

STENSKE SLIKE V LADJI CERKVE NA VRZDENCU

ŠTUDIJA O ZGODNJEGOTSKEM SLIKARSTVU V SLOVENIJI

Največja povojna akcija Spomeniškega urada v Ljubljani je odkritje treh ciklov fresk iz različnih dob v cerkvi na Vrzdencu, ki je podružnica fare Horjul v Ljubljanski oblasti. Vse delo je izvršil po navodilih spomeniškega konservatorja akademski slikar in restavrador Matej Sternén. Delo je trajalo skozi dveoletji l. 1925 in 1926. L. 1925 je bila preiskana ladja cerkve, kjer sta bili najdeni na podolžnih stengah dve plasti stenskih slik druga na drugi. L. 1926 pa je bil preiskan prezbiterij in odkrite freske iz 2. pol. 15. st. na stenah, na oboku pa konstatirana slikarija, ki je vsled pomanjkanja sredstev do sedaj ni bilo mogoče odkriti. V ladji je bila vrhnja plast iz zač. 15. stol. sneta s stene in prenešena v Narodni muzej v Ljubljani, dočim je bila po njeni odstranitvi odkrita starejša spodnja plast fiksirana in nekoliko retuširana in je sedaj dostopna ogledu v cerkvi. V spomin na odstranjeno novejšo slikarijo je bil ohranjen na vsaki steni, na mestu, kjer ne zakriva kakega bistvenega dela spodnje slikarije, po en fragment: na severni steni glavica neznane svetnice pod romanskim oknom, na južni pa ob Mariji z detetom ostanek slike jezdeca na belem konju v stilizirani pokrajini.

Vrzdenska cerkev je tudi stavbinsko zanimiv objekt in obstoja sedaj iz zvonika, postavljenega pred sredo fasade, pravokotne, lepo baročno obokane ladje in gotskega prezbiterija z rebrastim svodom, slonečim na konzolah. Na severni strani prezbiterija se nahaja majhna zakristija. Sedanja oblika stavbe je plod večkratnih prezidav; tako je bil sedanji stolp prizidan fasadi šele sr. 17. stol. (nad zvonovimi linami letnica 1658), prezbiterij je iz dobe zrele gotike, verjetno iz druge polovice ali konca 14. stol., obok v ladji pa je iz I. pol. 18. stol. Takrat so bile stene ladje nekoliko povišane in vsled pilastrov, novih oken in obokov močno poškodovane freske na stenah, kar je dalo povod, da so jih pobelili. Od prvotne stavbe se je ohranila samo ladja, ki je bila, kakor dokazuje romansko okno v sev. steni, postavljena že v romanski dobi, najkasneje na zač. ali eventuelno še v I. pol. 13. stol.; na mestu sedanjega prezbiterija je imela manjši prezbiterij, verjetno v obliki polkrožne obokane apside. Ladja, katere velikost znaša 10·70 m × 6·60 m, je imela lesen raven strop, ki se je nahajal, kar se je dalo konstatirati pri odkritju slikarij, 4·70 m nad sedanjim tlakom. Namesto zvonika je imela cerkev do srede 17. stol. nad zapadnim pročeljem odprte dvojne line za zvonove, kakor so še dandanes običajne pri manjših cerkvah na Krasu in v Italiji.

Prvič je bila cerkev poslikana verjetno kmalu po njenem postanku, ker je prva slikarija, ki se je ohranila v ladji, izvršena na živ omet in ni dokazil za to, da bi se bila cerkev uporabljala samo pobeljena, neslikana. Neznani povod je povzročil

začetkom 15. stol. novo poslikanje ladje, za kar je bil napravljen poseben fresko omet na staro slikarijo, ki je bila gosto naključvana, da se je novi omet bolje prijel stene. Skoro gotovo je, da se je to poslikanje izvršilo, ko je že stal sedanji prezbitერიj in je bila mogoče ravno ta gotizacija in povečava cerkve povod, da so jo poslikali v novem okusu sijajnejše in v solidnejši tehniki. Nek vzrok je takrat preprečil, da niso poslikali tudi novega prezbitერიja, ki je pozneje dobil sedaj tudi odkrito slikarijo (v 2. pol. 15. stoletja). Da je bil prezbitერიj delj časa rabljen neposlikan, samo beljen, nam dokazuje prvotni zglajeni in pobeljeni omet, ki smo ga ugotovili



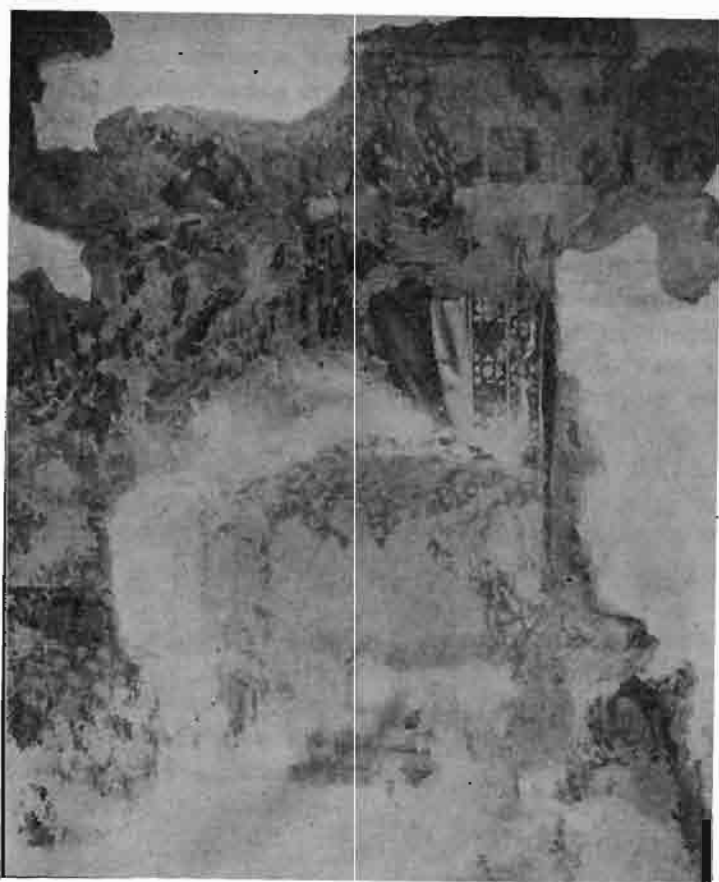
Sl. 1. Vrzdenc, cerkev, stena južne ladje po snetju beleža.

na različnih mestih pod freskoometom. Na prvotnem ometu se vidi tudi nekaj priprostih rudečkastih črt in slikani posvetilni križci. Istočasno z ladjo je bila poslikana tudi fasada, o čemer pričajo do nerazločnosti uničeni ostanki ob zvoniku, iz katerih pa vseeno z gotovostjo lahko sklepamo, da so izvršeni od iste roke kot novejša plast v ladji. Zanimiv ostanek že umirajočega srednjeveškega freskantstva iz okr. 1540 se nam je pa ohranil na južni zunanjsčini prezbitერიja v sliki sv. Krištofa, ki pokriva celo steno. Tako je vrzdenška cerkev po odkritju fresk postala eden najzanimivejših spomenikov umetnosti v Sloveniji.

* * *

Namen naše razprave je opisati in časovno opredeliti starejšo plast slik v ladji.

Ko je bil odstranjen belež, ki je od 1. pol. 18. stol. dalje pokrival ostanke slik, kolikor po takratni prezidavi ladje niso bile uničene, se je pokazalo, da se nahajajo ostanki na severni in južni steni, dočim se na steni ob slavoloku in na zapadni steni ni nič ohranilo. Po baročnih pilastrih je vsaka izmed stranskih sten



Sl. 2. Vrzdenc, cerkev, severna stena ladje po snetju beleža.

razdeljena v tri polja. Slikarija v prvem zapadnem polju je na obeh stenah popolnoma uničena, ker so tu postavili kor. Največ se je ohranilo na obeh stenah v drugem polju, toda tudi tu je pritrilje popolnoma uničeno, na severni steni vsled vlage, na južni pa vsled vrat, v tretjem polju, kjer se nahajajo od baročne prezidave sem okna, se je pa ohranil samo ozek pas nad okni in nekaj ob njih. Na obeh stenah so se našli ostanki obeh plasti, vendar je bila mlajša plast ohranjena samo v fragmentih in je sporadično prikriovala starejšo, katere veliki deli so se kazali izpod nje (Sl. 1 in 2). Klub temu, da je novejša plast umetniško pomembnejša kakor starejša, se je z ozirom na njeno fragmentarnost, katere ohranjevanje bi bilo vaščanom težko dopovedati, ako bi manjkajočih delov ne doslikali, s čemer bi jim pa vzeli njih dokumentarično vrednost, odločilo, da jo snamemo in prenesemo v muzej. S tem je bilo tudi omogočeno popolno odkritje spodnje, starejše plasti, ki je po nepokritih delih sodeč vzbujala velik lokalno umetnostno-zgodovinski in ikonografski interes. Snetje novejših plasti se je popolnoma posrečilo, le nekaj čisto brezpomembnih fragmentov je bilo uničenih ter na vsaki steni po en odlomek puščen na zidu kot spomin na ugotovljeno stanje in na značaj odstranjene slikarije. Ker je, kakor bomo pri tehničnem opisu videli, starejša slikarija izvršena na apnen belež, so se barve deloma prijelo svežega ometa novejših slikarije in smo na zadnjih straneh sneti plasti ometa našli

povsod obrise in deloma barve starejših slik. V enem slučaju se je na plasti, ki je pokrivala sliko sv. treh kraljev, našel popolen negativen odtisk treh naslikanih figur, ki je bil skoro enako močen v rizbi in barvi kakor ostanek slike na steni. Ta izredni slučaj je omogočil, da se nahaja sedaj v zbirki Spomeniškega urada v Ljubljani tudi en originalni primer te izredno zanimive slikarije, ki se ohranja v cerkvi na Vrzdencu.

Splošni opis: Stena je bila poslikana od vrha dol v treh vodoravnih pasovih, od katerih spodnji, pritlični je v celem obsegu uničen. Verjetno je, da je bil samo dekorativen (brzkone zastor) in ni vseboval figuralnih slik. Tudi meja med spodnjim in srednjim pasom se ni ohranila. Srednji pas je deljen od gornjega z ozko borduro z recipročnim vzorcem iz rujavkasto rudečih in belih trikotnikov. Samo pod sliko adoracije starega moža in žene ob sliki sv. treh kraljev so stranice trikotnikov nazobčane. Vrhu stene je bil tretji pas zaključen s širšo borduro, okrašeno s stiliziranimi v rombast obris zrisanimi listi (sl. 4a). Scene so bile obrobline z rujavkasto rudečimi črtami, druga od druge pa deljene po navpičnih belih pasovih z dvonoj, osmičasto se prepletajočo črto.

Glavni tema slik je tvorilo Kristusovo življenje in trpljenje. Ciklus se je začel v zgornjem pasu ob slavoloku na južni steni. Ohranile so se slike: rojstvo Jezusovo in oznanjenje pastirjem, poklon neugotovljenega moža in žene novorojenemu in poklon sv. treh kraljev. Nadaljeval se je v drugem pasu, kjer so se ohranili samo nerazločni fragmenti treh scen. Končeval se je na severni steni v drugem pasu, kjer sta se ohranili sliki križanja in snemanja s križa. Na severni steni se nam je ohranila v tretjem pasu slika borbe sv. Jurija z zmajem, fragment dveh nepojašnjenih scen in v kotu ob slavoloku postrani položen, na desno nagnjen ščit s sledovi nerazločnega znaka in živalsko (konjsko?) glavo nad ščitom.

Tehnični opis in ohranitev. Stena, na katero je slikano, je pokrita najprej s plastjo razmeroma finega peskastega apnenega ometa. Ta omet je prevlečen z večkratnim beležem, ki tvori pravo podlogo za slikanje. Nanj so bile izvršene osnovne konture in osnovni toni slik. Nato je bila v več plasteh slika dovršena v končni izdelavi in konturah v krijočih barvah. V uvodu omenjeni negativni odtiski na ometu novejši slikarije nam omogočajo podroben študij izvršitve, ker so se odtisnili vsi štadiji procesa, mestoma z beležno podlago vred.

