

PRIČEVANJE O NOSI V POZNOSREDNJEVEŠKI UMETNOSTI NA SLOVENSKEM

Angelos Baš

V zgodovini slovenske noše viri za dobo pred 12. in 13. stoletjem v poglavitnem manjkajo.¹ Iz poznega srednjega veka se je potlej ohranilo nekaj pisanih virov o naši oblačilni omiki, ki pa so prav borni in ki iz njih ni mogoče pridobiti pomembnejših sklepov o takratni noši na Slovenskem.

Prvo širše in zaokroženo poglavje v zgodovini naše noše sestavljajo tako upodobitve v poznosrednjeveški umetnosti, ki zajema na Slovenskem obdobje 14., 15. in pa še prvo polovico 16. stoletja, ko potem ta upodabljača omika z reformacijo odmre in jo po polstoletni praznini ali cezuri nasledi zgodnejše baročno slikarstvo in kiparstvo.

Izraba posvetnih oblačilnih motivov v naši poznosrednjeveški umetnosti pa terja najprej opredelitve njihove pričevalnosti za podobo oblačilne omike na Slovenskem v poznem srednjem veku, kakor se obsega v zgodovini, se pravi v 14. in 15. stoletju, in pa v 16. stoletju. Ali z drugimi besedami: določiti je treba, koliko se lahko nanašajo raznotere upodobitve posvetnih motivov v raznih oblačilnih zvrsteh na resnično ustrezno stanje v razvoju naše noše v poznem srednjem veku in 16. stoletju.

To vprašanje naj obdelujejo pričujoče vrstice.

*

Mera izvenumetnostne dokumentarne vrednosti upodablajočih spomenikov je bila pri nas, prav tako kakor tudi drugod, le malo načeta. Pomen slikarstva, kiparstva, iluminacij in knjižnih ilustracij v poznem srednjem veku in 16. stoletju je bil tako obravnavan skoraj izključno le z ožjih umetnostnih vidikov, neprimerno manj pa glede na njihovo drugačno dokumentarno vlogo: o izvoru njihovih povzетkov iz tedanjega svetnega življenja ali o obsegu samostojnosti v takih upodobitvah. Spriču tega so posvetni motivi v naših upodabljačih stvaritvah iz tega časa le nepopolno znani in kajpak tudi malo obdelani.^{2a}

¹ M. Kos, Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja. Ljubljana 1955, str. 165.

^{2a} Prim. A. Schultze, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Prag-Wien-Leipzig 1892, str. IV.

Ob tem je treba vnaprej pribiti tole. Umetnostni viri štejejo kot zgodovinsko gradivo v primeru, če pomenijo za določena vprašanja edine neposredno ali posredno ohranjene podake ali pa če vnašajo v zgodovinske spoznave prispevke, s katerimi morejo dopolnjevati druge vire. Potemtakem umetnostni spomeniki ne pomenijo pravih zgodovinskih virov, če je o določenih temi na voljo zadosti zgovorno pisano gradivo ali če likovna izročila ne izkazujejo nobenih samostojnih osvetlitev za neko neumetnostno vprašanje. V takih primerih je skrčen njihov pomen samo na ilustrativno vlogo, ki pa jo gre upoštevati tudi, če je le fragmentarno ohranjena, saj pomeni bolj ali manj neposreden, živ ali vzporeden dokument o določenih razmerah ali dogodkih.²

Za upodobitve posvetnih oblačilnih motivov v našem spomeniškem inventarju iz 14., 15. in 16. stoletja se sme reči, da pomenijo osnovno kostumografsko gradivo za zgodovino tedanje noše na Slovenskem. Zakaj do drugega desetletja 16. stoletja skoraj praviloma pogrešamo druge vire o videzu takratne oblačilne omike pri nas, ki bi bilo na njihovi podlagi mogoče naravnost obnoviti posamezne poteze o vnanji podobi noše. — Iz poznejšega razdobja, ki nas tu zanima glede na zgodovino oblačilne omike, izvira resda tudi pisano gradivo, vendar pa so njegove izpovedi za rekonstrukcije o poglavitnem videzu ali zlasti o krojnih značilnostih tedanje obleke pomembne le v manjši meri, marveč so tehtne predvsem za opredelitve oblačilnih materialov, izdelave in cen posameznih oblačilnih kosov, stanovskih okvirov v noši, torej zlasti za poglavja; ki predstavljajo povečini gmotno, vse manj pa formalno stran oblačilne omike. Tako so upodablajoči spomeniki, kolikor vsebujejo posvetne kostumografske motive, v načelu tudi v tem obdobju 16. stoletja osnovni vir za zgodovino noše oziroma natančneje oblačilnega videza, ki se v pisnem gradivu ali ne izraža ali pa ni najti zanj formalno dovolj jasnih predstav.³

Bistveni pomen upodablajočih spomenikov za zgodovino noše na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju je zatorej nedvoumen. Pravo ceno pa jim podeljuje šele vrednost njihove dokumentarnosti za naša območja v tej dobi.

V ta namen je treba določiti razmerje poznosrednjeveške umetnosti do svetne resničnosti.

*

V zgodnji gotiki se začenja v upodablajočih umetnostnih panogah uveljavljati hotenje po obdelavi motivov takisto na podlagi lastnega opazovanja in upoštevanja narave, ki se ne zadovoljuje več edinole z zgolj bolj ali manj različnimi ponovitvami trdno določenih kompozicij in

² O. Doering, Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler ali Geschichtsquelle. Leipzig 1910, str. XIII.

³ O tem prim. A. Schultz, nav. delo, str. 284 d.

figuralnih shem.⁴ Ta nova slogovna smer je potekala iz francoskega knjižnega slikarstva in je postopoma prodrla v vsej Evropi; izjemo po izvoru, ne pa po slogu je pomenila le Italija, kjer sta se Giotto in Cavallini s študijem narave samostojno odtegnila vklenjenosti v bizantinski kulturni krog.⁵

Pri tem je šlo za zmago nagnjenja do optično zadosti umljive ali jasneje razložljive upodablajoče govornice, ki je privedla tedaj do precejšnjega obvladovanja tako imenovane pojavne sfere v upodablajoči omiki.⁶ Zakaj upodablajoče občutje je v poznem srednjem veku vse bolj težilo k ponazoritvenemu značaju umetnosti, ki je zato zoževala svoje krščansko-transcendentalne osnove, s pozitivnim razmerjem do resničnostnih snovi pa razvijala svetne poteze.⁷

Tako je gotska upodablajoča umetnost čedalje bolj upoštevala naravo in dopolnjevala svojo dotedanjo likovno zakladnico s spoznavami pojavov in funkcij svojega okolja.⁸ — To novo razmerje do realnega sveta pa se ni izrazilo samo v oblikovanju, temveč tudi v »celotnem pojmovanju in izbiri«⁹ temat. Transcendentalna osnova romanskega slikarstva, ki ji v načelu ni šlo za individualne posamezne oblike, marveč za formam essentialem, se v gotiki umika naravi bližjim koncepcijam. Zavaljo tega stopajo irealnejša in življenju bolj oddaljena temata v ozadje in velja prednost snovem, ki ustrezajo v naravi zasnovanemu oblikovanju. Ob tem se porajajo poskusi, da se s pridejanimi žanrskimi scenami, z vnašanjem takisto takratne noše v upodobitve in z drugimi podobnimi prijemi doseže kar največja zvestoba življenjski resničnosti, z njo pa se tudi dramatično poživljajo predstavljeni dogodki.⁹ Drugače povedano: realne predloge se čedalje pogosteje in natančneje uporabljajo za stopnjevanje vsebinske pomembnosti v upodobitvah, ki se tako prepajajo z vse daljnosežnejše prodirajočim realizmom.¹⁰ Zavaljo te spremembe v razmerju upodablajoče umetnosti do narave so bili v gotskih spomenikih cerkveni teksti likovno stvarneje predstavljeni, tako da so lahko s svojim naravnim, resničnostnim pojavnim svetom dodobra razlagali torišča duhovnih oziroma cerkvenih predstav.

Jedro gotskega realizma pomeni v oblikovnem pogledu potemtakem upoštevanje in priznanje gledalca, ki so zanj prirejena umetnostna dela z značilnostmi optične verjetnosti ali razumljivosti: upodobitve so očitno namenjene razbirajočemu očesu v poljuden pouk, za katerega so si umet-

⁴ J. Weingartner, *Die gotische Wandmalerei in Südtirol*. Wien 1948, str. 10.

⁵ Prav tam.

⁶ W. Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Leipzig 1937, str. 200.

⁷ E. Hempel, *Der Realitätscharakter des kirchlichen Wandbildes im Mittelalter*. Dagobert Frey Festschrift. Breslau 1943, str. 107.

⁸ W. Frodl, *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*. Klagenfurt 1944, str. 7.

⁹ J. Weingartner, nav. delo, str. 11.

¹⁰ E. Hempel, nav. delo, str. 120.

niki prizadevali.¹¹ — S tem, ko je prešel nazorni, resničnostni svet v motivni krog upodablajoče omike, so dospele v slikarstvo obenem pripovedne prvine, tako da odslej vernikom po cerkvah ni bilo več potrebno »slediti zamotane miselne sisteme«, marveč so mogli po delih te smeri brez posebnega teološkega znanja spoznavati razne svetopisemske zgodbe, legende ipd. — Posamezne upodobitve z resnično izčrpnim pripovednim videzom nadomeščajo zavoljo svoje nazornosti duhovniška besedila.¹²

Ta težnja k vselej večjemu posnemanju narave se kajpak nikakor ni omejevala zgolj na motive, ki so bili odmaknjeni osrednjim verskim tematom, ampak se je izražala prav tako v tradicionalnih starosvetnih slikah in figurah svetnikov in je zavzemala postopoma vse znatnejši obseg. Spričo tega je videz o upodobitvah verskih temat v tem razdobju kljub skupnim potezam s starejšo upodablajočo umetnostjo dosti manj hieratičen kakor n. pr. še sredi 15. stoletja; ponekod pa bi se nekatere scene v cerkvenem slikarstvu celo bolje podale profani kakor cerkveni umetnosti.¹³

Zavoljo tega so tudi posamezne upodobljene osebe precejkrat podane tako, kot so se nosili predstavniki stanov v tej dobi.¹⁴

Vendar pa se ta, iz resničnega sveta zajemajoča, fabulativno nazorna in poljudno poučna umetnost poznega srednjega veka ni uveljavila povsem do kraja. Zakaj izročila starejšega, idealističnega sloga so bila še pregloboko zakoreninjena, da bi iz gotških spomenikov odtekle že kar vse transcendentno ali zlasti kontemplativno poudarjene osnovne sestavine. Tako so realistične pripovedne prvine v gotiki predrugale predvsem kompozicije: v delih tega raznotero komponiranega sloga so se družili poglobitveni dogodki v velikih izmerah in pa njihovi še zmerom precej posplošeni liki z vzporednim realističnim oblikovanjem okolja, ki se v njem odigrava osrednji prizor in ki ga obrobajo različne prikazni ter ga resničnostno ali dojemljivo ponazarjajo. To neravnovesje ali realistična nedoslednost v posameznih gotških upodobitvah poteka iz izročila *formae essentialis*, ki je predtem skoraj izključno prevladovala nad prevzemanjem posvetnih predlog in ki ji je deloma tudi še v poznem srednjem veku uspevalo podrežati umetnostne stvaritve svojemu ne še popolno razpadlemu sistemu za opremo cerkvenih prostorov.¹⁵

Če se navedene ugotovitve o odsevu nekaterih izrezov iz takratnega stvarnega življenja v gotški upodablajoči umetnosti zahodnoevropskega kulturnega kroga¹⁶ nanašajo predvsem na spomenike poznosrednjeve-

¹¹ W. Pinder, nav. delo, str. 200, 203.

¹² W. Frodl, nav. delo, str. 15 d.

¹³ J. Weingartner, nav. delo, str. 56.

¹⁴ W. Pinder, nav. delo, str. 102. — J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart 1943, str. 777.

¹⁵ W. Frodl, nav. delo, str. 8, 15.

¹⁶ O tem gl. tudi F. Ottmann, *Osterreichische Malerei. Mittelalter*. Wien 1926, str. 107.

