

RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

Gašper Cerkovnik, Ljubljana

NEKAJ OPAŽANJ OB POSLIKAVI PREZBITERIJA ŽUPNIJSKE CERKVE V MARTJANCIH

Ne glede na to, da je opus delavnice Janeza Akvile že več kot 140 let tema raznih znanstvenih obravnav,¹ sicer ne toliko zaradi kvalitete ohranjenih spomenikov kot zaradi izredne samozvesti Janeza Akvile, ki se je ovekovečil praktično na vseh danes znanih delih svoje delavnice vsaj s podpisom, v dveh primerih pa celo z avtoportretom (Velemér, Martjanci), je glede na razdvojenost mnenj o njegovi genezi in samem načinu dela dovolj jasno, da razen tega, kar nam je sam sporočil o sebi preko napisa v Martjancih, o njem ne vemo nič gotovega.

Poslikava prezbitarija in delov ladje v Martjancih² pa ni pomembna samo zaradi napisa, ki odpira vsaj toliko vprašanj, kot daje odgovorov, in ohranjenega »avtoportreta«, temveč nam omogoča jasnejši pogled v način dela v delavnici Janeza Akvile, saj je v primeru izvedbe te poslikave očitno levji delež prevzel neki njegov po imenu neznan sodelavec, ki ga je šele leta 1994 Janez Balažic zasilno poimenoval kot Mojstra martjanskih apostolov.³ Z Martjanci tako stopamo v drugo

¹ Oče »Aquilastudien« F. F. Romer je prvi obsežnejši članek o tej skupini fresk in Janezu Akvili objavil že leta 1874; Franz Florian ROMER, Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Eisenburger Gespannschaft, *Mitteilungen der k.k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Wien 1874 (Supplementband), pp. 203–215.

² Glede na to, da župnijska cerkev sv. Martina v Martjancih predstavlja enega ključnih spomenikov srednjeveške umetnosti na Slovenskem in je bila temu primerno predmet več raziskav in objav, na tem mestu ne bi ponavljali njihovih izsledkov. Zadnja spoznanja o poslikavah je poleg liste literature prispeval Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, 4: Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004, pp. 136–140. Za arhitekturo glej: Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 na Slovenskem*, Ljubljana 2005 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 38, 227–228.

³ Janez BALAŽIC, Janez Akvila in poslikava v Martjancih, *Zbornik soboškega muzeja*, III, 1993/94, pp. 77–92, to je tudi leto, ko je oddal svojo

fazo delovanja te delavnice, ki jo zaznamuje naslon na mehki slog. Ta se je izoblikoval v krogu Mojstra Třebonskega oltarja v drugi polovici osemdesetih let 14. stoletja na Češkem.⁴

Sama ideja, da za podpisom Janeza Akvile pravzaprav stoji delavnica, ni nova, vendar se vse do raziskav v osemdesetih letih prejšnjega stoletja raziskovalci niso nikoli poenotili v tem, katere poslikave oziroma katere njihove dele naj bi naslikal sam Janez Akvila in katere njegovi pomočniki. Kot prelomnico v raziskavah lahko vzamemo leto 1984, ko so se v Szombathelyju na Madžarskem sestali raziskovalci srednjeveškega slikarstva iz treh držav, v katerih so se do danes ohranila dela te delavnice.⁵ V nekaterih prispevkih s tega srečanja lahko prvič opazimo dvome v Stelètovo tezo, da so martjanske freske lastnoročno delo Janeza Akvile. France Stelè je namreč za Akvilovo lastnoročno delo imel le podpisane partije poslikav v Veleméru, kaloto apside v Turnišču in prezbiterij v Martjancih.⁶ Naslednji korak k razjasnitvi delitve slikarskih deležev v samem martjanskem koru je naredil Janez Höfler. Jasneje je definiral delež Janeza Akvile in pripisal preostali, večinski del poslikave enemu, glavnemu pomočniku.⁷ Glede na to, da je Mojstra martjanskih apostolov dokončno definiral šele Janez Balažic in da vse do izdaje zadnje knjige Janeza Höflerja o srednjeveških freskah v Sloveniji njegov profil in zasilno ime nista bila objavljena in predstavljena v nobeni pomembni tujejezični objavi, nas ne more začuditi, da to spoznanje še ni našlo širšega odmeva pri tujih raziskovalcih.⁸

diplomsko nalogo, ki vse do danes ostaja najpodrobnejši in najboljše najbližji pregled opusa delavnice Janeza Akvile, Janez BALAŽIC, *Slikarska delavnica Janeza Aquile*, s. l. 1994 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis).

⁴ Gerhard SCHMIDT, *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, Gotik in Böhmen* (ed. Karl M. Swoboda), München 1969, pp. 225 ss. O vprašanju terminologije glej: Anabelle KRIŽNAR, *Takoimenovana »vojvodska delavnica« in stensko slikarstvo ok. 1400 v vzhodnih Alpah*, Ljubljana 2002 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 23–25.

⁵ Zbornik razprav je bil objavljen šele leta 1989; Ernő MAROSI (ed.), *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Budapest 1989.

⁶ France STELÈ, *Umetniško Prekmurje, Dom in svet. List za slovstvo in umetnost*, XXXIX, 1926, pp. 246–247; id., *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do sredne 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 157–174.

⁷ Janez HÖFLER – Janez BALAŽIC, *Johannes Aquila*, Murska Sobota 1992, pp. 40 ss.

⁸ HÖFLER 2004, cit. n. 2. Te ugotovitve potrjujejo tudi podatki o tehnični izvedbi, ki jih je prispevala Anabelle Križnar. Kljub temu, da se freske v

Ob podrobnejšem ogledu fresk nam najprej pade v oči, da so kljub temu, da nikoli niso bile prebeljene, v dolgih stoletjih izgubile precej prvotne svežine – na spodnjem pasu⁹ lahko to pripišemo predvsem dostopnosti, ki se kaže v številnih grafitih, vendar podobna stopnja propada vrhnjih barvnih plasti na nedostopnih delih sten razkriva slabšo tehnično izvedbo skoraj celotne poslikave. To lahko posebej obžalujemo zato, ker nekaj dobro ohranjenih fragmentov vrhnjih poslikav kaže na dokaj visoko kvaliteto končne izvedbe, ki bi brez dvoma občutno popravila vtis, ki ga precej nerodno oblikovane figure naredijo na nas danes.¹⁰

Prizori, ki se jim bomo podrobneje posvetili, se začnejo vrstiti desno od še izvirnih zakristijskih vrat na severni prezbiterijski steni, se nadaljujejo na treh vzhodnih stenah poligonalno sklenjenega prezbiterija in končujejo na južni.¹¹ Prva upodobitev prikazuje prizor iz življenja sv. Martina iz Toursa¹² – sv. Martina, ki deli plašč z beračem, začetni prizor iz cikla tega svetnika, ki se še z dvema prizoroma nadaljuje

Martjancih tehnično navezujejo na turniške (sestava ometa, uporabljeni pigmenti, tehnika slikanja), ki so v slovenskem prostoru s tehničnega vidika povsem enkratna, kažejo precej novih tehničnih prijemov, ki dokazujejo avtorstvo Mojstra martjanskih apostolov; Anabelle KRIŽNAR, *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem*, Ljubljana 2006, pp. 66–67.

⁹ Prvotno je bil pod tem pasom še pas naslikane draperije, ki je bil uničen med sanacijo zaradi vlage leta 1963, KRIŽNAR 2006, cit. n. 8, p. 179.

