

ETNOLOŠKI PROBLEMI V SLIKARSTVU JANEZA LJUBLJANSKEGA

Ivan Sedej

169

IZVLEČEK

Avtor razpravlja o slikarju Janezu Ljubljanskem, sinu beljaškega slikarja Friderika. Na Koroškem in Kranjskem je deloval med leti okrog 1435 in 1459. Njegove slike na skoraj dvajsetih lokacijah so tudi pomembno pričevanje o življenju sredi 15. stoletja. Poleg snovnih podrobnosti odkrivajo duhovne razsežnosti življenja v provincialnem okolju, vprašanje vplivov in povezav posameznih umetnikov s pomembnimi družbenimi dejavniki, potovanj in dokumentirajo močan vpliv folklorne na ikonografijo. Najpomembnejša je freska njegove delavnice (okoli 1460) Sveta Nedelja na zunanjsčini cerkve v Crngrobu, kjer je upodobljenih približno petdeset prizorov iz vsakdanjega, pretežno meščanskega življenja sredi 15. stoletja.

ABSTRACT

The author introduces us to the work of painter Janez Ljubljanski (Johannes von Laibach), son of the Villach painter Frederick (Friedrich von Villach). Janez worked in Carinthia and Carniola from approximately 1435 to 1459. His paintings which were found in some 20 locations provide important evidence on life in the mid 15th century. Besides material details they convey information on the spiritual dimensions of life in a provincial environment, on the connections of individual artists with major social institutions and the influence these institutions had on them. Furthermore, they tell us how the painters used to travel around and are documentary evidence on the effect of folklore on iconography. The most eminent fresco from Janez's workshop (dating from around 1460) is Holy Sunday on the external wall of the Crngrob church where he depicted some fifty scenes from everyday life, most of them related to mid 15th century towns.

Freskant Janez Ljubljanski, sin beljaškega slikarja Friderika, je na Kranjskem deloval v štiridesetih in petdesetih letih 15. stoletja. Med prvim podpisanim in datiranim delom na Visokem pod Kureščkom (1443) in z zadnjo z letnico označeno mojstrovino na Kamnem vrhu (1559) je ustvaril impozantni freskantski opus. Že do sedaj poznamo okrog 20 lokacij, kjer so delali bodisi Janez bodisi njegovi sodelavci ali je bila (domnevna) delavnica. Njegovo delo nas zanima tudi kot eminentno etnološko pričevanje in morda kot odlično izhodišče za razmislek o Ljubljani sredi 15. stoletja in o začetkih »umetniškega« življenja v njej. Do sedaj zbrani in v literaturi znani podatki o slikarjih in kiparjih (Stele, Kos,



Janez Ljubljanski: Sv. Krištof, 1443, freska na zunanjsčini podružnične cerkve sv. Miklavža. Visoko pod Kureščkom. Foto: dr. France Stele (verjetno okrog 1920). Freska je danes skorajda uničena. • Janez Ljubljanski: St. Christopher, 1443, fresco on the exterior of St. Nicholas filial church in Visoko near Kurešček. Photo: Dr. France Stele (probably around 1920). Today the fresco is almost completely destroyed. (Information and Documentation Centre of the Agency for the Protection of Natural and Cultural Heritage of the Republic of Slovenia). • Janez de Ljubljana: St. Christophe, 1443, fresque à l'extérieur de l'église succursale de St. Nicolas. Visoko sous Kurešček. Photo: France Stele (probablement autour de 1920). Cette fresque est aujourd'hui presque ruinée. (Du centre INDOK dans le cadre de l'Association de la République de la Slovénie pour la sauvegarde de l'héritage naturel et culturel).

Otorepec) dajejo sicer fragmentaren, vendar vse prej kot neugoden vtis o umetniški srejni v današnji prestolnici, ki je leta 1462 dodala k središčnim funkcijam še škofovski sedež in oblast. Po drugi strani pa množica stenskih slik (in žal redkejša pričevanja o tabelnih podobah) ter kiparskih spomenikov v širšem ljubljanskem okolju dokumentira zelo pomembne gravitacijske tokove, kar nas mimogrede navaja k dokaj verjetnim domnevam o posebnem vzdušju v Ljubljani. Tudi folklorne elemente v Janezovem slikarstvu ter sestavine, ki so občutljiv vir za zaznavanje življenjskega utripa v 15. stoletju, bi lahko v skrajni posledici opredelili kot pričevanje o Ljubljani. V tej luči doživljamo znamenito fresko Svete nedelje na pročelju romarske cerkve v Crngrobu pri Škofji Loki, ki je delo Janezove delavnice iz šestdesetih let 15. stoletja, kot pripoved o vsakdanjem življenju v mestih, ki jih je slikar poznal. »Upodobljenci« na njej bi lahko živeli tako v Škofji Loki kot v Ljubljani ali v Beljaku.

Folklorne prvine v Janezovem slikarstvu in vraslost njegove umetnosti v sočasni imaginarij - od žegnanih in bratovščin, do vsakdanjega življenja, s takratno nošo in odnosom do družbenega sistema, so vsega upoštevanja vreden dokument. S tega vidika sta njegove podobe prva obdelala predvsem dr. Emilijan Cevc (Cevc 1950/51 in Cevc: Pletilja, 1959) in dr. Angelos Baš (Baš 1958; Baš: Upodobitev, 1959, in Baš, 1959). Etnološke dimenzije ima tudi razprava dr. Franceta Steleta, ki je podobo odkril in vpeljal v literaturo (Stele, 1944). V kolikor sta Stele in Cevc z etnološkim prijemom obdelala predvsem crngrobsko fresko, pa je Baš uporabil kot pomemben vir za raziskovanje življenja v 15. stoletju (predvsem gre za oblačilno kulturo) druge mojstrovine Janeza Ljubljanskega tudi kasneje. Vsi trije avtorji so na podlagi podatkov, ki jih vsebuje Janezovo delo, nakazali tudi širše probleme. Kot slikovni vir za zgodovino kmečkega stavbarstva pa je prizore na freski Sv. Nedelje uporabil podpisani.

Slikarstvo Janeza Ljubljanskega nam lahko, kot pojav in kot sestavina umetnosti v alpskih deželah, posebno pa kot izraz umetnostne province, služi tudi za formulacijo



Janez Ljubljanski: sv. Krištof, 1444, freska na zunanjsčini podružnične cerkve Matere božje. Troščine pri Višnji gori. Foto: Janez Klemenčič (1963). • Janez Ljubljanski: St. Christopher, 1444, fresco on the exterior of the filial church of Our Lady, Troščine near Višnja gora. Photo: Janez Klemenčič (1963). • Janez de Ljubljana: St. Christophe, 1444, fresque à l'extérieur de l'église succursale de la Mère de Dieu. Troščine près de Višnja gora. Photo: Janez Klemenčič (1963).

nekaterih bolj splošnih ugotovitev. Vzemimo primerjavo med najvišjimi umetnostnimi dosežki v posameznih alpskih deželah v 15. stoletju, ki razkriva pomembno etnološko zakonitost. »Naprednost« in likovna kvaliteta del, na primer Janeza iz Brunecka ali njegove delavnice (na Ptujski gori okrog leta 1424) in Janeza Ljubljanskega, se namreč kažeta na dvoumni način. Oblike, ki so v elitnih okoljih na Tirolskem ali na Salzburškem veljale kot izraz visokega poprečja, so na Kranjskem in Koroškem zaživele kot komaj dosegljiv kvalitetni vrh, vendar s paradoksnim nasledkom. Čeprav so v novem, skromnejšem okolju predstavljale umetnost elite (plemstva, samostanov, duhovščine), so hkrati že postale nosilke folklornih in izrazito poljudnih sporočil.

