

Gotičke freske u svetištu zavjetne crkve Marije Gorske kraj Lobora

U nizu srodnih srednjovjekovnih crkvi što su se do danas sačuvale u najjužoj jezgri Hrvatskog zagorja — a grade je između sebe masivi Medvednice, Ivančice i Strahinčice — Zavjetna kapela kraj Lobora zauzima istaknuto mjesto. Nije to samo zbog njezina vrlo lijepa smještaja na jugozapadnoj padini Ivančice nego i zbog skladnih građevnih oblika i zanimljivog inventara. Uznositost i vitkoću tih linija zapažaju čak i prvi vizitatori sredinom XVII st.; svoje inače jednolično i šablonsko opisivanje crkava u Zagorskom arhidiakonatu, kamo spada loborska župna crkva i njezina područna kapela Marija Gorska, na tom mjestu prekidaju određenijom oznakom »a fundamentis ex muro eleganter erecta, bene alta«¹ a to na tim suhoparnim stranicama poprma nijansu estetskog vrednovanja.

Prema nepotvrđenom mišljenju kapelu Marije Gorske podigli su templari kojima isti izvor pripisuje izgradnju burga Oštrc² što se strmo diže iznad Kapele, a drugi autori pripisuju tom viteškom redu podizanje burga Bele na sjeveroistočnoj strani istog planinskog masiva. Dugu građevnu tradiciju lokaliteta, na kojemu je crkva Marije Gorske podignuta, potvrđuju dva zasad najsjevernija nalaza pleterne ornamentike u Hrvatskoj. Jedan je uzidan desno od ulaza, na južnoj strani unutrašnje plohe zapadnog zida kapele, a drugi znatno veći i s dijelom natpisa »† SVMME«, otkriven je u njezinoj neposrednoj blizini (oba su danas u Arheološkom muzeju u Zagrebu). U arhivskoj se građi kapela prvi put spominje u stoljeću kad je templarski red ukinut, godine 1334. u najstarijem sačuvanom popisu župa. U takvim vremenskim rasponima na ovom malom proplanku Ivančice dešavali su se mnogobrojni građevni zahvati koji su doveli do oblika crkve kakvu danas gledamo. Prikaz i analiza dugotrajnog razvoja ove kompleksne građevine traže opširnu obradu, pa ćemo se ovom prilikom zaustaviti samo na prikazu zidnih slika. One doduše predstavljaju tek mali dio onoga što su još u toku druge polovice XVII st. vidjeli vizitatori: tada je naime bila »ecclesia tota ad figuras intrinsece varie depicta.«¹

Nekadašnji drveni lijepo oslikani tabulat zamijenio je godine 1735. barokni svod u lađi, a u isto su vrijeme nestale pod naličjem kreča i žbuke zidne slike u svetištu. Na slučajni nalaz jednog malog dijela fresaka skrenuo je pažnju A. Schneider svojim Popisivanjem i fotografskim snimanjem umjetničkih spomenika 1938—1939. godine,⁴ dok je Ž. Jiroušek člankom u Jutarnjem listu 1939. godine⁵ dao opširniji prikaz otkrića i svoju interpretaciju. Potaknut ovim nalazom tadašnji Konzervatorski zavod u Zagrebu vršio je, sedam godina kasnije (1947—1948) radove na otkrivanju i djelomično na konzerviranju srednjovjekovnih zidnih slika. Zbog pomanjkanja materijalnih sredstava prekinuti radovi nisu završeni u svetištu niti su nastavljeni u

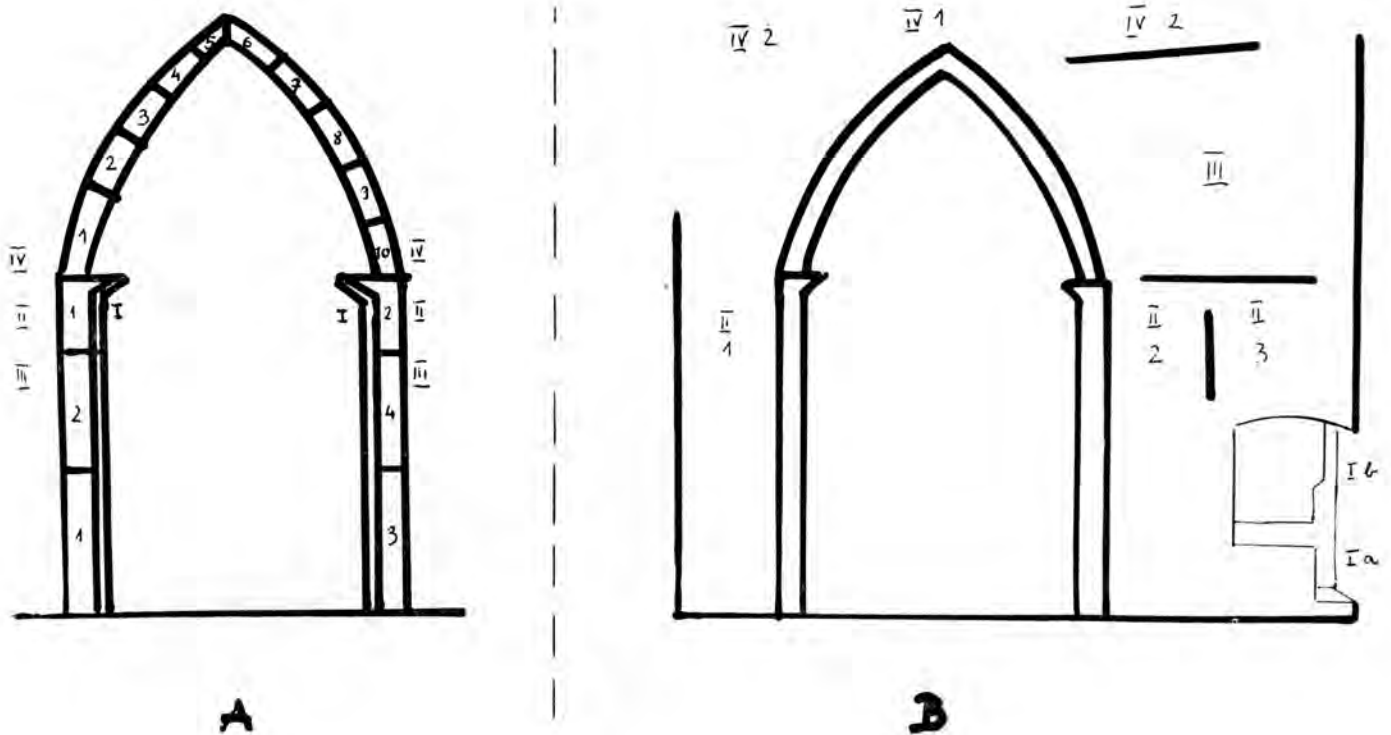
¹ Nadbiskupski arhiv Zagreb, Protokoli, *Kanonske vizitacije arhidiakonata Zagorje*, god. 1687, br. 20/II, str. 243.

² J. Kotarski, *Majka Božja Gorska*; — V. Noršić, u Kato ličkom listu br. 2, god. 1916, str. 18; — E. Laszowski, *Gradina Oštrc u Zagorju*, Prosvjeta 1912, str. 328—329.

³ Nadbiskupski arhiv Zagreb, *Protokoli*, nav. djelo, str. 243—246.

⁴ A. Schneider, *Popisivanje i fotografsko snimanje umjetničkih spomenika*, god. 1938—1939, Ljetopis JAZU br. 52.

⁵ Ž. Jiroušek, *Otkrivene stare gotičke freske u zavjetnoj crkvi Majke Božje Gorske u Loboru*, Jutarnji list, 15. X 1939, str. 17.



I Raspored kompozicija na trijumfalnom luku. A. Strana prema lađi: I vinova loza II 1, 2 telamoni III starozavjetna lica: 1 Aron, 2 Tobija, 3 Natan, 4 Josip; IV proroci: 1 Izaija, 2 Abdija, 3 Jeremija; patrijarsi: 4 Jakob, 5 Abraham, 6 Izak; proroci: 7 Danijel, 8 Jona; Kristovi predi: 9 kralj David, 10 njegov otac Jišaj. — B. strana prema svetištu: Ia nastavak draperije iz prvog registra Ib ludak; preko njegova lika zapažaju se tragovi grafita posjetilaca. II 1 sveti biskup, fragment. II 2 lik sveca ili svetece (Veronika?) II 3 Vera icon III žrtva Kaina i Abela, IV 1 Navještenje; 2 vegetabilni ornament.

lađi. Od tada do danas, nakon nepuna dva i pol decenija, dešavale su se zbog nezaštićenosti promjene koje su dovele do daljih oštećenja i propadanja slikanog sloja. Možda zbog tog razloga neće biti na odmet ovdje iznijeti nešto opširnije opise nalaza fresaka koji su bilježeni u toku otkrivanja, jer oni za propale dijelove danas predstavljaju, dijelom uz fotografske snimke, jedini dokument.

Opis

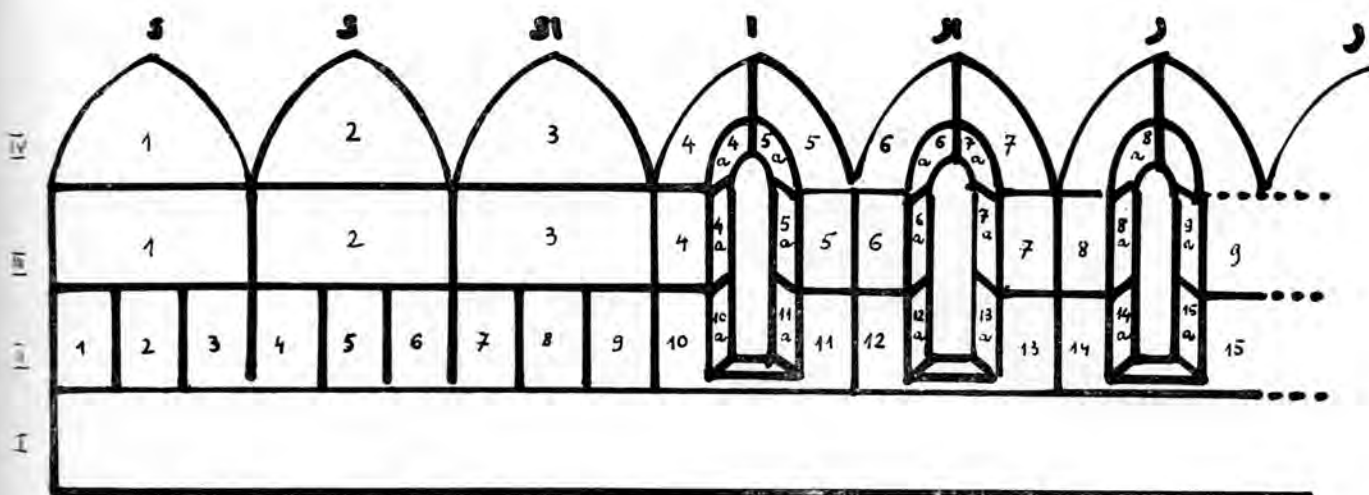
Unutrašnjost svetišta bila je u cjelini oslikana zidnim slikama. One su pokrivala ne samo stijene i svodove nego i šambrane prozora, unutrašnju i vanjsku stranu trijumfalnog luka kao i njegovo podlučje.

Svodovi, zaključujući prema slabo ušćuvanim fragmentima, bili su ukrašeni karakterističnim gotičkim biljnim motivima dok se u sredini nalazio prikaz Sv. Trojstva. Zidne su mase razdijeljene horizontalnim nizovima slika u četiri pojasa gdje se raspoređuju biblijski prizori uglavnom vezani uz Bogorodicu — patrona crkve — i Spasitelja, zatim likovi apostola i svetaca. Zapadna strana trijumfalnog luka bila je ukrašena licima iz Starog zavjeta.

Uz podnožje zida u svetištu ponavlja se uobičajeni ukras draperija koji je ovdje riješen nizom slikanih

»kukama pričvršćenih«, raznobojnih zavjesa; one se kolorističkim ritmom nižu uokolo uokvirujući ili otkrivajući između svojih nabora koji građevni detalj, otvore za ampule ili sedilje. Tako riješene draperije ne daju dojam jedinstvenog zastora koji pravilnim skupinama svojih nabora smireno zatvara podnožje svetišta (kao npr. u Martinšćini), već je to niz raznobojnih rubaca sad žutih bijele postave, sad bijelih crvene postave, sad crvenih, sad sivih (nekad modrih) brižljivo drapiranih koji sukobima svojih toplih i hladnih kadikad reskih tonova unose u prostor razigranost i vedrinu. Sa živim duktusom svojih gotovo linearnih nabora ove draperije ne sugeriraju volumen niti fakturu materijala; patronirani raznobojni cvjetovi nasumce razasuti njihovim površinama uopće se ne povode za zamahom nabora, naznačujući tek svojom prisutnošću raskošni karakter tkanine. Ovo vedro nizanje boja ne odgrće paž galantnom kretnjom kao u Martinšćini, nego se kod trijumfalnog luka na samoj plohi sjeverne stijene svetišta, a u unutrašnjosti kamene propovjedaonice neočekivano pojavljuje — kao na sajamskoj pozornici provirujući iznad zavjese — ćelavi luda što se ceri gledaocu natežući kažiprstima podignutih ruku krajeve ustiju.