škega stenskega slikarstva, veljajo enake sodbe prav tako za druge zvrsti upodabljačočih omike. — Tabelno slikarstvo je že v prvih desetletjih 15. stoletja, posebno pa po letu 1460 prineslo v svoja prizadevanja obilo prvin prav širšega figuralnega in predmetnega, se pravi tudi kostumografskega realizma in je s tem, ko je rabilo cerkvenim namenom, takisto nadrobneje učilo vernike starosvetnih zgodb in legend.¹⁷ — Tudi takratno kiparstvo opremlja svoje figure vse pogosteje s posvetnimi oblačili namesto prejšnjih posplošenih nadčasovnih noš in zmerno sledi gotski modi.¹⁸ — Najbolje pa se je podredila doslednejšim realističnim načrtom grafika, saj je bila od vseh upodabljačočih panog najmanj vklenjena v spono starosvetnih oblikovalnih izročil. Zato so tudi v njenih delih iz 15. stoletja malone vse osebe upodobljene v noši tega obdobja in so grafične upodobitve vnanjih plati življenja običajno ustrezale razmeram, v katerih so nastale, tako da so celo Grki ali Trojanci predstavljeni v poznosrednjeveških oblačilih.¹⁹ — Z realizmom je, čeprav borneje ko grafika, prepojeno tudi miniaturno slikarstvo, tako da je tudi njegovim upodobitvam vtisnjen pečat predlog iz resničnega življenja v tisti dobi.²⁰

★

Poznosrednjeveško upodabljačo umetnost na Slovenskem napajajo tokovi iz središč zahodnoevropske, posebej srednjeevropske omike. Poglaviti poudarek ji daje severna komponenta, medtem ko prihaja južna ali italijanska le redko naravnost do veljave.²¹ — Če je bila doslej beseda o razmerju med upoštevanjem in pritegnitvijo takratnega stvarnega okolja in pa večjo ali manjšo mero izročil v delih tedanje zahodnoevropske umetnosti na splošno, se zdi pred poskusom, da se osvetli to vprašanje zastran upodabljačočih spomenikov na slovenskem ozemlju, potrebno dognati še, kolikšen je delež realističnih, se pravi po stvarnih vsakdanjih predlogah posnetih prvin v poznosrednjeveški umetnosti

¹⁷ O. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929, str. 10. — L. Baldass, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik*, Wien 1934, str. 5.

¹⁸ F. Kieslinger, *Die mittelalterliche Plastik in Österreich*, Wien-Leipzig 1926, str. 58, 75. — Prim. tudi C. Th. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, str. 85, sl. 90, 125, 132, 141, 146, 153, 166, 254/5, 258/9.

¹⁹ C. v. Lützwow, *Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, Berlin 1891, str. 43, 200. — K. Zoega v. Manteuffel, *Der deutsche Holzschnitt*, München 1921, str. 40. — E. Bock, *Die deutsche Graphik*, München 1922, str. 21.

²⁰ M. v. Boehn, *Die Mode. Menschen und Moden im Mittelalter*, München 1925, str. 212. — F. Ottmann, nav. delo, str. 68. — P. Post, *Die französisch-niederländische Männertracht einschliesslich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik, 1350 bis 1475*, Halle/Saale 1910, opira svoja izvajanja po veliki večini prav na miniature: prim. razbor uporabljenih virov, str. 100 sl.

²¹ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae I. Srednjeveško slikarstvo*, Ljubljana 1935, str. 1. — Isti, *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, Kazarovljev zbornik, Sofija 1950, str. 205 d.

bližnjih vzhodnoalpskih dežel, ki so bile tvorno povezane z upodabljalnimi stvaritvami pri nas.

Na Tirolskem je podoba precej jasna.

V brixenškem slikarstvu prehajajo realistične tendence ponekod celo že v naturalistično upodabljanje okolja in izhajajo ta prizadevanja za naravno pristnost iz nadrobnega zgledovanja po naravnih predlogah.²² Tako so ne samo postranske osebe, kakor n. pr. Saloma, krvniki, vojščaki pri križanju ipd., predstavljene v noši, posneti po takratni posvetni modi, temveč so prav tako tudi podobe svetih devic opremljene z oblekami, kakršne so bile tedaj običajne v resničnem življenju.²³ Toda ne zgolj v brixenškem območju, kjer so upodobljeni, kot rečeno, prav pogosto napravljene po tedanji posvetni modi in kjer je v nekaterih delih kaj natančno povzeta značilna gotška noša — ustrezno vnemi za žanske, naravi kar najbolj približane poteze —, prav tako je bilo tudi v drugih tirolskih predelih ustvarjenih nemalo upodobitev, ki se odlikujejo po oblačilnem naturalizmu in ki pri podajanju raznih oseb neposredno uporabljajo takratne modne motive: v Boznu so posegli slikarji po tedanjih posvetnih oblačilnih prvinah, v St. Georgenu, Schenna prav tako in v St. Katreinu, Innichenu idr.²⁴ (Te, oblačilne in druge značilne poteze poznosrednjeveškega gmotnega življenja se spajajo v tedaj skoraj temeljno upodabljalno težnjo, kako dramatično poživiti posamezne like ali pa cele scene.)

Da so za upodobitve oblačil na poznejših tirolskih freskah, iz 16. stoletja, značilni takrat običajni posvetni ornamenti in da so takisto svetniki marsikdaj napravljene v modno nošo te dobe in pa da nastajajo v drugi četrtini 16. stoletja neredke profane slikarije po gradovih,²⁵ je po doslej povedanem več kot umljivo in zvečine zgolj bistveno nadaljevanje zasnovanih smeri.

Tirolsko gotško kiparstvo je prav tako pridobivalo vse več posvetnih motivov, čeprav nemara ne v tolikšnem obsegu kot tamkajšnje slikarstvo. Tako poznamo vrsto starosvetnih kipcev, ki se nedvomno ponašajo s posvetno opredeljeno nošo svojega obdobja: iz Georgenberga, Brixna, Kössna, Enneberga, Lienza, Rattenberga, Schrambacha idr.²⁶

Na Koroškem potekajo poglavitni viri za zgodovino poznosrednjeveške noše iz ohranjenih spomenikov stenskega slikarstva, medtem ko

²² J. Weingartner, Die frühgotische Malerei Deutschtirols. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege X, 1916, str. 11.

²³ Prav tam. — Isti, Die gotische Wandmalerei in Südtirol, str. 14.

²⁴ J. Weingartner, Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgange des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege VI, 1912, str. 3, 54. — Isti, Die frühgotische Malerei Deutschtirols, str. 11, 17, 38. — Isti, Die gotische Wandmalerei in Südtirol, str. 25, 27 d.

²⁵ J. Weingartner, Die gotische Wandmalerei in Südtirol, str. 66 sl.

²⁶ C. Th. Müller, nav. delo, str. 85, sl. 90, 125, 132, 141, 146, 153, 166, 254/5, 258/9.

je tedanje kiparstvo le slabo obravnavano in zato v celoti še zdaleč ni znano in dostopno.

Kljub splošno živemu razmahu tabelnega slikarstva v 15. stoletju je v južnih predelih Vzhodnih Alp, zlasti na Koroškem in Kranjskem, še vedno prevladovalo stensko slikarstvo, čeprav ni hkrati manjkalo tudi vplivov tabelne slikarske omike. S tem se koroško območje ni pridružilo splošnemu slikarskemu razvoju v pozni gotiki in je ohranilo težišče načrtov v freskantskih stvaritvah, ki je njihova slogovna podoba še nekoliko odmaknjena od temeljne realistične smeri svojega časa. Ta tok pa je moglo ujeti koroško stensko slikarstvo na prehodu v 16. stoletje, ko so renesančno določene upodabljalne težnje po preglednosti in trdnem kompozicijskem redu našle prikladno torišče na freskah, ki pridobijo potlej na realističnem pomenu.²⁷

Realističnih motivov seveda tudi v gotskem stenskem slikarstvu na Koroškem nikakor ne manjka, vendar pa jih je na teh spomenikih manj kakor po drugih ozemljih srednjeevropske umetnosti, kjer se je učinkovito razmahnilo realistično vse izrazitejše tabelno upodabljanje.

Največ posvetnih snovi nudijo koroške freske s temo pohoda in poklonitve treh kraljev iz druge polovice 15. stoletja, ki se v njih prepletajo skoraj že naturalistične težnje z zavzetostjo za nadrobnejše pripovedi: osnovne zgodbe se spopolnjujejo z lovskimi in ribiškimi podobami, s skupinami dvorjanov in vojščakov in so ob vsej ujetosti v ikonografske okvire podane s posnetki iz istodobnega profanega življenja ter nudijo neredkokdaj tudi širše gradivo za zgodovino noše.²⁸ A tudi v druga temata so včasih uvrščene značilnosti poznosrednjeveške posvetne noše. Tako v Janezovem obglavljenju iz Liedinga, v pasijonu in Dorotejini legendi iz St. Peter im Holz, v Savlovem padcu iz Krke, v legendi sv. Katarine iz Einersdorfa, Liemberga in Spanheima, v legendi sv. Lenarta iz Zwickenberga, v sliki dobrih del iz Strassna, v Jezusovem rojstvu iz Gerlamoosa, v pasijonu iz Obermauerna, v mrtvaškem plesu iz Metnitza, v poslednji sodbi iz St. Lorenz im Lessachtal idr.²⁹

Štajerski spomeniki iz poznega srednjega veča in 16. stoletja se ne morejo ponašati s tolikšnimi umetnostnozgodovinskimi obdelavami kakor tirolski in koroški, saj pogrešajo obravnave tako v celoti kakor po posameznih poglavjih. Zavoljo tega so deloma šele poglobljene raziskave o zgodovini štajerske in deloma tudi vzhodnoalpske oblačilne omike opozorile na štajerska umetnostna dela, ki vsebujejo tudi znatne upodobitve takratnega posvetnega življenja.

In teh ni malo. Freske iz Niederhofna pri Stainachu, iz St. Marcina pri Knittelfeldu, iz graške stolnice; tabelne ali oltarne slike iz St. Lam-

²⁷ W. Frodl, nav. delo, str. 10.

²⁸ W. Frodl, nav. delo, str. 19.

²⁹ W. Frodl, nav. delo, sl. 1, 11, tab. V, 20, 38, 51, 22, 25, 65, tab. XVI, 74, 77, 84.

brechta, Eisenerza, St. Katreina pri Brucku, graške stolnice, Marijinega Celja, Angerja, St. Lorenza pri Murauu, St. Benedikta pri Knittelfeldu; upodobitve v cerkvenih rokopisih iz Seckaua, St. Lambrechta; grafika in akvareli iz Gradca³⁰ — vse te stvaritve so tolikanj številne in za podobo tedanje štajerske noše tako zelo poučne, da nima za naše vprašanje doslej nobena druga vzhodnoalpska dežela zbranih razmeroma toliko obsežnih in prav tako ilustrativnih virov kakor prav Štajersko. (Dasi ob tem dosedanja kostumografska preučevanja malone vseskozi niso upoštevala poznosrednjeveškega kiparstva in nobenih spomenikov s slovenskega štajerskega ozemlja.)

Tako širok in raznovrsten pregled upodablajočega gradiva za zgodovino noše lahko opravijo samo dolgotrajnejše kostumografske obravnave, zakaj umetnostnozgodovinske študije so po navadi posvečene zlasti le posameznim likovnim vprašanjem, in to skoraj izključno samo z vidikov stilne analize, tako da prispevajo posvetne motive v umetnosti največkrat posredno ali mimogrede. — Izrazit primer takšnega raziskovalnega vodila pomeni obdelava gotskega stenskega slikarstva na Nižjem Avstrijskem, kjer so posvetne in ob tem tudi kostumografske poteze v tamkajšnjih stvaritvah, ki so povzete po sodobnih predlogah iz resničnega življenja, komajda omenjene, zato pa se dajo bolje zaslediti v natisnjem slikovnem gradivu.³¹

Italijansko upodablajočo omiko predstavlja v slovenski umetnosti in sploh kulturni zgodovini povečini le beneški krog.³² — V tem in v drugih italijanskih umetnostnih območjih pomeni doba po Giottu postopno, a razmeroma naglo uveljavljanje naravne resničnosti v upodablajočih delih. Že gotski realistični načrti so dosegli polagoma vse večjo doslednost in v 15. stoletju so prehajali na severu v naturalistično upodabljanje. V Italiji je šel opisani razvoj upodabljanja v slogovnem pogledu nekako od sredine prve polovice 15. stoletja v drugo smer, vendar pa je njegovo razmerje do upoštevanja in pritegnitve narave, človeka in njegovega celotnega okolja šlo, čeprav nekaj hitreje in znatneje, po zasnovani vsebinski poti, podobno kakor v severnem umetnostnem krogu. Skoraj popolno so se uresničili ti vsebinski načrti v italijanski upodablajoči omiki pod konec 15. in v vsem 16. stoletju, četudi so že prav tako italijanske upodablajoče panoge iz 14. in 15. stoletja bogate z realističnimi ambientskimi prvinami. Toda predrenesančne in deloma še renesančne slikarske in kiparske stvaritve v Italiji so še v določeni meri utesnjene v ikonografske pregraje, ki uokvirjajo in omejujejo upodobitve tedanjega posvetnega življenja. S prodorom renesanse pa je na široko pognala korenine takisto profana upodablajoča umet-

³⁰ V. Geramb, *Steirisches Trachtenbuch I.* Graz 1932, sl. na str. 285 do 372.

³¹ F. Reichmann, *Gotische Wandmalerei in Niederösterreich.* Zürich-Wien-Leipzig 1925, str. 40, 47 d, 84, sl. 26, 28, 33, 41.

