

# BULLETIN



*Trogir, Portal palače historičara Lucića*







# BULLETIN ZAVODA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1*

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi tri puta na godinu – God. XIII 1966. Trobroj 1 – 3

## S A D R Ž A J

*Miroslav Kurelac* IVAN LUCIUS-LUČIĆ — ŽIVOT I DJELO . . . . . 1

## A R H I T E K T U R A

*Dr. B. Fučić* SV. AGATA KOD KANFANARA . . . . . 10  
*Sena Gvozdanović* BLAGAJ NA KORANI . . . . . 19  
*Sena Gvozdanović* NOVIGRAD NA DOBRI . . . . . 27  
*Lj. B.* PRED HRAMOVIMA »MAGNE GRECIJE« . . . . . 40

## KIPARSTVO – SLIKARSTVO – GRAFIKA

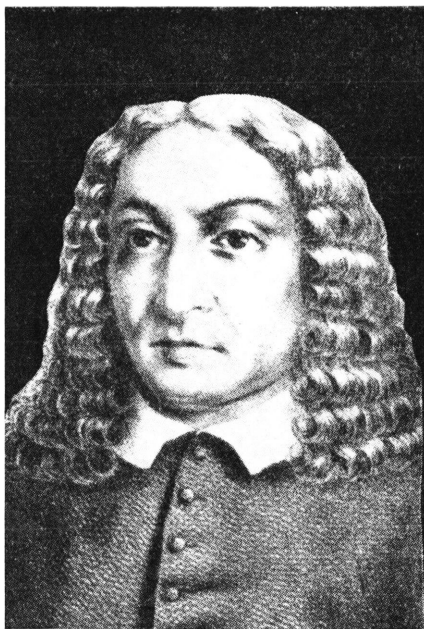
*Dr. V. Ekl* BOLJUNSKA MADONA . . . . . 43  
*Igor Fisković* DVA DRVENA GOTIČKA KIPA S PELJEŠCA . . . . . 50  
*Dr. C. Fisković* UMJETNINE STARE DUBROVAČKE KATEDRALE . . . . . 62  
*Dr. Anđela Horvat* NASTAVAK TEME — O STEĆCIMA . . . . . 76  
*Dr. B. Fučić* ISTARSKI GLAGOLJSKI GRAFITI . . . . . 85  
*Mladen Bošnjak* O ŠTAMPARIJI, ŠTAMPARU I IZDAVAČU UKRAJINSKIH  
 INKUNABULA NA NARODNOM JEZIKU . . . . . 92  
*Matko Peić* C. PERMEKE . . . . . 110

## MUZEJI – GALERIJE – RESTAURACIJE

*Lj. B.* COYIN GRAVIRANI OPUS . . . . . 114  
*Lj. B.* PRONAĐENI KODEKSI LEONARDA DA VINCIJA . . . . . 119  
*Matko Peić* PUT U POLJSKU . . . . . 121  
*Andrej Andrejevič* IKONA »TRI JEZIKA« ŠTROSMAJEROVE GALERIJE U  
 ZAGREBU . . . . . 144

## IVAN LUCIUS-LUČIĆ — ŽIVOT I DJELO

Izložba u povodu 300-godišnjice izdanja »*De Regno Dalmatiae et Croatiae*«



Godine 1666. izašlo je u Amsterdamu djelo »*De Regno Dalmatiae et Croatiae*« Trogirana Ivana Luciusa-Lučića, prva sistematska povijest hrvatskoga naroda pisana po suvremenim znanstvenim metodama, na osnovu kritičke upotrebe historijskih izvora. Time su bili postavljeni temelji znanstvenom pisanju povijesti kod nas, a I. Lučić s pravom je nazvan ocem moderne hrvatske historiografije.

U okviru proslave 100-godišnjice osnutka Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti obilježen je ovaj značajni datum održavanjem naučnog skupa i izložbe što ih je organizirao i priredio



Historijski institut JAZU u Zagrebu u suradnji s Muzejom grada Trogira. Prigodom proslave i održavanja naučnog skupa u Trogiru 24. i 25. listopada 1966. g. podignuta je spomen-ploča na rodnoj kući Ivana Lučića.

Izložba o životu i djelu I. Lučića bila je priredena u prostorijama Muzeja grada Trogira (Palača Fanfogna), gdje je bila otvorena oko mjesec dana. Kasnije je s nekim dopunama bila priređena i u Zagrebu u atriju palače Jugoslavenske akademije, i to od 27. XII 1966. do 15. I 1967. g.

Cilj izložbe bio je da na temelju dokumentarne građe i likovnih izložaka osvijetli samu ličnost i životni put Lučića (I dio izložbe), da prikaže njegovo kapitalno djelo »*De Regno*...« i rad na njemu – metode rada i izdanja (II dio izložbe), da ukaže na najbliže suradnike i suvremenike, koji su Lučiću pomagali i koje je on inspirirao na pisanje samostalnih djela (III dio izložbe), da upozori na odjek Lučićeva djela u njegovo doba i kasnije (IV dio izložbe), te naposljetku da prikaže ostala Lučićeva djela (V dio izložbe).

Polazeći sa stajališta da se gore navedena tematika treba osvijetliti sa što više originalne dokumentarne građe (rukopisa i izdanja) i da se istakne ono što je dosad bilo zanemareno, zagubljeno ili za širi krug gotovo potpuno nepoznato, izvršena su opsežna naučna istraživanja, te je tako sabrana i izložena obilna građa iz mnogih arhiva i biblioteka, koja je u mnogo čemu otkrivala nove momente važne za život i djelo velikog historičara, što nužno doprinosi unošanju nekih novih pogleda u interpretaciji njegova lika.

Prvi dio izložbe, posvećen životu i ličnosti Ivana Lučića ukazao je prije svega na podrijetlo i sredinu iz koje je on potekao i kojoj je pripadao. Tu su od posebnog značenja izložci koji svjedoče o slavensko-romanskoj simbiozi prisutnoj u to doba u našim dalmatinskim gradovima kao što je Trogir, a jasno vidljivoj u rodbinskim odnosima obitelji Lučić, o čemu govori testament Dese Luce iz 1234. g., kao i samo rodoslovno stablo Ivana Lučića, u kojima se osim Dese ponavljaju hrvatska narodna imena članova Lučićeva roda, kao Stana, Stoja, Črne, Lukša, Dive, Ivana, Rada, Draga i dr. O hrvatsko-latinskom kulturnom paralelizmu govore dva za hrvatsku književnost i kulturnu historiju veoma značajna rukopisna zbornika koje je sastavio otac Ivanov Petar Lučić. To je čuveni »Vrtal«, u kojem se nalaze hrvatske pjesme Marka Marulića i ostalih pjesnika splitskog kulturnog kruga, među kojima su i pjesme samog Petra Lučića i tako zvani »*Codex Lucianus*«, zbornik latinskih pjesama istih autora. I »Vrtal«, koji se čuva u Arhivu JAZU, i »*Codex Lucianus*« koji se čuva u Naučnoj biblioteci u Zadru, sadržavaju mnoge prijepise pisane rukom historičara Ivana Lučića od kojih su u »Vrtlu« najznačajnije stranice hrvat-

skog teksta »Života sv. Ivana Trogirskog« i nekih pjesama, a u latinskom zborniku uz ostalo mnogobrojne zabilježbe ličnog karaktera i sastavci.

Izložba je upozorila upravo na ova dva važna dokumenta, koji dosada nisu uzimani u obzir u dovoljnoj mjeri pri obradi Lučićeve ličnosti, i posebice na Lučićeve autografe hrvatskih tekstova, koji dosada uopće nisu bili poznati. Ako se tome doda i izložak koji upozorava na rodbinsku vezu Lučićevu s obitelji Divnić – pjesma u čast majke njegove Klare, rođene Divnić – koja je obitelj dala hrvatskoj književnosti i kulturi nekoliko značajnih imena, onda se dobiva još potpunija slika o sredini u kojoj je Ivan Lučić rastao i baštini koju je u sebi nosio.

Boravak Lučićev u Trogiru, poslije završenih studija u Padovi i Rimu, osvijetljen je nizom dokumenata koji govore o javnim službama što ih je Lučić vršio (gradski sudac, upravitelj fontika grada Trogira, zaduženja u vezi s utvrdama grada, operarij i drugo). Ti dokumenti čuvaju se u Naučnoj biblioteci u Zadru u skupinama »Dokumenti za povijest grada Trogira« i »Dokumenti za povijest obitelji Lučić« te u Historijskom arhivu u Zadru u skupini »*Miscelanea Traguriensia*« i dosada su bili tek djelomično iskorišteni.

Knjiga »Operaria«, koja se čuva u Kaptolskom arhivu u Trogiru, govori o Lučiću kao crkovinaru trogirске katedrale, gdje je on uz redovite poslove sudjelovao pri uređivanju kapele sv. Ivana i na proučavanju isprava kojima se dokazuju privilegiji ove katedrale.

O radu na historiji i počecima rada na djelu »De Regno...« saznajemo iz pisama Lučićevih Valeriju Ponteu. Pisma od 16. X i 3. XI 1651. govore o Lučićevoj ideji da bi se Venecija mogla koristiti kraljevskim naslovom Dalmacije ukoliko izgubi Kretu i prijedlogu što mu ga je dao conte Scotto da on napiše takvo djelo kojim bi dokazao pravo Dalmacije na kraljevski naslov; zatim javlja o tome da je započeo pisati djelo i želi da stvar ostane u tajnosti kako na njega ne bi bio vršen nikakav pritisak.

Izložena pisma dio su dragocjene korespondencije Lučić – Ponte, koja predstavlja bogato vrelo podataka za Lučićev život i rad, kao i za poznavanje njegovih stavova i intimnih raspoloženja. Ova pisma objavio je B. Poparić u Starinama, vl. 31, 32, ali ne sva i ne u cijelosti. Danas se čuvaju u Institutu za nacionalnu historiju JAZU u Splitu (sačuvao ih je 146 od 1651 do 1678. g.).

Sukob Lučića s predstavnicima mletačke vlasti opisali su J. Spon i G. Wheler u svom putopisu »*Voyage d'Italie et de Dalmatie...*« na osnovu pričanja suvremenika za njihova boravka u Trogiru 1675. g., kad su posjetili i napuštenu Lučićevu kuću. Na izložbi je uz djelo J. Spona i G. Wehlera (izašlo u Amsterdamu 1679) izlo-

žen i Lučićev prijevod tog putopisa, i to odlomak koji se odnosi na Dalmaciju. Taj Lučićev rukopis, koji također dosada nije bio poznat široj naučnoj javnosti, čuva se u Arhivu splitskog kaptola. On rječito svjedoči o istinitosti izvještaja Spona i Whelera (koji je po nekima bio doveden u pitanje) upravo zbog toga jer Lučić bez rezerve donosi gore spomenuti tekst dok se na neke druge njihove podatke kritički osvrće. Venecijanske spletke bile su razlog Lučićeva odlaska iz domovine o čemu on sam piše u pismu Valeriju Ponteu, kasnije iz Rima 1674. g. To pismo Poparić nije objavio i bilo je dosada nepoznato. Dakako, to nije bio jedini razlog zbog kojeg je Lučić napustio Trogir. U oporuci sastavljenoj 1654. g. pred odlazak u Rim on navodi niz motiva i naročito ističe svoj rad na povijesti, koji nije mogao u domovini napredovati onako kako je Lučić želio. Lučić je, kako sam ističe u oporuci, želio svojim djelom ostaviti potomcima svjedočanstvo svoje ljubavi prema domovini. Kopija te oporuke, izložene na ovoj izložbi, sačuvana je u knjizi »*Libro A Trau*« samostana sv. Lazara u Trogiru, a sada je pohranjena u Biblioteci samostana sv. Frane u Šibeniku.

U Rimu vidimo Lučića na čelu hospicija i bratovštine sv. Jeronima, o čemu govori zapisnik sjednice iz 1662. i 1663. g., kad je bio izabran za potpredsjednika i predsjednika. Izložena kopija zapisnika čuva se u Arhivu JAZU u Zagrebu. O vezi sa svojim sunarodnjacima u Rimu govori i u izloženom kodicilu – svojoj oporuci iz 1678. g. – u kojem se spominju mnoga imena naših istaknutih ljudi u Rimu toga vremena, kao Gradića, Božidarevića, Paštrića i drugih.

S nekoliko izložaka opisana je njegova veza s najistaknutijim naučnim imenima onoga doba u Rimu, kao što su npr. Ughelli i članovi Akademije kraljice Kristine Švedske, na čije je sastanke Lučić polazio.

Lučić u Rimu nije prekidao vezu s domovinom, već je organizirao široku mrežu suradnika. Od posebnog interesa je, međutim, njegova veza s obitelji Zrinjski i naročito prijateljstvo s Ivanom Antunom Zrinjskim, o čemu sam govori u jednom svom pismu, a važna su također njegova istraživanja podrijetla obitelji Zrinjski, o čemu govori faksimil njegova rukopisa iz Vatikanske biblioteke.

Na kraju se izložbom željelo upozoriti na tekstove njegovih pisaama u kojima on ističe želju za neovisnošću od mletačke vlasti, svojstvenu obitelji Lučić.

Izdanju »*De Regno Dalmatiae et Croatiae libri sex*« posvećen je drugi dio izložbe.

Osim izloženog amsterdamskog i frankfurtskog izdanja iz 1666. g., s različitim naslovnim stranicama, od posebnog je interesa Lučićev vlastiti primjerak izdanja s naknadnim bilješkama, korekturama i dopunama koje je Lučić kasnije unosio. Taj primjerak čuva

se u Biblioteci samostana sv. Frane u Šibeniku i govori o Lučićevoj autokritičnosti i želji za neprestanim usavršavanjem svog djela. Kraj izloženih foto-kopija izdanja iz 1667. g. izložen je primjerak izdanja iz 1668, naročito zbog toga jer je to izdanje najdotjeranije i najpotpunije, osobito s obzirom na priloge i posvetu Ivana Blaeua Lučića.

Lučić je uz svoj »*De Regno*...« donio i zbirku izvora pod naslovom »*Rerum Dalmaticarum scriptores*«, u kojoj su prvi put kritički izdani naši srednjovjekovni historijski izvori, a ova zbirka može se ubrojiti među prve te vrste u svijetu (narativnog karaktera). Također je istaknuto njegovo kritičko izdanje »*diplomata*« unutar samog teksta »*De Regno*« kao poseban izložak.

Historijske karte koje je Lučić dodao u svom djelu predstavljaju naš prvi historijski atlas, pa je i njima dato naročito mjesto na izložbi. Posebno je istaknuta karta pod naslovom »*Illyricum hodiernum*«. Pod tim poimom Lučić obuhvaća Hrvatsku, Slavoniju, Bosnu i Dalmaciju. Kratko tumačenje karte dao je Lučić u legendi a opširnije se na nju osvrnuo u izloženom dosada nepoznatom spisu »*In tabulam Illyrici hodierni*«, kojega se rukopis čuva u Arhivu splitskog kaptola unutar građe I. Lučića. U Lučićevu primjerku »*De Regno*« na toj je karti rukom ispisana posveta Ivana Blaeua banu Petru Zrinjskom. Očito je da je Lučić tu posvetu odobrio, jer se tu radi najvjerojatnije o primjerku poslanom na konrekturu (što se vidi iz drugih bilježaka). Kasnije je ta posveta odštampana, i to na kartama u primjercima djela iz 1668. g. Od kolikog je značenja ta karta i posveta za Lučićev stav ne treba posebno isticati. Ona u neku ruku rezimira njegov cjelokupni odnos prema nizu problema, prošlih i njemu suvremenih i pokreće neka nova pitanja u vezi s Lučićevim političkim koncepcijama. Zbog toga je toj karti na izložbi dato istaknuto mjesto. U primjercima »*De Regno*« ova karta s posvetom rijetko se uopće nalazi.

Od izložaka u ovom dijelu izložbe valja još posebno istaknuti »*Addenda vel corrigenda in opere De Reg. Dal. et Croat.*« koja je Lučić štampao 1673. zajedno s »*Inscriptiones Dalmaticae*«. Bio je izložen njegov vlastiti primjerak s novim dopunama i bilješkama. Primjerak se čuva u Naučnoj biblioteci u Zadru.

Četrnaest izloženih debelih svezaka rukopisa građe koju je Lučić skupljao i prepisivao uz pomoć svojih suradnika iz najrazličitijih fondova arhiva i biblioteka, ostavlja naročit dojam i otkriva ne samo ogroman napor uložen u izradu svog, za one prilike, grandioznog djela već i metodu kojom se služio. Pored građe svrstane po fondovima tu su i tzv. »*Notae*«, u kojima su događaji svrstani kronološkim redom. Tih 14 svezaka građe čuva se u Kaptolskom arhivu u Splitu, a došla je u njega zajedno s ostavštinom J. Paštrića iz Rima. K toj građi treba dodati, radi potpunije slike i Lu-



čičeve prijepise čitavih djela, od kojih su kao primjer izloženi: prijepis Zavorovićeve djela »*De Rebus Dalmaticis*« i prijepis sumarija Dandolove kronike iz rukopisa biblioteke kraljice Kristine Švedske.

Na izložbi u Zagrebu posebno su zanimljive bile izložene fotokopije nedavno nadenog Lučićeva rukopisa »*De Regno*«. Dosada taj rukopis nije bio poznat, pa su postojale hipoteze (B. Poparić) o mogućnosti falsificiranja Lučićeva djela u Veneciji i sumnje u autentičnost štampanoga teksta. Spomenuti rukopis čuva se u Vatikanskoj biblioteci u tri kodeksa a pisan je što Lučićevom vlastitom rukom, što rukom Lučićevih kopista. Značajno je da taj rukopis nosi naslov: »*Ioannis Lucii, De Regnis Dalmatiae et Croatiae indagatonum libri sex*«. Asistent M. Kurelac, koji je spomenuti rukopis našao u Vatikanskoj biblioteci i usporedio sa štampanim izdanjem, utvrdio je da ne postoje razlike i da im je tekst identičan. Hipoteze o falsificiranju djela od strane Venecije gube time realnu podlogu.

Kasnijim izdanjima »*De Regno*« na izložbi je također dato mjesto te je izloženo izdanje G. Schwandtnera iz 1748. g., po kojem je Lučićevo djelo još više postalo poznato i steklo ugled u svijetu, zatim T. Trattnera iz 1758. (koje ne donosi odio »*Rerum Dalmaticarum scriptores*« već samo tekst »*De Regno*«) i naposljetku talijanski prijevod, kojeg je u Trstu 1896, na temelju predradnji P. Miossicha, izdao L. C. Pavissich i koji vrvi pogreškama.

Treći dio izložbe, posvećen suradnicima i suvremenicima Lučićevim, imao je svrhu da prikaže kako Lučić nije bio sam, već su mu u radu na djelu pomagali mnogi prijatelji, koje je opet on sam poticao na pisanje samostalnih djela, tražio mišljenje od njih o svojim radovima i stavljaio primjedbe i dopune na njihove. Ta dosta intenzivna naučna komunikacija naših dalmatinskih erudita XVII stoljeća, koji su većinom svoje studije svršavali zajedno u Padovi, Rimu ili Veneciji, vidi se iz izložaka ove izložbe. Također se može konstatirati da su mnoga vrijedna ostvarenja, doduše ne onog dometa kakvo je Lučićevo, ostala do danas u rukopisu.

Izložba je prije svega upozorila na dva najbliža suradnika I. Lučića, koji su mu ujedno bili i intimni prijatelji. To su bili: u Rimu Stjepan Gradić, predsjednik društva sv. Jeronima, ambasador Dubrovnika i prefekt Vatikanske biblioteke, a u Zadru arhidakon Valerije Ponte. Stjepan Graić, koji je neko vrijeme u Rimu stanovao zajedno s Lučićem, sudjelovao je u radu na »*De Regno*« vrsnim prijevodom Apijanova djela o ilirskim ratovima i na nagovor Lučića naročito se angažirao na obrani trogirskog fragmenta Petronija. Osim faksimila izdanja Apijanova djela s uvodom koji govori o odnosu S. Gradića prema Lučiću izložen je i faksimil Apologije u korist autentičnosti trogirskog fragmenta,

koja je s uspjehom to pitanje skinula s dnevnog reda onodobne burne diskusije evropskih učenjaka. Uz ove izložke bila su izložena i Gradićeva djela »*Antiquitatum Rhacusanarum brevis diatriba*« i »*De presenti statu Ottomanici imperii anno 1661*«, te sugestivna uljana slika, portret Stjepana Gradića, iz Naučne biblioteke u Dubrovniku iz koje zrači njegov živi duh racionaliste i polihistora.

Valerije Ponte bio je školski drug Lučićev u sjemeništu u Rimu, a kasnije ih je vezivalo trajno prijateljstvo i zajednički interes za historijska istraživanja. Lučić je povezao Valerija Ponta s Ughel- liem, autorom djela »*Italia Sacra*« za koga je ovaj izradio povijest zadarske crkve. Rukopis Ponteova djela, koji se čuva u Naučnoj biblioteci u Zadru, bio je izložen zajedno s već spomenutom obil- nom i značajnom korespondencijom Lučić – Ponte. Toj korespon- denciji dodata je i korespondencija V. Ponte – S. Gradić i po- sebno je istaknuto dirljivo pismo koje je Ponte pisao u povodu Lučićeve smrti. Izloženi portret Valerija Ponte, iz Zavoda za za- štitu spomenika u Zadru, dopunjuje sliku o tom drugom intimnom prijatelju Lučićevu.

Šimun Ljubavac i Franjo Divnić bili su ljudi koje je Lučić na- ročito cijenio i s njima također usko surađivao. Oni su se obadvo- jica po nagovoru Lučića okušali u pisanju djela kojim se doka- zuje pravo Dalmacije na kraljevski naslov. Osim tih prigodnih djela napisali su i značajne samostalne radove. Izložba je upozori- la na rukopis »*Della Dalmazia*« Š. Ljubavca i na inventar njegovih dobara, koji sadržava vrlo opširan popis knjiga njegove biblio- teke, značajan za poznavanje širine naučnog interesa naših eru- dita 17. st. Od Divnića je izložen rukopis njegova kapitalnog dje- la, pisanog opet na nagovor Lučića: »*Historia della guerra di Dalmazia fra i Veneziani e Turchi dell'anno 1645 fino alla pace*«. Izloženi primjerak sadrži Lučićeve dopune i ispravke koje je uno- sio priređujući djelo za štampu. Lučić je želio da se o tom ratu objavi istinita i što potpunija historija, nasuprot onima koje su pisali venecijanski autori (Brusoni). Veza Lučića sa sjevernom Hrvatskom ilustrirana je izloženim rukopisima djela Rafaela Le- vakovića, iz kojih se Lučić koristio podacima za povijest zagre- bačke biskupije. Tu je bio izložen do sada nepoznat rukopis »*De Illyrica lingua*« i četiri sveska njegovih »*Collectanea*«, koji se ču- vaju unutar građe I. Lučića u Arhivu splitskog kaptola.

Na ostale suradnike i prijatelje Lučićeve iz Trogira, Splita, Ši- benika, Hvara i Korčule (Dragazzo, Cippico, Cindrić, Vrančić, Hektorović, Lukarević, Spanić) upozoreno je izloženim izborom njihovih pisama i Lučićevim pismom u kojem javlja da im šalje primjerke svoga djela »*De Regno*«.

U petom dijelu izložbe nastojalo se s nekoliko izložaka ukazati na kakav je odjek naišlo njegovo djelo u našoj sredini i u svijetu. Uz prigovore da nije pisano u venecijanskom duhu i da sadržava protumletačke tekstove (Pavao Andreis) javljale su se oštre kritike zbog takozvanog Lučićeva promletačkog stava (Pavao Vitezović). Uz to se javlja i protest i žalost onih koji nisu mogli preboljeti što je Lučić svojim kritičkim stavom srušio mnoge legende i maštanja predšasnika, naročito popa Dukljanina (Jerolim Kavanjin, Aleksandar Gazarović, Ignjat Đurđević). Tek je Uvod u »Historiju Dubrovačke Republike« Junija Restija (Rastića) donio prvi trijezan kritički osvrt na Lučića, istakao veličinu njegova znanstvenog rada i značenja djela, koje je već u 18. st. postalo riznicom poznavanja prošlosti hrvatskog naroda i na koje je Venecija počela podozrivo gledati. Od ocjena u vanjskim naučnim krugovima izložena je najiscrpnija rasprava o Lučiću i njegovu djelu, koju je Matija Bel objavio u uvodu Schwandtnerova izdanja »*De Regno*«.

Na kraju izložbe posvećena je pažnja i ostalim Lučićevim djelima. Izloženi su Lučićevi vlastiti primjerci s bilješkama »*Vita b. Joannis confesoris episcopi Traguriensis, Romae 1637*« i »*Inscriptiones Dalmaticae ... Venetiis 1763*« iz Naučne biblioteke u Zadru, a zatim i primjerci »*Memorie istoriche di Tragurio*«, Venecija 1673, i posthumno izdanje »*Statuta et reformationes civ. Tragurii*«, Venecija 1708, koje je Lučić s velikom ljubavi pripremao za štampu i čak odredio papir na kojem se ima štampati.

Izložba je bila snabdjevena i nizom likovnih izložaka. Osim Lučićeva portreta iz Martechinieva djela »*Galleria dei Dalmati illustri*« (portret koji je donio Pavissich na naslovnoj strani izdanja talijanskog prijevoda »*De Regno*«, Trst 1896, predstavlja Koriolana Cippica a ne Lučića) donijete su slike Trogira iz Petterova djela »*Compendio geografico della Dalmazia*«, zatim slike Lučićeve rodne kuće, portala, bunara u dvorištu, plan grada Trogira što ga je izradio sam Lučić, De Ressijeva gravira Hospicija sv. Jeronima u Rimu itd.

Jugoslavenska akademija izdala je i katalog izložbe, u kojem su detaljno opisani pojedini izlošci s naznakom signatura arhiva ili biblioteka u kojima se čuvaju, objavljen je izvod iz bibliografije I. Lučića, podaci o životu i radu i slikovni materijal. Katalog su sastavili asistenti Historijskog instituta JAZU Miroslav Kurelac i Jakov Stipišić, koji su i pripremili ovu izložbu. Uvod u katalog napisao je akademik Marko Kostrenčić.

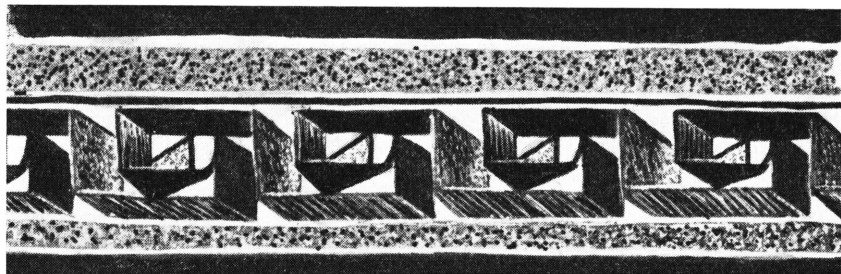
Miroslav Kurelac

## Résumé

### IVAN LUCIUS - LUČIĆ

A l'occasion de la 300-ième anniversaire de l'édition de l'oeuvre »*De Regno Dalmatiae et Croatiae*» (Amsterdam 1666) de Ivan Lucius – Lučić (1604–1679), l'oeuvre fondamentale de l'historiographie moderne croate, il a été organisé à Trogir et à Zagreb une exposition consacrée à la vie et aux oeuvres de ce celebre historien croate. Sur la base d'une abondante documentation cette exposition a présenté: 1) La vie de I. Lučić, 2) »*De Regno Dalmatiae et Croatiae*», les éditions et l'oeuvre préparatoire, 3) Collaborateurs et contemporains de I. Lučić, 4) L'écho de l'oeuvre »*De Regno*» chez les contemporains, 5) Les autres oeuvres de I. Lučić. – Entre autres documents provenant de différentes archives et bibliothèques on a exposé: l'exemplaire de l'oeuvre »*De Regno*» avec les corrections et les suppléments postérieurs de Lučić, les photocopies de l'autographe de »*De Regno*» de Lučić récemment trouvé, la carte géographique »*Illyricum hodiernum*» et sa description de Lučić, la correspondance de Lučić avec V. Ponte, les documents concernant ses liens avec la famille Zrinski etc. L'exposition a été organisée a l'occasion du centenaire de la fondation de l'Académie Yougoslave des Sciences et des Beaux Arts (1866–1966) par l'Institut d'histoire de l'Académie Yougoslave de Zagreb.

M. Kurelac



B. Fučić, Sv. Agata kod Kanfanara (Zidni ukras)

## SV. AGATA KOD KANFANARA

Treba li поближе označiti položaj ove crkve, spomenut ćemo po-  
najprije Kanfanar – trgovište, sijelo župe i željezničku stanicu u  
srednjoj Istri. Od Kanfanara udaljena je otprilike dva kilometra.  
S lijeve je strane uz staru cestu za Svet Lovreč prije njenih zavoja  
što silaze u Limsku Dragu. Zapaziti ćemo je na zaravanku, na  
tratini, na rubu šumarka.

U srednjem vijeku rekli bismo da leži na zemlji dvigradskoj, jer  
je današnji mrtvi Dvigrad – dolje u Dragi – bio od davnine sredi-  
štem ovoga kraja i tek u XVIII stoljeću, kada je potpuno zamro,  
postade novim središtem Kanfanar, do tada jedno od dvigradskih  
sela.

Crkva je, zapravo, bila međaš zemalja dvigradskih i žminjskih.

Mada iz povijesnih vrela ne znamo ništa što bi joj поближе osvi-  
jetlilo postanak, svi arheološki znakovi govore da je nastala na  
tlu koje je bilo nastavano u toku više stoljeća, od velike davnine.

Na tome tlu, nad rubom Drage, sterala se jedna od najvećih is-  
tarskih prehistorijskih gradina.<sup>1</sup> I dan-danas još se dovoljno čitko  
razabiru ostaci trostruka suhozidnog bedema što je nekada opa-  
sivao naselje, gdje je tusta crljenica u širokom krugu pocrnjela  
od organskih otpadaka i gdje noga na svakom koraku gazi krho-  
tine prehistorijskog glinenog posuda.

Pod Sv. Agatom, u opsegu same gradine, na zapadnome obronku  
Drage izbija iz stijene živa voda – vitalni elemenat u suhome kra-  
su, koji je u pradavnini bio privukao i uza se vezao čovjeka. Za-  
cijelo je i taj izvor produljio život prehistorijskom naselju dale-  
ko u srednji vijek. Možda je živa voda postala najmarkantnijom  
njegovom značajkom, tako da bi ovdje – po mišljenju Schiavuzzi-  
jevu – trebalo ubicirati onaj kanfanarski »*Castellerium de Fonta-  
na*«, u kojem godine 1096. akvilejski patrijarha Volrih podjeljuje  
investituru dvigradskom gastaldu Vedelu nad nekim limskim po-  
sjedima.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Marchesetti, I castelli preistorici di Trieste e della regione Giulia,  
Trst 1903, str. 100.

B. Schiavuzzi, Due Castelli. Notizie storiche, Atti e memorie, XXXI (1919),  
str. 111.

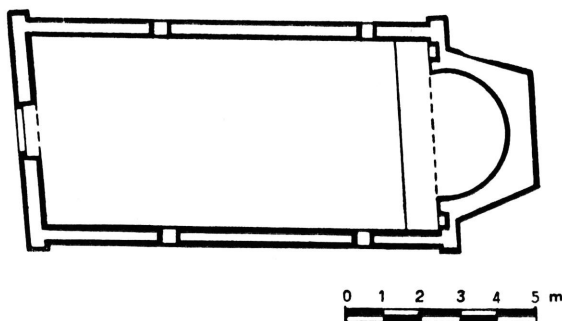
<sup>2</sup> »... in Canfanario iuxta Castellerium de Fontana« ... B. Schiavuzzi, o.c.,  
str. 88, bilj. 6. i str. 111.

Da je to nastavano mjesto bilo i u srednjem vijeku od važnosti govori postojanje dviju crkava koje su međusobno tako blizu: – cvo, malo niže Sv. Agate, unutar same gradine, ruševine su druge srednjovjekovne crkve Sv. Jakova.

U literaturi provlači se uvjerenje da je uz nju postojala benediktinska opatija.<sup>3</sup>

Na svečev god (25. VI) Dvigradei i Žminjci odražavali su kraj crkve sajmove.<sup>4</sup>

Još u drugoj polovici XVIII stoljeća crkva je bila u upotrebi, ali je koncem stoljeća bila konačno prepuštena sudbini. Preživjela ju je Sv. Agata, koja se u to vrijeme (1760) opsežnije popravlja<sup>5</sup> i tom prilikom dobiva novu, sadašnju opremu oltara: baroknu oltarnu sliku i oslikani oltarni antependij.



*Tlocrt*

Spomenička pojava Sv. Agata umnogome je zanimljiva. Svojim tipom, oblicima i konstrukcijama ona je vezana uz preromaničku graditeljsku tradiciju, te je bila sagrađena još unutar prvoga milenija.

Jednobrodna je s visokom apsidom. Apsida je izvana trostrana a iznutra polukružna; u tipološkom pogledu mladi je derivat starijih crkava s »ravenatskom«, izvana poligonalnom apsidom, kakve su se u Istri bile gradile u VI stoljeću. Sazidana je od sitne pločaste kamene građe: na vanjskim uglovima ima lezene; prozori su nadlučeni zrakastom konstrukcijom klinova; nad vratima, u gradi

<sup>3</sup> G. F. Tommasini, *Dei Commentari storici-geografici della provincia dell'Istria*, Archeografo Triestino, vol. IV, Trst 1837. B. Schiavuzzi, o.c., str. 105. i 112.

<sup>4</sup> »... pod creki s(ve)toga Jakova, i tu na iega dan držimo na našu stran naš sanam, a Žminci na njih stran...« (Istarski razvod. Vidi: Dj. Šurmin, *Hrvatski spomenici*, Zagreb 1898, str. 46).

<sup>5</sup> B. Schiavuzzi, o.c., str. 114.



pročelja. zapaža se širok rasteretni luk; u teksturi apsidalnog zida vidi se motiv »riblje kosti«; – sve su to oznake njene preromaničke konstelacije.<sup>6</sup>

U prosincu 1949. godine otkrio sam u njoj zidne slikarije, koje su tada bile pokrivene višestrukim slojem bjelila. Mada ni danas još nisu posvema očišćene, pa se pod bjelilom skrivaju još mnoge pojedinosti, mislim da se i na sadašnjem stupnju otkrivanja mogu o njima izmijeniti opća zapažanja i izreći osnovni sudovi.

Slikarije se sada protežu apsidom i trijumfalnim lukom dok su na bočnim zidovima isprane i uništene, te im se vidi posljednji trag samo još na sjevernome zidu, i to uz desni ugao.

Ikonografski program (vidi moj shematski crtež) obuhvaća 1) u školjki apside: Krista na prijestolju, okružena anđelima (?) i svecima-titularima ove crkve (Agatom i Luciom); 2) u srednjem pojasu apside: jedanaest (!) apostola; 3) u donjem pojasu apside: geometrijski ornamenat zasjenjenih četvorina koje dočaravaju šarenu ikrustaciju zida; 4) na trijumfalnom luku prikazana je u gornjem pojasu Žrtva Abelova (lijevo) i Kainova (desno); 5) i 6) u srednjem pojasu stoje orantice, po jedna na svakoj strani; otvorene dlanove dižu pred prsima; glavu i ramena pokriva im maforij. Jesu li to svete redovnice ili personifikacije teoloških kreposti, omiljele u romaničkim prikazima? 7) i 8) u donjem pojasu trijumfalnog luka naslikan je isti ornamentalni motiv kao i u potlošnom pojasu apside.

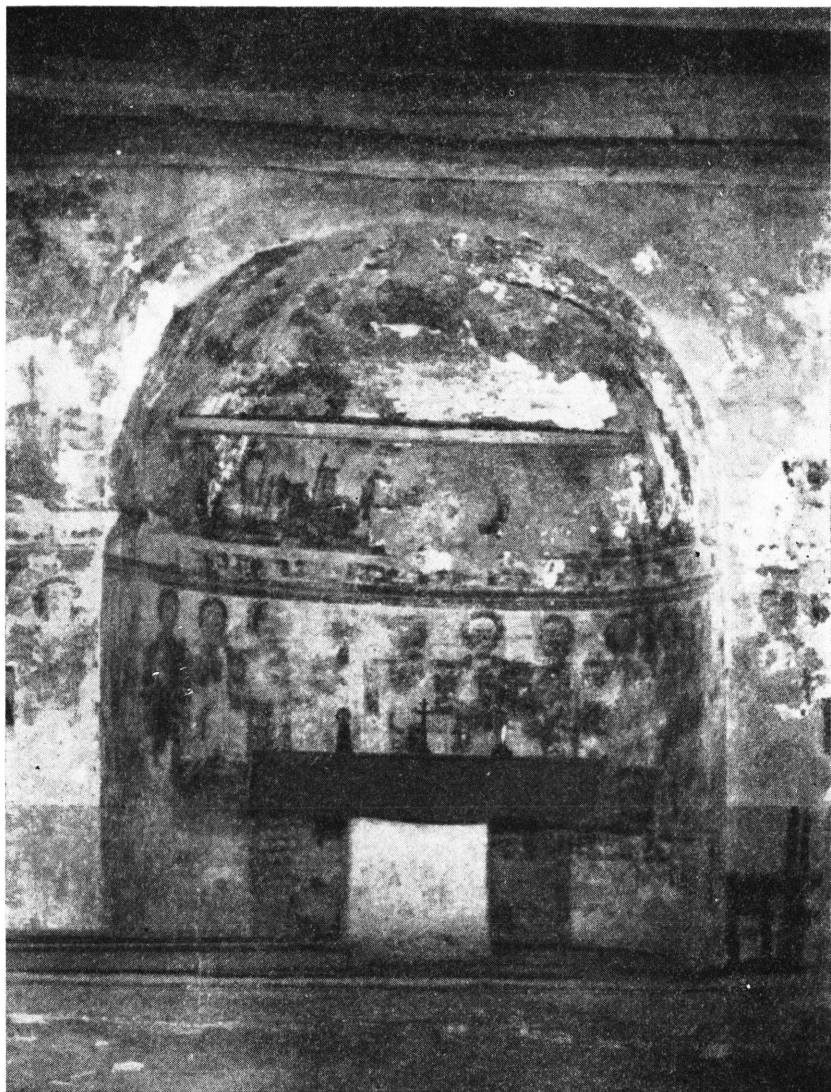
Slikarije su na prvom sloju žbuke.

Po vremenu nastanka nisu, čini se, daleko od zidnih slikarija u Sv. Mihovilu nad Limom a ni od onih u Svet Lovreču Pazenatičkom. Jednako je još (kao u Svet Lovreču) pripravljena debela bijela podloga, isti su karakteristični ornamenti bordura (velik perspektivni meandar, motiv ukrštenih vijuga i četvorina i motiv cikcak trake), a i natpisi su još pisani uzornom kapitalom, pa smo prema svemu tome u vremenu prije XIII stoljeća.

Stilski, međutim, nismo na pozicijama Sv. Mihovila ili Svet Lovreča.

Velik dostojanstveni Krist stoluje na prijestolju u školjki apside. On je *Rex* u pojavi kakvu nadahnjuje misaonost visokog srednjeg vijeka, a neuobičajeni natpis *REX IVDEORVM* na otvorenom svitku što ga drži u uzdignutoj ruci zapravo je onaj titulus s pogrdnim natpisom što je bio pričvršćen na golgotski križ. U tome jedinstvenome ikonografskom motivu potcertana je antiteza Kri-

<sup>6</sup> A. Mohorovičić, Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera, Ljetopis JAZU, knj. 62 (1957), str. 495.



*Sv. Agata kod Konfanara. Romaničke zidne slikarije u apsidi i na  
triumfalnom luku*

stova otkupiteljskog poniženja i smrti na križu nasuprot njegovoj vječnoj slavi: popljuvani, bičevani i razapeti »*rex Judaeorum*« sja veličanstvom u središtu apsida kao »*Rex gloriae*«.

Već ta antiteza, već taj simetrizam pojмова uvodi nas u punu duhovnu klinu vremena.

Oko ustoličena Krista vrstaju se sveci što mu se klanjaju i koji mu pristupaju (predvođeni vjerojatno anđelima)<sup>7</sup> ceremonijalnim, ritualnim kretnjama: ruke su im pokrivene skupocjenom kariranim tkaninom. U pokrivenoj ruci prinosе neke predmete – svoje atribute – Agata i Lucija, udvojene svete, sicilijanske mučenice.<sup>8</sup> Agata prinosi svoju odrezanu dojku, Lucija oči na pladnju.

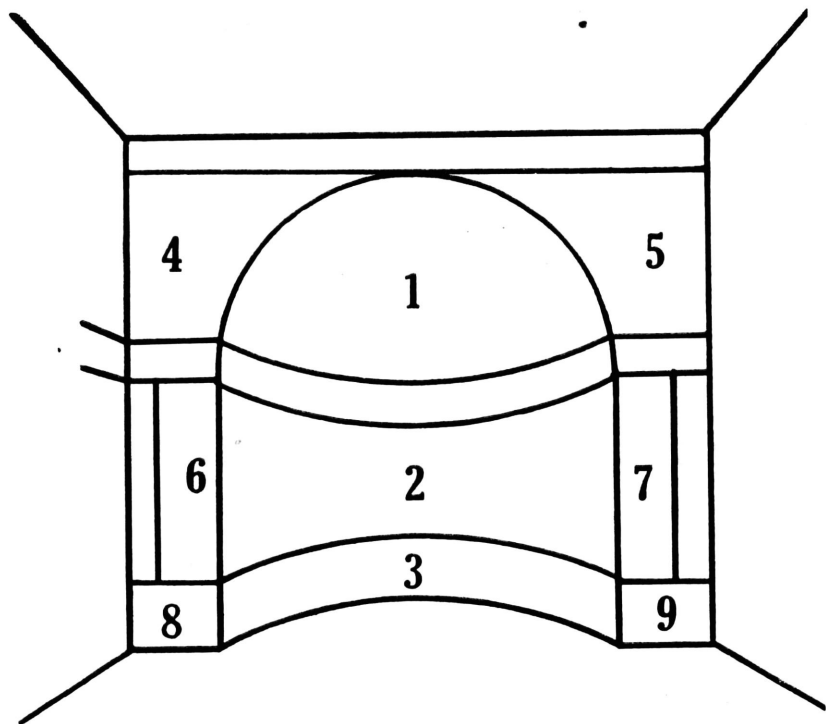
U kompozicijskom rasporedu, u ceremonijalnom, obrednom raspoloženju i u idejnoj pozadini ovog prizora još živi duh veličajnih prikaza starokršćanskih mozaika »trijumfalnog« razdoblja. To je ovoj istarskoj zidnoj slikariji posredovala mediteranska predaja; u određenoj mjeri, možda, mogao joj je to sugerirati i sam apsidalni mozaik u porečkoj Eufrazijani.

Široka bordura plastičnog meandra dijeli ovaj prikaz od srednjeg pojasa, u kojem su u širokom prostornom ritmu zaredali strogo frontalni, odvojeni, okomiti likovi apostola na vodoravnom prostranstvu krupnih trobojnih pojasova. U apsidi ima ih samo jedanaest; jedan nedostaje. Ma koliko apsida bila prostrana, nedostajao je njen opseg da obuhvati svih dvanaest taktova tako široke osnove. Taj ritam se širi i na trijumfalni luk i vizualno obuhvaća u svoj jedinstveni niz i dvije orantice koje stoje sa strana.

Na svim apostolima ponavljaju se gotovo navlas jednaki shematizirani nabori odjeće i oni uvijek identični uzlazni lukovi na obrubima plaštova, koji, u hijeratskoj nepomičnosti apostola – tih »stupova crkve« – prenose od lika na lik odmjereni ritamski udar. Bose noge apostola istupaju iz žutog vodoravnog pojasa pozadine na užu crveni pojas tla gotovo u prostornoj iluziji; divergentnošću svojih osovina odaju naslijeđeni motiv, koji je izvorno bio uvjetovan klasičnim kontrapostom. No ovdje je taj motiv tek djelomična formalna reminiscencija, jer u ukočenom stavu njihovih tijela kontraposta nema, niti kontrapost slijede plošno oblikovane haljine. Možda u ranobizantinskom tkivu okomitih nabora i obojenih *clava* treba tražiti ishodište vertikalizmu nabora na ruhu svetoagatskih apostola. No stilizacija tih nabora polučila je tako

<sup>7</sup> Prvi par likova – lijevo i desno uz Krista – još je najvećim dijelom pokriven bjelilom, pa se ti likovi ne mogu za sada identificirati. Vjerojatno su anđeli.

<sup>8</sup> Ishodište udvojenog kulta, Agate i Lucije leži u predaji da se sv. Agata ukazala na svom grobu sv. Luciji, da je njenim zagovorom bila čudesno izliječena Lucijina majka itd. Vidi: Jacobi a Voragine, *Legenda aurea*, Ed. Graesse, str. 30.



izrazito antiklasični izraz u potpunoj geometrizaciji oblika, u *površinskoj* obradbi, u monotonim prugama tunika, u upornom ponavljanju jednog te istog morfološkog motiva, da je likovni rezultat ovdje srodan onome što ga u skulpturi poznajemo npr. na plutejima iz Sv. Nedjelje u Zadru.<sup>9</sup> Ne samo draperije već i organski oblici preobrazuju se ovdje u gotovo autonomne vrijednosti geometrijskih struktura. Takvi su oni *tipizirani* ovali glava (uvijek isti, bili s bradom ili bez brade), koji izviru iz sasvim različitih predodžaba nego što je to bio slučaj s *individualizacijom* svetačkih glava u Svet Lovreću Pazenatičkome. Takvi su ovdje plošni inkarnati, takva je geometrijska građa njihovih bijelih, crvenih i zelenih kontura, takva je »ipsilonska sigla« što spaja lukove obrva s grebenom nosa, takva je i ona nestvarna, apstraktna polihromija zelenih podočnjaka i velikih jajolikih očiju i onih

<sup>9</sup> I. Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb 1960, table III-V.

rumenih, oštro oivičenih madeža koji se pojavljuju ne samo na jagodicama obraza već – u nekoj dekorativnoj konstelaciji – i na vršku brade.

Iako se u takvoj građi još naziru tragovi bizantinske podloge, preoblikovanje je te podloge bilo ovdje korjenito; ono je toliko podvrgnuto drugovrsnim načelima da se na tu građu u svetoagatskim zidnim slikarijama mora primijeniti pojam *romaničke forme*.

Ta oblikovna načela i tako izrazita romanička morfologija razvijaju se i afirmiraju u punoj snazi u kasnome XI stoljeću i nadalje u XII stoljeću. Najuočljivije dodirne tačke nalazimo na spomenicima toga vremena što se prostiru na dosta širokom području, tako na primjer: u benediktinskom slikarstvu južne Italije (Sant' Angelo in Formis;<sup>10</sup> u Katalunji (Tahull)<sup>11</sup> i u Francuskoj (Cortrat, La Trimouille, Poitiers, Palluau, Meobecq, Fonce i dr.).<sup>12</sup> Na podudarne momente sa slikarijama u Sv. Mihovilu kod Stona upozorio je Lj. Karaman<sup>13</sup> i u posljednje vrijeme C. Fisković.<sup>14</sup>

Opći doprinos bizantinske baštine ranijoj romanici predstavlja na ovom istarskom spomeniku i onaj ceremonijalni detalj klanjanja (ruke pokrivene iz poštovanja palijem, kako u liku sv. Agate, tako i u liku Abela, koji žrtvuje janje), a isto tako i bogato ukrašen tekstil, kariranih uzoraka, koji se kao stvar mode širi i na slikama od kasnog XI stoljeća do u kasno XIII stoljeće.<sup>15</sup>

Kao jedan od karakterističnih *romaničkih* rekvizita pojavljuju se one tamnije *čtetvorine* na pozadinama iza okruglih svetačkih aureola (apostoli), koje se ne bi mogle poistovetiti s kvadratnim »pločastim«<sup>16</sup> aureolama živih osoba,<sup>16</sup> nego predstavljaju istu onu metodu *akcentuiranja svetaca protagonista* koju ćemo i u samoj Istri naći na romaničkim slikarijama u Svetvinčentu i koje je H. Focillon zapazio u francuskom romaničkom slikarstvu, nazvavši takve *čtetvorine l'ecran*.<sup>17</sup>

<sup>10</sup> A. Grabar – C. Nordenfalk, *Die romanische Malerei*, Ed. Skira 1958. Reprodukcije na str. 35, 38, 39. (treća četvrtina XI stoljeća i XII stoljeće).

<sup>11</sup> Isto, reprodukcija na str. 70. (oko godine 1123).

<sup>12</sup> P. Deschamps-M. Thibout, *La peinture murale en France* itd. Paris 1951, table XIX; XXXVI, 2; XXXVI, 3; XLV; XLVII; LVIII; itd.

<sup>13</sup> ... »niz apostola u apsidi slikan je na način koji podsjeća na ranoromaničke freske u Sv. Mihovilu u Stonu (zelene sjene ispod očiju, crvene točke na licu i podbratku, šematizirano prikazivanje svijetla i sjene bijelom i zelenom linijom opetovanom pored glavne konture forme.« (Lj. Karaman, O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre, *Historijski zbornik* II, 1–4, Zagreb 1949, str. 120.

<sup>14</sup> C. Fisković, *Dalmatinske freske*, Ed. »Zora«, Zagreb 1965. str. 10.

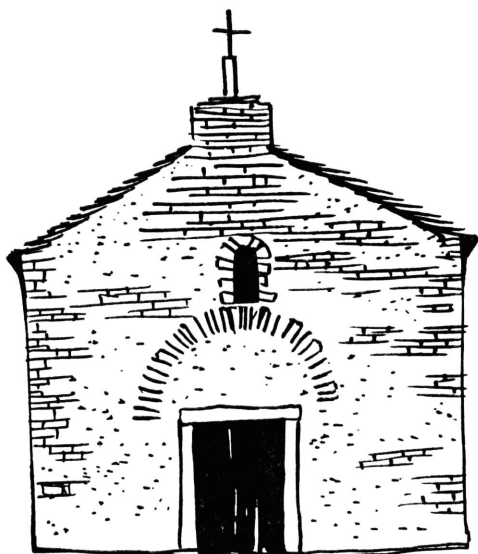
<sup>15</sup> Identične karirane uzorke tekstila nalazimo i na već spomenutim slikarijama u Stonu. Vidi: Lj. Karaman, o.c., sl. 6 i 9, i C. Fisković, o.c., sl. 1, 6, 11, 16.

<sup>16</sup> »Likovi apostola... Lica uokvirena širokim pločastim aureolama i tamnim površinama kose«... I. Perčić, *Zidno slikarstvo Istre*. Katalog izložbe. Tekst uz izložak br. 4.

<sup>17</sup> H. Focillon, *Peintures romanes des eglises de France*, Paris 1938.

Sva ta zapažanja vode nas u datiranju ovih romaničkih slikarija negdje pod konac XI stoljeća ili vjerojatnije u puno XII stoljeće.<sup>18</sup> U istarskim odnosima one stoje poslije slikarija u Sv. Mihovilu nad Limom i onih u Svet Lovreću Pazenatičkom.

*Branko Fučić*



*Riassunto*

#### *SANT'AGATA PRESSO KANFANAR*

La chiesa di Sant'Agata situata sul confine tra i vecchi comuni medioevali di Docastelli e Gimino, nei pressi di Kanfanar (Canfanaro) nell'Istria centrale, venne eretta sulla cerchia d'un grande castelliere preistorico, che anche nel medio evo fu un abitato vivo. Dentro il suo recinto v'è una sorgente d'acqua viva; l'abitato è verosimilmente identificabile con il »Castellierium de Fontana«, menzionato in un diploma del 1065 ed esistente nelle vicinanze di Kanfanar.

<sup>18</sup> Termin »gotovo pučki bizantinizam«, kako ga je predložila I. Perčić u citiranom djelu ne objašnjava stilsku i kronološku situaciju ovog romaničkog spomenika, a prijedlog za vremenski raspon (XII–XIII stoljeća) neopravdano zahvaća u XIII stoljeće. Ikonografska interpretacija I. Perčić (Deisis, odnosno Posljednji sud i trinaest apostola) ne stoji. Prihvatljiv je sud o karakteru djela (»gotovo pučki«), na što – u krajnjoj liniji – treba svesti i pojednostavnjivanje oblika. Prihvatljiv je i zaključak o regionalnoj radionici.

Era senz'altro un punto d'un certo rilievo, poichè nel suo areale, oltre alla chiesa di Sant'Agata, esisteva ancora un'altra chiesa — ora totalmente distrutta — quella di S. Giacomo. Sullo spiazzo di quest'ultimo, i Docastellesi ed i Giminesi, durante tutto il medio evo, tenevano le fiere nell'anniversario del Santo titolare. Nella storiografia istriana (vescovo Tommasini, Schiavuzzi) ricorre l'opinione — non corroborata però dalle scarse fonti storiche — che visia esistita un'abbazia benedettina.

\*

Sant'Agata è una chiesa preromanica, sorta prima del Mille. Ha un'abside — semicircolare nel suo interno e trilaterale all'esterno — che è una derivazione locale e tardiva delle absidi poligonali bizantino-ravennati che si riscontrano in Istria nel sec. VI.

Nel 1949 l'autore scoprì nell'interno della chiesa le seguenti pitture murali raffiguranti:

— nel catino dell'abside — (1), Cristo seduto sul trono tra gli angeli (?) che gli presentano le sante martiri Agata e Lucia, nell'atto di offrire i loro attributi (mammella, gli occhi). Il cartiglio nella mano di Cristo con la scritta »*REX IVDEORVM*« non è che il »*titulus*« della sua croce, segno della umiliazione e passione redentrice, messa in antitesi colla visione eterna di Cristo — »*REX GLORIAE*«.

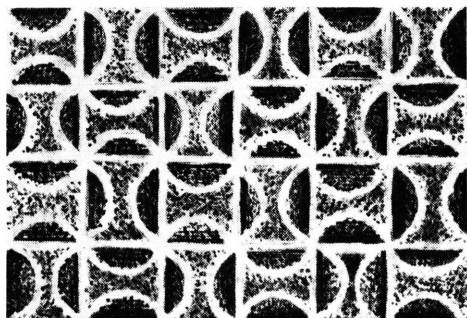
Nel registro medio dell'abside sono rappresentati (2) undici (sic!) apostoli e, nel registro inferiore (3), l'ornamento geometrico a quadrati, imitante un'incrostazione policroma.

Sull'arco trionfale, nel registro superiore, osserviamo (4) il sacrificio di Abele e (5) di Caino; nel registro medio (6) e (7) due oranti; mentre il registro inferiore (8) e (9) è occupato da una decorazione con ornamenti geometrici, identici a quelli dell'abside.

C'è nel modo di comporre, nell'aria cerimoniale e rituale come pure nello sfondo ideologico della grande scena absidale qualcosa che ci fa sentire ancora lo spirito dei mosaici paleocristiani dell'età trionfale. Tutto è revvivato da un ritmo largo, spazioso, che — forse — ingannò il pittore nel comporre la teoria degli apostoli, ridotta ai soli undici. Ma nonostante le associazioni che ci richiamano alla mente un retaggio artistico paleocristiano e bizantino, appare chiaramente un diverso mondo figurativo, un mondo prettamente romanico, e lo osserviamo nella tipizzazione delle parvenze umane, nella ieraticità del mondo sacro, nelle forme piatte, grafiche, stese sulla superficie, nei valori quasi autonomi delle strutture geometriche che si riscontrano perfino nei particolari, fino alle singole sigle morfologiche (p.e. sigla a Y per sopracciglia — naso, dischi rossi sulle guancie e sul mento).

Richiamandoci agli affini risultati nella pittura romanica murale in Spagna, Francia, Italia e Dalmazia (v. note 10-15), l'autore propone di stabilire la datazione alla fine del sec. XI o — più probabile — nel pieno sec. XII. Quanto alle relazioni regionali istriane, l'autore reputa le pitture di Sant'Agata posteriori a quelle di S. Michele del Leme o a quelle di S. Lorenzo del Pasenatico.





*B. Fučić, Sv. Agata kod Kanfanara  
(Zidni ukras)*

## BLAGAJ NA KORANI

I malo preostalih tragova na terenu upućuje na to da *Blagaj*<sup>1</sup> na Korani pripada zreloj gotičkoj fazi izgradnje srednjovjekovnog burga. Svi »klasični« elemente su prisutni: branič-kula, palas s kapelom i sporednim zgradama, vanjsko dvorište s cisternom, unutrašnje dvorište, zidni plašt s kulama. Gradu je odasvud otežan ili onemogućen prilaz, a s pristupne strane su naročito snažni zidovi i kružna kula, šuplja prema strani grada, da bi neprijatelj – kad bi i prodro u grad – bio potpuno izložen branitelju.

Sudeći po tlocrtnom obliku jedinog postojećeg nacрта iz godine 1701. (učinio ga je »inžinirski štopski časnik« Holstein) i po ostacima današnjih tragova zidova na terenu, neki elementi i detalji gradnje mogli su biti izvedeni pod utjecajem križarskog burga. To je bočna obrana pomoću kula u zidinama, izlomljena linija zida i, vjerojatno, postojanje isturenih obrambenih galerija. Činjenica je da je Stjepan Babonić (a njegovi su preci i nasljednici – kasnije prozvani knezovi Blagajski – feudalni gospodari čitavog kraja oko Blagaja na Korani) sa svojih 250 konjanika sudjelovao uz Andriju II u križarskom pohodu Svetoj Zemlji<sup>2</sup> (zbog tog ratovanja je Andrija Arpadović prodao Zadar Mlečanima), a u dvanaestom stoljeću se širi u Hrvatskoj red templara i nešto kasnije hospitalaca.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> U Weissovom izvještaju 1699. označen kao Blagey i Plagej (Militaria, Karlovački generalat, knj. 5, str. 92).

<sup>2</sup> Godine 1218, Kukuljević: Regesta (1896).

<sup>1</sup> Templare su osnovali francuski vitezovi 1118. u Jeruzalemu, a njihovo bogatstvo i ugled su razlog što osim u Svetoj Zemlji, nalazimo templarskih manskija i priorata u Francuskoj, Engleskoj, Belgiji, Njemačkoj, Italiji, Španiji, Portugalu, Ugarskoj, Češkoj i Hrvatskoj. Hrvatska je bila jedna od

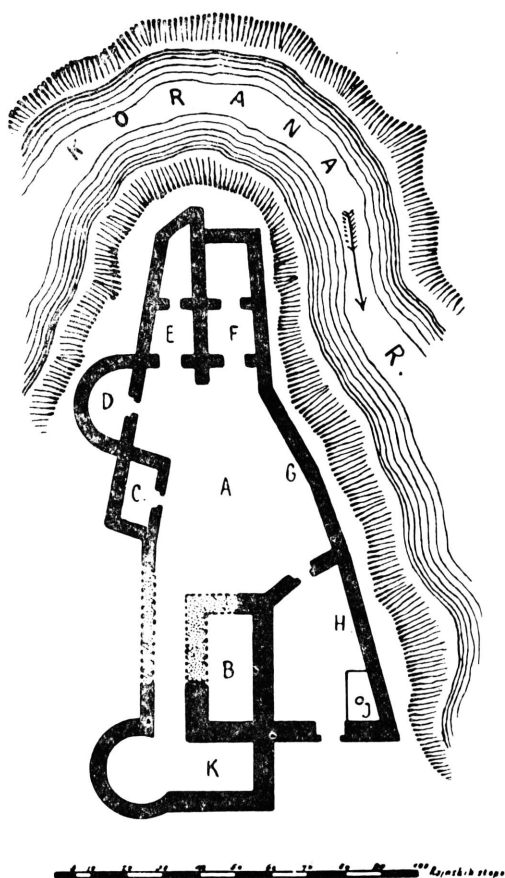
Blagaj na Korani je bio glavni burg svog okoliša sve tamo do Cetina. Ruševine na vrleti iznad kanjona rijeke Korane (248 m nadmorske visine) još uvijek se razgrađuju. Seljaci iz okoline priznaju da i danas za temelje svojih kuća uzimaju kamen s Blagaja, pa ipak se zapaža da je to bila monumentalna osnova s čvrstim kulama i visokim zidinama. Pristupilo se gradu s istočne strane, prilaz je bio utvrđen teškom ulaznom kapijom i braničkulom i, vjerojatno, dubokim jarkom, te sklopom stražarske kule i nastambe ispred samog grada. Zidovi jedine moguće »napadajne« strane su čvrsto izgrađeni. Pojedini kameni blokovi su takvih dimenzija da prolaze čitavom širinom zida (preko 1,50 m). Naprotiv je jezgra zida nad ponorima Korane ispunjena lomljenjaskom. Na mnogo se mjesta zapaža da su zidovi bili nekoć učvršćeni gredama na isti način kao kod mnogih romaničkih i gotičkih konstrukcija, čiji su majstori nastojali ukrutiti zid ulaganjem greda u unutarnju masu zida. Na taj se način postizavala i određena elastičnost krutog zida.

Palas (konak) nalazio se na najnepristupačnijem mjestu, na krajnjoj zapadnoj tački terena nad rijekom. Iz nacрта od godine 1701. vidi se da je branič-kula već tada dobrim dijelom porušena, a danas gotovo do temelja. Pa ipak je grad bio još 1865. dovoljno sačuvan, jer je u njemu stanovao krajiški vojni časnik, a prije toga je u njemu bila smještena blagajska »kumpanija« dok se za nju nisu podigle zgrade u obljižnjem Veljunu. Uokolo i na suprotnoj strani rijeke postoji nekoliko gromača i ostataka starih crkava, a sve ostalo uništili su Turci, Krajiška uprava i u najnovije vrijeme razgradili seljaci.