¹⁰ Predstavo o prvotni »dovršenosti« modelacije martjanskih poslikav nam dovoljujejo dobro ohranjeni obrazi sv. Martina in Nikolaja na vzhodnem sklepu prezbiterija in sv. Erazma na južni prezbiterijski steni. Mojster martjanskih apostolov je za te tri like očitno uporabil posebno predlogo in tudi nekaj več truda, poleg tega pa so vse tri figure naslikane na manjših površinah sten, zato se je omet med slikanjem sušil počasneje. Kljub temu nekaj ohranjenih fragmentov na ostalih delih poslikave dokazuje, da so bili vsaj pomembnejši deli poslikave dokončani na podobni kakovostni ravni; cf. KRIŽNAR 2006, cit. n. 8, p. 178–183.

¹¹ Levo od zakristijskih vrat je bila verjetno nekoč naslikana še ena stoječa figura, vendar se ni ohranila.

¹² Sv. Martin kot zavetnik cerkve ne predstavlja nobene posebnosti, saj gre za enega najstarejših in razširjenih patrocinijev v Evropi; cf. Janez HÖFLER, O prvih cerkvah in pražupnijah na Slovenskem. Prolegomena k historični topografiji predjožefinskih župnij, Ljubljana 1986, pp. 48–49; Zoltán LÓRINCZ, *Saint Martin, dans l'art en Europe*, Tours 2001, pp. 47 ss. Kot zanimivost lahko navedemo, da naj bi se sv. Martin rodil v antični Savarii, današnjem Szombathelyu na Madžarskem, ki leži v nekdanji županiji Vas, kjer so bili tudi Martjanci, Louis RÉAU, s. v. Martin de Tours, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des saints*, Paris 1958, II, p. 900.

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Mojster martjanskih apostolov, *Sv. Martin, ki deli plašč z beračem*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina

na južni steni. Ta prizor, ki ga legende postavljajo v Amiens, pomeni ključni dogodek v življenju tega svetnika, saj se mu je še isto noč prikazal Kristus, kar je Martina prepričalo, da se iz cesarjevega bojvnika spremeni v božjega, z martinijevsko elegantnim svetnikom na konju upravičeno velja za eno najlepših upodobitev svoje vrste v slovenskem srednjeveškem patrimoniju. Ravno s svojo »italijanskostjo« pa nas že ta prizor pripelje do ene najbolj perečih polemik pri določanju slogovnih



2. *Sv. Martin, ki deli plašč z beračem*, ok. 1400 (?), Piacenza, stolnica



3. *Sv. Martin, ki deli plašč z beračem*, 14. stol., Bruselj, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

izhodišč te delavnice: je Janez Akvila s svojimi pomočniki imel neposredne stike z italijansko umetnostjo ali so bili ti le posredni?¹³

V prvem planu vidimo frontalno postavljenega belega konja z visoko dvignjeno prednjo nogo. Na njem sedi sv. Martin, ki se z gornjim delom telesa obrača k beraču, ki stoji za konjem. V desni roki drži meč, s katerim reže svoj plašč, ki si ga pridržuje z levico. Berač, ki z dvignjeno glavo gleda svetnika, se z desno roko opira na berglo, z levo drži in privzdiguje plašč. Na desni stojijo vrata Amiensa v obliki preproste stolpaste arhitekture z opazovalnico na vrhu, na levi pa se dviguje skalovje, izza katerega se svetniku približuje skupina konjenikov.

Ne glede na to, da je bil tip upodabljanja sv. Martina na konju tako južno kot severno od Alp razširjen že v 13. stoletju,¹⁴ ni dvoma, da

¹³ Že Stelè je opozarjal na možne tesnejše stike delavnice Janeza Akvile z italijanskim prostorom preko Južne Tirolske: France STELÈ – Tomáš BOGYAL, Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. I, 1951, pp. 126–128; France STELÈ, Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen, *Südostforschungen* XVI/2, 1957, p. 291; id., Slikar Johannes Aquila de Rakespurga, *Zbornik za likovne umetnosti*, 8, 1972, p. 172. Zadnji obsežnejši prispevek z argumenti, da je Janez Akvila gojil tesnejše stike z italijanskim slikarstvom, je prispeval János VÉCH, Johannes Aquila, die Wurzeln seines Stils, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIV [Internationale Gotik in Mitteleuropa], 1990, p. 117.

¹⁴ Naj tu spomnimo le na dve slavni kiparski upodobitvi iz Luce in Basenheima, obe iz ok. 1240, Paul WILLIAMSON, *Gothic Sculpture 1140–1300*,

moramo izvor martjanske upodobitve iskati v krogu Simone Martinija. Na srečo nam okoliščine omogočajo bolj natančne sklepe. Na podlagi upodobitve tega prizora v Veleméru lahko domnevamo, da je martjanski mojster uporabil starejšo delavnično predlogo, vendar nam vele mérska kompozicija, ki je ohranjena le še v obliki barvnih madežev, ne dovoljuje jasnejših sklepov in je v nadaljevanju ne bomo omenjali.¹⁵ Bolj pomembno je, da gre za predlogo, ki jo lahko približno v tem času zasledimo še dvakrat: v katedrali v Piacenzi¹⁶ in na tapiseriji, ki jo danes hranijo Musées Royaux d'Art et d'Histoire v Bruslju.¹⁷ Ne glede na to, da je bil prizor iz Piacenze kasneje »popravljen«, ni dvoma, da sta bili obe upodobitvi narejeni po isti predlogi, ki je verjetno nastala v Italiji. Ob primerjavi teh dveh upodobitev z martjansko lahko opazimo, da je ta, glede na postavitev mestnih vrat in upodobitev berača, ki stoji na obeh nogah, bližje bruseljski kot piacenski, kar priča o severnem posredništvu te predloge. In ravno ta primer dokazuje kompleksnost slogovnih povezav v 14. in delno celo v 13. stoletju v Evropi. Umetnost trečenta je namreč severno od Alp igrala eno ključnih vlog že vse od začetka 14. stoletja, to pa je še toliko bolj držalo za srednjo Evropo. Eden ključnih centrov za sprejemanje in posredovanje likovnih dosežkov trečenta je bil ravno praški dvor, ki je poleg tega vzdrževal še tesne stike s Parizom. Glede na vse to nas severno posredovani italijanski elementi sami po sebi ne smejo presenečati.¹⁸

New Haven – London 1995, p. 133, fig. 202 (Lucca), p. 180, fig. 267 (Basenheim).

¹⁵ Zaradi izredno slabe ohranjenosti, ki nam komaj omogoča prepoznavanje obrisov kompozicije, so bili prizori z zahodne stene vele mérske cerkve redko objavljeni, zato cf. Zoltán LÓRINCZ 2001, cit. n. 12, p. 52, fig. 35; fotografija je dostopna tudi v fototeki oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

¹⁶ Georg Kaftal datira piacenski cikel sv. Martina v začetek 15. stoletja vendar se zdi povsem sprejemljiva tudi datacija v pozno 14. stoletje iz umetnostnega vodnika *L'Italia*: Georg KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978, col. 693, fig. 883; *L'Italia*, 6, *Emilia Romagna*, Milano 2005, p. 595.

¹⁷ Margaret B. FREEMAN, *The St. Martin Embroideries. A fifteenth-century series illustrating the life and legend of St. Martin of Tours*, New York 1968, p. 113, fig. 71; M. CALBERG, L'antependium de l'église Saint-Martin a Liège. A propos de l'iconographie et de l'origine de son frontal historié (XIV^e siècle), *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire troisième série*, dix-septième année Nos 1–6, janv.–déc. 1945, pp. 22–43.

