujeta v časovno lupo, predstavlja renesančni decorum v njegovi najiminennejši obliki, se je spremenila v krepak zasuk telesa in močan zamah leve roke. Imamo mlado žensko, ki beži, da bi si rešila življenje in pozablja na vso spodobnost. Vendar pa se Casserjeva podoba razlikuje od svojega vzora v dveh pomembnih značilnostih: sv. Jurij je naslikan *en face*, vzpenjajoči se konj pa v drzni perspektivi. Tudi pusta mestna pokrajina, ki je osvetljena s peklensko rdečo svetlobo zahajajočega sonca, ne sledi glavni smeri kompozicije.¹²

D'Annova interpretacija (sl. 60) iste zgodbe jasno ponavlja Casserjevo kompozicijo, vendar je skoraj gotovo za predlogo imel grafiko, katere avtor je tudi gotovo vedel za Tintorettovo sliko: kompozicija je namreč obrnjena, je njena zrcalna podoba. V ozadju je utrjeno mesto, ki je zelo podobno Tintorettovedu.¹³ Ta obrat se nenavadno odraža na sv. Juriju, kar je morda bilo videti tudi na grafiki. Da bi lahko držal kopje v desni roki, mora zabosti zmaja na zelo neroden način – čez konjski vrat. Prostorsko razmerje med d'Annovim sv. Jurijem, princeso in zmajem je zelo poenostavljeno in zato okorno, tako da je celota videti precej ploska in nerealistična. Nad sv. Jurijem so osvetljeni oblaki, ki so najbrže imeli funkcijo okvirja za Boga, ki je bil izgubljen, ko so sliko dali v nov okvir v 18. stoletju. V celoti je slika v primerjavi z mnogimi deli istega avtorja, ki se nahajajo v Dalmaciji, relativno zelo kvalitetna. Kljub temu, da je precej potemnela in je bila večkrat prebarvana, kaže harmoničnost v kombinaciji barv, med katerimi prevladujejo škrlatni in temno zeleni poudarki. Bežeča princesa v umetelni bogato okrašeni obleki še vedno kaže prvotno poslikano površino in predstavlja eno najbolj uspešnih poglavij v d'Annovem delu izven Benetk. Temeljita restavracija podobe bi lahko dala odgovore na dokaj zapletena vprašanja v zvezi z razhaja-

¹¹ C. Ridolfi: *Le meraviglie dell'arte*, Venetia 1648 (D. F. von Hadeln, ed., Vol. I, Berlin 1914, Vol. II, Berlin 1924), Vol. II, pp. 262-3; *Thieme-Becker Lexikon*, Leipzig 1912, Vol. VI, p. 128; M. Brunetti, *La continuità della tradizione artistica nella famiglia del Tintoretto*, *Studi di arte e storia*, Vol. I, Venezia 1920, pp. 270-1, op. 2.

¹² Razen da je uporabil slavno podobo svojega tasta za model, je Casser morda uporabil tudi nekaj prej narejenih skic.

¹³ Baročni videz je morda nastal zaradi poznejšega posega. V desnem spodnjem kotu je podpis: *BALDISSERA D ANNA P.* V 18. stoletju so sliko obrezali, da se je prilagala novemu okvirju (zdajšnje dimenzije so 250 x 125 cm) in zelo verjetno so jo temeljito prebarvali. Cf. A. Santangelo: *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 174.

njem v kvaliteti pa tudi v obdelavi poslikane površine in barv med podobami, ki jih pripisujejo Baldassaru D'Anni v Scuola di San Fantino in tistimi, ki so raztresene po Dalmaciji in Istri.¹⁴

* * *

Na koncu te kratke razprave o d'Annovem delu v Oprtlju bi rada omenila še eno dokaj kakovostno podobo, ki jo lahko štejemo za del te sekvence. To je sv. Jurij in zmaj Mateja Pončuna (Matteo Ponzoni), datiran v peto desetletje 17. stoletja¹⁵ in se nahaja na tretjem oltarju v levi ladji cerkve San Giorgio Maggiore (sl. 61). Podoba je nadomestila Casserjevo sliko in predstavlja skoraj baročno interpretacijo ne le iste vsebine, ampak tudi iste kompozicijske zasnove. Princesa, zmaj in lebdeči angeli so zelo podobni in podoba ni obrnjena. Pri tej upodobitvi je Pončun sledil starejši predlogi, ki jo je imel pri roki, istočasno je uporabil tudi lep in zelo priljubljen lesorez na isto temo, ki ga je naredil Giuseppe Scolari (sl. 63), o čemer pišeta D. Rosand in M. Muraro naslednje: "In essa lo Scolari raggiunse il pieno dominio espressivo e tecnico dei suoi mezzi grafici. Attribuito a Tiziano da Papillon e da altri, il disegno di quest'opera può essere invece considerato una variante del *Marco Curzio* affrescato dal Pordenone sulla facciata del palazzo d'Anna..."¹⁶ Scolari, doma iz Vicenze, je bil član beneške slikarske *Mariegole* od 1592 do 1607. Domnevajo, da je bil Maganzov učenec, vendar pod močnim vplivom Tiziana, tako njegovih lesorezov kakor tudi slikarstva; bil je eden redkih lesorezcev, ki so sami risali in rezali svoje podobe. Za njegova dela je značilen krepek izraz, dinamične oblike in siloviti kontrasti svetlobe in sence ter dramatična napetost: "Ogni forma delle sue vivaci composizioni partecipa del pathos del tema e del soggetto; attraverso linee vortuose e bagliori improvvisi si concreta il messaggio espressivo; sono essi che danno la misura palpitante di vita di ogni immagine."¹⁷ V Pončunovi podobi sv. Jurij na vzpenjajočem se konju ni sklonjen naprej v napadu, da bi prebodel zmaja, kot v Casserjevi upodobitvi, ampak zmagoslavno gleda proti nebu, kar se izraža v detajlih, ne le v obliki, ampak tudi v vsebini izraza zmagoslavnega, a vendar prestrašenega Scolarijevega sv. Jurija. Tako kaže, da je baročni aspekt podobe bolj interpretacija Scolarijeve izrazne manire kakor znamenje novega stila.

Ni čudno, da je Ponzoni uporabil dele Casserjeve kompozicije za podobo, ki naj bi nadomestila njegovo delo, vendar pa je treba poudariti, da je za to zgodnjo palo (okrog 1615), zdaj v cerkvi S. Maria dell'Orto (sl. 62), za vzor imel Casserjevega sv. Jurija in ne Scuolarijev lesorez.¹⁸

¹⁴ P. Zampetti: *Guida alle opere d'arte a S. Fantin e Ateneo veneto*, Venezia 1973, pp. 25-7, 37-39; R. Pallucchini: *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, Vol. I, pp. 54-5; C. Limentani Virdis, *La famiglia d'Anna a Venezia, contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto, Il Pordenone, atti del convegno internazionale di studio*, Pordenone 1985, p. 124.

¹⁵ Pallucchini, Vol. I, p. 86.

¹⁶ M. Muraro in D. Rosand: *Tiziano e la silografia veneziana del cinquecento*, Venezia 1976 (od tod citirano Muraro & Rosand), p. 153. Dimenzije lesoreza so 524 x 359 mm.

¹⁷ Muraro & Rosand, pp. 150-152.

¹⁸ Pallucchini, Vol. I, p. 86, ilustracija Vol. II, p. 529; K. Prijatelj, *Omiške oltarske pale oko Palme Mladjega (Le pale di Omiš intorno a Palma il Giovane), Prilozi povijesti*

Ta kratek pregled problema kompozicijske zasnove, popularne v Benetkah v začetku 17. stoletja, podpira hipotezo relativne konceptualnosti velike večine podob, ki so jih izdelali v poznem 16. in v 17. stoletju, čeprav jih štejejo za vrhunec realistične (naturalistične) tradicije v evropski umetnosti. V Casserjevih, d'Annovih in celo Pončunovih podobah je kompozicijsko in pripovedno žarišče doživelo veliko preobrazbo. Za Tintoretta je bila dobro znana in skoraj odvečna podoba sv. Jurija le pretveza za prefinjeno in duhovito igro s prostorom in figuro protagonista (ali protagonistov), medtem ko so manj pomembni mojstri morali upoštevati pravila enostavnosti in jasnosti, da bi lahko neukim gledalcem jasno pokazali celotno zgodbo, brez kakršnihkoli pripovednih okrajšav.¹⁹ V primerjavi z briljantnimi kakor tudi nepričakovanimi rešitvami, ki jih je ponudil Tintoretto, lahko dosežki manj pomembnih umetnikov zavajajo, celo več: popolnoma razkrijejo način mišljenja, ki je postopno reduciralo, sploščilo (dobesedno in figurativno) ter poenostavilo kompleksno slikovno zasnovo, in jo potem zopet postavijo, včasih v govorici drugega stila, morda celo spremenjeno do nespoznavnosti.

umjetnosti u Dalmaciji, 24, Split 1984, ponatis v K. Prijatelj: *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, Zagreb 1989, pp. 63-9. V svojem članku razpravlja in pripisuje Pončunu sliko, ki se nahaja v župnijski cerkvi v Omišu. Prikazuje Devico Marijo s sv. Jurijem, sv. Heleno in donatorjem. Avtor trdi, da je svetnik na konju, ki je podoben svetniku na Pončunovi podobi v S. Giorgio Maggiore, podoben tudi konjenikom v delih Palme Mlajšega. Kar zadeva tipologijo oblačil in slikarsko tehniko, je moč soglašati s to trditvijo, vendar pa drži sv. Jurija in konja gotovo izhaja iz istega vira kot sv. Jurij na sliki istega avtorja v cerkvi S. Maria dell'Orto. Cf. S. Mason Rinaldi: *Palma il Giovane, L'opera completa*, Milano 1984, in istega avtorja *Palma il Giovane, 1548-1628, Disegni e dipinti*, Milano 1990, še posebej str. 134, 160 in 165 glede značilnih viteških oblačil.

¹⁹ V primeru Pončuna je načelo jasnosti morda povezano z novimi idejami, za katere se je zavzemala cerkev. Cf. R. Wittkower: *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth 1973, pp. 21-2; in *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960-3, posebej še Borromeove *Instructiones* (vol.3) in Paleottijev *Discorso* (Vol. 2).

ALEGORIJA PETIH ČUTOV NA FRESKAH V GRADU JABLJE IN NA SLIKANIH TAPETAH IZ GRADOV DORNAVA IN ZAPRICE¹

Barbara Murovec, Trzin

V prvi polovici 18. stoletja so v Augsburgu ustvarjali številni umetniki, ki so postali priznani slikarji šele potem, ko so že nekaj let uspešno delovali kot bakrorezci. Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer, Johann Wolfgang Baumgartner, Matthäus Günter, Gottfried Bernhard Götz, Johann Esaias Nilson in Johann Elias Ridinger, če naštejemo le najpomembnejše, so bili tudi ali predvsem grafiki.² V njihovem času je Augsburg postal središče nemške grafične produkcije. Veliki umetnostni založniki - Engelbrecht, Hertel in Pfeffel - so potrebovali risarje predlog in rezce za svoje vsestranske programe, tako da skoraj ni bilo mladega umetnika, ki ne bi delal za eno teh založb.³ Poseben pomen je imel Augsburg tudi za slovensko slikarstvo, saj sta tam tiskala svoja dela vsaj dva od naših znanih baročnih slikarjev, Franc Jelovšek in Valentin Metzinger, zelo pomembno pa je tudi, da so grafični listi, ki so delo najpomembnejših predstavnikov augsburškega rokokoja, rabili kot predloge slovenskim slikarjem. Tako je po dveh bakroreznih serijah J. E. Ridingerja naslikan lovski cikel slikanih tapet iz gradu Zaprice,⁴ slikar fresk v dvorcu Miljana na Hrvaškem je uporabil Holzerjeve grafi-

¹ Podlaga za članek je seminarska naloga z naslovom *Baročne slikane tapete na Sloven-skem: O grafičnih predlogah in motivih, ki se pojavljajo na ciklih iz gradov Zaprice, Jablje in Dornava in nekaj drugega gradiva o umetninah, ki so povezane s to problema-tiko*, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1991 (mentor prof. dr. Milčec Komelj). Posebej bi se rada zahvalila prof. dr. Levu Menašiju za vse spodbude, napotke, provokativna vprašanja in kritične pripombe ter mag. Jasni Horvat in Marjeti Ciglencečki, kustodinjama muzejev, kjer danes hranijo slikane tapete, za mar-sikatero opozorilo pa tudi mag. Marjani Lipoglavšek.

² Lydia L. Dewiel, Aus dem Leben eines Augsburger Kupferstechers und Verlegers: Jo-hann Esaias Nilson, v: *Bayern im Rokoko: Aspekte einer Epoche im Umbruch* (H. Shind-ler, ed.), München 1989, p. 70.

³ Ibid., loc. cit.

⁴ Ridingerjevi seriji: *Grosser Herrn Lust in allerhand Jagen* in *Die Fürsten Jagdlust*. Grafične liste hrani e.g. Staatliche Graphische Sammlung v Münchnu. Za pregled Ri-dingerjevih grafik cf. Wilhelm Thienemann: *Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger mit dem ausführlichen Verzeich-nis seiner Kupferstiche, Schwarzkunstblätter und der von ihm hinterlassenen großen Sammlung von Handzeichnungen*, Leipzig 1856. Njegovo klasifikacijo upoštevajo vsi raziskovalci in posamezne liste označujejo s kratico Th. in ustreznim številom, žal pa je Thienemannovo delo brez reprodukcij. Lovski cikel iz Zapric (danes hranjen v Narodnem muzeju v Ljubljani) je posnet po naslednjih Ridingerjevih grafikah: Th. 1 - 3, 25, 27, 34 in 37.

ke štirih letnih časov in štirih temperamentov,⁵ kar tri slikarske stvaritve, dva cikla slikanih tapet (iz Zaprice in iz Dornave) ter freske v Jabljah, pa so nastale z naslonitvijo na grafično serijo petih čutov G. B. Götz.

Gottfried Bernhard Götz (Goetz, Götz)⁶, ki se je rodil leta 1708 v Velehradu na Moravskem, se je najprej učil pri Franzu G. J. Ecksteinu v Brnu. Okrog leta 1730 je prišel v Augsburg, kjer je bil Bergmüllerjev učenec.⁷ Učitelj je vplival predvsem na figuralni stil mladega umetnika, ki se je kot slikar uveljavil šele po letu 1739, ko je po naročilu bankirja Christiana Georga Köpfa naslikal freske v hiši na Philippine-Welser Strasse v Augsburgu. Götzovo najpomembnejše delo je poslikava stropa romarske cerkve v Birnau med letoma 1749 in 1750.

Ker je Gottfried Bernhard Götz že leta 1737 skupaj z bratoma Klauber osnoval bakrorezno založbo - prvi list grafične serije, ki predstavlja alegorijo petih čutov, pa ima v desnem spodnjem kotu zapis "*J. A. Pfeffel excud. A. V.*" - je verjetno, da jo je Götz izdelal že pred letom 1737 (sl. 69).⁸

Vsaki od grafik petih čutov so spodaj dodani verzi v francoščini in nemščini, na kamnitem podstavku, ki nosi upodobitev, pa ime čuta v latinščini. Osrednji prizor predstavlja žanrska scena, to pa obdajajo živali, herme in ostali predmeti, vsi vzeti iz bolj ali manj uveljavljene zakladnice simbolov, ki so skozi stoletja določali ta ali oni čut (sl. 66, 69, 72, 74 in 79).

Kot rečeno, je Götzova serija petih čutov pomembno odmevala v treh slovenskih slikarskih ciklih iz sredine 18. stoletja. Šele s poznavanjem te grafične predloge lahko zatrdno določimo ikonografijo fresk v jedilnici jabeljskega gradu in dveh ciklov slikanih tapet iz gradov Zaprice in Dornava.

Ko so baroni Janežiči sredi 18. stoletja obnavljali grad Jablje, so naročili tudi poslikavo reprezentativnejših prostorov, med njimi tudi poligonalne jedilnice v

⁵ Bakroreze hranijo e.g. v augsburškem grafičnem kabinetu, reproducirani pa so bili tudi v delu Jürgen Rappa, "J. Holzer fecit sub Directione Domini J. G. Bergmiller", *Bruckmanns Pantheon*, XLVIII, 1990, pp. 90 - 91. Na freskah, ki so pripisane Antonu Lerchingerju (cf. Anica Cevc, Jožef Anton Lerchinger, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, II, Zagreb 1987, p. 187), so naslikani vsi letni časi in dva temperamenta (sangvinik, kolerik) - vsi so v celoti natančno prerisani po Holzerjevih bakrorezih.

⁶ Ulrich Thieme-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIV, Leipzig 1921, pp. 319 - 320; G. K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, V, München 1837, pp. 259 - 260; Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 - 1774: Ölgemälde und Zeichnungen*, Weissenhorn 1982; Rudolf Wildmoser, Gottfried Bernhard Göz (1708 - 1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.*, XVII, 1984, pp. 257 - 340, XIX, 1985, pp. 140 - 296 (od tod citirano Wildmoser: Göz).

⁷ Vsaj dva ducata bolj ali manj pomembnih slikarjev 18. stoletja se je izoblikovalo v Bergmüllerjevi delavnici, ali pa jih je ta vsaj poučeval na augsburški slikarski akademiji, katere direktor je postal leta 1730. Cf. Alois J. Weichslgartner, Der Akademiedirektor und sein Compagnon: Ein Kapitel Augsburger Rokokomalerei um Bergmüller und Holzer, v: *Bayern im Rokoko: Aspekte einer Epoche im Umbruch* (H. Schindler, ed.), München 1989, p. 20.

⁸ Cf. Wildmoser: Göz, 1985, p. 191. Po Wildmoserju je Götzova alegorija nastala okrog leta 1735.

vzhodnem stolpu.⁹ Zaključena celota v njej so freske pod okni; v rokokojskih okvirih so naslikani žanrski prizori, ki predstavljajo pet čutov. Freske so danes močno poškodovane, vendar v glavnem še lahko razberemo posamezne prizore:¹⁰

Vid: dve ženi in mož v pokrajini opazujejo sliko¹¹ (sl. 70). (Götz, sl. 69)

Sluh: pastirji, ki igrajo na rog in gajde (sl. 64). (Vir za prizor je neznan.)

Voh: sedeča žena vonja cvetlico, ob njej stoji deček in kaže na posodico¹² (sl. 67). (Götz, sl. 66, dvojico z Götzove grafike je zamenjal deček.)

Okus: mož z visoko dvignjenim kozarcem in žena, ki okuša sadje, sedita za mizo in se gostita (sl. 80). (Götz, sl. 79)

Tip: v ospredju pleše par (grafična predloga ni znana), v ozadju na levi se objema mlada dvojica, na desni pa je "portal, na katerem se poljubljata dva golobčka"¹³ (sl. 65). (Götz, sl. 74)

Jelovšek je po Götzovih bakroreznih listih vsaj delno naslikal kar štiri čute. Tudi tam, kjer se je odmaknil od predloge, je zavestno ostajal pri ikonografsko uveljavljenih motivih, saj je na primer slikanje muzicirajočih mož, torej povezovanje glasbe s sluhom, v navadi za vse slikarske upodobitve alegorije.¹⁴

Precej več ikonografskih nedoslednosti oziroma nejasnosti opazimo na slikanih tapetah iz Zapric in Dornave, vendar je jasno razvidno, da sta se slikarja zavedala vsebine grafične predloge in tudi sama želela upodobiti alegorijo petih čutov.

Posebej zapletena in nepojasnjena je zgodovina zapriškega cikla, ki je nastal v isti delavnici kot že omenjeni lovski cikel, naslikan po Ridingerjevih grafičnih

⁹ Freske, datirane z letnico 1745, in istočasno nastale slikane tapete (danes hranjene v Narodnem muzeju v Ljubljani) so v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi znane kot delo Franca Jelovška. Cf. Stane Mikuž, Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700 - 1764), *Dom in svet*, LII, 1942, p. 275. Slikane tapete so verjetno delo Jelovškove delavnice.

¹⁰ Popisal jih je že France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Umetnostno topografski opis*, Ljubljana 1929 (od tod citirano Stelè: *Politični okraj Kamnik*), pp. 444-446.

¹¹ Po Stelètu "se ena žena gleda v zrcalo" (Stelè: *Politični okraj Kamnik*, p. 446), ogledalo je res že od najzgodnejših upodobitev petih čutov stalen simbol, nekoliko kasneje pa zlasti žena, ki se gleda v ogledalo, cf. Carl Nordenfalk, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVIII, 1985 (od tod citirano Nordenfalk: *The Five Senses*), p. 2 ss., vendar ga ne najdemo niti na Götzovi grafiki, kjer je z verzoma "*Quand je regarde bien, comme il faut, ce portrait, / Mon coeur est plein d'amour, ..*" še dodatno poudarjeno, da skupinica gleda sliko, niti na nobeni obravnavani slovenski upodobitvi.

¹² Stelè: *Politični okraj Kamnik*, p. 446, opisuje prizor kot "Amor ob odprti skrinjici za dragulje". Ni povsem jasno, za kakšno posodico oziroma skrinjico gre. Ta del freske ustreza Götzovi dvojici: kjer sedeča žena pridruže šatuljico; moževa kretnja ni natančno razberljiva, verjetno hoče vzeti njuhanec ali pa stresa dišavo v posodico.

¹³ Stelè: *Politični okraj Kamnik*, p. 446. Danes je viden le še portal.

¹⁴ Verjetno je, da se je Jelovšek v celoti naslonil na grafične predloge. Posamezne figure in prizori na slikanih tapetah, ki so krasile isti prostor, so posneti po slikah francoskega slikarja *fêtes galantes* Nicolasa Lancrèta, katerega dela so bila pri nas znana prek prevodne grafike. Komponiranje figur z del francoskih in nemških umetnikov ne bi bilo izjema (cf. nadaljevanje o dornavskih slikanih tapetah). Možen vir za jabeljske freske se poleg Lancrètovih del zdijo tudi grafike in slike François Boucherja.

listih.¹⁵ Oba sta danes v Narodnem muzeju v Ljubljani, ko pa ju je v dvajsetih letih našega stoletja fotografiral in v svoji topografiji naštel France Stelè, sta (še vedno) krasila grad Zaprice.¹⁶ Posamezne slikane tapete so bile že takrat razrezane, obešene so bile na različnih delih stene in si niso logično sledile. Problem provenience obeh ciklov ostaja zaenkrat odprt, možni pa sta predvsem dve razlagi: slikane tapete iz sredine 18. stoletja so ob prezidavah v drugi polovici stoletja razrezali in prilagodili prenovljenim prostorom ali pa so tapete najprej krasile notranjost nekega drugega gradu in bile kasneje prinesene v Zaprice.¹⁷

Alegorija petih čutov je bila v Zapricah predstavljena z naslednjimi scenami, od katerih je ohranjenih šest kosov oziroma štirje prizori, tri slikane tapete pa so izgubljene:¹⁸

Vid: "Pokrajina s pergolo in vazo, na katere podstavku stoji pav."¹⁹ (Tapeta ni ohranjena, pav je upodobljen tudi na Götzovi grafiki, sl. 69.)

Sluh: V vrtni arhitekturi plešoč par in moška, ki igrata na lutnjo in klarinet (sl. 71). Sedeča žena, ki poje, in klarinetist pred podstavkom z vazo in papigo (sl. 84 in 85). "V pokrajini mož, igrajoč na gosli."²⁰ (Tapeta ni ohranjena.)²¹

Voh: "V pokrajini žena, ki se igra s psom."²² (Tapeta ni ohranjena.)

Okus: Pod hermo sedeča moža in žena pri pojedini (sl. 82 in 83). Po Götzu sta posneta desni pivec in herma (sl. 79).

Tip: Moški v igralski noši, ki v desnici drži raka (Götz, sl. 74), v ozadju zaljubljeni par in spredaj skupina, ki igra "rihtarja biti" (sl. 77).

Slikar zapriškega cikla se je precej manj posluževal Götzovih grafičnih listov kot slikar jabeljskih fresk. Na ohranjenih slikanih tapetah sta z Götzovih bakrorezov natančno prerisani le dve figuri in konstitutivno vključeni v nove kompozicije, ki so tudi posnete po grafičnih predlogah; to dokazuje zlasti prizor "rihtarja

¹⁵ Za to govori stilna sorodnost, kolorit, identične bordure, tehnološka sestava barve (za vse pomembne informacije o barvah in tehniki se zahvaljujem akademskemu slikarju, restavratorju specialistu Matjažu Vilarju, ki vodi restavriranje slikanih tapet iz gradov Zaprice in Jablje) in tkanina v vezavi platno z enako debelimi in pletenimi nitmi.

¹⁶ Stelè: *Politični okraj Kamnik*, pp. 92-93. Fotografije hrani Zavod republike Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine.

¹⁷ Ker je grad Zaprice v 18. stoletju neprestano menjal lastnike, je mogoče, da se kasnejši posestniki niso zavedali niti ikonografske vsebine tapet niti smiselnosti posameznih prizorov. O lastnikih cf. Majda Smole: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 559.

¹⁸ France Stelè je naštel osem tapet in za dve zapisal, da sta "nedvomno tvorili ... celoto". Slikana tapeta pod številko 6 je danes razrezana na dva dela, niso pa se ohranile tapete pod številkami 2, 5 in 7. Cf. Stelè: *Politični okraj Kamnik*, p. 92.

¹⁹ Stelè: *Politični okraj Kamnik*, p. 92.

²⁰ *ibid.*

²¹ Alegorija sluha je bila torej naslikana kar na treh tapetah. Tudi če je goslač (tapeta ni ohranjena) sestavljal celoto s flavtistom in pevko, je bil sluh upodobljen dvakrat. Ker sta bila glasba in ples v rokokojskem žanrskem slikarstvu najpogostejše naslikane, se zdi verjetno, da je slikar, ki je moral velikost in število slikanih tapet prilagoditi prostoru, praznino zapolnil s to, za tisti čas tako značilno upodobitvijo.

²² Stelè: *Politični okraj Kamnik*, p. 92.

biti", saj je identična upodobitev na jabeljski tapeti (sl. 78).²³ Na zapriških slikanih tapetah pa se srečamo z vsebinskim poudarkom, ki ga na freskah v Jabljah ne opazimo in jih zbližuje s samimi Götzovimi upodobitvami: vsi čuti so namreč predstavljeni tudi z živalmi: s pavom vid, s papigo sluh, s psom voh in okus in z rakom tip. Vseeno pa ne gre za popoln naslon na Götzovo alegorijo, saj sta Götzov sluh in okus predstavljena brez živali, druge tri čute pa določata po dve živali. Slikane tapete iz gradu Zaprice torej predstavljajo doslednejšo ikonografsko izpeljavo, saj je natančno izvedena varianta predstavljanja čutov s kombinacijo človeških figur in živali, ki se je uveljavila že v renesansi.²⁴

Slikane tapete iz Dornave danes krasijo eno izmed dvoran ptujskega gradu.²⁵ France Mesesnel je zapisal, da so na njih upodobljeni "prizori v parkih in v naravi s postavami in skupinami dvorjanov in dvorjank, ki se močno naslanjajo na fantazijo in barvitost francoskih mojstrov Lancreta in Paterja."²⁶ Prizori na teh slikanih tapetah so dejansko posneti po Lancretu, vendar so bile za nastanek celote vsaj tako pomembne Götzove grafike petih čutov.