S to tehniko v neposredni vzročni zvezi je sedanje ohranitveno stanje. Razen da so slike gosto naključane zato, da se boljše drži stene novi omet in da je bila večina popolnoma uničena pri prezidavi v 1. pol. 18. stol., se je pogosto vsa končna izdelava posebno obrazov prijala svežega novejšega ometa in se ločila ž njim vsed od prvotne podlage. Tako so se nam v obrazih ohranile največkrat gole konture, kakor pri Mariji v adoraciji ali pri vseh glavah v križanju in snemanju. Med vsemi glavami najboljše je ohranjen fragment glave žida nad vratmi v južni steni in eno lice glave poleg njega. Razmeroma dobro so se ohranile tudi glave doprsnih figur na severni steni in angelja s kropilnico v sliki rojstva. Sicer so pa barve, posebno rujavkasto rudeča, zelena in rumena po večini izdržale in so figure razen obrazov precej dobro ohranjene.

Tehnika naših slik je tipična tehnika srednje in zapadnoevropskega slikarstva pred nastopom fresko tehnike. Sklada se v splošnem s tem, kar o slikanju na steno predpisuje Theophilus Presbyter v svoji *Schedula diversarum artium*, na-

pisani koncem 11. ali zač. 12. stol.¹ V poglavju XV. popisuje to tehniko takole: „Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua, tam diu donec omnino madidus sit. Et in eodem homore liniantur omnes colores, qui supponendi sunt, qui omnes calce misceantur, ut cum ipso muro siccentur ut haereant.“ Isti predpis ponavlja Le Begue v 14. stol.

Novejša raziskavanja o srednjeveški tehniki slikanja na steno so to vprašanje precej pojasnila in bistveno izpopolnila našo predstavo o njem². Praksa ni bila tako enotna kakor se po navidez enostavnem citiranem navodilu zdi. Spomeniki nudijo več individualnih rešitev, ki se skladajo le v osnovnih potezah. Kakor kaže moja dosedanja iskušnja, ki se v tem krije s tem, kar je ugotovil M. Dörner



Sl. 3. Vrzdenc, slika sv. Jurija, križanje in romansko okno.

(o. c. pri Karlingerju) glede tehnike regensburškega slikarstva v visokoromanski dobi, da namreč tvori podlago fin apneni omet, preko katerega se potegne v raznih slučajih še prevlaka iz beleža. S tem se sklada tudi tehnika avstrijskega romanskega sli-

¹ Izdaja A. Hg, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, VII. Wien 1874.

² Prim. *Ernst Berger*, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Tempera-Malerei des Mittelalters von der byzant. Zeit bis einschliesslich der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck*. München 1897.

— *Paul Clemen*, *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*; Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde

XXXII. Düsseldorf 1916 str. 634 ssl.

— *Hans Karlinger*, *Die Hochromanische Wandmalerei in Regensburg. Mit einem technischen Excurs von Max Dörner*, München 1920, str. 74 ssl.

— *Hans Hildebrandt*, *Wandmalerei, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Stuttgart u. Berlin 1920, str. 285 sl.

— *A. Michel*, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* I./2. str. 756 sl. *La Peinture murale en France* (E. Mâle).

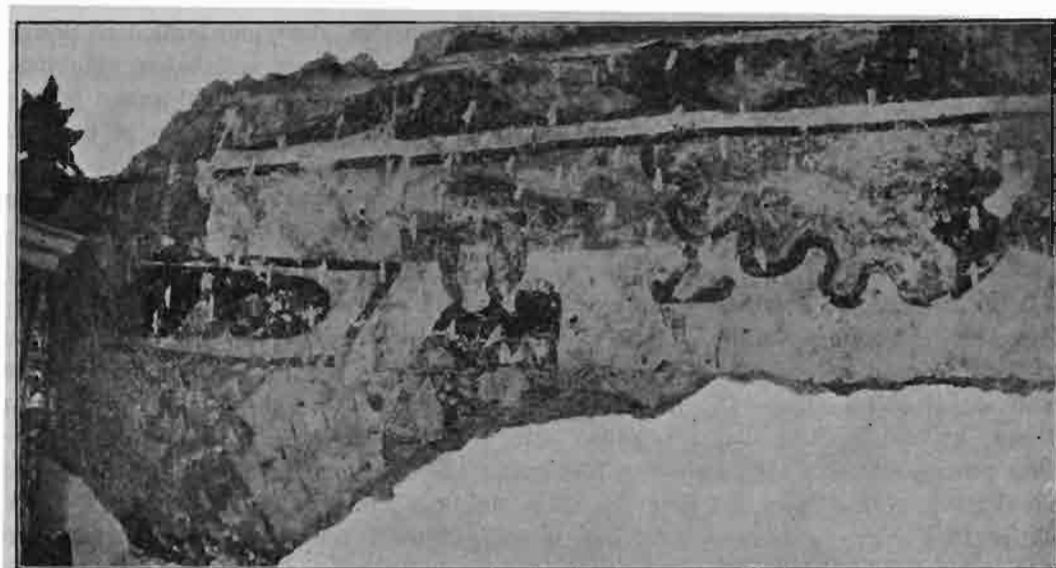
karstva, kakor jo je ugotovil v svojem rokopisnem, ali še ne izdanem delu K. M. Swoboda¹. Slike v cerkvi na Otoku na Vrbskem jezeru iz 2. pol. 12. stol. imajo n. pr. za podlago peskasto plast ometa, ki je približno zglajena a ne polirana in prevlečena s plastjo beleža. V Deutschaltenburgu pa je podlaga sploh samo plast beleža. Kot podlago navaja Berger (o. c. str. 205) izjemoma tudi omet, ki je mešanica iz apna, gline in slame (v spodnjem delu stolpa cerkve v Niederzwehrenu na Hessenskem); v nekdanji kapeli grada Marburg an d. Lahn pa so slike izvršene na omet iz rumene gline. Razume se samo po sebi, da izvršitev na tako podlago predpostavlja prevlako iz beleža.

Kakor ugotavlja Berger (o. c. str. 208), je vladala ta tehnika od XI. do XV. stol., tako da nam tehnika sama nudi zelo nedoločno oporišče za datiranje naših slik. Nova takozvana fresko tehnika, ki jo je nadomestila, je nastala v Italiji vzporedno z novim slogom, ki ga je utemeljil Giotto. Ta nova tehnika, ki jo opisuje Cennini, se je tekom 14. stol. razširila z vplivi italijanskega slikarskega sloga vred po celi zapadni in srednji Evropi in kmalu popolnoma izpodrinila staro tehniko teh pokrajin. V Sloveniji se je ta prelom izvršil kmalu po sredi 14. stol., kolikor nam povedó do sedaj znani spomeniki². Tudi v naših spomenikih izvedba ni povsod enaka ampak najdemo različne kombinacije. Vrzdenške slike smo pravkar opisali. Po starosti jim slede slike spodnje plasti v prezbiteriju v Turnišču iz prvih desetletij 14. stol. ki so izvršene na belež, položen na več milimetrov debel sloj rumene gline, kar spominja na že omenjene v Marburgu an d. Lahn. Slike spodnje plasti v rotundi na Selu v Prekmurju iz nekako petega desetletja 14. stol. so izvršene na belež, položen naravnost na čisto naravno surovo steno. Iz 1. pol. 14. stol. so tudi ostanki slik v ladji ter spodnje plasti na slavoloku in v prezbiteriju cerkve sv. Ožbalda na Jezerskem, ki so izvršene na precej grob omet. Podobno kakor pri vrzdenških se je tudi tu vsa izdelava obrazov spojila z novejšim freskoometom, v ladji pa z beležem, da so se nam ohranile samo konture. Najstarejše delo v novi fresko tehniki so slike v prezbiteriju stare južne cerkve v Murski Soboti iz tretje četrtine 14. stol. in ostale prekmurske freske iz zadnje četrtine 14. stol. Nova tehnika v 15. stoletju absolutno prevlada. Stara pa se ohrani vsaj do zač. 15. stol. poleg nove, pa tudi freskanti se je poslužujejo na manjvažnih mestih poleg freske. Tako n. pr. 1393 Janez Aquila iz Radgone za poslikanje apsida v prezbiteriju stare župne cerkve v Turnišču, kjer je staro slikarstvo enostavno pobelil in na belež naslikal novo. Pogosto je na belež poslikan v sicer freskoslikanih prezbiterijih svod n. pr. v Muljavi (1456, slikar Janez iz Ljubljane).

Opis ohranjenih slik in ikonografične opazke: *1. Rojstvo Jezusovo (sl. 4 a in b):* Zavzema celo širino stene od slavoloka do prvega pilastra na južni steni. Ohranjen je samo zgornji del slike. V kotu ob slavolokovi steni se je ohranil del stoječe figure v rudeči halji; glava je uničena, vidi se navzdol viseča roka z zelenim rokavom. Sledi proti desni ležeča, od pasu gori dvignjena Marija. Pokrita je z rujavkasto rudečo odejo, obleka od pasu gori je zelena. Izza Marijinega ležišča se dviga stojalo, podobno gotskemu kelihu. Nogo tvori poveznjen stožčast lijak, čašo pa enak

¹ Die österreichischen Denkmäler der Wandmalerei des 12. u. 13. Jahrh. Za uporabo tega važnega rokopisa naj mu bo izrečena iskrena zahvala.

² Prim. *Fr. Stelè*, Umetniško Prekmurje, Dom in svet 1926, str. 244 sl.



Sl. 4 a in b. Vrzdenc, slika rojstva. Fotografija in obrisna skica.

navzgor obrnjen lijak; oba veže potlačen obročast nodus, ki po svoji obliki spominja na značilne potlačene blazine baz poznoromanskih in zgodnjegotskih stebrov. Na tem stojalu je pravokotna plošča, neke vrste patena, na kateri leži v rudeče, na križ prevezane plenice povit Jezus, ki dviga svojo kodrasto glavo in se obrača k Mariji. Marija opira svojo levico v bok, glavo in pogled pa pol navzgor k Jezusu, kamor se steza njena desnica s stegnjenimi prsti; ne dosega ga sicer, a iz geste je jasno, da ga hoče pobožati. Izza Jezusovega ležišča se kažeta v komaj razločnih konturah ohranjeni glavi vola in osla. Od leve se bliža jaslím do pasu ohranjen angelj s kotličkom v desni, v levi pa drži po koncu nerazločen predmet z navpičnim, razmeroma dolgim ročajem. Kotlič in držanje tega predmeta govorila za to, da škropi novorojenca z blagoslovljeno vodo. Na desno od angelja se je ohranila bradata dol-

golasa glava moža, obrnjenega v polprofil proti levi. Na glavi ima koničasto pokri-
valo, z ozkimi okrajki. Bržkone Jožef. Nad to glavo se nahaja v debelem valovitem
rudeče-rumehem pasu stiliziran oblak, iz katerega se na desni kaže doprsen angelj,
ki z gestikulajočima rokama oznanja Jezusovo rojstvo pastirjem, ki so se nahajali
na desno od opisane glave, a so popolnoma uničeni.

Ta slika je segala bržkone še čez vso širino sedanjega pilastrovega kapitela
do navpičnega pasu; ob katerem se prične naslednja ohranjena slika, adoracija novo-
rojene.