Iznad ovog pojasa koji seže do konzola što nose rebra nalazi se, odvojen širokom bijelom vrpcom, drugi niz fresaka visok 160 cm. Za razliku od draperija



2 Raspored kompozicija na stijenama svetišta prema registrima, polazeći od sjevera prema jugu. I draperije u različitim bojama. II Apostoli: 1 sv. Petar, 2 sv. Andrija, 3 sv. Jakob Stariji, 4 sv. Ivan Evanđelista, 5 sv. Toma, 6 sv. Matija, 7 sv. Jakob Mlađi, 8 sv. Bartolomej, 9 sv. Tadej, 10 Krist, 10a sv. Damjan, 11a sv. Kuzma, 11 sv. Ivan Krstitelj, 12 sv. Pavao, 12a sv. Panteleon, 13a sv. Koloman, 13 sv. biskup Ulrik, 14 sv. Urban papa, 14a sv. Lenard, 15a sv. Bernard, 15 sv. Ljudevit Anžvinac. III I Raj, 2 Uskrsnuće mrtvih, 3 Pakao, 4 sv. Mihovil, 4a sv. Ladislav, 5a sv. kralj Stjepan, 5 sv. Adrijan, 6 Bogorodica sa Isusom, 6a sv. Stjepan Prvomučenic, 7a sv. Lovrijenac, 7 sv. Florijan, 8 sv. Juraj, 8a sv. Uršula, 9a sv. Gedeon, 9 sveti vitez, fragment. IV 1 Bogorodičina smrt, 2 Posljednji sudac, 3 Ana Samotreća, 4 sv. Agata, 4a sv. Katarina, 5a sv. Margareta, 6 sv. Benedikt, 6a sv. Doroteja, 7a sv. Agneza, 7 sv. Barbara, 8a sv. Antun opat

rija koje su se u najnižem pojasu nizale neovisno o sklapanju ploha poligona svetišta, ovdje se sve kompozicije usklađuju s arhitektonskim elementima. Tako su na sjevernim ploham razmaci između dvije konzole podijeljeni na tri »trolisna luka« sa dva stupa i dva polustupa. Same arkade predočene su shemom vitkih stupića na visokim postamentima četverokutnog trupa. Između njih razapinje se trolisni luk arkade izlazeći konzolno iz gornjeg dijela stupa koji je uzdužnom crtom podijeljen u dva dijela. Pojedini elementi te »arhitektonske plastike« označeni su crtežom po kojemu se razabire da je baza bila osmerokutna, odijeljena od trupaca uskim prstenastim ukrasom u obliku hektaedra koji je na svojem najširem dijelu opasan nizom romba, no njihov se crtež tek nazire. Bjelina vitkih arkada živo se ističe na tamnoj pozadini šljivine boje. Pod trolistima pojavljuju se apostoli sa rotulima i atributima. Povorka koja se kreće sjevernim stijenama svetišta predvodi sv. Petar, uz njega je bratić Andrija, pa Jakov Stariji. Nasljednik Kristov drži samo jedan ključ koji je naslonio na rame a u ljevici mu je vrpca izdužena u obliku slova S gdje se gotičkom minuskulom fragmentarno čita natpis »...Petro Apos.« Težinu tijela spustio je na lijevu nogu dok je desnom koraknuo na vanjski rub svojeg otvora pomerivši tako uzdržanost apostola koji se jedva dotiču vršcima svojih bosih nogu rubova pojasa. Odjeven je u zelenkastomodru tuniku i žuti plašt. Uz figuru sv. Petra nalazi se na susjednom polju samo fragment glave apostola Andrije: apostola prepoznajemo tek po imenu zapisanom na filakteri, jer je to sve što je uz dio zelene, crveno postavljene draperije preostalo od njegova lika. Pod posljednjim lukom trolista otkrivamo ulomak glave sv. Jakova Starijeg s putničkim

klobukom i kompostelskim školjkama te vrh njegova putničkog štapa. To je sve što je preostalo od tri figure nakon otvaranja vrata (godine 1735), koja su odavle vodila u novo prigradenu sakristiju.

Na slijedećoj, sjevernoj plohi poligona svetišta su Ivan Evanđelista, sv. Toma i sv. Matija. Elegantni lik Kristova ljubimca nagnut je prema susjedu iz prve skupine, svojem bratu Jakovu Starijem. U desnici pokroj plaštem nosi kalež gotičkih oblika; iz njega izlaze čak tri zmijske. Ljevicom drži razmotani rotul s dugim tekstom u gotičkoj minuskuli. Odjeven je u zlatnožutu haljinu s bijelim porubom zategnutu pojasom. Malahitnozeleno toga crtana je tankim potezima dok su nabori haljine označeni punim debelim crtama. Donji rub tunike ukrašen je malim ornamentom u grafitu. Žuta aureola najdublje je tona na rubovima a svjetlija u unutrašnjosti što joj daje naročitu plastičnost, neobičnu u ovim dvodimenzionalnim kompozicijama. U sredini je sv. Toma sa svojim karakterističnim atributom kopljem koje nadvisuje arhitektonski otvor arkada. Konture su kao i kod ostalih svetaca u ovom nizu mjestimično uparane u površini zida. Desnicom drži razvijeni rotul s izbljedjelim citatom u gotičkom pismu. Kod njega su nabori plašta izvedeni upadljivim, debelim potezima kista, pa se živo ističu na bjelini tkanine. Uz rubove slikane arkade sačuvali su se tragovi bijelih patroniranih cvjetića na tamno-ljubičastoj pozadini. Posljednji u grupi, sv. Matija okreće se prema njemu odjeven u zlatnožutu tuniku i mahovinastozeleni plašt s patroniranim uzorkom; sje-kira mu je u desnici i rotul u ljevici. I konture njegova lika uparane su u površini freske.

Na sjeveroistočnoj plohi svetišta završava povorka s grupom Jakova Mlađeg, Bartolomeja i Jude Tadeja.



3 Prorok Natan na donjoj južnoj strani trijumfalnog luka. (sl. 1, III 3)



4 Dio draperije iz prvog registra i lik ludaka na sjevernoj stijeni propovijedaonice unutar trijumfalnog luka (vide se grafiti posjetilaca) (sl. 1, B I b)

Vitki *sv. Jakov Mlađi*, odjeven u žutu tuniku s ljubičastim plaštem, svojom svježinom podsjeća na mladolikog Ivana Evanđelistu. Nosi u ljevici tangarski štap koji u vrhu završava drškom u obliku slova **S**. U spuštеноj desnici rastvara se vrpca s koje je izbljedio zapis. Njegove kratke žute kose nisu savijene u valove kao kod *sv. Ivana*, nego su izvedene slično kao kod *Mateja* i nekih drugih svetaca u ovom pojasu, s tamnim točkama dobivenim pritiscima kista. Uz njega je, u sredini grupe, *sv. Bartolomej*, jedini s žutom obućom koja odskače u ovoj bosonogoj povorci. Preko malahitnozelenе tunike drapiran je bijeli plašt crne postave. U desnici mu je nož, dok u ljevici, podignutoj u visini struka drži uobičajeni svitak. Posljednji u nizu je *sv. Juda Tadej* u čvrstom raskoračnom stavu odjeven u dugu bijelu tuniku čiji su nabori ovaj put crtani finim tankim potezima kista, dok je plašt sivozelen. U ljevici steže helebardu, a finom kretnjom desnice omotane plaštem otvara rotul. Pod slikom, dolje na rubu, nalaze se pojedina gotička slova.

Istočna ploha ove zone, ona je ujedno i istaknuta frontalna stijena, riješena je drukčije već zbog izduženog gotičkog prozora koji se spustio sve donle dijeleći prostor u dva posve odvojena polja. Nestale su

bijele arkade, šljivinu pozadinu zamijenila je zlatno-žuta, a pod trolisnim bijelim okvirom, kao u niši, pojavljuje se sam *Krist* u lijevom, prema oltaru u desnom dijelu plohe. U ljevici drži otvorenu filakteru, desnicu je podigao u gesti govora skupivši prste u znaku vjerovanja. Neobični stav nogu daje dojam kao da je u pokretu. Velikog je ovalnog lica, kratke brade i duge smeđe kose koja mu pada niz ljubičastu tuniku: ovako bez toge doimlje se još jednostavnije i laganiji u pokretu od ostalih likova u ovom nizu. Sa desne je strane prozora, lijevo Kristu na istoj zlatnožutoj pozadini osutoj crvenim patroniranim cvjetovima, okvirenoj bijelim trolistom, lik *Ivana Krstitelja*. Kristov Preteča odvratio se od njega, okrenut svojem atributu janjetu (*agnus Dei*) koje drži na plaštem pokrivenoj ljevici. Odjeven je u smeđe krzno preko kojeg mu je patronirani ljubičast plašt bijele postave pričvršćen velikom smeđom agrafom na desnom ramenu. Nema filakteru poput ostalih likova koje smo dosad opisali nego desnicom u gesti vjerovanja pokazuje na svoj atribut. Duga smeđa brada pada mu valovito preko prsiju, dok se smeđe kovrčave vlasi spuštaju preko ramena. Za razliku od jednostavne žute aureole u apostolâ i Krista, Ivanu Krstitelju je oko glave crvena aureola.



5 Apostol Toma na sjevernoj stijeni u II registru fresaka (sl. 2, II 5)

Uvijek u istoj zoni, ali u špaletama prozora, između Krista i njegova Preteče, na istoj zlatnožutoj pozadini s crvenim patroniranim cvjetovima, samo bez trolisnog arhitektonskog ukrasa, prikazani su sveti liječnici *Kuzma* i *Damjan*. Lijevo uz Krista je sveti vrač s kirurškim nožem predloženim u obliku dvostruke strelice na koji upire kažiprstom ljevice. Odjeven je u zelenu haljinu koja mu seže do gležnjeva otkrivajući crnu obuću. Ogrnut je plaštem šljivine boje bijele postave. Na glavi nosi doktorsku kapu u boji svoje zelene haljine gore zavnutih bijelih oboda. Iznad nje poput polumjeseca proviruje žuta aureola označena s nekoliko crta ugriženih u podlozi. Vršcima stopala dodiruje se crvene pruge, koja označuje tlo dok se gornjim dijelom tijela nagnuo natrag. Na istoj zlatnožutoj pozadini patroniranoj crvenim cvjetovima kao i ovdje stoji u suprotnoj šambrani njegov nerazdruživi blizanac, sveti vrač s posudom za lijekove koju nosi na plaštem pokritoj desnici dok u ljevici drži crveno ukoričen medicinski udžbenik. Odjeven je kao i Kuzma, samo mu je na glavi crvena kapa.

Jugoistočna ploha, također presječena prozorom, komponirana je na isti način kao i prethodna. S lijeve strane je sv. *Pavao* u statuaričkoj pozi profilom okrenut prema Ivanu Krstitelju u prethodnom polju. Bosonog kao i ostali apostoli, odjeven je u dugu mahalitnu tuniku s bijelim plaštem poput toge koji je patroniran zelenim uzorcima cvjetova. Za razliku od



6 Sveti liječnik Damjan (sl. 2, II 10a)

svih apostola, pa i samog Krista, umjesto rotula jedino on drži u ruci knjigu, zelenih korica, dok mu je držak mača u ljevici naslonjen preko ramena. Bijele vlasi i duga sijeda brada ističu se na tamnoljubičastoj pozadini koja je osuta bijelim patroniranim cvjetovima. On je ujedno i posljednji od apostola, iako nisu svi prikazani, pa se već na istoj plohi u susjednom polju desno od prozora započinje sa sv. *Ulrikom* skupina svetih biskupa. Svetac je slikan poput apostola na istoj tamnoljubičastoj pozadini s patroniranim bijelim cvjetovima. Odjeven je u crvenu kazulu bijele postave, visokog humerala koji mu pokriva vrat; ispod kazule proviruju zelena dalmatika i fino drapirana duga alba. Sveti Ulrik gotovo je frontalno, okrenut udesno samo poluprofilom: u ljevici mu je pastoral u desnici riba nalik štuki izdužena trupa i živo crtanih oštih peraja.

Između sv. *Ulrika* i sv. *Pavla* nalaze se u špaletama prozora dva sveca. Lijevo, na tamnoj ljubičastoj pozadini je sv. *Pantaleon* u ljubičastosmeđoj pomodnoj haljini visokog ovratnika koja je zategnuta u struku. Ispod haljine proviruje sivkastobijela obuća. Ogrnut je zelenim plaštem bijele postave koji mu pokriva desnicu: na njezinom dlanu drži okruglu bočicu za balzame: na nju pokazuje kažiprstom desnice. Tamnoljubičasta pozadina i ljubičasto smeđa haljina, gotovo su istog tona, smeđe kose što se svijaju unatrag djeluju tamno, pa je gledalac impresioniran bjelinom lijepo svedenog lica koje izvire iz tame. U susjednoj špaleti



7 Vera icon, detalj s Kristovim obrazom (sl. 1, B 113)

je sveti irski princ *Koloman*, okrenut frontalno s unatrag zabačenim ramenima. Odjeven je u malahitno zelenu haljinu što parovima linearnih okomitih nabora pada završavajući jednostavnim ravnim rubom, koji se ne povodi za sugestijom nabora nego pokriva petu lijeve noge. Ogrnut je crvenim plaštem bijele postave, mekanom drapiranim. Haljina je zategnuta crnim pojasom. U desnici, čija je podlaktica ovita plaštem, drži konopac svinut u omču obješenjaka (u obliku gotičke brojke 4). Kažiprstom ljevice pokazuje na usta, nagovještavajući time kako je, ne poznavajući njemački, od austrijskih vojnika smatran mađarskim urodom i zbog toga obješen. Unatrag začešljana kosa uokviruje lice poput vijenca što se sve više širi oko ušiju, završavajući na pomodni način u visini brade. Njegova smeđa, nekoć žuta aureola, danas je potpuno utonula u pozadini.