Že Andreja Vrišer je v članku o noši poskusila razložiti motiviko dornavskih slikanih tapet in je dve od njih povezala s štirimi letnimi časi. Domnevala je, da predstavljata alegorijo poletja in jeseni (sl. 76 in 75).²⁷ Sedaj, ko poznamo grafične predloge, lahko trdimo, da je tudi na dornavskih slikanih tapetah upodobljena alegorija petih čutov. Zanimivo je, da je slikar dornavskih tapet uporabljal Götzove grafike petih čutov v večji meri, vendar bolj sproščeno od slikarja zapriškega cikla. Tako je na primer možu v igralski noši - harlekinu²⁸ odvzel raka, ki je bil njegov "atribut" na Götzovi grafiki tipa, in ga potem lahko prestavil v izvirno kompozicijo sluha.²⁹

²³ Tudi na slikanih tapetah s kitajskimi prizori iz Novega Celja (danes last Narodnega muzeja v Ljubljani) je naslikana skupina, ki igra "rihtarja biti" in se v kompoziciji minimalno razlikuje od jabeljske in zapriške upodobitve. Za literaturo, ikonografijo in likovne rešitve cf. *Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw: tot Lering en Vermaak*, Rijksmuseum, Amsterdam 1976 (od tod citirano *Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen*), p. 158 ss. [r.k.]; Raimond van Marle: *Iconographie de l'Art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures, I.: La vie quotidienne*, La Haye 1931, p. 75.

²⁴ Cf. Nordenfalk: *The Five Senses*, p. 19. Prvič se ta ikonografska shema pojavi na grafikah nürnberškega mojstra Georga Pencza.

²⁵ V Pokrajinskem muzeju v Ptujju sta še dva cikla slikanih tapet iz Dornave; enega, ki je signiran in datiran, je naslikal Heinrich Stadler leta 1749. Ta cikel je stilno soroden obravnavanemu, na obeh pa so bile kot predloge uporabljene grafike po Lancretovih slikah. Cf. Georges Wildenstein: *Lancret*, Paris 1924; Mary Tavenor Holmes: *Nicolas Lancret, 1690-1743*, New York 1991. Eden najpomembnejših grafikov, ki so vrezovali Lancretove slike, je bil Nicolas de Larmessin.

²⁶ France Mesesnel, Dornava pri Ptujju, Konservatorsko poročilo, ZUZ, XVIII, 1942, pp. 101 - 102.

²⁷ Andreja Vrišer, Noša na dornavskih tapetah, *Kronika*, XXXVII/3, 1989 (od tod citirano Vrišer, Noša), p. 264 ss.

²⁸ Vrišer, Noša, p. 265.

²⁹ Harlekin z rakom je naslikan tudi na slikani tapeti iz Zaprice.

Na petih slikanih tapetah so upodobljeni naslednji prizori:

1. Tapeta je pravzaprav sestavljena iz treh samostojnih kompozicij, čeprav sta zadnji dve povezani. *Okus*: v stebriščni arhitekturi sedeča trojica; moža pijeta, žena okuša sadje (Götz, *Okus*; sl. 79). *Vid*: sedeča žena z daljnogledom in mož (Götz, *Vid*; sl. 69) opazujeta pod stebrom z doprskim kipom sedeči par (Lancret, *Pomlad*). Portret, ki si ga ogledujejo protagonisti na Götzovem bakrorezu, je zamenjal daljnogled, sicer pa gre za dosledno kopiranje (sl. 81).³⁰

2. *Voh*: mož s pipo in žena, ki s pahljačo zapira dimu pot in možu ponuja sadje iz polne košare (sl. 76).³¹ (Lancret: *Zrak in Jesen*)

3. *Voh*: na tleh sedeči mož s škatlico v roki³² (Götz, *Tip*; sl. 74) in galant s šopkom cvetja, ki ga ponuja ob njem sedeči ženi (Lancret: *Zemlja*). V ospredju je naslikano rastlinje z močno poudarjenimi trni (sl. 75).

Verjetno sta tapeti pod številka 2 in 3 prvotno sestavljali celoto, ki je bila razrezana, ko so slikane tapete prenesli v ptujski grad in jih prilagodili novemu prostoru. Na zadnji tapeti s trnavim rastlinjem pa so razvidni tudi vsebinski poudarki, ki jasno kažejo na tip.³³

4. *Tip*: tapeta je sestavljena iz dveh delov: na levi je naslikan par, posnet po Götzovi predlogi; žena ponuja možu posodico (Götz, *Voh*; sl. 66),³⁴ na desni pa je obsežna kompozicija v celoti posneta po Lancretovi sliki *Mladost*, ki je del alegorije štirih starostnih dob. Naslikani so objemajoči se pari in lokostrelca (sl. 68).

5. *Sluh*: na tleh sedeča žena, mož, ki igra na rog (Götz, *Sluh*; sl. 72), harlekin (Götz, *Tip*; sl. 74), par z notami (Götz, *Sluh*; sl. 72) in žena z notnim listom v naročju (Lancret: *Pastoralni koncert*) (sl. 73).

Slikarji fresk in slikanih tapet torej Götzovih grafik niso kopirali v celoti, temveč so jih reducirali ali pa njihove posamezne dele vključevali v nove kompozicije. Ni naključje, da je prišlo ravno do povezave s francoskimi predlogami, saj je francosko rokokojsko slikarstvo vplivalo na vso evropsko umetnost tistega časa. Sožitje prek prevodne grafike posredovanih motivov francoskega rokokojskega slikarstva in grafične serije južnonemškega slikarja Gottfrieda Bernharda Götz za pa lahko zaenkrat povsem jasno dokažemo le na dornavskih slikanih tapetah.

³⁰ Na soroden način (z daljnogledom) je vid predstavljen e.g. na sliki Dircka Hals. Cf. *Betekenenissen van Hollandse genrevoorstellingen*, p. 122 ss.

³¹ Mož s pipo, torej motiv, ki zanj slikar ni dobil neposredne pobude pri Götzu, je zlasti od 17. stoletja dalje pogosto zamenjal ženo s cvetlico na slikarskih predstavitev voha (najpomembnejša slika *Vesela družina* Jana Steena). Cf. e.g. Hans Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Kunstgeschichtliche Studien* (H. Tintelnot, ed.), Breslau 1943. Tudi na Lancretovi sliki mož, po katerem je posneta figura na dornavski tapeti, nima pipe. Ta "atribut" je torej dodan povsem in izključno v skladu s slikarjevo težnjo, da predstavi alegorijo petih čutov.

³² Z Götzove grafike tipa je posneta le figura moža, medtem ko je škatlica, ki jo ima mož v roki, dodana. Cf. opombo 12 in sliko 4 (mož drži v roki škatlico, v kateri je lahko dišava, njuhanec ipd.).

³³ Pri tem mislim predvsem na samo rastlinje s trni, ki ga srečamo tudi na Götzovi grafiki tipa.

³⁴ Moški na Götzovi grafiki voha ima poudarjeno kretnjo prijema, zato ga je slikar dornavskih slikanih tapet lahko vključil v predstavitev tipa. Cf. opombo 12.

Te (tako kot lovski cikel iz Zapric) verjetno dokazujejo, da so slovenske slikane tapete v celoti posnete po grafičnih predlogah. Slikar dornavskih tapet je namreč svoj cikel naslikal tako, da je posamezne figure oziroma kompozicije posnel po Götzovih grafikah in francoskih grafikah, nastalih po slikah Nicolasa Lancreta, dodal pa je le ikonografsko pomembne detajle (kovanec, pipa, daljnogled), da je z njimi ustvaril "svojo" alegorijo petih čutov.

Temeljno vprašanje, ki se zastavlja ob slikah z žanrskimi motivi, ali se za navidez povsem neobveznimi dogodki ne skriva kakšna alegorija, se je pokazalo v našem primeru kot plodno, ob poznavanju Götzovih grafik pa tudi za nujno. Poskušali smo dokazati, da je alegorija petih čutov naslikana na freskah v Jabljah in na slikanih tapetah iz Zapric in Dornave. Na freskah je ta "kanonska" upodobitev izvedena dosledno, medtem ko prihaja na tapetah do manj obvezujoče in nedosledne izpeljave. Slikane tapete so vendarle v prvi vrsti dekorativna umetnost, ki naj s svojo motiviko poživilja prostor in zabava. In v 18. stoletju se pač niso preveč obremenjevali z neskladjem med ikonografskimi zahtevami in logiko prostora, velikostjo in razporeditvijo sten. Kot dokazuje naše gradivo, so neuravnoteženost reševali v korist potreb prostora.

Do danes so se nam ohranile slikane tapete z galantnimi prizori le iz treh gradov na Slovenskem, iz Zapric, Dornave in Jabelj. Skoraj neverjetno se zdi, da je bila alegorija petih čutov naslikana prav v vseh omenjenih gradovih. Verjetno o izbiri Götzovih grafičnih listov kot glavnega ikonografskega vira ni moglo odločiti pomanjkanje drugih predlog, temveč njihova popularnost.

ALLEGORIES OF THE FIVE SENSES IN THE FRESCOES AT THE CASTLE OF JABLJE AND THE PAINTED WALL COVERINGS FROM DORNAVA AND ZAPRICE¹

By Barbara Murovec, Trzin

Many painters active in Augsburg in the first half of the 18th century gained recognition only after having served for some time as successful engravers. The most important among them - for example, Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer, Johann Wolfgang Baumgartner, Mathäus Günther, Gottfried Bernhard Götz, Johann Esaias Nilson and Johann Elias Ridinger - were thus primarily or at least partially employed as graphic artists.² In their lifetime Augsburg became the foremost centre of graphic arts in Germany, where the well-known publishers of reproductive prints, such as Engelbrecht, Hertel and Pfeffer, always required able draughtsmen and engravers. Hence there was hardly a young artist who did not occasionally work for one of these entrepreneurs.³ In addition, Augsburg was of particular importance for Slovenian painting of the period, as at least two leading local artists, Franc Jelovšek (Illouscheg, Jellouscheg) and Valentin Metzinger, had their works reproduced there. At the same time, prints by the best known representatives of the "Augsburg Rococo", provided models for many contemporary Slovenian painters. The hunting scenes on the painted wall coverings from the Castle of Zaprice (Steinbüchel),⁴ for example, were copied from the

¹ The article is based on a seminar paper entitled *Baroque Painted Wall Coverings in Slovenia: On the Graphic Models and Motifs in the Cycles from the Castles of Zaprice, Jablje and Dornava and some Related Problems*, (Department of the History of Art, Philosophical Faculty, Ljubljana 1991, adviser Prof. Dr. Milčec Komelj). I would like to express my special gratitude to Prof. Dr. Lev Menaše for his encouragement, advice, thought-provoking questions and critical comments, and to Jasna Horvat MA and Marjeta Ciglencečki, curators of the museum collections which house the painted wall coverings, and last but not least I am grateful to Marjana Lipoglavšek MA.

² Lydia L. Dewiel, *Aus dem Leben eines Augsburger Kupferstechers und Verlegers: Johann Esaias Nilson*, in: *Bayern im Rokoko: Aspekte einer Epoche im Umbruch* (Herbert Schindler, ed.), München 1989, p. 70.

³ Ibid.

⁴ Cf. Ridinger's series *Grosser Herrn Lust in allerhand Jagen* and *Die Fürsten Jagdlust*. The prints are preserved, for example, in the Staatliche Graphische Sammlung in Munich. For a survey of Ridinger's graphic oeuvre cf. Wilhelm Thienemann: *Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger mit dem*

two series of engravings by J. E. Ridinger, while the painter of the frescoes in the Castle of Miljana in Croatia appropriated Holzer's prints of the *Four Seasons* and *Four Temperaments*.⁵ Furthermore, three painted cycles, the two sets of wall coverings from Zaprice and Dornava (Dornau), and the frescoes in the Castle of Jablje (Habach), depend on the *Five Senses* by G. B. Götz.

Gottfried Bernhard Götz (Goetz, Göz),⁶ born in 1708 in Velehrad in Moravia, was first apprenticed to Franz G. J. Eckstein in Brno (Brünn). Around 1730 he came to Augsburg, where he was a pupil of Johann Georg Bergmüller.⁷ His teacher's influence is evident primarily in the young artist's figure style. Götz became better known only after 1739, when he was commissioned by Christian Georg Köpf to paint the frescoes in the latter's house in Philippine-Welsen Strasse in Augsburg. His most important work is the painted ceiling of the pilgrimage church at Birnau executed between 1749 and 1750. Together with the Klauber brothers, Gottfried Bernhard Götz established a publishing house for engravings only in 1737. However, it is probable that his series of the *Five Senses* predates its foundation since in the lower right corner the first engraving of this cycle bears the inscription *J. A. Pfefferl excud. A. V.* (pl. 69).⁸

Each of the Five Senses is labelled in Latin on the base and supplemented by explanatory verses in French and German. The "genre scene" in the centre is surrounded by animals, herms and other objects invested with symbolic meaning, which were for centuries more or less habitually associated with the Five Senses (pls. 66, 69, 72, 74 and 79).

ausführlichen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Schwarzkunstblätter und der von ihm hinterlassenen grossen Sammlung von Handzeichnungen, Leipzig 1856 (Thienemann). The hunting cycle from Zaprice (today in the National Museum in Ljubljana) depends on the following prints by Ridinger: Thienemann Nos. 1 - 3, 25, 27, 34 and 37.

⁵ The engravings are kept e.g. at the graphic cabinet in Augsburg. For reproductions see: Jürgen Rapp, J. Holzer fecit sub Directione Domini J. G. Bergmüller, *Bruckmann Pantheon*, XLVIII, 1990, pp. 90-91. The frescoes of Miljana, recently attributed to Anton Lerchinger (cf. Anica Cevc, Jožef Anton Lerchinger, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, II, Zagreb 1987, p. 187), comprise all the *Four Seasons* and two of the *Temperaments* (the Sanguine and the Choleric). All the scenes have been accurately copied from Holzer's engravings.

⁶ Ulrich Thieme - Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIV, Leipzig 1921, pp. 319-320; G. K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, V, München 1837, pp. 259-260; Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 - 1774: Ölgemälde und Zeichnungen*, Weissenhorn 1982; Rudolf Wildmoser, *Gottfried Bernhard Göz (1708 - 1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.*, XVIII, 1984, pp. 257-340, XIX, 1985, pp. 140-296 (Wildmoser, Göz).

⁷ At least two dozen more or less important 18th century painters were either trained in Bergmüller's workshop or counted among his pupils at the Augsburg Art Academy, of which he became dean in 1730. Cf. Alois J. Weichslgartner, *Der Akademiedirektor und sein Compagnon: Ein Kapitel Augsburger Rokokomalerei um Bergmüller und Holzer*, in: *Bayern im Rokoko: Aspekte einer Epoche im Umbruch* (Herbert Schindler, ed.), München 1989, p. 20.

⁸ Cf. Wildmoser, Göz, p. 191. He dated Götz's allegory ca. 1735.

As noted above Götz's cycle of the *Five Senses* is clearly echoed in three 18th century painted cycles in Slovenia. It was, needless to say, identification of this graphic model that enabled us to establish also the iconography of the frescoes in the Castle of Jablje and of the cycles of painted wall coverings from Zaprice and Dornava.

In the mid 18th century the Castle of Jablje was renovated by the Barons Janežič (Janneshitsch). They commissioned new painted decorations for the rooms used on formal occasions, which included among other chambers also a polygonal dining room in the east tower.⁹ The frescoes beneath the windows form a self-contained unit: the Rococo cartouches frame genre scenes representing the Five Senses. These frescoes are badly damaged, yet the following scenes are still recognizable:¹⁰

Sight: Two women and a man in a landscape are looking at a painted portrait¹¹ (pl. 70; cf. Götz pl. 69).

Hearing: Shepherds playing horn and bagpipes (pl. 64; the pictorial source remains unknown).

Smell: A seated woman is smelling a flower and a putto is pointing to a small vessel (pl. 67; cf. Götz, pl. 66).¹² Instead of the naked child Götz's engraving shows additional figures of a man and a woman.

Taste: A man holding a glass in his raised hand and a woman tasting fruit seated at a table enjoy the feast (pl. 80; cf. Götz, pl. 79).

Touch: A dancing couple is shown in the foreground (the graphic model is unknown). In the background on the left another young couple is embracing, while on the right there is a "portal with two kissing doves"¹³ (pl. 65; cf. Götz, pl. 74).

⁹ The frescoes, which date from 1745 as well as the contemporary painted wall coverings (now in the National Museum in Ljubljana) were discussed in Slovenian art historical literature as a work of Franc Jelovšek. Cf. e.g. Stane Mikuž, *Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700 - 1764)*, *Dom in svet*, LII, 1942, p. 275. The wall coverings were presumably painted in Jelovšek's workshop.

¹⁰ They were described by France Stelè: *Politični okraj Kamnik: Umetnostno topografski opis*, Ljubljana 1929 (Stelè: *Kamnik*), pp. 444-446.

¹¹ According to Stelè, "one of the women is looking at herself in a mirror" (Stelè: *Kamnik*, p. 446). From the very beginning a mirror was a recurrent symbol of Sight, which was later replaced by a woman looking at herself in the mirror. Cf. Carl Nordenfalk, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVIII, 1985 (Nordenfalk), p. 2 ss. Nevertheless, the habitual mirror has been left out from Götz's print - where the verses *Quand je regarde bien, comm il faut, ce portrait, / Mon coeur est plein d'amour...* clearly state that the group of people is looking at a painted portrait - as well as from other paintings in Slovenia discussed in this article.

¹² France Stelè (Stelè: *Kamnik*, p. 446) described the second motif as "Amor at the open jewel casket". It is not clear what is this vessel's or casket's intended purpose. This segment of the fresco was derived from a couple on Götz's print, where the seated woman is likewise holding the casket. The gesture of the man is difficult to read; he may want to take a pinch of snuff or he may be putting spices into the box.

¹³ Stelè: *Kamnik*, p. 446. Today only the portal can still be seen on the spot.

Jelovšek referred to Götz's engravings at least in four scenes. But even where he followed his models more freely, he consciously resorted to iconographically well established motifs. The musicians, understandably always associated with music and with hearing, constituted a standard element of the allegory of Hearing.¹⁴

The painted wall coverings from Zaprice and Dornava are iconographically less consistent, yet it is evident that in this case as well the painters were fully conversant with the content of their graphic models and they were actually commissioned to represent allegories of the *Five Senses*.

Particularly complex and by and large still unresolved is the history of the Zaprice series, which was executed by the same workshop as the hunting series after Ridinger mentioned above.¹⁵ Today both cycles are in the National Museum in Ljubljana, but they were still in Zaprice in the 1920s when they were photographed by France Stelè who listed them in his "topography".¹⁶ Even then some of these wall coverings were cut into parts and fastened to the walls without any logic. The provenance of both series remains an open question. There are two possible explanations: the painted wall coverings dating from the mid 18th century were either cut up and adapted to the redecorated rooms in the second half of the century or they originally adorned a room in some other castle and were only later transferred to Zaprice.¹⁷

The allegories of the *Five Senses* from Zaprice originally entailed the following scenes:¹⁸

¹⁴ It is probable that for the most part in this cycle Jelovšek made frequent use of graphic models. Single figures and scenes in the painted wall coverings, which originally belonged to the decoration of the same room, depend on the works of Nicolas Lancret, the French painter of *fetes galantes*. His compositions were transmitted to Slovenia through reproductive engravings. Appropriation of figures from the works of French and German artists in the fresco cycle in Jablje would thus not be an exception (cf. further references to the Dornava painted wall coverings below). Apart from the works of Lancret another possible source for the Jablje frescoes could have been provided by the available prints after Francois Boucher.

¹⁵ Stylistic similarity, colour range, identical borders, the chemical composition of the pigments and the structure of the canvas with equally thick and woven threads speak in favour of such conclusion. (I would like to thank Matjaž Vilhar, painter and specialist in restoration, who is supervising the restoration of the painted wall coverings from Zaprice and Jablje, for all the relevant technical information.)

¹⁶ Stelè: *Kamnik*, pp. 92-93. The photographs are kept in the State Institute for the Protection of Natural and Cultural Heritage in Ljubljana.

¹⁷ Since during the 18th century the Castle of Zaprice frequently changed ownership, it is quite possible that at a later stage inhabitants were not familiar with the iconographic programme of the wall coverings and hence ignored the specific meaning of individual scenes. For the owners cf. Majda Smole: *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 559.

¹⁸ Six pieces containing four scenes have been preserved while three painted wall coverings are lost. France Stelè recorded eight wallcoverings and remarked that two of them "doubtless formed ... a whole". The painted wall covering No. 6 is now split into two separate units while the wall coverings recorded under Nos. 2, 5 and 7 have perished. Cf. Stelè: *Kamnik*, p. 92.

Sight: "A landscape with a pergola and a vase on the base of which stands a peacock".¹⁹ This wall covering did not survive; the peacock is included also in Götz's print (pl. 69).

Hearing: A dancing couple in front of a garden pavilion and two men, a lute player and a clarinetist (pl. 71). A seated woman is singing accompanied by the clarinet player leaning on a pedestal topped by a vase that carries a parrot (pls. 84 and 85). "A man sounding fiddle in a landscape".²⁰ (The latter wall covering did not survive).²¹

Smell: "A woman playing with a dog in a landscape setting".²² (This wall covering has not been preserved.)

Taste: Two men and a woman sitting at a feast (pls. 82 and 83). The drinking man on the right and the herm are derived from Götz's print of *Taste* (pl. 79).

Touch: A man in the actor's costume holding a crab (cf. Götz, pl. 74), in the background two lovers and, in the foreground, a group playing the game of hot cockles (pl. 77).

The painter of the Zaprice cycle used Götz's prints less frequently than Jelovšek. In his painted wall coverings that survive only two figures have been faithfully copied from the engravings by Götz and logically integrated into the new compositional units, which were likewise borrowed from graphic models. This is evidenced by the game of hot cockles, which is identical with the corresponding wall covering from Jablje (pl. 78).²³ However, in the painted wall coverings from Zaprice additional emphasis has been laid on the content of the allegoric scenes by adding animals allusive of the Senses which do not occur in the Jablje cycle. A peacock stands for Sight, a parrot for Hearing, a dog for Smell and Taste and a crab for Touch. It is in this component that the cycle from Zaprice comes closer to Götz's prints. Yet it does not completely match Götz's representations since in the latter's prints the allegories of Hearing and Taste do not include any animals while the remaining three Senses are represented by two animals each. The iconography of the painted wall coverings from Zaprice therefore followed

¹⁹ Stelè: *Kamnik*, p. 92.

²⁰ Ibid.

²¹ The allegory of Hearing was depicted on three wall coverings. Even if the fiddler (on the wall covering that has not survived) was shown together with the flutist and the singer, the allegory of Hearing was apparently represented twice. As music and dancing were among the most popular themes of the Rococo genre painting, it is likely that the artist, who had to adapt the size and the number of painted wall coverings to the size of the room, used these characteristic motifs to fill in the available wall surfaces.

²² Stelè: *Kamnik*, p. 92.

²³ In the painted wall coverings with *Chinoiseries* from Novo Celje (today property of the National Museum in Ljubljana), there also comes up a group of people playing the game of hot cockles. For the literature on the iconography of this theme cf. *Betekenen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw: to Lering en Vermaak*, Rijksmuseum, Amsterdam 1976 (*Betekenen*) p. 158 ss. (exhibition catalogue); Raimond van Marle: *Iconographie de l'Art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures, I.: La vie quotidienne*, La Haye 1931, p. 75.

more consistently the traditional paradigm of combining human figures and animals, the conceptual origins of which reach back to the Renaissance representations of the Five Senses.²⁴

Presently the painted wall coverings from Dornava are displayed in one of the rooms of the Castle of Ptuj.²⁵ France Mesesnel remarked that they showed "park scenes and natural landscape settings with figures and groups of courtiers which clearly invoked the imaginative and colourful works by the French masters Lancret and Pater."²⁶ In fact, many scenes in these painted wall coverings were copied after Lancret, but as a whole the cycle is at least as strongly indebted to Götz's prints of the *Five Senses*.

In her article on the figures' costumes Andreja Vrišer tried to account for the sujets of the Dornava wall coverings by associating two of them with the *Four Seasons*. She assumed that they represented the allegories of *Summer* and *Autumn* (pls. 76 and 75).²⁷ Now that their respective graphic models have been identified it has become evident that the painted wall coverings from Dornava represent allegories of the *Five Senses*. It is interesting to note that the painter of the Dornava wall coverings made even more frequent use of Götz's prints than the painter of the Zaprice cycle. However he did not copy them so slavishly. For example, a man in the actor's costume - presumably a Harlequin²⁸ - does not hold a crab, which had been the attribute of Touch in Götz's print. In Dornava this figure is integrated into the allegory of *Hearing*.²⁹

The five wall coverings from Dornava contain the following scenes:

1. The first consists of three independent compositions, the last two of which are tied together. *Taste*: Three figures sitting at a garden table: two men are drinking while a woman is tasting fruit (cf. Götz, *Taste*, pl. 79). *Sight*: A seated woman in the company of a gentleman holding a monocular field glass in her left hand (cf. Götz, *Sight*, pl. 69). She is watching a couple sitting under a round base topped by a portrait bust (cf. Lancret, *Spring*). Except for the portrait medallion, which was in Dornava replaced by the field glass, the two figures on the left were copied directly from Götz's engraving of *Sight* (pl. 81).³⁰

²⁴ Cf. Nordenfalk, p. 19. This iconographic solution occurs for the first time in the prints of the Nürnberg master Georg Pencz.

²⁵ In the Regional Museum at Ptuj there are two additional series of painted wall coverings from Dornava: one of them, signed and dated by Heinrich Stadler, was painted in 1749. This series is stylistically similar to the cycle discussed in the present article. They were both painted after prints based on Lancret, for whose oeuvre see e.g.: Georges Wilenstein: *Lancret*, Paris 1924 and Mary Tavenor Holmes: *Nicolas Lancret, 1690 - 1743*, New York 1991.

²⁶ France Mesesnel, Dornava pri Ptuj, Konservatorsko poročilo, ZUZ, XVIII, 1942, pp. 101-102.

²⁷ Andreja Vrišer, Noša na dornavskih tapetah, *Kronika*, XXXVII/3, 1989 (Vrišer), p. 264 ss.

²⁸ Vrišer, p. 265.

²⁹ The Harlequin with a crab appears also in the painted wall covering from Zaprice.

³⁰ Sight was represented in a similar way (i.e. with a field glass), for example, by Dirck Hals. Cf. *Betekenenissen*, p. 122 ss.