³² F. Stele, *Umetnost v Primorju.* Ljubljana 1940, str. 5.

nost, ki si je prizadevala za kar najbolj natančno podobo človeka, njegovega okolja in narave.³³

Spričo tega najdemo v krogu takratne beneške upodabljaajoče omike, ki edina lahko pride z italijanske strani neposredneje v poštev za obravnavo naše poznosrednjeveške noše in noše 16. stoletja, kajpada malone nepregledno množino motivov, ki opredeljujejo domalega pač vse zvrsti gmotnega življenja v poznem srednjem veku in 16. stoletju.³⁴ A beneški upodabljaajoči vplivi v tej dobi praviloma niso prihajali na slovensko ozemlje naravnost, temveč zvečine s furlanskim posredništvom. Umetnost v Furlaniji pa je bila v tem času prekvašena tudi s precejšnjimi germanskimi prvinami in je bila po svoji ikonografsko-vsebinski plati razmeroma konservativna, tako da takratne upodabljaajoče oploditve Italije v naših krajih zavoljo svoje skoraj običajne posrednosti³⁵ še zdaleč niso obrodile značilnih realističnih sadov, ki bi nadrobneje povzemali naravo in človekovo okolje.³⁶

Iz italijanskega izvora potemtakem ne moremo izvajati tehtnejših tvornih vezi z upodabljaajočo umetnostjo poznega srednjega veka in 16. stoletja na Slovenskem. — Kar zadeva 16. stoletje v vzhodnoalpskih deželah, ki je bila o njih zgoraj beseda, pa so potrebne še nekatere dopolnitve. Na Tirolskem, Koroškem in Štajerskem je v tem razdobju vodilna upodabljaajoča panoga stensko slikarstvo; ob tem se tabelna slikarska omika ne razraste, temveč je s svojimi predvsem posrednimi vplivi pomaknjena v ozadje. Mimo stenskega slikarstva pa se tod znatno razvija tudi kiparstvo. Umetnost 16. stoletja v teh območjih, ki se je zgoraj skorajda nismo dotaknili, ima drugačen značaj kot v istodobni Italiji. Tu gre za prerod v upodabljanju, ki ga posreduje severni krog, ne pa

³³ O tem gl. F. Stele, *Umetnost Zapadne Evrope*. Ljubljana 1935, str. 192 d, 200 d, 217 sl, 234.

³⁴ Poglavitno gradivo o tem je v naslednjih delih: A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana* IV. Milano 1906, str. 759 sl; V. Milano 1907, str. 891 sl; VI. Milano 1908, str. 17 sl, 977 sl; VII/1, Milano 1911, str. 291 sl; VII/3, Milano 1914, str. 302 sl; VII/4, Milano 1914, str. 215 sl; IX/1, Milano 1925, str. 225 sl; IX/5, Milano 1928, str. 1 sl; IX/4, Milano 1929, str. 1 sl, 1113 sl; IX/7, Milano 1934, str. 1 sl; X/2, Milano 1936, str. 610 sl; X/5, Milano 1937, str. 1 sl. — L. Testi, *Storia della pittura Veneziana* I. Bergamo 1909; II, Bergamo 1915, reprodukcije slik iz navedenih stoletij. — R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting* IV. Hague 1924, str. 1 sl; VII, Hague 1926, str. 335 sl; X, Hague 1928, str. 308 sl; XVII, Hague 1935, str. 56 sl; XVIII, Hague 1936, str. 197 sl. — P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica* I. Bergamo 1927, str. 363 sl; II, Bergamo 1928, str. 263 sl; in pa v obsežnejših objavah Bellinijevega, Carpacciovega, Giorgionovega, Tizianovega, Veronesejevega in Tintorettovega dela.

³⁵ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I. Srednji vek*. Celje 1937, str. 111 sl. — Isti, *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, str. 207 sl.

³⁶ Furlansko slikarsko gradivo iz te dobe še ni pomembneje obdelano in znano; za tedanje kiparstvo gl. G. Marchetti-G. Nicoletti, *La scultura lignea nel Friuli*. Milano 1936, 373 str., 187 tab., 25 sl.

Italija;³⁷ le-ta je sicer glede na črpanje motivov iz sodobnega življenja in narave v bistvu povsem enako opredeljiv kakor italijanski.³⁸ Zavaljo tega smemo zastran vprašanja, ki se z njim ukvarjamo, trditi, da je nova upodablajoča omika v 16. stoletju tako na jugu kakor na severu, in tako tudi v vsej Srednji Evropi, pomenila v izrabi posvetnih in naravnih snovi za svoja dela zgolj bogatejše, čeprav zelo različno daljnosežno nadaljevanje v uresničevanju prejšnjih vsebinskih načrtov, ki so prav tako bili na različnih ravneh. Spričo tega predstavlja v navedenem pogledu stensko slikarstvo 16. stoletja v teh predelih Vzhodnih Alp le sklepno poglavje v zgodovini srednjeveškega slikarstva, ne pa nove ali samostojne stopnje v upodabljalni omiki.³⁹ In spričo tega velja ugotovitve o meri življenjske in naravne resničnosti v slikarstvu pa tudi kiparstvu omenjenih vzhodnoalpskih območij za 16. stoletje samo ponoviti, hkrati pa še pripomniti, da je to obdobje obseg in poglobitev realistične smeri znatno stopnjevalo.

Te sodbe moramo časovno omejiti z reformacijo, ko izzveni srednjeveški umetnostni finale teh ozemelj. — Za stensko kakor tudi za oltarno slikarstvo pomenijo sledeča desetletja hudo mrtvilo, ki ga premaga šele preval 16. v 17. stoletje; kiparstvo se je tedaj posvetilo povečini le nagrobnikom, medtem ko izvirajo raznotere knjižne ilustracije pač skoraj brez izjeme iz Južne Nemčije.⁴⁰ Druga polovica 16. stoletja pomeni skratka v upodabljalnem ustvarjanju Vzhodnih Alp razdobje izrečnega zastoja ali ožine.

*

Po tem okviru, ki je sodila vanj upodabljalna umetnost v poznem srednjem veku in 16. stoletju na Slovenskem, se vnaprej ponuja misel, da bo naše ozemlje, podobno kot Koroško, v opisanem razvoju pri sprejemu in obdelavi snovi iz resničnega življenja sicer izdatneje zaostajalo za vodilnima umetnostnima krogoma, severnim in južnim, in tudi za večino Srednje Evrope, kjer se je v 15. stoletju vse močnejše, neposredno in posredno, uveljavljal realizem tabelne slikarske omike,⁴¹ da pa bo kljub temu tako v konservativnejšem slikarstvu kakor v kiparstvu, četudi borneje, sledilo realistični, iz narave in življenja zajemajoči smeri v poznosrednjeveški umetnosti.

Že prvi pogled v ohranjeni spomeniški inventar lahko potrди to domnevo. — Glede vprašanja, ki so mu namenjene te vrstice, je za motiv poslednje sodbe dognano (doslej objavljene obdelave se nanašajo še

³⁷ O tem gl. I. Cankar, Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem. Zbornik za umetnostno zgodovino III, 1925, str. 136 d.

³⁸ F. Stele, Umetnost Zapadne Evrope, str. 219.

³⁹ F. Stele, Cerkevno slikarstvo med Slovenci, str. 144.

⁴⁰ F. Stele, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini. Drugi Trubarjev zbornik. Ljubljana 1952, str. 119 sl, 142 sl.

⁴¹ W. Frodl, nav. delo, str. 10.

malone izključno samo na slikarstvo), da se v njej med zveličanci in pogubljenici upodabljajo predstavniki raznih stanov. V sorodnem motivu tako imenovanega mrtvaškega plesa »so zastopniki vseh stanov prisiljeni v ples s smrtjo v obliki okostnjaka«. ⁴² Nadalje so tudi pri nas freske s pohodom in poklonitvijo treh kraljev postopoma čedalje bolj bogate realističnih prvin, ki so obsežene v konjeniških sprevodih ali spremstvu in pa v lovskih prizorih. ⁴³ »Čut za resničnost« je razviden prav tako v ciklih Marijinega življenja: »v mnogih posameznostih, v gotških in renesanskih prostorninah«, »v upodobitvi sodobnega pohištva« idr.; v sliki Marije s plaščem pa so kot pribežniki ponovno upodobljeni »zastopniki vseh stanov«. ⁴⁴ Takisto se upodobitve svetniških legend ponekod ponašajo s sodobnimi realističnimi primesmi ⁴⁵ in naposled pomenijo sličice na freski Sv. Nedelje v Crngrobu (1460/70) prizore iz takratnega vsakdanjega življenja. ⁴⁶

Posnetki življenjskega okolja iz poznega srednjega veka in 16. stoletja so dokazani torej tudi v naši upodablajoči umetnosti. — Kar za deva predvsem nošo, nam daje umetnostnozgodovinsko slovstvo o tem še naslednje natančnejše določitve. Tako je za motiv pohoda in poklonitve treh kraljev ugotovljeno, da so »obleke in tipi kralja in spremstva tudi kulturnozgodovinsko važni« in »postranskih žanrskih prizorov bogata je posebno slika pri Sv. Primožu« (ok. 1520). ⁴⁷ Na freski treh kraljev v Maršičih (pred 1514) pa pomeni noša nekaterih oseb »naravnost modne, časovno opredeljive sestavine slike«, medtem ko sta »služabnika... po svojih iskanih pozah, progastih oblekah in širokih, po strani na glavi stoječih baretih... naravnost modni figuri svojega časa«. ⁴⁸ — V ciklu Marijinega življenja pri Sv. Primožu nad Kamnikom je polno realističnih, žanrskih temat, z novim, čeprav še na srednjeveški ikonografiji slonečim razmerjem do okolja, ki prestavlja marsikatero snov v žanrsko sceno in ustvarja s tem videz znatne resničnosti. ⁴⁹ »Poleg mnogih, prav življenjsko zajetih prizorov... nudijo te slike mnogo dragocenih, kulturnozgodovinskih podrobnosti v oblekah, stavbah itd.« in »po svoji stvarni resničnosti imamo tu podobe (o) iz resnične sodobnosti«. ⁵⁰ Marija v oznanenju na Taboru pri Grosupljem (proti 1540) »pa kaže v svoji obleki znake mode začetka 16. stoletja«. ⁵¹ — V mrtvaškem plesu Vin-

⁴² F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 21 d.

⁴³ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 29 d.

⁴⁴ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 33 d.

⁴⁵ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 37 d.

⁴⁶ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 42.

⁴⁷ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 90.

⁴⁸ F. Stele, *Trubarjev »krovaški malar«*, *Dom in svet* LIV, 1942, str. 170.

⁴⁹ F. Stele, *Freske u crkvi Sv. Primoža kod Kamnika*, *Starinar*, ser. III/II, 1924/25, str. 140 sl. 148.

⁵⁰ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 98, 165.

⁵¹ F. Stele, *Trubarjev »krovaški malar«*, str. 172.

cenca iz Kastva v Bermu (1474) so kot predstavniki tedanjih posvetnih stanov upodobljeni kralj, kraljica, krčmar, romar, vojak in trgovec. In za svojo sliko treh kraljev je istrski slikar »porabil vse bogastvo svoje domišljije za to, da s čim več posameznimi opazovanji iz življenja obogati povest o njihovem potu«, ki jih je uvrstil tako v sprevod kakor v stranske prizore. Zavaljo tega se ta freska od drugih naših te vrste razločuje zlasti po tem, »da s skromnim likovnim znanjem, ki ga slikar obvlada, zajame čim več lastnih opazovanj iz narave in življenja in z njimi obogati po izročeni vzorih posneto kompozicijo zgodbe«; na vseh bermških slikah je močno opazen »vdor istrskega življenjskega in pokrajinskega vzdušja v prevzete ikonografske sheme«. ⁵² — Ob pasijonu v Slovenjem Gradcu je Andrej iz Ottinga upodobil tudi naročnika slik in njegovo ženo (1450/60) in ustvaril »dvoje po svoji resničnosti najbolj prepričevalnih portretov, kar se nam jih je v Sloveniji ohranilo iz srednjega veka«. ⁵³ Portretne podobe laikov pa poznamo tudi še iz Turnišča (1383), Martjancev (1392), kjer se je Janez Aquila sam upodobil, nadalje donatorske slike iz Žužemberka (14. stoletje), Žirovnice (prva polovica 15. stoletja), Sv. Janeza v Bohinju (prva polovica 15. stoletja), Tinjskega pri Žusmu (prva polovica 15. stoletja) in Prapreč pri Lukovici (1522, 1524) in pa votivno sliko na Malem gradu v Kamniku (prva polovica 16. stoletja). ⁵⁴ — In naposled: legendi sv. Urha in Korbinijana na Križni gori (1502) sta po snovi premaknjeni »iz legendarne brezčasnosti« »v svoj čas in okolje«, osebe v njih pa so upodobljene v takrat običajnih oblekah. ⁵⁵

Poznosrednjeveško slikarstvo pri Slovencih je po teh navedbah ponekod bolj, ponekod pa manj ujelo realistično strujo one dobe in vnašalo v svoja dela različne poučno-pripovedne sestavine iz tedanjega vsakodnevne okolja ter tako umljujeje razlagalo vsebino posameznih ikonografskih snovi, upoštevajoč v svojih stvaritvah gledalca, ki so mu le-te namenjene v nazorno dojemanje. ⁵⁶ Saj je neoporečno, da je ena od značilnosti našega slikarstva v tem razdobju »poljudna poučnost« in je »njegov dekorativni sistem« »sestavljeno očitno iz poučnih razlogov« in »je bil po svoji vsebini, rekli bi slikani pridigi, ljudstvu vsaj tako blizu kakor današnji križev pot«. ⁵⁷ Prav tako je sprejeta sodba, da je »vsebinski značaj« slikarske omike na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju »v prvi vrsti pripovedno poučen in nabožno izpodbuden«

⁵² F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 220 d, 225 d, 251.