Južna stijena s prozorom po sredini podijeljena je na isti način. Lijevo je papa *Urban* odjeven kao i biskup *Ulrik* samo ima tijaru i križni pastirski štap. U ruci drži grančicu loze sa zelenim grozdovima i lišćem. Golobrad je, s kratkom sijedom kosom. Na susjednom polju s kojeg je opao slikani sloj, sačuvalo se samo u donjem uglu ulomak smeđecrvene haljine i dio bijelog plašta patroniran crvenim burbonskim ljljanima. Po tim detaljima, kao i po činjenici da se nalazi u nizu biskupa i papa, pretpostavljamo da je prikazan *sv. Ljudevit Anžvinac*, biskup iz Tuluze u franjevačkom habitu i kraljevskom plaštu, brat ugarskog kralja *Karla Roberta*.

Između pape *Urbana* i biskupa *Ljudevita* sačuvalo se u špaleti prozora na lijevoj strani figura *sv. Lenarda*. Bosonogi svetac u ljubičasto sivoj haljini lijevo je pritisnuo na prsa crvenu knjigu dok u spuštenoj desnici drži fino crtani lanac. Mladoliko golobrado lice uokviruje crna aureola. Njemu nasuprot na istoj zlatnožutoj pozadini prikazan je drugi redovnik s tonzurom samo u bijeloj kuti s ljubičastosivom kapuljačom, crnom aureolom. Vjerojatno se nasuprot *sv. Lenardu*, čiji su kult uveli cisterciti, nalazi reformator samog reda cistercita *sv. Bernard*.

Južna stijena traveja ostala je bez fresaka. One s vjerojatno propale prilikom dogradnje zvonika na toj strani. Mogli bismo nagađati da se ovdje nastavlja red svetih papa i biskupa, već i po analogiji da su ostaci jednog takvog lika nalaze u nastavku iste zone na južnoj strani trijumfalnog luka.

Na sjevernoj strani u produženju istog pojasa i trijumfalnom luku pored fragmenta jednog svetog lika (možda *sv. Veronike*?) naslikan je *Veronika rubac*. Široko Kristovo lice s tankim fino svedenim obrvama, kratkom kovrčavom bradom, sa živim pogledom i sočnim crvenim usnama ne izražava nikakvu bol. Njegove duge kose nisu ovjenčane trnovom krunom nego mu vegetabilni ukras gradi križni nimbus i aureoli. S tragovima tamne puti koja je nekoć pokrivala cijeli obraz, ovo utisnuto lice djeluje upravo fantastično na bijeloj površini rupca čiji gornji rub razdvaja dva bijelo odjevena anđela što kleče na sivoj modroj pozadini.



8 Raj u III registru i iznad te kompozicije (sl. 2, III 1); Marijina smrt u IV registru (sl. 2, IV 1)

Treći pojas slika otpočinje na sjevernoj i sjeveroistočnoj stijeni prizorima *Sudnjeg dana*, dok su ostala polja na istoku i jugu i dalje ukrašena uobičajenim nizanjem svetačkih likova.

Odmah uz trijumfalni luk, na sjevernoj stijeni iznad sakristije nalazi se gotovo sasvim oštećena scena koja predstavlja *Raj*. U desnom dijelu slike razabire se povorka blaženih koju predvodi papa u pratnji kardinala i biskupa. Oni ulaze u raj u svečanim paramentima noseći sa sobom svoje skupocjene brevijare. Iznad njih, pošto je kompozicija riješena dvodimenzionalno, proviruju glave svjetovnih vladara — kraljeva, prinčeva, knezova čije rangove prepoznajemo po različitim oblicima kruna. Njihove su glave za trećinu manje od predstavnika crkvene vlasti. Potisnut sasvim uz rub slike, proporcijama za polovicu manji od crkvenih dostojanstvenika, gura se profanum vulgus. Svojim skrušenim gestama molitve, neskriivenom znatiželjom pogleda, odaju neusiljenost i uzbuđenje, dok je suzdržanost crkvenih pa i svjetovnih dostojanstvenika naglašena monotonim kretnjama, smirenim licem, što treba sugerirati izvojevanu unutarnju ravnotežu. Tako maleni i zbijeni pučani ulaze u raj samo usrdnošću svojih sklopljenih ruku. Oni su još tik pred samim

vratima raja raspoređeni prema svojem klasnom položaju. U nešto manjem lijevom dijelu slike prikazan je Novi Jeruzalem — Raj — poput velikog zidinama opasanog grada s obrisima gradskih vrata koji su tek mjestimično vidljivi. Pred ulaznom kulom leprša zastava Uskrsnuća: ovdje sjedi sv. Petar dočekujući izabrane. Na terasi kule naziru se dva lika: jedan u gesti molitve, drugi s otvorenom knjigom po svoj prilici zagovornici Marija i Ivan Evanđelist. Na kruništu najviše kule stražare dva anđela. Ovaj prizor kao i iduće scene sudnjeg dana, pa prizor Marijine smrti i Ana Samotreća riješeni su u prvom redu crtežno s tek naznačenim, zasićenim zemljanim bojama. Zbog kondenzacije vlage nad vratima sakristije ovdje se slikani sloj gotovo sasvim izgubio.

U susjednom polju prikazano je *Uskrsnuće mrtvih*. Prizor je povezan s prikazom Krista kao posljednjeg suca na luneti iznad te kompozicije. Ondje, slijeva na slici, a sdesna Kristu Sucu nalazi se Bogorodica i njoj nasuprot sv. Ivan Evanđelist. Oboje zauzimlju gotovo cijelu visinu polja. Gospa je ogrnuta zelenim plaštem koji joj pokriva glavu padajući u naborima na način lastina repa. Evanđelist ima crveni plašt koji mu se poput Bogorodičina ceremonijalno drapira ispred ko-



9 Povorka Blaženih pred rajskim vratima, detalj s kompozicije Raja (sl. 8)

ljena. U prostoru između njih nanizani su u tri reda neobični likovi mrtvih što ustaju obaviti velikim bijelim ponjavama. Do bedara su još u grobovima koji nemaju oblik rimskih sarkofaga, nego su naznačeni jedva vidljivim crtežom elipse: ona obuhvaća po dvojicu istog vodoravnog reda: po tome bismo rekli da ustaju iz zemlje gdje plaho proviruju čuperci trave. Umjesto mladolikih obraza ovdje se skupljaju skeleti prekriveni isušenom naboranom kožom.

Posljednja kompozicija u ovom pojasu je *Pakao* naslikan odmah desno uz Uskrснуće mrtvih. Predstavljen je grupom grešnika vezanih konopom koji slijeva steže visoki đavao a sdesna ih k sebi dovlači isto tako visoki lik demona razjapljena ždrijela. Uz sam desni rub slike još se razabiru tragovi bedema Velike Babilonije. U skupu prokletnika, koji nije prikazan bez odjeće, nalaze se u donjim redovima simboli grijeha: lijenost predstavlja lik raskošno odjevenog vojnika sa šljemom i helebardom koji ispušta iz ruku motiku, uz njega je mlada uzbuđena žena što si čupa kose; oko vrata joj je obješen lonac iz kojeg vire noge djeteta — ona predoduje okrutnost. Odmah uz nju je razbludnost u zavodljivom aktu žene raspuštenih žutih kosa koje očajno čupa uzdignutim rukama dok joj dvije roguate zmije ovijaju se oko nogu i bedara grizu dojke a nakazna krastača ždere spolovilo. Iznad njih treća žena čupa svoju žutu kosu: prikazuje srdžbu. Uz bludnicu prepoznajemo škrcu u lijepom građanskom odijelu s kesom obješenom oko vrata, koje se pokušava osloboditi. Do

njega je oholija kojemu iz vreće također obješene oko vrata izlazi orao šireći krila; prema njemu se okreće redovnik u tonzuri pokazujući ljevicom na desnicu koju drži u gesti zakletve simbolizirajući kolebljivost. Do njega je gledajući preko ramena proždrljivca što drži jelo i piće simbol zavisti s kopcem na ruci. Iznad ovih personifikacija grijeha kojima je uz glavnih sedam dodana još okrutnost i nepostojanost, nalaze se glave ostalih grešnika iz puka koje prepoznajemo, kao i u prizoru raja, po raznovrsnim klobucima i maramama. Začudo predstavnici crkvene i zemaljske vlasti na ovom mjestu ispušteni su iz skupine bijednika, s izuzetkom redovnika koji obično među grijesima simbolizira kolebljivost.

Nastavljajući se idejno uz prethodne kompozicije, iako na drugoj, istočnoj plohi, prikazan je arhanđeo Mihovil okrenut prema gledaocu u poluprofilu. Poput svih vitezova koji se nižu dalje i arhanđeo je prikazan samo do koljena. U ljevici drži tezulju na čijem desnom pladnju pretežu vrline dok se lijevi s nekoliko mana u likovima demona podigao uvis. Mihael je zamahnuo mačem u desnici. Odjeven je u tamno ljubičasto odijelo, ogrnut zelenim plaštem visokog ovratnika, kojim su se prosuli patronirani cvjetići. Krila su s unutarnje strane u boji haljine dok su izvana oker kakva mu je i aureola. Pozadina je iznimno u zelenoj boji, na njoj se fino ističe nježni inkarnat arhanđela uokviren kratkom crnom kosom. Obrazi su neobični, žarkocrveni (cinober), a u sinopiji su izvedene konture i kasnije premazane.

S desne strane prozora, nasuprot Mihovilu, na istoj malahitno zelenoj pozadini stoji drugi vitez. Odjeven je također u tamnojubičasto. Desnu je ruku uspravio držeći mač, dok u ljevici nosi neki predmet, po svoj prilici svoj atribut nakovanj. Na glavi mu je kapa kao u drugih vitezova u ovom nizu. S obzirom na način odijevanja, atribut, položaj u skupini vitezova, moglo bi se pretpostaviti da predstavlja sv. *Adrijana* zaštitnika od nenadane smrti i kuge.

U špaletama prozora između sv. Mihovila i Adrijana prikazani su u cijeloj figuri zaštitnici kraljevstva sveti kraljevi *Stjepan* i *Ladislav*. Ovaj je prikazan u lijevoj špaleti sa dvosjeklom sjekirom. Ima cinober crveno suvremeno odijelo. Mač mu je pričvršćen na pojasu koji ga opasuje oko bedara ugreben ornamentom tako da se doimlje kao bijeli crtež. Vitak u raskoračnom stavu stupio je na povlaku zelenog plašta koji mu je na prsima stegnut kopčom. Na pozadini šljivine boje s bijelim patroniranim cvjetovima uparana je kontura njegova lika sa crnom aureolom oko glave. U desnoj špaleti je sv. kralj *Stjepan* sa sceptrom u ljevici i kuglom u desnici. Ima isti tip pomodnog odijela samo je prikazan u zelenoj boji crno je opšiven i zarezan nad koljenima. Noge je neobično okrenuo u stranu dodirujući vrhom stopala rub slike.

Na jugoistočnoj plohi poligona prikazana je *Bogorodica na prijestolju* s Isusom na desnoj ruci pokrito u znak adoracije plaštem dok je drugu spustila niti tijelo. Isus se okrenuo Gospi uhvativši je nježno za podbradak. Marija je odjevena u zelenu haljinu, ogrnuta žutim (oker) plaštem ljubičaste postave. Njezina bijela kruna neobično se doimlje na crnoj pozadini aureole, dok je cijeli lik okviren zelenom bojom pozadine na kojoj se desno pojavljuje ruk s odmotanom filakterom. Na žalost, na traci se viš



10 Uskrsnuće Mrtvih (sl. 2, III 2)

nije sačuvao natpis. Slijeva Gospi u susjednom polju prikazan je sv. Florijan. Ima žuti oklop koji proviruje ispod ljubičastog plašta zelene postave. U desnici mu je stijeg s križnom zastavom dok u ljevici drži neki gorući predmet. Uokolo je tamnoljubičasta pozadina ispod koje se desno razabiru tragovi kuća.

U špaletama prozora između Bogorodice i sv. Florijana prikazani su sv. Lovro i sv. Stjepan Prvomučnik. Lovrijenac s knjigom i roštiljem obučen je u zelenu dalmatiku crne postave, s tri debela crna nabora što označuje volumen dalmatike koja je preko toga patronirana crvenim cvjetićima, dok se alba nazire u fino sinopijom crtanim naborima. Nasuprot, u desnoj špaleti prozora, jednako odjeveni iste plave tonzuirane kose je sv. Stjepan Prvomučnik. U rukama koje drži razmjerno visoko ima knjigu i četiri okrugla kamena.

Na južnoj stijeni, nadovezujući se uz Florijana je sv. Juraj. Glavu je spustio na grudi pokrite crnim plaštem zelene postave i visokog žutog ovratnika. Okrenut u poluprofilu drži desnicom koplje probadajući zmaja čija se izbrisana kontura tek naslućuje. Njemu nasuprot sačuvao se samo fragment vojničke odore po čemu zaključujemo da se ovdje nalazio još jedan sveti vitez.

U špaletama prozora između ove dvojice prikazan je vitki lik sv. Uršule sa strelicom i zastavom. Pretpostavljamo da je njoj nasuprot bio sv. vitez Gereon jer se u njegovoj pratnji ona najčešće pojavljuje.

Na južnoj stijeni, koja je gotovo sasvim izbljedjela osim nekoliko tragova boje i uparanih triju kruna u

različitim visinama, zamišljamo da se nalazio prizor Poklonstva kraljeva.