Blagajska imanja na Korani počinju se spominjati tek u petnaestom stoljeću. Po Lopašiću su Babonići izgradili burg krajem četrnaestog stoljeća, ali postoji mogućnost da je on i ranijeg datuma. Koji je grad »castrum goriciensis«, što se spominje u dokumentima godine 1261.<sup>4</sup> kao sjelo kneza Stjepana od Vodice ili Gorice, oca Babonega (po kojem rod dobiva ime Babonića) i Stjepana? Babonići su u svoje vrijeme najuglednija porodica hrvatskog porijekla u Hrvatskoj. Potječu od plemena čije su djedovske

prvih zemalja gdje su se templari naselili. Drži se da je red uveden već početkom dvanaestog stoljeća, i da je Vranu 1138. darovao templarima Bela II. Posjedi templara su se sve više širili. Steničnjak, kasnije sjelo feudalaca Babonića, njihovo je sjedište, pa Klis, Kamensko, Vrana. Kad su Hrvati pobijedili za Bele I Tatare, uz krčke knezove su se borili i templari. Templarska dobra prelaze kasnije u ruke hospitalaca, kojima se prvi tragovi nalaze u ninskoj županiji i biskupiji, kasnije u križevačkoj, bjelovarskoj i oko Varaždina. Početkom trinaestog stoljeća su nastanjeni u gorskoj županiji oko Kupe. Bilo ih je i u Zagorju.

<sup>4</sup> Kukuljević: Regesta, Saeculi XIII, Zgb. 1896.



*Holsteinov tlocrt iz god. 1701. Blagoj na Korani*

*A = Dvorište*

*B = Branič kula*

*C = Stražara*

*D = Polukružna kula*

*E, F = Konak (Palas)*

*G = okolni obranbeni zid*

*I = Cisterna*

*K = Obrana ulaza u grad*

zemlje bile u goričkoj župi oko tvrdog Steničnjaka, južno od rijeke Kupe. Za vrijeme Arpadovića, od kraja dvanaestog stoljeća, raspada se njihova plemenska organizacija u procesu feudalizacije.<sup>5</sup>

Dok se Stjepan Gorički borio protiv infiltracije njemačkih feudalaca u današnjoj Sloveniji (u vrijeme Krešimira IV, sredinom jedanaestog stoljeća, kad je kraj oko Metlike još politički pripadao Hrvatskoj), kasniji Babonići su u rodu s njemačkim susjednim feudalcima, pomažu Habsburgovce protiv Čeha i daju vladarima zajmove pomoću kojih proširuju svoje posjede<sup>6</sup> Kasnije su ipak morali napustiti goričkotirolske baštine. Zemlje oko burga Blagaja na Korani su Babonići posjedovali već u trinaestom stoljeću. O tome svjedoči isprava iz godine 1266, gdje se govori o nekim zemljišnim zamjenama.<sup>7</sup> Godine 1273. imali su knezovi Stjepan i Radoslav Babonić svoje zemlje u Hrapavcima, na drugoj strani Korane<sup>8</sup> (plamena u Hrapavcima su posjedovali slobodštine). No tek iz godine 1504. postoji dokument u kojem se govori o gubitku imanja, te se među ostalim izričito spominje Blagajski Turanj. Iza toga se grad spominje vrlo često (1507; 1526. Ljudevit II daruje Petru Kegleviću Blagaj, 1533. i 1542. govore dokumenti opet o imanjima, 1548. moli Dorotija, udova Stjepana Blagajskog – kojeg 1548 »vmori grom« – kralja Ferdinanda da uzme nju i sina u zaštitu; kad su Turci – 1540. – ugrabili Blagaj na Sani, izgrađen u trinaestom stoljeću, Blagaji su se sklonili na svoja imanja oko Korane; 1552. nalaže Ferdinand Dori da zagrebačkom Kaptolu plati desetinu sa svog imanja – Blagajskog Turnja na Korani, 1563.

<sup>5</sup> U polovici trinaestog stoljeća razdvaja se u dvije grane:

Stjepan I Babonić

Baboneg I

Baboneg II

Stjepan II, primorski ban

Radoslav I

Stjepan III

Lopašić drži da su Babonići imali naseljeno županstvo u Gorici. Taj rod s prezimenom »de Gorichia« u srednjem je vijeku poznatiji pod imenom vodičkih knezova, knezova Babonića, a do polovice četrnaestog stoljeća, do svog posljednjeg člana († 1897), pod nazivom blagaskih knezova.

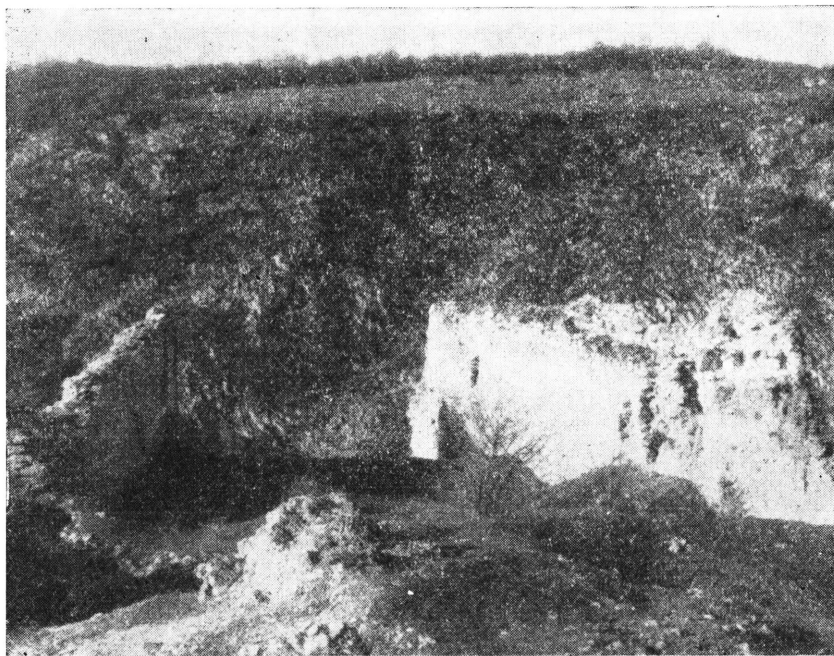
<sup>6</sup> 1308, Cod. dipl. com. de Blagay, CLXXXVI, Thalloszy-Barabás.

<sup>7</sup> Arhiv Blagaja u Bošteinu u Kranjskoj, kako navodi Lopašić.

<sup>8</sup> Potomci Babonega posjedovali su čast »bana čitave Slavonije«, gotovo neprekidno od sredine trinaestog stoljeća do 1323, kad ih je potisnuo ban Mikac (mađarskog roda Akoš), koji je proveo politiku Karla Roberta dok se Babonići u to vrijeme priklanjaju Veneciji. Mikac ih izbacuje iz Pokuplja, oduzima im tvrdi Steničnjak. Težište porodice se otada prenosi u Pounje, pa 1330. njena glavna grana prvi put nosi ime po gradu Blagaju na rijeci Sani (knezovi Blagajski).

<sup>9</sup> Arhiv zagr. kaptola, loc. cred. B. 94.



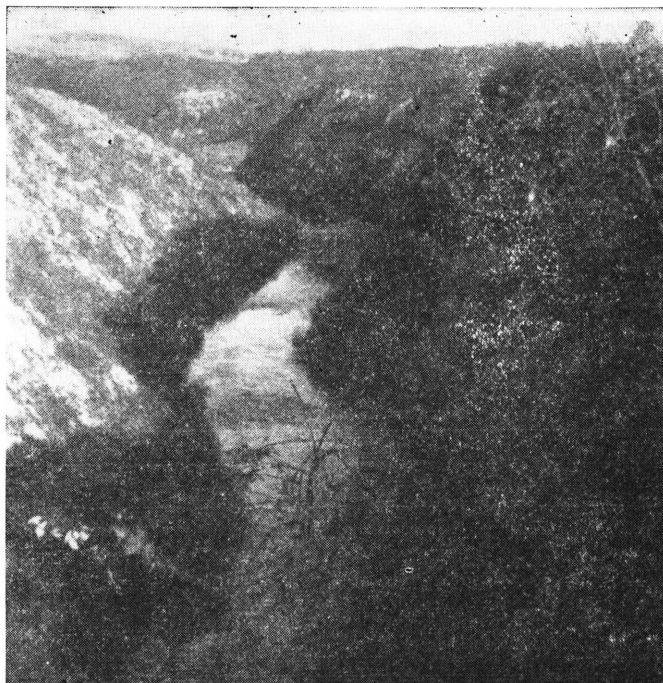


*Ostaci starog grada Blagoja na Korani*

spominje general Lenković da Franjo Blagaj sâm brani od Turaka svoj grad Turan na Korani – isti blagajski knez sudjeluje u poznatoj bici kod Siska 1593; 1557–1577. govori se u zaključcima hrvatskih sabora o učvršćivanjima grada. 1574. mole Franjo Blagaj i Nikola Frankopan Tržački da se u njihovim gradovima i dalje drže straže, 1584. zahtijeva se popravak grada nakon ponovnih turskih napadaja).

No poslije 1584. grad je već pust. Blagaji pred Turcima bježe u susjednu Kranjsku, gdje Stjepan Blagajski 1547. uzima u zalog imanje i grad Kočevje. Hrvatski Blagaji izumiru, većinom u ratu s Turcima, do kraja šesnaestog stoljeća, a jedna grana nastavlja život u Kranjskoj.

Poslije karlovačkog mira (1699), kad je utvrđena meda s Turskom, Blagaj se opet popravio i opskrbio stražom, a neposredno zatim snimio ga je Holstein. Ipak se grad više nije mogao očuvati. Turski naleti su stoljećima palili čitav kraj oko grada i sam grad, narod se raselio, pa je potpuno opustio jedan od nekada najbogatijih i najljepših krajeva zemlje.



*Pogled sa ruševina u »kanjon« Korane*

Prolazeći novom auto-cestom prema Plitvičkim jezerima, dvadesetak kilometara ispred Slunja, turist i ne sluti da mimoilazi desetak minuta hoda udaljeno mjesto starog burga, ispod kojeg je prilika za ribolov i izgradnju privlačnog kupališta na bistroj i širokoj rijeci.

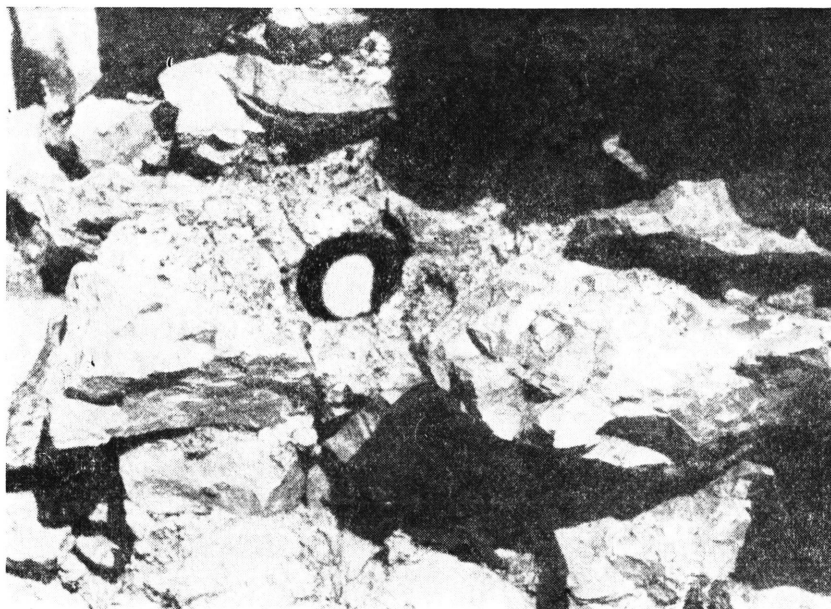
*Sena Gvozdanović*

### *Summary*

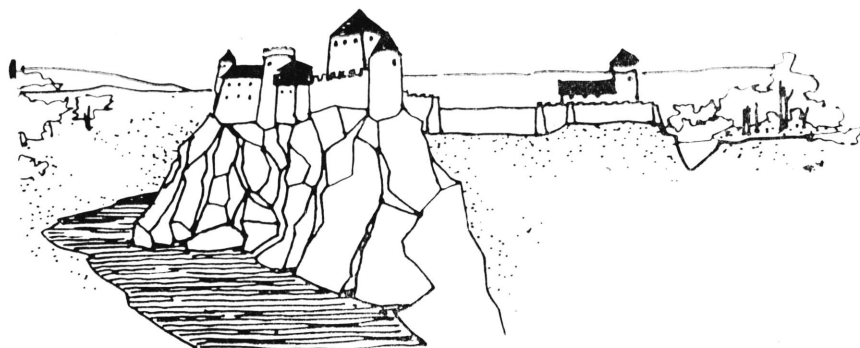
#### *BLAGAJ ON THE KORANA*

The authoress presents in detail the history, description and basic valorization of the remains of the above-mentioned burgh. These historical data constitute the foundation of any synthetic paper on the development of a whole chain of fortresses in the centuries-long defence from Turkish aggression on our remaining territory of Croatia.

*Sena Gvozdanović*

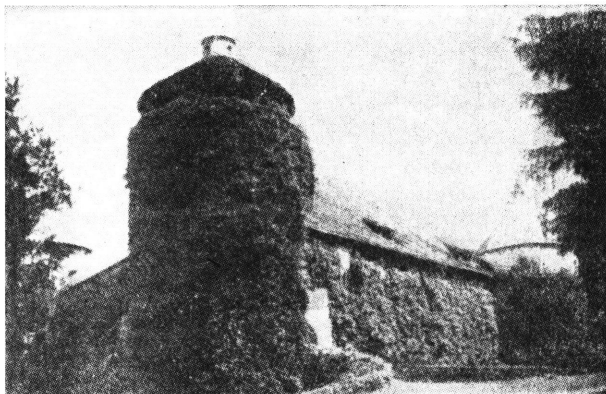


*Rupa u zidu od drvenih oblica, koje su služile elastičnosti zidu ili greda za skelu*



*Pokušaj grafičke rekonstrukcije*





*Frankopanski Novigrad 1941. god.*

## NOVIGRAD NA DOBRI

U potpuno ruševnom stanju, danas Novigrad na Dobri otkriva više od svog prvotnog stanja iz dvanaestog ili trinaestog stoljeća nego što bi se to moglo naslutiti u predratnom, potpunom gradu (posljednji put je temeljito obnovljen krajem devetnaestog stoljeća), kada je o starosti grada svjedočilo samo nekoliko starih strijelnica u kulama.

Ta prostrana i raskošna osnova srednjovjekovnog burga pretvorena je za renesanse u dvorac, dostojna da na proputovanju primi jednog cara,<sup>1</sup> mnogo puta pregrađivana i dograđivana, čini se da

<sup>1</sup> Nad ulaznom kapijom je grofica Patačić, udova Franje Patačića, stavila ploču s napisom u čast Josipu II (ploča je nestala za vrijeme II svj. rata).

Joseph dem Zweiten

dem pflichterfüllenden König, dem sorgfältigen Vater seiner Länder, dem Ermunterer des Landmannes, dem Beförderer des Handels, dem Schutz der gedrückten Unschuld, der Geisel der missbrauchten Macht, als er alle südlichen Gränzen seiner Reiche mühesam bereisete, um selbe wider Anfälle eines trotzenden Feindes zu bewahren, um den durch Miswachs eingerissenen Mangel durch schleinüge Hülfe zu steuern; um die durch Mächtige Flüsse getrenneten Provinzen mit sichern Brücken und gebahneten Strassen zu vereinigen, um selbst zu sehen, selbst zu hören, zum ewigen Denkmal der Dankbarkeit, das er auch bekümmert um das wohl Aller, dieses Haus mit seiner allforschenden Gegenwart beehrte, geweiht von dessen Besitzerin  
*im Jahr 1783*

slijedi sudbinu mnogih vrijednih arhitektonskih objekata naše prošlosti, koji su poslužili kao »izvorno sredstvo za posljuncivanje cesta u Hrvatskoj«.

U području veoma bogatom burgovima za tu je osnovu opet izabran izvanredan, dominantan položaj u razvedenom krajoliku dalekih pogleda. Frankopanski gradovi su u mnogo čemu građevine svoje vrste, u kombinaciji svih poznatih elemenata: zidina, kula i stana u jednom kompleksu sa širokim pogledom iz kula za motrenje neprijatelja u velikoj daljini, snažnih kula, uvjerljivog znaka moći i gospodstva feudalca. Niz flankirajućih kula vežu ravni zidovi.

Lokaliteti svih tih naših starih gradova po svoj su prilici mjesta stalnog kontinuiteta, a nakon srednjeg vijeka su turske provale dalje uvjetovale proširivanje fortifikacionih gradnji. Kula je i dalje igrala značajnu ulogu, baš kao i u vrijeme romanike. Doduše, klasično je vrijeme izgrađivanja burgova u dvanaestom i trinaestom stoljeću i zapravo se zatvara u četrnaestom stoljeću, kada se počinje polagati veća važnost udobnosti stanovanja, premda se zidne mase za vrijeme turskih provala pojačavaju, a prozorski otvori ostaju maleni.

Nije rijedak slučaj da je najsnažnija kula prva gradnja i da se u njoj može prepoznati romanička branič-kula. To je možda i sjeverna kula Novigrada s gotovo dva metra debelim zidovima i svodovima na jedra.

Proširenja stambenih prostora i oblikovanje unutrašnjeg dvorišta mogu se datirati na kraj četrnaestog stoljeća, kada se u svim sličnim osnovama počinje polagati važnost dotjerivanju unutrašnjeg dvorišta. Tada se i kule uređuju za stanovanje, a drvene galerije koje ih povezuju daju unutrašnjem dvorištu topao ugođaj.

Novije su kule tanjih zidova, ali širih unutrašnjih prostora, s većim prozorskim otvorima, ugodnijom raspodjelom prostoriya, koje su sada povezane stepeništima, a ne ljestvama, kao što je slučaj kod kula ranijih stoljeća.

Premda su burgovi kasnog srednjeg vijeka oblikovno bogatiji nego u vrijeme romanike, ipak ih označuje jednostavnost i kubička zatvorenost, nema razigranosti masa kao što je slučaj kod grado-

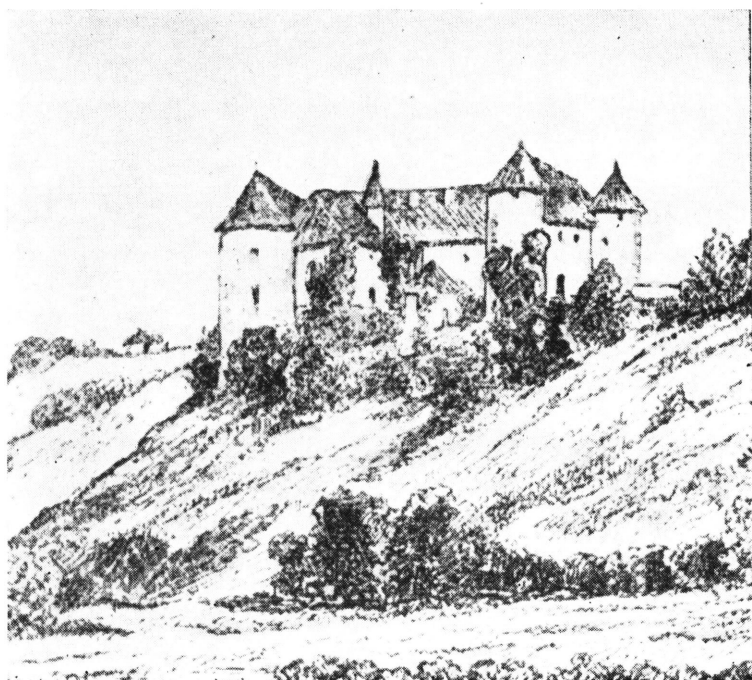
## Josipu II

časnom kralju, brižnom ocu svojih zemalja, radosti svojih seljaka, zaštitniku trgovine, štitu potlačene nevinosti, biću zlorabljene moći, kad je mukotrpno putovao južnim granicama svog kraljevstva, da se suprotstavi prkosnom neprijatelju, da popravi brzom pomoći bijedu nastalu zbog slabog uroda, da poveže silnim rijekama razdijeljene provincije sa sigurnim mostovima i izgrađenim cestama, da sam sve vidi i sve čuje, kao vječni spomenik zahvalnosti, što je počastio ovu kuću, zabrinut za opće dobro, svojom prisutnošću, koja sve zamjećuje

posvećuje posjednica godine 1783

va srednjoevropskih područja tog vremena. Borba Istoka i Zapada daje još uvijek tvrd pečat gradnjama.

*Novigrad na Dobri* uzdiže se na šumovitoj uzvisini (228 m nad morem), nad plodnim zelenim livadama s obje strane rijeke Dobre, koja teče ispod starog grada. Uz grad i preko rijeke vodi stara, danas vrlo zapuštena »Karolinska cesta«, ali njome i danas prolaze zaprežna kola prema Karlovcu. S druge strane rijeke, nasuprot gradu, nalazi se Cerkveno selo sa župnom crkvom, i selo

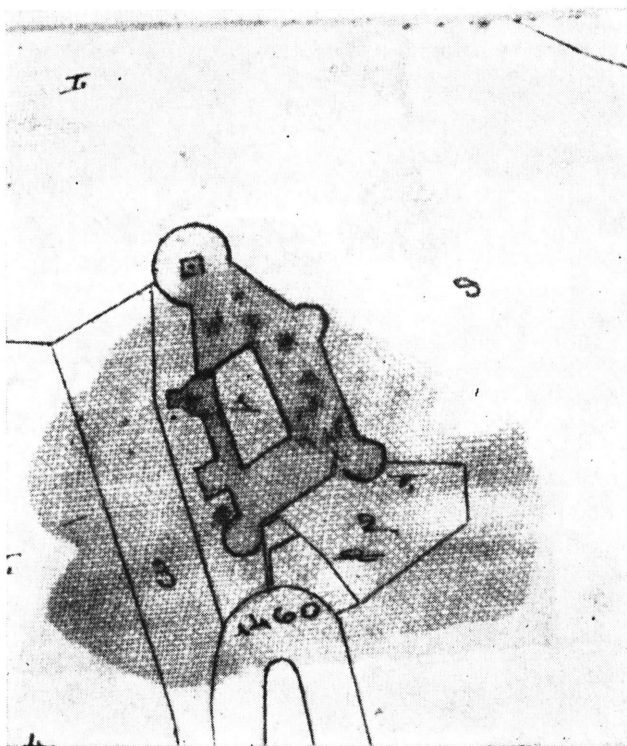


*Novigrad na Dobri. Naert E. Krambengera iz godine 1868.*

Novigrad (kotar Ribnik). Okolina je uopće dosta gusto naseljena (Bukovje, Dubravci, Ferketić, Jakovci, Jarče Polje, Kozalj Verh, Kučevica, Ladešić-draga, Lišnica, Maletić, Mračine Prilišće, Skupica, Stara Cesta, Straža, Tončić-selo, Vinski Vrh i Zagradci), što govori o plodnom kraju i negdašnjoj velikoj koristi feudalca.

Stari grad ima tlocrt izduženog nepravilnog peterokuta nejednakih stranica, sa šiljatim vrhom prema sjeverozapadu. Arhitektonske mase se formiraju oko dvorišta istog oblika. U vrhovima peterokuta su kule, potpuno kružne na južnom pročelju grada, dok

su kule istočnog i zapadnog zida približno polukružne i manjih dimenzija. Sve te četiri kule su sličnog polumjera, a peta kula, najveća, znatno ih nadmašuje formatom. U tlocrtu predstavlja gotovo potpun krug.



*Novigrad na Dobri. – Drž. arhiv*

Današnji glavni ulaz u grad nalazi se u lijevom dijelu južnog pročelja dok se u centru nalaze očiti tragovi originalnog ulaza, za kola i pješake. I stari i recentniji ulaz posjedovali su preklopni ulazni most, sudeći po ostacima kamenih konzola i formaciji terena.

Prostorije formirane uz južni i sjeveroistočni gradski zid po svoj su prilici bile u prizemlju gospodarskog karaktera i spremišta nadstvođena bačvastim svodom i gurtama. Smještaj kapele otkriva nam nacrt iz Državnog arhiva u Zagrebu<sup>2</sup> u jugozapadnoj

<sup>2</sup> Inventarski br. 510 (zbirka mapa i nacerta).

kuli. Oltar doduše nije na istoku. Stubište sjeveroistočnog zida, čiji je početni krak još vidljiv, vodilo je u sprat, u stambene prostorije, konak.

Prizemni prostori svih kula su presvođeni svodom s urezanim jedrima. Najveća kula, 2 m debelih zidova, iznutra je četverokutnog tlocrta. U katovima je bio strop od drvenog grednika.

Uz zapadnu fasadu u dvorištu stoje podnožja substrukture negdašnje drvene galerije na katu. U sjevernom uglu dvorišta je lijepo zidani, neophodni, zdenac.

Južno pročelje bočno zatvaraju kule jednake visine. Desna kula ima tri stare puškarnice u zoni prizemlja i jednu u zoni I kata. Na lijevoj kuli se nalazi dimnjak, što potvrđuje njenu funkciju kuhinje i njoj priključenih gospodarskih prostorija. Kapija grada je formirana s polukružnim lukom neprosiliranog kamenog okvira. U centru prizemlja otkrivaju se spomenuti prvotni ulazi, a nad njima u katu vide se velike rupe kasnijih, renesansnih prozora.

Istočna fasada je podijeljena središnjom kulom u dva dijela. U katu kule se nalazi jedini profilirani sačuvani natprozorni vijenac, vjerojatno iz kraja šesnaestog stoljeća.

I zapadna je fasada podijeljena središnjom kulom u dva dijela. Kula je iste visine kao i zidovi, a frontalno je poduprta jakim kontraforom na tom najstrmijem dijelu terena. U zoni prizemlja i kata kule nalaze se po dva pravokutna otvora. Velika lijeva kula ima tri otvora u zoni prizemlja i dva u zoni prvog kata. Veći su od otvora na drugim kulama i vjerojatno naknadni. Na jednom, manjem, otvoru sačuvan je kameni okvir s natprozornikom u obliku stlačenog luka (gotika!). U desnom dijelu tog pročelja između kula je prizidana recentna prigradnja, na koju se iz dvorišta otvaraju prostrana, šiljato završena vrata. Okvir strši iz plohe zida. Podržavaju ga četiri plitke konzole. U prizemlju i u I katu nalaze se rupe recentnijih prozorskih otvora.

Grada obodnih gradskih zidina i kula je od kamena lomljenjaka i morta, a unutrašnji zidovi su mješavina kamena lomljenjaka i opeke. Današnje je stanje ruševno, čemu je naročito pridonijela krađa prozorskih i vratnih kamenih okvira, pa se zid sve više urušava.

Predjel Novigrada se u staro doba spominje pod imenom Dobre, možda je čak u toj Dobri Bela IV izdao svoje potvrde hrvatskim knezovima. Dobra se spominje 1297. u prodajnom ugovoru među plemićima. Godine 1334. spominje je Ivan Arhidakon u svom Zborniku. Čini se da je postojala i starohrvatska dobranska župa.<sup>3</sup>

Nije poznato kada je Novigrad došao u ruke Frankopanima, možda već 1193. s modruškom županijom ili 1398, kad su kupili

<sup>3</sup> Lopašić: »Između Kupe i Korane«, str. 184.

Ozalj. Najstariji postojeći dokument koji govori o vlasništvu Frankopana ugovor je iz godine 1495, kojim Bernardin Frankopan mijenja dio posjeda na Dobri za grad Ključ u modruškoj županiji.<sup>4</sup>

Najviše dokumenata postoji iz vremena Stjepana Frankopana, ozaljske porodične grane, šurjaka sigetskog junaka i bana Nikole Zrinjskog. Naslijedena je imanja Stjepan dijelio sa sestrom Katarinom i Nikolom Zrinjskim 1550. i 1561, kod čega je zadržao Ribnik, Skrad i Novigrad,<sup>5</sup> gdje je 1572. pisao oporuku<sup>6</sup> (umro je 1577).

U šesnaestom stoljeću se oko Novigrada zalijeću Turci, plijene okolna imanja, naročito 1543. i 1578. Godine 1610. u gradu često i rado boravi Vuk Krsto Frankopan, vrhovni zapovjednik Vojne krajine u Karlovcu. Novigrad je ostavio sinovima Jurju i Krsti, kojem je grad bio zgodno mjesto za kovanje »urote«. Iza propasti Frankopana (»zrinjsko-frankopanska urota« 1670) Novigrad je zaplijenio i opljačkao pukovnik Sauer, podzapovjednik generala Herbersteina. Oduzeseno je sve bogato starinsko pokućstvo i druge dragocjenosti. Gradom zatim gospodare redom: malteški red do 1746, barun Stjepan Patačić i njegovi potomci do 1809. (provala Francuza u Hrvatsku), francuski major Haraminčić, zemaljski erar i karlovački veleposjednik Türk, koji je grad obnovio krajem devetnaestog stoljeća.

Došlo je do procesa osipavanja i umanjivanja bivših zrinjsko-frankopanskih veleposjeda i njihovih izdvajanja iz sklopa prekosavskih dobara. Prepuštanje tih posjeda stranom posjedniku feudalcu bio je krupan zahvat u tu zemlju. Otudena je velika geografska i gospodarska površina, smještena između unutrašnjosti i mora, prikladna za višestruku gospodarsku eksploataciju. Novi su propisi utvrdili podavanja u roboti, prirodnim plodinama i novcu. Naročito je mnogobrojne kmetovske obaveze trebalo ispuniti u obliku robote, najprimitivnijeg i najtežeg oblika podavanja. To je zakočilo razvitak proizvodnih snaga, usporilo podjelu rada i promet dobara, pogoršalo položaj kmetova, a prelijevanjem rente u tuđu zemlju oštećivala se tadašnja hrvatska privreda prekosavskog područja i sužavala njena robno-novčana baza. Imanja su zaostajala, privreda se sve više usitnjavala i dezintegrirala, oslabljena za pothvate na široj bazi.<sup>7</sup> Nekoć vrlo bogati krajevi osiromašuju, posljedice se vuku do danas.

<sup>4</sup> Neo reg. acta F. 137, br. 8 – Budimpešta (navod Lopašić).

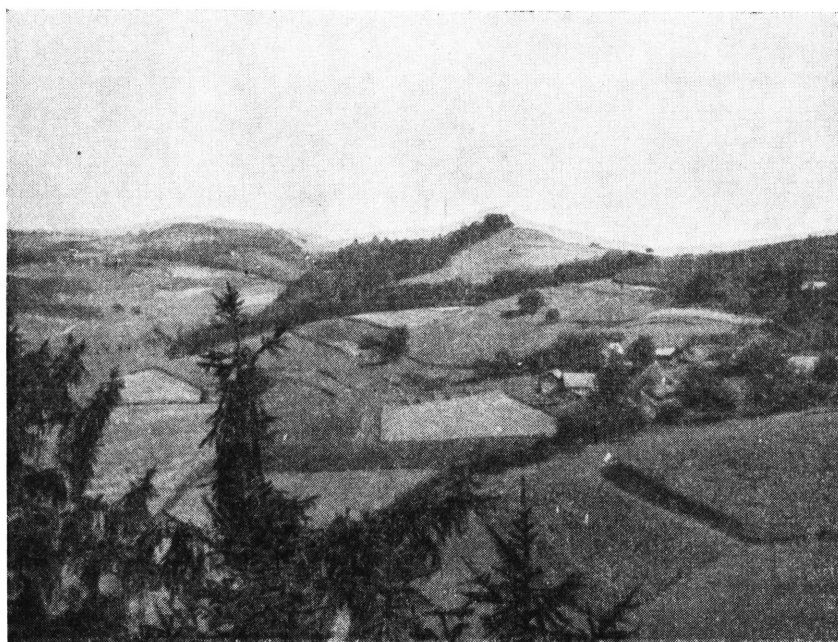
<sup>5</sup> Neo reg. acta F. 1615 br. 22, 25 – Budimpešta.

<sup>6</sup> Kukuljević: Acta Croatica, str. 266.

<sup>7</sup> Erceg: Društveno-gospodarsko stanje na Perlasovim imanjima (Zbornik Histroijskog Instituta JAZU, vol. 5).

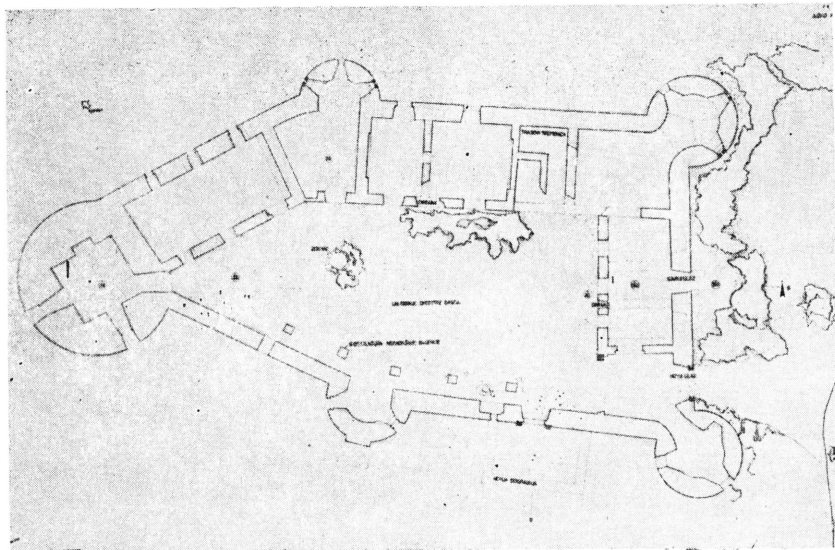


*Karka Weissa sa oznakom Novigrada 1729.*

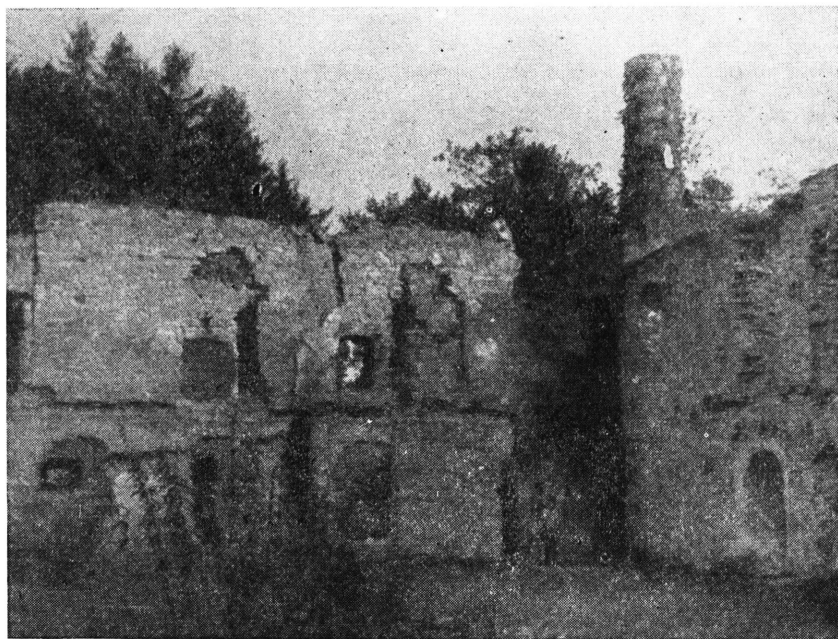


*Pogled sa Novigrada na Dobri*





*Tlocrt prizemlja Novigrada na Dobri*



*Novigrad na Dobri. Pogled iz dvorišta prema izlazu*

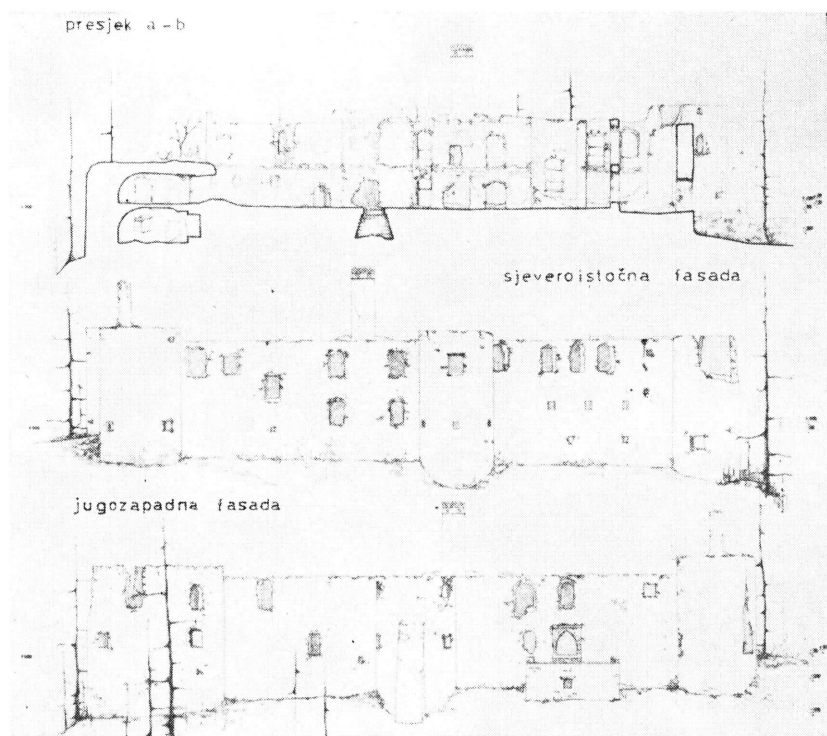




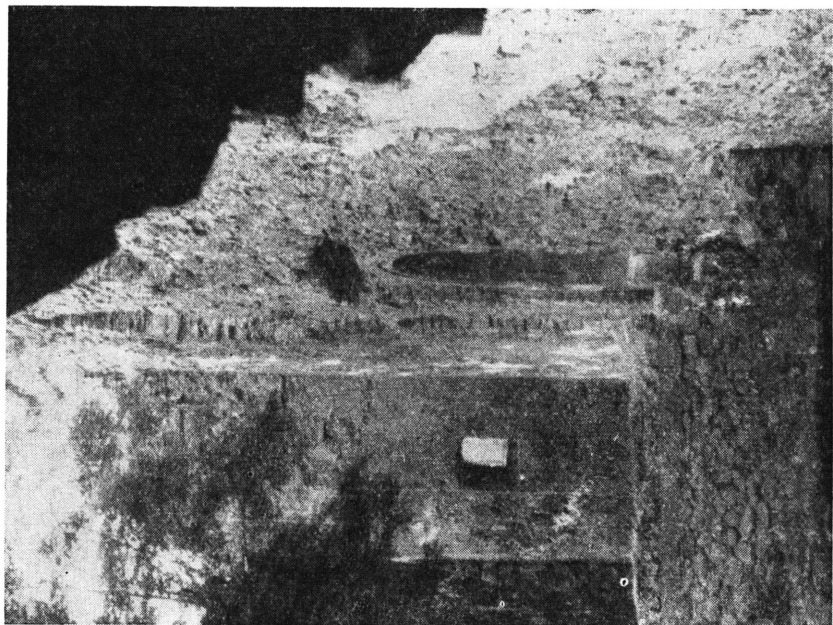
*Ruševine Novigrada na Dobri, sjeveroistočni zidovi*



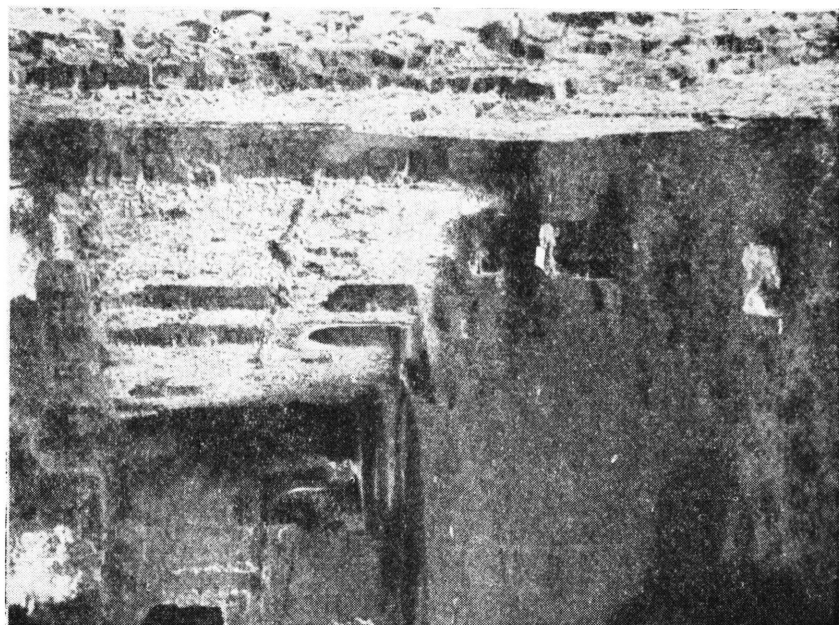
*Novigrad na Dobri, ulazno pročelje*



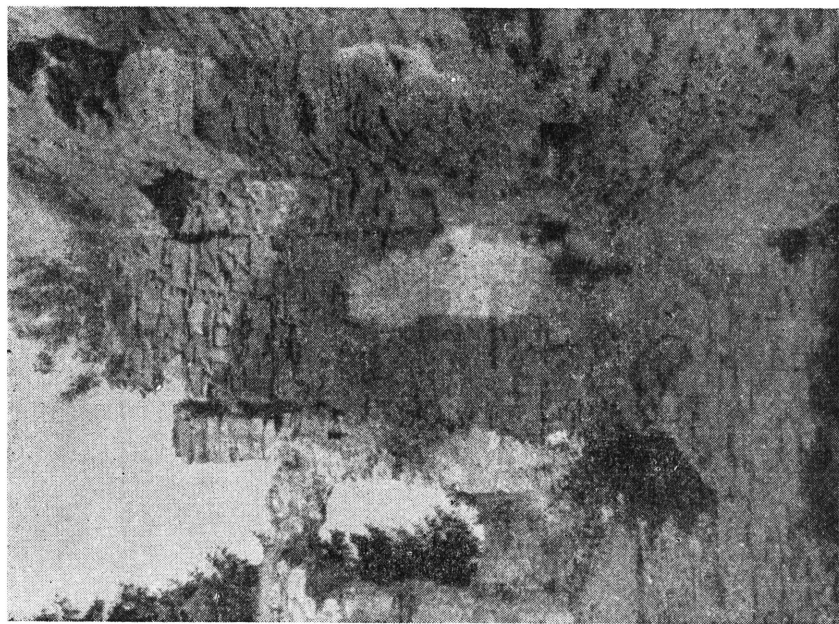
*Ruševine Novigrada: presjek a-b  
sjeveroistočna fasada, jugozapadna fasada*



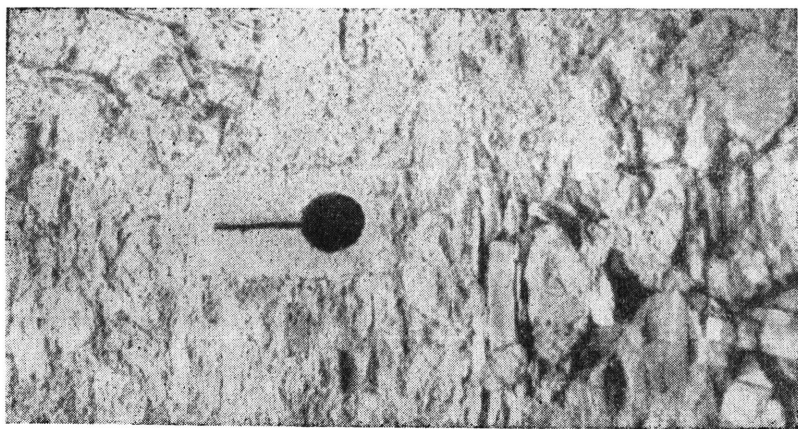
*Novi Grad na Dobri  
Jugoslavijanski zidovi i kula*



*Novi Grad na Dobri  
Ostaci substrukture dvorišne drvene galerije*



*Unutrašnji dijelovi ostataka  
Novigrada na Dobri*



*Strijelnica na kuli*

Može li se sačuvati Novigrad? Položaj po centralnom smještaju prema okolnim mjestima i selima je upravo idealan za malu bolnicu ili oporavilište. Bile bi vrlo dobre i spretne komunikacije uokolo unutrašnjeg dvorišta pri smještaju ambulanti ili malih operacionih prostorija unutar kula u višem spratu.

Ili bi grad trebalo barem konzervirati i tako zaustaviti dalje rušenje.

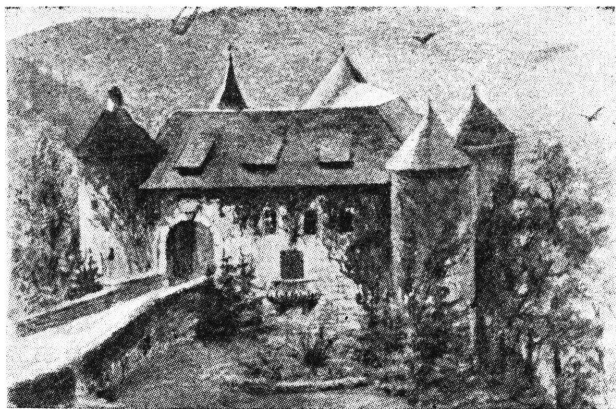
*Sena Gvozdanović*

### *S u m m a r y*

#### NOVIGRAD ON THE DOBRA

The same authoress surveys the history, describes and valorizes the remains of this burgh on the Dobra River, enumerating exhaustively throughout the centuries the respective owners of the burgh in question, stressing the various families, domestic and foreign, that were reigning over these parts, until, at the beginning of the last century, this ancient mediaeval burgh from the 13th century was transformed into a renaissance castle, which, in due time, would accommodate even the Austrian Emperor on his travels through these bordering regions.

*Sena Gvozdanović*



*Novigrad na Dobri, snimak sa razglednice iz god. 1910.*

## PRED HRAMOVIMA »MAGNE GRECIJE«

*»Treba da zavlada ponovno ljudskim  
svijestima mit ljepote!«*

W. Gropius

U svojoj 84. godini prvi put u svojem životu polazi Walter Gropius na dulje praznike i na odmor. Pita se sada kuda se zaputio i gdje je naumio provesti taj svoj odmor? Na to pitanje odgovara jednim objelodanjenim izvještajem Giuseppe Caronia, profesor napuljskog tehničkog fakulteta, što preko dvadesetak godina vodi katedru suvremene arhitekture, te prema tome dobro poznaje ne samo različna usmjerenja suvremene arhitekture već i glavnog protagonistu te današnjice kao što je Gropius po njegovim izvedenim djelima, po njegovim teoretskim postavkama i bezbrojnim publikacijama o njegovu djelovanju na polju arhitekture internacionalnog značenja. Profesor Caronia i prije je lično Gropiusa poznao. Bili su to kratki slučajni ili službeni susreti, ali nije Gropiusa nikad mogao prije toliko upoznati ni kao velikog graditelja ni kao čovjeka koliko ovoga puta, kad mu je bio suputnik na njegovu hodočašću po »Magni Greciji«. S toga razloga naš časopis prenosi u skraćenom obliku najznačajnije dijelove tog izvještaja. Evo ponajprije opis Gropisove pojave:

»Povisok, uspravan, gibak i pokretan, suhonjav, elegantan u svom kratkom tweedu najboljeg kroja i svojom leptirastom kravatom nadaleko poznatom. Povučeni i šutljiv, držanje mu je rezervirano. Četrdeset godina pamte njegovu strogu ozbiljnost, a poslovna je postala njegova nenametljivost i tražena neupadljivost. Lica pravilnog i opaljenog, bez nekih karakterističnih nabora.

U saobraćaju vlada se poput kakvog aristokrate taj izraziti revolucionar današnjeg graditeljstva. Godine su mu ipak ublažile hladan prodoran pogled njegovih azurnih očiju i podale više ljudskosti njegovim rijetkim osmjesima.«

»I taj najveći živući majstor svjetske arhitekture, kreator nadaleko poznatog i utjecajnog svojedobnog Bauhausa u Dessauu, unazad trideset godina američki građanin, koji još i danas širom čitavog svijeta konstruira i gradi, izričito priznaje, upravo ispovijeda, kako on tek sada na tlu te Magne Grecije realizira jednu od svojih velikih životnih sanja, da posjeti i da se nađe licem o lice pred skladom davnih vjekovnih arhitektonskih vrednota. I tu mi se, kaže Caronia ukazao Gropius u posvema neočekivanim, novim aspektima.«

»I stvarno, prvi novi aspekt odnosi se na Gropiusovu artistsku sveobuhvatnost: sugestivnost, naime, njegovih riječi, kad se sluša



tog uvjerenog teoretičara racionalne arhitekture i spretnog organizatora građevne djelatnosti, osobito u projektiranju u ekipama, te Gropiusa zanosnog poklonika tehnike i neumornog hvalitelja standardizacije, kao i onog Gropiusa sociologa koji je sav zaniyet i prožet fenomenologijom, tada se mora shvatiti i razumjeti, a nipošto ne potcjenjivati, onu izrazitu pjesničku punoću koja je duboko ukorijenjena u njegovoj ličnosti.«

»Kada smo stigli do hrama u Segesti, Gropius nije ni mogao a ni htio sakrivati svoj entuzijazam. Taj arhitekt antimonumentalist par excellence stao je zadivljen velebnošću građevine samotnog spomenika. Gotovo je uzviknuo čudeći se plemenitoj i savršenoj postavi (setting) monumenta, kako je pravilno podignut u svom naravnom ambientu, a upravo takvu ubikaciju današnja arhitektura bez uspjeha redovno traži, ali je redovno ne nalazi.«

»U prostoru između dvije kolone zaustavlja se Gropius, odmara se u unutrašnjosti hrama i upija i uživljuje se u harmoniju što veže oblike i prostor, ubrzanim koracima kao da mjeri kamenim pločnikom preostale dijelove samog arhitektonskog objekta što je savršeno ubiciran na povišenom tlu, promatra, fotografira, informira se i glasno komentira. Sve ga privlači i zanima: Problemi transporta iz kamenoloma, podizanje kamene građe isto toliko koliko i ona savršena igra proporcija, osnivanje i postavljanje monumenta u prostor, čita objekt i pita se koja i kakva je bila u biti njegova funkcija, što još nije nikada bilo egzaktno utvrđeno?«

»Nova revolucionarna koncepcija što smo je mi u Bauhausu začeli predlagati god. 1926, govori stari majstor, nipošto se ne razlikuje od ove grčke koncepcije pred kojom sada stojimo. Naravni ambijent, tehnika i ekonomika uvjetuju arhitektonski rezultat i u današnjici jednako kao i u prošlosti; a svaki, naime, istinski arhitekt smišlja što moguće korektnije svoju konstrukciju u datom prostoru, za zadanu svrhu i datim sredstvima. Sve ostalo je samo obično brbljanje, i Gropius jasno izriče da ne voli i ne cijeni mnogo rječite arhitekthe.«

»Ne voli ni pseudofilozofiju tolikih svojih epigona. To ne znači da je protivan kritici, naprotiv, on mnogo cijeni kritiku, bila ona i oštra. Smatra upravo takvu kritiku neophodnim sredstvom rada kod samog projektiranja u ekipama. U tim i takvim razlaganjima ne zaboravlja polemičnu napomenu na adresu pokojnog F. L. Wrighta, poznatog američkog graditelja, koji je umro kao devedesetogodišnjak prije osam godina (Wright je podigao u New-Yorku Modernu galeriju u spirali što se uzdiže, sagradio je nekom multimilijunašu raskošan stan tačno nad samim slapom jakog vodopada, valjda da bi taj stanar što mirniji dom posjedovao! On je za New-York projektirao i neboder 3 km u visinu, nitko još do njega to nije projektirao, a Veneciji je namijenio projekt nebodera usred

sredine Canal Granda povrh svih tornjeva, kupola i krovova – veliku terasu luksuznog bara i igračnicu kao osobitu atrakciju za turiste, kojima bi bilo omogućeno da iz visine za nekoliko minuta vide čitavu Veneciju. Unatoč svim naprednim avangardistima taj je lukrativan projekt ipak osujećen. Podigla se protiv takvog ne-bodera ne samo Venecija nego i čitav svijet). Poznato je, nastavlja dalje Gropius, da je Wright bio ekstremni individualista (čuven zbog svoje rječite nametljivosti i arogancije); iz njegove su škole u Taliesinu (Amerika) izilazili toliki mali Wrighti; posvema drugačiji je bio ideal Bauhausa: ne stvarati a još manje nametati neki stil, već naprotiv, širiti ispravnu metodu arhitektonskog rada.«

»Gropius se napose jasno i izričito ograđuje od dogme internacionalnog stila, koji se atribuiru (i podmeće) racionalizmu u arhitekturi; nitko više od njega ne vjeruje u potrebu vraćanja kulturnim originalnim vrednotama svakog kraja da bi se dao i sadržaj i karakter novim arhitektonskim formama, koje omogućuje tehnika.«

»Kada smo bili kasnije u Palermu i u njegovoj čudesnoj jedinstvenoj južnoj okolini, Gropius se divio malenim izraslim zgradama što su nikle iz samog ambijenta, još neiskvarenog građevinarskim »boomom«. On, naime, vrlo visoko ocjenjuje spontanu arhitekturu, dok se zgraža nad jednoličnim velikim i visokim škatuljama, nekim »kasermonima« palermske urbane periferije. I govori da takva stanja postoje posvuda kao i kaotični saobraćaj, štaviše kaos se sve više širi zbog jednostavnog razloga što oni koji upravljaju rijetko slušaju pozitivne ideje pravih i istinskih urbanista. Diktat nužde morat će tim rijetkim pravim urbanistima dati ne samo pravo već i mogućnost ispravljanja. (Obično se to događa prekasno.) Uza sve to Gropius je uvjeren da treba ljudskim svjestima ponovno da zavlada mit ljepote.«

»Apolo u demokraciji« naslov je njegove najnovije knjige, koja upravo sad izilazi u Americi, a napisao ju je osamdeset četverogodišnji starac Gropius dok se prvi put odmarao hodočasteći gajem zrelih narandža usred maslinika na posvećenom tlu Velike Grčke.

Prema skraćenom izvještaju prof. Caronie priopćio *Lj. B.*

#### *S u m m a r y*

#### W. GROPIUS

This is a report on the first visit by the well-known contemporary architect W. Gropius to the Temples of Magnae Graeciae in a brief form, published by the Professor of Naples University, architect Giuseppe Caronia. This report deals especially with the significant declarations of W. Gropius on the important problems of modern architecture.

*Lj. B.*



## BOLJUNSKA MADONA

Kao što se na lokalnoj produkciji, tako se i na importiranim umjetninama nekog kraja odrazuju njegove geografsko-političke veze, ekonomske mogućnosti, njegova društvena i umjetnička klima. Jedan od importiranih primjera istarske srednjovjekovne plastike, Boljunska madona, osobito je ilustrativna u tom smislu. Nađena je u Boljunskom polju (sjeveroistočna Istra, ispod zapadnih padina Učke), u bivšoj benediktinskoj opatiji, danas crkvi sv. Marije. Poljem dominira s brijega srednjovjekovni grad Boljun, koji je u XV st. bio u domeni pazinske grofovije.

Boljunska madona (drvo, visina 69 cm, širina u sredini 22 cm), jedna je od najkvalitetnijih umjetnina ovoga kraja, a ujedno jedini primjer istarske plastike s dosljedno i u cjelini provedenom formulacijom tzv. mekog stila. Ona predstavlja u srednjovjekovnoj skulpturi Istre usamljen primjer, bez prethodnika, primjer koji očito nije izrastao iz domaćih uvjeta i koji nije imao direktnih odjeka u lokalnoj djelatnosti. Da postane ishodišni primjer jednog snažnijeg utjecaja mekog stila, nedostajali su i društveni uvjeti a suprotstavljao se tome i osnovni duh, sklonosti, orijentacija istarske skulptorske koncepcije. Odjeci se mekog stila javljaju inače u Istri posredno i djelomično, u modificiranoj interpretaciji. Njegove se zasade ne prihvataju u cjelini i s razumijevanjem jer ne odgovaraju predispozicijama plastičnog osjećaja ovog kraja. U Istri je imanentna tendencija prema kompaktnoj plastičnosti, homogenizaciji masa, blokovski sraštenoj cjelini figure, zbijenoj i čvrsto usađenoj u podlogu. Prednost ima frontalna gradnja, težak lineament, redukcija obilja, a nema se sluh za osobite draži i elastične odmjene statičnog i dinamičnog, nošenog i nosivog, za finesu u obradi površine.

Boljunska madona, međutim, u potpunosti slijedi formalna pravila mekog stila. Ona je stilski koherentan izdanak onog vremena, koje je jedinstven primjer zajedničkog evropskog umjetničkog jezika na prijelazu XIV u XV st. Neobično plodonosna i obilna razmjena umjetničkih misli i iskustava rodila je tada jednim internacionalno jedinstvenim stilom, koji je ujedinjavao umjetničku djelatnost čitave zapadne Evrope. Mimo svih geografskih i političkih prepreka rodili su se izvanredni umjetnički rezultati, zadojeni istim stilskim duhom. To je zajedničko raspoloženje nosilo jak bi-

ljeg internacionalnog dvorsko-gradanskog miljea i svjetovnog naručioca, koji je pribavljao umjetnosti svjetovnjački, čak mondeni ton. Taj se znak odrazio i na skulpturi internacionalnog stila.

Vrijeme je to kad je osjećaj forme realan, kad ona nije projicirana na površinu, već se ostvaruje i odvija u prostoru, u plastičnoj izolaciji, u volumenskim vrednotama. U osamostaljenju i punu tjelesnost figure ovo je vrijeme unijelo kao sadržaj gibljivost, pokretljivost, labilnost tijela, koja se ponavlja u slikovito bogatoj, voluminoznoj odjeći i u melodičnoj igri njenih nabora, kroz koje protječe linija u kontinuiranom, nemirnom toku a obline bubre u igri svjetla i sjene. Razgibana kompozicija, meko uvijanje forme, blaga zaljubljanost i valovitost lineamenta kao i nježni, sublimni ugođaj figura i prikaza, pribavio je tom stilu naziv »meki«. Figura Bogorodice bila je naročito pogodna da najpotpunije i najistančanije ostvari tendencije stila u tipu »lijepe Madone«. U njoj je realizirana elegancija, raskoš, preciozna kićenost, ljupka vedrina i lirski, sjetilni usrdnost o kojoj kod ženskog lika snatri poezija i društveni život onog doba. Bogatstvo, sjaj, živo kretanje tih likova, neobuzdana igra linija, mekoća formi i bujno množenje nabora – pretvorili su se u manje kvalitetnoj interpretaciji i u kasnijoj konzekvenciji stila u formalizam, u smišljeni ornamentalni sistem i pusti dekorativni red.

Jedno je od žarišta stvaralačkih poleta i snaga doba oko 1400. god. bila Češka, koja je u svom južnom području dala i vrhunske primjere lijepih madona. Rodile su se one u atmosferi u kojoj je iz kruga majstora od Treboña potekao smisao za ritmički red i raspored masa, za prostorne vrednote i lirsku koncepciju, a od nasljeđa kasne parlerske faze – sklonost za egzaktno cizeliranu i jasno definiranu formu. Formulacije ove skulpture doživjele su obilnu ekspanziju u evropsko područje, a osobito su izravni i plodonosni bili kontakti koji su ujedinjavali austrijsko-češko-šleski kompleks.

Vrlo bogatu ostavštinu ovog perioda izvrsno je sistematizirao Albert Kutal. On je razlučio u češkoj plastici dvije osnovne koncepcije tipova madone. Kod prve se oko kompozicione osnove dviju ukrštenih dijagonala odvija bogata i istančana razrada puna kontrasta, prefinjenih formi i detalja, vođena živom, razigranom fantazijom. Druga je grupa konzervativnija, sklona starijim tipovima skulpture. Masa njene odjeće je teža, obimnija, sabrana i oblikovana u tok otešćalog, snažno zamahnutog kruženja. Uz to jedno vanjsko obilježje povezuje primjere pojedine grupe madona – položaj djeteta. Kod jedne skupine dijete sjedi na majčinim rukama iznad noge na kojoj počiva težina tijela, a kod druge iznad slobodne, »razigrane« noge.



*Boljunska madona*

Boljunska madona nastala je u formalnoj ovisnosti i u konzekvencijama onog stilskog duha koji je zračio dugo i obilno s vrhunskog primjera prve od ovih grupa, Madone iz Češkog Krumlova nešto prije 1400. god. (danas u Kunsthistorisches Museum u Beču). Boljunska madona je nešto kasniji izdanak krumlovske koncepcije. Ona nema velikih poteza krumlovskih likova, njihov krajnje gipki ritam, snažnu kontrapunktičnu i dinamičnu kompoziciju. No naša Madona slijedi osnovnu kompozicionu shemu ovog posrednog prauzora, njenu elegantnu liniju, lirski tok blago valovitih linija i sjetilnu dražest njena izraza.