⁵³ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 245, 255.

⁵⁴ F. Stele, *Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem*. Zbornik za umetnostno zgodovino V, 1925, str. 142 sl. — F. Stele-T. Bogyai, *Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču*. Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. l, 1951, str. 119 sl, 129 sl.

⁵⁵ E. Cevc, *Poznogotske freske na Križni gori pri Skofji Loki*. Zbornik za umetnostno zgodovino XX, 1944, str. 56, 58, 60 d.

⁵⁶ W. Frodl, nav. delo, str. 10.

⁵⁷ F. Stele, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*. Ljubljana 1924, str. 33, 35.

ali: »izživlja (se) predvsem v poučno in izpodbudno pripovednem smislu. Poleg krasilne strani ... je vsekakor njegova najizrazitejša stran poučna« in nekatera dela dodobra »obvladuje fabulistični, pripovedni« značaj, včasih pa tudi še »na videz sirovi realizem«. ⁵⁸

Realistične prvine pa so se zavoljo splošne zaostalosti slovenske upodabljaajoče omike za vodilnimi umetnostnimi tokovi v tej dobi mogle uveljavljati le počasi, z zamudo in v zoženem obsegu. Idealistični tako imenovani mehki slog se je ohranil pri nas, podobno kakor na Koroškem, deloma še preko srede v drugo polovico 15. stoletja, takó da poznamo pred tem časom zgolj nizko število spomenikov, ki kažejo določene, čeprav redkeje poteze iz življenja in narave. Šele na rovaš realističnega plastičnega sloga v zadnjih desetletjih 15. in na prehodu v 16. stoletje, oplojenega z južnonemškimi in severnimi vplivi, gre pripisati pomembnejši vdor realističnih: posvetnih ambientskih motivov v takratnem našem slikarstvu. ⁵⁹ Stvaritve tega sloga si ponekod najdejo svojo tvarino z »opazovanji iz življenja« in znatno uvajajo »v umetniški svet tudi novo pojmovanje narave kot krajine in prostora ... slikar stremi po tem, da ustvari kolikor toliko resničen okvir figuram, pokrajina pa se začne razvijati v prizorih na prostem ...«. ⁶⁰ Umetnost 16. stoletja te težnje nadaljuje in jih razvija v okviru srednjeveškega izročila, do srede stoletja, ko ta upodabljaajoča omika v načelu odmre.

Zastran posvetne resničnosti v slikarstvu in kiparstvu (gornje sodbe veljajo, kot bomo videli, v bistvu prav tako tudi za to umetnostno panogo) na Slovenskem v poznem srednjem veku in 16. stoletju se potemtakem podaja sklep, da je »v stilističnem razvoju v primeri z mednarodno pomembnimi tokovi« zaostajalo, da je izrazito poljudno in poučno in da so ta dela »po svojem postanku navezana na kraj, kjer se nahajajo, in jih s krajem postanka in nahajališča tudi mnogo ožje veže umetniško razpoloženje tako pri naročniku kakor pri umetniku«. ⁶¹

Naša upodabljaajoča umetnost v poznem srednjem veku in 16. stoletju pomeni torej mimo drugih neumetnostnih vprašanj, zlasti n. pr. stanovanjske omike, v poglobitnem tudi resnično tehten vir za zgodovino tedanje noše ali natančnejše oblačilnega videza. Vendar pa z določenimi omejitvami in pripombami.

Neporabne so za raziskave o poznosrednjeveški noši in noši 16. stoletja na Slovenskem ohranjene oltarne slike z našega ozemlja. — Slikarsko obdelana krilna oltarja na Visokem in pri Sv. Petru nad Želimljem za preučevanja »v sedanjem stanju« »ne prihajata v poštev«. ⁶² »Od za-

⁵⁸ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 11, 102, 247, 255.

⁵⁹ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 1 d. — Isti, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 138 sl.

⁶⁰ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 142.

⁶¹ F. Stele, *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, str. 206 d. — O tem prim. tudi E. Hempel, nav. delo, str. 120.

⁶² F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 45.

nesljivo stare slovenske posesti slikanih oltarjev« se najstarejše delo, triptih v Ptuju (ok. 1450/60), prišteva južnonemškemu oziroma salzburškemu slikarju Konradu Laib-Pfeningu in njegovim sodelavcem, drugo, slika Oljske gore s Sv. Miklavža nad Čadramom, nürnberški delavnici Dürerjevega učitelja Mihaela Wolgemuta (po 1495), tretje, krilni oltar iz Kranja (ok. 1510), pa južnonemškemu ali avstrijskemu umetniku, medtem ko je najmlajša slika, Vstajenje iz ljubljanskega frančiškanskega samostana (druga polovica 16. stoletja), »ikonografsko veren posnetek po bakrorezu znanega Vstajenja P. Breughla star.«⁶³

Oltarni sliki iz Ptuja in s Sv. Miklavža nad Čadramom ne izkazuje skoraj nobenih in tako tudi ne oblačilnih potez po posvetnih predlogah svojega časa,⁶⁴ čeprav gre v Ptuju za upodobitev Marijine smrti, ki je postala po uveljavljanju realizma v prvi polovici 15. stoletja eno od torišč za slikanje odlomkov iz vsakdanjega življenja. V tem primeru pa je ta motiv v »odpor proti . . . pretiranemu realizmu« postavljen »v kar najbolj idealizirano okolje.«⁶⁵ Podobno ni tudi na čadramski sliki Oljske gore natanko določljiv ne en svetni kostumografski motiv. Ne glede na to, da sta obe deli naslikala tuja, našim območjem oddaljena umetnika, in to ne na naših tleh, temveč očitno v avstrijskem oziroma južnonemškem krogu. (S slike Oljske gore pri Sv. Miklavžu je razvidno, da jo je naročil konjiški in vuzeniški nadžupnik in savinjski arhidiakon 1495.)⁶⁶

Na kranjski sliki bega in mučenja sv. Kancija, Kancijana, Kancijanile in Prota so resda opazna nekatera oblačila, ki so jasno posneta po modi 16. stoletja; vendar pa avtorja ni mogoče natančneje in ože opredeliti kot južnonemškega ali avstrijskega, še celo pa se ne da izpričati, da je to njegovo delo nastalo v naših krajih in da ni bilo uvoženo, kakor zvečine v drugih primerih, saj je neoporečno, da je oltarno slikarstvo »prenosno in zato po svojem postanku ni nujno vezano na kraj, za kateri je bilo ustvarjeno.«⁶⁷

Vsem tem slikam kakor tudi Vstajenju, ki je izrečno posneto po starejšem Breughlu, se moramo tako odpovedati kot gradivu za zgodovino noše na Slovenskem.

Drugače pa je s posvetnimi upodobitvami našega stenskega slikarstva v obdelovanem razdobju. Sicer se tudi za to upodabljačo panogo nikakor ne sme soditi, da so v njej vselej in vse realistične prvine, ki izvirajo iz takratnega posvetnega okolja, v resnici zvesto in natančno povzete po stvarnih ali neposrednih predlogah te dobe, kakršne so bile v veljavi prav samo v času in ožjem območju, kjer je neka freska na-

⁶³ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 45 d. — Isti, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 118, 279 sl, 293 sl, 308 sl.

⁶⁴ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, sl. 145, 154, 155.

⁶⁵ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 288.

⁶⁶ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 46. — Isti, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 293.

⁶⁷ F. Stele, *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, str. 207.

stala.⁶⁸ Ob tem pa se spričo »presenetljive življenjske resničnosti« v teh stvaritvah hkrati ne zdi nemogoče, da bi pomenile »oblike, kroj in podobe oblačil« predvsem zgolj zasnove umetniške fantazije, posebej še zato ne, ker gre pri upodobljencih, ki so posvetno napravljeni, pogosto za nižje in ubožnejše osebe v stranskih prizorih, pri katerih »zavoljo njihove manjše pomembnosti v razmerju do celote ni najmanjšega razloga, da bi bili brez resničnostne podlage«. ⁶⁹ — Posvetne noše, ki so naslikane na freskah, je treba tako v njihovi vlogi za kostumografske preučitve utesniti in jih določiti glede na dokumentarnost v času in prostoru in pa glede na mero natančnosti pri posnetkih raznih predlog.

Najvažnejša ali temeljna je pri tem opredelitev o pričevalnosti fresk za nošo v prostoru. — Za romansko upodablajočo umetnost na Slovenskem, ki nima tako rekoč nobenih naravnih in življenjskih sestavin in ki je navezana povečini edinole na tuje: nemške ali pa tudi francoske zglede, je ugotovljeno, da je bila njena »zveza z narodom . . . samo idejna, reprezentativna, nabožna in semtertja poučna. Narod je bil napram tej umetnosti pasiven«. ⁷⁰ Nasprotno pa so stvaritve naše poznosrednjeveške upodablajoče omike nastale »nedvomno v ozki, intimni zvezi z narodom in njegovimi umetniškimi potrebami«. ⁷¹ To je na dlani, zakaj ta umetnost je, kot rečeno, zasnovana na optični verjetnosti ali umljivosti, ki se uresničuje ali predstavlja zavoljo gledalca, da ta tokrat umetnine kar najbolje dojame⁷² in lahko tudi mimo izobrazbe razbira svetopisemske zgodbe s pripovedno prirejenih upodobitev.⁷³ Prav tako pa so pri freskantskih delih soodločali tudi naročniki.⁷⁴ — Z drugimi besedami: novo, gotško umetnostno razmerje do življenjske in naravne resničnosti je približalo upodablajoče sestavine kar najširšemu številu vernikov, ki so videli v teh delih umljiv svet, sestavljen iz različno nazornih predstav, kakršne so zajete zdaj bolj zdaj manj iz resničnega življenja. Da so morali biti v ta namen ambientski in naravni motivi v načelu podobni ustreznim razmeram na Slovenskem, je kajpada samo po sebi umevno.

Tako, realistično obogateno stensko slikarstvo pa se pojavi pri nas precej pozno, skladno z umetnostnim zatišjem slovenskega ozemlja, ki je zaostajalo za širše pomembnimi strujami v srednjeveški omiki. Šele približno s sredo 15. stoletja se začenja na Slovenskem znatneje odpirati pot za fabulativno, realistično poglobljeno in dovolj dostopno stensko slikarstvo. Odtelej se stalne ikonografske sheme pogosteje dopolnjujejo s prvimi iz življenja in narave. Te, za naša območja nove, sicer pa zvečine že splošne poznosrednjeveške slikarske značilnosti se prilagajajo »kra-

⁶⁸ V. Geramb, nav. delo, str. 222.

⁶⁹ V. Geramb, nav. delo, str. 284.

⁷⁰ F. Stele, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, str. 20.

⁷¹ F. Stele, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, str. 28.

⁷² W. Pinder, nav. delo, str. 200 sl.

⁷³ W. Frodl, nav. delo, str. 16.

⁷⁴ E. Hempel, nav. delo, str. 120.

jevnemu umetnostnemu razpoloženju, tako da povsod tod opazujemo zanimive primere tako imenovanih stilov prostora.⁷⁵

Kot realistični slog ne velja v tem primeru razumeti samo formalnih, temveč tudi vsebinska prilagajanja. Saj v realističnem slikarstvu, ki ga v različnih stopnjah predstavljajo naše freske predvsem nekako od srede 15. stoletja naprej, »prebavljanje vplivov« in njihove prilagoditve krajevnim razmeram nikakor ne morejo biti, če smo dosledni, samo ožjega stilnega značaja, medtem pa bi upodobljena vsebina ostajala vseskozi nepovezana z bližnjimi razmerami ali od njih odmaknjena in bi pomenila v osnovi zgolj nerealistično posnemanje tujih in, neposredno, pravzaprav nerealnih predlog. — Če smo sprejeli gornje ugotovitve o pripovednem in poučnem slikarstvu, kakršno poznamo z naših poznosrednjeveških fresk in ki je poljudnost ena njegovih prvih značilnosti, če priznavamo sodbe o aktivnem in intimnem razmerju takratnega človeka do te umetnosti, tedaj smemo pač logično sklepati, da so morale biti take upodobitve ljudem takrat v resnici dostopne, razumljive in bližnje ali sorodne, saj bi se sicer ena od temeljnih značilnosti te upodabljaajoče omike: poljudnost in umljivost sprevrčala ravno v svoje nasprotje. Posvetne prvine v našem poznosrednjeveškem stenskem slikarstvu so potemtakem morale ljudem tolikanj ustrezati, da so jih mogli zlahka ali dovolj razumeti, to pa je bilo mogoče le tako, da so bile kar najbolj približane svetu, ki so v njem živeli. Za to vprašanje je sam izvor uporabljenih predlog načelno postranskega pomena.