2. *Slika sv. 3 kraljev (sl. 5 a in b)*. Ohranila se nam je med vsemi najpopol-
nejše, le desni del z Marijo je uničen. Ta slika je posebno bogato vokvirjena ter se
vrši pod arkado, s čemer ni odlikovana nobena druga izmed ohranjenih slik. Od leve
proti desni se pne najprej polkrožen lok, kateri sloni na desni na slokem zelenem
steburu, ki ima rumeno bazo in rumen kapitel. Oba sta oblikovana v podobi zna-
čilne poznoromanske ali zgodnje gotske potlačene blazine. Proti desni se nadaljuje
cikcakast viseč baldahin, od katerega so se ohranili 3 loki in začetek četrtega. Vsak
lok je izrezan v suličastem motivu zgodnje gotike. V tem okviru se nahajata dve
sceni adoracije, ki nista deljeni druga od druge, kakor sicer posamezne slike, ampak
ju loči samo smer udeležencev, ki si kažejo hrbte. Pod polkrožnim lokom na levi
sedi Marija z belim pokrivalom na glavi, obrnjena v dvetretjinski profil proti desni.
V naročju drži stoječe dete v rudeči suknji, katere rokavi vise od komolcev navzdol
v trikotnih jezičkih. Glavo mu obdaja križnat nimb. Obe roki stega predse, gesta ni
čisto jasna; bržkone blagoslavlja. Pred njim stoji bradat mož v rumeni obleki, ki je
lahko upognil kolena in dviga obe roki k Jezusu. Za njim, po steburu od njega lo-
čena, stoji žena v rujavkasto rudeči dolgi obleki, z lasmi razpuščenimi po ramah. Levo
roko dviga pred pas, z desno pa sega za stebrom naprej in se dotika hrbta moža
(sl. 6). Na desno od nje so sv. trije kralji. Pod sedanjim kapitelom baročnega pila-
stra se je nahajala še enkrat sedeča Marija z Jezusom v naročju. Ohranil se je samo
del Jezusa z naprej stegnjenimi rokama, podobno kakor pri prvi adoraciji; vidi se
tudi ena roka Marije, ki ga drži čez pas. Od leve se Jezusu bliža stari kralj v ru-
deči, do meč segajoči suknji z zelenim čevlji in rokavi. Na glavi ima nizko trilistno
krono. Noge je v kolenih lahko upognil, z levo drži darilo v obliki keliha s stož-
častim pokrivalom, katero dviga z desnico. Drugi kralj je oblečen v zeleno suknjo,
katere rokav maha v trikotnem jezičku od komolca, spodnji rokav, ki se vidi od
komolca dalje, in čevlji so rudeči. Koraka proti desni, je brezbrad in ima do tilnika
segojoče dolge kodre, na glavi pa enako krono kakor prvi. Desnico steza predse
navzgor in kaže s stegnjenim kazalcem zvezdo, z levo pa drži pod desno pazuho
darilo v posodi jajčaste oblike. Tretji kralj stoji za drugim proti levi. Noge ima
usmerjene v profil proti desni, sicer pa je obrnjen v isto smer v polprofilu. Suknja
je rudeča, čevlji in rokavi zeleni, obraz brezbrad, kodri in krona kot pri drugem.
Z levico drži pred pasom posodo enake oblike kakor drugi, desno pa dviga k prsim
z odprto, ven obrnjeno dlanjo (sl. 7).

Obé opisani adoraciji sta v enotnem, z arkadami še posebej povdarnem
okvirju. Kompozicionalno sta združeni v neko enoto tudi po tem, da je na začetku
in koncu sedeča Marija z detetom v naročju, obrnjena od roba v sliko notri, tako da
ti dve Madoni tvorita okvir; med njima se nahaja 5 oseb, ki so simetrično raz-
vrščene: v osi stoji skoro v profil obrnjen tretji kralj, simetrično ob njem tako, da
se ga dotikata stojita v polprofil obrnjena na levi žena, na desni drugi kralj, naprej

pa med to srednjo skupino od nje nekoliko odmaknjen na desni stari kralj, ki vpo-
giba koleno in daruje svoj dar, na levi pa starec, ki podobno vpogiba koleno in steza
roke k Jezusu. Ta enotno zasnovana kompozicija dveh scen, katerih notranja zveza
ni jasna, nam tolmačenje še bolj zapleta. Scena poklonitve starca in žene se nahaja
med rojstvom in sv. tremi kralji, mogla bi predstavljati torej edino poklonitev pa-
stirjev, proti čemur pa govori vsa ikonografična tradicija in značaj scene same.

3. Od scen drugega pasu so se ohranili samo nerazločni ostanki treh slik
pod svetimi tremi kralji, ni pa jih mogoče določiti. Od prve slike se je ohranil samo



Sl. 5 a in b. Vrzdenc, slika sv. 3 kraljev. Fotografija in obrisna skica.

desni del, kjer sta vidni dve glavi; prva je bradata s koničastim, Žida označujočim
pokrivalom, druga je brezbrada in se zdi, da ima čelado na glavi (sl. 8). Od druge
slike se je ohranil le zgornji del. Sredi slike se vidi vrh rudečega stebra in dve glavi.
V tretji sliki, od katere se je ohranil levi del, se vidi glava z židovskim pokrivalom.

4. *Križanje*. Nahaja se na sev. steni pod sliko sv. Jurija. Ohranjen je samo
srednji del. Spodnja polovica je popolnoma uničena. Vidi se križ v podobi črke ϕ

s Kristusom, ki je lahko nagnil glavo nad desno ramo. Pod levo roko se vidi leva polovica stoječe figure, ki je bržkone Janez, dočim je odgovarjajoča figura, Marija na levi popolnoma uničena.

5. *Snemanje s križa* (sl. 9 a in b). Ohranjena je zgornja polovica, spodnja pa popolnoma uničena. V sredi je Kristus na križu, ki ima oblika črke ψ . Glava je bradata in nagnjena lahko nad desno ramo. Desna roka visi navzdol, kjer jo prijema stoječa žena, Marija. Pod levo roko stoji brezbrada oseba, Nikodem, ki drži z desno



Sl. 6. Vrzenec, adoracija starega moža. Detalj sl. 5.

še pribito Jezusovo levo roko, z levo pa s kleščami ruje žebelj. Od pasu doli je Jezus popolnoma uničen. Ob pasu na desni strani so ohranjeni prsti roke, ki ga od zadaj objema, čez pas pa obris druge roke — edini ostanek četrte figure, Jožefa Arimatejskega, ki je popolnoma uničena.

6. *Sv. Jurij* (sl. 3). Sredino poslikane ploskve zavzema jezdec na belem, na levo obrnjenem konju. Glavi konja in jezdeca sta uničeni. Jezdec se sklanja naprej, vidita se obe roki, ki držita rudeče vajeti. K gledalcu obrnjeno levo stran zakriva velik ščit, spodaj ovalno zaokrožen, z velikim rudečim križem na rumenom polju. Pod konjem leži velik zelen zmaj z zavitim repom, nad prednjimi nogami ima rudečo razprostrto perót, glava je uničena. Na desno od jezdeca stoji v en face pozi, z obrazom v polprofil na levo obrnjena žena s trilistno krono na glavi. Dolgi lasje ji padajo po ramah, roki, katerih komolci so zaviti v plašč, drži zloženi pred pasom. Oblečena je v rumeno suktnjo in rujavkasto rudeč plašč, ki pokriva rameni, podvila ga je pod komolce in tako zakriva suktnjo od pasu doli, robovi pa padajo v precej mirni valoviti gubi navzdol. Ob ženi na desni je tik ob romanskem oknu bel stolp z lahko zarisanimi kvadri; v zgornjem delu ima kvadratno odprtino, skozi katero gleda v polprofilu brezbrada glava. Vrh stolpa ima pravokotne zidne zobce in koničasto rujavkasto rudečo streho, na desno od stolpa se nad romanskim oknom

nadaljuje v višini spodnjega roba odprtine v stolpu zid z zobci. Izza zidú se kažeeta dve doprsni figuri s trilistnimi kronami na glavah. Obe imata čez rame rudeče plašče, na prsih se vidi zelena spodnja obleka. Prva figura, obrnjena polprofila v levo, je brezbrada in ima do tilnika segajoče kodraste lase, ki označajo v naših slikah moške. Desno roko polaga s stegnjeno dlanjo na prsi. Druga figura je postavljena en face in je ženske, kar označe belo, izpod krone na rame segajoče pokrivalo, kakršno nosi tudi Marija v snemanju s križa, rojstvu in adoraciji. Odprto desnico polaga na prsi.



Sl. 7. Vrzdenc, sv. 3 kralji. Detalj sl. 5.

7. Slike zgornjega pasu ob stranskem oltarju na severni steni (sl. 10 in 11): ohranili so se deli treh slik. Spodnji del je pri vseh popolnoma uničen in danes ni mogoče več ugotoviti, kaj so predstavljale. Od prve slike je ohranjena samo nekako desna polovica vsebujoča do pasu segajoče ostanke dveh figur pred rumenim ozadjem; obe sta obrnjeni v polprofil v levo. Prva je moška, brezbrada, z značilno frizuro z do tilnika segajočimi kodri. Druga je ženska brez pokrivala z dolgimi, na rame padajočimi lasmi. Desno roko dviga z odprto, ven obrnjeno dlanjo pred se, levo pred prsi. V drugi sliki je na levi v polprofilu na desno obrnjen brezbrad moški z rokami navzdol predse stegnjenimi kot da nekaj drže; na desni sta k njemu obrnjeni dve drugi figuri v polprofilu. Prva je brezbrad mož, ki dviga desnico s stegnjeno, ven obrnjeno dlanjo predse kakor žena v prvi sliki, druga je žena, ki ima roke s stegnjenimi dlanmi dvignjene pred prsi. Med tema dvema in prvim možem je večja cezura, kjer se na ozadju pozna pravokotno omejeno polje v roza tonu, v sredi med njimi pa je navpičen bel, na vrhu pravokotno odrezan pas, katerega pomen je nepojašnjen. V tretji sliki je ohranjen po strani nagnjen ščit belkaste barve z obrisi sedaj nerazločnih znakov. Na njegovem desnem koncu je obris živalske glave z velikimi trikotnimi ušesl. Verjetno je, da je bil tu naslikan grb patrona ali dobrotnika cerkve.



Sl. 8. Vrzdenc, dve glavi z južne stene.

ampak neke vrste kučma ali pa srednjeveško stilizirana krona¹. Vender pa položaj te figure ob Marijini postelji vsled analogij z drugimi spomeniki bolj govori za Jožefa kot za pastirja².

Važna se mi zdi v naši sliki posebno poteza, da ima stajalo ležišča Jezusovega obliko noge gotskega keliha, na katerem leži Jezus kot na pateni. Te poteze si ne morem drugače tolmačiti, kot da imamo pred seboj poseben primer sicer v 2. pol. XII. in XIII. st. posebno v francoski umetnosti zelo razširjenega tipa rojstva Jezusovega, ki bi ga najbolje lahko imenovali liturgičnosimboličnega³. E. Mâle navaja kot najstarejši primer rojstvo v oknih katedrale v Chartresu (sl. 14)⁴. Nastal je novi tip v Franciji bržkone v meniških krogih in je pri postanku šlo za teološko

V ikonografičnem oziru zanimive in za datiranje cikla deloma važne so posebno tri izmed slik: Rojstvo Jezusovo, sv. trije kralji in snemanje s križa.

1. *Rojstvo Jezusovo* (sl. 4). Klub fragmentarni ohranitvi je ikonografski tip zadosti jasen, da lahko operiramo z njim: Marija leži na postelji in se od pasu gori na pol dviga. Jezus, povezan v plenica, dviga svojo glavo in se obrača k materi, ki steza desnico, da ga poboža. Izza Jezusovega ležišča se kažeta glavi živali. Od desne prihaja angelj s kotličem z blagoslovljeno vodo in škropilom. Popolnoma na desni se vrši oznanjenje pastirjem. Kje je Jožef? Dve osebi na naši sliki prideta zanj vpoštev in sicer brezglava stoječa postava čisto na levi, ob Marijini glavi, in očevidno sedeči bradač za angeljem na desni. Mnogo govori za to, da je ta bradač Jožef, ki v slikah tega tipa skoro redno sedi. Pride pa v poštev eventualno tudi sedeč pastir. Nekaj težav pri opredelitvi sedečega bradača izvira tudi iz njegovega pokrivala, katero ni običajna židovska, obliko poveznjega lijaka z dolgim vratom posnemajoča kapa, ki jo najdemo pri Židih tudi v naših slikah,

¹ Prim. krono na takozv. Davidovem oknu v Augsburgski stolnici iz 2. pol. 11. stol. sl. 246 v K. Wörmann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 2. izd. III. zv. in Fr. Hottenroth, *Handbuch der deutschen Tracht*, Stuttgart, Gustav Weise, str. 244 sl. 57, 50 (kralj na meču sv. Mavricija).