Visokokvalitetna importirana dela (vzemimo znameniti Leibov oltar na Ptujju iz srede 15. stoletja) so sicer največkrat ostala brez širšega odmeva v lokalnih slikarskih delavnicah. Zato bi lahko sklepali, da se je njihov blagodejni vpliv pokazal šele kasneje, ko je prostor dozorel za percepcijo drugačnih form (ki naj bi bile bile v času sprejema spet zastarele). Tako je slikarstvo (recimo) Janeza iz Brunecka in brixenških mojstrov našlo odsev tudi v podobah beljaških in kranjskih slikarjev. Friderik, ki se je zgledoval po čeških, brixenških in salzburških mojstrih mehkega sloga, je prevzete oblike poenostavil in prekrasil po svoje ter jih približal zahtevam lastnega okolja. Tako »prilagojene« oblike pa so začeli na Kranjskem uveljavljati posamezni beljaški mojstri, med njimi tudi Friderikov sin Janez. Hkrati z uveljavljanjem beljaških obrazcev se je začela njihova transformacija in prilagajanje zahtevam novega (takrat manj zahtevnega) okolja, ki so jih v veliki meri oblikovale furlanske slikarske delavnice ali morda bolj točno - potujoči slikarji.

Tako lahko ugotovimo, da je bilo delo bruneškega mojstra v enakem razmerju do opusov velikih evropskih mojstrov kot Friderikovo do njegovega! Skratka gre za (navidez zelo) zapletene relacije in nenavadno hierarhijo, ki ni vedno povezana z umetniško prepričljivostjo posameznih stvaritev. V srednjeevropskem kontekstu sodita Friderik in njegov sin Janez med marginalne pojave. Ker pa gre tudi za geografsko margino, se nam zlasti

Janezov opus pokaže kot pomembna, čeprav bolj etnografsko obarvana sestavina srednje-evropske umetnosti. V novi luči se minorna umetnost kaže predvsem skozi modernistično in postmodernistično likovno izkušnjo. Janezova umetnost, ki vendarle ohranja svojevrsten aristokratski nadih (kot odsev mednarodne gotike in t.i. »mehkega sloga«) je v končni posledici izzzvenela v izrazito folkloristični Sveti Nedelji na pročelju cerkve v Crngrobu. Tako narativna kot likovna struktura prizorov, nanizanih okrog podobe Imago pietatis (Križani s krvavečimi ranami), namreč napovedujeta način slikanja in slikarskega »pripovedovanja«, kot ga je dosti kasneje uveljavila kmečka umetnost. Folklorni značaj in pomen omenjene freske pa ne temelji toliko v sorodstvu s (kasnejšimi) »ljudskimi« formami, ki žive predvsem v naših predstavah in v njeni dokumentarični vrednosti. Pomen ji daje predvsem funkcija naslikane pridige. Ikonografija in kompozicija pa odsevata tudi strukturo sodobnih spektaklov in procesij. Vzpostavljata pregledno in organizirano vrsto moralčnih prizorov. Gre za značilno poznosrednjeveško sporočilo z burkaškimi vložki, ki povzema strukturo sočasne literature, predvsem pridig. Seveda ne gre za Janezovo »odkritje«, specifično njegove pa so posledice.

Če ugotovitev prenesemo na likovno raven, se nam opus Janeza Ljubljanskega pokaže nekoliko drugače, kot smo vajeni. Doživimo ga namreč kot kontinuirano, komaj opazno zorenje likovnega izraza, ki se je takoj po vrhuncu (Kamni Vrh) spustilo na raven izrazito poljudne likovne naracije. Njegov slog se prav v tem trenutku najbolj približa masovnemu naslovniku in tako doseže zlitost med umetnikovimi hotenji in zahtevami okolja. Skozi delo dedičev prestopi Janezova umetnost na izrazito ljudsko raven, ki pa ne zadeva le pripovedi, ampak tudi obliko. Tako se nam odkriva druga plat medalje velikih kulturnih in civilizacijskih okolij. Gre namreč za problem množične umetniške produkcije za manj premožne in manj izobražene naročnike, ki je navsezadnje cvetela tudi v vaseh blizu Firenc in na beneški Terrafermi, pa okrog Prage in Münchena. Povsod slikajo tudi obrtniki s skromnejšim formalnim znanjem, na podlagi starih, uveljavljenih obrazcev in z veliko mero prilagodljivosti.

V oddaljene kraje so po včasih zelo zapletenih poteh in zvezah prihajale mojstrovine najpomembnejših umetnikov ali pa njihovi odsevi v skiciranih in vzorčnih knjigah ambicioznejših provincialnih slikarjev in kiparjev. Na teh poteh so impulzi doživljali v načelu podobno dvojno preobrazbo, kot so jo sienske likovne rešitve na poti med Avignonom, Burgundijo, Parizom in cesarsko Prago v 14. stoletju. Stranski rokav te poti je pri nas izzzvenel v Prekmurju, v delih radgonskega podjetnika, arhitekta in slikarja Janeza Aquile in njegovih sodelavcev v zadnjih desetletjih 14. stoletja. Velika freska Janeza Aquile - Legenda sv. Ladislava v Turnišču (1389) dosti pove tudi o naročnikih - ima namreč tudi politično, imperialno konotacijo. Zanimivo je, da so najbolj znane upodobitve Ladislavove legende nastale na robu (madžarskega) državnega prostora v Prekmurju, na Slovaškem in v Transilvaniji. Gre za področja, kjer so morali Ogri (morda celo nezavedno) venomer potrjevati svojo oblast in prisotnost. Bolj aktualno politično konotacijo ima Marija zavetnica s plaščem, ki jo je na Sv. Ahacu naslikal Janez Ljubljanski, saj se veže na vedno bolj pogoste in silovite turške vpade. Nakazane sestavine in načini prehajanja slogovnih usmeritev iz velikih središč v vedno bolj oddaljeno provinco, nam tudi nudijo model za razumevanje pojavov v tako imenovani ljudski umetnosti, katere najbolj smiselna opredelitev temelji na identifikaciji odnosov med naročnikom in izvajalci. Prav podoba Sv. Nedelje s Crngroba pa priča, da je bila sreda 15. stoletja čas, ko so se v ljudskem stavbarstvu na naših tleh začeli uveljavljati prvi stilni elementi (Sedej, 1981, str. 14).



Janez Ljubljanski: Luksurija, 1443, freska na zunanjsčini, p.c. sv. Miklavža. Visoko pod Kureščkom.

Foto dr. France Stele (verjetno okrog 1920). Freska je močno uničena in jo hrani Mestni muzej v Ljubljani. Na originalnem mestu je danes kopija oz. delna rekonstrukcija (avtor Ivan Bogovčič).

♦ Janez Ljubljanski: Luxuria, 1443, fresco on the exterior of the filial church of St. Nicholas, Visoko near Kurešček, Photo: Dr. France Stele (probably around 1920). The fresco is heavily damaged and is kept by the Ljubljana City Museum. A copy or partial reconstruction, made by Ivan Bogovčič, is exhibited on the original site. (Information and Documentation Centre of the Agency for the Protection of Natural and Cultural Heritage of the Republic of Slovenia). ♦ Janez de Ljubljana: Luxuria, 1443, fresque à l'extérieur de l'église succursale de St. Nicolas. Visoko sous Kurešček.

Photo prise par France Stele (probablement autour de 1920). La fresque est gravement détruite. Elle est gardée au Musée de la ville de Ljubljana. Sur la place originale on trouve aujourd'hui une copie c'est à dire une reconstruction partielle (faite par Ivan Bogovčič). (Du centre INDOK dans le cadre de l'Association de la République de la Slovénie pour la sauvegarde de l'héritage naturel et culturel).