Poglavitne, starosvetne motive v poznosrednjeveškem stenskem slikarstvu so kajpak določevali in utesnjevali ustaljeni ikonografski okviri. To ujetost pa opredeljujejo takisto pri naših poznejših gotskih freskantih tudi še trdna izročila njihovih šol in starejših drugih sorodnih ali medsebojno odvisnih delavnic; prav tako pa izvira tudi iz »uveljavljene posebnosti« njihovih cehov.⁷⁶ Zavoljo cerkvenega značaja te slikarske omike in njene zaostalosti ali konservativnosti so tako osnovni ikonografski motivi tudi v obdobju realističnega sloga le v manjši meri obogateni s potezami iz življenja in narave. Torišča našega poznosrednjeveškega realizma, ki se je uveljavljal sicer kasno in v omejenem obsegu, so lahko pomenili predvsem stranski prizori, kjer ni bilo številnejših zakoreninjenih ikonografskih obrazcev in zato vse več možnosti za samostojnejše posvetne stvaritve.

Zlasti v teh obrobnih slikarskih delih se mimo čisto formalno-tehničnih potez predstavljajo posebnosti ali značilnosti določenih širših območij. — Osnovna ikonografija je bila skoraj še v vsem poznem srednjem veku domalega za vse slovensko ozemlje, pa tudi za nekatera bližnja območja tako zelo izenačena in tako rekoč nepremakljivo utemeljena, da so za nekaj ciklov s teh področij dokazane malone enake predloge in tudi

⁷⁵ F. Stele, Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji, str. 206.

⁷⁶ F. Stele, Cerkevno slikarstvo med Slovenci, str. 151 d.

njihova na moč nesamostojna posnemanja.⁷⁷ V doslednejšem realizmu 16. stoletja se ta odvisnost do ustvarjenih slikarskih predlog občutno zrahlja, tako da nudijo tedaj svetopisemska temata priložnosti prav tako za svobodnejše upodabljanje. V 15. stoletju pa so rabili v ta namen — kot omenjeno — predvsem, čeprav ne izključno, postranski prizori, ki niso bili tesneje povezani s poglobitnimi dogodki na freskah.

Povzetki resničnega sveta se v teh scenah lahko družijo s predstavljanjem slikarske osebnosti. Postopoma večje upoštevanje in pritegnitev življenjskega okolja in narave v takratnih upodabljanjih je dalo po eni strani možnosti za uveljavljanje umetnikove osebnosti »v doslej kolektivno izvrševani umetnosti«, s tem pa, namreč z opazovanjem življenja in narave, so se »izročene sestavine« slikarstva množile z novimi.⁷⁸ Posamezni realistični odlomki v naših freskah proti koncu 15. stoletja in v 16. stoletju se ob tem odlikujejo z izrazom, ki je soroden »otipljivi stvarnosti« ali drugače: s pravo naravno resničnostjo.⁷⁹

»Samostojno sprejemanje in predelovanje pobud iz žive narave« je bilo v našem stenskem slikarstvu seveda borneje kakor v raznih žariščih poznosrednjeveške stenske slikarske omike,⁸⁰ ki so posredovala svoje dosežke tudi območjem, ki so bila v teh prizadevanjih manj tvorna; tako so se porabljale za posvetne scene predvsem tuje, posredne predloge, ki so »postajale sestavina kolektivne stvariteljnosti.«⁸¹

Zgovoren dokaz za »samostojno sprejemanje in predelovanje pobud iz žive narave« naših poznosrednjeveških freskantov in ne samo za prevzemanje drugod ustvarjenih slikarskih ali posrednih naravnih predlog pa so nekatera dela, ki jih je naslikal Vincenc iz Kastva v Bermu 1474. — Istrski umetnik je »porabil vse bogastvo svoje domišljije za to, da s čim več posameznimi opazovanji iz življenja obogati« upodobljene motive, ter je tako z lastnim študijem narave in življenja dopolnil »po izročeni vzorih posneto kompozicijo zgodbe«. Sploh je v Vincencčevih stvaritvah značilen »vdor istrskega življenjskega in pokrajinskega vzdušja v prevzete ikonografske sheme«, »posnet nedvomno po resničnem življenju« in tu med drugim tudi njegova »značilno, čeprav le splošno opisana, izrazito istrska krajina.«⁸²

Drugih samostojnih posnetkov življenja in narave v našem poznosrednjeveškem stenskem slikarstvu umetnostnozgodovinske obravnave doslej še niso ugotovile, vendar pa po vsej verjetnosti Vincenc ni bil pri nas edini poznosrednjeveški umetnik, ki je uporabljal za svoja dela tudi pristne naravne predloge. (Pri tem pa ni dokazano, da bi ta njegov prijem mimo raznih drugih platil življenjskega okolja veljal tudi še upodobljenim nošam.)

⁷⁷ W. Frodl, nav. delo, str. 19.

⁷⁸ F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 152.

⁷⁹ Prav tam.

⁸⁰ Prim. F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 154.

⁸¹ Prav tam.

⁸² F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 225, 231, 240.

Drugačno, manj izvirno razmerje naših poznosrednjeveških freskantov do posvetnih snovi je bilo pogostejše. Ta način slikanja je morda najbolj jasno razviden na sliki Sv. Nedelje v Crngrobu (1460/70). — Ta freska kaže trpečega Kristusa, ki je okrog njega nanizanih v vzporednih pasovih nekaj manj kot petdeset prav različnih prizorov iz vsakdanjega življenja na začetku druge polovice 15. stoletja. Namen tega dela je nesporen. Vsakdanja opravila, če se jih ljudje ne lotevajo o pravem času, marveč v prepovedanih dneh, so pregrešna in mučijo Kristusa, grešnike pa spravljajo v pogubo. Ali: opravila, ki so upodobljena na tej freski, se, čeprav so sicer poštena, ob nedeljah ne smejo izvajati in pomenijo tedaj grešna dejanja.⁸³

Te crngrobske slike iz poznosrednjeveške vsakdanjosti so v marsičem sorodne zlasti podobnim upodobitvam v koledarju iz Passaua z 1445 oziroma: obe deli sta lahko zajeti iz skupnih predlog; samostojno pa je slikar Sv. Nedelje priredil »izbor in sestav sličic« in »je stari znakoviti koncept spremenil v nazorno upodabljačega«. ⁸⁴ Opravila, ki jih ta freska poudarja kot prepovedana, so tako predstavljena s podobami ter se zavoljo svoje nazornosti lahko »bolje vtisnejo v spomin«. Pri tem je tehtna še »namenu ustrezna relativna izčrpnost«, kar pa zadeva obliko, je »njena moč... v tem, da je... splošno dostopna«. ⁸⁵ — V tipološkem pogledu se pripisuje Sv. Nedelja tako imenovani arti memorativae, ki rabi mnemotehničnim namenom ali kot pripomoček spominu za določena napotila, ⁸⁶ tako da pomeni naša freska upodabljačo obliko za spominsko kar najbolj učinkovito pridigo o prepovedanih nedeljskih opravilih.

Če naj bi bili ti nameni uresničeni, so morali biti naslikani prizori iz vsakdanjega življenja bistveno približani našim tedanjim razmeram. Prezete ikonografske oblike so se lahko v osnovi ohranile, v posameznih potezah pa je vsekakor bilo potrebno, da so se v različnem obsegu prilagodile širšemu okolju, ki so bile v njem in zanj ustvarjene. Kako naj bi si sicer preprosti obiskovalci crngrobske cerkve zapomnili vsebino Sv. Nedelje, če bi jim prepovedana opravila ne bila dovolj dostopna in dojemljiva? To je bilo mogoče zgolj tako, da so te upodobitve resnično bolj ali manj ustrezale onemu času (kar je natanko ugotovljivo), prav tako pa tudi tamkaj običajnemu okolju, oziroma da niso bile v poglobitvenih značilnostih drugačne kakor ustrezne razmere na širšem kranj-

⁸³ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 42. — Isti, Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu. *Razprave Slovenske akademije znanosti in umetnosti, filoz.-filol.-hist. razr. II.* Ljubljana 1944, str. 401 sl. — E. Cevc, *Etnografski problemi ob freski »Sv. Nedelje« v Crngrobu*. *Slovenski etnograf III—IV*, 1950/51, str. 180 sl.

⁸⁴ F. Stele, Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu, str. 416.

⁸⁵ F. Stele, Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu, str. 419, 423.

⁸⁶ F. Stele, Ikonografski kompleks slike »Svete Nedelje« v Crngrobu, str. 424 sl.

skem ozemlju. S tega vidika je vprašanje o resničnih ali od drugod prevzetih predlogah v tem primeru manj važno, ker je temeljni namen freske takšen, da so bile poglobitve podobnosti med upodobitvami in tedanjim širšim stvarnim okoljem neogibno potrebne. Določene prikrojitve in parafraze tujih predlog so se v delu, kakor je Sv. Nedelja, nedvomno nujno vsiljevale in mu tako podelile osnovno, ne pa tudi nadrobno dokumentarno ceno prav tako še za zgodovino naše poznosrednjeveške omike. Skoraj izključno le poučni ali mnemotehnični značaj umetnine spričuje torej njeno poglobitvo, četudi ne natančnejšo opredeljenost v odsevih takratnega vsakdanjega življenja iz naših krajev.^{86a} — Crngrobška freska Sv. Nedelje je potemtakem v svoji kulturnozgodovinski dokumentarnosti načeloma določljiva.

Za upodobitve poslednje sodbe v poznosrednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem je bilo že povedano, da predstavljajo tudi zveličance in pogublence »vseh stanov«.⁸⁷ Poučna ost take slike je povsem stvarna. Zato se tudi ne zdi mogoče, da bi bili zastopniki stanov, ki so tu naslikani, napravljeni v nošo prejšnjih obdobij ali stoletij, se pravi kot ljudje, ki bi svojemu času ne bili zares razumljivi kot predstavniki posameznih takratnih stanov. S tem pa je prav tako samo po sebi umevno, da so morali biti ti stanovski predstavniki neogibno naslikani tako, da so videli gledalci v njih vsaj v poglobitnem podobne ali pa enake ljudi, kakršne so srečavali med stanovi v svojem bližnjem ali širšem okolju. Malone gotovo je, da se te podobnosti ali celo inačice med upodobljenci in resničnimi ljudmi v družbi, kakor je bila tedaj razcepjena, niso nanašale na nadrobnosti v oblačilnem videzu, marveč zlasti le na poglobitvo sorodnost med podobami resničnih ljudi in njihovim izrazom v naših upodobitvah. Zakaj v osnovi so se porabljale za to verjetno pač ustvarjene slikarske predloge, ki so se izmed njih izbirale najprikladnejše ali najbolj podobne območjem, v katerih je neko delo nastalo in jim bilo namenjeno, ali pa so se porabljene predloge deloma tolikanj prilagajale širšim območjem krajev, ki so bile zanje povzete, da so lahko zadosti ustrezale tamkajšnjim razmeram. (To pa je splošno potrjeno in priznano.)

Glede sorodnega ikonografskega motiva pametnih in nespametnih devic je zgodovino pisje upodabljaajoče umetnosti dognalo, da so v takratnem srednjeevropskem kulturnem krogu posebno nespametne device največkrat zvesto naslikane v noši, kakršna je bila v oni dobi običajna.⁸⁸ Zavoljo tega je upravičena domneva, da je takisto v naših upodobitvah tega motiva noša devic, ki kaže nedvomne značilnosti poznosrednjeveške mode, bila že po samih predlogah ali pa nemara še z nekaterimi prikrojitvami podobna oziroma približana tedanji resnični noši na širšem tam-

^{86a} A. Baš, Noše na freski Sv. Nedelje v Crngrobu. Loški razgledi III, 1956, str. 176.

⁸⁷ F. Stele, Monumenta artis slovenicae, str. 21.

⁸⁸ W. Pinder, nav. delo, str. 165, 210.

kajšnjem ozemlju in je tako pomenila eno od sestavin poljudnega poučno-pripovednega sloga v tej slikarski omiki.

