

BULLETIN

ARHITEKTURA

- Dr Lj. Karaman* O OKRUGLOJ CRKVI U PRESLAVI
A. Šonje KOMPLEKS PRVE BAZILIKE NA PODRUČJU EUFRAZIJANE
 U POREČU
I. Žic-Rokov UBIKACIJA RIMSKOG GROBLJA I NEKI DRUGI PROBLEMI
 U KRKU
S. Gvozdanović STARI GRAD RIBNIK

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

- M. Bošnjak* DRVOREZI U PRIMJERCIMA PRVE HRVATSKE TISKANE
 KNJIGE
Dr Herkov GRADA ZA POVIJEST UMJETNOSTI
B. Fučić VRBNICKI »KESTOFOR«
Dr K. Prijatelj DVIJE TINTORETTOVSKE SLIKE U SIBENIKU
M. Peić PORTRETIST MORA — G. I. VERNET
Dr K. Prijatelj ŠIBENSKI SLIKAR VJEKOSLAV ANDRIĆ
U. Zlamalik VASILJE JORDAN

MUZEJI I GALERIJE U NRH

- U. Zlamalik* VITTORE CARPACCIO PONOVO U STROSSMAYEROVOJ
 GALERIJI STARIH MAJSTORA
Dr K. Prijatelj GOVOR NA OTVORENJU III. POVREMENE IZLOŽBE
Zv. Wyroubal IZ NAŠE RESTAURATORSKE RADIONICE
 1. RESTAURIRANJE B. BOBICA
 2. RESTAURIRANJE SLIKE NAVJESTENJE IZ OPATIJSKE
 RIZNICE U KORČULI
 3. NEKI TOBOŽNJI RACICEVI RANIJI RADOVI

SVJEDOČANSTVA - OSVRTI - IZLOŽBE

- Dr Lj. Karaman* »PERISTIL« 4
M. Peić ODLOMCI IZ RUKOPISA KRUSLINOVE
 »AUTOBIOGRAFIJE«, (1949. GOD.)
Lj. Gašparović O RAVENI I RAVENSKIM MOZAICIMA
Ij. Babić »ANDRÉ LHOTE«
U. Zlamalik DVA GLEDANJA NA RAZVOJ SLIKARSTVA U HRVATSKOJ
 U XIX. ST.

SUMMARY



Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi tri puta na godinu – God. X. 1962. Dvobroj 1 2

SLIKE I CRTEŽI U TEKSTU:

Preslavska rotunda str. 3., Mauzolej u Splitu str. 5., S. Vitale u Raveni str. 6., Sergije i Bakho u Carigradu str. 7., Minerva medica u Rimu str. 10., Crtež Leonardo da Vinci str. 11., Rotunda sv. Ilije u Brusi, sv. Gregor u Ani, str. 12., Saint-Michel Entraguez str. 13., Ošljem nad Stonom str. 14., 1. Iskopine na području Eufrazijane str. 25., 2. Iskopine na području Eufrazijane str. 26., 3. Iskopine na području Eufrazijane str. 27., 4. Iskopine na području Eufrazijane str. 28., Tabla I. str. 29., Tabla II. str. 30., Nalazi na rimskom groblju u Krku str. 33., Situacioni plan rimskog groblja u gradu Krku str. 39., Nalaz urne, str. 41., Različne faze u izgradnji Ribnika str. 43., Tlocrt prizemlja str. 44., Tlocrt I kata str. 45., Presjeci i nacrti grada Ribnika, str. 46., Tlocrt II. kata str. 47., Pokušaj rekonstrukcije str. 48., Grad Ribnik str. 49., Nacrti pojedinih dijelova (kula) Ribnika str. 50., str. 51., I. Meštović: Autoportret, str. 53., Kanonska slika u Benediktinskom misalu iz god. 1481. str. 55., Drvorez misala u Lenjingradu, str. 57., Drvorez iz vašingtonskog misala str. 59., Drvorez iz bečkog primjerka str. 61., Potpisi pojedinih slikara i kipara: Maurer str. 69., Altenbach str. 76., Miller str. 77., Komersteiner str. 78., Geiger str. 79., B. Bobić str. 80., Tlocrt Vrbnika str. 81., D. Tintoretto: Polaganje u grob str. 89., Vernet: Oluja str. 91., A. Schiavone Meldolla: Orfej, str. 104., Crtež, koji prikazuje postupak kod restauriranja str. 110, B. Bobić (slika za vrijeme restauriranja) str. 111., M. Kraljević Portret M. Krušlina str. 123., A. Lhote: Kupačica, str. 131., Bourek: Plakat str. 135.

Dr. Vladimir Gotthardi
KNJIŽNICA
Renata i Ivan
Gotthardi - Škiljan

O OKRUGLOJ CRKVI U PRESLAVU

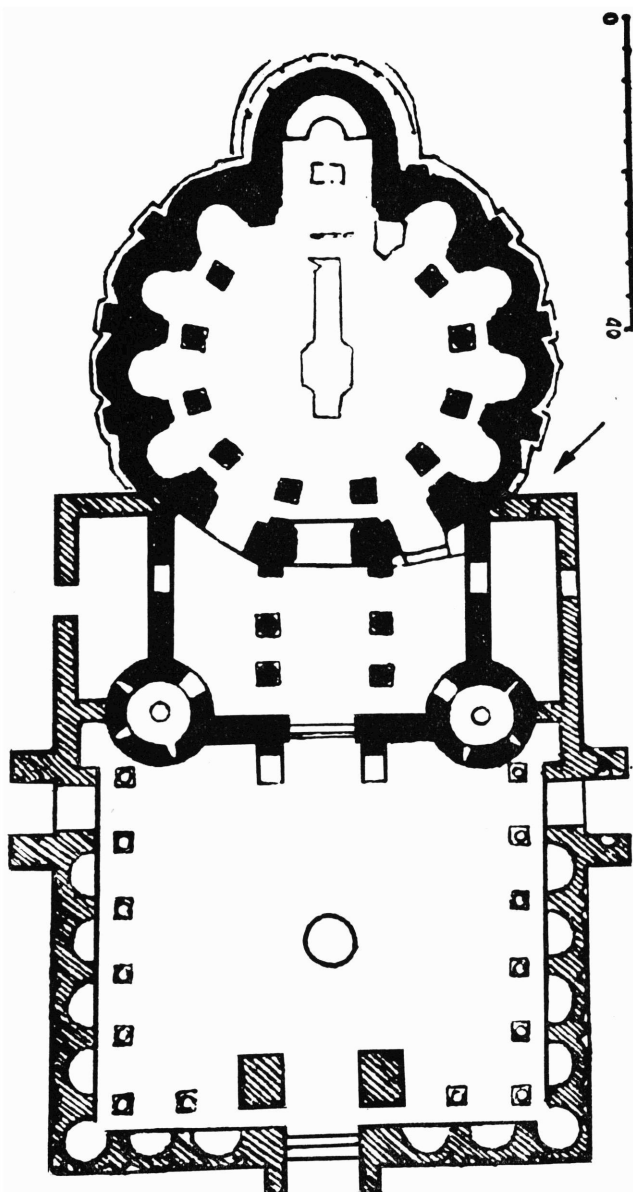
Godine 1927/1928. otkopani su u nekadašnjoj prijestolnici bugarskog cara Simeona Preslavu ostaci rotunde sa dvanaest izbočenih oblikih niša uokolo. Vodič iskopina Mijatev objavio je g. 1932. monografiju o iskopinama i po njegovu mišljenju ova rotunda je crkva koju je negdje početkom 10. stoljeća od bugarskih majstora dao podići car Simeon. Mijatev nadalje konstatira da se ni u osnovi ni u detaljima preslavska rotunda ne povodi za savremenim oblicima umjetnosti u Bizantu, odakle je Bugarima bilo došlo kršćanstvo. Analogije za osnovu rotunde Mijatev nalazi u helenističkim centralnim građevinama s kupolom i radijalnim nišama, a detalje i motive njezine arhitekture i plastičnog dekora drži svjesnom obnovom detalja i motiva helenističkih i ranobizantskih građevina 6. stoljeća, koje su Bugari zatekli pri doseljenu u svoju novu postojbinu na jugu. S Mijatevim datiranjem rotunde u Simeonovo doba složili su se bugarski historičari umjetnosti, a prihvatilo je to datiranje i više stranih stručnjaka (Grabar, Millet, Okunjev, Sas-Zaloziecky). Dj. Bošković je međutim na temelju osnove i naročito po obradi plastične dekoracije rotunde izrazio mišljenje da je preslavska rotunda građena u ranije doba, to jest u 6. stoljeću prije doseljenja Bugara. Boškovićovo mišljenje prihvatili su S. Radojčić, I. Nikolajević-Stojković i najzad u iscrpnom i dokumentiranom referatu na 12. bizantološkom kongresu u Ohridu g. 1961. Dj. Stričević.

U svojem referatu Stričević je iznio mnoge motive i detalje osnove, namještaja i arhitektonsko-plastičnog dekora rotunde u Preslavu, koji imaju paralele u helenističkoj i ranobizantskoj umjetnosti Bizanta i Balkana Justinijanova stoljeća. Za sigurno rješenje spornog pitanja o vremenu preslavske rotunde trebalo je međutim upozoriti na to da su ti motivi i detalji isključeni ili da su u najmanju ruku malo vjerojatni u Bugarskoj cara Simeona. A to ne stoji u konkretnom slučaju. Svi stručnjaci i pobornici 6. kao i pobornici 9/10. stoljeća kao vremena gradnje rotunde u Preslavi, složno konstatiraju da se krajevi centralnog Balkana,

Makedonija i Bugarska, u prvo vrijeme svojeg pokrštavanja, u 9. i 10. stoljeću, začudo ne povode za savremenom umjetnošću Bizanta, odakle su primili kršćansku vjeru, nego u svojim novim crkvenim zgradama bazilikalnog tipa svjesno opetuju motive i detalje onog crkvenog graditeljstva 6. stoljeća koje su zatekli pri svojem doseljenju u novu postojbinu. Ta se činjenica na različite načine objašnjava,¹ ali o njoj kao o činjenici nema između stručnjaka spora. Slaveni su, kako pogotovu danas znamo po iskopinama iz posljednjeg vremena, zatekli u krajevima centralnog Balkana osobito mnogobrojne crkvene građevine iz doba velikog općeg cvata kulture i graditeljstva Justinijanova stoljeća (ranije crkve 5. stoljeća su, kako se čini, dobrim dijelom bile propale u komešanju seobe naroda).² Novi doseljenici nisu listom sravnili sa zemljom sve crkve, pa su poslije pokrštavanja dio zatečenih crkvenih građevina upotrijebili, adaptirali za ponovno vršenje kulta i uz to su dizali nove građevine po uzoru na stare. Prema tome karakteristični motivi ranobizantske umjetnosti 6. stoljeća ne dostaju da se rotunda u Preslavu datira sa sigurnošću u to stoljeće; pogotovu ako se mogu iznijeti momenti koji pokazuju na prvo doba po pokrštavanju Bugara kao vjerojatnije vrijeme gradnje rotunde. A Mijatev u svojem kratkom komplementarnom referatu, iznesenom na bizantološkom kongresu u Ohridu, iznosi više momenata koji govore u prilog gradnje rotunde u vrijeme cara Simeona.³ Njegovi su argumenti crpeni iz više sektora: iz historijskih podataka o Preslavu, iz nalaza novca kod same rotunde, iz njezine tehnike gradnje, iz bloka ugrađenog u temeljima rotunde s protobugarskim znakom 9/10. stoljeća, iz glagolskih i ćirilskih natpisa iz istog vremena i iz stila najvećeg dijela arhitektonskoplastičnog dekora nađenog u šutu crkve.

Mijatev najprije upozoruje na to da nikakav historijski izvor ni podatak ne govori o postojanju većeg naselja na mjestu Preslava, gdje je car Simeon smjestio svoju prijestolnicu. Ispitivanje terena ispod sloja iz 9/10. stoljeća u Preslavu pokazalo je samo da je na tom mjestu postojalo ranije slavensko naselje, čiji su stanovnici živjeli u kolibama. To potvrđuje i okolnost da je kod iskapanja rotunde bio nađen samo bizantski novac iz 10. do 12. stoljeća, ali nikakav primjerak novca iz vremena od 6. do 10. stoljeća.

Ne možemo, zatim, olako prijeći preko toga da Mijatev ne samo ne nalazi u građevnom materijalu i građevnoj tehnici preslavske rotunde sličnosti s materijalom poznatih bizantskih građevina iz vremena 5. i 6. stoljeća nego također, na temelju godina proučavanja spomenika na tlu Bugarske iz blize autopsije, tvrdi da je nedotjerana građevna tehnika preslavske rotunde od kamena



1. Preslavska rotunda prema Mijatevu

lomljenca i bijelog maltera tačno jednaka tehnici kojom su građene sve ostale crkve u Preslavu iz 10. stoljeća. Jedan naoko sitan, ali važan, detalj jest također da je u samim temeljima preslavske rotunde bio ugrađen kameni blok s uklesanim protobugarskim znakom iz 9/10. stoljeća.

Napokon u rotundi su bili otkriveni glagolski i ćirilski grafiti, a u njezinu šutu su bili nađeni mnogi ostaci dekora iz 9/10. stoljeća: to su inkrustirani stupići i obojadisane keramičke ploče; oni po stilu i glagolskim i ćirilskim slovima na njima moraju biti iz slavenskog perioda 9/10. stoljeća. Pobornici gradnje preslavske crkve u ranobizantsko, predslavensko, doba pripisuju naravno te grafite i spomenuti plastični i keramički dekor pregradnji rotunde u kasnije vrijeme. Uvjerljivih razloga i dokaza za to vjerovanje po mojem mišljenju međutim nema.

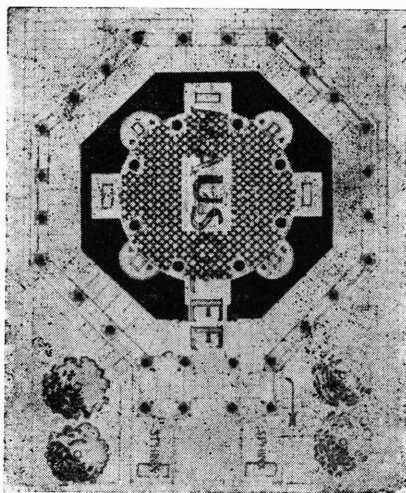
Važan je ćirilski natpis iz 10. stoljeća, ugreben u vanjski zid priprate rotunde, koji kazuje da je crkvu posvećenu sv. Ivanu sagradio, odnosno na njoj radio, hartofilaks imenom Pavao (posljednja riječ natpisa okrnjena je i nije jasno da li je stajalo da je crkva od Pavla »djelaje[ma]« ili »djelaje[tsa]«). Nije, međutim, nikako vjerojatno da bi žitelji Preslava u Simeonovo vrijeme pamtili i označili tko je prije više stoljeća sagradio crkvu; a mnogo vjerojatno nije ni to da se natpisom htio ovjekovječiti onaj koji je izveo samo stanovit zahvat u kasnije doba.⁴ A svakako protiv jednog i drugog takvog objašnjavanja natpisa stoji utisak voditelja svojedobnih iskopina da je natpis bio ugrađen još u vrijeme gradnje crkve u svježi malter.⁵

Prema priznanju samog Stričevića bojadisane keramičke ploče i inkrustirani stupići potječu i jedni i drugi iz istog vremena i istih ateljea i ne pripadaju izvornoj crkvi 6. stoljeća, već obnovi nutarnjeg dekora rotunde u kasnije vrijeme 9/10. stoljeća. Protiv tog posljednjeg međutim govori omjer otkopanog arhitektonsko-plastičnog materijala koji moramo pripisati predslavenskom periodu, i materijala koji moramo pripisati ranom slavenskom periodu.

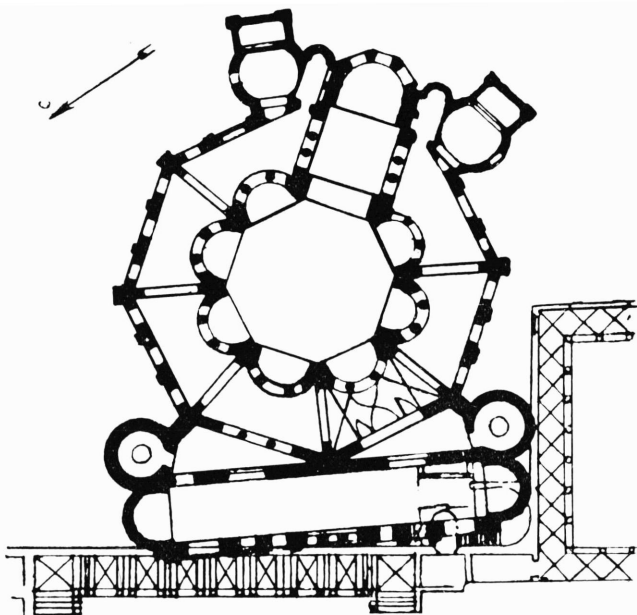
Ako ostavimo po strani jednostavne baze i »kempfere« bez ikakva uresa, koji mogu jednako pripadati i jednom i drugom periodu i prema tome ne dolaze u obzir za rješenje spornog pitanja o vremenu rotunde, samo tri kapitela – dva su publicirana u monografiji Mijateva o rotundi sl. 65 i 80 – po motivu i izradbi svakako su iz predslavenskog perioda;⁶ sve ostalo, bojadisane keramičke ploče, inkrustirani stupići i korniži od mramora s istovjetnom inkrustacijom, a po mojem mišljenju i korniži od vapnenca s uresnim klesarijama, sve je to iz ranog srednjeg vijeka. Uresne klesarije na kornižima od vapnenca izrađene su naime bez

finoće, naokrupno i u ponešto rustičnoj interpretaciji, kako je to pravilo u ranom srednjem vijeku, a samo iznimka u Justinijanovo doba kod radova nevještih majstora.⁷ A sav taj dekor nije bio nađen u svojem izvornom položaju, nego u šutu na mjestu crkve i uokolo nje; a pravilo je da se kod iskopina porušenih zgrada s više perioda gradnje nailazi na veći broj materijala svih tih perioda. Preuzimanje pak nekoliko kapitela iz zgrada ranijeg vremena odgovara, kako je poznato, općoj praksi iz vremena ranog srednjeg vijeka.⁸ Zbog iznesenih razloga smatram 9/10. stoljeće, a ne 6. stoljeće, vjerojatnim vremenom gradnje rotunde u Preslavu.

Pored datiranja rotunde stručnjaci muku muče u objašnjavanju njezine rijetke osnove sa 12 izbočenih obliha niša uokolo (tzv. dvanaesterolist). U pitanju vremena gradnje rotunde dvije grupe stručnjaka stoje jedna protiv druge, a svi se oni začudo slažu tražeći uzore i pokazujući na slične primjere iz arhitekture kasnog helenističkog perioda. Tako na primjer iz jedni i drugi u vezi s rotundom u Preslavu spominju Dioklecijanov mauzolej u Splitu, crkvu S. Vitale u Raveni, crkvu Sergija i Bakha u Carigradu i rotundu u Brusi. U stvari je sličnost rotunde u Preslavu s tim građevinama prilično malena. Splitski mauzolej je oktogonalna zgrada s izvanjskim trijemom na stupovima i nizom od 4 pravokutnih i 4 obliha niša izdubenih u unutrašnjosti u zidu zgrade.



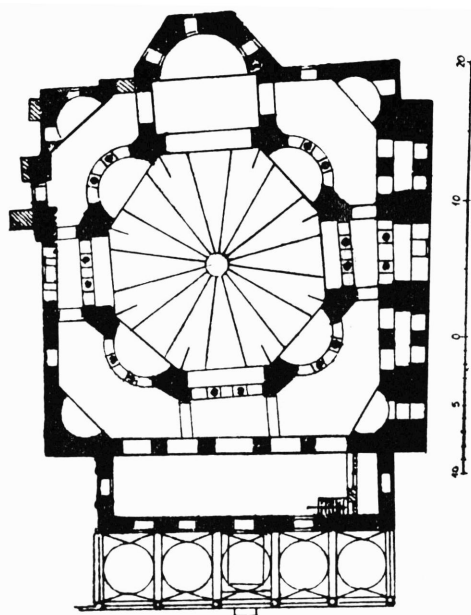
Mauzolej u Splitu



S. Vitale u Ravenni

S. Vitale je izvanjski oktogonalna građevina s nizom od 8 visokih polukružnih niša s dvospratnim arkadama u unutrašnjosti. Crkva Sergija i Bakha u Carigradu jest pak kvadratna građevina s kupolom na osnovi oktogona, koju u unutrašnjosti prihvaća niz od osam visokih niša, raščlanjenih dvospratnim arkadama (zaobljene niše u uglovima usklađuju oktogonalnu osnovu kupole s kvadratnom osnovom zgrade). Rotunda u Brusi je građevina okrugle osnove s osam oblikih niša izdubenih u perimetralnom zidu s unutarnje strane.

Nedovoljnost tih paralela osjetio je i sam Mijatev i on je u svojem posljednjem referatu na bizantološkom kongresu u Ohridu iznio mišljenje da je preslavska rotunda »dvorska« crkva, koju su domaći bugarski majstori podigli povodeći se za uzorom nama nepoznate, s vremenom propale građevine u Carigradu. Takvim hipotetičnim izlaganjem u stvari se ništa ne rješava, jer bi još uvijek ostalo da se objasni kako je carigradski majstor došao do izolirane jednokratne pojave koja po priznanju svoju odstupa od uobičajenih osnova carigradskog ranobizantskog crkvenog graditeljstva.



Sergije i Bakho u Carigradu

Odavna sam stekao uvjerenje da se komparativna metoda objašnjavanja umjetničkih oblika od historičara umjetnosti ponekada ponešto kruto primjenjuje, to jest traži se svakom graditeljskom obliku konkretan i izravan uzor u drugom, ranijem djelu, ne uzima se u obzir mogućnost da se u stanovitim slučajevima kao posljedica istih preduvjeta, to jest istih praktičnih potreba, istih fizičkih zakona i istih prirodnih sklonosti graditelja mogu, u razno vrijeme i u različitom kraju, javljati srodni, slični, pa i jednaki oblici.⁹

Poznato je da se umjetnost jednog kraja u pravilu javlja, razvija i izživljava oplodena utjecajima iz nekog drugog kraja; tako se i graditeljske osnove i motivi, koje su funkcija i tradicija ukalupile u određene oblike, prenose iz kraja u kraj. S time moramo u prvom redu računati u svakom slučaju u kojemu možemo utvrditi da je kraj u kojem se ranije javlja neki oblik imao mogućnost zračenja i nametanja svojih oblika drugom kraju, a kraj u kojemu se kasnije javljaju slični oblici imao mogućnost upoznati i usvojiti određene oblike drugog kraja. U onoj mjeri, međutim, u kojoj nam to nije moguće učiniti smijemo sebi postaviti pitanje ne radi

li se samo o srodnim pojavama bez izravne ovisnosti. Pa još jedno. Mišljenja sam da i pomanjkanje jačih utjecaja izvana u nekoj sredini rađa izvjesnim posljedicama. Da nije drugo, u takvim slučajevima dolaze jače do izraza lokalne prilike i sklonost graditelja za slobodno oblikovanje prostora.

Ako to dvoje imamo pred očima, pojava rotunde u Preslavu i njezini oblici u vrijeme cara Simeona prestaju biti nerješivom zagonetkom. Po historijskim izvorima znamo kako su centralni krajevi Balkana, Makedonija i Bugarska, dosegli visok domet političke moći i s time u vezi procvat umjetničke kulture u vrijeme kneza Borisa i cara Simeona. Arhiepiskop Ohrida Teofilakt piše da je Boris po čitavoj Bugarskoj sagradio sedam sjajnih katedrala kao da je zapalio svijećnjak sa sedam žižaka; a zapis u nekom starom rukopisu kazuje nam da je taj rukopis bio kopiran u »zlatnoj« crkvi, koju je car Simeon podigao na ušću rijeke Tiče. Iz vremena Borisa i Simeona došlo je do nas više crkvenih građevina i u Makedoniji i u Bugarskoj, koje po složnom pisanju stručnjaka ne pokazuju osnove savremene arhitekture u Carigradu i Bizantu nego se svjesno pridržavaju osnova i detalja crkvenih građevina koje su doseljeni Slaveni zatekli pri svojem doseljenju na Balkan. To su dijelom trobrodne bazilike (Sv. Sofija u Ohridu, Sv. Ahil na Prespanskom jezeru, više bazilika u Preslavu, »dvorska« crkva u Abobi i Sv. Sofija u Sofiji), ali i centralne građevine s osnovom na trolist i četverolist (iskopine trolista ispod Imaret-džamije u Ohridu, prvotni Sv. Naum, pa Gorica i možda Zglavenica u okolici Ohrida a vjerojatno i četverolisna »crvena crkva« kod sela Pastuše nedaleko kod Plovdiva).

Vrlo značajno je pisanje arhiepiskopa Teofilakta da je »sv. Kliment sagradio u Ohridu tri crkve, jednu katedralu i još dvije druge crkve manje od katedrale ali ljepše po svojoj okrugloj formi«. Klimentova katedrala većih dimenzija jest po svoj prilici trobrodna zabilika sv. Sofije u Ohridu građena za mase vjernika. Ali značajno je da je osim nje Kliment gradio i crkve manjih dimenzija, kojima je centralna osnova daval karakter monumentalnosti. I rotunda u Preslavu jest centralna osnova relativno manjih dimenzija; za nju je još na bizantološkom kongresu u Sofiji g. 1934. Rašenov s pravom rekao da je njezina osnova »nur dem Wunsch Simeons zuzuschreiben, der keinen grossen Kirchenraum für viele Pilger schaffen wollte, sondern eine Kirche für sich selbst, die vor allem ein zierlicher Bau sein sollte«.

Rotunda u Preslavu jest okrugla zgrada s dvanaest oblihi niša uokolo. To je osnova koja je nerješiva zagonetka samo dotle dok joj tražimo rješenje i uzore u serijama kanonski ukalupljenih tipova, određenih funkcijom i tradicijom, koje tipove crkveni vodeći

krugovi šire i nameću svakamo kamo doprije njihov jači utjecaj; ali to je istodobno osnova koja se insistentno javlja u vrlo razno doba i u raznom kraju svagdje ondje gdje se graditeljstvo *slobodno* iziavlja prema graditelju prirođenoj sklonosti za monumentalno oblikovanje prostora.¹⁰

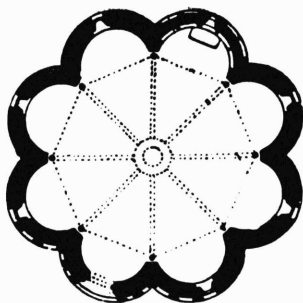
U 4. stoljeću poslije milanskog edikta u krugu Mediterana javlja se u raznim zemljama starokršćanska trobrodna bazilika s istaknutim svetištem na istočnom kraju. Osnovu je odredila funkcija kršćanske crkvene građevine, određene da okupi masu vjernika i usmjeri ih prema svetištu, gdje se vrše glavni obredi. Praksa je učvrstila, a tradicija posvetila, za dalja stoljeća takvu osnovu i ona dominira u srednjovjekovnom crkvenom graditeljstvu i na Zapadu i u Bizantu. Zapad je tokom vremena samo malo upotpunjavao i razvijao starokršćansku osnovu, a Bizant ju je jače prozeo kupolom i spojio s težnjom za centralnom shemom. Ali pored građevina pravokutne bazilikalne osnove bilo je odvajkada u raznim zemljama i profanih i crkvenih građevina i prostorija čisto centralne osnove. Takve su građevine osobito omiljela tema rasprava historičara umjetnosti i njihova se pojava obično usko i jednostrano objašnjava od jednih kao posljedica utjecaja *antike* a od drugih kao posljedica utjecaja *orijenta*.

Tipična centralna osnova je i rotunda u Preslavu, kružna građevina s dvanaest obliih niša uokolo. Rotunda u Preslavu jest rijetka varijanta širokog sloja centralnih građevina s nizom niša uokolo. Nijemci nazivaju takve građevine »Mehrpass«, odnosno Dreipass, Vierpass, Sechspass itd. – prema broju niša; Francuzi upotrebljavaju za takve zgrade izraz »type polyconque«, odnosno t. triconque, t. tetraconque itd. prema broju niša; a mi obično govorimo o trolistu, četverolistu itd. Iznijet ću u sažetom ekskursu gdje se sve i kada javljaju u graditeljstvu takve građevine da *pokažem ne na uzore, nego na paralele s preslavskom rotundom, da upozorim ne na pojave ovisne jedne od drugih, nego na pojave samo srodne između sebe*.¹¹

Veći broj prostorija s nizom niša uokolo poznat je svakom historičaru umjetnosti u ruševinama i iskopinama rimskih kupki i rimskih carskih palača i u opisima palača bizantskih careva. Tzv. Minerva medica u Rimu, a zapravo prostorija kupki iz vremena cara Galijena (3. stoljeće), ima kružnu osnovu s 10 obliih niša uokolo i bila je spomenuta od raznih pisaca u vezi s rotundom u Preslavu.¹²

U starokršćanskim »martirijima« u kojima se štiju moći mučenika i svetaca, u antiknim mauzolejima u kojima su sahranjene istaknute osobe kao i u crkvenim zgradama koje se za njima poveode vrlo je česta centralna osnova s nizom niša uokolo. Graba-

rova knjiga o »martirijima« sva vrvi od osnova na trolist, četverolist, šestrolist i osmerolist. Nije čudo, jer »martiriji« i mauzoleji su u prvom redu spomenici (monumentum), a spomenute osnove se po sebi nameću graditelju koji ide za monumentalnim oblikovanjem i djelovanjem prostora.



Minerva medica u Rimu

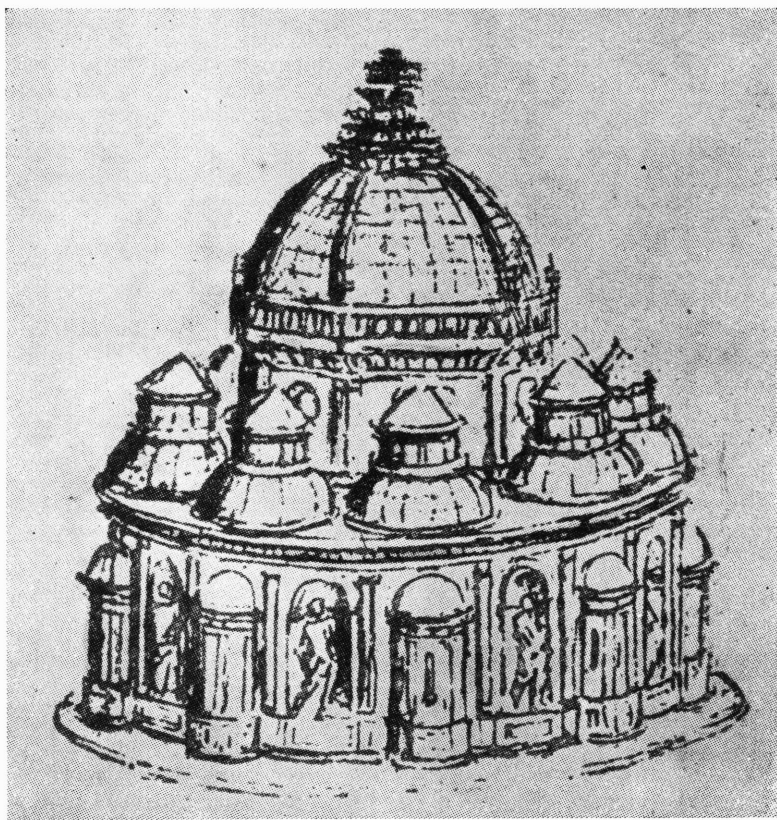
Zanimljivo je u vezi s tim da priličan broj osnova donesenih od Grabara poznamo po snimkama antiknih »martirija« i mauzoleja napravljenim od arhitekata renesanse Montana, pa Sangalla i fra Gioconda. Arhitekti visoke renesanse snimali su osobito rado takve centralne građevine, jer su za njih kao graditelji imali afinitet. A prirodenu sklonost graditelja, kada slobodno oblikuju prostor, za centralne osnove s nizom niša uokolo najbolje nam potvrđuju poznate peripetije sa Sv. Petrom u Rimu u vrijeme renesanse i mnogi idejni planovi neizvedenih crkvenih građevina strogo centralne osnove s nišama arhitekata visoke renesanse Leonarda da Vincija i drugih.

Poznato je da je sredinom 14. stoljeća papa Nikola V bio odlučio da pregradi drevnu crkvu iz starokršćanskog vremena Sv. Petra u Rimu, i G. B. Alberti je bio izradio nacrt za crkvu u tradicionalnim oblicima bazilike. Ali početkom 16. stoljeća, kada je humanizam i kult poganske antike urodio svjetovnim necrkvenim raspoloženjem slobodnim od tradicije, Bramante, Michelangelo i Peruzzi dali su planove za obnovu Sv. Petra u obliku monumentalnog četverolista. Tek u vrijeme crkvene protureformacije dobio je Sv. Petar po nacrtu Maderne iz početka 17. stoljeća svoju današnju trobrodnu bazilikalnu osnovu.

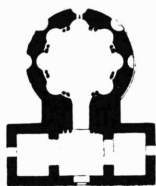
Leonardo da Vinci nije iz svojeg širokog interesovanja za nauku i umjetnost isključio ni graditeljstvo, ali nemamo ni jedne od

njega izvedene građevine. On nam je ostavio samo niz nikad neizvedenih skica za crkvene građevine pojnaviše s osnovom četverolistu i osmerolistu; te nam skice pokazuju kakvim oblicima nagon-ski teže graditelji kada im crkva ne nameće tradicionalnu kanon-sku bazilikalnu osnovu. Neke skice tih Leonardovih osmerolistu začudo su u svojem utisku slične rekonstrukciji izgleda rotunde u Preslavu.¹³

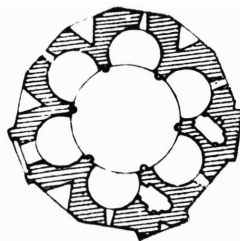
Poznato je da je Strzygowski iznio mišljenje da su te Leonardove skice kao i centralne građevine s nizom niša uokolo, koje se javljaju već u antiki i u starokršćanskoj umjetnosti na Zapadu, plod izravnog utjecaja iz daleke Armenije. Smjela Strzygowskijska teza nije međutim naišla na opće odobravanje i nju danas slijede



Crtež: Leonardo da Vinci



Rotunda sv. Ilije u Brusi



Sv. Gregor u Ani (Armenija)

samo rijetki uporni »orijentalisti« – da ih tako nazovem – historije umjetnosti. Stvarno Armenija ima čitavu seriju crkava s osnovom na četverolist, šesterolist i osmerolist. Ja međutim odvajkada imam utisak da uistinu vanrednu raznovrsnost svojih graditeljskih oblika Armenija zahvaljuje periferijskoj sredini do koje dopiru samo oslabljeni utjecaji izvana (u konkretnom slučaju iz Bizanta). Paralelu za djelovanje periferijske sredine na umjetnost imamo na drugom kraju srednjovjekovne kulture u posebnim oblicima rano-srednjovjekovnog vizigotskog i saksonskog graditeljstva u vrijeme prije negoli je Španija, odnosno Britanija, stupila u intimniji dodir s vodećim krajevima u umjetnosti evropskog Zapada.

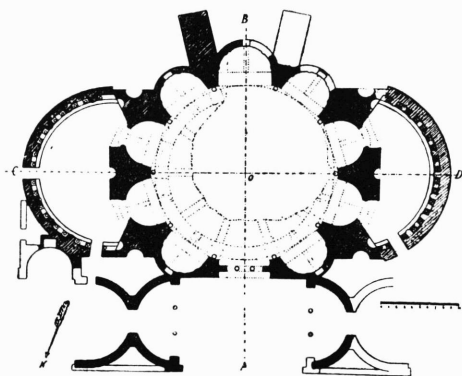
Ako centralnih osnova s nizom niša uokolo nema u tipovima katedrala i župnih crkava koje crkveni faktori tako reći serijski šire svakamo kamo dopire njihov izravni utjecaj, one se vrlo često javljaju u raznim vrstama crkvenih građevina koje nisu određene za primanje masa vjernika. Poznato je da su trolisti, četverolisti i šesterolisti česti u vanjskom zidnom perimetru ili u rasporedu unutrašnjosti privatnih kapela i oratorija, krstionica što se dižu u sklopu crkve ili kao odijeljene građevine, kapela u burgovima što služe malom broju stanovnika burga, kapela na grobljima gdje se obavljaju posmrtni obredi itd. To su sve poznate činjenice koje ne treba poitanje dokazivati.

Osim toga takve se osnove u raznim krajevima i u razno vrijeme, a osobito u visokom srednjem vijeku, javljaju kao pojedinačne, izolirane pojave slobode graditelja, što se ne povode za kanonskim ukalupljenim obrascima diktiranim od crkvenih investitora. U vezi s pojavom crkvice slobodnih oblika starohrvatskog doba u Dalmaciji bio sam te građevine nazvao »sitnom« arhitekturom, a valjda bi bilo tačnije nazvati ih »lokalnom« arhitekturom. Takve crkve često ne izlaze iz okvira lokalnih publikacija, iako im se u posljednje doba posvećuje pažnja, a ponekada možda daje i pretjerano značenje u raspravama o srednjovjekovnim cen-

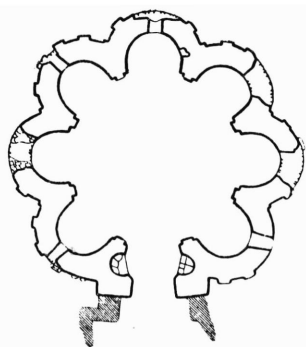
tralnim građevinama, koje su, kako već rekoh, omiljela tema historičara umjetnosti. U članku napisanom prije 40 godina naveo sam o toj arhitekturi literaturu koju sam onda imao pri ruci.¹⁴ Naravno da bih je mogao znatno popuniti, ali zadovoljit ću se upozorenjem na nedavni članak J. Csemegija, koji donosi oko 70 osnova centralnih građevina iz vremena romanike.¹⁵ Pripomenut ću pored toga još da pored četverolista iz vremena romanike, koje sam u spomenutom davnom članku naveo u mjestu Reporje i Reznovice u Češkoj i u Papoczu i St. Jáku u Ugarskoj, imamo izolirane pojave četverolisnih crkava manjih dimenzija u Veljusi i Vodoči u Makedoniji i Zanjevcu u Srbiji i to iz 11. stoljeća;¹⁶ T. Marasović upozorio je na osmerolisnu crkvu u Saint-Michel-Entraigues u Francuskoj iz g. 1137, u osnovi vrlo sličnoj ruševinama ranosrednjovjekovne crkve u Ošljemu iznad Stona.¹⁷ Csemege u navedenom djelu donosi osnovu romaničke kružne crkve sa 11 niša u Neuvyju;¹⁸ a poznata je gotička crkva Liebfrauenkirche u Trieru (13. st.) kružne osnove s 12 niša kao rotunda u Preslavu.¹⁹

Bit će poučno ako pri kraju ovoga ekskursa o pojavi centralnih osnova s nizom obliha niša uokolo u graditeljstvu predložimo sebi zbivanje na polju graditeljstva u prvo vrijeme po uvođenju kršćanstva u raznim slavenskim zemljama.

Slavenski su narodi primili kršćansku vjeru u razno doba, pod različitim prilikama, dijelom od Zapada, a dijelom od Bizanta. Međutim zbog toga što je kršćanstvo bilo uvedeno u slavenske zemlje u prvom redu kao akt oportuniteta vladara i ono nije sprva duboko bilo prodrlo i prošlo narodne mase pa veze s izvanjskim crkvenim faktorima nisu u to doba još bile osobito čvrste, graditeljska crkvena djelatnost u većini slavenskih zemalja tek po isteku



Saint-Michel Entraigues



Ošljem nad Stonom

stanovitog vremena skreće svjesno i dosljedno u kolotečinu kanonskih oblika umjetnosti, bilo Zapada, bilo Bizanta. Prije toga sačuvane crkvene građevine od kamena relativno su rijetke i skromnih dimenzija: pored crkava tradicionalne pravokutne osnove s apsidom na istočnoj strani javljaju se i centralne osnove i osobito uporno razne osnove s nizom obliha niša uokolo.

Davno su svratile na sebe pažnju malene presvođene crkvice slobodnih tlorisnih oblika starohrvatskog doba u Dalmaciji (9–11. st.) i tumačile se bilo kao plod utjecaja Bizanta ili još daljeg Orijenta, bilo kao plod povodenja za ostacima starokršćanskih građevina iz predslavenskog perioda. Po mojem mišljenju ni jedna ni druga teza nije tačna. Ne isključujući mogućnost da je i Bizant pridonio u stanovitom mjeri sklonosti za svodove i kupolu starohrvatskih crkvice i mogućnost da su se graditelji starohrvatskog doba u pojedinom slučaju ugledali u građevinu iz starokršćanskog doba svog kraja, smatram ipak glavnim ključem za objašnjavanje velike raznovrsnosti čitavog materijala starohrvatskih crkvice kao cjeline pomanjkanje u to doba jačeg izvanjskog utjecaja na graditelje u Dalmaciji. Činjenica je da su hrvatski knezovi već oko g. 800. pod pritiskom moćnog cara Karla Velikog prihvatili kršćansku vjeru, ali tek u 11. stoljeću, kada su na teritoriju dalmatinske Hrvatske bile osnovane četiri biskupije (hrvatski dvorski biskup, Nin, Biograd, Makarska) i mnogi samostani benediktinaca, u ono doba pionira kulture i umjetnosti, skrenulo je graditeljstvo u tom kraju s prvim ranoromaničkim trobrodnim bazilikama u kolotečinu zapadnjačke umjetnosti, s kojom je taj kraj dalje stoljećima ostao u dodiru. Prije toga u vrijeme od 9. do 11. stoljeća u dalmatinskoj Hrvatskoj i u gradovima romanskog jezika bizantskog temata na-

ilazimo, pored tradicionalnih crkvice pravokutnog broda, crkvice raznih osebujskih osnova i često osnove na trolist (Sv. Krševan na Krku), na četverolist (Sv. Križ i Sv. Nikola u Ninu, Sv. Petar na Muću, Sv. Vid u Zadru) i šesterolist (Pridraga kod Novigrada, Krašić kod Benkovca, Brnaze kod Sinja, Sv. Uršula u Zadru, Sv. Marija na trgu u Trogiru, Sv. Trojica u Splitu).²⁰ Spomenuo sam već da se u Ošljemu iznad Stona, koji car Konstantin Porfirogenet spominje kao jedan od utvrđenih gradova u zemlji Zahumljana, nalaze ruševine crkve s osnovom osmerolista.

I kod drugih Slavena imamo sličnih pojava, iako u manjoj mjeri. Poznato je da se u prvo vrijeme po pokrštavanju u Poljskoj i Češkoj pored pravokutnih malih građevina i rotunda javljaju četverolisne građevine, kapela na Wawelu u Krakovu i kapela sv. Vida kneza Vaclava u praškom Gradu.²¹ Najstariji ostaci srednjovjekovne crkve u Bosni otkopani su nedavno u Rogačičima: oni pokazuju osnovu šesterolista.²² Kao građevine iz prednemanjičkog doba u Raškoj navode se trobrodna bazilika Bogorodice Ljeviške u Prizrenu i četverolisna crkva Sv. Petra u Rasu.²³ U Makedoniji se pripisuju knezu Borisu gradnja bazilike sv. Sofije u Ohridu i Sv. Ahila na Prespanskom jezeru (iz istog vremena ie možda i bazilika u Vraništu kod Struge); iz istog razdoblja djelovanja Klementa i Nauma potječu također trolisna crkva utvrđena iskopinama u današnjoj Imaret-džamiji u Ohridu, trolisna prvotna osnova Sv. Nauma na Ohridskom jezeru, ostaci trolisne crkve na Gorici kod Ohrida, a možda i trolisna crkva u Zglačenici kod Ohrida.²⁴

U samoj pak Bugarskoj iz prvog vremena po pokrštavanju imamo više bazilika u Preslavu, bazilikalnu »dvorsku« crkvu u Abobi i vjerojatno trobrodnu baziliku Sv. Sofije u Sofiji; iz istog razdoblja, pored rotunde u Preslavu, može biti i »Crvena crkva« s osnovom četverolista kraj sela Pastuše.²⁵

Da ne budem pogrešno shvaćen. Ne mislim reći da je to što je tu izneseno specifično za Slavena; da nije tako vidimo već po tome što se crkvice slobodnih oblika javljaju u Dalmaciji podjednako na hrvatskom etničkom teritoriju kao u gradovima romanskog govora bizantske teme Dalmacije i što srodne pojave nalazimo u predromaničkom periodu i drugdje. Frankl u knjizi »Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst« (Wildpark-Potsdam 1926, str. 1 ss) zgodno naziva ranosrednjovjekovno razdoblje umjetnosti u Evropi »Die Lehrjahre«, doba naučavanja, tapkanja i traženja različitih rješenja. Stvarno u to doba na zapadu Evrope pored crkava proste pravokutne osnove s apsidom susrećemo rotunde (Ahen, Fulda) i građevine s nizom niša uokolo. Kao najstarije

sačuvanu crkvenu građevinu u Njemačkoj Frankl navodi kapelu u tvrđavi Marienbergu u Würzburgu, rotundu s osam niša u svojoj unutrašnjosti. Htjeli su kao u slučaju rotunde u Preslavu i tu građevinu zbog njezine osnove pripisati vremenu kasne antike; ali se ispostavilo da na mjestu Würzburga nije u rimsko doba postojalo veće naselje i da postoji historijski podatak da je tu kapelu gradio vojvoda Hedan g. 706. Frankl navodi također kapelu Sv. Stjepana u Verdenu n. R. iz vremena oko g. 800. s trolisnom osnovom i s pravom je upoređuje sa starohrvatskim crkvicama Dalmacije. I Bošković u svojoj knjizi »Osnovi srednjevjekovne arhitekture« piše da se zajedničke crte protoromanske – ja bih radije rekao predromanske – arhitekture »izražavaju u velikoj anarhičnoj slobodi sa kojom se primjenjuju konstruktivni i dekorativni elementi nasleđeni od antičke, rimske i hrišćanske arhitekture«.