2. *Smell*: A man with a pipe accompanied by a woman fending off the smoke with her fan. She is offering him fruit from a basket (cf. Lancret: *Air and Autumn*); (pl. 76).³¹

3. *Smell*: A man sitting on the ground holds a small casket in his left hand³² (cf. Götz, *Touch*; pl. 74); to the right a gallant is offering a bunch of flowers to a seated woman (cf. Lancret: *Earth*). In the foreground there are thorny plants (pl. 75).

In all probability the wall coverings Nos. 2 and 3 originally belonged to a single composition which was cut up at a later stage when the wall coverings were taken to the Castle of Ptuj (Pettau) and adjusted to the new setting. The wall covering that shows the thorny plants is clearly indicative of the allegory of *Touch*.³³

4. *Touch*: This wall covering consists of two separate compositional units. On the left there is a couple copied after Götz's print of *Smell* showing a woman offering a small vessel to a man (cf. Götz, *Smell*; pl. 66).³⁴ The large composition on the right which comprises three pairs of lovers and two archers was appropriated from Lancret's picture *Youth*, that forms part of his allegorical cycle *The Four Ages of Man* (pl. 68).

5. *Hearing*: The composition comprises a woman sitting on the ground, a horn player (cf. Götz, *Hearing*; pl. 72), a Harlequin (cf. Götz, *Touch*; pl. 74), a singing couple (cf. Götz, *Hearing*; pl. 72) and a woman with a sheet of music score in her lap (Lancret, *A Concert in the Open*); (pl. 73).

Our investigation has made clear that the painters responsible for the frescoes at Jablje and for the wall coverings from Zaprice and Dornava never copied Götz's prints integrally. They either substantially simplified the complex structure of his inventions or merely singled out individual figure types in order to reapply them to novel arrangements. Given the leading role of France and its Rococo painting in the 18th century Europe as a whole it is not surprising to see that borrowings from the German prints were occasionally merged with additional source material of French origin. We were in position to prove a symbiosis of French Rococo repertoire, transmitted through reproductive engravings, with derivations from

³¹ Especially from the 17th century onward, the man with the pipe, that is, a motif this painter did not borrow directly from Götz, was frequently included into representations of *Smell* instead of the woman with a flower (the most important example is *The Way You Hear It, is the Way You Sing It* by Jan Steen). Cf. e. g. Hans Kaufmann, *Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Kunstgeschichtliche Studien* (Hans Tintnot, ed.), Breslau 1943. Notably, the man who is in the Dornava cycle holding a pipe in his hand lacks this attribute in the painting by Lancret from which he was derived. The pipe was therefore consciously added by the painter as another significant detail alluding to one of the Five Senses.

³² Only the posture of this man has been copied from Götz's print of *Touch* while the casket in his hand is an addition. Cf. Note 12 and pl. 67 (the casket may contain spices, snuff or something else).

³³ The thorny plants can be seen also in Götz's print representing *Touch*.

³⁴ Götz's engraving stresses this man's gesture of holding. It is for this reason that the painter of the Dornava painted wall coverings could reuse the same figure in his representation of *Touch*. Cf. Note 12.

the prints by the Augsburg painter Gottfried Bernhard Götz at least for the wall coverings from Dornava. Our analysis of this cycle and of the series of hunting scenes from Zaprice strongly suggests that by and large painted wall coverings in Slovenia were derived from identifiable graphic models. As evidenced by the matching single motifs and figure groupings the author of the Dornava cycle made frequent use of Götz's prints in combination with French reproductive engravings after Lancret. Nevertheless, he often added iconographically significant details (e.g. a coin, the pipe and the field glass) and thus in a way "created" his own representations of the *Five Senses*.

One of the primary objectives of this paper has been to argue that the three painted cycles formerly believed to depict simple and casual genre scenes were originally conceived as series of allegories with clearly defined meaning and purpose. Given their indebtedness to Götz's set of prints there can be now hardly any doubt that the five frescoes at Jablje and the wall coverings from Zaprice and Dornava were meant to represent the Five Senses. The frescoes seem to conform well with the established iconographic paradigms for such allegories while, on the other hand, the "canonical structure" seems to have loosened in the thematically less consistent sets of painted wall coverings. The latter belong, after all, to the category of "decorative art", the primary function of which is to enliven an aristocratic dwelling and entertain the eyes of the beholder. Moreover, it seems that the 18th century public did not always pay attention to minor iconographic inconsistencies which were occasionally necessitated by the available space and disposition of the walls. Accordingly our material implies that painted wall coverings were often adjusted to the given architectural setting at the expense of iconographic consistency.

Remarkably, all three remaining sets of 18th century wall coverings from Slovenian castles originally represented allegories of the Five Senses. But it seems nevertheless unlikely that Götz's prints were used as models only for the lack of any alternative sources. Rather the reason for the repeated use of these engravings must have been their popularity among the local artists and patrons alike.

UNIČENA VOTIVNA SLIKA JURIIA SLATKONJA, DELO BERNHARDA STRIGLA

Tomislav Vignjević, Ljubljana

Dunajski škof, organizator cesarske dvorne kapele in skladatelj Jurij Slatkonja je gotovo ena najzanimivejših osebnosti slovenske kulturne zgodovine. Rodil se je 21. marca 1456 v Ljubljani, devetnajstleten prišel na Dunaj in se vpisal na univerzo kot "Georgius Slakana de Lewbaca". Leta 1477 je bil imenovan za bakalavrea, naslednji podatek o njem pa je iz leta 1495, iz katerega je razvidno, da je bil v tem času že dvorni kaplan in kantor na Dunaju ter ljubljanski kanonik. 7. julija 1498 je Maksimilijan I. ustanovil "Dvorno glasbeno kapelo", trinajst dni kasneje pa je v nekem pismu Slatkonja imenovan za vodjo.¹

Kmalu za tem se vrste podatki o raznih beneficijah: leta 1499 postane dobrniški župnik, novomeški prošt in župnik v Šentrupertu na Dolenjskem. Verjetno je postal pičenski škof, leta 1503 ljubljanski prošt in leta 1513 dunajski škof. Za njegovo življensko pot so bili odločilni tesni stiki s cesarjem Maksimilijanom, pred kratkim pa je bilo ugotovljeno, da je bil Slatkonja tudi sam skladatelj in ne le glasbeni organizator.² Umrli je na Dunaju 26. aprila 1522.

V dunajski stolnici je v severni stranski ladji ohranjen Slatkonjev nagrobnik, ki je slovenski strokovni javnosti že znan in je bil tudi večkrat reproduciran, mnogo manj pa je v zavesti prisotna *Slatkonjeva votivna slika* iz leta 1518. Sliko je 2. oktobra leta 1518 naročil Maksimilijan I. za kapelo v cerkvi Beatae Mariae Virginis v Hietzingu pri Dunaju,³ na njej pa je upodobljena *Marijina smrt* - okoli postelje so razvrščeni apostoli, nad ležečo Marijo pa je upodobljen Kristus, ki sprejema njeno dušo. Delo je naslikal Maksimilijanov dvorni slikar Bernhard Strigel, za kar

¹ Cf. Josip Mantuani, Jurij pl. Slatkonja, *Dom in svet*, 1907 (od tod citirano Mantuani), pp. 301 ss.; *Slovenski biografski leksikon*, III, zv. 10, Ljubljana 1967, pp. 356 ss.

² Janez Höfler, O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja, *Kronika*, XXIII, št. 2, 1975, pp. 89 ss.

³ Naročilo se glasi: "Laurentzen Sawrer Vitzthumb in osterreich etc. ist bevolhen worden, daz Er auff vnser lieben frawen Altar zu Hyetzingen ain taffl auff den Vordern altar nach zimlichen dingen biß an die funffzigk gld. Rh. machen lassen soll. Datum Kaufpeurn am II. tag octobris Anno etc. im XVIIIten." Citirano v: Gertrud Otto: *Bernhard Strigel*, München, Berlin 1964 (od tod citirano Otto: *Strigel*), p. 85.

govorijo značilni okrogli, plastično modelirani realistični obrazni tipi, poudarjena renesančna telesnost figur in nenazadnje značilni profilni Maksimilijanov portret, ki je le ena izmed številnih upodobitev cesarja izpod čopiča tega slikarja.

Bernhard Strigel sodi med najzanimivejše avtorje nemške renesanse, še posebno pomemben pa je kot izvrsten portretist. Ključno delo za rekonstrukcijo njegovega opusa je bil *portret Johanneses Cuspiniana*, za katerega je Wilhelm von Bode leta 1881 na podlagi napisa identificiral Striglovo avtorstvo. Ob tej sliki je bilo na podlagi stilistične analize mogoče sestaviti in rekonstruirati Striglov opus. Do tedaj je bil Bernhard Strigel pozabljen; njegove slike so bile označene kot delo Mojstra zbirke Hirscher (der Meister der Sammlung Hirscher), ali pa so bile napačno atribuirane njegovim velikim sodobnikom, kot sta bila Albrecht Dürer in Hans Holbein starejši. Danes prištevamo Strigla med najpomembnejše nemške slikarje časa, v katerem je renesančna umetnost prvič zaživela svoje samostojno življenje na Severu.

Izšel je iz švabske slikarske tradicije in naj bi se izšolal v delavnici Hansa Strigla mlajšega, ki je bil njegov ožji sorodnik (morda oče), v Memmingnu, kjer se je leta 1460 rodil. Arhivski podatki o njegovem življenju so razmeroma skromni. Bil je zelo spoštovan meščan švabskega mesta Memmingen, leta 1517 svetnik in 1518 mojster ceha trgovcev, kamor so spadali tudi slikarji. Pomen, ki so ga Striglovi osebnosti pripisovali njegovi someščani, najlažje razberemo iz dejstva, da ga je mesto vedno znova izbralo za zastopnika. Umrli je leta 1528, star skoraj 68 let.⁴

Po šolanju v domačem mestu naj bi se podal na izpopolnjevanje k različnim mojstrom, zaneslo pa naj bi ga tudi na Nizozemsko. Kmalu se je pridružil delavnici ulmskega slikarja Bartholomäusa Zeitbloma, ki je v letih 1493/94 delal na poslikavi kril velikega oltarja za Blaubeuren, kateremu je mladi Strigel prispeval štiri slike. Odlikuje jih izrazit občutek za prostorskost in smisel za pomensko nasičeno kompozicijo.⁵ Kmalu pa je poznogotske ideale, ki so bili še prežeti z idealno podobo religiozno-transcendentalnega, nadomestila nova težnja k renesančni telesnosti. Linearno, ploskovito slikarstvo pozne gotike nadomesti plastično-prostorsko podajanje človeške figure, ki pridobi lepoto in posebno vrednost.

Strigel ne sodi med pionirje nemške renesanse, in tudi italijanske ideale je poznal le skozi sočasne nemške "prevode". Postopno, kot na primer v *oltarju sv. Treh kraljev* (Memmingen, Mestni muzej), nastopa nova renesančna včlenitev figure v prostor in bolj plastično podajanje oseb. Te slogovne spremembe spremlja Striglovo izjemno uspešno udejstvovanje na področju portretnega slikarstva, v tem času pa je dobil tudi prva naročila za cesarja, prvo portretno naročilo verjetno leta 1507 v Konstanci. Očitno so nanj vplivale Dürerjeve grafike in slikarstvo Hansa Holbeina starejšega. Razumevanje plastičnih vrednosti, smisel za trodimenzionalnost telesa in za odnos oblačila do telesa je močno naraslo. Zrelo Stri-

⁴ Otto: *Strigel*, pp. 11-14.

⁵ Za oltar v Blaubeurnu cf. sedaj Michael Roth, Hans Westhoff, *Beobachtungen zu Malerei und Fassung des Blaubeurer Hochaltars, Flügelaltäre des späten Mittelalters* (Hartmut Krohm, Eike Oellermann, ed.), Berlin 1992, pp. 167-188.

glovo ustvarjanje po letu 1510 je določeno tudi s sodelovanjem s kiparjem Hansom Thomanom. V ta čas poglobljenih poskusov obvladovanja prostorske podobe spada tudi Slatkonjeva votivna slika.

Okoli leta 1520, malo pred izbruhom reformacijskega ikonoklazma, se kar vrstijo cerkvena naročila, pogostejše pa so tudi stenske poslikave. Kot smo že omenili, je bil Strigel tesno povezan z Maksimilijanom in tako je leta 1515 potoval na Dunaj, da bi portretiral cesarsko družino; ob tej priložnosti ga je cesar tudi povzdignil v dvornega slikarja. Na Dunaj je drugič potoval leta 1520, ko so za Johanna Cuspiniana nastale slike z motiviko sv. Sorodstva.

Strigel ni veliko vplival na sodobnike, v šibkejših partijah nekaterih slik lahko le zaslutimo delovanje pomočnikov, ki pa niso nadaljevali z njegovim stilom. Le v portretnem slikarstvu je v Hansu zu Schwaz našel pomembnega naslednika.

Votivna slika *Jurija Slatkonja* se je do leta 1947, ko je zgorela v požaru, nahajala v Musée des Beaux Arts v Strasbourgu. Za ta muzej jo je leta 1897 pridobil Wilhelm von Bode, ki jo je odkril pri nekem dunajskem trgovcu z umetninami.⁶

Slika je izrazito naravnana na prostorski učinek - postelja je postavljena poševno v prostor, s čimer je poudarjena njena naloga tridimenzionalnega določanja prizorišča. Na njej je upodobljena Marija, ki leži na karirasti blazini in ji Janez Evangelist podaja svečo. Za njim stoji drug apostol s kadihom. Na desni strani so kleče ali stoje razporejeni še ostali, s procesijskim križem ali škropilnikom v rokah. Nad zadnjo stranico postelje se v avreoli pojavlja Kristus, ki drži v desnici Marijino dušo, v levici pa krono kot napoved Marijinega kronanja. Okoli njega so v oblakih upodobljene drobne angelske figurice, ki držijo napisne trakove. Apostoli so upodobljeni z vso naturalistično preciznostjo, kar je je premoglo Striglovo slikarstvo, ki se ni nikoli, kot je zapisal Alfred Stange,⁷ nagibalo k lepotnemu idealiziranju. Na obrazih apostolov se zarisuje pretresenost in psihična bolečina ob Marijini smrti, obenem pa je očitno, da se je slikar potrudil s takšno razporeditvijo in držami figur, da je v najrazličnejših variacijah očitna njihova globoka osebna in čustvena prizadetost.

Levo spodaj sta upodobljena klečeči Slatkonja in njegov zaščitnik cesar Maksimilijan I., ki ga je Bernhard Strigel tu zadnjikrat upodobil in sicer v karakterističnem profilu. Z levico kaže na Slatkonja, z desnico pa se ga ob desni rami dotika in prezentira Mariji. Figura cesarja je podoba od starosti že nekoliko sključenega, a odločnega moža, ki priporoča svojega varovanca. Slatkonja je upodobljen kleče, z odprto knjigo v rokah. Njegov pogled je nad knjigo usmerjen k Mariji, ob njegovih kolenih pa so naslikani trije grbi: desni spodaj je govoreči Slatkonjev grb - zlat konj na enobarvnem ozadju; zraven je grb ljubljanske proštije in zgoraj v sredini grb dunajske in pičenske škofije. Na desni poleg grbov je upodobljen gol angel, ki drži mitro.

⁶ Otto: *Strigel*, p. 97.

⁷ Alfred Stange: *Deutsche Malerei der Gotik*, VIII, Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500, Nandeln 1969², p. 145.

V levem spodnjem kotu je napisna plošča, na kateri je latinski tekst:

*"Aspice terrenis haerentem fecibus, altos
Zlatkonium, scandis dum pia Virgo, polos.
Nostra tuos audi modulancia guttura honores,
Semper et in laudes ora soluta tuas.
Orantemque olim, tecum miserata clientem
Auxiliatrici me rape ad astra manu."*

V prirejenem Mantuanijevem prevodu se tekst glasi:

*"Sem na Zlatkonjo glej, ki v zimskem čaka še prahu,
gori v nebo grede, devica preblaga, nazaj.
Pesmi poslušaj glas, ki ti naša jih grla pojo,
hvalnice naših ust, ki te devica, slave.
Usmili vendar se me, ter vzami prosečega hlapca
s svojo roko gori nad zvezde v nebo."*⁸

Barvno kompozicijo slike lahko rekonstruiramo na podlagi kopije v gradu Kreuzenstein pri Dunaju. "Od temnozelenega posteljnega pregrinjala se kontrastno menjavajoče loči škrlatnordeča in rumena sprednjih apostolov na desni strani, medtem ko je levo pred temno rjavo Maksimilijanovega brokatnega suknjiča umeščena bela škofovskega oblačila. V obeh mlajših apostolih levo je še enkrat prevzeta škrlatnordeča druge strani, ki doživi vrhunec v blagu, ki ga nosijo angeli in se vije okoli Kristusa".⁹

Strigel je v tej votivni sliki v nasprotju z nekaterimi svojimi zgodnejšimi upodobitvami te teme posegel po vzorih, ki so kompozicijsko nizozemskega izvora, pri čimer mu je zelo blizu Hugo van der Goes s *sliko Marijine smrti* v Bruggeju,¹⁰ ki s poševo postavljeno in drzno okrajšano posteljo, zlasti pa z umestitvijo Kristusa v glorijski, obkroženega z angeli nad figuro Marije, in razporeditvijo apostolov ustreza Slatkonjevi votivni sliki. Izvor kompozicije je torej nizozemski, vendar naša slika bolj kot delom velikega flamskega slikarja sledi grafični predelavi tega motiva izpod dleta Martina Schongauerja. *Bakrorez Marijine smrti*¹¹ spada med zgodnje (sedemdeseta leta 15. stoletja, kopiran vsaj že 1481) in najpriljubljenejše grafične liste tega mojstra, za kar pričajo številne kopije in prevzemi. Ta zadnji bakrorez iz serije upodobitev iz Marijinega življenja temelji na predelavah

⁸ Mantuani, p. 363.

⁹ Otto: *Strigel*, p. 43 ss.

¹⁰ Otto: *Strigel*, p. 44. Po mnenju avtorice je bila ta Hugonova slika neposredni vzor za Strigla.

¹¹ Julius Baum: *Martin Schongauer*, Wien 1948, pp. 36-37, repr. 8 (B. 33). - Vendar pa kompozicijska odvisnost Schongauerjeve grafike od slike Huga van der Goesa ni povsem nedvoumna in so jo nekateri avtorji zanikali. Cf. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.) 1953, pp. 501 ss. (op. 5). Max Dvořák je ob Schongauerjevi *Marijini smrti* poudaril monumentalnost figur in globinsko kompozicijo, ki je skupna z deli Huga van der Goesa. Cf. Max Dvořák, *Schongauer und die Niederländische Malerei, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, p. 176.

ikonografskih motivov nizozemskega izvora (domneven vzor naj bi bila izgubljena, le v kopijah znana slika Dierika Bouts¹², ali pa, kot sklepa Albert Châtelet, izgubljena slika Marijine smrti Huga van der Goea¹³), v njegovi kompoziciji pa je Schongauer še bolj poudaril trodimenzionalnost upodobitve in prostorskost zasnove.

Poleg splošne prostorske podobe – poševne umeščenosti postelje v slikovni prostor – je Strigel prevzel tudi več nadržnosti, značilne za to Schongauerjevo grafiko, tako motiv svečnika v ospredju, ki ima vlogo prostorskega odrivala in priča o izvoru tega mojstra iz zlatarske obrti (ta motiv je citiral tudi Dürer v *Apokalipsi*), ter zamenjal strani pri prevzemu motiva dveh apostolov, ki bereta molitev iz knjige, in Janeza Evangelista, ki podaja Mariji svečo. Figura Janeza je gotovo izvira iz Schongauerjeve grafike, vendar je na Striglovo sliko morda prišla s posredstvom Dürerjeve upodobitve *Marijine smrti* (1510) iz ciklusa *Marijino življenje*. Dürer se je v svoji grafiki nedvomno zgledoval po Schongauerjevem bakrorezu,¹⁴ s tem da je ta vzor močno predelal. Med drugim je figuro Janeza Evangelista, ki Mariji podaja svečo, umestil na levo stran podobe, in to razporeditev je v svoji sliki prevzel tudi Strigel.

Sam motiv Marije, ležeče v postelji in obkrožene z apostoli, ki so se čudežno vrnili iz vseh koncev sveta in se zadnjič sestali, je bizantinskega izvora in je starejši kot ikonografski motiv Marijine smrti, v katerem umirajoča kleči, kar je Strigel upodobil v svojih prvih delih s to temo.¹⁵ Za vernika poznega srednjega veka je bila Marijina smrt neposredno povezana z njenim vnebovzetjem, kar pričajo številne legende, med najbolj znanimi *Legenda aurea* Jacobusa de Voragine. V njej je opisan tudi Kristusov prihod v glorijski in z množico angelov,¹⁶ motiv, ki ga je upodobil Strigel na svoji sliki in pred njim Hugo van der Goea, medtem ko ga Schongauer izpušča.

Slatkonjeva votivna slika izpod čopiča Bernharda Strigla, ki smo jo tu predstavili, je bila pomembno delo neprecenljive kulturnozgodovinske vrednosti in je pričala o bogati zapuščini tega velikega moža.

¹² Cf. Karin Groll: *Martin Schongauer und seine Zeit*, Karlsruhe 1992, kat. št. 24, p. 25 [r.k.]. Avtorica domneva, da naj bi se izgubljena Boutsova slika kot kopija ohranila v sliki švabskega Mojstra oltarja iz Lichtentala (Karlsruhe, Kunsthalle).

¹³ Albert Châtelet, Schongauer et les primitifs flamands, *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, XX, 1979, pp. 117-142, citirano v: *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett* (Hartmut Krohm, Jan Nicolaisen, ed.), Berlin 1991, p. 85.

¹⁴ Cf. Fedja Anzelewsky: *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988², p. 155; *Albrecht Dürer. 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk*, II, München 1970, repr. 1584.

¹⁵ Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst, Maria*, knjiga 4,2, Gütersloh 1980, pp. 137 ss.; Gyöngyi Török, Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, pp. 151-205. Cf. id., Motive vom Marientod auf slowenischen Fresken im Lichte der mitteleuropäischen Ikonographie, *ZUZ*, n.v.XVI, 1980, p. 75.

¹⁶ Jacques de Voragine: *La Légende dorée*, Paris 1967, II, p. 103.

SKUPINA FIGURIN KITAJCEV V ZBIRKI PORCELANA NARODNEGA MUZEJA

Mateja Kos, Ljubljana

Zbirko porcelana Narodnega muzeja so obogatile zlasti dražbe inventarjev iz nekaterih slovenskih gradov. Tedanja banovinska uprava je namreč del predmetov odkupila za Narodni muzej. Drugi, še bogatejši vir pa je bil poveljni Federalni zbirni center z naropanim premoženjem iz premožnejših meščanskih domov in gradov. Ker je zlasti v drugem primeru provenienca predmetov popolnoma zabrisana, nimamo skoraj nobene možnosti za ugotavljanje izvirnosti posameznih predmetov. Povrh vsega so se predmeti, ki so jih v zgodnjih petdesetih letih shranili v Narodnem muzeju, ob mnogih selitvah zbirk tedaj na novo ustanovljenega Kulturnozgodovinskega oddelka pomešali s starim fondom iz 19. stoletja.

Skoraj nemogoče je torej zanesljivo ugotoviti, kdaj so posamični predmeti prispeli v muzej, čeprav bi nam prav ta podatek najbolj pomagal pri določanju originalnosti predmeta. Vedeti je treba, da so med izdelki iz porcelana najpogostejše ponarejali ravno izdelke največjih in najstarejših tovarn porcelana (Meissen, Dunaj, Nymphenburg, Sevres itd.), hkrati pa so svoje prispevali tudi historični slogi v drugi polovici 19. stoletja, ko sta se močno razmahnila vlivanje in poslikavanje starih izdelkov najpomembnejših oblikovalcev, ki sta temeljili celo na natančnem proučevanju starih tehnik. Seveda so velike tovarne takšne izdelke, ki se sicer skoraj v ničemer ne razlikujejo od originalnih, označevale s posebnimi znaki. Vendar sta že takrat konkurenca in skrb za preživetje delali čudeže in pojavljale so se kopije oziroma replike brez teh dodatnih oznak. Poseben primer so izdelki Dunajske porcelanske manufakture, kjer je ločnica leto 1864. Tedaj je namreč zaprla svoja vrata, polizdelke z že vtisnjeno tovarniško značko pa je razprodala manjšim lokalnim delavnicam in obratom. Poleg biskvitnih polizdelkov je tovarna prodala tudi pravico do uporabe svojega znaka, stiliziranega babenberškega grba, na policah modelarn pa so se znašli celo kalupi.

Ves ta uvod želi pojasniti, na kakšne ovire naleti kustos pri ugotavljanju originalnosti posameznih predmetov, na temelju katere je šele mogoče vrednotenje. V drugi polovici 18. stoletja je bil porcelan še vedno nadvse dragocen material, dostopen samo najbogatejšim. Od tod kopiranje in ponarejanje, zlasti v drugi polovici 19. stoletja. Predmeti so bili namenjeni predvsem na novo obogatelemu meščanstvu, ki je tudi s temi, na prvi pogled dragocenimi predmeti skušalo dokazovati višji položaj na družbeni lestvici.

Ko je med študijem v Münchnu moja pozornost zbudila kataloška enota številka 48 iz kataloga *Dragocenosti Bavorskega narodnega muzeja* (Klečeča Kitajka),¹ sem dr. Rainerju Rückertu, avtorju zapisa v katalogu, in tudi avtorju temeljnega dela o modelarju nymphenburške porcelanske manufakture Franzu Antonu Bustelliju,² omenila podatek, da tudi Narodni muzej v Ljubljani hrani Bustellijeve figurine, in to kar štiri. Takoj je sledilo vprašanje o originalnosti teh figurin, zlasti še, ker je iz tedanje muzejske inventarne knjige razvidno, da so bili vsi štirje predmeti vpisani vanjo šele v devetdesetih letih 19. stoletja. Prav po letu 1890 se je na tržišču pojavilo večje število figurin, kopij Bustellijevih izdelkov, ki so nastale po ohranjenih lesenih kpicah kiparja Göringa, saj se originalni kalupi prav za serijo Kitajcev niso ohranili. Vendar so bile te kopije signirane drugače, kot je sicer značilno za izdelke münchenske manufakture: drobne diagonalne črte na bavarskem grbu so potekale v nasprotni smeri.

Dr. Rückert je prijazno opravil ekspertizo ljubljanskih Kitajcev in ne le ugotovil, da gre za originalno Bustellijevo delo iz časa okrog 1760, temveč je tudi opozoril, da hrani Narodni muzej v Ljubljani - po njemu znanih podatkih - največji znani komplet teh figuric. Poleg Kitajca iz Bavorskega nacionalnega muzeja je v javnih zbirkah večjih evropskih muzejev od originalov iz šestdesetih let 18. stoletja samo še figurina Kitajke iz Viktorijinega in Albertovega muzeja v Londonu.