Motiv mrtvaškega plesa, ki je v našem poznosrednjeveškem stenskem slikarstvu predstavljen dvakrat, v Bermu in v Hrastovljah nad Koprom (1490), gre prav tako pridružiti ciklu poslednje sodbe. »Zastopniki vseh stanov« so na teh freskah »prisiljeni v ples s smrtjo v obliki okostnjaka«,⁸⁹ in sicer od posvetnih plemiči, krčmarji, romarji, vojaki in trgovci. — Podton tega motiva, da namreč nobeno bogastvo in še tako visok stan ne odvrne smrti, ki pobira prav tako bogatine in imenitnike kakor preproste in ubožne ljudi, se je povezoval z vzgojnimi nameni cerkve zlasti do višjih, teže pristopnih stanov,⁹⁰ nedvomno pa tudi do ljudstva, ki naj se ob teh podobah oboji zamislijo nad minljivostjo življenja in njegovimi smotri. Mrtvaški ples je torej motiv z izrazitim poučnim ali pridigarškim značajem. To pa opredeljuje tudi upodobitve posameznih stanov. Jasno je, da so morali biti predstavniki posameznih stanov v območju, kjer je bil naslikan mrtvaški ples, upodobljeni tako, da so jih verniki v cerkvi lahko kot take spoznali. Saj bi se sicer v tem primeru, prav tako kakor n. pr. pri Sv. Nedelji, osnovni in poučni namen dela ne mogel uresničiti. Od posrednih predlog je moral umetnik zavoljo tega izbrati take, ki so bile kar najbolj podobne razmeram, kakršne so bile v območju kraja, ki je zanj ustvarjal, v navadi, ali pa je moral predloge, če so bile tem razmeram znatneje odmaknjene, v poglavitem prilagoditi za ustrezni genius loci. Nemogoče pa si je misliti, da bi predstavniki poznosrednjeveške družbe, kakršni so naslikani v mrtvaškem plesu, ne ustrezali v osnovi živim zastopnikom raznih stanov v območju, ki je zanj bilo delo naročeno. Če to zanikamo, zanikamo takisto dognane opredelitve mrtvaškega plesa, ki je po svojem temeljnem namenu poučni motiv. To pa tudi nepobitno določa osnovno realistično upodobitev ljudi, kakršni so v času, ko je bila freska ustvarjena, v tem širšem območju živeli. Nadrobnosti pri tem niso važne; gre za temeljno vez med verniki, ki so gledali v cerkvi to nazorno ali upodabljačo pridigo, in med upodobljenci istodobnih stanov, ki so v tej opredeljenosti nedvoumni. Edinole tako je bila lahko ta pridiga ljudem s splošno našo poznosrednjeveško omiko razumljiva.

In še tole: če je za slikarja bermskega mrtvaškega plesa ugotovljeno, da se je okoriščal z opazovanjem istrske krajine in narave nasploh, se ponuja tudi misel, da je prav tako pri človeških figurah, kolikor ni zanje dokazano, da so prevzete od drugod, posnemal bližnje okolje. Seveda je to zgolj domneva, ki je ni mogoče utemeljiti, vendar pa tudi ne zavrniti. Za mrtvaški ples ne velja pri tem imeti v mislih toliko figuralnih shem kakor predvsem določene samostojne obdelave oseb v okviru obrisnih danosti iz predlog. Čeprav se zdi ta podmena posebej za Vincenca zelo mogoča in vabljava, ji manjka dokazov; te bi moglo prispevati le ohr-

⁸⁹ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 21.

⁹⁰ O. Doering, nav. delo, str. 335.

njeno neposredno gradivo iz tega časa in ozemlja, ki ga pa pri nas pogrešamo vse v baročno dobo. (To je v metodološkem pogledu tudi eden od poglobitnih razlogov za tolikšno upoštevanje predlog in hkrati tolikšno previdnost do izvirnosti v realističnih kostumografskih sestavinah našega poznosrednjeveškega slikarstva.)

V marsičem podobna vprašanja in odgovori se pojavljajo zastran naše teme ob motivu treh kraljev. Posvetne in od teh pogosto tudi oblačilne prvine onega časa so v teh freskah neoporečne. Toda starosvetne poglobitne osebe v tem ciklu so tolikanj vklenjene v ustaljene cerkvene ali ikonografske pregraje in spričo tega v predlogah natanko določene,⁹¹ da je zanje, tudi če so naslikane v posvetnih nošah, težko domnevati tehtnejšo dokumentarno vrednost za naša ozemlja, z izjemo nekaterih redkih posamičnosti. Resda je morda za lažje razumevanje in boljšo poučnost tega motiva ponekod dodana posvetnim poglobitnim osebam tudi kakšna bližnja kostumografska značilnost, vendar pomenijo takšne poteze v upodobitvah tega cikla malone zgolj torišče domnev, ne pa ugotavljanja.

Drugače pa je zastran noše v postranskih, zlasti žanrskih prizorih. Medtem ko je nudilo naravno okolje v poglobitnih prizorih možnosti za svobodnejše in manj vezane stvaritve te vrste ali pa celo za določene redkeje samostojnosti v razmerju do narave (Vincenc), je bilo to za nošo mogoče zlasti šele v obrobnih prizorih, ki niso bili tolikanj odvisni od posrednih predlog ali ki so nastajali tudi brez njih. V takih primerih (Mače, Hrastovlje, Sv. Primož nad Kamnikom) so se ustvarile takisto nekatere žanrske scene, naslikane z realističnim čopičem, dasi še v izročilu srednjeveških shem. Kajpada žanrsko razvita posvetna tematika izključuje zgolj togo posnemanje izročeni predlog in že sama po sebi spodbuja tudi k določenemu preoblikovanju danih shem, prav tako pa tudi k samostojnejšim obdelavam snovi, ki so porabne za pripovedno dopolnilo našega motiva: tako so n. pr. figure kmetice z Mač, lovca in gonjača iz Hrastovlja in pa kuharja in lovcev s Sv. Primoža nad Kamnikom tolikanj pristne žanrske podobe, da jim ni mogoče odrekati pomembne umetniške in realistične izvirnosti, vrh tega pa zanje tudi ne poznamo ikonografskih predlog. Te in podobne žanrske figure bodo v prihodnjih umetnostnozgodovinskih raziskavah pač nedvomno pomnožile sodbe o samostojnosti v stvaritvah naših poznosrednjeveških realističnih freskantov. Ti primeri svobodnejšega, žanrskega upodabljanja posvetnih oseb v stranskih prizorih treh kraljev so, tudi če so v osnovi vezani na določene predloge, v poglobitnem vendarle tako prostodušno in nevezano izvedeni, da jih smemo šteti za prave posvetne figure, ki nesporno ustrezajo svojemu času ter so z vsem svojim žanrskim oziroma močno pripovednim značajem zopet neoporečno blizu takratnim ljudem iz bližnjega ali širšega območja, kjer so bile take freske naslikane. Poudarjeni žanrski in fabulativno poljudni značaj teh posvetnih figurálnih upodobitev določa

⁹¹ O tem gl. za Koroško, Kranjsko in Štajersko W. Frol, nav. delo, str. 19.

tudi njihovo pričevalno ceno za takratno oblačilno omiko v razmaknjem prostoru.

Nekaj oseb, napravljenih po posvetni šegi časa, ki so v njem nastale, kažejo tudi upodobitve raznih svetniških legend. V teh primerih so malone vselej naslikani preprostejši ljudje. Berači v legendi sv. Miklavža v istoimenski cerkvi na Goropeči so prave žanrske figure, naslikane po vsem videzu samostojno in brez določenih predlog in so kot nekakšni okorni portretni zametki neposreden vir za zgodovino naše poznosrednjeveške ljudske noše. Drugih takih upodobitev v naših svetniških legendah ne moremo šteti za žanrsko izvedena dela, pač pa smemo pibiti, da so kot posvetne figure komponirane v posamezne zgodbe zmerom zlasti zato, da se z njimi počive pripovedne prvine v delu. Posebni fabulativni nameni, ki so z njimi te osebe ustvarjene, tudi v teh primerih opredeljujejo njihovo časovno (ta je dokazana) in prostorno dokumentarnost.

Vojščak v legendi sv. Jurija v istoimenski cerkvi nad Igom bi ne bil preprostemu, pa tudi manj preprostemu verniku dovolj dojemljiv, če bi ne bil kot posvetna oseba naslikan tako, kakor bi si ga ta očitno edinole lahko zamišljal: pač kot vojščaka te dobe. Enako je z upodobitvijo obdarovanja treh nevest pri Sv. Miklavžu na Goropeči. Kako naj bi gledalec v cerkvi doumel, da gre za prizor, ko se obdarujejo neveste, če bi ne bile te deklice zares upodobljene kot neveste, kakršne so v tistem času in v tamkajšnjem območju videvali in poznali. Tu je fabulativni namen dela ponovno terjat njegovo upodobitev v času in okolju, ki je temeljno razumljivo in ki je zato v poglavitnih potezah verodostojen vir za oblačilno omiko v širšem območju, kjer je bilo naslikano. In nadalje svetniške legende na Križni gori (1502) in pri Sv. Janezu v Bohinju (ok. 1525): posvetne figure so v njih razmeroma številno zastopane, zato da so posamične upodobitve fabulativno razgibane in tako umljive. Značaj njihove noše popolnoma ustreza modi časa, v katerem so bile ustvarjene. Zavoljo pripovedne dostopnosti ali poljudnosti legend so bile tu gotovo zopet izbrane predloge, ki so bile kar najbolj primerne ali podobne tedanjim oblačilnim razmeram v naših krajih, ali pa so bile določene predloge, če so bile v osnovi preveč tuje, v večji ali manjši meri prilagojene našim ozemljem, pri tem pa so ohranile svoje temeljne figuralne sheme.

Pripovedna poljudnost je ena poglavitnih značilnosti naše upodabljaljoče umetnosti v poznem srednjem veku in stenske slike so bile takrat pravcata *biblia pauperum*. Svetopisemske oziroma nesvetne osebe, ki o njih človek ni imel nobenih pravih ali določenih predstav, so bile lahko upodobljene v poglavitnem mimo navadnega ali uglednejšega vernika v cerkvi. Ne pa tudi posvetne figure, ki so bile dojemljive samo, če so ustrezale znanim stanovom v poznosrednjeveški vsakdanjosti, sicer pa nikakor ne. V ta namen se tudi prostori upodablajo vse bolj realistično in takisto njihova oprema. — Razen goropeških beračev resda v naših svetniških legendah ni mogoče pokazati pravih žanrskih, samostojneje upodobljenih figur. Vendar pa je v drugih primerih splošni realizem v fabulativnih zasnovah zgodb in tako tudi v posvetni, modni noši svoje

dobe tako zelo zgleden, da spričuje svojo polno podrejenost pripovedni poljudnosti v določenem motivu. In zavoljo tega so noše posvetnih figur mimo očitnega sloga one dobe nedvomno bile vsaj v osnovi podobne ali prilagojene vnani oblačilni omiki na določenem širšem območju.

Bogata kulturnozgodovinska, se pravi tudi kostumografska pričevalnost ciklov Marijinega življenja je znana. — Motiv Marije s plaščem, »kamor so pribežali zastopniki vseh stanov« pred nadlogami,⁹² velja glede realistične dokumentarnosti vrednotiti enako kot upodobitve raznih stanovskih predstavnikov v poslednji sodbi in mrtvaškem plesu. Ljudje onega časa, ki je bila ta umetnost ustvarjena zanje in za njihov pouk, ne bi mogli razvideti v tem motivu stanov, če bi ne bili upodobljeni splošno dojemljivo ali v osnovi realistično, ustrezno resničnemu življenju v določenem času in na določenem ozemlju.

Ob tem naj bo poudarjen moment, ki velja takisto še za druge navedene slikarske cikle. — Poznorsrednjeveški človek v Vzhodnih Alpah, z izjemo redkih duhovnikov in umetnikov, ni poznal v svojih optičnih predstavah stvarnega življenja iz zgodnejših razdobj srednjega veka ali celo antike; tako tudi ne vzhodnoalpski podeželski umetniki. Kolikor torej ni šlo za starosvetna upodabljanja poglobitnejših figur, ki so jih bolj ali manj zvesto prirejali po stalnih predlogah, in kolikor je bilo treba določen motiv v skladu s pripovednimi in preprostemu verniku posvečenimi poljudnimi vodili tedanje umetnosti upodobiti fabulativno, se pravi ne samo s svetniki ali sv. družino, je veljalo v taka dela neizbežno uvrstiti tudi še posvetne akterje ali osebe iz takratnega resničnega življenja. Če taki upodobljenci ne bi ustrezali času, bi ne bili razumljivi. Zakaj raven v izobrazbi modernega človeka je tudi glede na izročila upodablajoče govorce precejšnja in obsega prav tako pri preprostejših sodobnih ljudih določene nazorne predstave o razmerah v minulih dobah. Tega pri poznorsrednjeveških obiskovalcih vzhodnoalpskih cerkva, skoraj ne glede na stan, nikakor ni bilo. Zato je moralo biti posvetno okolje v tej upodablajoči umetnosti prirejeno za čas in prostor. Kajti, kako naj bi človek s takratno omiko doumel vsakdanje razmere iz drugih obdobj, če je bilo njegovo znanje razen redkih duhovnikov in umetnikov vezano samo na čas, ki je v njem živel. Temu primerno so naše poznorsrednjeveške freske tudi zasnovane. Kjer ni bila tema izključno le starosvetna in kjer je prevladoval pripovedni moment s potezami iz posvetnega okolja, so se porabljale v kompozicijah tudi nesvetniške ali posvetne osebe. Le-te so se v poljudnem poznorsrednjeveškem slikarstvu nedvoumno prilagajale času, v poglavitem pa, kot smo omenili, tudi okolju. In tako so takisto v motivu Marije s plaščem, ki nudi zavetje pred raznoterimi nadlogami, naslikani predstavniki takratnih stanov v noši one dobe, kar je nesporno, pri tem pa so njihove upodobitve načeloma nujno ustrezale pač tudi noši, kakršna je bila tedaj pri nas v navadi.