U okviru činjenica i razmatranja ovdje iznesenih mislim da rotunda u Preslavu prestaje biti nerješiva zagonетка.

Dr Lj. Karaman

B I L J E Š K E

¹ Sovjetski stručnjak Capenko misli da je pridržavanje jednog starinskog, u savremenoj bizantskoj arhitekturi gotovo zaboravljenog, stila izraz odupiranja Bugara nastojanju Bizanta da im nametne svoju vlast. Stričević naziva to tumačenje s pravom pomalo romantičarskim, jer ono u stvari procijara u rani srednji vijek našu savremenu težnju svakog naroda za osebnim, nacionalnim izrazom u umjetnosti. Ali i Stričevićovo objašnjenje da se uzimanje za uzor starijih bizantskih bazilika može razumjeti baš obratno kao svijesna težnja za imitiranjem bizantske umjetnosti koju provode bugarski knez Boris i car Simeon na liniji svojih političkih koncepcija nije bez prigovora. Stričević piše »kao što je sastavni deo opšte politike ideologije Karla Velikog, koji je smatrao Konstantina svojim političkim uzorom, činilo svesno vraćanje idealima konstantinske umjetnosti, tako je traženje uzora u delima monumentalne bizantske arhitekture VI veka u bugarskoj državi IX–X veka izraz političkih koncepcija kneza Borisa i cara Simeona«. Međutim, bazilikalne građevine što se povode za spomenicima Justinijanova vremena javljaju se u Makedoniji i Bugarskoj već u vrijeme kneza Borisa, a za njega se teško može reći da ide za tim da u svojoj osobi oživotvori svjetsko gospodstvo cara Justinijana. Vidi, pored ranije literature o preslavskoj rotundi i raznih referata iznesenih na kongresu u Ohridu g. 1961, također članak Đ. Stričevića u beogradskom časopisu »Danas« od 31. I 1961.

² XII^e Congrès International des Études Byzantines, Ochride 1961, Rapport VII, Belgrade–Ochride 1961 (dalje citirano Rapport VII) str. 207.

³ Up. XII^e Congrès International des Études Byzantines, Ochride 1961, Rapports complémentaires, Belgrade–Ochride 1961, str. 67–70.

⁴ Up. za natpis K. Mijatev, Sofijska crkva v Preslav, Sofija 1932, str. 156 ss. i Đ. Bošković, Osnovi srednjevjekovne arhitekture, Beograd 1947, sl. 331. i Rapport VII o. c. str. 220.

- ⁵ Nagadanje Okunjeva da se ćirilski natpis koji spominje crkvu sv. Ivana i hartofilaksa Pavla ne mora odnositi na preslavsku rotundu u kojoj se nalazi, nego na koju drugu crkvu posvećenu tom svecu, posve je neuvjerljivo.
- ⁶ Dva objelodanjena kapitela iz rotunde po motivu i izradbi čine utisak da su iz starijeg vremena od 6. stoljeća pa ih Mijatev s pravom naziva kasnorimskim. Oni su prema tome i u slučaju da je rotunda iz 6. stoljeća spolija iz neke starije građevine. Uporedi te kapitele s kapitelima iz Dioklecijanove palače u Splitu s jedne strane i s kapitelima Justinijanova stoljeća s druge strane (v. I. Nikolajević-Stojković, Ranovizantinska arhitektonska dekorativna plastika u Makedoniji, Srbiji i Crnoj Gori, Beograd 1957. passim): oni su svakako bliži kapitelima u Splitu.
- ⁷ Uporedi na primjer korniz s ovulima u Preslavu (monografija Mijateva sl. 83) i I. Nikolajević-Stojković o. c. sl. 62, 79 i 139.
- ⁸ U svojem referatu na kongresu Mijatev (o. c. u noti 3) datira u vrijeme cara Simeona ne samo rotundu u Preslavu nego i veliku baziliku i palaču u Abobi. Pri posjetu tih mjesta kao učesnik 4. bizantološkog kongresa u Sofiji g. 1934. dobio sam utisak da je rotunda u Preslavu iz vremena cara Simeona, a bazilika i palača u Abobi iz kasnog antiknog vremena; a pri tom utisku ostajem i danas na temelju svega onoga što je s raznih strana bilo izneseno na kongresu u Ohridu g. 1961. Mijatev iznosi u prilog svojeg mišljenja 7 tačaka, ali od toga se 5 od njih odnosi samo na Preslav, a ne na Abobu (tehniku građenja, blok sa slavenskim znakom u temeljima, novac iz 10. do 12. stoljeća, slavenski grafiti, bojadisane keramičke ploče sa slavenskim slovima). Za Abobu Mijatev se u stvari poziva samo na pomanjkanje bilo kojih podataka iz doba antike i na vezu bazilike i palače u Abobi. On međutim ne uzima u obzir da je u posljednje vrijeme izražena uopće skepsa prema identifikaciji sela Abobe s prijestolnicom kneza Borisa u Pliski i da je dokazano da stupovi s imenima od Bugara osvojenih gradova u Abobi nemaju veze s tamošnjom bazilikom i palačom, jer su u Abobu iz raznih mjesta doneseni u mnogo kasnije vrijeme (Rapport VII o. c. str. 181. i 182).
- ⁹ Kao primjer navest ću samo sličnost u osnovi između crkve iz predslavenskog 6. stoljeća u Konjuhu kod Kumanova i katedrale iz 10. stoljeća u Kisamosu na otoku Kreti. Teško je nijekati veliku sličnost u osnovi između tih dviju crkvenih građevina, ali je u isto doba teško zamisliti mogućnost i putove izravne ovisnosti kretske srednjovjekovne katedrale od crkve u dalekom Balkanu, koja je u to doba vjerojatno odavna ležala u ruševinama, up. članak S. Radojčića u Zborniku radova vizantološkog instituta, Beograd 1952. knj. XXI/1, str. 148 ss, osobito str. 152. Radojčić nalazi znatnu sličnost između Konjuha i rotunde u Preslavu; u stvari njihova podudarnost jest samo u tome što su obje građevine slobodne, izolirane pojave, koje ne slijede uobičajene tipove savremene kanonske crkvene arhitekture.
- ¹⁰ Up. Actes du IV^e Congrès international des études byzantines, Sofia 1936, str. 217.
- ¹¹ Kao »kuriozum« navest ću da sam, dok sam pisao ovaj članak, u londonskom časopisu »Illustrated London News« od 12/8. i 30/12. 1961. naišao na trolisnu osnovu hrama otkopanog na otoku Malti iz vremena neolita. Teško će netko pomišljati na izravnu vezu te građevine i troliisnih osnova iz historijskih perioda.
- ¹² Up. J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien 1918, Bd. II, str. 491 ss, sl. 523.
- ¹³ Up. D. S. Mereschkowski, Leonardo da Vinci, izdanje Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, tab. XXX.
- ¹⁴ Up. poseban otisak iz »Vijesnika za arheologiju i historiju dalmatinsku«, sv. XLV, g. 1922, Split str. 26 i 34.

- ¹⁵ Csemegi J., Közép-Európa románkori centrális templomainak építészettörténeti kérdései, 1962, Budapest.
- ¹⁶ Up. Rapport VII o. c. str. 227–8.
- ¹⁷ Up. Peristil II, Zagreb 1957, str. 89.
- ¹⁸ Up. Csemegi o. c. sl. 3e.
- ¹⁹ Up. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Leipzig–Wien 1905, sv. II, str. 311.
- ²⁰ Up. Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930. i kasniju literaturu o starohrvatskim spomenicima.
- ²¹ Up. za Poljsku članak Swiechowskog u »Oesterreichische Zeitung für Kunst und Denkmalpflege«, Wien X 1956, sv. 3/4 i za Češku članak Menela u »Umení«, Praha VII, 1959, br. 4.
- ²² Up. Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu, Sarajevo NS VIII, 1953, str. 303 ss.
- ²³ Up. Rapport VII, o. c. (Bog. Ljeviška) i Bošković, Osnovi srednj. arhit. o. c. str. 201.
- ²⁴ Up. Rapport VII o. c. passim, Bošković o. c. 96–7 sl. 330 i Zbornik 1957–58, Skopje 1958, članak Koco str. 56 ss.
- ²⁵ Up. Rapports kongresa u Ohridu passim i Bošković, Osnovi srednj. arhit. o. c. str. 89.

Zusammenfassung

DIE ROTUNDE IN PRES LAV

Im J. 1932. publizierte Mijatev eine Monographie über die einige Jahre vorher ausgegrabenen Reste einer Zwölfpassrotunde in Preslav in Bulgarien (B. 1) Nach Mijatev's Meinung hat Zar Simeon in seiner Hauptstadt durch einheimische Meister die Rotunde am Anfange des 10. Jahrhunderts bauen lassen. Die Rotunde entspricht in ihren Bauformen nicht der zeitgenössischen Baukunst von Byzanz, woher die Bulgaren das Christentum angenommen hatten. Sie hat, im zentralen Grundplane und in vielen Einzelheiten, Parallelen in den späthellenistischen und frühbyzantinischen Bauten aus Justinians Zeit in den zentralen Gebieten des Balkans vor der Ankunft der Slaven; die Bauten aus dieser Zeit entsprachen besser den Lebensverhältnissen und Kultusbedürfnissen der vor kurzer Zeit getauften Bulgaren. Die bulgarischen und mehrere andere Kunsthistoriker stimmten Mijatev's Datierung zu; Bošković jedoch sprach von allem Anfang die Meinung aus, dass die Rotunde dem plastischen Dekor nach aus dem 9. Jahrhunderte stamme. In einem ausführlichen und dokumentierten Referat auf dem 12. byzantologischen Kongresse im J. 1961. in Ochrid wies Stričević auf Motive und Einzelheiten der Rotunde hin, die Parallelen in frühbyzantinischen Bauten im Byzanz und Balkan aus dem 6. Jahrhunderte haben.

Stričević's Parallelen sind stichhaltig. Jedoch in Anbetracht der Tatsache, dass alle Forscher darin einig sind, dass die einheimischen Meister der zentralen Balkangebiete im 10. Jahrhundert bewusst die Motive der älteren baulichen Nachlassenschaft ihres eigenen Landes wiederholen, schliessen diese Motive nicht die Möglichkeit des Entstehens der Rotunde im 10. Jahrhunderte aus; und das umsomehr, wenn man die Argumente, die Mijatev auf dem genannten Kongresse zugunsten des 10. Jahrhunderts in seinem Koreferate brachte, berücksichtigt.

Mijatev's Argumente sind die folgenden: wir haben keine Beweise und keine Daten für das Bestehen einer grösseren Ansiedlung an der Stelle von Preslav vor der Ankunft der Slaven (es sind dort nur Münzen aus dem 10. bis 12. Jahrhunderte gefunden worden); die primitive Bautechnik der Rotunde aus Bruchsteinwerk mit weissem Mörtel sticht sichtlich von der Bauweise des 6. Jahrhunderts ab und entspricht genau der Technik der übrigen Bauten in Bulgarien aus Simeons Zeit; in den Fundamenten der Rotunde ist ein Steinblock mit eingemeisselten protobulgarischen Zeichen eingebaut worden; im Mauerverputz der Rotunde sind an mehreren Stellen slavische Graffiti eingearbeitet worden und im Schutte hat man inkrustierte Säulchen und Gesimse aus Marmor, die nach dem Stile nach, und keramische bemalte Platten, die nach dem Stile und den cyrillischen und glagolitischen Buchstaben auf ihnen, erst aus der slavischen Periode stammen können.

Die Anhänger des 6. Jahrhunderts als Bauzeit der Rotunde halten natürlich die inkrustierten Säulchen und Gesimse sowohl als die bemalten keramischen Platten für Reste aus einem Umbau der Rotunde in späterer Zeit. Es ist aber einerseits wenig wahrscheinlich, dass man zur Simeons Zeit nach Ablaufe von mehreren Jahrhunderten den Namen des Erbauers der Rotunde hat verewigen wollen; und andererseits spricht gegen die These des Umbaus die Tatsache, dass im sehr reichlichen ausgegrabenen plastischen Dekor der Rotunde nur drei Kapitelle vom spätrömischen Charakter (Spolien aus einem früheren Baue) mit Sicherheit aus der vorslavischen Periode stammen müssen.

Alle bisherige Schriftsteller suchten das Vorbild für den Grundplan der Rotunde in der späthellenistischen Architektur; im Mausoleum Diokletians in Split, der Kirche S. Vitale in Ravenna, der Sergius und Bacchus-Kirche in Konstantinopel, der Rotunde in Brussa (B. 2-5). In der Tat ist die Ähnlichkeit der Rotunde in Preslav mit diesen Bauten nur eine sehr entfernte. Das hat auch Mijatev eingesehen und neulich die These aufgestellt, wonach die Rotunde von einheimischen bulgarischen Meistern als Nachahmung eines uns unbekannten weil mit der Zeit zerstörten Baues in Konstantinopel errichtet wurde. Damit wäre aber das Problem nicht gelöst, denn es bliebe auch weiterhin zu erklären, wie der byzantinische Meister zu diesem Plane gekommen ist, der von den in Byzanz üblichen Plänen abweicht.

In Anbetracht dessen drückt der Verfasser die Meinung aus, dass das komparative Erklären der Übertragung von Stil und Motiven aus einem Lande ins andere Land manchmal von den Fachleuten etwas unelastisch verwendet wird, nämlich ohne Rücksicht zweier Tatsachen. Die erste Tatsache ist dass in gegebenem Falle, als Folge derselben praktischen Bedürfnisse und derselben dem Architekten angeborenen Neigungen zu bestimmten Bauformen, in verschiedenen Ländern und zur verschiedenen Zeit, verwandte, ähnliche und sogar gleiche Formen und Motive zum Vorschein kommen können; und die zweite Tatsache ist, dass auch der zeitweise Mangel von stärkeren auswärtigen Einflüssen in einem Milieu bestimmte Erscheinungen als Folge haben kann, insoferne in solchen Fällen der Baumeister nicht den in der kirchlichen Baukunst traditionellen basilikalen Grundplan verwendet sondern zentrale Lösungen bevorzugt. Und eine solche ist auch die Zwölfpasskirche in Preslav.

In einem kürzeren Exkurse bringt der Verfasser zahlreiche Beispiele von Mehrpässen (Dreipässe, Vierpässe usw.) in der Baukunst vor und das nicht als Vorbilder sondern nur als verwandte Parallelen für die Rotunde in Preslav.

Bekannt ist eine grosse Zahl von Räumlichkeiten mit Mehrpassplane in den Thermen und Kaiserpaläste römischen Antike (vgl. den Zehnpass der sg. Minerva medica in Rom, in Wirklichkeit einer Räumlichkeit der Thermen des Kaisers Gallienus aus dem 3. Jhdte, (B. 6). Häufig kommt der Mehrpassplan bei den altchristlichen Martyrien und Mausoleen vor. Grabar's Buch »Mar-

tyrium« wimmelt gerade von Drei-, Vier-, Sechs-, und Achtpässen. Martyrien und Mausoleen waren nicht für grosse Massen bestimmt wie die Basiliken sondern sollten in erster Linie als Monumente wirken. Charakteristisch ist es, dass eine gute Anzahl dieser Bauten uns durch Aufnahmen der Architekten der Renaissance bekannt ist. Die Vorliebe der Renaissance-Meister für Mehrpässe beweisen weiter die bekannten Peripetien der Peterskirche in Rom (die Vierpasspläne von Bramante, Michelangelo und Peruzzi) und die zahlreichen ideellen Pläne von nicht ausgeführten Bauten der Architekten der Hochrenaissance (Leonardo da Vinci, B. 10).

Mehrpässe sind in der Mehrzahl der Länder zwar eine Ausnahme in den kirchlichen Bauten die als Sammelort der Gläubigermassen gedacht sind (eine grosse Zahl vom Mehrpässen weisen die Kirchen im peripherischen Gebiete Armeniens auf, B. 7). Sie sind aber sehr häufig in den akzessorischen Objekten des Kultus, den Privatkapellen, Taufkapellen, Burgkapellen, Grab- und Friedhofskapellen. Vereinzelte Beispiele von Zentral- und Mehrpassplänen sind jedoch aus verschiedener Zeit in der lokalen Baukunst, die ohne direktes Diktat der Kirchenfaktoren entsteht bekannt (B. 9 bringt den Achtpassplan von Saint-Michel-Entraignes, 12. Jhd.).

Am Schlusse bringt der Verfasser Beispiele von Mehrpasskirchen aus verschiedenen slavischen Ländern aus der ersten Zeit nach der Annahme des Christentums, bevor diese Länder, dauernd und konsequent, in ihrer Bautätigkeit in die Geleise der kanonisch gültigen Kirchenbaukunst des Okzident bzw. des Byzanz einschwenkten.

Im Materiale der gewölbten Kirchlein freier Grundrissformen aus der altkroatischen Zeit in Dalmatien kommen Dreipässe (Sv. Krševan auf Krk), Vierpässe (Sv. Križ und Sv. Nikola in Nin, Sv. Petar in Muć, Sv. Vid in Zadar) und Sechspässe (Pridraga, Kašić, Brnaze – Sv. Uršula in Zadar, Sv. Marija in Trogir, Sv. Trojica in Split) vor. In Ošlje im Gebiete des mittelalterlichen Zachlumiens ragen noch Reste einer Achtpasskirche aus dem früheren Mittelalter (B. 8). Die ältesten bekannten Reste einer mittelalterlichen Kirche in Bosnien, vor einigen Jahren beim Dorfe Rogačići ausgegraben, weisen einen Sechspassplan auf. Zu den ältesten Kirchenbauten in Polen und in der Tschechoslowakei zählen die Vierpassrotunden des hl. Felix und Adauctus auf dem Wawel bei Krakau und des hl. Veit auf der Prager Burg. Der vorromanischen Zeit in Serbien schreibt man ausser der Basilika Bogorodica Ljeviška in Prizren die Vierpassrotunde Sv. Petar in Ras. In Makedonien stammen aus dem 9. Jhdte ausser der Basiliken in Ochrid (Sophienkirche) und Prespasee (Achilleus-kirche), auch die Dreipasskirche unter der heutigen Imaretmoschee in Ochrid, der ursprüngliche Dreipassplan der Naumkirche sowohl als die Fundamente einer ebensolchen Kirche in Gorica in der Umgebung von Ochrid. Auch Bulgarien kannte in der ersten Zeit nach der Taufe der Bulgarenfürsten sowohl Basiliken (Preslav, die »Hofkirche« in Aboba, die Sophienkirche in Sofia) als zentrale Bauten (die Rotunde in Preslav, vielleicht auch die sg. Rote Kirche beim Dorfe Pastuša).

Das oben vorgebrachte ist kein Spezifikum für die slavischen Länder und Völker. Das beweist schon die Tatsache, dass wir die altkroatischen Kirchlein freier Grundrissformen sowohl auf kroatischem Territorium als in den byzantinischen Städten romanischer Sprache finden und die Tatsache, dass verwandte Erscheinungen im frühen Mittelalter auch in anderen Ländern vorkommen. Frankl bezeichnet mit Recht die vorromanische Periode des Tastens und Suchens von Bauformeln als die Zeit »der Lehrjahre« und hält für den ältesten Kirchenbau im mittelalterlichen Deutschland die Kapelle auf der Feste Marienburg in Würzburg aus dem J. 706., eine Rotunde mit Achtpassnischen im Inneren.

Die ersten bulgarischen Herrscher Boris und Simeon zeichnete Machtsinn und Bauwille aus. Alte Nachrichten erzählen uns, dass Boris sieben Katedrale und Simeon eine »goldene Kirche« gebaut haben. Archiepiskop Theophylaktos schreibt, dass der hl. Kliment in Ochrid ausser einer grossen Kathedrale noch zwei viel kleinere Kirchen *aber schönere weil von runder Form* errichtete. Simeons Baumeister hat für die relativ kleine Hofkirche des Zaren in Preslav einen Grundplan gewählt, der im Rahmen der hier vorgebrachten Betrachtungen und Tatsachen aufhört ein unlösbares Rätsel zu sein.

KOMPLEKS PRVE (I) BAZILIKE NA PODRUČJU EUFRAZIJE U POREČU

Među najinteresantnije očuvane ansamble starokršćanske arhitekture u svijetu pripada nesumljivo kompleks bazilike u Poreču u Istri. Područje toga kompleksa predmetom je arheoloških istraživanja već punih 80 godina. Dosadašnji rezultati analize jasno su razlučili tri faze arhitektonske izgradnje objekata na tom području.

Najmlađem sloju iz VI st. pripada današnja Eufrazijeva bazilika i atrij, krstionica, episkopij i cella trichora. Starijem sloju iz prve polovine V st. pripada predeufrazijevska bazilika, od koje su se sačuvali ostaci temelja perimetralnih zidova i veći dio poda od mozaika. Svojim položajem ta se bazilika uglavnom poklapa s tlocrtom današnje tzv. Eufrazijeve bazilike. Najstarijem sloju pripada crkva datirana u IV st. Međutim, sve do danas nije riješeno pitanje kako i kada nastaje ta prva sakralna građevina i da li je na njenu području već prije postojao neki profani antički objekat. U toku arheoloških istraživanja koja su vršena godine 1960. i 1961. u vezi sa zaštitnim radovima u najdonjem sloju mozaika sjeverno od Eufrazijeve bazilike otkriveni su dosada nepoznati nalazi zidova i mozaičkih podova, koji bacaju novo svjetlo na problematiku geneze najstarijeg sakralnog objekta u sklopu Eufrazijeve kompleksa.

Molajoli je u okviru svojih istraživanja rješavao pitanje najstarijeg sloja sakralne arhitekture (*le costruzioni primitive*) u vezi s predeufrazijanskom, odnosno posredno u vezi s Eufrazijevom bazilikom.¹ On se kao i neki drugi istraživači protivi mišljenju da bi istočni dio glavne dvorane tzv. prvobitnih konstrukcija pripadao profanoj antičkoj arhitekturi.²

U krugu te problematike općenito je prihvaćeno mišljenje da ostatak poligonalnog zidića u istočnom dijelu sjeverne lade Eufrazijeve kompleksa pripada profanoj antičkoj arhitekturi (Tab. II, y). Dijelove zidova spomenute antičke arhitekture našao je Gnirs sjeveroistočno od bazilike,³ a nešto južnije od ovih utvrdio je

Prelog ostatke zidova koji su sa spomenutim (Gnirsovima) bili najvjerojatnije povezani. U toku navedenih zaštitnih radova na mozaičkim podovima tzv. prvobitnih konstrukcija (najstarijeg sakralnog sloja) otkriveni su ostaci zidova antičke arhitekture (Tab. II, IIa; sl. 1; IIb). Ostaci zida IIb (sl. 2) nađeni su ispod mozaičkog poda najstarijeg sloja sakralne arhitekture.⁵ U jesen god. 1961. za vrijeme istraživanja sjevernog dijela područja tzv. prvobitnih konstrukcija otkriven je sjeverni perimetralni zid (Tab. II, IIc), koji je konstruktivni nastavak sjevernog dijela spomenutog zida IIa (sl. 3, a). Svi istraživači koji su se bavili studijem kompleksa Eufrazijske bazilike tvrde da je mozaik u istočnom dijelu glavne prostorije tzv. prvobitnih konstrukcija stariji od zapadnog dijela. Ukraš toga mozaika nije simetrično postavljen kao ostali ukrasi na uzdužnoj osi spomenute prostorije. Iste kvalitete i obrade kao taj stariji mozaik je onaj koji se nalazi u prostoriji B (Tab. II). Oba ova mozaika su na istom nivou i povezani su na prolazu c (Tab. II) zajedničkom podlogom, koja se razlikuje od podloge mozaika zapadnog dijela prostorije te najstarije sakralne arhitekture.

Prema opisu starijih nalaza i analizi novootvorenih nalaza sa sjeverne strane Eufrazijske bazilike fiksirali smo perimetralne zidove i mozaične podove dviju dvorana antičke arhitekture. Prva velika dvorana, orijentirana sjever–jug, povezana je širokim prolazom a (Tab. II) s istočnim prostorom i s dva mala prolaza c i b s manjom dvoranom B⁶.

Za vrijeme spomenutog istraživanja god. 1961. osim poznate sjeverne i južne prostorije prve sakralne arhitekture »udvostručnog« objekta konstatirana je još jedna »najsjevernija« prostorija (Tab. I, III), koja je nastala poslije antičke profane arhitekture.⁷ Ostaci sjevernog perimetralnog zida te prostorije sačuvali su se 40–70 cm iznad poda (sl. 3, b). Taj zid je na istočnom dijelu prekinut (najvjerojatnije je lomljen kada je na tom mjestu zidan srednjovjekovni zid, od kojega su se sačuvali ostaci). Sjeverni je zid spomenute najsjevernije prostorije na zapadnom dijelu konstruktivno vezan sa zapadnim perimetralnim zidom, koji ide uz antičku ulicu sve do srednje lađe Eufrazijske bazilike (Tab. I). Temelj zida koji je dijelio srednju (prije nazivana sjeverna) od sjeverne (spomenuta kao »najsjevernija«) prostorije konstruktivni je nastavak zapadnog perimetralnog zida, a prizidan je do zida antičke dvorane.⁸ Isto tako do antičkog zida prizidan je zid koji je dijelio srednju od južne prostorije. Njegov zapadni dio uništen je gradnjom cisterne, koja je nastala u prvoj pol. V. st. pokraj sjevernog perimetra predeufrazijske bazilike. Južni zid južne prostorije (Tab. I, II) određen je završnim rubom mozaika i ostacima temelja. Istočni dio sjeverne prostorije bio je nešto uži od zapad-

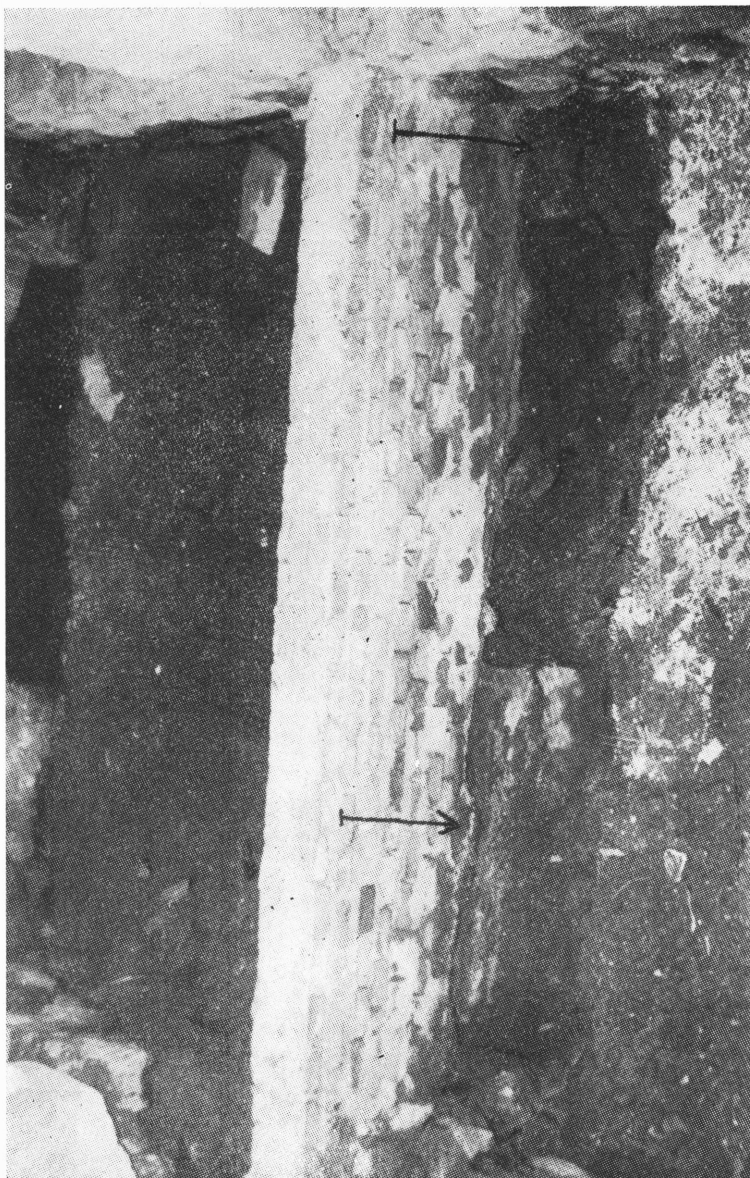
nog dijela (Tab. I, III). Unatoč tome što je unutar istočnog dijela te prostorije zadržan sjeverni perimetralni zid antičke dvorane (sačuvao se djelomično visok 40 cm), ipak je sjeverni perimetralni zid sjeverne prostorije podignut uz antički zid – vjerojatno zbog konstrukcije krova. Neupotrebljiv prostor između ta dva zida zazi-
dan je zidićem, od kojeg su se sačuvali ostaci (Tab. I, a; sl. 4). Od položaja tog zidića prema istoku sačuvali su se ostaci mozaika, koji je po ukrasu i obradi isti kao i mozaik opisane antičke dvorane (Tab. II, A). Zapadno od spomenutog zidića je mozaik čije su kockice od opeke i devet puta veće od kockica ostalih mozaika (sl. 4). Tako velike kockice sačuvale su se i do južnog zida sjeverne prostorije. Taj dio poda sjeverne prostorije bio je već prije otkriven, a zapazio ga je samo Deperis.⁹ Sjevernija prostorija u zapadnom dijelu bila je široka 4,40 m. Njen pod otprilike je na istom levelu kao i pod srednje i južne prostorije.

*
* *

Opisani nalazi antičke profane i kasnoantičke sakralne arhitekture pružaju u vezi sa sadržajem natpisa na ulomku sarkofaga mučenika Maura¹⁰ podlogu za novo tumačenje nastajanja starokršćanske arhitekture na području kompleksa Eufrazijeve bazilike.

Na unutrašnjim plohamo zidova, na podovima i crkvenom namještaju bilo je dosta raspoloživog mjesta da se ukrase starokršćanskom simbolikom. Zbog toga je uvjerljiva pretpostavka da one dvije mozaikne ribe (sačuvala se samo jedna) koje su umetnute u pod antičke dvorane (Tab. II) ne pripadaju prostoru javne crkve. Sačuvani prikaz ribe po kvaliteti materijala i umjetničkoj ekspresiji razlikuje se od ostalih mozaika podova tzv. prvobitnih konstrukcija. To je simbol (yhthis) koji je umetnut u pod antičke dvorane u kojoj je Porečanin Mauro poginuo mučeničkom smrću. Dvorana A profane arhitekture (locirana u smjeru sjever–jug), tj. Maurov oratorij, bila je za vrijeme progonstva *ecclesia domestica* (*haec primitiva . . .*). Poslije progonstva ta ista dvorana preuređena je u prvu javnu crkvu (*. . . eius oratibus reparata est ecclesia*). Ta dvorana je bila dovoljno velika (široka 8,45 m, duga oko 20 m) da se preuredi u javnu crkvu kršćanske općine.¹¹ Vjerojatno je pri toj restauraciji bio zatvoren široki prolaz koji je vodio u istočne prostore antičke zgrade. Crkva je bila povezana s dva uska prolaza s prostorijom koja se nalazila južno od širokog prolaza (Tab. II, B).

Poslije utvrđenog nalaza opisane antičke dvorane (Tab. II, A) i još jedne treće, tzv. najsjevernije prostorije sakralne arhitekture

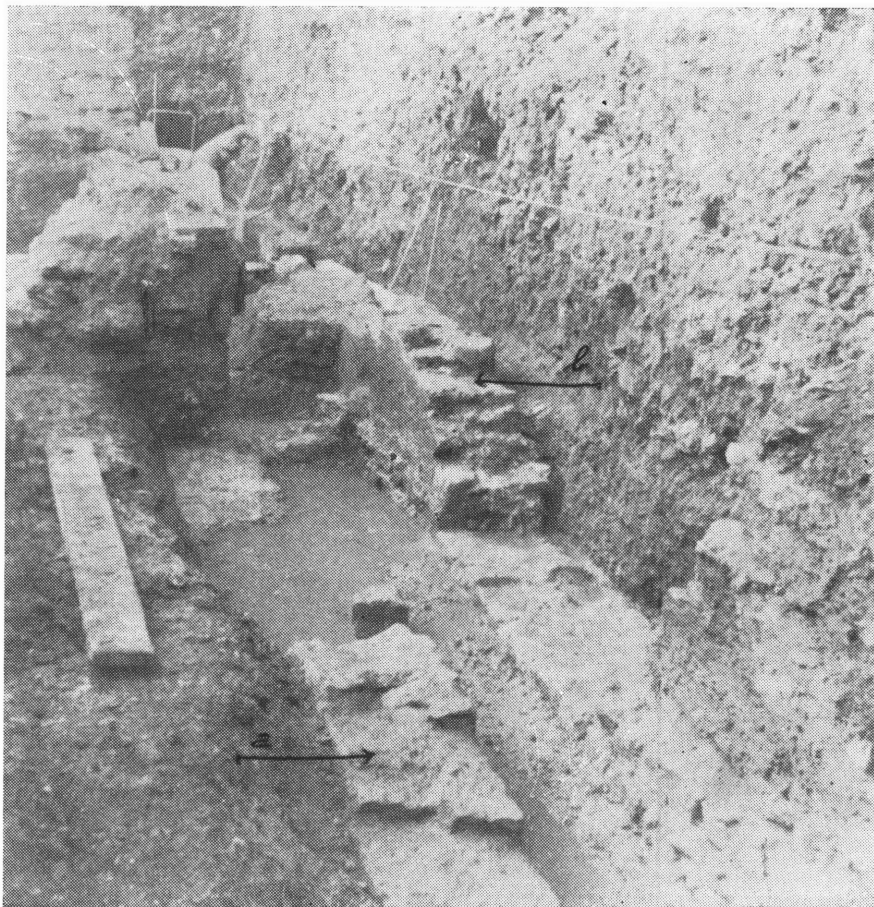


Slika 1. Iskopine na području Eufrazijane



Slika 2. Iskopine na području Eufrazijane

(Tab. I, III), ostaje neuvjerljivo mišljenje da se sadržaj spomenutog natpisa *duplicatus est locus* odnosi samo na zidanje jedne nove prostorije (Tab. I, II), koja se nalazila južno od srednje. Zid koji je dijelio sjevernu od srednje prostorije konstruktivno je vezan sa zapadnim perimetralnim zidom, koji je zajednički za sve tri prostorije. Zbog toga je uvjerljivo mišljenje da su sve tri prostorije nastale istovremeno, i to proširenjem (prema Zapadu) opisane dvorane profane antičke arhitekture, koja je označena kao oratorij u kojem je poginuo Mauro.¹² Rušenjem zapadnog zida



Slika 3. Iskopine na području Eufrazijane

spomenute antičke dvorane podignut je kompleks prve bazilike. To je ujedno njen naziv, koji se nalazi u natpisu na zapadnom polju mozaika srednje prostorije.

Ista imena darovatelja, Lupicinus et Pascasia, koji dolaze u natpisima mozaika sjeverne i južne dvorane,¹³ dokazuju da su ti mozaici nastali istovremeno. Ti mozaici kao i onaj u zapadnom dijelu sjeverne dvorane postavljeni su kad je podignut kompleks I bazilike. Istočni dio mozaika srednje i sjeverne prostorije potječu od poda antičke dvorane. Ostaci poda te antičke dvorane



Slika 4. Iskopine na području Eufrazijane

nađeni su u trećem sloju mozaika u sjeveroistočnom dijelu južne prostorije.

✱

✱ ✱

Profana antička arhitektura na području kompleksa Eufrazijeve bazilike postojala je u drugoj polovini III st. Tada ili najkasnije za progonstva cara Dioklecijana poginuo je mučenik Mauro u spomenutoj dvorani te arhitekture (*ubi episcopus et confessor est factus*). Sudeći po stilu mozaika i činjenici da u sloju ispod temelj-

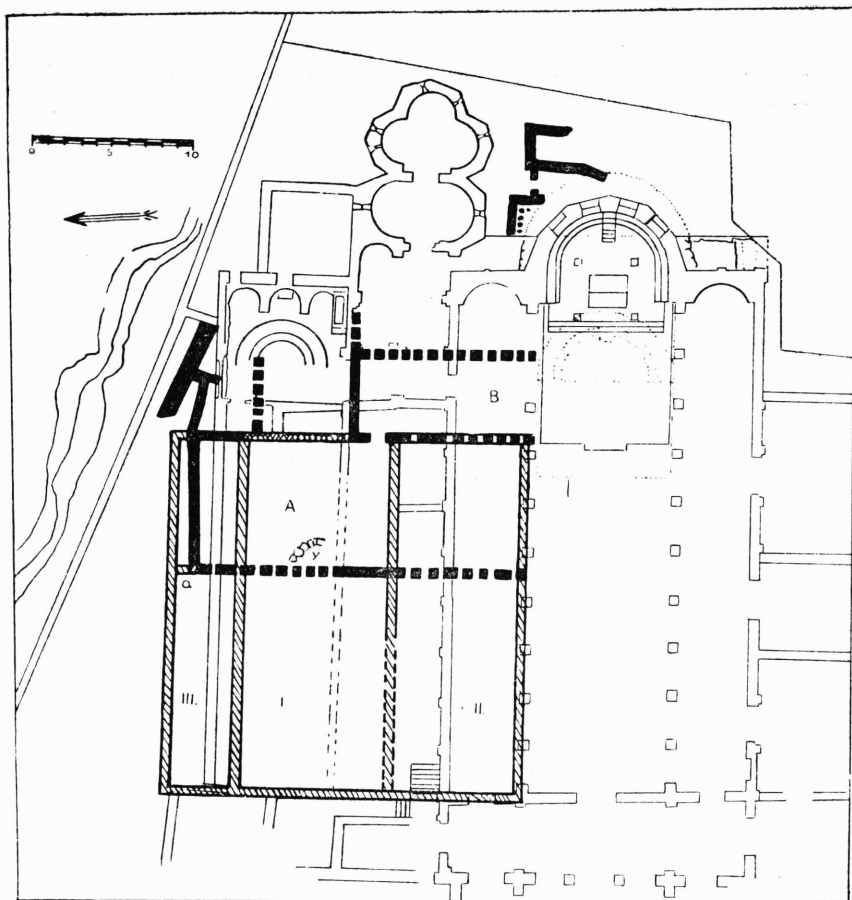


Tabla I

nih zidova spomenutih dvorana postoje također ostaci temelja starijeg zida (Tab. II, γ), ta je arhitektura podignuta u III st.

Ecclesia domestica postojala je u drugoj polovini III st. U njoj je djelovao prvi porečki biskup Mauro. Ona je iza god. 313. preuređena u javnu crkvu. Kao što se do sada datirao zapadni dio mozaika srednje prostorije,¹⁴ tako datiram cijeli kompleks I bazilike u drugu polovinu IV st. Prema tome, na položaju antičke dvorane podignuta je nova građevina. Za istočni perimetar te nove bazilike iskorišten je zid antičke dvorane. Taj je uvjetovao orijen-

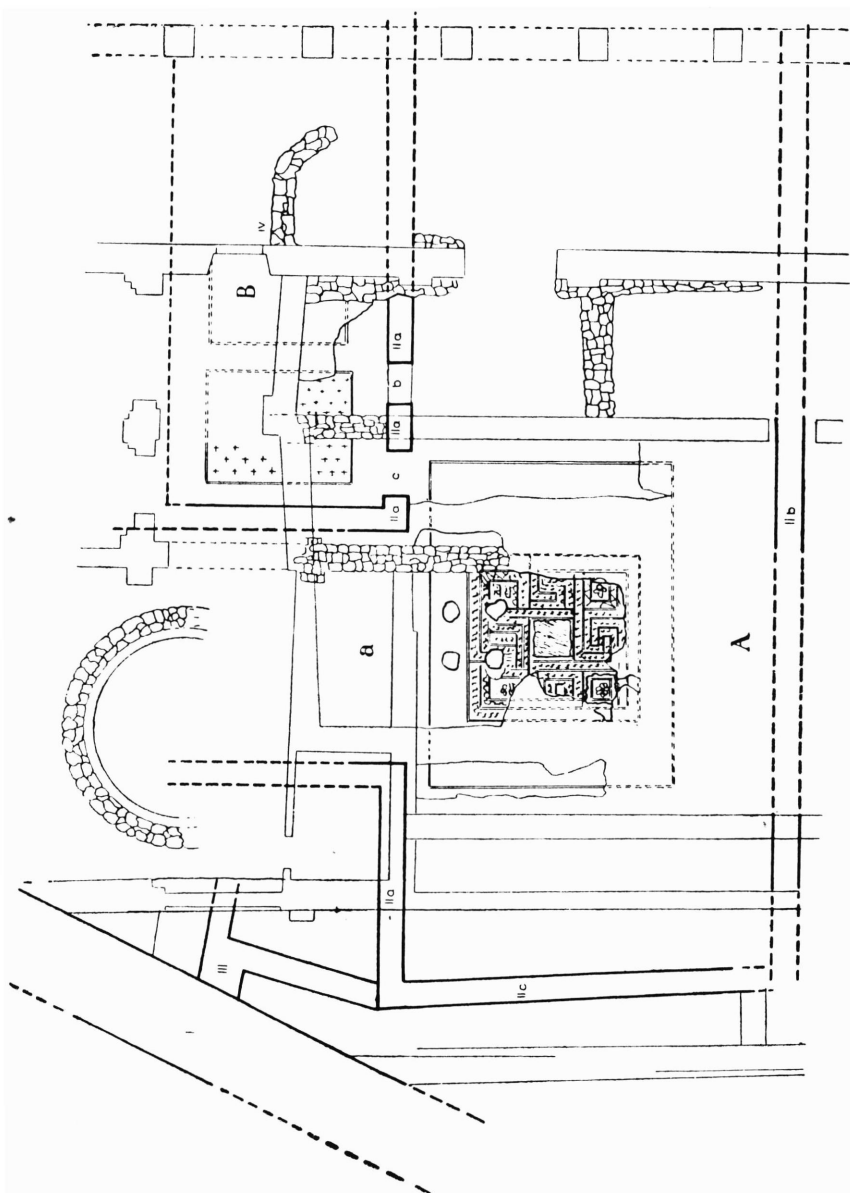


Tabla II.

taciju nove zgrade. Pročelje nove crkve, tj. ulaz, bilo je na antičkoj ulici. Na sjeverozapadnom uglu srednje prostorije sačuvao se ostatak površinske žbuke sa zelenom i zagasito crvenom bojom, po kojima se zaključuje da je srednja prostorija bila oslikana slikarijom koja je imitirala inkrustacione plohe od mramora. Bila je bazilikalno građena zbog rasvjete iznad bočnih prostorija. To je kasnoantička arhitektura koja nastaje u okviru lokalnih mogućnosti a na staroj tradiciji.

Te jednostavne pačetvorinaste prostorije imale su određenu namjenu. Zbog toga je i bazilika značajna, u regionalnom smislu, za proučavanje razvoja starokršćanske arhitekture. Srednja dvorana s oltarnom menzom na istočnoj strani služila je za euharistijske žrtve. Južna je bila martirium. U toj su se čuvale relikvije mučenika Maura, koje su prenesene iz predgrađa prilikom gradnje I bazilike. Sjeverna prostorija bila je catechumeneum. Tu su se podučavali katekumeni. Za prothesis i diaconicon bile su vjerojatno upotrijebljene neke dvorane antičke arhitekture koje su se nalazile istočno od bazilike.

Ante Šonje

B I L J E Š K E

¹ B. Molajoli, *Le costruzioni preeufriasiane di Parenzo*, Le Arti II (1939–40 XVIII E. F.) Fasc. II; *La basilica Eufriasiana di Parenzo*, Padova 1943.

² B. Molajoli, sp. dj., str. 9.

B. Tamaro, *Mosaici presso la Basilica Eufriasiana*, Notizie-Scavi, 1928, str. 411.

F. Forlati, *Gli ultimi restauri della Basilica Eufriasiana di Parenzo*, Atti e mem. vol. XLII (1930), str. 434; *Monumenti bizantini della Venezia Giulia*, Atti e mem., vol. XLVII (1935), str. 8–9.