Žal ne iz inventarne ne iz akcisijske knjige tedanjega Deželnega muzeja ni razvidna provenienca teh figuric. So prišle v muzej kot darilo ali kot odkup? Prav tako ni znano, kdaj se je to zgodilo, saj so v devetdesetih letih v uradne dokumente po posameznih skupinah vnašali fond, pridobljen od ustanovitve muzeja leta 1821 do devetdesetih let. Izvor štirih Kitajcev bo torej ostal zagrnjen v temo.

Več pa lahko zapišemo o samem motivu, ki se vključuje v tedaj modno motiviko chinoiserij. Gre za cikel 16 kitajskih božanstev, ki so jim dodani še častilci, in sicer deset figuric moških in žensk. Celotna skupina je rabila kot namizni okras pri desertu. Namizni okras v obliki figuralnih skupin (priljubljeni motivi so še osebe iz *commedie dell'arte*, rokokojske galanterije - tako skupino je Bustelli izdelal leta 1755 ob poroki ene od bavarskih princes; gre za miniaturo vrt z vsemi arhitekturnimi detajli, s cipresami, okrasnimi vazami, damami in kavalirji - skupine amoretov, personifikacije letnih časov, Križanja ipd.) je značilnost druge polovice 18. stoletja; sredi tega stoletja so bili namreč v modi nastavki v obliki razgibanih, bogato reliefno okrašenih, nadglazurno poslikanih in zlatenih posod. Še kasneje, ob prelomu iz 18. v 19. stoletje, pa so posamezni deli namiznega okrasja končali v vitrinah, kjer so bili zavarovani pred poškodbami in uničenjem, vendar pa iztrgani iz svojega prvotnega konteksta.

¹ R. Rückert, *Kostbarkeiten*, Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 2, München 1975, str. 48.

² R. Rückert: *Franz Anton Bustelli*, München 1963 Šr.k.Č.

Franz Anton Bustelli je bil od leta 1754 modelar v porcelanski manufakturi Nymphenburg (ustanovljen leta 1747). Njegov izvor ni znan, nekateri avtorji (e.g. Effi Biedrzyński v *Brinckmannovem leksikonu porcelana*, München 1987, str. 88) pa navajajo, da je bil učenec kiparske šole Johanna Baptista Strauba v Münchnu. Umrli je leta 1763 v Nymphenburgu.

Namizni okras se je motivno ujemal s formo in dekoracijo servisa in je torej le estetsko poudarjal slavnostno pripravljene mize. Bil je torej obvezen sestavni del vsakega bogatejšega pogrinjka. Šele kasnejša desetletja so znala ceniti tudi njegove posamezne dele kot miniaturni kiparski okras meščanskih stanovanj.

Štirje ljubljanski Kitajci niso samo dokument visoke ravni evropskega oblikovanja porcelana, ampak tudi primer baročnega okusa pri tako vsakdanji stvari, kot je pogrnjena miza. Zaradi svoje unikatnosti bodo verjetno kmalu privabili strokovnjake za baročni porcelan, gotovo pa bodo opozorili tudi na zbirke manjših muzejev, ki jim nihče ne bi pripisal, da v svojih depojih skrivajo največje dragocenosti.

KATALOG³

1. Kleččča Kitajka z žerjavnico. Ulit in bosiran porcelan, nadglazurna poslikava in pozlata. Signirano z vtisnjenim bavarskim grbom. Nymphenburg, Bustelli, 1754-1763
Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 1637 (sl. 89)
2. Kleččča Kitajka. Ulit in bosiran porcelan, nadglazurna poslikava in pozlata. Signirano z vtisnjenim bavarskim grbom. Nymphenburg, Bustelli, 1754-1763
Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 1638 (sl. 90)
3. Kitajec v oblačilu s cvetnim vzorcem. Ulit in bosiran porcelan, nadglazurna poslikava in pozlata. Signirano z vtisnjenim bavarskim grbom. Nymphenburg, Bustelli, 1754-1763
Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 1639 (sl. 91)
4. Kitajec v progastem oblačilu. Ulit in bosiran porcelan, nadglazurna poslikava in pozlata. Signirano z vtisnjenim bavarskim grbom. Nymphenburg, Bustelli, 1754-1763
Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 1640 (sl. 92)

³ Podatki izvirajo iz strokovne kartoteke Kulturnozgodovinskega oddelka Narodnega muzeja, ki jo je za vse štiri figurine oskrbel prof. Hanka Štular.

PRIMUS SCHKOF PINXIT

Primož Škof kot slikar

Mirko Kambič, Ljubljana

V slovenskih in avstrijskih arhivih se je našlo dovolj gradiva za biografijo Primoža Škofa, ki se je rodil 6. junija 1810 v Zaklancu (župnija Horjul pri Ljubljani). Predstavil sem ga predvsem kot dagerotipista in ateljejskega fotografa, le bežno pa tudi kot akademsko šolanega slikarja.¹

Prav na podlagi obeh objav v Zborniku za umetnostno zgodovino se mi je posrečilo najti ali znova odkriti dve izvirni Škofovi slikarski deli.

V frančiškanskem samostanu v Novem mestu hranijo *Zadnjo večerjo*, ki je signirana v kaligrafični kurzivi: *Pinxit P: Skof*, drugo Škofovo delo pa je oltarna podoba v podružnici sv. Urha, ki stoji na strmem griču nad Zaklancem pri Horjulu. Upodobljen je sv. *Valentin, ki ozdravlja bolnika*. Podpis je prav tako kaligrafičen, z nekoliko različno navedbo od prej omenjene: *Primus Schkof Pinxit*. Obe Škofovi sliki sta brez letnice.²

Zadnja večerja (o.pl., 82 x 73 cm) je dobro ohranjena, barvita in razgibana. Slikar je izbral pokončen format, skupina trinajstih oseb je kar preveč stisnjena, zlasti na levi, ker sprednji apostol zakriva glavo tistega v ozadju. Spodnji in zgornji del slike je Škofa kar vabil k oblikovanju prostora. V ospredje je postavil vrča in posodo, plastično je upodobil mizo s prtom, zadaj za skupino pa hiti pogled proti oknom in navzgor proti stropu sobe, ki s svojo višino in arhitekturo spominja prej na dvorano kot na skromno bivališče.

Plastičnost prostora je poudaril tudi tonsko, s temnimi partijami ob mizi, s temno draperijo v ospredju in zabrisanim ozadjem. Kompozicijsko je Škofovo delo daleč od Leonardove mojstrovine, grajene simetrično in suvereno izvedene v pretehtani razvrstitvi oseb, tako da si je po vsej verjetnosti ni vzel za predlogo, ampak je imel za vzorec kakšno grafiko ali morda sliko iz Layerjevega kroga. Ni mu šlo za hitro, lahko in površno izvedbo, pač pa so ga živo zanimali likovni

¹ M. Kambič, Primus Skoff - Primož Škof (1810-?), akademski slikar, dagerotipist in fotograf, *ZUZ*, n.v. XXVII, 1991, pp. 103-117 in M. Kambič, Primož Škof (1810-?), akademski slikar, dagerotipist in fotograf. Nova dognanja, *ZUZ*, n.v. XXVIII, 1992 (od tod citirano Kambič, Škof, Nova dognanja), pp. 97-100.

² Za informacije in sodelovanje se zahvaljujem p. Felicijanu Pevcu, OFM, in dr. Emilijanu Cevcu.

problemi, kar dokazuje skrbnost risbe, še bolj pa zasuki teles, predvsem obeh apostolov v ospredju.

Škof je bil predvsem portretni slikar, kar je videti tudi na pretehtani risbi in koloritu Kristusovega obraza in obrazov apostolov. Zlasti ožja skupina okrog Kristusa izžareva zbranost in poduhovljenost. Nekaj izjemnega pa je obraz apostola Jude, ki se vidno odmika od klasične tipike. To je skoraj realističen portret moškega s široko odprtimi, skrbno izrisanimi očmi, s krepkim lepim nosom in mehko oblikovanimi usti resnega izraza. Tudi gosti kratki lasje in kratka skodrana brada so v harmoniji z obrazno partijo. Na obrazu ni zanikanja ali karikiranih potez, vendar pa drža telesa v obratu nazaj ni anatomsko prepričljiva. Videti je, da si je slikar zastavil le prezahtevno nalogo, čeprav je težko reči, da je slika nastala v času Škofovega uvajanja v slikarstvo. Mejnik v njegovem slikarstvu je gotovo šolanje na dunajski likovni akademiji v letih 1833-1835.³

Sv. Valentin (o.pl., 120 x 78 cm) v južnem stranskem oltarju cerkve sv. Urha nad Zaklancem je mnogo popolnejše in pomembnejše delo kot opisana *Zadnja večerja*. Podoba je zelo harmonično vključena v razgiban baročni oltar (zdaj lepo obnovljen), tako barvno kot oblikovno. Zgornji del slike je zaključen s polkrožnim okvirom.⁴ Osrednja postava slike je sv. Valentin, upodobljen stoje, v meniški obleki, s hrbtom proti oltarni mizi. Z dvignjeno desnico blagoslovlja bolnika, ki leži na tleh pred oltarjem, oprt na roko moža, ki obrača glavo zaupno navzgor proti svetniku. V skupino teh treh oseb je neprisiljeno vključen klečeči ministrant.

Božastni bolnik na tleh je naslikan z veliko obzirnostjo. Vznak viseča glava, obrnjene oči in slina na ustih so prikazani diskretno, celotna drža pa z izjemnim likovnim znanjem. Bolnikova postava je proporcionalna, drža rok neprisiljena in kar globinsko prostorska, kolena rahlo dvignjeni in upognjeni. Obleka, rekli bi, delana po meri in kovinska zaponka na čevlju bi dala misliti, da bolnik ni bil revež.

Slikar je dobro obvladal pravila linearne in zračne perspektive tako v risbi kot v barvnih tonih in senčenjih. Oltar s podijem in mizo se diagonalno oddaljuje proti odprtini v arhitekturi, ki vodi oko v zeleno dolino z drevjem ob reki. Vse štiri osebe so razvrščene krožno, globinsko, bolnik pa je v svoji drži kar otipljivo plastičen. Slikar je bil skrben tudi pri vrsti detajlov: ministrantski zvonček desno pri tleh (pod njim je Škofov podpis), pokrit kelih na oltarni mizi, misal, molitvena tablica, razpelo in za njim oltarne podobe, svečnik v obliki angelske figure z belo svečo na glavi. Skrbno izdelano je tudi cvetlično okrasje na mašniškem plašču.

Kolorit slike je ubran tako v podrobnostih kot v vtisu celote. Rdeče in modre barve je malo. Glede tega je bil Škof daleč od tistih slikarjev, ki jim je Leopold Kordeš leta 1840 namenil ostro, objektivno kritiko, ko je šlo za cerkvene podobe na Kranjskem. Poleg uporabe slabih predlog, predvsem grafik, jim je očital neznanje anatomije, perspektive in zgodovine, domišljanje, da se imajo za mojstre

³ Podobo sem si podrobno ogledal in jo barvno preslikal 4. maja 1993. Provenience in letnice nastanka za zdaj še ni mogoče ugotoviti.

⁴ Podobo sv. Valentina sem si ogledal in fotografiral 16. junija 1993. Notranjost cerkve in oltarji so obnovljeni.

na vseh področjih, da ne obvladajo risbe in portretnega znanja in da uporabljajo kričeče rdečo, modro in rumeno barvo. S tem je Kordeš grajal samouke, imenovane "naturmalarji", in zagovarjal delo akademsko šolanih slikarjev, ki so bili po njegovem edini usposobljeni za restavratorska dela v slovenskih cerkvah.⁵ Kordeš je to kritiko objavil v času, ko je imel Škof akademijo že za seboj in s tem tudi dobro mero razgledanosti in spretnosti. Morda je nastala Škofova slika sv. *Valentina* v času, ki se je ujemal z letom Kordeševe kritike, namenjene predvsem gorenjskim lokalnim obrtnim slikarjem. S svojim odhodom na Dunaj je slikar za vselej zapustil domače kraje in sled za njim se je skoraj izgubila. Le tu in tam so ga vendarle bežno omenili kot signiranega avtorja podobe sv. *Valentina*, ne da bi vedeli kaj več o njegovem življenju in delovanju.

Jožef Kržišnik je že leta 1898 v svoji *Zgodovini horjulske fare* objavil podroben opis podružnice sv. Urha nad Zaklancem, skupaj z zgodbami o njeni preteklosti: turških napadih, požaru leta 1862, potresu leta 1895. Zapisal pa je tudi dva pomembna stavka: "Na listni strani je oltar sv. Valentina. Podoba je prav dobro naslikal domačin Primož Škof, Mrakov iz Zaklanca."⁶ S to kratko pohvalo je Kržišnik opozoril na Škofovo avtorstvo in obenem na njegovo domače poreklo. S tem so potrjene naše začetne hipoteze o Škofovem imenu in kraju rojstva, ki se ujema tudi z arhivskimi podatki v Ljubljani, Mariboru, Gradcu, na Dunaju in v Linzu.

Dragocen vir za presojo Škofove slikarske dejavnosti in kvalitete so terenski zapiski dr. Franceta Steleta iz leta 1921. Stelè je obiskal cerkev sv. Urha nad Zaklancem in si kratko, hitro, sproti zapisoval svoje vtise, stanje umetnin in ocene.⁷ Pri tem je zapisal, da je bila cerkvena sprva gotška, pozneje baročna. Utrjena je bila kot tabor v času turških vpadov. Baročna cerkev sega v sredo 18. stoletja, kropilnik ima letnico 1757, o južnem stranskem oltarju pa si je Stelè zapisal: "Lep, pozen barok, ca. 1750. V celoti zelo lep, dobra slika Layerjevega epigona. Čudež sv. Valentina v mašniški obleki pred oltarjem ... Razmeroma zelo dobra. Na desni strani spodaj podpis: Primus Schkof Pinxit... Slika sv. Florijana v atiki očitvidno od istega slikarja." Po zelo kratkem opisu severnega stranskega oltarja se vrne Stelè k sliki sv. Valentina in zapiše: "Ležeči človek na južni tipičen Layerjev epigone, vendar s posebno, ponovno pohvalo, ki je ni dal drugim slikam v tej cerkvi."

Leta 1929 je izšel Maroltov topografski opis dekanije Vrhnika. V opisu cerkve sv. Urha nad Zaklancem najdemo podatke: "V desnem (oltarju): sv. Valentin. O. pl., 78 x 120. Desno spodaj Primus Schkof Pinxit. Zgoraj sv. Florijan. O. pl., 65 x 80. Morda isti. Oltarji in slike so nastali ok. 1800."⁸

⁵ Leopold Kordes, Über Krain's Kirchengemälde, *Carniola*, 1840, pp. 412 in 416.

⁶ Jožef Kržišnik, *Zgodovina horjulske fare* (Ponatis iz Zgodovinskega zbornika), Ljubljana 1898, p. 158 ss.

⁷ SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut F. Steleta, Terenski notes Stelè, VI, 4.7.1921, pp. 9-12.

⁸ Marijan Marolt: *Dekanija Vrhnika, topografski opis* (Umetnostni spomeniki Slovenije II.), Ljubljana 1929, p. 192.

Stelè in Marolt se v datiranju oltarja samega ne ujemata. Maroltovo datacijo sv. Valentina pa je teba prestaviti na poznejši čas, saj se je Škof rodil leta 1810. Za sliko sv. Florijana v atiki tako Stelè kot Marolt domnevata, da je delo Primoža Škofa. Zaradi višine oltarja si je sliko težko ogledati in najti možen podpis ali kakšen drug detajl. Marolt našteva med cerkveno opremo tudi bandero iz leta 1839 s slikama sv. Urha in sv. Valentina. Avtorja obeh slik ne omenja, vendar bi glede na letnico in okoliščine kazalo preveriti, ali ni morda avtor obeh slik na banderu Primož Škof. Steletova zelo ugodna ocena Škofove slike in povezava z Layerjevo tipiko odpira nadvse vabljivo možnost nove raziskave. Gre za povezano imen: Škof-Leopold Layer-Anton Hayne in za krajevno linijo: Zaklanec-Polhov Gradec-Kranj-Dunaj. Škof bi bil lahko Layerjev učenec, saj je bil ob Layerjevi smrti (1828) star osemnajst let. Zagotovo pa je bil Škof v stiku s katerim od Layerjevih učencev in z deli, ki so bila razširjena od Polhovega Gradca do Vrhnike. Zajeten seznam teh del, tako v cerkvah kot v zbirki polhograjskih baronov, najdemo pri Maroltu.⁹ Zbirka umetnin, med njimi neka Zadnja večerja, je bila v neposredni bližini Zaklanca, v lovskem gradiču na Lesnem Brdu. Ob vpisu na dunajsko akademijo je Škof za svojo župnijo navedel Polhov Gradec, in ne, pravilno, Horjul. Vezanega se je čutil na umetniško središče, krajevno bolj znano tudi zunaj Kranjske.

In kakšno zvezo naj bi imel Škof s slikarjem Haynejem iz Kranja? Peter Radics, ki se je skliceval na družinsko tradicijo Haynejevih, je zapisal, da je Anton Hayne leta 1828 razstavil na dunajski akademiji sedem svojih slik, ki jih je naslikal na Dunaju ter še nekaj leta 1835 in 1840 na Češkem.¹⁰ Škof se je vpisal na akademijo leta 1833 in ostal potem na Dunaju več let. Bilo bi skoraj neverjetno, da ne bi prišel v stik z rojakom iz domačih krajev, posebej ker je šlo za slikarja. Ker je bil Hayne v mladosti Layerjev učenec, je zelo verjetno, da se je kdaj pridružil družini v Kranju tudi Škof iz Zaklanca.

Družinska tradicija Škofovih, po domače še danes pri Mrakovih v Zaklancu, je ohranila le oddaljen spomin na nekega slikarja Primoža. Pravijo, da je bil sprva samouk, potem je odšel po svetu. Bil je tudi rezbar in v hišnem kotu so dolgo hranili rezljano podobo sv. Družine. Žal so jo leta 1970 prodali nekemu popotnemu zbiralcu umetnin. Dokumentacije, ki bi bila povezana s Primožem, nimajo. Ne hranijo nobenih pisem, slik ali fotografij. Nekoč po letu 1945, se pravi po vojni, je prišel k zdaj že pokojni Škofovi mami neki tujec, ki je povpraševal po rojstnem kraju in hiši svojega prednika Primoža Škofa. Obljubil je, da se bo še vrnil, vendar naslova ni pustil. S tem se je izgubila možnost, da bi prišli do novih podatkov. Rojstna hiša Primoža Škofa je stala v Zaklancu tik ob cesti Dobrova-Horjul s staro hišno številko 14. Bila je to zelo stara stavba s črno kuhinjo, ki so jo porušili šele pred kratkim za gradnjo novega gospodarskega poslopja. Že leta 1841 so Škofovi postavili novo hišo, nekoliko vzhodno od stare. Letnica je vklesana na portalu.

⁹ Ibid., abecedno kazalo pod Layer, layerjevske slike: Verd, Lesno Brdo, Sv. Trije Kralji, Podlipa, Polhov Gradec, Pristava, Briše, Sv. Lovrenc, itd.

¹⁰ Peter Radics, Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev, *Letopis Matice slovenske za leto 1880*, pp. 1-58, p. 49: Anton Hayne.

Skoraj celo stoletje je bila v njej gostilna. V obnovljeni hiši bivata zdaj Franci Škof in njegova sestra Katarina; pokojni brat Štefan si je okrog 1973 zgradil novo hišo na sredi med prvotno hišo in tisto iz leta 1841.¹¹

* * *

Medtem sem odkril novo, pomembno delo Primoža Škofa v Altenmarktu an der Triesting, jugozahodno od Dunaja. Problem sem že nakazal ob dilemi, ali gre za oltarno sliko ali samo za grafično upodobitev.¹² Rešitev sem našel 21. septembra 1993, ko sem obiskal župnijsko cerkev v Altenmarktu po poprejšnjem dopisovanju z vodstvom župnije. Gre dejansko za veliko podobo v glavnem oltarju, ki je signirana z imenom P. Škofa. Presenečenje ni le velik format (na oko okrog 3, 5 x 2 m) sredi slikovitega, razgibanega baročnega oltarja, temveč tudi likovno ubrana, klasično jasna kompozicija. Gre za znani motiv *Krst v Jordanu*, osredotočen le na dve osebi, na sv. Janeza Krstnika in Kristusa.

Pokrajina z reko Jordanom je razgibana, vendar z obrisi in umirjenim koloritom podrejena obema osebama v ospredju. Prosojno čista voda sega Kristusu pod kolena, sv. Janez Krstnik pa napol kleče stoji na skalnatem bregu. Temnejše partije bregov poudarjajo plastičnost obeh skoraj golih postav v svetlem koloritu. Slikar je podelil Kristusu idealno lepo telo. Živih, pisanih barv tu ne najdemo, z izjemo rdečega oblačila na skali v desnem kotu. Celoten kolorit je harmonija svetlih tonov in slika odseva praznično po vsej cerkveni notranjščini. Škofov podpis najdemo precej visoko ob desnem robu slike, ob členku iztegnjene noge sv. Janeza Krstnika. Ime je slikar zapisal kot Skoff, iz česar lahko sklepamo, da gre pri zapisih Schkof in Sckof za zgodnejši navedbi in s tem tudi za Škofova zgodnejša dela. Oltarna podoba *Krsta v Jordanu* je odlično dokumentirana v župnijskem arhivu. Slika je bila posvečena 30. maja 1842 in je delo akademskega slikarja iz St. Pöltna, po imenu Skoff. Plačal in cerkvi podaril jo je posestnik g. Joseph Exinger. V prejšnji, stari oltarni okvir je vstavil sliko slikar sam. Dodan je še zelo zanimiv podatek: ta oltarna podoba vsebuje dva potreta. Škof je dal kot portretni slikar obrazu sv. Janeza Krstnika obrazne poteze gospoda Exingerja, obrazu Kristusa pa poteze Exingerjevega sina.¹³ Podatki iz župnijske kronike so vsestransko zanimivi. Z natančno letnico smo dobili izhodišče za likovno analizo drugih Škofovih slikarskih del, znanih in še neodkritih, morda tudi v povezavi z delovanjem pri knezih Schwarzenbergih.

Z opisanimi tremi slikami, posebno z obema oltarnima podobama v Zaklancu in Altenmarktu, je Škofov slikarski ugled dokazan in potrjen. Slovenska umetnostna zgodovina ga lahko zdaj brez pomislekov uvrsti na seznam slikarjev, pa tudi fotografov, ki so presegli ožji domači okvir svoje pomembnosti.

¹¹ Pogovor s Francijem in Katarino Škof, Zaklanec št. 4, sem imel 16. junija 1993.

¹² Kambič, Škof, Nova dognanja, p. 99.

¹³ Röm. kath. Pfarramt Altenmarkt/Tr. (dopis p. Kasimirja z dne 23. 6. 1993 z izpiskom podatkov iz župnijske kronike za leto 1842).

OCENE IN POROČILA

NOTES ET CAMPTES RENDUS / REPORTS

MIRKA J. J. J.

PRILAGODILO: DALIČIĆ 1992

THE HISTORY OF THE CATHOLIC CHURCH IN THE CROATIAN KINGDOM. Vol. 1. 1500-1600.

Author: Miroslav Dalčić. The History of the Catholic Church in the Croatian Kingdom. Vol. 1. 1500-1600.

The author of this book is a well-known Croatian historian, Miroslav Dalčić. The book is a part of a series of three volumes, the first of which covers the period from 1500 to 1600. The second volume covers the period from 1600 to 1700, and the third volume covers the period from 1700 to 1800. The book is written in a clear and concise style, and it provides a comprehensive overview of the history of the Catholic Church in the Croatian Kingdom during this period. The author discusses the role of the Church in the political and social life of the kingdom, and he also examines the relationship between the Church and the state. The book is a valuable resource for anyone interested in the history of the Catholic Church in Croatia.

Author: Miroslav Dalčić. The History of the Catholic Church in the Croatian Kingdom. Vol. 1. 1500-1600.

The author of this book is a well-known Croatian historian, Miroslav Dalčić. The book is a part of a series of three volumes, the first of which covers the period from 1500 to 1600. The second volume covers the period from 1600 to 1700, and the third volume covers the period from 1700 to 1800. The book is written in a clear and concise style, and it provides a comprehensive overview of the history of the Catholic Church in the Croatian Kingdom during this period. The author discusses the role of the Church in the political and social life of the kingdom, and he also examines the relationship between the Church and the state. The book is a valuable resource for anyone interested in the history of the Catholic Church in Croatia.

The author of this book is a well-known Croatian historian, Miroslav Dalčić. The book is a part of a series of three volumes, the first of which covers the period from 1500 to 1600. The second volume covers the period from 1600 to 1700, and the third volume covers the period from 1700 to 1800. The book is written in a clear and concise style, and it provides a comprehensive overview of the history of the Catholic Church in the Croatian Kingdom during this period. The author discusses the role of the Church in the political and social life of the kingdom, and he also examines the relationship between the Church and the state. The book is a valuable resource for anyone interested in the history of the Catholic Church in Croatia.

Author: Miroslav Dalčić. The History of the Catholic Church in the Croatian Kingdom. Vol. 1. 1500-1600.

The author of this book is a well-known Croatian historian, Miroslav Dalčić. The book is a part of a series of three volumes, the first of which covers the period from 1500 to 1600. The second volume covers the period from 1600 to 1700, and the third volume covers the period from 1700 to 1800. The book is written in a clear and concise style, and it provides a comprehensive overview of the history of the Catholic Church in the Croatian Kingdom during this period. The author discusses the role of the Church in the political and social life of the kingdom, and he also examines the relationship between the Church and the state. The book is a valuable resource for anyone interested in the history of the Catholic Church in Croatia.

OCENE IN POROČILA

MISCELLANEA IZ MEDIEVISTIČNE PERIODIKE ZA LETO 1992

GESTA (International Center of Medieval Art, The Cloisters, New York), XXXI/1, 1992.

Sylvia Hout, *Visualization and Memory: The Illustration of Troubadour Lyric in A Thirteenth-Century Manuscript*, ibid., pp. 3-14.

Izhodišče razprave je severnoitalijanski rokopis, ki je nastal v poznem 13. stoletju, najbrž v Padovi (sedaj New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 819), v katerem je zbirka trubadurskih pesmi. Avtorica se je posvetila *canzonam* Folqueta de Marseille. Pesmi spremljajo marginalne ilustracije, ki so bodisi perorisbe ali kolorirane slike (brez ikonografskega sopomena glede barve). Literarno branje je večplastno: pesmi so pospremile *vidas* - prozna pojasnila o pesnikovem življenju - in *razos* - prozna pojasnila o okoliščinah in pomenu alegorije, zapisane v verzih. Branje slikarskih *marginalia* pa sega prek preproste pripovedne sličice v sfero poetične metafore, ki (nam) z alegoričnimi obrati pojasnjujejo, kakšno vlogo in pomen sta imela za srednjeveškega bralca vizualna domišljija, ki dopolnjuje besedno alegorijo, in vizualni spomin, ki je izhodišče za meditacijo, refleksijo.