Na trijumfalnom luku sačuvale su se samo freske u njegovom sjevernom dijelu. Na uobičajenoj ljubičastosmeđoj pozadini uokvirenoj s nekoliko raznobojnih traka prikazana je žrtva Kaina i Abela. Kain i Abel odjeveni u pomodno odijelo kleče u donjem dijelu slike ispred stiliziranih stabalaca. Kain s motikom na ramenu prinosi uzdignutih ruku snop žita, a Abel, sa srpastim nožem o pojasu žrtvuje janje toliko malo da se doimlje kao atribut, a ne kao najdeblje iz njegova stada. Iznad njih je četverokutni oltar na kojemu gore svijeće što su ih braća zapalila u znak žrtve. Nad Kainom su dva demona: jedan se spušta prema njemu dok se drugi približuje žrtveniku dočekujući žrtvu. Analogno tome letjele su vjerojatno iznad Abela dvije figure. Zbog oštećenja zida na tom mjestu danas se nazire samo jedan lik anđela. Žrtvenik je postavljen gotovo uz sam gornji rub kompozicije, pa je izostala Ruka Božja ili prisutnost Kristova na tom mjestu.

Najviši pojas fresaka određen je u svojoj kompoziciji obrisom lunete koju na tim mjestima opisuju križni svodovi. Djelomično sačuvani dekor na nekim jedrima pokazuje da su bili povezani s kompozicijama koje su nadvisivali: npr. anđeli trubači na svodu iznad Posljednjeg suca.

Čitava luneta na sjevernoj stijeni iznad sakristije obuhvaća prizor Bogorodičine smrti. Mrtvo tijelo Marije položeno je u krevetu oko kojeg su se u molitvi i pobožnom štivu skupili apostoli. Petar je odmah uz



11 Pakao. Detalj s likovima Okrutnosti i Bludnosti
(sl. 2, III 3)

uzglavlje sa škropionicom, uz njega je Ivan sa kadio-
nicom, dok ostali sklopljenih ruku ili zagledani u
knjige što ih drže u rukama ili na koljenima sjede oko
kreveta okrenuti gledaocu leđima, licem ili profilom.
Samo uzglavlje odra konstruirano je od dva verti-
kalna trama tesana u drvu koji završavaju volutama,
pa se po tome doimlje rustično ili čak folklorno. Na
jastuku počiva poprsje mrtva Marijina tijela, na prsima
prekriženih ruku, dok joj plašt pokriva tjeme i ra-
mena; njezina duša u liku djevojčice uspinje se pru-
ženih ruku prema vrhu lunete gdje je Krist, provirujući
između oblaka u obliku mandorle dočekuje raširenih
ruku.

Susjednu lunetu majstor je spretno iskoristio za
Posljednjeg suca koji ovdje stoluje u mandorli flan-
kiran s dva anđela što kleče u uglovima. Unutar
velike jajolike mandorle u obliku stilizirane duge ozna-
čene višebojnim patroniranim trakama sjedi apoka-
liptički Krist uzdignute desnice u gesti govora. Iz
sljepoočica na lijevoj strani izlazi mu struk ljiljana
— znak milosrđa — a sdesna drži u istoj visini mač
koji simbolizira pravednost njegove presude. Preko
golog gornjeg trupa gdje se još razabire rana ima
crveni plašt, simbol suca; plašt je crno postavljen i
pada u obilnim naborima preko koljena i uz bedra
otkrivajući tek rane na stopalima. Anđeli što kleče uz
njegovu podnožje nisu sasvim simetrični: jedan s većim
krilima, drugi s manjim — oba djelomično pokrivena
Kristovim plaštem. Pozadina Zadnjeg suca unutar

mandorle obojena je zemljano zelenom bojom dok je
sav ostali prostor uokolo prekriven biljnim viticama
koje svojom grafikom na bijeloj podlozi povećavaju
monumentalni utisak. Inkarnat Spasitelja i anđela
izveden je na svim dijelovima u jednom tonu ruži-
časte boje koja je uokvirena konturom u sinopiji.

Jugoistočna luneta ima u svojem polju također samo
jednu frontalnu figuru: lik *Ane Samotreće*. Svetica ne-
ma svoj karakteristični plašt zelene boje nego je ogrnu-
ta crvenim plaštem bijele postave ispod kojega se ne-
obično ističe crno obojena haljina. Flankirana je s
dva anđela koji muziciraju. Sjedi na prijestolju trape-
zastog tlocrta uokolo okruženog jednako visokim na-
slonom. Iza svakog ugla izlaze mali stupići koji svr-
šavaju jednostavnim dorskim kapitelom. Noge prije-
stolja koje je odvojeno od gledaoca s dvije stube,
skošene su kao na seljačkim stolcima. Zamotavši u
nabore svojeg plašta Ana drži na desnoj strani nagog
Isusa koji prekriženih nogu upravlja prema njoj svoje
ručice. Marija, tijelom manja od Isusa odjevena je u
dugu haljinu preko koje pada duga plava kosa. S de-
sne strane prijestolja, dodirujući se koljenom gornje
stube, kleči anđeo svirajući violinu s kratkim drškom
i gudalom sa svinutim lukom.^{5a} Njemu nasuprot je
drugi anđeo koji prebire psaltir. Prazni prostor uokolo

^{5a} Takvi oblik instrumenta često se prikazuje na francuskim mi-
nijaturama XIV st., npr. u ilustracijama Roman de Fauvel, str.
146, fol. 34.



12 Žrtva Kaina i Abela (sl. 1, B III)



13 Žrtva Kaina i Abela, detalj, Abelova žrtva

ispunjen je kao i kod Posljednjeg suca ornamentom biljnih vitica crvene boje.

Istočna luneta poligonskog svetišta nastavlja skupinama svetaca. Lijevo od prozora koji u ovoj zoni završava šiljastim lukom prikazana je *sv. Agata*. Odjevena je u dugu bijelu haljinu i crveni, zeleno porubljeni plašt. U desnici drži svijeću ili baklju čiji gorući vrh je gotovo sasvim oštećen, a isto se tako tek naziru tragovi svetičnih plavih kosa i crvene aureole. Nasuprot *Agati* u istoj plohi zida nalazi se *sv. Lucija*, koja se s njom najčešće pojavljuje. Prepoznamo je po njezinu atributu — očima koje drži na desnici prekritoj crvenim plaštem. Isto je odjevena kao i *sv. Agata*, samo joj je haljina žuta, gusto nabrana oko visokog struka.

U špaleti prozora, s lijeve strane, uz *sv. Agatu* je *sv. Katarina* također u poluprofilu, okrenuta lijevo. U desnici pokritoj zelenim plaštem drži svoj atribut kotač. Ispod plašta proviruje duga ružičasta haljina. S druge strane prozora prikazana je u špaleti *sv. Margareta* s atributom zmajem kojeg drži u desnici pokritoj bijelim plaštem. Kao i ostale svetece prikazana je na bijeloj pozadini ukrašenoj vegetabilnim motivom i patroniranim cvjetovima u crvenoj boji.

U jugoistočnoj luneti koja je podijeljena na isti način kao istočna nalazi se slijeva *sv. Benedikt* prikazan u bijeloj kuti pokritoj smeđeljubičastim plaštem. U uzdignutoj ljevici drži kalež iz kojeg poput plamička izlazi zmija. Njemu nasuprot, s desne strane prozora,

naslikana je *sv. Barbara* držeći u crvenim plaštem pokritoj ruci kulu samo s jednim velikim vratima i kamenim kruništem sa šiljastim krovom.

Bijela haljina okomito pada drapirajući se oko vršaka stopala u duktusu meandra. Ovalno krojeni plašt produžuje joj se straga kao i kod ostalih svetica u obliku povlake. Imala je crvenu aureolu.

U lijevoj špaleti prozora, između *sv. Benedikta* i *Barbare* nalazi se *sv. Doroteja*, držeći u desnici pokritoj plaštem posudu sa cvijećem poput ljiljanovih čaški. Na nju pokazuje kažiprstom desnice što jedva proviruje ispod bijelog plašta patroniranog crvenim cvjetovima. Oko glave je žuta aureola na kojoj se ističu crni tro-lisni šiljci krune. S druge strane prozora u špaleti nalazi se jednako odjevena i u istoj pozi *sv. Agneza* s janjetom u ruci na koje također pokazuje desnicom što u visini struka proviruje iz plašta.

Luneta južne stijene poligona sasvim je oštećena. Sačuvale su se samo, i to djelomično, figure u špaletama prozora. Na lijevoj strani je svetac u bijeloj haljini s dugom bradom koji drži u desnici pokritoj plaštom četveronožnu životinju. Ljevicom pridržava plašt što mu pada u cjevastim naborima. Na glavi ima opatsku kapu. Oko njega se vegetabilni ornament rasplamsao u vatrene jezičice koji ga okviruju sa svih strana. Po toj vatri kao i po detalju kostima pretpostavljamo da prikazuje *sv. Antuna Opata*, pa je životinja po svoj prilici njegov atribut — svinja.



14 Ana Samotreća (sl. 2, IV 3)

Luneta stijene južne traveje potpuno je propala. Po analogiji i nekim neznatnim ostacima boje nagađamo da se ovdje nalazio prikaz Rođenja.

Gornji dio trijumfalnog luka, sa strane svetišta, bio je ukrašen danas gotovo sasvim propalom scenom *Navještenja*. Iznad samog šiljastog luka klečeći kraj svog pulta gdje je odložila knjigu prikazana je Bogorodica u crvenom plaštu. Slijeva joj dolazi Gabrijel, ali se od njegove figure sačuvalo tek nekoliko detalja odjeće i krila. Između njih je vaza s ljiljanom. Oko Marije i njezinog nebeskog glasnika, u širokom potezu cijele lunete pozadina je ukrašena vrlo lijepo izvedenim crvenim biljnim viticama koje se živahno raspleću na bijeloj podlozi.

Svodna su polja bila, kako zaključujemo po neznatnim detaljima, oslikana također biljnim ornamentima s karakterističnom gotičkom florom. Samo uz Posljednjeg suca na svodu proviruju između vitica još i anđeli trubači; nije isključeno da su se slični svirači nalazili uz scenu Marijine smrti ili čak i uz Anu Samotreću. U sredini svoda prikazano je sv. Trojstvo u formi *Prijestolja milosti*: Bog Otac stoluje na prijestolju, strogo frontalno, držeći u krilu Raspetog dok iznad njih lebdi golubica sv. Duha. Kompozicija je stradala premazivanjem kazeinskom bojom u XVIII st. od čega su propale i ostale slike na svodnim jedrima.

Trijumfalni luk sa strane prema lađi nije do kraja otkriven. Na južnoj strani razabiru se tragovi slikane oltarne kompozicije okvirene »arhitektonskoplastičnim« okvirom. Središnji dio propao je rušenjem zida prilikom postavljanja baroknog oltara na toj strani, a isto je tako stradala freska na sjevernom dijelu trijumfalnog luka koja je okvirivala kamenu propovjedaonicu. Možda će se naći još sačuvane zidne slike u gornjim partijama gdje nisu dosizali barokni oltari.

Klesani kameni rub trijumfalnog luka bio je po sredini ukrašen *vinovom lozom* koja je u živom preple-

tanju pokrila cijelu površinu podluka i dovratnika. Na samom impostu, koji je nekoć nosio tešku drvenu gredu s Raspećem u sredini flankiranim s likovima Marije i Ivana Evanđeliste,⁶ prikazana su *dva telamona*. Profilirani istak imposta slikar je iskoristio da iluzionistički dočara pognutog telamona pod teretom, naslikavši im uzdignute ruke i prsa na nagibu imposta, dok je struk i ostali dio tijela izveden na samoj ravnini. Ispod telamona nalaze se sa svake strane po dva starozavjetna lica, dok je iznad drvene grede prikazano još deset ličnosti iz Starog zavjeta.

Na lijevoj strani trijumfalnog luka, uz samo podnožje stoji veliki svećenik *Aron* pokrite glave s kapuljačom. Filaktera koju rastvara na prsima nosi natpis *Aron Moises pha*. Iznad njega, također okrenut svetištu sjedi mladi *Tobija* kojeg prepoznajemo po zapisu imena na što upire prstom. Na suprotnoj, desnoj strani dovratnika stoji uz podnožje prorok *Natan* također s filakterom. Njegova je figura izvrsno očuvana, zadržane su sve nijanse finih smeđih valova brade, crvena boja kape i sivomodro odijelo. Iznad Natana, a nasuprot Tobiji, sjedi *Josip*. Na glavi mu je visoka okrugla kapa s dugmetom, a duga kovrčava brada riješena je ondje crtežno.

Kompozicija iznad telamona započinje slijeva prorocima, od kojih je najdonji *Izaija*. Mladolik je, golobrad, žute kose pokriva mu neobična četverokutna kapa. Sjedi držeći vrpču s natpisom svog imena u gotičkoj minuskuli. Iznad njega je *Abdija* u stavu koji također podsjeća na sjedenje, podbočen desnicom na bedro lijeve noge gdje drži filakteru s ispisanim imenom. Nad njim je prorok *Jeremija* sav u pokretu prijeteci kažiprstom, dok mu se filaktera sa zapisom njegova imena zaplela oko tijela.

⁶ Nadbiskupski arhiv, *Protokoli*, nav. djelo, god. 1705, str. 223. i god. 1726. u vizitaciji se još spominje raspeće na gredi.