Mirabella Roberti podvrgnuo je kritici Molajolijevo mišljenje, predpostavljajući da bi mozaik u istočnom dijelu srednje prostorije mogao biti postavljen kao pod tajne bogomolje iz III st. (M. Mirabella Roberti, Atti e memorie, vol. LI–LII (1942), str. 289–290).

Amoroso i Maruchi datiraju taj mozaik u II st. (A. Amoroso, *Le basiliche cristiane di Parenzo*, Atti e mem., vol. VI, sv. 3–4 (1890), str. 489; O. Maruchi, *Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo*, separat iz N. Bullettino di Archeologia cristiana, Anno II, N. 1–3, Roma 1896, str. 9–10).

³ A. Gnirs, *Zur Frage der christliche Kultanlagen . . .*, I. Parenzo, Jahreshefte des öster. archeolog. Institutes in Wien, XIX–XX (1919), Beiblatt, str. 165–181.

⁴ Taj nalaz, koji je nađen 1958, još nije objavljen.

⁵ Temelji toga zida utvrđeni su samo na dva mjesta. Ostalo se nalazi pod mozaikom. Nađeni zid nije onaj isti koji je označen na poznatom tlocrtu kompleksa Eufrazijeve bazilike (B. Molajoli, sp. dj. str. 10, zidić koji je označen istočno od polukružnog zidića y).

⁶ Na istočnom uglu antičke dvorane prizidan je zidić (Tab. II, III) koji ide ispod poda konsinijatorija predeufrazijevske bazilike iz prve polovine V st. Taj zid je prizidan i do bedema (Tab. II, I). Zid III, budući da je prizidan, i do bedema (Tab. II, I). Zid III, budući da je prizidan, svakako je mlađi

od zida I i II, a stariji od konsinjatorija. Zid I je prvi sigurniji nalaz bedema antičkog Poreča. Predpostavljam da je to dio bedema kastruma ili municipija. S istraživanjem bi trebalo utvrditi kakav je odnos hipokausta, koji je utvrdio Gnirs, i opisanih antičkih zidova.

- ⁷ Frey je djelomično našao zidove te prostorije, koju je snimio u svom tlocrtu tzv. prvobitnih konstrukcija. Njegovi podaci potpuno odgovaraju nalazu koji je nađen 1961. Od poprečnog zida, koji je on ucrtao u istočnom dijelu te prostorije, nije se našao nikakav trag. Zbog toga pretpostavljam da je taj zid pripadao srednjovjekovnoj arhitekturi koja se nalazila na području kompleksa prve bazilike. (D. Frey, *Neue Untersuchungen und Grabungen in Parenzo*, *Mitteilungen der K. K. Zentrall-Komision für Denkmalpflege*, sv. V–VI, 1914, str. 118 i 179).

Gnirs je sasvim protivno i krivo postavio problem konstruktivne sheme kompleksa I bazilike imitirajući tlocrt Teodorove crkve u Akvileji (A. Gnirs, *Zur Frage der christlichen Kultanlagen aus der ersten Helfte des vierten Jahrhundert in österreichischen Küstenlanden*, Wien, XIX–XX (1919), *Beiblatt*, str. 165–181).

- ⁸ Nalaz ostataka poda od mozaika i zidne žbuke, koja je obojena, na sjevero-zapadnom uglu srednje dvorane (sl. 5), dokazuju da se ta dvorana protezala do zapadnog perimetra, tj. do same ulice.

- ⁹ P. Deperis, *Parenzo cristiana*, *Atti e mem.*, vol. XIV, fasc. 3 i 4 (1898), str. 404.

- ¹⁰ Natpis na ulomku sarkofaga Maura:

HOC CUBILE SANCTUM CONFESSORIS MAUR(1) – NIBEUM CONTENET CORPUS – (H)AEC PRIMITIVA EIUS ORATIBUS REPARATA EST ECCLESIA – (H)IC CONDIGNAE TRANSLATUS EST – UBI EPISCOPUS ET CONFESSOR EST FACTUS – IDEO IN HONORE DUPLICATUS EST LOCUS (...)M S(UB)ACTUS (...)S.

(Prevod: Ova sveta grobnica sadržava kao snijeg bijelo tijelo mučenika Maura .Ova prvobitna crkva popravljena je njegovim zagovorom. Ovdje je časno prenesen, gdje postade biskupom i mučenikom. Zbog toga u čast bilo je udvostručeno mjesto...)

- ¹¹ U prvoj polovini IV st. u Poreču je bila jaka poganska struja. Municipalna uprava podigla je na forumu spomenik caru Liciniju, koji je nastojao učvrstiti poganstvo.

- ¹² Prošireni zapadni dio kompleksa I bazilike duži je od širine antičke dvorane. Zbog toga se moglo pretpostaviti da se spomenuto u natpisu udvostručenje starog prostora ne odnosi na proširenje antičke dvorane prema zapadu, nego na zidanje još jedne prostorije južno od srednje, kako se to do sada tumačilo, tj. da je do *ecclesiae* podignut *martirium*. Ali i južna prostorija je uža od srednje. Zbog toga pretpostavljam da se *duplicatus est locus* ne odnosi na zidanje jedne nove prostorije, nego na proširenje starog prostora antičke dvorane prema zapadu.

- ¹³ Natpis u zapadnom polju srednje dvorane kompleksa I bazilike: *infan(tius) et innoc(entia) ex suo p(avimentum) bas(ilicae) tes(ellaverunt) p(edes)* (... (A. Degrassi, *Parentium*, br. 57 zatim br. 58 i 62).

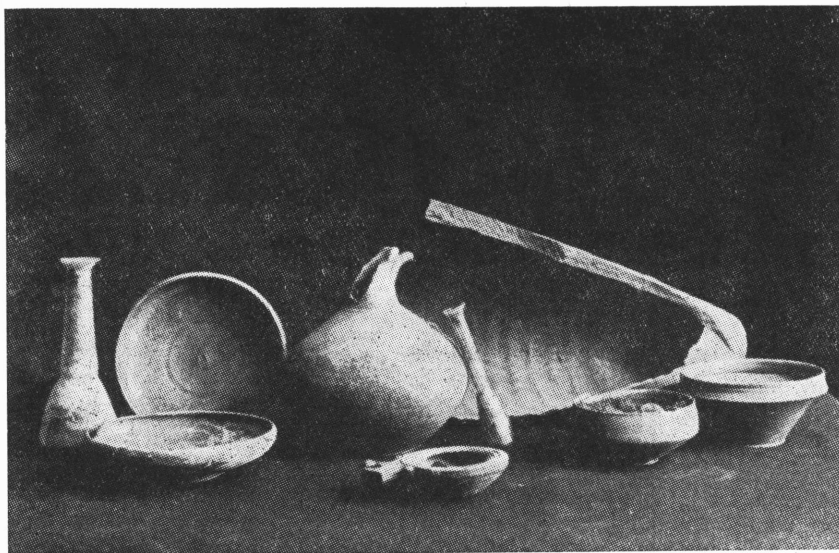
- ¹⁴ Ti se mozaici datiraju prema nalazu novčića cara Licinija (307–323), Konstantina (307–337) i Valenta (364–378) u drugu polovinu IV st. (B. Tamaro, *Mosaici presso La Basilica Eufasiana*, *Notizie degli scavi*, *Atti e mem.*, vol. XL, 1928, str. 411; ista, Parenzo, *Sistemazioni dei mosaici esterni della Basilica Eufasiana*, *Bollettino d'arte* III, 1923–1924, str. 525).

God. 1960. za vrijeme zaštitno-istraživačkih radova na mozaicima kompleksa I bazilike (radove je vodio slikar konzervator Milorad Medić) nađen je u podlozi mozaika sjeveroistočnog dijela južne prostorije (*martirium*) novčić cara Valenta, po kojem se mozaik južne prostorije datira u isto vrijeme kada i sjeverne.

Avers: (D)N VALENS P F AUG. Poprsje s dijademom i plaštem.

Revers: Natpis nečitljiv. Najvjerojatnije *Gloria Romanorum*.

Kovnica je potpuno nečitljiva. Čar koraca desno, desnom rukom vuče za kosu zarobljenika, a lijevom drži labar (Choen II, 18, br. 11).



Nalaz amfore, rim. svjetiljke, 2 lakrimarija i raznih posuda na rimskom groblju u Krku 1961

UBIKACIJA RIMSKOG GROBLJA I NEKI DRUGI PROBLEMI U KRKU

Nakon nedavnih vijesti o otkriću rimskog groblja u gradu Krku¹ bit će u interesu znanosti da se o tom problemu i na ovom mjestu iznesu potrebni podaci i prikaže ubikacija groblja. To područje još uvijek predstavlja zanimljivu zonu za arheološko istraživanje, premda je tokomolikih stoljeća mnogo toga propalo.

Krk je danas čedan gradić, a u rimsko je doba prema mišljenju istraživača unutar zidina brojio preko 10.000 stanovnika.² Razumljivo je da je morao imati u to doba dosta prostrano groblje. Ubikacijom toga groblja nije se do sada u stručnoj literaturi nitko

bavio, premda su povremena otkrića raznih predmeta (koji su bili u vezi s pogrebnim običajima), na to poticala. Neki nalazi, uvijek slučajni, ostali su nezapaženi, jer su bili pronađeni i većinom uništeni od neupućenih osoba prigodom raznih radova, a drugi su došli do upućenih osoba ali su pobudili samo izolirani interes. Pored toga, nalazi su bili pronađeni u dosta velikim razmacima vremena, pa ih je bilo teško sakupiti i analizirati u korist ubikacije groblja. Prikazom glavnih antiknih grobnih nalaza želim ovdje evidentirati nađeni arheološki materijal i utvrditi ubikaciju samoga groblja. Radi toga iznijet ću u vezi s planom grada Krka i njegove okolice poznate mi nalaze i vrijeme i mjesto njihova nalaženja.

I. Jedan od ranijih nalaza registrirao je dr G. Cubich u svojoj povijesti otoka Krka.³ On navodi 17 raznih predmeta iskopanih neposredno oko vile Šinigoj. (Plan 1). Među navedenim predmetima nalaze se: 4 urne cinerariae (ossariae), od kojih su 2 s poklopcem – i to jedna okrugla, a druga četverouglasta (ne govori jesu li od kamena ili od gline) – a u svima su nađene spaljene kosti i pepeo; dalje 2 staklene ampulice s ručicama – za jednu kaže da je »di forma etrusca«; jedna brončana narukvica s kopčama na krajevima (na jednom kraju obješen je ključić, a na drugom isprutani prsten); mali obruč, vjerojatno narukvica, od bakra; dva čavla od bakra; razni fragmenti nekog lančica od bakra; jedan mali štapić od bronce; dva štapića od slonove kosti; jedan srebrni novac neidentificiran; jedna zdjelica od zemlje; dvije svjetiljke od gline, od kojih jedna ima odozgo reljefno izrađenu golubicu, a druga odozdo natpis »Fortis«. Predmeti pripadaju vjerojatno predrimskom, rimskom i ranokršćanskom vremenu. Nije poznato kako i gdje su ti nalazi završili.

II. Prema jednoj bilješci očevica dra Ivana Bolmarčića⁴ oko g. 1884. pri gradnji neke cisterne podno uvale iznad koje se nalazi današnje groblje ispod 7 raznih slojeva (ponajviše naplovina) u dubini od 5,5 m pronađena su dva groba (svaki oko 2 m dugačak). Nešto dalje u istoj uvali pri kopanju zdenca za živu vodu nađene su 2 amfore (prema bilješci duže od rimskih) s kostima djece. U blizini su nađena 2 veća obrađena kamena u obliku piramide, nedaleko od njih jedna niska vrlo velika amfora (zdjela) s mnogo kosti i pepela, a u gornjim slojevima neki novac (Probus), za koji Bolmarčić drži da nema veze s grobovima (Plan 2, 3).

III. Godine 1928. vršio se iskop za »Tvornicu leda« na terenu koji se uzdiže nad samim šetalištem uz more nasuprot ribarnice, a zapadno od zgrade Općine, na čestici koja je nosila broj z. č.

461/1, a sada novi broj z. č. 461/2. Na površini od 4×10 m nađeni su razni objekti i predmeti iz prethistorijskog i rimskog doba, i to: grobnica sastavljena od kamenih komada, u razini šetališta; nad razinom šetališta, 2–4 m dalje od njega, 2 m ispod površine terena nađeno je 5 raznih fibula na luk, 1 fibula s 2 spiralne plojke poput naočala (Brillenspiralen), 1 igla od fibule, 1 šuplja brončana narukvica, fragment brončane pločice (zrcalo?), 1 verižica, 1 srebrni prsten, 4 zemljane svjetiljke, od kojih jedna ima s gornje strane gladijatore i natpis Trax (Tračanin), a druga 2 rode, 1 zemljana zdjelica s podignutim rubom, 2 staklena balsamarija, jedan visok 8 cm, a drugi 5,5 cm, 1 zemljana amfora s dvije ručice, 2 probušena pršljena od ilovače. Taj nalaz objavio je mons. Mate Polonijo u »Narodnoj politici« u Splitu u broju od 18. siječnja 1929. i g. 1931. u »Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku« uz ocjenu predmeta od arheologa don Frana Bučića.⁵ Ovaj je sve predmete od kovine ocijenio kao »prethistorijske«, a srebrni prsten da je iz kasnijeg rimskog doba. Za glinenu zdjelicu kaže: »Terra sigilata falsa«. Ti predmeti bili su u rukama raznih privatnika (Plan 4).

IV. Godine 1946. vršio se iskop za kanal iz grada prema zgradi Osmoljetke i Općine. Tom prilikom našlo se više razbijenih amfora, neke glinene zdjelice i posude, kosti itd. Te stvari su tada bile pohranjene u Gimnaziji, a gdje su konačno završile nije poznato (Plan 5).

V. Godine 1950. vršio se iskop za postavljanje vodovodnih cijevi do Zdravstvene stanice. Posvuda na toj trasi nailazilo se na razbite glinene posude, ljudske kosti itd. Na vrhu brežuljka, uz samu Zdravstvenu stanicu, pronađena je kamena urna ossaria i dvije glinene svjetiljke, kosti, pepeo i neki drugi fragmenti. Nalaze su odnijeli privatnici, jer se za njih prekasno doznalo.⁶ (Plan 6, 7, 8).

VI. U siječnju g. 1961. vršen je iskop za kanalizaciju radi odvodnjavanja puteva. Kanalizacija je provedena od početka ceste što vodi k Zdravstvenoj stanici prema zapadnom uglu perivoja pred Lučkom kapetanijom. Iskop je bio dubok oko 140 cm. U presjeku se vidjelo 9 slojeva: najprije kamenit sloj, izmiješan s crvenožutom zemljom, zatim humus, opet kamenit sloj, pa opet humus itd. Posvuda u slojevima humusa (na dubini preko 1 m) naišlo se na dosta kosti, razbitih glinenih žara, od kojih dva dna bolje izradbe, signirana znakom poput malog stopala i sa polučitljivim sitnim natpisom »(Al) bano?«. Pored toga pronađeno je više fragmenata tankih malenih posuda od sive gline, dvije kamene urnae ossariae bez poklopca (od kojih je jedna djelomično razbita), jedna mala

lavlja glavica od bakra (vjerojatno ukras neke posude). Nalaz je pisac kontrolirao na licu mjesta, a predmete za sada čuva po ovlaštenju Konzervatorskog zavoda u Rijeci i Općine u Krku među sličnim nalazima u zbirci u biskupskom dvoru u Krku (Plan 9 i 10).

UIII. Stambena zajednica u Krku nakanila je graditi zgradu u vrtu obitelji A. Šinigoj, koji se nalazi u nastavku zone označene gornjim nalazima. Zbog toga su se mogli sa sigurnošću predvidjeti i na onom mjestu novi nalazi. Stoga sam na tu nakanu upozorio Konzervatorski zavod u Rijeci, koji je zatražio da bude upozoren kad se počne kopati, a pogotovo ako se na što naiđe. Ipak se koncem svibnja g. 1961. počelo kopati a da se nije upozorio ni Zavod ni itko tko bi na kompetentan način mogao nadzirati iskapanja. Pisac ovoga prikaza je nakon nekoliko dana saznao da se kopa, pa je pošao na lice mjesta i uspio spasiti stvari koje su upravo bile u iskopavanju. Budući da nije bio kompetentan da zaustavi rad, odmah je obavijestio Konzervatorski zavod u Rijeci, koji je poslao u Krk da kontrolira iskapanja prof. Radmilu Matejčić, kustosa muzeja iz Rijeke. Ali je ona stigla kad je već uglavnom sve bilo iskopano. Najveći dio nalaza ipak je spašen. Predmeti koji su iskopani prije nego što je došla spomenuta izaslanica Zavoda jesu slijedeći:

1. Rimska glinena svjetiljka oštećena odozgo, na boku i na nosu. Dužina 10 cm, širina 5 cm. Gore ima tri koncentrična kruga, a ispod jedno plastično L.

2. Zemljana flaša, koja je imala jednu ručicu i, valjda, nosak za lijevanje. Grlo oštećeno. Ručice nema. Visina 16,5 cm, opseg 47 cm, širina 4 cm kod grla, kod dna 7 cm.

3. Donji dio čunjaste zemljane amfore. Visina fragmenta 30 cm, širina gore 19 cm, širina razbitog dna 7 cm.

4. Jedna zdjelica od crvene zemlje čunjastog oblika, na vrhu okomita, fino politirana. Širina gore 2 cm, š. dna 4,5 cm, visina 5,5 cm.

5. Ista razbita u više komada.

6. Slična od sivog materijala, puna humusa i kostiju. Širina gore 6 cm, širina dna 3 cm, visina 4,5 cm.

7. Dvije plitke zdjelice od crvene zemlje, politirane. Oznake: U sredini palmica, a oko nje široki krug od dvostrukih koso postavljenih crtica. Rub zavinut prema nutрини. Širina otvora 14 cm, širina dna 6 cm, visina 2,8 cm.

8. Tri fragmenta grla neke predrimske (ilirske) posude (zdjele) iz proste gline. Uz grlo više plastičnih koluta, a trbuh isprutan koso jednosmjerno.

9. Dvije neoštećene staklene ampulae lacrimariae (ili balsamariji). Jedna visoka 16 cm, dno široko 7 cm, grlo široko 3 cm; druga visoka 12 cm, dno oblo, a širina grla 1,5 cm. Obadvije bez ručica. Manja nađena u kamenoj urni (urna ossaria) među kostima.

10. Jedna bakrena fibula na luk, razbita. Duga 7 cm, širina luka 2,5 cm. Ona je nađena kod jednog kostura.

11. Jedna kamena žara s poklopcem, čunjasta, dobro sačuvana. Klesana, naročito poklopac, raznosmjerno prutasto, dosta izrazito. Visina 40 cm, širina na vrhu 40 cm, širina dna 28 cm. U njoj nađeno dosta humusa, nešto kosti i već spomenuti manji lakrimarij.

12. Mnogo fragmenata glinenih amfora i drugih posuda (Plan 11).

I ti se predmeti čuvaju po ovlaštenju Općine u biskupskom dvoru.

*
* *

Ako promotrimo iznesene podatke, nije teško doći do slijedećih zaključaka:

a) Kod svih spomenutih nalaza naišlo se na grobove (kosti), urne (cinerariae ili ossariae), na mnoštvo fragmenata kostiju, ponekad karboniziranih, na pepeo, na svjetiljke i druge predmete u vezi s posmrtnim običajima, na amfore (osobito mnogo razbitih), kod nekih na novce, na veći broj fibija i drugog nakita. Jasno je, dakle, da se radi o nekom pretkršćanskom groblju.

b) Kategorizirajući pojedine nađene predmete, vidimo da je ovo groblje pripadalo predrimskom (ilirskom) i rimskom vremenu i kulturi. Mnoge fibije i slične stvari, zemljane urne (isprutane), možda i one slično klesane iz kamena, ukazuju na Ilire. Poznato je da je i kod njih vjekovima postojalo spaljivanje mrtvaca⁷ kao i to da je Krk prije rimske predominacije bio grad Ilira pod imenom Curycta.⁸

Još više predmeta ukazuje na rimsko groblje. Tako mnogi zemljani predmeti, od kojih dosta njih signiranih. Zbog toga se može pretpostavljati da su Rimljani preuzeli već postojeće groblje kao blisko, prostrano i podesno. Ilira pak sigurno nije odmah nestalo, već su i dalje pokoreni živjeli uz Rimljane i pored njih se pokopavali.

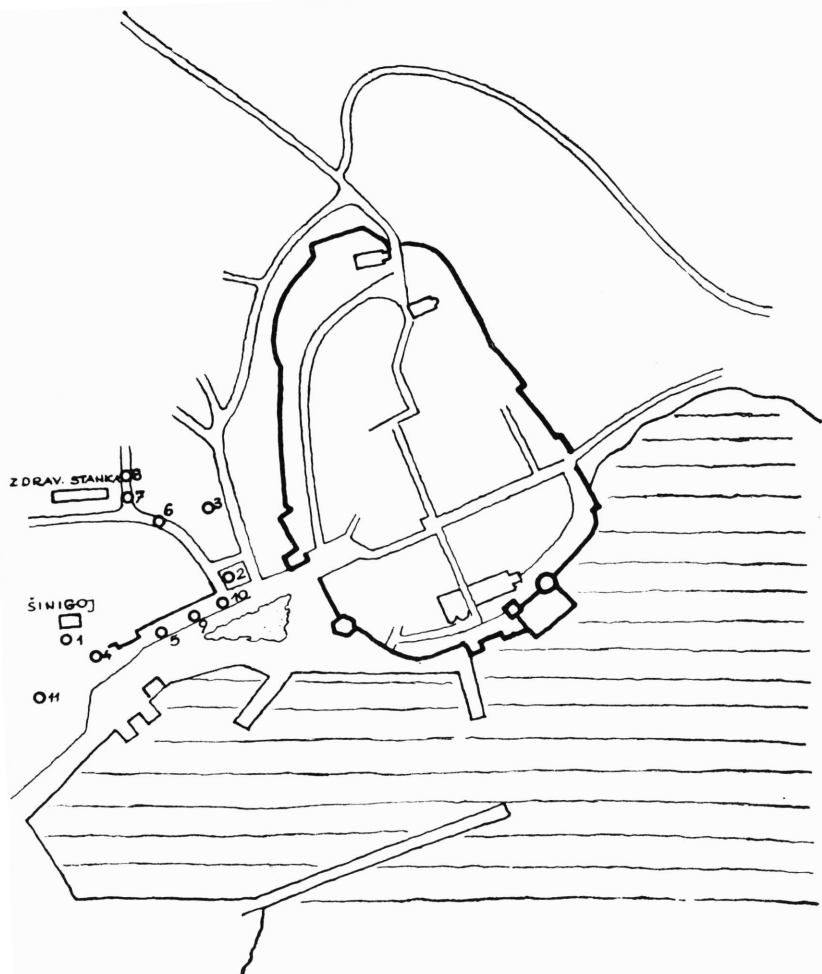
Neki znakovi i već do sada poznate činjenice kazuju također da su se na tom groblju pokopavali i kršćani. Svjetiljke s golubicom i s natpisom »Fortis« ukazuju na kršćanske tradicije.⁹ Nađeni nespaljeni kosturi mogu također na to ukazivati, iako ne isključivo. Poznato je da su se i u Rimu kršćani pokapali do polovice

II st. na općim rimskim grobljima, ali se, dakako, nisu spaljivali. Posebno pak na to ukazuje činjenica da je na tom groblju kod današnje vile Šinigoj postojala stara crkva sv. Lovre i uz nju istoimeni samostan benediktinaca. Povijesno susrećemo tu crkvu tek u XIII st.,¹⁰ ali pronađeni fragmenti pločnika iz mozaika i fragmenti pletera daju opravdanog povoda mišljenju da je na tom mjestu postojala crkva već u ranokršćansko doba. Tom mišljenju ide u prilog činjenica da je ta crkva bila posvećena sv. Lovri mučeniku iz prvih kršćanskih vremena i uvelike štovanom. Njegovo štovanje bilo je u Krku vjekove i vjekove vrlo veliko, tako da su na njegov blagdan dolazile u Krk sve župe iz otoka u procesijama. Inače je poznata činjenica da su kršćani, pošto su dobili slobodu, gradili crkve unutar gradskih zidina¹¹ i oko tih crkava se pokapali. Tada su se napuštala groblja izvan gradskih zidina, a na tim grobljima ili uz njih gradili su se samostani i crkve, u neku ruku kao čuvari groblja i buduća hodočasnička mjesta.¹²

Činjenica je da današnja katedrala grada Krka potječe iz druge polovice V stoljeća i da je oko nje stvarno postojalo groblje do početka XIX st., kad je nastalo današnje groblje.¹³

Nekada je postojala tradicija u Krku da je crkva sv. Lovre bila prva krčka katedrala. To je sigurno neispravno. Ona je vjerojatno nastala, kako je naprijed rečeno, pošto je sazidana današnja katedrala i počelo funkcionirati groblje oko nje. Neki ostaci temelja te crkve još postoje, pa će možda uspjeti pomoću iskapanja doći do istine. U tom bi se slučaju vjerojatno pomaknuo i dolazak benediktinaca u naše krajeve daleko unatrag, možda čak u VI st. Usput rečeno, neke okolnosti daju slutiti da je i crkva M. B. od Zdravlja u Krku u svojim počecima starija nego što joj pokazuje današnji romanički stil. I ona je bila nekada crkva benediktinskog samostana sv. Mihovila, pa se tako i zvala.¹⁴

c) Ako još pogledamo na planu označena nalazišta od 1–11 vidimo da se groblje steralo na zapadnoj i sjeverozapadnoj strani Krka izvan gradskih zidina. Za sada bilo bi ono omeđeno: s istočne strane cestom koja vodi na današnje groblje ili čak samim gradskim zidinama (iz rimskog doba), na jugu šetalištem koje vodi od grada (vijećnica) do nogometnog igrališta, na sjeveru dolinom koja omeđuje brežuljak iza Zdravstvene stanice, a na zapadu je za sada zadnja utvrđena tačka br. 11. Nesumljivo ono ide mnogo dalje, vjerojatno do u dolinu iza svog brežuljka. Tu ima različitog terena, od oranica s dosta zemlje do vrlo kamenitih predjela, pa sigurno nije svagdje jednako bogato nalazište (premda su se do sada našle urne i među samim živim kamenjem).



Situacioni plan rimskog groblja u gradu Krku (otkrića iz god. 1961)

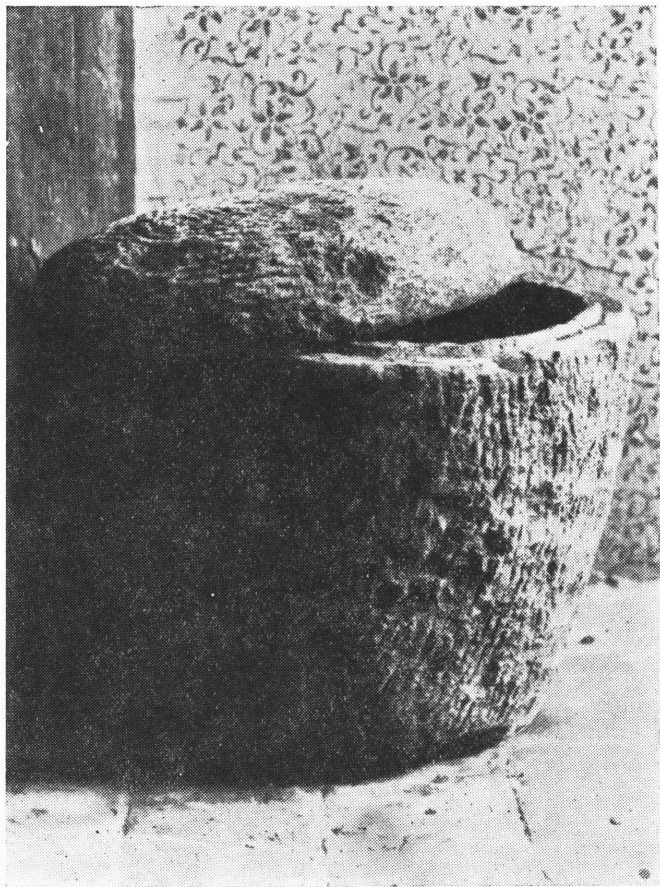
Mnogo je toga propalo jer se taj teren često prekopavao u poljoprivredne svrhe. Srećom, ti nalazi su dosta duboko, pa im često ni prekopavanja nisu naštetila. Na tom području je u posljednjih stotinjak godina sazidano i kojih dvadesetak kuća, pa je i pri kopanju temelja, cisterni i sl. sigurno koješta propalo. Ipak, danas možemo sa sigurnošću pokazati na ubikaciju ovog groblja, a činje-

nice pokazuju da ima na tom mjestu pod zemljom još dosta zanimljivog i dragocjenog materijala. Prema tome, to je još zona koja čeka na sistematsko arheološko istraživanje.

Ivan Žic-Rokov

BILJEŠKE

- ¹ Vjesnik, Zagreb koncem lipnja 1961; Novi List, Rijeka 9, VII 1961, nekoliko dana kasnije opet Vjesnik, vijest Tanjuga.
- ² P. Kandler, *Inscrizione romane del IIII secolo dell'era comune tratta da vecchi ruderi*, Trst 1862, p. 18.
- ³ Dottor Giambatista Cubich, *Notizie storiche sul Isola di Veglia*, p. 24–25, Trieste 1875.
- ⁴ Dr Ivan Bolmarčić (1836–1918). Među njegovim povijesnim bilješkama za bilješka pod naslovom »Gli scavi di Veglia – tempi antichi« donosi ovaj nalaz sa skicom slojeva. Bilješka se nalazi u Bisk. ordinarijatu Krk. Bolmarčić je bio upućen u arheologiju, jer je kao župnik u Osoru (1868–1883) prvi upozorio na tamošnja arheološka područja i sam vodio iskapanja, koja se nažalost nisu nastavila. Od 1883. bio je kanonik i prepozit Stolnog kaptola u Krku.
- ⁵ Mons. Mate Polonijo bio je te predmete poslao don Franu Buliću, koji ih je očistio, uredio, ocijenio i fotografirao, a potom vratio opet u Krk, jer su bili vlasništvo privatnika. Bulić je sugerirao da se u Krku osnuje zbirka i da joj se ti predmeti priključe. Na žalost to do danas nije postignuto. Zanimljivo je navesti kako je bio uvjeren da bi bilo potrebno provesti istraživanja u Krku. »Koliko sam puta govorio da bi tu bila izdašna istraživanja za starokršćansku dobu...«. Dopisivanje s Polonijem čuva se u Splitu, Konzervatorski zavod br. 19/1929.
- ⁶ Za nalaze iz g. 1946. i g. 1950. saznao sam naknadno od vjerodostojnih očevidaca.
- ⁷ T. G. E. Powell, *I celti*, Milano, Saggiatore 1959, p. 11 i dalje.
- ⁸ P. Kandler, o. c.; spominju ga Strabo, Plinije i drugi.
- ⁹ P. Testini, *Archeologia cristiana*, Roma 1958, p. 296; donosi primjerke rano-kršćanskih svjetiljaka s golubicom.
- ¹⁰ Vj. Štefanić, *Opatija sv. Lucije u Baški*, p. 21; Iv. Žic, *Povijest crkve M. Božje od Zdravlja u Krku*, rukopis.
- ¹¹ P. Testini, o. c., p. 92.
- ¹² P. Testini, o. c., p. 160: »Una istituzione che incontrò grande favore in Oriente e in Occidente fu quelle dei monasteri, che sorsero presso i cimiteri...«.
- ¹³ A. Mohorovičić, *Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera*, Ljetopis JAZU br. 62, s. 490. Naknadnim istraživanjem apsida i drugih elementa dokazao je da početak izgradnje katedrale nedvojbeno pripada kraju V st.
- ¹⁴ Prigodom prošlogodišnje restauracije crkve M. Božje od Z., nekoć crkve sv. Mihovila, pokazalo se da su uzdužni zidovi nad stupovljem, stupovi, lukovi i kapiteli (većinom) romaničkog porijekla. Zidovi pak same crkve posve su drugačije strukture, nepravilno građeni i mjestimice u malteru ima dosta drobljenaca od opeke.



Nalaz urne ossariae na rimskom groblju u Krku 1961

STARI GRAD RIBNIK

Tipičan »burg na vodi«, u maloj podvodnoj dolini, nekad s dubokim opkopom oko zidina, zatrpanim kada im prestaje funkcija – Ribnik je jedan od naših najstarijih srednjovjekovnih burgova¹ (i bar stoljeće stariji od poznatih izvora o njemu), razmjerno dobro ušćuvan do današnjih dana, koji će ga ipak i pokopati ukoliko se u najskorije vrijeme ne pristupi najozbiljnijem konzerviranju.

Ime Ribnik govori samo o sebi: grad okružen ribnjakom za obranu. Toponomastika naših burgova uopće je posve narodna, oslanja se često o prirodu mjesta, karakteristiku okoline, o način na koji se grad gradi, o namjenu kojoj služi ili uz ime pojedinca ili roda. U hrvatskoj toponomastici nema ni traga običaju (kao npr. kod Čeha ili čak Slovenaca) da plemići svojim utvrdama daju tuđinska imena.

Teren je uvjetovao pravilnost tlocrta; Ribnik nema izrazite »napadajne strane«. Voda je dopirala tik do zidina, neprijatelj nije imao uporišta kad bi i uspio stići pod grad.

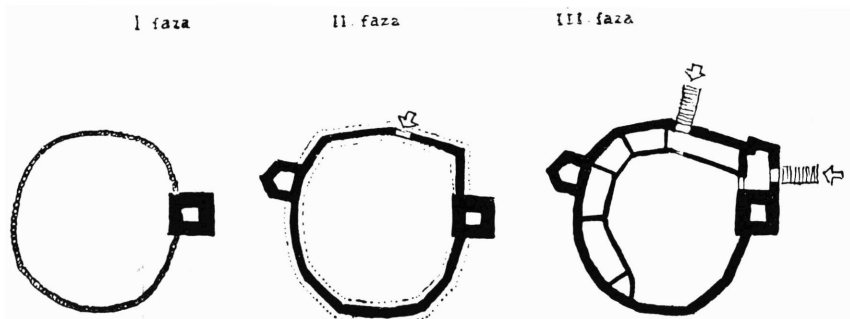
Osnovni oblik,^{*1} dvije nasuprot postavljene kule u nepravilnom krugu vrlo lijepih, neožbukanih obrambenih zidina, omogućuje nam nekoliko zaključaka, ali i postavlja mnogo više pitanja:

1. Nesumnjivo je jezgra grada snažna romanička branič-kula (u dnu preko 3 m debelih zidova), sada dvokatna, nekoć mnogo viša (po predaji toliko visoka da se mogla sagledati iz Metlike), s tamnicom u prizemlju i tipičnim otvorom u svodu za ubacivanje uznika.

2. Da li je tu osnovnu jezgru okruživala prvotno samo palisada?

3. Postoji li kontinuitet od rimskih ili prehistorijskih vremena? (Ribnik je središte Brajaca² – ime možda poteklo od starog naroda koji je tu živio u rimska vremena).

4. Jesu li kružne zidine s petokrakom kulom (šiljak okrenut prema neprijatelju!) djelo gospodara iz konca 13. stoljeća (Babonića), da li već tada postoji glavni sjeverni ulaz preko pokretnog mosta?



Različne faze u izgradnji

5. Nesumnjivo Frankopani dozidavaju krajem 14. stoljeća novi obrambeno-stambeni objekt,³ u nastavku, u ravnoj liniji zida na branič-kulu. To je ujedno nova ulazna kapija (kapi-kula) s pokretnim mostom i frankopanskim grbom nad ulazom.

6. Da li Frankopani prizidavaju na okolne obrambene zidove stambene i gospodarske objekte, da li su istom oni graditelji peterokatne kule s gotičkom kapelom u dva sprata – za gospoštiju i službenike podijeljeno?

7. Danas je »frankopanska« kapija zazidana. Da li je istom tada učinjen sjeverni pristup u burg kad je »frankopanski« zazidan?

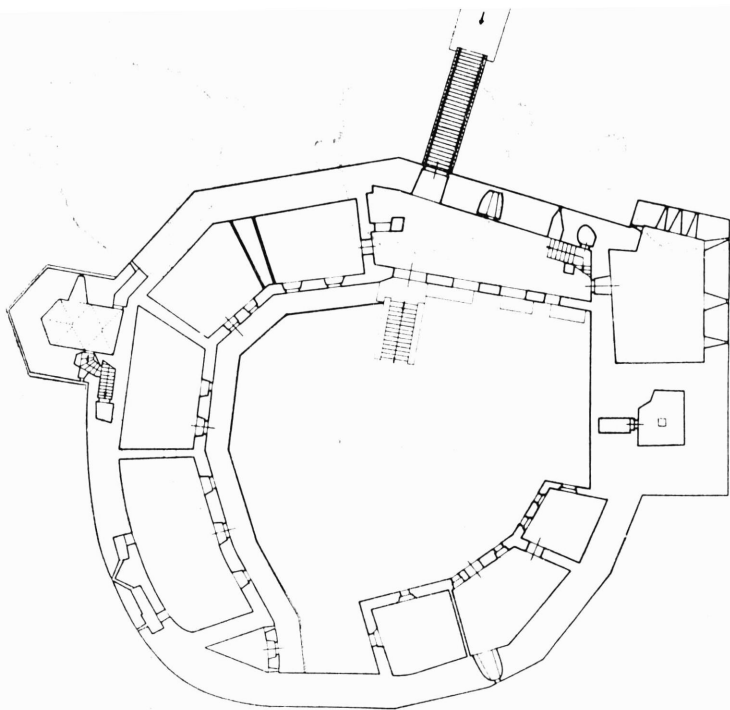
8. Najnoviji južni ulaz datira iz devetnaestog stoljeća.

Priložene skice objašnjavaju hipotetski slijed nastanka Ribnika: Sve su to pitanja koja može rješavati arhitekt-konzervator i arhitekt-historičar tek uz pomoć arheologa za srednji vijek, uz precizan studij i zahvate na terenu.

Moguća umjetničko-historijska shema:

Frankopani – gotika	{	branič – kula (masivni »donjon« s glavnim stambenim spratom u razini još danas postojećeg »Pechnase« – obrambenog istupka)
Babonići – romanika	{	okolni obrambeni zid s peterokrakom kulom dozidavanje novog obrambeno-stambenog objekta na branič-kulu, s kapijom i pokretnim mostom prizidavanje novih stambeno-gospodarskih objekata na okolne obrambene zidove

Istom po odgovoru na pitanja koja grubo donose gornje skice i shema mogli bi se pobliže istraživati neobično zanimljivi elementi Ribnika kao što su tajni hodnici i prostorije (stražarnice, tamnice

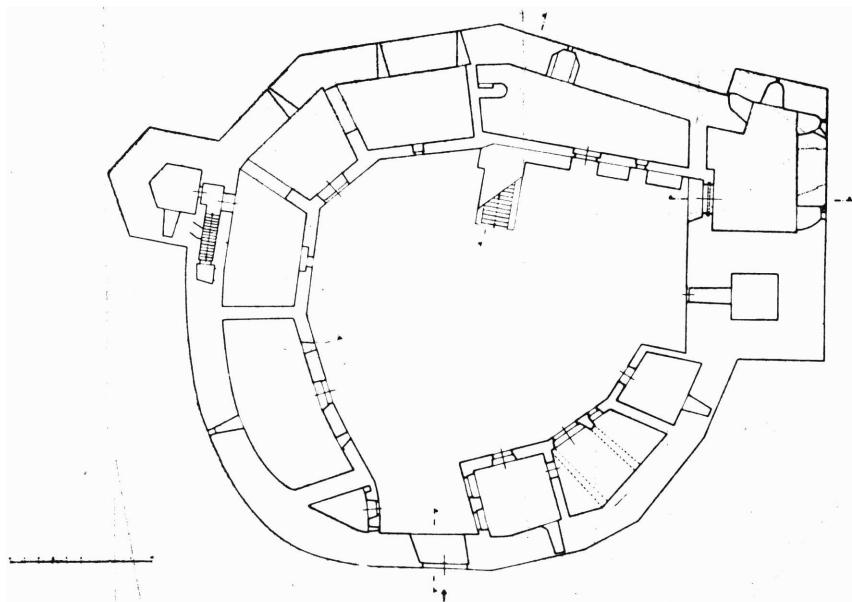


Tlocrt prizemlja

ili skloništa), osebuine strijelnice, od kojih su neke nedostupne i zazidane (u jugozapadnom zidu postoji i vrlo rijetka tzv. »hlačasta« strijelnica za gađanje u dva smjera) i tragovi podzemnog hodnika što ih još krajem devetnaestog stoljeća vidi Lopašić da vode pod branič-kulu.

Povijest grada kaže:

Koncem trinaestog i početkom četrnaestog stoljeća vladali su Ribnikom vodički ili gorički knezovi Babonići (kasnije prozvani Blagajski po svom burgu Blagaju na Sani). U to vrijeme oni posjeduju zemlje od Gvozda do Kupe i Save i od granica Kranjske do Bosne. Te im posjede i na njima gradove potvrđuje povodom krunisanja u Zagrebu Karlo Roberto g. 1300. da njima »vladaju, kao što su vladali i njihovi pretci.«⁴



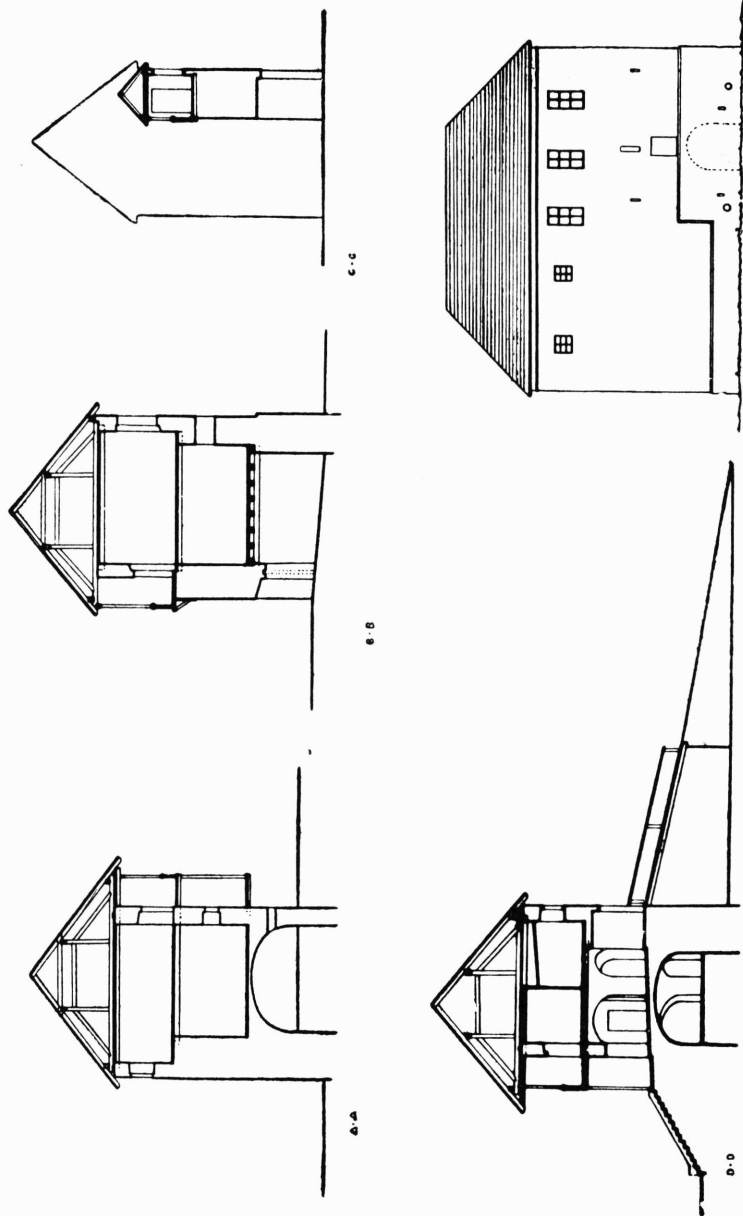
Tlocrt 1. kata

Babonići su istovremeno gospodari Ozlja (1280), Samobora (1272, 1293), Medvedgrada (1310), Okića (1322). Lopašić spominje Baboniće iz trinaestog stoljeća kao vjerojatne graditelje Ribnika, no jezgra je nesumnjivo starija, možda su je izgradili oni »pretci«, spomenuti u vladarevoj povelji, ili je i Ribnik bio prvotno plemenski (župski) grad tog kraja.