Nurith Kenaan-Kedar, *The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture*, ibid., pp. 15-14.

Arhitekturna plastika visokega srednjega veka, ki sodi med take monumentalne ustvaritve, da jo poznamo predvsem kot programsko, teološko in moralki podrejeno stvaritev, ima antipod v podrejenem okrasu, ki se je v obliki fantazijskih bitij in ljudi s socialnega

roba (igrci, akrobati, godci, berači, norice, pijanci) naselil na konzolah, venčnih zidcih, okenskih policah itd. Avtorica opozarja, da so številna dela (Civray, Matha Marestay, Cahors, Moissac, Toulouse itd.) formalne ponovitve helenističnih in galskorimskih plastik, seveda z drugačno vsebino in družbenim ozadjem. Te ekspresivne, izrazno žive, čustveno močne "kiparske eksperimente" so ustvarili člani prav istih kiparskih delavnic, ki so prispevale kristološke programe na prominentnih delih teh cerkva (npr. zahodno pročelje, vhodna lopa, križni hodnik). Odlična je primerjava s sočasno literaturo, ki prav tako uporablja besedišče dveh resničnosti; za primerjavo sledimo dialogu med kraljem Salomonom in Marcolphom, ki je *rusticus*: njune besede so zrcalo vrednostne diskrepance, dasi je geslo za dialog vselej enako.

Genevra Kornbluth, *The Susanna Crystal of Lothar II: Chastity, the Church, and Royal Justice*, ibid., pp. 25-39.

Ko je P. Lauer leta 1908 povezal upodobitev Suzanine zgodbe in Lotarjev dedikacijski napis na gemi iz kamene strele z dogodki iz kraljevega življenja (Lotar II., se je nameraval po vsej sili ločiti od svoje žene in ji je očitel incest, da bi razveljavil zakon), je bila videti interpretacija te stvaritve dokončana. Avtorica je vsebinski pomen skušala razširiti, povezati Suzanino zgodbo z vrednotenjem Suzane kot Eklezije oz. Čistosti. Vsekakor je poudarila politični vidik Lotarjevega napisa: ker je tako izrazito poudarjal pravičnost in se je v napisih poimenoval kot pravični kralj, ki se zavzema za pravično sodbo in je torej vseskozi kreposten, se kaže kristal kot stvaritev, ki je nastala - po mnenju avtorice - kot del politič-

ne propagande, ne le kot delo, s katerim se je Lotar II. želel odkupiti pri Teutbergi.

John Lowden, *Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis*, ibid., 40-53.

Cottonova Geneza, od 1731 le kot fragment ohranjen poznoantični knjižni spomenik, je napisana v tradiciji Septuaginte in je menda edini kodeks v grščini, ki vsebuje le Genezo. Ker niti iz sočasne grške niti zahodnoevropske tradicije (v latinskem ali vulgarnem jeziku) ni najti enakovrednega, za primerjavo prikladnega spomenika, se avtor (prosto po H. Gerstingerju, 1931) sprašuje, ali je tudi Cottonova Geneza - tako kot Dunajska Geneza - nastala kot bogato ilustriran učni pripomoček za kakšno princeško. Ikonografske poteze v sistemu pripovedi jo namreč povezujejo z didaktičnimi spisi, kakršni so Tatianov *Diatesseron*, Sedulijeva *Carmen Pashale*, Avitove *De spiritualis historiae gestis* itd.

Laurie Taylor-Michell, *Images of St. Matthew Commissioned by the Arte del Cambio for Orsanmichele in Florence: Some Observations on Conservatism in Form and Patronage*, ibid., pp. 54-72.

Ceh florentinskih bankirjev je za Orsanmichele naročil tri upodobitve svojega patrona sv. Mateja. Študija se ukvarja z analizo vpliva starejše, deloma še ducentistične tradicije na umetnost 14. in 15. stoletja, pri čemer se razkriva velik formalni vpliv tabernaklja Andree Orcagne in slike Bernarda Daddija. Obe deli sta v mestnem življenju postali simbola vere s taumaturško močjo, kar je bil tudi razlog za ohranjanje stilnih prvin, na drugi strani pa je bil ceh bankirjev "zmerno napreden" in ta konzervativna modernost (!) je določala tudi horizont Ghibertijevega sv. Mateja, ki je v dinamiki draperije, v gestah, okvirju, čelu, uporabi stemme itd. ostal zvest orcagnevski estetiki in je prek giba, linije, poetičnega obličja nadaljeval religiozni ritual.

GESTA, XXXII/2, 1992

Uvod (pp. 73-75) v ta zvezek, ki je posvečen predvsem vidikom ženske religioznosti v srednjem veku in iz tega izviročim arhitekturnim rešitvam in drugim stvaritvam, je

skupno delo Caroline A. Bruzelius in Constance H. Berman. Kratek zapis predstavlja pregled literature o tem umetnostnozgodovinskem in sociološko-kulturološkem segmentu, razgrinja zgodovino (ne)vrednote tega dela srednjeveških spomenikov, opozarja na ekonomske razloge, ki so pogojevali specifične arhitekturne rešitve v ženskih samostanih in redovnih cerkvah, na razlike v duhovnosti (od sineisatičnih oblik skupnosti do v bistvu feminističnih revolтов v "franciškanskem" 14. stol.) in na zožen pogled, ki ga imamo zaradi nepoznavanja oz. neraziskanosti teh vidikov srednjega veka.

Bernardette Barrière, *The Cistercian Convent of Coyroux in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, ibid., pp. 76-82.

Ženski cistercijski samostan v Coyrouxu je bil, po vsem sodeč, popoln antipod imenitnega, v neposredni sosesčini postavljenega Obazina. Avtorica predstavlja rezultate arheološkega izkopavanja in utemeljuje neklasične arhitekturne oblike s specifičnimi določili v življenju te asketske skupnosti in o zapostavljenosti ženske redovne enote (ki je morala živeti za dvojnimi vrati klavzure) vis-a-vis moškemu samostanu. Samostanski habitat se kaže kot izjemni sklop, kjer je ideal askeze izklesal skrajno preprosto "urbs quadrata" sestavljeno le iz "enoladijskih" prostorov.

Noben članek žal ne opozarja, da so bile samostanske cerkve ženskih redov kljub uspešnemu delovanju pogosto enoladijske.

Caroline A. Bruzelius, *Hearing in Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340*, ibid., 83-91.

Štiri zgodnje bazilike klaris (S. Damiano in S. Chiara v Assisiju ter S. Maria Donna Regina in S. Chiara v Neaplju), ki so rabile redu od sredine 13. do zgodnjega 14. stoletja, razkrivajo povsem različne stavbne odločitve glede postavitve nunskega kora. Avtorica razkriva, kako je v 13. stoletju himna, da so blaženi tisti, ki lahko verujejo, ne da bi videli, se dotaknili, okusili (besedilo govori o nejevernem Tomažu, avtor pa je verjetno sv. Tomaž Akvinski), vplivala na zgodnje oblike liturgije. Sprva vodni stik z evharistijo ni bil mogoč, zaradi vse večje priljubljenosti praznika Rešnjega telesa pa je v c. S. Chiara v Neaplju dobil nunski kor

privilegiran položaj na drugi strani oltarne stene, skozi odprtine v njej je bilo spremljanje obreda bistveno olajšano, saj je šlo skoraj za neposreden stik.

Dominique Rigaux, *The Franciscan Tertiaries at the Convent of Sant'Anna at Foligno*, ibid., pp. 92-98.

Stenske slikarije, ki so jih naročile frančiškanske tretjerednice v samostanu sv. Ane v Folignu, je med 1422 in 1431 izdelal Giovanni di Corraduccio s svojo delavnico. V kompozicijah Alegorije križa in Križanja imajo svetnice poudarjeno, veljavno mesto. V upodobitvah Zadnje večerje, Kristusa v hiši Marte in Marije ter Sv. Marte v kuhinji pa je motiv evharistije poudarjen, tako da imajo ženske kot protagoniste v zgodbi izrazito veljavo - gre za čas, ko so nune dobile zaradi cerkvene reforme več samostojnosti oz. so bile manj podrejene moškemu redovom. Izvirno pojmovanje ženske v vesoljni Cerkvi se je izrazilo še pozneje, l. 1518, ko so v drzni kompoziciji Obrezovanja vsi protagonisti - z izjemo malega Jezusa - le ženske.

Lorraine N. Simmons, *The Abbey Church at Fontevraud in the Later Twelfth Century: Anxiety, Authority and Architecture in the Female Spiritual Life*, ibid., pp. 98-107.

Ko je l. 1101 Robert d'Abriše v Fontevraudu ustanovil versko skupnost, kjer so sicer za istimi zidovi živeli po ostrem ločevalnem sistemu moški in ženske, je začela rasti samostanska cerkev, ki je (zaradi prijateljskih stikov) posnela številne formalne in estetske prvne stolnice v Angoulêmeu. Vendar so bile bistvo arhitekture kot gibalnega prostora najrazličnejše omejitve, ločevalna območja, pri čemer avtorica opozarja na statut te skupnosti, ki ima vlogo navodila za branje cerkvenega prostora. Z vidika ikonografske analize je hvalevredna arheologija arhitekture: z njo je dokazano, da so se liturgične funkcije selile: tako je bil vzhodni kor vselej pridržan moškemu članom, nune pa so sprva imele svoj kor v transeptu in po dokončanju ladje so ga preselile pod vzhodno kupolo v ladji. S tem (in zaradi tega) se je dalo pojasniti prezidave pilastrov pod križišno kupolo.

Jeffrey F. Hamburger, *Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript*, ibid., pp. 108-134.

Avtor opozarja, da raziskovanje umetnosti v ženskih samostanih zahteva najprej socialnozgodovinsko študijo o ženski duhovnosti in hkrati jasen razvid, koliko umetniških del so sicer ustvarile ženske, vendar za svet, ki so mu vladali moški. Če klavzura pomeni tudi klavzuro nad videnim, potem je vprašanje, ali so bila ob takih omejitvah posredovanja videnega in doživetega razumljena kot napeljevanje h grehu. Prvo poglavje se ukvarja s strogostjo in popustljivostjo v klavzurah in je predvsem slikovit oris s pomočjo citatov zlasti za 12. in 13. stol. Drugo poglavje obravnava arhitekturo klavzur, kakršno poznamo tako iz zapisov kot tudi iz knjižnega slikarstva in arhitekturnih spomenikov. Potrebna je revizija, zakaj so se nekateri spomeniki, povezani z ženskami samostanskimi skupnostmi, ohranili in kakšno mesto so v družbi sprva imeli; potrebno pa je tudi prevrednotenje občega arhitekturnega kanona, ustaljenega pogleda na srednjeveško stavbarstvo, v katerem pravzaprav ni prostora za žensko monastično arhitekturo. Z večnim izogibanjem odreka obstoj dobršnemu delu spomeniškega gradiva, ki se ponavadi ne ujema z običajnimi kriteriji strukturne in kanonske celovitosti, kakršno poznamo pri moških samostanih. V nemških deželah se je v začetku 13. stol. pojavil nunski kor ali emporium, ki se je razvil iz empore, torej iz galerij in dvignjenih korov v samostanih, ki so bili namenjeni le prehodu: že to je protislovje, še eno pa tiči v tem, da so se razvili iz tradicije zahodnih sklopov in dvignjenih kript. Nunski kori so obvladovali celotno cerkev, včasih so se kot gornja cerkev dvignili nad spodnjo, namenjeno laičnemu občinstvu, medtem ko je bil zahodni emporion namenjen klerikom. Tako so se v eni stavbi lahko hkrati znašli predstavniki treh "občinstev" - nune, kleriki in laiki -, ne da bi prišli v stik. Tretje poglavje govori o pokroviteljicah in mecenah - sv. Agneti Praški, sv. Hedviki Šlezijki in sv. Elizabeti Turinški - ter o vplivu ženskega mysticizma na umetnost in o ženskem svetniškem življenju kot metodi za promocijo dinastije. Na koncu je avtor spregovoril o razlikah in skupnih potezah med splošno in specifično žensko duhovnostjo. Marsikateri ikonografski program (npr. Prestol milosti, čaščenje Rešnjega telesa itd.) se je najprej razvil v sklopu ženskih samostanov in

kljub klavzuri očesa so se ohranile upodobitve, ki so se razlikovale od ustaljenih in so navsezadnje prispevale k njihovi preobrazbi.

Nataša Golob

ORI E TESORI D'EUROPA, MILE ANNI DI OREFICERIA DEL FRIULI-VENEZIA GIULIA. A CURA DI GIUSEPPE BERGAMINI.

Electa: Milano 1992. Katalog razstave, Villa Manin di Passariano, 477 strani, 298 barvnih in 318 črno belih reprodukcij.

Obsežen katalog razstave, ki je bila odprta od 20. junija do 30. novembra 1992 v vili Manin di Passariano, je pomemben dosežek dvanajstih strokovnjakov, ki so obdelali zlatarstvo Furlanije in Julijske krajine od romanike od štiridesetih let 20. stoletja. V svetu že dodobra uveljavljen način pisanja razstavnih katalogov je tudi ta katalog spremenil v znanstveno študijo in priročnik. Vseh 494 razstavljenih predmetov je reproduciranih in natančno študijsko obdelanih ter opremljenih z vsemi podatki, vključno z dosedanjio literaturo o njih.

Vsebinsko si je strokovna skupina razdelila delo po časovnih obdobjih in tematskih sklopih. C. Gaberscek je obdelal čas romanike in gotike, G. Cuscito se je posvetil srebrnim antependijem iz Čedad, Caorleja in Gradeža s konca 12. do druge polovice 14. stoletja, S. Tavano je opisal zakladnico v Ogleju, L. Crusvar zakladnico v Gradežu in obredno posodje židovske in ortodoksne občine v Trstu, G. Bergamini je pospremil razstavo z uvodno besedo in se je poleg tega še podrobneje pomudil pri zlatarju Nicoloju Lionellu in zlatarstvu 19. stoletja. Renesancno obdobje je raziskal P. Goi, 17. in 18. stoletje G. Ganzer, meščanski nakit 19. stoletja M. Malni Pascoletti, videmske zlatarje 19. stoletja G. Bucco, zlatarsko družino Janesich iz Trsta C. Ferraro, tradicionalni in ljudski nakit pa N. Cantarutti. M. Buora je dodal še poglavje o zlatnikih iz obdobja, ko je Benetkam načeloval zadnji dož Ludovico Manin, vse tja do leta 1797, ko je po Napoleonovi zasedbi propadla beneška republika.

Že naslovi posameznih poglavij povedo, kako široko je bil zastavljen program raziskav.

V razstavni pregled so prireditelji pritegnili tudi nekaj najmarkantnejših gotskih sakralnih posod iz slovenske Primorske: monštranco iz leta 1551 iz župnijske cerkve v Prvačini ter kelih in monštranco iz druge polovice 15. stoletja iz koprške stolnice. Koprski kelih in monštranca tudi doslej nista bili neznani mojstrovini zlatarske umetnosti. Veliki nemški poznavalec zlatarstva Erich Steingraber je njun nastanek pripisal delavnici Johanna Leona iz Kölna, ki je deloval v Benetkah v letih 1472-73. V drugi polovici 15. stoletja so v Benetkah nastajala izredno bogato okrašena sakralna zlatarska dela. Njihovo včasih kar natrpno in bujno okrasje razlaga Johann Michael Fritz s središčno vlogo Benetk, v katerih so se prepletali in srečevali najrazličnejši vplivi iz jugovzhodne Srednje Evrope (Slovaška, Madžarska, Poljska). V teh deželah so namreč nastajala podobno oblikovana dela. V nemški kulturni krog je v katalogu postavljena monštranca iz leta 1551 iz Prvačine, ki je bila tokrat predstavljena prvič. V njeni obliki se prepletajo tradicionalni, iz gotске zakladnice formalnih elementov vzeti deli (gotška pedersta stolpasta arhitektura, plastike svetnikov), za katere so zlatarji še vse 16. stoletje vztrajno uporabljali podegovane kalupe, in letnici 1551 ustrenejša vegetabilna zgodnjerenesančna ornamentika listne vitice, ki krasijo slope, obdajajoče osrednji del s kustodijo. Sama prizmatična pozlačena kustodija z lunulo je nedvomno novejši dodatek in je nadomestila prvotno cilindrično zastekljeno kustodijo. Tako oblikovana listna vitica izvira iz drobnega italijanskega renesančnega akanta, ki so ga nemški grafiki, med njimi predvsem Peter Flötner, Hans Aldegrever, Virgil Solis in drugi mojstri, preoblikovali in uporabili kot enega najznačilnejših okrasnih motivov svoje dobe. S tiskanimi grafičnimi predlogami se je ta motiv, ki se pojavlja od tridesetih let 16. stoletja naprej, zelo priljubil in ga najdemo na zlatarskih delih, prav tako pa tudi na pohištvu in na dekoriranih stavbnih členih (portali, kamini itd.). V Sloveniji je primerov zlatarskih izdelkov iz 16. stoletja, kjer se gotška tradicija povezuje z zgodnjerenesančnimi novostmi, izredno veliko.

Na razstavi je v posebnem razdelku prikazan nakit, namenjen premožnejšim družbenim slojem. Med njegovimi izdelovalci iz-

stopajo dela zlatarske delavnice Janesich iz Trsta. Leta 1835 jo je ustanovil Leopold Janesich (†1880), po rodu Dalmatinec. Za njim so izredno uspešno družinsko podjetje s podružnicami v različnih evropskih mestih prevzeli sinovi in vnuki, ki ga vodijo še danes.

Razstava je s prikazom preprostega ljudskega nakita segla tudi na področje etnologije in tudi tu zajela širši geografski prostor. Pri predstavitvi je sodeloval tudi Slovenski etnografski muzej iz Ljubljane. Na lutkah, oblečenih v narodne noše iz Furlanije, Goriškega, Ziljske doline, tržaške okolice in Krasa, je prišel narodni nakit še posebej do izraza.

Poročilo o razstavi lahko končamo z mislijo, da čakajo slovensko zgodovinopisje še številne naloge. Ko bodo popisana in opredeljena zlatarska dela na Primorskem, bo mogoče določeneje pojasniti, v kolikšni meri je bilo slovensko Primorje povezano s Furlanijo in z beneškim kulturnim središčem, in koliko je bilo odvisno od njegovih umetnostnih vplivov. Razstava je skupaj s katalogom lahko vzorec in spodbuda za začetek tega dela.

Marjetica Simoniti

Klaus Pechstein s sodelavci: DEUTSCHE GOLDSCHMIEDEKUNST VOM 15. BIS ZUM 20. JAHRHUNDERT AUS DEM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.

Verlag Willmuth Arenhövel: Berlin 1987, razstavni katalog, 372 strani, 42 barvnih in 311 črno belih reprodukcij.

Klaus Pechstein, Heiner Meininghaus, Ursula Timann, Claudia Siegel-Weiss, Erik Forssman: SCHÄTZE DEUTSCHER GOLDSCHMIEDEKUNST VOM 1500 BIS 1920 AUS DEM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.

Verlag Willmuth Arenhövel: Berlin 1992, razstavni katalog v Stadtmuseum Ingolstadt, 440 strani besedila, 26 barvnih in 456 črno belih reprodukcij.

V letih 1987/88 je Germanski nacionalni muzej postavil razstavo Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum, ki so jo predstavili v Nürnbergu, Hanau in In-

golstadt. Razstava je obsegala 251 eksponatov iz muzejskega fundusa, ki so bili v spremnem katalogu obdelani z vso prislovično nemško doslednostjo in obsežnim znanstvenim aparatom. Avtorji razstave so poleg kataloškega dela, v katerem je po skupinah obdelano profano in sakralno srebro, srebro cehov in strelskih društev, pribor in nakit, dodali še tri pregledne prispevke o razvoju zlatarstva od konca srednjega veka do 20. stoletja in o ornamentu v nemškem zlatarstvu od pozne gotike do klasicizma. Eden od razlogov, da so se v letu 1992 odločili za ponovno predstavitev zbirke zlatarske umetnosti, je razširitev zbirke Germanškega nacionalnega muzeja v zadnjih letih z nakupi, darili in posojili. Po posredovanju notranjega ministrstva so bila številna dela iz nekdanjih vzhodnonemških mest izročena muzeju naposodo. Najboljši primerki v razširjeni zbirki pa so izjemna darila posameznih darovalcev. K. Pechstein je s sodelavci izdal ob razstavi obsežen katalog, v katerem je obdelanih 380 zlatarskih del enako kot v katalogu iz leta 1987. Razprave v katalogu obravnavajo teme s področja zlatarstva, in sicer srebrne izdelke, ki so jih naročala strelska društva, popotovanja nemških zlatarskih pomočnikov in vprašanja originalov, kopij in galvanoplastičnih posnetkov. Prispevki drugih avtorjev razvrščajo in obravnavajo zlatarska dela glede na njihov nastanek po nemških mestih in tako celovito predstavljajo razvost nemške zlatarske obrti. V primerjavi z ohranjenimi zlatarskimi izdelki pri nas je presenetljiva ne samo kakovost, ampak tudi količina in raznovrstnost profanih zlatarskih del.

Marjetica Simoniti

THE BAROQUE IN CENTRAL EUROPE; PLACES, ARCHITECTURE AND ART.

Uredila in spremno besedilo napisala Manlio Brusantin in Gilberto Pizzamiglio. Marsilio: Venezia 1992. 319 strani, barvne in črno bele reprodukcije.

V okviru širše kulturne akcije srednjeevropskih dežel - srednjeevropske pobude in leta baroka - so v Benetkah izdali vodnik po ključnih baročnih spomenikih teh dežel. Vodnik sicer ni poglobljena znanstvena študija, vendar je zanimiva in uporabna.

dija, saj se to izključuje z njegovo namembnostjo, je pa odličen informativni priročnik, ki si zaradi strnjene predstavitve tovrstnega gradiva zasluži posebno pozornost. Gre za pregled baročne umetnosti na nekoliko zožanem zemljepisnem območju srednje Evrope (manjkata južna Nemčija in severna Italija, razen Veneta), ki upošteva tudi novejša raziskave in odkritja. Pri predstavitvi svoje kulturne dediščine 17. in 18. stoletja so sodelovale Avstrija, Češka, Hrvaška, Madžarska, Poljska, Slovaška, Slovenija in kot edina pokrajina Veneto. Zgodovinsko gledano, gre torej za dežele, ki so nekdanji ali krajši čas pripadale habsburški monarhiji. Različni narodi in jezikovne skupine, Germani, Slovani, Madžari, Romani in Židje, so s svojo kulturo skušali obdržati in negovati lastno identiteto. Za vsako deželo je besedilo napisal po en umetnostni zgodovinar, specialist za baročno umetnost (univerzitetni profesorji ali vodilni muzejski delavci). Za Avstrijo je svoj esej prispeval Gottfried Biedermann, za pokrajino Veneto Manlio Brusantin, za Madžarsko Geza Galavicz, za Poljsko Konstantin Kalinowsky, za Hrvaško Vladimir Marković, za Češko Ivan Mucha, za Slovaško Ivan Rusina in za Slovenijo Nace Šumi. Vsak od sodelujočih strokovnjakov najprej podaja temeljne značilnosti obdobja, ki je imelo tako daljnosežne posledice, pač skladno z zgodovinskimi dejstvi posamezne dežele. V drugem delu vsakega prispevka pa so predstavljeni najvidnejši spomeniki 17. in 18. stoletja, pri čemer je o izboru odločala celovitost umetnine, ki najslikoviteje dokumentira baročno arhitekturno, slikarsko in kiparsko ustvarjalnost. V uvodnem povezovalnem besedilu Manlio Brusantin in Gilberto Pizzamiglio povzemata vodilne misli posameznih poglavij, ki nakazujejo specifične značilnosti v razvoju tega tako raznolikega umetnostnega sloga v obravnavanih srednjeevropskih deželah. Sredi šestdesetih let je v okviru zbirke Pelican History of Art izšel zaokrožen pregled srednjeevropske baročne umetnosti (Eberhard Hempel: *Baroque Art and Architecture in Central Europe, Germany, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland*, Harmondsworth 1965), ki je klasičen pregled, kakršnega načrtuje celotna zbirka. V uvodnem besedilu poskuša avtor pojasniti

kompleksna vprašanja splošnih značilnosti, predhodnikov in duhovnega ozračja, ki je pripravilo ugodna tla za pojav in razvoj tega umetnostnega sloga: zgodovinsko ozadje, religiozne temelje, cehe, akademije, naročnike. V nadaljevanju potem analizira gradivo po deželah, razvojnem obdobju (zgodnji, visoki, pozni barok in rokoko) ter umetnostnih zvrsteh (arhitektura, slikarstvo in kiparstvo). V tokratni publikaciji pa presenečajo opazne razlike v interpretacijah različnih avtorjev: prispevki, ki govorijo o baročni umetnosti v Avstriji, na Madžarskem in v Sloveniji se teme lotevajo na ustaljen način, ki zaobjema predstavitev dobe, razvojnih značilnosti in svojskosti posameznih primerov, preostali avtorji pa interpretirajo baročno umetnost z izbranih zornih kotov, pri čemer se najbolj posvečajo arhitekturi. Češki prispevek nam približa gradivo z vidika sožitja narave in umetnosti, torej vključenosti objekta v kulturno krajino. Avtor obravnava tako obsežne, bogatejše komplekse v podeželskem okolju kot prostorsko omejeno mestno arhitekturo in ugotavlja, da uveljavljeni estetski principi nimajo povsod enakega deleža, saj je mestna arhitektura precej skromnejša. Kot imeniten in izjemen primer, središče češke baročne umetnosti, navaja kompleks zdravilišča Kuks, ki ga v simetrali seka struga reke. Reprezentančni del, ki ga sestavlja več zgradb, in hospitalni del sta postavljena vsak na svoj breg Labe. Poljski avtor pa si je najprej privoščil temeljit ekskurz v zgodovinsko ozadje, kar je za večji del bralcev prav dobrodošlo, saj potem lažje dojamejo posebnosti poljske umetnosti 17. in 18. stoletja. Poljska je namreč zgodovinsko odmaknjena od splošnih razvojnih srednjeevropskih tokov. Zanimiv je sestavek M. Brusantina, ki je ob upoštevanju doslej znanih dejstev in strokovne literature opozoril tudi na pomen in vpliv teoretičnih del, na primer Vicenza Scamozzija in Francesca Antonija Muttonija (Vicenza) na razvoj arhitekture 18. stoletja na območju Veneta. S primerom kompleksa vile Manin v Passarianu kot ideološkim načrtom za središče gospodarske dejavnosti je posegel tudi na območje Furlanije. Razumljivo pa je, da je velik del svojega razmišljanja posvetil problematiki največjega gradbenega projekta v Benetkah v 17. stoletju, beneškemu emblemu in pro-

totipu številnih cerkva, cerkvi Santa Maria della Salute Baldassara Longhene.