² Prim. relief rojstva na splitskem campanilu iz 13. stol. (sl. 12), ali rojstvo na glavnem por-

talni stolnici v Freiburgu i. Br. iz okr. 1275. (sl. 13). Po primerjavi s tem reliefom, bi brezglava in tudi sicer, ker jo zakriva oltar, nerazločna figura na levi mogel biti edino angelj.

³ Prim. o naslenjena E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922 str. 108 in 109 ter *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1898 str. 243^o sl.

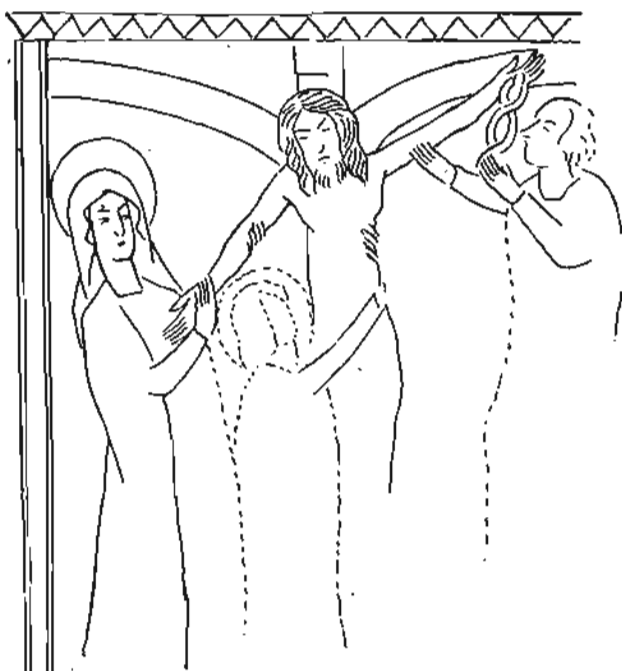
⁴ O. c. XII^e, slika 97

špekulativno interpretacijo tradicionalnega bizantinskega tipa rojstva. Že omenjeni najstarejši Málu znani primer iz 12. stol. je popolnoma izoblikovan: Marija leži na postelji, Jezus ob njej ne v jasliah, ampak na menzi oltarja, katerega prednja stran je okrašena s tremi loky, zraven so živali in dremajoči Jožef. Jezus je povit križema v ple-nice kot na Vrzdencu, Marija pa blagoslavlja dviga svojo roko k njemu. Ideja tega ikonografičnega tipa, ki se je nato zelo raširil v Franciji pa tudi po srednji Evropi, je, da je Jezus že ob rojstvu žrtev, katere daritev se ponavlja neprestano v liturgičnem misteriju. Jasno to misel izraža Gloss. ord., In Luc. cap. 11.¹, ki pravi: „Ponitur in praese-pio, id est corpus Christi super altare.“ V zvezi s to mislijo se Marija pogosto obrača celo od deteta proč ker po izjavi komentatorjev preišlja besede prerokov in angelja oznanjenja. Tekom 13. stol. se ta tip izživi in preide pod vplivom realističnih tendenc gotike v novo obliko, ki postaja vedno bolj realistično in človeško intimno interpretirana. Marija se obrne k detetu in ga najprej boža, potem ga vzame k sebi v naročje². Čuvstvena stran predmeta je zmagala nad miselno, ki je oblikovala sceno v opisanem tipu, materinska skrb za novorojenega zmaga, zato se Marija dviga, da ga poboža ali vzame v naročje³. V zvezi s tem razvojem

¹ Citat po Málu o. c. XIII^e, str. 243.

² Prim. E. Mâle, o. c. XIII^e str. 243. — Ferd. Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance im Anschluss an Elfenbeinwerke des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1894.

Prim. Comte Grimoard de Saint-Laurent, De quelques singularités longtemps



Sl. 9 a in b. Vrzdencu, snemanje s križa.
Fotografija in obrisna skica.



Sl. 10. Vrzdeneec, fragment na sev. stenji.

v opisanem razvoju oziroma pravzaprav ravno na oni točki, kjer se začne obrat v novem čustvenem smislu. Obrat Marije k otroku in gesta božanja je samo še shematična brez vsakega sledu resničnega čustva, ki bi se javljalo ali v izrazu obrazov ali v kretnjah. Na drugi strani pa je klub temu obratu k človeškemu razmerju matere do sina naša slika popolnoma v tradiciji ker predstavlja mesto jasli kelih in je torej tradicionalni oltar-jasli dobil novo konkretizacijo v kelihu, na katerem leži kot hostija na pateni žrtev novorojenec. S tem liturgično simboličnim pojmovanjem v zvezi je tudi angelj s kotličem blagoslovljene vode, ki pa tudi že pomenja obogatitev prvotnega tipa v smislu neke, četudi zelo rahle in strogo v miselnem krogu prvotnega zamisla se gibajoče realistične. Zgodnja gotika je šla v tej smeri še dalje in kot na nekak komentar k naši konceptiji opozarjam na relief rojstva Kristusovega na glavnem portalu stolnice v Freiburgu i. Br. iz okr. 1275 (sl. 13). Marija tu še tradicionalno leži, dočim se je v vrzdenški sliki že na pol dvignila. Obrača se k detetu, ki je že v realističnih pletenih jaslicah in se je izvilo deloma iz plenice ter prijemlje roko matere, ki ga ljubko boža. Čustveno razmerje med obema tu že popolnoma ovladuje geste in izraz. Ob koncu Marijine postelje sedi dremajoči ali zamišljeni Jožef, za jaslicami sta živali, okrog pa angeli, katerih eden ves zavzet občuduje dete, eden drži svečnik s svečo, eden pa kadi dete s kadilnico. Beissel³ tolmači svečo kot znak, da je Jezus prišel o polnoči na svet, s čemer se ne morem skladati in mislim, da sta sveča in kadilnica klub temu, da je tradicija liturgičnega tipa tu že popolnoma prešla v novo, z življenjem prepojeno obliko, razločljivi in utemeljeni edino kot odsev liturgičnega zamisla in zadnji ostanek njegovega razvoja.

nastopajo drugi realistični elementi, posebno jaslice postanejo zopet, kar so¹.

Klub široki razširjenosti tega tipa pa najdemo ravno v alpskih deželah, kamor spada tudi Vrzdeneec, drug, na bizantinski tradiciji temelječ tip, tako n. pr. iz 1. pol. 12. stol. v cerkvi v Pürggu na Štajerskem: Marija napol leži na pobočju hriba, za njo so jaslice z novorojenim in živalmi, na levi sedi Jožef, jaslim se približuje angelj, na desni od Marije je en pastir, drug sedi še dalje na desni, kjer se izza hriba kaže angelj in oznanja pastirjem. Ta scena je pogosto zvezana s kopanjem novorojenega kakor še koncem XIV. stol. v Ulmersdorfu², kjer Marija leži na skalah, ob nji so jaslice, na desni sedi Jožef, v ospredju na levi pa koplje žena dete.

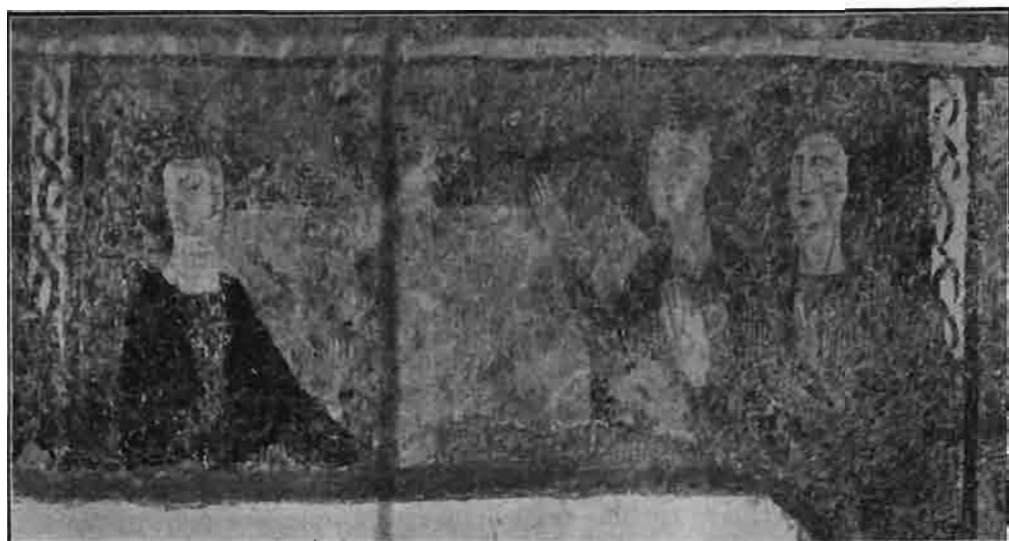
V razvoju ikonografskega tipa, ki smo ga opisali, predstavlja naša slika precej opredeljeno stopinjo. Nahaja se nekako na sredi

usitées dans la représentation de la Nativité de N. S. v *Revue de l'art chrétien*, 2. serija XIII. (XXX.) zv., 1880 str. 107 sl.

¹ Prim. rojstvo na glavnem portalu stolnice v Freiburgu i. Br. iz okr. 1275 (sl. 13).

² Prim. *F. Reichmann*, *Gotische Wandmalerei in Niederösterreich*. Wien 1925., sl. 32.

³ *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1909, str. 181.



Sl. 11. Vrzdenc, fragment na sev. steni.

V tej zvezi nam je tudi sicer zagonetni angelj s kotličkom v sliki na Vrzdencu takoj razumljiv. Vrzdensko rojstvo torej lahko opredelimo ikonografično razvojno na mejo med romanskim in gotskim slogom; tako se razloži še polno prevladanje tradicije, katere korenine so v francoski ikonografiji 12. in 13. stol., na drugi strani pa le že rahel odmev novega časa, ki se javlja v obratu Marije k detetu, v liturgično konkretnjšan tolmačenju jaslic kot keliha in angelju z blagoslovljeno vodo. Ta raz-



Sl. 12. Split, kampanile, relief rojstva Jezusovega.

vojna faza bi v splošnem odgovarjala drugi polovici 13. stol. V Franciji, domovini novega sloga, se najdejo še skozi celo 1. pol. 14. in celo v drugi polovici 14. stol. primeri starega liturgično-simboličnega tipa. Tako v rokopisih iz l. 1347 in 1373¹. Iz XIII. stol. pa nasprotno navaja Mâle² izmed redkih primerov, kjer se novi duh pojavi v obliki kot jo najdemo na Vrzdencu, rojstvo na starem „letnerju“ (jubé) v Chartresu. Da je bila ta oblika skupna celi zapadni umetnosti, nam priča tudi reliefno rojstvo iz XIII. stol. na kampanilu v Splitu (sl. 12).

¹ Prim. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1908, str. 4, opombi 1 in 2. ² O. c., str. 4 opomba 4.



Sl. 13. Freiburg i. Br., glavni portal stolnice, rojstvo Jezusovo iz ca 1270.

svetopisemska scena, ki se je dogodila kmalu po rojstvu, eventualno med rojstvom in prihodom sv. 3 kraljev. Zgodbo sv. 3 kraljev nam opisuje evangelist Matevž, ki ne navaja ničesar iz dobe okrog rojstva, kar bi tolmačilo našo sceno. Izmed evangelijskih povesti pride v poštev samo Luka II, 22—38, darovanje v templju, kjer nastopata Simeon in prerokinja Ana. Proti pa govori dejstvo, da Marija očitvidno sedi, da dete blagoslavlja in starec zavzema pozo češččenja, vendar bi si gesto njegovih rok lahko razlagali tudi kot da hoče vzeti dete od matere na svoje roke, o čemer pripoveduje evangelist. Za to sceno bi govoril tudi posebni lok in steber na desni,



Sl. 14. Chartres, slikano okno, rojstvo Jezusovo.

ako naj mogoče pomenja tempelj. Simetrična kompozicija figuralne celote pod temi arkadami bi zahtevala ponovitev tega motiva nad Marijo na desni, kjer pa se po fragmentu jasno vidi, da je bil šilasti lok. Nagibam se klub nekaterim pomislekom k tolmačenju te scene v smislu počešččenja Jezusa po Simeonu in prerokinji Ani.