15 Jugoistočni prozor svetišta s likovima sv. Doroteje (sl. 2, IV 6a), sv. Agneze (sl. 2, IV 7a) i sv. Barbare (sl. 2, IV 7), dok se u donjem dijelu razabiru likovi sv. Lovrijenca (sl. 2, III 7a) i sv. Stjepana Prvomučnika (sl. 2, III 6a)

Iznad ove trojice započinje niz patrijarha s *Jakobom* koji sjedi. Kažiprstom desnice dodiruje vršak nosa dok ljevicom podržava vrpcu s natpisom imena. Patrijarha je odjeven u zelenu haljinu sa sivomodrim plaštem i frigijskom kapom na glavi. Crte njegovih lica izvedene su debelim potezima crne boje, jedino su donje vjeđe još crtane kao kod ostalih starozavjetnih lica u ovoj skupini s vrlo tankim potezima kista. Na bijeloj pozadini, kao i kod svih likova na luku, ima po nekoliko patroniranih crvenih cvjetića. U samom tjemenu trijumfalnog luka pokleknuo je njegov otac *Abraham*, pratoac izabranog naroda, jedini kojemu je slikar pokušao dati semitsko obilježje. Odjeven je u crvenu haljinu preko koje se spušta duga žuta brada sve do pojasa. Na glavi je zanimljiva malahitnoz zelena kapa s koje padaju nabori štiteći zatiljak. Slijeva mu je, sada već na južnom dijelu luka, njegov drugi sin *Izak*, također žute brade koja mu seže do prsiju. U desnici drži visoko vrpcu sa svojim imenom ispisanu gotičkim majuskulama upirući kažiprstom na završetak teksta. Oči su mu razmjerno velike s istaknutim gornjim vjeđama. Slika je korigirana u čitavoj kompoziciji i zatim

premazana vapnom. Opaža se da je figura pomaknuta u ispravku jače ulijevo i niže dolje.

Ispod patrijarha *Izaka* kleči u čudnoj pozi prorok *Danijel* u otmjenom pomodnom ruhu držeći filakteru sa svojim natpisom u gotičkoj majuskuli. Desnica podignuta u gesti govora izvedena je s par skica koje su premazivane i korigirane konačnim crtežom. I lijeva ruka je ispravljena, ali ne u tolikoj mjeri. Mladenačko lice s naglašenim gornjim vjeđama, fino crtanim obrvama koje su povezane s konturom nosa okviruju kratke kovrčave kose s pomodnom kapom. Ispod njega je prorok *Jona* također u čučnju; kažiprstom desne ruke pokazuje na usta dok ljevicom drži filakteru sa svojim imenom. Na glavi mu je kapa frigijskog oblika. Ima kratku bradu a siva kosa naznačena je debelim potezima kista. Mladi je *kralj David* prikazan u žutoj haljini s krunom na glavi i u žutoj odjeći. Oblik krune s uskim dugim šiljcima razlikuje se od ostalih vrsta kruna prikazanih u svetištu. Kažiprstom desnice pokazuje na riječ *rex* ispisanu u gotičkoj minuskuli na gornjem dijelu vrpce. Njegov je otac *Jišaj* najoštećeniji lik na trijumfalnom luka. U lijevoj ruci nadlaktčenoj na ko-

ljeno drži vrpce na kojoj se jedva čita njegovo ime (Jesse).

Time je završen opis ovog najbogatijeg ciklusa gotičkih zidnih slika u kontinentalnoj Hrvatskoj.

Ikonografija

Unatoč vrlo učenom uvodu koji intoniraju svojom prisutnosti proroci, patrijarhe, i Kristovi pređi, cjelokupni ikonografski program svetišta ne daje dojam ustaljene hijerarhije sa strogo određenim stupnjevanjem sveci — apostoli — evanđelisti — Krist u slavi kao u glasovitom »Kranjskom prezbitariju«. Kristova osoba koju su najavili proroci s trijumfalnog luka pojavljuje se i ponavlja u svetištu čak tri puta: najprije u najdonjoj zoni, propovijedajući uz učenike na zemlji, zatim u gornjem registru gdje stoluje na mandorli, ne kao nedostiživi Rex gloriae, već kao Posljednji sudac otkrivajući ožiljke svojih ljudskih patnji, da se na svodu pokaže kao Sin raspeti u kompoziciji sv. Trojstva. Uz njega je već u scenama Sudnjeg dana Marija, patron crkve, kao zaštitnica i zagovornica, zatim u prizorima koji se odnose na Krista ili se on u njima prikazuje (Navještenje, Rođenje(?), Poklonstvo kraljeva(?). Marija s Isusom, Marijina smrt). Svečanu, još romaničku koncepciju Krista u slavi okruženog evanđelistima, anđelima, apostolima i svecima, kakvu prihvaća »kranjski prezbitarij« — statičku u svojoj hijerarhičnosti — zamjenjuje ovdje eshatološka tema sa svojom dinamičkom atmosferom grijeha i otkupljenja od grijeha, želja za spasenjem od vječnih muka na drugom i zaštite od bolesti i nesreća na ovom svijetu: njezini su nosioci Spasitelj i Bogorodica.

U osnovni ton očekivanja Spasjenja uvodi već sam izbor i raspored starozavjetnih lica; ona ne predstavljaju uobičajeno Jišajino stablo, nego simboliziraju Bogorodicu i Mesiju. Takvu ulogu prvi intonira svojom prisutnosti veliki svećenik Aron »prorok svojeg brata« Mojsija⁷ koji se po događaju sa svojim suhim štapom uspoređuje s Marijom.⁸ Njemu nasuprot, također uz podnožje luka, je Natan: on je preokao Spasiteljevo rodoslovlje.⁹ Iznad njega je Jakobov sin Josip koji svojim životom simbolizira ličnost Isusovu,¹⁰ a njemu nasuprot, iznad Arona, je mladi Tobija zbog čudesnog iscijeljenja sljepoće svog oca¹¹ uspoređivan s Kristom

koji će donijeti svjetlo spasjenja. Uz samu gredu koja je nekoć nosila Raspeće naslikan je lijevo Izaija koji »najavljuje« da će niknuti cvijet iz korjena Jišajina, a Novi zavjet gleda u njemu slike Spasitelja.¹² Njemu nasuprot s desne strane nalazi se sam osnivač rodoslovlja Jišaj i nad njim sin David s krunom. U tjemenu luka, nekad iznad samog Raspeća, nalaze se tri patrijarha: Abraham, praotac izabranog naroda i sin Izak, simbolizirajući Boga Oca koji je žrtvovao sina, a patrijarh Jakob koji označuje misterij Križa čime će Mesija zamijeniti stari narod s novim.¹³ Na lijevoj strani, odmah uz Jakoba je starac Jeremija, poznat po svojim tužaljka, pretkazujući u knjizi Utjehe dolazak Spasitelja,¹⁴ pa Abdija, koji je u svojoj kući skrivao proroke najavljujući Novi Izrael. Njima je nasuprot, odmah uz Izaka, prorok Danijel, koji govori o sigurnoj pobjedi svetih kad se pojavi Sin Božji¹⁵ i ispod njega, ne tako velik, ali najpopularniji, legendarni Jona, vizionar općeg spasjenja, poput Danijela također uspoređivan s uskrslim Kristom.¹⁶

Uz ovu simboliku starozavjetnih lica¹⁷ koja naznačuje rođenje, život i mučeničku smrt pa i uskrснуće Spasitelja nadovezuje se svojom poetičnosti vinova loza na podlučju trijumfalnog luka koja podsjeća na grozdove iz obećanog Kanaana napominjući Kristovu žrtvu.

Dolazak Spasiteljev prikazan je njegovom pojavom već u prvom pojasu slika, iznad draperija s desna oltaru, gotovo među vjernicima. Apostoli se zapravo udaljuju od njega ču šire evanđelje. To zaključujemo po sv. Petru koji nije uz Krista, već je s čelom povorke odmakao do trijumfalnog luka, dok se posljednji u skupini¹⁸ sv. Tadej još nalazi uz njega. Raspored unutar povorke, iako je svedena samo na devet likova teče dalje po redu utvrđenom prema kanonu mise. Uz Petra je brat Andrija, slijede ih Zebedejevi sinovi Jakob Stariji i Ivan Evanđelist, uz njega je Toma. Niz se zatim nastavlja redom kojim se apostoli javljaju prema svojim svetkovinama u kalendaru: Matija, Jakov Mladi (bez svojeg pratioca Filipa koji je ovdje izostavljen vjerojatno zbog male uloge), pa Bartolomej i Juda Tadej (bez prethodnog Simuna s kojim se inače redovno pojavljuje). Začudo, nema uglednog apostola sv. Mateja; vjerojatno mu je bilo namijenjeno drugo mjesto: među evanđelistima. Ispao je iz te skupine i sv. Pavao, najčešći pratilac sv. Petra.

Sveti Pavao zapravo i nije pripadao coetum apostolorum ni po pozivu Kristovom — jer ga nije ni pozna-

⁷ Biblija, *Stari i Novi zavjet*, Zagreb 1968, izlazak 7. I.

⁸ Suih štap koji je Aron stavio u kovčeg zavjetni a sutradan je urodio plodom, slika je Bogorodice koja je rodila Krista; Mâle, *L'Art religieux du XIIIe s. en France*, Paris 1948, str. 149.

⁹ Biblija, nav. djelo, *Samuel II*, 7/13—14.

¹⁰ L. Réa u, *L'Iconographie de l'art chrétien*, II sv. *Iconographie de la Bible, Ancien Testament*, str. 156.

¹¹ L. Réa u, nav. djelo, str. 320.

¹² M. Sèpèr, *Les Prophètes du Christ*, Paris 1877; — *Izaija*, II knjiga o Emanuelu 6—12; Matej 1, 23.

¹³ É. Mâle, nav. djelo, str. 144, 157.

¹⁴ Jeremija, *Knjiga utjehe*, 30, 10.

¹⁵ Daniel, 7, 3; L. Réa u, nav. djelo, str. 402.

¹⁶ Matej, 12, 39—40; — Luka, 11, 29; — Réa u, nav. djelo, str. 412.

¹⁷ Prikazivanje proroka koji nisu u sklopu uobičajenog Jišajinog stabla razmjerno je rijetka pojava u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu, javlja se nešto češće pod sam kraj, prema renesansi. Npr. u susjednoj Sloveniji samo je 1 primjer, u Koruškom sli-

karstvu 2 primjera, ali sve je to vezano sa simboličkim Jišajinim stablom. Međutim u donjoj Austriji nalazimo na trijumfalnom luku (kao i u Mariji Gorskoj) prikaze proroka u XIV st. (crkva sv. Nikole u Altlichtenwartu). Naročito je česta pojava proroka u češkom zidnom slikarstvu XIV st., i to upravo na trijumfalnom luku gdje su najčešće prikazani u poprjsima. Tako je u Myšencima u crkvi sv. Hlavla Aron naslikan kao i u Mariji Gorskoj na strani Evanđelja (J. Pešina, *Gotická nástěnná malba v zemích Českých I sv. 1300—1350*, Prag 1958, str. 284; u Krču crkva sv. Nikole iz sred. XIV st. među 6 proroka na trijumfalnom luku je i David s natpisom kao i u Mariji Gorskoj: rex ppha (P e š i n a, nav. djelo, str. 299). Broj starozavjetnih lica na trijumfalnom luku nigdje ne došije broj 14 kao u Mariji Gorskoj, a ni simbolika nije tako dosljedno provedena. Možda se i ova pojava proroka može vezati s utjecajem francuske ikonografije gdje su, prema É. Mâlu (*L'Art religieux du XIIIe s.*, Paris 1940, str. 171—172) njihova simbolička pojava vezala uz crkvena prikazivanja za božićnih blagdana, gdje su u povorkama diskutirali ili nosili citate iz svojih knjiga.

¹⁸ Petar i uz njega Pavao su prvi, Juda Tadej uvijek posljednji, L. Réa u, nav. djelo, sv. III, Paris 1958, str. 13.

vao — a nisu ga ni sami učenici izabrali kao Matiju, ali im je kasnije pridružen. Ovu uz Krista najveću ličnost kršćanstva, koju su crkveni oci nazvali »Kristovim ustima«, slikar u Mariji Gorskoj prikazao je kraj Ivana Krstitelja koji je s lijeva Spasitelju. Tako je uz najmlađeg proroka i najmlađi apostol — Židov po etničkom podrijetlu, Rimljanin po nacionalnosti, Grk po kulturi koji je iz nacionalističke religije, prenesavši je na grčki i rimski, učinio ekumensku. Kao interpretator Starog zavjeta nalazi se do Ivana Krstitelja, a uz sv. Pavla kao osnivač kršćanstva u smislu univerzalne religije nižu se dalje biskupi i pape svih narodnosti, Kristovi nasljednici na zemlji.

Prikaz Krista koji se spustio sa svoje visine na svodu u najdonju zonu gotovo među vjernike, razmjerno je rijedak motiv, osobito u krajevima s jakom tradicijom bizantinske ikonografije. Temu Krista među učenicima nalazimo na Zapadu, već u XIII st. na vitrajima Bogorodičine crkve u Chartresu, a u zidnom slikarstvu nama susjednih zemalja javlja se u onim austrijskim pokrajinama koje su pod jačim sjeverozapadnim utjecajem, i to u XIV st. (npr. u pokrajini Vorarlberg, sv. Magdalena u Feldkirch-Lewis, ili u donjoj Austriji Altlichenwarth, sv. Nikola itd.). U takvim zapadnim strujanjima mogli bismo tražiti srodnosti sa svetištem u Mariji Gorskoj.

Sama Kristova Pasija, inače tako razvučena tema u gotičkom zidnom slikarstvu, u svetištu je simbolizirana žrtvom Kaina i Abela, gdje se ovaj javlja kao slika Mesije.¹⁶ I ta je kompozicija pod dojmom starije zapadne ikonografije, prema kojoj prinесene žrtve prihvaćaju anđeli i đavli umjesto Božje ruke, a nema ni Kristova poprsja u mandorli kako se prikazuje u kasnijim talijanskim izvorima tog motiva.¹⁷ Vjerojatno je predložak za kompoziciju u Mariji Gorskoj bio u vezi s njemačkim minijaturama ili drvorezima iz sredine XIV st., kao što je npr. i slično komponirana scena u dvorskoj kapeli u Mautendorfu u austrijskoj pokrajini Salzburg.