Za vse srednjeevropske dežele v grobem velja, da so v 17. stoletju vezane na delo gostujočih umetnikov, ki so prihajali s svojim znanjem in estetsko naravnostjo predvsem iz Italije. V Venetu so bili izredno cenjeni gradbeniki iz krajev ob Luganskem jezeru, k nam pa so italijanske pobude prihajale v glavnem po severni strani Alp. V 18. stoletju se je položaj temeljito spremenil. Vodilno vlogo so prevzele generacije domačih umetnikov, ki so se z naročili tudi selili (na primer Lucas von Hildebrandt in Bernhard Fischer von Erlach na Češko ipd.), pač v duhu tedanjega zgodovinskega trenutka. Pričujoča publikacija ima v prvi vrsti namen zahtevnejšega bralca popeljati skozi umetniško zakladnico in posebnosti baroka v deželah, ki so se pridružile srednjeevropski pobudi; ta namen je v nekaterih pogledih celo preseгла. Še posebej dragocena pa je knjiga zato, ker baročno umetnostno dediščino teh dežel predstavlja strnjeno.

Marjana Lipoglavšek

Anton Ramovš: GLINIČAN OD EMONE DO DANES

Geološki zbornik, 9, Ljubljana: Odsek za geologijo in Institut za geologijo, Montanistika, Fakulteta za naravoslovje in tehnologijo Univerze v Ljubljani, 1990, 171 strani, 134 črno-belih fotografij.

Z letnico 1990 je izšla knjiga, ki jo bo moral imeti v svoji priročni knjižnici vsak preučevalec arhitekture, a tudi plastike, prav posebej pa seveda preučevalci ljubljanske stavbarske umetnosti. Avtorju gre zasluga, da je zgledno monografsko obdelal enega od zelo razširjenih kamnov v Ljubljani in okolici, gliničan, kakor ga imenujejo po potoku v bližini kamnolomov. Monografija zajema različne informacije o kamnu - od njegove sestave in podobe do različne rabe v arhitekturi in, širše gledano, opremi prostora.

Predvsem pa je avtor imenitno sistematično obdelal gliničan glede na njegovo mesto v geološki zgodovini: kamnolome, kamnoseke, pripravo in obdelavo kamna ter načine nekdanje obdelave. Za umetnostnega, posebej arhitekturnega zgodovinarja je tukaj

obilo izrazja, ki ga je dobro poznati pri opisih izdelkov. Posebno poglavje je namenjeno prepoznavanju kamna. Tu so tudi namigi o tem, kaj kamen zmore, se pravi, kaj je mogoče iz njega izdelati in kako. Vredno je opomniti, da so nekateri stari zgodovinarji včasih poglavja s tako vsebino postavljali na čelo monografskih orisov posameznih obdobij v zgodovini arhitekture, v kateri je imel kamen različne vrste ključno vlogo. V naši sosesčini se je s tem vprašanjem srečal po moji vednosti predvsem pokojni Ljubo Karaman, ki je pojasnjeval, kako je bil dalmatinski kamen prikladen za nekatere vrste reliefov. Gliničan po avtorjevi ugotovitvi ne sodi med najdragocenejše naše kamne. Njegovo vlogo primerja s podpečanom, ki ga je tako povzdignil Jože Plečnik. Gliničan je namenjen preprostejšim izdelkom, vendar je imel zelo vidno vlogo tudi v oblikovanju najimennitnejših stavbnih členov, povsem pa je obvladoval kamnoseško produkcijo v širši ljubljanski okolici. Dragocena je tudi pravcata tipologija izdelkov, ki jo je avtor sistematično predstavil. Tako našteva različne podzidke, podnožja, podstavke, posebej portale, kamnitne okenske okvire, stebre in stebričke, dalje križna znamenja, kropilnike, vodnjake, kamnitne mize, korita pa denimo babe in podstavke pri kozolcih, opestnike, a tudi mostove. Te vrste izdelkov naštevam zato, da bi se zavedali, kako univerzalna je bila včasih raba kamna, ki smo ga zlasti po zadnji vojni naglo pozabili ter ga danes redki zbirajo predvsem kot kulturno dediščino.

Avtor je poskrbel, da se bo bralec tudi поблиže spoznal z obdelavo kamna - med drugim z vpogledom v kamnoseštvo. S popisom kamnoseških rodbin je odlično prispeval k obogatitvi lokalne zgodovine. Knjiga naj bi zbudila več zanimanja za naš domači kamen in za vlogo kamna sploh, saj smo danes gotovo prav pred vrati obdobja, ko bo kamen obilneje pritegnjen v našo arhitekturo in javno opremo. V uvodu avtor sicer pravi, da je o našem kamnu že veliko napisanega, vendar ne poznam tako izčrpne in zaokrožene monografije, kakor je ta o gliničanu. Ker je za resnejša spoznanja kvalitet našega stavbarstva začeto delo nujno sistematično nadaljevati, pri tem podvigu pa bi bilo zaželeno tudi sodelovanje

zainteresiranih umetnostnih zgodovinarjev, zgodovinarjev in etnologov, bi bilo modro sestaviti skupine, ki bi se lotile tega dela. To je pomembno tudi zaradi tega, ker te vrste dediščina naglo izginja in propada. Iz vrst umetnostnih zgodovinarjev poznam ta trenutek enega samega raziskovalca, ki se spopada s tem gradivom. Že več let čakamo monografijo o gorenjskem zelenem kamnu iz Peračice, drugod pa se v tej smeri komaj kaj zgane. Pač, sem in tja smo priča gasilskim operacijam, kadar konservatorji

iščejo stare kamnolome; zadnja taka akcija se je odvijala v Mariboru ob obnovi tamkajšnjega velikega kužnega znamenja na Glavnem trgu. Očitno je, da je treba s takim raziskovalnim delom pohiteti. Za spodbudo gre avtorju monografije o gliničanu topla zahvala.

Knjigo je na koncu pospremil s podobno spodbudnimi besedami Emilijan Cevc.

Nace Šumi

NARODNA GALERIJA V LETU 1992

PUBLIKACIJE

Ferdinand Šerbelj: NICOLA GRASSI. TRI OLTARNE PODOBE / TRE PALE D'ALTARE. (Knjižnica Narodne galerije - študijski zvezki 1). Ljubljana 1992. - Vsebina: Andrej Smrekar, *Ob izidu prvega študijskega zvezka Knjižnice Narodne galerije*. Ferdinand Šerbelj, *Prolog. Nicola Grassi 1682-1748, slikar rokokajske izpovedi. O Grassijevih slikah na Jesenicah, Grofje Buccelleniji in fužinarska cerkev na Savi na Jesenicah. O pomenu Grassijevih del v ljubljanskem baročnem slikarstvu. Opomba o tehnologiji Grassijevega slikarstva*. Kratice. - Katalog je v celoti dvojezičen, prevod v ital.: Daniela Milotti-Bertoni. Oblikovanje: Miljenko Licul. Studio Znak. - 56 str., vmes 11 barvnih in 2 črno-beli repr., 1 barvna repr. na platnici, (rk).

Lidija Tavčar: METAMORFOZE. Ljubljana 1992. - Vsebina: Andrej Smrekar, *Sprema beseda*. Lidija Tavčar, *I. Uvod. Metamorfoze. Pomen muzejev in galerij za izobraževanje. II. Raziskava. Otroci iz vrtca in šolarji v galeriji. Elementi semiologije. Oblikovanje in modeliranje v glini. Interpretacija otroških kipcev. Pobude. III. Kataloški del. Summary*. - Oblikovanje: Matjaž Schmidt in Jelka Godec Schmidt. - 85 str., 503 črno-bele fotogr., (rk).

RAZSTAVE

ANTONI GAUDI & JOŽE PLEČNIK: VZPOREDNICE - PARALELISMES - PARALLELS. 17.5.-19.7.1992. Razstavo sta v veliki dvorani NG ob 17. kongresu IC-SID pripravila BCD, Barcelona Centre de Disseny in Arhitekturni muzej Ljubljana.

Razstavljenih je bilo 80 fotografij del (zlasti detajlov) obeh arhitektov (Gaudi: 40, Plečnik: 40), njuni portretni fotografiji in 18 originalnih predmetov (stoli, ogledala, predmeti umetne obrti; Gaudi: 10, Plečnik: 8). - Rk (izdal Arhitekturni muzej Ljubljana, uvodno besedilo: Damjan Prelovšek).

NICOLA GRASSI. TRI OLTARNE PODOBE. 24.6.-30.8.1992. - Razstava je nastala v sodelovanju NG z Muzejem na Jesenicah. V mali dvorani NG so bile razstavljene 3 originalne slike N. Grassija iz Muzeja na Jesenicah in spremljajoče dokumentarno gradivo: fotografije kot primerjalno gradivo (druga Grassijeva dela, njegova risba - osnutek za eno razstavljenih slik, notranjščina prvotnega nahajališča itd.), originalni dokumenti (listine, skice po originalih ipd.), dokumentacija o restavratorskih postopkih in dva originalna kipa z oltarja - nekdanjega nahajališča slik. - Avtor razstave: Ferdinand Šerbelj. Postavitve: Štefan Hauko in Ferdinand Šerbelj. - Rk.

"Po poti baročnih spomenikov Slovenije". 18.-27.9.1992. - Priložnostna razstava ob predstavitvi knjige s tem naslovom (avtorja Naceta Šumija) v mali dvorani NG 18.9.1992. Na 12 panojih je bilo razstavljenih 10 tlorisov, 1 prečni prerez, 5 risb fasad (vse delo ing. arch. Nataše Štupar-Šumi), 2 fotografski povečavi arhitekturnih detajlov, 5 reklamnih primerkov knjige in pripadajoči zemljevid Slovenije. Iz lasti NG je bilo razstavljenih 5 baročnih kipov: rezbar 1. pol. 18. st., *Sv. škof* (P 258), Jožef Straub, *Klečeca angela* (P 723 in 724), Jožef Holzinger, *Zaharija* (P 200) in *Sv. Magdalena* (P 204). Razstavo je spremljala projekcija barvnih diapozitivov (avtor: Damjan Gale) spomenikov, objavljenih v knjigi.

METAMORFOZE. Didaktična razstava. 29.10.1992-3.1.1993. - V spodnjih razstavnih prostorih NG je bilo ob 8 originalnih plastikah (*Sv. Jurij z Gabrske gore*, P 22, *Sv. Florijan iz Kotelj*, P 54, *Sv. Barbara iz Leš*, P 25, *Sv. Elizabeta* /last: p.c. sv. Magdalene pri Dravogradu/, Krog Hansa iz Judenburga, *Sv. Ožbolt z Jezerskega*, P 6, *Mojster Trbojske Marije*, *Sv. Tilen z Bleda*, P 33, *Glava sv. Janeza Krstnika* iz Starega trga pri Ložu, P 90, *Marija z Jezusom z Vira* pri Stični, P 5) razstavljenih ok. 300 otroških glinastih plastik in še 480 fotografij njihovih izdelkov. - Avtorica razstave: Lidija Tavčar. Postavitev: Štefan Hauko. - Rk.

"Božična razstava". 1.12.1992-10.1.1993. - V mali dvorani NG so bile priložnostno razstavljene 3 slike z božično motiviko: Frans Francken, *Madona z Detetom, ki jima strežeta angela* (S 811), Štajerski slikar iz okr. 1435, *Kristusovo rojstvo* (S 1180) in Martino Altomonte, *Počitek na begu v Egipt* (S 1939).

PRENOSI RAZSTAV

NEVIDNE STRANI VIDNE UMETNOSTI.

Maribor, Umetnostna galerija, 10.-31.1.1992. - Izbor razstavljenih del enak kot v Ptuj (prim. ZUZ n.v. XXVIII, 1992, str. 117).

Novo mesto, Dolenjski muzej - galerija, 6.-24.2.1992. - Izboru dodana še Vavpotičeva skicirka (G 1046).

Škofja Loka, Loški muzej, 5.-25.3.1992.

Posavski muzej, Brežice, 31.3.-24.4.1992.

NICOLA GRASSI.

Jesenice, Kosova graščina, 6.11.1992-28.2.1993.

POSOJENO ZA RAZSTAVE

PODOBE LJUBLJANSKIH MEŠČANOV.

Ljubljana, Galerija na Mestnem trgu 10, 6.2.-31.5.1992. - Organizacija razstave: Mestni muzej Ljubljana. NG je posodila 11 slik: Ljudevit Cetinović, *Rozalija Eger* (S 40) in *Franc Ksaver Eger* (S 39), Vincenc Dorfmeister, *Lastna podoba* (S 41), Janez Fran-

čišek Gladič, *Portret Matije Schweigerja* (S 58), Ivan Grohar, *Portret Rudolfa Andrejke* (S 2267), Andrej Herlein, *Tekla Pesjak z otrokom* (S 82), Matija Jama, *Fran Govekar* (S 1769), Matevž Langus, *N. Maličeva, hotelirka v Ljubljani* (S 1322), Janez Potočnik, *Dr. Jožef Potočnik* (S 322), Jurij Šubic, *Skica za portret Franje Tavčar* (S 448) in Ivan Vavpotič, *Portret Ivana Hribarja* (S 508). - Rk.

PESNIKOVA PODOBA. Ljubljana, poročna dvorana ljubljanskega Magistrata, 7.-8.2.1992, Galerija Gema, 9.-29.2.1992. - NG je posodila 2 Prešernovi upodobitvi v plastiki: bronasto plaketo Antona Severja (P 328) in osnutek za Prešernov spomenik Ivana Zajca (P 371). - Rk.

Stalna zbirka. Škofja Loka, Poštarski muzej, od 27.2.1992 naprej. - Za likovno popestritev zbirke, ki so jo dopolnjeno odprli 27.2.1992, je NG posodila 6 del: St. Lang, *Alpska krajina* (S 711), Marija Auersperg, *Vaza z cvetjem* (S 969), neznan slikar, *Moški portret* (S 1055), neznan slikar, *Hudournik v Tirolah* (S 1358), Oskar von Pistor, *Portret dečka s klobukom* (S 1511) in Seydel, *Zimska krajina* (S 2018).

ŠOLA ZA SESTRE. ZDRAVSTVENO ŠOLSTVO NA SLOVENSKEM. Ljubljana, Slovenski šolski muzej, 9.4.-30.10.1992. - NG je posodila sliko Matije Jame *Usmiljenka* (S 534), ki je bila predčasno umaknjena z razstave (razstavljena samo do vključno 6.8.1992).

Rogaška Slatina, Grafični muzej Zdravilišča Rogaska Slatina, 27.3.-3.4.1992. Za priložnostno razstavo ob prireditvi Pegazovi dnevi (23.3.-4.4.1992) je NG posodila 10 slik: neznan slikar, 18.st., *Roparski napad* (S 667), neznan slikar, 18.st., *Roparski napad* (S 668), neznan slikar (nizozemsko delo), *Kvartopirci* (S 774), Johann Melchior Roos, *Krajina s čredo in pastirjem* (S 804), neznan slikar, 17.st., *Krajina z drevesom* (S 806), Učenec Sebastiana Stoskopffa, *Tihožitje s krapom, zelenjavo in kositrno posodo* (S 812), Gillis van Valckenborch, *Požar na vasi* (S 816), neznan slikar, *Krajina s figurama* (S 984), Joseph Abel, *Omedlela Andromaha* (S 1092), neznan slikar, *Dekle z vitezom* (po Tizianu; S 1095).

IL '900 IN ALPE ADRIA. La pittura tra la fine dell '800 e il primo '900 in Slovenia, Austria, Italia e Ungheria. Trst, Pomorska postaja, 30.4.-17.5.1992. - NG je posodila 11 slik : Ivan Grohar, *Macesen* (S 2636), Rihard Jakopič, *Samotna breza* (S 107), *Kamnitnik* (S 1317), *Križanke v jeseni* (S 1396), *Zeleni pajčolan* (S 1383), Matija Jama, *Kamnomol* (S 1846), *Vas v zimi* (S 1407), *Dürnstein II* (S 1411), Matej Sternen, *Portret Rozi Klein-Sternen* (S 1979), *Ulica v Münchnu* (S 1331) in *Pomladansko sonce* (S 339). Posredovala je še izposojeno dveh slik Ivana Groharja, *Jesensko sonce* (last: Mestni muzej Ljubljana, inv. št. MM 39) in *Črednik* (last: Moderna galerija Ljubljana, inv. št. MG 503/S). - Rk (avtor teksta za slovenski del *L'arte slovena intorno al '900*: Andrej Smrekar).

LUST UND LEID. BAROCKE KUNST - BAROCKER ALLTAG (Steirische Landesausstellung 1992). Schloss Trautenfels, 30.4.-18.10.1992. - Narodna galerija je posodila dve sliki Franza Ignaza Flurerja: *Krajina z mostom* (S 1882) in *Krajina z reko* (S 1883). - Rk.

STANE CUDERMAN 1895-1946. Kulturni center Kamnik - Maleševa galerija, 14.5.-13.10.1992. - Za pregledno razstavo slikarjevih del je NG posodila sliko *Snemanje s križa* (S 1912). - Rk; zloženka.

PRVI SLOVENSKI MUZEJSKI SEJEM. Ljubljana, Cankarjev dom, 25.-29.5.1992.

- V svojem oddelku se je NG predstavila s 4 deli: 2 kopiji fresk (angela) s Križne gore nad Škofjo Loko (S 1540 in 1541), odlitek *Marije z Jezusom* iz Velesovega (P 726) in odlitek reliefa *Poklonitev sv. treh kraljev* (P 695; original v pristijski cerkvi v Ptuj).

GOJMIR ANTON KOS. RETROSPEKTIVA. Ljubljana, Moderna galerija, 2.12.1992-31.1.1993. - NG je posodila 15 Kosovih del: *Cvetača in korenje/Tihožitje z zelenjavo* (S 2175), *Ribe in kozarec/Tihožitje z ribami* (S 2316), *Pokrajina z Raba* (S 2523), *Jesen/Tihožitje* (S 2676), *Tihožitje z mandolino in rumeno liso* (S 2701), *Tihožitje na mizi* (S 2714), *Pokrajina s kamnomolom* (S 2728), *Tihožitje z vinom* (S 2741), *Tulipani/Tihožitje* (S 2742), *Voda* (S 2768), *Tihožitje v rumenem/Rumene vrtnice* (S 2773), *V klancih* (S 2774), *Ob morju II* (S 2795), *Ob morju I* (S 2799), *Sava in Stol* (S 2837). - Rk.

MARKUS PERNHART. Celovec, Kärntner Landesgalerie, 2.12.1992-31.1.1993. - Za pregledno razstavo Pernhartovih del je NG posodila 7 njegovih slik: *Špikova skupina* (S 300), *Pokrajina ob Cerknškem jezeru(?)* (S 285), *Cerkniško jezero* (S 297), *Panorama s Stola I-IV* (S 292, 293, 294, 295). Ob razstavi je izšla obsežna monografija: Arnulf Rohsmann, Markus Pernhart. *Die Aneignung von Landschaft und Geschichte*, Heyn, Klagenfurt, 1992.

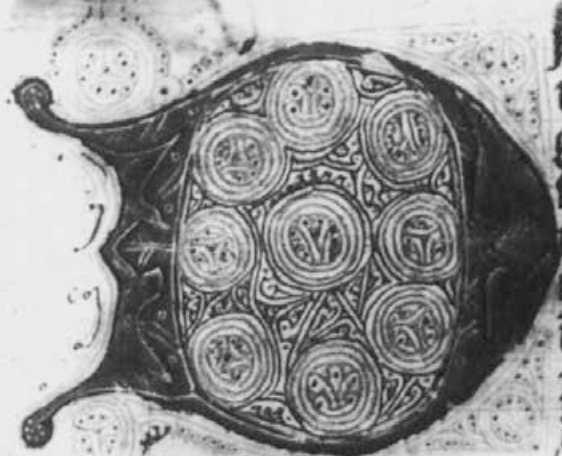
Alenka Klemenc

SLIKOVNE PRILOGE
PLANCHES / PLATES



1 Naslovnica, ms 2, fol. 2v, Ljubljana, NUK





hemus iam in
tribus libris ad
genus nō solum
similitudinē soti
um ē quadam cog
ationis necessitudi
tūmitatem conco
patas umculo di
dum ex ipiē imo

uoluisse ipiēs instituere neq; hoc genus fu
in singulis quibusq; mortuor. nisi duo p
unus creatus ē ex nichilo altera ex illo id
edienaa meruissent. a quibz admissū ē tā
pān ut mētiū ea nā mutaretur hūā ē m
ceros obligatōne pā i mortis nāte tūfini
florib. n. regnū usq; adeo i ipiēs dñatum ē.
omīs in scōam quoq; mortē cuius nlls ē fin
pena debita pāpites ageiet. nisi mē quos
indebita dei grana liberaret

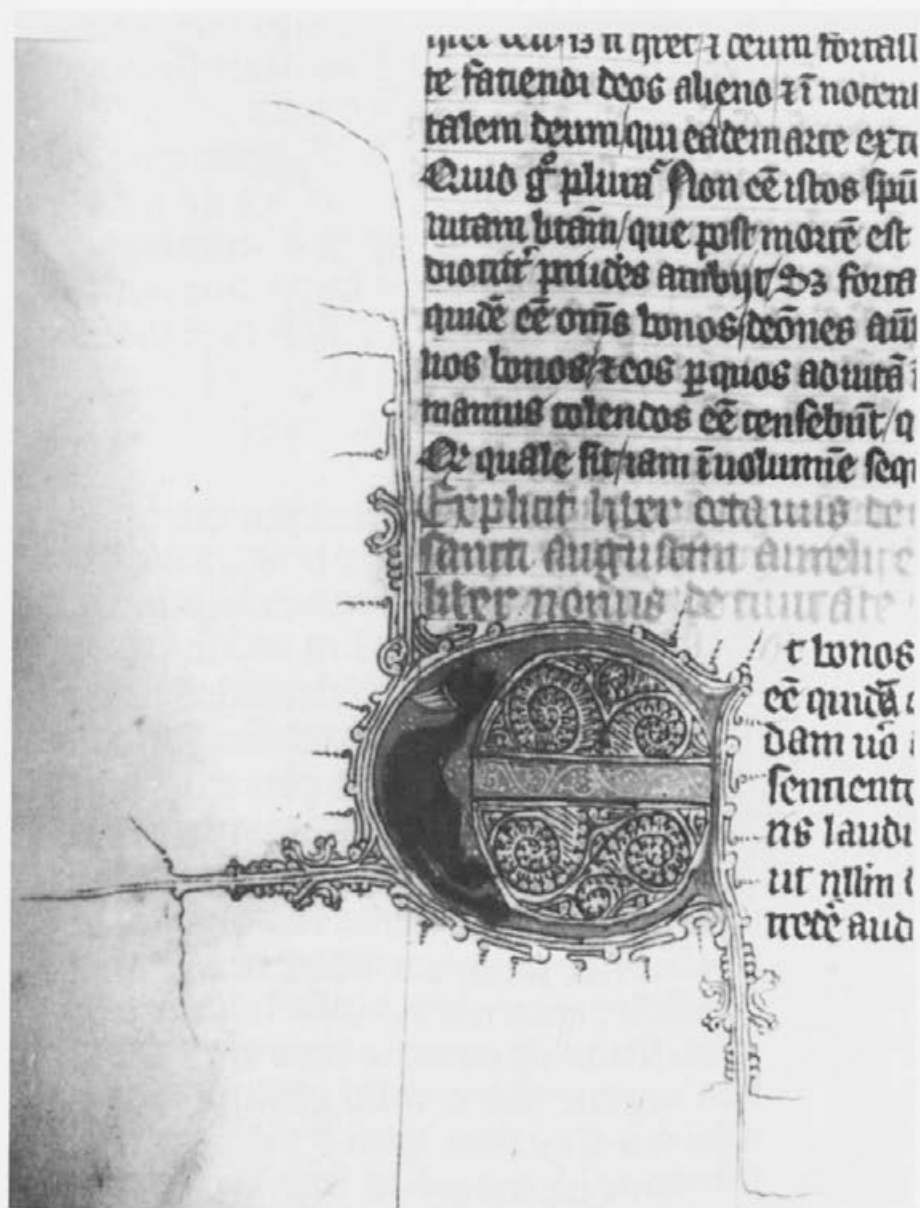
Ac p hē fān est. ut am tot tanteq; gente
p iay ordem diuisis ritibus moribusq;
uentes. multiplica linguarū armoz. uestiū
uarietate distincte. nō tū amplius quā du
nam

natos
 obitum
 sapie
 nere
 iones
 uen de
 de non
 demon
 is noie
 : auli
 mlti s
 totus
 tus r de
 atoz q
 bonis
 ds eno
 nobis
 du ser
 : dispoit
 : pnt r
 pte reg
 bi nemo
 illo dan
 animi
 ipstiant
 otulu
 fut itel
 ianu festa
 is signi
 ia felia
 a quib
 i pnt i

multo felicius accipiunt. Et si non seu peccant
 impia auctore sitate, tamque magis auctis seducti
 ad alienos deos et ad ydola defluendo et per
 christum occidendo in eodem regno et si non spatio
 re in felicitate mansissent. Et nunc quod per omnes fe
 licitas gentesque dispersi sunt. unus uero dei, prudentia
 est ut quod deorum flos usque quaque simulacra, are
 lica templum cunctantur et sacrificia placentur et
 codicibus eorum proleatur. quod admodum hic fuit ratio
 ante prophetam ne forte non legatur in multis a nobis
 putarentur esse deficiam. Jam quod sequitur in uoluntate se
 quentem uidendum est. et hic dandus prophetarum modus

Explicat liber quatuordecim de uirtute dei in
 augustum episcopi. Incipit liber quintus
 de uirtute dei augustum episcopi auctore

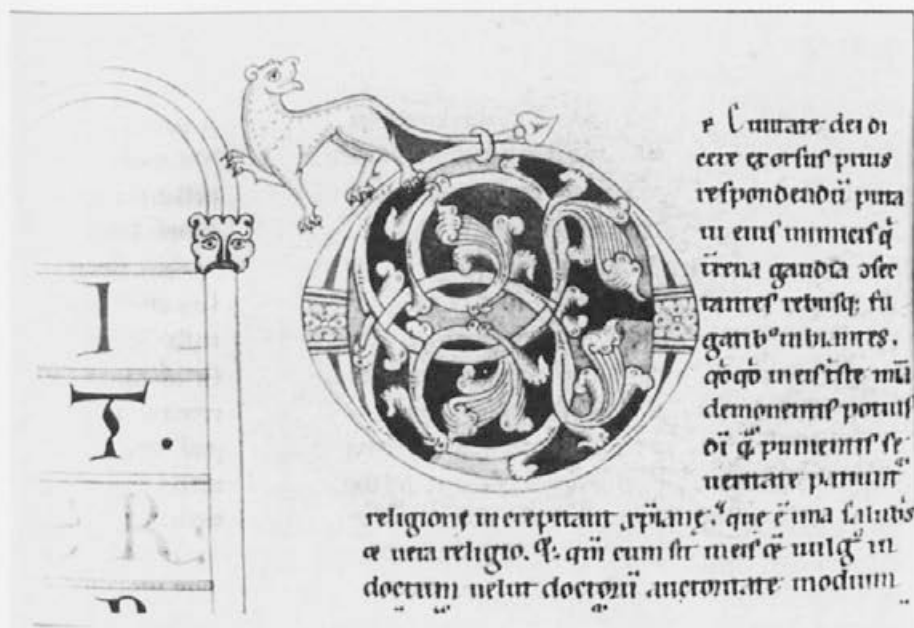
QUONIAM constat
 omnium rerum optanda
 in plenitudine esse felicitatem
 que non est dea sed
 bonum dei et non nullum deum
 colendum esse ab hominibus nisi
 qui per eos facere felices.
 Si si illa dea esset sola colenda merito diceretur
 iam sequenter uidemus quia cum deus qui per illa
 bona dare que hinc perit et non bonum ac per hoc et non
 felices romanum impium tam magni tamque di
 uinarii esse uoluerat. Quia non hoc deorum flos
 illa quam colebant multitudo non fecit et multa
 iam diximus et ubi uisum fuit oportum esse
 dicemus. Causa ergo magnitudinis impii
 romanum nec fortuita est nec fatalis secundum eorum
 fidem siue opinionem qui ea dicit esse fortuita.