Janez Ljubljanski: Sv. Miklavž reši po krivem obdolžene mladeniče pred rabljevim mečem, 1443, freska v prezbitoriju p.c. sv. Miklavža. Visoko pod Kureščkom. Foto: Janez Klemenčič (1993).

• Janez Ljubljanski: St. Nicholas rescuing wrongly accused young men from the headsman's sword, 1443, fresco in the presbytery of the filial church of St. Nicholas, Visoko near Kurešček. Photo: Janez Klemenčič (1993) • Janez de Ljubljana: St. Nicolas soustrait les jeunes gens inculpés à tort à l'épée du bourreau, 1443, fresque dans le presbytère de l'église succursale de St. Nicolas. Visoko sous Kurešček. Photo prise par Janez Klemenčič (1993).

Življenje v alpskih dolinah, humanist Santonino ga je cenil zaradi dobre kuhinje in zaradi ljubezni do glasbe, je pogosto kazalo protislovno podobo. Pisca znamenitega dnevnika je v slikarstvu Tomaža iz Beljaka najbolj presenetila realistična komponenta, saj je bil vzgojen v okolju, ki so mu bile bliže idealizirane in aristokratsko privzdignjene slikarske teme in rešitve. To pa pomeni, da je sočasna umetnost v alpskih deželah lahko nekaj povedala tudi izobraženemu Italijanu, čeprav je realistične poudarke doživljal kot ljudski, vulgarni element. Prav Santoninov dnevnik pa nas posredno opozarja na problem popotnih umetnikov in na naše, pogosto zgrešene, predstave o razdaljah v srednjem veku.

Živimo v zakoreninjenih predstavah, da so bile malce večje potovalne razdalje nepremostljiva zapreka za pretok ljudi, blaga in kulturnih dobrin. Iz Trbiža v Bovec preko težkega gorskega prelaza je Santonino potoval od sončnega vzhoda do kosila. Za precej dolgo pot med Tolminom in Selcami pa so skupaj z dolgim in obilnim kosilom porabili en dan. Potemtakem je lahko Janez iz Brunecka, odlični predstavnik viteškega, mehkega slikarskega sloga, ali morda njegov pomočnik, za potovanje iz Južne Tirolske do Ptuja in Ptujске Gore, kjer je delal okrog leta 1424, porabil kvečjemu kak teden. V obdobju relativnega miru in »počasneje tekočega časa« to vendarle ni pomenilo nemogočega. Živahna kmečka trgovina in tovarništvo sredi 15. stoletja pa pričata, da so bili precej mobilni celo predstavniki depriviligriranih stanov.

Obrobje Evrope, na robu prometnic in pomembnih kulturnih in ekonomskih tokov, je prav zato oblikovalo kulturni obrazec, ki se brez ostanka vključuje v srednjeevropski prostor. Izzvenel je predvsem v danes najbolj znanem in tudi najštevilnejše ohranjenem spomeniškem gradivu - v stenskih slikarijah na nekaj sto znanih in domnevnih lokacijah. Protislovje malce barbarske province, kot jo v osemdesetih letih 15. stoletja označuje Paolo Santonino, je bila njena hkratna prehodnost in kar zadovoljiva prepreženost s trgovskimi potmi. Najpomembnejši deli kranjske dežele in razen jugovzhodnega dela prav vse slovenske pokrajine so imeli neposredne zveze z Bavarsko in s Tirolsko preko fevdalne vezanosti na freisinške in brixenške škofove, na pomembne centre odločanja pa preko mogočnih celjskih grofov. Od Vidma preko Beneške Slovenije in po dolini Soče je tekla trgovska pot proti Skofji Loki in od tod v dveh smereh proti Koroški in severu ter proti jugu proti mejnim hrvaškim deželam. Tu so se, kot na nevidni meji Evrope, že v dvanajstem stoletju ustavile kartuzije (Stična). To je tudi južno območje »celinske« arhitekturne romanike z nekaj presenetljivo kvalitetnimi dosežki. Vendar so se veliki kulturni tokovi, ki so oplemenitili tirolsko in salzbursko umetnost, te dežele le dotaknili ali pa so, tako kot še v nekaj prihodnjih stoletjih, prihajali v prirejeni obliki. Italijanski trecento je na Kranjskem in Koroškem odmeval hkrati po dvojnem posredništvu s Češke in z Južne Tirolske in neposredno iz mejnih italijanskih dežel, predvsem iz Furlanije. Ne smemo pa zanemariti vplivov cerkvenega središča v Ogleju, ki je do ustanovitve ljubljanske škofije (leta 1462) usodno vplivalo na cerkveno in tako posredno tudi na politično organizacijo. Gre za paradokсно mešanico vplivov in spodbud, za trdo oblikovanje nenavadnih sintez in za vzpostavljane strukture, ki odmeva celo v današnjem času, po drugi strani pa za sočasnost kar nekaj navidez nasprotujočih si anahronih umetniških tokov.

Resnici na ljubo moramo ugotoviti, da podobne oznake veljajo za skoraj vse alpske dežele, le teža posameznih vplivov (bodisi italijanskih, bodisi severnjaških) se je spreminjala glede na bližino pomembnejših kulturnih žarišč. V razmišljanjih o provincialni in primitivni umetnosti v Istri in v Dalmaciji je hrvaški umetnostni zgodovinar Ljubo Karaman (1963, str. 12 - 37) postavil zanimivo, poetično tezo. Kot provincialno umetnost označuje le tisto, ki je popolnoma odvisna od enega samega središča. Za bolj nenavadne in brezobzirne sinteze in eklekticizme, ki na svoj način interpretirajo in sestavljajo pobude iz najrazličnejših virov ali središč, uporablja izraz primitivna umetnost. Njena karakteristika je poleg prvinske likovnosti predvsem originalnost. Slovensko ozemlje ima zato s svojimi umetnostnimi manifestacijami v 15. stoletju svojevrstno »statistično« kvaliteto. V primerjavi z velikimi kulturnimi središči (Firence, Benetke, Dunaj itd.), ki so zasenčila in »zatrlla« skromnejšo, podeželsko umetnostno dejavnost, je odlika province v izjemni množičnosti. Navsezadnje je bilo (kot je razvidno iz ohranjenega

gradiva) le malokje v Evropi toliko slikarsko in kiparsko opremljenih (sicer skromnih) cerkva kot na Slovenskem. Množičnost pa najbrž govori tudi o zahtevnosti marginalnega prostora in o kar visoki kvaliteti življenja v njem pa tudi o zelo verjetnih osebnih zvezah med umetniki, ki so v tem času delovali na Kranjskem.