⁹² F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 34. — Isti, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 165.

To drži prav tako za slike Marijinega življenja, ki so postavljene povečini v realistično okolje poznega srednjega veka ali 16. stoletja. Upodobljeni prizori se odigravajo največkrat v resničnem, sodobnem okolju. In tudi za obleke, kakršne so naslikane, je priznано, da povsem ustrezajo tedanji modi. Resda je nemogoče ugotoviti, kolikšne so samostojne prvine v teh stvaritvah in kolikšen je tod delež predlog. Vendar pa ne more biti dvoma, da je to upodobljeno vsakdanje okolje s posvetnimi osebami v njem — če je zanj dognano, da je podoba »iz resnične sodobnosti«⁹² — zavoljo svojih poljudno poučnih namenov moralo v osnovi ustrezati širšim razmeram na ozemlju, za katero je bilo naročeno, saj bi se sicer v tej umetnosti pglavitna težnja po poljudnosti izjalovila.

Vse gornje sodbe se nanašajo na dela v našem stenskem slikarstvu po uveljavitvi realističnega sloga po sredi 15. stoletja. Pred tem je pri pritegnitvi gradiva za zgodovino noše potrebna določena mera opreznosti. Zakaj pred tem časom so realistične in izrečno poljudne težnje v upodabljaloi umetnosti na Slovenskem razmeroma neznatne ali redke, vrh tega pa so posebej na zahodnih ozemljih izvedene s čopiči tujih mojstrov ali njihovih zvestih domačih posnemovalcev.⁹⁴ Zato v teh stvaritvah precej manjka pripovednih prvin, kolikor pa jih najdemo, so redke, saj je poljudnost ali resnična namenjenost gledalcu v tej umetnosti le še šibkejša. Spričo tega je zlasti pri tujih slikarjih v tem obdobju navezanost na njihove predloge kar največja, nagnjenost h krajevnim prirojitvam pa zavoljo še ne dovolj razvitega poznosrednjeveškega poljudnega realizma zgolj bornejša. Izjeme v tem so maloštevilne.

Po podanih opredelitvah o značaju kostumografskih upodobitev v posameznih ciklih našega gotskega slikarstva lahko razvrstimo to gradivo glede na obseg njegovega realizma ali mero poustvaritev iz širšega okolja v več stopenj. Najboljši vir za zgodovino naše noše v poznem srednjem veku in 16. stoletju so tako nedvomno donatorske podobe, ki pomenijo spričo svoje v bistvu portretne narave vsekakor zveste posnetke o oblačilni omiki raznih stanov v določenem času in prostoru. Precej blizu so jim kostumografski motivi v ciklih Marije s plaščem, poslednje sodbe in smrtnega plesa in pa v delih, kot so Sv. Nedelja, razne izrečno žanrske scene ali pa izjemne profane slike, kakršnih poznamo nekaj s Tolstega vrha. V teh primerih resda ne gre za portretno gradivo, vendar pa je ves njihov realistični značaj, ki smo ga zgoraj določili, tolikšen, da so posvetne noše, ki so v teh ciklih naslikane, v pglavitnih potezah ne glede na izvor predlog verodostojen vir za zgodovino oblačilne omike na Slovenskem. Pri obrobnih prizorih s slik treh kraljev in podobah iz Marijinega življenja povzetki življenjskih razmer z bližnjih ozemelj po vsem videzu niso bili prav tolikanj potrebni kot pri prejšnjih ciklih, tako da kaže tod mimo žanrskih slik nahajati nekaj manjšo stopnjo kostumo-

⁹² F. Stele, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 165.

⁹⁴ F. Stele, *Monumenta artis slovenicae*, str. 18. — Isti, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, str. 116. — Isti, *Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji*, str. 208 d.

grafskega realizma. Za druge cikle ali kompozicije pa so bile vezi med upodobljenimi temati in okoljem, ki so bila v njem in zanj ustvarjena, nujne le v najvažnejših značilnostih, čemur ustreza tudi dokumentarna cena v njih naslikanih posvetnih noš. Značilno je, da so cikli, ocenjeni z znatnejšo mero prostorno vezanega realizma, nastali v dobi od srede 15. stoletja naprej.

*

Sklepna sodba o pričevalni vlogi našega poznaosrednjeveškega slikarstva za zgodovino noše naj se glasi potemtakem takole: Po sredi 15. stoletja zajame tudi upodabljačo umetnost na Slovenskem znatnejši val realizma, ki ga opredeljuje težnja po čim večji poljudnosti. S tem se v freskah močneje razvijejo pripovedne prvine, ki naj določena temata kar najbolj umljivo predstavijo. Spričo razmaknjenih fabulativnih okvirov se pojavljajo zato v nekaterih motivih poleg ikonografsko določenih poglavitnih, zlasti le starosvetnih figur tudi še redkejše posvetne osebe. Za to upodabljačo omiko je značilno aktivno razmerje do življenja in narave, saj vsebuje v svojih ciklih sestavine iz vsakdanjega okolja ter ustvarja tako bolj ali manj realistične scene, kakršne so namenjene vernikom, ki naj jim bodo v nazorni pouk.

Slovensko ozemlje je bilo v zatišju pomembnejših umetnostnih tokov one dobe. Zato je naša upodabljača umetnost v tem razvoju zaostajala, tako da njena dela ne izkazujejo v večjem številu prvin poznaosrednjeveškega realističnega sloga. — Tabelno slikarstvo, ki je tedaj prednjačilo v realističnih prizadevanjih, v izvorni, domači obliki tako rekoč ni poznano. Stensko slikarstvo pa je bilo tesno ujeto v ustaljeno ikonografijo. Poglavitni prizori na teh cerkvenih freskah spričo ozke vezanosti na izročene likovne obrazce torej niso mogli nuditi pravih priložnosti za izrečnejše realistične upodobitve. Pač pa stranski prizori oziroma stranske, ne starosvetne, temveč posvetne osebe, ki jih je ikonografija vse manj vklepala. Te so se porabljale za dopolnilne razlage motivov in so tako v precejšnji meri uresničevale takratne načrte o dostopnem in kar najbolj umljivem slikarstvu. Ker so imele upodobljene posvetne osebe v predstavljenih motivih kajpak jasno poučne funkcije, so morale biti v ta namen naslikane tako, da so bile gledalcu kar se da razložljive in dojemljive. Srednjeveška izobrazba pa je bila glede optičnih predstav o minulih dobah tako zelo borna in omejena v poglavitnem le na ozek krog duhovnikov in umetnikov, da bi posvetne osebe, če bi ne bile upodobljene tako, kakor so jih bili verniki po cerkvah vajeni srečevati v svojem življenju, bile povsem nerazumljive, s tem pa tudi zgrešen namen teh slikarskih stvaritev. (Seveda tudi znanje naših takratnih, podeželskih umetnikov ni dovoljevalo upodabljanja vsakdanjih ljudi v zgodnejših razdobjih.) Zavaljo tega je bilo treba posvetne osebe, kolikor so naslikane v raznih ciklih naših poznaosrednjeveških fresk, neogibno prilagoditi času in prostoru, ki so bile zanj njihove upodobitve naročene.

Gotovo je bil ob tem delež samostojnega oblikovanja pri naših freskantih dosti bornejši kot povzemanje drugod ustvarjenih predlog, zakaj

podeželsko slikarstvo je v lastni ustvarjalnosti daleč zaostajalo za večjimi središči takratne upodablajoče omike. Vendar pa je poudarjeni poučno-poljudni namen teh stvaritev neizbežno terjal, da so bile upodobitve posvetnih oseb gledalcem umljive. To pa je bilo mogoče, kolikor ni umetnik samostojno povzegal iz bližnjega življenja, samo tako, da so se od danih predlog izbirale take, ki so bile območjem, za katera so se porabljele, kar najbolj sorodne, ali pa so se bolj odmaknjene predloge s podobami zastopnikov raznih stanov prilagajale razmeram, kakršne so bile pri nas običajne; to pa seveda le v poglavitnih potezah, medtem ko so pri tem ohranile svoje izročene figuralne sheme. Drugačne možnosti za upodabljanje posvetnih figur se zde nemogoče. Zavaljo tega so v temeljni podobi postranske, posvetne osebe v našem poznosrednjeveškem slikarstvu dober vir za zgodovino noše, toda, kot rečeno, le v poglavitnih potezah, ki so bile pri teh poučno-pripovednih delih nujne. Ne pa tudi v nadrobnostih, ki zanje ni bilo potrebno, da so bile vseskozi natančne, in so lahko izviralne ali iz predlog ali pa tudi iz umetnikove samovolje.

Vprašanje prostora se ob interpretaciji našega gradiva ne sme ozko vezati na najdišča posameznih del. Napak bi bilo misliti, da so v upodobljenih posvetnih figurah zajete kostumografske razmere ravno in samo v kraju, kjer so bile ustvarjene. To bi predpostavljalo po eni strani povečini njihov domalega portretni značaj, po drugi strani pa vse prešibko upoštevanje predlog. Slo je za temeljno umljivost figur in prikrojivte predlog so lahko veljale samo poglavitnostim v noši. Zato se zdi pravilno, kolikor nimamo opravka z redkimi portretno določenimi upodobljenci, raztegniti dokumentarno torišče takih del na širša pokrajinska ali deželna območja.

Z vprašanjem prostorne dokumentarnosti je povezana natančnost teh upodobitev: ker je dokumentarnost teh slik širša in samo za posamezne kraje le redko in težko veljavna, se po pričujočih opredelitvah našega stenskega slikarstva noša zato ne da tolikanj nadrobno obravnavati kakor v današnji in polpretekli dobi.⁹⁵ Kakor smo pokazali, se moremo iz naših fresk poučiti predvsem zgolj o osnovnih značilnostih takratne vnanje oblačilne omike, nadrobne in skoraj vse potankosti zajemajoče študije pa v nasprotju z novejšo, neposredno ohranjeno nošo za obdobje poznega srednjega veka in 16. stoletja največkrat pogrešajo podlago in so nedopustne.

Te misli označujejo tudi čas naših posnetkov. V njih so se porabljele pač predvsem sprejete sestavine v modi, ne pa posamezne novotarije, ki še niso splošneje prodrle. Tako pomenijo naslikane noše v največji meri ugotovitev danih oblačilnih razmer ali modo, ki je preko svojih začetkov že polneje razvita, neprimerno manj pa njene pričetke.

Pred sredo 15. stoletja so navedene težnje v našem stenskem slikarstvu še razmeroma slabo razvite. Te stvaritve izvirajo nemalokdaj od

⁹⁵ Prim. n. pr. M. Ložar, Slovenska ljudska noša. Narodopisje Slovencev II. Ljubljana 1952, str. 166 sl, z bibliografijo, str. 236 sl.

tujih umetnikov, hkrati pa so poljudni realistični načrti za pouk vernikov pri nas tedaj še borni, tako da je treba večidel, razen portretnih upodobitev, tudi redke posvetne osebe v njih presojati previdno in samo v okviru širšega primerjalnega gradiva tudi z drugih, bližnjih ozemelj.

Po teh pogledih se zdi napačno, da so nekatere etnografske raziskave uporabljale kot vir za zgodovino noše posamezne upodobitve z naših poznosrednjeveških fresk ne glede na njihov starosvetni ikonografski značaj in mero prave dokumentarnosti,⁹⁶ druge pa so jih zavoljo nepoznanja preprosto prezirale.⁹⁷ Gornje sodbe ugovarjajo takemu razmerju, dovoljujejo pa s pridobljenih vidikov razglede po vsem takratnem stenskem slikarstvu na Slovenskem.

Samostojno portretno slikarstvo se v času, ki mu je posvečena pričujoča obravnava, pri nas še ni uveljavilo. Iz 16. stoletja izvirajo samo maloštevilni portreti naših reformatorjev, ki so nastali obenem s portreti nemških reformatorjev daleč od naše zemlje, v Nemčiji⁹⁸ in ki jih zavoljo tega ni mogoče šteti kot verodostojen vir za našo tedanje oblačilno omiko. Edino slikarsko portretno delo, ki vemo zanj, da je nastalo na slovenskem ozemlju v 16. stoletju, je votivna slika barona Jurija Kisla in družine iz podružnice v Podreberju pri Polhovem Gradcu (po 1593).⁹⁹ Od naslednjih ohranjenih portretnih slik pa izvira prva iz začetka 17. stoletja in odseva že značilno zgodnjebaročno nošo.¹⁰⁰ Šele ta, ne pa tudi že poznosrednjeveška moda in moda 16. stoletja se lahko na Slovenskem osvetljuje z upodobitvami samostojnega portretnega slikarstva.