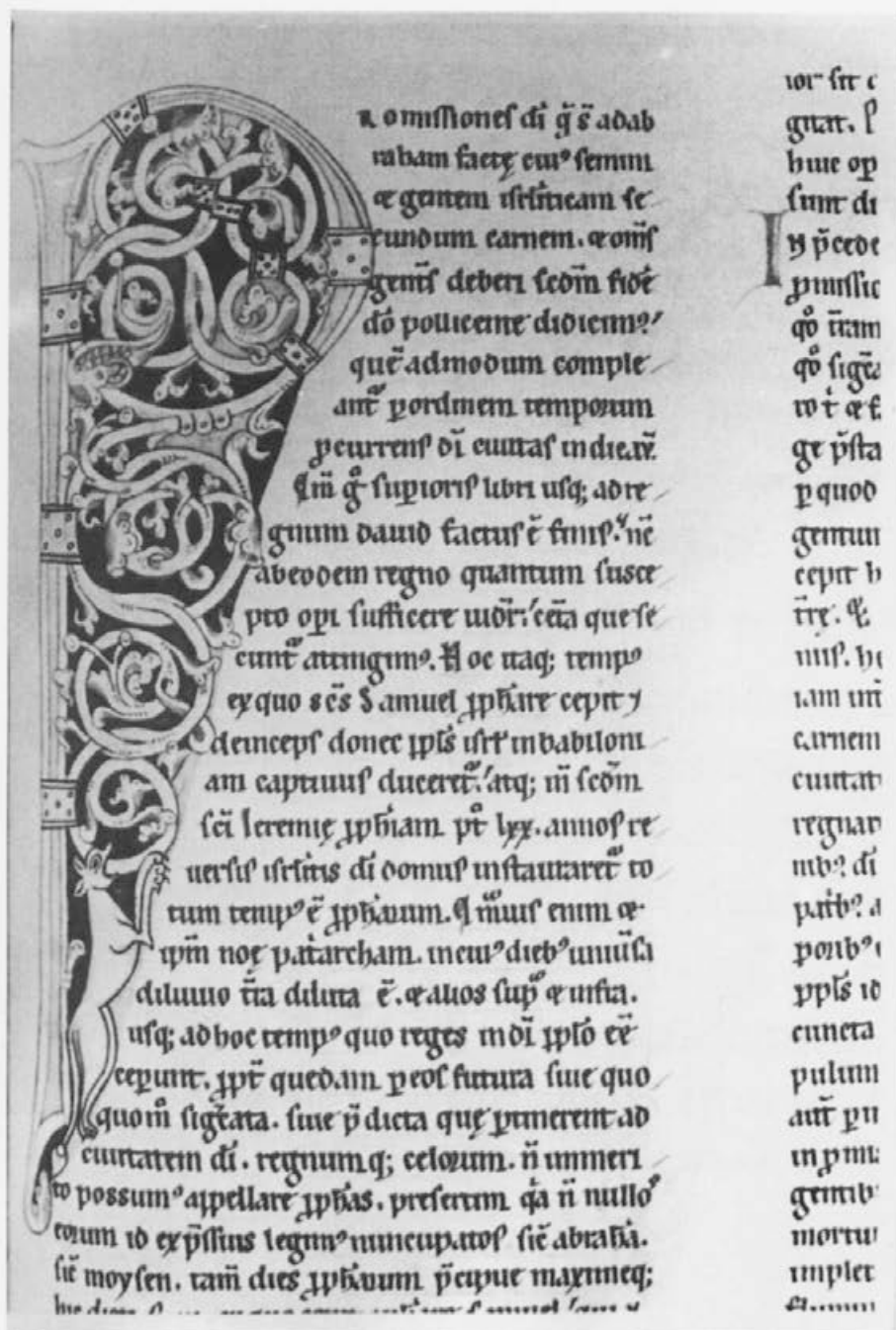


iouitione ova
 sibis. vi. **D**e iudicio nouissimo
 e libis apas **D**e mari **D**e
 aiabus scōr **D**e flagratione mū
 di **D**e mari **D**e tpe nouissi
 mo **U**bi erunt sū tū mundus ar
 tebit **D**e iuis quos muenet dō
De pphs **D**e iudicio no
 uissimo **E**xprimunt capitula huius
 libri inchoantur sicut augustinus de
 ciuitate dei epi ambrōsio



eulami iudicij die.
 qd dñs donauit lo
 cuturi eumqz asser
 tum aduersus impio
 s et incredulos tamq
 medicum fundamē
 to pijs ponē testi
 mā diuina telem?
 Quibz qui nolūt
 credere hūanis rationibz flis atqz fallaci
 bus. Quenite conantur. Adhuc ut aut aliud
 significare contendant qd ad habeant testi
 de his satis at omnino diuinitus ēē dic
 tum negent. Nam nullū existimo ēē mor
 talū. qui tū ea. sicut dicta s̄ intellexit. et
 assumo. ac uo deo. p̄as sc̄as dicta ēē credi
 dent. nō eis cedat atqz d̄sentat. siue id t̄ore
 fateat. siue aliquo uino faten erutescat.





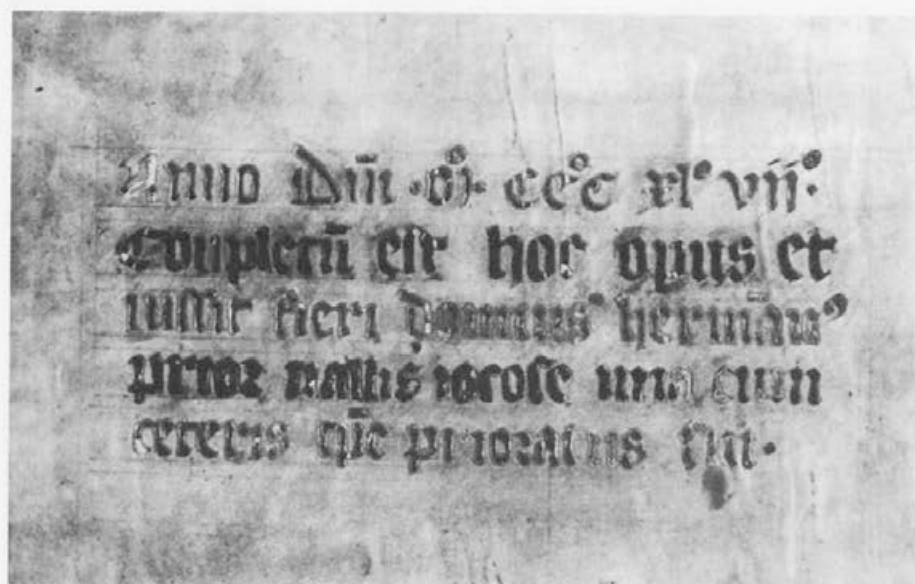
9 Iniciala P, Cod. 650, fol. 1267 Iniciala D, Cod. 650, fol. 19r, Dunaj, ÖNB, Dunaj, ÖNB

pue
 nis i
 emur.
 p ad
 e pue
 e stu
 scar.
 nub
 ab
 eis
 a nec
 xpe
 nius
 itatis
 inq
 m i



sicut in superiori libro pri
 misimus iste totius
 huius operis ultimus
 disputatiois de civitate
 dei eterna beatitudine con
 nebitur que non per etatis
 per multa secula longitudo
 nec tamen antiquitas finienda
 eternitatis nomine accipitur
 sed quod admodum scriptum est in euangelio regni eius
 non erit finis nec ultra aliis moriendo de celesti
 bus aliis fugiendis oriendo spes in ea perui
 tans appareat sicut in martore que plerumque fronde
 uestitur eadem videtur uiriditas permanere
 dum latronebus et cadentibus foliis aliis aliis







13 Žalujoči apostoli, detajl s freske Marijine smrti, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



14 Marijina zaročka, detajl, Gmünd, karner



15 Marija zaščitnica, detajl freske, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



16 Marija zaščitnica, freska, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



17 Kristus Pantokrator, freska, Gmünd, karner



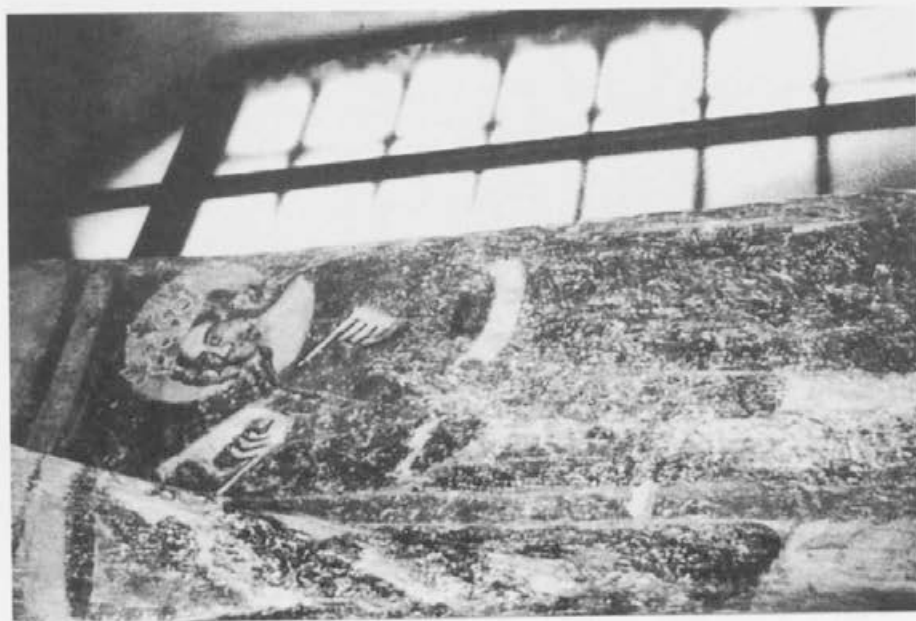
19 Sv. Marjeta, detajl freske, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



18 Sv. Marjeta, freska, Brdinje na Kotljami, cerkev sv. Neže



21 Sv. Neža, detajl freske, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



20 Sv. Neža, freska, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



23 Prerok, freska, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



22 Abel, freska, Brdinje nad Kotljami, cerkev sv. Neže



24 Sv. Barbara, freska, Gmünd, karner



25 Janez Evangelist, freska, grad Aufenstein, gornja kapela



26 Marija, detajl freske Marijinega oznanjenja, Gmünd, karner



27 Predstavitev v templju, freska, grad Aufenstein, gornja kapela



28 *Delavnica Pietra Lombarda*: Sv. Peter, konec 15. stoletja, Sv. Peter nad Dragonjo



30 detajl sl. 29



29 Delavnica Pietra Lombarda: Sv. Pavel, konec 15. stoletja, Sv. Peter nad Dragonjo



32 detajl sl. 31



31 *Delavnica Pietra Lombarda*: Sv. Janez Krstnik, konec 15. stoletja, Sv. Peter nad Dragonjo



33 *Delavnica Pietra Lombarda*: Marija z detetom, konec 15. stoletja, Sv. Peter nad Dragonjo



34 Sv. Peter nad Dragonjo, p. c. sv. Petra, stranski oltar pred odstranitvijo iz cerkve



37 detajl sl. 36



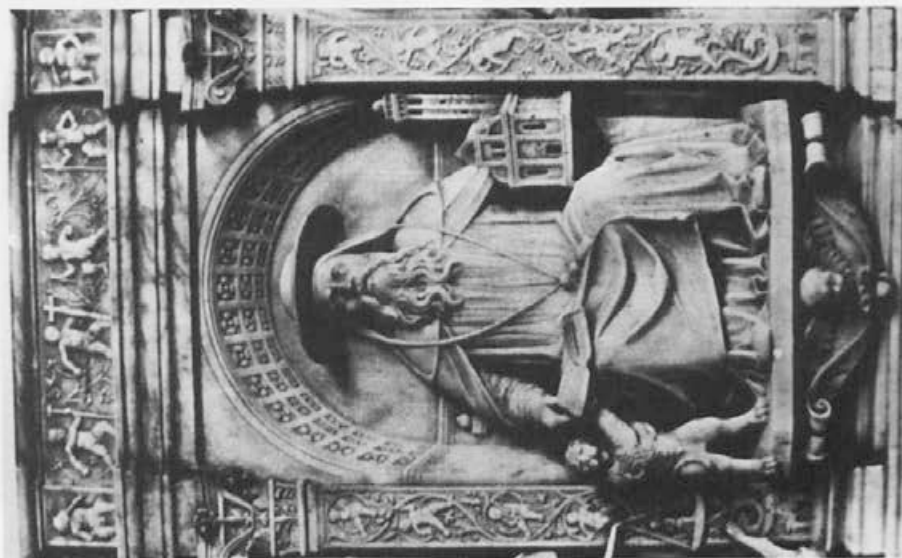
36 Sv. Peter nad Dragonjo, pilaster po demontaži stranskega oltarja



35 Sv. Peter nad Dragonjo, pilastri stranskih oltarjev po demontaži



39 *Giovanni Buora: Sv. Hieronim, Firenze, Museo Bardini*



38 *Delavnica Pietra Lombarda: Sv. Hieronim, Bebetke, S. Francesco della Vigna*



40 *Pietro Lombardo*: Sv. Peter,
Benetke, S. Stefano



41 *Pietro Lombardo*: Atlant z
nagrobnika doža Pietra
Moceniga, okrog 1476, Benetke,
SS. Giovanni e Paolo



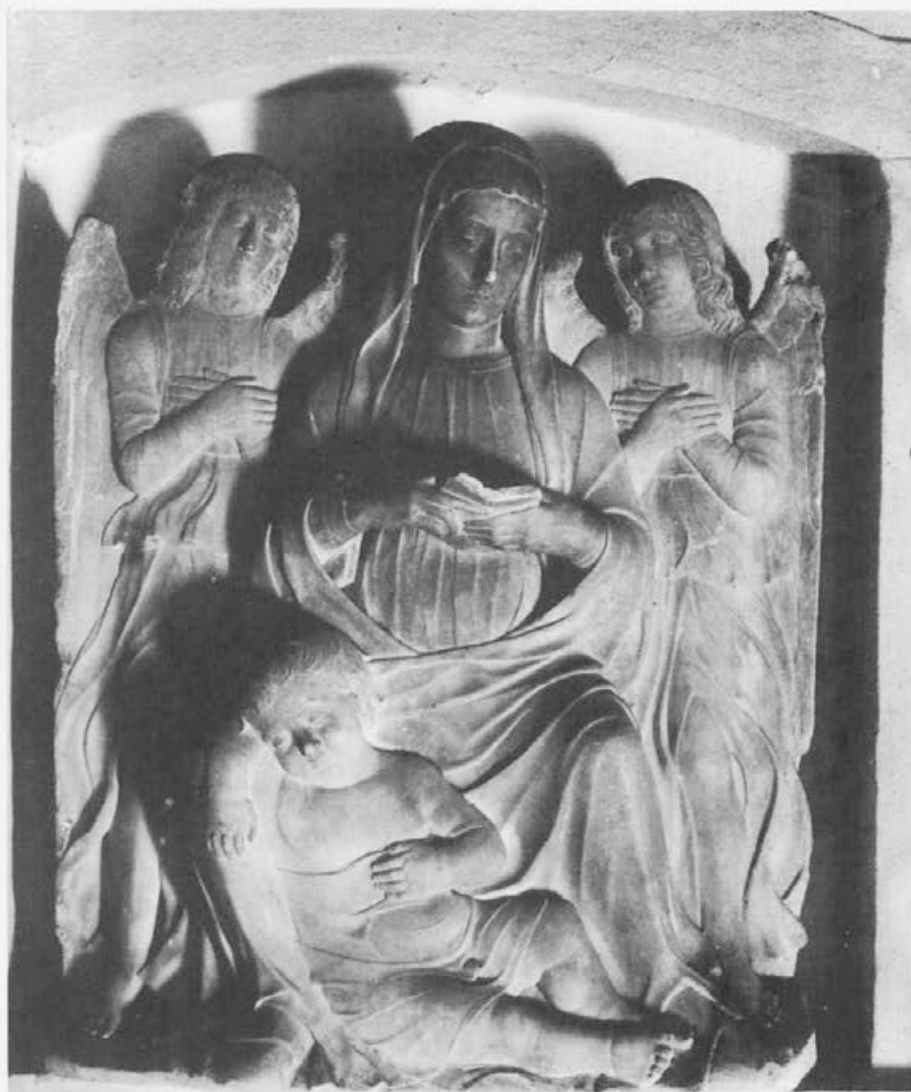
42 *Pietro Lombardo*: Personifikacija kreposti z nagrobnika doža Niccolaja Marcella, okrog 1481, Benetke, SS. Giovanni e Paolo



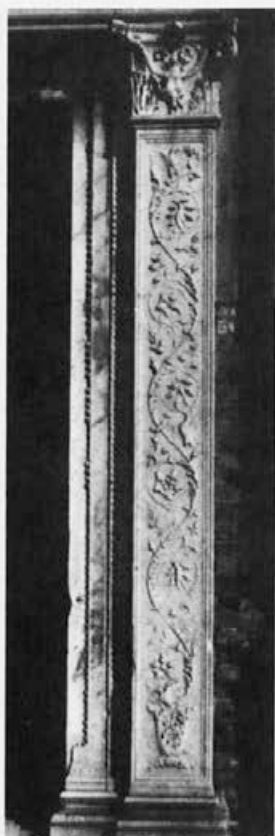
43 *Pietro Lombardo*: Bog oče z nagrobnika škofa Giovannija Zanettija, okrog 1485, Treviso, stolnica



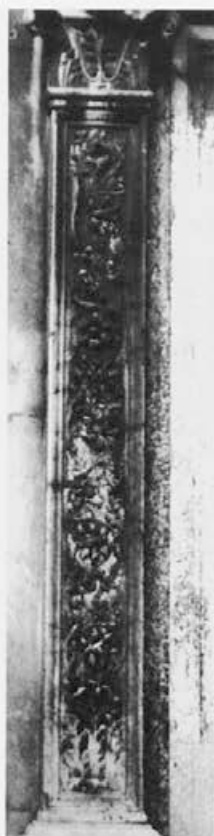
44 *Pietro Lombardo*: Sv. Hieronim, Benetke, S. Stefano



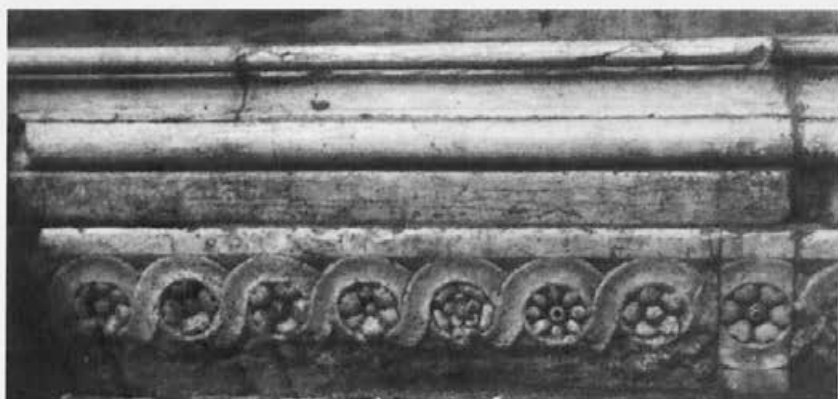
45 Krog Pietra Lombarda: Marija z detetom, Benetke, Seminario Patriarcale



46 Pilaster glavnega portala, po 1470, Benetke, S. Giobbe



47 Pilaster, 1481-1489, Benetke, S. Maria dei Miracoli



48 Talni zidec dvoriščne fasade, Benetke, Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista



49 Počitek na begu v Egipt, okrog 1600, Studenice, cerkev sv. Lucije



50 Jan Harmensz. Muller: Počitek na begu v Egipt, 1593, Dunaj, Albertina



51 *Christoph Weissmann(?)*: Sv. Cecilija, 1627, Celje, kapucinska cerkev sv. Cecilije



52 Jan Sadeler I. po Martenu de Vosu: Sv. Cecilija, konec 16. stoletja, Dunaj, Albertina



53 *Hans Georg Gaiger a Gaigerfelder: Sv. Družina, štirideseta leta 17. stoletja, Goriča vas, cerkev Marijinega imena*



54 Jan Sadeler I.: Počitek na begu v Egipt, konec 16. stoletja, Dunaj, Albertina



56 Camillo Procaccini: Počitek na begu v Egipt, Dunaj, Albertina



55 *Lodovico Carracci: Mati Božja z detetom, Dunaj, Albertina*



57 *Vittore Carpaccio: Sv. Jurij z zmajem, Benetke, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*



58 *Jacopo Tintoretto*: Sv. Jurij z zmajem, London, Narodna galerija

59 *Sebastiano Casser*: Sv. Jurij z zmajem, Benetke, S. Giorgio Maggiore



60 *Baldassare d'Anna*: Sv. Jurij z zmajem, Oprtalj, župnijska cerkev

61 *Matej Pončun*: Sv. Jurij z zmajem, Benetke, S. Giorgio Maggiore



62 *Matej Pončun*: Sv. Jurij z zmajem, sv. Hieronimom in sv. Klementom, Benetke, S. Maria dell'Orto

63 *Giuseppe Scolari*: Sv. Jurij z zmajem



64 *Franc Jelovšek*: Sluh, 1745, Jablje



65 *Franc Jelovšek*: Tip, 1745, Jablje



L' Odorat.

Der Geruch.

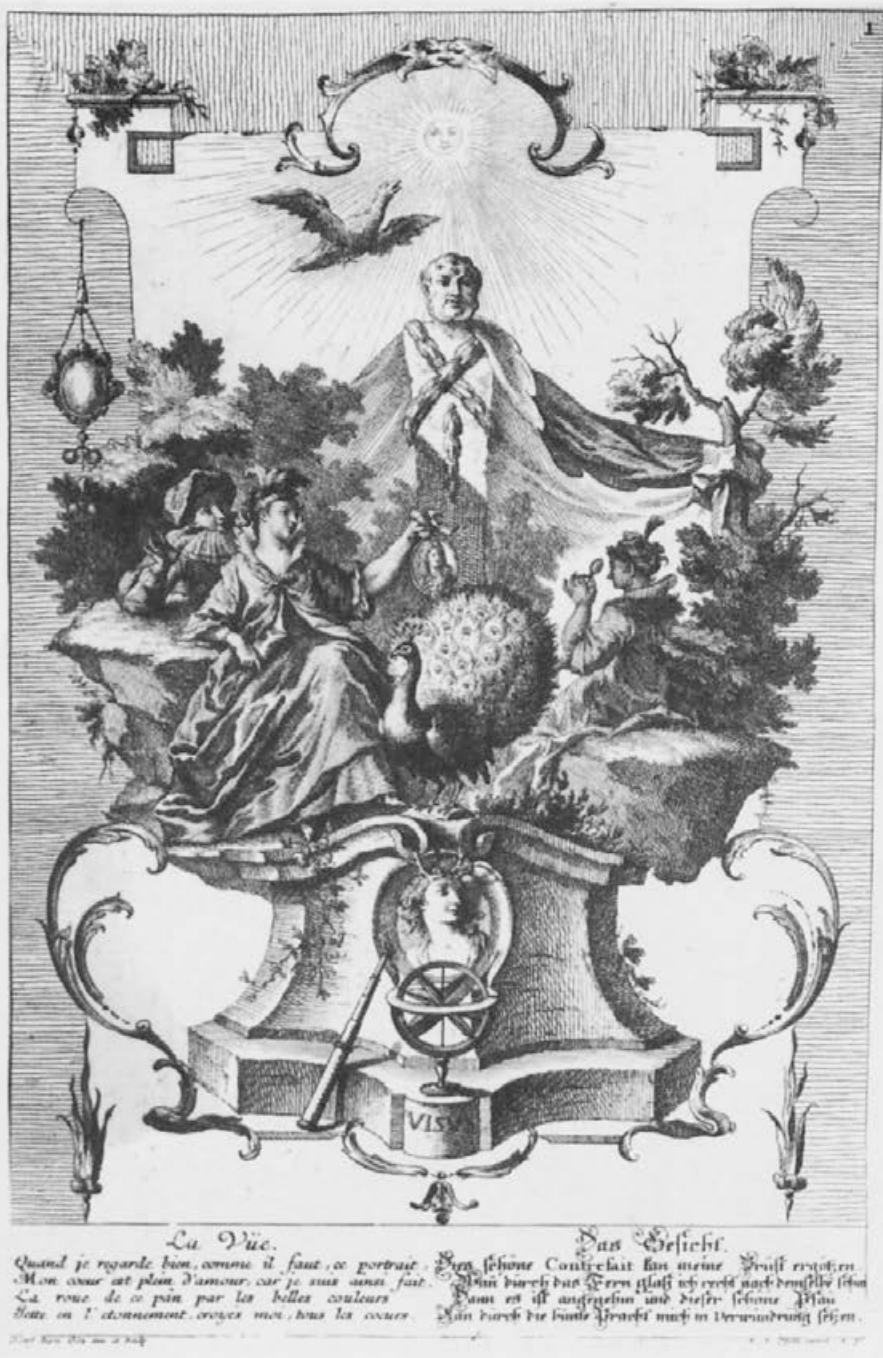
Les fleurs rendent toujours une agréable odeur. Es san uns der Geruch so steif als Dorch vorzuzugen
Et donnent de la joie; on ut en belle humeur. Was man mit 1000 Thall den Blumen sich befinnd
Et on se peut toujours, comme il faut, divertir. Da bruch das edelrathliche ein schönes liebes Kind
Quand on dans un jardin les fleurs peut cueiller. Bestellen Fröhlig ab und pflegt dran Zu riechen.