Delo freskanta, ki je bil največkrat tudi še pleskar, kipar, pozlatar itd., v 15. stoletju se je vsaj pri nas odvijalo predvsem na »terenu«, večinoma celo v zelo odročnih krajih. Zato je toliko pomembnejša vloga slikarjevega domicilnega mesta - kot priznan in tudi varovan obrtnik pod okriljem ustreznega ceha je imel večjo avtoriteto in formalne možnosti za pridobivanje naročil. Tudi zato so vodje mnogih delavnic, ki jih žal spoznavamo le po slogovnih značilnostih, prav gotovo delovali kot člani ceha in so imeli v enem od kranjskih mest svojo hišo in delavnico, tako kot furlanska mojstra Nikolaj in Štefan iz Gorice, ki sta okrog l. 1380 poslikala del notranjščine v cerkvi v Lescah (Zadnikar, 1985, str. 35 - 47). »Priimek« najbrž ne pomeni rojstnega kraja, ampak meščanstvo središča, kjer sta živela kot spoštovana obrtnika. Mojstri, katerih imena so se ohranila v listinah, in sicer anonimni nosilci znanih freskantskih opusov na Kranjskem, so sredi 15. stoletja predstavljali kar številno skupino ljudi, ki so se med seboj najbrž poznali, poznali pa so tudi dela svojih kolegov (in konkurentov). Poleg mojstrov suško prileške smeri, ki je po svoje nadaljevala furlansko tradicijo (najraje bi jo locirali v Škofjo Loko), je bilo delovalo nekaj koroških mojstrov (ki jih je najbolj natančno opredelil Höfler, 1985, str. 18 - 27) in nekaj mojstrov, ki jih poznamo iz Ljubljane (Kos, 1959; Otorepec, 1972). Gre za slikarje oz. kiparje, kot jih opredeljuje Jana Intihar Ferjan (Intihar Ferjan, 1985, str. 131 in 132): mojstra Gregorja, njegovega sina Janeza in Janezovega sina Gregorja, skratka za družino, ki obvladuje tri rodove. O Janezu Ljubljanskem v listinah ni sledu. Kljub temu bi lahko sklepali, da so se mojstri, ki so delovali na Kranjskem, morda občasno srečevali tudi v Ljubljani, pač po logiki, ki jo ima privlačnejši center.

Slikarji, pa naj gre za Janeza Ljubljanskega ali za anonimnega mojstra fresk v cerkvi na Suhi pri Škofji Loki, so se vezali na določen naročniški krog, ki je izvajalce izbiral po lastnih nagnjenjih in razgledanosti pa tudi po priporočilih.. Podatki o Janezovem očetu Frideriku in Janezova mladostna dela na Koroškem pričajo o njunih zvezah s cistercianskim samostanom v Vetrinju. Naslikano pričevanje najdemo na Liembergu, kjer je mladi Janez upodobil takratnega vetrinjskega opata Ožbolta iz rodu Gradeneških gospodov (Höfler, 1984, str. 46). Kasneje, na Kranjskem, se Janezovo delo veže na ozemlje stiškega samostana in na plemiško družino Turjaških (ki je najbrž dala kar nekaj opatov). Iz tega lahko sklepamo, da je na Kranjsko prišel po posredovanju koroških cisterciancev, ki so najbrž poskrbeli, da je zelo hitro dobil ljubljansko meščanstvo in s tem povezane pravice. Za red je namreč veljalo, da je vzdrževal zelo tesne vezi s cistercijami po avstrijskih deželah. Obstoji pa še neka možnost - s tem, da so poskrbeli za Janezovo meščanstvo in status na Kranjskem, so se beli menihi izognili (morebitnim) sporom z ljubljanskimi, dela željnimi slikarji? Ne glede na možne vzroke pa lahko ugotovimo, da je mladi Janez postal meščan nenavadno hitro. In spet nadaljna domneva: konjunktura na Kranjskem »umetnostnem tržišču« je bila takšna, da je bil vsak umetnik, posebej če je imel dobra priporočila, dobrodošel. To pa je tudi trenutek, ko je začela Ljubljana postajati privlačno kulturno središče in ne več samo prehodna postaja potujočih mojstrov. Malce pa sliko spreminjajo zelo verjetne domneve o Janezovem sodelovanju pri Friderikovih slikarskih podvigih na Koroškem (Trbiž, Deutschgriffen) in privlačna Höflerjeva hipoteza, da se je Janez po letu 1460 vrnil na Koroško. Morda pa razmere le niso bile tako zelo rožnate -



Delavnica Janeza Ljubljanskega: Sveta Nedelja, okrog 1460, freska na zunanjščini romarske cerkve Marijinega oznanjenja. Črnogrob. Foto: Janez Klemenčič (1994). Podoba je le še slikarska razvalina. Prizori, ki jih je dr. France Stele zlahka dešifriral v času odkritja (1937) in kasneje, so skoraj izbrisani. K sreči sta se ohranili zelo dobra kopija in rekonstrukcija (prof. Marjan Tršar) v Narodni galeriji in v Loškem muzeju v Škofji Loki. • From the workshop of Janez Ljubljanski: Holy Sunday, around 1460, fresco on the exterior of the Pilgrimage Annunciation Church in Črnogrob. Photo: Janez Klemenčič (1994). The painting is in ruins today. The scenes were quite visible when Dr. France Stele interpreted them at the time they were discovered (1937) and remained so for some time, but they are now almost completely obliterated. Luckily, an excellent copy and reconstruction by prof. Marjan Tršar has been preserved by the National Gallery and by the Loški Museum in Škofja loka. • L'atelier de Janez de Ljubljana: St. Dimanche, autour de 1460, fresque à l'extérieur de l'église de pèlerinage de l'Annonciation. Črnogrob. Photo prise par Janez Klemenčič (1994). La peinture est presque détruite. Les scènes aisément devinées par France Stele à l'époque de leur découverte en 1937 et un peu plus tard, sont presque effacées à présent. Heureusement une copie de bonne qualité et sa reconstruction (faite par prof. Marjan Tršar) sont gardées à la Galerie National et au Musée de Škofja Loka.

navsezadnje so še za Janezove mladosti v svetovnem umetniškem, kulturnem in političnem središču, v Rimu, zavistni slikarski kolegi dali ubiti mojstra Massaccia.

178

Slikarstvo Janeza Ljubljanskega je tudi vir za klasične etnološke in etnografske študije o življenju v prvi polovici in sredi 15. stoletja. Posamezni detajli na njegovih freskah nam nudijo podatke o nošah, o predmetih vsakdanje in luksuzne rabe in posredno tudi o socialnih razmerah in občutenju svojega časa. Skupaj z drugimi, bolj povednimi viri (vzemimo nekaj mlajše dnevnike Paola Santonina, listinsko gradivo itd.) nam dajejo izjemno sliko o »ozračju« tistega časa, zastavljajo pa tudi vprašanje o funkciji ikonografskih obrazcev v vsakdanjem življenju in o zelo širokem miselnem in bivanjskem zaledju nekaterih na videz čisto likovnih pojavov. Tako namreč odkrivamo etnološke niše, ki jih lahko izpolni le neposredno umetnostno pričevanje. Na podlagi Steletovega branja napisnega traku v prizoru s hudičem in Luxurijo na Visokem pod Kureščkom (Stele, 1921, str. 19) je mogoče sklepati, da gre za slovensko besedilo »poydi ..er la(?)ba m. o.«, ki ga lahko preberemo: pojdi les /ali noter/ baba...), ki se prav natančno sklada z upodobitvijo. Večji vrag vabi s kazalcem grešnico k sebi, drugi pa jo z vrvmi vleče proti peklenskemu žrelu. Zato lahko razpredemo misel o (slikarjevem) nagovarjanju vseh takratnih stanov - v latinščini na privilegiranem mestu v cerkvi, v nemščini in slovenščini pa na zunanjsčini. Tudi hierarhija napisov (slovenski /?/ napis je na najbolj folklorni podobi) potrjuje rabo treh jezikov. Luxurija na zunanjsčini cerkve je imela tudi funkcijo izhodišča za pridige, ki so se ob žegnanjih in praznikih odvijale pred cerkvijo. Večinska publika so bili prav gotovo okoliški kmetje, slovensko pa so znali tudi gospodje. Ali gre resnično za slovenski napis, pa najbrž ne bo mogoče ugotoviti, saj je freska tako propadla, da je kakršnokoli branje nemogoče. Steletove odlične fotografije so žal le podobe podob.