Dalje pride eventualno v poštev tudi poklonitev novorojencu po Joahimu in Ani, ki je evangelij sicer ne vsebuje, ki bi bila pa eventualno možna ker sv. Ana v pozni srednjeveški ikonografiji pogotovo nastopa z Marijo in novorojenim v ikonografskih tipih sv. Ane Samotretje in svetega sorodstva (hl. Sippe). To tolmačenje naše slike se nam zdi precej nasilno, vseeno pa bi imelo eno važno oporo v dejstvu, da so že v starokrščanski umetnosti, v mozaikih

¹ Gl. sliko 23 v *Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi I. del*, Ljubljana 1926. Glede tolmačenja druge žene kot sv. Ane in ne prerokinje Ane, kakor navaja

Cankar, glej *J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jhrh. II. Bd. Text 2. Hälfte, Freiburg i. Br. 1916, str. 922.*

2. *Slika sv. 3 kraljev* (sl. 5). Parafelnega primera za celotno, kakor smo ugotovili, formalno strogo premišljeno simetrično kompozicijo obeh scen na Vrzdencu ne poznam. Klub navidezni enotnosti je pa jasno, da sta tu vprizorjena dva dogodka in sicer adoracija starega moža in sv. trije kralji.

Pri adoraciji starca (sl. 6) bi lahko mislili eventualno na votivno sliko, ki pa je taka in v tej zvezi, mislim, da popolnoma izključena.

Ostane nam torej edino kaka

na levi od njegu Marija, na desni žena, ki jo tolmačijo kot sv. Ano. Za tronom so 4 angeli in zvezda, od desne prihajata 2 kralja z darili, tretji, bržkodne na levi, je pa uničen. Ker pa ves primerjalni material s sliko v S. Maria Maggiore vred razen svetega sorodstva samega izključuje Joahima, se mi zdi tolmačenje naše scene kot nekakega početka koncem gotike popularnega svetega sorodstva skoro izključeno.

Eventuelno bi prišlo v poštev tudi drugo tolmačenje upodobljenih oseb, tako da sedeča žena predstavljala Ano, ki drži v naročju Jezusa, dočim bi bila mlada žena za Joahinom Marija. Navajam to samo kot eventualnost, s katero pa se ne morem sprijazniti. Marija ima povsod, kjer v naših slikah nastopa, na glavi belo pokrivalo, tu pa bi bila razkrita.

Pri sliki sv. 3 kraljev (sl. 7) sami imamo opraviti zopet s popolnoma do- ločnim ikonografskim tipom, ki se dá tudi časovno precej opredeliti.

Naša slika spada k takozvanemu iger- skemu tipu („Schauspieltypus“). Kakor izvaja Kehrer¹ je igra o sv. 3 kraljih nastala v Franciji v 2. pol. 12. stol., kjer je dosegla svoj višek v 12./13. stol. Razširila se je tudi v Nemčijo in srednjo Evropo. Igra se je vršila v cerkvi in je vsebovala dva časovno ločena momenta, ki sta združena v slikah igerskega tipa. Igralci so obstali najprej v prezbiteriju cerkve in je eden pokazal zvezdo, nato so odšli k oltarju (navadno sv. križa) in po vrsti kleče darovali darila Mariji z Jezusom. Tako se pod vplivom te igre v Franciji nastali in potem tudi v srednji Evropi zelo razširjeni iko- nografski tip reducira na to, da prvi kralj daruje, srednji pa kaže na zvezdo. Poleg klečečega pr- vega kralja pa se vzdrži tudi naprej še priklo- njajoča se poza tega kralja, ki je bila še v 1. pol. 12. stol. navadna. V slučaju, da prvi kralj ne kleči, ampak samo vpogiba koleno, sta ona dva navadno na kak način zvezana med seboj, največkrat srednji gleda nazaj na tretjega. Kazanje zvezde se v srednji Evropi pojavi zač. 13. stol. Po l. 1300 pre- neha vpogibanje kolena in obstoja samo še klečanje.

V splošnem se s tem tipom izvrši ista sprememba v smeri pojava človeških čuvstev, kakor smo jo konstatirali pri rojstvu. Od zač. 13. stol. naprej se stalno jača realistična tendenca, pod katere vplivom najprej preneha Jezus blagoslavljati in začne segati po darilih in se igrati z njimi.

Cela vrsta slik od srede 12. stol. do 1. pol. 14. stol. nam dokazuje, da se je enkrat oblikovani tip vzdrževal skozi kakih 150 let in doživel le malenkostne spremembe. Že slika sv. 3 kraljev na emajlski ploščici v Musée Cluny v Parizu iz ca 1190² se sklada z vrzdenško v tem, da drugi kralj drži svoj dar pod desno pazuho, tretji pa drži svoj dar pred pasom z desnico (vrzdenški z levico), z levico pa dela gesto začudenja s tem, da jo drži pred prsmi z odprto, venobrnjeno dlanjo. Miniatura iz ms. lat. 17326 v Bibl. Nat. v Parizu iz ca 1275³ odgovarja pravkar



Sl. 15. Dunaj, Nat. bibl., Cod. 650, Fol. 62, stiški opat Folknandus.

¹ Prim. o tem in sledečem. H. Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst 2 zvezka, Leipzig 1908.

² Gl. sl. 153 v Kehrer o. c. II.

³ Kehrer, o. c. II. sl. 218.



Sl. 16. Vrzdenc, slika mladeniča na sev. steni.

sovno opredelbo več ali manj na drugo polovico 13. stol.

S tradicionalnim ikonografskim značajem soglašata tudi starinski značaj posode v rokah drugega in tretjega kralja. Te posode imajo jajčasto obliko z okroglim držalom na vrhu pokrova. Sorodne njim najdemo že na emajlni plošči iz Musée Cluny v Parizu iz okr. 1190⁴, dalje v Wernherja von Tegernsee, Diu liet von der maget iz ca 1175⁵. V drugi polovici 13. stol. dobi najprej darilo starega kralja gotsko obliko, kakršno ima na vrzdenški sliki. Tako n. pr. v Man. lat. v Bibl. Nat. v Parizu št. 17326 iz 2. pol. 13. stol.⁶, dočim imata kakor na Vrzdencu druga dva posode jajčaste oblike. Tudi v freskah na Krki iz 1264–1277 ima drugi kralj posodo jajčaste oblike. V gotski dobi dobe posode z darili gotske oblike. Na Vrzdencu ima kelih starega kralja zelo primitivno gotsko obliko z lijakasto nogo (nodus je neviden ker ga pokriva z roko) in nogi enako lijakasto kupo, odgovarja torej popolnoma obliki jasli v sliki rojstva. Pokrov je stožčast. Tako bi tudi po posodah ne mogli datirati te slike preko 2. pol. 13. stol.

opisani. Prav tako miniatura iz Psalterium liturgicum v grajski knjižnici v Chantilly iz okr. 1300¹. Razlikuje pa se vrzdenška od njih v tem, da se zadnja kralja ne krijeta ampak stojita ločeno drug poleg drugega. Tudi v mnogo poznejši dobi srečujemo še ta tip v alpskem okrožju z izpremembo, da stari kralj kleči, tako v freskah ladje cerkve Fraubergkirche v Steinu² in v grajski kapeli v Ulmerfeldu iz ca 1400³.

Naša slika predstavlja tip, v katerem še ni sledov čustvene človeške vsebine, ki se začne pojavljati od srede 13. stol. dalje z gotiko. Jezus še ne sega po darovih ampak blagoslavlja, pri tem pa ne sedi ampak stoji. O polovični genufleksiji, priklonitvi, pravi Kehrler (o. c.), da po l. 1300 popolnoma izgine. Tako dobimo iz ikonografskih momentov (kazanje na zvezdo, priklonitev mesto pokleka, blagoslavljanje mesto otroškega razmerja do darov ter stanje Jezusa mesto sedenja) za našo sliko ča-

¹ Sl. 220 v Kehrler, o. c. II.

² Glej str. 95 v F. Reichmann, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich.

³ Reichmann o. c. str. 97 in sl. 34.

⁴ Kehrler, o. c. II. sl. 153.

⁵ Kehrler, o. c. II. sl. 159.

⁶ Mäle o. c. XIII* sl. 73.

3. Snemanje s križa (sl. 9).

Tudi v tem slučaju gre za izrazit tip v romanski dobi zelo priljubljene ikonografske teme. Podlaga je bizantinska. Razvil se je ta tip pod vplivom pobožne literature, ki ga je oblikovala na podlagi poročila apokrifnega Nikodemovega evangelija, da sta bila pri snemanju navzoča tudi Marija in Janez. Od X. stol. je zelo razširjen v bizantinski umetnosti, nahaja pa se že v 12. stol. tudi na zapadu n. pr. v freskah v Ligetu (Indre-et-Loire) v Franciji in je pozneje tudi v zapadni umetnosti zelo priljubljen¹. Osnovni tip se v gotiki sicer precej izpremeni in variira, vendar ga najdemo še v 2. pol. 14. stol. v popolnoma jasni obliki na krilih Klarrenaltarja v kölnski stolnici² Kakor izvaja E. Mâle³ odgovarja ta ikonografski tip opisu snemanja s križa v sv. Bonaventure Meditacijah o življenju Jezusa Kristusa, ki so igrale v takratnem verskem življenju zelo veliko vlogo in vplivale tudi na umetnost, tako da Mâle naravnost



Sl. 17. Vrzdenc, slika žene na sev. steni.

postavi tezo, da se služile kot neke vrste ikonografski pomoček podobno Hermeneji v bizantinskem kulturnem krogu. Zanimivo je tudi, da se Bonaventurin opis dogodka precej sklada s Hermeneio, kar je znak, da je imel Bonaventura pri zasnovi čisto določno, v umetnosti že obstoječo ikonografsko shemo pred očmi. Kakor je torej na eni strani vplival njegov tekst na fiksiranje gotovih tipov mistične dobe srednjeveške umetnosti, prav tako je na drugi nadvomno sprejemal od že obstoječih tipov in na njih osnovi snoval svoje meditacije. Tekst o snemanju s križa se nahaja v LXVIII. poglavju Meditacij in se glasi v prevodu: Postavita se dve lestvi druga nasproti druge, na vsaki strani križa ena. Jožef (Arimatejec) zleze na lestvo na desni in skuša izrjavati žebelj iz desne roke Gospodove. Zadeva je bila težavna, ker je bil žebelj debel in preveč globoko v les zabit. Ni ga mogel izrjavati drugače kakor da je pritisnil močno na Gospodovo roko. Vendar tu ni sile: Jožef ravna obzirno, Gospod pa vse potrpi. Ko je žebelj izruvan, napravi Janez Jožefu znak, da mu ga izroči, da ga ne bi videla Marija. Na to Nikodem izruje žebelj leve roke in ga prav tako izroči Janezu. Po tem stopi Nikodem na tla in preide k žeblju na nogah. Med tem Jožef podpira Gospodovo truplo. Srečni Jožef, ki zasluži tako obje-

¹ Prim. E. Mâle *L'art...* XII. str. 101.³ *L'art...* XIII. 302, sl.² Sl. 37 v K. Glaser, *Altdeutsche Malerei*.