Vera icon, koja je naslikana odmah ispod žrtve Kaina i Abela, ne pripada Pasiji. Spasiteljev lik s tragovima tamne puti, kao na bizantinskim ikonama, nije otisak obraza obliven krvlju s izrazom bola na rupcu koji je Krist vratio Veroniki u susretu na svojem križnom putu (takav se javlja u novijoj ikonografiji nakon 1300. godine).¹⁸ Freska je ikonografski vezana uz skupinu »pravog Kristovog portreta« koja je nastala pod utjecajem legendarna Kristova obraza na mandilionu iz sirijskog grada Edesse,¹⁹ prenesenog u Carigrad i odatle u Rim gdje se i danas nalazi.

Zapadna ikonografija prihvaća mandilion kralja Ab-

gara (koji je nekoć visio nad vratima Edesse) već u XII, pa zatim osobito u XIII i XIV st., pri čemu obješeni ubrus kasnije nose anđeli ili ga pokazuje Veronika. Razmjerno rana i česta pojava na zapadu, u odnosu na Italiju gdje se javlja krajem XIV st. mogla bi se objasniti utjecajem jedne druge ikone s »pravim Kristovim likom« koja se čuvala u cistercijskom samostanu u Montreuilu kraj Laona. Tu je orijentalnu ikonu godine 1249. poklonio svojoj sestri u istom samostanu Jacques de Troyes, budući papa Urban IV.²⁰ Sam papa prikazan je još sto godina kasnije sa svojom čudotvornom ikonom na freski u crkvi St. Ceneri u francuskoj pokrajini Sarthe. Kult legendarna Kristova portreta iz Laona, osim hodočasnika koji su se tu zaustavljali na putu za Compostellu širili su bez sumnje i cisterciti.²¹ Odatle se preko njihovih samostana u Porajnju prenosio ikonografski oblik Bavarskom, Donjom Austrijom i Štajerskom u Podunavlje, osobito u Češku pa u Mađarsku.²² Nalazimo ga i u Prekmurju u Velemeru, krajem XIV st. dok primjeri u ostalim krajevima Slovenije, pod jačim talijanskim utjecajem, potječu iz XV st. i pripadaju drugoj, mlađoj varijanti Kristova obraza sa znakovima muke. Po čudesima koja su se uz ikonu vezala²³ prikaz »pravog Kristovog lika« poprimao je apotropejsko značenje zaštite od sljepoće i nenadane smrti bez primljenih sakramenata. U takvoj ikonografskoj sredini i okvirima želje za dobrom smrću možemo tumačiti pojavu Kristova obraza što ga nose anđeli na trijumfalnom luku u svetištu Marije Gorske.

Atmosfera Sudnjeg dana i strah od smrti bez posljednje pomasti koji su toliko obuzimali čovjeka u srednjem vijeku daju osnovni ton i u daljem izboru i rasporedu slika u svetištu naše zavjetne crkve. Tu je prije svega sam prizor Sudnjeg dana koji se poput velikog triptiha rasklapa sjevernim stranama poligona: njegova horizontalna kompozicija umjesto vertikalne, nije jedina razlika od monumentalne interpretacije tog motiva u talijanskom slikarstvu kakvu su prihvatile južne pokrajine Austrije, susjedne Slovenije i Češke.

U skladu s tekstom, a prema starijoj ikonografiji, Posljednji sudac je ovdje sam: izostavljeni su tetramorfi i anđeli što nose znakove muke. Krist stoluje na duzi iza koje se pojavljuje zelena boja u duhu »smaragdne vizije«.²⁴ Uz zadržane bitne elemente apokaliptičkog lika zamijenjen je mač na strani blaženih strukom Ilijana — simbolom milosrđa.²⁵ Marija i Ivan Krstitelj koji se u južnoj varijanti pojavljuju na čelu skupine apostola gradeći uz Krista deizisnu skupinu prema bizantskoj inspiraciji, napustili su bo-

¹⁶ L. Réau, nav. djelo, sv. I, (Ancien Testament), str. 93.

¹⁷ U najstarijim prikazima Kain i Abel su odjeveni u tunike, a prinose žrtve velom pokrivenim rukama u znak poštovanja, dok iz oblaka izlazi ruka, hijeroglif Božje intervencije. Ovaj stariji, orijentalni oblik ponavlja se u francuskoj umjetnosti XII st. a u talijanskoj još u XIII st. i odatle u alpskim krajevima (npr. južni Tirol). Kasnije otpada ruka, njezinu prisutnost simboliziraju anđeli koji pred demonima uz Kaina prihvaćaju Abelovu žrtvu. U XIV st. javlja se u Italiji Krist u mandorli koji pribiva činu. Slično je prikazano u crkvi sv. Martina u Martinšćini.

¹⁸ L. Réau, nav. djelo, *Nouveau Testament*, Paris 1957, str. 18.

¹⁹ L. Réau, nav. djelo, str. 19; K. Künsle, *Ikonographie*, sv. I, str. 591—2.

²⁰ A. Grabar, *La Sainte Face de Laon, le mandylion dans l'art orthodoxe*, Prag 1931, str. 8, 9.

²¹ A. Grabar, nav. djelo, str. 9, 10.

²² J. Pešina, nav. dj., str. 193; K. Pearson *Die Fronica*,

Ein Beitrag zur Geschichte des Cristusbildes im Mittelalter, Strassburg 1887, str. 97, 99; Schwarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII Jhdts in den Ländern am Rhein, Mainz und Donau*, Berlin 1936, str. 94, 128; D. Radocsa y, *A. Középkori magyarország falképei*, Budapest 1954, tab. XXXI; F. Reichmann, *Gotische Malerei in Nieder-Österreich*, Zürich-Wien-Leipzig 1925, str. 90—91; *Ceská a moravská knižní malba XI—XVI st.*, Průvodce vystavou, Prag 1955, str. 21.

²³ A. Grabar, nav. djelo, str. 9.

²⁴ É. Mâle, nav. djelo (XIII s.), str. 360.

²⁵ Sudac sa dva mača je ilustracija prve apokaliptičke vizije Izaie, a zadržava se duže u slikama pod utjecajem talijanske ikonografije (npr. Koruška, Slovenija). — L. Réau, nav. djelo, II/II, str. 44. — U gotičkoj umjetnosti javlja se Ilijan na strani pravednih, L. Réau, nav. djelo, str. 739, a É. Mâle u nav. djelu tumači kao simbolički prikaz Kristovih riječi: »Dođite k meni blaženi«, É. Mâle, nav. djelo (XVe s.), str. 461.

žansku i svetačku zonu da se nađu u onoj ljudskoj,^{23a} dolje na zemlji, prateći u molitvi uskrsnuće mrtvih. Ivana Krstitelja zamijenio je ovdje, kao na francuskim katedralama, Kristov ljubimac Ivan Evanđelist.²⁴ Sami u svojoj stvarnosti bez nadzemaljskih bića koja bi ih zvonom ili trubom budila na suđenje ili izvlačila iz grobova, mrtvi izlaze iz zemlje još u ovozemaljskom liku — kao kosturi. U gestama molitve većina ih se okrenula Bogorodici, preostali su se obratili Ivanu Evanđelistu dok su samo dvoje podigli glave prema velikom svjetlu Suca. Tako je unesen ljudski moment u tu tjeskobnu scenu gdje Marija i Ivan zagovarajući nemoguće dokazuju da je ljubav jača od Zakona.²⁵ Mrtvi ne izlaze iz sarkofaga kako se dulje održalo pod utjecajem talijanske ikonografije (npr. kod nas u Istri), niti iz raka što je najčešće slučaj u gotičkom slikarstvu, a Mâle to pripisuje inspiraciji na crkvenim prikazanjima,²⁶ nego neposredno iz zemlje, prema Ezekijelovoj viziji. Uskrsli kosturi koji još nisu primili mladenačko tijelo vrlo su rijetka pojava u ikonografiji tog motiva, a i u suprotnosti su s tumačenjem teologa. Oni su se sporazumjeli s umjetnicima da bi uskrsli trebali imati svi istu dob u kojoj je Krist pobijedio smrt to jest 30, odnosno 33 godine, a tako se najčešće i prikazivalo uskrsle mrtve.²⁷ Ima samo jedan primjer u susjednoj Austriji (Štajerska) koji bi bio sličan prikazivanju u Mariji Gorskoj, a taj je iz 1330. godine (crkva sv. Cecilije nad Murauom) gdje kosturi također ogrnuti mrtvačkim ponjavama (inače izlaze golog tijela) napuštaju grobove. Uz to su još dva mlađa primjera iz kraja XV st. koji su nastali u razbuktaloj mašti Schongauera (?) na freskama Posljednjeg suda katedrale u Breisachu (Baden) i isto tako fantastičnog L. Signorellija u katedrali u Orvietu — jedini primjeri tog motiva koje prema svojem znanju mogu navesti u gotičkom zidnom slikarstvu.

Nema ovdje drastičnog razdvajanja dobrih od zlih prema Matejevu evanđelju, pa niti centralne ličnosti arkandela smrti, s tim u vezi, koji važe duše. S jednostavnom cezurom geometrijskog rubnog motiva odvaja se zbivanje uskrsnuća mrtvih od ulaska blaženih u raj i osuđenih u pakao.

Sami kao pri izlasku iz grobova ulaze blaženi u nebeski Jeruzalem, bez pratnje anđeoskih korova. Na čelu povorke nije franjevac koji se pojavljuje iza XIII st. pod utjecajem prosjačkih redova, nego papa u pratnji kardinala i biskupa. U skladu s teologijom nazočni su predstavnici svih staleža, ali zaključujući prema redosljedju i različitim proporcijama, a one nisu u tom dvodimenzionalnom prostoru uvjetovane perspektivom, blaženi su još uvijek i pred samim rajskim vratima razvrstani prema svojem klasnom položaju, što je vrlo rijetka pojava. Sam oblik raja zadržava još romaničku formu utvrđenog grada prema anglo-

normandijskim shemama²⁸ za razliku od starijih također romaničkih predložaka sjeveroistočne i južne Francuske, Italije pa odatle kasnije i u alpskim zemljama i Češkoj gdje je raj predočen simboličkim Abrahamovim krilom. Bogorodica ne stoluje u sjaju uz sv. Trojstvo kao u mlađim gotičkim shemama raja²⁹ nego kleči naslonjena na prsobran nebeske kule dočekujući uz Ivana Evanđelistu u molitvi blažene.

Scena pakla razlikuje se od južne i mlađe varijante motiva. Kao već u starijim sjevernim predlošcima iz XIII st. izopćeni su i ovdje vezani lancem koji davli povlače prema ždrijelu Levijatana. Nisu doduše goli kako ih se običavalo prikazivati u sličnim prizorima. Umjetnik je učinio oštru klasnu diskriminaciju prepuštivši paklenim mukama samo pučane, što je zaista izuzetna pojava. Inače izopćeni, kad su i goli nose na glavama krune, mitre, kape kao oznake svojih različitih društvenih položaja (ovdje su prikazani samo u klobucima i maramama). Čak ni personifikacije grijeha, koje u svetištu Marije Gorske predstavljaju većinu u skupini, nisu simbolizirane različitim društvenim slojevima (npr. oholost mana kraljeva),³⁰ nego ih nose isključivo predstavnici građana. Na portalima nekih francuskih i njemačkih katedrala iz prve polovice XIII st. miješaju se simboli grijeha među izopćenima, a tu najčešće prepoznajemo škrcu s kesom (npr. portal knezova katedrale u Bambergu iz 1230-40) dok je gola Luxuria obavita zmijama i žabom baburačom zaboravljena; iznimna je pojava njezinog lika kraj škrcu u timpanu Posljednjeg suda iz crkve St. Yved de Braïne, iz početka XIII st. sada u muzeju u Soissonu, u sjevernoj Francuskoj. Takav je lik još ostatak romaničke mašte iz XII st.,³¹ jer je već gotika prikazivala Luxuriju najčešće sa zrcalom u ruci, lijepo odjevenu.^{32a} Ovdje u Mariji Gorskoj zadržan je još onaj stariji oblik gole žene kakvu Mâle pripisuje »fantaziji redovnika« u romanici.³² Patnje privlačne »Sotonine lire« jedini je drastični prikaz u cijelom ciklusu fresaka u svetištu Marije Gorske. Stoga tako strogo i neočekivano kažnjavanje zavodnice već prije samog paklenog ždrijela možemo u razdoblju galantne i viteške gotike tumačiti samo redovničkim strahom od žene i distanciranjem kakvo preporuča reformator cistercita sv. Bernard smatrajući da je »živjeti bez opasnosti uz ženu teže nego uskrsnuti mrtvog«. Kao u starijoj ikonografiji XIII st. na Zapadu, umjetnik u Mariji Gorskoj zaustavlja se pred vratima pakla odustajući da prikaže muke ostalih grijehnika i apsurdnost podzemnog svijeta, a upravo vrtlog vatre i nepojmljive muke prokletih glavni su sadržaji prikaza pakla u novijim gotičkim predlošcima te teme.

Središnja ličnost u scenama Sudnjeg dana, arkandeo Mihovil sa vagom — personifikacija suđenja³³ — prebačen je na drugu plohu, u niz svetaca zagovornika.

^{23a} A. Caiger-Smith, *English medieval mural painting*, Oxford 1963, str. 32; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst I*, Freiburg in Br. 521—548.

²⁴ E. Mâle, nav. djelo, XIIIe s.

²⁵ E. Mâle, nav. djelo XVe s., str. 457, smatra da se Ivan Krstitelj u talijanskoj ikonografiji tog motiva javlja pod bizantinskim utjecajem. Oni se čak spuštaju sa svojih prijestolja i kleče pred Kristom što Mâle povezuje s utjecajem prikazanja.

²⁶ E. Mâle, nav. djelo, XVe s., str. 457, 458.