Skoraj uničena podoba sv. Krištofa na zunanjsčini cerkve na Visokem je nastala, tako kot vsa slikarija v cerkvi sv. Miklavža, leta 1443. Slikar je mitološkega velikana, ki nosi Jezusa, naslikal v polprofilu, kar pomeni, da je upeljal nov obrazec - vse starejše pa tudi večina mlajših podob v slovenskem gradivu prikazujejo sv. Krištofa v izrazito frontalni drži. Leto dni kasneje je naslikal taistega svetnika na zunanjsčini cerkve na Troščinah, kjer je spet uporabil starejši frontalni obrazec. V ikonografskem pogledu izrazito regresivni korak lahko razložimo na zelo preprost način: slikarija na Visokem je bila Janezova osebna ustanova, donacija, zato si je lahko privoščil bolj »svobodno« interpretacijo, ki pa je bila v nasprotju s funkcijo podobe, kot so jo zahtevali ljudje, ki jim je bila namenjena. Na Troščinah, kjer je delal po naročilu, si inovacij ni mogel privoščiti, saj mu je naročnik, ki je najbrž poznal Janezovega Krištofa na Visokem, predpisal svetnikovo držo. Frontalna drža svetega velikana, ki so jo zahtevali naročniki, je bila posledica magične (zaščitniške) funkcije upodobitve. Kot kaže starejše, pa tudi zelo mlado gradivo (19. stoletje), je bil dobri velikan vez s svetom mitov in bajk, ki je živel hkrati s krščanstvom. Figura (dobrega) velikana, ki jo poznajo vse mitologije, je dobila v krščanski preobleki novo vsebino in funkcijo. Vključili so ga namreč v občestvo svetnikov in v ljudsko kristologijo kot nosilca metafore o Kristusovem pomenu v vesolju. Hkrati je dobil natančno določeno zavetniško funkcijo. Kot pričajo napisi na freskah in pričevanja (Stele 1969, str. 24 in 25), je bil vsakdo, ki je zjutraj pogledal podobo sv. Krištofa, za tisti dan varen pred nasilno smrtjo. Čeprav nimamo neposrednih pričevanj, lahko z veliko gotovostjo trdimo, da so bili ljudje prepričani, da večjo učinkovitost zagotavlja prav frontalna drža naslikanega (modeliranega - Humin) velikana. Soočenje z njim je bilo tako mnogo bolj neposredno in osebno (»iz oči v oči«). Zato ima večina teh upodobitev velike oči, mnogo večje kot ostale

figure v notranjščini ali na zunanjščini cerkve. Tako ni naključje, da je Janezov Krištof na fasadi cerkve v Troščinah bolj podoben figuram furlanskih mojstrov kot njegovim. Ikonografska stalnica, kot je sv. Krištof, tako priča o pomembnem vplivu ljudskih verovanj na umetniško opremo, tudi takrat, ko je šlo za naročnike iz višjih socialnih sfer. Domnevni Janezov Krištof na pročelju stare ljubljanske stolnice, ki nam ga je v risbi zapustil ustanovitelj Akademije delavnih Janez Dolničar (prim. Veider 1947; Stele 1969, str. 190), pa je s telesom spet zasukan v polprofilu. V nasprotju z visoko podobo se je Janez (?) potrudil, da je pogled upodobljenca uprt v gledalca. V manj konservativnem okolju si je torej vendarle lahko privoščil malce bolj svobodno interpretacijo, ki pa s pogledom uprtim proti gledalcu ohranja tisto vez med podobo in verniki, ki je bila po njihovem mnenju najbolj učinkovita. Zanimiv je predvsem razkol med umetnikovimi pogledi na funkcijo slike in zametki osebnostne likovne avtonomije ter prevladujočim načinom percepcije, ki gleda na podobo kot na realni predmet čaščenja z magično močjo.

Sveti Krištof je postal predmet množičnega čaščenja najbrž po veliki kugi sredi 14. stoletja, ki je zdesetkala evropsko prebivalstvo (Makarovič, str. 22, 23). V ikonografiji poslikanih cerkvenih zunanjščin v širokem alpskem prostoru je postal osrednja figura. Kot kaže izrazito konservativni sv. Krištof na Troščinah (bolj v milem Janezovem slogu je le figura Jezuščka na velikanovem ramenu) z letnico 1444, je slikar svoje poglede podredil zahtevam naročnika. Figura na dominantni fasadi in na najbolj izpostavljenem mestu je bila zaradi velikosti in zaščitniške funkcije prav gotovo odlična priložnost za umetnikovo »samoreklamiranje«, vendar ni ponovil »napake« z Visokega. Kot priča (domnevni) ljubljanski Krištof, ga je problem figure v polprofilu vendarle pritegoval. Konservativna podoba sv. Krištofa na Troščinah prav zato učinkuje bolj kot delo pomočnika ali manj sposobnega sodelavca. Za naročnika je bil pomemben predvsem simbol in manj njegova likovna izpeljava.

Druga zanimivost (in »danost«) sta Janezova navezanost na naročnike iz višjih socialnih slojev (samostan, plemiške družine) in njegov odnos do takratne družbe. Vsi posredni podatki o njegovem življenju in naročnikih govore, da je imel opravka predvsem s stiškim samostanom in Turjaškimi, na Koroškem pa s vetrinjskimi cistercijski in med drugim tudi s plemiško družino Gradenegg. Visoko, kot Janezova ustanova v okrilju fare na Igu, pa spet govori o znanstvih, ki so prav gotovo segala višje kot zgolj do cerkvenega ključarja, saj so mu pomagali do novih naročil - vzemimo poslikavo cerkve v Pijavi Gorici, ki je dolgo sodila pod ižansko faro.

Mojster se je le v nekaj primerih lotil slikanja figur, ki reprezentirajo nižje družbene sloje, vendar je zelo jasno ločeval med plemenitimi in ljudskimi, vulgarnimi fiziognomijami, čeprav gre za stilni okvir, ki je bil še zelo daleč od poznogotskega realizma. Trije mladeniči, ki jih pred krivično sodbo in obglavljenjem čudežno reši sv. Miklavž, sodijo zaradi pomembnega nastopa v legendi v višjo družbeni plast. Janez Ljubljanski jih je skupaj z lepim in melanholičnim rabljem upodobil kot plemenite osebe s skladnimi in prefinjenimi potezami. Smrt pričakujejo vdano, brez odpora, ker jih je (čeprav krivično) obsodila ob Boga dana oblast. Tudi rabelj, kot sicer zavržen in grozovit poklic, je v Janezovi interpretaciji del umirjene vsakdanjosti, samoumevna figura, ki opravlja svoje koristno delo z dolžno pozornostjo in malce odsotno vdanostjo. V primerjavi s plebejskimi obrazi na prizoru Pavlove pridige v cerkvi na Muljavi je visoki rabelj silno plemenita oseba. Plemenitost in nadrejenost nad grdimi in surovimi kmeti ter mestno sodrgo mu dajeta poklic in plemenito orožje. Lahko rečemo, da gre za izrazitejši italijanski pogled na



Delavnica Janeza Ljubljanskega: Lišpanje, ljubimkanje, kuhanje ljubezenskega napoja (?), okrog 1460, detajl s freske Sv. Nedelje, r. c. Marijinega oznanjenja, Crngrob. Rekonstruirana kopija v Loškem muzeju v Škofji Loki: Marjan Tršar. Foto: Janez Klemenčič. • From the workshop of Janez Ljubljanski: Dressing-up, Seduction, Cooking (Concoction of a love-potion?), around 1460, details from the Holy Sunday fresco in the Pilgrimage Annunciation Church of Crngrob. A reconstructed copy made by Marjan Tršar is kept by the Loški Museum in Škofja loka. Photo: Janez Klemenčič.