¹⁸ Na tem mestu navajamo samo nekaj najpomembnejših zadnjih prispevkov k tej problematiki, kjer je navedena tudi nadaljnja literatura: Janez

Ob primerjavi teh treh upodobitev opazimo le na martjanski večje odstopanje – kjer je na bruseljskem in piačenskem primeru v zgornjem levem kotu naslikana figura z napisnim trakom, ki obdana z vencem oblakov opazuje prizor,¹⁹ je v Martjancih upodobljena skupina konjenikov v skalnati krajini. Zakaj in kako je prišlo do te spremembe, ne vemo – gotovo je le to, da je na ta način pridobila upodobitev tudi dodatno prostorsko poglobitev. Če je to avtorski prispevek Janeza Akvile ali Mojstra martjanskih apostolov, lahko samo ugibamo. Nejasna je tudi ikonografska razlaga te skupine: v samih legendah sv. Martina in na njihovih upodobitvah ne srečamo tega dogodka, vendar gre verjetno za upodobitev cesarja s spremstvom, pred katerim se je sv. Martin odpovedal vojaški službi.²⁰

Severna prezbiterijska stena se na vzhodu zaključuje s kamnoseško obdelano tabernakeljsko omarico. Sledi druga skupina poslikav na treh sklepnih stranicah prezbiterija, kjer so naslikane stoječe svetnice in Kristus Trpin. Nad celim pasom je nekdanj potekal omenjeni napis, ki pa je danes berljiv le še od južne prečne stene prezbiterija naprej. Vse tri stranice so z naslikanimi stebri razdeljene na tri polja. Figure stojijo na naslikanem lesenem podiju, kakršnega je slikar naslikal tudi pod apostoli, nad njimi oziroma v nekaterih primerih tudi za njimi pa se razen na zadnjem, južnem, polju pnejo naslikani loki. V večini primerov upodobitve svetnic ne predstavljajo nobenih ikonografskih problemov. Ikonografsko sledijo zasnovi, ki smo jo srečali že v Veleméru in jo je Wehlijeva označila kot koncentrirano redukcijo njihovih legend,²¹

HÖFLER, Steiermark und Mittelosteuropa zwischen Italien und Böhmen–Kunstgeographisches zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIV [Internationale Gotik in Mitteleuropa], 1990, pp. 127–134; Gerhard SCHMIDT, Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa, *Gotika v Sloveniji = Gotik in Slowenien = Il gotico in Slovenia. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, akti mednarodnega simpozija Ljubljana, Narodna galerija, 20.–22. 10. 1994 (ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995 [1996], pp. 25–36; Janez BALAŽIC, Tokovi poznogotskega stenskega slikarstva na zahodnem panonskem robu, *Ljudje ob Muri*, Murska Sobota 1996, pp. 163–169.

¹⁹ Na bruseljski tapiseriji je upodobljen Kristus, na piacenski angel.

²⁰ Po Zlati legendi naj bi bil to cesar Julijan, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Gütersloh 2004, p. 661.

²¹ Tünde WEHLI, Ikonographische Bemerkungen zu den Werken des Johannes Aquila, *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (ed. Ernő Marosi), Budapest 1989, p. 78.

RAZPRAVE IN ČLANKI



4. Mojster martjanskih apostolov, *Sv. Doroteja, Helena in Barbara*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina



5. Mojster martjanskih apostolov, *Steber med sv. Dorotejo in sv. Heleno*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina



6. *Steber med prizoroma Karel IV. prejema relikvijo in Karl IV. vstavlja relikvijo v križev relikviarij*, po 1357, Karlštejn, Marijina kapela

kar pa drži le v nekaterih primerih, in še v teh ne odstopajo od splošno uveljavljenih tipov, ki so bili v tem času razširjeni v celotnem vzhodnoalpskem prostoru.

Pod prvo arkado z leve stoji sv. Doroteja. Kot običajno je upodobljena s cvetom v eni roki in cvetnim vencem na glavi. Svetnica se nagiba k drobni figuri nebeškega dečka oziroma Kristusa kot otroka, ki ji stoji ob nogah. Upodobljena sta v trenutku, ko deček podaja Doroteji košarico sadja in cvetja iz rajskega vrta oziroma, ko ga svetnica prosi, naj jo izroči sodniškemu uradniku Teofilu.²²

Med sv. Dorotejo in naslednjo svetnico, sv. Heleno, je naslikan steber z bogato oblikovanim kapitelom, ki ga najdemo v Martjancih ponovljenega še večkrat.²³ Tudi v tem primeru je slikar uporabil delavniško predlogo, saj najdemo enako oblikovan steber s kapitelom že v Turnišču, in sicer desno od upodobitve sv. Petra v prezbiteriju, zanimivo pa je, da razen v barvi skoraj dobesedno posnema naslikani steber v Marijini kapeli na Karlštejnu, ki deli prizora Karel IV. prejme relikvije in Karel IV. vlaga relikvijo v križev relikviarij.²⁴

Pod drugo arkado v podobni drži kot sv. Doroteja stoji sv. Helena s križem. Tako kot pri sv. Doroteji imamo tudi tu opraviti s »koncentrirano redukcijo svetničine legende«. Mati cesarja Konstantina Velikega je napravljena svojemu statusu primerno razkošno, v rokah pa drži Pravi križ, ki ji ga pomaga nesti majhna figura Juda Ciriaka, h kateremu se svetnica tudi ozira.²⁵ Kljub temu, da je Juda oziroma

²² V legendi je deček omenjen le kot nebeški poslanik, vendar brez težav razumemo, zakaj so pogosto v tej figuri prepoznavali malega Kristusa, KAFTAL 1978, cit. n. 16, col. 268; Friederike TSCHOCHNERT-WERNER, s. v. Dorothea von Cäsarea, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, 6, coll. 89–92.

²³ Kot podpora modela cerkve sv. Hedvike in levo od sedilij.

²⁴ SCHMIDT 1969, cit. n. 4, fig. 120; Freske so bile drugače večkrat preslikane, vendar lahko domnevamo, da je ta del poslikave še izviren, Karel STEJSKAL, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (Köln, Schnütgen-Museum, ed. Anton Legner), II, Köln 1978, pp. 723–724.

²⁵ Friederike TSCHOCHNERT-WERNER, s. v. Helena, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 485–490. Glej še legendo o najdenju Pravega križa, H. V. VAN OS – Géza JÁSZAI, s. v. Kreuzlegende, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 642–648.

RAZPRAVE IN ČLANKI



7. Mojster martjanskih apostolov, *Sv. Marjeta, Apolonija in Hedvika*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina



8. Mojster martjanskih apostolov, *Sv. Elizabeta Ogrska*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina



9. Janez Akvila ali delavnica, *Sv. Elizabeta Ogrska*, 1378, Velemér, nekdanja katoliška cerkev sv. Trojice

Ciriak Jeruzalemski, kot se je preimenoval po spreobrnitvi, kasneje postal jeruzalemski škof in mučenik, je v Martjancih upodobljen kot uporni Jud, ki ga je sv. Helena prisilila, da ji pokaže nahajališče Pravega križa in ga nato še izkoplje, na kar kažeta motika, ki jo nosi čez desno ramo, in značilno koničasto judovsko pokrivalo.²⁶

Naslednje štiri svetnice so upodobljene brez asistenčnih figur, njihovo identiteto pa izdajajo splošno uveljavljeni atributi. Tako je sv. Barbara kot običajno upodobljena s stolpom, v katerega jo je zaradi njene lepote zaprl oče.²⁷ Naslednje tri svetnice prav tako stojijo pod arkadami, le da so tu stebri višji in tanjši, arkade pa zaradi tega nekoliko sploščene. Prva je naslikana sv. Marjeta, ki jo brez težav prepoznamo po zmajčku.²⁸ Druga je sv. Apolonija, ki drži v desni roki kladivo, s katerim je razbila kip poganškega idola, v levi pa orodje svojega mučeništva: klešče z zobom.²⁹ Malo bolj problematična je bila v zgodovini raziskav identifikacija tretje svetnice. Čeprav jo je Mária Prokopp že na začetku osemdesetih let identificirala kot sv. Hedviko,³⁰ je v slovenski literaturi obveljala za sv. Elizabeto Ogrsko³¹ oziroma Türiško,³² dokler ni te identifikacije dokončno popravil Janez Balažic.³³ Sv. Hedvika, svetnica iz rodu Andechs-Meranških, je upodobljena z dvema kronama, eno nosi na glavi, drugo v desni roki, v levi pa drži model

²⁶ KAFTAL 1978, cit. n. 16, coll. 400, 401; Ingeborg RAMSEGER, s. v. Cyriacus (Quiriacus) von Jerusalem (eig. Judas), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 15; o judovskih nošah v srednjem veku glej: Janez PREMK, *Odnos do judovstva v umetnosti vzhodnoalpskega prostora od 13. do 16. stoletja*, Ljubljana 2004 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 186–191.