Zastran pričevalnosti kostumografskih motivov v našem kiparstvu iz poznega srednjega veka in 16. stoletja velja ponoviti gornje sodbe o istodobnem stenskem slikarstvu. Saj se v obeh teh upodablajočih zvrsteh izraža smer časa tudi v predstavljenih modnih oblačilih in jima daje poseben pečat njuna poljudnost.¹⁰¹ S tem pa se podajajo kajpada enake opredelitve o oblačilni dokumentarnosti kiparstva kakor za freske: posvetno opravljene (kar je zlahka določljivo) figure ne bi bile zares dostopne, če bi ne bila na ozemlju, ki so bila ta dela zanj namenjena, taka noša vsaj v poglavitnih potezah resnično običajna. Ne glede na nagrobnike, ki upodabljajo pokojnike ali tudi njihove družine¹⁰² in pomenijo

⁹⁶ S. Vurnik, Doneski k studiju slovenske avbe. Etnolog I, 1926/27, str. 45. — Isti, Slovenska peča. Etnolog II, 1928, str. 4.

⁹⁷ M. Ložar, Slovenska ljudska noša, str. 166. — Ista, ocena knjige J. Kovačević, Srednjevekovna nošnja Balkanskih Slovena. Beograd 1953. Slovenski etnograf VIII, 1955, str. 278 sl.

⁹⁸ F. Mesesnel, Portretno slikarstvo na Slovenskem od XVI. stoletja do danes. Zbornik za umetnostno zgodovino V, 1925, str. 122.

⁹⁹ Katalog razstave portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stoletja do danes. Ljubljana (brez letnice), str. 6. — F. Mesesnel, na nav. mestu. — F. Stele, Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem, str. 158.

¹⁰⁰ F. Mesesnel, nav. delo, str. 122 d.

¹⁰¹ E. Cevc, Srednjeveška plastika na Slovenskem. Ljubljana 1951 (v tipkopisu), str. 125, 295, 329.

¹⁰² F. Stele, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, str. 142 d.

tako, kolikor predstavljajo posvetne in neoklepljene osebe, tehten, čeprav pri nas nikakor ne obsežen vir za zgodovino takratne noše.

Druge panoge upodabljaajoče umetnosti niso porabne za raziskave o poznosrednjeveški noši in noši 16. stoletja na Slovenskem. — Srednjeveške rokopisne ilustracije vsebujejo zgolj v dveh primerih motive tedanje posvetne noše, vendar pa gre v prvem primeru (cod. 33 iz kartuzije v Bistri) »za domače delo«, ki je nastalo v drugi polovici 14. stoletja »verjetno ... po vzoru kakega francoskega rokopisa«, v drugem pa za sličice mesečnih opravil v koledarju iz 1415, ki mu ne poznamo izvora.¹⁰³ — Prav tako se velja odpovedati tudi kostumografskemu blagu v naših prvih knjižnih ilustracijah iz druge polovice 16. stoletja, ki so bile vseskozi izposojene »od nemških založb«.¹⁰⁴ Sicer bo po vsej verjetnosti naša landsknehtov, kakor je upodobljena pri Kristusovem križanju v Dalmatinovem pasijonu iz 1576, in pa takisto naša vojščakov zoper Turke v Newe Zeytung iz 1578 spričo znatne izenačenosti vojne noše lahko do neke mere odsevala tudi vojaški oblačilni videz s slovenskih območij. Vendar pa je v tem gradivu to poseben primer, ki ga povsem preglašajo oddaljene tuje predloge, neprikladne za opredelitve vnanje oblačilne omike pri posameznih drugih stanovih v reformacijski dobi na Slovenskem.

Résumé

TEMOIGNAGE SUR LE COSTUME DANS L'ART DU MOYEN-ÂGE AVANCÉ EN SLOVÉNIE

Le premier chapitre plus vaste et complet dans l'histoire du costume slovène est composé des représentations figurées dans l'art du moyen-âge avancé qui, en Slovénie, embrasse la période du 14^e et du 15^e siècles ainsi que la première moitié du 16^e siècle, lorsque, avec la Réforme, cette figurative décline et lorsque, après une césure d'un demi-siècle, elle cède la place à la peinture et la sculpture du baroque.

L'exploitation des motifs profanes de costumes dans l'art slovène du moyen-âge avancé cependant exige d'abord une classification de leur valeur de témoignage pour la physionomie de la civilisation de l'habillement en Slovénie dans le moyen-âge avancé dans son extension historique, c'est-à-dire au 14^e et au 15^e siècle et au 16^e siècle. Autrement dit: il faut déterminer dans quelle mesure les diverses représentations figurées de motifs profanes dans les différents genres de l'habillement peuvent se rapporter à l'état correspondant effectif dans l'évolution de notre costume dans le moyen-âge avancé et au 16^e siècle.

C'est cette question qui forme l'objet de la présente étude. Quant à la valeur documentaire de la peinture slovène du moyen-âge avancé pour l'histoire du costume, on est arrivé aux conclusions suivantes: après la première moitié du 15^e siècle, les arts figurés en Slovénie aussi sont pénétrés d'un courant plutôt fort de réalisme, caractérisé par une tendance à la popularité. Par conséquent, dans la peinture murale, gagnent de l'importance les éléments épiques dont le

¹⁰³ M. Kos-F. Stele, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji. Lj. 1951, 61 d. 114 sl.

¹⁰⁴ F. Stele, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, str. 147. — B. Puc-Bijelić, Ilustracije v slovenskih protestantskih knjigah. Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. IV, 1957, str. 183 sl.

rôle est d'expliquer les thèmes déterminés d'une manière compréhensible dans la plus grande mesure possible.

C'est pourquoi en vue de l'élargissement des cadres fabulatifs dans quelques motifs apparaissent, outre les figures principales iconographiquement déterminées et pour la plupart archaïques, dans une moindre mesure aussi des personnages profanes. Cette civilisation figurative est caractérisée par son rapport actif envers la vie et la nature; tant il est vrai que dans ses cycles, elle contient les éléments de l'ambiance quotidienne représentant ainsi des scènes plus ou moins réalistes destinées à l'enseignement visuel des croyants.

Le territoire slovène se trouvait à l'écart des courants artistiques les plus remarquables de cette époque-là. C'est pourquoi les arts figuratifs slovènes dans cette évolution restaient en arrière, de manière que les éléments de style réaliste du gothique avancé dans ses oeuvres ne sont pas très nombreux. La peinture sur bois qui alors était prédominante dans les efforts vers le réalisme, n'y est pour ainsi dire pas connue dans une forme originale, slovène. La peinture murale cependant était étroitement emprisonnée dans une iconographie stéréotypée.

Les scènes principales de ces fresques d'église, étant trop étroitement liées aux modèles figuratifs traditionnels, ne pouvaient donc pas offrir d'occasions convenables pour des représentations réalistes plus prononcées; mais ce furent les scènes, ou mieux, les figures secondaires, pas celles archaïques, mais celles profanes, bien moins assujetties à l'iconographie traditionnelle et qu'on employait pour les explications complémentaires des motifs, qui dans une assez grande mesure réalisaient l'idée d'une peinture accessible et compréhensible, caractéristique à cette époque-là. Puisque les personnages profanes représentés dans les motifs figuratifs avaient évidemment des fonctions nettement didactiques, ils devaient, pour servir à ce but, être peints d'une manière facilement explicable et accessible aux spectateurs. Au moyen-âge cependant, la culture relative aux figurations optiques des époques révolues était tellement pauvre et limitée principalement à la sphère étroite du clergé et des artistes, que les personnages profanes, s'ils n'avaient pas été représentés tels que les croyants dans les églises étaient habitués de les rencontrer dans leur vie, auraient été absolument incompréhensibles, par quoi le but même des peintures de ce genre aurait été manqué. (Il va de soi qu'aussi la culture et le savoir des peintres provinciaux, venus des régions des Alpes de l'Est, ne permettaient point la représentation des gens simples dans des périodes révolues.) C'est à cause de cela qu'il fallait inévitablement adapter les personnages profanes, en tant qu'ils figurent dans les différents cycles des fresques slovènes du moyen-âge avancé, au temps et au lieu pour lequel les peintures étaient commandées. Sans doute, chez les peintres des fresques slovènes, la part de la création originale était de beaucoup plus pauvre que l'imitation des modèles créés ailleurs, car la production originale de la peinture provinciale était bien en arrière sur celle dans les centres plus importants de la culture figurative de cette époque-là. Le but didactique et populaire prononcé de ces peintures cependant exigeait inévitablement que les représentations des personnages profanes fussent compréhensibles aux spectateurs.

On n'obtenait cependant ce but — en tant que l'artiste ne puisait, d'une manière originale, dans son propre voisinage — qu'en choisissant, parmi les modèles qu'on avait à sa disposition, ceux qui étaient les plus familiers à l'ambiance à laquelle ils étaient destinés, ou bien, en adaptant les modèles étrangers avec les figures des représentants de divers états, aux conditions habituelles chez nous, mais, naturellement, seulement dans leurs traits principaux et tout en conservant leurs schèmes figuratifs traditionnels. D'autres possibilités pour cette représentation des figures profanes paraissent impossibles. C'est pourquoi dans notre peinture murale du gothique avancé, les personnages secondaires, profanes, dans le tableau principal, représentent une bonne source pour l'histoire du costume, mais, comme nous venons de dire, seulement dans les traits principaux, nécessaires dans ces oeuvres didactiques-épiques, et non dans les détails qui

n'étaient pas nécessairement exacts et qui pouvaient tirer leur origine soit des modèles soit de la propre volonté de l'artiste.

Dans l'interprétation de notre matériau, la question du lieu ne doit pas être étroitement liée au lieu où ces oeuvres ont été trouvées. Il est faux de penser que les figures profanes représentées embrassent les conditions costumographiques exactement et uniquement dans le lieu où elles ont été créées, ce qui d'un côté, ferait supposer pour la plupart presque un caractère de portrait, et de l'autre côté, diminuerait le rôle de l'importance des modèles employés. Il s'agissait de la compréhensibilité fondamentale des figures, et les adaptations des modèles pouvaient se rapporter uniquement aux traits principaux du costume. C'est pourquoi il paraît juste d'élargir, en tant qu'il s'agit des rares portraits de personnages déterminés, le domaine documentaire des oeuvres pareilles sur des zones provinciales ou régionales plus étendues.

Un autre problème est lié à celui de la valeur documentaire: le problème de l'exactitude de ces représentations. Puisque la valeur documentaire de ces peintures est plus étendue et se rapporte rarement et difficilement aux localités individuelles, il n'est pas possible de traiter le costume d'après les représentations existantes de la peinture murale slovène d'une manière tellement détaillée que dans l'époque moderne ou dans celle du passé récent. Comme nous avons démontré, les fresques slovènes peuvent nous instruire surtout et uniquement sur les caractéristiques fondamentales de la civilisation extérieure de l'habillement de ces temps-là. Les études détaillées et embrassant toutes les nuances, contrairement à l'étude du costume plus récent et immédiatement conservé dans la période du moyen-âge avancé et du 16^e siècle, manquent pour la plupart de fondement et sont donc inadmissibles.

Dans la période traitée dans la présente étude, la peinture de portrait autonome ne s'est pas encore fait valoir chez nous. Du 16^e siècle, on n'a que quelques rares portraits de nos réformateurs qui ont été créés en même temps que les portraits des réformateurs allemands, loin de notre pays, en Allemagne, et qui cause de cela, ne peuvent guère être considérés comme une source authentique pour notre civilisation de l'habillement à ce temps-là. Le seul portrait pour lequel on sait avec certitude qu'il a été peint sur le territoire slovène au 16^e siècle, est le tableau votif du baron Jurij Kisl et de sa famille à Podrebrje près de Polhov Gradec (après 1593).

Quant à la valeur documentaire des motifs costumographiques dans la sculpture slovène du moyen-âge avancé et du 16^e siècle, il faut bien répéter les jugements susdits sur la peinture murale de cette époque-là. Dans tous ces deux genres figuratifs s'exprime la tendance du temps aussi dans les costumes de l'époque représentés et ils portent tous les deux l'empreinte particulière de leur caractère populaire. Par conséquent, les déterminations sur la valeur documentaire des représentations de l'habillement sur les fresques sont valables aussi pour la sculpture: les figures facilement déterminables n'auraient point été accessibles et compréhensibles, si ce costume n'avait pas été habituel, au moins dans ses traits principaux, sur le territoire auquel étaient destinées ces oeuvres. Sans tenir compte des monuments funéraires avec les figures des défunts ou aussi de leurs familles qui bien qu'assez peu nombreux en Slovénie, représentent une source importante pour le costume de ce temps-là.

Les autres branches des arts figuratifs ne contribuent point à l'étude de l'art du moyen-âge avancé en Slovénie. illustrations manuscrites du moyen-âge contiennent seulement dans deux cas des motifs du costume profane de ce temps-là, mais dans le premier cas (cod. 33 de la chartreuse de Bistra), il s'agit d'une oeuvre exécutée en Slovénie dans la seconde moitié du 14^e siècle, probablement d'après le modèle de quelque manuscrit français, tandis que dans le second cas, il s'agit d'images représentant les travaux du mois dans le calendrier pour 1415 dont l'origine nous est inconnue.

Il faut également renoncer au matériau costumographique dans les illustrations des premiers livres slovènes de la seconde moitié du 16^e siècle qui toutes étaient empruntées des maisons d'éditions allemandes.