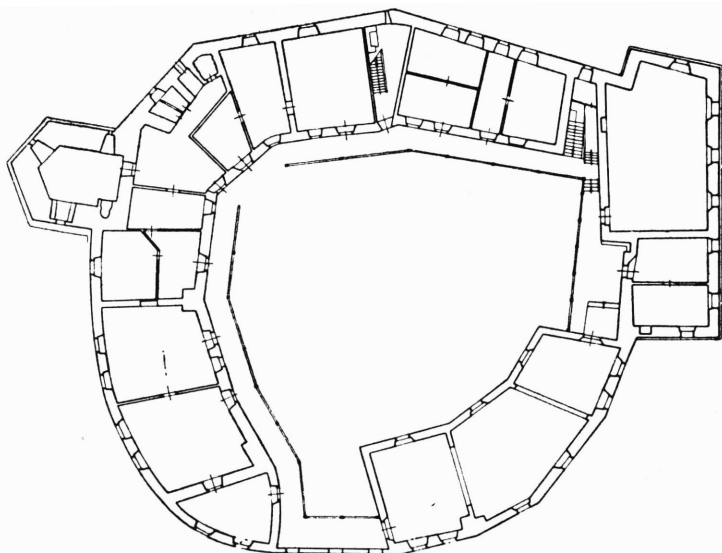
Babonega, predstavnika najsilnijeg plemena Posavja na početku trinaestog stoljeća, sina kneza Stjepana Goričkog, zanimljivo je spomenuti u vezi s neobično smjelom krivotvorinom listine, koja je postanak Babonegova plemena htjela povezati s rimskim Orsini.⁵

Kad su Baboniće predobili za sebe Mlečani, Karlo Roberto ih je svrgnuo s banske časti (1323) i oduzeo im sva imanja između Kupe i Save. Grad Ribnik došao je u nove ruke bana Mikca Prodanića i njegovih nasljednika, a g. 1394. su ga oni prodali krčkom i senjskom knezu Nikoli Frankopanu. Ta porodica posjeduje otada Ribnik gotovo dva stoljeća.

G. 1544. sklapaju Frankopani sa Zrinjskima ugovor o zajedničkom nasljeđivanju. Čini se, glavni je motiv udruživanja odolije-



Presjeci i nacrti Ribnika

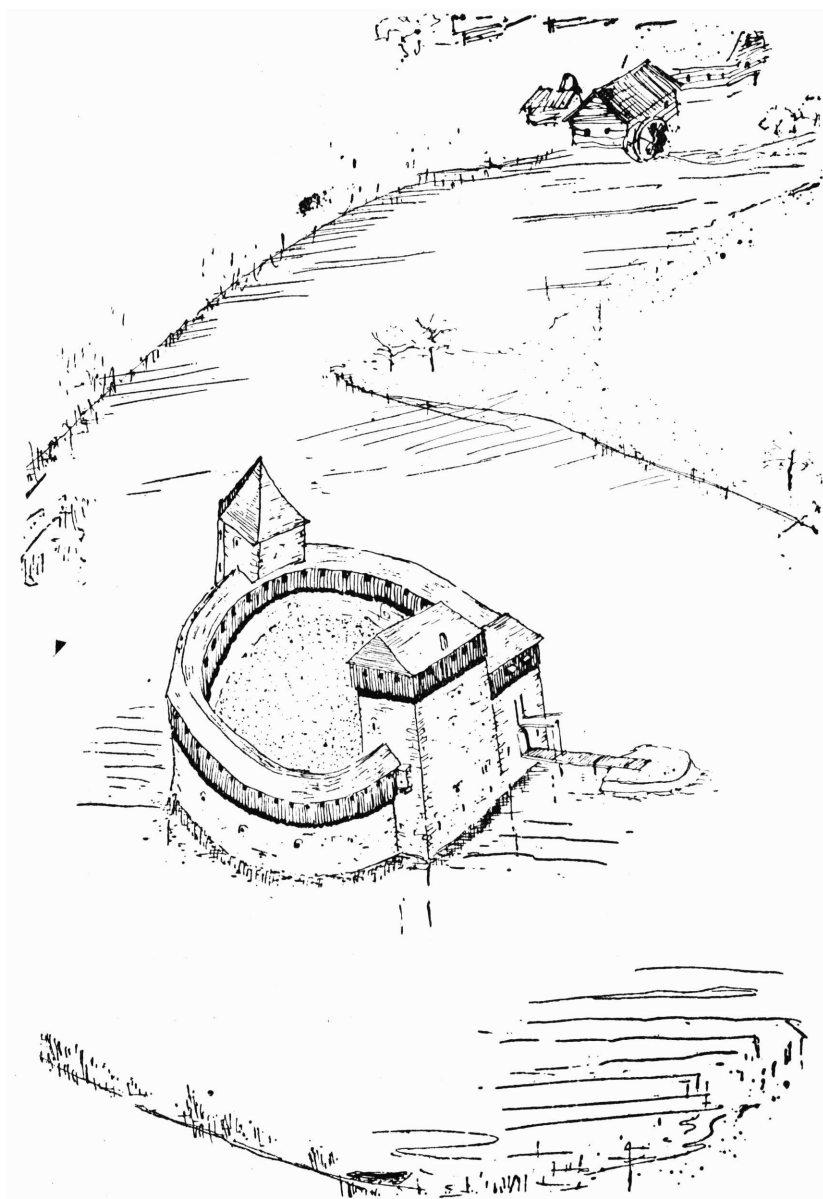


Tlocrt 11. kata

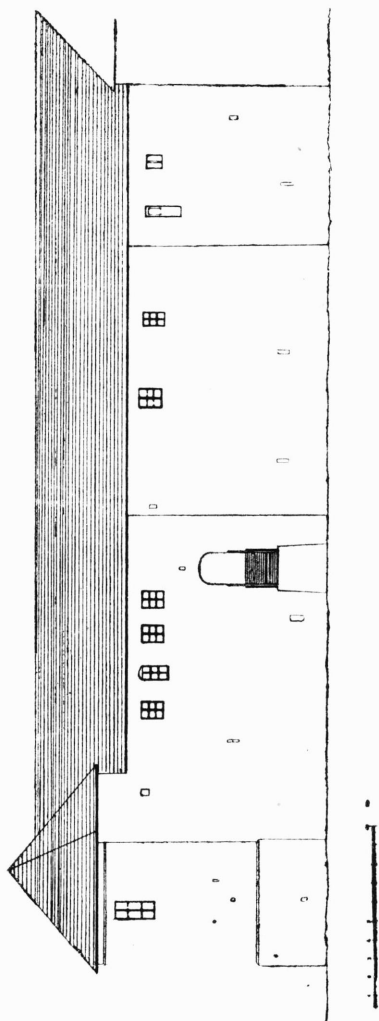
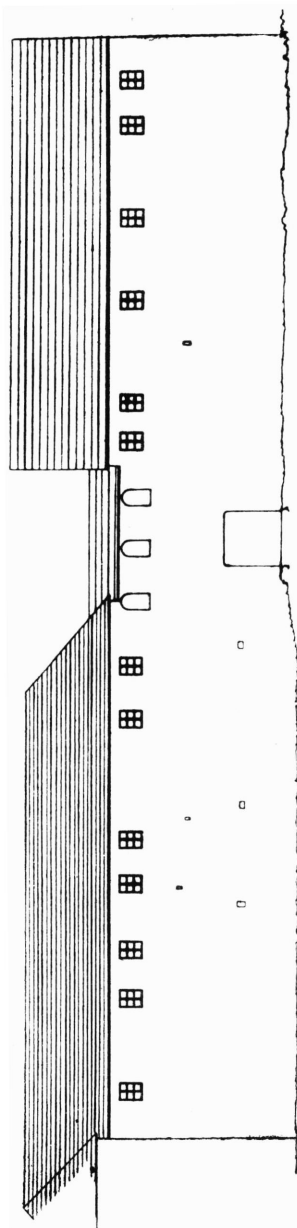
vanje Turčinu. Ribnik je bio važan strateški položaj na cesti za Krajinu, prema Ogulinu, Zagrebu, Senju i Rijeci. Tom se cestom odvija u petnaestom i početkom šesnaestog stoljeća živahna trgovina, a sam grad Ribnik šalje radnike i građevni materijal za druge utvrde te uzdržava konjanike i strijelce.

Turci često napadaju okolinu burga već od početka petnaestog stoljeća, zatim intenzivno sve do kraja šesnaestog stoljeća (1544. opustošili su i sam Ribnik, koji inače vole zaobići), u sedamnaestom stoljeću je relativno zatišje. U toku tih burnih stoljeća Ribnik je predstraža susjednoj Kranjskoj. Lumbarde burga nagovještale su dolazak Turčina (čuveni zrinjsko-frankopanski uhode rano obaviještavaju o njihovu približavanju).

Zrinjski su uvedeni u posjed Ribnika 1576, ali još neko vrijeme traju parnice i razmirice između Zrinjskih i ostalih grana frankopanskih porodica, pa i između samih Zrinjskih, dok konačno 1649. kod diobe s bratom Nikolom ne dobiva Ozalj i Ribnik Petar Zrinjski. U njemu često boravi. Nikola nesretno pogiba u lovu kod Čakovca i Petar tada gospodari svim imanjima Zrinjskih do 1670. (zrinjsko-frankopanska urota), kad karlovački general po nalogu vladara plijeni sva zrinjska imanja. Nećak – Adam Zrinjski –



Pokušaj rekonstrukcije

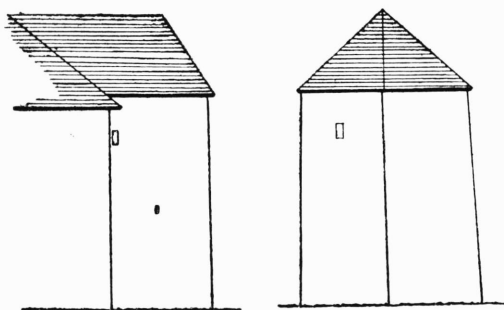


Grad Ribnik

dobiva 1679. dio imanja i s majkom stanuje u Ribniku. Pogiba u borbi protiv Turaka kod Slankamena 1691, a njegova žena odriče se zatim svakog prava na imanja Zrinjskih. Ribnikom upravlja kraljevska komora, zatim u toku čitavog stoljeća grofovi Petazzi i u drugoj polovini devetnaestog stoljeća mađarski plemić Gall. Sva ta kasnija imena za grad više nište ne govore, jedino je posljednji vlasnik čuvao i popravljao grad, bez čega bi danas vjerovatno bio ruševina.

Ribnik predstavlja izuzetno rijedak kulturni spomenik, s njegovih zidina može se mnogo toga čitati. Ima starih, naknadno zatrpanih otvora u tim zidinama, i novijih, nastalih zbog promjene ratne tehnike. Prvotno na vanjskoj strani obrambenih zidina vjerovatno i nije bilo otvora ili su bili vrlo rijetki, gotovo iznimni, dok se – sudeći po tragovima drvenih greda ili šupljina u kojima su ležale – može vrlo uvjerljivo rekonstruirati nekadašnja drvena obrambena galerija, možda nad čitavim nepravilnim krugom obrambenog zida ili bar svakako na južnoj strani. Također se mogu otkriti u najstarijim dijelovima – naročito u zidu branič-kule – tragovi koji svjedoče da su debele kamene zidine kule bile povezane i u horizontalnom smislu drvenim oblicima. Takav sistem povezivanja, odnosno njegovi tragovi, postoji i kod nekih drugih naših starih gradova (npr. Blagaj na Korani), istog načina kao kod mnogih evropskih romaničkih i gotičkih konstrukcija, čiji su majstori nastojali ukrutiti zid ulaganjem drvenih greda u unutrašnju masu zidina. Zahvaljujući arhitektonskom snimku ekipe prof. inž. arh. Mohorovičića, Ribnik se može studirati iz priloženih nacрта.

S. Gvozdanović



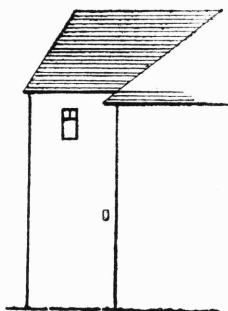
BILJEŠKE

- ¹ V. Heneberg (Naše gradine i gradovi, »Nar. Starina«, 6. sv., str. 259): »Naš narod zove gradom i castrum, Burg, varoš, civitas, arx (Festung), dvorac, kuriju (Schloss). No kako je srednjovjekovni burg posve osobita građevina, dajemo mu u nauci osobiti naziv burg, koja riječ nije njemačka, već indoevropska« (pur – pirkos – burgus).

U Mažuranićevim »Prinosima« nalazimo borg prema talijanskom borgo (spominje se u kastavskom statutu). Kao burg u dolazi u našim spomenicima g. 1493. u novljanskom časoslovu (Šurmin: Hrvatski spomenici, 5, 376). Prema burg imamo onda izvedeno burgar i purgar (g. 1451. »v stoli purgarskom sa vsimi purgari«, Šurmin, 190).

Naziv dolazi u našim spomenicima i prema grčkom kao pirk, pirga. Po svemu je očito da je riječ burg u različitim oblicima (i u narodnoj pjesmi) oubičajena u našim krajevima već od četrnaestog stoljeća, pa je stoga s punim pravom možemo upotrebljavati kao naučni termin za srednjovjekovni grad.«

- ^{*1} Za opširniji opis vidi: R. Lopašić: Oko Kupe i Korane – Gj. Szabo: Sredovječni gradovi.
- ² možda keltski Breuci, ali vjerojatnije je da ovo ime kao i Brajsko nad Ozljom potječe od ličnog imena Braha ili Braka (Čuk).
- ³ prizidavanje sličnog karaktera desilo se i u Ozlju, uostalom za istih gospodara i vjerojatno vremenski blizu
- ⁴ Wenzel: Acta extera, I. Cod. 180.
- ⁵ Listina iz godine 1218, Sm. Cod. III, 167.
- Dokazano je (rasprava Šufłaja u V. Z. A. VIII, 213) da je listina krivotvorena oko 1432. g. To je bila spekulacija kasnijih Babonića u nastojanju da se na taj način otmu ispod banske vlasti i budu odgovorni samo neposredno vladaru (liberi comites) i ravni grofovima rimsko-njemačkog carstva.







Ivan Meštrović, rod. 15. VIII. 1883 u Urpolju – umro 16. I. 1962 South Bend Indiana U. S. A.

Autoportret

Ukoпан u svoj Mauzolej u Otavicama

DRVOREZI U PRIMJERCIMA PRVE HRVATSKE TISKANE KNJIGE

Naš prvi glagoljski misal po zakonu rimskoga dvora iz god. 1483. je u posljednje vrijeme predmet ponovnog svestranog proučavanja u našoj literaturi. Upotpunjuju se i utvrđuju mnogi podaci o toj jedinstvenoj staroslavenskoj knjizi hrvatske redakcije. U prvome redu nastoji se utvrditi gdje je knjiga štampana, tko je bio taj veliki tiskarski umjetnik koji ju je štampao i po čijem su nacrtu vjerojatno odlivena slova i tko je bio nakladnik samoga djela, a što još do danas nije dovoljno razjašnjeno.¹

Sačuvano je ukupno 10 primjeraka i 5 listovnih fragmenata, od kojih su tri fragmenta na pergameni.² Nijedan sačuvani primjerak nije potpun. Od 10 primjeraka misala 5 ih se nalazi u Hrvatskoj i 5 u inozemstvu. Utvrđeno je nedvojbeno da bi potpuno djelo trebalo imati 220 listova, a kako knjiga ima kolofon na 219. listu, bio je 220. list vjerojatno prazan, ako nije na njemu bila, možda, štampana bilješka o arcima i eventuelno još koji podaci koji bi nam upotpunili kratki i nepotpuni kolofon.³ Svakako je morao postojati 220. list, jer je prvi arak bio ternion (kalendar), a isto je tako bio ternion i zadnji slog č, jer je tehnički nemoguće drugačije tiskati pet listova.⁴

Niti jedan primjerak misala u Hrvatskoj nema sačuvan prvi list od kvaterniona *n*, a svi inozemni primjerci imaju taj list. Karakteristika toga lista jeste u tome što imade stražnju stranicu praznu i to je jedina prazna stranica u knjizi. Stranica je ostala prazna zbog toga da se na nju nalijepi Isusovo raspeće, jer to odgovara tekstu misala na tom mjestu. Da li je postojao koji drvorez izrađen baš za to djelo i tko ga je izradio? Tko je bio taj umjetnik i da li je i to možda rad kojeg nama nepoznatog domaćeg sina? Svakako je čudno ako je tiskar imao u planu da se u svaki pojedini primjerak naknadno ulijepi i drvorez, zašto se onda slika nije tiskala zajedno s ostalim tekstom? Ne govori li to, kao i prazni prostor za inicijale, da je kod tiskanja vjerojatno ponestalo novčanih ili nekih drugih sredstava? Možda drvorez još nije bio dovršen pa su arci uvezani u knjige bez slika, a naknadno su kod nekih primjeraka nalijepljene različite slike? Sve su to pitanja koja »pokriva gusta magla«, kako je kazao još god. 1820. ukrajinski slavist Mihail K. Bobrowski (1785–1848), koji je bio dobar poznavalac hrvatske stare književnosti, a osobito je dobro proučio dva primjerka našeg misala koji se čuvaju u Vatikanu, pa kaže da je to prvo izdanje »rjeđe od bijele vrane«.⁵

Od pet primjeraka u inozemstvu nalazi se jedan primjerak u Nacionalnoj biblioteci u Beču, jedan u Državnoj javnoj biblioteci



*Jedna od prvih tzv. »kanonskih slika« u Benediktinskom misalu iz god. 1481.
štampanom u Bambergu u Njemačkoj*

imena Saltykova–Ščedrina u Lenjingradu, jedan u Kongresnoj biblioteci u Washingtonu i dva, kako je već spomenuto, u Vatikanskoj biblioteci. Primjerci u Beču, Lenjingradu i Washingtonu imaju na praznoj stranici naknadno nalijepljene drvoreze. Sva tri nađena drvoreza prikazuju raspeće na svoj osebujan način i bez sumnje imaju umjetničku vrijednost. Na žalost nije uspjelo utvrditi tko je majstor drvoreza iz lenjingradskog primjerka, jer jedino taj drvorez dolazi u obzir da eventualno potječe iz vremena tiskanja knjige i da je načinjen upravo za naš misal. Kao da je sudbina odredila da sve one koji su se trudili, žrtvovali i stvorili naš editio princeps zakloni zastor koji nam krije, poput gustog neprozirnog vela, još mnoge svijetle momente i likove iz naše kulturne prošlosti.

Svakako naš glagoljski misal iz god. 1483. spada među prve tiskane misale u svijetu koji u dijelu mise zvanom kanon predviđa ilustraciju. Te tzv. »kanonske slike« osobito su karakteristične za misne knjige iz Venecije poslije 1480. Jedna od prvih najtipičnijih takvih slika izašla je u Bambergu god. 1481. u znamenitom benediktinskom misalu, koji je tiskao u 500 primjeraka poznati njemački tipografski majstor Johann Sensenschmid(t) iz Egera.⁷ Taj Sensenschmidt (umro oko god. 1491) štampao je djela od god. 1470, a sva se odlikuju skladnošću i spadaju među najveće domete grafičke umjetnosti svoga vremena, a naročito spomenuti benediktinski misal. Slika iz tog benediktinskog misala sasvim je slična po stilu i kompoziciji nalijepljenom drvorezu u lenjingradskom primjerku našega misala.⁸

*a) Nalijepljeni drvorez u primjerku misala
iz Državne javne biblioteke imena Saltykova–Ščedrina
u Lenjingradu*

Primjerak misala u Lenjingradu pripadao je nekada filologu Ivanu Berčiću (Brčiću), čiju su glagoljsku ostavštinu iza njegove smrti god. 1870. predali nasljednici Publicnoj biblioteci u Petrogradu. To je najbolje sačuvani primjerak. Nedostaje mu samo zadnji list prvoga kvaterniona i zadnji prazni list, tako da imade ukupno 218 listova od misala i pet privezanih listova rukopisa. Reproduciranu sliku iz tog primjerka dostavili su mi s ostalim slikama i podacima direktor biblioteke V. M. Barašenko i bibliotekar O. Golubeva.

Sam drvorez lenjingradskog primjerka misala, koji je veoma sličan, kako je rečeno, slici iz tiskanog benediktinskog misala u Bambergu god. 1481, odlikuje se jednostavnošću, upravo rustikal-



Nalijepljeni drvorc u primjerku misala u Lenjingradu

nošću izraza. Latinski natpis INRI najmanje se može čitati na tom primjerku. Naknadnim bojenjem, vjerojatno crvenom bojom, prikazano je primitivno shvaćeno kapanje krvi iz rana, pa je tim naknadnim dodavanjem slika prilično zamrljana. Nadalje nas kompozicija jako podsjeća na nađeni drvorez u primjerku misala iz Washingtona. To naročito vrijedi za položaj Marije i Ivana, no pogled Ivana je ovde usmjeren u gledaoca, a ne u Isusa. Ako je i taj drvorez izradio Jörg Breu st., koji je izradio drvorez iz primjerka u Washingtonu, tada bi otpala pretpostavka da je to drvorez namijenjen baš za naš misal i da je rad domaćeg umjetnika. Unatoč dugoj konsultaciji sa stručnjacima nije uspjelo utvrditi tko je autor drvoreza. Veličina slike je $13 \times 8,5$ cm.

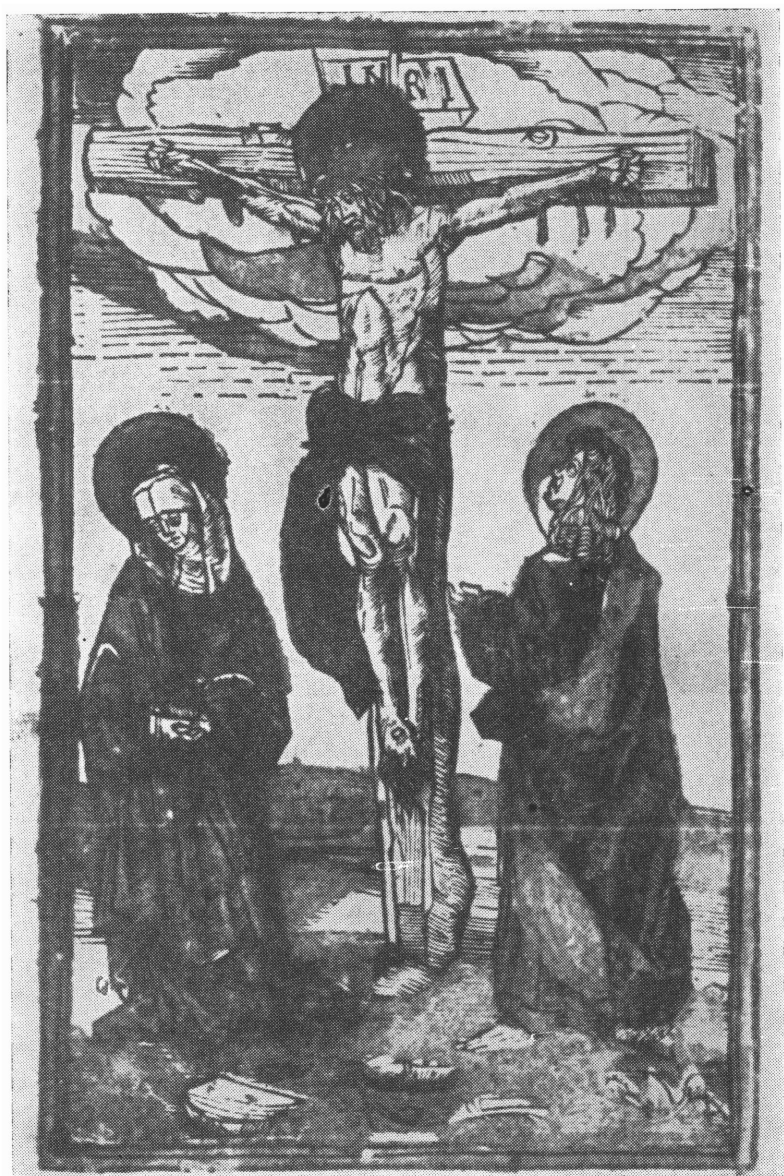
Drvorez iz lenjingradskog primjerka je isto tako napadno sličan drvorezima u bojama koji se nalaze u ostrogonskim misalima, ali ti su misali tiskani poslije našeg glagoljskog misala iz god. 1483. Naročito to vrijedi za Missale Strigoniense, Venetiis 1486. i Missale Strigoniense, Brunnae 1491.⁸ Zanimljivo je da je ostrogonski misal iz god. 1486. štampao u Veneciji Erhardt Ratdolt, kojeg spominjem u vezi s nalijepljenim drvorezom u primjerku našega misala iz Washingtona.

Ispod slike raspeća u lenjingradskom primjerku zapisana je bosančicom molitva o križu koja se vidi i na reprodukciji.

b) Nalijepljeni drvorez u primjerku misala iz Kongresne biblioteke u Washingtonu

Primjerak je dobro sačuvan i uvezan je u originalne korice. Nedostaje mu samo kalendar i zadnji prazni list, tako da imade 213 listova. Fotografiju mi je dostavio najljubeznije Frederick R. Goff, upravitelj Odjeljenja rijetkih knjiga u Kongresnoj biblioteci u Washingtonu.

Drvorez je u ovom primjerku mnogo dotjeraniji, premda nas podsjeća na lenjingradski primjerak, kako je već rečeno. Oko gornjega dijela križa vidimo oblake, koji na originalni način daju slici veću izražajnost i dobro ispunjavaju prazni prostor. Veličina slike je 23×14 cm i odgovara formatu knjige. Držanje Marije je gotovo identično onome na lenjingradskom primjerku. Pogled Ivana na lijevoj strani Krista nije usmjeren ovdje u gledaoca već u patničko lice Isusa. Sveuč. prof. i direktor grafičke zbirke »Albertina« dr Otto Benesch u Beču uspio je utvrditi autora⁹ jedino tome drvorezu, konstatiravši da je raspeće izradio Jörg Breu st. (1480–1537). Drvorez je tiskan god. 1504. u »Missale Constantiense«, Augsburg (Auguste Vindellicorum), a štampao ga je Erhard



Nalijepljeni drvorez iz vašingtonskog misala

Ratdolt. Original se nalazi u Nacionalnoj biblioteci u Beču i u samoj »Albertini«, također u Beču.

c) Nalijepljeni drvorez u primjerku misala iz Nacionalne biblioteke u Beču

Primjerak imade 215 listova, a manjka mu prvi list kalendara, dva lista kvaterniona *n*, te prvi i zadnji prazni list terniona *č*.

Mikrofilm slike mi je susretljivo dostavio dr Stanislav Hafner, bibliotekar Nacionalne biblioteke u Beču.

Drvorez iz ovog primjerka je svakako najmlađi i nije mogao nastati prije Albrechta Dürera (1471–1528). Od nađena tri nalijepljena drvoreza u našim glagoljskim misalima iz god. 1483. bečki je sadržajno najbogatiji. Oko križa okupljeno je 11 osoba, a ispod križa nacrtana je mrtvačka glava. Pozadinu ispunjavaju planine i na lijevoj strani dio nekog utvrđenog grada. Sve je to smješteno na slici veličine 13×7,5 cm.

Drvorez je u knjigu naknadno uljepljen, ali najkasnije do 20. III 1656. Toga je naime dana glagoljskim slovima napisana marginalija iznad slike, a jedno slovo prelazi neznatno preko okvira nalijepljenog drvoreza. Pored te bilješke načinjen je ornamentni crtež iz tropleta. S desne strane slike nalazi se druga glagoljska bilješka, a na donjem rubu napisala je neka nepismena ruka glagoljska slova od *a* do *s*.

Mladen Bošnjak



Nalijepljeni drvorez iz bečkog primjerka

BILJEŠKE

- ¹ V. Putanec, Prva tiskara u Hrvatskoj i Jugoslaviji Modruš 1482–1484, Zagreb 1959.
Z. Kulundžić, Problem najstarije štamparije na slavenskom jugu, Narodna knjižnica 3/1959, str. 21–28.
Z. Kulundžić, Kosinj, Zagreb 1960, str. 100.
V. Putanec, Problem predsenjskih tiskara u Hrvatskoj (1482–1493), Jadran-ski zbornik 4/1959–1960, str. 51–107.
V. Štefanić, Hrvatskoglagoljske inkunabule, Enciklopedija Jugoslavije 4/1960, str. 365–366. i dr.
- ² Nalazište trećega fragmenta misala na pergameni navodi prof. V. Štefanić u svojoj knjizi »Glagoljski rukopisi otoka Krka«, Zagreb 1960. Vidi bilješku na str. 181.
- ³ Z. Kulundžić je utvrdio da prazni zadnji list misala, koji od sačuvanih primjeraka ima samo prvi primjerak u Nacionalnoj Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, nije integralni dio knjige. Vidi u njegovoj knjizi »Kosinj« bilješku na str. 53.
- ⁴ M. Bošnjak, Može li se ustanoviti broj listova prve hrvatske tiskane knjige, Republika 11/1955, str. 62–68.
- ⁵ Bibliografska obrada M. Bobrowskog nalazi se u prvom primjerku misala iz god. 1483. u Vatikanu. Vidi: M. Bošnjak, Sačuvani primjerci prve hrvatske tiskane knjige, Vajsov zbornik, Slovo 6–8/1957, str. 297–310.
- ⁶ Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum. Part 1, Xylographica and books printed with types at Mainz, Strassbourg, Bamberg and Cologne, London 1908, p. 174.
- ⁷ J. Kirschner, Lexicon des Buchwesens, Stuttgart 1953, Bd. 1, S. 371. und Bd. 3, Bild 329.
- ⁸ I. Hubay, Missalia Hungarica, Budapest 1938, tabla 3 i 5. Usporedi nadalje tablu 1 i 2 za drvoreze iz Missale Ultramontanorum, Verona 1480. i Missale Strigoniense, Nürnberg 1484.
- ⁹ Pismo univ. prof. dr O. Benescha kod autora.

GRAĐA ZA POVIJEST UMJETNOSTI

(Iz spisa zagrebačkih Isusovaca iz XVII stoljeća)

1.

Već odavno je poznato da se u arhivima ukinutih redova nalazi mnogo izvora za proučavanje povijesti umjetnosti. To posebno vrijedi za arhiv zagrebačkog kolegija ukinutog reda isusovaca¹ Tu se u velikom redu nižu ugovori i obračuni koji se odnose na

¹ Sada u Državnom arhivu u Zagrebu.

gradnju crkve sv. Katarine i samostana i na njihovo unutrašnje ukrašavanje. Uz slikare i kipare ovdje se javljaju graditelji, graditelji oltara i orgulja, umjetni stolari i rezbari, ljevači zvona itd.

Neki od tih izvora su već dobro poznati, kao npr. izvori koji se odnose na Bernarda Bobića (XVII stoljeće) i Franju Robba (XVIII stoljeće), ali su mnogi još malo poznati, osobito izvori iz XVII stoljeća.

Premda se ovdje ne može govoriti o kakvoj velikoj umjetnosti, ipak se tim izvorima ne može poreći zanimljivost. Promatrani u pojedinostima, oni daju sliku o radu umjetnika i o postanku pojedine umjetnine i time daju osnov za atribuciju pojedine umjetnine, a uzeti kao cjelina daju uvid u sredinu u kojoj su te umjetnine nastale i o vrednovanju umjetnosti i umjetničkih djela u toj sredini.

Kao primjer može poslužiti rad na gradnji oltara o kojemu najviše znamo:

Osnov mu čine nacrti. Na žalost nije poznato odakle u toku XVII stoljeća ti nacrti dolaze.

Na osnovu tih nacрта prvi pristupa radu graditelj oltara. Ako je konstrukcija oltara drvena, to je umjetni stolar (arcularius, rjeđe faber lignarius). Kao građa uzima se u tom slučaju orahovina, a izuzetno lipovo drvo za one dijelove koje treba obojiti ili pozlatiti.

Tom osnovnom radu se pridaje posebna važnost, pa mu se podređuje sav ostali posao. Svakako su ostali majstori koji rade na oltaru vezani za osnovnu konstrukciju i za nacрте koji su joj služili kao osnov. To se jasno očituje u ugovorima, a kako daleko ide to podređivanje, dokazuje činjenica da se u jednom slučaju sa stolarom graditeljem oltara ugovara da se pobrine i za drvene statue koje će prema nacrtima resiti oltar i da za to sam izabere vrsnog »pildhauera« koji će ih izraditi.

Inače se izradba drvenih i kamenih skulptura izravno predaje rezbarima i kiparima, ali su i oni u radu dosta ograničeni, a posebno su unaprijed vezani za određenu kompoziciju, broj skulptura i njihovu veličinu.

Na kraju dolazi rad slikara. I on je unaprijed vezan za veličinu slike, a obično i za njezine glavne likove. U koliko i postoji neka sloboda slikara, ona se može odnositi samo na sporedne likove i na pozadinu.

Tadašnji nazori o umjetniku i umjetnosti jasno se ogledavaju i u stereotipnoj odredbi ugovora da se u slučaju smrti umjetnika obveza dovršenja slike ili skulptura prenosi na njegovu udovicu ili na njegove nasljednike, koji imaju sliku dovršiti, odnosno pobri-
nuti se za njezino dovršenje.

Za rad na oltarima redovno se traže dobri majstori koji su po svojem radu već poznati. Mnogi od njih dolaze iz Slovenije. Rad obavljaju u Zagrebu ili kod kuće, ali su u tom slučaju dužni da naručeni oltar, slike ili skulpture dopreme u Zagreb. Zanimljiv je način te dopreme. Kada je to moguće, doprema se obavlja Savom do ispod Zagreba. U takvom slučaju slikar snosi troškove dopreme do Zagreba, a od savskog pristaništa snosi troškove naručitelj koji daje i radnike za taj posao.

Mnogi majstori i umjetnici koji su preuzeli više poslova u Zagrebu sele se ovamo i postaju građani grada Zagreba ili Kaptola. Slikarima se često daju pobliže upute za njihov rad, pa i s obzirom na boje. Oni su dužni upotrijebiti svježije i trajne boje. S obzirom na njihovu skupoću naručitelj ih izravno nabavlja ili daje slikaru posebnu naknadu za njihovu nabavu. Upute se odnose i na način rada. U jednom ugovoru slikar se npr. obvezuje da radi svijetlim bojama, a ne tamnim poput mnogih drugih slika. Naručitelj nabavlja i platno za sliku i obvezuje slikara na rok za dovršenje naručene slike.

Kvalitetu slike često ocjenjuju obranici (arbitri), no nije nam poznato tko se pozivao na takve ocjenjivanje.

Pozlaćivanju drvenih dijelova oltara i skulptura pridaje se osobita važnost. Razlog tome leži u činjenici da se za to uzima pravo zlato (bez srebrnih primjesa), pa trošak za pozlaćivanje daleko prelazi trošak za sam oltar i oltarske slike. Godine 1633. npr. nabavlja se za pozlaćivanje jednog oltara zlato u vrijednosti od 10.000 florena, a slikar za slikanje oltarske slike i za pozlaćivanje dobiva 1300 florena u gotovu i isto toliko u naravi.

Poznata nam je i cijena zlatnih listića: 1000 ljubljanskih zlatnih listića ima vrijednost od 3 krune ili 3 florena, a cijena 1 knjizi njemačkih zlatnih listića je 3,5 florena. Poput boja i zlatni listići njemačke proizvodnje se više cijene nego talijanski.

Visina troškova pozlaćivanja uvjetuje vrsnost toga rada, pa se stoga povjerava iskusnim i poznatim umjetnicima. U pravilu se slikanje oltarske slike veže s pozlaćivanjem kojemu se daje prednost pred slikanjem.

Pozlaćivanje je u to doba dio rada slikara kao umjetnika. Ako su u pitanju skulpture, slikar preuzima i njihovo bojadisanje, pa se i to smatra radom slikara.

To razjašnjava zašto Bobić, Maurer i drugi ugledni slikari toga doba preuzimaju pozlaćivanje oltara i skulptura.

Cijena se ugovara u rajnskim florenima, a isplata se vrši u novcu koji je na području Hrvatske u prometu (valor Croaticus, krabatische Währung). Floren se računa s 20 groša, a groš s 3

krajcara ili 4 denara. Na floren ide prema tome 60 krajcara ili 80 denara.

Ugovorena se cijena isplaćuje u gotovu novcu, ali se često ugovara djelomična isplata u naravi (žitu, vinu, maslu, platnu itd.), uvijek uz obračun po tržišnoj cijeni. Razlog tome leži u činjenici da su isusovci kao naručitelji raspolagali malim novčanim sredstvima, a prirod u naravi od njihovih dobara bio je razmjerno velik. A to vrijedi i za ostale kolatore.

2.

Kako je već spomenuto, u izvorima zagrebačkog kolegija dokinutog reda isusovaca¹ iz XVII stoljeća javljaju se mnogi majstori koji rade na unutrašnjem ukrašavanju crkve sv. Katarine u Zagrebu. Mnogi od njih su već po imenu poznati, nekoji još nisu spomenuti, a o većini njih se danas još vrlo malo znade.

Od tih umjetnika ovdje se navode ovi:

a) *Slikari*

Bernard Bobić. O njemu se do sada najviše pisalo i o njemu se najviše znade. Taj se umjetnik u našim izvorima potpisuje i s »Wobich«.

Ilija Wolf (Elias Wolf ili Bolf) je godine 1633. slikao sliku za glavni oltar.² Rodom je iz Ljubljane, ali kasnije seli u Zagreb, gdje dobiva građanstvo godine 1640.

Vrijedno je napomenuti da V. Steska (Slovenska umetnost, I, Slikarstvo, Prevalje 1927, str. 14. i 15) navodi dva slikara istog imena, oca i sina. Moguće je jedan od njih istovetan sa spomenutim umjetnikom?

Georg Heinrich Schmidt slika godine 1650. oltar sv. Ignacija. Iz ugovora koji je s umjetnikom sklopljen razabira se da njegova slika ima zamijeniti već postojeću sliku.³

Ivan (Hanz) Maurer, rodod Nijemac, od godine 1641. građanin grada Zagreba. Uz Bobića se najviše spominje. Za isusovce slika oltar sv. Marije i sv. djevice (1649)⁴ i sliku za veliki oltar (1656).⁵

Umro je godine 1666.⁶

Hanz Georg Geiger, rodod iz Novog Mesta u Sloveniji. Godine 1659. slika oltar u crkvi sv. Katarine i potpisuje ugovor s »Heinz Georg v. Geigenfeld«, a to bi moglo biti i »Geigenfelder«, jer se kraj potpisa gubi u šarama.⁷

Iz iste je godine sačuvan ugovor kojim »Hanz Jörg Geigenfelder« preuzima slikanje kipova i oltara u kapeli sv. Ksavera. Kao rodno mjesto označeno mu je Novo Mesto u Sloveniji.⁸ S

obzirom na navedeni potpis Hanza Georga Geigera nesumnjivo je da se tu radi o jednom istom umjetniku.

Među spisima nalazi se još jedna bilješka o radu slikara Hanza Georga Geigera na slici velikog oltara, pa je vjerojatno da se i tu radi o jednom istom umjetniku.⁹

Godine 1681. povjereno je slikanje oltara sv. Ignacija slikaru istog imena.¹⁰ Bit će i to isti umjetnik.

Joannes Georg Miller javlja se u izvorima o kojima je riječ samo jedanput (1675).¹¹

b) Kipari

Ivan Jakob Altenbacher (*Altenbach*, *Altenpocher*) godine 1675. rezbari kipove za oltar sv. apostola.¹²

Johannes Komersteiner iz Ljubljane godine 1676. izrađuje više kipova (sv. Ksaver, sv. Jakob, sv. Kvirin, sv. Stjepan, sv. Ladislav i sv. Emerik).¹³

Kommersteiner je od godine 1700. građanin grada Zagreba.¹⁴

c) Graditelji oltara

Wilhelm Metter (*Möder*) iz Ljubljane godine 1653. gradi veliki oltar.¹⁵

Hanz Anglmayr iz Klanjca godine 1658. izrađuje rezbarena sjedišta za svećenstvo i katedru s ukrasnim stautama.¹⁶

Toma Terbont (*Derwant*) godine 1675. gradi oltar mučenika i oltar apostola.¹⁷

Matija Erlman godine 1684. gradi veliki oltar u toj crkvi.¹⁸

Vrijedno je spomenuti da se godine 1647. predaje ukrašavanje svoda u crkvi sv. Katarine (štuko-dekoracijom) *Andriji Tomašiću* iz Rogaca.

BILJEŠKE

¹ Acta Jesuitica irregistrata – Acta Collegii Zagradiensis. Veliki dio tih spisa bio je svojedobno otpremljen u Peštu, odakle je sada vraćen. Ovdje se u nastavku citiraju samo stare signature, a uz pojedinu ispravi citira se i stara i nova signatura.

² Fasc. 8, No 146. Prot. civ. Zagrab. No 1, pag. 85.

³ Fasc. 8, No 41.

⁴ Fasc. 1, No 88.

⁵ Fasc. 8, No 102.

⁶ Monum. Zagrab. vol. 18, pag. 181, 184.

⁷ Fasc. 8, No 101.

⁸ Fasc. 1, No 352.

⁹ Fasc. 8, No 145. – R. Horvat čita »Beyer«, što neće biti tačno (Stari Zagreb, str. 383).

¹⁰ Fasc. 8, No 153 i 154.

¹¹ Fasc. 1, No 185.

¹² Fasc. 1, No 151 i 156.

¹³ Fasc. 1, No 187 i 221.

¹⁴ Prot. civ. Zagrab. No 2, fol. 415.

¹⁵ Fasc. 8, No 157.

¹⁶ Fasc. 8, No 166.

¹⁷ Fasc. 1, No 358.

¹⁸ Fasc. 5, No 9.

¹⁹ Fasc. 8, No 16.

3.

ISPRAVE

18. III 1633.

1.

Ilija Wolf iz Ljubljane preuzima slikanje glavnog oltara

Ilija Wolf, slikar i građanin iz Ljubljane, ugovara slikanje glavnog oltara u crkvi sv. Katarine. Za svoj trud primit će 1300 ranjskih florena, 16 kvarta žita, 30 vedra vina i jedno prase. U samostanu imat će stan, a primit će i dovoljno zlata i srebra. Postavit će mu se i skele. Iz Ljubljane dopremit će mu se sve što mu je za rad potrebno, a isto tako te će se stvari natrag otpremiti. On se obvezuje da će sav rad s više ili manje pomoćnika dovršiti, i to lijepim, svježim i dobrim bojama.

Za taj oltar utrošeno zlato nabavljeno je s troškom od preko 10.000 florena.

Die 18. Martii Anni 1633. Reverendus P. Daniel Bastelius rector Collegii Societatis Jesu Zagrabiae ex una parte, ex altera vero parte honestus dominus Elias Wolf civis et pictor Labacensis contraxerunt et concluderunt tanquam firmum et vero servare:

Primo. R. P. rector simul cum Collegio Zagrabienti praedicto domino Eliae Wolf promisit dare mille et trecentos Rhenenses bonae hujus provinciae monetae. Item 16 quartas frumenti, intelligendo 8 quartas silliginis et 8 tritici, 30 urnas vini: iterum unum laridum. Item domum et habitationem, ut dominus pictor quiete subsistere possit. Item aurum et argentum, quantum pro summo altari Societatis in templo S. Catharinae erit necessarium: sine impedimento et sine damno servare. Item theatrum erigere et deponere: telam ad quadraturas: vehere Labaco eius res ad plenam necessitatem hic utendas et iterum revehere Labaco eius res ad plenam necessitatem hic utendas et iterum revehere post perfectionem operis Labacum: E contra promittit praefatus dominus Wolf prioribus propositum summum altare cum tribus quadraturis /cum suis famulis pluribus vel paucioribus/ sincere et fideliter ab initio usque ad finem, et similiter cum pulchris recentibus et bonis coloribus ad hoc opus pertinentibus perficere.

Si vero quo casu juxta voluntatem Dei praedictus dominus Wolf e vita migraret, nihilominus eius relicta vidua illum laborem per suos praepositos fidos laborantes sine impedimento suscipere et consumari curare obligata sit et esset.

Quoties dominus Wolf a patribus pecuniam accipiet notandum hoc erit in quitantia, et duae quitantiae supra erigendam supscriptionem propriae manus et sigillo firmatae et cuilibet parti una tradenda.

Factum anno ut supra

Na poledini ugovora:

Altare majus S. Stephani inauratum est his impensis: pictori 1600 Rhenenses, 20 quartae milii et siliginis, vini urnae 30, laridi 100 librae.

Auri folio impensa prope centum millia.

(Vraćeni spisi, fasc. B-425, pag. 334, stara sign. fasc. 8, No 146)

2.

16. VI 1647.

Ugovor o ukrašavanju svoda crkve sv. Katarine

Andrija Tomašić, zidarski majstor iz Rogaca, preuzima izvođenje odnosno popravak svoda crkve sv. Katarine i njegovo ukrašavanje štuko-dekoracijom. Posao će izvesti njegovi radnici pod rukovodstvom iskusna palira. Sam majstor će sudjelovati u izvođenju glavnih radova. Za vrijeme rada dobivat će svaki od njih hranu, i to radnim danom za doručak kruha i sira uz četvrtinu pinte vina. Za ručak i večeru obrok variva ili tjestenine i mesa i jednaku količinu vina. Nedjeljom i svetkom neće dobivati doručak.

Rad će im se obračunati u obliku dnevnice. Majstoru je određena dnevnicica od 9 groša, a radnicima po 7 groša.

Prema sačuvanom obračunu majstor je radio 30 dana, za koje je primio dnevnicu u ukupnom iznosu od 13 ranjskih florena i 18 denara. Radnicima su ukupno obračunane dnevnicice sa 211½ radnih dana sa 74 ranjskih florena i 2 denara.