²⁷ Leander PETZOLDT, s. v. Barbara, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 304–311.

²⁸ Sabine KIMPEL, s. v. Margareta (Marina) von Antiochien, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 494–500.

²⁹ KAFTAL 1978, cit. n. 16, col. 89; Elisabeth WEIS, s. v. Apollonia von Alexandrien, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 232–236.

³⁰ Mária PROKOPP, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary*, Budapest 1983, p. 166.

³¹ France STELÈ, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972, pp. LVIII–LIX.

³² Marijan ZADNIKAR, *Martjanci*, Murska Sobota 1968, p. 29; id., *Martjanci; cerkev sv. Martina 1392–1992*, Murska Sobota 1992, p. 23.

³³ HÖFLER – BALAZIC 1992, cit. n. 7, p. 123; BALAZIC 1994, cit. n. 4, p. 236.

cerkve s petimi stolpi: svojo ustanovo, cistercijansko opatijo v Trzebnici na Poljskem.³⁴

Na južni steni kornega sklepa je kot zadnja izmed osmih svetnic upodobljena sv. Elizabeta Ogrska.³⁵ Na tej steni arkade izginejo, tako da vitki, oranžni stebriči, oblikovani enako kot stebra, ki okvirjata prizor s svetim puščavnikom, ki krona svetega meniha na južni ladijski steni v Turnišču, segajo čez vso višino polja. Vendar se uporaba starejših delavničnih predlog tu ne konča: sv. Elizabeta je zrcalna kopija iste svetnice na južni steni v Veleméru. Obe sta v tako rekoč enakih oblačilih (razlika je le v barvah), obe se z vrčem v eni in hleb-cem kruha v drugi roki sklanjata k revežem, ki stojijo ob njunih vznožjih (v Martjancih je ta skupina zreducirana na enega), od svet-ničinih rok pa se proti njunima glavama v obliki črke S vijeta napi-sna trakova, ki sta v obeh primerih nečitljiva. Isto predlogo je očitno uporabil tudi pri slikanju sv. Doroteje, le da je tu napisni trak nadomestil s cvetjem.

To polje zaključujeta dve ikonografsko povezani upodobitvi: prva je skupina žena ob grobu, ki se obrača k zadnji upodobitvi na sklepu prezbiterja – Kristusu Trpinu. V Martjancih štiri celopostavne ženske figure zapolnjujejo polje enake velikosti, kot pripada ostalim svetnicam, tako da so precej zgnetene skupaj. V ozadju stojijo v vrsti tri svete žene z belimi oglavnicami in rdečimi nimbi. Pred to skupino stoji Marija Magdalena, oblečena enako kot sv. Elizabeta Ogrska in s spuščeno oglavnico, tako da lahko vidimo njene svetle lase. Z levico pridržuje svoj plašč, v desnici pa drži piksido z mazilom. Nagiba se h Kristusu in deloma celo sega preko stebra, ki stoji med njima, in tako tudi likovno povezuje oba prizora.

Ikonografsko je izjemen predvsem prvi del upodobitve: upodobljene so namreč štiri žene, za razliko od običajnih dveh ali

³⁴ Friederike TSCHOCHNERT-WERNER, s. v. Hedwig von Schlesien, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 473–478. BALAŽIC 1994, cit. n. 3, p. 236.

³⁵ Karin HAHN – Friederike TSCHOCHNERT-WERNER, s. v. Elisabeth von Thüringen, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 133–140. Prokoppova vidi v tej figuri Karitas, kar je precej nenavadno, saj figuro iz Veleméra, ki je nastala po isti predlogi, prepozna kot sv. Elizabeto; PROKOPP 1983, cit. n. 30, pp. 166, 189.

treh.³⁶ Glede na to, da viri ne omogočajo jasne določitve števila žena, ki so se na velikonočno jutro odpravile na Kristusov grob, nas ne more presenetiti, da njihovo število na upodobitvah te teme variira od ene do cele skupine. Nejasnost glede števila žena in njihove identifikacije izvirajo že iz evangelijev: v Matejevem evangeliju sta to Marija Magdalena in neka druga Marija (Mt 28, 1), Marko piše o Mariji Magdaleni, Mariji, Jakobovi materi, in Salómi (Mr 16, 1), Luka ni tako natančen glede števila žena, poimensko pa omenja Marijo Magdaleno, Johano in Marijo Jakobovo (Lk 24, 10), medtem ko Janez piše samo o Mariji Magdaleni (Jn 20, 1). Ne glede na to, da se v tem času v zahodnoevropski umetnosti število žena že standardizira na tri, to ni edini primer upodobitve štirih žena na grobu, kar dokazuje, da v martjanskem primeru ni prišlo do kakšne napake ali nerazumevanja.³⁷

³⁶ Na to ob tej upodobitvi ni do sedaj opozoril še nihče. Tünde Wehli, ki se je natančneje posvečala prav ikonografiji del Janeza Akvile, celo piše o treh ženah (*die Gruppe der drei heiligen Frauen*). WEHLI 1989, cit. n. 21, p. 79.

³⁷ Gertrud Schiller objavlja tri zglede z upodobitvijo več kot treh žena na grobu (kot si sledijo v knjigi): miniaturo iz Helmstedtskega kodeksa iz leta 1195, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Cod. Guelf.Helmst. 65, fol. 12 v., Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, 3, Gütersloh 1971, p. 325, fig. 41; fresko Fra Angelica ali njegovih pomočnikov iz osme celice samostana San Marco v Firencah iz okrog leta 1440 (ibid., p. 329, fig. 53), kjer indentificira četrto ženo kot Marijo, Kristusovo mater, ostalim figuram pa ne posveča nobene pozornosti (bolj zanimiva je razlaga iz leksikona, ki ga je uredil Stefano Zuffi: figura ob sarkofagu naj bi bila Marija Magdalena, ostale figure pa naj bi bile tri hčerke sv. Ane: Marija, Jezusova mati, Marija, Kleopova hčerka, in Marija, Salomova hčerka. Na žalost ob tem ne navaja nobenega vira, Stefano ZUFFI (ed.), *Erzählungen und Personen des Neuen Testaments*, Berlin 2004, p. 350. William Hood četrto ženo »žrtvuje« konceptu »Sacred Triduum«, William HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven – London 1993, p. 221). Kot zadnji primer je objavljena miniaturo iz Turinško-milanskega horarija (Torino, Museo Civico), ki naj bi med letoma 1415–1417 nastala v eyckovskem slogu in na kateri je upodobljenih celo pet figur, vendar jim Schillerjeva ne posveča nobene pozornosti (SCHILLER 1971, cit. n. 37, pp. 282, 393, fig. 220). Enako naredi tudi Hubert Schrade v eni najobsežnejših študij o Kristusovem vstajenju: Hubert SCHRADER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen. I Die Auferstehung Christi*, Berlin – Leipzig 1932, p. 200). Štiri žene je upodobil tudi Giovanni Baronzio na poliptihu iz ok. 1330, Rim, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Daniele BENATI, in: *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche* (Rimini, Museo della Città, ed. Daniele Benati), Milano 1995, p. 260.