67 *Franc Jelovšek*: Voh, 1745, Jablje



68 Tip, okrog 1749, Ptuj, Pokrajinski muzej





70 *Franc Jelovšek*: Vid, 1745, Jablje



71 Sluh, sredina 18. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



72 Gottfried Bernhard Götz: Sluh, okrog 1735, Dunaj, Albertina



73 Sluh, okrog 1749, Ptuj, Pokrajinski muzej



74 Gottfried Bernhard Götz: Tip, okrog 1735, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen



75 Voh, okrog 1749, Ptuj, Pokrajinski muzej



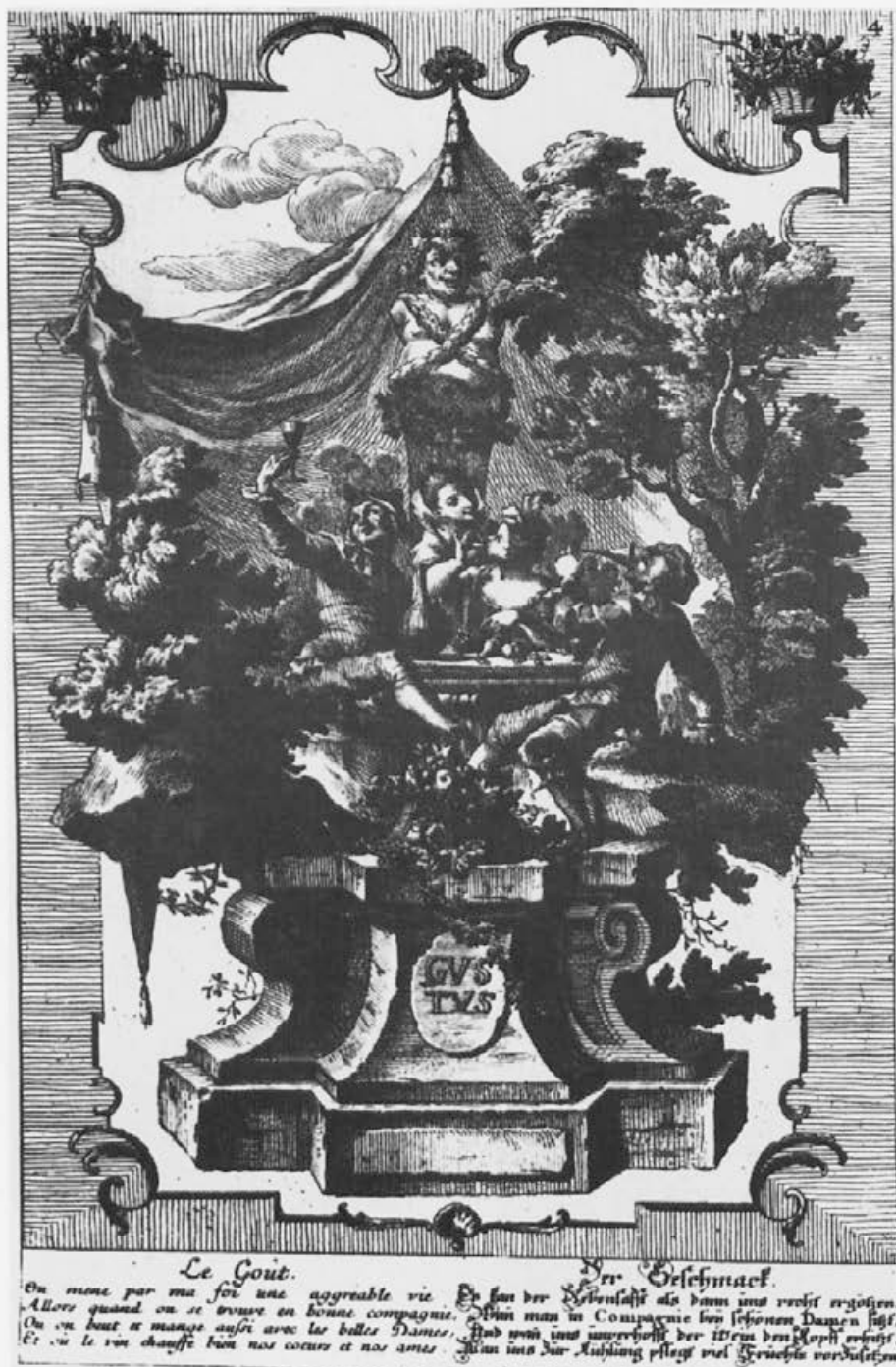
76 Voh, okrog 1749, Ptuj, Pokrajinski muzej



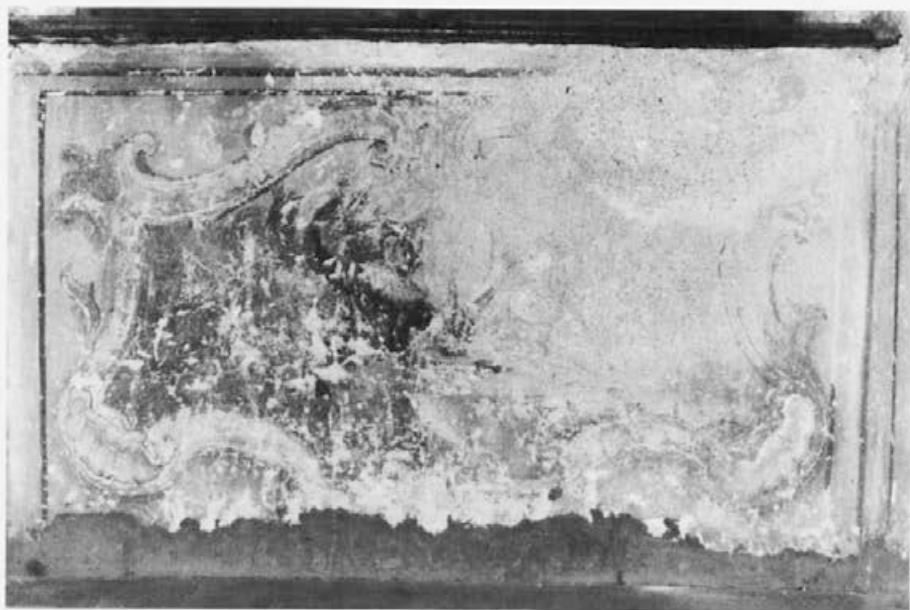
77 Tip, sredina 18. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



78 Slikana tapeta, 1745, Ljubljana, Narodni muzej



79 Gottfried Bernhard Götz: Okus, okrog 1735, Dunaj, Albertina



80 *Franc Jelovšek: Okus, 1745, Jablje*



81 *Okus in vid, okrog 1749, Ptuj, Pokrajinski muzej*



82 Okus, sredina 18. stoletja,
Ljubljana, Narodni muzej



83 Okus, sredina 18. stoletja,
Ljubljana, Narodni muzej



84 Sluh, sredina 18. stoletja,
Ljubljana, Narodni muzej



85 Sluh, sredina 18. stoletja,
Ljubljana, Narodni muzej



86 *Bernhard Strigel*: Votivna slika Jurija Slatkonja, Strasbourg, Musée des Beaux Arts (uničeno leta 1947)



87 *Hugo van der Goes: Marijina smrt, Brugge, Muzej*



88 *Martin Schongauer: Marijina smrt*



89 Klečeča Kitajka z žerjavico, Ljubljana, Narodni muzej (kat. št. 1)



90 Klečeča Kitajka, Ljubljana, Narodni muzej (kat. št. 2)



91 Plesoči Kitajec v oblačilu s cvetnim vzorcem, Ljubljana, Narodni muzej (kat. št. 3)



92 Plesoči Kitajec v progastem oblačilu, Ljubljana, Narodni muzej (kat. št. 4)



93 *Primož Škof: Zadnja večerja, detajl, Novo mesto, frančiškanska cerkev*



94 *Primož Škof: Sv. Valentin, Zaklanec, p. c. sv. Urha*



95 *Primož Škof*: Krst v Jordanu, Altenmarkt/Triesting, župnijska cerkev

FOTOGRAFSKI POSNETKI: Augsburg, Städtliche Kunstsammlungen: 74; Dunaj, Albertina: 66, 69, 72, 79; Dunaj, Lichtwerkstätte "Alpenland": 50, 52, 54-56; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek: 7, 9, 11; Firenze, Kunsthistorisches Institut: 39; Tanja Gregorovič: 13-27; Matej Klemenčič: 68, 73, 75-76, 81; Mirko Kambič: 93-95; Tomaž Lauko: 49, 51, 53; Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica: 1-6, 8, 10, 12; Ljubljana, Narodni muzej: 71, 77-78, 82-85, 89-92; Ljubljana, Restavratorski center: 64-65, 67, 70, 80; Piran, Medobčinski zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine: 34-37; Reka, Regionalni zavod za zaščito spomenika: 60; Sandro Sponza: 59, 61, 62; Samo Štefanac: 28-33, 41, 46-48; posnetki po starejših fotografijah in publikacijah: 38-40, 42-45, 57-58, 63, 86-88.

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXIX 1993

UDK 7 - ISSN 0351-224X

Izdalo in založilo

Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet

Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc, Špelca Čopić (predsednica),
Peter Fister, Peter Krečič, Damjan Prelovšek, Hanka Štular

Uredniški odbor

Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Nataša Golob, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (glavni in odgovorni urednik), Sergej Vrišer,
Maja Lozar Štamcar (tehnična urednica), Blaženka First (tajnica)

Naklada

600 izvodov

Uredništvo in uprava

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 61000 Ljubljana, Slovenija

Editées et publiées

par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conseil d'édition

Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc, Špelca Čopić (présidente),
Peter Fister, Peter Krečič, Damjan Prelovšek, Hanka Štular

Comité de rédaction

Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Nataša Golob, Milček Komelj, Ksenija Rozman,
Nace Šumi (rédacteur principal et responsable), Sergej Vrišer,
Maja Lozar Štamcar (rédactrice technique), Blaženka First (secrétaire)

Tirage

600 exemplaires

Rédaction et administration

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 61000 Ljubljana, Slovénie

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja ob finančni podpori Ministrstva za znanost in tehnologijo in Ministrstva za kulturo republike Slovenije ter Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva.

Lektorica: Nada Šumi

Prevodi v angleščino: Alenka Goričan, Franka Rode

Lektoriranje angleških prevodov: Amidas d.o.o.

Tisk: Birografika Bori, Ljubljana

Po mnenju Ministrstva za kulturo republike Slovenije št. 415-655/93 mb z dne 18.10.1993 šteje Zbornik za umetnostno zgodovino med proizvode, za katere se plačuje 5% prometni davek.

UDK 497.12 Stična)

Nataša Golob

DE CIVITATE DEI IZ BISTRE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 15-26, sl. 1-12

Avtorica analizira odvisnost kodeksa, prepisanega v letu 1347 za kartuzijanski samostan v Bistri (Vallis Jocosae - Freudenthal), do predloge, ki je bil kodeks iz cistercijske Stične iz leta 1180-1181 (ONB, Cod. 650): pisar je ponavljal celo oblike korekturnih znakov, sicer pa je del iluminacije skromna ponovitev starejšega vzora, ki deluje v 14. stoletju anahronistično, precejšen del okrasa pa so odlične nitaste (neuronirane) iniciále. V iluminaciji lahko razločimo dve roki, Nikolaja, ki se je signiral in je bil ekdekletčen, in t.i. Bistrskega pisarja, ki je bil odličen, moderno solan kaligraf. Del razprave govor o ikonografiji arhitekturnih naslovnic v romaniki in spremenjeni vrednosti arhaidnih elementov v gotiki: v kodeksu iz Bistre je pod arkade ujet naslov in incept *De civitate Dei*, na margini pa je upodobljen lov psov (Zvestoba) na zajce (Pollentost) in lisice (Zviljača), ob bazah stebrov pa zlat lev (Moč, Pogum) in srebrni enorožec (Čistost) branila *Civitas Dei* pred dvema zmaljena.

UDK 736.2 (497.12 Sv. Peter nad Dragonjo): 929 Pietro Lombardo

Samo Štefanac

RELIEFI V SV. PETRU NAD DRAGONJO IN DELAVNICA PIETRA LOMBARDA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 67-76, sl. 28-48

Avtor prispjuje reliefe sv. Petra, sv. Pavla, sv. Janeza Krstnika in Marije z detetom v vasi Sv. Peter nad Dragonjo delavnici beneškega kiparja Pietra Lombarda. Na podlagi primerjave s kiparjevimi beneškimi deli jih datira v zadnja leta 15. stoletja.

UDK 75.033.5 (497.12 Brdinje nad Kotljami)

Tanja Gregorovič

FRESKE NA BRDINJAH NAD KOTLJAMI IN Njihov UMETNOSTNOZGODOVINSKI POLOŽAJ

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 41-52, sl. 13-27

V članku so predstavljene novoodkrita freske na Brdinjah nad Kotljami iz okrog leta 1370, ki zastopajo mešani severnitalijansko-italijanski slog pred pojavom t.i. ljudskih delavnic. Pripadajo korodski pokrajini, ki je bila posebno dovzetna za sprejemanje prvih trečeniških pojavov. Najbolj paralelo jim najdemo v poslikavi kameja v Ortiundu. V obeh primerih gre za trečeniško-stične vplive z Jadrne Tirolske.

UDK 75.034 (497.12)

Bladenka First

TRJE MANIERISTIČNI ŽENSKI LIKI V SLIKARSTVU PRVE POLOVICE 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 87-101, sl. 49-56

Članek predstavlja tri manieristična dela iz treh slovenskih cerkev (*Počitek na begu v Egipt* anonimnega mojstra, *Sv. Cecilija* Christoph Weissmanna (?) in *Sv. Družina* Hansa Georga Gaigerja). Analiza slik razkriva njihovo stilno in ikonografsko specifičnost, predvsem pa predstavlja grafične predloge, na katere so se opirali njihovi avtorji. Precej kvalitetna dela posnemajo vzore severnoevropskega manierizma, ki je v sebi vključeval tudi elemente sodobnega italijanskega slikarstva. Kopisti so se zgledovali pri vodilnih nizozemskih mojstvih in njihovih likovnih rešitvah, umetniškim delavnicam širom po Evropi posredovanih prek grafičnega medija. V našem primeru gre za naslon na bakroreze Jana H. Mullerja (*Počitek na begu v Egipt*) in Jana Sadelerja I. (*Sv. Cecilija in Počitek na begu v Egipt*).

UDC 736.2 (487.12 Sv. Peter nad Dragonjo):929 Pietro Lombardo Original scientific work

Samo Štefanec

THE RELIEFS AT SV. PETER NAD DRAGONJO AND THE WORKSHOP OF PIETRO LOMBARDO

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5 n. XXIX, 1993, pp. 77-86, pl. 28-48

The author attributes the reliefs of St. Peter, St. Paul, St. John the Baptist and the Virgin and Child at the village of Sv. Peter nad Dragonjo to the workshop of the Venetian sculptor Pietro Lombardo. By comparing them with the sculptor's Venetian works he dates them to the end of the 15th century.

UDC 75.034 (497.12)

Blazhenka First

THREE MANNERIST FEMALE FIGURES IN THE ART OF THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY IN SLOVENIA

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5 n. XXIX, 1993, pp. 103-118, pl. 49-56

The article presents three Mannerist paintings from three Slovene churches (*Rest on the Flight to Egypt* by an anonymous painter, *St. Cecily* by Christoph Weissmann (?) and the *Holy Family* by Hans Georg Galtger). Their analysis discloses their stylistic and iconographic features and, in particular, introduces the prints the paintings were modelled on. The paintings are of considerable quality, executed in imitation of Northern European Mannerism which also included elements of contemporary Italian painting. The copyists followed the leading Dutch masters who transferred their inventions by means of prints to artistic workshops all over Europe. Engravings by Jan H. Müller (*Rest on the Flight to Egypt*) and Jan Sadeler I (*St. Cecily* and the *Rest on the Flight to Egypt*) are particularly dealt with.

Original scientific work

UDC (497.12) Shteta

Natasha Golob

DE CIVITATE DEI FROM BISTRA

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5 n. XXIX, 1993, pp. 27-39, pl. 1-12

The author analyzes the dependence of the manuscript copied in 1347 for the Carthusian monastery of Bistra (Vallis Jocosae - Freudenthal) on its model, namely the manuscript from the Cistercian Shteta of 1180-1181 (ONB, Cod. 650). The scribe copied even the forms of the correction marks. Part of the illumination is a modest repetition of the older model, which appears anachronistic for the 14th century. A considerable part of the illumination consists of flourish initials. Two hands can be distinguished in the illumination: Nicolaus's, who signed his name and was an eclectic, and the Bistra scribe's, who was an excellent calligrapher of modern education. One part of the analysis deals with the iconography of architectural tile pages in the Romanesque period and the changed values of arched elements in the Gothic era. In the Bistra manuscript the title and incipit *De civitate Dei* can be found under the arcades, whereas on the margin one finds hounds (Faithfulness), chasing rabbits (Sensuality). At the feet of the columns a golden lion (Power, Courage) and a silver unicorn (Chastity) defend the *Caritas Dei* against two dragons.

UDC 75.033.5 (497.12) Brdlinje nad Kotljami

Tanja Gregorovič

THE FRESCOS IN BRDINJE NAD KOTJAMI

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5 n. XXIX, 1993, pp. 53-65, pl. 13-27

This article presents the newly-discovered frescoes in Brdlinje nad Kotljami dating from around 1370. They are the result of mixed influences of the northern and Italian painting styles before the emergence of the so-called Friulian workshops. The frescoes belong to Carminian painting, which was always particularly sensitive to early Trecento influences. The nearest parallel to the Brdlinje frescoes is the painted decoration of the ossuary in Grinard. In both cases the Trecento influences came via the South Tyrol.

Original scientific work

UDK 75.04 (497.12):929 Baldassare d'Anna Izvirno znanstveno delo

Nina Kudiš

SLIKA BALDASSARA D'ANNA V OHRITU IN ZNAMENITI VZORI ZANJO

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 127-132, sl. 57-63

Znamerita slika Jacopa Tintoretta *Sveti Jurij z zmajem* je močno vplivala na upodobitve istega motiva, naslikane v Benetkah v prvi polovici 17. stoletja. Avtorica najprej razpravlja o predložitveni predlogi v edinem znanem delu Sebastiana Cassera, potem pa obravnava kuriozno sliko Baldassara d'Anna v Orlju, ki je koral spoznavna interpretacija Tintorettove mojstrovine. Na koncu navaja še sliko Mateja Ponzonija - Pončuna s kompozicijo, ki je izpeljanka v Benetkah priljubljenih upodobitev sv. Jurija iz 16. stoletja.

UDK 75.034 (448.449 Strasbourg):929 Bernhard Strigel Izvirno znanstveno delo

Torislav Vignjevič

UNIČENA VOTIVNA SLIKA JURJA SLATKONJA, DELO BERNHARDA STRIGELA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 151-155, sl. 86-88

Votivna slika Jurja Slatkonja, ki je bila hranjena v Musée des Beaux-Arts v Strasbourgu in je leta 1947 zgorela v požaru, je bila izjemno pomembno delo, ki je pričelo o izjemni osebnosti njenega naročnika, dunjskega škofa, organizatorja dvorne glasbene kapelle in skladatelja. Slika je leta 1518 naslikal dvorni slikar Maksimilijan I. Bernhard Strigel in spada med najzanimivejša dela tega švabskega umetnika. Upodobljena je *Marijina smrt* - okoli postelje so zbirali apostoli, Kristus sprejema Marijino dušo, levo spodaj pa sta upodobljena klečeči Slatkonja in njegov zaščitnik Maksimilijan I. Kompozicijsko se je slikar naslonil na vzore nizozemskega izvora, ki mu jih je posredoval Martin Schongauer s svojim bakerezom *Marijine smrti*, s katerim ima skupno splošno prostorsko razporeditev ter vislo nadrobnoti, kot sta klečeči apostoli ob postelji in okraštih svečnik.

UDK 7.045(497.12 Jable) Izvirno znanstveno delo

Barbara Murovec

ALEGORIJA PETIH ČUTOV NA FRESKAH V GRADU JABLE IN NA SLIKANIH TAPETAH IZ GRADOV DORNAVA IN ZAPRICE

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 133-139, sl. 64-85

V prispevku so predstavljene grafične predloge in ikonografski viri za freske v gradu Jable in slikane tapete iz gradov Dornava in Zaprice. Na vseh treh slovenskih slikarskih ciklih, ki so vsi nastali z naslonitvijo na grafično serijo petih čutov Gottfrieda Bernharda Götzla, je naslikana alegorija petih čutov. Dornavske slikane tapete, za katere so znane vse grafične predloge, so nastale s poznejšim posameznimi figur in kompozicij iz Götzovih grafik in grafik, nastalih po slikah francoskega rokokojskega slikarja Nicolasa Lancreta.

UDK 745.738.1:930.85 Izvirno znanstveno delo

Mateja Kos

SKUPINA FIGURIN KITAJEV V ZBIIRKI PORCELANA NARODNEGA MUZEJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 157-159, sl. 80-92

V zbirki porcelana v Narodnem muzeju v Ljubljani so tudi štirje plešoči Kitajci, izdelani porcelanske manufakture Nymphenburg, delo modelarja Bustellja, nastali v letih 1754-1763. Vse štiri figurine so originalno delo omenjene manufakture in so predstavljale del namiznega okraska. Gre za cikel šestnajstih kitajskih božanstev, ki so jim dodani še Castilci, in skur deset figuric moških in žensk. Predmeti so del starega fonda Kulturnozgodovinskega oddelka Narodnega muzeja - v inventarju knjiško so bili vpisani v devetdesetih letih 19. stoletja. Nalancen čas prihoda je nemogoče ugotoviti, saj so nekatere predmete dokumentirali s časovnim zamikom. Iz istih razlogov tudi ne moremo ugotoviti provenienice plešoščih Kitajcev.

UDC 75.0.34 (448/449) Strasbourg) 929 Bernhard Strigel

Original scientific work

Tomislav Vignjević

THE DESTROYED VOTIVE PAINTING OF JURJE SLATKONJA, A WORK BY BERNHARD STRIGEL

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.n. XXIX, 1993, pp. 151-155, pl. 86-88

The votive painting donated by Jurje Slatkonja, once housed at the Musée des Beaux-Arts in Strasbourg, was destroyed in fire in 1947. It was an exceptionally important work of art that bore witness to the extraordinary personality of its commissioner, the Bishop of Verona, organizer of the court orchestra and composer. The picture was painted in 1518 by Bernhard Strigel, the court painter of Maximilian I. It is among the most interesting works of this Swabian artist. The painting represents the *Death of the Virgin*. The Apostles are gathered around the bed, Christ is receiving Mary's soul, while Slatkonja and his patron Maximilian I are kneeling at the bottom left. The composition of the painting was modelled on Dutch sources, mediated by Martin Schongauer's copper engraving of the *Death of the Virgin*. Features common to both pictures are the general spatial layout as well as a number of details such as the kneeling Apostle and the decorative candlestick.

UDC 745.738.1:590.85

Original scientific work

Mateja Kos

A GROUP OF CHINESE FIGURINES IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN LJUBLJANA

LJUBLJANA

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.n. XXIX, 1993, pp. 157-159, pl. 89-92

The china collection at the National Museum includes four dancing Chinese, the product of the Nymphenburg china manufacture. They are the work of the designer Buschell and were made between 1754 and 1763. All four figurines are original products of the Nymphenburg manufacture and were part of a table decoration. Here we have a cycle of sixteen Chinese deities, each of them with a group of worshippers consisting of ten figurines. They are part of the old funds of the National Museum and they were first recorded in the inventory list in the 1890s. It is impossible to establish the exact date of their acquisition as the objects were recorded some time after they had been obtained. For the same reason it is also impossible to establish the provenance of these dancing Chinese.

UDC 75.04 (497.12):929 Baldassare d'Auna

Original scientific work

Nina Kudis

A PAINTING BY BALDASSARE D'AUNNA IN OPTALJ AND ITS FAMOUS MODELS

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.n. XXIX, 1993, pp. 119-125, pl. 57-63

The famous painting by Jacopo Tintoretto representing *St George and the Dragon* had a great influence on representations of the same subject executed in Venice in the first half of the 17th century. After discussing the transformation of the model in the only known work by Sebastiano Casseri, the author takes up a curious painting by Baldassare d'Auna in Optalj - a hardly recognizable interpretation of Tintoretto's masterpiece. Finally, she cites a painting by Matej Pomzani - Pontun with a composition derived from the Cinquecento representations of St George, popular in Venice.

UDC 7.045(497.12 table)

Original scientific work

Barbara Muravec

ALLEGORIES OF THE FIVE SENSES IN THE FRESCOS AT THE CASTLE OF JABLJE AND THE PAINTED WALL COVERINGS FROM DORNAVA AND ZAPRICE

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.n. XXIX, 1993, pp. 141-148, pl. 57-63

This article presents graphic models and iconographic sources of the frescoes at the castle of Jablje and the painted wall coverings from Dornava and Zaprice. The allegory of the Five senses represented in the three Slovenian painted series was modelled on graphic prints by Gottfried Bernhard Götz. The Dornava painted wall coverings, for which the graphic models have been established with certainty, were painted by combining individual figures and compositions from Götz's prints as well as prints modelled on paintings by the French Rococo painter Nicolas Lancret.

Mirko Kambič

PRIMOŽ ŠKOF PINJIT: PRIMOŽ ŠKOF KOT SLIKAR

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXIX, 1993, str. 161-165, sl. 93-95

Primož Škof, rojen leta 1810 v Zaklancu, župnija Horjul, Slovenija, je bil sprva slikar samouk, pozneje akademski slikar, ki je v letih 1833-1835 obiskoval Akademijo upodabljajočih umetnosti na Dunaju. Deloval je v raznih mestih, med drugim v Linzu (na Donavi), kjer je bil deležen v letih 1847-1853 pozitivnih kritičnih ocen tako za slikarska kot za fotografska dela (dagerotipija, portreti). Avtor tega prispevka je odkril tri izvirna, signirana Škofova slikarska dela. Pomembni sta predvsem dve oltarni podobi: sv. Valentin v podružnični cerkvi v Zaklancu (Horjul) in *Krst v Jordanu* v glavnem oltarju župnijske cerkve v Altenmarktu ob Triestingu (pri Dunsaju) iz leta 1842.

Mirko Kamblec

PRIMOŽ ŠKOF PRVAJ. PRIMOŽ ŠKOF KOT SLIKAR

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.n. XXIX, 1993, pp. 161-165, pl. 93-95

Primož Škof, born in 1810 in Zaklaneč, in the parish of Horjul, Slovenia, was initially a self-taught painter. He acquired an academic education from Vienna Academy of Fine Arts between 1833 and 1835. He worked as a painter in various towns, including Linz (on the Danube), where he achieved great success between 1847 and 1853 with his paintings and also his phototypies (daguerotypes and portraits). The author of this article has discovered three of his original and signed paintings. Two of them, altar paintings, are of considerable importance. One is the depiction of *Sr Valentin* in the filial church at Zaklaneč (Horjul), and the other is the *Baptism in the Jordan* on the high altar of the parish church in Altemarkt an der Tiesing (in the vicinity of Vienna). It dates back to 1842.