Sl. 18. Turnišče, apsida, glava angelja.

okno, ki tu omejuje sliko v zgornjem delu, mogoč bi bil sicer pod križem sklonjen k nogam kakor na Krki, kar pa je malo verjetno. Naša slika predstavlja torej moment, ko je sneta desna roka, katero je prijela Marija, da jo dvigne k ustnam, ko je Jožef objel Jezusovo truplo (ohranili so se nad levim bokom prsti njegove levice ter kontura desnice, ki ga objemlje čez trebuh). Nikodem ruje z levico žebelj iz leve roke, ki jo z desnico drži. Ikonografični značaj naše slike je popolnoma tradicionalen. Tudi križani sam je tradicionalen ker se klub slabi ohranitvi spodnjega dela vidi, da telo nima karakteristične zapogovitve kolen, ki se pojavi koncem 13. stol. in je potem značilna za 14. stol. Tudi na levi od naše slike se nahajajoči fragment Kristusa na križu potrjuje to. Pač je križ obakrat oblikovan v podobi črke ψ , kar je edini moment, v katerem se napoveduje gotika. Klub temu, da ni v ti sliki izrazitih časovnih znakov, nam ni mogoče ikonografično datirati te slike dalje nazaj kakor v drugo polovico 13. stol.

Stilistična označba in datiranje. Vrzdenški ciklus pripada čistemu idealističnemu stilskemu tipu. Da se o tem prepričamo, zadostuje, če si ga ogledamo z nekaterih osnovnih strani. Tendenca po plastičnem tridimenzionalnem oblikovanju posameznosti in prostornine je minimalna. S tem se skladà tudi, da slikar absolutno izbegava vsako kritje predmetov drugega za drugim in ga nadomešča z grupiranjem drugega ob drugim, za kar je posebno značilna velika kompozicija adoracije starca in sv. 3 kraljev. Dogodki se vrše v popolnem brezprostorju. V sliki sv. 3 kraljev n. pr.

mati Jezusa! Marija prime s spoštovanjem za desno doli visečo roko svojega sina, jo dvigne k ustom in jo opazuje med potoki solz in žalostimi vzdih. V okviru tega teksta je možnih več ikonografskih kombinacij, ki nastopajo v Franciji kakor tudi v srednji Evropi. Iz bližine našega slučaja spominjamo na snemanje s križa v oknu nunskega kora stolnice na Krki na Korošken iz ca. 1270. V tej sliki je že sneta desna roka, ki jo Marija poljublja, Jožef Arimatejec ruje žebelj iz leve roke, Marija Magdalena in Janez pa osvobajata Jezusove noge¹. Tako gre krška slika, ki uvaja že Marijo Magdaleno, preko Bonaventurinega teksta, dočim se vrzdenška giblje popolnoma v njegovem okviru, samo da se klub slabi ohranitvi spodnjega dela zdi, da Janeza ni bilo. Na levo od Nikodema, kjer je običajno, ga izključuje prvotno

¹ Prim. Fr. Kieslinger, Die Glasmalerei in Österreich, str. 33.

je ozadje slike razdeljeno na tri vodoravne pasove, katerih najožji, spodnji, je obenem tisti talni pas, na katerem stoje osebe. Nima pa kot tak nobene označbe tako, da osebe bolj plavajo pred tropasnim toniranim ozadjem, kakor pa stoje na tleh. Spodnji pas, ki zavzema nekako $\frac{1}{6}$ poslikane ploskve, je rudečkast, nad njim je drugi, osebam nekako do pasu segojoči pas, ki je rumen, najširši zgornji pa je bel. Pri sliki sv. Jurija in pri fragmentih nad oknom na sev. steni je ozadje rumeno, pri rojstvu belo. Če izvzamemo lok nad Marijo pri poklonu starca, in grad ob devici v sliki sv. Jurija, katerih prvi je v slučaju, da pomeni tempelj, popolna simbolična abstrakcija brez prostorninskih vrednot, drugi pa ploskovita projekcija trodimenzionalnega predmeta,



Sl. 19. Turnišče, apsida, angelj.

niti o namigavanju na prostorninsko obeležje scen ne moremo govoriti. Ker se pa lok nad Marijo nadaljuje v viseči arkadi nad sv. 3 kralji, celo on izgubi svoj pomen in imamo opraviti pač le z ostankom tradicionalnih arhitektonskih okvirov scen, ki obvladajo še vso romansko umetnost in se v gotiki umaknejo realističnim tvorbam.

Temu brezprostorju odgovarja obdelava naših slik, ki je dosledno ploskovita in linearna. Vsak predmet se proicira v ploskev in se izraža v svoji konturi podobno kakor je to dosledno izvajala klasična umetnost tega sloga, egipčanska ali vazno slikarstvo grške arhaične dobe. Kako si umetnik pomaga s profilnimi projekcijami posameznosti, zato je značilna n. pr. ležeča Marija v rojstvu, katere leva roka, ki se opira ob bok, je podana v projekciji, ki bi jo dobili če bi osebo postavili en face, dočim je desna roka in rama podana v profilni projekciji pogleda od desne strani. Isto je z drugim kraljem, ki je tudi kompliciran v svojem gibu, rešen pa shematično po istem sistemu kot Marija. Nogi sta dani v čistem profilu korakajoč proti desni, prav tako telo do pasu. V zgornjem delu pa je leva rama pomaknjena v en face projekcijo in prav tako leva pod desno pazuo darilo držeča roka. Desna rama in roka sta zopet v profilu. Pri tretjem kralju, ki je s telesom postavljen v polu en face, so noge podane v profilnem pogledu od desne, glava pa je stereotipno, kot pri vseh figurah naših slik, obrnjena v pol profil. Enako je pri devici v sliki sv. Jurja, le da



Sl. 20. Dunaj, Nat. Bibl., Cod. 758,
fol. 180, rizba, menih.

so njene noge zakrite. Omenjeni polprofil se stereotipno ponavlja ker omogoča slikarju največjo jasnost glede glav. Edini izjemi sta Nikodem v snemanju s križa, ki je podan v čistem profilu in kraljica v sliki sv. Jurija, katere obraz je naslikan en face s profilno zarisanim nosom. Ploskovitost povzroča tudi v kompoziciji skupin gotove stereotipne napetosti med profilnim in en facenim položajem podobno kakor smo to videli pri kompoziciji komplicirano razgibanih oseb kakor n. pr. Marija v rojstvu ali drugi kralj. Ta napetost med dvema smermi se čuti v sliki sv. 3 kraljev, kjer sta prva dva usmjerjena v profil na desno, zadnji pa jima sledi samo z glavo in nogami. Še frapantnejše se ta napetost javlja v sliki sv. Jurija, kjer je sv. Jurij s svojim konjem in zmajem podan v profilni projekciji usmjerjen proti levi, devica pa, ki bi morala slediti s svojo pozornostjo borbi in se usmeriti tja, je s telesom usmjerjena v oni pravokotno en faceno smer in le z glavo sledi oni smeri z obratom za 45°. Tudi s ploskovitim

stilom osko zvezana vezana kompozicija nastopajočih oseb po nekih tipičnih abstraktnih shemah, med katerimi igra prvo vlogo simetrija, se najde v naših slikah. Posebno smo jo vgotovili pri največji kompoziciji poklonitve starca in sv. 3 kraljev, kjer sta dva sicer ločena dogodka združena po simetrični razporeditvi nastopajočih oseb v višjo skupinsko enoto, katere os gre skozi tretjega, en faceno postavljenega kralja.

Ploskovitemu slogu odgovarjajoča risarska obdelava je istotako dosledno izpeljana. Določne rujavkasto rudeče konture obrisujejo predmete in njih dele in ta sistem okvirne in notranje rizbe je nosivec vse oblikovnosti predmetov. V okvirju teh obrisov so predmeti barvani v enakomernih barvnih ploskvah in barva vrši samo polnilno, nikjer pa ne oblikujoče vloge. Barve se porabljajo brez stvarne podlage in se variirajo po dekorativnih ozirih. Značilno za ta način je, da imata tretji in prvi kralj zelene rokave in čevlje ter rujavkasto rudečo suknjo, srednji pa ravno narobe rujavkasto rudeče čevlje in rokave pa zeleno suknjo. Med barvami prevladuje rujavkasto rudeča, ki ovladuje vso rizbo in večino oblek, ki tvorijo najkompaktnjše ploskve in ornamentiko. Na drugem mestu je zelena; v njej je naslikana suknja srednjega kralja, čevlji in rokavi drugih dveh, zmaj v sliki sv. Jurija razen peruti, obleka Marije v rojstvu od pasu gori, steber v sliki adoracije starca in na prsih vidne spodnje obleke gledavcev v sliki sv. Jurija in leve figure nad oknom v sev. steni. Na tretjem mestu je rumena, s katero so poslikani lasje vseh oseb, darila kraljev, obleka starca v adoraciji novorojenca in podšivke oblek. Posebna skrb je posvečena končni obdelavi obrazov, ki so kakor roke prevlečeni z enakomerno belo barvo. Pri obrazih je napravil slikar edini poskus modelacije, ki pa se giblje popolnoma v znamenju ploskovite obdelave. Dosegel je to s stereotipno se ponavljajočim polaganjem roza-barvnih lis na enakomerno belo podlago. Po večini je ta končna izdelava sicer uničena ker se je prijela novejša plasti ometa, s katerim

se je ločila od podlage. Vender se nam je ohranilo par obrazov, tako obrazi oseb nad oknom v severni steni, pri angelju v sliki rojstva in posebno dobro pri fragmentu obstoječem iz glave Žida pod sliko sv. 3 kraljev (sl. 8). Sistem te obdelave obstoja v tem, da potegne slikar eno liso v obliki polumeseca čez čelo, eno čez brado, na lice pa položi liso v obliki z vrhom navzdol obrnjenega trikotnika. Ta način stereotipne shematične obdelave obrazov je še odmev tradicije romanskega



Sl. 21. Ljubljana, Lic. bibl. Cod. 3, fol. 183. perorizba, klerik s knjigo.



Sl. 22. Ljubljana, Lic. bibl. Cod. 3, fol. 167, perorizbe.

slikarstva, ki je polagalo na lica rudečlco v obliki okroglih lis (sl. 15). Idealističnemu slogu odgovarja tudi, da se tipi in kretnje oseb gibljejo v strogo umerjenih shematičnih mejah. Omenil sem že, da kažejo vse glave z dvema izjemama brez ozira na položaj telesa vedno isti stereotipni polprofil. Vsi obrazi razen dveh starcev, ki imata brade, so enotnega, precej podolgačnega ovalnega tipa, ki ga odlikuje izraz nenavadne plemenitosti (sl. 16 in 17). Povdariti je treba, da jim težko najdemo sorodne v umetnosti 2. pol. 13. in 1. pol. 14. stol., ki prideta za primerjavo v poštev in da gre očevidno za kolikor toliko poseben tip, ki je nekako na sredi med stereotipno resnim romanskim (sl. 20) in ljubkejšim, posebno pa bolj okroglim tipom zgodnje gotike (sl. 18). Oči so velike in obrisane tako, da je spodnja črta ravna, zgornja pa raztegnjeno vzbočena, usta so izredno majhna, brada posebej povdarjana. Spol se razlikuje po laseh, ki so pri ženah razpuščeni na ramena, pri moških pa nad tilni-



Sl. 23. Ljubljana, Lic. bibl., Cod. 2, fol. 56, miniatura.

božati dete ali fragmente oseb nad oknom severne stene, ki gestikulirajo druga proti drugi.

Stil naših slik je torej zelo izrazit in neoporečno enoten idealistični ploskoviti risarski stil, ki bolj odgovarja shematičnemu tipičnemu pojmovanju in podajanju umetnosti romanske dobe, kakor gotske, v kateri se pojavijo realistične tendence in se probudi v tradicionalnih shemah individualno in posebno tudi čustveno življenje. Že v ikonografskem opisu smo ugotovili le par prav rahlih korakov preko okvira tradicionalnih shem in isto lahko rečemo glede stila.

Da pa starost teh slik natančneje opredelimo, je potreba, da se ozremo na občni razvoj slikarske umetnosti v zapadni in srednji Evropi v 13. in 14. stol. in pri nas posebej, kolikor nam to dovoljuje dosedanje znanje. Pri končni odločitvi nam bo dobro služilo par elementov zunanjega značaja, s katerimi se do sedaj nismo pečali.