RAZPRAVE IN ČLANKI



10. Mojster martjanskih apostolov, *Žene ob grobu in Trpeči Kristus*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina

Večina upodobitev se torej naslanja na enega od evangelijev (če sta ženi dve, na Matejevega, če so tri, na Markovega). Štiri žene bi tako lahko razložili kot naslon na Lukov evangelij, kjer bi četrta oseba predstavljala »druge žene« (Lk 24, 10). Gertrud Schiller razlaga četrto ženo kot v svetih spisih neomenjeno Jezusovo mater.³⁸ Obstaja pa še ena, vsaj za martjansko upodobitev najbolj verjetna razlaga, da gre za združitev vseh štirih evangelijev. Poimensko se namreč omenjajo ravno štiri ženske: Marija Magdalena, Marija, Jakobova mati, Salóma in Johana. Ne zdi se preveč verjetno, da bi v skupini, v kateri je prisotna Kristusova mati, bila tako izpostavljena Marija Magdalena, ki v Martjancih skoraj v celoti prekriva ostale figure.

³⁸ SCHILLER 1971, cit. n. 37, p. 18. Taki razlagi pritrjuje tudi Norbert JOCHER, s. v. Frauen am Grab, *Marienlexikon*, 2, *Chaldäer-Gréban*, (ed. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk), St. Ottilien 1989, coll. 524–525.



11. Upodobitev *Žena na grobu* iz Codex Helmstedtensis, 1195, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Cod. Guelf. Helmst. 65, fol. 12 v.



12. Fra Angelico ali delavnica, *Žene na grobu*, ok. 1440, Firenze, dominikanski samostan San Marco, celica 8



13. Pripisano bratoma van Eyck, ilustracija *Žena na grobu* iz Turinško-milanskega horarija, med 1415–1417, Torino, Museo Civico



14. Giovanni Baronzio, *Žene na grobu*, poliptih s šestimi prizori iz Kristusovega življenja, ok. 1330, Rim, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

RAZPRAVE IN ČLANKI



15. Mojster Teodorik, *Triptih z Imago pietatis med angeloma in Ženami ob grobu*, 1367, Karlštejn, Križeva kapela



16. *Trpeči Kristus* (ok. 1350/1360) med *Ženami ob grobu* (ok. 1410/1420), Augsburg, stolnica

Zadnja upodobitev na tem polju predstavlja Kristusa Trpina (*imago pietatis*)³⁹ v sarkofagu, obdanega z orodji mučeništva (*arma Christi*), ki v tem času in prostoru ne predstavlja nobene posebnosti. Na robu sarkofaga vidimo njegov pokrov, kar se seveda navezuje na Kristusovo vstajenje in je običajen motiv pri upodobitvi Žena ob grobu.⁴⁰ Tu je upodobljenih le nekaj orodij in simbolov Kristusovega pasijona, katerih število je od začetnega križa in žebeljev do 14. stoletja naraslo že na par ducatov in so se v večini primerov navezovali na ustrezne relikvije.⁴¹ Kristus ima za roki, ki jih je prekrizal na trebuhu, zataknjen trs in sulico, za njim stoji križ, na katerem je obešena njegova obleka. Na levi strani je upodobljena glava enega od judovskih mučiteljev, ki Kristusu pljuva v obraz, pod njo pa še ena moška glava, ki verjetno predstavlja enega od visokih duhovnov. Na desni je upodobljena kronana moška glava, ki predstavlja Heroda, pod njo sta v krog zvezana bela preveza, s katero je imel Kristus prevezane oči med bičanjem, in meh s kislim vinom, pomešanim z žolčem, ki leži na robu sarkofaga. Desno od Kristusove glave vidimo pest, ki drži šop dlak iz njegove brade. Ob robu sta postavljena še lestev in steber, ob katerem je bil privezan Kristus med bičanjem.

Med tem ko v strokovni literaturi brez večjih težav najdemo druge primere in razlage za posamezna prizora, za kombinacijo obeh ni tako. Ne glede na to druga dva doslej znana primera kažeta na premišljeno ikonografsko zasnovo. Prvi, najstarejši primer najdemo na »triptihu« Mojstra Teodorika na oltarni steni v Križevi kapeli na gradu Karlštejn,⁴² kjer je med podobama dveh angelov na eni in treh žena na drugi strani »vrinjena« podoba Kristusa Trpina. Sama kombinacija narativnega prizora Žena na grobu, ki je v zahodnoevropski likovni

³⁹ Wiltrud MERSMANN, s. v. Schmerzensmann, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1996, 4, coll. 87–95; Hans BELTING, *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku. Oblika in funkcija zgodnjih tabelnih slik pasijona*, Ljubljana 1991, p. 53 ss.

⁴⁰ SCHILLER 1971, cit. n. 37, p. 18.

⁴¹ Rudolf BERLINER, *Arma Christi*, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. F. VI, 1955, pp. 35–152.

⁴² Tabelne slike v tempera tehniki so nastale med ok. 1360 in 1364; glej: SCHMIDT 1969, cit. n. 4, p. 201; glej nazadnje: Jiří FAJT, *Charles IV. Emperor by the grace of God. Culture and art in the reign of the last of the Luxembourgs 1347–1437* (Praga, Praški grad, 16. 2.–21. 5. 2006, ed. Jiří Fajt), Prague 2006, p. 35.

RAZPRAVE IN ČLANKI



17. Mojster martjanskih apostolov, *Sv. Martin obuja tri mrtve viteze*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina

tradiciji pogosto zamenjevala upodobitev Kristusovega vstajenja,⁴³ in upodobitve Kristusa Trpina z orodji mučeništva, ki v sebi združuje vse njegovo trpljenje, nas ne sme presenečati, saj samo Vstajenje velja za zadnjo Kristusovo muko in s tem zadnje dejanje njegovega pasijona.⁴⁴ Glede na danes znane primere se zdi zelo verjetno, da ravno karlštejska upodobitev predstavlja prvi primer take ikonografske rešitve. V Martjancih je ta motiv še dodatno narativno stopnjevan, saj se žene očino obračajo neposredno na Kristusa Trpina. Naslednjo stopnjo, ko sta obe upodbitvi celo združeni v istem prostoru, pa najdemo na fres-

⁴³ Wolfgang BRAUNFELS, *Die Auferstehung*, Düsseldorf 1951, p. IX.

⁴⁴ BRAUNFELS 1951, cit. n. 43, pp. XIX-XX.



18. Mojster martjanskih apostolov, *Smrt in pogreb sv. Martina*, 1392, Martjanci, ž. c. sv. Martina

ki v koru augsburške stolnice, kjer so okrog 1410/1420 v fresko tehniki okoli upodobitve Kristusa Trpina iz okrog 1350/1360 naslikali še tri žene, ki kažejo vse značilnosti zrelega mehkega sloga.