• L'atelier de Janez de Ljubljana: parure, caresse, préparation d'un philtre (?), autour de 1460, détail de la fresque du St. Dimanche, l'église de pèlerinage de l'Annonciation. Crngrob. Une copie reconstruite se trouve au Musée de Škofja Loka: faite par Marjan Tršar. Photo prise par Janez Klemenčič.

upodobljene figure, ki so praviloma nosilke plemenitih drž. Šele v Sveti nedelji na fasadi romarske cerkve na Crngrobu je Janezov naslednik ali učenec v veliki meri opustil tovrstno delitev in je podobno naslikal plemiče in plebs - označil jih je s stanovskimi nošami ali opravi. Tako lahko šele v domnevnem Janezovem nasledstvu zaslutimo začetek procesa, ki je pripeljal do oblik najširšim plastem na kožo pisane umetnosti. V to kategorijo sodijo tudi figurice v prizoru Marije zavetnice s plaščem na Sv. Ahacu nad Malim Ločnikom, ki so tudi neposredna vez med Janezovim opusom in znamenito crngrobsko fresko.

Kot priča crngrobska podoba, je bila znana božja pot namenjena predvsem meščanstvu. Pridigarski nagovor, ki ga slika vsebuje, je sicer namenjen vsem slojem, vendar so privilegirane figure iz meščanskih slojev (obrtniki) in višjih družbenih plasti (vojaki, dvoboj, lišpanje). Čeprav gre za dvoumno favoriziranje (saj gre za podobe greha), je skrito sporočilo vendarle dovolj jasno: tudi grehi so socialni privilegij. Določeni krogi si ne morejo (ali pa si ne znajo) privoščiti niti gospodskih grehov. Hkrati je opravil tudi natančno stanovsko klasifikacijo - ljubimkanje in pregrešno lišpanje je postavil v višje družbene sfere, tako kot plemeniti lov ali dvobojevanje. V plebejsko plast je uvrstil vse v nedeljo nezaželeno poklicne dejavnosti in seveda klasični kranjski pretep pred gostilno, »nadržedno« pa je pijančevanje, kockanje, kegljanje itd. Ambivalentni odnos do

plemenitega vojaškega poklica je nakazal s podobo vojaškega plenjenja in požiganja. Soldateska ima na tej sliči enako negativno konotacijo kot na pasijonskih podobah.

V vsebinskem pogledu je umetnik sledil, tako kot smo ugotovili ob podobi sv. Krištofa na Troščinah, natanko določenim potrebam. Pri oblikovanju zunanjsčine cerkve na Visokem, kjer je upodobil sv. Krištofa, Luksurijo kot personifikacijo razvrata, detomorilko in kot simbol vseh ženskih grdobij, poleg tega pa še svoj avtoportret z nemškim napisom (Janez iz Beljaka, ljubljanski meščan, 1443), se je podredil vsakoletni žegnanjski pridigi. Podoba Luksurije je bila namreč odlično izhodišče in ilustracija za pridige o človeških slabostih in stranpoteh. Podobno je lahko tudi sv. Krištof služil kot iztočnica za svarilo pred nasiljem. Nasprotno pa umetnikov podpis in avtoportret pričata, da je bila cerkev na Visokem precej znana in da je imela občasno veliko število obiskovalcev iz vseh stanov. Janezovo poudarjanje lastne osebnosti in kvalitetnega dela je bilo namenjeno predvsem potencialnim naročnikom, ki bi se lahko našli v množici romarjev.

Mojstrov avtoportret na Visokem, označen s slikarskim grbom, je uničil zob časa, za lastno podobo, vtakano v akantov list na Kamnem Vrhju, pa lahko le domnevamo, da nam kaže znamenitega mojstra. Vendar je veliko povedal z obema latinskima napisoma. Podatek, da gre za slikarja, ki je po rodu iz Beljaka, sina znanega koroškega slikarja Friderika itd. (na Visokem), potrjuje znano resnico o srednjeveških družinskih obrtéh in o prehajanju poklica z očeta na sina, ki jo pri mnogih drugih slikarjih potrjujejo tudi pisani viri. Nekaj pa zvemo tudi o bolj občutljivih platih življenja v tistem času. Podatek namreč pripoveduje, da se je Janez predstavil potencialnim naročnikom na Kranjskem skozi očetov sloves. Lahko pa malce zlobno razmišljamo tudi o odzivanju takratnih Kranjcev na kvaliteto (kakršnega koli) blaga - ker je Janez kar dvakrat omenil Beljak (znano mesto iz druge dežele - torej »tujine«), si lahko mislimo, da so že takrat bolj spoštovali uvožene duhovne in materialne vrednote od domačih! Po drugi strani pa gre za rodovno in poklicno samozavest ter za nagovor potencialnim naročnikom, da kvaliteto zagotavlja tudi družinska tradicija.

V srednjeveško folkloro sodi tudi motiv angelske zvezde, ki se je ohranil na stropu v ladji župne cerkve v Kranju. Stele jo pripisuje Janezovi delavnici, Höefler pa je že drugega mnenja in jo postavlja v bližino Žirovniškega mojstra (Höefler 1985, str. 44). Gre za »okno sv. Duha«, ki je našlo odmev tudi v ljudskem humorju (spomnimo se znamenite škofjeloške anekdote o sv. Duhu, ki ga je »mačka snedla«). S podobami angelov je bila obkrožena odprtina, skozi katero so ob posebnih prilikah na vrvi spuščali (najpogosteje) kipec goloba, lahko pa tudi bolj komplicirano figuralno skupino, ki jo omenja pogodba med Tomažem Hrenom in Krištofom Weissmannom (1608). V ljubljanski stolnici so skozi to »okno«, ob navdušenju in pobožnosti množice dvigali spektaklesko podobo našega Gospoda obdanega z angeli, ki so imeli v rokah orodja mučenja (Höfner 1985, str. 44, op. 49 in Janez Veider: Stara ljubljanska stolnica, str. 96 in 98). Gre za predstavo, ki je prav gotovo popestrila dogajanje in doživljanje v cerkvi in je, glede na spektakularnost »predstave«, prispevala tudi k slovesu cerkve.

Celo na slikarji označen datum dokončanja del je, kot smo videli, pomemben etnološki podatek. Priča namreč, da je bila poslikava cerkve pomemben dogodek, ki je polno zazvenel ob pomembnem prazniku kot dvojno praznovanje. Napis na Visokem pravi, da je Janez končal delo na predvečer sv. Mateja (sredi septembra), kar bi bil lahko posreden dokaz za njegovo donatorstvo - saj je posel opravil čisto na koncu sezone. Mimogrede pa zvemo, da so mojstri morali natanko določiti roke in jih seveda spoštovati.

Prav tako mojster (na Muljavi) ni pozabil na naročnike, ki jih je imenoval z vsem besednim pompom in pogosto tudi upodobil. Sredi 15. stoletja je dober slikar imel pravico do označbe svojega dela - navsezadnje se je na Visokem podpisal in pobahal s podatki o rojstvu, na Muljavi pa se je s svojim imenom uvrstil k opatu in fevdalnemu gospodu; celo besedica »de« v latinskem napisu je zazvenela, napisana v gotski frakturi na cerkveno steno, kar plemenito!