Anno domini 1647. die 16. Junii. Facta est conventio cum Andrea Thomasich. murario ex Rogatecz, ratione incrustationis ac reparationis ecclesiae nostrae Sanctae Catharinae conditionibus sequentibus.

Tenebitur habere bene peritum in arte muraria palirium. Ipse praecipuis laboribus, ut sunt szimis, capitella et similia intererit. Habebit cibum ac potum una cum sociis in collegio taliter: diebus laborum ad ientaculum, panem et caseum, vinisque sextarium pro singulis; ad prandium et coenam, duo fercula, unum de carne, alterum de caulibus, aut pultibus. Vini sextarius, pro singulis, ut supra.

Diebus festis ac non habebit ientaculum.

Cuiusvis socii murarii dies laborum computabitur grossos septem. Ipsius autem magistri grossis novem. Solvetur singulis 15. diebus ex medietate tantum: altera medietate in ordine ad perseverantiam eorundem in laboribus, intus remanente.

In fine operis, si medietatem salarii intus remanentem, illustrissimus comes D. Nicolaus Erdeödi (qui huius laboris specialem patronum se futurum gratiose est polliciturus) persolvere noluerit.

Collegium persolvere tenebitur. Sex murarios constanter intertenere obligatus erit. Ille, quando aderit, septimus erit.

Actum Zagrabiae, in Collegio, die et anno, quo supra.

(Vraćeni spisi, fasc. B-424, pag. 70, stara sing. fasc. 8, No 16)

9. VIII 1649.

Johannes (Hanz) Maurer ugovara slikanje dvaju oltara

Slikar Johannes Maurer preuzima slikanje i pozlatu dvaju oltara (oltara B. D. Marije i sv. djevice). Za to djelo upotrijebit će dobre boje i njemačko zlato, a ne talijansko. Za svoj trud dobit će 100 ranjskih florena u novcu. Za nabavu zlata dobiva 120 austrijskih forinta koje vrijede u Grazu.

Ego Nicolaus Sartorius Collegii Zagrabiensis Soc. Jesu Vicerector, praesentibus reverendis patribus P. Jacobo Kirinics et P. Balthasare Milovecz, conveni cum domino Joanne pictore civitatis Zagrabiensis pro pingendis et inaurandis duobus altaribus in templo nostro S. Catharinae erectis, et ad latus dextrum summi altaris collocatis, quorum primum est B. Virgini Mariae, alterum vero immediate sequens Sanctis Virginibus dedicatum; conveni inquam in hunc modum:

Primo. Ut ille procuret bonos et competentes colores, aurumque bonum, non Italicum, sed Germanicum quantum erit necessarium pro singulis altaribus.

2^{do} Ut pro suo labore et coloribus accipiat a Collegio Flor. Rhenenses centum in moneta Zagrabiae currente.

Pro auro autem Germanico centum et viginti florenos Germanicos in moneta Graecii currente. Si quid amplius insumserit in aurum, solvetur illi juxta ipsius fidem et conscientiam. Nec amplius quidquam promissum est illi. Laborabit autem partem domi suae, partim in cubiculo Collegii ipsi assignato. In quorum fidem hanc illi syngrapham sigillo Collegii munitam, futura pro cautela, dedi.

Die 9. Augusti 1649.
Ligna pro calefacienda
fornace in hyeme ipse sibi
comparabit

Idem qui supra
manu propria
Johannes Maurer
Maller



(Vraćeni spisi, fasc. B-421/1, stara sign. fasc. 1, No 88. – Na poledini potvrde o izvršenim isplatama. Zadnja isplata 31. kolovoza 1650. Bit će to vrijeme dovršenja posla)

S. a. (oko 1650.)

Georg Heinrich Schmidt ugovara slikanje oltara sv. Ignacija

Slikar preuzima obvezu slikanja i pozlaćivanja oltara sv. Ignacija. Za vrijeme rada dobivat će hranu. Stan i radne prostorije imat će izvan samostana. Za svoj rad primit će 120 florena u novcu i robi. Trošak slikanja preuzima grof Nikola Erdödi, koji daje i zlato potrebno za pozlaćivanje oltara.

Conventum est inter R. P. Joannem Schattner Collegii Societatis Jesu Zagradiensis Rectorem nomine illustrissimi domini Comitis Nicolai Erdödi S. C. M. consiliarii etc. et Georgium Henricum Schmidt pictorem Donawiczensensem (Gonawiczensensem?) ac vicem ibidem pro altari S. Ignatii in Templo S. Catharinae pingendo ac deaurando. Primo ut praedictus Georgius Henricus Schmidt altare pingat ac deauret cum omni arte et industria imaginesque duas prout ipsi forma dictabitur faciat longe, quam quae nunc sunt, meliores; victum autem ac habitationem extra Collegium habeat, nec non locum picturae. Dabitur ipsi vicissim ab illustrissimo domine Comite Nicolai sufficiens aurum aut pro illo pecunia, et pro pictura inaurationisque labore aliisque¹ ad spectantibus solutio centum viginti florenorum tam in vino, frumento, quam pecunia, illam non a Collegio, aut illius superioribus, sed illustr. d. Comite exiget.

(Vraćeni spisi, fasc. B-425, pag. 322, stara sign. fasc. 8, no 141)

¹ Na tome je mjestu iznad teksta ispisano »et nichil aliud«.

6. V 1653.

Ugovor o gradnji velikog oltara u crkvi sv. Katarine

Wilhelm Meder (Mötter), graditelj oltara iz Celja, preuzima gradnju velikog oltara u crkvi sv. Katarine prema nacrtima koje mu daje samostan. Oltar će biti ukrašen statuama svetaca i drugim ukrasima. Majstor će izraditi i tabernakul s 15 ukrasnih likova. Gotov oltar će dopremiti Savom do podgrada, i to u roku od godine dana. Za svoj trud primit će 1200 ranjskih florena i za likuf 12 kruna. Za vrijeme rada u Zagrebu dobiva zajedno s uposlenim radnicima stan i hranu.

An heutt das ist den 6. May des 1653gsten jahrs ist zwischen R. P. Joannes Schattner des Collegii der Societet Jesu zu Agram Rectoren, und Maister Wilhelm Mötter, Bürgern i Tischlern zu Cylla wegen des hohen altars in S. Catharina Kirchen alda zu Agram volgender Massen geschlossen worden.

Erstlich solle der maister Wilhelm dem altar mit den heiligen bildern, gesimbsern, und anderen Zieraden nach den 2 abriß AB auf das fleisigst und zierlichts machen.

Zum andern wird er auch einen schönen Tabernakl mit 15 bildern und einer künstlichen thürl samt eines proportionierten crucifix oben darauf aufrichten und machen.

Drittens wird er solche arbeit in ainer jahres frist verfertigen und solche auf dem wasser bis an das gestatt zu Agram mit seinen . . . lifern, auch in wehrender dieser jahrzeit kheine andere arbeit unter di hand nehmen.

Viertens wird er für seine mühe und arbeit empfangen in paren geld tausent zwaihundert gulden Rainisch, wie es zu Agram gangbar ist, aleweg nach verflossung dreyen monathen 300 F. also dass die lezten 300 F. ihm sollen nach völlig vollendter und gesetzter arbeit gereicht werden.

Fünftens für dem leykhauß wird er empfangen 12 Cronen. Auch wen er den altar oder seine leitt aufsetzen werden ihre speiss und quartier in Collegio haben, auch mit nägeln und anderen dazu gehörigen von Collegio versehen werden. Alles ohne gefährde und bei den Landscheden bundt in Steyer. Actum Agram anno 1653. die 6. Mayi.

Wilhelm Meder

Joannes Schattner

Rector

(Vračeni spisi, fasc. B-425, pag. 358, stara sign. fasc. 8, No 157)

6.

8. V 1656.

Joannes Maurer ugovara izradbu oltarske slike

Knez Juraj Frankopan predaje Joannesu Maureru, građaninu grada Zagreba, slikanje velikog oltara u crkvi sv. Katarine. Slikar će za to djelo davati svoje boje, a knez Juraj Frankopan potrebno zlato i srebro. Ugovorom se slikaru daju i upute za taj rad. Za trud i izdatke slikar dobiva 1400 ranjskih florena, polovicu u gotovu, a polovicu u robi uz tržištu cijenu.

Hae infrascripta die inter illustrissimum dominum D. Georgium de Frangipani-bus Comitem a Tarsaz ex una, postmodum inter honoratum et artificiosum dominum Joannem Maurer, civem atque pictorem Zagrabiae ex altera parte ratione majoris altaris in templo RR. PP. Societatis Jesu Zagrabiae, ut non minus artificiose, nitide, venuste, quam etiam constanter pingatur atque inauretur, tractatum est et conclusum modo quo sequitur:

1^{mo} Illustrissimus dominus Comes ad praedicum altare promisit emere quantum auri argentique pictor habebit opus.

2^{do} Colores et labores ad altare necessarios omnes emet et procurabit dominus pictor, dabitque suis sociis et aliis, quotquot ad hos labores adhibebit, solutionem, victum et expensas.

3^{to} Fundamentum altaris efficiatur nigrum, simile nimirum duobus in capella prima.

4^{to} A pictore sociisque ipsius erigatur pegma, columnae et statuae deponantur, in cuis erectionem PP. Societatis tam de necessario ligno, quam de cubiculo, ubi fient labores, providebunt.

5^{to} Admodum expertum et artificiosum inquireret pingendi magistrum a quo primariae altaris imagines in medio, praesertim vultus, manum, caeteraque lineamenta vivaciter, non pallide sicut in quibusdam altaribus est videre, sed gratiosa animi praeserferentes (?) humanitatem¹ exprimantur: et hos labores accuratè magnaue cum diligentia perficiet, iudicio deinde prudentum hominum approbandos. Casu quo aurem interea temporis eum contingeret mori, coepti operis perfectionem haeredes, nisi sponte cedant alteri, prosequi tenebuntur.

¹ Izvorno »hilaritatem« je precrtano i iznad toga ispisano »humanitatem«.

6^{to} Si quid hoc in altari vel eius columnis, vel imaginibus per pictoris eiusve collaborantium inadvertentiam negligeretur, per incuriam frangeretur, in partes aut quomodocunque corrumperetur, illud sumptu pictoris erit redintegrandum.

E contra illustrissimus dominus comes ad supradictos labores ita se obligat, quod aurum et argentum, caeteraque, uti conventum est, ad opus quocunque tempore necessaria, sufficienter subministrabit.

Adhaec illustrissimus d. comes praenominato pictori pro diligentia, assiduitate, labore et sumptibus ipsius omnibus soluere promisit florenos 1400 Rhennenses monetae currentis in Regno, nimirum in pecunia numerata octingentos, et reliquos sexcentos in mercibus acceptabilibus veluti panno, vino, tritico, larido, butyro valoris et pretii, quo tum aestimabitur passim et veniet in provincia. Attamen haec summa non una, altera, tertia quartave vice, sed successive pro necessitate pictoris diversis terminis exigatur.

Hoc denique modo fiet, ut finito altaris opere laborum finiatur totalis exolutio. Interea cum illustrissimus comes aurum illud pro altari loco solutionis confinari stipendii sui expectet ab archiducali Provincia Carinthiae, certitudinem eius et resolutionem propriam vero necdum habet, pictor non attentabit labores in opus prius, quam recognoverit illustrissimi domini comitis ulteriorem notificationem. De reliquo praesens et praevia ista conventio manebit in vigore suo citra omnem controversiam, in cuius pleniori fide duplex eiusdem tenoris exemplar propria utriusque manum subscriptione sigillique appensione corroboratum et utrique parti unum est traditum in arce Rhain 8. Maji anno 1656.

Georgius Comes Frangipan

(Vračeni spisi, fasc. B-425, pag. 231, stara sign. fasc. 8, No 102. – Prijepis ugovora.)

7.

30. I 1658.

Hanz Anglmayr izrađuje sjedišta i katedru u crkvi sv. Katarine

Hanz Anglmayer, drvorezbar i umjetni stolar iz Klanjca, preuzima izradbu sjedišta za svećenstvo i katedre u crkvi sv. Katarine. Sjedišta će biti ukrašena rezbarenim statuama veličine 60–90 cm. Radit će u orahovini, izuzevši dijelove koji će se pozlatiti, a koji se imaju izraditi iz lipova drvna.

Za svoj rad primit će naknadu od 350 ranjskih florena.

Anno 1658, die 30. Januarii. Facta est conventio inter Rv. P. rectorem Collegii Zagrabienensis et Joannem Anglmayr, arcularium in Klanecz habitantem, per R. P. Bathasarum Milovecz praesentia illustrissimi domini comitis senioris Nicolai Ereöi, pro construenda cathedra et stallis Sanctuarii in templo S. Catharinae in hunc modum: ut supradictus Joannes Anglmayr teneatur iuxta artem suam facere, cathedram quidem ex ligno pigri nigro levigato opere, infimam partem iuxta signaturam Z. Z.; tabulas chonchas prout signatum et in eidem modelo sub signo XX: columnas vero seu flexuosas seu planas, prout quadrabit. Media pars fiat integre, prout signatam est in signatura Z. Z. Cathedra et cupula fiet sexangularis, tabulatum cupulae medium fiet integre, prout est in signatura PP. Cupula denique ipsa fiet eodem modo prout est signatura ZZ, exceptis iis, quae hac nota signata sunt. Faciat insuper pro cathedra statuas 12, singulas altitudinis duorum pedum, nisi quod suprema sesquitercii pedis esse debeat; imagines autem consignatae sunt in separata

charta. Haec omnia intelligendo sic, ut ea, quae inauranda sunt, fiant ex tilia, iisque conchulae, cirrhatae, capitella calumnarum esse, idque pulchre et diligenter.

Stallos autem Chori tenebitur supranominatus Joannes arcularius facere ex bono et puro nucis ligno, eo modo, ut ad qualibet partem stalli sint tam alti et tam lati prout opus est juxta acceptam mensuram, nimirum longi pedum 15, sintque loculamenta utrobique pro personis sex. Columellas, tabulas, conchulas et caetera faciet juxta formam kk in signatura positam; ita intelligendo, ut ea quae inauranda sunt, fiant ex puro et solido ligno tiliae, caetera vero ex nuce. Pro iisdem sedilibus tenebitur facere duas statuas sesquitertii pedis, pro quavis parte unam.

Utrum opus tenebitur suis expensis in sua domo perficere, et utrumque collocare et erigere in suo loco. Interim donec eriget, dabitur ipsi et illiusque famulis necessarius victus et hospitium, ferrum requisitum et clavi. Vecturas autem Illustrissimus dominus comes Nicolaus senior promisit benevole ac ex innata liberalitate se subministraturam.

Ex alia parte pro toto labore habebit a praenominato R. P. rectore florenos Rhenenses trecentos quinquaginta in bona et parata moneta, et pro denarios coronatos duos, omnia intelligendo ista sincere, recte et christiane.

Actum in Radakovo, die et anno ut supra.

Insuper obligavit se supradictus Joannes arcularius stallos quidem ad 24^m junii, cathedram vero ad festum S. Martini erecturum, et inter id tempus nullum impedimentalem laborem aliunde accepturum.

Balthasar Milovecz
soc. Jesu m. propria

Comes Nicolaus Erdeödy
Hanc Anglmayr
dischlar Altar

(Na poledini isplate na račun ugovorene naknade do 1. kolovoza 1659. Tada je rad po svoj prilici dovršen. – Vraćeni spisi, fasc. B-425, pag. 382. stara sign. fasc. 8, No 166)

8.

27. II 1659.

Hanz Georg Geiger preuzima slikarske radove u crkvi sv. Katarine

Anno 1659. 27. Februarii ist in gegenwart des Ehrwürdigen pater Balthasar Millouecs zwischen dem ehrwürdigen pater Joannem Pfleger des Collegii der Societet Jesu zu Agram Rector und zwischen dem ehrnvesten und khunstreichen Herrn Hanz Georg Geiger Maler wohnhaft zu Rudolpf-Wörth in Krain diser Contract aussgericht worden, wie folgt.

Erstlichen wirdt er Herr Maler verpunden und sculdig sein an den grossen Stiellen in der Khirchen gemelter Societet Jesu zu Agram di Zieraten was erhebt ist, beyde bilder Unser liben(n) Frauen und des Erzengel Gabriel, andrer Engelsköpf aus die Weiss wie man mit Ihme ist überains khomen mit gutten und ganz gerechten Golt, und sonst andern Notwendigen darzur gehörigen grundlegungen und Farben mit sein aigenen Unkhosten treue und aufrecht zu verfertigen und in die Volständige perfection zu bringen.

Fürs andere soll er Herr Maler verpunden und schuldig sein mit eben so gutten und gerechten golt und sonst andern Notwendigen darzur gehörigen grundtlegung und farben die Bilder und andere Zieraten so nit von schawrzen gebaitzen Holz sint an der Khanzel in gemelter Agramerischen Khirchen der Societet Jesu mit oben gemelter Treue und aufrichtikheit zu verfertigen und vergulden schuldig sein.

Drittens wirdt er Herr Maler die zwei blat an der orgel in gemelter Khirchen auf beide seiten mit gutter Wasserfarb schön sauber mallen und zur aller vorbemelter arbeit auf sein Unkhosten alles Goldt und Farben darreichen.

Dahin gegen aber für solche sein treue und aufrichte angewante Mühe, Arbeit und Unkhosten gelobt und verspricht der Ehrwürdige pater Joannes Pfleger des Collegii der Societet Jesu zu Agram Rector Ihme Herrn Hanz Georg Geiger und seinen Erben die vollständige bezalung, als namblich 250 F. Reinisch in Crabatischer währung, dergestalt zu laisten, dass er Herr Hanz Georg Geiger wan Ihme etwan geliebte anstatt des Paren geldt, getrait oder sonst etwas anders anzunemen, solches umb den Werd abraiten lasse wie es solcher Zeit, da ers angenommen, auff dem Markht hat khönen verkaufft werden, alles treulich und ohn gefahr auch bey Verbindtnuss des Landt-schaden Pundts in Krain.

Das zu warrer Urkhundt seint zwey gleichlautende exemplar ausgericht fertiget, und jeden Theil eins eingehendigt worden. Datum Agram in Jahr und Tag wie oben.

Joannes Pfleger

(Vračeni spisi, fasc. B-425, No 226, stara sign. fasc. 8, No 101. – Na poledini spisa isplate na račun ugovorene naknade do kraja mjeseca studenog 1659, kada je posao dovršen.)

9.

22. XI 1659.

Pozlata kipova u crkvi sv. Ksavera

Pogodil sam se s – Hanzom Jörgom Gaigen Pelderom malarom v Novom mestu stojećim, za jeden oltarić v Capellu svetoga Ksaveriuša Collegiuma Ježuitanskoga v Zagrebu ovak i ovem zakonom, da knez Hanz Jörg malar dužan bude dobrim zlatom, prez vsega srebra pozlatiti pet rezanih kipov i druge vse cirate, koju su iz lipovoga drega zrezane. K tomu dužan bude namalati dva kipa, jednoga posred svetoga Ksaveriuša, drugoga u gornji kraj blažene device Marie, onak i onulika obadva kipa, kak bude potrebno i kak budu patri Ježuite od njega potrebuvali. Zverhu toga dužan bude moj cimer i pismo na oltar gore napraviti. Zato vse, to je to, za zlato i za svoj trud imal bude od mene osamdeset ranjčki, polovicu vu gotovom, a drugu pak polovicu u žitku, vinu, siru, maslu, slaninah pod pravo i dostojnu cenu vuračunano, kotero dužni budemo znašimi ljudmi njemu položiti vu Brešce. Actum Chihse, die 22. Novembris 1659.

Comes Nicolaus Erdödy

(Vračeni spisi, fasc. B-421, pag. 775, stara sign. fasc. 1, No 352)

10.

15. V 1675. i 12. IX 1675.

Ivan Jakob Altenbaher izrađuje kipove za crkvu sv. Katarine

a.

Ja Gotthal Juraj od Gotthalovec cesarove i kraljeve svetlosti vu pokupske kraine kapitan pogodil se jesem s-knezom Hanz Jakopom Oltenpoherom, pildhauerom vu Varaždinu stojećem tak i tem zakonom, da te isti knez Hanz Jakop

zreže i napravi za oltar Svetih Apostolov vu cirkvu Svete Katarine pro patreh ježuitah zagrebečkoga Collegiuma sedam kipov, dva po imene Svetoga Ivanuša i Svetoga Mateja na polpeti solin visoke. Druga dva po imene Svetoga Marka i Svetoga Lukača, svakoga na polčeterti solin, na verhuncu pak oltara dva angela svakoga po dva solina, i najzgora kip Kristuša na ramenu ovčicu nosećega na tri solina. K tome trinaist Angelskeh glavic kotere potrebne budu na oltar poleg tišljarove designatiae ali obrisa. Za vsaki solin obečal sem mu i budem dužen dati trideseti i pet groši, za vsaku pak angelsku glavicu pol ranjškoga, kai vse skupa zračunano včini četerdeset i šest ranjški denarios šestdeset, i to vu monete po orsagu tekuće davalo mu se bude gledajuć na delo i da lepo i snažno polag svoje meštrie vučini.

Actum Rakitje die 15. Maji 1675.

Idem qui supra
Georgius Gotthal

(Vraćeni spisi, fasc. B-421/1, pag. 387, stara sign. fasc. 1, No 151)

b.

Ja Hans Jacob Altenpacher, pildhauer i purgar vu Varaždinu stojeći, pogodilse jesem z-plemenitim gosponom Juriom Gottalom, vicecomesom i capitonom, tak i tem zakonom, da ja izrežem i napravim za oltar Sveteh Apostolov vu cirkvu sv. Catharine pri patreh Ježuitah Zagrebečkog Collegiuma sedam kipov, dva po imenu sv. Ivanusa Evangeliste z-orlovom, i vu ruke z-knjigami, z-peharom i kačum, svetoga Matthea Evangelista z-Angelom i z-knjigami borom (?), svakoga na polpeti solin.¹ Item sv. Marka z-oroslanjem z-knjigami i z-perom vu ruke. Sv Lukača z-volom z-knjigami i z-perom vu ruke, svakoga na pol četerti solin visokoga, na verhuncu pak oltara dva angela vu rukah z-knjigami odpertimi, svakoga na dva solina visokoga, naizgora pak kip Christussa koi na ramenu nosi ovčicu na tri solina visok. K tomu trinaist angelskih glav kotere potrebne budu poleg obrisa ali signature tišljarove. Za kotero moje delo i drevo dužni mi budu gore imenuvani gospon vice comes i capitani platili od svakoga celoga solina grošev trideseti i pet, od vsake angelske glavice male i velike prek jedno z-drugim preštimavajuć Rajnjškoga pol, a moje pak vse delo dužen budem z-gotoviti do Božića letošnjega i plaća mi se davala bude na delo gledajuć vu tekuće po orsagu monete.

Actum vu Varaždinu, dan 12 septembra 1675.

Na vekše veruvanje jesem to podpisal mojom rukom i mojim pečatom potpečatil

Ivan Jacob
Altenbach
bürger und bildhauer

(Vraćeni spisi, fasc. B-425, pag. 355, stara sign. fasc. 8, No 156. – Na spisu slijede potvrde o primljenim iznosima do obračuna.)

¹ U drugim izvorima ga nalazimo pod imenom Derwant Toma. V. Enciklopedija likovnih umjetnosti, II, pag. 37; Ljetopis JAZU, str. 150.

Joan Jacob
 Altenbach
 Bürger und Beldfain

11.

1675.

Toma Terbont izrađuje oltar sv. apostola u crkvi sv. Katarine

S umjetnim stolarom Tomom Terbontom¹ ugovoreno je da izradi 2 oltara sv. apostola, i to po nacrtima koje je potpisao prorektor samostana isusovaca. Za svoj trud dobiva 236 florena.

Kipove za taj oltar izradit će Ivan Jakob Altenbacher, s kojim je sklopljen zasebni ugovor.

Factus est contractus cum Thoma Terbont arculario, et cum Hans Jacob Altenpacher statuario, pro duobus altaribus SS. Apostolorum cum domino Gotthal Juraj.

Et pro ara SS. Martyrum cum pro-rectore sed ex parte domini Alexandri Mikulich.

Qua quia exceptis statutis per omnia debent esse similia secundum signaturam a Pro-rectore subscriptam, idem eodem pretio fiunt, promissum est arculario pro quolibet altari

Flor 118 den —
 „ 118 „ —

Utriusque suma 236

Promissi sunt statuario pro septem statutis ad quodlibet altare et pro 14 angelicis capitellis ad quodlibet altare

flor. 46 den. 60
 „ 46 „ 60

Summa utriusque Flor. 93 den. 20

nam cuiusvis altaris statuæ continent 23 pedes, pes vero solvitur grossis 35, capitellum angelicum, quorum quodlibet solvitur flor. medio ad quodvis altare veniunt capitella 14. Inde facto computu a quovis altari veniunt statuario floreni 46, den 60

Inde patet quo quævis ara integra cum arcularii et statuarii labore constat

Flor. 164 den. 60

(Na poledini obračun. — Vraćeni spisi, fasc. 421/1, pag. 784–85, stara sign. fasc. 1 No 358)

1675. (?)

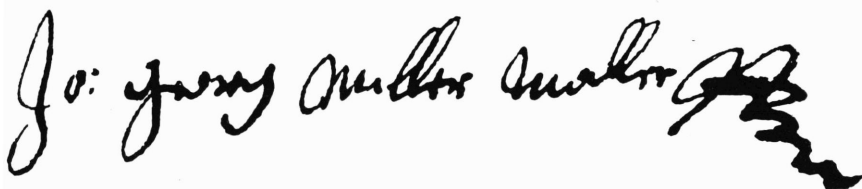
Bilješka o radu slikara Georga Millera

Verzeichnis wass in das Collegium gemacht ist worden.

Erstlich ein Creutz auf der chirche mit guten Golt vergült . . . 7 fl 30 xr
 Mehr 6 aussen Stängl zu der Ampl mit guten Golt vergült für jedes 1 fl 15 xr
 Mehr ein Tabernachel von Wasserfarben gemalt darunter . . . 9 fl

Summa 24 fl

Jo: Georg Miller
 Maller



(Vraćeni spisi, fasc. 412/1, pag. 445, stara sign. fasc. B-421/1, No 185)

8. V 1676.

Johannes Komersteiner¹ iz Ljubljane izrađuje kipove za crkvu sv. Katarine

¹ Komersteiner se kasnije preselio u Zagreb, gdje stiže građanska prava 1700. (Prot. restaur. magistrat. – Prot. lib. reg. civ. Zagrab. No 2, u Arhivu grada Zagreba, fol. 415)

Dem 8. Meyus hab ich mich mit Ihr Ehrwitten pater Rector des Collegii zu Agram verglichen wegen eines bültz S. Xaverii von guten Stein sambt einen Capitel Flor. 26 R. Herentgegen versprich ich sollges bült sambt dem Capitel sauber und gut dem letzten Monnats Tag Julii aufst. Agram zu lüffern, das bült aber muss hoch sein $5\frac{1}{2}$ Schuh.
 1676. Jahr.

Johannes Komersteiner
 Bildhauer – Laybach

(Vraćeni spisi, fasc. B-421/1, pag. 449, stara sign. fasc. 1, No 187)

Johannes Komersteiner
Bildhauer;
Laybau

2.

Auszigell, so ich Ends benandter vir Jero Hochwierdte Herrn patter Rector bildhauwer arbeit gemacht

Erstlich S. Jacoff, S. Quirino, jedes bild mit 5 thun (Fl) . . .	10
Das Jesus khindell	2
S. Steffan, khinig und S. Ladislaus jedes 4 thun	8
S. Emericus	2 ¹ / ₂
Die 2 grosse Engell jeder 4, thun 3 Zoll	8 ¹ / ₂
Die 2 grosse Guirhande Engell	5
Mer 6 anderer Khindel, jedes 2 thun	12
wegen des Tragende May (?) die 2 Khindel jedes Zirathth sambt dem Schild und der grossn begeraich (?)	5

Suma (Fl) 53

Johannes Komersteiner

Bildhauer

.....gedachten bilder habe ich versprochen zu machen umb 35 groschen auf diese Arbeit habe ich empfangen

Fl 67

Fl 3 30 xr²

(Vraćeni spisi, fasc. B-421/1, pag. 522, stara sign. fasc. 1, No 221)

² Dopisano.

1681.

Joannes Georg Geiger – ugovor o slikanju oltara sv. Ignacija

Joannes Georg Geiger preuzima slikanje oltarske slike sv. Ignacija u crkvi sv. Katarine uz naknadu od 200 ranjskih florena za svoj trud i boje i uz prehranu svojih pomoćnika. Uz to dobiva i platno koje je potrebno za veliku sliku.

a.

Pictoris conventio anno 1681.

Promissum est illi pro altari sancti P. Ignatii:

1^o Victus pro famulis laborantibus

2^o Tela pro imaginibus magnis

3^o Pro labore et coloribus R. Fl. 200

Ita tamen, ut ipse det colores omnes, seu curet. Pingat pingenda, inter alia duas imagines magnas in forma et quantitate, quam exigit altare.

4^o In computum accipit aurum, argentum et vinum crematum.

(Latinska zabilježka prema njem. tekstu ugovora. Iza zabilježke dodani su izdaci za prehranu slikarevih pomoćnika. – Vraćeni spisi, fasc. B-425, pag. 349, stara sign. fasc. 8, No 153)

b

Khurze Abhandlung und Vergleichdignis zwischen den Ehrwürdigen Herrn patrem Joannem Despotovich des khäiserlichen (?) Collegii der Soc. Jesu zu Agram Rectoren, undt Herrn Joannem Georgium Geiger Maller, wägen der Altars des Hl. Ignatii zu vegulthen, und die Plötter darin zu mahln.

Erstlich sindt in guetter münz versprochen worden 200 F. oder 100 Cronen neben einer Verechnung und dernach Geld für die Gesölln.

Zum Andern das Golt zu procurirn fir den Altar zu vegulthen, doch auf Abraitung aus der Bezahlung, eben umb den Werth undt den Preiss, wie es pflegt zu verkhaufft werden, das ist 1000 Labacher blat umb 6 Cronen, deisches golt, das buch umb 3½ F.

Zum Dritten ist verwilliget worden fir den Herrn Maller undt seine Leydschaft, Zimmer, Prenholz.

In übrigen hatt Herr Maller auch versprochen seinen Fleiss anzuwerten mit seinen Mithelfern damit die Arbeit schleinig und sauber gemacht werde.

(Vraćeni spisi, fasc. B-425, pag. 351, stara sign. fasc. 8, No 154)

Joann. Georg. v. Geiger Maller

30. III 1684.

Matija Erlman izrađuje veliki oltar u crkvi sv. Katarine

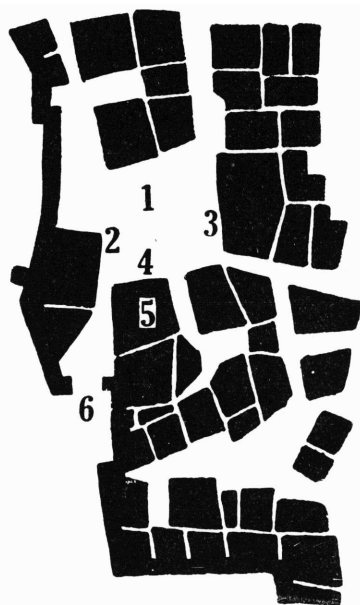
Anno 1684. die 30 Mensis Martii, učinjena be pogodba z-poštovanem meštrom **Matthiasem Erlmon**, tišlarom i purgarom captolskem, tak i pod te red, da veliki oltar, bude moral ves biti iz hruškovog dreva za svetlo černo poglagen cirkvu Svete Catharini pri patreh Ježuitah ovde vu Zagrebečkom varašu: koteri veliki oltar, bude moral ves biti iz hruškova dreva za svetlo černo poglagen iliti *schwartz baizt*; k tomu dužen bude rečeni tišljar vse rezane kipe iliti statue svojem s-troškom učiniti po dobrom pilhaueru izrezati i napraviti: lep i ureden Tabernaculum, šilde za cimere i za inscriptie: vse cirade iliti rezana duguvanja, i rečjum, vse kai se goder tišljarskoga i pildhauerskoga dela i meštrie potrebuje i postoji k-rečenom oltaru iz svojega dreva, svojem s-troškom i meštrium, svojem trudom i skerbjum, poleg dane delineatie iliti muštre, i poleg razlučenja i potrebuvanja Patra Rectora Collegiuma Zagrebačkoga Soc. Jesu, koteri na to rečeno delo skerb bude imal ili vsu inspectiu iliti directiu, dužen bude rečeni **Matthias Erlmon** tišljar napraviti, zgotoviti i vu cirkvu postaviti; za vsa gore imenuvana potrebna dugovanja, za svoje delo, skerb i potrošek bude imal rečeni tišljar gotovoh penez jedno jezero i sto Ranjškov, vsaki Ranjški brojeći po dvadeseti grošev ovdašnjeh, i za leikaff iliti alodomaš kada delo zgotovi, jedan cent masla i jedan cent sira, a drugo ništar. Tu pogodbu mi našem podpisanjem i pečatjum vsagdašnjem potverdismo. Peneze pako davali budemo gore imenuvanom Patru Rectoru, on pako tišljaru: i kada se što peneze da, na ovu conventiu napiše rečeni Pater Rector. Actum Zagrabie, die et anno supradicto.

Groff Drašković

Comes Nicolaus Erdeödy

(Vraćeni spisi, fasc. 423/5, pag. 31, stara sign. V, No 9)

Potpis Bernarda Bobića (Wobich) od 7. III. 1684.



Tlocrt Vrbnika (središte)

VRBNICKI »KEŠTOFOR«

Mnogi naši uništeni spomenici ostavili su jedini trag svoga postojanja samo u toponomastici, kojoj pučka tradicija najčešće i ne pamti i ne razumije više porijekla i izvorna sadržaja.

Odavna su arheolozi spoznali vrijednost tih toponomastičkih svjedočanstava kao onih indikacija što ih vode k arheološkom objektu, koji se, odavna rasut i oku nevidljiv, krije pod leđinom.

Ponekad se i u još živom gradskom tkivu naših starih gradova kriju u toponimima uspomene na nekadašnje, davno već iščezle, spomenike. Zovu se i dugo će se još zvati »Vela vrata«, »Dvera« i »Dverca« one tačke u bujanju i neprestanom urbanom plazmiranju naših historijskih naselja gdje su se nekada u prstenu gradskih zidina nalazila gradska vrata, a koja su već u XIX stoljeću, lišena funkcije, bestraga bila razorena.

Imade tako i u gradu Vrbniku na otoku Krku jedan toponim koji je zapravo već i nestao iz upotrebe pa se mogao čuti samo jos

tu i tamo iz ustiju najstarijeg pokoljenja. To je ona tačka na južnoj strani gradskog trga, kuća na uglu, nekada »polača puška« najznatnije vrbničke bratovštine sv. Ivana, što ju je stari svijet nazivao »Keštofor« ili indikativno »pre Keštoforom«. Naziv je u mjesnom izgovoru nastao od imena sv. Kristofora, ali onaj konkretni, materijalni sadržaj što se u tome nazivu krije već je valjda stotinjak godina iščeznuo iz pamćenja vrbničkoga puka. Ništa sada na tome mjestu nema što bi se moglo dovesti ma u kakvu vezu sa svetim Kristoforom.

Prva predodžba koja bi nam se uz taj toponim mogla nametnuti bila bi predodžba o nekadašnjoj crkvi. Takva bi se predodžba činila vjerojatnom već po analogiji s drugim takvim toponimima u našim starim gradovima, pa tako i u samom Vrbniku, gdje npr. toponim »Pre(d) Sveti Križ« čuva uspomenu na jednu crkvicu što je postojala usred samoga grada.

No jedan pisani izvor otkriva pod tim toponimom sasvim drugi i gotovo neočekivani objekt.

U svom memoarskom historiografskom rukopisu »Nike uspomene starinske« jedan domorodac, čovjek od pera, vrbnički notar Josip Antun Petris sredinom prošlog stoljeća opisao je prošlost rodnoga grada. Uz ostalo on je opisao i ophode što su ih obavljali bratimi sv. Ivana idući od crkve do crkve. Petris navodi da se bratovštinska procesija na svome putu zaustavljala i »pred Svetoga Keštofora, kojega golema prilika bijaše pingana na licu od zgora rečene njihove polače na Placi, branjena od dažja s jednom strihom, koja prostiraše se nad licem iste kuće; a tako velika bi ta prilika, da je svaka noga bila debela za jednoga dobra čovika život.«¹

Petris nam u tim recima predočuje veliku slikariju na vanjskome zidu, na pročelju bratimske kuće sv. Ivana na vrbničkom trgu. Na zidu je bio naslikan lik sv. Kristofora u nadnaravnoj veličini, barem u dvostruko, kad mu je – kako veli Petris – noga bila koliko je cijelo tijelo nekog krupnog čovjeka. Radi se tu, dakle, o fasadnoj zidnoj slikariji, koja je već sama po sebi, kao likovna vrsta i kao slikarska tehnika, dosta rijetka u kvarnerskom prostoru. Još rjeđa, upravo je iznimna – koliko to do sada znamo – u tome kulturno-geografskom prostoru njena tematika i njena moralna namjena, njen kultni smisao.

Znamo za kult toga sveca u Kvarneru već u skupini svetaca zaštitnika (Notshelfer) srednjovjekovne pučke pobožnosti i, posebno, kao patrona grada Raba. Težaci u Vrbniku uticali bi se njemu (i sv. Barbari) u pogibli od groma, u olujnim danima.

Ima u Kvarneru i njegovih likovnih prikaza iz XV stoljeća u drvenoj gotičkoj skulpturi (na oltaru u južnoj lađi katedrale u gradu Rabu) i u slikanim retablama (na poliptihu braće Vivarini

u Kamporu na Rabu i na oltarnoj pali Alvisa Vivarini u zbirci župnog ureda u gradu Cresu), ali svi su ti prikazi bili namijenjeni oltarima, u nutrini crkava.

Nigdje, međutim, osim krajnje sjeverne periferije našeg obalnog područja (nadomak Furlanije i alpskog svijeta) ne postoji danas u primorju prikaz snažna Kristoforova lika koji bi prelazio naravnu ljudsku veličinu ili visinsku mjeru ostalih svetačkih likova i nigdje u Primorju, osim tog jadranskog sjevera, nema danas primjera da bi se njegov lik slikao na otvorenom prostoru. Prvi od tih rijetkih sjevernojadranskih primjera nalazi se u nutrini crkve, pod krovom Sv. Marije u Starome Milju (Muggia Vecchia) na zidnoj slikariji iz XIII st.,² a drugi je na vanjštini crkvenog zida u Hrastovlju kod Kopra,³ na pročelju, desno od vrata, razoren oborinama i jedva vidljiv u tragovima boje, a datira vjerojatno iz XV stoljeća.

Međutim, iz mnogo dalje prošlosti gradova na našoj obali postoje još dva podatka koja govore o Kristoforovu liku na otvorenom. Prvi je iz južnijeg područja, iz Splita. To je onaj poznati zapis iz godine 1214, važan po tome što je u njemu zabilježeno ime majstora Andrije Buvine. Te je godine Buvina dovršio vratnice na splitskoj katedrali, a na trgu sv. Dujma, dakle na otvorenom prostoru, naslikao lik sv. Kristofora.⁴

Drugi podatak jest opet iz sjevernog obalnog područja, iz grada Kopra. To je natpis na kamenu iz godine 1269, koji nabraja građevnu aktivnost mletačkog kapetana Marina Morosinija pa uz ostalo bilježi da je on dao izvesti i dvije slike sv. Kristofora uz prilaznu cestu ka gradu, na posjedu zvanom »Morosina«.⁵

I splitski i koparski prikaz sv. Kristofora na otvorenom prostoru pripadaju kasnoromaničkom razdoblju – jednoj od epoha kada je Kristoforov kult bio osjetno porastao.

Teško bi bilo pretpostaviti da bi vrbnička slikarija mogla pripadati tome razdoblju i da bi, izvrgnuta stoljetnom snažnom razaranju posolice i oborina, u klimatskim uvjetima Hrvatskog primorja mogla na pročelju bratovštinske kuće doživjeti Petrisovo XIX stoljeće.

Ona je morala nastati u kasnijim stoljećima, kada se oko 1400. i opet početkom XVI stoljeća započinje ponovno intenziviranje Kristoforova kulta;⁶ vjerojatno je pripadala tom najkasnijem valu.

Iz tih kasnih razdoblja sačuvan je u srednjoevropskom prostoru neobično velik broj zidnih slikarija s likom Kristofora gorostasa na vanjštini crkvene arhitekture. Područje s najučestalijim prikazima te vrste obuhvaća alpske zemlje i – u podnožju Alpa – Furlansku ravnicu. Područje se proteže i na slovenački teritorij, u Korušku, u Kranjsku, a već spomenutim primjerom iz Hrastovlja spušta se

i u slovenačku primorsku oblast sjeverne Istre. Konačno, u svom krajnjem protezanju iz alpskog kompleksa na Istok, ono periferno zahvaća i kontinentalnu Hrvatsku u Volavju kod Jastrebarskog.⁷

Na taj način je i u tom kasnosrednjovjekovnome i novovjekovnome valu Kristoforova kulta i njegova likovna odraza u fasadnim slikarijama lako ocrtati južne i istočne granice njegova geografskog protezanja.

U alpskim krajevima (i u Sloveniji, u Volavju također) divovski je lik Kristoforov u pravilu naslikan na vanjskom crkvenom zidu, gdje se katkada proteže i cijelom njegovom visinom, tako da ga ljudi lako mogu vidjeti i iz daljine, iz sela, iz polja, s putova, iz krajine. To je sveti div što je, na leđima prenoseći putnike preko rijeke, prenio i Krista (Christo-phoros), koji mu se javio u prilici djeteta. Golim nogama Kristofor gazi vodu, desnicom se upire o divovski štap, što je obično prikazan kao iščupano stablo, a na lijevom ramenu nosi dijete Krista.

Goleme dimenzije i smještaj prikaza na otvorenu i na daleko vidljivu mjestu nisu diktirali razlozi estetskoga reda, već praktički razlozi, koji proizlaze iz jednog starog pučkog vjerovanja. Prema tome vjerovanju Kristoforova je slika apotropeion, koji onoga tko je vidi štiti toga dana od naprasne smrti. Ta je misao često izražena i latinskim distisima na samoj zidnoj slikariji:

Christophori sancti speciem quicumque tuetur
Illa nempe die non morte mala morietur.

Očigledno u takvoj namjeri, u takvoj ikonografiji i u takvim dimenzijama bio je naslikan i na vanjskome zidu bratovštinske kuće u Vrbniku, na pročelju što gleda na gradski trg.

Tu se, na trgu, stjecao javni život grada: lijevo je bila loža, desno »Poteštarija« i »Knežev dvor«. Ta se slika povrh toga nalazila na mjestu najživljeg prometa, kraj samih gradskih vrata, kroz koja je svakog jutra Vrbničane vodio put na rad u polje. Tu je zaštitnički Kristoforov lik svakome bio na dohvat oka.

Pitamo se kako se taj alpski gorostasni sv. Kristofor mogao pojaviti na udaljenom otočkom gradiću, kada on nema kontinuirane geografske veze s primorjem? Od perifernih primjera u Hrastovlju i u Volavju dijeli ga 100 kilometara.

On je bio kultni – i u vezi s kultom – i likovni import.

Onaj tko je prenio taj vid njegove zaštite (od nenadane smrti) i način prikaza zidnom slikarijom *na vanjštini* arhitekture, – taj je morao biti u nekim življim dodirima s kontinentom nego što je to mogao biti vrbnički težak, koga putovi i nisu vodili izvan otoka, najmanje pak na kontinentalni sjever. Prenosilac je morao imati

kontakt barem s najbližim slovenačkim ili sjevernoistarskim tлом ili s onim hrvatskim geografskim rubom na kome leži i Volavje, do kuda se taj običaj širio.