Na vzhodnem delu južne stene so vzidane sedilije z naslikanim trikotnim čelom, ki prekriva napisni trak in po oblikovanju močno spominja na italijanske primere.⁴⁵ Desno od sedilij se nadaljuje cikel sv. Martina s prizorom sv. Martina, ki obuja k življenju tri mrtve viteze. Na nevtralnem ozadju, ki je bilo včasih temno modre barve, kot ozadja vseh upodobitev v Martjancih, vidimo na desni figuro sv. škofa, ki se nagiba nad tri na tleh ležeče viteze. V obeh rokah drži odprto knjigo, iz katere v umirjeni krivulji teče napisni trak, ki se konča za svetnikovim hrb-

⁴⁵ Skoraj identično oblikovano čelo najdemo v Collegiati v San Gimignano, ki jo je leta 1305 poslikal Memmo di Filippuccio; Helmut Philipp RIEDL, *Das Maesta-Bild in der Sieneser Malerei des Trecento*, Tübingen 1991, fig. 177.

tom. Na traku je še čitljiv napis: *in nomine domine ihes .surgite et credite*, torej: »V imenu gospoda Jezusa, vstanite in verujte«. Medtem ko prvi vitez dokaj prepričljivo leži na tleh, bi za drugega viteza prej rekli, da lebdi. Iz rok tretjega viteza, ki se steguje proti Martinu, poteka drugi napisni trak, ki ga lahko razumemo kot odgovor prvemu: *gracia sagimus ih(es)u cristo*. Vitezi so očitno umrli v boju, saj so v njihova telesa še vedno zasajena različna orožja: v telo prvega viteza dve bodali, v drugega meč, tretji vitez ima v glavo zasajeno sekuro.

Ta prizor, ki drugače očitno predstavlja neki dogodek iz sredine Martinovega življenja, na kar kaže njegova kratka rjava brada, ko je sicer že bil škof, ostaja nepojasnen.⁴⁶ Slikar se očitno ni posluževal nobenega od običajnih virov, kot so spisi Martinovega biografa Sulpicija Severa⁴⁷ in Jacobusa de Voragina.⁴⁸ Iz raznih legend o sv. Martinu sicer poznamo več primerov, ko svetnik obuja enega ali dva človeka, v nobenem primeru pa ne srečamo prav tega prizora.⁴⁹ Glede na nedvomno

⁴⁶ Vsi pisci doslej so jemali ikonografijo tega prizora za samoumevno.

⁴⁷ O. BARDENHEWER – Th. SCHERMANN – K. WEYMAN (ed.), *Bibliothek der Kirchenväter, Eine Auswahl patristischer Werke in deutscher Übersetzung*, 20, München 1914, pp. 1–147 (Die Schriften des Sulpicius Severus über den heiligen Martinus, Bischof von Tours, ed. Pius Bihlmeyer).

⁴⁸ *Die Legenda aurea* 2004, cit. n. 20, pp. 660–670.

⁴⁹ Ta prizor tudi ni omenjen v nobenem leksikonu: Karl KÜNSTLE, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, pp. 438–444; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des saints*, Paris 1958, II, pp. 900–917; Sabine KIMPEL, s. v. Martin von Tours, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 572–579; LŐRINCZ 2001, cit. n. 12, pp. 53. Nenavadne ikonografske rešitve niso v delovanju Akvilove delavnice nobena redkost: v Veleméru nam, na primer, to dokazuje nenavadna upodobitev evangelista Luka z volovsko glavo na človeškem telesu. Nejasna je tudi identifikacija ženske figure z modelom cerkve v rokah ob angelu Gabrijelu, ki bi lahko predstavljala precej nenavadno upodobitev sv. Barbare, kot misli Prokoppova (PROKOPP 1983, cit. n. 30, p. 189), ali pa Ecclesio, kar predlaga Daniel SPANKE, Najstarejša avtoportreta v Evropi? Pomen lastnih podob Janeza Aquile iz Radgone v Veleméru (1378) in v Martjancih (1392) za starejšo zgodovino portreta, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XXXIV, 1998, pp. 114–159. Poslikava stare turniške cerkve se sicer ikonografsko ne zdi preveč problematična, kar je verjetno posledica diktata naročnikov, po drugi strani pa je verjetno to tudi razlog za enkratnost, tako ikonografsko kot likovno, cikla sv. Ladislava. Vse do danes še ni povsem pojasnjen zadnji prizor s sv. puščavnikom, ki krona sv. meniha. Ernő MAROSI, Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger – Bemerkung zu seiner Ikonographie im 14-

izobraženost in očitno nagnjenost slikarja oziroma mogoče celo naročnika do vsaj danes nenavadnih ikonografskih rešitev se sicer ne zdi verjetno, da bi si ta prizor izmislil ali ga prevzel iz kake druge legende.

Pri tem prizoru pa opazimo še eno značilnost Mojstra martjanskih apostolov, ki postane še očitnejša v prizoru svetnikove Smrti in pogreba: izredno nihanje kakovosti, celo na isti upodobitvi. Lep primer za to je skupina omenjenih treh vitezov. Medtem ko lahko pri prvem vitezu govorimo o znatnih slikarjevih sposobnostih, tako v oblikovanju cele figure kot tudi v izvedbi detajlov (dobro izrisan in prepričljivo plastično modeliran obraz, oblikovanje rok), je naslednji vitez že opazno slabše kakovosti, posebej kar zadeva izvedbo detajlov, tretjega viteza pa lahko po šibki izvedbi že primerjamo s srednjim beračem na naslednji kompoziciji. Figura sv. Martina je po svoji izvedbi na kakovostni ravni prvega viteza, vendar je večina detajlov, kot so oblikovanje obraza, izgubljenih. Tega nihanja kakovosti ne gre razlagati z več mojstri, očitno gre le za to, da se je Mojster martjanskih apostolov bolj posvečal glavnim osebam, stranske pa je izvedel bolj shematično. Podobno si lahko razložimo tudi nižjo kakovost svetnic za oltarjem, saj jih je prvotno verjetno v dobršni meri zakrival oltar. Višjo kakovost nekaterih partij poslikave je brez dvoma dosegal s pomočjo dodatnih predlog za posamezne figure, saj si težko predstavljamo, da bi slikar, ki je sam zmožen koncipirati figure, kot sta na primer prvi mrtvi vitez in mrtvi sv. Martin, naslikal figure, kot so diakoni na Smrti in pogrebu sv. Martina.

Zadnji del poslikave, ki ga omenjamo v tem tekstu, je prizor Smrti in pogreba sv. Martina, ki zaključuje cikel. Da gre za združitev smrti in pogreba sv. Martina, kaže angel, ki svetnikovo dušo v obliki majhne figure odnaša v nebo.⁵⁰ Za leseno posteljo, na kateri leži svetnikovo telo, stoji skupina menihov, ki izvaja mašo zadušnico. Diakon s knjigo in kropilnico v levi skupini verjetno predstavlja Martinovega

15. Jh., *Acta Historiae Artium Hungariae*, XXXIII, 1987/88, pp. 227–229, 245; Marijan ZADNIKAR – Janez BALAŽIC, *Turnišče. Zgodovinska in umetnostna podoba farne cerkve*, Murska Sobota 1994, p. 88. Najbolj nenavadna pa je poslikava v Martjancih: poleg tu omenjenih problemov moramo posebej izpostaviti nenavadno upodobitev sv. Pavla puščavnika na prezbiterijski strani slavalocne stene, ki jo tu puščamo ob strani.