Tijelo madone iz Boljuna prožeto je laganim valom u obliku slova S, tako da osjećamo kako majstor vodi tijelo oko osi u nježnom, suzdržljivom zavoju, koji dolazi prvenstveno od toga što je tijelo oslonjeno na jednu nogu, onu pod isturenim bokom. Gornji dio figure, ramena i blago nagnuta glava održavaju ravnotežu i upotpunjuju valovito uvijanje lika. Boljunska madona ne izlazi iz osovine s velikim zamahom, iako je gotički zamah misao vodilja ove realizacije. Val zavoja se uspinje preko izbočenog boka tako da ga okret glave savija natrag prema unutarnjem pokretu kipa. Obrisna linija je izduženo jajolika, penje se i raste u uskom ovalnom obrisu, što je obilježje zrelog tipa lijepih madona. Kontura teče kontinuirano blagom linijom. Odjeća je rahlo zaodjela lik i pada s mekom težinom. Ta je bogata odjeća organizirana s još uobičajenom simetrijom. S obje strane cjevasti, vertikalni visuljci padaju naglašenom težinom od visine laktova. Njihova se linija nastavlja na kaskade pepluma koji pada duboko na prsa u grozdom slapu. Visuljci čine vertikalni okvir, koji učvršćuje lik i stabilizira njegov živi pokret. Ovim se okomicama i silaznom pravcu suprotstavljaju, u srednjem dijelu lika, horizontalne i volumenske uzlazne vrijednosti: zavoj što ga tvori Marijina ljevica s dijagonalno položenim djetetom i ispod toga koritasti nabori koji se i voluminozno zaustavljaju pred tijelom, a na mjestima najjače isturenosti su prignječeni. Na dnu odjeća, kod koje nije izrazito naglašena odvojenost donje odjeće od plašta, istječe u dosta snažnim naborima što se savijaju i preslažu tvoreći široku bazu za rast lika sa strane i u prostoru ispred njega. Ako pomno promatramo, otkrit ćemo i potajnu dijagonalu koja teče linijom ruba djetetove desne strane, nastavlja se desnim krakom obaju koritastih nabora i produžuje novim donjim naborom do tla. Sasvim daleko kao da je ostalo nejasno sjećanje na veliki, izraziti dijagonalni nabor Krumlovske madone, od koje je potekla i tendencija izlijevanja, izlaženja unutarnje mase nabora iz onih okvirnih na lijevu stranu.

Masa meko podatne odjeće organizirana je dakle kao borba okomitih i vodoravnih tendencija, u kontrastu padajućih i uzlazećih snaga, ali u kontrastima koji su usklađeni i uravnoteženi na način

tipičan za meki stil. Kontrast je nastao i između donje, mnogo šire partije i gornjeg znatno užeg dijela lika, koji je izravnat položajem djeteta. Još jedna crta mekog stila odlikuje ovaj kip: usklađenost linija kompozicije i harmoničnost cjeline. Usprkos čvrstoj organizaciji sačuvana je gracioznost odnosa, koja potječe otuda što je masa oblikovana linijama koje nemaju ni uglova ni lomova. Tok linija nije, naime, nigdje prekinut i ne izlazi iz igre cjeline, svuda se vraća i kontinuirano nastavlja. Završeci nabora su zaobljeni i osjeća se serpentinast ornamentalni sistem koji vodi njihove rubove.

Boljunska madona i u pogledu koncepcije plasticiteta čuva bujnost mekog stila, iako kubično bubrenje nije tako jako kao u doba zrelosti stila. Plasticitet nabora i visuljaka izazvan je nadimanjem iznutra prema van, od jezgre figure, koja kao da je sakriti pokretač bujnog zbivanja u obilju odjeće. Istureno se koljeno samo pretpostavlja i naslućuje. Naročito je plastički naglašen predio koritnih naborai nabori na tlu. Pogled sa strane pruža jednako živu sliku pokreta i obilja. Sa stražnje strane je kip izduben. Ostaci nabora zadignuti su uzlazno prema laktovima lika.

Golo dijete, kao i kod klasičnih primjera »lijepih madona«, položeno je dijagonalno, suglasno s horizontalnim prekidom. Iako je taj položaj vrlo čest, ipak je kod Boljunske madone upravo napadno sličan s jednom češkom »lijepom madonom«, iz minoritskog samostana u Češkom Krumlovu. – Na našem liku je zapravo, na kraju ipak u formalističkoj i apstraktnoj igri nabora, dijete ponajviše po prirodi prikazan dio grupe. Kao i kod drugih madona i ovdje je dijete prirodno u gesti, kao obično u tom žanru zaigrano, kao da se smiješi i šali. Između majke i djeteta javlja se tipičan prostor koji pripada među osobite sadržaje ovog stila, naime vrednovanja i njegovanja međuprostora i praznina. Taj prostor je oblikovan odmicanjem djeteta, ali i povlačenjem Marije, koja se gornjim dijelom tijela naginje unazad. Prsti materine desnice – dugi, uski, meko modelirani – nisu samo položeni na tijelo djeteta već su izrazito utisnuti u djetinje meso. Ovaj naoko neznatan detalj jedno je od posebnih obilježja Krumlovske madone, koje prihvaćaju i nasljeđuju likovi u krugu njezina utjecaja.

Odnos između majke i djeteta je srdačan i odgovara općem ugođaju ovog tipa. Taj je ugođaj izrazito ljubak i usrdan. Delikatna glava Madone prožeta je lirskim sentimentom, pomalo melanholičnim umorom. Lice je izduljena ovala, nježne, oble brade, visoko zasvođena, izbočena čela i mekih obraza, duguljastih očiju, malih usta s isturenom gornjom usnom, dugog, uskog nosa. Uokvireno je čvrsto zakovrčanom kosom. To je glava koju možemo još pribrojiti »mačjem tipu« (Katzenkopffipus), tj. tipu koji je obilježje ne samo Krumlovske madone već je i specijalnost upravo jugoistočnih zemalja srednje Evrope.

Kad pokušamo datirati Boljunsku madonu, moramo pomisliti na sve ono što je odmiče u kasnije vrijeme, potkraj razdoblja mekog stila. Iako kod nje još postoje i iznutra naduvene cjevaste forme nabora, vlastiti, odvojeni život odjeće, ipak njeno bujanje nije krajnje jako. Kao da odjeća šumi, ali nije prekipjela! Iako je očit dekorativni akcent i rafinirana formulacija, ipak ona nije rađena virtuosnim stilom Krumlovske madone ili njenih derivata, niti ponavlja izrazitu koketnost njezina držanja. Linija tijela nije toliko razgibana, jer ljuljanje nije više tako jako. Vertikalna tendencija nije presnažno paralizirana, zato je silueta u cjelini vitkija. Osim toga i uravnotežavanje kontrasta nije suviše zapleteno.

No ne smijemo njenu dataciju potiskivati ni na krajnju granicu, tj. na 30-te godine XV st., kad je već pri kraju »lelujav«, meki stil. Tada počinje zaoštavanje pojedinosti, opseg lika se smanjuje, nabori reduciraju a silueta figure se znatno izduljuje. Obnavlja se dakle tendencija vertikalnosti, a pojednostavljuje se složenost kompozicije. Sve ozbiljnija je koncepcija, sve preglednija i stroža formulacija, sve odvagnutiji kontrasti. U obuzdanoj igri nabora javljaju se konačno umjesto gipkih linija – nabori sabrani u krute svežnjeve. Na kraju, u sve pustijem ornamentalnom formalizmu nije mjerodavan prirodni, već samo dekorativni red. Dok je Boljunska madona još očito poetizirana, zasanjana figura, likovi će budućeg vremena izgubiti taj čar: dijete će izgubiti zaigranost, a majka izraz usrdnog osjećaja prema njemu. Datacija našeg kipa ne vodi nas dakle ni u ove kasne konzekvencije stila, već u vrijeme između 1420. i 1425. godine.

Boljunska madona pripada jednoj estetskoj i umjetničkoj kategoriji koja je odraz određenog evropskog društvenog, životnog i kulturnog stila. Iako u Istri postoje feudalni i građanski slojevi, ipak oni ne predstavljaju po ekonomskoj i političkoj snazi, po dimenzijama društvenog života takve elemente koji bi mogli podržati žarišta jedne znatnije i organizirane umjetničke produkcije. Život u provincijskim relacijama nije imao raskošje, bujnost i žestinu životnog stila evropskih dvorova i bogatih gradova, zato ova sredina nije mogla osjetiti i trebati rafinirani sentimentalizam, otmjenost, muzikalitet, preciznost i aristokratizam mekog stila. Tako Boljunska madona, uvezena i osamljena, ali najznačajnija plastika iz prve polovice XV st. koja je nađena u Istri, ostaje svjedok o vezama tog poluotoka s evropskim zaledem i dokument o lokalnim uvjetima i dispozicijama tog kraja.

*Dr Vanda Ekl*

#### LITERATURA

- Aubert M., *La sculpture française du moyen-âge en France*, Paris 1949.  
Čevc E., *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963.  
Clasen K.H., *Die Schönei Madonnen, ihr Meister und seine Nachfolger*, Königstein i. Taunus, 1957.

- Denkstein V., Matouš F., Südböhmische Gotik, Prag 1955.
- Drobná Z., Die gotische Zeichnung in Böhmen, Prag 1956.
- Ernst R., Die Krumauer Madonna der k.k. Staatsgalerie, Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, Band XI, 1917.
- Europäische Kunst um 1400, Katalog izložbe u Kunsthistorisches Museum, Wien 1962.
- Feulner A., Der Meister der Schönen Madonnen, Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, Band X, 1943.
- Garzarolli von Thurnlackh M., Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941.
- Groszmann D., Die Schöne Madonna von Krumau und Österreich Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XIV, 1960.
- Kieslinger F., Österreichische frühgotische Marienstatuen, Jahrbuch der österreichischen Leo-Gesellschaft, 1932.
- Kutal A., České gotické sochařství, 1350–1450, Praha 1962.
- Kutal A., České sochařství kolem r. 1400 a alpské země, Umění, V, 1957.
- Kutal A., O mistru Krumlovské madony, Umění V, 1957.
- Kutal A., Líbal D., Matějček A., České gotické umění, Praha 1944.
- Opitz J., Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, Kaaden 1925.
- Pinder W., Die deutsche Plastik, I Teil, Wildpark-Potsdam 1924.
- Pinder W., Zum Problem der »Schönen Madonnen« um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923.
- Wiese E., Zur Datierung der Schönen Madonnen, Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28.

## Summary

### THE BOLJUN MADONNA

The Madonna with Child from the village of Boljun belongs among the most high-quality works of art discovered in Istria. At the same time it is the only example of Istrian plastic art with the formulation of the soft style that had been carried out throughout the work. The sculpture in question was originated in a stylistic spirit that irradiated from one of the supreme examples of the Czech »beautiful Madonnas«, from the Madonna at Český Krumlov (today in Vienna). The Boljun Madonna is a later branch of the Krumlov conception. It lacks the grandeur and virtuosity of make seen in examples inspired in the Krumlov manner, also their rich and dynamic conception, but it follows the basic compositional scheme, line and expression of that ancient ideal. Because we do not find in it the luxuriance of the mature style of beautiful Madonnas, nor the formalism of the late examples, the authoress dates this work into the period 1420–1425. The soft style otherwise appears in Istria indirectly and in part, in a modified interpretation. Its principles are not accepted in their entirety, because they do not correspond to the plastic feeling of that region. Besides, in Istria there did not exist feudal and civic elements that would have represented the social and economic basis for a greater acceptance and development of that art to which the imported Boljun Madonna belongs.

*Dr Vanda Ekl*

## DVA DRVENA GOTIČKA KIPA S PELJEŠCA

Na uskom području južne obale zapadnog dijela poluotoka Pelješca nalaze se među spomenicima povijesnog i ambijentalnog, kulturnog ili umjetničkog značenja i četiri drvena kipa rađena na način zrele gotike.<sup>1</sup> Kao samostalni, a neistovrsni rijetki proizvodi kiparstva u drvu nose očite i zanimljive likovne vrijednosti, pa pokazuju kulturnu razinu baštine ovih dijelova Dubrovačke Republike i njihove dodire sa širokim strujanjima evropske umjetnosti. Uz ostale mnogobrojne umjetnine u drvu uzduž čitave Dalmacije, ovdje u graničnoj blizini kamenarske Korčule, oni dokazuju da se u našim primorskim krajevima u toku stoljeća podjednako cijenilo drvorezbarsko i kamenoklesarsko umijeće.

Nakon uspješlog popravka vrijedno je ovdje spomenuti dva drvena kipa s Pelješca o kojima dosad nije pisano. Oni upotpunjuju nedovoljno proučeno a vrijedno gotičko dalmatinsko kiparstvo u drvu. Skulptura Gospe na prijestolju s malim Kristom na krilu je iz nekoć samostanske, danas župne crkve Rozarija na obali Vignja, a kip Bogorodice od bezgrešnog začeća s djetetom u naručju ođavno se nalazi u Fiskovićevoj kući na Orebićima i vjerojatno je pripadao nekadanjoj matici sv. Stjepana. Potrebno je odmah upozoriti da se kao radovi zasad nepoznatih umjetnika mogu vezati samo uz pojedine srodne radove nedovoljno određenih skupina kiparstva u drvu naših primorskih krajeva. I ovi kipovi, dakle, potvrđuju da na našoj povijesti umjetnosti još ostaje da daljim proučavanjem arhivske građe, izučavanjem likovnih i stilskih oznaka te morfološkim povezivanjem razrješava i ovu značajno zastupljenu vrstu hrvatskog kulturno umjetničkog nasljeđa na Jadranu.

Kip Bogorodice na prijestolju sa sinom na krilu pronađen je u gotičko-baroknoj crkvi Gospe od Rozarija sred Vignja. Iako je bio u vrlo trošnom stanju, pri kojem je svako dodirivanje značilo narušavanje iscrvotočenog drveta, sačuvan je čitav u mjerama 116×56 cm. Iz udubine istočnog pobočnog zida 1963. godine prenesen je u Split, gdje su ga restauratori Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju uz suradnju povjesničara umjetnosti stručno popravili.<sup>2</sup> U

<sup>1</sup> O velikom plastičnom kasnogotičkom drvenom raspelu, koje se nalazi u crkvi franjevac nad Orebićima, a koje je najvredniji kiparski spomenik na Pelješcu, vidi: I. Fisković, Prijedlog za kipara Jurja Petrovića, Peristil 8, Zagreb 1967.

Četvrti gotički drveni kip iz privatne zbirke na Orebićima je plitki reljefni prikaz Bogorodice od milosrđa iz početka XVI stoljeća, ali je nedavno donesen na Pelješac, pa se ne može ubrojiti u lokalnu spomeničku ostavštinu.

<sup>2</sup> Konzervaciju i restauraciju umjetnine završili su F. Dobrošević, T. Tomas i Š. Katić u proljeću 1965. godine.



zatečenom stanju površina je bila grubo premazana smeđom i zelenom bojom, a oštećeni dijelovi su bili nezgrapno zakrpani drvo-djelskim kitom, i jedva se u takvom izgledu raspoznao vrijedan gotički rad. Stoga je najprije voštanom masom izvršena konzervacija drva, a potom su spretno otklonjene kitane zakrpe. Na postavljenom aluminijskom kosturu zamijenili su ih rekonstruirani dijelovi površinski fino oblikovani u kredi. Čišćenje premaza uljene boje izvedeno je mehaničkim načinom i kemijskim sredstvima, pa se otkrila prijašnja površina, na kojoj je izvršeno retuširanje odgovarajućim tonovima pozlate i oslikavanja uljenom bojom. Na taj način spašeni vrijedan i valoriziran spomenik vraćen je u Viganj da se postavi na glavni oltar crkve.

Skulptura je postavljena na trósminskoj bazi i budući da joj je stražnja strana neobrađena, sagledava se kao dvotrećinska reljefna plastika. Baza prijestolja na kojem sjedi ženski lik ukrašena je duborezom arhitektonskog motiva trolisnih lomljenih lukova s oštro rezanim bridovima. Nad postoljem su razastrti krajevi odjeće, koja se, uvjerljivo se spuštajući, svojom težinom prebacuje i sapliće niz koljena i prijestolje u bogatim naborima. U obrisu mase donjeg dijela napregnuta je razigranost uokvirena stranama jednostavnog i golog gotičkog sjedala. Na krilu majke nesigurno sjedi nago dijete, koje blagim pokretom savijenog tijela prebacuje ljevicu o Gospin vrat i rasterećuje nedovoljno čvrsto koljeno o koje se upire. Ovim kompozicijama dražesnim kiparskim rješenjem, pri kojem Krist u činu blagoslova djetinjski nesiguran grli majku, a ona ga gotičkom blagošću podržava, nije ipak postignuta uža psihološka veza među njima. Sadržajno se razdvajaju i u pogledima: djetetu je znatiželjno upućen prema vjernicima, dok se majčin gubi u neodređeno. Začudo je to promaklo kiparu s istančanim uočavanjem stvarnosti, pa se može tumačiti ugledanjem u stroge ikonografske predloške ili zahtjeve, a možda je to potvrda da se radi o domaćem majstoru provincijalne umjetničke sredine, koji nije dokraja uspio ostvariti svoju oblikovnu inventivnost i pored likovne izražajnosti kojom raspolaže.

Tako se u statički zaustavljenoj cjelovitosti od razigranog donjeg dijela, u kojem se ispoljava gotičko htijenje saopćavanja, ritmičkim stupnjevanjem uspinjanja trokutno zatvorene mase plastično organiziranje postepeno smiruje prema središnje oblikovanim gornjim dijelovima. Prijelaz ka skulpturalno suzdržanom ostvaren je isticanjem volumena ruku kojima majka mirno obavlja punačko tijelo djeteta. A iako ono svojim položajem, donekle svojstvenim stilu prebacuje ravnotežu udesno, čvrsti oval lica i naglašena lijeva ruka dostojanstvene majke vraćaju kompoziciju u statičnu zatvorenu cjelinu. Mekoća oblika tijela (koje je kod dječaka riješeno realistički u okviru stila) kod Bogorodice je ostala prekrita goto-

vo virtuosnim drapiranjem haljine i plašta. Stoga njen lik djeluje ukočeno za razliku od lakoće kojom su znalački oblikovane ruke i dosjetljivo prebačena laka vrpca da pokrije Kristovu golotinju. Jedinstvo kolorita, međutim, u kojem prevladava zlatna boja obaju odijela, otklonilo je te nesuglasice unutar jedinstveno zasnovanog ostvarenja i čistoćom tonova povezalo draperiju s otkrivenim dijelovima tijela. Fini crtež lica je jednostavno slikan, a plavi pojas o visokom Marijinu struku i njena crvena papuča, te bijela vrpca koja viseći lagano povezuje odjeveno s golim tijelom, pa i čvrsto zeleno postolje, samo su zvučna naglašavanja suzdržljive bihromne vrijednosti oslikanog reljefa u drvu.

Viganjski reljef je u pojedinosti baze, u završnom profilu sjedala, u postavljanju dokoljenica sjedećem liku kao okosnicâ niz koje se valovito spuštaju i među kojima se trokutno rastiru ulazni nabori, pa u načinu saginjanja i razgrtanja tkanine po tlu, pri čemu se otkriva lijeva papuča, vrlo sličan drvenoj skulpturi Madone iz grada Krka.<sup>3</sup> Uža se sličnost iskazuje samo u donjem dijelu, a inače se radovi razdvajaju obradom pojedinosti i organiziranjem kompozicije. Jedino je isti tip jakog djeteta, ali na krčkom reljefu ono odjeveno sjedi bočno okrenuto i majka ga dotiče drugačijom nježnošću. Ona je u dosljedno čvršćem oblikovanju manjeg kipa više prekrita plaštem.

Ovaj reljef s otoka Krka, objavljen kao rad domaćeg kiparstva u drvu, nastao je kao izravan derivat središnjeg prikaza Bogorodice s djetetom iz poznatog rezbarenog poliptiha franjevačke crkve u Puli.<sup>4</sup> Odnos kvalitete izradbe između tih dvaju sjevernodalmatinskih spomenika ne ponavlja se pri uspoređivanju viganjskog s pulskim. Prikaz Gospe sa sinom iz Pule oblikovan je osjetljivijom gotičkom profinjenošću, a plastičke pojedinosti su manje izrazite u sukobima svjetla i sjene budući da su dotjeranije tesane na suzdržanoj skulpturalnoj osnovi. Viganjski kip je već i po svojoj dimenziji monumentalniji i u masi je čvršći spretnim suprotstavljanjem statičnog i dinamičnog, pa, svakako, svojom vrijednošću odskae od nekoliko manje sličnih istarskih kipova nastalih ugledanjem na kompoziciju Bogorodice s poliptiha u Puli.<sup>5</sup>

Za uže određivanje drvene plastike s Pelješca nedostaje sustavno poznavanje razvojnog slijeda kiparstva u drvu čitave Dalmacije, a na samom mjestu nalaza spomenika i određena, u srednjovjekovnoj povijesti razvijena, uža sredina za ovako visoko vrijedno likovno stvaranje. Zrelost tektoničke cjeline volumena, proporcionalna odmjeranost likova, vješto razigravanje pojedinosti u skulptural-

<sup>3</sup> V. Ekl, Identificiranje kasnogotičke plastike u Istri, Ljetopis JAZU, knjiga 68, str. 344, sl. 1.

<sup>4</sup> V. Ekl, Pulski poliptih, Peristil 6-7, str. 40-47, sl. 1 i 5, Zagreb 1964.

<sup>5</sup> V. Ekl, n. dj. (3, 4).

noj masi pa i razgolićavanje slobodno postavljenog Krista u činu blagoslova navode nas na pretpostavku da je reljef nastao u kasnom XV stoljeću. Likovna vrsnoća ove umjetnine među ostalima iste vrste u Dalmaciji odskače, pa ako su se u rustičnom izrazu drugih, osobito onih objelodanjenih iz Splita<sup>6</sup> i trogirskog kraja,<sup>7</sup> tražile oznake za izrazito lokalnu proizvodnju, to se kod viganjske i ne bi moglo u potpunosti primijetiti. Kako je međutim poznato da je na sjevernom Jadranu živa radionička djelatnost kipara u drvu ostavila niz više ili manje vrijednih djela, a budući da su vanjski utjecaji i lokalni uvjeti likovnog stvaranja u našim priobalnim područjima približno slični, to se i viganjski reljef može smatrati radom domaćeg kipara drvorezbara. Pored neizrazitih oznaka načina tesanja u krupnom planu, uglavnom ovisnog o talijanskom kiparstvu u drvu, na to navode i poznati podaci da se drvena plastika u XV stoljeću nije često dobavljala iz stranih krajeva, nego se, dapače, iz južne Dalmacije i izvozila.<sup>8</sup> Nadalje je neobično značajan i čitav niz poznatih imena hrvatskih majstora drvorezbara i kipara u drvu,<sup>9</sup> te velik broj uglavnom neobjavljenih prikaza svetačkih likova u drvu, koji pokazuju i tijesnu ovisnost prema stilskim traženjima razvijenijeg domaćeg kamenog kiparstva. Tako je lako vjerovati da je krupni reljef u drvu Bogorodice sa sinom iz Vignja nastao u radionici nekog dalmatinskog umjetničkog zarišta čiji su drvorezbari pripadali značajnoj i širokoj kiparskoj struji zrele gotike, iz koje je proizišao i pulski poliptih, te niz manje značajnih i vrijednih drvorezbarija Istre, Dalmacije i čitavog našeg primorja. Donesen je u Viganj vjerojatno kod gradnje prvotne crkvice uz more, na čijem je mjestu kasnije sagrađena velika samostanska crkva, koja međutim u svojim dijelovima otkriva ostatke gradnje iz XV – XVI stoljeća. To je gotički lomljeni svod u tijelu sadašnje izdužene apside s gotičko renesansnim kamenim vijencem, zatim lijepi kameni okviri svetohraništa, i veće niše za spremanje liturgijskih predmeta u pobočnim zidovima svetišta.

<sup>6</sup> C. Fisković, Drevna skulptura gotičkog stila u Splitu, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LI, str. 208–225, Split 1939.

<sup>7</sup> C. Fisković, Gotička drvena plastika u Trogiru, Rad knjiga 275. umjetničkog razreda 5, str. 97–134, Zagreb 1941.

<sup>8</sup> J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII–XVI veka, knjiga I, str. 1479, dok. 606, Beograd 1952.

C. Fisković, Naše umjetničke veze s južnom Italijom, Mogućnosti VII – 12, Split 1961.

<sup>9</sup> N. Bezić-Božanić, Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, str. 270–275, Split 1963.

Druga je gotička Madona u ikonografskom tipu Marije bezgrešnog začeća oblikovana u elipsoidno zatvorenoj krivulji, koja drvenoj skulpturi pridaje izduljenu vitkost. Čitav je lik u stojećem stavu zaogrnut nad lakom haljinom težim plaštem, koji kiparski čvrstim drapiranjem ostvaruje stabilnost stajanja plastike. Ovaj gotički problem riješen je stilu svojstvenim motivom u kojem majka držeći u naručju sina lagano savija tijelo i tako jedva naznačenom kretnjom ujednačuje suprotstavljanje volumena. Pojediniosti slabo označenih grudi nad visoko povezanim pojasom i lako isturena lijeva noga koja izlazi na oštar polumjesec također su uobičajeni u oblikovanju vitkih gotičkih ženskih likova.<sup>10</sup> Osnovnu zamisao obrisa slijede čvrsto rezani nabori voštane tkanine, čije blago prelamanje svjetla doprinosi cjelovitom kompozicionom rješenju. Isto naglašavaju i raspleteni uvojci kose opuštene niz ramena, a dosljedno završava niska kruna nad visokim čelom. I dok Marija tako jednostavnim crtežom punoga lica predstavlja izvjesnu gotičku poetsku individualizaciju, nago je dijete nezgrapno oblikovano. Punačkom tijelu u oblim volumenima okrnjeni su udovi i to sitnom liku naglašava nesprenost. Izraz lica ukazuje, u pojedinstima na nespretan način, na majstoru svojstveno shvaćanje prikaza fizionomije malih skupljenih usana i velikih očiju naglašenih pravilnim lukom tankih obrva.

Može se, dakle, uočiti da je ovaj kipar vještiji u rezanju odjevenih negoli u oblikovanju otkrivenih dijelova ljudskog tijela: desna ruka, kojom majka podržava dijete, plošno je neuvjerljivo izdjelana, dok je lijeva, u kojoj je vjerojatno bila jabuka ili neki drugi predmet što ga Gospa obično drži, slomljena nestala; ili općenito reći da posjeduje razvijeniji smisao za modeliranje cjeline na štetu zanemarenih pojedinosti. A to bi uz uočenu izražajnost plitkog volumena mogla biti oznaka koja ovog nepoznatog drvorezbara vezuje uz gotiku juga. Jednostavna plitka kruna se također ne može upoređivati s pretjerano izrezbarenim krunama sjevernjačke gotike a jednako tako ni sumarno oblikovanje nabora u volumenu a ne u crtežu. Tragovi jako oštećene boje označuju suzdržanu rječitost kiparove ili slikarove znalačke jednostavnosti.<sup>11</sup> Gusta oker boja plašta sa živo zelenom nutarnjom stranom, dvostruki bijeli obrub vratnog izreza na zagasito crvenoj haljini s mekanom ružičastom puti sačinjavaju i kromatski vještu cjelinu. Ona je vjerojatno bila prislonjena uz kakvu oslikanu pozadinu, pa joj

<sup>10</sup> Bollettino d'arte, anno XXXIX – serie IV – no. 4, pag. 364, Roma 1954. Vrlo bliska plastika tipična za talijansko gotičko kiparstvo u drvu navodi se kao dosta rijedak primjer iz druge polovine XV stoljeća.

<sup>11</sup> Niz dokumenata objavljenih u navedenoj Tadićevoj knjizi (8) i drugdje potvrđuje da su od XIII do XVI stoljeća slikari sami rezali drvene umjetnine, odnosno drvorezbari ili kipari u drvu sami oslikavali svoje radove.



*Bogorodica na  
prijestolju sa sinom  
Viganj, XV st.*

je stražnja strana grubo izdubena, tako da je reljef neobično lagan, i uz krajeve izravnat. To je učinjeno i na poledini reljefa viganjske Bogorodice, a inače je dosta često na drvenoj gotičkoj plastici kod nas.<sup>12</sup>

Povezanost načina izradbe reljefa iz Orebića s gotikom juga navodi također na pretpostavku da je to vjerojatno rad nekog domaćeg majstora iz druge polovine XV stoljeća. Taj je kipar posjedovao osjećaj za sumarno oblikovanje površine i čvrsto zatvaranje oblika u tektonički obris volumena, čime pomalo suzbija S-liniju, ali zadržava profinjenu vitkost gotičkih djevojaka. A upravo takvo nastojanje za kompozicionim organiziranjem jedinstveno shvaćene plastične mase, skulpturalno zatvaranje pojedinosti, pa očita vrsnoća oblikovanja približuju ovaj dvotrećinski reljef istovrsnom ali manjem liku sv. Katarine s rasutog poliptiha Blaža Jurjeva Trogirana iz dominikanskog samostana u slikarevu zavičaju. Ta je likovna sličnost uočena još pred dvadesetak godina.<sup>13</sup> Od tada su djela tog značajnog našeg majstora prepoznata u Korčuli i u Stonu na samom Pelješcu, iz arhiva se saznalo da je oko 1420. djelovao u Dubrovniku, a od 1431. boraveći u Korčuli, on izrađuje poliptihe i prima učenike u osnovanu radionicu.<sup>14</sup> Naglašujući uvijek tijesnu suradnju dalmatinskih srednjovjekovnih slikara i rezbara (često je jedna te ista ličnost i slikar i rezbar), potrebno je upozoriti i na međusobnu sličnost tesanja fino izrezbarenih okvira poliptiha s Blaževim slikama kao i na činjenicu da su očuvana dva njegova djela s reljefnim drvenim oslikanim figurama. Nameće se pitanje koliko se sam slikar putnik možda bavio drvorezbarstvom kad se već i potpisao iza središnjeg reljefa na svom poliptihu s Čiova? Značajno je da se 1438. godine, dakle nakon Blaževa boravka u Korčuli, javlja »olim famulus magistri Blaxi«, koji majstor Martin, građanin splitski, već samostalno radi udružen s rezbarom Ivanom iz Francuske na izradbi korskih sjedala za crkvu sv. Frane u Splitu.<sup>15</sup> A morfološke sličnosti između dvaju reljefa s Blaževih poliptiha i Bogorodice u Orebićima postoje. Nije li možda i njen lik dio jednog poliptiha ili, s obzirom na veličinu od 104 × 33 cm, radije samostalan reljef iz radionice Blaževa kruga, za koju se ne zna koliko je mogla djelovati u kasnijem periodu i koliko je okupljala drvorezbara?

<sup>12</sup> Vidi: A. Horvat, Drveni kipovi apostola iz zagrebačke katedrale, Peristil 2, str. 154, tab. XXXIII, sl. 5, Zagreb 1957.

<sup>13</sup> C. Fisković, n. dj. (7), str. 104–106, sl. 14.

<sup>14</sup> K. Prijatelj, Slikar Blaž Jurjev, Zagreb 1965.

<sup>15</sup> C. Fisković, Artistes Français en Dalmatie, Annales de l'Institut Français, no. 27–29, pag. 5, Zagreb 1947.

Iako među ostalim poznatim mi gotičkim drvenim kipovima po Dalmaciji nisam mogao uočiti određenih sličnosti s ovim reljefom, na njih se nailazi kod nekih kipova s teritorija kopnene Hrvatske, gdje se dosada otkrio veći broj drvenih gotičkih plastičnih Madona,<sup>16</sup> i čitave Slovenije, koja je poznata po mnoštvu drvenih gotičkih skulptura.<sup>17</sup> To je donekle i logično kada se zna da su sjeverni srednjoevropski krajevi u srednjem vijeku stalno predstavljali najjača središta drvorezbarstva, koje se odatle širilo u raznim pravcima.

Uz reljefni prikaz Bogorodice na Orebićima stilski se povezuje istovrsni prikaz sv. Barbare iz Gradišća nad Slovenjim Gradcom, datiran 1470. godinom, sa slično izrađenom odjećom i niskom krunom.<sup>18</sup> Takva odjeća mirnih obrisa unutar kojih se nejednako rasklapaju nabori sa sličnom je elegancijom oblikovana i na drvenom kipu Marije s djetetom iz Markuševca kraj Zagreba.<sup>19</sup> Na toj se reljefnoj plastici zamjećuje sličan način na koji je sapet plašt, poetski ublažen izraz lica, raspletena duga kosa, a i dijete ukočenog tjelešca postavljeno joj je u naručju s jednako prekrštenim nogama. I ova je umjetnina iz vremena oko 1470. godine. Na istoj je kompozicionoj osnovi u drvu izdelana i Madona iz crkve sv. Jakova na Očuri, vremenski određena u posljednju četvrtinu XV stoljeća.<sup>20</sup> Ona je još izrazitijom bliskošću drapiranja odjeće i načina oblačenja te crtanja lica, postavljanjem krune i rasplitanjem kose nalik orebičkoj, ali je umrtvjelim rukama pri nošenju malog Krista izbjegnuta osnovna vitkost elipsoidne krivulje. Ona je, međutim, naglašena u stojećem kipu Marije s djetetom iz Radelja na Dravi,<sup>12</sup> gdje slično ali profinjenije oblikovanje lica i kose, koja podvostručuje osnovne linije čvrstog plašta, još više pojačava izvjesnu melodioznu oznaku gotičkog kiparstva.

Neke se od tih zajedničkih oznaka iskazuju na mnogim ženskim svetačkim likovima u talijanskom kiparstvu u drvu,<sup>22</sup> ali se unutar općih sličnosti određenih samim razdobljem nastanka ne nailazi

<sup>16</sup> A. Horvat, Dva drvena gotička kipa u zagrebačkoj okolici. Iz starog i novog Zagreba, LII, str. 83, bilj. 3, Zagreb 1963.

<sup>17</sup> E. Cevc, Umetnost srednjega veka na Slovenskem, Ljubljana 1956.

<sup>18</sup> (M. Z.), Konzervatorska poročila, Varstvo spomenikov VII, str. 152–153, Ljubljana 1958–1959.

<sup>19</sup> A. Horvat, n. dj. (16), sl. 2.

<sup>20</sup> Lj. Karaman, Umjetnost srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, Historijski zbornik, god. III, br. 1–4, str. 152, tab. IV, sl. 2, Zagreb 1950.

<sup>21</sup> Fotografija na naslovnoj strani časopisa Varstvo spomenikov VIII, Ljubljana 1960–1961.

<sup>22</sup> E. Carli, Restauri alla Mostra dell'antica scultura lignea, No. cat. 45, pag. 82, fig. 10. Bollettino d'arte V, anno XXXV, serie IV, No. 1, Roma 1950. Vidi i: Inventario degli oggetti d'arte d'Italia IV – Provincia di Aquila, Frazione di Beffi, pag. 86.





*Bogorodica  
s djetetom  
Orebići, XV st.*





*Bogorodica s djetetom (poprsje), Orebići, XV stoljeće*

na užu morfološku povezanost, iako je Dalmacija u XV stoljeću sa susjednom obalom održavala jače kulturno-umjetničke veze negoli s gornjom Hrvatskom ili Slovenijom, gdje je pak kiparstvo u drvu, logično, bilo više povezano uz sjevernjačka vrlo jaka strujanja koja dopiru i do Mediterana. Za orebički reljef Bogorodice u takvim je upoređivanjima značajno utvrditi da nas različito datiranje sličnih kipova u drvu, često čvrsto određeno, od kraja XIII stoljeća u Italiji,<sup>23</sup> čak do početka XVI stoljeća nekih u Sloveniji,<sup>24</sup> ne može uvjeriti u drugačije označivanje na terenu južne Dalmacije do li od sredine prema drugoj polovini XV stoljeća. Na to jasnije ukazuje stilska analiza same umjetnine, koja se u svemu predstavlja kao vrlo zanimljiv i vrijedan kip u drvu, izrađen vjerojatno od domaćeg nepoznatog drvorezbara.

Spomenik je vjerojatno pripadao staroj orebičkoj matičnoj crkvi sv. Stjepana iz XV – XVI stoljeća, odakle je još prije njene surove pregradnje u školu prenesen u baroknu crkvicu Navještenja, također uz samu obalu Orebića. Kada je kapetan Jozo Kristov Fisković nakon nesvakidašnjeg i uspjelog putovanja po Indijskom oceanu 1796. godine dao u toj crkvi podići zavjetni oltar, gotički reljef je dobio za obiteljsku kuću, gdje se uz ostale predmete ambijentalne cjeline pomorske kuće i danas čuva. Na reljefu je 1960. godine restaurator Filip Dobrošević iz Splita izvršio djelomičan i jednostavan popravak. Kemijskim sredstvima je očistio slikanu površinu, a potklobučene dijelove podloge i boje i oštećene krajeve tog dosta jakog površinskog sloja slijepio. Tako je očuvanost umjetnine sada dosta dobra.

Ovdje objavljena dva gotička reljefa s Pelješca nam dakle omogućuju da samo približno omeđimo njihove stilske vrijednosti u vremenu i prostoru, ali nam istim likovnim vrijednostima nameću i određeno mjerilo za vrednovanje starog dalmatinskog kiparstva u drvu u daljem širem proučavanju te znatno zastupljene ali zanebarene umjetničke vrste.

*Igor Fisković*

<sup>23</sup> V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Roma 1930.

<sup>24</sup> E. Cevc, *O varstvu Slovenske srednjeveške plastike, Varstvo spomenikov III*, 1–2, str. 32, Ljubljana 1950.

## *S u m m a r y*

### TWO WOODEN GOTHIC STATUES FROM PENINSULA OF PELJEŠAC

In this article the author presents two wooden gothic statues from his native country, completing so the neglected inheritance of wooden sculpture and wood carvings in Dalmatia, better known as a country of builders and sculptors in stone.

Comparing the relief of Madona on throne with Christ in her lap, from the dominican church in Viganj with some other works of art of the same kind from the northern Adriatic, we can put it in the second half of the 15 th century. To the same period belongs the other relief, the »Immacolata« with the Child in her arms from a private collection in Orebići. This datation is based on the analogy with some wooden sculptures from the western parts of Yugoslavia.

Although the problem of authorship of those sculptures is not resolved, by means of style analysis and comparison of details we can presume that these works of art were made by Croatian wood carvers, mentioned in a great number of 15 th century documents to be found in the rich archives of dalmatian towns. In any case the estetic qualities of the works of art here presented proves the high level of cultur in this country and its connections with the wide currents of european art.

*Igor Fisković*

## UMJETNINE STARE DUBROVAČKE KATEDRALE

O toku gradnje, izgledu i stilu, pa i o umjetninama srednjovjekovne dubrovačke stolne crkve, srušene u potresu pred trista godina, 1667. godine, pisano je mnogo. Upotpunit ću to pisanje dosad neobjavljenim arhivskim dokumentom u kojemu je djelomično opisano i na okupu nabrojeno njeno umjetničko blago.

Opis je pouzdan, jer je to službeni izvještaj pregleda stolne crkve, koji je sastavio apostolski pohoditelj Ivan Franjo Sorman. Milanac, a tada biskup sjevernotalijanskog grada Montefeltra. Nje ga je papa Grgur XIII poslao u Dubrovnik da izvidi stanje i prilike u dubrovačkoj nadbiskupiji u kolovozu 1573. godine, i on je započeo svoj apostolski pohod 8. listopada, a završio ga u travnju iduće 1574. godine. Iz njegovog rukopisnog sveska, koji ima oko hiljadu listova, a priloženi su mu i neki izvorni spisi, objavljujem samo onaj odlomak o stolnoj crkvi koji je važan za našu povijest umjetnosti jer se u njemu spominju umjetnine u njenoj unutrašnjosti, riznici i sakristiji. Rukopis nosi naslov »Ragusina Visitatio Apostolica«, datiran je 1573. godine, a nalazi se u Tajnom vaticanskom arhivu.<sup>1</sup>

Sorman opisuje kratko izgled umjetnina, oltarnih i ostalih slika i poliptiha, srebrnih umjetničkih predmeta, pala, moćnika i kipova, ruha i namještaja, koje je vidio u stolnici. On je, dakle, zatekao umjetnine romaničkog, gotičkog i renesansnog stila. One za koje veli da su »starinske«, mogle su biti bizantinske, romaničke ili gotičke. Njegovi podaci se mogu provjeriti već poznatim dokumentima o njima, a u riznici je ostalo i nekoliko moćnika sačuvanih i nakon potresa. On spominje ponekad novčanu vrijednost težinu i veličinu, osobito srebrnih umjetnina, o čemu su ga i pratili obavijestili, a među njima je bio i svećenik crkvenjak Šimun, član dubrovačke plemićke obitelji Đurđevića.

Pohvale i divljenje tog crkvenog dostojanstvenika iz kulturnije sredine i zemlje razvijenije umjetnosti nego što bijaše dubrovačka, izradbi mnogih umjetnina u dubrovačkoj stolnoj crkvi, pokazuju da su one doista bile vrijedne.

Iz njegova opisa vidi se staro umjetničko blago dubrovačke stolnice i djela dubrovačkih majstora, osobito slikara XV–XVI stoljeća, kojima on doduše ne spominje imena, ali budući da se njegov opis slaže s ugovorima o njihovoj izradbi, mi doznajemo čija su to djela i još jednom vidimo da je doista dubrovačka sredina cijenila svoje slikare, vezioc e i zlatare, davši im dolično mjesto u najistaknutijem svom hramu.

<sup>1</sup> 16 Archivium S. Congr. Concilii.

Kada smo zauvijek izgubili tu neprežaljenu cjelinu usklađenog graditeljstva, slikarstva i kiparstva, koja bi nam da se sačuvala onog kobnog travanjskog dana, riješila neka pitanja iz naše povijesti umjetnosti, pa i ono u outjeca'u dubrovačke romanike na rašku, ovaj opis će nam bar donekle pomoći da naslutimo sjaj njene unutrašnjosti, a povjesničarima naše umjetnosti će poslužiti pri ispitivanju njenih nestalih, a i sačuvanih umjetničkih djela. Upravo zbog toga sam i donio ulomke u izvornom latinskom jeziku i za sada ih popratio najpotrebnijim bilješkama, ne osvrćući se posebno na moćnik, jer je i Sormanov opis tu veoma kratak.

Ušavši 18. listopada u stolnu crkvu, montefeltranski biskup je najprije pregledao drveno i pozlaćeno, ali maleno i neugledno svetohranište. U njegovoj unutrašnjosti, ukrašenoj slikarijama i pozlatom bila je srebrna posudica. Pred njim su visila dva pozlaćena kandila. Tu su bili: velika srebrna posuda nalik na svetohranište s križem na vrhu, »starinski« vjerojatno gotički križ i lijepa pozlaćena svjetiljka, potrebiti za nošenje pričesti bolesnicima, pod baldakinom od grimizne svilene tkanine.

Glavni kameni oltar imao je na prednjoj strani stupove s cvjetnim glavicama i ukrašenim stopama. Na njemu je blistala srebrna, onda uobičajena pala s osamnaest svetačkih reljefnih likova, od kojih su neki bili pozlaćeni. U njenu gornjem redu bio je Krist, a sa strana Ivan Krstitelj, Jakov mlađi, Grgur i prvomučenik Stjepan s jedne a sveci Petar, Pavao, Mihajlo i Lovrijenac s druge strane. U donjem redu po sredini je bila Bogorodica, a uz nju s jedne strane sveci Matej evanđelista, Juraj, Dominik i Kata, a s druge strane Vlaho, Jerolim. Franjo i Marija Magdalena. Likovi bijahu bez ukrasa, visoki više od lakta, a široki gotovo polovinu. Taj srebrni i pozlaćeni poliptih imao je i drvenu kutiju s pozlaćenim ukrasima, koja se spominje i 1479. godine. Možda je to ona srebrna pala koju je 1458. g. skovao zlatar Stjepan Martinović, a na kojoj je radio i slikar Lovro Dobričević.<sup>2</sup> Nad oltarom je bio kameni ciborij s kamenim krovom, podržanim s četiri ukrašena stupa, kojemu se u sredini XV stoljeća divio i učeni upravitelj dubrovačke škole De Diversis. Postolje oltara bilo je drveno, s četiri stepenice.

Sličan glavnom oltaru bio je desni oltar, uzdignut na mramorno postolje, a pokriven bijelim prostirkama i izvezenim pokrivačem. Na njemu je bila starinska slika Gospe, zvana »delle porte«, pokrivena srebrnim oklopom i patvorenim dragim kamenjem poput rubina, safira i dijamanta. Bila je umetnuta u »starinski« drveni

<sup>2</sup> C. Fisković, Dubrovački zlatari od XIII do XVII stoljeća, Starohrvatska prosvjeta, III s., sv. 1, str. 202, Zagreb 1949; J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII–XVI v., I–II, dokumenat br. 437, 606, Beograd 1952.

poliptih s četiri svetačka lika, i to s jedne strane s Ivanom Krstiteľjem i Josipom, a s druge s Vlahom i Ivanom evanđelistom, pod zabatom iskićenim pozlaćenim križevima i ostalim ukrasima. Na poliptihu je visilo mnogo srebrnih zavjetnih pločica, a kada bi središnju sliku Gospe nosili u procesiji, okrunili bi je zlatnom krunom okićenom dragim kamenjem.

To je, vjerojatno, onaj poliptih koji je 1497–1499. godine naslikao Nikola Božidarević. On se bio krajem rujna 1497. godine obavezao da će naslikati na njemu četiri sveca i među njima po sredini ostaviti prazninu, u koju će umetnuti starinsku Gospinu ikonu, i to tako vješto da je se može skidati za nošenje u procesiji.<sup>3</sup> a da je se pri tome ne oštetiti. Starinska ikona »dalle Porte« spominje se u stolnoj crkvi i početkom XVI stoljeća,<sup>4</sup> a i danas onu koja ju je zamijenila zovu »Gospa od porata«. Starija ikona je, naime, izgorjela 1706. godine, prema Liepopilijevu pisanju, u požaru crkve sv. Vlaha, gdje je vjerojatno nakon potresa bila sklonjena iz oštećene stolne crkve, a zamijenjena je zatim drugom, prenesenom iz crkve od Sigurate.<sup>5</sup>

Na oltaru sv. Križa, pokrivenom izvezenim pokrivačem od damasta, iskićenim križem i resama, blistao je srebrni poliptih dug četiri, a visok dva lakta, s dva reda svetaca. U gornjem je bio Krist okružen s dvanaest apostola, a u donjem Bogorodica, uz koju su se redali s jedne strane sveci Vlaho, Petar, Andrija, Dimitrij i Margarita, a s druge Nikola, Zenobij, Petronila i Domicila. Likovi bijahu lakat visoki. Poliptih je bio u drvenom okviru, s naslikanim vratnicima na čijoj je unutrašnjoj strani bio naslikan prizor navještenja s Marijom i Gabrielom, a na vanjskoj strani bijahu »starinski« na pozlaćenoj pozadini naslikani različiti sveci, okruženi mnogostrukim ukrasima okvira.

Vjerojatno je to upravo onaj poklopac koji su u obliku pale naslikali za stari srebrni poliptih 1497. godine dubrovački slikari Marin i Vicko, sinovi slikara Lovra Dobričevića.<sup>6</sup> Iz njihove obaveze i ugovora sklopljenog krajem veljače te godine doznaje se o njemu više negoli iz spisa ovog pohoda. Tu se spominje da je srebrni poliptih stajao ranije kao pala na glavnom oltaru stolne crkve i tada je premješten na oltar sv. Križa, a braća Marin i Vicko su mu imali učiniti i slikati poklopac s vratnicama, na kojima su trebali naslikati iznutra navještenje, a izvana osamnaest svetaca. Poklopac je imao uobičajeno postolje i završni vijenac.

<sup>3</sup> J. Tadić, o.c., dok. 701.

<sup>4</sup> Ibid., 1099.

<sup>5</sup> A. Liepopili, Dubrovačka katedrala i njezine slike, str. 8, Dubrovnik 1930.

<sup>6</sup> J. Tadić, o.c., 698.

Nad tim poliptihom, sastavljenim od srebrne pale i naslikanih vratnica, stajalo je drveno raspelo s Marijom i Ivanom, a pred njim je gorjelo kandilo. Oltar je, dakle, djelovao vrlo efektno i dekorativno.

Na oltaru sv. Josipa pohoditelj je našao naslikani drveni poliptih s likovima Bogorodice između četiri sveca: Ivana i Vlaha, Roka i Sebastijana. Vjerojatno je to onaj poliptih koji je 1517. godine započeo slikati Nikola Božidarević, a završili su ga, nakon njegove smrti, Miho Hamzić i Mlečanin Petar Ivanov iduće 1518. godine.<sup>7</sup> Čini se da su pri tome nastale i promjene u rasporedu i prikazu svetaca, jer je Sorman na poliptihu vidio sv. Ivana umjesto sv. Augustina, kojeg je Božidarević imao naslikati, ukoliko nije, naravno, to zabuna u izvještaju.

Oltar posvećen sv. Ani imao je poliptih sa središnjom slikom Bogorodice, uz koju su se redali sveci Jakov, Stjepan, Šimun i Franjo, s izrezbarenim, pozlaćenim anđelima i predelom u kojoj bijahu prizori iz života Bogorodičine majke.

Vjerojatno je to onaj poliptih koji su 1499. godine naslikala već Iz njihova ugovora sa zastupnicima stolne crkve ne doznaje se ko spomenuta braća, slikari Marin i Vicko, sinovi Lovra Dobričevića.<sup>8</sup> Jih će pet likova naslikati, a na predeli se obavezaše naslikati prizore iz života sv. Jakova, dok pohoditelj spominje one iz života sv. Ane. Ali bez obzira na tu malu razliku, može se pretpostaviti da je on doista našao Vickovo i Lovrino djelo iz posljednje godine XV stoljeća. Na susjednom oltaru, koji Sorman nazivlje imenom sv. Križa, iako je već spomenuto pod tim imenom jedan oltar, stajao je pozlaćeni poliptih s likom Krista, Marije i mnogih svetaca.

Na oltaru apostola Tome bili su: starinski drveni i pozlaćeni poliptih s različitim svecima, ponešto trošan od starosti, i križ obojen crvenom bojom, s drvenim postoljem šafranaste boje. Uz svaki oltar visilo je pričvršćeno zvonce.

Iza glavnog oltara visila je stara Bogorodičina ikona, pokrivena tkaninom izvezenom zlatnim žicama i iskićena srebrnim zavjetnim pločicama, za koju su svi držali da je donesena iz Bizanta.

Slika se spominje i početkom XVI stoljeća. Godine 1526. ostavlja Džore Obočanin u svojoj oporuci tri dukata da joj se skuje pozlaćena srebrna kruna.<sup>9</sup>

Pohoditelj je zatim pregledao okruglu krstionicu sagrađenu u kamenu, koji on humanističkim nazivom nazivlje mramor, iskićenu različitim likovima, a pokrivenu drvenim poklopcem. U njoj je bila staklenka.

<sup>7</sup> Ibid., 955, 958, 966.

<sup>8</sup> Ibid., 706.

<sup>9</sup> Ibid., str. 143.

Pri sutrašnjem pohodu stolnoj crkvi, 19. rujna, pregledao je dvije srebrne i jednu kositrenu vazu za posvećena ulja obreda.

U sakristiji je našao uredne ormare iz orahovine i u njima devet manjih od jelovine, u kojima se čuvala crkvena od'ea. U ormaru od jelovine, uzidanom u zidu, našao je tri kaleža, jedan velik srebrn i pozlaćen, ukrašen različitim sitnim likovima, i dva manja, također srebrna, pozlaćena i iskićena, a svi su imali i svoje patene, dva velika srebrna kadionika, dvije iskićene srebrne tamjanke, dva srebrna pozlaćena pacifikala s reljefom Krista i Bogorodice, vjerojatno Oplakivanje, koje je često prikazano na tim crkvenim predmetima, i srebrnu posudu s ukrašenim srebrnim škropilom za blagoslovljenu vodu. Misal ispisan na pergameni imao je srebrne korice s reljefnim likovima sv. Stjepana s jedne, a sv. Dujma s druge strane, uz koje su bila »starinski«, vjerojatno gotičkim slovima ispisanu njihova imena. Drugi »starinski« misal, također ispisan na pergameni, našao je u sakristiji, a na njegovim srebrnim koricama bili su likovi Bogorodice i sv. Vlaha, pa su možda nalikovale onima gotičkim na Pravilniku bratovštine dubrovačkih mesara.<sup>10</sup>

Bili su u ormaru i srebrni križevi, veoma stari, ukrašeni srebrnim pločicama, i jedan od željeza, prekriven također srebrnim pločicama, a s mjedenim pozlaćenim kuglicama na krakovima i s kuglom na dršku. kao što su običavali biti skovani i ukrašeni gotički procesijski križevi. Vrh ormara bile su tri srebrne vaze za ulje.

U sakristiji se nalazio i mjedeni vrč za pranje ruku, velik zlatan križ s različitim i divnim ukrasima i likovima, uz koji je bila i zlatna patena, pa i drugi velik srebrn i pozlaćen kalež, također s različitim malim likovima i prekrasnim ukrasima skovan lijepo i »starinski«, sa srebrnom pozlaćenom patenom, a k tome još četrnaest manjih, također srebrnih i pozlaćenih, s njihovim patenama. Dva povećta svetohraništa bijahu lijepo izrađena u pozlaćenom srebru, a druga dva jednostavnija u pozlaćenoj mjeđi. Pozlaćen srebrni umivaonik i vrč bili su ukrašeni različitim i isprepletenim likovima, skovanim »starinski«, a dva srebrna kadionika izrađena divnim umijećem. Jedan križ je bio pokriven srebrnim pločicama s likovima i ukrašen trima kuglicama na svakom kraku,<sup>11</sup> a ostalih pet srebrnih i pozlaćenih bilo je ukrašeno likovima

<sup>10</sup> N. Gjivanović, Tri veoma stare sačuvane crkvice dubrovačke... Glasnik Dubrovačkog učenog društva »Sveti Vlaho«, 1, str. 167, 169, Dubrovnik 1929. U župnom uredu u Stonu također se nalaze pozlaćene korice s reljefnim svecima.

<sup>11</sup> Uporedi s Joaneovim križem na Lastovu. C. Fisković, o.c., (2), tabla VII, VIII, i sa zadarskim križem, C. Fisković, Zadarski srednjovjekovni majstori, sl. 13, Split 1959.



i imalo je srebrna postolja. Srebrna kruna za Bogorodičinu ikonu bila je također pozlaćena. Velik i »starinski« biskupski štap bio je skovan i ukrašen u srebru, a mitra iskićena biserjem, patvorenim dragim kamenjem i srebrnim zvončićima. Šest srebrnih svijećnjaka imalo je trostrana postolja, po kojima su mogli biti romanički iz XIII st. Među crkvenim ruhom bilo je jedanaest planita u damastu i brokату različitih boja, ukrašenih zlatom vezanim cvijećem, križevima i svetačkim likovima. Tri su sačinjavale cjelinu s dalmatikama i plaštovima, a bilo je i pet plaštova u brokату, damastu i u baršunu, od kojih tri bijahu iskrićena zlatom vezanim svetačkim likovima, a jedan vezanim križem. Tri bijahu starinska, možda još i romanička, ali vjerojatno su među tim bogato vezanim ruhom bile one planite i plaštovi koje je vezao poznati dubrovački vezilac Antun Hamzić u toku prva dva desetljeća XVI stoljeća upravo za stolnu crkvu,<sup>12</sup> i to sa svetačkim likovima, križevima i ostalim ukrasima u zlatnom vezu. Posebno su pohoditelju pokazani plašt, dalmatika, planite i stole iz crnog baršuna, iskićene vezanim križevima i likovima, te konačno misne košulje, koje također bijahu ukrašene, vjerojatno čipkama.

U drvenom sanduku čuvali su se arhivski dokumenti.

Uzašavši kroz usko stepenište, Sorman je ušao u kapelu, koja se – kako se doznaje iz *De Diversis*ov, Razzijeva<sup>13</sup> i Bordieova<sup>14</sup> opisa iz početka XV, iz XVI i XVII stoljeća – nalazila doista u galeriji s emporama iznad pobočnih lađa stolne crkve. U toj kapelici je kao i oba spomenuta pisca, našao riznicu s moćima. Njegov popis upotpunjuje dosad poznate, a djelomično se i ne slaže s njima.<sup>15</sup> Sve moći bijahu okovane u srebro. Pohoditelj ističe da je glava sv. Vlaha ukrašena likovima, a njegova ruka iskićena, da je kamen sa Kristova groba i stupa njegova mučenja u staklenoj kutiji obloženoj na uglovima lijepo izrađenim srebrom, a na vrhu da joj je Kristov kip, da je tzv. Kristova pelenica postavljena u drvenoj pozlaćenoj i staklenoj kutiji. Ističe da je srebrni tabernakul s glavom sv. Pankracija divno izrađen. Spominje među ostalima i glavu sv. Lovra, na kojoj je i danas potpis majstora Gulielma,<sup>16</sup> pa i šest srebrnih apostola, u kojima su pohranjene moći. Bordie ih je također vidio 1604. godine i piše da ih je bilo dvanaest od po-

<sup>12</sup> J. Tadić, o.c., 775, 795, 827, 837, 853, 911, 941, 947, 952 i 974; N. Bezić-Božanić, *Prilog dubrovačkom umjetničkom vezivu*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 14, str. 156, Split 1962.

<sup>13</sup> Ph. De Diversis, *Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum in clivitate Ragusij* str. 30, *Programma del I. R. Ginnasio Superiore*, Zadar 1880; S. Razzi, *La storia di Ragusa*, str. 200, Dubrovnik 1903.

<sup>14</sup> J. Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, str. 260, Dubrovnik 1939.

<sup>15</sup> Uporedi: S. Skurla, *Moćnik stolne crkve dubrovačke*, Dubrovnik 1868; A. Liepopili, *O dubrovačkom moćniku*, Dubrovnik 1934.

<sup>16</sup> C. Fisković, o.c., (2) str. 209.

zlaćenog srebra u veličini djeteta.<sup>17</sup> Vjerojatno je poslije Sormanova pohoda, krajem XVI stoljeća, ta grupa bila upotpunjena sa šest novih kipova. Čini se da su ti kipovi bili spašeni uz još neke i nakon potresa, jer njihovu ljepotu opisuje i pjesnik Jaketa Palmotić:

*»Apostolske opet slike  
Nose urezom čudnovite,  
Liepe u stupu svekolike  
Od svietloga srebra ulite.«<sup>18</sup>*

Možda su među njima bili i kipovi sv. Šimuna, Jude i Krstitelja, koje su skovali 1448. godine dubrovački zlatari Živko Gojaković i Matko Radašin Junčić.<sup>19</sup>

Popis moći iz 1335. godine, koji je objavio A. Liepopili u knjižici »O dubrovačkom moćniku«, nije opisan, bar ne za povijest umjetnosti, jer ne spominje opširnije srebrne oklope, te je ovdje objavljen Sormanov spomen umjetnina u riznici dosad najstariji poznati njihov popis, pa je stoga i važan za njihovo dalje proučavanje.

Veći srebrni kipovi, raspetog Krista, Marije i Ivana, skovani u ljudskoj veličini, stajahu nad glavnim oltarom, a niže od njih bijahu kipovi četiriju evangelista, ali manji, veličine polovice lakta. Sorman im spominje, kao još nekim srebrnim umjetninama, i novčanu vrijednost onog vremena. Pod tim kipovima je gorjelo pet srebrnih kandila. Casola, milanski kanonik i putopisac, ističe ljepotu ovog srebrnog raspela i kipova, koji su blistali u uskoj apsidi i 1494. godine, što znači da su bili vjerojatno gotički,<sup>20</sup> a vrijednost im ističe 1559. godine i putopisac Melchior Seidlitz.<sup>21</sup>

Pred glavnim oltarom su stajala drvena i »starinska« korna sjedala s malim vratima na prednjoj strani, tako da se glavni oltar nije iz crkvene lađe dobro vidio. Po tom bi se opisu reklo da su sjedala bila gotička, okupljena u četvorinu koja je bila zatvorena poput gotičkih mletačkih korova XV–XVI stoljeća.<sup>22</sup> Iznad kornih klupa o svodu je visio mjedeni umjetnički skovan svijjećnjak sa šesnaest svijćća.

<sup>17</sup> J. Tadić, o.c., (14), str. 262.

<sup>18</sup> J. Palmotić, Dubrovnik ponovljen, pjevanje prvo, stih 71. Dubrovačke moćnike je opjevao i J. Kavanjin, Bogatstvo i uboštvo, str. 308, Zagreb 1913.

<sup>19</sup> C. Fisković, o.c., (2), str. 202.

<sup>20</sup> J. Tadić, o.c., (2), str. 194. Srebrno raspelo je možda skovano u drugoj polovini XIV stoljeća. Vidi dokumenat u G. Gelcich, Dello sviluppo civile di Ragusa, str. 19, Dubrovnik 1884.

<sup>21</sup> Ibid., str. 202.

<sup>22</sup> Slično su, prema spisima biskupskih pohoda, bila okupljena i korna sjedala u splitskoj stolnoj crkvi.

Drveni okvir orgulja, koje su se nalazile iznad glavnog ulaza, imao je divno ukrašena i pozlaćena krila i na njima su bili naslikani Marija i Gabrijel, pa je stoga, kako se doznaje iz jednog dokumenta, bogati mecena i brodovlasnik Miho Pracat tražio od firentinskog slikara Simona Ferrija, nastanjenog u Dubrovniku, da mu oslika i pozlati vratnice oltarne slike u crkvi Gospe od Šunja na Lopudu 1574. godine prizorom navještenja »onim bojama, onom ljepotom i onom istančanošću« kao što su slike na vratnicama orgulja dubrovačke stolne crkve.