²⁷ E. Mâle, nav. djelo, str. 461, bilj. 2.

²⁸ Caiger-Smith, nav. djelo, str. 38.

²⁹ E. Mâle, nav. djelo, str. 477, sl. 259.

³⁰ E. Mâle, nav. djelo, str. 328, sl. 178.

³¹ E. Mâle, nav. djelo, XIIe s., str. 375.

^{32a} E. Cevc, *Luxuria z visokega pod Kureščkom*, pos. otisak iz Casopisa za slovensko krajevno zgodovino, kronika, obraduje lik gole Luxurije kakvu postavlja u XV st. Janez Ljubljanski prema ikonografskim predloščima XII i XIII st., ali se ona na Visokem pojavljuje izolirano i s didaktičkim značenjem. U svojem navedenom djelu E. Cevc navodi vrlo brižno sakupljenu literaturu o toj temi.

³² E. Mâle, nav. djelo, str. 373—376.

³³ E. Mâle, nav. djelo, str. 413.

Tako je drami Suđenja na neki način suprotstavljena atmosfera zagovora, koju naglašavaju osim Marije i Ivana još dvije kompozicije uz Posljednjeg suca. Tu je s njegove desne strane Marijina smrt koja u sebi simbolizira želju vjernika za sličnim smirenjem. Sam prikaz Marijine smrti, osobito čest u prvoj polovici XIV st. nosi ovdje obilježje starije ikonografske sheme³⁴ gdje Marija još leži na krevetu okružena apostolima u molitvi. Krist nije među učenicima uz odar kao u bizantinskoj formuli kakvu preuzima češko gotičko slikarstvo, nego dočekuje njezinu dušu šireći ruke iz mandorle kao u talijanskim predlošcima. Sv. Petar sa škropionikom i Ivan sa kadionicom pripremaju tijelo za ukop prema zapadnim varijantama. Na način sličan Mariji Gorskoj prikazana je scena Marijine smrti sa Sudnjim danom u župnoj crkvi sv. Marije u Deutschaltenburgu (donja Austrija) iz druge polovine XIV st. Srodno zagovorničko značenje namijenjeno je i velikom liku Ane Samotreće, pomoćnice za dobru smrt,³⁵ koja se nalazi odmah slijeva Sucu. Kult sv. Ane javlja se razmjerno kasno u alpskim krajevima u Koruškoj, Tirolu i susjednoj Sloveniji, dok se u Štajerskoj razvio već tokom prve polovine XIV st. I ovdje se susrećemo s freskama na kojima je Ana Samotreća naslikana u blizini Sudnjeg dana (npr. Murau crkva sv. Mateja iz druge pol. XIV st.) Iz istog je vremena i slovenski primjer u Prekmurju, crkva u Velemeru (1378. god.): na njezinom je trijumfalnom luku Sudnji dan prikazan gore a dolje sv. Ana Samotreća. Tamo se u blizini nalazi i Vera icon.

Dominantno značenje kompleksa Sudnjeg dana u dekorativnom programu svetišta potvrđuje i dalji izbor svetaca koji se uz Vera icon, Marijinu smrt, Anu Samotreću pridružuju na pomoć vjerniku u njegovu strahu od vječnih muka. Koliko je to bilo naglašeno vidi se već po tome što od tridesetak prikazanih svetica i svetaca gotovo polovica sudjeluje zagovorom u strahu od smrti. Tako se odmah uz Anu Samotreću nastavlja sv. Agata, zaštitnica od vatre čistilišta, — sv. Katarina, pomoćnica umirućeg, — sv. Benedikt koji moli za dobru smrt, — sv. Barbara najpopularnija zaštitnica od nenadane smrti uz sv. Kristofora (koji je i u ovoj crkvi prikazan na vanjskom pročelju), pa sv. Antun Opat, zaštitnik od paklene vatre. U donjoj zoni odmah uz pakao je sv. Mihovil koji otimlje duše demonima i uvodi ih u novi život, — sv. Adrijan, zaštitnik od nenadane smrti, sv. Lovrijenac i sv. Florijan zaštitnik od vatre i čistilišta, sv. Uršula pomoćnica »pro felici morte«. Iz najdonje zone pridružuju im se sv. Koloman i sv. Lenard koji pomažu osuđenima u času smrti. Dakako da se domet spomenutih svetaca svojim zagovorom proteže i na ovozemaljsku zaštitu (npr. Florijan — vatra, Adrijan — kuga itd.), ali je svakako značajno da su ovdje okupljeni upravo svi oni koji će na bilo koji način pomoći vjernicima u njihovom strahu od vječnih kazni.

U svece pomoćnike umirućih jednako su zastupani i zaštitnici bolesnika. Ondje su na najistaknutijem mje-

stu na zlatnoj pozadini (između Krista i Ivana Krstitelja) sveti liječnici Kuzma i Damjan, a prisutan je i treći svetac liječnik Pantaleon, te dvije zagovornice sv. Lucija za oči, sv. Margareta za porodilje.

Izraziti viteški ton u svetištu naglašava niz svetih vitezova koji se ređaju slijeva i sdesna Bogorodice s Isusom na južnim i istočnim plohama srednjeg registra, a pridružuju im se sveti kraljevi Ladislav i Stjepan koji su pridonijeli kultu Bogorodice, i na kraju graciozne djevice Agneza i Doroteja.

Cijela koncepcija dekorativne opreme svetišta i njegove veze s trijumfalnim lukom nije šablonska nego pokazuje originalnu zamisao temeljenu na vrlo dobro i jasno odvučnom teološkom znanju, uz didaktički smisao, suzdržljivost vjerovanja bez ekscesa u detaljima. Sve se to očituje u samom izboru i rasporedu starozavjetnih lica koja rijetko nastupaju u slikarskom svijetu laika, pa u razmještanju apostola, položaju Ivana Krstitelja i sv. Pavla uz Krista; u nizanju svetih biskupa, iznad njih svetih vitezova koji okružuju Bogorodicu, u koncepciji svetaca pomoćnika i u dominantnom položaju Sudnjeg dana.

Prema tome, naručitelja i slikara kompleksa u Mariji Gorskoj prije ćemo tražiti među redovnicima i feudalcima nego svjetovnjacima građanima. Istaknuti položaj Ivana Krstitelja odmah uz Krista, iza glavnog oltara usmjeruje naše traženje prema vitezovima ivanovcima. Oni su imali velike posjede upravo u varaždinskoj županiji,³⁶ osobito na Ivančici,³⁷ a možda su naslijedili templarske posjede oko Oštrca poslije njihovog ukinuća, prihvatimo li, dakako, nepotvrđeno mišljenje da je taj viteški red sagradio crkvi Marije Gorske. U prilog navedenom mišljenju govori i istaknuti položaj sv. Kuzme i Damjana (između Krista i Ivana Krstitelja, na istoj zlatnožutoj pozadini), jer su ovi sveti liječnici bili od pomoći hospitalcima, a pridružuje im se i treći sveti liječnik iz Mediterana Pantaleon; uz to još i neobična klima Sudnjeg dana i zagovor u času smrti svakako podsjećaju na brigu hospitalaca oko umirućih. Određeni viteški ton u nizanju svetih vitezova sa sv. Jurjem na čelu, u istaknutom mjestu svetog Pavla, zaštitnika vitezova, pa na kraju i neobično zadržavanje klasnih razlika u scenama gdje nikako nije običaj — sve to odaje feudalno gledanje naručitelja. Znamo da su redovnici viteških redova prihvatili pravila benediktinaca i zatim reforme cistercita, a taj odgoj — osim osobitog kulta Bogorodice potvrđuje i izbor nekih svetaca: na prvom mjestu sv. Bernarda reformatora, zatim sv. Lenarda kojeg su cisterciti uveli u ove krajeve, no prije svega sam prikaz sv. Benedikta ovdje u bijeloj halji umjesto u crnoj dokazuje cistercitski odgoj u predočivanju ovog osnivača benediktinskog reda.³⁸ Cistercitski samostani uz Rajnu snažno su utjecali na razvoj srednjovjekovnog slikarstva ne samo u Porajnju nego i dalje u Bavorskoj, gornjoj i donjoj Austriji,³⁹ Štajerskoj, Češkoj i Mađarskoj. Ikonografske sheme u Mariji Gorskoj uz određeni izbor svetaca i starozavjetnih lica potvr-

³⁴ F. Stelé, *Monumenta Artis Slovenicae*, sv. I, Srednjeveško stensko slikarstvo, Ljubljana 1935, str. 34.

³⁵ L. Réau, *L'Art chrétien*, sv. III, str. 92.

³⁶ I. Kukuljević, *Priorat vranski sa vitezi templari i hospitalci sv. Ivana u Hrvatskoj I*, Rad JAZU, knj. 81, Zagreb 1886, str. 47.

³⁷ Usporedi i str. 12, 36, 42, 43. Kako su u XII st. bili, prema nav.

djelu Kukuljevića templari u Beli na Ivančici, nije neobično da se nađeni pleteri iz Marije Gorske po svojim oblicima približuju načinima kakve nalazimo u Dalmaciji (u Vrani kraj Zadra bilo je središte templarskog reda u Hrvatskoj) za razliku od ostalih pletera nađenih u Hrvatskoj koji pokazuju kontinentalne forme.

³⁸ L. Réau, nav. djelo, sv. III, str. 197.

³⁹ G. Schmidt, *Die Malerschule von St. Florian*,

đuju prije svega ta strujanja koja su se iz sjeverozapadne Francuske, preko Porajnja slijevala u Bavarsku i odavle širila u Vorarlberg, gornju i donju Austriju, Štajersku, Madarsku, Češku i ove naše zagorske strane. Međutim, dok su johaniti u Češkoj preuzimali i bizantske ikonografske sheme zadržavajući uz to crtežne i kromatske skale zapadne umjetnosti, dotle su u skupini fresaka koje nalazimo na obroncima Ivančice dominantni motivi iz sjeverozapadnih krajeva.³⁸ Prikazi sv. Kolomana pa zatim sv. Florijana povezani su prije svega s kulturnim krugom gornje i donje Austrije, dok je Ana Samotreća osobito popularna u Štajerskoj, nalazimo je i u Prekmurju. Ukratko, najveći broj ikonografskih predložaka, pa čak i oni najneobičniji,³⁹ nalaze svoje srodnosti u spomenutim austrijskim pokrajinama, a atmosferi kulture ove sredine pripisala sam i nešto mlađe freske iz susjedne crkve sv. Martina u Martinščini.⁴⁰ U toj struji bila bi bez sumnje izuzetna pojava sv. Biskupa Ljudevita iz Tuluze, Anžuvinca čiji je kult bio vezan uz sasvim usko područje Italije i južne Francuske. On je ušao ne samo u sve naše hrvatsko-glagolske kodekse⁴⁰ nego i druge rukopise, ne toliko zbog franjevac, koji ga smatraju svojim zaštitnikom, nego zbog ugarsko-hrvatskih vladara iz kuće Anžu. Hrvatski hospitalci jeruzalemskog reda pristali su u političkim trzavicama uz Roberta, mlađeg brata sv. Ljudevita biskupa,⁴¹ pa zatim uz Ljudevita I, a ostali su vezani uz tu kuću koja je nosila naziv jeruzalemskih careva, sve do prekretnice stoljeća, kad se mijenja politička i kulturna scena u našoj zemlji. Iza prvog decenija XV st. teško je zamisliti prikaz jednog, pa i svetog Anžuvina u našim crkvama.

Tehnika i stil

Zidne slike u svetištu i trijumfalnom luku iako pokazuju izvjesne razlike u kolorističkoj interpretaciji pojedinih pojasa, sve su izvedene na način uobičajen u ranijem gotičkom slikarstvu. Na kamenom zidu nabacana je nešto grublja žbuka sa vapnenačkim pijeskom u prosječnoj debljini 1 cm, a na nju je u nekoliko slojeva položena vrlo tanka fina žbuka iz pažljivo prosijanog kalcitnog pijeska debljine 1 do 2 mm. Na nekim mjestima preko stare mjestimično iskucane žbuke nanesen je novi sloj. Na vlažnoj podlozi oštrim predmetom su označene neke konture likova, obrisi glave, obodi aureola, dok je cjelokupna figura skicirana u okeru, izuzetno u sinopiji, i zatim korigirana u tamnim hematitima uz dodatak crne. Mjestimično je majstor ovaj sloj premazivao vapnenim mlijekom i korigirao svoj prvotni crtež; s vremenom su se pojedini dijelovi oljuštili, pa se tako figure doimlju u nekom neobičnom palimpsestu koji daje naročitu titravost njihovoj mimici i gestikulaciji. Ucertavanje oštrim predmetom na vlažnoj površini majstor ne smatra samo pomoćnim sredstvom pri određivanju osnovnih mo-

menata lika, nego se poigrava utiskujući konture kruna, krugove aureola, pa čak i naknadno, kad je zid posve suh i freska završena, para ornamente u tankom grafitu ukrašujući tako ovratnike i skutove haljina, crtajući raskošne pojaseve mačeva itd. Sve je izvedeno uglavnom biranim zemljanim bojama, dobro prokušanim u zidnom slikarstvu. Uz žuti i pečeni oker koji nije svuda prvorazredne kvalitete, javlja se iako štedljivo primijenjena vrlo fina sinopija kojom su crtane konture nekih lica, nabori haljina i iznimno plemićka i kraljevska odijela svetaca. Cinober je sveden samo na bojanje obraza i nekih usnica. Uz tu skupinu nadovezuju se vrlo lijepi hematiti, ljubičasto crveni željezni oksidi. Modra i zelena potječu od prirodnih karbonata bakra, dok se silikatna zelena zemlja primjenjuje vrlo suzdržano u usporedbi s malahitnom zelenom (karbonat bakra). Crna je organskog podrijetla, a majstor se njome vrlo obilno služi bilo u crtanju kontura, pojedinih dijelova odjeće ili same haljine u cjelini. Osim neposredne primjene pojedinih pigmenata umjetnik postizava najljepše efekte upravo njihovim miješanjem. Tako dodavanjem crne crvenom okeru ili sinopiji postiče vrlo lijepe nijanse smedeljubičastog ili višnjecrvenog, dok se crna s hematitima sklada u fine tonove šljivinih boja; miješanjem crne i okera pojavljuju se neki topli, mahovinasti zeleni valeri. Bijela boja je bjelilo sv. Ivana, dobiveno pripremom vapna. Miješanjem bijele i hematita postignuti su ružičasti tonovi inkarnata. Vrlo je siromašna primjena ružičaste izvan inkarnata: samo za postavu jednog plašta i haljinu jedne svete. Dodatkom bijele crnoj dobiven je sivoplavičasti ton haljina, sivilo kosa.