⁵⁰ Samostojno upodobljena prizora lahko najdemo v kapeli Sv. Martina v spodnji cerkvi v Assisiju, ki jo je med letoma 1317 in 1319 poslikal Simone Martini.

diakona Brikcija.⁵¹ O tem priča tudi njegov obraz, ki ga krasi kratka siva brada. Starec v rdečkastem plašču, ki v levi roki drži svečo, pa bi lahko bil Martinov biograf Sulpicij Sever, ki sicer po njegovem lastnem pisanju sodeč na pogrebu ni bil prisoten.⁵² Z desnico namreč kaže na dušo pokojnika, ki jo angel sprejema v nebo, ta prizor pa je sam opisal v svojem drugem pismu diakonu Avreliju.⁵³ Čeprav so bili ti spisi splošno razširjeni in so se brali v liturgiji na Martinov praznik,⁵⁴ v njih ne najdemo napisa z napisnega traku, ki se vije s Sulpicijeve roke nad njegovo glavo. Na traku namreč piše: (*ecce*) *sacerdas. magnus. q(ui). in dieb(us). suis (placuit deo)*, torej: »Glejte, veliki duhovnik, ki je bil v svojih dneh Bogu všeč«. Gre za verz iz rimskega brevijarja, in sicer za prvo antifono pri drugih večernicah za praznik spoznavalca škofa ter za kapitulum, ki se bere tudi na praznik sv. Martina, besedilo pa izvira iz Sirahove knjige (Ekleziasta) 44, 16–17.⁵⁵ Poleg tega nas na tako identifikacijo napeljuje tudi podobna rešitev na prizoru Pogreba sv. Martina v spodnji cerkvi v Assisiju.⁵⁶

⁵¹ George KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, col. 712; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. III. Iconographie des saints*, Paris 1958, II, pp. 243–244; Jochen BOBERG, s. v. Briccius von Tours, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 5, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, coll. 443–444.

⁵² KAFTAL 1952, cit. n. 51, col. 713. Vizijo o smrti sv. Martina je imel tudi sv. Ambrozij, milanski škof, vendar je upodobljena figura brez škofovskih insignij, cf. *Die Legenda aurea* 2004, cit. n. 20, pp. 668–669.

⁵³ BARDENHEWER – SCHERMANN – WEYMAN 1914, cit. n. 47, pp. 59–63.

⁵⁴ BARDENHEWER – SCHERMANN – WEYMAN 1914, cit. n. 47, p. 13.

⁵⁵ Glej: *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis cum Canto Gregoriano*, Parisiis etc. 1964, pp. 1176–1177. Glej tudi: Jože SMEJ, Martijanska župnija v perspektivi 600 let, *Kronika, časopis za slovensko krajevno zgodovino*, XLII/2, 1994, p. 61.

⁵⁶ Na tem mestu moramo opozoriti tudi na možnost, da je kot predloga za ta cikel služila neka skupina tabelnih slik – na to bi kazali naslikani leseni okvirji in bogata plastična obdelava površin z odtiski in vrezanimi konturami. Sicer taki dodatki niso nobena redkost v srednjeveškem stenskem slikarstvu, vendar se v tem času bolj pogosto uporabljajo v tabelnem slikarstvu. Na to možnost je opozoril že BALAZIC 1994, cit. n. 3, p. 241. Za vtiske glej: Mojmír S. FRINTA, *Punched Decorations on late Medieval panel and miniature Painting, Part I., Catalogue Raisonné of All Punch Shapes*, Prague 1998. Lőrincz je preproste rozetne vtiske razložil kot posebno madžarsko ikonografsko rešitev, saj naj bi bile male rože atribut Elizabete Madžarske, vendar ne razloži, zakaj ne najdemo niti enega na njeni upodobitvi za oltarjem, LŐRINCZ 2001, cit. n. 12, p. 52.

Kot smo ugotovili že na začetku, o samem Janezu Akvili ne vemo zares veliko, še toliko manj o njegovem do danes edinem jasno določenem sodelavcu – Mojstru martjanskih apostolov. O izvoru in šolanju tega mojstra lahko danes samo ugibamo. Glede na njegovo slogovno usmerjenost, ki se kaže tudi, kot smo poskušali prikazati v tej študiji, v izbiri predlog in ikonografskih rešitvah, se zdi domneva Janeza Höflerja, da »gre po vsej verjetnosti za Čeha ali vsaj na Češkem izšolanega človeka,« zelo verjetna.⁵⁷ Odvisnost od starejših delavničnih predlog in predvsem tehnične rešitve tako pri sami fresko tehniki kot tudi pri načinu končne modelacije⁵⁸ pa govorijo tudi v prid Balažicevemu predlogu, da se je izšolal v delavnici Janeza Akvile. Na podlagi raziskav Janeza Balažica bi ga lahko iskali že med pomočniki pri poslikavi turniške ladje,⁵⁹ vendar se zdi veliko bolj prepričljiva njegova identifikacija s pomočnikom Janeza Akvile pri poslikavi v Pistorjevi hiši v avstrijski Radgoni, ki jo je delavnica verjetno izvršila po zaključku del v turniški ladji leta 1389 in pred začetkom del v martjanskem prezbitoriju, ki so bila glede na ohranjeni napis zaključena leta 1392.⁶⁰ Balažic pripisuje Mojstru martjanskih apostolov pas s prizori iz legende o PIRAMU in TIZBI, kjer je posebno lev, ki cefra Tizbino tančico, upodobljen in naslikan identično temu v Martjancih, kjer je naslikan na notranji slavaločni steni, ko pije vodo iz izvira.⁶¹ Povsem možno pa je tudi,

⁵⁷ HÖFLER 2004, cit. n. 3, p. 139. O tesnih stikih delavnice s Česko je pisal že JÁNOS VÉGH, *Ungarische Aquila-Forschungen, Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (ed. Ernő Marosi), Budapest 1989, pp. 59, 61.

⁵⁸ Glej cit. n. 8. To je lahko dokaz, da se je Mojster martjanskih apostolov izučil v delavnici Janeza Akvile, le, če bi se izkazalo, da take tehnike takrat na Češkem niso poznali, kar pa zaradi pomanjkanja objav ni mogoče ugotoviti.

⁵⁹ BALAŽIC 1994, cit. n. 3, pp. 155, 158; Balažicevim ugotovitvam do določene mere pritrjujejo tudi izsledki Anabelle Križnar, saj so nekatere tehnične rešitve v turniški ladji bližje Martjancem kot turniškemu prezbitoriju. Vendar, kot je opozorila v pogovoru, to dejstvo samo po sebi ne zadostuje za jasnejše sklepe. KRIŽNAR 2006, cit. n. 8, pp. 66–67, 178–183, 259–266; ead., Tehnična izvedba nekaterih srednjeveških stenskih poslikav v severovzhodni Sloveniji, *Zbornik soboškega muzeja*, 8, 2005, pp. 25–26.

⁶⁰ O dataciji radgonskih fresk in umestitvi v opus delavnice so si danes enotni praktično vsi pisci; HÖFLER – BALAŽIC 1992, cit. n. 7, p. 38; ELGA LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2: Steiermark*, Wien 2002, p. 21–29; oba z izčrpno dodatno literaturo.

⁶¹ BALAŽIC 1994, cit. n. 3, pp. 211–216.

da je Mojster martjanskih apostolov svojo pot začel v delavnici Janeza Akvile in se po opravljenem šolanju, mogoče celo po zgledu svojega mojstra, odpravil na študijsko potovanje na Češko, kjer se je srečal s takrat naj-sodobnejšimi umetnostnimi tokovi. Glede na njegovo poznavanje rokopisne delavnice, ki je od 1390 dalje okraševala veliko večdelno biblijo za kralja Venčeslava, je moralo to potovanje potekati približno v tem času, torej konec osemdesetih ali v začetku devetdesetih let.

UDK 75(497.4 Martjanci):929 Joannes Aquila
izvirni znanstveni članek – original scientific paper

EINIGE BEOBACHTUNGEN ZUR CHORAUSMALUNG DER PFARRKIRCHE ST. MARTIN IN MARTJANCI

Thema dieses Beitrags ist der untere Streifen der Bemalung im Presbyterium der Pfarrkirche St. Martin in Martjanci. Wie uns eine längere Inschrift auf der Südwand des Presbyteriums mitteilt, wurde sie im Jahr 1392 von Meister Johannes Aquila gemalt, dem seit 140 Jahren eine zentrale Rolle bei der Erforschung der mittelalterlichen Wandmalerei in Österreich, Ungarn und Slowenien zukommt. Die Fresken in Martjanci sind in der Literatur bereits häufig behandelt worden, bleiben aber gerade wegen ihrer Bedeutung ein immer aktuelles Thema, zumal sie durch die Erkenntnis, dass ein jüngerer Gehilfe, bekannt unter dem Behelfsnamen Meister der Apostel von Martjanci, den größten Teil der Arbeit übernommen hat, in ein neues Licht gerückt wurden. In diesem Beitrag soll versucht werden, die Fresken auf der Grundlage vor allem neuer ikonographischer Beobachtungen neu zu bewerten und präziser in den breiteren Rahmen der künstlerischen Entwicklung in Mitteleuropa einzuordnen, das besonders im 14. Jahrhundert sowohl von Errungenschaften italienischer als auch nördlicher Länder befruchtet wurde.