Vjerojatno su to bila ona dva platna koja su naslikali na dubrovačkim orguljama slikari Stjepan Ugrinović i Matko Alegretović zadnja dva mjeseca 1478. godine. U toj ocjeni i pohvali njihovih slika izrečenoj u ugovoru s Pracatom vidi se također da su dubrovački pučani, brodovlasnici i pomorci koji su obilazili široki svijet i u doba zrele renesanse još uvijek cijenili svoje kasnogotičke slikare,<sup>23</sup> ali takva traženja kao što je ovo, da se renesansni strani slikar ugleda na slikare koji su radili čitavo stoljeće prije njega, prouzročila su, pored ostalih razloga, nazadak i zastoj dubrovačke slikarske škole u drugoj polovici XVI stoljeća.

U kamenom pločniku stolne crkve Sorman ne spominje nadgrobne ploče, već okolo vanjskih crkvenih zidova na ulicama. Njke grobnice su bile i pod uskim arkadama, koje su oblikovali, kako je i iz drugih izvora poznato, čvrsti polupiloni i lukovi koji su se redali na pobočnim zidovima stolne crkve.<sup>24</sup>

To su, na žalost, jedine Sormanove riječi o građevnom i vanjskom izgledu crkve, koji nam je poznat djelomično iz ostalih arhivskih spisa,<sup>25</sup> ali on nas obavještava da su njeni zidovi, krov i ostalo bili prikladno i dobro uređeni. To zdanje bijaše, dakle, čvrsto i dobro sačuvano.

Posebno spominje sitan i neugledan zvonik s tri mala zvona. Očito je da je to preslica s tri uobičajena otvora za zvona, jer dubrovačka, kao ni zadarska i šibenska stolna crkva, nije onda imala zvonik u obliku tornja, već preslicu, koja je kao pokrajinska oznaka i danas na baroknoj, novoj Gospi. Njen okrugli zvonik, započet već u prvoj polovini XIV stoljeća, nikada nije bio dovršen, a započet prizemni dio, sačuvan u potresu, srušen je bezobzirno početkom prošlog stoljeća.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> J. Tadić, o.c., (2), 1219, 595.

<sup>24</sup> Lj. Karaman, Portal majstora Radovana u Trogiru, str. 45, Zagreb 1938.

<sup>25</sup> Uporedi: C. Fisković, Prvi poznati dubrovački graditelji, str. 23, Dubrovnik 1955; M. Rajković, Stara dubrovačka katedrala, Naučni prilozi studenata filozofskot fakulteta, str. 113, Beograd 1949.

Doskora ću objaviti dokumente iz kojih se vidi da je Petar Martinov iz Milana sagradio 1442. kiparski ukrašenu sakristiju, Leonard Petrović popravljao 1498. stupove, a Petar Andrijić mijenjao 1520. godine stupiće i lukove, vjerojatno u deambulatoriju stolne crkve.

<sup>26</sup> C. Fisković, o.c., (25), str. 24.

Sormanov opis je, dakle, važan po tome što nam je, prvi dosad, bar donekle omogućio da bolje sagledamo umjetnine dubrovačke srednjovjekovne stolne crkve, koje su joj skupa s figurativnim trećentističkim freskama<sup>27</sup> i umjetničkim šarenim staklima prozora, na kojima bijahu likovi svetaca,<sup>28</sup> davale svečani ugođaj, za kojim i danas, trista godina nakon potresa, moramo žaliti.

*Cvito Fisković*

*Ragusina visitatio apostolica*

Die XVIII octobris 1573.

Pervenit ad ecclesiam Sancte Mariae cathedralis civitatis Ragusij parochialis ubi santissimo adorato sacramento et debitis factis orationibus aperuit tabernaculum de ligno aureum et valde parvum atterita qualitate... et indencens et intus adinvenit sine ullo pené ornamento sed quasdas picturas et listas auri cum vase argenti condecanti sed in fundo sine tela corporalis.

Decrevit aliud tabernaculum condecens et maius fieri ornatum auro ab extra et debitis condecantibus figuris, et intus de aliquo condecanti drapo serico ornari, et in fundo de tela corporalis sterni...

Ante autem dictum santissimum sacramentum invenit duas aureas lampadas ardere...

Adinvenit que dictum tabernaculum bene firmum super altare maiori in medio positum firme et condeceter...

...il santissimo sacramento si porta all'infermi in un vaso di argento, qual é questo quod ostensum repertum fuit esse vas magnum argenti instar tabernaculi altitudine palmorum fere duorum cum crucifixo in cacumine argenteo et cruce in forma antiqua edificatum condeceter... e quando tirano e venti si porta una lampade, qual si è mostrata inorata molto bella et si porta sotto il baldachino di raso cremesino, qual è in sagrestia.

Altare maius fuit visum et repertum de uno lapide serpentino, cum lapide in medio conservato bene clauso et sigilato, ornatum ante quibusdam columnis et capitellis in eis rosis sculptis, et in fune cum ornamento condecanti et cum tribus tobaleis et palio condecanti, Cum ancona laminibus auro et argento mixtis tota condita cum figuris decem et octo sanctorum pariter eadem mixtura confectis, in medio a parte superiori apparet figura salvatoris D. N. Jesu Xpi, et a manu dextra figura Sti Io. Baptistae, s. Jacobi minoris, s. Georgij et sti Stephani protomartiris, a levantem S. Petri, sti Pauli, s. Michaelis, et s. Laurentij in parte vero inferiori apparet figura gloriosissime virginis Mariae, a dextera s. Mathei evangelistae, s. Georgij, s. Dominici, et ste Catherinae, a sinistris, s. Blasij, s. Hieronimi, s. Francisci et Ste Mariae Magdalенаe figurae apparent, figure autem ultra ornamentum sunt lungitudinis ultra brachij et latitudinis fere medij, et anchona est inserta in capsula lignea cum ornamentis aureis. Altaris autem tegmen est lapidis serpentini (ut asseruerunt) et quatuor columnis eiusdem lapidis sustultis, cum varijs ornamentis, scabellum vero est ligneum cum quatuor gradibus.

<sup>27</sup> C. Fisković, Dalmatinske freske, str. 17, Zagreb 1965.

<sup>28</sup> Ph. De Diversis, o.c., str. 30.

... accessit ad altare situm a dextris maioris confectum unius lapidis integri consecrati et bene sigilati cum tribus tobalijs bonis duabus magnis altera parva, et palio damasci albi atriti cum cruce in medio aurea accumfoangijs et dictum altare est simile altari magno

Ancona vero antiqua cum figura beatissimae Virginis nuncupate delle porte ut dicitur picta à divo Luca ornatis variis laminibus argenteis ac lapidibus falsis ad formam rubinorum saphirorum ac adomantium que figura est posita in ancona lignea antiqua cum quatuor sanctis à manu dextera cum figura s.<sup>ti</sup> Jo. Baptistae et s.<sup>ti</sup> Joseph, et a leva s.<sup>ti</sup> Blasij et s.<sup>ti</sup> Johannis evangelista cum tegmine ligneo depicta cum crucibus aureis ac alijs ornamentis cum multis votis argenteis pondere duodecim librarum, et corona qua imponitur beatissimae virgini quando processionibus defertur est auri laborati, et monetali multarum gemmarum margaritarum ac monilium, pretij scutorum ut sacrista suprascriptus retulit, quatuor centum scutorum scabellum vero marmoreum tabulis ligneis tectum...

Et deinde accedens ad altare nuncupatus sancte Crucis eiusdem pariter ecclesiae... Palium vero ante est de damasco partim cremesino partim croceo cum frangia serica eorum colorum ac cum cruce antea nexa, Ancona vero ante latitudinis quatuor brachiorum et altitudinis duorum laminibus argenteis confecta cum figura D. N. Jesu Xpi in medio et hinc inde figurae duodecim apostolorum in inferiori vero parte est imago beatissime virginis, à manu dextera cum figuris sancti Blasij, s. Petri, s. Andree, s. Demetrii, s.<sup>te</sup> Margarite ab alia vero s. Nicolai, s. Zenobij, s.<sup>te</sup> Petronille, s.<sup>te</sup> Domicelle, Quae figurae sunt altitudinis unius brachij latitudinis vero unius quarti, Ancona autem est posita in capsula lignea, cum antis duabus pictis una à dextera anuntiatae, et à sinistra Angeli gabriellis, extra, vero dicta capsula est diversis figuris sanctorum antiquis auro laboratis, ac ornamentis ornata. Supra dictam anconam est figura s.<sup>te</sup> Crucis lignea cum duabus figuris beatissimae Virginis et s. Johannis Baptistae, ante vero adest sola lampas et semper ardet, scabellum ligneum.

Rursusque ad altare s.<sup>ti</sup> Joseph accessit eiusdem ecclesiae... cum tribus tobalijs bonis et palio damasci albi,

Ancona vero est lignea cum figuris pictis beatissimae Virginis s.<sup>ti</sup> Johannis, s. Blasij, s. Rochi, et s. Sebastiani. Aliudque altare repertum fuit dictum s.<sup>te</sup> Anne... cum tribus tobalijs satis competentibus cum palio serico in cuius medio est figura beatissimae Virginis, s. Jacobi, s. Stephani, et s.<sup>ti</sup> Simeonis, ac s.<sup>ti</sup> Francisci cum angelis, aureato ligno confectis, ac in fune cum quibusdam figuris historie s.<sup>te</sup> Anne, cum scabello ligneo, Altare vero aliud inventum dictum s.<sup>te</sup> Crucis... cum duabus tobalijs ac palio serico... In ancona vero sunt figure Xpi, Virginis ac multarum aliarum cum ornamento aureo, et non indiget reparatione... Inde devenit ad altare ecclesiae nuncupatum s.<sup>ti</sup> Thomae apostoli... cum duabus tobalijs atris cum palio serico auroque contexto antiquitate tamen consumpto.

Ancona vero est lignea anti.ua aurata ac varijs figuris ornata et in aliqua parte antiquitate corrosa,

...scabellum vero ligneum satis angustum...

In eodem altri reperta fuit crux lignea rubeo colore picta, ornataque croceo cum pede ligneo...

Post vero altare mains adest vetus figura beatissime Virginis panno aureo ac serico penè cooperta ac quibusdam argenteis laminibus ornata transportataque (ut omnes asseruerunt) à civitate Bizancij,

Fons vero batismatis repertus fuit in forma rotonda, et marmore confectus circumque circa varijs figuris ornatus, ligneoque tegmine, clave et sera munito coopertus, cum ampula vitrea intus preclusa pro infundenda aqua, . . . . .

Die XIX mensis octobris

Et deinde visa fuerunt vasa oleorum sacramentorum argentea videlicet duo vasa argentea annexa, unum chrismatis, alterum vero olei sancti...

Deinde ostensum fuit vasculum stanneum pro oleo infirmorum . . . . .

Ingressus inde in sacristia vidit in nullo illam indigere reparatione nec in muris nec in pavimento, Armarique condecencia de ligno nucis ab extra, in quibus clauduntur novem alia minora armaria de ligno albeti in quibus paramenta recunduntur et custodiuntur, et bonis clavibus praeclusa que penes sacristam custodiuntur, Aliudque armarium in alteri muro inixum de ligno albeti in quo videlicet in parte inferiori sunt tres calices unus magnus totus argenteus varijs figuris parvis ornatus et auratus, ponderis (ut creditur) quatuor librarum in circa cum patena pariter argentea ac aurata, Alij vero duo calices minores argentei ac aurati laboratique cum patenis pariter argenteis et auratis, In parte autem superiori sunt duo thuribula argentea magna librarum pro quolibet saltem quatuor, duae acerrae argenteae pariter laboratae cum tegminibus argenteis ponderis librarum unius pro qualibet. Item due paces argenteae auratae cum figuris impressis in qualibet domini nostri Jesu Xpi ac eius gloriosissimae matris ponderis in totum librarum trium in circa.

Item vas argenteum pro aqua benedicta danda cum asperges pariter argenteo laborato ponderis librarum trium in circa,

Item unum missale carte membrane manuscriptum copertum tabulis argenteis laboratis ab una parte cum figura s<sup>ti</sup> Stephani sculpta cum nonnullis litteris antiquis, et ab alia cum figura sculpta s<sup>ti</sup> Domnii, beati Petri apostoli discipuli ut apparet in litteris antiquis ibidem sculptis,

Item crux argenteis laminibus ornata cum duabus crucibus et multum antiqua, Item alia crux ferea argenteis laminibus cooperta cum pilis auricalchi auratis duabus ex qualibet capite crucis, et in pede cum alia majori.

In parte vero tegulenti dicti armarii sunt tria vasa argenti ubi conservantur olea quando conficiuntur a Reverendissimo Archiepiscopo pro civitate . . . Interrogatus an sint alij calices, et alia vasa pro usu ecclesiae, Respondit ei sono diversi alij vasi quali sono nella procura che per hora non si pono vedere perche le chiave sono apresso alli signori Procuratori della città, e si mostrarono che si farano dare.

In eadem sacristia adest vas aeneum pro abstegendis manibus,

Scabellum autem pro orationibus faciendis antequam ad celebranda eatur deficit,

Vitreate autem in multis partibus fractae sunt . . .

Item in sacristia procurrae ecclesiae vidit calicem totum de auro confectum satis magnum cum varijs pulcherimis ornamentis ac figuris ac patena aurea pretij (ut asseretur) scutorum quingentorum,

Item alium calicem magnum argenteum auratum partier varijs figuris parvulis ac pulcherimis ornamentis ac antiqua arte nobiliter fabricatum cum patena argentea ac aurata,

Nec non 14. calices alios parvos argenteos ac auratos cum patenis non nimium laboratos,

Duo etiam tabernacula argentea satis magna ac pulcherime laborata et aurata ponderis librarum quatuor in circa argenti,

Alia etiam duo tabernacula auricalchi aurata, Bacile pariter ac cuceolum argenteos miscis ac diversis figuris antiquis ornatos ac auratos,

Turibula partier duo argentea pulcherima mira arte constructa ponderis librarum decem in circa,

Crucem laminibus ac figuris argenteis coopertam pilisque tribus in quolibet cornu ornatam,

Cruces alias itidem quinque totas argenteas ac auratas cum pedibusque argenteis ac etiam figuris nonnullis ornatas,

Item antiquum missale in carta membrana manuscriptum laminibus argenteis coopertum ac ornatum ab uno latere figura beatissimae Virginis ab alia sti Blasij impressis, Ampulas itidem quatuor argenteas ac laboratas, Coronam quoque argenteam auratam figure beatissimae Virginis imponenda,

Pastorale pariter antiquum satis magnum argenteum ac laboratum

Mitram unam risi rubei totam desuper margaritis ac petris adulterinis coopertam, et campanelli octo pendentibus argenteis

Candelabra sex argentea altitudinis unius brachij cum pedibus in triangulo laborata ...

Planetam unam brocati in albo veluto cum cruce diversarum figurarum auri ornata cum pluviali et dalmaticis eiusdem materiae competenter bonis

Planetam aliam cum dalmaticis, pluviali et palio pro altari brocati riccij cum crucibus et friscijs auratis ac argentatis cum palio et crucis eiusdem materiae,

Pluviale antiquum figuris obsignatum, vetus,

Pluviale aliud brocati antiqui figuris obsignatum vetus,

Pluviale aliud veluti cremisini cum cruce auri,

Pluviale aliud in campo celesti vetus,

Pluviale aliud damasci albi circum figuris aureis ornatum,

Planetam unam damasci rubei cum cruce auri

Planetam unam auri in campo viridi cum cruce varijs figuris ornata,

Planetam aliam auri in campo albo floribus aureis ondique ac cruce aurea ornatam,

Pluviale cum dalmaticis ac planeta broccati rubei cum varijs figuris aureis ornatum,

Umbellam veluti turchini floribus aureis undique ornatam,

Umbellam aliam nigri veluti frangijs sericis nigris ornatam,

Umbellam aliam rasi rubei,

Planetam unam drappi diversi coloribus ac floribus distinctam, ac cruce diversis partiter figuris aureis ornatam,

Planetas tres lini crucibus rubei rasi,

Campanille pro associando santissimo sacramento quando defertur ad infirmos,

Alia vero diversa campanilia in ecclesia unum in quolibet altari affixum,

Instrumenta autem et alie scripture capituli, conservatur in arca lignea,

Deinde per scalam angustam accessum est ad quadam capellam in superiori parte ecclesiae sitam ubi infrascriptae sanctorum reliquiae vise fuerunt,

In Primis caput sti Blasij aureo tegmine coopertum ac figuris ornatum in bacili aureo,

Manus sti Blasij cum brachio aureo pariter tegmine cooperta,

Crus cum pede sti Blasij aureis laminibus tecta,

Quinque petia reliquiorum sanctorum Innocentium argento coopertorum,

Manus sinistra sti Blasij cum petio brachij in capsula vitrea lignis ligata ac argenteis laminibus ornata,

Reliquiae quadraginta martirum argenteo tegmine coopertae;

Caput sti Simeonis pariter argenteo tegmine tectum,

Crus sti Andree martiris argenteo tecta,

Caput sti Laurentij martiris de cathero argenteo tegmine tectum

Crus cum pede sti Petri martiris argenteo tecta,

Caput sti Georgij martiris argenteo tectum,

Lapidis sepulchri D. N. Y. Christi et columnae ad quam Xpus fuit flagellatus petia in capsula vitrea inclusa argenteisque angulis cum haspijs sculptis mire ornata ac figura desuper sculpta servatoris nostri.

Sti Ignatij pars capitis argento tegmine tectum

S<sup>ti</sup> Zenobij brachium et manus argento tectum  
 S<sup>ti</sup> Zenobij praedicti pectus argento tegmine tectum  
 S<sup>ti</sup> Leonardi brachim et manus argento tectum  
 S. Simeonis brachium argento coopertum,  
 Crus ac pes S<sup>ti</sup> Laurentij de catharo argento cooperto,  
 Crus ac pes s<sup>ti</sup> Laurentij de catharo argento cooperto,  
 S<sup>te</sup> Zenobie martiris pectus argento tegmine tectum  
 S<sup>ti</sup> Nicolai pectus argento tectum  
 Pannus in quo involutus fuit D. N. J. X.<sup>s</sup> cum natus fuit ab eius santissima  
 matre arca vitrea inclusum ligno aurato circumdata,  
 Crus et pes cum calciamento s<sup>ti</sup> Pancratij vitrea arca inclusa.  
 Caput eiusdem s<sup>ti</sup> Pancratij in tabernaculo argenteo inclusum quod tabernacu-  
 lum est mire laboratum,  
 Brachium et manus s<sup>ti</sup> Io. Baptistae in arca vitrea argenteis laminibus tecta  
 conditum,  
 Crux cum duabus crucibus argentea in qua est ligni crucis D. N. Y. X.<sup>ti</sup> pe-  
 tium,  
 Sex argentei Apostoli videlicet sanctorum Petrus, Paulus, Simon, Iohannes  
 Baptista, Thadeus, Andreas, in quibus nonulae sunt reliquiae inclusae,  
 Quae reliquiae magna diligentia custodiuntur in duabus capsis ligneis la-  
 minibus ferreis munitis ac quinque praecclusis clavibus, quae remaneant penes  
 dominos Procuratores cathedralis ecclesiae, capsae autem ille duobus accensis  
 cereis fuerunt apertae à domino Joanne Gondola, uno ex dictis procuratoribus  
 et deinde omnes perspectae reliquiae fuerunt extractae ab illis capsis ac recon-  
 ditae in eis postmodo à dicto domino Ioanne clausis ...

Die XX octobris 1573

Interrogatus an sint alia paramenta ultra inter ostensa ac vasa et que, et si  
sint omnia ipsius ecclesiae

Respondit ci sono un piviale, dalmatica pianete e stolle di velluto nero  
che si oprano quando si fano officij da morti, et al tempo di quaresma, e sono  
di questa chiesa. Et omnia superius dicta fuerunt ostensa ac per dictum Re-  
verendissimum visa repertaque veluti nigri cum crucibus viridis ormisini aureis  
ac figuris quibusdam ornatis et ea decenta ac bona competenter

Interrogatus de albis

Responsit ce ne sono dodece.

Et ostense fuerunt solummodo quinque aliae vero (ut asseruit) fuerunt date  
ad abstergendum, ostensae autem sunt bone et competenter ornatae

Et deinde visitavit ecclesiam in qua super altarem maius vidit tres statuas  
altitudine stature hominis una crucifixi, et duas alias unam beatissimae Virgi-  
nis aliam s<sup>ti</sup> Iohannis evangelistae totas argenteas ac subter dictis figuris  
adsunt figure quatuor evangelistarum altitudine medij brachij que omnes  
ascendunt ad valorem (ut relatum fuit) ad summam scutorum octo milia,  
subter autem dictis figuris adsunt lampades quinque argenteae quae nunque  
accenduntur, sed ibi tantummodo ad ornamentum ponderis in totum (ut co-  
necturari poterit) librarum viginti ...

Videntur preterea organa super ianuam maiorem ac ad altare maius oppo-  
sita cum cornicibus ligneis auratis ab extra mirifice ornata in quorum antis  
ab extra pictae sunt figure videlicet gloriosissime Virginis ab Angelo Gabrielle  
annuntiatae Nonnullae pariter vitreae in eadem ecclesia sunt fractae ...



Chorus autem est antiquae fabricae lignee, et in parte anteriori ianuam parvam, adeo quod populos in ecclesia existens extra chorum non possit sanctissimum sacramentum quando elevatur videre prope modicum spatium dicte ianue ...

Et successive visitavit pavimentum marmoreum quadratis petris diestinctum, muri ac tectum et omnia bene disposita ac accomodata repertum est,

Campanille autem repertum fuit nimis parvum ac ecclesiae indecens in quo tres sunt campane pariter parvae pro ecclesia cathedrali,

Pendet autem supra chorum tecto suspensum unum candelabrum aurichalchi mire fabricatum in quo sexdecim aptati loci sunt aequae distantes ad imponendas candelas in modum ac forma (ut vulgo dicitur) de scartozi,

Circum circa ecclesiam est cimiterium super quo eunt vie publice, sepulture autem nonnullae sunt extra ecclesiam circum eam, eisque innexe ac subter quibusdam fornicibus satis angustis fabricatae,



»Tursko groblje« kod Branežaca

## NASTAVAK TEME – O STEĆCIMA U SLAVONIJI

U prošlom broju Bulletina (br. 1–2–3, 1965) bila je objelodanjena prikupljena građa o stećcima na području Slavonije. Osnovni su rezultati dotadašnjeg istraživanja ovi:

sahranjivanje pod monolitnim stećcima bilo je uobičajeno i sjeverno od Save;

ima indicija koji govore da je ranije bilo kudikamo više stećaka na slavonskom području;

u trag im ulazimo gotovo u posljednji čas;

preostali spomenici nalaze se još danas u južnom dijelu centralne Slavonije.

Od vremena kad je publicirana ta radnja proteklo je malo vremena i već je potrebno iznijeti i korekture i dopune. Tom je prilikom ostalo mnogo toga nedorečeno iz jednostavnog razloga što je prisutnost stećaka u Slavoniji bila dotad jedva zapažena.

U međuvremenu vršena je u sklopu međurepubličke akcije evidencije stećaka na području SFR Jugoslavije, koju je pokrenuo dugogodišnji, zaslužni istraživač stećaka Bosne i Hercegovine Šefik Bešliagić u Zavodu za zaštitu spomenika kulture BiH u Sarajevu – također reambulacija i evidencija tih spomenika i na području Slavonije.<sup>1</sup>

Nakon ponovnog istraživanja terena potrebno je iznijeti korekture i dopune za ove lokalitete: Dragotin, Imbrijevc, Srednji Bori, Branešci, Šeovica, Vrčindol i Lovčić.

Nekropola koju spominje A. Bogetić u *Dragotinu* nalazila se na povišenom položaju s grobljem i restauriranom gotičkom crkvom sv. Marije. Tik uz crkvu s južne strane zapažene su na tlu udubine. To neravno tlo obrašeno travom upućuje na to da su po svoj prilici odavle bili iz zemlje izvađeni stećci o kojima je Bogetić pisao g. 1875. Prema dobivenim podacima, a bez vlastite autopsije, ranije sam navela da postoji još stećak uz spomenutu crkvu. No na-

<sup>1</sup> Sredstva potrebna za taj rad u god. 1966. dao je Konzervatorskom zavodu u Zagrebu Republički fond za unapređenje kulturnih djelatnosti SRH u Zagrebu. Tu je akciju s puno razumijevanja pomogao također Institut za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. U ekipi, koju sam vodila u kolovozu 1966. surađivali su na terenu fotograf N. Vranić, student E. Armano i K. Klaić. – Pri kataloški obrađenom elaboratu, koji je dostavljen spomenutom Institutu i Fondu, te zavodima u Sarajevu i u Zagrebu, surađivao je konzervator I. Delalle. Zahvaljujem svima koji su pomogli rad te akcije međurepubličkog značaja.

kon pregleda tog lokaliteta treba konstatirati da sada nije bio vidljiv bilo od kojih spomenika koje bi trebalo smatrati stećkom, pa bi Bogetičeve navode bilo potrebno provjeravati iskapanjem.

Zbog provjeravanja podataka o kamenoj ploči s reljefom konjanika pregledano je groblje u *Imbrijevcima*. Tu razbijenu nadgrobnu ploču ranije sam spominjala u sklopu teme o stećcima s obzirom na sadržaj reljefa. Ipak, nisam je uvrstila u red stećaka zbog nedostatnih podataka,<sup>2</sup> iako bi bila zanimljiva činjenica da na području Slavonije imamo stećak s reljefom konjanika, kao što je to bilo uobičajeno tamo, gdje su se stećci bogatije ukrašavali. Mislim da su podaci seljaka Luke Barića riješili pitanje te dubiozne ploče. On se sjećao da je nađena unutar ruševina crkve i da je bila tanka; crkva da je bila građena od plavkaste opeke. Ovo govori da se radilo o starijoj crkvi, koja bijaše građena žeženom opekom («klinker»), koja se upotrebljava u srednjem vijeku. Podatak pak da je spomenuta ploča s reljefom nađena u ruševinama te građevine upozorava na to da je nekoć bila smještena unutar crkve, što odgovara i nevelikoj debljini tog spomenika, koji je izgubljen nesmotrenošću ljudi, koji mu nisu znali vrijednost.

Još nešto iz Imbrijevac! Na tom je groblju primijećena na svježem grobu 66 godišnje žene položena motka »mira« kao što je to ranije bilo zapaženo na groblju u Banićevcu. Ovdje je zovu »linka«.

Reambulacija nekadašnje nekropole nad *Srednjim Borcima* dala je nov podatak. Posljednji preostali stećak, publiciran u prošlom broju *Bulletina* (sl. br. 1 i 2), zatečen je razbijen. Preostali dio spomenika ima sada ove mjere: vis. 25–30, šir. 20,5–34, dulj. 102–108 cm. Ovaj slučaj pokazuje kako i usprkos svim upozorenjima da se ne dira u spomenik nestaju ovi ionako već izvanredno proriđeni primjerci s područja Slavonije.

Još treba pribilježiti da se vrsta kamena od kojeg je načinjen taj stećak nazivlje osim »džebrak«, što je od ranije poznato, još i »sidrac«.

U sklopu radnje »O stećcima u Slavoniji« bilo je govora i o za-bitnom i zagonetnom Draganom groblju, na kojem ima daleko od naselja, sjeverno od sela Branežaca usred planine u tamnoj šumi oko 150 grobova s kamenim spomenicima malog formata. Zbog vijesti da u šumama Ravne gore postoji još jedna nekropola, trebalo je, dakako, i nju izviditi. Put vodi od zadnjih kuća *Branežaca* prema vrelu Gornji Točak u sjeverozapadnome smjeru. Nakon kojih pola sata hoda dođe se do nekropole velike u dužini kojih

<sup>2</sup> Vidi *Bulletin* 1–2–3, 1965, p. 131–2.



*Šeovica, natpis na većem stupcu*

150 koračaja. Srodna je s onom na Draganom groblju; i tu su grobovi obilježeni omanjim žučkastim vrlo tvrdim okomitim kamenjem grube obrade (mjera većeg kamena vis.  $43 \times$  šir.  $0.70 \times$  debljina  $0.15$  cm). No za razliku od Draganoga groblja, koje je u mračnoj šumi, ta nekropola smještena uz put za Gornje Grahovljane, nalazi se na zaravanku u prozračnoj šumi. Sl. 1. I tu znatiželjni ljudi nisu dali mira sahranjenila. Kažu da tu ruju svinje, koje se žire u hrastovoj šumi. No da ne ruju samo svinje nego i ljudi, vidi se po tome što tamo gdje je izrovano nema više povrh groba spo-



*Seovica, natpis na manjem stupcu*

menika. Zatekli smo dapače i duboku jamu. Nadošli svinjari rekoše da je u njoj nađen kostur vrlo visokog čovjeka, no bez ikakvih priloga.

Ovu nekropolu nazivlju »Tursko groblje«. Dakako da se ne smije uzeti doslovno da su tu pokopani Turci, jer je ta pučka oznaka samo indicij za starinu, a ne za nacionalnu pripadnost. Prilikom opisivanja Draganoga groblja u najzabitnijem dijelu Slavonije, između Pakraca i Slav. Požege, bila je već iznesena sumnja da bi se u tim krajevima udaljenim od svih komunikacija, sahranjivali pri-

padnici gospodujućeg sloja.<sup>3</sup> Dosad je Dragano groblje bilo osamljen slučaj ove vrste. Ovaj drugi srodni nalaz počeo je odvlačiti u zabitna šumska prostranstva gorovite centralne Slavonije na masovne nekropole, kojima je potrebno ispitati svrhu skrovitog smještavanja.

Reambulacija je izvršena i u *Šeovici*, gdje je usred današnjeg pravoslavnoga groblja nađen visok stupac u obliku obeliska. Približavajući se groblju, ne vidimo njegovu vrlo koso nagnutu silhuetu... Zaboga, što se desilo s tim spomenikom, na kojem je jedinom dosad poznati natpis u bosanskoj ćirilici na području Slavonije? No evo iznenađenja! Seljaci su taj teški monolitni kamen prema uputama ispravili da stoji okomito, nakon što su vidjeli da se tom spomeniku prije nekoliko godina posvetila pažnja. Sa spomenika su skinuti lišajevi, tako, da se i natpis bolje vidi. Na ranije teško čitljivome mjestu pokazala su se slova, koja se mogu čitati *старак*. Korigirano čitanje natpisa s tog spomenika glasilo bi, dakle: zde počiva *starac Radmio* prestavi se mseca marta... gda...<sup>4</sup> Sl. 2. Da li je time označena staračka doba koju je pokojnik doživio, ili je time označeno svojstvo Radmila kao pripadnika hijerarhije bosanske crkve? Među natpisima na stećcima Bosne i Hercegovine uobičajeno je da kod istaknutijih ličnosti na prvome mjestu dolazi njihov društveni položaj, pa onda ime, kao npr. knez Batić, vojvoda Petar, pa nije isključeno da riječ »starac« označava predstavnika bosanske crkve. Ovom natpisu, koji je dosad bio osamljen u Slavoniji, pridružio se i drugi, jer kad su sa spomenika odstranjeni lišajevi, pokazalo se da i vitkiji stupac na istome groblju<sup>5</sup> ima urezan križ i vrlo teško čitljiv izgledan natpis bosanskom ćirilicom. Sl. 3. Prema slovima koja označavaju godinu nije isključeno – prema mišljenju prof. Fedora Moačanina – da je nastao u 18. stoljeću.

Toliko o dopunama i korekturama dosad poznate građe. A sad još nekoliko riječi o Lovčiću i Vrčindolu, koji lokaliteti dopunjuju dosad poznate nalaze stećaka.

Nad selom *Lovčićem* među ograncima Dilj-gore, na zemljanom utvrđenju srednjovjekovne Glavice, nalazi se uvrh brda romanička crkvice s grobljem, na kojem se u travi krije manji stećak u obliku ploče. Sl. 4. Žučkastosivi vapnenac u obliku izdužene ploče dobro je obrađen, te obrašten lišajevima. S donje strane isklesan je s brazdama u obliku riblje kosti. Mjere su mu: vis. 15 × šir. 31–40.5 × duljina 156 cm. Na uglu je oštećen. Drugi je spomenik

<sup>3</sup> Vidi Bulletin 1–2–3, 1965, 120–5.

<sup>4</sup> Usporedi raniji tekst Bulletin 1–2–3, 1965, p. 117–19.

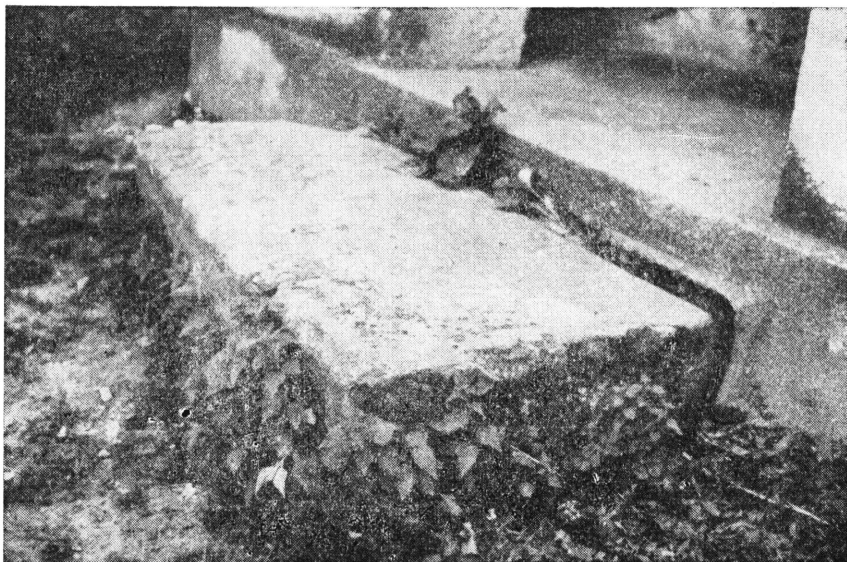
<sup>5</sup> Publiciran pod sl. br. 7 u o.c., p. 120.



*Lovčić, situacija stećka u odnosu na romaničku crkvu  
sv. Martina*

preinačen naknadnom uopotrebu (sadašnje mjere:  $15 \times 39$ – $49.5 \times 85$ – $100$  cm). Na sačuvani kamen narod svraća pažnju, jer ga nazivlje »kamen na groblju«. Seljaci kažu da je preko 300 godina star, što označava njegovu starinu, a ne vjerojatno vrijeme postanka.

Na tom položaju, odakle je krasan vidik na bregovitu okolicu, nailazimo na vjekovni kontinuitet ljudskog djelovanja. Prof. Katarina Petrović, direktor muzeja u Slavonskom Brodu, ovdje je našla ulomke srednjovjekovne slavenske keramike. Na gradini je sagrađena omanja romanička crkva posvećena sv. Martinu: uz pačetvorinastu lađu zaobljeno je svetište s teškom raspuklinom nad prozorčićem, gdje su se ugnijezdili stršenoivi. Na pročelju je mali romanički portal s protironom. Crkva je građena opekama, a među njima je zapažena i prisutnost antike, jer su pri gradnji upotrijebljene rimske cigle velikog formata ( $5 \times 27.7 \times 14.5$  cm i  $6 \times 46.8 \times 31$  cm). U svetištu su se pokazale uz mali, plošno komponirani retabl ranobaroknog tipa ranogotičke zidne slike zemljanih boja, koje prema dru Ani Deanović potječu iz vremena 13/14. st.



*Vučin dol, stećak kao prag kapele*

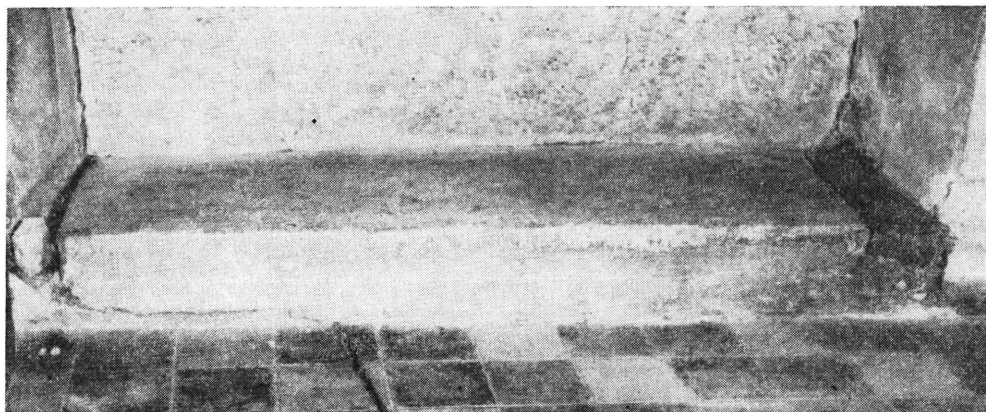
Crkva je nadživjela tursku okupaciju, jer su je održavali franjevci. God. 1660. spominje se ovim riječima: una (ecclesia) sub nomine S. Martini, quam renovavit Reverendus Pater Martinus a Posega.<sup>6</sup> Uz nju se i danas sahranjuju žitelji sela Lovčića, u kojem još ima starih zadružnih kuća iz doba Vojne krajine. Na groblju tog brdskog sela naišla sam na nesvakidašnji običaj. Na jednom sam grobu zapazila kesicu s nekom sadržinom. Na pitanje što je to, jedan stariji čovjek reče otprilike ovo: »To su kosti onoga koji je tu bio pokopan. Prilikom nove sahrane, kod prekapanja groba, kosti su položene na isti grob«. Pitam: »Zašto?« A on odgovori: »Doći će prije u raj«.<sup>7</sup> Nad grobovima su većinom drveni križevi, ali je zanimljivo da »kovač kuje džabe križ«; neće novac; popije rakiju, i to mu je plaća.

Taj lijepi kraj pun je raznolikih zanimljivosti. U srednjem vijeku očito je tu bio intenzivniji život; u okolici su tri gradine: istočno od tog položaja, gdje je do danas ostao susret različitih

<sup>6</sup> J. Barlè, Popis župa u donjoj Slavoniji od god. 1660, Vjesnik zem. arhiva, Zagreb, 1907, sv. IX 1. i 2, p. 167.

<sup>7</sup> To je zabilježeno 22. VI 1953. Kako se zbog olujnog vremena trebalo odavle požuriti da ne zaglibimo u tom teže pristupačnom kraju, nije na žalost bilo prilike da za tu temu bude anketirano više starijih ljudi u selu. Ljudi s kojima smo slučajno bili u kontaktu 4. VIII 1966. nisu znali reći štogod o tom običaju.





*Vučin dol, stećak u kapeli*

vijekova, zatim zapadno (na koti 249) i sjeverno kod kote Ertifelj (255), koja se gradina nazivlje Gračina. Još spominjem da mi je u razgovoru prije mnogo godina dr Antun Messner Šporčić saopćio da jedia livada u blizini nosi ime »Pazarište«.

U srednjem vijeku bio je živ i kraj oko *Vrčindola*, koji se tada nazivao Brčino. Danas se do tog malog sela Dilj-gore s gostoljubivim žiteljima dolazi udolinom po kojoj mirno šecu, ili pak stoje uvrh stoga sijena rode. Selo je nekoliko kilometara udaljeno od župe u Buku, gdje se na obodu gradine, kako je ranije izneseno, nalazi tik do crkve stećak u obliku ploče.<sup>8</sup> U selu se, među oniskim bregovima, nalazi novija mala kapela sv. Antuna Padovanskog. Na ulazu u tu šablonski sagrađenu crkvicu nalazi se velika kamena stepenica. Taj blok kamena je stećak. Sl. 5. Načinjen je od žučkastog pješčenjaka. Prema izjavi zainteresiranih seljaka, takvog tvrdog kamena nema u Vrčindolu, jer da ga voze izdaleka. Prilično je dobro obrađen, a obrastao crnim lišajevima. Mjere su mu: vis. 27–32 × šir. 70–80 × duž. 180 cm. To je dakle od sačuvanih

<sup>8</sup> Prilikom reambulacije Buka, u razgovoru s g. Kunkerom bilo je govora o tome stećku kraj crkve. On je osporavao da je to stećak, jer da je to kamena ploča oltara. Drugih argumenata nije navodio. Pravi stećak da je u Vrčindolu. –

Ovdje napominjem da se tu radi o posljednjem sačuvanom primjerku stećka s kamenicom, koji je manjeg formata (27 × 173 × 68 cm), a da je bilo velikih spomenika, potvrđuje dr Antun Pavić, koji 1852. govori o kamenim pločama u Buku, koje su 6–8 cipelah duge. Ako se upitamo koju veličinu označava ta mjera, evo odgovora: Sabljar npr. za pranger u Vinici istovremeno kaže, da je 7 cipelah visok. Da je to 252 cm, to možemo provjeriti, jer taj spomenik i danas postoji u Vinici.

i do sada poznatih »biliga« najveći stećak na području Slavonije. Drugi spomenik, kojem su vidljive mjere vis. 19.4 × šir. 61.5 × duž. oko 183 cm, upotrebljen je kao stepenica u samoj kapeli pred oltarom. Sl. 6. To je žučkastobijeli pješčanik, koji je preklešan i preinačen; na njemu je već teško čitljiv natpis s godinom 1808, što je uklesan kod naknadne upotrebe tog bloka.

Seljak Ivan Živković upozorio je da se na brdu j. ist. od današnjeg sela nalazila crkva sv. Martina;<sup>9</sup> na položaju pak nazvanom »Kolnik« da je bilo kamenja, koje da je razvučeno; još sada da je u selu »kram« (proštenje) za 5. VIII. Pitam, zašto? A seljak reče: »Govori se da je tu nekoć bila crkva Snježne Marije«.

Doista, O. P. Nikolić g. 1660. ostavlja spomen da su u tom kraju i za turske vladavine bile dvije crkve: »In Parochia dicta Varczino ē vero Varczindol sunt duae Ecclesiae: una ex ligno nomine S. Martinus, altera ex Lapidibus dicta S. Mariae ad Nives«.<sup>10</sup>

Na upit da li tamo gore na tim položajima ima velikog kamenja, seljaci rekoše da nema, ali da je u Vršindolu bilo više kamenova, koji su bili manji od ovoga, što služi za crkveni prag. Prema tome i ovdje se vjerojatno radilo o nekropoli stećaka, kojoj i opet ulazimo u trag u posljednji čas. Odakle je došao način sahranjivanja pod stećkom u tom kraju, može da tumači navod dra J. Buturca, koji piše da god. 1702. u Vršindolu postoji prezime Bošnjak.<sup>11</sup>

Eto, tako se novim istraživanjima areal rasprostranjenja stećaka na području Slavonije, koji je bio zacrtan kartom u prošlom broju Bulletina, dopunjuje novim lokalitetima.

*Dr Anđela Horvat*

### *Summary*

#### MORE ABOUT TOMBSTONES IN SLAVONIA

In the last issue of Bulletin (1–2–3, 1965) was published a material on tombstones in the region of the northern parts of the S. R. of Croatia – in Slavonia – with the following main results:

Burials under monolithic tombstones, which are particularly known from Bosnia and Herzegovina, were much practised north the Sava River, which so far has been little known; there are indications that on the territory of Slavonia there had been many more tombstones than today; it is at the last moment that they have been revealed; the remaining monuments are to be found in the southern part of Central Slavonia.

<sup>9</sup> O tom dr J. Buturac, Pleternica i okolica, Hrvatska prošlost V, Zagreb, 1943, str. 71. Župa Brčino, koju su vodili franjevci održala se i za turske vladavine (1536–1688). Kad je propala kamena, zidana crkva, bila je podignuta drvena, koja je obuhvatala 30–40 osoba.

<sup>10</sup> J. Barle, o.c., p. 168.

<sup>11</sup> Dr Buturac, Pleternica, o.c., p. 171–2.

Napomena: Sve fotografije iz Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, foto Nino Vranić, 1966.

In this article are being corrected some earlier data. The author points again to the lonely large necropolises hidden in far-off dense mountain forests; besides the necropolis »Dragano Cemetery«, there has been discovered in its vicinity a similar one, which also possesses small, vertically placed stone monuments. It is called »Turkish Cemetery« by the people. However, many reasons are in favour of the viewpoint that this is probably not a site in which Turks had been buried. It is situated to the north of the village of Branešci.

The author corrects the reading of the title on the Šeovica document. He likewise draws attention to the word »starac« (old man) Radmio, a name that in all probability designates the representative of the Bosnian Church (Terms from this hierarchy: »grandfather«, »guest«, »old man«). For the first time is treated another title that is hard to read written in Bosnian Cyrillic script, situated on a slim column in the same cemetery.

At the end of the article the author presents two new finds of tombstones that have been discovered at Lovčić and at Vršindol – places that in the Middle Ages were much more significant than they are today. Thereby is complemented the topographic map of tombstones situated in Slavonia, of tombstones that in the course of time have become so rare.

*Dr Andela Horvat*

## ISTARSKI GLAGOLJSKI GRAFITI

U prvom razredu gimnazije – sjećam se – kako sam pod jednim satom nožićem rezuckao svoje inicijale u školsku klupu. Pri kraju posla stvorile su se nad mojom glavom suhe profesorove ruke, i jednim spretnim, davno valjda uvježbanim pokretom, digle me za uši kao zečića. Crven od srama, sa žilom što je u grlu tukla burno, prvi put čuo sam onu latinsku: Nomina asinorum ubique scribuntur locorum (Magareća imena pišu se na svakom mjestu). Sa dvije žarke pljuske, slijeva i zdesna, ostala je zauvijek u meni uspomena na nomina asinorum...

Često se sjetim tih pljusaka kad u knjigama o antiknoj i starokršćanskoj arheologiji ugledam ilustracije koje prikazuju one brojne, šiljkom uparane zapise sa zidova kuća iz pompejskih iskopina, sa stijena katakomba ili s oslikanih zidova starih bazilika. To su mali natpisi koje je nauka okrstila imenom »grafiti«.

U svoje vrijeme bili su i ti grafiti – što drugo nego nomina asinorum. Ali danas, poslije toliko stoljeća, promatramo ih kao dragocjen i zanimljiv historijski materijal, kao dokumente.

Iz tih potpisa i zapisa doznajemo za imena i ljude, za dodire i promet među udaljenim krajevima svijeta. Oslanjajući se na njih dobivamo uvid u političke, ekonomske i kulturne prilike vremena i u »malu povijest« svakodnevnih ljudi. Te sitnice, koje su privukle oči stručnjaka, danas su važni historijski izvori.

Onih dviju pljuski iz prvog razreda gimnazije sjetim se katkada i na terenskim putovanjima po Istri, stojeći pred srednjovjekovnim slikarijama koje su stari majstori izveli na crkvenim zidovima.

Tko samo malo pažljivije razgleda te oslikane zidove, zapazit će odmah među likovima svetaca sitne potpise i znakove, datume i cijele zapise ugrebene oštrim šiljkom u hoju i žbuku. Većina tih bilježaka – a ima ih jedno more – zapisana je hrvatskim jezikom i našim narodnim pismom, glagoljicom. To su istarski glagoljski grafiti.

Možete ih vidjeti na freskama u Lovranu ili Barbanu, u Humu, u Roču ili u Savičenti, u Žminju, u Pazinu, u Bermu, u Rakotolama, Draguču, Oprtlju, Hrastovlju, Bačvi – po cijeloj Istri, gdje postoje starinske crkve i u crkvama srednjovjekovne zidne slikarije.

Prije tri, četiri, pet, šest, sedam stotina godina izređala su se pred tim slikama pokoljenja istarskih popova glagoljaša, mladih žakana i dijaka.<sup>1</sup> Netko je od njih uparao u oslikani zid molitvu, drugi dao oduška svojim tegobama, treći se potpisao u crkvi za uspomenu na svoj posjet a neki je, opet, zabilježio koji događaj što mu se u njegovoj sredini učinio važan i osobit, te je mislio da vrijedi sačuvati njegovu uspomenu za budućnost.<sup>2</sup>

Bio je to soj pučana, robustan, naš, izrastao iz težačke zemlje, kome literarno obrazovanje, stečeno isključivo na ladanju – kod kakvog starijeg domaćeg popa glagoljaša – nije izbrisalo težački duh i pučku dušu. Zaustavljaju se ti stari glagoljaši, ti naši bratadi pismeni seljaci pred šarenim slikovnicama na crkvenim zidovima i urezuju grafite, koji nam odaju kako se je slika odrazila u njihovoj svijesti.

A slika je bila živa i stvarna kao primarna stvarnost. Sa slikom glagoljaš razgovara. slici se jada i povjerava, slika u njemu izazivlje veselost, ganuće strast, afekt, revolt.

U Bermu, na primjer, na slikarijama majstora Vincenta iz Kastva, upravo na slici gdje se vidi kako Herod nalaže pokolj ne-

<sup>1</sup> Najstariji istarski glagoljski grafit (iz kraja XII ili iz prve polovice XIII stoljeća) ugreben je na romaničkim zidnim slikarijama u crkvi sv. Jerolima u Humu. To su bilješke nekog humskog popa glagoljaša o gregorijanskim misama za pokojnog »kovača Martina«: »Kovača Mar'tina e svē 30, e vzeta ino ošče edna.«

<sup>2</sup> Na slici Molitve na Maslinskoj gori u Sv. Mariji na Škrilinah kod Berma zapisana je molitva: »O Isuse, kruh anjelski, odzami od nas vsaki greh teški.«

Žakni glagoljaši zapisuju u toj crkvi vrijeme i stupnjeve svog školovanja i redjenja: »To pisa žakan Ivan Špaka kad se učih pisat.« – »1533, pod tem milezimom se ja počeh učiti svetoga pisma.« – »Sie pisa žakan Grgur Tihonić z Berma, budući u redu vanjelskom. Bog s nami, amen. Miležim let božih 1523.« – »1566, kada ja pop Juraj Badovinić rekoh moju mladu misu.«

Česti su grafiti glagoljaša na putovanju: »Lit gospodnih 1440. To pisa Jure žakan z Berma kada grediše v Poreč tekućih lit gospodnih 1440« (u crkvi sv. Jurja u Radovanima).

»To pisa Paval žakan kada grediše na Žamask, a on« (misli zacijelo na župnika u Zamasku) »se zoviše pri Marko Mahodanović od zadarske dežele. 1490 leto« (u crkvi sv. Jelene kod Oprtlja).



Grafiti na zidnim slikarijama u Hrastovlju na prizoru Plesa mrtvaca. Gore je glagoljski grafit: »č f iže ž(1517) na d(a)n s(vel) go nazaria kada biše prnosen novi p(a)ram(e)nt.« Dolje je latinički grafit: »ADf 29 9 bro 1640 cada je stah ondi one crkve u sueti Troicij.«



*Glagoljski grafit na zidnim slikarijama u Hrastovlju: »č f m a (1561) to su maše oltara trih krali«.*

vine djece, jedan od glagoljaša iz XVI stoljeća reagira, pa kralju Herodu šiljkom probada i kopa oči i piše riječi pogrde: »Lotre Irude, vraže nečisti!«

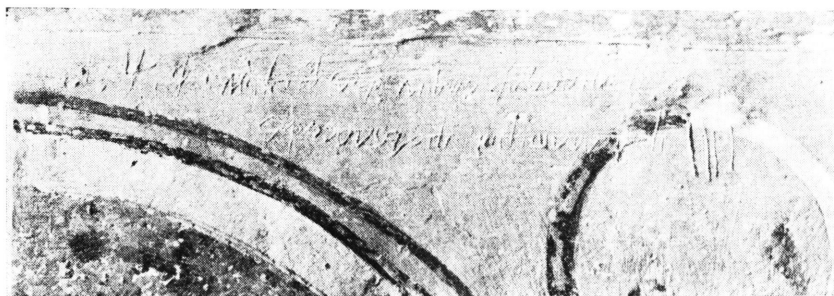
U Rakotolama je stajao drugi glagoljaš pred zidnom slikarijom koja prikazuje događaj iz legende o sv. Nikoli, u kojoj svetac u tajnosti dariva miraz trima siromašnim djevojkama. Na slici se vidi svetac kako im ubacuje kesu zlatnika kroz prozor u kuću. »Daj meni niki sodin (tj. soldin, novčić), Miko, tako ti Boga!« Doslovce tako zapisuje glagoljaš svoj razgovor sa svecem koji tako diskretno dijeli blago.

»Udri, Miho!« – tako opet ispoljuje svoju »navijačku« strast neki glagoljaš u Bermu, gledajući na zidu sliku sv. Mihovila, koji upravo nogama gazi đavla i zamahuje se na nj mačem.

A u toj istoj crkvi na slici gdje dvanaestogodišnji Isus raspravlja sa židovskim pismoznancima u hramu i gdje se vide doktori kako od jeda razdiru knjige, evo, cijela im četa glagoljaša ubacuje u sliku poruge: »Deri, slipče nori, to pismo!« »Deri, slipče!« »Deri, deri!« »Usrali se!«

U srednjem vijeku svatko je nedostojni grešnik; »ego indignus peccator« stereotipan je izraz kojim u poniznosti nazivlju sami sebe srednjovjekovni pisci. Kakvu rustičnu formulu to nadahnuće samoprezira dobiva u ustima pučana glagoljaša? »Ja Jivan Fraščić pridoh u Pazin«, čitamo na jednom grafitu u pazinskoj zbornoj crkvi, »i se zapisah da sam jedna bestija i jedna fraška«. A poznata istarska ličnost Levac Križanić, glagoljski notar iz Zminja, koji je godine 1546. prepisao i ovjerio prijepis Istarskog razvoda, zapisao je godine 1533. na jednom grafitu u Bermu svoje ime. Pišući svoj grafit na slikariji koja prikazuje Bijeg u Egipat, asocijacijom na naslikano magare, Križanić piše ovako: »Se (ovo) pisa Levac Križanić, pijani osel«. <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Potpis Levca Križanića čitam i u crkvi sv. Marije Salvije u Kontovelu ponad Trsta, kuda je godine 1566. proputovao. Iz tog grafita doznajemo da je postao pazinskim prepozitom: »Levac Križanić prošt Pazina 1566«.



*Glagoljski grafit na zidnim slikarijama u Hrastovlju: »č f m a (1561) to su maše oltara svetoga baština«.*

Vina, naravno, nije ni u ona vremena manjkalo našem svijetu u svim zgodama i nezgodama i u svim ljestvicama raspoloženja te jedan od glagoljaša o tome piše na oslikanom zidu crkve u Hrastovlju ovako: »1560. To pisa ki voli pri mizi sideć vino piti nego kopati i ki voli vino nego krop. Ki to pisa bog mu pomози i sveta Marija, amen. Vsaki reci ko to štal bude: Bog mu pomози i cetera.« Drugi pak glagoljaš pripisao je izvan retka surovu dosjetku na račun molbe i preporuke glagoljaškog vinskog brata: »Vragu na rame!«

U Pazinu iza oltara zborne crkve, na kon. je otpjevao svoju prvu misu, jedan glagoljaš piše: »Ja pop Grgur Jerković peh moju mladu mašu na let gospodnjih 1557, dan drugi maja miseca, i tada biše v Pazinu velika morija« (morija je pomor). Iz grafita doznajemo za epidemiju kuge u Pazinštini, koju iste godine bilježi i jedna glagoljska kronika iz Boljuna.

Neki pak fratar Bernardin s otoka Raba, pješaćeći po kolovoskom suncu od sela do sela, dok suša uništava ljetinu, umoran i tužan, zapisuje na zidu Sv. Katarine u Savičenti: »1570. To pisa fra Bernardin Rabljanin, hodeći priko Istrije – ja trudni, agusta miseca. Ne biše dobra litina. Vele, Bože, pomози!«

Pop iz Draguča i Grimalde, Jerolim Gregorović, zapisuje na svom grafitu žalostan standard svoga vremena, jer godine 1564., »biše lačan pšeničnoga kruha.« Jedan njegov kolega, ne manje zabrinut, nekoliko godina kasnije bilježi na oslikanom zidu crkve u Hrastovlju (na slici Plesa mrtvacu) uzbudljiv skok cijena živežnih namirnica: »Va ime bože teciše let gospodnjih 1570, da bi pšenica po star libar 48 i biše unča kruha saka za sold i biše velika kareštija (oskudica)«.

Na zidnim slikarijama u kontovelskoj crkvi potpisuju se i glagoljaši iz Vinodola: »1534. miseca pervara d(an) 26. To pisah ja pop Mihovil s Crikvenice«. »1599. To pisa pop Matij Mihovilić s Crikvenice«.





*Beram, Sv. Marija na Škrilinah. Glagoljski grafit na slici Ulaska Kristova u Jeruzalem komentira taj prizor: »Otroci evreisci rizi svoje prostirahu po puti a drugi lomlahu vetrie maslini. č f j g (1534)*

Na zidu crkve ispod ruševina Dvigrada na jednom grafitu tuži se jedan glagoljaš: »1532. Totu bi pop Mihovil z Berma, budući vele tužan, zač mi se velika nepravda činjaše va vrime ovo. Bože pomozil!«

U Žminju, u kapeli sv. Antuna, u grafitima je zapisana cijela kronika o datumima smrti žminjskih plovana, a u Bermu netko žali za mrtvom djevojkom: »1552. da umre Fumija hći Martina Gršinića. Biše lipa divojka tere dobra, kada bude ... Štefan (?) vele žalostan.« U Draguču, u kapeli sv. Roka, na slikarijama meštra Antona s Padove, neki glagoljaš zapisao je ovu vrijednu historijsku vijest: »1615. decembra dan prvi bi požgan burg pred Draguč od Uskok.« Dvije godine prije Madridskog mira ta vijest ilustrira na lokalnim razmjerima period najžešćih ratnih sukoba, kad su Uskoci vršili teške represalije nad mletačkim teritorijem u Istri.

I tako se na tim zapisima redaju Uskoci, rat, kuga, glad, ljudi i prilike, imena i datumi – sve sami detalji iz prošlosti, koji poput malih kamičaka popunjuju praznine u istarskoj povijesti.

No korist od tih sitnih glagoljskih zapisa iz prošlosti nema samo historija već i druge naučne discipline. Osobine pisma glagoljskih grafita izvori su i za studij glagoljice same, za studij glagoljske paleografije, nauke o razvoju tog našeg nacionalnog pisma.

Tekstovi glagoljskih grafita pomažu i filologiji, pokazujući žive jezične oblike u određenom vremenu i prostoru, a već dosad su se





*Glagoljski grafit na zidnim slikarijama u crkvi sv. Roka u Draguču: »č. h. i. e. (1626) na aprila kada je pre mate pernačić stah dragučee«*

istarski grafiti pokazali vrlo korisnim pomoćnim sredstvom za studij razvitka umjetnosti u srednjovjekovnoj Istri. Datirani grafit je terminus ante quem slikarije na kojoj je uguben.

Čitajući nekoliko stotina takvih zapisa po oslikanim zidovima starih istarskih crkava i navraćajući se na njih u sjećanju i u svojim bilješkama, ipak me od svih njih na poseban način privlači jedan mali grafit iz Pazina. U polumraku iza oltara u jednom zakutku zida gdje se sa svijećom u ruci mora tražiti stoje tri jednostavna slova glagoljske abecede što ih je još nesigurnom rukom početnika zapisao neki mladi dijak glagoljaš:

*az, buki, vede*

Dijače iz Pazina, mali moj glagoljašu, ja sam za svoj prvi grafit na školskoj klupi dobio dvije žarke pljuske, a ja tvoje: *az, buki, vede* čitam s pijetetom i simpatijama.

*Branko Fučić*



*Glagoljski grafit na slikarijama u Hrastovlju. Trostruko uvećan prema originalu. »B(ož)e, B(ož)e moi«*

## ISTRIA'S GLAGOLIAN GRAPHITES

In his brief contribution the author revives after several centuries a small world, a »small history«, of everyday people. These tiny engraved graphites have become under his pen most significant historical sources. Innumerable glagolian testimonies of the kind make up a special whole in their truth, simple and commonplace, without losing, however, their direct intimacy. »In these documents there pass in pageantry Uskocis, wars, the plague, people and circumstances, names and dates – all of them details that like small stones will fill in the gaps in the history of Istria.«

All of which passes before our eyes, revealing Istria's past life. This is of benefit also to other scientific disciplines, in the first place these notes, scratched into wall pictures, are of no small importance for the study of the glagolian script itself.

## O ŠTAMPARIJI, ŠTAMPARU I IZDAVAČU UKRAJINSKIH INKUNABULA NA NARODNOM JEZIKU

Osnivač ukrajinskog štamparstva i prvi štampar ćirilskih knjiga Sveitpolt Fiol (Schwaitpold, Szwajpolt, Sweyboldus, Švaipolt, Veyel, Veyl, Feyel, Feyl, Fail, Fěol, Fyol) bio je porijeklom Nijemac iz južnonjemačkog mjesta Neustadt na rijeci Esch, u kraju koji se tada zvao Frankonija. U kolofonu »Osmoglasnika« i »Časoslovca« naziva se Švaipolt Fěol »iz nemec nemeckogo rodū, frank'«, a u oporuci od 7. V 1525. zapisano je njegovo ime i porijetlo »Schwaitpold Fail, de Nova Civitate apud Esch oriundus«. No već se njegov otac Gregorius Fiol spominje god. 1452. u popisu građana Lublina u Poljskoj koji je tada bio naseljen velikim brojem Ukrajinaca, kako to navodi J. F. Golovatzkyj,<sup>1</sup> pa je možda Sveitpolt i rođen u Lublinu oko 1460. U kolofonu je označivao svoje obiteljsko porijetlo, jer je, koliko je poznato, od obitelji živio u Neustadtu njegov stariji brat Euchacius s kojim podržava prisne obiteljske veze i kćerke toga brata u oporuci označuje kao svoje nasljednice.