Među prenosiocima koji su na intenzivniji i trajniji način mogli podržavati te veze treba računati u prvome redu na otočke popove glagoljaše. Njih je zgoļjna ekonomska nuždā vodila s krčkoga otoka, prepuna klera, u daleke vakantne kuratije, gdje ih upravo u vrijeme najintenzivnijeg kulta sv. Kristofora kao zaštitnika od nagle smrti nalazimo i u samoj Kranjskoj i u Istri i u gornjoj Hrvatskoj, u zagrebačkoj biskupiji i na kontinentalnim frankopanskim posjedima, to jest u zoni ili na rubu zone toga alpskog utjecaja.⁸

Branko Fućić

B I L J E Š K E

- ¹ I. Gršković-Vj. Štēfanić, »Nike uspomene starinske« Josipa Antuna Petrisa (1787–1868), Zbornik za narodni život i običaje, knj. 37, str. 99. Zagreb 1953.
- ² W. Neumann, Bericht über die im Jahre 1899 ausgeführte Reise in Dalmatien. Mitteilungen der Z. K. 1900, str. 193. Max Dvorak, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Muggia Vecchia. Kunstgeschichtliches Jahrbuch de Z. K. 1907. Beiblatt, str. 18.
- ³ M. Zadnikar, Hrastovlje. Str. 14.
- ⁴ Hoc tempore edificate fuerunt janue majores cum figuris et istoriis de nativitate domini nostri Yesu Xristi ecclesie sancti Dompnij de Spaletō per magistrum Andream Buvinam pintorem de Spaletō et sub eodem tempore depicta fuit ymago et figura sancti Christophori in plancato Dompnij predicti per predictum magistrum Andream sub annis domini nostri Yesu Xristi currentibus MCCXIII mensis aprilis die XXIII exeunte.
Zapis u Fanfoginomu kodeksu Tome Arcidakona »Historia salonitana«. Vidi Lj. Karaman, Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale. Rad. J. A., knj. 275, str. 62.
- ⁵ ... et duas figuras Sci Xpoforius
Natpis u lapidariju Okrajneg muzeja u Kopru. Rukopis A. Alisi, str. 25. i A. Alisi, Il palazzo Pretorio, la Loggia, il Municipio di Capodistria«. 1923., str. 6–7.
- ⁶ W. Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Str. 18.
- ⁷ B. Lućić, O konzervatorskom zahvatu na južnom pročelju kapele u Volavju. Vijesti društva muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske, god. IV, br. 6, Zagreb 1955. Lućić datira zidnu slikariju sv. Kristofora u Volavju oko god. 1500.
- ⁸ Vidi: R. Lopašić, Oko Kupe i Korane. – I. Tkalčić, Slavenko bogoslužje u Hrvatskoj. – J. Gruden, Glagolica v akvilejski metropoliji. Katoliški Obzor-nik 1905. – Vj. Štēfanić, Glagoljski rukopisi otoka Krka (Petrisov zbornik, Zaglavak, str. 396).

DVIJE TINTORETOVSKE SLIKE U ŠIBENIKU

U bogatoj zbirci slika franjevačkog samostana sv. Lovre u Šibeniku, u kojoj se nalaze »Bogorodica s djetetom« iz početka druge polovine XV stoljeća, nastala pod utjecajem mladog Giovannija Bellinija, »Sv. Jerolim«, kopija poznate Tizianove pale iz Brere, nastale u majstorovoj radionici, niz slika venecijanske visoke renesanse i baroka, bizantinske ikone i radovi Madonnera i portret cara Napoleona, koji je samostanu poklonio god. 1808. maršal Marmont, umjetnički kvalitet i međusobnu srodnost pokazuju dvije pale, od kojih jedna prikazuje Bogorodicu s djetetom okruženu sv. Lovrom i sv. Margaritom, a druga prizor polaganja u grob. Obje su te pale bile na oltarima crkve, odakle su kasnije prenesene u samostansku pinakoteku.

Na pali »Bogorodica s djetetom sa sv. Lovrom i sv. Margaritom« centralni i dominantni lik je Madona koja sjedi na povišenom kamenom prijestolju, odjevena u crvenu haljinu s bogato naboranim plavim plaštem prebačenim preko koljena. Na krilu joj sjedi polunago, buc masto, plavokoso dijete, ispod kojeg je Marija prebacila bijelu plahtu, koju podržava desnom rukom. Podno Bogorodice stoje u prvom planu oba sveca. Sveti đakon, produhovljena izraza, individualizirane fizionomije, dubokih crnih očiju, rumenih jagodica i mekih usana, odjeven je u đakonsku dalmatiku crvene boje ukrašenu zlatnom bordurom. Sveta mučenica s palmom u ruci okrenuta je prema Bogorodici, sva je u pokretu i u ekstazi. Raširenih je ruku, odjevena u tamnoljubičstu bijelo obrubljenu haljinu, preko koje je prebačen narančastocrveni plašt.

Postoji tradicija da je sliku poklonio šibenskom samostanu sv. Lovre mletački providur Lorenzo Delfin god. 1654. prilikom osnutka toga samostana i da je na toj slici prikazan sam providur u liku sveca imenjaka, a njegova supruga u liku sv. Margarite.

Zlatović je u svojoj povijesti samostana, očito poznavajući tu tradiciju, napisao da je Delfin sliku naručio od odličnog vještaka Tintoretta.¹

Balić, donoseći reprodukciju slike kao djelo Tintorettovo citira fragment nekog dokumenta iz šibenskog arhiva: »... In huius rei memoriam nobilem quandam picturam eis donavit, in qua per manus celebris pictoris Tintoretti expressa manet effigies B. M. V., S. Laurentii Mart. et sanctae Margaritae Virginis et Mart.«²

Splitsko »Novo doba« donijelo je povodom posjete Bernarda Berensona Šibeniku god. 1936. njegovu izjavu da je slika djelo Jacopova sina Domenica Tintoretta. Ta se atribucija ne spominje u Berensonovim inventarima, jer on nije dao popis radova Jacopovih sinova. Nije nam poznato da li je taj podatak negdje drugdje objelodanio.³

Sliku je kao Tintorettovo djelo reproducirao zbornik »Naš Jadran«, očito misleći na Jacopa.⁴

Atribucija šibenske slike Domenicu Tintoretu (oko 1560–1635) je evidentna. Naša je želja da je potkrijepimo nekim novim komparativnim argumentima i da to malo poznato djelo našeg umjetničkog inventara dobije svoje zasluženno mjesto.

Osnovne karakteristike slike su njena pripadnost tintoretovskom krugu i izrazita venecijanska marinistička nota. Slikom dominiraju izraziti svjetlosni kontrasti, kojima je podređena čitava kompozicija. S tim igrama svjetla povezani su slobodni i svježiji potezi kistom, u kojima se boja sama pretvara u svjetlo. Koloristički slikom dominiraju odnosi triju varijanata crvene boje: crvenoljubičasta, koja dominira Marijinom haljinom, žarkocrvena, kojom je oslikana Lovrova dalmatika i crvena s narančastom intonacijom na haljini sv. Margarite. Slikareva sloboda u tretiranju pikturalne materije dolazi naročito do izražaja u nekim detaljima poput smionih crvenih mrlja na svečevoj odjeći i neposrednog i majstorski nabačenog crvenog namaza na bijelom svečevu okovratniku, kojim je slikar postigao vrlo svježiji koloristički akcent.

Prilično problematična ličnost Jacopova sina i sljedbenika dala je povoda nizu analiza u literaturi od A. Venturija, koji je prvi pokušao odrediti slikarev umjetnički profil i dao katalog njegovih radova, preko R. Tozzi, koja je slikaru posvetila nekoliko priloga, do svih onih autora koji su obrađivali Jacopovo djelo. S jedne strane svi uočavaju kod njega derivaciju od očevih stilskih, kolorističkih, luminističkih i kompozicionih shema, ali bez invencije, slobode i snage velikog majstora, a s druge nazrijevaju neke komponente tuđe Jacopovu likovnom govoru, kojima se nalazi porijeklo u Domenicovim dodirima u Mantovi s umjetnošću Sante Perande i u kontaktima s umjetnosti Pourbusa. Niz detalja karakterizira njegov slikarski rukopis, poput malenih glava u odnosu prema tijelu, mesnatih usana, velikih očiju, naglašeno ocrtanih nosova

itd. Dok je starija likovna kritika davala Domenicu samo negativne attribute, novije su analize uočile i njegove kvalitete.

Šibenska slika nosi u sebi sve njegove spomenute bitne lične crte. Za konkretne komparacije spomenut ćemo na prvom mjestu uočljive analogije s njegovom kasnom »Bogorodicom s djetetom« iz zbirke Auspitz u Beču, gdje susrećemo vrlo sličan tip Bogorodice i djeteta, a uz ove evidentne tipološke analogije i niz srodnosti u obradbi, modelaciji inkarnata i tkanina, načinu rješavanja svjetla i kompozicionoj shemi. Sličan tip Bogorodice susrećemo i na slici »Mističnog vjenčanja sv. Katarine« u Duždevoj palači u Veneciji, koju Venturi atribuirao Domenicu. Isto tako možemo i tipološki i u obradbi uočiti srodnosti između lika sv. Lovre na našoj slici i Domenicova portreta »Mladog govornika« u Museo Correr, a podsjeća nas na lik sv. Margarite jedna figura iz Domenicove »Danaje« iz muzeja u Lyonu.⁵

S atribucijom slike Domenicu nije u suprotnosti ni legenda o providurovu portretu na pali u liku sv. Lovre, jer je Domenico umro god. 1635, a slika je bila darovana god. 1654. Kako je sv. Lovro prikazan mladoliko, to nije nemoguće da je Delfin sliku već posjedovao i da je u njoj dat lik ovog venecijanskog plemića u mlađim godinama, a i komparacija s kasnom Domenicovom bečkom Bogorodicom govori za kasnu dataciju slike, u drugi ili u početak trećeg decenija sečenta.

Na pali »Polaganje u grob« dominira goli snažni Kristov lik bolnog izražaja i izrazite maslinaste puti. Nad Kristom se nadvila sv. Magdalena duge plave kose, odjevena u crvenu haljinu s bijelim ukrasima. Iza nje je druga žena u smeđoj odjeći, prekrите glave. Nasuprot ovoj jednostavno komponiranoj lijevoj skupini više dinamike i nemira odaje desna grupa sa žalosnom Bogorodicom u crvenoj odjeći s plavim plaštem u prvom planu i s pozadinskom grupom iznad Kristove glave, koju tvore Arimatejac u crvenoj odjeći, starac u zelenom turbanu i ožalošćeni mladenački lik sv. Ivana dugih tamnosmeđih vlasi. Grupiranje tih likova naglašavaju vješt kontrasti svjetla i sjene. U pozadini je lijepi pejzaž s obraslim brijegom Golgote, na kome se nazrijevaju tri križi. Na svijetloplavom oblačnom nebu lete u smionim perspektivnim skraćanjima dva mala anđela. O ovoj slici nemamo ni onoliko podataka koliko smo ih imali za prethodnu. Balić jedino tvrdi za nju da se smatra da je Medulićevo djelo, oslanjajući se očito na vjerojatnu atribuciju nekog posjetioca, koji je možda izrekao tu tvrdnju na temelju tintoretovskog karaktera slike.⁶

Na ovom platnu, naime, također dominira taj venecijanski marinistički tintoretovski pečat, koji izbija iz opće koncepcije slike i



*Domenico Tintoretto (?) Polaganje u grob
(Šibenik, samostan sv. Lovre)*

iz niza pojedinosti koje ovdje nije potrebno argumentirati. Autora slike treba očito tražiti u okviru Tintorettove botege ili među slikarevim direktnim sljedbenicima. Pretpostavljam da ćemo biti najbliži istini ako, uz znak pitanja, povežemo i nju baš uz Domenica, premda ovo platno nema tako jasne njegove oznake kao prethodno. U tom bi slučaju ono pripadalo ranijoj fazi kad je kod Domenica bila isključiva interpetacija očevih shema »iz druge ruke«. S prethodnom je palom povezuju ne samo tipološke, već i kolorističke srodnosti, a neka crvenila i plavetnila kao da su crpljena s iste palete. U odnosima raznih nijansa crvene boje u odjećama Bogodice, sv. Magdalene i Josipa Arimatejca susrećemo akorde vrlo bliske onima na pali »Bogorodice sa sv. Lovrom i sv. Margaritom«, a možemo ne manje analogije uočiti i u karakteru poteza kista i u rješavanju svjetlosnog problema. U Domenicovu djelu možemo naići na tipološke analogije od njegovih obrada golog Kristova tijela (up. »Bičevanje« u Hofmuseumu u Beču i »Krista na stupu« u Museo Capitolino u Rimu) do karakterističnih malih anđelaka (up. dijete na slici »Bogorodica s četiri mletačka građana« u Akademiji u Veneciji i anđela u smionom perspektivnom zahvatu na pali »Uskrslog Krista sa sv. Andrijom i donatorima« u crkvi s. Giorgio Maggiore u Veneciji).⁷ Kod likova susrećemo i neke specifične crte, koje R. Tozzi smatra tipičnim za Domenica, poput malenih glava, bezizražajnih lica, malenih mesnatih usana i naglašenog nosa. Nije isključeno, ako se prihvati hipoteza o Domenicovu autorstvu ove slike, da je isti donator providur Delfin, koji je prvu poklonio, bio i darovatelj ove druge pale šibenskom samostanu.

Kruno Prijatelj

BILJEŠKE

¹ S. Zlatarić, Monografije 12 samostana provincije presv. Otkupitelja (rukopis u samostanu sv. Lovre u Šibeniku). V. i K. Balić, Kroz Marijin perivoj, Šibenik 1931, str. 31. Istu tradiciju spominje i K. Stošić u svom nedovršenom rukopisu »Samostan i crkva sv. Lovre« (Šibenik, Muzej grada), gdje navodi da je samostan dobio i ime po providuru Delfinu koji je kao zamjenik Leonarda Foscola postavio temeljni kamen samostanu (ruk. str. 2, 3, 11).

² K. Balić, o. c., str. 31–32.

³ Bernard Berenson u Šibeniku, Novo doba, Split, 12. VIII 1936.

⁴ Naš Jadran, Split, 1938, slika 184.

⁵ A. Venturi, Storia dell'arte Italiana IX/IV, Milano 1929. sl. 477, 476, 465; R. Tozzi, La maturità di Domenico Tintoretto in alcune tele ritenute di Jacopo, Arte antica e moderna, Bologna 1960, 12, sl. 128 d.

⁶ K. Balić, o. c., str. 31; Stošić, o. c., str. 11.

⁷ R. Tozzi, o. c., sl. 128 a, 128 b; A. Venturi, o. c., sl. 469, 473.



*C. J. Vernet: Oluja
(München, Stara pinakoteka)*

PORTRETIST MORA – C. J. VERNET

Iako je Oudry slikao fazanovo žbunje, šljukinu šikaricu, lisičju paprat – pejzaž koji osjetljiv trepti uz nogu divljači ili kao nerv drhti kraj ptičjeg repa, iako je Nattier zelenilom pomlađivao žutilo rukava starih kraljevskih ljubavnica, i iako su H. Robert i Fragonard slikali trijumf ruinskog bilja nad antičkim slavolukom i, napokon, makar je Gabrijel Moreau proveo cijeli život u nekoj pasioniranoj pikturalnoj hajci goneći prirodu – Francuska se morala u XVIII stoljeću pomiriti s tačnom tvrdnjom Bouchera, koji je 1749. g. rekao: »Francuska nema dobrih pejzažista.«

Zato je upravo izuzetna pojava slikar Claude Joseph Vernet (1714–1789), majstor jedne specijalne vrste slikanja pejzaža: marine, slike mora. On je po riječima C. Lecarpentiera »prvi obogatio Francusku jednom vrstom slikarstva koja je prije njega bila gotovo nepoznata u našoj školi. Treba ga smatrati za jednog od prvih evropskih slikara mora« (»Galerija slavnih slikara«, Paris, 1821.).

Poslije mora slikara XVII stoljeća koje je, kao npr. na slici Clauda Lorraina, pikturalni pandan tragičnom lirizmu Racinea i

Corneillea, fiksirano discipliniranim linearizmom prostora, Verne-tovo more je kao izraz duha društva XVIII stoljeća motiv pun svježeg senzualizma, ostvarenog prostorom gotovo impresionističke atmosfere. Djeluje prije kao budoarski otomančić nego kao more u smislu Courbета. Da govorimo jezikom našeg stoljeća, u tom moru ima nešto od Dufyjeve razmaženosti, pejzažne naivnosti. Slikao ga je Vernet za one blago umorne, ugodno prezasićene he-doniste kojima je već dosadila zabava na plaži slatkog života, pa su priželjkivali kao zvjezdice, račići i školjke – jednom riječju kao plankton same Emocije – da ih neki Val baci u šarm prirode, na otok Slobode – kao Robinzona! Zato se u slikarstvu Verneta, slikara koji je ušao u Akademiju sa slikom »Sunce zalazi u more«, ne treba vidjeti samo neki francuski pandan majstorima talijanske marine XVII stoljeća Guardiiju i Canaletu.

U Vernetovim kavalirima i damama, koje sitne, u krinolinama boje konjaka, pred grandioznim fenomenom mora šeću promena-dom, na keju Marsseillea, Toulona, Bordeauxa, ili Bresta, ili La Rochella – treba vidjeti simbole one specifične čežnje ljudi XVIII stoljeća koja je započela Watteauovim »Ukrcavanjem na Cythe-ru« – čežnje: beskraju Slobode. Svi su oni htjeli, kao Defoeov na-ivni nesretnik, doživjeti neki ugodni brodolom i otploviti nekud ili kako je to Rousseau nazivao: u Prirodu – i početi na svom otoku – otprilike onako kako je to činila Marija Antoinetta u svom versajskom zaseoku iza Malog Trijanona – život ispočetka: kao dijete, kao primitivac – divljak!

Vernet je dobro unovčavao svoje slike. Mnogi saloni u kojima je uvijek bilo bure polemike i još mnogo brojnije ložnice u kojima je često bilo brodoloma – imale su savršen dekor u Vernetovim marinama. Osjetivši da je on zapravo slikar mora koje simbolizira stanje duše, slikao ga je kao čovjeka. Nastojao je biti *portretist mora* XVIII stoljeća onako kao što je M. Q. de la Tour bio portretist lica Rousseauova ili Voltaireova! Da to može postati, morao je otkriti psihologiju mora, njegov duh, njegovo raspoloženje: kad je bonaca ili bura, kad u njega zalazi ili kad iz njega izlazi sunce, kad je u velu mjesečine, kad opet u bijesu valova. I zato kao što se De la Tourove slike razlikuju od mnogih sličnih slika drugih slikara po tome što nisu samo reprezentativne slike poznatih lično-sti nego i intimni portreti, tako se mnoge, najbolje Vernetove slike razlikuju od sličnih slika mnogih pejzažista mora po tome što nisu samo obične marine nego su intimni portreti mora! Da bi to po-stigao, Vernet je bio pasionirani opservator. Motrio je mimiku mora: stijenu i val – onom pregnantnošću kojom je De la Tour motrio tipični zarez kraj D'Alembertove usne, koja se ironično smješka, ili Perroneau tipičnu put »Djevoičice s mačkom«.

Slikajući ovako slobodnom opservacijom, Vernet je oslobodio marinu svojih prethodnika, naročito talijanskih dekoratera, sljedbenika Salvatora Rose, poze, onako kako je Boucher oslobodio ljudsko tijelo, a De la Tour ljudsko lice. Napisi na njegovim crtežima »Slikano ujutro između 12 i 13 sati« i slični odaju kud je smjerao. Želio je biti portretist specijalnog trenutka izvjesnog raspoloženja mora. To ga je tjeralo da formira takvu metodu slikanja koja će tome najbolje odgovarati. Bila je to metoda crtačke bilješke: trenutak slikati u trenutku! Jednom kad su ga zapitali kako slika, odgovorio je: »Nisam sposoban stvarati skice za moje slike i nikad ih nisam radio. Običavam odmah komponirati ono što treba da načinim da iskoristim toplinu mašte!« Nadodao je da je uopće nemoguće prenijeti skicu u sliku, jer ma kako to slikar činio vješto, slika uvijek djeluje kao malokrvna kopija punokrvne skice. Opazivši da slika mora živi tek onda kad su valove mora zapravo formirali valovi kista, slikao je, taj prijatelj Pergolesea, slobodne ansamble svježeg ritma, kao neku vrstu pikturalne barkarole. Daleko od keja geometrije XVII stoljeća, slikajući nezasužnjen život mora, Vernet je stvorio slike koje je Diderot preporučao drugim slikarima: »Ali neka vas Vernet pouči. Nek vas nauči crtati, slikati.« I pisao je u entuzijazmu za njega: »Vrijedan čovjek u svim granama slikarstva, slikar mora i pejzaža.«

Na žalost, Vernet nije mogao uvijek biti takav. Imao je teške časove poput M. Q. de la Toura. Sve do onih sretnih trenutaka kad je slikao u Italiji: Tivoli, Tiber, jezera Nemi i Albano, dok je slikao francusko more – kao De la Tour intimno lice – njegova slika je predstavljala ljepotu ostvarenu slobodom: temeljem svake umjetničke kreacije. No kao što je veliki portretist ljudskog lica često morao po narudžbi stati i pred kraljevske ljubavnice, tako je i ovaj veliki slikar pejzaža morao 1753. godine stati pred francuske luke: Marseille, Bordeaux, pred tu mezimčad markiza Marignya, brata kraljevske metrese madame de Pompadour. Zato je Louis XV na zajedljivu primjedbu De la Toura da Francuska nema mornaricu s istim jetkim šarmom odgovorio: »Vi zaboravljate na mornaricu gospodina Josepha Verneta!«

Vernetove luke su reprezentativno more, slikano pompoznom crtom i ceremonijalnom bojom. Sve je na toj slici protokolirano, sve leži na svome mjestu. Samo nema mjesta slobodi, toj osnovi Vernetova stvaranja. To su znalački aranžirane panorame, jednom riječju: kraljevo more – kao kraljeva ljubavnica. Njegovi valovi su nabori njene haljine, njegovo prelijevanje je njezina svila i njegova pjena je njezina čipka.

III

»Čekao sam da će nas svaki val progutati, a svaki put kad se brod, kao što sam mislio, spuštao na dno mora, mislio sam da se više nikada nećemo uzdignuti.« Te Robinzonove riječi kao i slične riječi kojima Voltaire opisuje potres Lisabona, a De Sade razne oblike propasti ljudskog tijela – pružale su duhu XVIII stoljeća osobito uživanje: slast za bizarnom avanturom, za šarmom propasti. Vernetove slike su im nudile slično. Osobito su ih voljeli oni koji su uživali gledajući u vodi neukrotivi element slobode: kad kao vodopad na Robertovoj slici ruši antičku ruinu ili kad se kao vodoskok na Fragonardovoj slici diže nad geometrijom zasušnjeno zelenilo. Vernetov »Brodolom« su baš najviše uživali gledati oni koji su s pola šale i s pola istine govorili: »Poslije nas neka bude potop.« Zato je Vernet svojim marinama zapravo slikar društvene bure koju će uskoro dići ogroman talas francuske revolucije.

Matko Peić

ŠIBENSKI SLIKAR VJEKOSLAV ANDRIĆ

Naša današnja likovna kritika nastoji izvući iz zaborava i mnoga neznatnija imena naše umjetničke prošlosti, koja su svojim skromnim radovima ispunjala niz mjesta naše historije umjetnosti i pomogla stvaranju općenite slike pojedinih razdoblja. Pogotovo je to potrebno za dalmatinske slikare XIX stoljeća, koji su prije bili precjenjivani, a zatim isto tako podcjenjivani, da bi im se odredilo ono mjesto koje im i s likovnog i s kulturnohistorijskog aspekta pripada. Iz tih sam razloga nedavno posjetio šibensku Rogoznicu sa željom da evociram lik skoro zaboravljenog šibenskog slikara Vjekoslava Andrića (1832–1854), đaka Franje Salghetti-Driolija, a zatim Bečke i Venecijanske akademije, koji je umro u 23. godini, a koji je u svoje vrijeme uživao priličan glas. Svi su stariji i noviji pisci spominjali da se u tom mjestu nalazi njegova oltarska pala sv. Nikole.

Gotička crkva sv. Nikole u položaju zvanom Staro Selo u neposrednoj blizini Rogoznice leži slikovito nasred groblja kamenih stećaka, na kojima se još jasno vide uklesani simboli zvijezde i polumjeseca, pluga, srpa i motike. Zidovi su crkve raščlanjeni nišama šiljastih lukova, a lijevo od apside u kojoj se nalazi kameni oltar sačuvano je ožbukano kameno svetohranište s kasnogotičkim dekorativnim elementima i ranonenesansnim udubljenim kanelu-

rama. Na rustičnom drvenom oltaru, podignutom prema zapisu na stražnjoj strani 9. svibnja 1866. nalazi se ta Andrićeva pala, na kojoj je u donjem lijevom uglu jasno čitljiva signatura »Andrich nel 1852«.

Palom dominira lik sv. Nikole. U zlatnom pluvijalu nad bijelom albom s bogatom čipkom na crvenom fondu bradati sveti biskup s mitrom na glavi drži u ruci ukrašen srebreni gotički biskupski štap. Pred njim kleče starac sijede kose i brade u neke vrste narodnoj nošnji sa smeđim jelekom i modrim hlačama i mladenačka figura dugih kosa u crvenoj odjeći, koja u ruci nosi svečev atribut: knjigu s tri jabuke. U pozadini je more s jedrenjakom na valovima, a nad horizontom je nebo s mrkim olujnim oblacima.

Slika pokazuje očiti utjecaj Salghettija i odaje karakteristike zašćerenog akademskog realizma, koji dominira čitavim Salghettijevim djelom. Iako je kompozicija slike nevješta i premda mnoge pojedinosti odaju diletantizam mladog slikara, pred kojim su tek bila putovanja u Veneciju i Beč, može se iz nekih detalja naslutiti njegov talenat. To su u prvom redu izrazita realistička glava sveca pučkih crta lica i zgnječenog nosa, u kojoj jasno nazrijevamo portret nekog slikarevog savremenika, pa vješto slikana svečeva ruka i fino tretirana materija biskupskog plašta i čipke na albi. Fine su pojedinosti obrada kopče na svečevu pluvijalu i biskupskog štapa. Uz očite nespretnosti u crtežu, koje dolaze naročito do izražaja u liku starca koji kleči i u pozadinskom pejzažu, možemo iz ovog platna naslutiti i vrlo skromni koloristički smisao mladog slikara. Ovim povodom vrijedi evocirati podatke o Andriću, čiji je tragični put odraz bijednih umjetničkih prilika u Dalmaciji sredinom otocenta.

Rodio se u predgrađu Šibenika 17. siječnja 1832. kao sin gradskog voštara. Već se u osnovnoj školi isticao u kaligrafiji i posvećivao je crtanju slobodno vrijeme. Po očevoj smrti uzeo ga je skrbnik Ivan Ante Rosani za pomoćnika u svom dućanu. Nakon kratkog boravka god. 1843. u franjevačkom samostanu u Prviću vratio se u Rosanijev dućan, a zatim je neko vrijeme radio u voštarnici krsnoga kuma Antuna Bonzija. Po Kukuljeviću, koji mu je bio suvremenik, crtao je čitavo slobodno vrijeme, te je u to doba naslikao »Gospu od Karavađa« za Bonzijevu kuću, palu sv. Jurja za neku crkvu šibenske okolice, palu sv. Nikole za župsku crkvu u Rogoznici i sliku sv. Magdalene, koja će se kasnije mnogo svidjeti Salghettiju.

Napustivši voštarnicu, Andrić je živio vrlo bijedno. Godine 1849. – imao je tada 17 godina – stupi u dodir sa Salghettijem, koji se oduševi njegovim radovima i postane mu nekom vrstom učitelja i savjetnika. Šibenski trgovac Rossini mu omogućući da

pođe na neko vrijeme u Zadar da bi direktno mogao posjećivati Salghettija. Uz preporuku svoga učitelja zatraži stipendiju na Bečkoj akademiji, kamo je Salghetti uporedo poslao neke njegove radove, koji su oduševili tadanjeg rektora Karla Roesnera, kasnijeg graditelja đakovačke katedrale, i slikara Blaasa. Uz njihovu preporuku stipendija mu je bila odobrena 26. lipnja 1852.

U listopadu te godine pođe Andrić put Beča, noseći sa sobom nove Salghettijeve preporuke za slikara Poireta u Trstu i Blaasa u Beču. Za vrijeme bečkih studija često se dopisivao sa svojim učiteljem u Zadru. Položio je odlično anatomiju, ali se uskoro razbolio od tuberkuloze. Kako mu je bečka klima škodila, ishodi Andrić da mu se stipendija prebaci na Veneciju. U praznicima god. 1853. vrati se u Šibenik i Zadar, u studenome je opet započeo studije u metropoli na lagunama. U Veneciju je stigao s novim preporukama, koje mu je kad je prolazio kroz Trst dao Poiret za tadanje istaknute venecijanske profesore Lipparinija, Grigolettija i Zonu i uz preporuku samog Grigolettija, kome ga je bio uputio Salghetti, za Piera Alessandra Paraviju i Pietra Selvatica. Spominjem namjerno sva ta imena da se vidi krug Andrićevih profesora i poznanika. To daje jasnu sliku o njegovu školovanju i o likovnom horizontu oko mladoga slikara.

U Veneciji je mladi Šibenčanin oduševio svoje profesore. Na prijedlog Selvatica počeo je slikati kompozicije »Magdalena uz noge Kristove« i »Sv. Ivan propovijeda u pustinji«. Započeo ih je u Veneciji s namjerom da ih završi u Zadru. Novi napadi bolesti prisile Andrića da napusti i Veneciju i da se vrati majci u Šibenik. 15. kolovoza 1854. imao je u Veneciji dobiti nagradu, ali je ležao teško bolestan u rodnome gradu, gdje je umro 19. kolovoza u 22. godini. Kasniji šibenski biskup A. Fosco pisao je da je vidio kod majke slikareve čitavu kasu punu crteža, za koje god. 1894. veli Miagostović da se ne zna gdje su nestali. Kukuljević opet kaže da je dio njegovih najboljih radova završio kod Salghettija.

Zanimljiva je prepiska između Salghettija i Tommasea oko Andrića. Kad je čuo za Andrića, poznati je književnik, koji je također bio rodom iz Šibenika, pitao Salghettija 12. kolovoza 1858. za podatke o njemu. U opširnem odgovoru od 22. kolovoza 1858. Salghetti je opisao Tommaseu svoj prvi susret s Andrićem, njegove prve klasicističke crteže, koje Salghetti karakterizira kao »loše primjere posljednje degeneracije Davidove škole«, njegov brzi razvoj, utisak koji je na njega ostavila slika sv. Magdalene i Andrićev odlazak u Beč. Salghetti izričito spominje kako je u Beč bio poslao nekoliko Andrićevih anatomskih crteža i nekoliko kopija koje je Andrić bio izradio po samom Salghettiju i po Overbecku i kako slikar nije zbog bolesti mogao pohađati sve tečajeve. Zbog toga

se u Veneciji, gdje je nastavio školovanje, posebno posvetio osteologiji i miologiji. Na kraju ovog opširnog pisma Salghetti završava: »Mai non conobbi anima più appassionata per l'arte e con disposizioni non comuni; ne mai vidi maggior forza di faticosa perseveranza. Coglieva facilmente l'idea e con eguale facilità l'eseguiva. Onestissimo, tutto cuore, tutto slancio d'affetto. Per me non so che cosa avrebbe fatto. Io lo amava come fosse mio figlio, e come mio figlio lo piango, e deploro che la patria abbia perduto in lui una vera speranza«.

U biografiji Andrića Kukuljević spominje, kako smo prije rekli, da je mladi slikar još u doba boravka kod voštara Bonzija izradio palu sv. Nikole za župsku crkvu u Rogoznici, a na kraju svog teksta navodi da je najbolja Andrićeva slika sv. Nikola »kako njeku djevojku i njezinoga otca blagosivlja«, koja je bila izložena i pohvaljena god. 1852. na nekoj izložbi. Očito je da se radi o istoj slici koja je u prvom dijelu Kukuljevićeva teksta prerano navedena, tj. o pali koja je dala povoda našem članku. Naša je pala datirana god. 1852, odgovara opisu, a i njezine stilske karakteristike očito ukazuju na to da je nastala u onom momentu kad je Andrić završavao privatno školovanje kod Salghettija i pristupao Bečkoj akademiji.

Nije nam poznato gdje se nalaze ostala Andrićeva djela, a naročito njegova ostavština, koja bi nam najbolje pokazala razvoj slikara za vrijeme bečkog i venecijanskog školovanja i pomoću koje bi se jedino moglo utvrditi pravo Andrićevo mjesto u umjetnosti našeg otočenta.¹

Kruno Prijatelj

BILJEŠKA

¹ Sve podatke o Andriću crpemo iz: I. Kukuljević, Slovník umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb 1858, str. 11–12; V. Miagostovich, Speranza mancata dell'arte, Il nuovo cronista di Sebenico, II, Trst 1894, str. 129–133. Vidi također i K. Stošić, Galerija uglednih Šibenčana, Šibenik 1936, str. 5. i isti, Sela šibenskog kotara, Šibenik 1941, str. 276. Andrića spominju Wurzbachov Leksikon (App. Vol. XXII, Beč 1870), Hrvatska enciklopedija (I, Zagreb 1941, str. 432) i Enciklopedija Jugoslavije (I, Zagreb 1955, str. 109)

VASILIJ E JORDAN

Pravac što ga je izabrao Jordan na svom slikarskom putu jedan je od najriskantnijih, jer teče rubom provalije između literarnog i likovnog. Samo je virtuozi ekvilibristički hod po toj uskoj niti u stanju da održi apsolutnu harmoniju tih sasna raznorodnih elemenata iz koje rezultira istinska likovna vrijednost slikarskog ostvarenja. Svako narušavanje ravnoteže, pogotovo ako ide na štetu drugog elementa, što je čest slučaj u domeni nadrealističkog i metafizičkog slikarstva, pretvara likovna ostvarenja ovog genrea u običnu ilustraciju, izbacuje ih, tako rekuć, iz okvira slikarskog. Kratak je, za sada, Jordanov umjetnički hod: obuhvaća opus od nekoliko desetaka ostvarenja i bilo bi smiono na temelju njih stvarati definitivan sud i zaključivati o budućim zbivanjima. Reći se može samo to, da je njegova umjetnost već kod prvog nastupa impresionirala svojom zrelošću, unutrašnjom motiviranošću, jasnoćom koncepta i njegovom dosljednom primjenom. Te su značajke vjeran odraz ličnosti samog majstora, koji nas sreće onom osobitom ozbiljnošću osoba bogatih imaginacijom i profinjenim ukusom. U slikanju on je majstor polaganog oblikovanja, rada s metodom, s ustrajnošću i odgovornom serioznošću. Obogaćen studijem klasike i literarno obrazovan posjeduje spremu koja je potrebna njegovoj likovnoj koncepciji.

Jordanovo likovno stvaralaštvo, međutim, nije isključivo i samo svijesni i kombinatorni proces, kako se u prvi mah čini, nego prvenstveno spontana poetska interpretacija koja objektivira njegove lične komplekse i unutrašnje sukobe. Njih nebi bilo teško otkriti i formulirati samom analizom motiva koji dominiraju u osnovi sadržajne strane njegova izraza, jer simbolika se njihova samo čini enigmatičnom i nedokučivom. Naša je mladost kao i Jordanova rasla poput napuštenog korova u vrtlogu ratnih zbivanja, pa ako projiciramo svoje komplekse u njegova ostvarenja, koja su nas oduševila i postala dio nas samih, gotovo nam se čini da u potpunosti razumijemo stanja unutrašnje napetosti, životne situacije i taloge uspomena koji su ih uvjetovali i rodili. Sni i vizije njegove mladosti opterećeni su strahovanjem od uništenja, nakon gubitka najdražeg bića, spoznajom hitre prolaznosti, osjećajem

nestabilnosti i izlišnošću sanjarija. Stoga ga privlači misterij imobilnog pejzaža, pustog i neobičnog, s kraterima ugaslih vulkana, fragmentima porušene arhitekture i stepeništima koja vode u ponore, u nepoznato. Na slikama njegovim sve je poprimilo vid i oblik velikog razorenog sna. Gromade raspucanih zidova pune nezasitno ždrijelo noći, a manekeni u šuštavim draperijama iznošenih kostima koji se raspadaju na fragilnim nervaturama žičanih konstrukcija dočaravaju nešto što nije vidljivo u vanjskim formama. Bez entuzijazma prema budućnosti i strasti prema životu Jordanovo slikarstvo sabire draži uspomena, ograničava se na ruševine i smirenu nepokretnost stvarnosti koja više ne postoji. Gotovo bez aluzija na iskustveni život njegovi svjetovi kao da se gube u razrijeđenoj atmosferi sna. To je duboka, sjetna, samotarska poezija.

Likovni izraz Jordanov, njegova struktura i estetska vrijednost adekvatna je, pa čak i nadrašta sadržajnu stranu njegova slikarstva. U tom su mu bili siguran putokaz stari majstori monumentalnog jasnoćom i sigurnom interpretacijom svog sretnog i staloznog slikarstva. Tako je umjetnik bez mnogo lutanja i nepotrebnog traženja našao svoj put, otkrio misterij solidnog slikarskog oblikovanja. Ne samo ono vidljivo, nego i ono što se skriva iza prikaza u tkivu forme, u namazima, u prostornim odnosima i volumetriji: svijetlo, sjenu, crtež, znalačku primjenu boja, sve prikri-vene pokrete i veze, koje daju kompoziciji život i pravu vrijednost, kod njih je našao. Ako ustraje na svom dosadašnjem putu, vodeći uvijek računa na prvom mjestu o likovnoj komponenti svojih maštovitih prikaza, opravdat će u cijelosti nade i priznanja koja mu je naša najkvalificiranija javnost već odala.

Ueno Zlamalik

JORDAN VASILIJE

Rođen 1. III 1934. godine u Zagrebu. 1953. završio Školu za primijenjenu umjetnost, a 1958. diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (klasa prof. Ljube Babića). Izlagao na kolektivnim izložbama Uluha u Zagrebu i Beogradu. I. samostalnu izložbu priredio u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, a II. samostalnu izložbu u Beogradu. Na izložbi »NOB-a u delima jugoslavenskih umetnika« u istom gradu dobitnik III nagrade, dok ga je žiri Riječkog salona nagradio prvom nagradom 1962. Samostalno je izlagao također u Novom Sadu, Splitu i Dubrovniku (1962).

KATALOG

1. *Kult apsurd*
ulje, 64,5×95 cm (1961)
Vlasnik: GGSU Zagreb

2. *In aeternum*
ulje, 34,5×26 cm (1955)
Vlasnik: autor
3. *Odumiranje*
ulje na drvu, 60×81,5 cm (1960)
Vlasnik: Savjet za kulturu NRH Zagreb
4. *Marcia Funebre – finale*
ulje, 46,2×62 cm (1960)
Vlasnik: GGSU Zagreb
5. *Posvećeno mojoj Himeri*
tempera na drvu, 90×70 cm (1960)
Vlasnik: autor
6. *Apokalipsa II*
ulje, 69×96 cm (1960)
Vlasnik: Savet za kulturu NRS Beograd
7. *Luda Barbara*
ulje na drvu, 53×89,5 cm (1961)
Vlasnik: autor
8. *Menažerija*
ulje, 60×90 cm (1961)
Vlasnik: Cvek–Jordan D.
9. *Sanjarenje*
ulje na drvu, 31×43,4 cm (1961)
Vlasnik: autor
10. *Trajanje*
tempera na drvu, 57×40 cm (1962)
Vlasnik: autor
11. *Stigmatizacija*
tempera na platnu, 57×77 cm (1962)
Vlasnik: autor
12. *Ikar*
ulje, 67×97 cm (1962)
Vlasnik: autor
13. *Alegorija slave*
tempera na drvu, 43,5×33,5 cm (1962)
Vlasnik: autor
14. *Alegorija*
tempera na platnu, 67×97 cm (1962)
Vlasnik: autor

VITTORE CARPACCIO PONOVRNO U STROSSMAYEROVOJ GALERIJI STARIH MAJSTORA

Ratni je vjor u svom nerazumnom divljanju unišio među ostalim i mnogobrojna kulturna i umjetnička dobra iz prošlosti naših naroda i nepovratno likvidirao te rječite svjedoke kulturne i umjetničke nadgradnje minulih epoha. Paralelno s razaranjem tekla je pljačka i odošenje iz zemlje drugog dijela dokumenata materijalne i duhovne kulture što je, u poređenju s razaranjem, bilo manje od dva zla. Naš je grad u tom pogledu prošao relativno dobro. Najdragocjenija zbirka umjetnina, Strossmayerova galerija starih majstora u Zagrebu, sačuvala je svoj fundus gotovo u cijelosti. Sačuvala bi ga, naime, zaista u cijelosti što se ratnih razaranja tiče, ali je u jednom nesretnom času kod tada vladajućih krugova prevagnulo pretjerano nacionalno osjećanje nad razumnim procjenom i pravim poznavanjem kulturnih i umjetničkih vrijednosti, te je donesena »Zakonska odredba o zamjeni dviju slika Vittorea Carpaccia iz Galerije Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu za krstionicu hrvatskog kneza Višeslava iz Museo Civico Correr u Mlecima.« Ovoj odredbi od 22. svibnja 1942. nije se mogao nitko suprotstaviti, te su slike, »Sveti Sebastijan« i »Sveti Petar Mučenik«, nakon početog kopiranja za spomen Galeriji (kopije započeo Z. Prica) predane susjednoj Italiji.

Umjetnine o kojima je riječ zapravo su samo dijelovi jednog poliptiha koji je V. Carpaccio izveo za crkvu s. Fosca u Veneciji 1514. godine. Strossmayer je ta dva fragmenta kupio u Milanu poslije 1868. godine posredstvom talijanskog slikara Giuseppea Bertinija, direktora galerije Brera, a njihovi je vrijednost ne samo u istinskim likovnim kvalitetama nego i u činjenici da je atribucija ovom majstoru izvan svake sumnje. U sredini donjeg dijela prikaza sa sv. Sebastijanom nalazi se majstorov potpis i datum izrade: P. Victor Carpathius Venetus M. D. XIII, pa je to bila jedna od rijetkih signiranih slika Strossmayerove galerije u okviru jedinice talijanskih majstora. Značenje ovih radova možda naj-

rječitije ilustrira činjenica da su u vrijeme svog »izgnanstva« u Museo Correr dobili počasno mjesto u najnovijem postavu arhitekta Scarpe u zasebnoj dvorani, gdje je pored njih bila eksponirana još samo jedna slika istog autora, poznate »Kurtizane na balkonu«. U tom mirnom i uravnoteženom sivom prostoru naše su dvije umjetnine došle do punog izražaja i kad smo, prolazeći kroz Veneciju posljednjih godina, navratili da ih posjetimo kao davne znance, morali smo sa zavišću promatrati taj dragocjeni plijen iz naše zemlje, poneseni i ushićeni posebnom profinjenošću impasta, ravnotežom kolorističkih elemenata i sjetnom smirenošću izraza na ovom kasnom djelu Carpacciovu.

Sudbina tih umjetnina, sasvim neobična, gotovo apsurdna, čini se kao logičan fragmenat majstorove biografije, u kojoj se njegova fizička egzistencija temelji na elementima mita a životni tok poprma u raznim interpretacijama čar legende. Ostavio je iza sebe opus od preko stotinu radova velikih dimenzija i još veće izražajne snage, a do danas nisu poznati ni mjesto ni datumi njegova rođenja i smrti. U biblijskim i legendarnim prikazima, koje gradi flutantan crtež, sočan kolorit i uravnoteženi impasti, javljaju se pitoreskni kostimi i arhitektonske forme dalekog Orijenta, ali do danas se ne može sa sigurnošću utvrditi da li je umjetnik tamo boravio ili sve te detalje poznaje iz druge ruke. I maale Sjevera su prisutne na njegovim slikama, tipovi i ambijenti sasvim drugačiji od onih venecijanskih, a historija šuti o njegovu boravku u tom dijelu Evrope. Kompozicije su mu prepune izvanrednih detalja, lica njegovih suvremenika i događaja, koji, prateći tok legendi, zapravo ilustriraju majstorovo vrijeme, ali to vrijeme i svi ti njegovi znanci, prijatelji ili meceni ne ostaviše o Carpacciu gotovo nikakvih konkretnih podataka. U Zadru, Trogiru, Kopru i Piranu čuvaju se relativno mnogobrojni radovi zamjerne ljepote pripisani s više ili manje vjerojatnosti Carpacciu, a mi ne smijemo i ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je istinita pretpostavka o majstorovu rođenju u Kopru. Kad bi taj vjerojatni ali nepotvrđeni fakat mogao biti dokumentiran pridružio bi se autor sv. Sebastijana i sv. Petra Mučenika nizu slavnih schiavona što pokloniše svoju umjetnost i svoje sposobnosti tokovima tuđinskog likovnog razvoja. Ali i u samim okvirima te pretpostavke smijemo i moramo poštivati majstora i njegova djela kao dio vlastite likovne baštine, smatrati ga jednako našim kao što nam pripada i anonimni majstor Višeslavove krstionice, za koju je izvršena spomenuta neobična trampa kulturnohistorijskih, odnosno umjetničkih spomenika. Neobična u toliko što je i krstionica naša. Vijekovima se nalazila u posebno sagrađenom baptisteriju stolne crkve u hrvatskom kraljevskom gradu Ninu, a nakon rušenja u samoj stolnoj crkvi.

Godine 1746. taj je nacionalni spomenik bio protupravno prenesen u Veneciju i smješten prvo u dvorištu samostana s. Salvatore, a kasnije (1853) pohranjen u Museo Civico Correr. S obzirom na to zamjena je bila u stvari neke vrste ucjena, koja je mogla biti realizirana samo u izvanrednim ratnim uvjetima.