Bei den Bemalungen im Presbyterium, das als eines der bedeutendsten vollständig erhaltenen ausgemalten gotischen Presbyterien in Slowenien gilt, beschränken wir uns auf den untersten Streifen mit Szenen aus der Legende des Patrons Martin von Tours und Darstellungen einzelner Heiligen mit dem Schmerzensmann. Schon die Anfangsszene mit dem hl. Martin, der mit dem Bettler den Mantel teilt, eröffnet die Frage nach den Berührungspunkten der italienischen Trecentomalerei mit der Werkstatt von Johannes Aquila. Die italienisch empfundene Figur des jungen St. Martin haben bereits ältere Autoren mit Simone Martini in Verbindung gebracht, jedoch hat der Maler offenbar eine Vorlage verwendet, die sich in zwei Werken erhalten hat: auf den Fresken des Doms von Piacenza und auf den Tapisserien aus Liège, die

heute in Brüssel aufbewahrt werden. Beide sind im 14. Jahrhundert entstanden. Die größere Ähnlichkeit der Darstellungen in Martjanci mit den belgischen spricht eher für eine nördliche Vermittlung der Vorlage.

Auf allen drei abschließenden Seiten des Presbyteriums sind einzelne weibliche Heilige gemalt, die keine größeren ikonographischen Probleme bereiten, die aber gut die Arbeitsweise des Meisters der Apostel von Martjanci aufzeigen. So hat er für die Figur der hl. Elisabeth von Ungarn eine ältere Vorlage aus Velemér verwendet, die er leicht abgewandelt auch für die Darstellungen der hll. Dorothea und Helena benutzte. Diese Reihe der Heiligen schließen zwei ikonographisch außerordentlich interessante Szenen ab: die Gruppe der vier Frauen am Grab und eine Imago Pietatis-Darstellung umgeben mit den Arma Christi. Die ungewöhnliche Darstellung der vier Frauen am Grab, die wir auch sonst auf bedeutenden Denkmälern sowohl nördlich als auch südlich der Alpen finden, läßt sich wahrscheinlich als Zusammenfassung der Nachricht über Christus' Auferstehung in den vier Evangelien erklären, in denen namentlich vier Frauen genannt werden, von denen aber nur Maria Magdalena, die ja in Martjanci am meisten hervorgehoben wird, in allen vier Evangelien vorkommt. Die vier Frauen wenden sich dem bis zur Gürtellinie dargestellten toten Christus zu, der von den Werkzeugen seines Martyriums umgeben ist. Für sich genommen stellt dieses Bild keinerlei Besonderheit dar, höchst interessant aber wird es in der Kombination mit dem vorhergehenden Motiv, denn zusammen bilden sie eine seltene Art der Darstellung der Auferstehung Christi. Die beiden anderen bekannten Beispiele aus der Kreuzkapelle in Karelštejn von Meister Teodorik und im Augsburger Dom gehen offenbar auf die tschechische Bildtradition zurück, woraus wir auch auf die tschechische Herkunft der Vorlage von Martjanci schließen können, jedoch würde es sich in diesem Fall wohl eher um eine nur ikonographische Lösung handeln, denn auf den vorher genannten Beispielen kommen neben der Imago Pietatis-Darstellung ohne Arma Christi nur die standardmäßigen drei Frauen vor.

Diesen Darstellungen folgen noch zwei Szenen aus der Martinslegende: Die erste zeigt, wie der hl. Martin drei tote Ritter wieder zum Leben erweckt, eine Szene, die wir in den üblichen Quellen und folglich auch in anderen Zyklen nicht finden. Eine erzählerisch reiche Darstellung vom Tod und dem Begräbnis des hl. Martin schließt den Zyklus ab, gezeigt ist auch der hl. Briccius beim Zelebrieren der Messe sowie Martins Biograph Sulpicius Severus, der auf die Seele des Verstorbenen zeigt, die von einem Engel in den Himmel getragen wird.

Der vorliegende Beitrag löst zwar nicht endgültig die Frage nach der Herkunft des Meisters der Apostel von Martjanci, bietet aber dennoch einige neue Erkenntnisse und Argumente an, die die Forschungen, die von einer nördlichen, genauer tschechischen Ausrichtung des Künstlers ausgehen, bestätigen. Der war einerseits stark in die ältere Werkstatt-Tradition eingebun-

den, was sich in der Verwendung älterer Vorlagen und der Ausrichtung an der tschechischen Kunst zeigt, andererseits hat gerade er fortschrittlichere Formen des tschechischen Weichen Stils in der Werkstatt eingeführt und damit auch neue kompositorische und ikonographische Lösungen.

Abbildungen:

1. Meister der Apostel von Martjanci. *Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit dem Bettler*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
2. *Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit dem Bettler*, um 1400 (?), Piacenza, Dom
3. *Der hl. Martin teilt seinen Mantel mit dem Bettler*, 14. Jh., Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire
4. Meister der Apostel von Martjanci. *Hll. Dorothea, Helena und Barbara*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
5. Meister der Apostel von Martjanci. *Säule zwischen der hl. Dorothea und der hl. Helena*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
6. *Säule zwischen den Szenen Karl IV. empfängt die Reliquie und Karl IV. gibt die Reliquie in das Kreuzreliquiar*, nach 1357, Karlštejn, Marienkapelle
7. Meister der Apostel von Martjanci. *Hll. Marjeta, Apollonia und Hedwig*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
8. Meister der Apostel von Martjanci. *Hl. Elisabeth von Ungarn*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
9. Johannes Aquila oder Werkstatt. *Hl. Elisabeth von Ungarn*, 1378, Velemér, ehemalige katholische Dreifaltigkeitskirche
10. Meister der Apostel von Martjanci. *Die Frauen am Grab und Schmerzensmann*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
11. Darstellung *Frau am Grab* aus dem Codex Helmstedtensis, 1195, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Cod. Guelf.Helmst. 65, fol. 12 v.
12. Fra Angelico oder Werkstatt. *Die Frauen am Grab*, um 1440, Florenz, Dominikanerkloster San Marco, Zelle 8
13. Gebrüder van Eyck, Zuschreibung, Illustration *Frau am Grab* aus dem Turiner-Mailänder Stundenbuch, zwischen 1415–1417, Turin, Museo Civico
14. Meister von Rimini. *Die Frauen am Grab*, Polyptichon mit sechs Szenen aus dem Leben Christi, Anfang 14. Jh., Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia
15. Meister Teodorik, *Triptychon mit dem Imago pietatis zwischen zwei Engeln und den Frauen am Grab*, 1367, Karlštejn, Kreuzkapelle
16. *Schmerzensmann* (um. 1350/1360) zwischen den Frauen am Grab (um 1410/1420), Augsburg, Dom
17. Meister der Apostel von Martjanci. *Der hl. Martin erweckt drei tote Ritter zum Leben*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin
18. Meister der Apostel von Martjanci. *Tod und Begräbnis des hl. Martin*, 1392, Martjanci, Pfarrkirche St. Martin