Do srede 14. stol. se slikarski slog zapadne in srednje Evrope precej enotno razvija. Obstojajo sicer pokrajinske posebnosti, v splošnem pa lahko označimo slog koncem romanske dobe in na prehodu v gotiko kot ploskovit linearen slog, kateri se od druge polovice 13. stol. dalje polagoma preobrazuje po novih elementih, ki ga pretvarjajo v realistično plastičnega gotskega; ta si v 1. pol. 14. stoletja osvoji vse označeno ozemlje. Novi (gotski) slog je dozorel v Franciji v knjižnem slikarstvu, kakor se javlja v Psalterju Ludovika Svetega kmalu po sredi 13. stol.¹ Iz Francije je takoj začel vplivati na sosedno Nemčijo in srednjo Evropo, ki pa je pokazala mnogo konzervatizma in le polagoma sprejemala nove elemente. Šlo je za preobrazitev tradicionalnih romanskih vezanih ikonografskih formul potom sprejetja realističnih

¹ Prim. o tem *Henry Martin*, *La miniature française du XIII^e au XIV^e siècle*. Paris et Bruxelles 1924.

kom odstriženi in v valovitih kodrih padajo ob ušesih navzdol. Nikjer pa ne najdemo značilnega kodranja zgodnje gotike, kakor je koncem 13. in v 1. pol. 14. stol. splošno razširjeno v zapadni in sredni Evropi. Zelo značilni so tudi pri moških na čelo vspešno počesani in tam ravno prirezani lasje vrha glave.

Notranje življenje in hotenje oseb se nikjer ne javlja po izrazu obraza, ampak edino po gestah, ki so stereotipne, pri tem pa vseeno jako izrazite. Vzemimo gesto kralja, ki kaže zvezdo, ali njegovega sosedaj, ki se čudi in to izražaj z desnico, ali Marijo, ki hoče

elementov in tendence v smer realističnega izrezka iz narave. Četudi je k bistvu novega sloga spadalo posebno tudi plastično oblikovanje telesnosti, se je vendar prvotno oprijel risarske metode in še v 13. stol. pojačal v knjižni ilustraciji ulogo perorizbe. Liniji pa je dal v prvi vrsti eleganten potek, ki je tako značilen za novi slog. Z rizbo se obdrži tudi še do srede 14. stol. koloristični antinaturalizem, ki barvo porablja tradicionalno kot pokritje orisane ploskve brez posebnega ozira na njeno naravno resničnost. Tudi shematična gestikulacija, ki je važen element romanske izrazne simbolike, ostane v ti dobi in igra ravno v delih 1. pol. 14. stol. še posebno veliko ulogo. Poleg teh dveh potez označa pod francoskimi uplivi nastali novi slog 1. pol. 14. stol. v srednji Evropi posebno tudi gotško lomljena os telesa, in glave v obliki polnega ovala s poldolgastimi očmi z valovitimi vekami, topim kratkim nosom in drobnimi usti; stereotipni so tudi valovito kodrasti dolgi lasje, ki napravijo glavo bolj široko in kratko kakor je v resnici¹ (sl. 19).



Sl. 24. Vrzdenc, sev. stena, mladenci, po akvarelni pavzi.

Nemški materijal predgotške dobe je obdelal P. Clemen² za pokrajine ob Renu, kateri teritorij je kot mejno ozemlje napram Franciji izredno važen; za Regensburg in Salzburg, ki sta bila važna centra v notranjosti, pa H. Swarzenski³. Važen je za zgodovino slikarstva na Slovenskem posebno Salzburg ker se je pod njegovim vplivom razvila prva knjižna slikarska delavnica, ki jo dosedej bližje poznamo, ona v cistercijskem samostanu v Stični⁴. Zadnja faza romanskega slikarstva v nemških deželah je rodila poseben slog, ki ga označuje ornamentalna, trdo in pogosto drobno lomljena rizba. Ta slog ugotavlja za sredo 13. stol. Clemen (o. c.) v renskem ozemlju, Haseloff⁵ pa na Saškem. Njegov odsev najdemo tudi na Češkem v slikah v dekanijiški cerkvi v Pisku⁶ iz 2. pol. 13. stol. Važno vlogo igra tudi v alpskih deželah, kjer mu pripada najvažnejši spomenik slikarstva te dobe v Alpah, slike takózvanega nunskega

¹ Prim. o tem *Antonin Matějček*, Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha 1926 in istega *Dějepis umění*, II. del, Praha 1924 str. 148, 214 sl., 248 in 252.

² *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916.

³ *Die salzburger Malerei*, Leipzig 1913.

⁴ *Gl. Fr. Stelè*, Iluminatorni okras stiških rokopisov v Zborniku za umetnostno zgodovino, IV. 1., str. 138 sl.

Opis stiških rokopisov se nahaja pri *M. Kos*, Srednjeveški rokopisi drž. licejske knjižnice v Ljubljani, I. Stiški rokopisi v Zborniku za umetnostno zgodovino I. IV., str. 129 sl. in 175 sl. ter I. V. str. 49 sl.

⁵ *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh.* Strassburg 1877.

⁶ *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, tabla II. in str. 79.



Sl. 25. Jezersko, stara cerkev,
slika v ladji.

kora v stolnici na Krki na Koroškem, ki so nastale med 1264 in 1277. Šele ta izraziti slog se potem pod vplivi razvoja francoskega slikarstva pretvori v novega gotskega. Zadostno je že danes pojašnjeno, da so se dežele nemškega kulturnega okrožja obnašale napram novemu slogu zelo konservativno¹. Ta konservativnost se razen na splošne stilske znake nanaša tudi na arhitektonske okvire, v katerih životarijo prav do srede 14. stol. romanski elementi, dočim je v arhitekturi teh dežel gotika zmagala že v 2. pol. 13. stol.; ter v oblekah, glede katerih se izvrši definitivni prevrat šele v drugi četrtini 14. stol.²

Kotikor morem sklepati iz zelo redkih ostankov starejšega slikarstva v Sloveniji, tudi naše dežele popolnoma soglašajo z nemškimi, s katerimi so živele v najožjem kulturnem sožitju, gledé skrajne konservativnosti napram pojavom novega sloga. V stiškem rokopisu št. 3 v licejski knjižnici v Ljubljani se nam je ohranilo par perorizb, ki so verjetno iz 2. pol. 13. stol. in ne istočasne z rokopisom (sl. 21 in 22). Te rizbe, ki so proste in bržkone ne posnetki starih predlog, kakor je to bilo vedno pri ikonografskih tipih za posamezne ilustracije, so važne za to ker se v mnogočem skladajo z vrzdenškimi slikami. So to produkti izrazitega risarskega sloga, ki je toliko prost romanskih shem, da se mi zdi, da smo opravičeni videti v njih, čeprav medel, odsev novega sloga, ki je sredi 13. stol. začel vplivati iz Francije. Važno je, da so te rizbe nastale v cistercijskem samostanu, kajti Matějček³ ugotavlja ravno važno vlogo

cistercijskih samostanov pri raznašanju novega sloga po srednji Evropi ker so bili v najožjih stikih s svojim redovnim središčem v Franciji. Ako te rizbe primerjamo s starejšimi, nastalimi v Stični, se prepričamo, da so skoro v vsem, posebno pa v relativni svobodi, s katero reproducirajo dani motiv, plod novega razmerja do narave. A vendar izdaja način, kako je s pikico in črto nad njo naznačil rudečico na licih, človeka, ki je bil šolan v tradiciji romanskih shem, ki so prav tako postopale. Primerjaj v tem oziru slike 15. ter 21 in 22. Ravno primerjanje teh slik, katerih prva je iz konca 12. stol.⁴ je zame tudi dokaz za to, da so one rizbe res poznejše kakor rokopis, v katerem se nahajajo. Na romanski rizbi je viden vpliv takratnega salcburškega miniaturnega slikarstva. Za kompozicijo figure je merodajna stroga frontalnost, obdelava operira sicer z linijami, jasno pa je, da je ta slog derivat plastičnega hotenja. Vse plastične potence obdelave pa so pretvorjene v shema, ki nosi znake

¹ Prim A. Matějček obe citirani deli in Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst* I. Bd., str. 348 sl. in II. Bd. 75 sl.

² Prim. Matějček, *Velislavova bible* str. 84 in 111 sl.

³ *Velislavova bible* ... str. 62.

⁴ Nahaja se v rokopisu št. 650 [Rec. 3256], fol. 62 v Nacionalni biblioteki na Dunaju, kamor je prišel koncem XVIII. stol. iz Stične, kjer ga je po nalogu opata Folknanda (1150–1180) spisal bržkone neki Nikolaj.



Sl. 26. Selo, Prekmurje, rotunda, slika sv. 3 kraljev.

svoje provenience od plastično iluzionističnega sloga a je oropan svojih iluzionističnih elementov. Kako daleč gre ta shematika, nam kaže posebno venec las na čelu vpodobljenega, ki je prestiliziran v venec listov. Ako s tem vsoporedimo rizbe iz ljubljanskega rokopisa št. 3, ne bomo več dvomili, da so v njih javlja nov slog. Prvič so one produkt resničnega risarskega sloga, ki se omejuje skoro na same obrise, vsled česar dela, ako ga primerjamo z onim, vtis velike svežosti. Lasje so pojmovani realistično in to celo pri kleriku, kjer bi se priučeni časovni shema za lasje kot venec listov gotovo zopet uveljavil. Da pa je zveza med slogom konca XII. stol. in skromnim primerom novih tendenc v 2. pol. XIII. stol., je jasno in posebno očitno v obraznem tipu, ki je v bistvu še isti kakor na rizbi fol. 180 (sl. 20) v Cod. Nat. Bibl. Dunaj št. 758, ki je tudi nastal v Stični in je nekako istočasen s Cod. Nat. Bibl. Dunaj št. 650¹.

Ako rizbe ljubljanskega rokopisa št. 3 primerjamo z vrzdenškimi slikami, se nam pokažejo mnoge podobnosti. Prvič: tip obraza z dolgimi, do tilnika segajočimi kodri brez poznejše koncem 13. in v 1. pol. 14. stol. tipične kodravosti. Ta podolgasto ovalni v $\frac{1}{3}$ profila obrnjeni obraz je frapantno podoben vrzdenškemu. Primerjaj n. pr. Marijo z obrazom moža, ki drži roke dvignjene kot orans (sl. 22), Primerjaj dalje povdarek brade potom polkrožne črte pri kleriku s knjigo v roki (sl. 21) z obrazi nad oknom severne stene na Vrzdencu (sl. 24). Opozarjam dalje na sorodno premikanje delov telesa v različne profile, kar je posebno očitno pri kleriku s knjigo v roki in odgovarja načinu, kako je podan drugi kralj ali ležeča Marija na Vrzdencu. Sorodno je dalje tudi stereotipno gestikuliranje z rokami.

Da je romanska tradicija delovala tudi pri nas prav do srede XIV. stol., za to pa so nam dokaz miniature rokopisa Augustinus De civitate Dei (licejska knjiž-

¹ Ta dva in drugi stiški kodeksi iz 2. pol. XII. stol., ki se nahajajo v Nat. Bibl. na Dunaju, so opisani v *Julius Hermann, Die deutschen Handschriften der Nationalbibliothek in Wien* v Be-

schreibendes Verzeichnis der illum. Handschr. in Österreich, Neue F. II. Bd. II. Teil, str. 286 do 700, Handschriften aus Krain.