Kada je S. Fiol došao u Krakov, ne zna se, no vjerojatno još kao mladić oko god. 1475. Građanin grada Krakova postao je god. 1479. U knjizi građana (Libri iuris civilis Cracoviensis) zapisano je te godine pod brojem 7812: »Sweitpolt Fyol von der Newnstad

<sup>1</sup> Golovatzkij, J. F., Schweitpolt Fiol und seine kyrilische Buchdruckerei in Krakow fom Jahre 1491, Wien 1876.

an der Eysch perlenhaftir ius habet et litteras, dedit III fertones«, kako to navodi Z. Kuziela,<sup>2</sup> K. Heintsch,<sup>3</sup> P. Popov<sup>4</sup> i drugi u kod njih navedenoj literaturi. Bio je, dakle, umjetni obrtnik i pripadao je cehu zlatara i draguljara.

Krakov je u ono vrijeme grad s jako izmiješanim stanovništvom. U njemu je okupljeno radi kraljevskog dvora i vlade pored Poljaka, Litvanaca i mnogo drugih naroda, a napose Nijemaca i Ukrajinaca, čije su nacionalne kolonije brojčano osobito jake. Pored toga uživao je već naročitu reputaciju Univerziteta u Krakovu, gdje se školuje mnogo mladića pripadnika raznih narodnosti. Krakov je u ono vrijeme bio posebno privlačno središte, u kojem je, pored toga, cvala trgovina i zanati. Promet se odvijao na sve strane i grad je bujao, te je uz materijalni i ekonomski prosperitet cvala nauka, književnost i likovna umjetnost.

Tada je Krakov bio važan kulturni centar za zapadnu Ukrajinu i u njemu je boravila znatna ukrajinska manjina, koja je vodila narod na duhovnom području. Pored raznih magnata i plemića na dvoru je našlo zaposlenje mnogo ukrajinskih i bjeloruskih mladića koji su studirali na krakovskom sveučilištu. Nadalje bilo je okupljeno mnogo ukrajinskih trgovaca, zanatlija i posrednika.

Krajem 15. st. počinje u Ukrajinaca značajan kulturni proces »obnove«, u kojem se ističe građanstvo organizirano u posebna »bratstva«. Pod njihovim je okriljem, a i iz krugova malih plemića, kako predmjeva Z. Kuziela,<sup>5</sup> došla inicijativa za štampanje crkvenoslavenskih ćirilskih knjiga. Posrednici su vjerojatno bili ukrajinski studenti krakovskog, a i praškog sveučilišta koji su se povezali sa S. Fiolom i u tome krugu trebalo bi tražiti suradnike, korektore i druge osobe koje su se trudile i pomagale oko izdavanja prvih ukrajinskih knjiga na narodnom jeziku.

S. Fiol je potjecao iz ugledne i imućne svilarske kuće. Štamparstvo mu sigurno nije bilo prvotno zanimanje. Nema nikakvih podataka gdje i kada je naučio tiskarsku vještinu koju je doista izvrsno svladao, jer njegova djela odaju vještog majstora i visoki domet dostignuća na tiskarskom području. Pretpostavlja se da je to moglo biti još u staroj domovini, ili je zbog izobrazbe boravio u Njemačkoj. Manja je vjerojatnost da bi boravio u Veneciji ili kojoj drugoj zemlji, kao i to da je tiskarstvo izučio u samom Krakovu.

<sup>2</sup> Kuziela, Z., *Der Deutsche Schweitpold Fiol als Begründer der ukrainischen Buchdruckerkunst* (1941), Gutenberg-Jahrbuch 1936, S. 73–81.

<sup>3</sup> Heintsch, K., *Ze studiów nad Sz wajpolt em Fiolem*. Cz. 1, Wrocław, 1957.

<sup>4</sup> Popov, P. M., *Počatkovij period knygodrukuvanja u slov'jan*, Kiev 1958. i: *Počatak knygodrukuvannja u slov'jan (XV–XVI st.) u: Knyga i drukarstvo na Ukraïni*, Kyïv 1965, str. 9–23.

<sup>5</sup> Kuziela, Z., *Ibid.*

S. Fiol se bavio raznim poslovima. Bio je svestrano nadaren i imao velike sposobnosti. Sve mu je polazilo za rukom. Poznato je da mu je oko god. 1480. poslovni drug Hannus Jackel, Nijemac iz Krakova. Bavili su se, uz ostalo, posredničkom trgovinom, a čini se da je H. Jackel trebao nabaviti i namještaj za tiskaru. Međutim nakon više od dvogodišnjeg zajedničkog rada dolazi god. 1483. do prekida i svađe koja se završila procesom. Neki smatraju god. 1483. kada se spominje uređenje tiskare, ujedno i godinom početka osnivanja tiskare, no iste te godine znade se da je S. Fiol imao zlatarsku radnju i da je držao naučnika.

Najviše uspjeha imao je S. Fiol, prije nego što se počeo baviti štamparstvom, kao sretni pronalazač posebnog dvocijevnog stroja za otklanjanje vode iz rudnika. Stroj mora da je bio za ono vrijeme naročito praktičan, a radio je bez konjske snage. Stroj mu je donio materijalne koristi. God. 1489. dobio je za svoje otkriće kraljevsku privilegiju kojom odstupa interesentima izum uz stalnu plaću. Taj izum povezao ga je s bogatim rudarskim magnatima s kojima je trajno u dobrim odnosima i s kojima je surađivao na raznim područjima. uživajući njihovu naklonost, potporu i zaštitu. To su bili u prvom redu Ivan Turzo (Jan, Johan Turzo ili Turso) i njegov šurjak Ivan Teszner (Jan, Johann Teschnar) i drugi. Ti mogućnici su ga novčano i moralno potpomagali sve do smrti, jer je do kraja života primao znatnu godišnju penziju (62 poljska zlota).

Žena S. Fiola zvala se je Margareta, a bila je kćerka mesarskog obrtnika koji se zvao Nikola Luhschitzer. Sačuvao se dokument iz god. 1511. prema kojem je S. Fiol zastupao svoju ženu na ostavinskoj raspravi. Bračni par Sveitpolt i Margareta Fiol nisu imali djece. Margareta je umrla prije svoga muža, što je očito prema već spomenutoj oporuci. U zadnjem dokumentu koji se spominje u vezi preuzimanja nasljedstva S. Fiolove ostavštine, imovinu su naslijedile bratove kćerke Anna, Margaretha i Barbara, na osnovu naprijed spomenutog testamenta, a bivša kuharica S. Fiola. Katarina, primila je otpravninu od 17 poljskih zlota.

Poznato je tko je nabavio i nacrtao Fiolu slova, bio je to Rudolf Borsdorf iz Braunschweiga, ali kada i kako je došao Fiol u vezu s tim svojim nabavljačem i crtačem slova, nije ništa poznato. O Rudolфу Borsdorfu (Ludolf Ludolphi Borchtop de Brumswyk) znade se vrlo malo. Poznato je da je 1485. bio upisan na Sveučilištu u Krakovu kao student astronomije. Prema ugovoru od 4. II 1491. bio je izričito vezan da ne smije ni za koga drugoga pribavljati, crtati ili izrađivati ćirilсka slova, te se i zakleo da će čuvati tajnu o Fiolovim slovima. Sve ostalo o samim slovima, kao npr. o uzorku

i drugome, ostaje nepoznato, osim što su poznati otisci slova na sačuvanim primjercima i fragmentima štampanih djela proizašlim iz Fiolove oficine.

Svakako je R. Borsdorf morao već mnogo prije spomenutog datuma u ugovoru svršiti slova za S. Fiola, pa ne govori li taj ugovor da se je možda netko drugi obratio na R. Borsdorfa s narudžbom radi lijevanja slova i da mu je to upravo zbog toga izričito zabranjeno? Ne bi li to mogao biti sam Đurd Crnojević ili netko u ime njega i njegove tiskare? Svakako bi uz ostalo trebalo i tome problemu posvetiti pažnju, naročito zbog toga što još gotovo ništa nije načinjeno na uspoređivanju rada i djelovanja prvih dviju ćirilskih štamparija, kao ni djela tiskanih u tim tiskarama.

Isto tako ništa pouzdano nije poznato kada je počela organizacija Fiolove tiskare i kada je počela rad. Autori se razilaze u tom pitanju, no ipak preteže nagađanje da je tiskara počela rad već oko god. 1485. unatoč tome što se prvo datiranje o tiskari navodi tek u zimu 1490–1491.

Ne zna se nadalje ništa sigurno kojim su redom štampana Fiolova djela. Od pet djela (četiri su sačuvana, a za peto postoje vjerodostojni dokumenti, pa se uzima da ih je doista bilo i štampano pet, premda od petog nije sačuvan niti jedan primjerak) s ukupno oko 1700 listova, samo su dva datirana s god. 1491. Sigurno je da nisu sva djela s oko 600 araka mogla biti štampana u jednoj godini, jer štamparija nije mogla štampati više od 100 araka godišnje, pa se tako predmjeva da je rad tiskare počeo 1485. I samo dva datirana djela, »Osmoglasnik« i »Časoslovec«, bila bi previše za jednu početnu tiskaru započeti i dovršiti u istoj godini, pa se stoga drži da se je barem jedno djelo započelo prethodne godine, a tek dovršilo 1491. Osobito je predmet nagađanja da li su »Triod postnaja« i »Triod cvětnaja« (a isto tako i »Psaltir«) tiskani prije ili poslije Osmoglasnika i Časoslovca? Dali su i ta djela štampana u Krakovu ili možda u kojem drugom mjestu? Iznijeto je mišljenje da je Fiol štam্পao ne datirana djela tamo gdje je sklonio tiskaru, poslije njegova oslobođanja iz zatvora i napuštanja Krakova. Gdje je sklonjena bila tiskara? Mnoga takva pitanja u vezi s prvim ćirilskim izdanjima ostaju zasada nerazjašnjena. Ipak ima najviše izgleda da je Fiol zbog važnosti prvo štam্পao Osmoglasnik, a potom Časoslovec. Preostala djela tiskana su najvjerojatnije također u Krakovu i sva prije saslušanja i uhapšenja S. Fiola od strane inkvizicije. To što kod njih nema podataka za godinu štampanja, oznake mjesta, što su bez kolofona, tiskarskog znaka, govorilo bi u prilog tom da su tiskana već prije 1491. Nadalje pored iznijete nevjerovatnosti štampanja svih pet djela u jednoj godini govori u prilog same nemogućnosti i to što je

Fiol bio već u jesen 1491. zatvoren od kraljevskog inkvizitora. No unatoč tim razlozima po kojima bi sva djela bila tiskana u jednoj godini, u literaturi se uzima i za ostala datirana djela samo god. 1491. s upitnikom.

Poslije štampanja svojih djela bio je S. Fiol uhapšen od inkvizitora u Krakovu i odgovarao je pred crkvenim duhovnim sudom kojemu je na čelu bio kardinal Friedrich Jagiello. Kako je teklo preslušavanje i čemu je bila posvećena glavna briga, pokazuju najbolje sačuvani zapisi citirani od mnogih autora. Već 22. V 1491. morao je S. Fiol izjaviti da ako bi što bilo od njega u protivnosti rečeno, da to nije rečeno od njega iz srca, nego brzopleto i pogreškom jezika i radi prepotentnosti (*»Si quae ergo per me in contrarium dicta fuerunt, illa ex levitate vel lapsu linguae vel me vexantium importunitate non ex corde per me dicta sunt«*).

O čemu su Fiola preslušavali i zbog čega su ga optuživali, može se najbolje vidjeti iz njegove izjave prije oslobođenja: *»Isto tako na sličan način i riječju i srcem izjavljujem da je pravi Bog u sakramentu sv. Euharistije i da je pričest pod jednom prilikom kruha dovoljna za spas kršćanskoga naroda, a ako što drugo budem rekao ubuduće protiv naprijed rečenog, podvrgavam se tada strogosti crkvenih kanona«* (*»Item similiter ore et corde profiteor, quod in sacrae Eucharistiae sacramento est verus Deus et quod communio sub una specie panis tantum est sufficiens populo christiano ad salutem: quod si aliqua contra praemissa dixero in futurum, extunc canonum sacrorum severitate me subicio«*).

Očito je pak da je gledište toga najvišeg i najmoćnijeg foruma bilo u prvom redu upereno protiv grkokatolika, jer Fiol dalje kaže da je vječni spas došao jedino u istini svete crkve i u kršćanskoj katoličkoj vjeri i ni u jednoj drugoj sekci izvan kršćanske crkve i vjere (*quod in sola veritate Ecclesiae sanctae et fide catholica christiana et in nulla secta alia extra ecclesiam et religionem christianam et salus aeterna animarum*).

Čini se da su politički dalekovidniji ljudi koji su stajali uz Fiola htjeli da se u djelo provede priznanje grkokatoličke crkve s grčkobizantinskim obredom do kojeg je došlo na crkvenom saboru u Firenzi 1439, gdje se je raspravljalo o kršćanskom jedinstvu. Bio je to krug ljudi kojemu je pripadao S. Fiol, a svakako je među njima bio najmoćniji i najugledniji Ivan Turzo (1437 – 1508), velikaš i rudarski magnat koji je htio za svoje podanike, u prvome redu rudare koji su se regrutirali ponajviše među Ukrajincima, dati im bogoslužje na njihovu jeziku i povezati ih što više kao grkokatolike, a sigurno i radi pridobivanja pripadnika istočno-pravoslavne crkve (*Cuius regio eius religio*). Međutim sporazum u Firenzi ostao je samo na papiru.

U Krakovu su tada sveučilište, a i crkvene vlasti bili ogorčeni protivnici i borci protiv pravoslavne crkve. Potvrđuje to i sam proces protiv Fiola, jer proces nije bio uperen protiv njega osobno, već protiv ukrajinskih ortodoksnih knjiga. Prema svemu se vidi da je netrpeljivost tadanjih crkvenih vlasti u Poljskoj prema uniji bila glavni spor zbog kojeg je došlo do zabrane Fiolovih djela, a do kojih se poslije god. 1498. više nije moglo doći. U svemu tome je zanimljivo kako S. Fiol stalno boravi u ukrajinskoj sredini i upravo traži ukrajinsku okolinu. Bio je povezan s Ivanom Turzom, koji se zalaže za politički program unije, i svakako je S. Fiol privrženik toga programa. Stoga pripisivati Fiolu da je pripadao husitima ili da je donio herezu još iz Njemačke, što su pokušali neki autori, ne samo da nema dokaza već ni opravdanja. Bio je to slobodouman i napredan duh, što potvrđuju i njegove veze s drugim poznatim humanistima i drugim piscima raznih naziranja.

Djelo Fiola, Turzona i drugih bilo je pučih stotinu godina pred stvarnošću, jer je tek nakon utanačenja na crkvenom saboru u gradu Brest-Litovsk u Bijeloj Rusiji god. 1596. došlo do unije, kada je naime velik dio crkvenih ukrajinskih dostojanstvenika pravoslavne crkve pristao na uniju s katoličkom crkvom. Tek tada su se zapadni Ukrajinci, erdeljski Rumunji i dio pripadnika grčko-istočnog obreda u Hrvatskoj crkveno organizirali kao pripadnici grkokatoličke crkve.

Poslije oslobođenja Fiol više nije nastavio štamparskim radom. Napustio je Krakov i tek se povremeno radi poslova navraćao u mjesto djelovanja njegove tiskare. Knjige su mu bile zabranjene. U jednom dokumentu od 22. III 1492. Ivan Turzo moli nadbiskupa da mu se dozvoli prodaja knjiga, na se u tom dopisu Fiol naziva »impressor librorum«, a Ivan Turzo vlasnikom tiskare i knjiga. Molba se naravno odbija i zabranjuje dalje raspačavanje. Prema tome bio je Turzo suvlasnik tiskare i sigurno imao znatnog financijskog udjela u cijelom pothvatu.

Poslije napuštanja Krakova naselio se S. Fiol u gradiću Levoči u Slovačkoj (Levoca, Loecse, Lewoczy, Leutschau) i postao tamošnji građanin. U Levoči je I. Turzo imao svoje rudnike, a S. Fiol se naselio među tamošnje Ukrajince. Oslonio se na rudarske poslove, bavio se trgovinom krzna, a prema svemu, čini se, već je ranije (1485–1486) imao dodira s ukrajinskim krznarima. Najvjerojatnije je u Levoču prenio i svoju tiskaru kojoj se gubi trag. U historiji mjesta Zlaty Stok u Šleskoj odigrao je S. Fiol značajnu ulogu. Tamo je došlo god. 1503. do prvog ustanka šleskih rudara protiv feudalne premoći i izrabljivanja radnika, pa je Fiol na sudu svjedočio i iznio da su privilegije rudara bile pogažene, što je išlo u prilog pobunjenih rudara.

Nagađalo se da je S. Fiol prenio svoju tiskaru u Potkarpatsku Ukrajinu u hrušovski samostan kod mjesta Sygot (Sziget) i tamo štampao dva nedatirana Trioda<sup>6</sup>, ali za tu pretpostavku nema također pouzdanih dokaza.

Spomenuto je da je S. Fiol najvjerojatnije preselio tiskaru tamo gdje se je i sam nastanio, u mjesto Levoči u Slovačkoj, gdje je živio, s malim prekidima, gotovo do smrti, oko god. 1526. O tiskari se ne zna ništa pouzdano, pa ostaje samo nagađanje da su u Levočiu štampani »Triod postnaja« i »Triod cvětnaja«, kao i »Psal-tir«, kako to predmijevaju neki autori, što nije isključeno, ako nisu štampani koju godinu prije »Osmoglasnika« i »Časoslovca« u Krakovu? O tome bi možda mogao pružiti dragocjene podatke arhiv u mjestu Levoči, ali je na žalost izgorio god. 1550.

Isto tako nema potvrda ni za nagađanje da bi se benediktinski samostan sv. Križa u Kleparzu (Cleparz) kod Krakova povezao, bilo u kojem pogledu, s tiskarom i djelovanjem S. Fiola. Taj je samostan vezan za slavensko bogoslužje od svog osnutka god. 1399, kada je kraljica Jadviga dovela 30 redovnika iz Praga. Tu su nađena tri rukopisna lista glagoljskog misala (Fragmenta glagolitica), no već krajem 15. st. u samostanu se nije misilo na slavenskim jezicima, već na latinskom.

O životu i djelovanju S. Fiola osobito uspješna istraživanja vodi K. Heintsch,<sup>7</sup> skupivši dragocjene dokumente, a koji osvjetljaju njegov rad i u krugu evropskog humanizma, jer je naveo mnoge dodire s tadanjim humanistima, kao što su Laurentius Corvinus Novoforensis (Poljak Wawrzyniec Rabe) tadašnji profesor Akademije u Krakovu, Filip Buonacorsi Kallimach (1437–1496), koji se naročito zalaže za sjedinjenje istočne i zapadne crkve, pa spomenuti Konrad Celtis iz Beča (naveden u vezi s krugom oko izdavača praške biblije oko 1488) i mnogi drugi. U krugu humanista mogu se naći i dodiri s ljudima koji su se trudili oko čeških inkunabula, a odatle možda preko Beča i Budimpešte do južnoslavenskih zemalja. Premda su postojali dodiri za vrijeme humanizma među tim zemljama na drugim područjima, zasada nema nikakvih pobližih podataka koji bi upućivali da su na području štamparstva inkunabula postojali bilo kakvi dodiri, što ipak ne mora značiti da ih uopće nije bilo. Isto je tako moguće da je krug oko S. Fiola bio povezan aristokratskim vezama s porodicama, ne samo ukrajinskog porijekla već i drugih narodnosti, a u prvome redu litavskim, na što upozorava P. Popov<sup>8</sup> i drugi autori.

<sup>6</sup> Petrov, I., Čy mih bity drukar Š. Fiol' v Hruševi i tu pečataty knyhyh?, Užhorod 1924, »Podkarpats'ka Rus«, t. 1.

<sup>7</sup> Heintsch, K., Ibid.

<sup>8</sup> Popov, P. M., Ibid.



Većina autora i bibliografa koji su obrađivali djelovanje S. Fiola i njegova djela slažu se u tome da je bio štampan, pored sačuvanih primjeraka od četiriju djela, i »Psaltir's' voslédovaniem'«. To je prihvatio na osnovi starih zapisa i autora od 17. st. sve do njegova vremena I. Karataev,<sup>9</sup> pa potom Z. Kuziela,<sup>10</sup> P. Popov i mnogi drugi, sve do najnovijih pisaca, kao što su K. Heintsch,<sup>11</sup> L. Vinar,<sup>12</sup> M. Tarnavsky<sup>13</sup> i ostali. Da je doista bio štampan i »Psaltir«, potvrđuje to već Z. Kopistenski koji je označio u svom rukopisu iz god. 1621. (polinodija ili Kniga Oborony katoličeskoj svjatoj apostol'skoj Vshodnej Cerkvi svjatyh patriarchov, i o Grekoh, i o Rossah hristianeh, štampan u Peterburgu 1878). No najviše to potvrđuje u svom polemičkom pismu arhimandrit nižegorodski Pitirin u svom djelu »Praščica protivu voprosov' raskol'ničeskih'«, Sanktpeterburg 1721, (drugo izdanje izišlo 1726. i treće 1752). Pitirin navodi Psaltir, nabrajajući ga uz ostala izdanja Psaltira, te izričito kaže da je tako štampano u krakovskom »Psaltiru sa vozslédovaniem'«, pa ga je prema tome sigurno imao u rukama.

Zanimljivo je da Z. Kuziela iznosi da su slova lijevana prema bugarskom duktusu koji je bio tada u modi. Međutim nije poznat niti jedan predložak Fiolovih djela, no obično se ističe da su slova načinjena prema tadanjim rukopisima. Svakako bi bio potreban tipološki studij Fiolovih djela, kako to ističe Z. Kuziela,<sup>14</sup> koji, na žalost, još nije načinjen. Tačno je tvrđenje Z. Kuziele da se u Fiolovim djelima, unatoč tome što su pisana za crkvene potrebe i štampana staroslavenskim jezikom, nalazi mnogo tadašnjih narodnih ukrajinskih riječi i da je to bio tadašnji literarni ukrajinski govor. Pored toga, navodi Kuziela, u kalendaru Časoslovca nalaze se uz popularne ukrajinske svece, bugarski i srpski sveci. To ukrajinsko podrijeklo Fiolovih djela najbolje potvrđuju sami sačuvani primjerci, pa to, između ostalog, spominje V. I. Luk'janenko,<sup>15</sup> koja je u zajedničkom radu s N. B. Varbanec obradila slavenske inkunabule štampane slavenskim pismima, da su naime u

<sup>9</sup> Karataev', I., Opisanie slavyano - russkih' knig' napečatannyh' kirillovskimi bukvami. T. 1 (1491-1652), Sanktpeterburg' 1883.

<sup>10</sup> Kuziela, Z., Ibid.

<sup>11</sup> Heintsch, K. Ibid.

<sup>12</sup> Vinar, Lj., Istorija ukraïns'kogo rann'ogo drugarstva 1491 1600, Chicago - Denver 1963.

<sup>13</sup> Tarnawsky, M., The Founding Fathers of Ukrainian Printing: Svaipolt Fiol and Ivan Fedorov, »The Ukrainian Quaterly«, 21 (1965), No 3, P. 206-218.

<sup>14</sup> Kuziela, Z., Ibid.

<sup>15</sup> Varbanec, N. B. - V. I. Luk'janenko, Slavjanskije inkunabuly v sobranii Gosudarstvennoj publičnoj biblioteki im. M. E. Saltykova - Ščedrina v Leningrade (GPB), »Kniga issledovanija i materialy«, Sbornik II (1960), str. 187-208.

Fiolovim djelima u primjercima koji se nalaze u Državnoj biblioteci imena M. E. Saltykova-Ščedrina u Leningradu sve marginalne bilješke iz 16. do 18. st. napisane ukrajinskim jezikom. Spominju to i drugi autori za druge primjerke, a kako je Fiolovih djela sačuvano srazmjerno vrlo malo, s obzirom na zabranu poslije štampanja, to je razumljivo zbog čega se je najviše primjeraka sačuvalo u samoj Rusiji,<sup>16</sup> gdje knjige nisu bile zabranjene, već dapače, kao prve ćirilске knjige, rado videne. Kad se uz to ima na umu imperatorski carski centralizam, koji je sva kulturna dobra okupljao u prijestolnici i u drugim ruskim središtima, tada je shvatljivo zašto se kudikamo manji broj djela sačuvao u Ukrajini nego u Rusiji, a pogotovu od onoga što je sačuvano u Poljskoj, gdje su štampana Fiolova djela. No još se uvijek mogu naći novi nepoznati primjerci Fiolovih djela i u Ukrajini, kako to javlja L. Rogačevskij o nalazu u manastiru Mukačevo, ali bez potanjih podataka.<sup>17</sup>

Unatoč malome broju sačuvanih primjeraka kod dva primjerka iz »Osmoglasnika«, koji se nalaze u Državnoj biblioteci imena Saltykova-Ščedrina u Leningradu, postoje štamparske razlike, kako to navode N. B. Varbanec – V.I. Luk'janenko.<sup>18</sup> Donesene su reprodukcije osmoga lista iz jednog i drugog primjerka u biblioteci na kojima se razabiru promjene u tisku. Da li su to razlike nastale za vrijeme samoga štampanja, jer je tiskar mogao predati otiskivanje i u svakom primjerku ispravljati greške, ili se moguće radi o različitim izdanjima? Pitanje, kao i mnoga druga pitanja u vezi s ukrajinskom prvom štamparijom trebalo bi još temeljitije proučiti na osnovi dokumenata, a u prvome redu usporediti sve sačuvane primjerke.

Sva su Fiolova djela štampana dvobojno. Ima mnogo inicijala, a najviše razlike u inicijalima dolaze kod »Triod postnaja«, gdje se pojavljuju, moglo bi se reći, dva tipa inicijala. Oni manji inicijali, naročito u visini od tri retka, razlikuju se od ostalih tipova. Isto se tako posebno razlikuje inicijal T u visini od 6 redaka, koji dolazi također i u »Triod cvětnaja«. U Fiolovim djelima dolazi samo jedan drvorez, a to je raspeće koje dolazi na prvom verso listu »Osmoglasnika«. U dva svoja djela (Osmoglasnik i Časoslovec) upotrijebio je Fiol tiskarski znak koji dolazi na zadnjim listovima

<sup>16</sup> Usporedi nadalje: Simmons, J. S. G., *Incunabula in the USSR*. 1. Russia and the Ukraine, 2. The Baltic Republics, Addenda, and Concordances – *The Book Collector*, Autumn 1965, p. 311–323 and Spring 1966, p. 19–34, 3. Supplementary notes – fotokopija rukopisa prirednog za štampu u *The Book Collector*, Summer 1967.

<sup>17</sup> Rogačevskij L., *Skarby Mukačivs'kažo monastyrja, Kiiv 1965.* – *Visti z Ukraïny*, br. 10.

<sup>18</sup> Varbanec – Luk'janenko, *Ibid.*

[illegible]

101

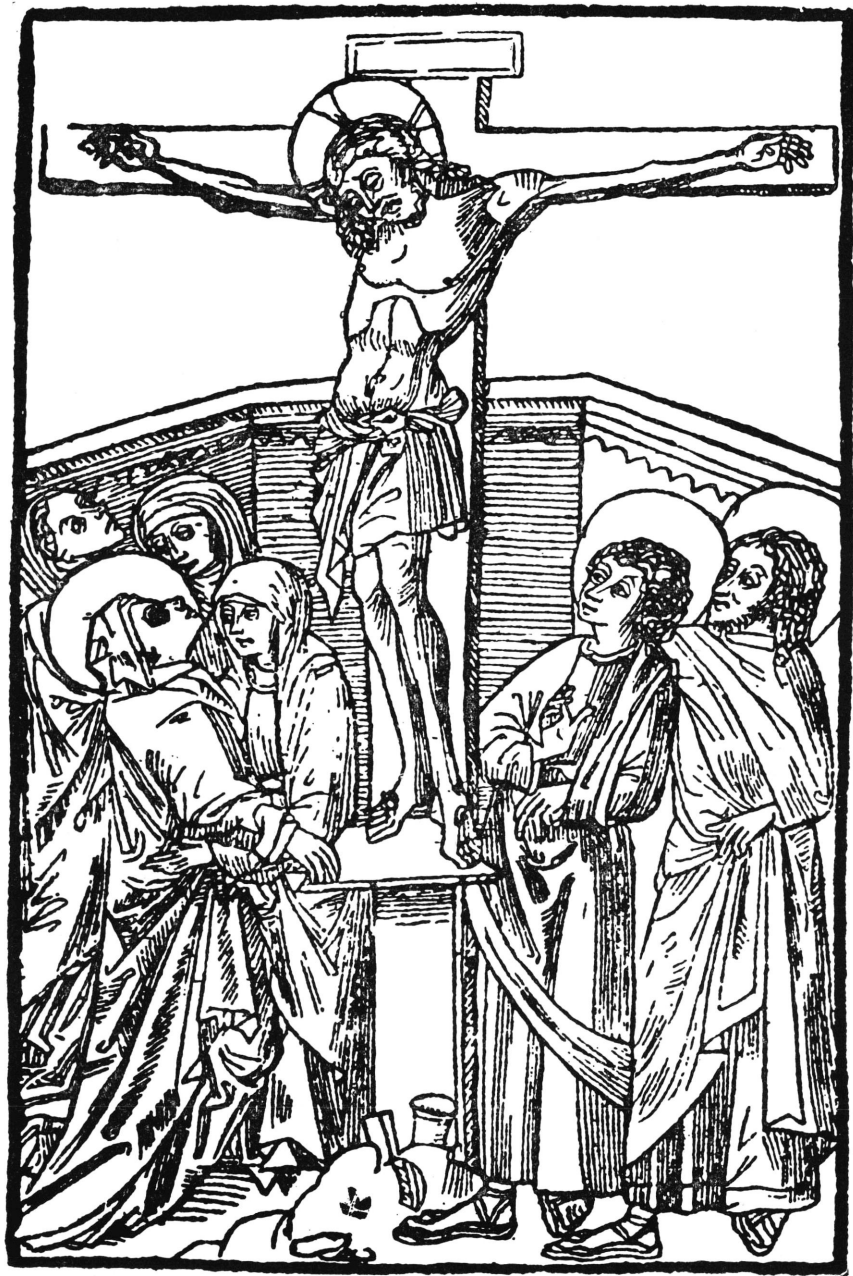
справытвданіа на чѣтеніе :

**Г**РАГОЛѢТЬСЯ. КЪНЖСЫЦНЕСЪРАШЖЕЛѢТЬ  
КОУПѢ. ИСЪВЕРЮТЕСЯ КНАСНѢННХЪ. ИТО  
ВЪЗВѢСТИТЬСЯ ѿННХЪ. ИМЖЕ ѿНАЧАЛА ТО  
СЛЫШАНА ТВОРИТЬКАМЪ. ДА ПРІЕДОУТЬ  
СВѢДѢТЕЛАСКОЖ, И ѿПРАВДАТСЯ. ИДАОУ  
СЛЫШЖТЪ ИДАРЕКЖТЪ ИСТИНѢ. БЖДѢТЕДИ  
СВѢДѢТЕЛЕ, ИАЗЪСВѢТЕЛЪ ГЛѢТЬГБѢ. И ѿТРО  
БѢГОЖЕ ИЗРАХЪ. ДА ПОЗНАСТЕ ИВЪРОУЕТЕСЯ. ИРА  
ХОУЦѢТЕСЯ КОАЗЪЕСМЪ. ИПРѢДОДНОЖНЕБЫСТЬ  
ИПБѢ, ИПОДНѢНЕЖДЕТЬ. АЗЪЕСДЫБѢИПБѢ  
КРОДѢМЕНЕСПСАЖИ. АЗЪЕВЪЗВѢСТИХЪ ИСПОХЪ. И  
бУННЧИНЖИХЪ, ИНЕБѢВЪБАСЪ ѿТОУЖЕНІА. КЫ  
ДНѢКѢДНТЕЛЕ, ИАЗЪГБѢ. ИЕЩЕ ѿНАЧАЛА ЗЪ  
ЕСМЪ. ИПБѢТЪ ИЖЕ ѿРЖНОУДОЕЮ ИЗБАВЛѢЖИ. ЕСТЬ  
ТКОРА ИКТО ѿВРАТИТЬТО. СІЦГЛѢТЬГБѢИ  
ЗБАВЛѢЖИ ВАСЪ ТЫ ИІАЛЕВЪ :

ѿПРѢДЪДРОСТНО ѿМОДНОВЫ, ЧѢТЕНІЕ :

**Г**РАВЕДНЫХЪ ДШІАВЪРОУЦѢЖІН, И  
НЕПРИКОМЕТСЯ ИХЪ ДОУКА. НЕПЩЕ  
ВАНИБЫШЖВЪ ѿ ѿНЕЗДОУДНЫХЪ  
бУДРѢТИ. ИВЪДѢНИСѢ ѿЗЛОБЛЕ  
НІЕ ИСХОДНХЪ. ИЕЖЕ ѿНАШЕСТВІЕ,  
СЪКРОУШЕНІЕ. ѿНИЖЕЖТЪ ВЪДИ  
РѢ. ИБПРѢ ѿИДАЧАТЫЕ КЫДАЩЕ  
ДОУКОУПРІИДОУТЬ, бУКОВАНИЕ ИХЪ ЕСТЬ ДРЪТІА И  
СПЛЪНЪ. ИДАЛО ПОКАЗАННБЫКШЕ, КЕЛИКААВЪСПРИ  
ИДОУТЬ. ИАКОБЪ ИСПОУСНИХЪ. И ѿБРѢТЕ ИХЪ ДО  
СТОИНИСѢ. ИАКОЗЛАТОКЪ ГРЪНЫЛИ ИСПОУСНИХЪ,  
ИАКОБЪ ЕСТЬ ЖЕЖЕНІА ЖРЪТКОУПРІЖТЪ ИХЪ. ИКЪ

рпк



»Raspeće« drvorez iz »Osmoglasnika«

Fiol ima poseban način signiranja, s time da broji samo signirane listove, a pri tome je načinio odvojenu varijantu u Časoslavcu.

Prvi dio svežnja signiran je kod ukrajinskih inkunabula, i to svaki list drugim slovom, a drugi dio svežnja ostaje bez signatura. Azbučni (odnosno brojčani) red se nastavlja od svežnja do svežnja, premda je poremećen zbog ćirilske brojčane vrijednosti koja nije jednaka azbučnom redu. Kod »Časoslovca« označeni su samo prvi i treći list u svežnju, također u azbučnom (brojčanom) nizu od svežnja do svežnja, pa prema tome svaki svežanj ima dva znaka. Da je to doista brojenje signatura, odnosno signiranih listova, potvrđuje ličba (registar) tetradi (svežnjeva) u »Osmoglasniku« i »Časoslovcu«. Lijepo se to vidi na reprodukcijama »Triodi cvjetnae«, koje donosi K. Heintsch. Reprodukcijske prikazuju recto stranice lista 347 – 352 (sl. 17, 19, 21, 23, 25, 27) sa signaturama za brojčanu vrijednost rp, rpa, rpv, rpg, rpd, rpe, što prema ćirilskoj brojčanoj vrijednosti znači 180–185. Poslije toga slijedi kod Heintscha reprodukcija šest listova bez signature, a nastavak signiranja slijedi na recto listovima 395–362 (sl. 41, 43, 45, 47) s brojčanom oznakom rpz, rpz, pri rpz, što iznosi 186–189, dakle nastavak brojenja signiranih listova. Kod »Triodi postnae«, prema mikrofilmu od defektnog primjerka iz Kieva, teče brojenje signiranih listova od 106 (rz) do 127 (rkz), uz pogrešku ponavljanja brojeva 122, 123, 124 (rkz, rkg, rkd). No prema pravilnom izostavljanju neoznačenih listova u svakom slučaju očito je da se broje samo označeni listovi. Slijedeći kvinternion nastavlja brojenje rk itd. Nadalje mnoge nepravilnosti koje iznosi I. Karataev postaju razumljive kada se uzmu kao brojevi signiranih listova. Svakako je ukrajinski način signiranja osebujan i nije konstatiran u literaturi a inače je nepoznat u inkunabulistici.

I. Karataev donosi posebno reproducirane iz signeta stilizirani monogram gravera i dva druga znaka koji također dolaze u tiskarskom znaku. Spominje nadalje I. Karataev<sup>19</sup> kako Fiol upotrebljava više znakova za jedno slovo, pa kao primjer navodi slovo o za koje ima Fiolova oficina osam raznih znakova, kako se to vidi na

o, Ѧ, Ѧ̇, Ѧ̈, Ѧ̉, Ѧ̊, Ѧ̋, Ѧ̌, Ѧ̍.

reprodukciji. Autori navode da je Fiol upotrijebio ukupno 230 raznih grafičkih znakova. Svakako lijep broj kojim je nadmašio broj znakova upotrijebljenih za hrvatski editio princeps, ali su njegova djela daleko opsežnija. Kako je običajeno uzimati za tipologiju slova slovo m, prema K. Haebleru,<sup>20</sup> to se upravo za

<sup>19</sup> Karataev, I., Ibid.

<sup>20</sup> Haebler, K., Typenrepertorium der Wiegendrucke. Abt. 1, Halle a. S. 1905.

Fiolovu oficinu može kazati da mu je *m* osobito karakteristično, jer prelazi nešto donju crtu, što se može lijepo vidjeti na reprodukcijama iz njegovih djela u prilogu na tablama.

Otrprilike jednako vrijeme bilo je potrebno da prođe i kod Ukrajinaca, kao i kod Hrvata, od štampanja prve latinske knjige, do štampanja knjige na narodnom jeziku. Kod Hrvata tiskana je prva knjiga na latinskom 1474. i već 1483. prva na narodnom jeziku. Iste god. 1483. kada izlazi prva knjiga na hrvatskom štampano je kod Ukrajinaca Juriј Drogobič (Georgius Drogobicz) u Rimu prvu knjigu na latinskom jeziku pod naslovom *Judicium pronosticon* (Prognoistične mirkuvannja), a za osam godina već su štampana Fiolova djela na ukrajinskom jeziku. No nagli prekid i zabrana djelovanja tiskare i raspačavanje štampanih djela u Krakovu, čini prvu ćirilsku štampariju i njen pionirski rad osamljenom i izoliranom u historiji ukrajinskog štamparstva. Trebalo je proći gotovo osamdesetak godina da dođe do ponovnog štampanja ukrajinskih djela u samoj Ukraјini. Postiglo se to pokretnom tiskarom Ivana Fedorovića Fedorova, koji je štampano »Apostol« god. 1564. u Moskvi, prvu knjigu na ruskom jeziku. Seleći svoju tiskaru, u čemu mu pomaže suradnik Petro Timofijevič Mstislavec', prvo u Litvi u gradu magnata Grigorija A. Hodkevića (ćiji grb ukraјuje još mnoga kasnija izdan'a iz te oficine) u Zabludovu, dovršava 17. III 1569. knjigu »Evangeliе Ućitel'noe«, da bi konačno stigao, preko Vilne u Bijeloј Rusiji, do Lavova, štampanjući uzput još razna djela. Konačno izlaze god. 1574. u Lavovu prve knjige Ivana Fedorova štampane u Ukraјini, a to su »Apostol« i »Bukvar« ili »Grammatitykija«.

### *Popis ukrajinskih inkunabula na narodnom jeziku*

Pod literaturom navedeni su katalozi, odnosno rasprave koje su poslužile za izradu popisa. Za citirana djela upotrijebljene su ove kratice:

Bobrova = E. I. Bobrova, Katalog inkunabula, Moskva – Lenjingrad 1963

E = K. Estreicher, Bibliografia polska, Krakow 1872 – 1936, T. 1–31.

Goff = F. R. Goff, Incunabula in American Libraries. 3. Edit. New York 1964.

K = I. Karataev', Opisanie slavjano-russkih' knig' napečatannyh' kirillovskimi bukvami, Sanktpeterburg' 1883, T. 1.

Kaw. = A. Kawecka-Gryczowa, Katalog Incunabulów Biblioteki im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1956.

Kiselev = N. P. Kiselev, Inventar' inkunabulov Vsesojuznoj Biblioteki imeni V. I. Lenina, Moskva 1939.

Kocowski = Katalog inkunabulów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Wrocław 1959–1962, Cz. 1, 2.

Lew. = A. Lewicka-Kaminska, Incunabula Bibliothecae Jagellonicae Cracovien-sis, Cracoviae 1962.

Slav. kn. = Slavjanske knigi kirilloskoj pečati XV–XVIII vv. Kiev 1958.

V – L = N. B. Varbanec – V. I. Luk'janenko, Slavjanske inkunabuly v so-branii G. p. biblioteki im. M. E. Saltykova-Šćedrina, Moskva 1960.



## 1. OSMOGLASNIK

Osmoglasnik' (Damascen: Octoichus)

Kraków, Sweitpolt Fiol, 1491. 2<sup>o</sup> 170 l. 25 red. Sign. (21 kvaternion + 2 nesign. lista. Posebno Fiolovo signiranje da broji samo signirane listove i označuje ih od *ā* do *pd* s oznakom za brojčanu vrijednost tj. od 1 do 84). Tisak crni i crveni. Počeci poglavlja imaju stilizirane i kliširane retke. Zastavica uzlasta na početku teksta. Figuralni inicijal V u visini sedam redaka. Prvi list verso drvorez raspeće, a predzadnji list verso donosi znak tiskare koji predoduje grb grada Krakova iza kojeg se proteže lenta i na njoj na lijevoj strani ćirilska slova: KRA, a na desnoj: KOVA. U gornjim uglovima nalaze se latinski inicijali tiskara: S i V. U donjem uglu nalazi se stilizirani monogram koji vjerojatno označuje gravera. Na predzadnjem listu recto donijet je registar kvaterniona. Zadnji list je prazan (ćir.).

Incipit 2<sup>r</sup> (sign. a) ispod crvene zastavice i kliširanog prvog retka stiliziranog od velih slova, a dalje obično: S' BGOM' POČI-  
NAE OSMO || glasnik'. tvorenje prpbnago oca nšego iōana da || maskyna. v' sq̃e. nagi v'zvā povī. s.i ipoe = || stŕy. v'skrny z. povtori edinū. i ašte ima v' || ...

Registar kvaterniona ima incipt na 169<sup>r</sup>: To est' ličba do toi knigy jako imajuť tetradi byti. o(t) počatku az' do konca. ođna tetrad' podľ edinoē. tyz' ođin' list' podľ drugogo, az' do konca (prema Karataevu).

Kolofon 169<sup>v</sup> ispod tiskarskog znaka: Dokončana by(st') się kniga ũ velikom' gradě u || Krakově pri deržavě velikago korolę polskago || Kazimira. i dokončana by(st') mešťaninino(m') krakov' || skym' švaipoltom', fěol', iz nēmec ne || meckogo rodu, frank'. i skončaša[sę] po božiem || naroženiem' dī. (14.) s't'. devęťdesę(t') i ā (1) lěto. ||

Lit.: K 1, Kiselev 465, V-L, E 15, E 23

Sačuvano: Lavov, Moskva 3, Lenjingrad 3, Mukačevo? i dr.?

## 2. ČASOSLOVEC

Časoslovec' (Horologium secundum ritum laurae s. Sabbae Hierosolynis).

Kraków, Sveitpolt Fiol, 1491. 4<sup>o</sup> 384 l. 19 red. Sign. (svega 48 kvaterniona, ali nisu signirani kao obično i kao u Osmoglasniku prva četiri lista kvaterniona, nego su signature samo na prvom i trećem listu, tj. prima i secunda u svakom kvaternionu i ti se listovi sa signaturama broje kao i kod Osmoglasnika). Tisak crni i



crveni. Na početku ista zastavica koja dolazi u Osmoglasniku. Figuralni inicijali u visini sedam redaka. Dopunski znaci. Svega upotrijebljeno 230 grafičkih znaka. Registar kvaterniona. Na zadnjem listu znak tiskare, jednak kao kod Osmoglasnika. Zadnja strana prazna (ćir.).

Incipit 1<sup>r</sup> ispod iste crvene uzlaste zastavice kao i u Osmoglasniku, te također s prvim stiliziranim retkom koji je kliširan: Časoslovec' iměja i noštnuju i dnevnuju služ'by po ustavū iže v' ieralimě velikya layry, iže v' styh' ōca nšego savvy (prema Karataevu).

Incipit registra kvaterniona 383<sup>v</sup>: Toě ličba toi do kniy ja imaju tetrā byti || ō(t) počatkū az' do konca. odna tetrā pōlē e || dnoē i ty odna i polē drugo az' do konca. ||

Kolofon 384<sup>r</sup> ispod tiskarskog znaka: Dokončana by się kniga u velikom' gra || dē u Krakově. pri deržavě velikago koro || lę polskago kazimira. i dokončana by mē || štanino(m) krakov'skym' švaipoltom', Fěol', iznēmec' nemeckogo rodu, || franck'. iskončassę pobožnem' naro || ženič. dī [= 14.] s't'. devęt'desę(t') i ā lęto. (= 1491.). ||

Lit.: K 2, Bobrova 409, Kiselev 326 – 329, Slav. kn. 1, E 14, Lew. 1137

Sačuvano: Kiev 2, Lenjingrad 4, Moskva 5 + fragment. Odesa, Saratov 2, Vilnius, Krakov (probni otisci), Mukačevo? i dr.?

### 3. TRIOD POSTNAJA

Triod' postnaja (Triodium quadragesimale)

(Kraków, Sveitpolt Fiol, oko 1491.) 2<sup>o</sup> 314 l. 30 red. Sign. (1<sup>10</sup>–31<sup>10</sup>, 32<sup>4</sup>. Signirano kao i kod Osmoglasnika, tj. označeni su prvih pet listova u kvinternionu i ti se listovi broje označenim slovima za brojku). Tisak crni i crveni. Uglasta zastavica kao u Osmoglasniku i Časoslovцу. Figuralni inicijali u raznim veličinama od tri, pet, šest i sedam redaka. Manji inicijali razlikuju se od drugih inicijala u Fiolovim djelima, a većih ima i novih, pored onih koji se ponavljaju. Dopunski znaci. Interpunkcije. Registar snopića na predzadnjem listu. Kod svih sačuvanih primjeraka manjka prvi list koji je moguće bio naslovni ili prazan (ćir.).

Incipit 2<sup>r</sup> (sign. v) ispod već spomenute uglaste zastavice štampane crveno kao kod Osmoglasnika i Časoslovca, te ispod prvog stiliziranog i kliširanog retka: Tr'pēsneć' nadež'ū imeštomu naćināe nelō jaže ō mytarē i farisei (prema Karataevu).

Incipit defektnog primjerka iz Biblioteke Akademije nauka URSR u Kievu počinje drugim poglavljem (od ukupno pet po-

glavlja) i to vjerojatno na 104<sup>r</sup> (bez sign.) ispod stiliziranog i kliširanog prvog retka: MCA APRILLIA V'Ā DN'ŽI || tie i žizn' prphrnyę mtre nšęę marii egype[t]skyę s'pisano sofronię[m] patriarhō[m] ierlmskogo. blkiō. – ||

Kolofon: manjka.

Zadnji redak spomenutog defektnog primjerka iz Kieva glasi: bū našemu slava v'vęky vękom' amin'. – ||

Lit.: K 4, Slav. kn. 1, Bobrova 772, Kiselev 678 – 683 V–L, E 14, Lew. 1136

Sačuvano: Kiev 2, Lenjingrad 7, Moskva 7, Saratov, Vilnius, Krakov fragment + korekturni otisci, Mukačevo? i dr.?

#### 4. TRIOD CVĚTNAJA

Triod' cvětnaja (Triodium quadragesimale)

(Kraków, Sveitpolt Fiol, oko 1491.) 2<sup>o</sup> 364 l. 30 red. Sign. (1<sup>10</sup>, 2<sup>12</sup> – 30<sup>12</sup>, 31<sup>6</sup>. Način signiranja isti kao kod Triod postnaja. Tisak crni i crveni. Ista uglasta zastavica kao kod svih triju spomenutih Fiolovih djela. Figuralni inicijali u visini od šest i sedam redaka. Dopunski znaci. Interpunkcije. R registar snopića na predzadnjem listu. Kod svih primjeraka manjkaju prva dva lista, pa je moguće da je jedan bio naslovni ili prazni, a drugi sa slikom (ćir).

Incipit 3<sup>r</sup> (sign. g = 3) ispod već spomenute crveno otisnute zastavice te ispod prvog stiliziranog i kliširanog retka: V pět večer' nagi v'zvâ postavim' sti, i. i poem'dšepoleznoę maloe v. imoćenično. i samoglasno stomu lazaru. tvoręšti. z strâ samoglasno glas'. i. (prema Karataevu).

Kolofon: manjka.

Lit.: K 5, Kiselev 684 – 686, V – L, E 31. Kocowski 2823. Kaw. 322, Goff T 428.

Sačuvano: Lenjingrad 2, Moskva 4, Krakov (fragmenti), Wrocław (fragment), Mukačevo?, New York, i dr.?

#### 5. PSALTIR

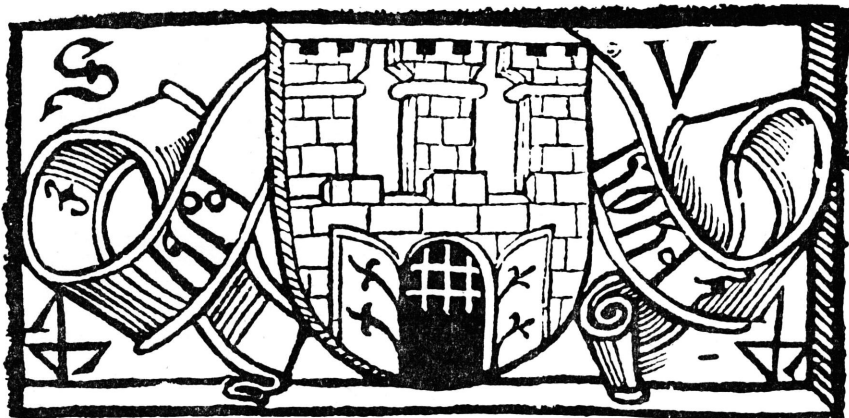
(Psaltir' s' Vozsledovaniem')

(Kraków, Sveitpolt Fiol, oko 1491.) Nije sačuvan niti jedan primjerak. Spominje i citira Psaltir arhiepiskop nižegorodskij Pitirin god. 1721. u Sanktpeterburgu izišlom djelu »Praštica protivno voprosov' raskolúničeskikh'«, te mnogi drugi autori.

Lit.: K 3

*Izvadak iz knjige »Slavenska inkunabulistika«, u rukopisu.*

*Mladen Bošnjak*



Докончана бы снѣ книга великого града боу  
 краковѣ прндержавѣ великого короля полскаго  
 казимира . и докончана бы мѣщаниннѣ краковѣ  
 ски мѣшван полто мѣ, фѣоль, и з нѣ мѣцѣ не  
 мѣцкогоро доу, франкѣ . и скончана ꙗкобо жнеу  
 парожене мѣ . дѣ сѣть . де в а т ь д е с ѣ т ѣ л ѣ т о .

*Signet i kolofon iz »Osmoglasnika«*

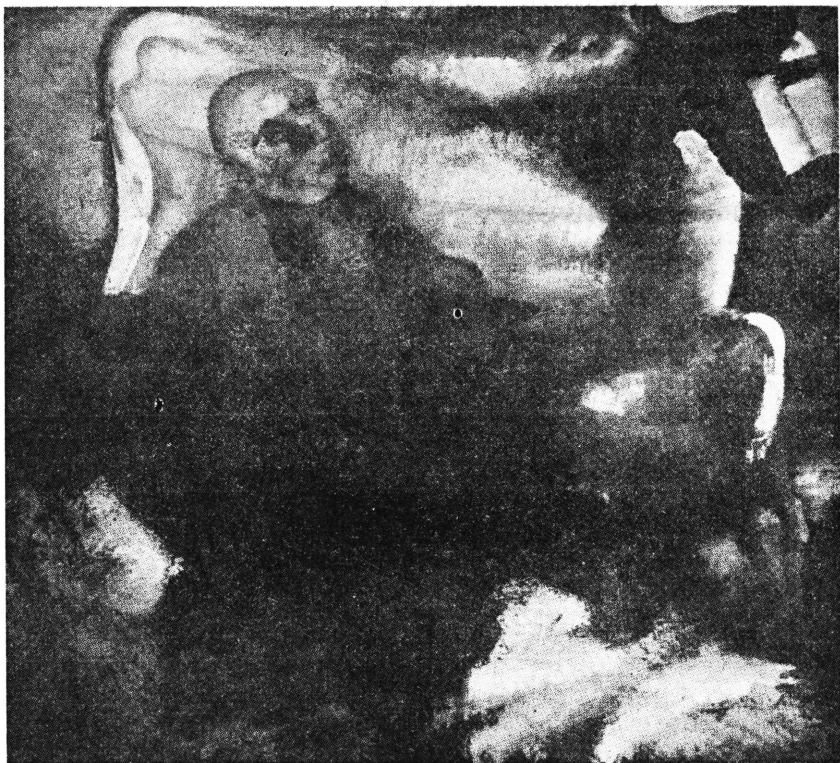
### *R é s u m é*

*Sur l'imprimerie, l'éditeur et l'imprimeur des incunables ukrainiens  
 en langue nationale*

Sont décrites les circonstances et la vie de Sveitpolt Fiol, premier imprimeur en caractères cyrilliques, aussi bien que ses produits imprimés à Cracovie. L'auteur s'arrête, entre autre, au rôle des autres collaborateurs, et surtout au rôle des magnats miniers dont le premier était Jean Turzo qui était en fait éditeur des incunables ukrainiens, premiers livres au monde imprimés en caractères cyrilliques. Sont présentées les caractéristiques typologiques de l'officine de Fiol, surtout en ce qui concerne une manière à par de signer les feuilles, observée dans les incunables ukrainiens, la manière qui n'est pas constatée jusqu'ici dans la littérature, et qui n'est pas connue dans l'incunabulistique. A la fin de l'article est ajouté une comportant la description bibliographique de tous les incunables édités dans l'officine de Fiol.

L'article représente un extrait du livre »L'incunabulistique slave«, qui se trouve sous presse.

*M. Bošnjak*

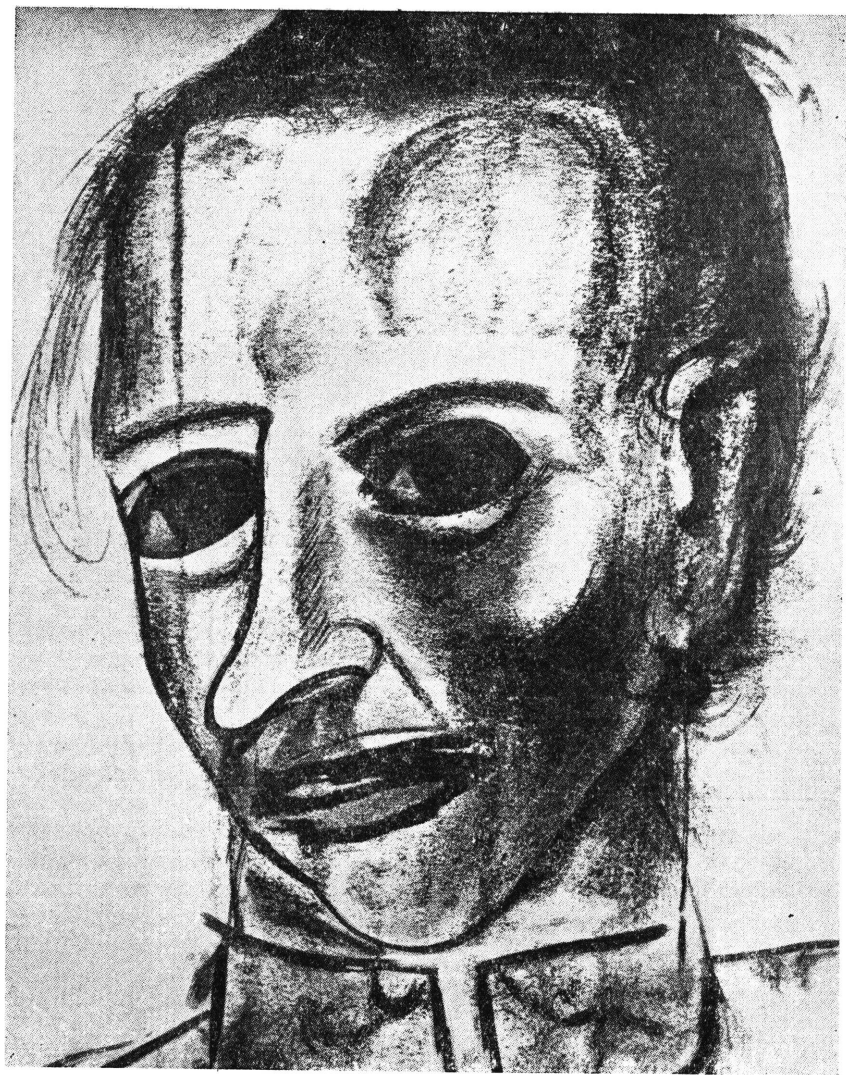


*U staji kod muženja*

## PERMEKE

*uz 80. godišnjicu rođenja*

Danas u doba kad život više ne doživljavamo u Potterovoj životinji, moderni belgijski slikar Constant Permeke je pravi primjer kako treba biti mlad, ali ne mlad naglim i olakim suprotstavljanjem starosti, nego direktnim, spontanim i teškim osjećajem vječno mladog života. Permeke nije osjetio potrebu da ostane poput Vlamincka u Francuskoj, te da svu svoju originalnost stvara na goropadi protiv Picassa. Permekeu nije potreban tuđi kontrast, da istakne svoj. On slika, kako djeluje Priroda: izravno iz sebe! Uvrstili su ga među ekspresioniste. Danas, kad i na borbe protiv muzeja pada muzejski prah, Permekeovi oblici i boje drže



*C. Permeke*

*Seljakinja (crtež)*

život onom strašću kojom su ga u efemernosti ekspresionizma – zgrabili! Tko bi htio saznati porijeklo i metodu Perkemeova ekspresionizma, taj to neće naći ni u studiji Hermanna Bahra, ni u pismima Georgesa Rouaulta. Jedino sasvim na slikama Permeke i donekle u pjesmama njegovog zemljaka Verhaerena:

*»Sjedinjenje je rođeno ljubavlju stvari  
tako jednostavno i snažno, da više nisam  
osjetio, kako srce udara, osim plime i oseke  
dubokih preobražaja;  
Ja sam ponovno našao svoje šake, svoje ruke  
u krošnjama i spletovima zrelih vinograda.  
Brdo je samo modeliralo  
u pećini moje volje:  
ja sam se opio širokim i uzajamnim životom  
i mojih pet osjetila se u nj proširilo  
tako daleko i duboko,  
da se činilo, da plamti i vrije čitavom mojom krvlju.«*

Od ekspresionizma je naslijedio kao glavno: elastičnost doživljavanja – grubost fizike i tankoću psihe. Zato njegov dan ima dva lica: živinsko podne i spiritualni sumrak. Doživjeti taj Permekov dan, znači osjetiti i cijelog Permekea. Belgijski priređivači jedne Permekove izložbe su to znali. Rafinirano su odabrali suttonsko »Vađenje krumpira« i podnevnu »Žetvu«. Stara belgijska strast: dirati rukom zemlju, životinje, žito, mrak i čovjeka – našla se eto, i na ove dvije slike. Permekeovo sunce kako ga je naslikao u »Žetvi«: kao seljački zemljani tanjur, kao kanta nafte, zeleno od Rembradtovih bara, smeđe kao stara krušna kora na Fytovim mrtvima prirodama – s'a na ljude, u kojima se miješa duša van Eycka sa tijelom Styna Strevelsa. Permekeova mitologija strojeva ne smeta, kao što ne smeta ona Rubensova antičkih bogova. Silen i traktor, nimfa i vršalica utkani su u žetvu istim osjećajem ljeta. Permekeova ruka nije ruka mašinista. Stroj slikaru kao i seljaku samo služi. Otuda poezija Permekeovog mašinizma, koji ne zapada u Légerovo strojarstvo niti u Marinettijevu »dinamiku«. Zaista Permeke je među rijetkima koji su našli sretan omjer emulzije sunca i nafte, mašinskog i slikarskog ulja! Ona njegova smeđa žetelica svojim zemljanim i osunčanim tielom stoji u žitu jednostavna i snažna kao mala egipatska terakota, kakvu krije još danas mulj pod piramidama. Spominjem je zbog njezine bijele, grube haljine, neukrašene bilo kakvim ornamentom. Ona me sjeća Permekeove slikarske flore, koja je rijetko kad prelazila na haljinu, lijegala na otoman, na zastor ili vazu kao u Francuskoj, nego je u većini slikana neotkinuta na zemlji za jedno zdravo, sta-

loženo muško oko, kojem je za odmor, užitak i sreću dovoljna samo: zemlja! Zato je i Permekeov ekspresionizam, da se verhaerenovski izrazim u biti »l'extase de la terre«. Njegov ekspresionizam nije snoviđenje nečeg pred nama do tada neviđenog putem još neobjavljenog u nama. Njegova vizija je zanos jednog zdravog temperamenta seljaka, koji voli jače vino, krupniju ženu, vreliji dan, crnje predvečerje.