Odmah nakon oslobođenja Uprava Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, u čijem se okviru nalazi Strossmayerova galerija starih majstora, upozorava nadležne državne organe na taj slučaj i moli da se poduzmu odgovarajući koraci da se umjetnine vrate Galeriji kao jedinom i pravom njihovu vlasniku. Taj se problem rješavao dugi niz godina u okviru pregovora Vlade FNR Jugoslavije i Republike Italije o restituciji i vraćanju kulturnih dobara odnesenih za vrijeme rata iz naše zemlje u Italiju. 15. IX 1961. godine ti su pregovori zaključeni konačnim sporazumom, te su u mjesecu novembru i decembru vraćeni NR Hrvatskoj i Sloveniji dragocjeni kulturnohistorijski materijali, a među ostalim i jedna od navedenih slika Vittorea Carpaccia.¹ Treba odati priznanje upornosti i zalaganju članova naše delegacije koji su izborili i vraćanje, istina, samo jedne ali vrednije slike iz naše Galerije. Sv. Sebastijan sa signaturom i datacijom uključen je u inventar Strossmayerove galerije starih majstora 20. XII 1961. nakon svečane primopredaje u prostorijama Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, gdje je drugarica Anica Magašić, predsjednik Savjeta za nauku i kulturu NRH, uručila umjetninu direktoru galerije akad. prof. Ljubi Babiću. Druga slika s likom sv. Petra Mučenika ostaje vlasništvo venecijanskog Museo Correr, tako da je nekadanji jedinstveni poliptih iz sv. Foske razjedinjen, i to definitivno, u tri dijela.

Veno Zlamalik

¹ Izvod iz sporazuma između Federativne Narodne Republike Jugoslavije i Republike Italije o regulisanju restitucije kulturnih dobara Jugoslaviji – Prilog A/11:

»Sv. Sebastijan« (dio poliptiha) od Vittore Carpaccia, sada deponiran u muzeju Correr u Veneciji, a koji se je do 1942. nalazio u Galeriji Strossmayer Jugoslavenske akademije u Zagrebu,«

Da je gornji izvod, koji je sastavljen za službenu upotrebu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, veran navedenim delovima Sporazuma između Federativne Narodne Republike Jugoslavije i Republike Italije o regulisanju restitucije kulturnih dobara Jugoslaviji, tvrdi i overava:

Savetnik DSIP-a

Svetislav Todorović, v. r.



A. Schiavone Meldolla (Medulić), Orfej
(Splitska galerija)

GOVOR DR. K. PRIJATELJA NA OTVORENJU III POVREMENE IZLOŽBE U X DVORANI JAZU

»Izbor djela iz splitske galerije i njezina kruga«

Zahvaljujući prof. Ljubi Babiću na srdačnim riječima koje mi uputio, želim na prvom mjestu da mu zahvalim na ljubeznom pozivu, koji je bio poslao u ime Strossmayerove galerije JAZU splitskoj Galeriji umjetnina da u ovoj dvorani organizira izložbu odabranih starih slika iz svog fundusa i sa splitskoga teritorija. Želim uporedo izraziti zahvalnost kolektivima Strossmayerove galerije i Restauratorskog zavoda, koji su omogućili da ova manifestacija bude što uspješnija i što ljepša.

Splitska Galerija umjetnina je ponosna da u okviru ove svoje izložbe može prvi put prikazati zagrebačkoj publici dva remek-djela našeg umjetničkog inventara, koja ulaze ne samo u antologiju umjetničkog importa u gradovima naših obala već i u antologiju čitavog venecijanskog renesansnog slikarstva. Trogirske vratnice orgulja Gentilea Bellinija iz g. 1489. s likovima svetaca eremita pred raspjevanim širokim renesansnim pejzažem kapitalno

su majstorovo djelo kraja devetog decenija kvatročenta, definitivno vraćeno svome autoru na osnovi dokumentarne i stilske analize. Poljudski portret trogirsko-skradinskog biskupa i humaniste Splićanina Tome Nigrisa, rad Lorenza Lotta iz god. 1527. jedan je od najljepših portreta ovoga velikoga majstora prve polovice činkvečenta, koji je baš na polju portreta dao svoje najbolje radove, karakterizirane psihološkim prodorom u prikazani lik, profinjenošću izvedbe i originalnom i živom neposrednošću. Poljudska slika odlično reprezentira ovoga majstora, kome je nakon Beren-sona tek naše vrijeme nedavnom venecijanskom retrospektivom dalo definitivno i pravo vrednovanje i dostojno mjesto.

Uz ova dva svoja »gosta« Galerija je sretna što može predstaviti i trećeg, za nas od velike važnosti. To je ono srednje polje trogirskog poliptiha iz crkve sv. Jakova na Čiovu, na kome je prilikom nedavnog znalačkog restauriranja otkriven potpis Blaža Trogiranina iz god. 1436. Time je potvrđeno Blažovo autorstvo ne samo za ovaj poliptih već za čitav niz vrlo kvalitetnih slika iz prve polovice kvatročenta diljem Dalmacije, kao što smo godinama, uprkos otporu u našoj umjetničkoj kritici, pretpostavljali, braneći time ne samo profil ovoga slikara već i umjetničku fizionomiju dalmatinske slikarske škole kao cjeline. Toj školi pripadaju još neke izložene kvatročentne Madonne iz galerijske zbirke, a najznačajniji su joj radovi još »in situ« po crkvama dalmatinske obale od Raba do Kotora.

Izborom radova iz same Galerije nastojalo se prikazati – uz spomenute slike dalmatinske slikarske škole – još dvadesetak najljepših eksponata od trećenta do setečenta, koje Galerija ima u svojem vlasništvu.

Od dragocjenog malenog skradinskog poliptiha Paola Veneziana, značajnog djela rane faze ovog najvećeg slikara venecijanskog trećenta, i od drugog poliptiha istoga majstora i njegove radionice iz sredine stoljeća (na kome možda možemo pretpostaviti suradnju njegova dalmatinskog đaka Zadrana Nikole Ciprijanova), preko triju Madonna iz prve polovine kvatročenta i rafiniranog i dragocjenog »Oplakivanja« na daski, kojem je nedavno restauriranje otkrilo neslućene slikarske kvalitete, vodi nas ova kratka antologija do radova iz kraja XV i početka XVI stoljeća do ovih svetačkih likova s Bola bliskih stilu ranoga Bastianija i do ove zanimljive varijante Bellinijeva »Portacrocea«. Rani činkvečento predstavljen je još – ako nastavimo pregled izložbe – lombardskim »Navještenjem«, a razne talijanske barokne škole zastupljene su s nekoliko prilično zanimljivih platna, koja svjedoče o neprekinutim kulturnim dodirima i u teško doba turskih ratova i velikog osiromašenja pokrajine.

Ne možemo se u ovom kratkom uvodnom slovu zadržati na svim ovim radovima i pokušati otvoriti njihove probleme ili postaviti atributivne hipoteze, već ih jedino možemo ovako akcentuirati i nabrojiti, kao što možemo posvetiti samo spomen dragocjenom Alešijevu reljefu sv. Jerolima i selekcioniranom izboru iz bogate galerijske zbirke ikona. Možemo i moramo jedino na poseban način naglasiti prisustvo na ovoj izložbi dvojice naših velikih starih umjetnika, koji su dali, djelujući van svoga zavičaja, svoj doprinos zapadnoevropskom renesansnom i baroknom slikarstvu. Nije nam moguće ovdje ilustrirati ulogu i mjesto Andrije Medulića Schiavonea u venecijanskom činkvečentu ni bit njegove posebne i u mnogome »novatorske« ličnosti, kao što ne možemo analizirati Benkovićevu umjetničku fizionomiju ni njegov posebni položaj u slikarstvu srednjoevropskoga seteečenta. Premda skromne po formatu, dvije Medulićeve cassone-slike s mitološkim likovima Narcisa i Orfeja i lik sv. Franje Paulskog, kome je Benković ulio svoju dramaturgiu i svoju prođuhovljenu nervozu, mogu da nam dadu autentičan odjek slikarskog jezika njihovih autora.

Ova je izložba rezultat toliko potrebne i korisne kolegijalne suradnje dviju srodnih ustanova. Ona želi da bude samo jedna karika u lancu takvih akcija, kojima se širokoj publici pruža prilika da upozna značajna, a nedovoljno ili nikako poznata djela našeg umjetničkog inventara, a stručnjacima omogućuju nova vrednovanja, nova otkrića na polju historije umjetnosti. S tim željama, zahvaljujući također vlasnicima, koji su odmah i spremno posudili umjetnine, čast mi je proglasiti izložbu otvorenom.

K. Prijatelj

IZ NAŠE RESTAURATORSKE RADIONE

I.

Restauriranje slike Bernarda Bobića »Kralj Ladislav dijeli milostinju«

Slika »Kralj Ladislav dijeli milostinju« rađena je uljenom bojom na drvenoj ploči veličine 165×108 cm. Potječe s oltara sv. Ladislava, koji je 1688. g. izgrađen za zagrebačku prvostolnu crkvu. Oltar je 1691. g. oslikao zagrebački slikar Bernardo Bobić, pa je i ta slika njegov rad. Oltar se nalazio u lijevoj lađi katedrale sve dok ga nije za vrijeme restauriranja katedrale Bollé dao odstraniti zajedno s većim brojem drugih baroknih drvenih oltara.

Otpremljen je bio u Lonju na Savi, ali nije bio postavljen. Bio je za tu seosku crkvu prevelik, pa ga je župnik pohranio u spremištu župnog dvora. U Zagreb je vraćen za jubilarnu izložbu, koja je priređena prigodom proslave 1000-godišnjice hrvatskog kraljevstva 1925. g. Oltar je dopremljen rastavljen. S njim je vjerojatno dopremljena i ta slika, ali nije više bila montirana na oltar, iako je sastavljeni oltar bio dulji niz godina izložen u Muzeju za umjetnost i obrt.

Oltar je imao ukupno dvanaest slika. Osam na krilima, a četiri su bile bočne. Sve su bočne slike bile prekrive krilima kad je oltar bio otvoren. Krila oltara su oslikana s obje strane, a bočne ploče su oslikane samo s jedne strane. Do danas su se sačuvale sve krilne slike, a od bočnih poznate su samo dvije. Slika »Kralj Ladislav dijeli milostinju« je bočna slika tog oltara.

Scena prikazana na slici događa se u unutrašnjosti nekog hrama ili palače. Ladislav stoji na lijevoj strani slike, naprijed okrenut. Glavu je priklonio prema prosjaku što pred njim kleči. Odjenut je u crvenu dolamu, koja mu siže do koljena, a ogrnut je svijetloplavim plaštom. Od uskih, uz noge priljubljenih hlača vidi se tek malen dio, jer mu visoke žute čizme dopiru dogotovo do koljena. Odjeća je to viteza iz Bobićeva doba. Kralj ima na glavi visoku zlatnu krunu, koja nema nikakve sličnosti s krunom sv. Stjepana.¹ Kralj postavljen na oblo postolje dominira nad ostalim likovima. Lijevom rukom vadi novac iz neke posude postavljene na postolje prekrivo svijetlocrvenom tkaninom, a desnom dijeli novac bogalju koji pred njim kleči. Iza prosjaka u bijelo odjevena žena s ushitom promatra kralja. Iza žene se vidi glava mlada čovjeka, a iza kralja se iz tamne zavjese ističe glava mladog dvorjanina. U donjem dijelu slike, između kralja i bogalja, postavljena su posvema nisko dva mladenačka lika, koji kao da sjede na zemlji. Iako lik kralja dijeli sliku vertikalno na dva dijela, ipak je dijagonalnost kompozicije dosta jasno naglašena. Horizont je postavljen dosta nisko, uz donji rub slike.

Slika je, kao uostalom i sve ostale slike tog slikara, rađena na brzinu, poput skice. Slikar nije, čini se, za tu sliku radio ni skica ni studija. No uza sve to slika je potpuno završeni rad. Ništa na njoj ne nedostaje, iako su neke pojedinosti tek naznačene. Jasno se iz svakog poteza kista vidi da slikar nema suviše tehničkog, formalnog znanja i da vjerojatno nema nekoga sistematskog školovanja. Ali isto se tako jasno i očito zamjećuje njegov jak osjećaj za formu i prostor i nadasve oštar i razvijen dar zapažanja. Slab i nedotjeran crtež napamet rađenih dijelova slike susrećemo neposredno uz neke izvrsno zapažene, dobro crtane i slikane pojedinosti, rađene prema modelu. Taj svoj snažan osjećaj za prostor i

formu i naročiti dar zapažanja očituje slikar snažnim potezima kista, što ih stavlja bez oklijevanja i mnogog razmišljanja. Ruka mu je sigurna i tamo gdje nije siguran u formi. To i jest glavni uzrok da slika djeluje poput skice velikog formata, poput improvizacije. Rađena je uglavnom napamet. Tek za neke pojednosti slikar se služi modelom. Glava bogalja i ruka žene rađene su sigurno prema modelu, ali i ti su dijelovi slike tek nabačeni. Odlikuju se i ističu nad ostalim dijelovima slike sigurnijim potezima kista, pastoznijim nanosima boje, tačnošću i uvjerljivošću forme. Neke pojednosti sporednih likova ne samo da nisu proučavane nego su upravo nemarno nabačene. Posvema površno i nemarno je crtana i slikana ruka mladog čovjeka koji stoji iza žene, iako se nalazi u neposrednoj blizini izvrsno crtane i slikane ruke te žene. Neke takve slabo crtane detalje nije ni pokušao korigirati ni dotjerati kao što je to znao raditi na nekim važnim dijelovima slike. Tako je npr. konture kraljeve glave dosta popravljao i dotjerivao, što se može zaključiti prema pastoznim, naknadno nanesenim naslagama i mrljama boje na svijetloj pozadini uokolo te glave. Štap ili koplje što ga drži čovjek koji stoji iza žene u bijelom samo je naznačeno u prvoj fazi rada u još mokru pozadinu kistom u kojem nije bilo mnogo boje. Kasnije slikar posve zaboravlja da taj naznačeni detalj bolje obradi. Naknadno ga je netko grubo retuširao bojom. Retuš je bio razvučen daleko preko kontura tog poteza kista. Jako je potamnio, a napravljen je znatno mekšom bojom nego što su Bobićeve boje, pa se dao lako odstraniti (*vidi sliku br. 2 a*).

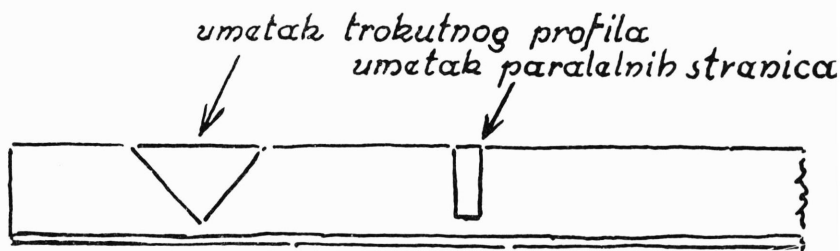
Na toj se slici opaža Bobićev osebujan način rada u tri faze. U prvoj fazi on nanosi crtež kistom, sivom ili smeđom bojom preko crvene bolus podloge, kojom je ploča pripravljena za slikanje. Boja je jako razrijeđena, vjerojatno mješavinom lanenog ulja i terpentina. Boja je žitka, a potezi kista mekani, spajaju se i stapaju. U toj prvoj fazi rada prekriva čitavu površinu slike. Kolorit je jednoličan. Prevladava siva boja. U drugoj fazi rada nanos boje je obilniji, a boja gušća, manje razrijeđena. Sad nanosi življe, intenzivnije boje. U toj fazi rada izrađuje kraljevu crvenu dolamu, svijetloplavi plašt, žutu bogaljevu odjeću; sada dotjeruje i izrađuje lica. Dijelove slike za koje mu je potreban model izrađuje u toj drugoj fazi rada. Zapravo u toj fazi rada on i završava sliku, jer u trećoj fazi, u kojoj su boje stavljene preko već posve suhe slike, dodaje samo pojedine kolorističke akcente ili popuniuje i pojačava crtež na mjestima na kojima nije dovoljno jasan. U trećoj fazi rada na ovoj slici stavljen je samo tamnoplavi akcent na kraljeva koljena, pojačane su konture i stavljeni naglasci s nekoliko snažnih poteza tamne boje na dva najdonja mladenačka lika

i na konturu kraljevih hlača i čizama. Sudeći prema gruboći tih poteza kista, slikar ih je stavio, vjerojatno, na već postavljenom oltaru, u samoj crkvi. Potanje se u opisivanje Bobićeva načina rada, u opisivanje karakteristika njegova kista, koje su zajedničke svim slikama tog oltara, nećemo ovdje upuštati, jer smo to napravili na drugom mjestu.²

Slika je rađena na ploči sastavljenoj od šest dasaka lipova drva. Daske su slijepljene bez ikakvih učvršćenja. Iako je lipovo drvo jednolične strukture, obično je bez mnogih kvrga, ove daske ih imaju dosta. Ploča je sastavljena od mnogo lošijih dasaka nego ostale ploče tog oltara. Slikar kao da je birao najlošiji materijal baš za tu sliku. To će biti jedan od uzroka što je slika najslabije sačuvana od svih slika tog oltara. Daske su nekad morale dulje vremena biti rastavljene, jer su se izbacile i svinule svaka drugačije, pa su tako, nejednako svinute i izbačene, bile slijepljene. Razlika u visini pojedinih mjesta na sastavcima dasaka bila je i 3–4 mm. Zato je površina slike bila vrlo neravna. Kad je dopremljena u Restauratorski zavod bila se opet raspala u dva dijela, a ostali sastavci dasaka bili su djelomično razlijepljeni. Zato je slika bila montirana u drveni okvir, bez kojeg bi se bila posve raspala. Drvo je u jačoj mjeri crvotočno. Crvotočina je naročito jaka u donjem dijelu ploče i uz desni i lijevi rub. Donji uglovi ploče bili su oštećeni, a na donjem dijelu druge daske s lijeve strane nedostajao je dio u obliku istokračnog trokuta s katetama od cca 10 cm. Na tom mjestu daska je najjače izgrižena crvotočnom, pa je to vjerojatno uzrok da je taj dio daske odbijen. Sama je slika bila vrlo jako isprljana i prekrita dosta debelom naslagom prljavog potamnjelog laka. Slika je izgledala dosta svijetla, jer je taj prljavi lak izgubio prozirnost i počeo se rastvarati. Tek kad je slika natopljena lanenim uljem da se razmekša stari lak, vidjelo se u kolikoj mjeri je taj lak potamnio. Boje su na nekoliko mjesta trenjem ostrugane do samog drva. To su vjerojatno posljedice transporta (*vidi sliku br. 2 b*). Uz rubove je boja mjestimice otpala i na većim površinama, mada na drvu nije bilo znakova trenja. Ta su mjesta sigurno oštećena vlagom. Najveće takvo oštećenje nalazi se na glavi žene (*vidi sliku br. 2 c*). Na mjestima na kojima je drvo najjače crvotočno boja se uzdigla i tvori sitne nabore u vertikalnom smjeru, u smjeru žila drva. Ti se nabori nalaze iznad žljebastih šupljina crvotoka. Na tim se mjestima drvo sušenjem najjače steglo. Boje se nisu mogle u tolikoj mjeri stegnuti, pa su se uzdigle. Nabori su dosta sitni, tvrdi i otporni, pa su ostavljeni, nisu ravnani (*vidi sliku br. 2 d*). Cijela je slika prekrivena vrlo gusto mrljama izmeta muha.

Tok i postupak restauriranja

Već smo spomenuli da su daske te drvene ploče morale nekad biti dulje vremena rastavljene, da su se izbacile i svinule svaka drugačije i da su ovako izvitoperene bile sastavljene i slijepljene. Da bismo ih mogli izravnati morali smo rastaviti i one dijelove koji su se još držali zajedno. Postigli smo to time što smo sa stražnje strane, s poledine slike uzduž sastavaka pilili žlijeb do $\frac{3}{4}$ debljine daske. Preostali dio dao se nakon kvašenja pod pritiskom dosta lako rastaviti. Sve su daske nakon toga ravnane. Nakon ravnanja dasaka, što je trajalo dulje vremena, jer je vlaženje vršeno polagano i pod pritiskom, daske su slijepljene zajedno. U žljebove duž sastavaka pojedinih dasaka što smo ih pilom napravili utisnut i slijepljen je debeli furnir. Umeci drva trokutasta profila nisu nam izgledali prikladni zato što ih daska stezanjem može izbaciti, a u žljebove vertikalnih strana utisnuto drvo postaje stezanjem daske kutnog profila, jer je na tom mjestu daska bila vrlo crvotočna. Nedostaci drva u donjem dijelu ploče nadomješteni su također umecima novog drva. Ploča je sa stražnje strane izblanjana samo toliko da se dobije ravna površina pa je učvršćena djelomičnom parketažom. Na ploču su u poprečnom smjeru aplicirane četiri letvice iz tvrdog drva i učvršćene na ploču slijepljenim drvenim kukama. Ova vrsta lake parketaže bit će dovoljna, jer je ploča dosta tanka (2 cm), a drvo u jačoj mjeri crvotočno, pa nije potrebna kompaktnija parketaža da spriječi njezino uvijanje. Iako je ploča bila prije restauriranja vrlo neravna, jer je bila sastavljena iz jako izvitoperenih dasaka, sada je toliko izravnana da se sastavci dasaka mjestimice jedva zamjećuju. Sa stražnje je strane natopljena benzinom, a zatim voskom. Na taj je način u drvu uništena crvotočina, a ploča će biti manje osjetljiva na vlagu.



S prednje strane sa same slike odstranjene su naslage staroga prljavog i potamnjelog laka otapanjem mješavinom žeste i terpentina. Stari lak je najprije razmekšan lanenim uljem, a zatim se



B. Bobić za vrijeme restauriranja

dao nakon kraćeg kvašenja (apliciranjem rastapalom natopljene bugačice) lako odstraniti. Kad je slika bila očišćena, pokazalo se da se nečistoća izmeta muha, kojom je slika bila vrlo gusto prekrivena, nalazi većim dijelom ispod laka, na samim bojama slike. Očito je da je slika morala biti izložena nelakirana dulji niz godina i da je potamnili lak tek srazmjerno novi dodatak. Jedan se dio i te nečistoće dao sa slike odstraniti, a da nije ostavio tragova, no dobar je dio tih tačkica izmeta od muha izjeo boje slike i do same daske. Ova se nečistoća mnogo teže dala odstraniti. Bila je otporna na sva otapala, koja smo mogli upotrijebiti bez opasnosti za boje slike. Potpuno se dala odstraniti tek mehaničkim putem. No kako ispod takvih odstranjenih tačkica nečistoće nema uopće boje, pa i nakon čišćenja ostaju na slici mrlje, nije se ni insistiralo na tome da se ta mjesta očiste. Izmet od muha nije rastvorio boje samo na vrlo pastoznim mjestima, pa su ostale skoro posve pošteđene samo cinober-crvena dolama kralja i žuta boja bogaljeve odjeće. Interesantno je da se ni bijela olovna boja nije pokazala otpornom i da su baš neka bijelom bojom pastozno oslikana mjesta oštećena na taj način. Bit će da je kemijski sastav tih tačkica izmeta raznolik, jer su se poneke mrljice dale odstraniti, a da nisu na slici ostavile traga, a druge su, u neposrednoj blizini, izgrizle boju do drva.

Na nekoliko mjesta bilo je na slici i većih mrlja oblog oblika. Bit će da je na ta mjesta kapnula neka kiselina ili jaka lužina, jer je boja bila potpuno rastvorena i izgrizena. Četiri su se takve oble mrlje nalazile posve uz kraljevu ruku kojom drži novac, tako da je na prvi pogled izgledalo kao da je netko dodao kralju još nekoliko sitnijih komada novca (vidi sliku br. 2 e). Te su mrlje bile bjelkaste sa svjetlijim obrubom i hrapave površine. Rastopile su se rastapalom kojim je sa slike odstranjen lak, pa se pokazalo da je i na tim mjestima boja izgrizena sve do drva. Slika je na više mjesta oštećena udarcima, tako da je drvo udubljeno, ali boja nije oštećena. Ta oštećenja nisu popravljana. Sva manja oštećenja na kojima nije bilo boje zakitana su kitom sastavljenim od krede, cinkove bijele boje, tutkala, venecijanskog terpentina i lanenog ulja. Veći nedostaci u drvu zakitani su drvenom piljevinom natopljenom tutkalom i firnisom. Retuš je izveden temperom. Na sitnijim oštećenjima je potpun, tako da se jedva zamjećuje. Na većem oštećenju na glavi žene retuš je izveden lokalnim tonom. Slika je konačno lakirana damarom.

Radovi su trajali oko tri mjeseca.

Zvonimir Wyroubal

BILJEŠKE

- ¹ Z. Wyroubal, Kakvu je krunu Bernardo Bobić stavio na glavu kralju Ladislavu na slikama oltara sv. Ladislava, Bulletin Odjela za likovne umjetnosti JAZU, br. 2, 1959.
- ² Z. Wyroubal, Tehnika i značenje slika Bernarda Bobića, Hrvatsko kolo, M. H., br. 7-8, Zagreb 1952.

II.

Restauriranje slike »Navještenje« iz opatijske riznice u Korčuli

»Navještenje«, ulje na platnu iz opatijske riznice u crkvi sv. Marka u Korčuli sastoji se od dvije posve odijeljene slike veličine 220 × 115 cm. Na desnoj je prikazana Bogorodica kako kleči pred draperijom prekritim postoljem na kom se nalazi otvorena knjiga. Na lijevoj stoji anđeo Gabrijel s ljljanom u ruci. Pokraj njegove glave lebdi sv. Duh u obliku bijelog goluba. Slike su vjerojatno prvotno prekrivale vratnice korskih orgulja, ali o tome ne postoje nikakvi pisani podaci. Do pred nekih stotinu godina bile su smještene odijeljene na zidovima apsidnog dijela katedrale, a zatim prenijete u sakristiju, gdje ih je 1959. g. prigodom obilaska terena pregledala Slavka Dekleva, restaurator Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije. Slike su bile upravo u jadnom stanju. Činilo se da su bez ikakve vrijednosti. Debeli namazi grubo nanesenih prostih boja, boja kakvim se liče brodovi, i posve naivna gruba izrada odavali su tvorevinu ispod nivoa provincijskog amaterskog rada. Kako je postojala sumnja da su te grubo nanesene boje samo naknadni premazi, napravljeni su na nekoliko mjesta pokusi čišćenja. Pokazalo se da se zaista radi o kasnijim premazima. Pod konac 1960. g. prenesene su slike u Restauratorski zavod.

Nakon izvršenih uobičajenih fotografskih snimanja cijelih slika i pojedinih detalja zbog dokumentiranja stanja slika, odstranjeni su u toku 1961. g. sa slika svi kasniji premazi. Boje tih premaza bile su dosta tvrde i otporne i mogle su biti odstranjene tek drastičnim kemijskim sredstvima. Sve te hladne i mrtve iako srazmjerno svijetle boje premaza posvema su prekrivale slike. Ni najsitniji detalj nije bio pošteđen. Popravljač je jedva poštivao glavne konture likova. Sve su pojedivosti originala bile potpuno prekrivene bez mnogo obzira na modelaciju. Neki su dijelovi bili potpuno izmijenjeni a Duh je sveti uklonjen iz događaja. Bio je posve prekriven gustom bojom pozadine. Bit će da je popravljaču bilo stalo samo da sliku načini svjetlijom jer je bila crna i potamnjela od čadi i dima. To je znao i umio napraviti samo tako da

sliku premaže svjetlijim bojama, a čistiti je nije ni pokušao. Na taj je način fiksirao i na sliku još jače učvrstio sve nečistoće, koje se ne mogu ni sada, kad su premazi odstranjeni, sa slike odstraniti bez opasnosti oštećenja boja originala.

Kad su radovi na skidanju premaza bili završeni pokazalo se da je Navještenje vrlo lijep i kvalitetan rad venecijanske škole XVI st. Topli zlaćani tonovi zasićeni svjetlom što prosijava i upravo žari iz slike usprkos ostacima čađi i dima, koji se sa slike ne mogu potpuno odstraniti, odaju posve tintoretovski ugođaj.

Platno slike dobro je usčuvano. Poderano je samo na nekoliko mjesta. Poderine nisu velike. Veća su bila tek dva oštećenja ponad glava anđela Gabrijela i Bogorodice. Na tim su mjestima nekad vjerojatno bili pričvršćeni zavjetni darovi. Oštećenje ponad Bogorodičine glave jasno pokazuje formu srca. Oštećenja je već prvi »popravljač« zakitao i premazao bojom. Slike su bile loše napete na nevaljane donje okvire. Njihov se rub jako utisnuo u platno i ne može se više izravnati. Sad su sva oštećenja zakitana, retuširana akvarelnim bojama i slike lakirane damarom.

Da su slike služile za prekrivanje vratnica na orguljama govori nam i činjenica da su slikane odjelito. Na lijevoj slici s anđelom Gabrijelom vidljiv je dio postolja, a taj se ne podudara posvema s ostalim dijelom tog postolja na slici na kojoj je prikazana Bogorodica. I neki drugi detalji pozadine pokazuju da su slike slikane svaka posebno.

III.

Neki tobožnji Račićevi raniji radovi

Značaj i važnost opusa Josipa Račića za hrvatsku suvremenu umjetnost poznati su i u najširim krugovima, pa je on usprkos malobrojnosti radova što su se do danas sačuvali jedan od najpopularnijih naših slikara. Činjenica da je njegov sačuvani opus tako malobrojan znatno povećava važnost i vrijednost svakog pojedinog rada. Posve su stoga razumljiva i hvale vrijedna nastojanja da se taj opus brojem poveća. Žalosna je i nepoželjna pri tom jedino pojava što se uz ozbiljne napore naših historičara umjetnosti da pronađu i spasu od zaborava i konačne propasti neke radove za koje znamo ili bar naslućujemo da su postojali ali danas nije poznato gdje se nalaze pojavljuju i »kulturni radnici« koji nastoje da taj opus povećaju i nedozvoljenim načinom. Uz neke novopronađene slike što se Račiću pripisuju sigurno dobro namjerno, ali uza sve to ipak bez opravdanja, poznat je i određen broj slika za koje ne bismo mogli ni u kom slučaju utvrditi da su

pogrešno atribuirane, nego su očiti falsifikati. Poznato je već više od desetak takvih slika, pa s obzirom na to da čitav Račićev poznati opus ne premašuje brojem petnaestak znatnijih radova, možemo reći da je Račić najviše falsificirani hrvatski slikar. Ni za jednog našeg slikara nisu krivotvoritelji dosad pokazali toliko interesa. Na sreću su svi ti »majstori kista« toliko malo vještih rukovanja kistom da nisu mogli stvoriti ni najmanje uvjerljive imitacije. Svjesni su oni toga i sami pa nisu ni pokušavali napraviti nešto što bismo mogli staviti uz bok »Gospođi u crnom«, »Gospođi u bijelom« ili ma kojem drugom Račićevu zreлом radu, nego nas nastoje snabdjeti »originalnim Račićevim radovima« iz vremena dok još nije slikao, dok je bio u crtačkoj školi kod Ažbea i Hertericha. Opravdanje slabe kvalitete tih radova time što »Račić u to vrijeme još nije znao slikati« nije ni najmanje uvjerljivo. Račić je već u to doba bio vrstan crtač, a crtež je na svim tim imitacijama posvema na razini slikarske obrade, naime, slab i naivan.

Poznat je u Zagrebu i, čini se, još uvijek traži naivnog kupca jedan pejzaž iz pariškog Luksemburškog parka i jedan oveći pejzaž s mlinom. U privatnim zbirkama nalaze se replike slike »Pont des Arts« iz Moderne galerije, portret slikara Olszewskog i studija, navodno, brata Ive (ili bratića Jože). Jedna je »Ciganka« uspjela prokčiti put u jednu od naših galerija u pokrajini. Spominjemo ovdje samo neke i nemamo nakane da sastavimo iscrpan popis tih »umjetnina« jer, čini se, još uvijek nove nadolaze. Sve te sličice nose potpis ili bar monograme Račićeva imena (osim portreta Olszewskog, koji je vrlo nejasan i bit će prije »Ružić« nego »Račić«), no to je ujedno sve što ih s Račićem povezuje. Skoro su sve redom toliko naivne tvorevine da je pravo čudo da su se do danas uspjele održati.

Da li bismo ih mogli označiti Račićevim imenom sve kad bismo i prihvatili pretpostavku da ih je on radio »dok još nije znao slikati, dok je još tražio svoj likovni izraz« kako to neki tvrde?

Trebalo bi, svakako, da ti radovi nešto dodaju danas poznatom Račićevu opusu. Zar bismo inače imali opravdanja da ih akceptiramo? No ne posjeduju oni upravo ni jedne osobine ni kvalitete Račićeva kista. Nema na njima ništa što bi nas bar podsjećalo na Račića. Čemu bi nam, dakle, mogli poslužiti kad bi prikazivali Račića dok još nije imao ništa od onog zbog čega ga cijenimo i što mu je dalo tako istaknuto mjesto u hrvatskom slikarstvu? Mogli bi nam u najboljem slučaju samo pomoći da dokažemo da nije ništa znao za vrijeme dok još nije ništa znao i da se nije rodio s nekim znanjem. No da li bi to uopće bilo potrebno dokazivati? Bilo bi to, držim, i bez tih »očitih dokaza« svakome očito i jasno.

Nasuprot tome, nije nimalo teško utvrditi da i raniji Račićevi radovi nose neki pečat njegove individualnosti. Nije teško u njegovim ranim radovima otkriti zametke njegovih kasnijih kvaliteta, pa nam očito govore da nije ni dok je bio početnik »tražio« svoj likovni izraz, svoj način rada. Pristupajući umjetnosti, nije zašao na strani teren na kom će, ako bude imao sreće, tragajući i istražujući, nekim kolumbovskim podvigom možda doći do uspjeha. To je »traženje«, uostalom, kako se čini, tek kasniji pronalazak. U modu ga je unio Picasso svojim »fazama«. Račić je prilazio radu na starinski način. Osim svladavanja korektnog crteža i osnovnih načela miješanja i polaganja boja nije on izvan sebe ništa tražio. Sve što je na njegovim djelima zbilja vrijedno nalazilo se već u njemu samome. Nije trebalo da on to tek traži. Bilo je posve dovoljno da radi, da slika i da pri tome bude iskren. A iskren je bio od prvih pokušaja stavljanja svojih misli i osjećanja na papir ili platno pa sve do tragičnog svog svršetka. Istina je, imao je i on svojih uzora. Kopirao je Goyu, zanosio se Manetom, ali ono što je od njih uzeo bilo mu je toliko blisko, toliko ujedno i njegovo da je do tog došao spontano, bez traženja. Nikad on nije kolebao ni vrludao. Zato ćemo i u najranijim njegovim radovima naći nešto od onoga što je uspio tako savršeno dati u svojim konačnim djelima. Na tim krivotvorinama, naprotiv, kako smo to već spomenuli, uz najbolju volju ne možemo naći ni traga kojoj od Račićevih kvaliteta. One nam o njemu posve ništa ne govore, pa ih moramo bez oklijevanja otkloniti. Kad bismo ih usprkos tome prihvatili, mogle bi nam poslužiti samo da nas o Račiću krivo informiraju, da o njemu loše govore, da ga kleveću pripisujući mu negativna svojstva (jer pozitivnih ti falsifikati uopće nemaju) kojih on nije nikada imao.

Zvonimir Wyroubal

»PERISTIL« 4.

I četvrti svezak časopisa »Peristil«, što ga izdaje Društvo historičara umjetnosti NR Hrvatske, donosi mnogo zanimljivih i sadržajnih članaka iz pera naših poznatih stručnjaka.

Članci su doneseni hronološkim redom tematike i seriju otvara članak *I. Petriciolija*, u kojem nas on upoznaje s ostacima porušene malene građevine kružnog tlocrta s polukružnom apsidom na otoku Malom Ižu iz predromaničkog, starohrvatskog doba. Takav je tloris česta pojava u lokalnoj arhitekturi srednjeg vijeka, tako u mnogobrojnim »karnerima« alpskih krajeva romaničkog doba i u češkim »rotundama«, koje se nižu od 10. stoljeća dalje; ali nije bio dosada poznat u materijalu Dalmacije i drugih hrvatskih kraljeva. Objelodanjenje crkvice na Ižu obogaćuje prema tome raznovrsnost oblika crkvenog graditeljstva starohrvatskog vremena, koje sam upravo zbog te raznovrsnosti nazvao crkvicama »slobodnih oblika«. Crkvicu Petricioli s pravom stavlja u predromaničko, ranosrednjovjekovno doba zbog krupnih nepravilnosti u gradnji, rustičnog zidanja s kamenom lomljencem, prozora na apsidi u obliku uskog procijepa i ostataka keramičkih posuda ugrađenih u kupolu, vjerojatno zbog akustike, kao u svodovima starohrvatskih crkvice sv. Barbare u Trogiru i sv. Mihajla u Stonu.

Restauriranje velikog raspela u samostanu sv. Klare u Splitu daje povoda *K. Prijatelju* da se ponovo pozabavi tim vrijednim spomenikom. Prijatelj je prvi objelodanio to raspelo, uočio u njemu crte umjetnosti Giunte Pisana, zbog čega ga je stavio neposredno uz radove tog majstora i njegove botege. U članku u »Peristilu« (br. 1) ja sam se osvrnuo na raspelo i primijetio da su uz crte Giunte Pisana, koji je trajno oblikovao tip dučentesknog mrtvog Krista što se održao do kraja stoljeća, na raspelu, u mekoj modelaciji i drugim detaljima, elementi što nas nukaju da ga stavimo uz bok talijanskih raspela iz kraja 13. stoljeća, u kojima je uočljiv utjecaj velikog majstora Cimabue. U novom članku Prijatelj insistira na đuntovskim crtama raspela, ali ga datira pod kraj 13. stoljeća. On drži najispravnijim za raspelo Garrisonov naziv »Late Giuntesque«. Zapravo Garrison naziva čitavu seriju raspela koje Prijatelj navodi iz g. 1255. do 1275. naprosto »Giuntesque«, a samo za raspelo iz Castiglione Fiorentino iz g. 1280–90. upotrebljava izraz »late Giuntesque under Coppesque-Cimabues-

que influence».¹ Svakako je raspelo iz Castiglione Fiorentino vremenski blizu splitskom. Ali ono je vjerojatno ipak nešto starije od splitskoga: na njemu nije još napuštena bizantinska krivulja Kristova tijela i još nema zaobljenih krajeva krakova križa, tipičnih crta trećenta na pomolu. Splitsko raspelo može biti – pogotovo ukoliko je ono djelo domaćeg majstora ili dužim boravkom kod nas udomaćenog Toskanca – iz vremena vrlo blizu osnutka samostana g. 1311. I ovog puta izmjena je mišljenja o raspelu bila korisna.

G. Gamulin je posljednjih godina ispunio jednu davnu osjetnu prazninu u našoj historijskoumjetničkoj nauci, to jest opredjeljivanje porijekla, vremena i značenja mnogih slika stranih majstora u našim zbirkama i privatnom posjedu. Kao dobar poznavalac talijanskog srednjovjekovnog i novovjekovog slikarstva u mnogim člancima oteo je anonimitetu, odnosno precizirao je, vrijeme i značenje lijepom broju slika talijanskog porijekla. I u posljednjem broju »Peristila« on upozorava na mali poliptih u Galeriji umjetnina u Splitu iz radionice Paola Veneziana (14 st.); prepoznaje djelo Gian Francesca da Tolmezzo iz početka 16. stoljeća u Raspelu kapele nadbiskupske palače u Zagrebu, o kojemu restaurator *Z. Wyroubal* iznosi ranije pisanje i stariji i noviji restauratorski zahvat; pripisuje raznim baroknim talijanskim slikarima iz Emilije više slika i crteža u Zagrebu, Ljubljani, Novom Sadu i Beogradu i smatra djelom našeg Federika Benkovića sliku sv. Andrije u Narodnoj galeriji u Ljubljani, koja se pripisivala Piazzettiju.

A. Deanović se posvetila proučavanju srednjovjekovnog zidnog slikarstva u hrvatskim krajevima i u novom svesku »Peristila« upoznaje nas s kvalitetnim, mada na žalost fragmentarnim ostacima fresaka talijanskog majstora iz druge polovine 14. stoljeća u crkvi sv. Brcka u Kalniku. Nalaz objašnjava detaljnim proučavanjem stila, tehnike, ikonografije i historijskih podataka u vezi s tim freskama. Najvažniji dio ostataka fresaka jest prizor vrlo rijetkog ikonografskog motiva, to jest mučeničke smrti dominikanca sv. Petra mučenika iz Verone, borca protiv heretika u sjevernoj Italiji; pred njim kleči donator slikarija, vjerojatno sam kralj Ljudevit Veliki, prijatelj dominikanaca i gospodar Kalnika. U freskama je uočljiv odraz internacionalnog dvorskog stila tog vremena, a majstor je sjevernoitalijski slikar, što u detaljima podsjeća na lombardijske minijature i sijensko slikarstvo. Pored odavna poznatih zidnih slikarija srednjoitalijskog karaktera u sakristiji katedrale (2. pol. 13. st.), pored kasnodotovske madone na stupcu sv. Marka u Zagrebu (2. pol. 14. st.) i pred nekoliko godina od iste *A. Deanović* otkrivenih prekrasnih fresaka u kapeli sv. Stjepana do kate-

drate kasnodotovskog majstora slikarske škole u Riminiju (o. g. 1370), kalničke freske zanimljiv su prilog utjecaja iz Italije u srednjovjekovnoj sjevernoj Hrvatskoj, koje se umjetnost uglavnom izživljava u okviru utjecaja iz Srednje Evrope.

A. Horvat dala je zanimljiv prilog o nekoć templarskoj crkvi u selu Glogovnici kraj Križevaca. To je danas oveća crkva širokog broda, kojoj tri stupca, što neorganski podupiru ravan strop, daju prividan izgled dvobrodne građevine; crkva završava izduženim presvođenim svetištem, a na pročelju joj je oktogonalni zvonik. Neorganska veza stupaca sa stropom preko slabašnih arkada, ostaci romaničkih skulptura uzidanih ponegdje u zidovima crkve, tradicija da je crkva *diruta a Tartaris*, zabilježena na natpisu u crkvi iz 18. stoljeća, i sami stupci u obliku pravokutne jezgre s oblim polustupovima na sve četiri strane dali su još Gj. Szabou povoda da smatra stupce ostacima predtatarske kasnoromaničke crkve, koja je obnovljena u kasnije vrijeme, na što pokazuju gotički prozori lađe i svetišta. U svojem članku Horvatova upućuje rješenje zagonetnih stupova na novi pravac. Ona ih smatra ostacima dvobrodne nedovršene crkve, koja se započela graditi u kasnogotičkim oblicima zauzimanjem zagrebačkog biskupa Tuza i njegova sinovca, oko g. 1500; kada su u 17. stoljeću, poslije pohare crkve u vrijeme borba s Turcima, odustali konačno od namjere presvođenja crkve, nespretnim je arkadama bio poduprt strop, koji je isprva imao slikani tabulat. Zvonik na pročelju prigraden je tek u 19. stoljeću. Svoje tvrdnje Horvatova obrazlaže stilskim momentima i vrlo obilatilim podacima iz arhiva, koji će dobro doći stručnoj monografiji, koju crkva zaslužuje. Ja, međutim, i dalje smatram vjerojatnijim da su tri stupca ostaci predtatarske crkve građene od templara u prelaznom stilu (»Uebergangstil«) tik pred provalom Tatara² i obnovljene skromnije poslije provale Tatara, najkasnije oko g. 1300. u ranogotičkim oblicima (prozori, arkade iznad stupaca), a iz vremena Tuzovih potječe samo pregradnja u kasnogotičkim oblicima ranije nepresvođenog svetišta.

U svojem obrazlaganju Horvatova se u prvom redu poziva na sličan stupac kao u Glogovnici u kasnogotičkoj župnoj crkvi u Eisenstadtu u Burgenlandu iz vremena o. g. 1500. Stvarno pored dva tipično kasnogotička poligonalna stupca u toj je crkvi i stupac s pravokutnom jezgrom, na koju se na četiri strane naslanjaju obli polustupovi. Ali takvi stupci nisu tuđi predtatarskom vremenu prve polovice 13. stoljeća. Baš obratno, takvi su stupci upravo u to doba, kada su u svim zemljama prešli potpunom svodenju svih triju crkvenih lađa, u raznim varijantama česti. Ne smeta datiranju stupaca u Glogovnici to što su im baze gotičke, jer je poznato da je u to doba u Srednjoj Evropi vladao takzvani prelazni stil

(Uebergangstil), koji je kasnoj romanici pridavao i pojedine gotičke motive. Ne znamo da li je izvorna predtatarska crkva imala svodove u srednjoj lađi, ali to ne možemo isključiti kod crkve templara ni u Hrvatskoj. Templari su bili bogati i utjecajni internacionalni red, ugledan i moćan i u našim stranama – za vrijeme izbivanja kralja Andrije II u svetoj zemlji kraljev je namjesnik bio templarski meštar – a Glogovnica je bila njihov centar, u kojem je g. 1240, održana templarska skupština. Trobrodne su crkve u sjevernoj Hrvatskoj u to doba još rijetke; ali takva je bila i predtimatejeva katedrala u biskupskom Zagrebu (12. st.) i crkva u Topuskom, koja je plaćala daću papinskoj stolici potkraj 12. stoljeća.