Sl. 27 Sv. Magdalena pri Weitensfeldu, cerkev, romansko okno, slika sv. Magdalene.

nica v Ljubljani, rokopis št. 2.) iz samostana Bistre, ki je nastal l. 1347¹. V tem bogato, toda zelo okorno okrašenem rokopisu je poleg čisto novodobnih francoskih motivov (drollerie, značilna listna ornamentika) še polno čisto romanskih elementov, ki prevladujejo posebno v figuralnem delu okrasa in če postavimo eno rizbo iz tega rokopisa (sl. 23) poleg najmanj 150 let starejše (sl. 15) iz stiškega rokopisa Nat. Bibl. Dunaj Cod. 650, fol. 62, nam je dejstvo takoj jasno. Že frontalnost te figure je čisto tradicionalna; potem nerealistična ploskovita obdelava, katere zveza z romansko je očevidna, pa tip obraza sam, stilizacija venca in sevè tudi shematična rudičeca v obliki okrogle pege na licu. Šele sredi 14. stol. izginejo vsi romanski residui, kolikor jih moremo dosedaj zasledovati v našem gradivu.

Bilo pa bi napačno misliti, da je bila vsa umetnost pri nas tako konservativna, kakor slučajno kaže rokopis iz Bistre. Troje drugih del zgodnjegotske dobe v Sloveniji govori zgovorno proti temu. Stilistično naj-

zrelejše za svojo dobo med temi so gotovo stenske slike v prezbiteriju bivše župne cerkve v Turnišču v Prekmurju, ki so tudi umetniško med njimi na najvišji stopinji. V njih imamo primer popolnoma izrazito razvitega novega sloga z vso njegovo eleganco in čuvstvenostjo. Tip glave angeljev, ki drže mandorlo v apsidi, je internacionalno značilen², njihova obleka in frizura novomodna (sl. 19); Marija, ki na pol leži, drži dete v naročju in mu nudi prsi, da ga nakrmi, njeno na robovih bogato nabrano pokrivalo je tudi novomodno, tako da imamo tu popolnoma zrelo delo pred seboj, ki ga lahko uvrstimo nekako v četrto desetletje 14. stol. Od drugih dveh del imajo ostanki slik starejše plasti na Jezerskem (sl. 25), ki so nedvomno še iz 1. pol. 14. stol., vse znake novega sloga brez romanskih reminiscenc in še bolj fragment velike slike sv. 3 kraljev v romanski rotundi na Selu v Prekmurju, ki ga po značilnih detajlih kostimov datiramo v sredo 14. stol. (sl. 26).

Iz tega, kar smo povedali o spomenikih zgodnje gotske dobe v Sloveniji, je jasno, da je rokopis v Bistri s svojimi romanskimi residui izjema in gotovo ne pravilo. Čisto naravno je tudi, da se je v knjižnem slikarstvu tradicija bolj in dalj vzdrževala kako v stenskem.

Če se sedaj obrnemo zopet k slikam na Vrzdencu, konstatirajmo najprej njih konservativni, še čisto romanski ikonografični značaj, s katerim bi si težko upali preko l. 1300; konstatirajmo dalje enako konservativni brezprostorni ploskoviti, li-

¹ Gl. Fr. Stele, Iluminatorni okras bistrskih rokopisov, Zbornik za umetn. zgodovino, V. l., str. 161 sl.; za paleografski in vsebinski opis pa M. Kos, Srednjeveški rokopisi drž. licejske

knjižnice v Ljubljani, Zbornik az u. z., V. l., str. 166 sl.

² Prim. n. pr. A. Matějček, Pasionál abatyše Kunhuty (iz okr. 1320) Praga 1922, reprodu. lista 51



Sl. 28 in 29. Pernes (Vaucluse), Tour Ferrand.

Investicija Karla Anjouv. na neapeljski tron.

Glava služabnika, ki drži konje.

nearni risarski slog obdelave, ki se nam vsled svoje frapantne doslednosti tudi zdi bolj mogoč koncem 13. stol., kakor v 1. pol. 14. stol. Posebno važna se nam zdi sorodnost z rizbami v stiškem rokopisu (sl. 21 in 22), ki sicer niso datirane a jih že radi tipa obrazov ne moremo predaleč odmakniti od romanske dobe¹. Gre verjetno za tip, ki ni slučajen v teh dveh spomenikih, ampak kaže na skupen vir, mogoče v neki domači slikarski šoli.

Drugih domačih paralel v dosedaj znanem materialu sicer ne najdemo; konstatirati pa moramo vsaj, da je razlika naših slik napram onim na Jezerskem ali v Turnišču popolna. Prav tako jih je težko spraviti v sklad z obćim razvojem slikarstva v alpskih deželah v 2. pol. XIII. in zač. XIV. stol. Posebno se nam zdi važno, da ne najdemo v njih nobene sledi posebne faze umirajočega romanskega sloga, ki jo označuje nenaravno ostro lomljenje kontur, katerega eden glavnih spomenikov so stenske slike v nunskem koru na Krki. Če pa že iščemo paralel v sosednjem ozemlju, pridemo do zaključka, da je figura, ki je tako strnjeno vklenjena v svojo konturo kakor devica v sliki sv. Jurija na Vrzdencu, po splošnem stilskem občutju bližja sliki sv. Magdalené v oknu cerkve sv. Magdalena pri Weitenfeldu na Koroškem (sl. 27), ki jo Kieslinger² datira v sredo 12. stol., kakor n. pr. stoječim figuram v sliki trona modrosti iz 2. pol. 13. stol. v nunskem koru na Krki, ki imajo skrajno nemirne, pogosto cikcakaste obrise ali slikam iz oken dominikanske cerkve v Friesachu iz ca. 1260—70, ki spadajo k istemu slogu (Prim. Kieslinger, o. c. tabla 2).

angelj oznanjenja in angelja iz okna prezbiterija cerkve sv. Štefana na Dunaju, sedaj v Avstrijskem muzeju iz ca 1350 (tabla 6 v *Fr. Kieslinger, Die Glasmalerei in Österreich*).

¹ Dokaz za to že omenjeni obraz meniha v iniciali P na fol. 180 Cod. Nat. Bibl. Dunaj št. 758. (sl. 20.)

² *Die Glasmalerei in Österreich*, str. 9 sl.



Sl. 30. Paris, Bibl. Nat., Cod. 13.568, fol. 1.

Ne da bi hoteli dokazati kako direktno zvezo med postankom tega sloga v Franciji in na Vrzdencu, opozarjamo na umetniško za vrzdenškimi sicer daleč zastajajoče stenske slike v stolpu Ferrand v Pernes (Vaucluse), ki so datirane po sliki investicije Karla Anjoujskega na neapeljski tron v čas kmalu po l. 1266². Sorodnosti med njimi je polno tudi če brezprostornega ploskovitega risarskega sloga, ki jih tudi absolutno ovladuje, ne vzamemo v poštev. Soroden je tip obrazov z valovitimi kodri ob licih. Primerjajmo samo n. pr. služabnika, ki drži konje (sl. 29) z moškimi obrazi nad oknom v severni steni. Obris je sicer nekoliko trši, kot se sploh vse oblike te slikarije diletantsko okorne, je pa to v bistvu isti plemenito podolgovati obraz z malimi usti in s polkrožno črto oddeljeno brado kakor na Vrzdencu. Oči so kakor na Vrzdencu nesorazmerno velike z vodoravnim obrisom spodaj in ločnim zgoraj. Frapantno podobna je frizura, ki je skoro identično zrisana. Na

¹ Dějepis výtvarného umění v Čechách sl. 49.

² Gl. table 1—3 in tekst k njim v Jean Gurfrey, Pierre Marcel et Charles Terrasse, La

peinture française, Les primitifs, 2. serija.

Bližje so jim tudi slike v kapeli sv. Katarine na gradu v Znojmu na Moravskem iz zač. XIII. stol.¹ kakor najpomembnejši slovenski opomnik zgodnje gotike poleg Vrzdencu, spodnja plast v apsidi stare župne cerkve v Turnišču iz 1. pol. 14. stol., kjer je že izginila vsaka sled romanskega stila (sl. 18 in 19).

Rezultat našega iskanja v domačem in sosednjem ozemlju je, da se po svoji skrajni stilski in ikonografski konservativnosti dajo naše slike uvrstiti v splošni milje srednjeevropskega slikarstva v 2. pol. 13. in zač. 14. stol., da pa smo jim našli samo en nekoliko bližje soroden spomenik v rizbah rokopisa iz Stične. V cistercijskem samostanu v Stični nam je ta skromni poskus v novem slogu lahko razložljiv po posredovanju iz Francije prinešenih rokopisov, da bi bili pa ti vplivi začeli pri nas prej dejstvovati v monumentalnem slikarstvu kakor v ostali srednji Evropi, nimamo podlage, da si domišljamo.

isti način kakor na Vrzdencu so izdelani obrazi; tradicionalna rudečica na licu je oblikovana še čisto v romanskem smislu kot okrogla točka, ki v koncentrično okrog sebe položenih tonih polagoma prehaja v okolico. Podobno je povdarjena vzboklina brade. Pri kralju pa opazamo način, ki je zelo soroden onemu na Vrzdencu (sl. 28). Na licu je sicer še tradicionalna točka, katero pa obdaja lisa lažjega tona, ki se zožuje navzdol. Skoro samo ob sebi se razume sorodstvo glede shematike gest.

Dva elementa pa vsebujejo naše slike, ki sta čisto odločno neromanska. To je arhitekturni okvir v sliki sv. 3 kraljev. Opozorili smo že na potlačene močno napuščene blazinice pri stebru, ki nosi polkrožni lok in ki so značilne za arhitekturo prehodnega sloga med romanskim in gotskim. Arkada s suličastim izrezkom nad kralji pa je že čisto gotska. V vsem tem ni sledu romanske tradicije več. Še važnejše pa so za nas obleke kraljev in Jezusa v sliki sv. 3 kraljev. Te se namreč popolnoma novomodne. Suknje segajo do srede meč in se v zgornjem delu telesu precej prilegajo. Njihovi rokavi segajo do komolcev in se tam končujejo v trikotnih doli visečih jezičkih. Od komolca doli pa pokriva roko do zapestja drug, ozko se ji prilegajoč rokav (sl. 5). Prav iste obleke najdemo v rokopisu *Histoire de saint Louis de Joinville* v *Bibl. Nat. Fr. 13568*, fol. 1. (sl. 30). Ta rokopis je nastal sr. 14. stol. kot kopija onega rokopisa, ki ga je l. 1309 poklonil Joinville Ludoviku Navarskemu¹. Opraviti imamo torej s francosko nošo zač. XIV. stol. Kakor izvaja Hottenroth (*Handbuch der deutschen Tracht*, str. 307) je bila ta takrat do tal segajoča suknja značilna za modo prehoda iz 13. v 14. stol., da pa se je potem začela krajšati in že sredi 14. stol. ni dosegala več niti kolena. Tudi se je zgornji del pozneje ozko prilegal telesu. Od pasu doli pa je bila že v prvi polovici 14. stol. ta suknja spredaj preklana in močno ohlapna ter se je bogato gubala. Ta stadij suknje med vrzdenško in kratko, telesu se prilegajočo suktnjo srede XIV. stol. nam predstavljajo obleke angeljev, ki drže mandorlo v apsidi v Turnišču, vrzdenške pa odgovarajo stadiju začetka 14. stol. Kakor nam dokazuje slika 75 z nošami iz 1. pol. XIV. stol. pri Hottenrothu (o. c., str. 309), se je doli vršiči konec rokava pozneji zelo razvil, dočim nam na Vrzdencu kaže še začetni štadij skluden z onim v *Histoire de saint Louis* iz l. 1309.

Ako naša izvajanja zaključimo, se nam zdi, da bi bilo klub vsestranski konservativnosti težko vzdržati datiranje vrzdenških slik v 2. pol. XIII. stol. in da nas posebno obleka kraljev sili k temu, da njih postank pomaknemo na začetek XIV. stol. Francoska noša kraljev, sorodnosti s slikami v stolpu Ferrand v Pernes, rizbami iz Stične in francosko tradicionalni misticizem slike rojstva do neke mere utemeljejo tezo, da je tu deloval francoski vpliv, katerega posrednikov nam pa pri dosedanem poznanju materijala ni mogoče ugotoviti.

LJUBLJANA

F. STELÉ

¹ *Henry Martin, La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, 2. izd. Paris in Bruxelles 1924, str. 91 in sl. XL.