Kao što je slikao podne od starog sunca i nove nafte, tako je Permeke slikao svoj suton od starog mraka i nove vatre. U doba Spenglerovog Unterganga, kad je Kokoschka slikao habsburško zlato na mrtvoj prirodi od lubanje, guštera i kornjače, Čanim Soutine nalazio svoje rubine i tirkize u očima i utrobama zaklanih ptica, a Rouault bojadisao klovne sjajem starih katedralskih vitraila, Permekeov ekspresionizam tražio je svoje svjetlo u večernjem zlatu sirotinjskih četvrti i oblačnoj krvi belgijskih sela.

Permekeovi pak sutoni slikani s oceanom mraka, govore o njegovoj blagoj, plodnoj nizinskoj duši i imaju srodnost s dubinom Maxa Elskampa te melankolijom Gregoirea Le Roya i Gilkina.

U nizu slikara koji su slikali žetvu: od crteža na egipatskim mumijama, grčkim hidrijama, srednjovjekovnim slikama Sv. Bernardina, preko Brueghela do van Gogha – Permeke je jedan od najautentičnijih.

Dok god budemo jeli kruh i u suton mjerili žitom zlato našeg živovanja, nedavno preminuli Permeke će ostati robustan primjer slikara današnjice, koji je slušao govor zemlje i veličinom svojeg rada veličao čovjeka, prirodu i život. Verhaeren ga je najbolje nacrtao: »Svjetlost, kojoj je plamen spavao u kolijevci zemlje«.

*Matko Peić*

#### *P e r m e k e*

*on the Occasion of the 80th Anniversary of His Birth*

#### *S u m m a r y*

This is a concise description of the prominent Belgian painter Constant Permeke, whose expressionism is correctly interpreted by the author of this article. According to him, Permeke's »vision is the enthusiasm of a healthy peasant, who is fond of stronger wine, buxom women, hotter days and blacker dusks.« In conclusion he states that Verhaeren has drawn him best of all, thus: »A light whose fire had been slumbering in the cradle of the earth.«

Suvremena umjetnost, senzualna, neutaživa u žudnji za užicima, izbrazdana mutnim naporima prema jednoj loše shvaćenoj aristokraciji koja se razotkriva kao ideal uživanja ili bahatosti i okrutnosti; katkada teži i za misticismom koji je isto tako egoističan i sklon uživanju; bez vjere u Boga i bez vjere u duhovno, nevjerna i pesimistična – često i te kako sposobna da duh dovede u ovakva stanja – ova umjetnost koju moralisti istinski osuđuju i, kada se potom shvate njeni pravi motivi i njen postanak, javlja se akcija, koja se zacijelo neće vršiti u pravcu osuđivanja, suzbijanja ili ograničavanja umjetnosti, nego u energičnom usmjeravanju života prema jednoj zdravijoj i dubljoj moralnosti, koja će biti najka sadržajno plemenitije umjetnosti i, rekao bih, plemenitije filozofije. Plemenitije nego što je ova našega doba, nesposobna da položi račun ne samo o religiji, o savjesti i o samoj sebi, nego i o samoj umjetnosti, koja je opet postala potpuni misterij ili štaviše predmet teških zastranjivanja pozitivista, neokritičara, psihologa i pragmatista, koji su do sada gotovo sami predstavljali suvremenu filozofiju, i koji su se spustili (zacijelo dok bi skupili nove snage i izmislili nove probleme!) na najdjjetinjastije (*bambinesche*) i najneuglađenije forme poimanja umjetnosti.

*Quattro lezioni. Bari 1942. Benedetto Croce: Breviario di estetica.*

## GOYIN GRAVIRANI OPUS

Još prethodne godine s nastavkom i u prošloj godini priređivane su u svim većim središtima Švicarske izložbe Goyina graviranog opusa. A pred desetak godina, još prije godine 1950, nakon drugog svjetskog rata ta Goyina grafika bila je izložena u Muzeju lijepih umjetnosti u Bâleu i u poznatoj Galeriji Motte u Ženevi zajedno sa slikama i pojedinim crtežima iz privatnog posjeda. Izložba se prošlogodišnja ograničila jedino na Goyin gravirani opus po najboljim izabranim primjerima. Lavlj je dio za tu skupinu Goyine grafike posudio grafički kabinet Politehničke federalne škole u Zürichu. Posuđeni su i od drugih javnih i privatnih zbirka Goyini naročito značajni listovi, tako da je ta izložba i njen sastav izazvala osobit interes, i to ne samo kod brojnih posjetilaca već i kod historičara umjetnosti, a napose kod psihijataru.



Ta je naime izložba pokazala Goyu i njegovo grafičko djelo u potpunom novom svjetlu. Prigodom te priredbe bilo je mnogobrojnih prikaza u dnevnoj štampi, u pojedinim časopisima, i literarnim i strogo psihijatrijskim. Vodile su se polemike kao da se prisustvuje nekom novom otkriću na polju likovne umjetnosti.

Među svim tim različitim i raznovrsnim napisima iskršavalo je pitanje kao najvažnije: »Duguje li Goyin genij u svom likovnom razvitku više ili manje bolestima?« Od svih tih švicarskih psihijatara ponajviše se istaknuo Dr Rouanet. On je i objelodanio potaknut Goyinom izložbom čitavu knjigu »Mystère Goya«, koju je zaključio ovom dijagnozom: »Slučaj je Goye slučaj šizofrenskih naleta, što se javljaju povremeno a rastu na bazi paranoične konstitucije...«. Dakle, drugim riječima, izmjenična stanja ludila ili Goya je genijalni ludak ili ljudi genije!! Takav je nalaz poznatog psihijatra stručnjaka. Zar se moglo i smjelo takvom dijagnozom simplificirati i konačno obezvrijediti i samo djelo jednokratne pojave kojoj nema para u čitavoj povjesnici ljudskog umjeća kao što je Goya. Njegova prodorna vizija realnosti nije u nijednom slučaju posljedica povremenih njegovih bolesnih stanja, već je ona naprotiv lucidna reakcija na okolni realitet u kojem je njegov život proticao. A tok toga života nije bio ni smiren ni usmjeren običajnom sredenošću već naprotiv bio je buran nošen neobuzdanim temperamentom i strastvenom svojom prirodom. Ta je priroda bila eruptivna parena s naročitim darom, i to izvanrednim nesvakidašnjim darom zapažanja, što je podala Goyi da u jednom hipu prozre u realitetu ono bitno i najkarakterističnije pa bilo to i najsitnije.

A taj Goyin život s tom njegovom prirodom što je reagirala divlje već od najranije dobi raspletao se i prepletao kao u nekom bunilu. Taj je život stvarno neki pikareskni roman, fantastičan pun i prepun zbivanja. To više što je njegov duh bio nabiven fantazijom koja je bila kadra stvarati svjetove. Kraj takve fantazije vladao je pronicav um. Kako sam Goya kaže: »Fantazija bez razuma stvara nemani, u zajednici s razumom rađa istinsku umjetnost, te stvara čudovišta«.

U toj istinskoj Goyinoj umjetnosti sve su one pozitivne, kao i one negativne, usporedno našle svoje mjesto kao najkarakterističnije osobine općenito čitave velike španjolske umjetnosti. U srži svojoj ta istinitost znači sintezu, jer je Goya u svom opusu izraziti Španjolac ili bolje rečeno najšpanjolskiji slikar, a pogotovu to vrijedi za njegov gravirani opus i za njegove akvatinte.

Goya je po podrijetlu seljak iz Aragonije, iz sela kroz koje ne idu glavne ceste; otac mu je rezbar drvenih svetaca u gorskom zahtobnom kraju. U Saragosi uči kod Francisca Bayea, koji mu je kasnije postao šurjakom. Probijao se kao dak teško. Borio se u

cirkusu i nazivao se Francisco de los toros, da bi zaradio novaca za put u Italiju. Njegovoj neobuzdanoj prirodi takva je zarada bila kao naručena, jer se mladi Goya nije tamo u areni borio protiv bikova, već se tukao i borio posvuda, izazivao svađe i sukobe. Tako je korida u to školsko vrijeme završila jedne noći u tamnoj ulici sa tri mrtvaca i mnogo ranjenih. Poslije toga nestaje Goya iz Saragose, sklanja se u Madrid na tamošnju akademiju San Fernandesa. Ali i u Madridu Goya zapada vrlo brzo u vrtlog sukoba. I tu u Madridu jednog jutra nađen je u grabi madridske ulice sa nožem u leđima. Nađen je u krvi bez svijesti s teško pozlijedenom desnom rukom. Tu je činjenicu legenda obavila svojom romantičnom koprenom. Da li je istinito sve ono što se pričalo u Madridu o raznim pustolovinama Goyinim, to se ne može danas više sigurno utvrditi. Ali se znade da je nakon toga slučaja Goya nestao iz Madrida. Našao se g. 1769 u Rimu. Naravno ni tamo se nije smirio. Kazivalo se da nije imao u Rimu pametnijeg posla, nego da pokaže svoju akrobatsku vještinu na taj način da se popne na vrh laterne, što stoji na kupoli S. Petra, te da na vršku križa ureže svoje ime. Da li je slikao ili crtao ili gdje učio, to se ne može utvrditi. Ali se mora zaključiti da je čitavo rimsko vrijeme budnog promatrao. Njegova je karakteristika u poslu da je većinu viđenog izrađivao po sjećanju. Sa ceste, iz krčme, svukuda kud je prolazio, doživljavao je pojedine likove i čitave scene, sabravši dojmove crtao ih je kasnije sa par linija, par poteza crne ili crvene krede na papir. I tako su nastajali oni nezaboravni živi i izražajni oblici. Iz prljavih i mračnih jazbina izvlači na taj način Goya na svjetlo svijeta prema prethodnom crtežu svu jezivu bijedu, patnju i muku kao što je to ovdje reproducirana gravira pod naslovom »Bijeda ogladnjelog puka...«.

Taj slikarski pustolov, taj torero, ne slika, ne studira u Rimu, rekao bi čovjek, više mu je stalo do galantnih pustolovina nego do slikarstva. Uz ostale pustolovine provaljuje u samostan i odvodi lijepu mladu opaticu. Hvataju ga, policija, sud i temperamentni osvajač biva osuđen na vješala. Spasava ga španjolski poslanik od konopca. Poslije te pustolovine gubi se iz Rima, ruski mu poslanik nuda mjesto slikara na dvoru carice Katarine, ali to mjesto Goya odbija. Tek nakon godinu javlja se prvi njegov uspjeh u Parmi 1771. Vraća se natrag u domovinu i uspjeh ga sada prati štavije postaje dvorski slikar. Postaje preko noći najviše traženi slikar. Bezbrizan, briljira svojim duhom kao i svojim slikama. Službeno priznat. Bonvivan, realist, stvara sasvim naročite religiozne slike, dekorira crkvene kupole. Skicira kartone suprimiranjem paletom za goblene iz narodnog španjolskog života, koji su dopadljivi. Ti su gobleni toliko izmijenjeni od izvađača da se čine kao da nisu uopće od Goye bez obzira na dopadljivost.



Goya.

»Bijeda ogladnjelog puka...«

(gravira)

Goya je bio sve do svoje bolesti koja je nastupila god. 1792. tip veseljaka pravog »cyclothyma«. Nakon bolesti njegova se narav stubokom izmijenila. On potpuno ogluši te se pretvori najednom od društvenog i duhovitog umjetnika u povučena čovjeka hipersenzibilnog hipohondra, prelazeći u svojoj osami od prijašnjeg simpatičnog »cyclothyma« u krug »schyzotima«, u onaj krug tipova demonskog karaktera. Tako bar tumače mnogi psihijatri Goyin slučaj kao i njegovu ingenioznu pojavu, koja bi bila obična i banalna posljedica njegovih povremenih bolesti. Da je Goya sa svim svojim fanatičnim gotovo manižakalnim temperamentom zadržao kraj svih »kriza« svoju lucidnost i svoju likovnu originalnu vizionarnost, to ni u kojem slučaju ne daje pravo svim tim psihijatrijskim dijagnozama, kao što je ona dra Rouaneta (Mistère Goya) već naprotiv da je Goyina svijest bila toliko snažna i otporna u nadvladavanju »kriza«, bolesti i stravičnih zbivanja uokolo svoje »jazbine gluhaka«; štaviše to nadvladavanje znači Goyina krajnja stepenica njegova uspona u crnoj magiji – u kontrastu tame i crnine prema svjetlu njegovih akvatinta malenih po formatu, ali velikih po svom izrazu i svojoj trajnoj likovnoj vrednosti.

Taj ingeniozni slučaj pokušao je i današnji Malraux formulirati. On kaže: »Goya otkriva svoj genij onoga dana kad se usudio prestat biti dopadljiv...« Trebalo bi se zapitati zar je moguće da je sve ono što je ostvarila ruka Goye prije god. 1792. za jednog Malrauxa dopadljivo? Zar taj svijet što je otkrila njegova ingeniozna lucidna i vizionarna mašta za gosp. ministra nije niz optužaba, protesta rođenih u očaju nad bijedom čitavog jednog naroda, nad mukama potlačenih, poharanih i dotučenih? Nije li Goyin sarkazam izraz suprotstavljanja i trajne borbe protiv sujevjerja i feudalnog pokvarenog režima, ali i protiv vlastitog kraljevskog doma? Ujedno borba protiv općenite univerzalne tuposti i krvavog tiranskog terora i crkvene i civilne vlasti?

Devedeset i dvije ploče »Capriccos« bile su samo dva dana u prodaji. Inkvizicija ih je zabranila, a stravične ploče »Désastros de la Guera« jezivi su dokumenti napoleonske invazije i divljeg otpora čitavog naroda – svjedočanstva herojska. Sve je to Goya ne samo zapazio već je i likovno istinito ukazao šta je rat u svojoj biti i u svojim posljedicama. Sve je to Goya doživio i proživio. Bio je to jedan od najvećih kroničara rata, kakva do Goye nije povijest ljudske umjetnosti uopće imala. Te jezive Goyine kronike znače njegove gravire i fantastične akvatinte rezane za sva buduća pokoljenja a ni u jednom slučaju nisu ni šizofrenija ni paranoja, kako se to danas nabacuje neki psihijatri.

Lj. B.

## GOYA'S ENGRAVED OPUS

The recent exhibition of Goya's engraved opus has been arranged in all the major centres of Switzerland, and it has incited a particular interest not only with numerous visitors but likewise with art historians and especially psychiatrists. This exhibition has shown Goya and his graphic work in quite a new light. This event has been much discussed in the press and the literature. Polemics were conducted. Of the psychiatrists, a whole work in book form was published by the well-known Professor Rouanet, entitled »Mystère Goya«, impressed as he was by the said exhibition. In this book Rouanet endeavoured to present a diagnosis and analysis of the man that was Goya. This short contribution constitutes a protest against such diagnoses and alleged deep solutions of the mystery of one of the greatest artistic figures European art has possessed in the last few centuries.

*Lj. B.*

## PRONAĐENI KODEKSI LEONARDA DA VINCIJA

U Madridskoj narodnoj biblioteci otkrio je pukim slučajem američki profesor Jules Piccus Leonardove kodekse. Taj, naime, profesor predaje na sveučilištu u Massachusettsu literaturu romanskih jezika, te je za neki svoj preduzeti rad o srednjovjekovnoj pučkoj baladi u Španjolskoj pretraživao kataloge u Madridskoj narodnoj biblioteci, one najstarije, zbog materijala za svoju temu. Neki poremećaj u tim katalozima naveo ga na trag koji ga je doveo do zametnutih dragocjenih Leonardovih kodeksa. A poznati ekspert Ladislav Reti »Biblioteke Vinciane« pri Sveučilištu u Kaliforniji utvrdio je nakon svih minucioznih pregleda uz čitav niz i drugih eksperata da su ti kodeksi nesumnjivo autentično napisani i nacrtani Leonardovom rukom. Nadalje je utvrđeno da je te kodekse, što sadržavaju 700 listova, poklonio sam Leonardo svom ljubimcu učeniku Francescu Melziju. Poslije njegove smrti njegovi su baštinici prodali to blago kiparu Pompeu Leonu, a njegovi opet baštinici, da bi što bolje unovčili te vrijedne kodekse, tražili su kupca u Španiji, i tako su oni ušli u zbirku don Juana de Espina. Preko te zbirke svršili su konačno u Madridskom arhivu gdje im se pri različnim seobama zametnuo trag.

Ti kodeksi su potpuno očuvani, u mnogo su boljem stanju od onih Leonardovih što se čuvaju u različitim zbirkama Evrope: u svemu 5000 listova; dijelovi tog ogromnog nedovršenog Leonardova opusa nalaze se danas u Milanu, Parizu, Londonu i u Wind-



soru u kraljevskoj zbirci. Od 700 novopronađenih listova samo ih je pet stotina s karakterističnim Leonardovim zrcalnim pismom kao što je pismo i u drugim kodeksima, a dvije stotine listova je s crtežima i bilješkama kojima pobliže tumači te crteže sam Leonardo. Tako je priložen reproducirani crtež golemog konjaničkog spomenika F. Sforze kako se ima odliti u bronzi. Taj je spomenik naručio njegov sin Ludovik Sforza. Postojao je i u naravnoj veličini Leonardov model u sadri. Taj model je razorila streljačka garda francuskog kralja Luja XII god. 1499, kad su Francuzi zauzeli Milano. Garda se iz pobjedničke pustopašnosti vježbala u ciljanju na tom Leonardovu sadrenom modelu.

Među tim crtežima postoji i bomba »koja će sigurno onemogućiti svakog neprijatelja«. Zatim se nižu u tom dragocjenom kodeksu, za koji se u naše vrijeme nije znalo, različni nacrti za neke hidraulične sprave, mlinove, utvrde, te razna tehnička otkrića što ih je taj ingeniozni Leonardo u svoje vrijeme prevideo a današnja tehnika tek ostvarila. U tom kodeksu pronadena je čitava mapa crteža, i to koloriranih, o toku rijeke Arno i o mogućnostima same regulacije između Firence i Pize. Rektor Sveučilišta u Massachusettsu Edward Moore na javnoj konferenciji za štampu

izjavio je da je taj pronađeni kodeks »veliko otkriće našeg stoljeća« i da je Sveučilište u Massachusettsu osiguralo pravo da za četiri godine objelodani taj Leonardov kodeks i da ga tada vrati Madridskoj narodnoj biblioteci.

*Lj. B.*

Prema »New York Timesu«

Naknadno se saznaje da je španjolska vlada onemogućila bilo kakvo izdavanje kodeksa Sveučilišta u Massachusettsu, te proglasila ugovor Narodne biblioteke u Madridu sa Sveučilištem u Massachusettsu ništetnim, jer je tim ugovorom Nar. biblioteka u Madridu prešla svoje kompetencije o narodnoj imovini. O tome su održali dva velika predavanja prof. J. Piccus i L. Reti u Milanu.

### *Summary*

#### LEONARDO DA VINCI'S CODICES REDISCOVERED

Quite by chance two American professors of Romance languages, lecturing at Massachusetts University, found in the National Library of Madrid the mislaid and still unknown invaluable codices of the great Leonardo. These quite authentic codices embrace 700 newly discovered folios. Five hundred of them were written in Leonardo's characteristic mirror script as had been found also in other codices kept today as parts of this huge unfinished opus of Leonardo at Milan, Paris, London and in the Royal Palace at Windsor. Another 200 folios contain drawings interpreting the text of the same masterly hand. This is a concise report on this great rediscovery of our century according to the New York Times.

*Lj. B.*

## PUT U POLJSKU

### I

Poljsko-hrvatski odnosi traju stoljećima. Na žalost do danas nemamo ni jednu veću studiju niti u Poljskoj niti u Hrvatskoj, koja bi nam pružila u to uvid. No, u knjizi, koja će se bez sumnje jednom javiti u budućnosti, naći ćemo dokumente o povijesnim vezama Hrvata i Poljaka. Čitat ćemo da je slavonski ban Matko Talovac 1440. godine putovao s poslanicima u Kraków kod novoodbranog kralja šesnaestogodišnjeg Vladislava Jagelonca, koji je kasnije krunjen kao Vladislav I (1440–1444) i nesretno poginuo pod imenom Varnenčik. Isto tako čitalac će naći u XVIII stoljeću putopise Rudera Boškovića, našeg slavnog fizičara koje je pisao putujući Poljskom. U indeksu prevodilaca koji su s poljskog prevodili beletristiku na hrvatski naći će čitalac niz naših književ-



nika od Stanka Vraza do Ise Velikanovića i Tome Maretića. Tu će napokon biti posebno istaknut lik najvećeg hrvatskog polofila književnog i lingvističkog erudita Julija Benešića, koji je sam učinio za zbližavanje hrvatske i poljske književnosti sigurno više nego svi zajedno oni koji su se od vremena na vrijeme kretali na relaciji Zagreb – Warszawa.

Hrvatski književnici su imali i šire i dublje veze s Poljskom tokom stoljeća nego hrvatski likovni umjetnici. Tek u XIX stoljeću dolazi do prvih dubljih veza. Prvi koji ih uspostavlja jest Izidor Kršnjavi. On se u Rimu upoznaje s poznatim poljskim slikarom Henrikom Siemiradskim, autorom niza kompozicija s motivima iz antičkog života. Zahvaljujući Kršnjavom, slike Siemiradskog ne dolaze samo u Zagreb (današnja Moderna galerija Jugoslaven-ske akademije znanosti i umjetnosti) nego i ulaze, reproducirane, u hrvatske časopise krajem prošlog i početkom našeg stoljeća. Tako Siemiradski sa svojom antikom ne inspirira samo Belu Csiko-ša, hrvatskog slikara najviše vezanog uz antiku, nego sudjeluje i u formiranju poetskog antičkog svijeta najantičnijeg hrvatskog modernog književnika Vladimira Vidrića. Usmjeravanje hrvatskog modernog slikarstva uglavnom u dva centra Evrope: u München i Pariz, kao da je zapostavilo niz likovno zanimljivih zemalja – tako, na žalost, i Poljsku. Zato je bio jedinstven i dragocjen trenutak 1933. godine kad je »Grupa trojice« došla na ideju da u svom sklopu izloži i radove poznatog poljskog grafičara Skoczylasa. Pojava tog poljskog umjetnika bila je i povod Ljubi Babiću da objavi svoj esej o poljskoj umjetnosti u »Hrvatskoj reviji«. Recipročno Poljska se zanimala za hrvatske umjetnike, pa je nekoliko godina kasnije dala prvo mjesto na kiparskom natječaju hrvatskom kiparu Antunu Augustinčiću. Zahvaljujući profesoru Krakovskog univerziteta B. Moleu, koji je nedavno napisao knjigu o likovnim umjetnostima slavenskih naroda, hrvatska likovna umjetnost dobila je u toj panorami istaknuto mjesto, a Vanja Radanš separatnu studiju.

## II

Miroslav Kraljević, boraveći u Münchenu na akademiji, nije bez razloga odabrao baš poljskog slikara Karela Olszewskog za svog najboljeg prijatelja. Postoji niz afiniteta koji spajaju poljski i hrvatski likovni karakter. Zato nije čudno da sam u studenom 1966. godine, zahvaljujući petnaestdnevnoj stipendiji poljskog ministarstva kulture i umjetnosti – pošao u Warszawu i niz drugih gradova da vidim umjetnost zemlje Mickiewicza i Tuwima, Chopina i Michalowskog. Planirajući raspored umjetničkog putovanja u Poljsku, najbolje je kao prvo otputovati ravno u Warszawu. Ne



samo zato što je tu veliki Narodni muzej koji pruža grandioznu panoramu likovnih umjetnosti, s jedne strane, od Egipta do naših dana, a, s druge strane, panoramu cjelokupnog poljskog likovnog života, nego i zato što je u Warszawi najbolja biblioteka u kojoj došljak može dobiti najkompetentnije obavijesti o svemu što mu je potrebno prije nego stupi u direktan galerijski rad. Brojne knjige i reprodukcije navode ga u osnovno poznavanje lokaliteta i ritma razvoja poljskih likovnih umjetnosti. Tu su vodiči u kojima su pobilježeni glavni prethistorijski, i kasniji sve do srednjeg vijeka zabilježeni punktovi koje kasnije susreće izložene u arheološkim muzejima Warszawe, Gdańska, Wrocławu, Krakówa i drugih poljskih gradova. Tu su pregledi likovnog razvoja u Poljskoj od srednjeg vijeka do XV stoljeća, kad se originalnoj poljskoj umjetnosti pridružuje utjecaj Wita Stwosza, a od 1500. godine utjecaj Italije osobito za vrijeme Žigmunta I koji je oženio Bonu Sforza iz Milana. Iz tih pregleda došljak saznaje da je 1499. godine izgorio Wawel u Krakowu i da je novi podigao Francesco della Lore. I da je i njegov izgorio 1536. godine pa je opet novi sagradio talijanski arhitekt Berecci. U doba Žigmunda III jak utjecaj imalo je u Poljskoj venecijansko slikarstvo. Također i slikarstvo grada Verone, iz kojeg je došao u Kraków Thomas Dolabella da slika samostane i dvorce. U dvorcu Willanow koji danas stoji kao arhitektonski ponos Warszawe radili su u XVII stoljeću za Jana Sobieskog talijanski umjetnici Belloti, Locci i Ceroni. U XVIII stoljeću talijanski utjecaj je zamijenio francuski. U Poljskoj stvaraju Louis de Sylvestre učenik Lebruna i Adam Manyoki učenik Largillièresov. Oni rade na warszawskom dvoru kralja Stanislava Augusta Poniatowskog. Za vrijeme tog vladara nastao je i dvorac Łazienki u okolici Warszawe. U XVIII stoljeću dolaze u Poljsku umjetnici iz cijele Evrope. Mladi Belotto slika Warszawu; uz njega su Bacciarelli učenik Batonija pa G. B. Lampi, G. Grassi, A. Graff, L. Marteau iz kruga M. Q de la Toura, E. Vigée-Lebrun, J. P. Norblin i niz drugih naročito Francuza o kojima je pisao Louis Réau u svojoj knjizi o širenju francuskih likovnih umjetnosti Evropom.

O samoj poljskoj umjetnosti, o njezinom autohtonom slavenskom karakteru, čitalac knjiga u varšavskoj biblioteci također će naći niz dragocjenih podataka. Poslije informacija o kulturama starog poljskog teritorija koje izlaže muzej u Gdańsku, poslije informacija o srednjevjekovnom kiparstvu (kamen u Wrocławu i metalno u Gnieznom), poslije upozorenja o tome da su dvije najbolje panorame poljskog oltarnog slikarstva i drvene plastike od XIV do XVIII stoljeća u muzejima Warszawe i Krakówa – čitalac čita u spomenutom francuskom slikarstvu o Jeanu Pierreu Norblinu, koji je između 1774. i 1804. boravio u Poljskoj i tu deko-

rirao dvorce Ziwill i Czartoryski. Čitalac saznaje o njegovim poljskim sljedbenicima Orlovskom i Plonskom koji su razradili, to jest slavenizirali »vatoovski« stil svog majstora. Aleksander Orlovski (1777–1832) slika poljske vojničke teme: konjanike i vojнике, jednom riječju poljski patriotizam. Michael Plonski (1778–1812) radi slično, ali ni on ni Orlovski ne uspijevaju još da budu likovni pendant književnosti Mickiewicza ili muzici Chopina. Dok ova dva velika romantičara stvaraju svoje radove pune novosti, Orlovski i Polonski još ne donose svoje likovne Poloneze, nego djeluju kao daleka jeka Watteaua i kasnije klasicizma. Ali zato Chopin i Mickiewicz dobivaju svoj penda u po'avi bez sumnje najvećeg poljskog slikara XIX stoljeća, u pojavi Piotra Michalowskog (1800–1885). To je stopostotni romantik, neka vrst poljskog Géricaulta. U delakroovskom crtežu, u tonu Velasqueza, u potezu F. Halsaa – taj umjetnik originalnog ritma slika izvanredne likovne tekstove. Nigdje balasta anegdote, motivnog nasilja. U čistim potezima, širokim i čvrstim, skicira konjanike, konje, bitke. Ri'etko je Poljska u nekom drugom svom slikaru pokazala tako jasno svoj originalni slavenski temperament: ekspresivan i precizan kao u djelima Piotra Michalowskog.

Priručnik poljskog slikarstva XIX stoljeća otkriva dalje Juliusza Koszaka (1824–1899) slikara seljačkog života (svadbe, sajmovi). Zanimljivo je da je bio Vernetov učenik. Uz njega je Henryk Rodakowski (1823–1894) učenik Friedricha Amerlinga, onog divnog bečkog portretista Alvine u osječkom muzeu. Portretirao je Rodakowski generala Dembinskog i svoju majku. Slijede poljski minhengi, koji su se valjda sretali tamo i s našim minhengima u atelijerima Pilotija i Dieza. To su J. Brandt (1841–1915) i A. W. Kowalski (1849–1915), slikari scena iz turskog i švedskog rata te crteži iz lova. U doba našeg Karasa u Rimu slika Poljak »nazarenac« Stattler (1800–1882) prijatelj Overbecka. Hrvatskoj likovnoj publici, a i hrvatskoj književnoj publici, od svih poljskih slikara bez sumnje je najviše poznat Jan Matejko (1838–1893). Taj historijski slikar, za kojega kažu da je ujedinio slikarstvo Beča i Münchena, iskustva Delarochea, Pilotija i Makarta – ne samo da ima slike u našim galerijama nego su reprodukcije njegovih slika često dolazile na stranice naših časopisa krajem prošlog i početkom našeg stoljeća. Spomenuli smo već u uvodu Henryka Siemiradskog (1848–1902) i njegovu poljsku »antiku«. Njemu su kao apsolutna suprotnost Maksymilijan Gieryski (1847–1874) i Jozef Chelmonski (1850–1914) koje snatraju poljskim pendantom francuskim realistima u Barbizonu i Fontainebleauu. Korak od njih prema impresionizmu načinio je pejzažist i animalist Julian Falat. Sličan mu je grafičar L. Wyczolkowski.

Početak XIX stoljeća javljaju se u Poljskoj likovna strujanja. Tako 1897. godine pod vodstvom slikara Jana Stanislawskog (1861–1907) dolazi do osnivanja društva likovnih umjetnika »Sztuka«. U tom društvu su se našli Chelmonski, Falat, Molczewski i jedan slikar o kojem će kasnije osobito biti riječi: Stanislaw Wyspiański. U »Sztuki« su bile dvije tendencije. Prva je išla za realizmom i impresionizmom: »Stanislawski, Falat i Chelmonski. Njih su kasnije slijedili T. Axentowicz, S. Lenc i izvanredno talentirana Olga Boznańska koja je s Józefom Pankiewiczem i Konradom Krzyzanowskim razvila impresionističku koncepciju prema Bonnardu, Vuillardu i uopće grupi Nabis. Njima se pridružuje Wojciech Weiss koji provodi u Poljskoj koncepciju Matissea.

Druga tendencija je išla više za elementom vizionarstva i mašte nego za elementom vizije i opservacije. To je poljski simbolizam Jacega Malczewskog (1854–1929) i »Młoda Polska«, Stanislaw Wyspiańskiego (1869–1907). Utjecaj na »Młoda Polska«, izvršio je književnik Stanislaw Przybyszewski. On je 1897. godine došao u Kraków iz Berlina gdje je bio sa Strindbergom, Munchom, Dehmelom. U dnu svog bića ekstazist pa i ekscesist instinkta uređivao je od 1897. do 1899. g. u Krakóvu časopis »Życie« (»Život«). U tom časopisu 1898. Artur Gorski je prvi dao naziv »Młoda Polska«. Produkt Fin de sièclea, paralelna s Jugendstilom – »Młoda Polska« stvara jednu originalnu varijantu modernog likovnog života poteklog iz atmosfere Muncha, Viegelanda, Waltera Cranea, Burnea Jonesa, Ropsa, Rodina, Wallotona i Ludwiga v. Hoffmanna. Njezin glavni ideolog je S. Przybyszewski, a glavni instruktori Gauguin i Beardsley sa svojim konceptom »ligne abstrait« i tendencijom »sortir de la banalité«. Blizu simbolizmu i imaginizmu »Młoda Polska« je bila likovna moda kao bečka Secesija, »Mlada Belgija« ili »Mlada Skandinavija«. Mnogo bi što ostalo od teorije te grupe likovno neegizistentno da nije stvaralački genij S. Wyspiańskiego to pretvorio u likovna djela. Taj likovni umjetnik i dramski književnik, pjesnik, režiser, crtač kostima i scenograf izvrstan je crtač – gotovo seizmografski osjetljiv za nervnu projekciju u ritam crte. Bizaran je i ekstravagantan, uvijek rafiniran kolorist. Nema većeg poljskog muzeja ili galerije koji ne posjeduju njegovu sliku ili crtež. Možda najoriginalnije i najlikovnije što je načinio, to su vitraži u franjevačkoj crkvi u Krakóvu. Misticizam i morbidnost zrače iz tih djela i uvrštavaju Wyspiańskiego u najveće vitražiste moderne Evrope.

Jozef Mehoffer (1869–1947) spojio je utjecaj Wyspiańskiego s utjecajem Puvisa de Chavannesa. Poslije njega Poljska umjetnost ulazi u Evropu pod pojmom »Art Polonais Moderne«. Riječ je o nizu slikara i kipara koji su potekli iz Poljske, a svoj su razvoj vezali o Pariz, gdje neki još i danas žive. Oni su 1928. godine

osnovali u Parizu »Cercle des Artistes Polonais«. To su bili M. Kisling, L. Marcoussis, A. Zamoyski, E. Zak i drugi. S tom grupom naročito preko Zaka bilo je u vezi warszawsko društvo likovnih umjetnika »Rytm«, osnovano 1922. godine. U njem su bili među ostalima: W. Skoczylas, slikar i naročito grafičar folklora te slikarica i grafičarka Stryjenska. Već od 1917. djelovala je grupa »Formisti«. Apstraktni su se skupili oko lista »Präsens«, a vodio ih je A. Pronaszko. Učenici T. Pruszkowskog su se ujedinili 1925. godine u grupu »Bractwo sv. Lukasza«.

Poljska je najviše ušla u evropske izložbene prostore svojom grafikom. Zahvaljujući kredama Wyspiańskog, bakropisima Josefa Pankiewicza, drvorezima Wladislawa Skoczylasa, Europa je upoznala strunjanje jedne originalne likovne volje na sjeveru. Među grafičarima svakako posebno mjesto zauzima Leon Wyczolkowski, čije litografije imaju impresionistički fluid. Autor je grafičkih ciklusa: Gdańsk (1909), Ukrajina (1912), Wawel (1912), Lublin (1918/19). Poljsko kiparstvo krajem XIX i početkom XX stoljeća probija se do originalnosti kroz svijet sintetičara od Egipta do Maillola i Barlacha. To su kipari Xavery Dumikowski, Eduard Wittig, Jan Zelpkowski i niz mladih.

### III

Iz varšavske sveučilišne biblioteke pođimo na aleju Jerozolimskie br. 3 u Muzeum Narodowe, ne samo najreprezentativniji varšavski nego i uopće najreprezentativniji poljski muzej. To je golema zgrada u središtu grada, pred samom obalom Wysle. Na ulazu: prodavaonica ulaznica, kataloga, reprodukcija, garderoba. I kao iznenađenje (korisno i vrijedno iznenađenje): osoblje koje vam nudi da sjednete i preko cipela obučete oveće papuče, da tako opremljen ne pomutite nego dapače da još podignete sjaj parketa u dvoranama!

Ulazimo prizemno desno. Tu vas dočeka odlijev Venere kapiolske i upućuje vas da kraj Mitre koja ubija bika produžite lijevo u divnu kolekciju grčkih vaza iz Campagne i Apulije ili desno u bizarnu kolekciju fragmenata rimskih sarkofaga (visoko likovno kvalitetni odlomci »Dječak s voćem« i »Lav kolje janje«). Iza rimskih ženskih, muških i dječjih bista, poslije dragocjenih antičkih animalističkih motiva u kamenu – dolazite u prostor Egipta i Etrurije. Posebnu pažnju zavređuju vitrine s figurama (mali idoli iz Beotije).

U prizemlju lijevo nalazi se srednjovjekovno poljsko slikarstvo, među kojim se ističu »Sv. Petar« i »Krist« (X stoljeće) u crvenoj i zelenoj gami. Kad smo već na poljskom slikarstvu možemo pro-

dužiti u prizemlju dolje. Tu ćete naći poljsko slikarstvo i kiparstvo od XIV do XVIII stoljeća. Prvo dođe polihromna drvena plastika (sveti, madone, raspeća) iz Šlezije (XIV stoljeće). Ističu se veliki oltar »Krunjenje Marije« iz Grudziadza (XIV stoljeće) i triphon iz Serzowanije (Wrocław, 1468). Zanimljivo je »Rođenje Marije« (XVI st.) s potpuno poljskim tipom figura. K njemu se pridružuje »Bičevanje« iz Toruna (1490. godine).

Da nastavite ritam razvoja poljskog slikarstva i kiparstva dobro je da prekinete kontinuitet dvorana koje donose neke druge probleme, na koje ćemo se začas vratiti, pa da pođete na kat gdje se odvija nastavak dvorana o kojima smo maloprije govorili. To su dvorane XVIII i XIX stoljeća poljskog slikarstva i kiparstva, te djela onih umjetnika koji su radili u Poljskoj ili se, dapače, u njoj asimilirali. Eto tu je Piotr Norblin koji slika u XVIII stoljeću u Poljskoj vatoovsku sliku »Kupanje u parku«. Uz njega je Jean Pillement (1728–1808) senzibilni slikar ruina u stilu Fragonarda i Huberta Roberta. Slijede: J.C. Campi (1751–1830) sa svojim portretima. M. Bacciarelli (1718–1731) portretist kralja Stanislava Augusta te B. Belotto (1720–1780) koji ispunjava jednu cijelu golemu dvoranu svojim panoramama stare Warszawe, slikama većeg formata u kojima gotovo minijaturističkom akribijom bilježi tipove od plemića do lakaja, Ciganina i prosjaka.

Iz tih dvorana polazimo odmah u dvorane XIX stoljeća poljskog slikarstva. Kao u Beču, Pragu, Budimpešti i u Zagrebu – i u Warszawi XIX stoljeće ima sličnu fizionomiju i iste probleme. Eto, konkretno S. Masłowski (1853–1926) slikom »Na paši« otvara problem koji poznamo u Hrvatskoj gledajući slike N. Mašića ili Otona Ivekovića. J. Chelkowski (1849–1914) slikom »Purani« ne upotpunjuje taj problem iz motivnih nego iz čisto izraznih aspekata. Naime, govori istinu, kroki je često nad studijom ne samo kod poljskih nego i kod hrvatskih slikara (a i austrijskih, českih i mađarskih). To potvrđuju i pejzaži Jana Stanisławskog slikani na vrlo malom formatu. Slike W. Podkowinskog (1866–1895) i M. Gierymskog (1846–1874) kao »Noć« govore da i Poljska ima svoje Csikoše, a slike J. Malczewskog (1854–1929) opet da Poljska ima svog Tišova. U dvorani J. Matejka, (1839–1893) ogromne kompozicije »Rejton« (1866), »Batory pod Pskowen« i »Obrana Tymbarkowa« imaju pendant u kompozicijama hrvatskih slikara od Quiquereza do Bukovca, Medovića i Tišova. Da okrenemo natrag u same početke XIX stoljeća poljskog slikarstva, našli bismo još više sličnosti u problemima. Kowiatowski (1809–1891) sjetio bi nas Waldingera, L. Horowitz (1839–1917) Mückea, a Mielnicki (1820–1892) i A. Brodowski (1784–1832) Karasa. Kao što je Quiquerez čistim svojim likovnim tekstom pojedinih slika nad gotovo cijelim hrvatskim slikarstvom XIX stoljeća, tako je to u Poljskoj

Piotr Michalowski (1800–1855) nad svojim stoljećem. To je bez svake sumnje najjače što je Poljska dala u novijem razdoblju slikarstva. Tu u ovom varšavskom muzeju vidi se sva snaga ritma njegova kista koji suvereno vlada gustim tonom krećući se kako sam već rekao između arome Velasqueza, Halsa, Géricaulta i Maneta. U nizu slika ovdje mu se ističu »Autoportret« i »Konjanik«.

Druga izvanredna vrednota uz Michalowskog je Stanisław Wyspiański o kojem sam govorio u uvodu, u sklopu »Mlade Poljske«. Evo ga ovdje s ridom bradom i preraphaelitskim modrim očima u »Autoportretu«. Tu mu je u svim antologijama poljskog modernog slikarstva reproducirana »Zima« u sivožutim i smeđim tonovima te plavi »Sumrak« i »Portret djevojčice s ljubicama«. Treće lice likovno jednakopravno ovoj dvojici slikara je slikarica Olga Boznańska (1865–1940) iz kruga postimpresionista i grupe Nabis. Živeći u Parizu, njegujući svoj slavenski ženski senzibilitet u atmosferi Bonnarda i Vuillarda – upravo do mazohističkog prepuštanja dojmu – Olga Boznańska je portretist prvog reda. Tu su njezina vrhunska dostignuća »Portret Marije Konopckie« (sve crno-sivo samo akcent: blijedo plavo oko!), »Portret Zofie Kirkar – Kiedroniowe« i »Autoportret u bijeloj bluzi na plavozelenoj livadi«.

U muzeju se također nalaze slike slikara Evrope XIX i XX stoljeća. Tako se može vidjeti Courbetovu »Obalu«, Constableov »Pejzaž«, izvanrednu Daubignyjevu »Baru«, signiranu 1861. godine, Diazov »Pejzaž« te Signacava ulja »Jedrenjak« i »Obala«, Serusierove kompozicije »Žene«, »Korida« i »Bretonci« te Vlaminckova ulja »Grad«, »Uz stol« i »Mrtvu prirodu«.

Warszawski Narodni muzej poznat je ne samo u Evropi nego i u cijelom svijetu. To u prvom redu zahvaljuje kolekcijama evropskog slikarstva od XV do XIX stoljeća. Uđimo u dvorane renesanse! Jedna slika ljepša od druge! J. Sellajo: »Sv. Jeronim«, G. Bellini: »Portret Lorenza Justinianija«, F. Bassano: »Vulkan«, Tintoretto: »Krist« i »Alegorija« (divni široki, smeđecrni kroki majke s djetetom!), Caravaggio: »Sv. Sebastijan« (majstorski slikane rukavice), S. Vouet: »Vanitas«, Ph. de Champaigne: »Richelieu«, pa Strozzi, Pretti, L. Giordano, G. Traversi, Magnasco (»U ruševini«, »Svirač«), Tiepolo (»Emaus«) i Watteau »Poljakinja«. Slijedi revija izvrsnih francuskih slikarskih i kiparskih radova: Largillierovih, Nattierovih (»Portret kraljice Marije Leszcynske) i Houdonovih (»Portret Voltairea«). Tu su i Grenze. J. Chinard (»Poprsje Madame Récamier«, terakota). Lemoyne (»Bachus i Ariadna«) i Pajou (»Portret Madame du Barny«).

Imao sam sreću da je baš u doba mog boravka u Warszawi bila u Narodnom muzeju otvorena izložba koja je prikazivala tisuću godina poljske kulture i umjetnosti. To je jedna velika panorama koja se ne ograničava samo na likovne umjetnosti nego i na ostala

djela ljudskog duha, od narodnih rukotvorina do Kopernikovih astronomskih spisa. U prvoj dvorani, na ulazu je izložen romanički timpanon iz okolice Wroclawa (druga polovica XII stoljeća). Slijedi kapiteli s četiri monstruma (XIII stoljeće, Legnicy), kapitel sa žirom (XII stoljeće, Kobalz Pomorže). Tu se nadalje moglo vidjeti minijature XIII stoljeća iz samostana cistercita u Trzewnicy i minijature Legende sv. Jadwige (XIV stoljeće). Zatim su slijedili tekstil i zlato – umjetnost gradova Wroclaw, Sccczin, Gdańsk i drugi. Ističe se gdańsko srebro XVII stoljeća s labudom na poklopcu. Iz Gdańska je i »Relikvije iz Eblaga« (1388 godine). Iz Sccczina je reljef Ane Brunswick (XVI stoljeće), a djelo Lukasz Ewerta (XVI stoljeće) »Triumf Kazimira Jagelovića« opet je iz Gdańska. U centru izložbe, u vitrini su se nalazili originalni rukopisi i crteži N. Kopernika. Tu je bila njegova »Astronomia instaurata« (Amsterdam, MDCXVIII). Uz obojenu keramiku iz Artusova dvorca (Gdańsk, XVI st.) i Izak Blochove »Panorame starog Gdańska« (XVII st.) – ta dragocjena izložba je još pokazala, među stotinama u ovom pregledu nespomenutih, niz dokumenata poljskog kulturnog života (povijesne, zemljopisne, geološke, teološke knjige, mape i povelje, zbornici i štampa). Nadasve je bio zanimljiv poljski folklor: obuća i odjeća te slikarski i kiparski radovi seljaka.

#### IV

Uz Narodni muzej u aleji Jerozolimskie nudi vam Warszawa niz drugih muzeja, jedan interesantniji od drugog. U ulici Długa br. 52 čeka vas »Panstwowe Muzeum Archeologiczne« (izvrstan pregled poljske arheologije). »Muzeum Kultury i Sztuki Ludowy« (Szeroki Dunaj, br. 5) nudi vam ne samo poljsku etnografiju nego i etnografiju naroda Afrike, Azije i naročito Oceanije. Na Ryneku Starego Miasta br. 28/42, koji je već samo po sebi jedan muzej nalazi se »Muzeum Historyczne m.st. Warszawy«. On izlaže razvoj Warszawe od X do XX stoljeća i to kroz makete, crteže, grafiku, slike, planove i fotografije. Nekoliko kuća od njega, br. 18/20 je Muzej Mickiewicza. Iako je taj muzej čisto književne naravi, u njem se može naći likovnih dokumenata. Tu je među ostalim i S. Wyspiański sa svojim uljima »Žena u plavom« i Bijeli grm«. Uz njega su još slike Malcsewskog i karikature Sichulskog.

Ljubitelj slikarstva koje je rođeno u samom trenutku sadašnjice, naći će svoje simpatije u ulici Krakowskie Przedmiescie, zatim u ulici Marszałkowskiej u »Galeriji Sztuki« ili opet na Ryneku Starego Miasta u »Galeriji Sztuki Nowoczesnej«.

I u okolicu Warszawe ima lijepih dokumenata o likovnom životu Poljske: u dvorcima Łazienki, Wilanów i Nieborów. Autobusom

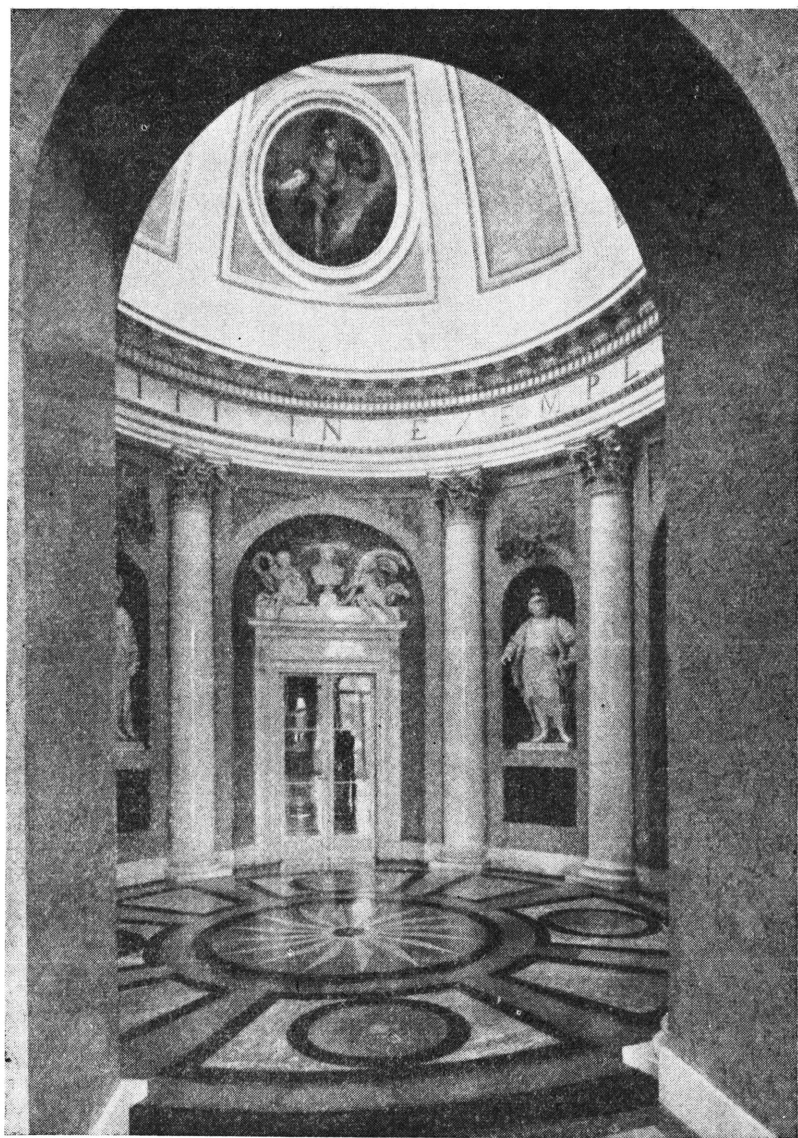
stignete u »Palac w Lazienkach« – djelo arhitekta Dominika Merlinija. Rtstući i preinačavajući se od baroka do rokoka, dvorac je dospio u današnji oblik. Stoji u geometrijskoj koncepciji starog francuskog parka. Kad uđete u dvorac, lijevo vam je dvorana Bachusa, desno blagovaonica, ravno Rotunda, dalje Sala Salomona i sasvim desno »Galerija obrazów«. Glavna zgrada u klasiističkim elementima je na otoku, gdje je nekad stajao srednjovjekovni »Zwierzyniec«. Tu su još: Belvedere, Ermitaž, spomenik Chopina i spomenik Poniatovskom. Okolo su kanali s labudovima, sređeno zelenilo i divan mir. Tu rezidenciju poljskog kralja S.A. Poniatowskog u XVIII stoljeću ukrasili su kipari: A. Le Brun i J. Monaldi te slikari: J.B. Plersch i M. Bacciarelli. Prostori su puni pokušva, bronce, mramora, porculana.

Drugi dvorac je Willonow bivša rezidencija Jana III Sobieskog, a kasnije poljskih plemićkih obitelji Sieniawskih, Czartoryskih, Lubomirskih i Potockih. Uz Nieborow i Laucut to je jedna od najljepših zgrada od XVII do XIX stoljeća u Poljskoj. Sagradio ga je u XVII stoljeću A. Locci, a u XVIII stoljeću ga je preuredio J. Fontana. Isprva je bio vila s talijanskim vrtom, a kasnije je preuređen u barokni dvorac (na tom su radili arhitekti: G. Spazzio, J. Z. Deybel, Z. B. Zug, F. M. Lanzi, H. i L. Marconi). Tu je pak engleski park s koncepcijom slobodnog bilja. U njem je kineski paviljon. Dvorac ima uz prostorije za boravak i lapidarij.

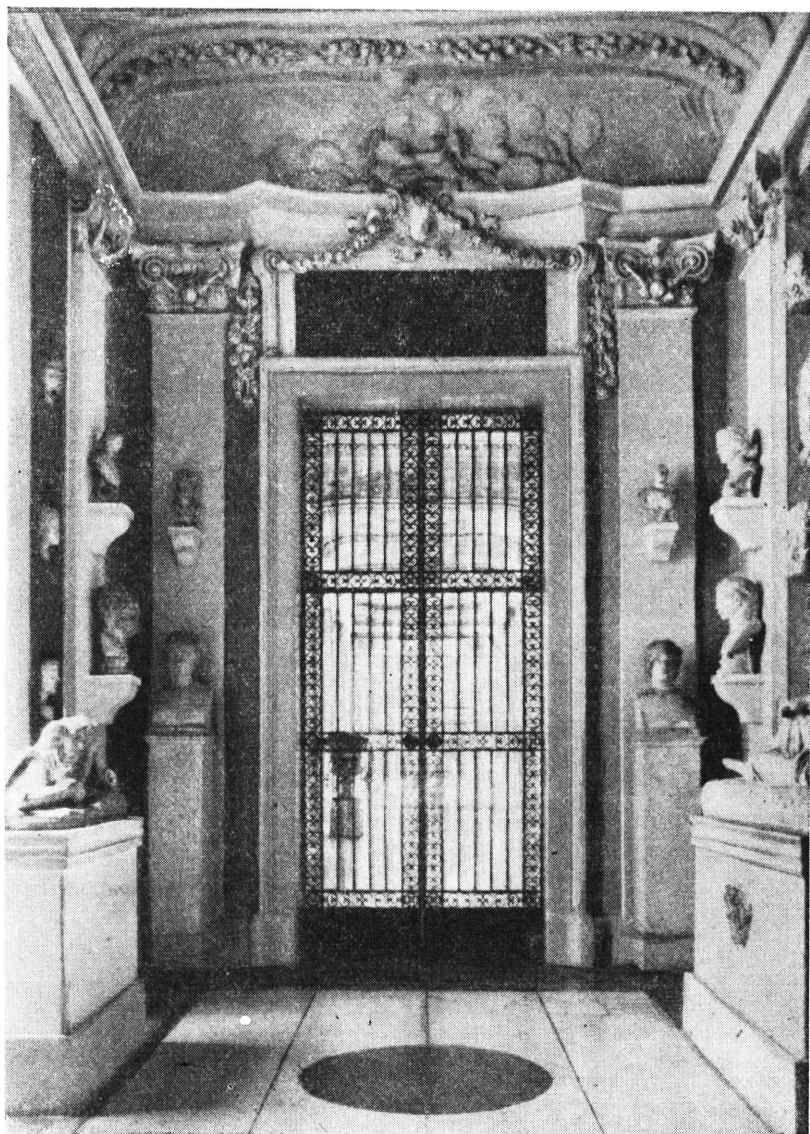
## V

Ovo traženje dokumenata poljskog likovnog života po okolici Warszawe odvest će vas i izvan grada, u neka mala mjesta koja kriju prvorazredne senzacije. Većina putnika Poljskom, već po nekom uobičajenom pravilu putuje u Żelazowu Wolu da posjete Chopinovu rodnu kuću, memorijalni muzej. Rijetki su koji znaju da se u tom Chopinovu pejzažu nalaze i likovne zanimljivosti. Rijječ je o mjestancu Lowics u kojem se nalazi divni folklorni muzej. Makar niste u Warszawy u velikom reprezentativnom, nego u malom provincijskom muzeju, i ovdje vam obuku velike papuče preko cipela. Prve zdepaste korake ne vidi vam nitko drugi nego veliki upravljeni medvjed kojeg su seljaci istesali iz drvene klade, a muzealci postavili uz sam ulaz! Uz tog medvjeda ima lijepih rustičnih drvenih kipova koji prikazuju uglavnom seosku sirotinju i prosjake. Tapajuć kraj vitrina koje dokumentiraju o tvrdom životu poljskog ratara, susrećete alate: sjekiru, brnaču, lopatu »suflu«, vile »dziabas«, ralo »radlo«, lončarsko kolo i mnogo zemljanog posuđa »gliniane«. Iza ovih dvorana dolaze lakše, veselije. Tu je jedna cijela seljačka soba plavo obojena s klupom koja je





*Dvorac Łazienki, kraj Warszawy, (Rotunda. XVIII stolecie)*



*Dvorac Wilanow, kraj Warszawe. (Lapidarij, XIX stoljeće)*

preko četiri metra dugačka i privučena pod mali prozor. Po stropu su seljački radovi u izrezanom papiru: cvijeće, fazan i pas. Kraj te dvorane su poljske narodne nošnje okolice Lowicsa: kape i rukavi žena bujni kao mlijeko kad kipi i ruže na crnim prslucima! Ostatak muzeja je posvećen povijesnoj dokumentaciji Lowicsa: piše da je i Napoleon došao u ovo mjestance na povratku iz Rusije.

## VI

Moji poljski poznanici i prijatelji nisu mogli protumačiti otkud mi želja da idem u Łódź, grad koji je upravo pocrnio od silnog industrijskog huka. A eto, tako, vukao me tamo jedan jedini stih Juliana Tuwima, u kojem kaže da crn luta Łódźom! No, uz to što je divan za skitn'u crni Łódź je bogat muzejima. Ima arheološki i etnografski muzej, muzej tekstilne industrije, a u ulici Wieckowskiego na br. 36 ima »Muzeum Sztuki w Łodzi« koji osim starog slikarstva ima, bez sumnje, jednu od najjačih panorama poljske i svjetske moderne likovne umjetnosti u Poljskoj. Taj muzej je 1928. godine osnovao povjesničar i publicist Kazimierz Bartoszewicz i poklonio ga gradu Łódźu. Popunila ga je grupa modernih poljskih likovnih umjetnika »a.r.« radovima Arpa, Gleisza, Légera, Lurçata, Ernsta, Caldera, Ozenfanta i drugih. Teoretičar apstraktne umjetnosti Michel Seuphor je toj kolekciji priklopio još pojedine radove Baumeistera, Huszova i drugih, dok je poljski slikar St. J. Witkiewicz dodao radove Picassa i Marcoussisa. U tom muzeju bila je 1932. godine (poslije Hanovera) druga izložba apstraktne umjetnosti. Velik ugled u svijetu muzej je stekao kad je 1957. godine stiglo iz Francuske u njegovo vlasništvo niz slika i kipova od Arpa do Vasarelja.

Muzej se može uglavnom podijeliti na tri prostora. Prvi: od gotike do XVIII stoljeća, drugi: XIX stoljeće i treći: XX stoljeće. U prvom prostoru koji zauzima niz dvorana nalaze se talijanski slikari XV i XVI stoljeća (Majstor s papagajem: »Madona s djetetom«), slikari XVII i XVIII stoljeća (izvršni Magnasco). Slijede Flamanci i Nizozemci XVI i XVII stoljeća (J. Jordaens: »Četiri evangelista«, »Navještenje« i »Bacchus«, zatim A. van de Velde: »Krava u pejzažu«). Drugi prostor ispunjavaju uglavnom slike i kipovi poljskih slikara XIX stoljeća. To su: A. Orłowski, Stattler, Grabowski, J. Kossak (»Lov«), J. Matejko, A. Kotsis, W. Prusowski, W. Weiss, J. Stanislawski, X. Duminowski. I opet najbolji je, potpuno bez premca, Piotr Michałowski sa slikama »Autoportret« i »Napoleon na konju«! Povjesničar umjetnosti koji se zanima za problem: što se desi s jednim likovnim novitetom kad ode iz Pariza u Evropu, na primjeru poljskih modernista može mnogošto

kritički dragocjeno uočiti. Eto u trećem prostoru je grupa »Rytm«, derivat kubizma. Tu su: E. Zak, W. Wasowicz, W. Borowski, J. Mierzejewski, K. Winkler, T. Niesiolowski, K.R. Withowski i A. Prouszko. Slijedi orijentacija prema kubizmu i konstruktivizmu. U njoj su izloženi i poljski i strani slikari i kipari: S. Zalewski, A. Pronaszko, A. Ozenfant i G. Volmier, K. Kobro, Z. Pronaszko, A. Zamoyski, F. Léger, L. Marcoussis. Slijede simbolizam i secesija: J. Mehoffer, St. Wyspiański, K.R. Witkowski, St. J. Witkiewicz i T. Czyżewski. Nadalje tu je i ekspresionizam koji donosi, po riječima poljskog likovnog kritičara, »egzageraciju forme i plammy barwnej«. Ovdje su: M. Feurrig, J. L. Menkes, E. Nolde, A. Jawlensky. Nastavljaju predstavnici »unizma« smjera koji traži »gravitaciju forme i kolora«. Majstori te likovne »energetike« su: S. Tauber-Arp, V. Haustar, G. Vantongerloo, W. Strzemiński. Simbolizam i nadrealizam predstavljaju M. Ernst i P. Klee. Apstrakciju i »beprzeczniotowości« pak provode: A. Lenica, H. Werkman, W. Baumeister i K. Hiller.

Na kraju informacija o muzeju Łódźa ostavio sam opet veliku umjetnost Olge Boznańskiej koja i ovdje ima garnituru izvrsnih muških i ženskih portreta (inventarski brojevi: 62, 63, 144 i 392). Također za svršetak sam ostavio upozorenje da se u ovom muzeju pod inv. brojem 691 nalazi »Muški portret« Nicolaesa Maesa koji je figurom i pejzažom sličan Maesovu portretu u zagrebačkoj Staroj galeriji Akademije. Također je tu pod inv. brojem 739 i »Muški portret« Wolffsen Alide (1648–1690) koji se također stilistički veže o Maesov portret u spomenutoj Zagrebačkoj galeriji.

## VII

Putnici Poljskom običavaju poslije Warszawe odmah krenuti u Kraków, jer su tamo djela likovnih umjetnosti jednako poljskih kao i svjetskih majstora u najvećoj kvaliteti. No, ostavio sam Kraków za svršetak svog boravka. Krenuo sam sasvim suprotnim pravcem: mjesto na jug, u Kraków, na sjever, u Gdańsk. Iako žrtva rata, Gdańsk je grad muzej. Šetajući njegovim ulicama susrećete renesansne zgrade (vrata): Bramu Wyzynnu, Zlotu Bramu i Zielonu Bramu. Dolazite pred Neptunovu fontanu (XVII stoljeće) pa opet susrećete Żuraw nad rijekom Motławom (XV stoljeće) i idete Długom ulicom gdje na br. 35 i 45 stoje renesansne zgrade XVI stoljeća. Isto na Długom Targu zgrada na br. 41. Vezane te zgrade su uz ime najslavnijeg renesansnog arhitekta u Gdańsku: Antona van Opbergena. Tu su nadalje, Ratusz Głównego Miasta (XVI st., izgorio i rekonstruiran) i Dwór Artura (sagrađen u XIV st., iz gotičkog u renesansni stil preinačio ga je van den Block, od

1742. bio burza, a 1946. rekonstruiran). Nadalje tu su Zbrojownia (poč. XVI st., djelo A. van Opbergena, simbioza nizozemske renesanse i poljskih arhitektonskih elemenata i Kaplica Królewska).