LITERATURA

182

- Angelos BAŠ: Kranjska ljudska noša na gotskih freskah. - ZUZ n.v. V/VI, 1959, str. 351-367
- Angelos BAŠ: Pričevanje o noši v poznem srednjem veku na Slovenskem, Slovenski etnograf XI, 1958, str. 101-130
- Angelos BAŠ: O najstarejši upodobitvi skrinje na Slovenskem, Slovenski etnograf XII, 1959
- Hans BELTING: Slika in njeno občinstvo v srednjem veku, Zbirka Studia humanitatis, Ljubljana 1991
- Emilijan CEVC: Etnografski problemi ob freski Svete nedelje, Slovenski etnograf III/IV, 1950/1951, str. 180-183
- Emilijan CEVC: Mengeš v luči umetnostne zgodovine, 800 let Mengša, Mengeški zbornik, I. del, str. 21-54
- Emilijan CEVC: Crngrobska pletilja, Loški razgledi V, 1959, str. 144-149
- Emilijan CEVC: Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem, ZUZ n.v. V/VI, 1959, str. 273-290
- Emilijan CEVC: Pričevanje srednjeveških fresk na Slovenskem, Naša sodobnost VII, 1959, št.10, str. 931-943
- Emilijan CEVC: Luxuria z Visokega, Kronika VII, 1959, Ljubljana, str. 161-168
- Emilijan CEVC: Gotska plastika na Slovenskem (Razstavni katalog), Ljubljana 1973
- Emilijan CEVC: Slovenska umetnost, Ljubljana 1966
- Jana INTIHAR - FERJAN: Ljubljanska kiparska delavnica 15. stoletja, Seznam plastik, ZUZ n. v. XXI, 1985, str. 131-148
- Janez HÖFLER: Gotsko stensko slikarstvo (ocena), ZUZ n.v. X, 1973, str. 205-209
- Janez HÖFLER: Die gotische Malerei Villachs, Beljak 1981 (Neues aus Alt- Vilach, 18. et 19. Jahrbuch des Stadtmuseums)
- Janez HÖFLER: Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc, Ljubljana 1985
- Janez HÖFLER in Janez BALAŽIČ: Johannes Aquila, Pomurska založba (Murska Sobota) 1992
- Ljubo KARAMAN: O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, MH, Zagreb 1963
- Milko KOS: O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku, ZUZ n. v. V/VI, 1959, str. 291-303
- Primož KURET: Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, Ljubljana 1973
- Gorazd MAKAROVIČ: Votivi, Zbirka SEM, Ljubljana 1991
- Božo OTOREPEC: Rokodelstvo in obrt v srednjeveški Ljubljani, Ljubljanska obrt od srednjega veka do začetka 18. stoletja, Publikacije mestnega arhiva ljubljanskega, Razprave zv. 3, Ljubljana 1972
- Blaž RESMAN: Marijina cerkev v Lescah, Lesce 1987
- Ksenija ROZMAN: Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru, Ljubljana 1962
- Ksenija ROZMAN: K profilu poznogotskega stenskega slikarstva, ZUZ n. v. VII, 1965, str. 231-244
- Ksenija ROZMAN: Delavnica Mojstra bohinjskega prezbiterija, ZUZ n. v. X., 1973, str. 5-12

- Paolo SANTONINO: Popotni dnevniki, 1485-1487, (prev. Primož Simoniti), Mohorjeva založba Celovec, Dunaj, Ljubljana 1991
- Ivan SEDEJ: Ljudska umetnost na Slovenskem, Ljubljana 1981
- France STELE: Slikar Johannes concivis de Laybaco, ZUZ I, št. 1-2, str. 1-48
- France STELE: Freske na Kamnem Vrhu, Dom in svet 1924, L. XXXVII, str. 157-178
- France STELE: Monumenta artis slovenicae I, Ljubljana 1935
- France STELE: Ikonografski kompleks »Svete Nedelje« v Crngrobu, Razprave filoz.-filol.-historičnega razreda SAZU II, Ljubljana 1944
- France STELE: Umetnost v Primorju, Ljubljana 1961
- France STELE: Crngrob, Ljubljana 1962
- France STELE: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, 2. izd., Ljubljana 1966
- France STELE: Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja, Slovenska matica, Ljubljana 1969
- France STELE: Ars Sloveniae, Gotsko stensko slikarstvo, Ljubljana 1972
- Ivan STOPAR: Mojster Friderik Beljaški in freske v celjski Marijini kapeli, ZUZ n. v. XXIV, str. 21-32
- Ioannes Gregorius THALNITSCHER: Historia Cathedralis Ecclesiae Labancensis, Labaci MDCCCXXXII
- Janez VEIDER: Vodič po Crngrobu, Škofja Loka, 1936
- Janez VEIDER: Stara ljubljanska stolnica, Njen stavbni razvoj in oprema, Ljubljana 1947
- I. VRHOVNIK: Arhivski paberki o nekaterih slikarjih in kiparjih 15. do 18. stoletja, ZUZ II, št. 3-4, str. 105 - 129
- Marjan ZADNIKAR: Umetnostnozgodovinsko pričevanje cerkve v Lescah, Varstvo spomenikov XXVII, 1985, str. 35 - 47
- Več avtorjev: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Uredio A. Badurina, Zagreb 1979

BESEDA O AVTORJU

Dr. Ivan Sedej je direktor Slovenskega etnografskega muzeja. Ukvarja se s problematiko ljudske arhitekture in umetnosti ter z etnološkimi in umetnostnozgodovinskimi vprašanji, ki zadevajo tudi sodobno likovno umetnost. Deloval je kot konservator za varovanje t.i. etnoloških spomenikov in kot vicedirektor Moderne galerije v Ljubljani. Napisal je zelo veliko število razprav in člankov v strokovne revije, izdal je večje število samostojnih publikacij, posvečenih umetnostnim in etnološkim vprašanjem. Med njegova pomembnejša objavljena dela sodi *Ljudska umetnost na Slovenskem*, Ljubljana 1981.

ABOUT THE AUTHOR

Dr. Ivan Sedej is director of the Slovene Ethnographic Museum. His main interests are folk architecture and art, the issues of ethnological and art history and their relations to modern fine arts. Dr. Sedej was curator for the protection of so-called ethnological monuments and vice-director of Moderna Galerija in Ljubljana. He has published numerous articles and papers in professional reviews, as well as many independent publications relating to art and ethnological issues. Outstanding among his work is *Ljudska umetnost na Slovenskem*, Ljubljana 1981 (*Folk art in Slovenia*).

SUMMARY

ETHNOLOGICAL ISSUES IN THE WORK OF JANEZ LJUBLJANSKI*
(1415?-1460?)

184

Janez Ljubljanski, son of painter Friedrich von Villach, worked in Carniola from 1443 (frescoes in Visoko near Kurešček) to 1459 (frescoes in Kamni vrh near Ambrus). His work is connected with Ljubljana, where he was made a citizen in 1443, as well as (presumably) with the Cistercian monastery in Stična and with the seigniors of Turjak (Auersperg) to whom most of the territory where he painted belonged. During his work in Carniola he kept in touch with his father's workshop in Villach and certainly participated in the painting of the Tarvisio (around 1450) and Deutschgriffen (around 1452) churches. On the large, European scale both Friedrich and Janez are marginal painters; their art is, however, of major importance to cultural history because it provides evidence on the development and transformations of the so-called international Gothic style, especially on the Soft Style (German: Weicher Stil), and it also illustrates the connections and mutual artistic influences in Europe's alpine region, primarily between Tyrol (where Friedrich probably learned the craft), Carinthia and Carniola. Two further issues are of major importance: how did Janez's painting catch on in Carniola and what was the relationship between the average levels of the graphic arts in open alpine countries and those more isolated ones. Though Carniola was more of a transitory territory between Italy and the northern countries, quite an important number of artists worked here in the mid 15th century and they were certainly acquainted with the work of their competitors elsewhere. There is even evidence that some journeyman painters moved from master to master.