Sivomodre boje umjetnik vješto okružuje žutim površinama da ih zbog djelovanja rubnog kontrasta učini još modrijima (patrijark Izak sa žutom bradom itd.). I druge komplementarne boje vrlo se često nalaze jedna kraj druge: najčešće crvena i zelena, uvijek žuta uz ljubičastu ili modru.

Zemljane boje vezane su normalnim procesom sušenja freske, dok su modre, cinober i crna izvedeni u temperi, po svoj prilici s jajem.

Uz ovakvo profinjeno skladanje boja, jedva se može i zapaziti da se umjetnik pridržavao stare simbolike koja je utjecala na njihov izbor. Tako među prorocima i licima Starog zavjeta ponavlja se malahit, zelena boja Mesije koju oni nose bilo u haljini, plaštu, njegovoj postavi ili kapi i njezinom porubu (Izaija, Jeremija, Jona, Jišaj itd.). Crvenu boju stvaralačke snage ima samo praotac Abraham koji simbolizira Boga Oca i veliki prorok Danijel. Žuta boja (koja kasnije u gotici dobiva negativan smisao) još je ovdje u značenju simbola svjetlosti, zlata i mudrosti Božje (Kralj David). Modru boju, simbol vjernosti i istine nose Izak, Jakob i Natan. Sva su ova lica prikazana na bijeloj nebojadisanoj pozadini — simbolu nevinosti. Ta se simbolička igra nastavlja i u svetištu. Apostoli, biskupi i većina svetaca prikazani su na ljubičastoj

³⁸ To potvrđuju nalazi gotičkih fresaka i u ostalim crkvama na južnim obroncima Ivančice (sv. Martin Martinščina, sv. Juraj Juranščina, župna crkva u Zajezdi) za razliku Strahinščice i Očure gdje se očituju jači utjecaji alpskih krajeva (župna crkva u Krapini, sv. Marija na Očuri itd.).

³⁹ Uskršli mrtvi u likovima kostura ogrnuti mrtvačkim ponjavama.

³⁹ A. Deanović, *Gotičke freske u crkvi sv. Martina u Martinščini, Hrvatsko zagorje*, knj. VI Odjela za likovne umjetnosti, Rad JAZU, u tisku.

⁴⁰ M. Pantelić, *Povijesna podloga iluminacije Hrvojeva misala*, Slovo, časopis Staroslavenskog instituta, br. 20, Zagreb 1970, str. 39; str. 61 i 62.

⁴¹ I. Kukuljević, nav. djelo, str. 30, 48, 49.

pozadini koja je simbol apostolskog poziva i vjere. Krist i Ivan Krstitelj prikazani su na zlatnoj pozadini simbolu svjetla i mudrosti Božje, a isto su tako slikani na žutoj pozadini jedini među svecima, učeni liječnici Kuzma i Damjan. Prema starijoj simbolici i apostoli zadržavaju zelenu boju Mesije bilo u tunici, plaštu ili postavi. Zelene su i sve dalmatike u paramentima đakona, biskupa i papa, dok su kazule višnjevo crvene. Ta se boja i najčešće javlja kao i zelena. Bogorodica ima uvijek nešto zeleno u detalju svoje odjeće, ali kao zagovornica nosi crveni plašt simbol snage, tako i sv. Ivan Evanđelist, a i Ana Samotreća mijenja svoj uobičajeni zeleni plašt, znak nade, sa crvenim plaštem, simbolom snage zagovora; takve crvene plašteve imaju i drugi glavni zagovornici u času smrti (npr. sv. Barbara). Žutu boju svjetlosti ima Bogorodica s Djetetom, sv. Lucija, zaštitnica vida. Žuti plašt simbol svjetla i mudrosti Božje ima Ivan Evanđelist, zatim Jakov Ml., kao glava kršćanske crkve u Palestini, pa Matija, kojega je prema jednoj verziji obilježila zraka prilikom Silaska Duha Svetoga. Bijelu boju nevinosti stavio je umjetnik Judi Tadeju da ga oštrije luči od imenjaka izdajnika Jude.

Osim ove uobičajene simbolike umjetnik se uglavnom pridržava savjeta pri izboru boje koje je zabilježio već Teofil: za Bogorodicu, svete i mladenačke svece preporuča žutu boju kose, crna ili smeđa boja kose i brade za muževnu dob (ovdje Krist među učenicima, Ivan Krstitelj, sv. Mihovil itd.) sive kose za starija, sijeda lica.

Svi ovi detalji dokazuju vještinu majstora zidnog slikarstva koji dobro poznaje materiju, reagiranje pigmenta međusobno i njihovog odnosa prema miješanju s vapnom, pa ih zato spretno bira i sigurno miješa. Postoji, doduše, izvjesna razlika u skali boja kakvu nalazimo na trijumfalnom luku i donjim zonama svetišta naprama skupini Sudnjeg dana, Marijine smrti i Ane Samotreće. Fino, bogato nijansirani sklad zeleno — višljevo crveno kojemu prelijevanja dubokog »caput mortuum« daju melankolični ton, sužuje se u gornjim partijama na snažni topli žuto-crveno-crni trozvuk. Unatoč razlici u boji ova je skupina po načinu crtanja vrlo slična sa nizom starozavjetnih lica na trijumfalnom luku, koja su također prikazana na neobojenoj bijeloj pozadini.

Bez sumnje, oslikavanje svetišta i trijumfalnog luka teklo je polako, u više navrata, ali unutar iste slikarske škole. Duži vremenski razmaci utjecali su i na izvjesnu promjenu likovnog shvaćanja unutar iste skupine. Najprije se započelo gore sa slikanjem sekvencija u lunetama i uz njih scene Sudnjeg dana u donjem registru. Iza toga je nastavljeno sa slikanjem figura na istočnim i južnim plohama te trijumfalnom luku. Požar koji je ošteti svetište uništio je i neke donje zone fresaka, dok je svojim dimom uzrokovao neobični žutosivi ton dotad bijele pozadine u scenama Sudnjeg dana, Marijine Smrti i Ane Samotreće. Prilikom požara oštećeni registar apostola i biskupa, te zona draperija izvedeni su novim slojem žbuke preko stare kompozicije, a isto su tako u špaletama prozora i na južnim stijenama naslikani novi likovi od kojih su neki s vremenom otpali (kompozicije i figure na južnim stijenama poligona svetišta). Kasnije su oštećenja draperija i neki dijelovi figura restaurirani crtežnim stilom XVI st., a potkraj XVI ili u početku XVII st. izmije-

njene su crte na licu Suca, nekih proroka, apostola u Marijinoj smrti, uskrslih mrtvih; mjestimično je izmijenjena i boja dodatkom drastične ružičaste vezane kazeinskom temperom (Uskrsnuće mrtvih).

Zaključujući prema ikonografiji, tehnici i stilu, oslikavanje je započelo u toku posljednje četvrtine XIV st. scenama Marijine smrti, Ane Samotreće, Sudnjeg dana. Za to razdoblje karakteristični su stariji ikonografski predlošci, dominantnost crteža, crveno-žuto-crna skala boja.

Krajem XIV st. slikani su sveci u gornjim registrima i špaletama prozora na istočnim i jugoistočnim plohama svetišta te kompozicije na trijumfalnom luku. Za to vrijeme govore detalji kostima vladara i plemića, viteška odora, kape starozavjetnih lica. I sam goticom ispisani tekst na filakterama proroka odaje još arhaizme po kojeg uncijalnog slova (M, N, A) i sam široki duktus, što svakako govori u prilog datiranju još s posljednjim decenijama XIV st. Način prikazivanja ukrasa u grafitu preko suhe završene freske također je čest u posljednjoj četvrtini XIV st. Nešto mlađi su likovi apostola i biskupa. Njihove krupne figure s ovalnim licima, pa tip Krista među njima bliže se češkom slikarstvu iz kraja XIV st. Mogli bismo reći da je oslikavanje teklo od posljednjih decenija XIV st. pa čak i do same prekretnice i prvog decenija XV st.

I stilske značajke potvrđuju takvo datiranje. Sama supstancija slike daleko je od realnosti; umjetnik se i ne brine da prikazano uskladi sa stvarnošću, njegova je pažnja usmjerena na težak zadatak — predočivanje pojmova, jer svaki pojam ima svoje jasno određeno mjesto u koordinatama slike. Ljudski lik je u svim kompozicijama dominantna kojoj su podređeni svi faktori i prostorni odnosi, pa i samo mjerilo. Čovjek nije prikazan u svojoj optičkoj realnosti nego u različitim veličinama — prema svojem društvenom položaju ili određenoj ulozi u kompoziciji. Značenje jednog lika, njegov odnos prema ostalima kao i njihove međusobne veze i raspored određuje prije svega smisao slike a ne senzorni zakoni. Čitava radnja projicirana je dvodimenzionalno na jednu plohu pozadine obojene simboličkom bojom (ljubičasta za apostole i svece, zlatnožuta za Krista, zelena za Bogorodicu itd.) uz minimalnu upotrebu najvažnijih rekvizita. Glavna rječitost lika struji iz njegove poze i gesta koje karakteriziraju ličnost svetaca, graciju mučenica, nemir proroka. Svi se oni povezuju u vrlo jednostavne grupe gdje svaki lik dolazi do izražaja, jedan pored drugog, jedan iznad drugog, mali, visoki, najviši, već prema svojem društvenom položaju. Unatoč staroj temi arkadnog okvira koji odvaja apostole, statička tema se ističe izvjesnim kinetičkim principom koji se očituje kako u simboličkom rasporedu i nizanju likova naznačujući povorku sa sv. Petrom na čelu, tako i u pojedinim kretnjama bez uobičajenog statuaričkog motiva; ova dinamičnost doživljava svoj vrhunac u neobičnom — jedinom frontalnom liku u ovoj zoni — Kristu koji se doimlje kao da će se odmaknuti od zida i koraknuti prema vjernicima. Učtiva i suzdržana gestikulacija ostalih svetaca zbog monotonije doimlje se i u svojoj konvencionalnosti dekorativno i razigrano. I sasvim ne očekivani ispad lude koji se nacerio iza zavjese toliko je isforsiran u tom skladnom svijetu da se rasplinjuje u grotesku, u droleriju s margina rukopisne knjige; pa

i skupina uzbuđenih žena pred paklom (a ovo su jedine izobličene figure) pomalo se raspliće u arabesku svojim ponavljanjem istog izraza grimase, ritmom istih uzdignutih ruku isprepletenih pramenovima dugih valovitih kosa.

Zaključujući prema svemu iznesenome freske pripadaju širokom krugu internacionalne gotike, njezine dvorske umjetnosti. One su to po ikonografiji, po detaljima interpretacije, po stilu smirene, gotovo dosadne atmosfere u kojoj se izbjegava uzbuđenje ili surovost prikaza. One su viteške po svojoj koncepciji i samostanske unatoč svojoj dvorskoj galantnosti, što potvrđuje učeni izbor starozavjetnih lica, tekstovi na rotulima, prikazi svetaca osnivača ili zaštitnika pojedinih redova. Ikonografska analiza usmjerila nas je na strujanje motiva iz Francuske preko Porajnja na Bavorsku, pa u austrijske pokrajine Salzburg, Štajersku, donju i gornju Austriju. Isprepletanje predložaka frankoflamanskog podrijetla s elementima češke umjetnosti i rijetkim pozajmicama iz talijanskog trećenta pokazuje prije svega bliskost sa Štajerskom, pa donjom

i gornjom Austrijom. Pomanjkanje tih detalja ili njihova rjeđa pojava u susjednoj Sloveniji i Madžarskoj još jače potvrđuje kulturne dodire slikara Marije Gorske s umjetnicima u Štajerskoj. Po tome su ove freske naročito bliske onim mlađima u crkvi sv. Martina u Martinščini sagrađenoj nedaleko na padinama Ivančice. I u Martinščini se pojavljuje Ivan Krstitelj među apostolima na istaknutom mjestu (trijumfalni luk), a također i u starijim freskama u crkvi sv. Jurja u Juranščini opet nalazimo Ivana Krstitelja. To nas ponovno navodi na razmišljanje o hospitalcima, koji su imali na Ivančici ne samo svoje posjede vrlo bogate nego, čini se, i svoje slikarske škole koje su dale naročito obilježje gotičkom zidnom slikarstvu u crkvama na obroncima Ivančice.

Freske u Mariji Gorskoj svojom kvalitetom, zanimljivostima svoje ikonografije i stilskim značajkama s kraja XIV i početka XV st. jedan su od najzanimljivijih i najdragocjenijih priloga razvoju gotičkog zidnog slikarstva (tako slabo sačuvanog) u ovim našim panonskim stranama.

Fotografije snimio Jakov Pavelić 1948. godine, Fototeka republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Zagreb