Glavni muzej se zove »Muzeum Pomorskie w Gdańsku«. Nalazi se u ulici Rzeznickoj s ulazom iz Toruńske ulice. U prostoru izvanredno čistom, pod bijelim rebrastim švodom, svijetli prva dvorana lijevo, sva u vitrinama. Pravi izraz: svijetli. A kako ne bi svijetlila, kad uđete iz baltičke, novembarske sumaglice u taj muzej i u vitrinama nadete ništa drugo nego reviju najljepšeg talijanskog tekstila XIV i XV stoljeća (uglavnom Lucca), kakav nećete naći ni u jednom talijanskom muzeju u takvu rafinementu. Tu je i tekstil iz male Azije, bizaran i fantastičan! Ići ostalim dvoranama u prizemlju ovog muzeja znači ići od nizozemskog porculana (XVII st.) do gdańskog željeza (škrinje, zvekiri, zvona, cimeri za stare krčme) do drvenih kipova (sv. Rajmond) i do oltara (XV stoljeća) koji su gdańjski slikari slikali u čast sv. Nikole, zaštitnika brodara. Radova u raznim materijalima ima toliko da se posjetilac uplaši da će se među njima izgubiti. Ali zato na prvom katu ga čeka jedno od najljepših likovnih iznenađenja koje je mogao vidjeti u Poljskoj. Na počasnom mjestu tu sja visoki triptihon kojem je autor nitko drugi nego slavni Jan Memling! Slikano oko 1473. godine, na drvenim pločama, uljem na temperi, ovo remek-djelo prikazuje »Posljednji sud«. U srednjoj slici (v. 222 cm, š. 160 cm) stoji arhanđel Mihajlo s vagonom, na lijevoj je krilu (v. 222 cm, š. 72 cm) »Ulazak u nebo«, a na desnoj krilu (istih dimenzija) je »Pad u pakao«. Svi vrhunski trenuci Memlingova kista: zlatarska preciznost ruke koja fiksira kristalnu viziju i sjajnu halucinaciju - našli su se u ovom triptihonu!

U dvoranama koje se šire nakon Memlingova djela nalaze se prvo nizozemski i flamanski slikari XVII stoljeća – J. Fyt: »Mrtva priroda« i »Lovački pribor i ptice«. J. van Goyen: »Svinjar«, Potter, Rysdael. A. van Ostade, P. de Hooch (signiran!), A. van de Venne: »Kuglaši«, H. Jan Steen: »Mačka čita«, B. Bol: »Anial i Agar«, A. Cuyp: »Portret muškarca s žutom rukavicom« (signiran: 1650), Van Dyck: »Skica za raspeće« (nevjerojatno živo oertano!), Jordaens: »Dijete«, J. D. van Heem: »Mrtva priroda«, F. Pourbus: »Portret« (divna mala slika!). I opet na kraju: Nicolas Maes s »Muškim portretom« i »Ženskim portretom« – nevjerojatno slične slike zagrebačkoj Maesovoj slici!

Posebne dvorane su posvećene slikarima koji su radili u Gdańsku. Najraniji je A. Möller (XVI st.), A. Stech u maniri Halsaa (»Čovjek s bijelim cvijetom«). Izvrstan je D. Schulz (XVII st.), autor »Portreta Konstancije Holten«. Na kraju je poznati Daniel Chodowiecki (1726–1801) sa svojom slikom »Dječak u crvenom prsluku«. U zadnjim dvoranama muzeja nalazi se evropska grafi-



*Stanisław Wyspiański*  
(1869–1907)  
*Pejzaż*





*Stanisław Wyspiański*  
*(1869–1907)*  
*Autoportret*

ka od Cézannea do danas: Picasso, Braque (»Crveni čajnik i dva limuna« s potpisom: »Pour les enfants polonais, G. Braque, 1959«). Klee, Kandinsky, F. Marc, Soulage, Brianchon, Esteve, Singier, Vieira da Silva, Gromaire, Hartung, Chagall, Zadkin – i Rodin: »Glavica djeteta« (bronca).

Dvorane suvremenog poljskog slikarstva i kiparstva su revija evropskog likovnog internacionalizma s pokojim proplamsajem originalnog poljskog likovnog govora. Raspon ide od figuralista Byrowskog do nefiguralista Borysowskog!

Na obali Motlawe kraj Brame Chlebnicke i Brame Mariacke nalazi se gđanjski Arheološki muzej. U prizemlju su dvorane koje donose sliedeće kulture: I »Kultura Luzycka« (1300–550 prije n.e.): Zemljani vrčevi, II »Kultura wschodnio pomorska« (550–100 prije n.e.): pepeljača, crni vrč – čovjek s životinjskim likovima, III »Kultura Wenedzka« (100 prije n.e. do 500 n.e.): metalna glava ovna, IV »Kultura Prapolska« (550–1300 n.e.): žuti i smeđi jantari. U prvom katu u središtu dvorane je crni čamac, oko njega su dokumenti neolita Gdańska i okolice, geološki presjeci terena, keramika, ognjište, kosti, rog, zanati neolita, citati Tacita o Wendima i Germanima, mape jantarskog puta, rimski novci, terra sigillata); u drugom katu je kolekcija jantara X do XII stoljeća, ribarski pribor srednjeg vijeka, fotografije figure zvane »Baba« te gđanjski obrti srednjeg vijeka: češljarstvo, kožarstvo, lončarstvo, kolarija i drugi. Napokon: ljekarije od bilja i citati Ibrahim Jakuba (X stoljeće) o poljskim biljkama.

## VIII

Putujući s Baltika prema jugu, poljski putnik bi se dobro začuo i ne bi vjerovao svojem uhu kad bi mu netko rekao u vlaku da ga u muzeju Poznańa čeka niz slika španjolskih majstora XVII stoljeća! Da, nigdje drugdje nigo baš u ulici Marcinkowskog br. 9 nalazi se Narodni muzej i u njemu ta španjolska senzacija! Idemo ravno k njoj. U prvom katu, u centralnoj dvorani, evo ih: Juan Carraño: »Uzašašće«, Ribera: »Sv. Ivan Krstitelj«, Zurbaran: »Madona i sveci«, Juan Pantoja de la Cruz: »Portret muškarca s mačem«, Careno de Miranda: »Portret španjolske kraljice Ane Marije«, Juan de Moro: »Krunjenje Djevice« i Jose Antolinez: »Rodeње Kristovo« (signirano). Evo i Talijana, od kojih ima pojedinih slika kakve se ne vide ni u Italiji: B. Daddi: »Sv. Dominik«, Lorenzo Monaco: »Poklonstvo«, U. di Nerino: »Sv. Ivan«, A. Borgognone: »Madona«, N. di Pietro Gerini (izvorna slika!), I. da Imola: »Madona«, F. Mazzola: »Krist s plavom knjigom« (lijepo i



signirano!), F. Francia: »Sv. Dominik«, V. Catena: »Madona i sve-  
ci« (plava i smeđa modelacija kao u zagrebačkoj slici!). G. Bellini:  
»Madona i donator«, Bronzino: »Cosimo il Medici«, B. Veronese:  
»Poklon kraljeva«, Bassano: »Kod Vulkana«, G. Recco: »Ribe«,  
B. Strozzi: »Šv. Ivan« i »Otmica Evrope«, J.B. Pellegrini: »Žrtvo-  
vanje Poliksene« (divno!).

Nizozemci i Flamenci: Joos van Clevee: »Sv. Obitelj« (izvanre-  
dan plavi pejzaž), A. Vsenbrandt: »Sv. Obitelj« (triptih), Quentin  
Massys: »Madona s djetetom« (opet divan pejzaž), A. Brower:  
»Interieur«, A. van Ostade: »Društvo«, Pieter de Hooch: »Inte-  
rieur«, Jan van Bray: »Portret«, B. van Helst: »Muški portret«. I  
od svih nordijskih slika XVII stoljeća najljepše: jedan ženski por-  
tret označen godinom 1635, djelo anonimnog slikara, dostojno naj-  
boljih Rubensovih slika!

Od Francuza tu su J. Courtois s izvrsnom »Bitkom«, L. de Sil-  
vestre s »Nessusom i Deyamirom« i od svih najljepši Watteanuov  
učitelj Claude Gillot (1675–1772) s čistom likovnom poezijom  
»Bachove svečanosti«!

## IX

Wrocław čuva dokumente svog likovnog života uglavnom u mu-  
zeju koji se nalazi u gradskoj vijećnici. Kad uđete, pozdravi vas  
kao i u Lowicsu veliki medvjed. Samo ovdje on nije drveni rad  
suvremenih seljaka, nego je u crvenom kamenu isklesan rukom  
nepoznatog kipara XV stoljeća. Uz njeg je žuta škrinja i na njoj  
na bijelom konju konjanik u potjeri za jelenom. Oko vas svud  
željezo: brave, ključevi, mačevi. Desno vodi red kretanja u dvora-  
ne srednjeg vijeka. Tu je rekonstrukcija »Doma Kramarza« i »Do-  
ma Stewca« iz XII stoljeća. Okolo su sjekire, koplja, potkove,  
pečati, novci Henrika I i Henrika II, Boleslava I. Prati vas s lijeve  
strane dokumentacija fotografija: gotične zidne slike XIV stoljeća,  
iz crkve u Strzelca: »Smrt Marijina« i »Krist u slavi«. Prethode im  
romanički reljefi s timpanona bazilike sv. Jadwige u Trebnicy  
(XIII st.) sa Šaulom kako svira harfu. Tu su i fotografije slavnih  
reljefa s vrata katedrale u Gnieznom (XII st.). U prvom katu:  
tapiserija i metal od X do XVII st.

Na Bohaterow Warszawy targu nalazi se »Muzeum Śląskie«, gdje  
se u sklopu srednjovjekovne šleske umjetnosti nalazi i slavni sar-  
kofag hercoga Henryka IV, načinjen 1300. godine. Tu je i gale-  
rija poljskog slikarstva.

S ulice Kazimira Velikog ulazi se u wrocławski Etnografski mu-  
zej i Arheološki muzej. Tu je baš bila otvorena izložba »Velka  
Morava pierwste państwo slowinskie« otvorena (20. X 1966 – 20.

I 1967) s izvanredno zanimljivim sitnim metalnim radovima (ogrlice, križevi, mikroplastika), o kojima ćemo pisati drugom prilikom.

Na kraju puta ostao je Kraków – grad u koji su dolazili na studij hrvatski umjetnici naročito oni iz Bosne kao Ivo Šeremet i drugi. Tu na svakom koraku vidite umjetninu. Običaj je prvo ići na Wawel. No njegovo bogatstvo je toliko veliko, da putniku sva vizuelna napetost odlazi na vrebanje gdje će otkriti ono najlikovnije. To nije ovdje lako. Kad uđete među mačeve (XV – XVII st.) od kojih neki imaju na balčaku reljefiće s djelima Herkulovim, pa se zaputite kraj opreme za konja i konjanika, idući čas ispod kaciga, čas između žičanih košulja, iza štitova koji su oslikani likovima svetaca zaštitnika – potpuno iscrpeni klonete među puške i vojničke rogove: poljske, perzijske, španjolske, turske. A čeka vas još hodanje od zlatnine iz Nürnberga i Augsburga (XVII st.) do engleskog porculana (XVII. st.), od njemačke bjelokosti (XVII st.) do emajla iz Limogesa (XVI) i do poljskog zlatnog sata iz Toruńa (XVII)! Buzdovan ukrašen dragim kamenjem jedva vas dovede do mača Žigmunta I i do zlatnog mača što ga je Janu III Sobieskom poklonio Papa Inocent XI!

Treba predahnuti, jer vas u drugom dijelu, u katu Wawela čeka još veće bogatstvo. Uz kamene sjajne stepenice u boji kornjačevine, penjete se među mrke talijanske škrinje, svijetle flamanske tapiserije. Oko vas su portreti poljskih kraljeva i kraljica. Sa stropa, iz kazeta u dvorani »Pod glóvamy« – gledaju vas muške i ženske naslikane glave raznih fizionomija i psihologija. Prolazite kraj divnih velikih bijelih peći, kraj tapiserija na kojima Adam i Eva uživaju raj i Kain ubija Abela. Odavde u povorkama ljudi se spuštaju u kraljevsku kapelu gdje su kripe sa sarkofazima poljskih kraljeva i državnika i književnika (Slovackog i Mickiewicza). Tu gledaju grob Kazimierza Jagelovića, djelo Wita Stwosza. I spuštaju se u »Žigmuntovu kapelicu« gdje su grobovi Žigmunta I, Žigmunta Augusta i Ane Jagelović. Tu su figure i dekor (XVI st.: djela Cinijs, Berrecijsa i Padovana).

Poslije velikog Wawela krakovski gosti traže drugi dan male prostore, mjesta gdje će provesti sat, dva vremena. Mogu otići u krakovski »Marianski chram«, gdje će naći golemi polihromirani oltar s drvenim figurama, koje je načinio 1477–1489. slavni kipar Wit Stwosz. Jedni idu u Ulicu sv. Jana u Arheološki muzej (kulture od neolita Perua, Egipta, Srednje Azije do Bliskog Istoka) Drugi idu u Nowy Gmach gdje se nalazi slikarstvo prve polovice XX stoljeća. Treći odlaze u Dom Jana Matejka u Florijanskoj ulici br. 4, gdje su radovi i dokumenti o životu ovog poljskog slikara

XIX stoljeća. Četvrti šetnjom obilaze mjesta gdje je živio poet i slikar St. Wyspiański. Idu u ulicu Krupnicza u kojoj se na br. 26 rodio 15. I 1869, pod brežuljkom Wawela gdje se igrao kao dječak, u ulici Poselku br. 10, gdje je 1895. do 1898. pisao »Legendu« i »Warszawianku«, na Trg Mariacki br. 9, gdje je pisao »Wesele«, u franjevački samostan gdje je 1897. slikao vitraže, napokon idu u ulici Seimiradskog gdje je Wyspiański umro 28. XI 1907. i onda se vraćaju iz samostana Paulina na Skalce, gdje leži u kripti.

No, čini se, najljepši odmor u Krakóvu, odmor, kako bi Horacije rekao, zabava vezana s korišću: otići u Ulicu sv. Jana br. 17/19 u mali muzej koji se poljski naziva »Zbiory Czartoryskich«. Gotovo u šetnji prolazite dvoranama od predmeta rafiniranih, bizarnih do maksimalnih likovnih vrijednosti. U prvoj dvorani je izloženo poljsko i venecijansko staklo XVI i XVII stoljeća. Uz keramiku tu je i porculan XVII stoljeća (J.J. Kändlerove figurice Poljaka). Slijedi emajl iz Limogesa (XII i XIII stoljeća) i djela L. Limosina (XVI st.), lijepi antependij kralja Obrachla iz Wawela (XV st.), gđanjско srebro (XVII st.), slonova kost (Japan), indijske i perzijske minijature (Firdusi: »Šahnama«, 1619 god.). Dvorana s fajansom iz Sirije (XIV st.), s flamanskim goblenima (XVII st.) i s portretom P. Battinija »Izabela Potocki«.

Panorama talijanskog slikarstva počinje sa sijenskim slikarima. Slijede: lijepi Maestro di San Miniato (Madona s djetetom), G. Bellini, Jacobello di Bonomo (XIV st.) s »Krunjenjem djevice«, Andrea da Firenze (»Sv. Jeronim«) i drugi. U središtu dvorane je dragulj ne samo ove galerije, nego svih poljskih galerija uopće: Leonardo da Vincijeva »La Belle Feronière«. Na tamnoj pozadini diže se sustegnutim ružičastim tonom inkarnata lik dame s hermelinom u naručju. Pokrivalo glavo i haljina su smeđi, rukav je modar i crven. Vrpca na čelu je crna kao i zrnje ogrlice. Oči smeđe. Hermelin je siv, žutkast i bijel. Nevidena ljepota oduhovljenog crteža i sredene boje!

Slijede Magnasco: »Pralje«, S. Rosa: »Vodopad«, J. Gossaert: »Ecce Homo«, D. Bouts: »Madona«, A. Mor: »Kopija po Tizianu« Dir van Baburen: »Sv. Petar«, N. Maes: »Muški portret«, C. Netscher: »Dijete u poljskom kostimu«. I nakon tog niza opet drugi dragulj! To je Rembrandtov »Pe'zaž s dobrim Samaritancom«, jedan prvorazredni majstor uljeni kroki s punom signaturom!

Poslije Leonarda i Rembrandta teško je gledati J. M. Mattierov »Portret plemića« ili Norblinovu »Muziku u parku«! Ali ipak čovjek se zaustavlja pred J. A. Grosovim »Portretom J. U. Niemcewicza« – zbog lijepo slikanih ruku. Istina nisu kolorističke kao na majstorovom zagrebačkom portretu Madame Recamier, nego su tonske, izvanredno modelirane.

Muzej koji nećete proći ovako svježe, ali koji će vam pružiti niz dragocjenih dokumenata o likovnom životu Poljske od XIV do XVII stoljeća je Dom Szolayskich na Trgu Szczepańskog. Kad uđete, krenite desno. Tu će vas dočekati Nikolaj Haberschracht Mister Pasji Augustianskiej iz mjesta Ogrojec, koji je oko 1470. slikao ove slike: »Krist na Maslinskoj gori«, »Isus pere noge apostolima« i »Isus istjeruje trgovce iz hrama«. Što je posebno zanimljivo: među religioznim figurama, nailazite na tipove poljskih ljudi koje još danas susrećemo ulicom i na tipični poljski pejzaž koji vidite kad putujete s Baltika prema Šleziji! Tu su i drveni kipovi: »Crveni Isus na crnom magarcu« (XV stoljeće), »Sv. Ana« (XV st., iz Krakówa), »Navještenje« (XV st. iz Ciecine) i Sv. Katarina (XV st. iz Iwanowicza). Uz njih je »Poliptih iz Lusinyja« (oko 1500. godine) djelo radionice Wita Stwosza. Od slika je lijep poliptih: »Djevica s djetetom i sveci« iz crkve sv. Jana u Dabeczyci i niz radova Mistra Pasje Dominikanskej (oko 1460. god.): »Oplakivanje«, »Isus pod križem«, »Bijeg u Egipat« i »Krunjenje djevice«. U drugom katu ovog muzeja, na samom ulazu, stoje drveni kipovi: Sv. Ivan (XVII st. iz Malopolske) sav u ritmu vignete i sv. Joakim (XVIII) sav u ekstazi arabeske! Tu se nižu dvorane slikarstva (XVI st.) karakterizirane radovima koji jednostavno zlatne plohe imaju tonsku sugestiju volumena. Među glavnijim djelima tu su: »Triptih iz Tymove« (XVI), »Poliptih sv. Jana« (Kraków, oko 1504). Tu su i dva slikara: Michael Lancz iz Kitzingen, koji je radio u Krakóvu (1507–1523. godine) »Mučeništvo svete Barbare« i »Triptihon iz katedrale u Wawelu« i uz njega Waclaw iz Oswiencina (XVI), koji je naslikao ubijanje redovnika. Muzej završava portretima Jana III Sobieskog (XVII stoljeće).

Poslije ovog muzeja dobro je otići u galeriju poljskog i svjetskog slikarstva, koja se nalazi u poznatoj zgradi u Sukienicama na trgu Rynek główny. Naši poznanici slikari koje smo već susretali putujući Poljskom po brojnim muzejima i galerijama, eto i ovdje su. Na ulazu je J.P. Norblin (1745–1830), onaj koji je unio vatoovsku atmosferu u poljsko slikarstvo. Slijede: S. Czeckowicz, J. Pitschmann (1758–1835) s »Portretom žene«, J. Grassi (1758–1838) s »Portretom Izabele Oginski«, J. Ch. Lampi (1731–1830), M. Baccarelli (1731–1818) s »Portretom Lidije Ponjatovski«. Tu je i klasicist W.K. Stattler (1800–1875) autor »Makabejka« i »Ženskog akta«. Jan Matejko sa svojim ogromnim platnom »Kosciuszko pod Raciawicami« i nizom portreta. Jacek Malczewski (1854–1929) s »Mladićem na brezovoj klupi« i sa »Smrću Helen«. I opet najljepša dvorana je dvorana Piotra Michalovskog (1800–1855). Tu su kopije po Géricaultu, »Konji i kola«, Studije glave konja (široka mrka pozadina i nagli svjetložuti akcenti), »Artiljerac na konju«, »Francuski poštar«, »Ulica u Francuskoj«,

»Napoleon na konju«, »Navala francuske artiljerije« (izvanredan kroki uljem!, Jozef Chelmoński slika 1881. u Parizu »Četvorku«. Tadeusz Ajdukovic (1852-1916) portretira Helenu Modrzewski u bijeloj svili uz sivog psa u tonu Courbeta. Alojzy Rejhau u maniri Ingresa donosi »Portret žene u plavom« i »Portret »Komien-skig«. Opet Chelmovski sa »Ždralovima« (1914) i Henryk Siemiradski (1843-1902) sa slikama: »Rimske ruševine«, »Djevojka na studentu« i »Neron« (1876). Aleksander Gierynski slika vedute starog Münchena, Verone i Rima poput Corota i našeg Quiquereza. Na kraju je uvijek puna duha i likovnog fluida Olga Boznańska (1865-1940) s »Bretonkama«, »Djevojčicom s krizantomom«, »Pejzažom«, »Autoportretom« i »Cvjećarnicom« (1889), koja je najljepša slika poljskog slikarstva XIX st. u ovom muzeju.

\*

Boravak u poljskim muzejima i galerijama otkriva hrvatskom putniku svijet koji je originalan među likovnim svjetovima ne samo slavenskih naroda nego uopće među narodima cijele Evrope. Taj svijet ima svoju liniju, svoju boju i svoj oblik, kao što Chopinov svijet ima svoj zvuk, a Mickiewiczев svijet svoju riječ.

*Matko Peić*

### *S u m m a r y*

#### A VISIT TO POLAND

The Polish-Croatian relations have now lasted for centuries. Regrettably, neither Poland nor we in Croatia have a larger book that would offer an insight into the matter. The author of this article had sojourned by invitation of the Ministry of Culture and the Arts of Poland 15 days at Warsaw, Gdansk, Poznan, Wraclaw and Cracow. On these travels he paid visits to a series of museums (painting, sculpture, architecture, archaeology, literature, history, sociology). He has described his observations in this essay entitled, »A Visit to Poland«.

In the introduction the author enumerates events and men that had participated in the development of the centuries-long Polish-Croatian relations. He dwells most especially on the co-operation between Polish and Croatian painters in the course of the 19th and 20th centuries. Whereupon he presents a description of the Polish artistic life from its beginnings to the present day. After which there follow the author's notes on the museums of Poland. With the pen in his hand he surveys hall after hall and offers a precise piece of information on the character and artistic quality of the exhibited pictures and sculptures. He makes mention of the analogy between Polish and Croatian fine art problems in the 19th and the beginning of the 20 th centuries. The author also presents a series of examples illustrating how individual Italian and Dutch painters of the 17th century possess almost adequate pictures in Polish and Croatian galleries.

By the number of documents and the accuracy of interpretation this essay constitutes the most complete piece of information on the Polish art life that has been published in Yugoslavia in the last thirty years.

## IKONA »TRI JERARHA« ŠTROSMAJEROVE GALERIJE U ZAGREBU

Štrosmajerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije u Zagrebu došla je, otkupom od porodice N. Žica sa Krka, 1949. godine u posed jedne male ali zanimljive ikone Sv. tri jerarha. Ikona je već posle dve godine bila predata na konzervaciju u Restauratorski zavod, odakle je vraćena 1959. godine. U to vreme je verovatno i uključena među ostale izložke stalne izložbe koji su se, do trenutnog privremenog zatvaranja Galerije, nalazili u prvoj dvorani. Ona se čuva pod inventarskim brojem SG 360, a izlagana je legendom: Crkveni oci, vizantijska ikona.<sup>1</sup>

Pokušaćemo, ovom prilikom, da preciznije odredimo poreklo i vreme nastanka ovog nepublikovanog ikonopisnog dela.

Ikona je slikana temperom, preko tankog sloja gipsanog grunda, na prvougaonoj drvenoj ploči veličine 23×18×2 mm. Na zlatnoj pozadini, koja u donjoj četvrtini slikanog polja ustupa mesto beličasto-rumenom tlu, prikazane su tri stojeće, frontalno postavljene figure arhijereja: levo, Vasilija Velikog, u sredini Jovana Zlatoustog i, desno Grigorija Bogoslova (sl. 1). Sva trojica u stavu blagog kontraposta, uzdržanih kretnji i ozbiljna lika, u rukama drže jevandolja smeđih korica i crvenih listova, dok Vasilije Veliki i Jovan Zlatousti istovremeno desnicama i blagosiljaju. Svi su obučeni u bogate episkopske odežde. Tako Vasilije Veliki (O AΓ[IOC] BACIAE[I]OC) na sebi ima beličasti stihar nabora naznačenih intenzivno svetlim refleksima, na čiji prednji deo padaju smeđi epitrahilj i nabadrenik, koji su ukrašeni zlatnom žicom, biserima, crvenim i plavim dragim kamenjem, a kičankama duž donje ivice epitrahilja. Preko stihara ogrnut je sivim polistavrionom sa cinobernom postavom a na spoljnoj strani s tamnoplavim ravnokrakim krstovima koji su izvezeni zlatnom žicom po kracima i središnjem delu. Preko svetiteljevih ramena prebačen je beli omofor s krupnim zlatnim krstovima optočenim crnom bojom.

Jovan Zlatousti (O AΓ[IOC] IQ[ANNHC] O XP[YCOCTO]MOC) u dugu crvenkastu don'u haljinu čiji su nabori naglašeni potezima bele boje. Po haljini pada epitrahilj istovetan onima na Vasiliju i Grigoriju. Preko toga, za razliku od ove dvojice koji su ogrnuti mnogokrsnim felonima, Jovan Zlatousti na sebi ima tamnoplavi sakos dugih i širokih rukava, čije su sve ivice opervažene zlatnom bordurom s raznobojnim dragim kamenjem. Njegov sakos krase i vertikalni nizovi crnih kružnih medaljona koji su međusobno povezani krstovima i zlatnim nitima. U medaljone su opet ucrtani zlatni krstići sa crnim kružićima na svakom kraku.

<sup>1</sup> Za navedene podatke dugujem zahvalnost kolegama Lj. Gašparević i V. Zlamaliku, kustosima Štrosmajerove galerije.



*Ikona »Tri jerarha« Štrosmajerove Galerije (sl. 1)  
Georgije Sarakinopoulos, Sv. tri jerarha, prvt pol. XVI v.*

Grigorije Bogoslov (Ο ΑΓΓΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΥ) je u svetlozeleni stihar s belim naborima i okernim senkama. Preko stihara, nabedrenika i epitrahilja ogrnut je smeđim polistavrionom, čije je lice prekriveno beličasto-sivim prugama sa izvezenim zlatnim krstićima a naličje postavljeno crnim. Preko leve ruke, kojom ispod polistavriona pridržava knjigu, lomi se i ukoso pada beli vuneni omofor. I Grigorije Bogoslov, kao i druga dva jerarha, na nogama ima špicaste patike crne boje.

Namrgođeni, strogi likovi svetitelja prikazani su s upadljivo visokim i izbornim čelima koja se pri vrhu završavaju blagim dvogubim ispupčenjima. Inkarnati su im podslikani mrko-maslinastom bojom, sa braon okerom na svetlijim delovima i sa po dve tanke i kratke linije na najosvetljenijim partijama – uvrh čela, iznad mrkocernih i prosedih veđa, na jagodicama, nosu, kod Jovana na vratu i kod svih na nadlanicama ruku, oblinama šaka i člancima prstiju. Na usnama je cinober. Kosa, brada i brkovi su kod Vasilija i Jovana mrkosmedi dok su kod Grigorija u gustima sedim kovrdžama, urađenim s udvojenim paralelnim linijicama.

Na zlatnoj pozadini, između svetiteljskih nimbova, ikonopisac je grčkim cinobernim slovima ispisao imena trojice svetitelja a pri dnu ikone, između Jovanovih i Vasilijevih stopala, sa znatno više napora lupom se može uočiti i ime samog slikara; vrlo sitnim crnim slovima, uobičajenom formulom — ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΑΡΑΚΗΝΟΠΟΥΛΟΥ (ruka Georgija Sarakinopulosa) – potpisao je on svoje delo (sl. 2).

Sv. tri jerarha se, kao samostalna ikonografska tema, prilično često javlja u umetnosti vizantijskog umetničkog kruga.

Literarni izvor za ovu predstavu u vezi je s praznikom (30. januara) koji im je posvećen za vladavine vizantijskog cara Aleksija Komnina (1080–1118). Poznato je da je trojici jeraraha sam praznik – koji će docnije prerasti i u jedan od najvećih grčkih nacionalnih i školskih praznika – namenio i uspostavio znameniti crkveni pesnik 'Ιωάννης ὁ Μαυρόπουλος, evhaitski mitropolit od 1043. godine. On je sastavio himnu prazniku, epigrame svakome od Triju jerarha posebno i svoj trojici zajedno, i najzad, sačinio im pohvalu. On sam u svom skupnom epigramu ističe da je »još i ikone trojici jeraraha poklonio«.<sup>2</sup>

Već na prvim mozaicima normanske Sicilije, na zidovima katedralne crkve u Čefalu, 1148. godine, angažovani vizantijski maj-

<sup>2</sup> 'Α. Ξυγγόπουλος, "Άγιος 'Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος „Πιγὴ τῆς Σοφίης“, Αρχαιολογικὴ ἐφημερίς, 1942 - 1944, 'Αθήναι 1948, 30.

Raspravljajući o ovoj temi Ksingopulos ističe da je taj praznik uspostavljen tačno 1082. godine, ali pretpostavlja da je tada mogao biti uveden u Carigradu, dok je u Evhaitu mogao postojati već od dolaska Jovana Mavropulosa za mitropolita.



# ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΕΥΔΕΚΗΣΤΟΥ

stori, u okviru strogo odabranog ikonografskog programa, prikazujući kao pandan grupi velikodostojnika latinske crkve četiri stojeće figure grčkih arhijereja, izdvajaju na zasebnu zidnu celinu desne strane hora – Vasilija Velikog, Jovana Hrizostoma i Grigorija Teologa.<sup>3</sup> Gotovo u isto vreme, negde između 1143. i 1154. godine, na isti način istakli su ova tri jerarha, promenivši samo njihov međusobni redosled i mozaičari transepta Palatinske kapele u Palermu.<sup>4</sup> Kasnije, tokom XIII veka, kult triju jerarha u vizantijskom društvu, politički razbijenom osvajanjima krstaša i Seldžuka, sve više raste da bi, nakon propasti Latinskog Carstva, u doba renesanse Paleologa dobio u umetnosti svoj puni obim i proširio se kao ikonografska tema i na područje susednih slovenskih naroda. S kraja XIV veka najverovatnije potiče, neobična po tehnicima i koloritu, fajansna ikona ovih svetitelja iz Arte. Ona je uzidana u istočnu fasadu ocrkve sv. Vasilija u Arti, koja je prvobitno takođe bila posvećena njihovoj uspomeni.<sup>5</sup> Od početka XV veka tri jerarha su se često slikala na brojnim ikonama vizantijskog umetničkog kruga, bilo sami ili u društvu sa još po jednim od svetitelja – Atanasijem, Kirilom Aleksandrijskim, Nikolom, pa i svetim Anastasijem. Tako su, na primer, predstavljeni na jednoj neobično lepo slikanoj ikoni iz Pskova, što se danas čuva u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi,<sup>6</sup> kao i na desnom krilu jednog triptiha sa dvanaest velikih praznika iz Zbirke ikona manastira sv. Katarine na Sinaju.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 14, 443, sl. 7a.

<sup>4</sup> Isto, 43, sl. 23b; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, II, Москва 1948, Т. 228.

<sup>5</sup> 'Α. 'Ορλάνδος, 'Ο Ἅγιος Βασίλειος τῆς Ἀρτις, Ἀρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων κῆς Ἑλλάδος, Β', 2 (1936) 123-126, 130, πίν. 7.

Obrađujući naročitu pažnju ovoj ikoni, koja pruža elemente za datovanje i cele građevine, Orlandos je uočio da se na njoj sustiču dva stilska obeležja: odeća je rađena u duhu tipično vizantijske umetnosti a likovi izvedeni na način karakterističan za dela Zapada. Stoga je pripisuje italovizantijskoj umetnosti sa prelaza XIV u XV vek. (Za ukazivanje na ovaj primerak kao i za sve prijateljski mi pružene prevode sa grčkog jezika zahvalan sam kolegi Gojku Subotiću, asistentu Odelenja za istoriju umetnosti u Beogradu.)

<sup>6</sup> В. Н. Лазарев, *Живопис Пскова*, *История русского искусства*, II, Москва 1954, 364-366, sl. na str. 363. i 365.

<sup>7</sup> Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, Α', Ἀθήναι 1956, πίν. 220; Β', Ἀθήναι 1958, σ. 194.

Posle definitivnog pada Carigrada pod Turke i propasti Vizantijskog Carstva u celini, u ikonopisu širokog područja postvizantijske umetnosti, nastao je najveći broj do naših dana očuvanih ikona s ovim motivom. Bez ikakve je sumnje da su njene najbrojnije primerke izradile italogrčke ikonopisne radionice, a u njihovim okvirima naročito one sa Krita. Izgradivši svoje slikarstvo na tradicijama poslednjih izdanaka carigradskog klasicizma, koje su se od sredine XVI veka postepeno natapale i izvesnim elementima zapadnjačke umetnosti, vrlo popularni kritski majstori svojim ikonama ove i drugih ikonografskih tema obilno su podmirivali potrebe i Jadranskog primorja i njegove duboke zaleđine. U decenijama kad je u Italiji renesansa uveliko cvala, njihove je radove na Balkanu prihvatao konzervativan katolički živalj na selu i sav pravoslavni svet sa granica prema katoličanstvu kao izrazita obeležja ortodoksne pripadnosti.<sup>8</sup> Upravo preko kritskih ikona, koje su ponekad reprodukovale i tematiku sa fresaka nekih svetogorskih manastira, motiv triju jerarha je ušao i u likovni repertoar one srpske štampane grafike koja je nastajala u četvrtoj deceniji XVI veka u Veneciji.<sup>9</sup> Zna se, naime, iz zapisa sa jedne ikone koja je pripadala vojvodi Božidaru Vukoviću da je on u venecijanskim radionicama sa Krita odbeglih Grka tražio i nabavljao za svoju štampariju određenu vrstu slikarskih radova koji su bili «изрядно пописанны древною и вештою зогра(фи) кю по древному обычаю гръцских живописаніи».<sup>10</sup>

Služeći, zatim, i sama kao izvor ikonografskih uzoraka skromnijim majstorima turskog perioda, Vukovićeva grafika je takođe odigrala ulogu prenosioca ove predstave u druge umetničke tehnike kod nas.<sup>11</sup>

Precizno određivanje umetničkog porekla zagrebačke ikone Sv. tri jerarha i njeno približno datovanje moguće je dosta sigurno izvesti na temelju dva osnovna elementa: ikonopiščevoг slikarskog postupka i samog njegovog imena.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> V. Đurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961, 50-56 (ćir.).

<sup>9</sup> D. Medaković, *Grafika srpskih štampanih knjiga XV-XVII veka*, Posebna izdanja SAN, CCCIX, Beograd 1958, 138, 155, 217, T. XLIX, sl. 1 i T. XXXVIII. (ćir.); Isti, *Die italo-kretische Malerei und die serbische Graphik des 16. Jhs.*, Extraît des Actes de XII<sup>e</sup> Congrès International des Etudes Byzantines, tom III, Beograd 1964, 254-255.

<sup>10</sup> V. Đurić, *Nav. delo*, 109.

<sup>11</sup> Tako se, na primer, na donjem poklopcu jedne stare srebrne panagije, koja je nastala u XVI ili XVII veku u oblasti manastira Mileševa i Ravne Rijeke, nalazi izgravirana i predstava Tri jerarha. (Up.: R. Grujić, *Gravire sv. Save i sv. Simeona na panagiji u manastiru Pakri*, Glasnik Skopskog naučnog društva, XV-XVI, Skoplje 1936, 361, sl. 1. - ćir.)

<sup>12</sup> Već je vrlo interesantno i samo etimološko poreklo prezimena Sarakinpulos. U srpsko-hrvatskom jeziku ono bi odgovaralo prezimenu izvedenom iz istog korena - Saracen, dakle - »Saracenović«. Verovatno je da je ovo prezime nastalo nakon što su Carigrad zauzeli - za Vizantiju sudbonosni Saraceni - Osmanski Turci, a da se ne vezuje za starije - Seldžuke ili Arabljane.

Pre no što je pristupio islikavanju svoje male ikonice Georgije Sarakinopulos je prethodno jedva primetno uparao u gipsani grund konture Trojice liturgičara, kraj njihovih odeždi i liniju što razdvaja tlo od zlatne pozadine. Na isti način, sa po dva koncentrična kruga, opertao je svetiteljske nimbove. Isertane figure njegovih svetitelja – izdužnih proporcija, s uzanim i oblim ramenima, sitnim glavama visokih čela i tankim rukama malih šaka – potpuno odgovaraju kanonima postvizantijskih slikarskih priručnika. Strogo frontalne, statične figure zbio je on u jednoj ravni, ne ostavljajući nimalo slobodnog prostora između svetitelja i ne diferencirajući ih nijednim slobodnijim pokretom ili gestom. Izuzetno skroman pokušaj da izbegne apsolutna ponavljanja učinio je kod Grigorija Bogoslova, stavljajući mu jevanđelje u obe ruke. Sarakinopulosovo apstraktno drapiranje svetiteljskih odeždi pokazuje istu krutu shematičnost: na središnjoj figuri nabori padaju u tvrdim vertikalnim linijama, dok se na haljinama bočnih svetitelja u kosim paralelama simetrično spuštaju ka donjim uglovima ikone. Mekih, izvijenih nabora, koji bi logično pratili forme tela, tu skoro uopšte nema. Nizovi kružnih medaljona Jovanovog skupocenog sakosa predstavljeni su kao da se nalaze na ravnoj površini a ne na tekstu koji se i lomi i obvija.

Za uzvrat ovim neveštinama ikonopisac kao da je nastojao da hladnu monotoniju cele grupe obogati bojom. Koristeći se rafiniranim koloritom izvedenih i prigušenih boja, s izuzetkom zvonkog cinobera, ispoljio je on fino slikarsko osećanje. Njegovi tamnoplavi, smeđi, toplo sivi, mrkomaslinasti, rumeni i svetlozeleni tonovi – dopunjeni belim refleksima, diskretnim crnim akcentima i zlatnim šrafama – grade plemenite harmonije kojima stvarno nije vladao veliki broj postvizantijskih ikonopisaca. No, u obradi inkarnata svojih svetitelja, čiji je sam izgled inače bio dosta određeno preciziran grčkim Erminijama,<sup>13</sup> Sarakinopulos svodi svoju paletu samo na tri boje. Njihove ozbiljne likove on oštro modeluje svetlotamnim izvlačeći iz osnovnog tona najsvetlije partije pedantnom kaligrafijom udvojenih belih linijica a utapajući osenčene delove lica u mrkomaslinastu boju. Taj postupak on dosledno sprovodi i na rukama, gde posebnu pažnju posvećuje unutrašnjoj anatomiji članaka prstiju i minucioznoj deskripciji noktiju.

Gotovo sve markantne osobine Sarakinopulosovog rada uklapaju se u opšte i dobro poznate stilske odlike kritskog ikonopisa.<sup>14</sup> Otuda se među radovima kritskih ikonopisaca i može naći najrodnija analogija zagrebačkoj ikonici.

<sup>13</sup> Up.: M. Didron, *Manuel d'ikonographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845, 316.

<sup>14</sup> В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, I, Москва 1947, 257; Isti, *К вопросу о «греческой манере», чталогреческой и италогреческой*.

Do naših je krajeva takode doprla i jedna neobično sočno slikana ikona Deizisa sa praznicima i svetiteljima, koju je radio kritski slikar Nikola Rico, u prvoj polovini XVI veka.<sup>15</sup> Na jednom od njenih dvanaest pravougaonih polja, što uokviruju centralnu kompoziciju, sa naročito je nažnjom naslikana isto tako minijatura predstava triju jerarha. Ona je tu skoro identično naslikana kao i na Sarakinopulosovoj ikoni – počevši od najsitnijih detalja na samim likovima, pa preko stavova figura i položaja ruku, vrsta i boja haljina, njihovih ornamenata i drapiranja, sve do boje i sloga slova imena pored svetiteljskih nimbova. Na Ricovoj ikoni su samo zamenjena mesta Vasilija Velikog i Grigorija Bogoslova a u uzanim prostorima između svetitelja vidi se umesto rumenog zelenkasto tlo.

Čini se očiglednim da su Nikola Rico i Georgije Sarakinopulos svoje slikarske pouke stekli u krugu iste ikonopisne škole iz koje su poneli i istovetne predloške.

Uverenje da je majstor Sarakinopulos bio poreklom vezan za Krit potvrđuje, najzad, i jedan arhivski podatak sa ovog ostrva. U njemu se pominje jedan ikonopisac istog prezimena. Naime, prilikom obrađivanja venecijanske Zbirke ikona Instituta i crkve San Giorgio dei Greci, grčki istoričar umetnosti M. Hadžidakis našao je i jednu ikonu »Neverstva Tominog«, signiranu samo prezimenom ΤΟΥ ΣΑΡΑΚΗΝΟΠΟΥΛΟΥ Tragajući za bližim podacima o ovom slikaru, a ne znajući za zagrebačku ikonu, naišao je u notarskim spisima malog mesta Sitie na Kritu, iz 1582. godine, na pomen slikara Franguiskosa Sarakinopulosa.<sup>17</sup> Pošto je utvrdio ikonografske paralele između venecijanskog »Neverstva« i odgovarajućih scena sa živopisa svetogorskih manastira Lavre (1535) i Dohiara (1568) radenih rukama kritskih slikara, a stilske srodnosti sa Protatonskim velikim Deizisom (1542) – Hadžidakis je venecijansku ikonu datovao u vreme između 1560. i 1570. godine i vrlo sigurno pripisao ikonopiscu sa Krita Fr. Sarakinopulosu.<sup>18</sup>

Teško je poverovati da su dva grčka ikonopisca iste stilske pripadnosti, istih prezimena i iz približno istih vremena mogla raditi na istom, slikarskom poslu a da nisu bila u nekom međusobnom

критской школах живописи. Против фальсификации истории поздней византийской живописи, Ежегодник Института истории искусств, Москва 1952, 152-190.

<sup>15</sup> Ikona se čuva u Staroj pravoslavnoj crkvi u Sarajevu. (Up.: V. Đurić, Nav. delo, 50-51, 106-107, T. LXXII, – sa svom prethodnom literaturom o ovoj ikoni.)

<sup>16</sup> M. Chatzidakis. Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962, 22-23, T. XI, sl. 9.

<sup>17</sup> Po tom spisu iz 1582. godine njegova je udovica ustupila jednom kritskom uglednom stanovniku dve ikone svoga supruga, koje su zatim bile založene. M. Chatzidakis, Nav. delo, 22.)

<sup>18</sup> Na istom mestu.

srodstvu. Više je nego sigurno da su i majstor zagrebačke ikone Tri jerarha i slikar venecijanskog »Neverstva Tominog« dva člana iste ikonopisačke porodice iz Sitie na Kritu.<sup>19</sup> Na to upućuju i njihova slikarska dela. Komparacijama koje smo prošlog leta vršili pred Hadžidakisovom ikonom u Veneciji pokazalo se, međutim, da i pored brojnih zajedničkih crta, Georgije Sarakinopulos i slikar venecijanskog »Neverstva« nisu bili ikonopisci iste generacije. Majstor zagrebačka »Tri jerarha« znatno je konzervativniji, kako u opštoj shematičnosti formi, tako i u svom slikarskom rukopisu, u odnosu na autora venecijanske ikone, koji je već oprežno prihvaćao i izvesne zapadnjačke novine.<sup>20</sup>

Zaključak se nameće sam: Georgije Sarakinopulos je mogao biti otac ili stric Franguiskosu,<sup>21</sup> pa je zagrebačku ikonu Sv. tri jerarha svakako morao naslikati negde u prvoj polovini XVI veka, tj. u vreme u koje je ovu predstavu na sarajevskoj ikoni izveo i Nikola Rico.

*Andrej Andrejević*

#### *Summary*

#### THE ICON »THREE GREEK FATHERS« FROM STROSSMAYER'S GALLERY IN ZAGREB

The author has discovered the artistical origin and the time of creation of the little icon bearing the name the »Three Greek Fathers«; the icon is kept in Strossmayer's Gallery under the inventory number SG 360 and it is exhibited under the legend of the »Church Fathers, Byzantine icon«.

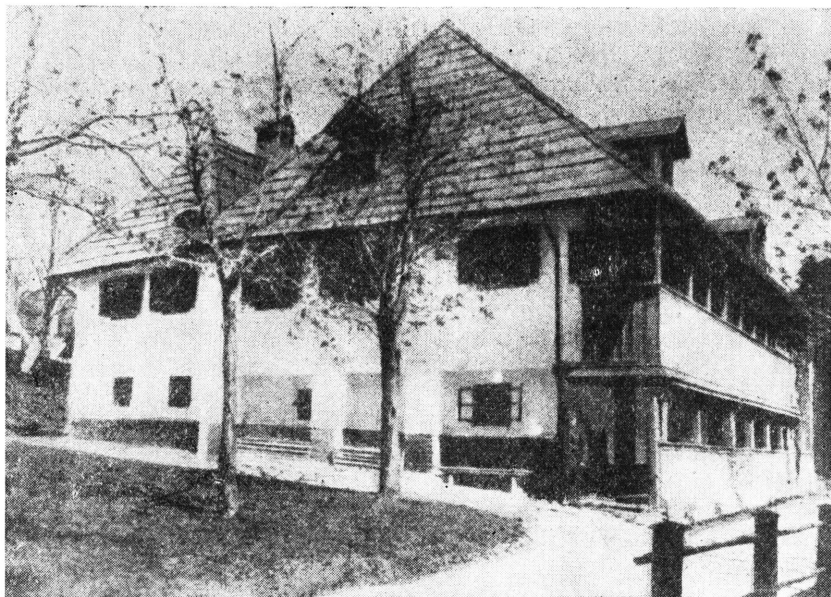
The icon was painted and signed by the painter Georgie Sarakinopulos. His work is far behindhand with high qualities of classical Byzantine icon – painting especially from the point of view of drawing. Sarakinopulos had exactly repeated the representation of the »Three Greek Fathers« which one is executed on Deizis's icon by Cretan painter Nikola Rizzo; that icon is still kept in the Museum of the Old Church in Sarajevo. According to the stylish comparison the Rizzo's icon as well as to one icon from the Venetian Church San Giorgio dei Greci which is only signed by the surname Sarakinopulos; to what M. Chatzidakis ascribed it reliably to the Cretan painter Franguiskos Sarakinopulos, the author himself found out that the icon from Zagreb the »Three Greek Fathers« originates from Cretan painting Workshop from the first half of the XVIth century, i.e. from the post-byzantine period.

*A. Andrejević*

<sup>19</sup> To pre što su sa Krita XVI i XVII veka dobro poznate brojne slikarske porodice kod kojih se slikarstvo negovalo i širilo među članovima jedne iste generacije ili kroz više pokoljenja. Primera radi navodimo samo dve, valjda najpoznatije – Rico (Andreja, Nikola) i Lampardos (Emanuil, Jovan, Petar).

<sup>20</sup> Hadžidakis je na venecijanskoj ikoni skrenuo pažnju na neobičajene rotuluse, sa citatima Jevandolja po Jovanu, u rukama Hrista i apostola Tome, slikanim svetlo-tamnim i u perspektivi. I sam način pripreme podloge kod ove ikone, sačinjene od daske preplelene platnom pa potom grundirane, započinje se tek kod onih kritskih ikonopisaca koji već prihvataju tekovine venecijanskih madonera.

<sup>21</sup> Ukoliko je Franguiskos iz Sitije doista autor venecijanske ikone, odnosno, ako nije taj – samo prezimenom na ikoni potpisani Sarakinopulos, – treći član ove slikarske porodice.



*Imanje Molvice*

## INVENTAR KURIJE MOLVICE IZ GODINE 1831. S NADOPUNOM IZ GODINE 1845.

Selo Molvice<sup>1</sup> pripadalo je nekadanjoj zagrebačkoj županiji i kotaru samoborskom. Udaljeno je od Samobora svega nekoliko kilometara i u njemu se i danas nalazi istoimena kurija sagrađena potkraj XVII ili početkom XVIII stoljeća.

<sup>1</sup> Imanje Molvice često je posjećivao potkraj XVIII st. i pjesnik Matija Petar Katančić, posvetivši tom vinorodnom kraju i svoju poznatu pjesmu »Vinobera u zelenoj Molvice dolini prikazane vilam Samoborskim«. Na taj momenat me je upozorio g. Josip Horvat, pa mu na spomenutom podatku mnogo zahvaljujem. O Katančiću v. Petravić Ante, Matija Petar Katančić (1750–1825), Hrvatsko Kolo, 1937, knj. XVIII, str. 169–170; Stari pisci hrvatski, Zagreb 1940, knj. XXVI, str. 321–322; Hrčić F, Gdje je Katančić-Molvice u kojoj je ispjevana jedna od najljepših naših ditirambičkih pjesama. Književnik Fran Hrčić otkriva Katančićevu arkadiju kraj Samobora, Novosti, 1940, br. 280, str. 15; Kombol Mihovil, Poviest hrvatske književnosti do Narodnog preporoda, str. 365–369, Zagreb 1945.

Taj dvorac »... bijaše nekoć posjed porodice Gregorijanaca. Kasnije bijaše vlasništvo grofa Erdöda, gospodara grada Jaske i Okića. Grofovi Erdödy zamieniše imanje molvičko s porodicom pl. Francisci, za imanje Kuzminec kod Koprivnice. Od onda...«<sup>2</sup> je to imanje posjedovala obitelj Francisci, čiji ga je član Hinko<sup>3</sup> početkom XX st. temeljito iznova preuredio.

Današnje »... stanje kurije Molvice je slabo, zgrada je poseljačena, adaptirana za potrebe seljačke obitelji Ivšac koja se je bavila vinogradarstvom, a još u njoj stanuju stariji potomci Ivšaca.«<sup>4</sup>

Vlasnici Molvica su se često mijenjali,<sup>5</sup> a prigodom prijelaza iz jedne ruke u drugu pravljene su ponekad popisi i procjene predmeta, koji i danas imaju svoju dokumentarnu i kulturnohistorijsku vrijednost. Sredinom XIX st., tačnije rečeno godine 1844, kupio je Molvice za svotu od 4100 forinti neki Ivan Ferketić od udovice France Glog. Kako je, međutim, Ferketić godinu dana nakon toga umro, prelazi imanje u posjed njegove druge supruge i udove Josipe<sup>6</sup> i njegova maloljetnog sina iz prvog braka Hinka. Tom prilikom izvršen je popis »... tak gibučega, kak i negibučega po pokojnem Ivanu Ferketiću u rukah svoje druge supruge Josephe vdove Ferketić ostavljenog Dobra, usled članka 1<sup>a</sup> § 1<sup>a</sup> po zastankuslavih članov Varmegije Zagrebačke na dan 4. ožujka 845.«<sup>7</sup> Procjena i popis izvršeni su prema jednom starijem popisu, učinjenom g. 1831, s izvjesnim dopunama onih predmeta i stvari koje su bile lični posjed Ferketićev, i to njegov portret i slika njegova sina, njegova odjeća i neke sitnice. Tom prilikom je utvrđeno da je »... Dvor vas iz Derva, kaj najpervo imajući jednu vekšu, jednu menšu sobu, i vzad vse tak u sredini pako podkrovni ulaz, zatem kuhina nahajajuse, koja vsa slamom pokrita, u dobrom stališu stojidu... pod Oknom Dvora i ozad stoju pod jednom dobrom

<sup>2</sup> Plemički dvorac u Molvicama. Prosvjeta, 1901, br. 17, str. 548–549. Na bilješku me upozorio konzervator Joža Ladović, pa mu ovim putem izražavam zahvalnost.

<sup>3</sup> Hinko Francisci (15. IX 1834. Samobor – u. 8. X 1904. Samobor), poznata politička ličnost, bio je i potpredsjednik i predsjednik Hrvatskog sabora. Narodne Novine, 1904, br. 231.

<sup>4</sup> Podatak direktora samoborskog muzeja druga Ivice Sudnika. Izražavam mu s ovog mjesta moju zahvalnost.

<sup>5</sup> Potkraj XVIII st. vlasnici Molvica su Ivan i Baltazar Jelačić de Bužin, što nam potvrđuje dokumenat sačuvan u samoborskom arhivu. I tim se podatkom koristim prema navodima druga direktora Ivice Sudnika.

<sup>6</sup> Podacima se koristim prema spisu koji se nalazi u skupini »Acta comitatus zagrabiensis«, Fasc. CXXXV, 1844, 1845, Državni arhiv Zagreb.

<sup>7</sup> Acta comitatus zagrabiensis, Fasc. CXXXV, 1844, 1845, Državni arhiv, Zagreb.

deščenom Krovom iz hrastovog stabla uređeni zdenec...<sup>8</sup> Osim toga su postojale staje, svinjci, dvije »velike Gaibe za živad« i jedna viseća »Resetka za meso vetrit«. Nakon uvodnog kraćeg popisa slijedio je detaljniji s procjenom predmeta, pa je najprije popisana srebrnina, porculan, staklo i pokućstvo. Iz popisa saznajemo da su uz ostalo postojale jedna »... zlatna zepna vurica, koju kak vdova poveda, pokojni kupil« za 22 forinta, pa »zlatni lančeki«, vrijedni 50 forinti, i »srebrna Tabakira«, procijenjena s 20 forinti. Zatim »13 parov nožev i vilic s crnemi drevanimi koricama« u vrednosti od 5 forinti, pa dva »velika noža pečejne rezati«, 30 komada srebrnih žlica i drugi omanji predmeti, kao dvije »porcelanske nove salice pozlaćene« i 40 »tanjirah« i zdjele za juhu, sedam »mesingastih čisto dobrih svečnakov« i 15 »glažnatih kupic«, komad 45 krajcera, kao i 8 raznih komada šalica i tanjira iz zagrebačke »fabrike«.<sup>9</sup> Od pokućstva »1 kanape od zelenog vunenog stofa preoblećen« sa 6 stolica u ukupnoj vrijednosti od 30 forinti, jedan ormar za haljine, jedno »zercalo za Gospoje – Dualet Spigel«, dva portreta, pokojnikov i njegova sina, »13 vsake fele szlik, nekoje u ramah nekoje prez isteh« i dvije »Hambrele jedna svilna druga platnena«. Izvršen je i popis i procjena pokojnikove odjeće, koja je također bila u liépom broju zastupana. Zatim je napravljen popis kuhinjskih predmeta, kao i onih koji su se nalazili u pivnici i u ostalim gospodarskim zgradama. Ukupna svota iznosila je preko 5000 forinti, a popisano je bilo preko 250 predmeta.

Nakon izvršenog posla obavijestio je zagrebački sudac Aleksandar Blažeković zagrebačku županiju da je procjena ostavštine pokojnoga Ivana Ferketića u Molvicama dovršena i da je pokojnikov maloljetni sin dobio tutora Eduarda Šuljoka.

Inventar Molvica je vrijedan dokumenat, jer nam on danas bar približno predočuje nekadanje stanje tog imanja i njegovu materijalnu vrijednost sredinom XIX stoljeća. Ujedno može taj dokumenat poslužiti kao dalji podstrek našim istraživačima, koji mogu pomoću njega slučajno sačuvane tamošnje predmete tačnije datirati i utvrditi njihovu pravu umjetničku i kulturno-historijsku vrijednost.

*Miroslava Despot*

<sup>8</sup> Acta comitatus zagrabiensis, Fasc. CXXXV, 1844, 1845, Državni arhiv, Zagreb.

<sup>9</sup> Odnosi se na zagrebačku manufakturu i kasniju tvornicu kamenine, koju je godine 1828. osnovao zagrebački liječnik Krieger. V. Klobučar Olga, Tvornica kamenine u Zagrebu, Iz starog i novog Zagreba, str. 229–237, Zagreb 1957.



## *Zusammenfassung*

### EIN INVENTAR DER KURIE MOLVICE AUS DEM JAHRE 1831 MIT ZUGABEN AUS DEM JAHRE 1845

Unweit Samobor befindet sich die Kurie Molvice, welche Ende des XVII oder Anfangs des XVIII. Jahrhunderts erbaut wurde. Das Gut wechselte viele Eigentümer, in der Mitte des XIX. Jahrhunderts war es in Besitz eines gewissen Ivan Ferketić. Nach seinem Tode welcher im Jahre 1845 erfolgte wurden alle damaligen Gegenstände und Objekte geschätzt, und zwar nach dem Stande aus dem Jahre 1831 mit einigen Zugaben persönlicher Gegenstände des genannten Ferketić. Dieses Verzeichnis welches sich im Staatsarchiv von Kroatien in Zagreb befindet ist auch heute ein wertvolles kulturhistorisches Dokument, welches uns den materiellen Stand einer gewesenen kroatischen Familie beweist.

*Miroslava Despot*

### MINIJATURIST BARTOL KRBAVAC

*Marija Pantelić: Glagoljski kodeksi Bartola Krbavca, Radovi Staroslavenskog instituta, Zagreb, knj. 5, str. 98 + 24 table*

Rasprava M. Pantelić daje zaokruženu sliku našeg velikog, dosad gotovo nepoznatog, krasnopisca i minijatora Bartola kojemu, unatoč oskudnim podacima o njemu i fragmentarno sačuvanim njegovim radovima, treba dati, kako kaže autorica, dolično mjesto u našoj kulturnoj povijesti srednjega vijeka. M. Pantelić je temeljito proučila i analizirala tri kaligrafski napisana i iluminirana glagoljska rukopisa, a koji nesumnjivo potječu od Bartola. To su tzv. Berlinski misal iz god. 1402, te Ročki misal (sada u Nacionalnoj biblioteci u Beču) i Ljubljanski misal. Kada su pisani Ročki i Ljubljanski misal, može se tek približno odrediti s godinom 1421, jer im Bartol nije pisao kolofone, a što navodi autora, uz ostalo, na zaključak da ih je izradio u zajednici u nekoj radionici ili skriptoriju gdje je Bartol bio pisar. Pored spomenutih sačuvanih Bartolovih misala znade se pouzdano da je Bartol god. 1414. izradio i brevijar za stolnu crkvu sv. Andrije u Bakru, no brevijar se na žalost nije sačuvao, odnosno nije poznato gdje se nalazi. O Brevijaru govori sačuvani Bartolov zapis, kolofon iz tog brevijara, koji mora da je bio također lijepo prepisan i izrađen, poput misala.

Bartol je o sebi ostavio dva zapisa i tri preporuke, kao memento živima da ga se sjetu u molitvama kada se budu služili njegovim rukopisima. Naistariji zapis je u Berlinskom misalu, gdje se iz kolofona saznaje da ga je pisao Bartol »komu je zemlja mati, grob hiža, a bogatstvo grijesi« 1402. za dobroga muža pona Vuka, sinovca opata kopriškoga Vitka. Nadalje da mu je Vuk koji je

bio četvrto ljeto pop, po nagovoru opata, platio 26 zlatnika. U to vrijeme bili su krbavska gospoda Budislavić i Pavlović (Kurjakovići kojih se Bartol kao Krbavac sjeća, uz ostale vladare dužne spomena u Kofolonu). Iz tih bitnih podataka potrebno je podsjetiti da se je rijeka Zrmanja nekoć zvala Kopriva, pa prema tome Bartol piše popu Vuku negdje u blizini Obrovca, gdje je postojao benediktinski samostan, a u njemu živio opat Vitko, koji je savjetovao sinovcu pri narudžbi glede cijene i osobe pisara za značajni umjetnički opremljen rukopis. Iz tog misala vrijedno je spomenuti da je Bartol u jednom nastavku inicijala slova B vjerojatno načinio svoj portret u minijaturnoj glavi koja je okružena viticom i pokrivena akantusovim listom. Ta mlada glava civila žmirkava, namiguje čitaču, kao da je majstor htio izraziti na humoristički način svakako više svoju osobnu radost, nego samog blagdana (4. V Cyriacus po kome je jedna grana plemena Gušić dobila pridjevak Kurjaković) te time ostavio trajan spomen na svoje gospodare i svoje porijetlo.

Taj veseli »grešni« pisac Bartol »plemenščinom Kerbavac« posjeduje već 1414. svoju palaču, ako ne u samom Bakru svakako negdje u Primorju, kada je dovršio Bakarski brevijar, kako to navodi u drugom sačuvanom zapisu, a koji se nalazio u tom nestalom brevijaru. Navodi mnoga imena i događaje, te između ostalog, kako je bio prisiljen napustiti zbog rata rodni kraj i na kraju zahvaljuje onima od kojih »beh plaćen po ceni, ka meju nami be, i više ceni pošteno darovan, njimi i mnozimi pohvaljen više reda«.