Those who commissioned Janez's frescoes in Carniola belonged to the higher classes and this explains why - despite their provincial lines and somewhat lower level of formal craftsmanship (when compared to that of contemporary masters in the great centres of art of the time) - there is a certain aristocratic flavour about his paintings; and it also explains why they represent a strict set of social values. In the scene from the legend of St. Nicholas (Visoko, 1443) even the headsman is depicted as a handsome and noble character. The first plebeian faces are to appear some 13 years later in the Muljava frescoes (1456). The only paintings from Janez's workshop to contain folkloristic and even farcical elements are the scenes from everyday life in the Holy Sunday frescoes on the exterior of the pilgrimage church in Crngrob. France Stele established that the Holy Sunday picture in Crngrob is, in iconographic terms, the richest picture of its kind in the entire alpine region. The agony of Jesus is set against scenes of people's activities on a Sunday which are likely to make him suffer even more. In the form of a series of minute scenes the following items are depicted: a humorously captured dressing-up scene, a seduction scene and a fight in a pub; people working in the field and in the crafts; a duel and the abyss of Hell. Slovene art historians and ethnologists (France Stele, Emilijan Cevc, Angelos Baš) have dedicated much attention to these scenes. On the other hand, the people's set of values and traditions affected certain iconographic solutions in other ways too: the picture of St. Christopher on the external wall of the church in Troščine (which can be linked to

* His German name is Johannes von Laibach.

the superstition that he who will look at it in the morning will not die a violent death) had to be executed in a strictly frontal manner and Janez therefore painted the saint with big eyes, staring at the onlooker. In Visoko (1443), where Janez is supposed to have donated the paintings, he even painted his self-portrait in three-quarters profile. On the exterior of this church he painted, among other motifs, a personification of Luxuria (as a child murderer, harlot and the like) which carries an (unfortunately illegible) inscription. Nevertheless, it is highly probable that the painting served as a motto for the sermon - as did the Holy Sunday painting in Crngrob which was executed later. In the past, art historians attributed the Angel's star (around 1460), an explicit folklore motif, in the Kranj parish church to someone close to Janez Ljubljanski and his work. Most likely, it was painted by the Master from Žirovnica or in his workshop. In the middle of the starlike outline of angels holding musical instruments there used to be an opening in the vault through which on certain occasions a pigeon (the Holy Spirit) was set free; elsewhere, as is evidenced for the Ljubljana cathedral in the 17th century, the pigeon was replaced by a quite complex group of sculptures (Jesus surrounded by angels). The motif has been preserved in the popular anecdote from Škofja Loka about the cat that ate the pigeon. Another aspect of the life of painters in that period is illustrated by the dates stating when paintings were finished (in Visoko on the eve of St. Matthew in 1443, in Muljava on the eve of St. Lawrence), telling us what deadlines the artist had to meet and how the commissions were timed.

RÉSUMÉ

LES PROBLÈMES ETHNOLOGIQUES DANS LA PEINTURE DE JANEZ DE LJUBLJANA (VERS 1415 - VERS 1460)

Janez de Ljubljana, fils du peintre Frédéric de Beljak (né vers 1415 à Beljak - mort vers 1460) exerça son activité en Carniole entre 1443 (fresques à Visoko sous Kurešček) et 1459 (fresques à Kamni vrh au dessus d'Ambrus). Son travail fut lié à Ljubljana où il devint citoyen en 1443 ainsi que (probablement) au Monastère de cisterciens à Stična et aux seigneurs de Turjak, sur le territoire desquels se trouve la plupart de ses fresques.

Durant ses activités en Carniole, il garda contact avec l'atelier de son père à Beljak, et coopéra avec Frédéric du moins aux peintures de l'église de Trbiž (vers 1450) et de celle de Deutschgriffen (vers 1452). Les peintres Frédéric et Janez se situent dans le cadre européen parmi les phénomènes marginaux. Leur art présente une certaine valeur dans le domaine de la géographie de l'art puisqu'il montre les voies et les transformations du style gothique dit international, surtout du "style relâché", ainsi que les liaisons et les influences entre les arts sur le territoire alpin européen, surtout entre la Tirolie (où Frédéric apprit probablement son art), la Carinthie et la Carniole. Il s'agit aussi de la question importante du retentissement de la peinture de Janez en Carniole et du rapport entre les niveaux de la moyenne picturale dans les lieux alpins qui sont soit plus ouverts soit plus isolés. En même temps on peut constater que la Carniole était le territoire de passage entre l'Italie et les pays du Nord où au 15^e siècle un grand nombre de maîtres qui pratiquaient leur art connaissaient sûrement le travail de leurs concurrents. Quelques indices nous montrent que les aide-peintres changeaient plusieurs fois de maître.

En Carniole les clients de Janez étaient de haut rang social, c'est pourquoi ses figures dégagent en dépit des formes provinciales et des déficiences de la formation du peintre (en comparaison avec les maîtres contemporains des grands centres) un certain souffle aristocratique et surtout affirment un système solide de valeurs sociales. Même le bourreau qui coupe la tête dans une des scènes de la légende de Saint Nicolas (l'église à Visoko) est représenté comme étant beau et généreux. Des visages plébéiens apparaissent pour la première fois sur ses fresques à Muljava (1456). Ce n'est que dans les oeuvres de son atelier à Crnogrob (fresque du St. Dimanche à l'extérieur de l'église du pèlerinage) que les éléments plus populaires ou presque burlesques de la vie quotidienne deviennent plus expressifs. France Stele constata que l'image du St. Dimanche à Crnogrob représente iconographiquement le plus riche exemple du genre en milieu alpin. Il s'agit de la peinture du Christ souffrant et des activités humaines du dimanche qui lui rouvrent les plaies. Le peintre les a peintes dans une série de petits tableaux allant des parures, séduction et aux rixes toutes empreintes d'humour, des travaux champêtres et artisanaux aux duels et aux abîmes d'enfer. C'est pourquoi les historiens de l'art et ethnologues slovènes (France Stele, Emilijan Cevc, Angelos Baš) portèrent beaucoup d'attention à cette image. Or, le système populaire des valeurs et la tradition ont une influence différente au regard des cas particuliers - l'image du St. Christophe à l'extérieur de l'église à Troščine (à laquelle est liée la superstition qui dit que celui qui la regarde le matin ne sera pas mort d'une mort violente) dut être placée de manière strictement frontale, c'est pourquoi le regard de ses grands yeux est porté sur le spectateur. A Visoko (1443) où Janez fut (vraisemblablement) le donateur de la peinture, il se permit même une image à moitié de profil! C'est là qu'il peignit entre autres images la Luxurie personnifiée (sorte de mère infanticide, de prostituée,...) dotée d'un ruban d'inscription malheureusement illisible. Elle servit apparemment comme la peinture de référence pour illustrer le sermon, ainsi que plus tard l'image du St. Dimanche à Crnogrob. C'est à l'entourage de Janez que l'histoire de l'art accorde l'Etoile de l'Ange de l'église paroissiale à Kranj (vers 1460) et la situe dans les motifs folkloriques plus expressifs. Elle est attribuée à l'entourage du maître de Žirovnica. Au milieu de l'étoile des anges aux instruments il y eut dans la voûte une ouverture à travers laquelle on faisait descendre lors des célébrations un pigeon (St. Esprit) ou même les ensembles plus complexes en plastique (Christ entouré des anges, témoigné au 17^e siècle dans la Cathédrale à Ljubljana). Ce motif demeura aussi dans l'humour populaire comme l'anecdote de Škofja Loka sur le pigeon mangé par un chat. Une vue sur la vie des peintres de cette époque est donnée par les dates d'achèvement des peintures (Visoko à la veille du St. Mathieu en 1443, Muljava avant la fête du St. Laurent en 1456) en nous signalant les termes et le temps choisi pour l'exécution des commandes.