Bartol je dobio u Primorju pridjevak »supisac«, pa se tako i sam naziva u Bakarskom brevijaru, a to nam govori da je preniševši iz Krbave u Hrvatsko primorje svoju kaligrafsku vještinu i iluminatorsku sposobnost ukrašavanja rukopisa osnovao skriptorij za prepisivanje i ilustriranje crkvenih kodeksa, okupivši oko sebe sposobne domaće ljude. U prilog tome ide to što dva različita majstora sudjeluju prema istim uzorcima predloška na minijaturama Ročkog i Ljubljanskog kodeksa (u Ljubljani je došao kodeks iz Berama gdje je bio upotrebljavan). Sve to govori o tome da je krbavsko područje bilo središte hrvatske glagoljske književnosti sve do tragedije na Krbavskom polju 1493. Ono se oslanjalo na područje Zadra i Nina, gdje je od 13. st. djelovao značajni franjevački i benediktinski skriptorij sv. Krševana, a odakle su proizašli potpuno formirani krbavski pisari i minijatori: knez Novak, Bartol i pisac Petar. Od kulturno glagoljaškog središta u Krbavi očuvalo se 17 rukopisa. Odatle se širila pismenost prema Kvarneru i Istri te u isto vrijeme i prema sjeveru. Potpuno opravdano M. Pantelić iznosi mogućnost da je Bartol osnovao svoju pisarsku školu u Primorju prema uzoru skriptorija svog školovanja u Za-

dru, dajući mu svoj umjetnički biljeg i stvorivši sredinu u kojoj je možda kasnije započeo svoj put sam Julije Klović s nadimkom »Rafael minijature«.

O samom Bartolu nema spomena u onovremenim dokumentima. Podatke o njemu daju njegovi zapisi. Zanimljivo je da se u talijanskoj kopiji Bartolova zapisa i na još tri mjesta dodaje Bartolu kao neko prezime Kip i Kipuch za koje M. Pantelić pretpostavlja kao najvjerojatnije da je to shvaćeno kao nadimak po zanimanju, pošto je izrađivao slike za koje se tada i danas upotrebljava riječ »kip«. O samom pak Bartolu kao pisaru i iluminatoru najbolje govore njegovi kodeksi, odnosno u njima sačuvani mnogobrojni osebujni stilski inicijali (donijeti u izboru na pet tabla) i oko osamdeset sačuvanih minijatura (od kojih je blizu 30 reproducirano).

Bartol je u inicijalima pokazao bezbroj varijanata istih motiva dvopleta, tropleta, geometrijskih oblika, lepeza, rakovica, spirala, lišća i ostalog. Kombinirao je razne oblike, produbljivao završetke s raznim varijantama. Crtani su perom, cinoberom, plavom i zelenom bojom. Prema nalazu M. Pantelić. gotovo na svakom stupcu imade po koji obojeni inicijal.

U njegovim trima misalima ima 8 minijatura s motivom iz Staroga zavjeta, 11 koje prikazuju život Krista, 4 Majke Božje, 14 razne portrete apostola, svetaca i ostalih (među njima i spomenuti autoportret). Neki motivi dolaze samo u jednom kodeksu, a neki u varijantama u dva ili u sva tri. Tzv. istarski kodeksi, Ročki i Ljubljanski, bogatiji su minijaturama. Ljubljanski pored toga ima kod kalendara 12 slika alegorija mjeseci, te je to, pored Hrvoja misala, jedini sačuvani glagol'ski kodeks s takvim alegorijama. To su sličice iznad stupaca teksta u dva kruga povezana biljnim zavojima, a prikazuju, pored kalendarskih elemenata, obično lik čovjeka kako radi sezonski posao dotičnog mjeseca, kako je to uobičajeno u srednjovjekovnoj umjetnosti, naročito u Francuskoj i Italiji. Podloga slike obično je crvena. Minijature nam prikazuju domaće ljude, seljake, ribare, prilagođene klimi i radu svoga kraja u dotičnom mjesecu. Ima tu, kao i drugdje, očitih prijelaza poganskih običaja u narodne koje povezuje i oplemenjuje crkveni kult, a koji običaji malo pomalo nestaju (dan konja, šišano kumstvo i dr.), a upravo pomoću takvih prikaza i tekstova oni su za etnologe dragocjeni izvor studije narodnih običaja.

Premda je svrha rasprave M. Pantelić bila kritički prikaz glagoljskih kodeksa, rasprava nam daje i potpuno cjelovito osvrt na život i rad Bartola Krbavca, u povijesti umjetnosti dosad gotovo nepoznatog glagoljskog pisara i minijatora.

*Mladen Bošnjak*

MINIATURIST BARTOL AUS KRBAVA

In den Abhandlungen von M. Pantelić »Glagolitische Kodexe von Bartol aus Krbaava« (Radovi Staroslavenskog instituta, 5/1964, S. 5–98) ist dergestellst ein Messbuch aus dem Jahre 1402 das man im Jahre 1956 wieder fand in der Staatlichen Bibliothek in Berlin welches von einem bisher unbekannten glagolitischen Schreiber und Minijaturisten, Bartol aus Krbaava, abgeschrieben, wurde. Bartol beendete die Abschrift seines Messbuches im Jahre 1402, zur Zeit des Pristers Vlk (Vuk), eines Neffen des Abtes eines Benediktinerklosters am Ufer des Flusses Zrmanja bei Obrovac. Die Schrift zeigt einen gewandten Meister, der selbst die Initialen ausschmückte und Miniaturen malte. Sein Selbstbildnis umgab er mit einem Akanthusblatt im Initial B in der Messe des hl. Cyriacus, des Patrons der berühmte Familie Kurjaković. Der Name des Schreibers Bartol im Berliner Kodex konnte mit dem Namen Bartol, des Schreibers der Bekannten Anmerkung im verlorengegangenen Brevier von Bakar identifiziert werden. Weiter im kroatischen Küstenland schrieb er auch zwei Missale für istranische Kirchen, das Messbuch von Roč im Jahre 1421 (Nationalbibliothek in Wien) und das Messbuch von Beram (Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana).

M. Bošnjak

O DALMATINSKIM FRESKAMA

»Dalmatinske freske« – Predgovor dr Cvito Fisković, »Zora«, Zagreb, 1965.  
Umjetnički spomenici Jugoslavije

Freske u sakralnim i svjetovnim arhitektonskim spomenicima Dalmacije, iako davni svjedoci umjetničkog stvaranja, »jedva se spominju u bogatoj povijesti hrvatske umjetnosti«. Bile su zaboravljene, uništene vlagom, potresom, pregradnjama, prebojavanjem vapnom, prekrivene novim ukrasima. Propale su, trošne, neshvaćene zbog nebrige, nehata, neznanja.

Uzor našem stvaraocu freski bile su stare, antičke, poganske, no istančane kompozicije nađene na zidovima srušenih zgrada uz rimski forum u Zadru ili na bazilikama Salone, i starokršćanska baština, koju su Hrvati zatekli naselivši se uz obalu.

Prve se freske javljaju rano u romanici – »romanički stil, u kojem se očituje bizantinska ukočenost«, zatim pri kraju XIII stoljeća prerastaju u gotiku i konačno se tokom XV stoljeća gube »u sitnim i istančanim ukrasima«, pokazujući stalno nove utjecaje zapadnoevropskog slikarstva. »No strujanja i preplitanja teško je odrediti zato što u doba romaničkog stila nastaju u evropskom slikarstvu bezbrojne inačice u kompoziciji i crtežu, koje se primjećuju i na dalmatinskim freskama, a nastale su u različnim mjesnim radionicama i školama, povezanim možda uz samostane«.

Ove »freske većinom su anonimne«.

Počeci zidnog slikarstva u Dubrovniku, fragmenti i ostaci, otkriveni su nedavno u novootkrivenoj kripti predromaničke crkve Sv. Petra, vjerojatno najstarijoj dubrovačkoj katedrali. O dubrovačkim slikarima ima zapisa u arhivima, te tako saznajemo i o njima i o freskama, koje su radili. To je Mihajlo iz Bolonje, (kod kojega u radionici radi i domaći majstor Niko), koji je radio u crkvi sv. Marije i u sv. Stjepana 1324, zatim majstor Bernardo, koji je radio novu dvoranu Kneževa dvora 1345, Antonio di Jacopo, pozvan iz Luke, koji je također radio u crkvi Sv. Marije, pa Ivan iz Drača. Joanninus, »u čijem se imenu željelo prepoznati dubrovačkog slikara Ivana Ugrinovića«, Lorenzo Mihajlov, koji prvi radi u novoj dvorani Malog vijeća, pa slikari (i svađalice), koji nastavljaju rad u dvorani Malog vijeća oko 1475.: Matko Radosavić, Božidar Vlatković, Stjepan Zornelić i Kotoranin Pavle Basiļije, te Lovro Dobričević, najveći među slikarima freski u Dubrovniku. No rad svih ovih slikara uništio je 1667. potres.

Ipak, utjecaj dubrovačkog zidnog slikarstva rasprostire se cijelom južnom primorju – u srušenoj franjevačkoj crkvi sv. Nikole u Starom Baru, »među ostacima freski, osobito u velikom liku sv. Nikole«, u sv. Katarini u Ravni, u Kotoru. God. 1570. Vicko Lovrov Dobričević slika u Bogorodičinoj crkvi pravoslavnog manastira Tvrdoša kod Trebinja, a »kotorski su slikari, među kojima je i majstor Srđ, doprli preko strmih puteva i do Dečana, gdje su, možda, na poticaj kotorskog franjevca graditelja Vita freskama ispunili njegovo remek-djelo«.

»Zidne slike međutim bolje su sačuvane na dalmatinskim otocima i uzduž obalnog pojasa, gdje ratna pustošenja bijahu rijetka.«

Među najstarije freske na području SFRJ ubrajaju se stonske, u crkvi sv. Mihajla, nastale koncem XI ili početkom XII stoljeća. Crkvicu na brijegu, vjerojatno u sklopu nekog samostana ili kraljeva dvora, podigao je neki dukljanski kralj, Đurđe možda. Zidovi crkve, razlomljeni i pokrenuti nizom niša, oživljeni su freskama: donator je prikazan s modelom crkve plavim svijetlim i tamnijim zelenim tonovima pozadine. To je mršavi sjedobradi starac s krunom, koja je vrlo slična kruni starohrvatskog vladara s reljefa u Splitu. Krut plašt je na svijetloj naboranoj košulji. Nasuprot njemu je sv. Juraj, predstavljen kao mladić bujne kose s isukanim mačem. Nad kraljem je anđeo, koji vodi okovana grešnika pred Posljednji sud – prvi stidljivo dat akt u našoj umjetnosti. Dalje se na zidovima javljaju likovi svetaca i svetica, rastvorenih očiju postavljenih frontalno. U nišama sjede evanđelisti, a nad oltarom je prizor Istočnog grijeha.

»Čitava je crkva bila jedinstveno i po smišljenom planu oslikana i ispunjena freskama«. Očit je ranoromanski linearizam. Suro-

vi mršavi likovi pričaju jakim potezima jednu priču i jednu viziju sugestivnim kolorom. – Kasnije, siromašne su dumne držale slamu u crkvi.

»Cjelina stonske kolorističke kompozicije zauvijek je nestala«, no ostaje svjedočanstvo jednoga od prvih dostignuća.

Utjecaj stonskih freski osjeća se u ostacima Sv. Maksima na Majsanu, no ne odražava se i u Sv. Iliji na nedalekom Lopudu. Tragovi i ostaci freski postoje i u apsidi Sv. Križa u Ninu, u Biskupiji kod Knina, u Sv. Spasu kod Cetine, u lukovima iznad glavnih vrata Sv. Donata u Zadru, u Sv. Lovri i Sv. Andriji, u luneti glavnih vrata goitičke franjevačke crkve u Šibeniku. Ostataka ima još. Bolje je sačuvana freska u crkvi Srimске Gospe, sagrađene krajem XII ili početkom XIII stoljeća. Sačuvana je cijela kompozicija u gornjem dijelu apside, s tri lika, Marijom, koja drži dijete i svetim Vidom i Jurjem, ispod kojega uz vola upregnutog u ralo ore orač u seljačkoj nošnji, sve to dano na žućkastoj podlozi, nevješto, rustično, no ipak pouzdano. Također u župnoj crkvi u Donjem Humcu na Braču s kraja XIII stoljeća ostala je jedna freska, kompozicija s temom Deisisa, likova ukočenih, postavljenih simetrično, s očitim utjecajem bizantizma.

Knjiga donosi i reprodukcije romaničkih freski iz stolne crkve u Zadru, »teško stradalih zbog nehata i nametljivosti baroka«, iz crkve sv. Krševana s kraja XII stoljeća i u prvoj polovini XIII, s mnogo romanskih zapadnoevropskih novonadošlih elemenata, a »čiji dvostruki slojevi svjedoče o upornoj sklonosti fresko-slikarstvu u XIII stoljeću, zbog koje nisu sklanjali stariji oštećeni sloj, već ga ponovo preslikavali, ne želeći prekinuti tu privlačnu priču«, te u prostoriji na prvom katu romaničkog zvonika benediktinske crkve sv. Marije. Ova je prostorija možda bila pjevnica, no svakako bila je svečano i raskošno uređena. Krist, okružen simbolima evangelista, u vladarskoj pozi pred vjernicima, na istočnom zidu, »podsjeća na Uzašašće u sv. Foški, naslikano u isto vrijeme, s jednakim romaničkim svladavanjem bizantinske ikonografije«.

I u Splitu je bilo freski, dapače, jedan je vrlo rijedak primjer vanjskog zidnog slikarstva na zidu crkvice Gospe od Zvonika iznad Željeznih vrata Dioklecijanove palače. Iz arhiva (Toma Arcidakon) se doznaje da je i Andrija Buvina crtao sv. Kristofora na Peristilu. No »najizrazitije dalmatinske freske naslikali su početkom XV st. splitski slikari Dujam Vušković i njegov pomoćnik i suradnik Ivan Pavlov na svodu kasnogotičkog ciborija, koji je Bonino Milanac podigao u unutrašnjosti splitske stolne crkve«. To su evangelisti (od kojih je vlaga poštedita samo dva), koji ogrnuti plaštem pišu, sjedeći na raskošnim jastucima.

Gotičko je zidno slikarstvo ostavilo mnoge tragove u Dalmaciji, a prodrlo je i u Zagoru duboko. Kasnije se češće slikaju drveni

poliptisi i ikone, »iako će uzduž Dalmacije renesansno-baroknim freskama ukrasiti još i u XVI i XVII st. crkve Gospe od Zvirača u trogirskom polju, apsidu Sv. Duha kraj Marulićeve kuće u Splitu, župnu crkvu u Trstenom, franjevačku blagovaonicu »Poslijednjom večerom«, u Zadru, franjevački samostan na Lopudu, dubrovačke ljetnikovce i drugo«. No, »kasnogotičke su se freske već bile približile poliptisima i oltarnim ikonama... te nisu više na visokom zidu imale snažni učinak jednostavnih romaničkih po-teza«. Slikari se sele u radionice.

Nakon navađanja nekih članaka i radova o freskama u Dalma-ciji, slijedi u knjizi niz (56) vrlo dobrih reprodukcija u boji, koje još plastičnije i dokumentarnije govore o jednom našem kultur-nom nasljeđu, na žalost zapuštenom i tako dugo izloženom propa-danju. Zato knjiga djeluje u izvjesnom smislu i kao apel, kao va-paj, za spasavanje i pomoć, u ovakvoj ukusnoj grafičkoj i likov-noj opremi.

Mladen H. Bošnjak

## O RADOVANU

*»Radovan«, Prêdgovor dr Cvito Fisković, fotografija Nenad Gattin  
»Zora«, Zagreb, 1965. Umjetnički spomenici Jugoslavije*

Recenziju Fiskovićeve knjige o Radovanu treba početi parafr-a-zom posljednje njegove rečenice u predgovoru, one o »stalnom dosizanju vrsnoće suvremenog svjetskog kiparstva ocrtavajući nit hrvatskog umjetničkog stvaralaštva na Jadranu tokom jedanaest stoljeća«. Fisković predstavlja Radovana u tom svjetlu »dosegnute vrsnoće«, upoređuje i Radovanovo stvaranje sa suvremenim djeli-ma u susjednoj Italiji i upozorava na kontinuirani niz umjetnika, koji prethode Radovanu i drugima, koji tokom stoljeća nastavljaju Radovanovo umijeće jednakom vrsnošću – od Jurja Dalmatinca, Ivana Duknovića i Franje Laurane sve do umjetnika Meštrovićeva kova i vremena.

Analizirajući Radovanovo djelo, Fisković piše punim, sugestiv-nim, plastičkim jezikom, jezikom bujnih, podrobnih, snažnih, na-rodskih riječi možda još Radovanova vremena i njegovih kame-njara. Njegove su poredbe tačne, umjesne, vrijedne, njegov stil je jasan i prodoran.

Fisković potcrtava, kako Radovan nastavlja rad generacija. U Radovanovo vrijeme Trogir je sređeni grad s razvijenom trгови-nom i obrtom, sa zakonima i odredbama, sa zidinama, mostom do Čiova, s općinskom, kneževom i biskupskom palačom. Trogir je na rubu splitsko-solinog zaljeva, političkog i kulturnog sijela

stare države. Tu je vađen kamen za Dioklecijanov dvor, tu je nađen najljepši reljef Kairoso, u IX stoljeću se gradi Sv. Martin, Marijina crkva, katedrala, koju spominje Konstantin Porfirogenet u X stoljeću, klešu se mnogi pleteni ukrasi u kamenu i mramoru. Dokumenti spominju mnoge zlatare, klesare i graditelje narodnih imena.

Četrdesetih godina trinaestog stoljeća Radovan kleše glavna vrata nove stolne crkve.

O samom Radovanu, njegovu životu i porijeklu nije do sada pronađen nikakav zapis u kamenu, nema o njemu ništa zapisano u dokumentima, tek napis na luneti njegova portala spominje ga kao vrsnog i najboljeg. Zapis ne spominje Radovanov zavičaj, no čim je njegovo ime uklesano na najdoličnijem mjestu u gradu, smije se zaključiti da je Radovan Trogiranin, u svoje vrijeme poznat i cijenjen majstor i građanin.

»Portal je izrazito romaničko djelo, koje se skladno podređuje svim građevnim oblicima katedrale i njena prostorna predvorja«. Reljefi skladno bujaju prema bokovima u punu plastiku, koja uokviruje cijelo djelo. Cjelovitost djela je kompozicijska, smišljena, dosljedno provedena. Radovan i njegova skupina mogli su polovinom XIII st. prihvatiti neke gotičke ukrase – slova na luneti (prva gotička slova u Dalmaciji), na trokutnom zabatu, u prizmi gornjeg luka lunete i na sjevernom stupiću, dok u Dalmaciji znake gotičkog stila u spomenicima Splita, Dubrovnika i Trogira nalazimo tek krajem XIII st. i početkom XIV st.

Reljefi su umjetnički najvredniji dijelovi portala. To su i najstariji dijelovi portala i smije ih se, po napisu na luneti, atribuirati Radovanu.

Na luneti nad nadvratnikom uočavamo četiri različna ambijenta, dana scenski i odijeljena međusobno tankim stupcima i razmaknutom zavjesom. Interijer i pejzaž su ujedinjeni u majstorskoj kompoziciji.

Realistični središnji prizor pokazuje Mariju rodilju, umorno utonulu u krevet i životinje, nagnute nad krevetom, griju djetetu omotane ruke i noge. Drugi prizor je kupanje djeteta Isusa. Dijete se opire dadilji, a Josip i pastir prate taj obiteljski prizor – pastir radoznalo, Josip brižno. Djevojka na drugoj strani lijeva vodu iz vaze.

Grupa anđela na vrhu lunete otupljuje sudar luka lunete sa pravokutnikom središnjeg prizora i povezuje postrane događaje.

Tri kralja na konjima, likovi ljudi i životinja združeni su u žurbi, hrle na poklon kroz krševit kraj, uz stablo čvrste, snažne forme. S druge strane je realističan prizor iz okolice Radovanova



grada. Pastir svira na fruli, kraj njega je varjača, metalo, čobanska torbica, dva druga, stado – ovnovi se tuku, janje priljubljeno uz majku siše, pa se okreće repatici.

Luk uz lunetu također je Radovanov. Marija prede i drži u ruci grumen vune, kada joj dolazi Gabriel. Žure tri kralja. Znatiželjno gleda Josip darove Isusu, prismo nagnut nad Mariju i dijete. Na susjednom reljefu anđeo budi Josipa (Josip je tri puta klesan s dosljednom sličnošću, ali s novim prigodnim izrazom lica, pa nam se otkriva majstorova snaga mnogostrukog zapažanja). Uz Josipa i hrid slijeće grupa anđela – veći su u prednjem, manji u stražnjem planu. Tim Radovan postavlja i na neki način rješava problem perspektive, težak, neshvatljiv i stran onom vremenu.

Na pobočnim stupićima kleše Radovan prikaz ljudskog rada u pojedinim mjesecima, po običaju romaničkih klesara s prizorima iz seljačkog života. Radovan je svojeručno isklesao Prosinac – zreo čovjek, koji kolje vepa snažnim zamahom noža, opkoračivši ga. Siječanj – starac, toplo obučen s nanulama visoka potplata za zaštitu od vlage i studeni, sa šubarom i uhobranima, prevrće jelo u loncu kuhačom, dok mu dječak, simbol vodenjaka, toči vino u čašu, zatim, na južnom stupiću, Travanj – mlad pastir u razgrljenoj košulji striže ovcu u hladu borova, te Ožujak – ratnik u rimskoj vojnoj opremi sa štitom i kopljem. Akantovo lišće kao da potcrtava vezu s antikom.

Zodijački su znaci kod Radovana slobodno prestilizirani. Ovan vitorog ponosno legao pred stado, dijete, znak ožujka, trubi uz ratnika u rog, vodenjak poslužuje gazdu, kozorog bježi pred zamahom noža. Taj osjećaj za kompoziciju, stalno uočljiv i prisutan u svim detaljima, daje jedan genre-ton cijelom djelu. »Svakodnevna stvarnost bijaše majstoru bliža od nabiranja i redanja srednjovjekovnih simbola, pa ni imena svetaca nisu uklesana na svicima, vješto unesenim u kompoziciju.«

Također su i na ohlim ploham stupova u granju i lišću upleteni plitkim reljefom prizori svakodnevnog života i lova. »Vještina u izvedbi pletera, koji su Radovanovi prethodnici klesali plošno puna tri stoljeća, ovdje se konačno razgranala i procvijetala«. Po izvedbi, po kompoziciji, po koncepciji daleko premašuje slične prizore XIII st. na Apeninima. Upoređujući čitav portal s portalom crkve sv. Marka u Veneciji, koji je nastao tridest godina kasnije i koji je remek-djelo romaničkog kiparstva u Italiji, tada na njemu uočavamo jače tragove bizantinskog kiparstva u jednoličnom i plošnom reljefu. A Radovanovo usmjeravanje realizmu jest rezultat baš te odsutnosti bizantiskog kiparstva u Dalmaciji. Portal u Trogiru se i ikonografski razlikuje od mletačkog.

Vjerojatno su Radovanovo djelo i lav i lavica, postavljeni na jako isturenim konzolama, kako drže pod šapama uhvaćene zma-

ja i janje, prikazani realistički, kompoziciono vješto okrenuti svakom na svoju stranu. »Na taj je način od dječaka, koji se opire kupanju do naprezanja ale na rubovima, od bolom ukočenih likova uz raspelo vrh luka do napora telamona pri dnu portala, sve, od plitkog reljefa do pune plastike, prožeto životom«.

Radovanovi učenici – jer je Radovan kao i ostali srednjovjekovni majstori izveo portal uz pomoć – također su ostali nepoznati. Koliko ih je bilo, također se ne zna, no može se po različenosti obrade podijeliti njihove radove u tri grupe. »Reljefi učenika su dublji, likovi oštrije rezani i nemaju prirodnu zaobljenost niti se stapaju s pozadinom kao Radovanovi, jer su ovi uostalom morali uvažiti i visinu, osobito visinu drugog luka, pa su ivice svojih likova oštro sjekli, da ih pojačaju sjenom i tako naprave vidljivim odzdo«. Također nisu ti učenici ni tako vješti majstori zanata kao Radovan.

Prva grupa, prvi od majstorovih učenika, izradio je Pranje nogu, Krštenje na Jordanu, Ulaz u Jeruzalem, Iskušenje na gori, Bijeg u Egipat, Tri Marije, telamone pri dnu stupića, a možda i Adama i Evu. Drugi je radio na gornjem luku lunete Golgotu, hvatanje, bičevanje i uskrsnuće Kristovo, one ukočene anđele, Veljaču i Ožujak u odjeći vinogradara, te sjeverni stup sa svecima pod baldahinom. Taj je kipar vjerojatno i dovršio portal s gotičkim zabatom, s realističkim prikazom raspetog Krista (gotički kationik Uskrsa i baldahini, te stup uz bičevanje Krista). Treći majstor kleše južni stupić s tri ukočena i plošna sveca.

Učenici ne pokazuju zamaha ideje. Rade mnogo na detalju, do sitničavosti, pa obrade djeluju izmučeno. Stiliziraju pojedinosti, no sva ih ta neukost, anegdoticnost, šaljenje i dodavanje umetaka srednjovjekovnoj ikonografiji čini neposrednima i živahnima.

Radovan ukrašuje, sam ili uz pomoć suradnika, sve pobočne strane stupića uz portal. Maštovit je srednjovjekovni bestijarij: orolav napada vepra, sirena bere grozd, zmaj zagrizla lišće, vodeni konj se propinje, kentaur gađa strijelom. Ali »nakazne nemani kršćanske simbolike i maštovite životinje istočnjačkog porijekla iz Apokalipse, psihomahije i fiziologusa svode se na minimum. No njegove ljude ne muče niti ne proždiru aždaje i vragovi, oni se ne bore u jezovitim prizorima mučenja i smrti, kojima je srednji vijek sa crkvenih zidova plašio vjernike«.

No ipak, na prozoru uz portal ima jedan takav prizor: dva zmaj proždiru bludnicu, isprepleteni u finoj kompoziciji u kameni ornament rešetke prozora.

Telamoni, mršavi snažni starci, simboli neprosvijećenih i nezna-božaca, zgrčeni i polugoli, otkrivaju patnju i muku, naličje i propast ljudske ljepote.

I u liku Adama i Eve prerasta reljef portala u punu plastiku. »Nespretna u svojoj stidljivosti Eva prekriva golotinju kao antička Venera, a Adam uzdiže ruku, da se pokaje nad grijehom i da sustegne pohotu«.

Čovječiji likovi prevladavaju nad biljnim i geometrijskim ukra- som. Radovan ih postavlja slobodno, bez okvira i tremića, bez iskrivljavanja oblika, bez produbljavanja figure, tanjenja, raste- zanja, uvijek u prirodnim omjerima veličine. Dubina reljefa je podjednaka, pa su sudari svjetla uravnoteženi, a raznolikost mo- tiva i ritam pričanja otklanjaju jednoličnost. »Ravnoteža je pro- vedena u svemu, ali iako se pojedini reljef stapa u taj sklad, ipak živi odijeljeno i pojedinačno, predstavljajući slobodno zamišljenu minijaturnu kompoziciju«. »Radovanov rad nije više naporna obra- da geometrijskih i biljnih stiliziranih ukrasa njegovih prethodnika, koji su jedva znali prikazati ljudski lik, već izražajna skulptura s raznolikim prizorima punim životne uvjerljivosti«.

Svjetlo s trga kroz trijem dolazi do portala s dvije strane, pa reljef nije nametljiv, a patina stoljetna kamena mijenja se u toku dana i doba u uvijek novim tonovima. Ljepota je portala mirna i sabrana, srasla s kamenom, s poviješću i sa životom.

Rad je Radovanov vrhunski domet evropskog kiparstva. Radovan jest na neki način eklektik – utjecaj antike, umjetnička baština njegova kraja, dodiri s Italijom –, ali je svakako dosljedan realist. »Povezavši se s stvarnim i viđenim, Radovanova skupina se osamo- stalila i oslobodila apstraktnog bizantskog idealizma kao i strogih i propisanih obrazaca crkvenog učenja i srednjovjekovne ikono- grafije, koju su učenjaci nalagali umjetnicima«. Radovan donosi mnogo slobode, mnogo novog i mnogo svojeg. (Ljubo Karaman u svojim studijama o Radovanu – »Portal majstora Radovana u Tro- giru«, Rad JAZU 262 – 1938. i u »Zapisima o Radovanovu portalu u Trogiru« već je upozorio na mnoge ikonografske propuste i ne- marnosti prema biblijskom sadržaju.)

Nikola je Firentinac izveo anđele na konzolama pod dovrat- nikom pri toj manjoj restauraciji, a »Matij Gojković i Stjepan u XV i mladi Trifun Bokanić potkraj XVI stoljeća nad Radovano- vim portalom slikovito su iskitili jedan od najljepših zvonika Sre- dozemlja«.

Radovan je vjerojatno utjecao na razvitak romaničkog stila u Dalmaciji, a »njegovi lovački prizori mogli su nadahnuti maj- store dalmatinskih i hercegovačkih stećaka«. Njegov utjecaj nije bio širok, jer se romanika oblikovala u posebnim raznolikim ško- lama. »To nepostojanje njegova šireg i trajnijeg utjecaja ujedno potvrđuje i njegov rani nestanak. možda uslijed smrti, koja ga je zadesila prije završetka njegova remek-djela«.

Samoj knjizi treba zamjeriti dvije manje pogreške: prva je, što slijed vrlo dobrih fotografija – rad Nenada Gattina – nije isti kao i slijed tumačenja u tekstu, a druga, što je možda još veći propust, jedna ovakova monografija, da bi bila kompletnija, trebala bi imati tlocrt i presjek katedrale i negdje donesene dimenzije portala. Također i jedna kompletna bibliografija radova o Radovanu i n'egovu portalu pridonijela bi potpunoj stručnosti knjige. No svakako je ovakova, bogato opremljena izvrsnim fotografijama, s finim tiskom i u ukusnoj grafičkoj opremi, draga i dobro došla.

*Mladen H. Bošnjak*

# ERRATA CORIGE

U članku akademika dra Ljube Karamana »Razmatranja na liniji krilatice »Konzervirati a ne restaurirati« (*Bulletin br. 1-2-3 1965.*, str. 44-90) ima više pogrešaka, među kojima treba ispraviti napose ove:

| strana | redak     | treba ispraviti                                         | u               |
|--------|-----------|---------------------------------------------------------|-----------------|
| 45     | 15 odozdo | konzervativnoj                                          | konzervatorskoj |
|        | 12 odozdo | iskustva                                                | iskusnog        |
|        | 9 odozdo  | V V                                                     | R R             |
|        | 7 odozdo  | isključujući                                            | uključujući     |
| 48     | 11 odozdo | Clason                                                  | Clemen          |
| 50     | 6 odozgo  | redovni                                                 | revni           |
| 55     | 18 odozgo | proveli                                                 | proveli su      |
|        | 23 odozgo | monumentalnosti                                         | monumentalnost  |
| 56     | 2 odozdo  | šo                                                      | što             |
| 57     | 5 odozdo  | trostruko                                               | trostruko       |
| 58     | 16 odozdo | L'art                                                   | Lost            |
| 61     | 3 odozgo  | renesanskih                                             | renesansnih     |
| 65     | 22 odozdo | upotrebi                                                | upotrebi        |
| 70     | 9 odozgo  | konstrukcijske                                          | konstruktivne   |
| 73     | 1 odozgo  | tpstrakti                                               | aspekti         |
|        | 19 odozdo | zbog                                                    | bez             |
|        | 7 odozdo  | - poslije riječi obitelji do-<br>dati Cindro            |                 |
| 79     | 15 odozdo | U potreba                                               | Upotreba        |
|        | 11 odozdo | škropljen                                               | škropljenje     |
| 84     | 10 odozdo | - poslije riječi palače do-<br>dati cara Dioklecijana u |                 |
|        |           | Splitu                                                  |                 |
| 86     | 2 odozdo  | monuments                                               | Monuments       |
| 87     | 4 odozgo  | -- poslije riječi se izostaviti<br>riječ ne             |                 |

omot druga strana u ovom broju  
ispravi redak: God. XIV. 1966  
mjesto God. XIII. 1965  
kao i podpisi na slikama  
Blagaj a ne Blagoj



## PRILOZI



*Sv. Agata kod Kanfanara*

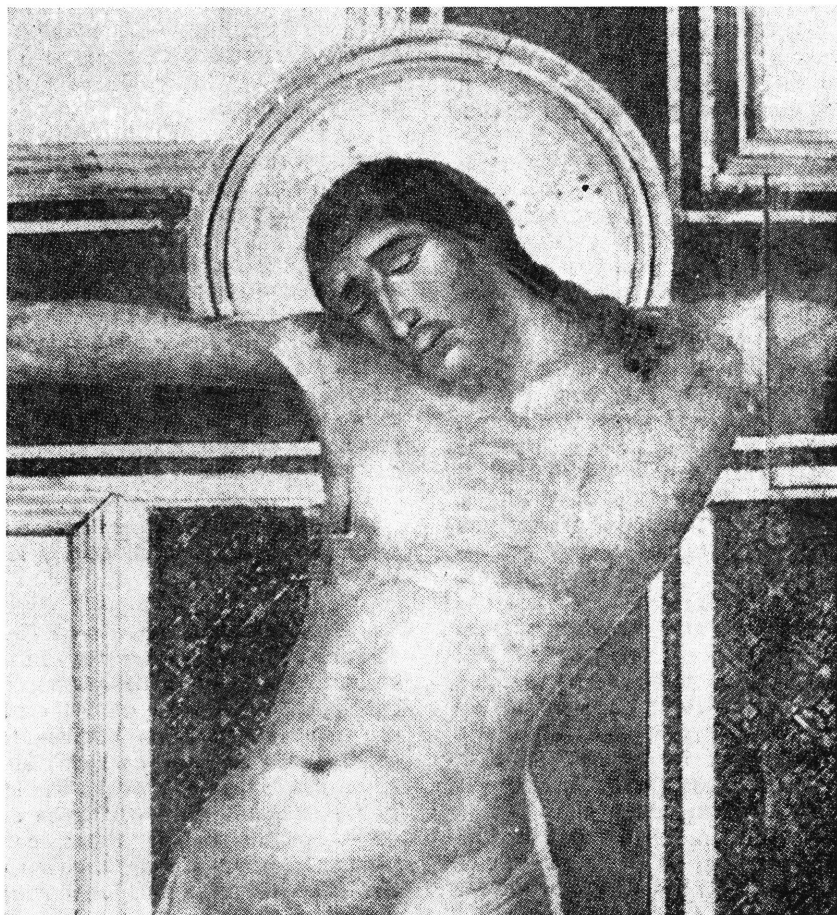




*Kanjanar crkva sv. Agate — Apostoli*



*Kanfanar — crkva sv. Agate XII-XIII stoljeće Sv. Bartolomej Apostol (Detalj)*



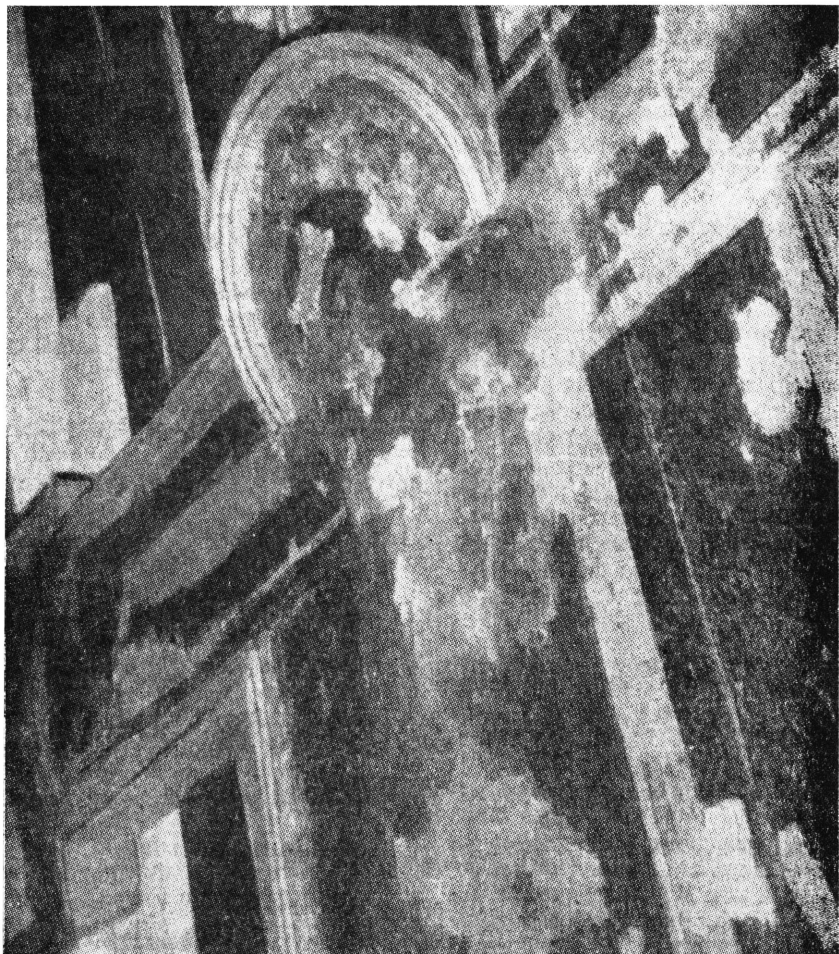
*Cimabue (Cenni di Pepo) Firenza (oko 1240-1302)*

*»l'Cimabue mnjaše da mu smjene  
u kistu nema, a sad slava prati  
Giotta, dok slava prvoga već vene«*

*Dante, Cistilište XI. 94*

*(Preveo M. Kombol)*

*Cimabue je veliki prethodnik talij. probudcnja, koje je postiglo svoj vrhunac u Giottu  
oslobodivši se bizantskih shema.*



*Kako je poznato krajem 1966 sručila se na Firenzu stravična elementarna katastrofa. Nabujao Arno. U sred noći provalila bujica iznenadno u grad. Slomile se brane, mostovi, zgrade. Mulj i kal ispunio crkve, dizali se pločnici. Zamuljene su bile ulice. U prizemlju Palaza Pitti zamuljene radionice. Oštećene zidne slikarije. Danima je trebalo iznašati iz St. Croce mulj. Biblioteka je stradala. Unikati miniatura na pergameni, inkunabule pretvorene u prljavu krpu. Tisuće i tisuće svezaka uništeno. Donosimo kao jeziivo svjedočanstvo oštećenja Cimabuinog »Krista«.*

## DOBRINJSKI ANTEPEDIJ

Po zamisli Paola Veneziana XIV stoljeće, vel.  $90 \times 122$  cm. Vezivo na crvenoj svili, koje je bilo podloženo debelim lanenim platnom. Materijal raznobojna svilena nit, zatim srebrna i zlatna nit.

Stanje prije restauriranja:

Crvena svila na kojoj je vezivo rađeno skoro potpuno se raspada. Manjkaju dijelovi, koji su kasnije umetavani dijelovima starog veziva.

Lica Madone i Krista preslikana (naslikana) uljenim bojama. Mjestimično je sloj uljene boje bio debeo cca 2 mm. Provedena desinsekcija i dugim minucioznim radom skinut preslik sa lica Madone i Krista potpuno, tako da su postali vidljivi ostaci originalnog veziva. Antepedij apliciran na novo laneno platno i metnut u zaštitni keson pod staklo.

Juraj Čulinović:

## »MADONA S DJETETOM«

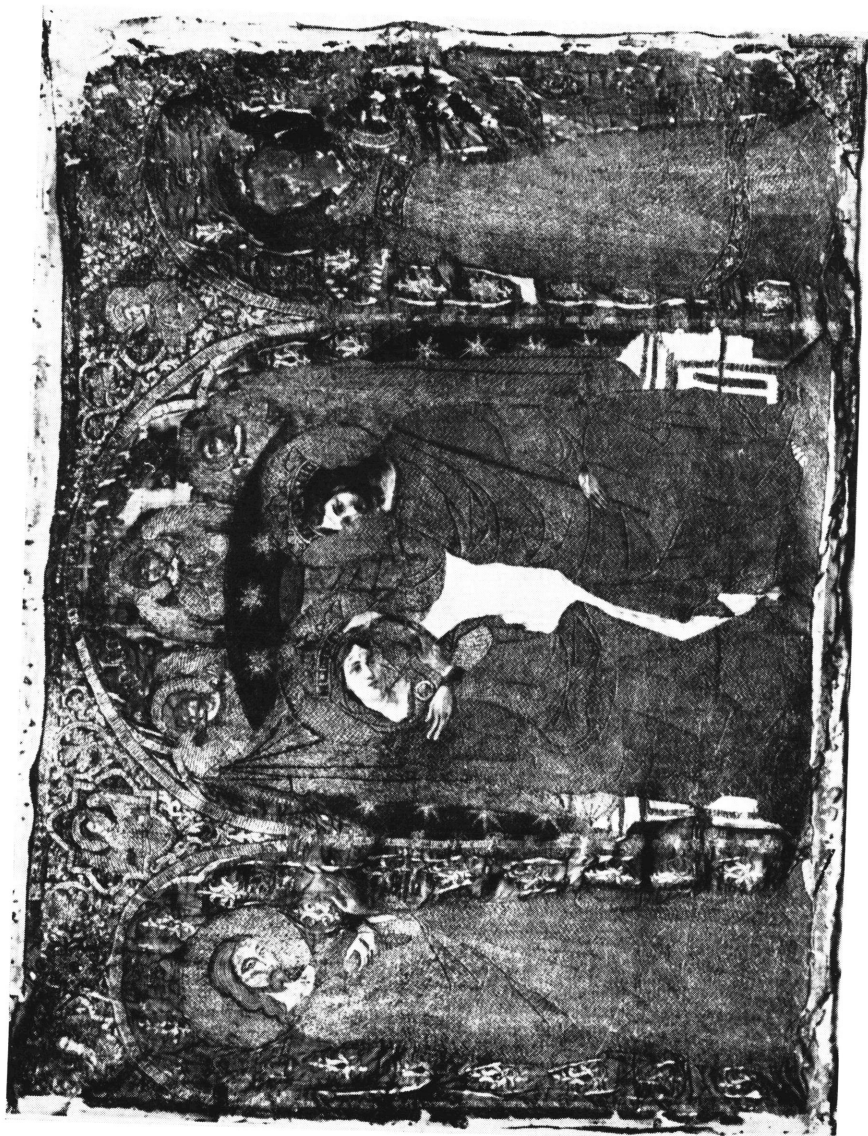
Tempera na drvu, veličine  $256 \times 1250$  mm. Navedenu umjetninu otkrio je dr. Davor Domanić. Sliku je otkupio Sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SR Hrvatske, i poklonio je Muzeju grada Šibenika.

Stanje prije restauriranja:

Umjetnina u vrlo dotrajalom stanju. Debeli slojevi potamljelog firnisa preko kojih debeli slojevi isušenog ulja, kojim je bila vrlo često premazivana.

Tempera na dasci restaurirana potpuno, dok su ostaci rezbarenog zlatnog okvira samo konzervirani.

*I. Lončarić*



*Dobrinjski antepudij prije konzerviranja*





*Dobrinjski antependij nakon konzerviranja (Detalj)*



*Dobrinjski antependij nakon konzerviranja (Detalj)*





*Juraj Čulinović: »Madona s djetetom«  
Stanje prije restauracije*



*Juraj Čulinović: »Madona s djetetom«  
Stanje poslije restauracije*



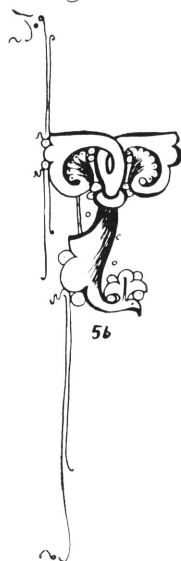
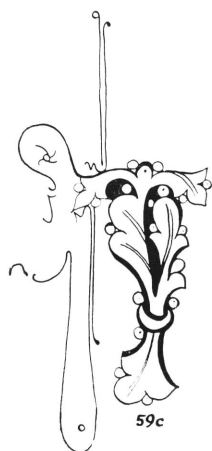
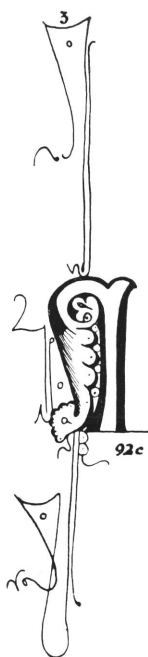
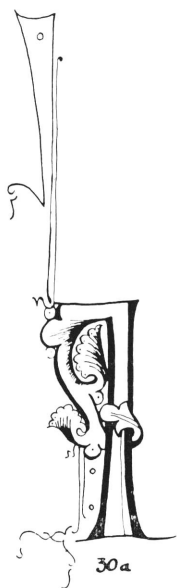


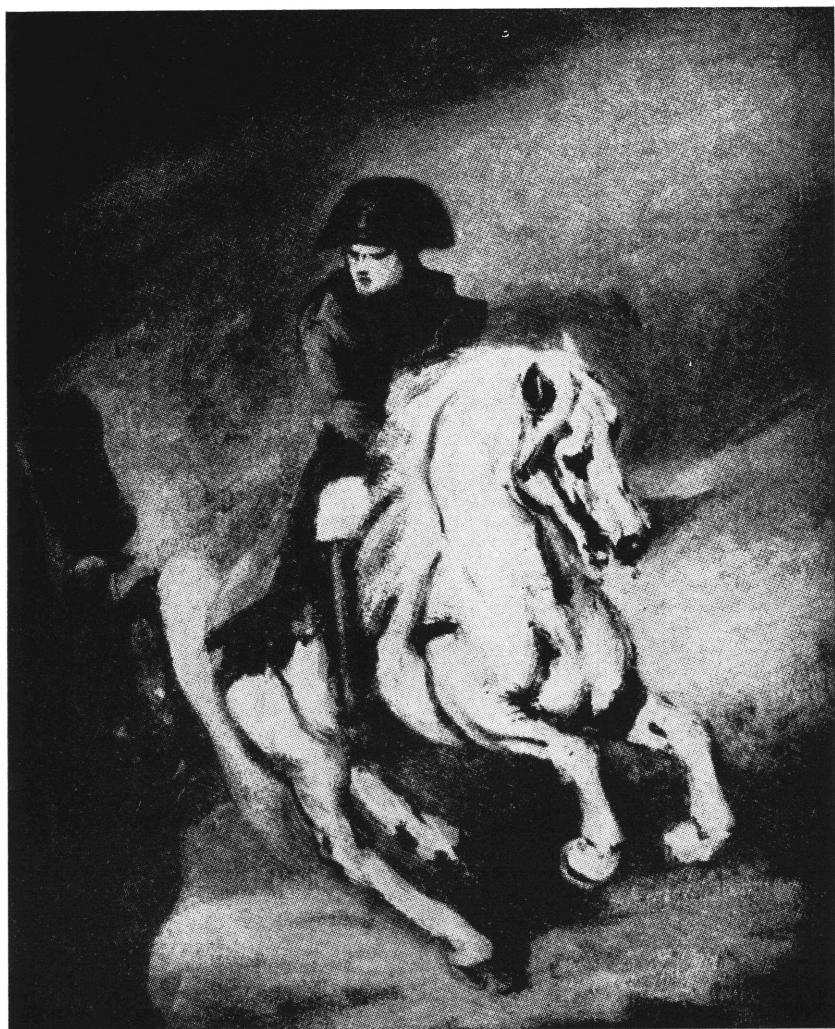
Autoportret Bartola Krbavca u inicijalu  
 B u Berlinskom misalu



Sv. Petar i Pavao u Berlinskom misalu  
 Bartola Krbavca







*Piotr Michałowski (1800 — 1855) Napoleon*





*Piotr Michałowski (1800 — 1855) Autoportret*





*Olga Bozanska (1865 — 1940) Muški portret*

## P I C A S S O

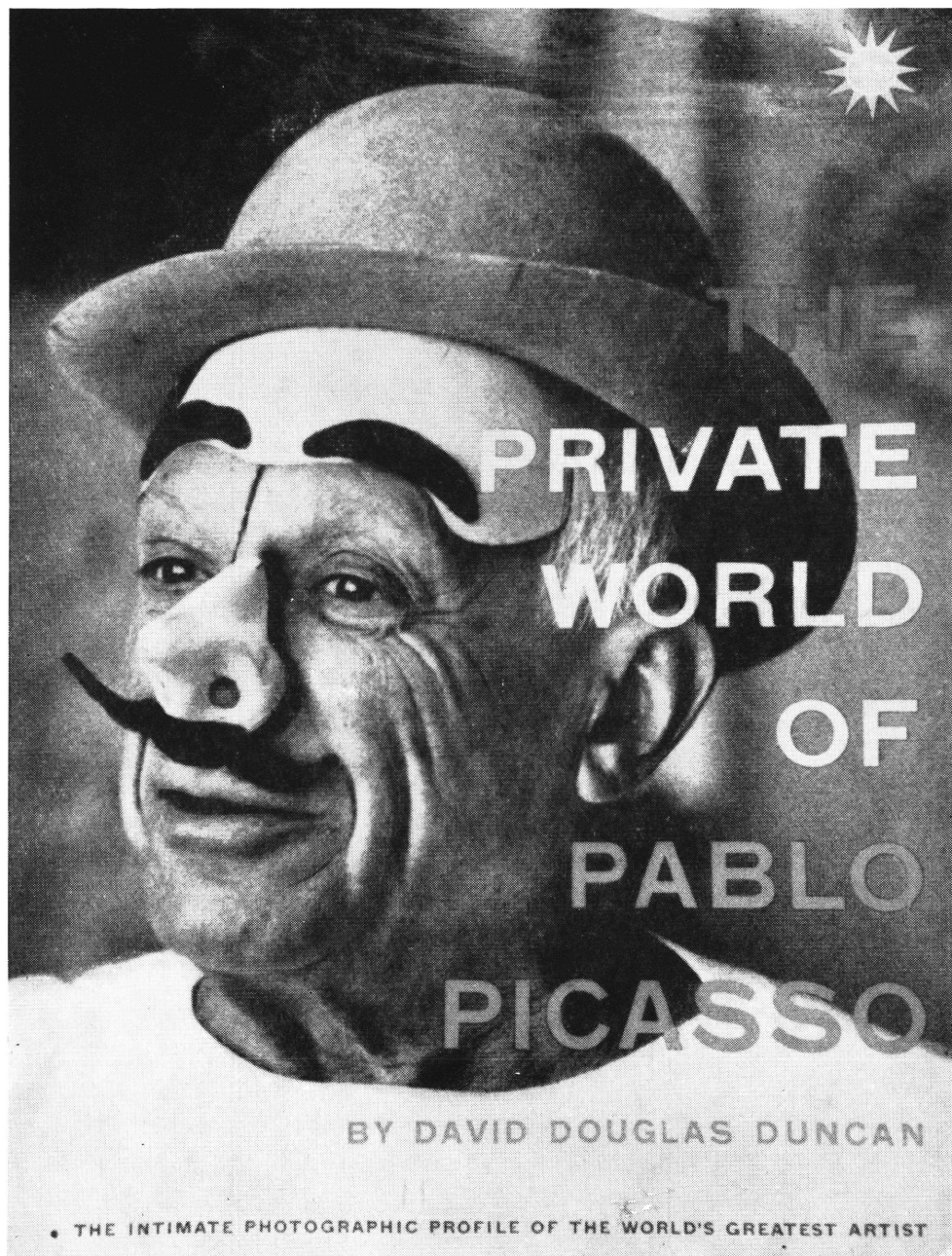
»Možda je najsretnija kuća na svijetu.

Ona je i atelijer umjetnika koji je tako blistavo premodelirao naš vizuelni svijet. Svojim nekonvencionalnim mišljenjem i radom s najobičnijim materijalima, katkada čak s odbačenim smećem, on nam je donio transformaciju, fermentirajući eksplozivnu maštu u vulkan vlastite neiscrpne energije – sam boraveći kod kuće. Čvrsto se držeći umjetničkih pravila vlastite invencije, on se ipak borio za apsolutnu slobodu kreativne misli drugih, iako vjeruje u komunističku filozofiju, ipak je velikodušni suradnik s katoličkom crkvom, te je intenzivno zainteresiran za najnovije događaje. Uza sve što živi u gotovo potpunoj izolaciji od svijeta, taj je čovjek jedna od najkontradiktornijih ličnosti u historiji. Fascinira izdaleka isto kao i soba puna njegovih portreta.

Obožavan i oduševljeno slijeđen od jednih, potejenjivan i ismi-javan od drugih, vrlo rijetko se odvažio da izađe izvan vrata svog vrta. Iako nikad nije tražio tržište za svoj talent, njegova je ličnost usprkos tome svuda poznata. Potražnja za njegovim radnim vremenom je tako velika da ga pretvara sasvim vjerojatno u najviše plaćenog čovjeka koji danas živi. Nikad nitko u našem vremenu, a možda i bilo kad prije, nije se toliko afirmirao i uspio.«

(David Douglas Duncan: »The private world of Pablo Picasso«, ed. the Ridge Press, Now-York 1958)

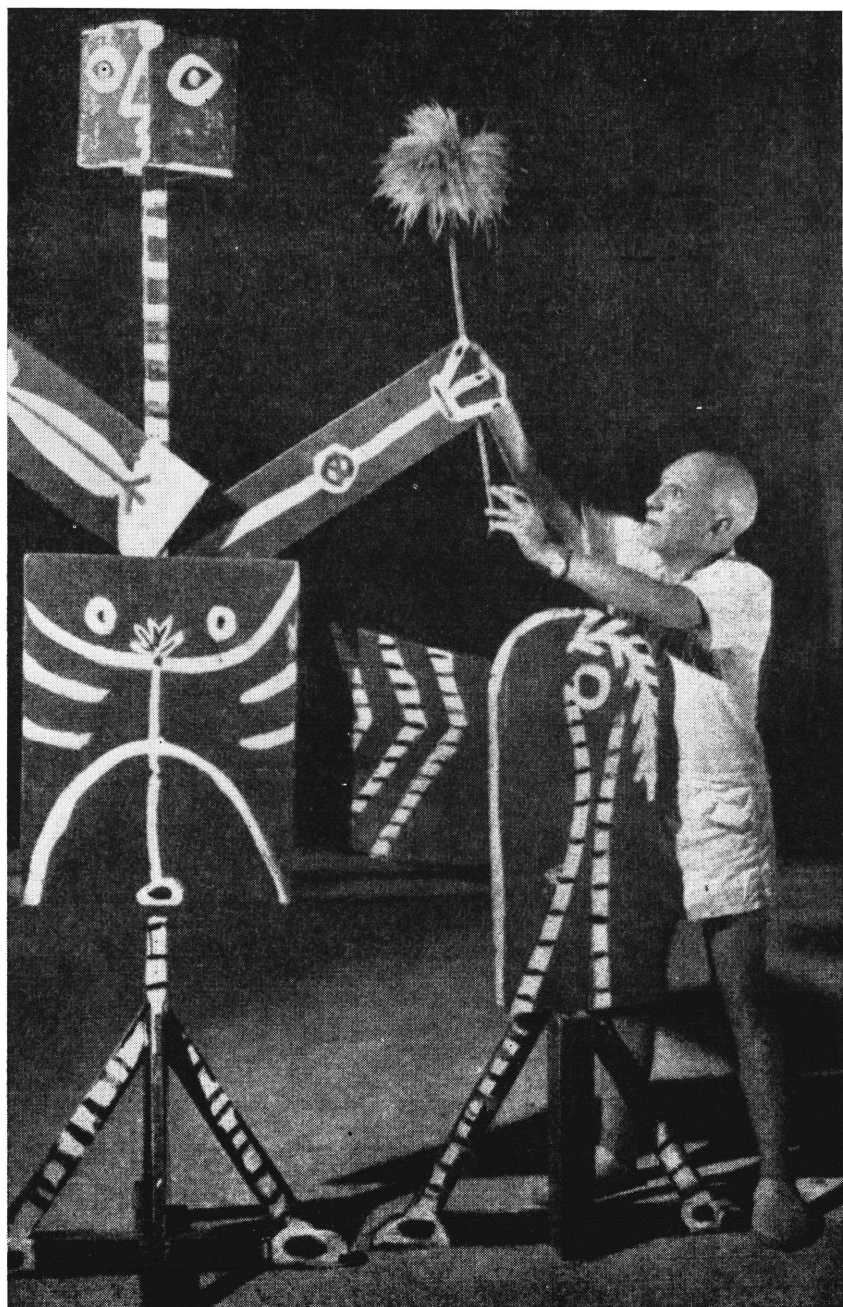
*Prigodom 85 godišnjice rođenja P. Picassa priredene su u Parizu njegove velike retrospektivne izložbe u Grande Palais-u (slike), u Petit Palais-u (kipovi i keramika) a u Bibliotheque National (grafički opus i crteži). Istovremeno su u nizu privatnih pariških salona i trgovina umjetnina izlagale različne zbirke privatnih kolekcionera radove P. Picassa. U Barceloni, međutim J. Palan i Fabre izdaje monografiju »Picasso u Katalunji« na španjolskom, francuskom, njemačkom i engleskom jeziku sa 72 reprodukcije u boji i 89 u crno bijelom.*



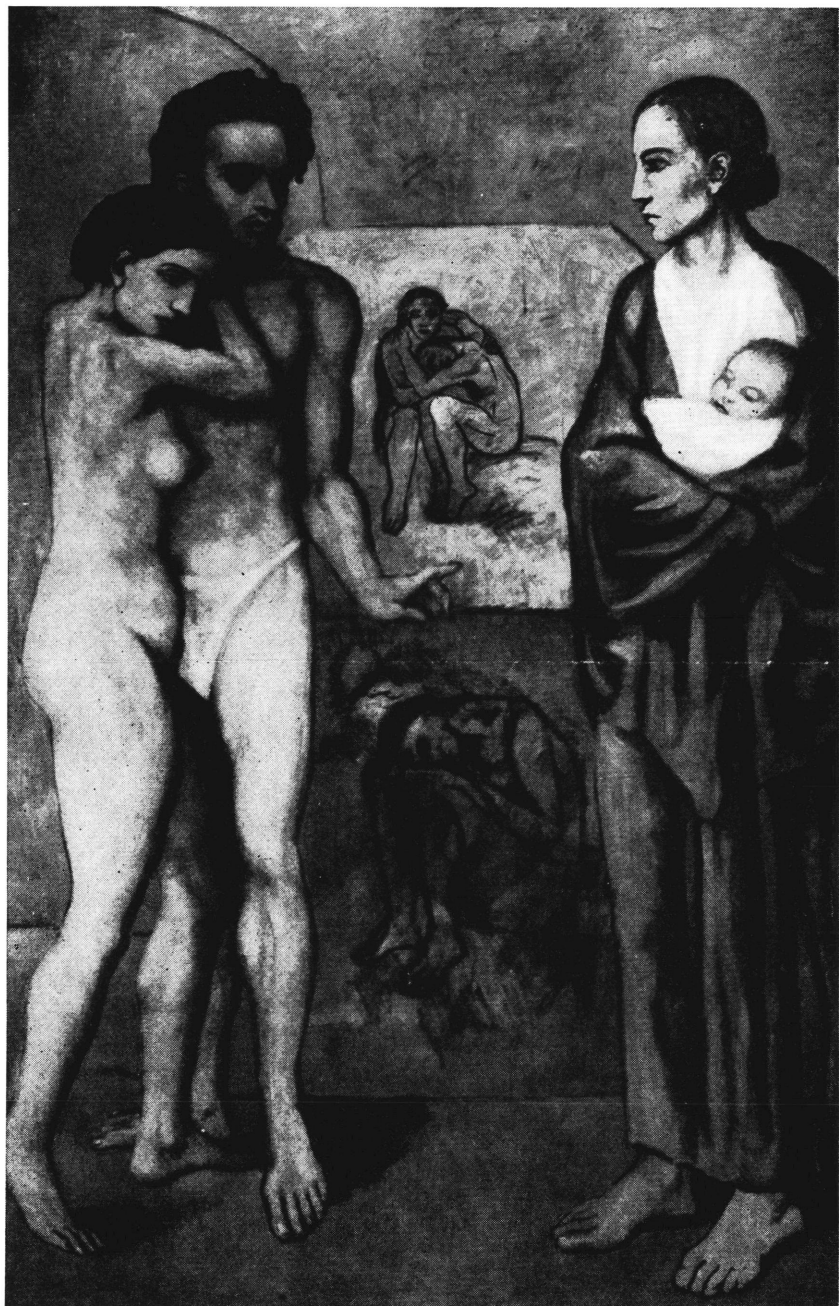
THE  
PRIVATE  
WORLD  
OF  
PABLO  
PICASSO

BY DAVID DOUGLAS DUNCAN

• THE INTIMATE PHOTOGRAPHIC PROFILE OF THE WORLD'S GREATEST ARTIST



*Pablo Picasso · Figura*



*Pablo Picasso: „Život“*





*Pablo Picasso: «Kipar»*

# SVJEDOČANSTVA – OSVRTI – IZLOŽBE

|                          |                                                                                   |     |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Miroslava Despot</i>  | INVENTAR KURIJE MOLVICE IZ GODINE 1831. S NA-<br>DOPUNOM IZ GODINE 1845 . . . . . | 152 |
| <i>Mladen Bošnjak</i>    | MINIJATURIST BARTOL KUBAVAC . . . . .                                             | 153 |
| <i>Mladen H. Bošnjak</i> | O DALMATINSKIM FRESKAMA . . . . .                                                 | 158 |
| <i>Mladen H. Bošnjak</i> | O RADOVAJU . . . . .                                                              | 161 |

Z A G R E B, 1 9 6 7.