Ali ima momenata koja pokazuju da je crkva u Glogovnici ne samo mogla nego i morala postojati već prije kasnogotičkog vremena Tuzovih oko g. 1500; a to su ranogotički prozori lađe i svetišta, jednostavni, relativno uski i bez traga kružišta ili trolisnog luka. Poučno je u tom pogledu uporediti prozore u Glogovnici s jedne strane s potpuno sličnim ranogotičkim prozorima crkve franjevac na Kaptolu u Zagrebu iz kraja 13. stoljeća, a s druge strane s potpuno drugačijim kasnogotičkim prozorima u svetištu katedrale u Zagrebu sagrađenom od biskupa Tuza oko g. 1500., navodno utemeljitelja crkve u Glogovnici u isto doba.

Pa još nešto. Szabo je utvrdio da je svetište crkve u Glogovnici izvorno bilo bez svodova s tabulatom, što također odgovara vremenu rane gotike u Hrvatskoj, i tek naknadno je svetište bilo pregrađeno i presvođeno u kasnogotičkim oblicima, koje odaju jedinstveno svodovlje bez podiobe u traveje, profilacije rebara i izoled konzolice. Vjerojatno se udio Tuzovih oko g. 1500. u izgradnji crkve, zajamčen dokumentima (biskup Tuz ostavlja u oporuci pored 10.000 forinti za dovršenje katedrale u Zagrebu i 50 forinti za crkvu u Glogovnici) svodi uglavnom na pregradnju svetišta. Horvatova je svojim člankom svakako otvorila pitanje Glogovnice u novom pravcu. Konačno rješenje donijet će eventualni nalaz određenijih podataka u našim arhivima ili arheološko iskapanje, koje u sličnim slučajevima može dati posljednju, presudnu, riječ.

Zanimljiv je također članak *M. Preloga* o Jurju Dalmatincu. Prelog s pravom konstatira da nemamo, pogotovu od strane naših stručnjaka, monografiju o cjelokupnom opusu tog jednog od naših najvećih umjetnika u prošlosti; prilog tome jest taj članak, namijenjen proučavanju renesansne komponente u njegovoj skulpturi. Povod članku dalo je Prelogovo prepoznavanje Jurjeve ruke u dvama dosada jedva zapaženim anđelčićima štitonošama u šiben-

skoj katedrali, što imaju svoj izvor u ranijim sličnim skulpturama Donatella i njegova kruga.

Problem odnosa Jurja prema renesansi davno se postavlja. Domaći pisci prošlog stoljeća pripisivali su majstoru Jurju, barem u koncepciji, ako ne u izvedbi, čitavu šibensku katedralu, uključujući i renesansne dijelove izvedene od Nikole Firentinca poslije Jurjeve smrti. Historičar umjetnosti Folnesics povezo je umjetnost majstora Jurja uz njegovu saradnju na Porta della carta braće Bon u Mlecima, odakle je g. 1441. majstor došao u Šibenik, i pripisao u šibenskoj katedrali majstoru Jurju dijelove izvedene u dekoru mletačkog gotico fiorito, a majstoru Nikoli Firentincu, donosiocu čiste renesanse u naše strane, renesansno dovršenje katedrale. Ja sam smatrao potrebnim Folnesicsevo mišljenje bolje precizirati u dva pravca: s jedne strane majstor Juraj je do kraja života u dekoru ostao vjeran kasnoj mletačkoj gotici pa su i dijelovi svetišta šibenske katedrale i neki radovi u Pagu izvedeni potkraj Jurjeva života u gotičko-renesansnim oblicima djela njegove radionice, kojoj on daje ime i pravac, ali ne više lični rad; a s druge je strane majstor u svojoj figuralnoj skulpturi oduvijek bio čedo renesansnog kvatrocenta.

Već pred tri decenija, još ne poznajući radove G. Fiocca o Porta della carta, pisao sam: »Oznaka majstora Jurja kao majstora kasne gotike ne sputava kompleksni majstorov talenat niti iscrpljuje svu veličinu njegove umjetnosti i raznovrsne izvore na kojima se ta umjetnost inspirirala. Majstor Juraj je bio gotičar kroz cio život u detaljima i u dekoraciji arhitekture; ali je on u isto vrijeme, u mnogim svojim skulpturama izvedenim u vrlo bliskom odnošaju prema umjetnosti antike i realnom životu, dijete najboljeg renesansnog quattrocenta«. Pa dalje: »Juraj je radio s braćom Bon, koji su zajedno s toskanskim majstorima bili zaposleni kod svih glavnih umjetničkih pothvata onoga vremena u Mlecima i tako je jamačno imao prigode stupiti u bliži dodir s tim majstorima iz Toskane«.³

I Prelog uzima u obzir mogućnost da je majstor Juraj preuzeo i gotički dekor i renesansnu skulpturu od braće Bon iz Mletaka i Lambertijâ iz Firence udruženih na radu Porta della carta;⁴ ali ne preza ni pred mogućnošću da je majstor Juraj izučio svoj zanat u samoj Firenci. Stanovitu rezervu protiv te smjele, mada privlačne, hipoteze nameće nam međutim činjenica da se Jurjev dekor izživljava trajno u kasnogotičkim oblicima bez uočljivog utjecaja renesanse, a Firencom je tridesetih godina dominirala već čista renesansa.

Nastavljajući plodan rad na otkrivanju i opredjeljivanju spomenika umjetnosti u Dalmaciji, C. Fisković podrobnim uporede-

njem stilskih odlika pripisuje nekoliko skulptura u Zadru istaknutom majstoru dalmatinske rane renesanse Nikoli Firentincu. Ovim, uz raniju atribuciju Firentincu navodne lauraneskne Madone u luneti portala franjevacu u Hvaru od Domančića i uz atribucije istom majstoru Nikoli više skulptura u Trogiru, Šibeniku i Orebićima od samog Fiskovića, lik i opus ovog majstora obogaćen je i zaokružen. Fisković zapaža da se na Detrikovu grbu u franjevačkoj crkvi lišće kovrča na gotički način i da se na portalu palače da Ponte javlja u gotici obljubljeni motiv »užeta«; prvo on objašnjava tradicionalnošću heraldike, a drugo usvajanjem od samog Firentinca gotičkih motiva još živih u dalmatinskoj konzervativnoj sredini. Postoji međutim mogućnost da se i jedno i drugo objasni i prilikama kolektivnog rada ondašnje botege.

I. Bach se posvetio proučavanju zlatarskih radova u Hrvatskoj. U novom svesku »Peristila« on iznosi više takovih radova: kalež u dijecezanskom muzeju u Đakovu iz g. 1493, kadionik iz g. 1741. sa žigom grada Genove, više radova zlatara A. A. Fritza iz Radgone u Mariji Bistrici, Zagrebu i Varaždinu (18. st.) i dva kaleža u franjevacu u Slavonskom Brodu, jedan rad zlatara iz Augsburga (o. g. 1700) a drugi našeg zlatara u Budimu M. Ljubišića (g. 1763).

Novijem razdoblju naše umjetnosti namijenjen je članak U. Kružić-Uchytíl, koja pod naslovom »Djelovanje Salona na formiranje i deformiranje Vlaha Bukovca« podrobno i dokumentirano iznosi prve korake i uspjehe našeg majstora u Parizu. Uz poznata reprezentativna djela izrađena u duhu akademskog realizma, što su ugađala ukusu kritike i publike, ona iznosi majstorove istovremene intimne studije i skice svježih krajolika, koje odaju majstоров prirodni slikarski talenat i bliže su našem ukusu.

Pri kraju sveska su kraći prilozi: razmatranja o retrospektivnoj izložbi »Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj« od priređivača (B. Kelemen, R. Putar, A. Simić-Bulat), duhovite meditacije T. Stahuljaka o odgajanju srednjoškolaca za umjetnost i nekoliko recenzija novih publikacija.

Ljubo Karaman

BILJEŠKE

¹ Coppo di Marcovaldo.

² Ne insistiram na transept, jer su arkade u stvari rezultat nevještog krparenja, a ne smišljenog građenja.

³ U vezi s ovim zabacio sam već onda Folnesicsevo mišljenje da se zbog renesansnih crta skulpture na stropu krstionice u Šibeniku i Arminov sarkofag u Lukšiću oduzmu majstoru Jurju i pripišu Alešiju i Nikoli Firentincu (v. Ljubo Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijek, Zagreb 1933, str. 46, 50, 54, 58).

⁴ I Fiocco, na kojeg se Prelog poziva u svojem članku, traži izvor kompleksnoj umjetnosti Jurja isključivo u Mlecima i Porta della carta (»l'ultimo e il più grande dei veneti puri«).



M. Kraljević: Portre M. Krušina, Paris 1911

I

Rođen sam 1882. u selu Ključu kod Zagreba, od seljačkih roditelja s jutro i pol zemlje. Otac se bavio pretežno zanatom, kao samouk vršio je nekih pet zanata (zato i nije postigao ništa). Bilo nas je tri brata i tri sestre. Život je bio oskudan. Kad sam svršio osnovnu školu s odličnim uspjehom, bio sam primoran raditi na polju. Selo je u to doba bilo vrlo zaostalo, i to me nagnalo da odem u Zagreb da izučim bilo kakav zanat, jer za školu nisam imao sredstava.

S petnaest godina stupio sam u nauk kod Franje Bašića (drvo-rezbar, stolar i pozlatar) i nakon tri i pol godine naukovanja osposobljen sam za stolarskog pomoćnika. Kao šegrt dolazio sam u atelier slikara Milanesa, gdje sam vidio prvi put originalne slike, i to me potaklo da sam počeo u slobodno vrijeme slikati . . .

II

U ono doba nije bilo škole. Bužan me primio kao besplatnog đaka. Kroz to vrijeme, da se održim, radio sam za pismoslikare slikarske radove, slikao sam kulise za diletantske družine, dekoracije dvorana za zimske zabave i pomagao kazališnom slikaru Trnki kod nekih dekoracija.

Nekako u to vrijeme otvorili su Crnčić i Čikoš privatnu slikarsku školu te su me primili besplatno u tečaj, uz uvjet da se pristojno ponašam, jer su u školi bile većinom dame iz takozvanih boljih krugova. Model smo morali sami plaćati pet do deset novčića, a ja često nisam imao dva novčića za žemlju i morao sam izostati iz škole. Kasnije nas se sakupilo deset do petnaest drugova te smo se obratili na tadanju zemaljsku vladu da nam odstupi odgovarajuću prostoriju gdje bismo mogli zajednički slikati akt. Nakon mnogih smicalica bili smo upućeni na Roberta Frangeša, tadanjeg upravitelja zemaljskih atelierâ, da nam odstupi ljevaonicu. Odbio nas je – da je ljevaonica nepodesna, ali da je sada dobra prilika da se zatraži od vlade da se osnuje umjetnička škola u Zagrebu. Rekao je neka mi i nadalje opsjedamo vladu, a da će tadanji umjetnici učiniti prijedlog vladi i sastaviti naučnu osnovu. Tako

je 1907. došlo do osnutka Privremene više škole za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu. Nakon četiri godine propisanog naukovanja dobio sam konačnu svjedodžbu s općenitom ocjenom: »M. Krušlin darovitošću i marljivošću osobito se isticao u slikarskim dekorativnim i reproduktivnim strukama; u slikanju krajobraza dotjerao je do osobito lijepih uspjeha...«

III

S mojim učiteljem Crnčićem i drugom Lj. Babićem sarađivao sam na velikoj slici, triptihu »More s Plasa« vel. 12×2 m, koja je bila izložena u Zagrebu, Osijeku, a kasnije u Beogradu...

IV

Godine 1911. otišao sam u Pariz, gdje sam proboravio nekoliko mjeseci. Zbog zimske vlage sam oslabio i morao napustiti studije u Parizu i otputovati u Dalmaciju...

V

1926. sam digao putnicu za inozemstvo i u društvu s Miškom Kovačićem, mojim učiteljem iz osnovne škole, zaputio se kroz Italiju u sjevernu Afriku...

VI

Godine 1939. brat je gradio novu kuću u rodnom mjestu Ključu i tom sam zgodom pod krovom načinio sobu s predsobljem, gdje sada stanujem i radim... Za vrijeme rata i sada manje sam radio zbog pomanjkanja materijala, pa sam za to vrijeme rasprodao studije koje su se nakupile u toku četrdeset godina, i to za bagatelu od 500 dinara po komadu, pa se sad nalazim bez ikakvog imetka...

VII

U trideset godina osamnaest kolektivnih izložaba... O mojim mnogobrojnim radovima nemam nikakve evidencije ni u privatnom posjedu ni u javnim ustanovama... Isto tako nisam vodio evidencije o kritikama... Računam oko dvije tisuće što većih, što manjih radova rasutih u Zagrebu i provinciji, a nešto i u inozemstvu. Živio sam vrlo štedljivo, ali danas nemam ništa. Nisam imao talenta za sticanje novaca...

(Odlomci iz rukopisa Krušlinove »Autobiografije«, 1949. godine)
Priredio za tisak M. Peić.

O RAVENI I RAVENSKIM MOZAICIMA

(Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina)

Ravena, s punim pravom nazvana »gradom mozaika«, jedno je od rijetkih mjesta u kojem još i danas možemo dobiti jasnu predodžbu o starokršćanskoj umjetnosti V i VI stoljeća i snažno doživjeti impresivnu ljepotu ostvarenja jednog sasvim specifičnog momenta u razvoju likovnih izražajnih sredstava kršćanskog svijeta.

Na ograničenom urbanom prostoru grupiraju se spomenici s čudesno lijepim interijerima i skromnim eksterijerima, nastalim u relativno kratkom vremenskom razdoblju za nešto više od dva stoljeća. Podsjetit ćemo se samo na neke bolje sačuvane kao što su: Mauzolej Gale Placidie, Baptisterij ortodoksnih, San Apollinare Nuovo, Arhiepiskopska kapela, Baptisterij Arijanaca, San Vitale i San Apollinare in Classe.

Ekonomski prosperitet i umjetnički cvat zahvaljuje grad prilikama koje su početkom V stoljeća omogućile premještanje nove prijestolnice, pružile azil posljednjim rimskim carevima na zapadu, koje su krajem stoljeća stvorile od njega glavni grad ostrogotskog kralja Teodorika i, konačno, koje su ga u VI stoljeću prihvatile kao rezidenciju bizantskog vicekralja, koji je vladao u ime Justinijana.

Stari kroničari govore nam o čarobnoj viziji grada, o somptuoznosti zgrada, obloženih luksuznim dekoracijama od mozaika i mramora. Ono što mi danas tamo nalazimo na žalost samo je fragmentarni dio ranokršćanske i bizantske Ravene. Početkom V stoljeća ona postaje sjedište pa i centar jedne nove umjetnosti, umjetnosti čije je likovno izražajno sredstvo bio mozaik. Ta umjetnost formirala se upravo u tom specifičnom ambijentu – rođena na rimskom tlu, s izvanrednim senzibilitetom prema orijentalnim utjecajima. Godinama se raspravljalo s mnogo temperamenta o pretežnoj važnosti antike ili Bizanta, o prevlasti jednog ili drugog faktora. Međutim, velike radove V i VI stoljeća i unatoč majstorima pozvanim iz Rima ili Carigrada vršila je ravska botega s plejadom gotovo posve anonimnih, ali vrlo vještih, maj-

stora. Govorimo o ravenskoj botezi, jer unatoč izvjesnim odstupanjima do kojih je neminovno došlo s obzirom na niz godina potrebnih za oblaganje površina prostranijih zgrada ili bazilika, u tehničkom prosedeju različitosti upotrijebljena materijala kao i mijenjaju primarnih koncepcija i preuzimanju novih tendencija ravenska lokalna radionica sačuvala je autonomnu specifičnost u odnosu na botege ostalih centara – Rima, Carigrada, Antiohije, Milana. Ravena je više nego drugi uspjela postići vanredno jedinstvo između arhitekture i dekoracije, sačuvala relativno jedinstvenost stila kao i naročitost tehničkog postupka.

»Slikarstvo za vječnost«, kako se zbog rezistentnosti i nepromjenjivosti često nazivaju mozaici, zahvaljuje svoju osobinu materijalu – malim, nepravilnim, obojenim glaziranim kockicama. U ranom V stoljeću one su življe polihromnosti, postepeno se prigušuju i teže k unifikaciji tona te postižu jedinstvenost efekta kromatske ekspresivnosti. Čini nam se da je upravo u toj ograničenoj, ali divnoj gami boje ravenski mozaicista ostvario autonomnost i specifičnost tog likovnog izražajnog sredstva. Ono teži drugom cilju usprkos velikoj sličnosti sa slikarstvom; ono je u biti samostalna umjetnost koja podliježe svojim naročitim zakonima kao i skulptura i slikarstvo. U svom prosedeju umjetnik mozaicist susreće se s problemima izvjesnog divizionizma, odvajanjem kolorističkih mrlja, u stvari nekoj vrsti impresionizma, predviđenog na promatranje s određene distance. To su već previdjeli renesansni majstori, smatrajući da je mozaik samo jedna nova tehnika slikanja, tj. slikarstvo rađeno kamenom, te su težili da postignu isto bogatstvo i finoću kolorita, baršunaste tonalitete, sfumature i mekoću prelaza kao što je to pružala virtuoznost uljenog slikarstva. To neshvaćanje specifičnosti te tehnike nailazimo i u Studio Vaticano del mosaico, koji raspolaže s 28.000 boja; tom množinom teško da bi se mogao poslužiti ijedan umjetnik kista. Nasuprot tome s oduševljenjem promatramo realizacije ravenskih mozaicista, ostvarene doduše ograničenom skalom boja, ali prožete ekspresivnom karakterističnošću te umjetnosti.

Nejednake dimenzije kamenčića, različiti nagibi i dubine pri postavljanju i rasporedu obojenih kockica stvaraju neobično prelamanje svjetla, treperenje i oživljavanje plohe, potencirano još više poetičnom sumračnom atmosferom prostora u kojemu žive ti mozaici. Ravenska boteza ne fiksira kamenčiće na žbuci čvrsto priljubljene međusobno, već im ostavlja neznatan tanki međuprostor, u stvari predah između jednog i drugog. Impresionira ogroman napor koje je na stijenama sabrao milione malih nejednakih kockica čije površine uzbuđuju i oduševljavaju svojom bogatom dekorativnošću.

Neki od tih spomenika sačuvali su, unatoč vremenu koje je prolazilo, unatoč vlazi, potresima, naježdama, tonjenju grada i bombardiranju, svoj mozaični dekor gotovo intaktnim. Stoljećima oni su inspirirali umjetnike i nismo nimalo začuđeni kada na Giottovu liku Jude u kapeli Arena u Padovi prepoznamo crte lica koje je raveniski umjetnik 800 godina prije ovjekovječio na sceni »Judina poljupca« u gornjem nizu mozaika San Apollinare Nuovo.

Također ne iznenađuje ni činjenica da su moderni talijanski umjetnici, inspirirani ljepotom i sažetošću interpretacije biblijskih legenda, nastojali u najnovije vrijeme ponovno afirmirati tu efektanu tehniku likovnog izražavanja. Kada je 1951. godine priređena izložba replika i kopija slavnih mozaika bizantskih bazilika V i VI stoljeća, koja je obišla sve evropske centre, uočeno je da detalji većine od njih podsjećaju na suvremene radove Picassa, Braqua, Rouaulta, Chagalla i drugih. Formalno simplificiranje likova, akcentuiranje polutonova sa širokim ploham čistih boja, negiranje perspektive i dvodimenzionalno raspoređivanje kompozicije na površini, u odmjerenom ritmu planova, osnova je likovnog interpretiranja i starog i suvremenog umjetnika. Nedavno osnovana »Botega del mosaici« u Raveni pristupila je izradi mozaika prema kartonima suvremenih majstora (Chagall, Campigli, Saetti, Gentilini, Afro, Santomaso, Biroli i dr.) i te su realizacije pokazale kako široke izražajne mogućnosti pruža ta drevna tehnika čak i majstorima najmodernijeg koncepta. Posebna izložba modernih mozaika, koju je organizirao Museo nazionale u Raveni (Mostra di mosaici moderni), osvojila je simpatije mnogobrojne publike.

Paralelno s iznesenim tendencijama suvremene afirmacije mozaikalne tehnike taj je gostoljubivi kutak Apeninskog poluotoka bio istovremeno predestiniran s obzirom na bogatstvo i jedinstvenost svojih spomenika, kako u kvantitativnom, tako i u kvalitativnom smislu, da postane žarište sistematskog naučnog studija ne samo pojedinih njegovih markantnih lokaliteta nego i šireg kompleksa paleokršćanske i bizantske kulture i bizantskog likovnog izraza u cjelosti. Već cijeli posljednji decenij svakog proljeća privlače poznati »Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina« mnoge ljubitelje i naučno zainteresirane stručnjake iz raznih zemalja u taj grad da provjere rezultate svog naučnog istraživanja te interesantne kulturno-historijske epohe, da upoznaju najnovija otkrića i interpretacije svojih iskusnijih kolega i da dobiju pobude za dalje zahvate i njihovo znanstveno fiksiranje. I ove godine u razdoblju od 1. do 9. travnja održan je IX u nizu navedenih tečajeva s precizno razrađenim programom predavanja, posjeta i upoznavanje markantnih umjetničkih spomenika. Mora se odati priznanje vanrednim organizacionim sposobnostima naučnog osoblja

Sveučilišta u Bologni, koje priprema i vodi brigu o tim korisnim kursovima.

Mnogi najpoznatiji bizantolozi i stručnjaci za ranokršćansku umjetnost iznijeli su u nizu referata i predavanja najnovije rezultate svog naučnog i istraživačkog rada. Tematski bila je u njihovim izlaganjima obuhvaćena gotovo cjelokupna problematika likovnih umjetnosti navedenog razdoblja te s jednakim interesom iznesena i prodiskutirana građa zidnih dekoracija u tehnici mozaika i fresko slikama, problemi spomenika skulpture, arhitekture i bogatog kompleksa primijenjenih umjetnosti. Direktor tečaja prof. Giuseppe Bovini, izvanredni profesor kršćanske arheologije na Sveučilištu u Bologni, upoznao je polaznike sa svojom plodnom naučnom djelatnošću i iznio vlastita zapažanja i rezultate na ovim predavanjima: »Značenje biblijskih mozaika u San Vitaleu u Raveni«, »Ikonografika i kronologija dječjih paleokršćanskih sarkofaga Nacionalnog muzeja u Raveni«, »Bibliografija o rimskoj, paleokršćanskoj i bizantskoj Raveni« i dr. Taj dinamični, marljivi naučni radnik i ozbiljni interpretator dao je zaista najveći doprinos uspjehu tog naučnog skupa, i to ne samo s obzirom na tehničku organizaciju kursa, koja mu je povjerena već nekoliko godina, nego i s obzirom na sistematsko izlaganje naučnih problema i njihovo konkretno ilustriranje originalnom likovnom materijom. Pred samim spomenicima upozoravao je na detalje, rezimirao bitne podatke stilskih i estetskih analiza i konačno se opredjeljivao za jedno od brojnih mišljenja i hipoteza o dotičnom problemu. Pri tome su njegovi stavovi uvijek bili solidno argumentirani, a njegova izlaganja predstavljaju fundamentalnu bazu za dalje radove na odgovarajućem problemu.

Od talijanskih stručnjaka uzeli su aktivnog učešća u radu kursa i ovi eksperti: profesori Laurenzi, Bottari i Fariolli iz Bologne; profesori Darsi, De Angelis, d'Ossat i Lipinski iz Rima i profesor S. L. Angello iz Catanie. Od inozemskih stručnjaka posebno treba istaći prof. R. Ljubinkovića, višeg naučnog suradnika Arheološkog instituta Srpske akademije nauka iz Beograda, koji je u dva predavanja interpretirao probleme zidnog slikarstva XI i XII st. u Srbiji i Makedoniji. U prvom se redu autor kritički osvrnuo na dosadašnja istraživanja tog kompleksa od domaćih i stranih stručnjaka i pokazao na ispravnosti, odnosno netačnosti, njihovih postavki i sudova, a zatim iznio svoju interpretaciju, osnovanu na rezultatima arheoloških iskopavanja, studija pisanih izvora i na procjavanju umjetnina.

O radu odjela za bizantsku umjetnost Eremitaž u Lenjingradu referirala je u dva predavanja prof. Alice Banck, direktor tog odjela. Kako se radi o najbogatijoj zbirci ne samo po broju nego

i po vrstama izložaka bizantske primijenjene umjetnosti iz razdoblja od IV do VII i od X do XII stoljeća i o još neobjavljenom materijalu novih akvizicija i otkrića pri iskapanjima na Krimu, Uralu i Ukrajini, predavanje je praćeno s velikim interesom, a iznešena materija značila je veliko bogaćenje poznavanja građe dotičnog kulturno-historijskog razdoblja.

S jednakim interesom primljena su izlaganja njemačkih predstavnika prof. Deichmanna iz Bonna i prof. Gerke iz Mainza kao i prof. Frolowa iz Pariza.

I na koncu možda još treba istaći da su svi učesnici tog skupa napustili Raveno s dubokim uvjerenjem da je takav metod rada ne samo vrlo sretna forma za produbljivanje i razradu određene naučne problematike nego da istovremeno pruža mogućnost za nužno uspostavljanje direktnog kontakta među stručnjacima raznih zemalja, zainteresiranim na istom kulturno-historijskom i umjetničkom materijalu.

Gašparović Ljerka

ANDRÉ LHOTE

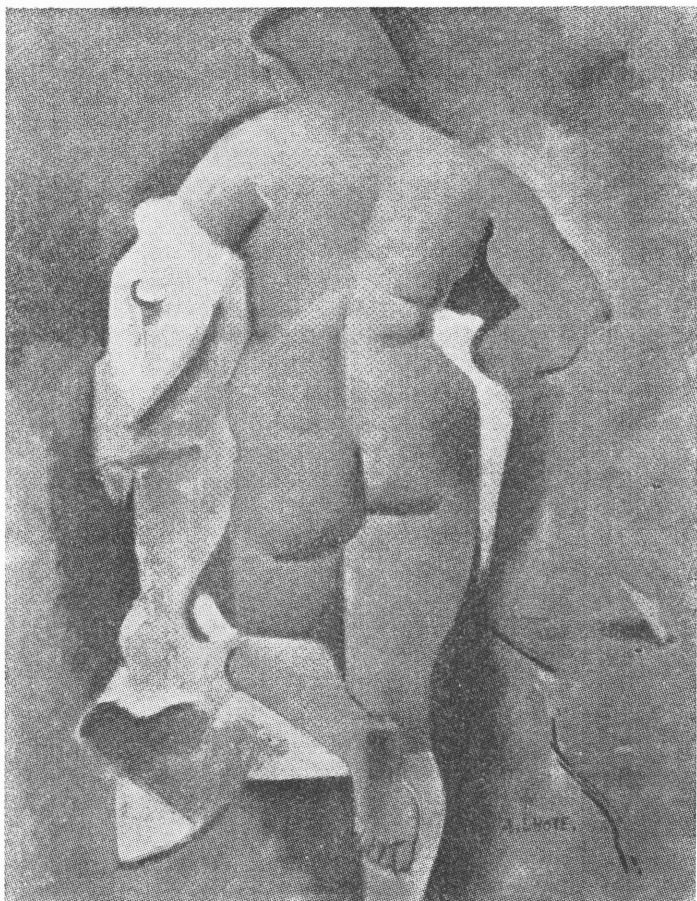
(1885–1962)

Je participai à la première exposition cubiste rue Tronchet et à la première Section d'Or tout en refusant de faire partie d'aucun groupe....

Le paysage et la figure humaine, voire le nue, m'ont toujours intéressé en dépit des excommunications diverses, aussi bien cubiste que futuristes.

A. Lhote

Koncem siječnja ove godine preminuo je u Parizu od kapi André Lhote u 77. godini života. Rodio se u Bordeauxu 1885. Sasvim mlad počeo je u Bordeauxu studirati dekorativnu skulpturu. U slobodno je vrijeme slikao kao autodidakt, kopirajući u muzeju stare majstore i posebno Delacroixa. God. 1906. izlaže u Salon des Indépendants, a iduće godine u Salon d'Automne. Tri godine kasnije seli se u Pariz i priređuje izložbu u Galerie Druet. Tom je izložbom mladi Lhote ne samo izazvao veliko zanimanje u slikarskim krugovima već je tom izložbom stekao prijateljske veze među književnicima kao što su bili André Salmon, Guillaume Apollinaire, Jacques Rivière i André Gide. Te veze i prijateljstva tog književnog kruga urodile su mnogim strastvenim ali plodonosnim diskusijama o estetskim, naročito likovnim problemima. Na temelju takvih razgovora iz tog izabranog kruga nastale su i prve kritičke opservacije Andréa Lhotea. On je, naime, nastavljao svoje slikarstvo



André Lhote: Kupačica

pišući i komentirajući tadanji likovni francuski razvitak; baratao je jednako vješto kistom kao i perom. I postao je suradnik mnogobrojnih časopisa, a trajni je suradnik, i to dugogodišnji, *Nouvelle Revue Française* sve od tih godina do god. 1940. Na taj su način nastali mnogobrojni njegovi kritički eseji, studije i pojedina djela o likovnoj problematici, bilo prošlosti ili sadašnjosti. *Traité du paysage*, *Traité de la figure*, *Ecrits sur l'art*, *la peinture égyptienne de la Vallée des Rois*, *La peinture liberée*, *Parlons peinture*, *De la palette à l'ecritoire*, *La peinture, le coeur et l'esprit*. Sav taj Lhoteov rad našao je velikog odjeka u Francuskoj i u inozemstvu.

Po tom je radu postao na daleko poznat teoretičar savremene umjetnosti, zanoseći se ljepotom oblika i tragajući za njezinom savršenosti. Lhote je u svojim spisima jasno razlagao estetske probleme, a kako je bio slikar mogao je na temelju svojih iskustava govoriti o tehničkoj strani samog slikarstva. On je redovno produbljavao svoje estetske postavke i prema tome i kritične opservacije pod kutom temeljnih principa (*principes fondamentaux*) same čiste plastičnosti nasuprot većini povjesničara umjetnosti, koji su se najviše zadržavali na psihologiziranju i historijskom istraživanju činjenica a ne valoriziranju oblika bilo kojeg remekdjela stare ili savremene umjetnosti. Čvrsto je stajao na stajalištu da je bezuvjetno potrebno primjenjivati zakone, i to nepromjenjive, kompozicije da bi se dostigle veličina i vrednota samog oblikovanja. Prema Andréu Lhoteu treba da bude »svjedočanstvo osjeta« (*»témoignage des sens«*) podvrgnuto totalnom preuređenju i organiziranju prema pravilima striktno kompozicije. Ta pravila tradicionalne kompozicije naziva Lhote »invariants plastiques«; a u stvari to je konstrukcija sheme i formule, jer su bile sve te teoretske Lhoteove zasade više ili manje vrlo inteligentna, često upravo sjajna tumačenja organiziranja prostornosti na plošni slike na temelju tradicije. A danas se može reći da je cjelokupan Lhoteov teoretski rad neke vrste veliki resumé svih likovnih teorija XIX vijeka, sve tamo od suprotnosti Delacroix-Ingres, preko Fromentina, Moneta, Cézannea, Seurata, Maurice Denisa do fauva i kubista u prvoj polovini našega vijeka. Svakako se može i mora utvrditi da je taj teoretičar svoje zasade i formule provodio na svojim slikama; mada se njegove slike nalaze u mnogim galerijama Evrope i Amerike, ipak ostaje njegov teoretski rad značajniji nego što su njegove slike. Te nisu nikad dosegle ni razinu ni onu zasićenost Braquea u boji ili rafiniranost Juana Grisa, a još manje živu temperamentnost Vlamincka ili direktnost majstora pjezaža i grafike Segonzaca, sve su to bili njegovi savremenici s kojima je Lhote vodio diskusije i razgovore o problemima oblika i oblikovanja. Taj poklonik Cézannea i njegovih shvaćanja bio je oštar polemičar. Dugogodišnje polemike između njega i Jacquesa Emilea Blancha bile su značajne. I Blanche je imao oštro i vješto pero kao i Lhote; njihovi su polemični razgovori osvjetljavali jednu te istu likovnu problematiku s različnih aspekata, pa ma bili oni i protuslovni. Kao takvi često su se i dopunjavali uza svu protivnost, stajališta su se, naime, ukrštala i razmimoilazila, ali je sama likovna problematika za svakog čitača bila nesumnjivo ne samo jasnija već je svaki pojedinac mogao lakše prosuditi čija su obrazloženja jača i stvoriti svoj sud. Ti zanimljivi razgovori s oštrim i duhovitim replikama nisu se nikad srozavali na razinu

običnih ličnih grdnja, krivih citata, podmetanja i svega onog što je kod nas vrijedilo u isto vrijeme kao likovna kritika i polemika. Te je razgovore zaključio J. E. Blanche time što je unaprijed čestitao Lhotu da će biti izvrstan profesor. Nije dodao ni onu običajnu francusku definiciju koja definira profesora kao ono lice koje predaje ono što ni samo ne razumije. J. E. Blanche je stvarno prorokovao tačno, jer je Lhote bio vanredan pedagog, koji je od god. 1912. držao svoju slikarsku akademiju u Rue d'Odessa. Ona je uskoro postala opće poznata. Tko sve nije u toj njegovoj akademiji slušao njegove inteligentne i duhovite korekture od kasnijih istaknutih evropskih i američkih slikara? S naših strana bilo je dosta njih koji su bar neko vrijeme boravili na akademiji u Rue d'Odessa. Zbog toga nije pretjerana tvrdnja da je taj inteligentni teoretičar bio i vanredan likovni pedagog više nego što je bio slikar. Generacije slikara će zadržati trajni spomen na njega.

Lj. B.

DVA GLEDANJA NA RAZVOJ SLIKARSTVA XIX STOLJEĆA U HRVATSKOJ

Pošto je Galerija slika grada Zagreba »Benko Horvat« priredila izložbu »Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj« (4. IV – 19. IV i 23. IV – 10. V 1961), činile su se, u prvi mah, zakašnjelim i neaktuelnim pripreme za dvije povremene izložbe Strossmayerove galerije starih majstora, koje su trebale prikazati izbor djela iz fundusa Galerije slika u Osijeku i Galerije i muzeja grada Varaždina. Nedovoljno upućeni bez razmišljanja su zaključili da je nepotrebno i besmisleno ponavljati eksponiranje slikarskih djela istog vremenskog razdoblja i uglavnom istog kruga umjetnika, koje je u tako širokom opsegu obuhvatila spomenuta likovna manifestacija. Taj zaključak ipak je dovodila u sumnju činjenica što navedene izložbe organizira prof. Ljubo Babić, naš najpoznatiji stručnjak za probleme modernog hrvatskog slikarstva i autor jedine povijesti hrvatske umjetnosti do danas, čovjek kojem su i organizatori prve manifestacije (dr Anka Bulat-Simić, Boris Kelemen i Radoslav Putar) u predgovoru svog kataloga priznali da je izvršio pionirski rad istražujući i interpretirajući baš navedenu likovnu materiju. Tako je bila zagolicana radoznalost svih zainteresiranih stručnjaka, jer očito je profesor imao neku specijalnu poruku zagrebačkoj publici, koja je već i u toku izložbe u Gradskoj galeriji očekivala njegov sud i njegovo mišljenje o postignutim i prikazanim rezultatima naučne aktivnosti navedenih stručnjaka. On je bio

ne samo najpozvaniji i najkvalificiraniji da se osvrne na njihovu revalorizaciju likovne baštine XIX st. nego je bio dužan da potkrijepi ili opovrgne naše sumnje izazvane nekim stavovima organizatora prve izložbe. I danas, kad smo doživjeli i upoznali vrlo bogat materijal svih triju likovnih manifestacija, moramo priznati ne samo da je bilo dobro što su priređene pomenute izložbe u Strossmayerovoj galeriji starih majstora nego da je to bilo neophodno potrebno kako kod mlađe generacije i širokog kruga ljubitelja domaće umjetnosti ne bi bila stvorena jednostrana i krnja predodžba o svemu onom što se zbivalo na likovnom planu tokom XIX stoljeća u našim krajevima. Radilo se, naime, o problemu kriterija koji su primijenjeni pri izboru djela u prvom slučaju, a koji, duboko smo uvjereni, nisu pokazali željene rezultate, nego su taj koristan rad na široko zamišljenom prikupljanju dokumentacije i građe s tendencijom revalorizacije čitavog tog kompleksa svojom sintezom pretvorili gotovo u negaciju evidentnih rezultata likovnih nastojanja i ostvarenja XIX stoljeća. Sasvim je ispravno određen vremenski okvir što su ga trebali ilustrirati odabrani izlošci (od 1790. do 1894. godine), i teritorijalna podjela na četiri kruga (Slavonija, sjeverozapadna Hrvatska, Istra s Hrvatskim primorjem i Dalmacija) koji su imali sasvim specifične razvojne putove u početku, a koncem stoljeća stopili se u gotovo jedinstvenu struju istovjetnih likovnih stremljenja, ali slabost čitavog zahvata predstavljao je treći princip priređivača, koji Boris Kelemen, autor predgovora u katalogu, formulira ovim riječima: »Osnovni kriterij pri izboru radova nije bio isključivo najviši umjetnički domet po kome bi se vrednovalo, već upravo obrnuto. Priređivače je zanimala srednja linija stvarnog stanja likovnog života prošlog stoljeća u nas. Zbog toga ćemo naći prisutne i potpuno nevješte radove učenika crtačkih škola ili naivno shvaćene crkvene slike (Hammerlić) tog najnižeg sloja tadanje likovne kulture, uz relativno visoka dostignuća Vj. Karasa, I. Simonettija ili I. Skvarčine«. Zahvaljujući tom gledištu prvi i drugi dio izložbe bio je nepotrebno opterećen radovima koji svojom razinom uopće ne idu u domenu likovnog i umjetničkog, a pri izboru djela priznatih i već afirmiranih umjetnika priređivači su, polazeći i u tim slučajevima od citiranog principa, mimoišli njihova najbolja ostvarenja, dakle pravu i istinsku legitimaciju njihovih mogućnosti, ilustrirajući njihovu aktivnost i doprinos hrvatskoj likovnoj kulturi osrednjim ili sasvim nekarakterističnim izlošcima (Mašić, Crnčić, pa čak i Bukovac). Na taj je način širokoj, nedovoljno upućenoj javnosti pružena nedovoljno jasna slika o dometima i razini hrvatskog likovnog stvaralaštva u XIX stoljeću, a netačnim se čini i zaključak priređivača da je »... malom građanstvu, a kasnije i slomlje-

nim vlastelima kao i crkvi bilo potrebno upravo ovo slikarstvo koje je u nas nastalo u to vrijeme.«

Analizu prikupljene materije, izbor izložaka i pregled zatvorenih stilskih jedinica trebalo je fundirati na stvarnoj kvaliteti, pa bi i ta manifestacija realnije odrazila stvarno stanje problema. On se postavlja, naime, u pitanju gdje zapravo leže korijeni, zdravi izvori, pobude i poticaji živom procvatu likovnog života u našim stranama do kojeg je došlo koncem stoljeća: da li u osrednjim i gotovo likovno bezvrijednim učeničkim pokušajima polaznika crtačkih škola i igrarijama diletanata, ili u relativno širokom asortimanu importiranih radova i radova udomaćenih stranaca, koji nisu bili baš tako kruto izolirani i udaljeni od očiju mladih talentata i kruga osoba iz čijih će se redova regrutirati pioniri našeg slikarskog oblikovanja? Ta te su solidne umjetničke tvorevine bile prisutne ne samo u odajama »ekonomski najimućnijih« nego također u crkvama, gradskim javnim političkim i društvenim institucijama, a i u stanovima obogaćenih pripadnika građanskog staleža. Pa kao što historičara književnosti neće interesirati pjesnički pokušaji seoskog brijača, spomenari kreposnih šiparica i ljubavni listovi pismenijih soldata, tako se nije smjelo dozvoliti da ovu manifestaciju reklamira Bourekov neukusni i uvredljiv plakat likovni surogat bez smisla i ozbiljnijeg umjetničkog htijenja.



Iz navedenih razloga bilo je svakako potrebno na neki način nadopuniti i korigirati inače zaista vrijedan zahvat organizatora izložbe u galeriji »Benko Horvat«, istaknuti one zdrave tokove svježih i gotovo vrele likovne krvi, iz koje je proizašao osječki slikarski krug, zagrebačka slikarska škola i sve one likovne vrednote koje su to bile u vrijeme svog nastanka i koje će to ostati u budućnosti budemo li ih promatrali u okvirima društvenih, ekonomskih i idejnih koordinata koje su ih uvjetovale. A takvi su radovi, bez svake sumnje, predstavljali glavni dio izložaka na izložbama u desetoj dvorani Strossmayerove galerije starih majstora.

Da bi se zadovoljio prvi princip – kriterij kvalitete i nesumnjivih likovnih vrednota – bilo je potrebno učiniti jedan vanredno značajan posao: odabrana djela dovesti po mogućnosti u prvotno stanje, izvršiti njihovu restauraciju i tako ih spasiti od daljeg propadanja. U tom je pogledu izvanrednu pomoć pružila profesor Babiću Restauratorska radionica Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, u kojoj su sva odabrana djela za navedene izložbe detaljno pregledana, i po potrebi na njima su izvršeni temeljiti restauratorski zahvati. Pored ta dva osnovna cilja: prikazati kvalitetu i restauriranjem spasiti ugrožene likovne vrednote naših pokrajinskih galerija, organizator izložaba imao je na umu još nešto: probuditi savjest odgovornih faktora u Osijeku i Varaždinu, kako bi se našla mogućnost za doličan smještaj bogatih fundusa jedne i druge galerijske ustanove. Osijek, naime, uopće nema galerijskih prostorija, premda posjeduje fondus od preko 1.000 umjetničkih djela, a Varaždinska se galerija bori s problemom depota. Umjetnine koje nisu mogle biti uključene u skučen prostor inače vrlo simpatičnih izložbenih prostorija nalaze se u sasvim neprikladnim spremištima, gdje su djela stalno ugrožena od vlage i tehničkog oštećivanja. S obzirom na drugi i treći momenat, prof. Babić se odlučio na proširivanje vremenskog raspona s obzirom na postanak umjetnina, pa je donja granica sezala čak do XV stoljeća.

Izložba »Izbor djela Galerije slika u Osijeku i osječki krug« (5. XI – 17. XII 1961) obuhvatila je 43 izložka u raznim tehnikama (crteži olovkom, akvareli, ulja i tempere), koji su u pojedinačnim primjercima istinske kvalitete ilustrirali dva momenta iz likovne prošlosti Osijeka, kao centra Slavonije; s čijeg šireg područja i potječu odnosne umjetnine: u prvom redu reprezentirana je likovna baština koja prethodi kompleksu osječke slikarske škole, a zatim je niz radova stilski jedinstvenih i likovno zrelih prikazao osnovne karakteristike tzv. »osječkog kruga« (Franjo i Hugo Hötendorf, Waldinger, Mücke i Kršnjavi).

Prva grupa radova predstavljala je nadasve karakteristične primjerke slikarske produkcije vremena u kojem feudum diktira karakter likovnog izraza i predstavlja gotovo jedinog naručioca. Stoga se ta djela u tematskom pogledu, uglavnom, ograničavaju na portret, a po stilskom karakteru podudaraju se s razvojnim stupnjevima oficijelne umjetnosti centralne Evrope i nama susjednih zemalja. Zналаčki odabrani i grupirani izlošci dokazali su da u tom pogledu i nije bilo retardacije, jer su autori tih naših reprezentativnih portreta i drugih radova većim dijelom općenito poznati i popularni umjetnici spomenutog geografskog područja angažirani od našeg plemstva. To plemstvo nije ekonomski mnogo zaostajalo za istovremenim inozemnim feudalcima, a nije bilo ni značajnije razlike među njima u pogledu obrazovanja i likovne kulture. Stoga nije čudo da se u okviru izložaka mogla naći i dragocjena slika nepoznatog njemačkog renesansnog majstora, vjerojatno iz druge polovine XVI st., s prikazom kostimiranog plesa, kao što nas nije iznenadila ni bogata, gotovo raskošna, dekorativnost portreta iz obitelji Hilleprand-Prandau, rađenih sasvim u duhu austrijskog baroka marijaterezijanske ere.

Centralno je mjesto na izložbi zauzimao zaista dragocjen primjerak klasicističkog grupnog portreta obitelji Pejačević, rad. J. G. Liedera iz 1811. godine. Ne samo svojim dimenzijama (2,85×3,98 m) nego napose svojom likovnom kvalitetom, sistemom komponiranja, kostimima i načinom držanja prikazanih osoba to je djelo vjerna ilustracija čitave epohe, rječiti slika karaktera, bogatstva i samosvijesti jednog našeg tipičnog feudalnog magnata. U želji da istakne svoju važnost, svoj položaj u društvu i samouvjerenost u vlastitu veličinu, grof Pejačević je dao da se njegova obitelj prikaže u istom ambijentu njegova dvorca, na isti način i s jednakim ampirskim rekvizitima kao što je samo pet godina ranije (1806) slikar Heinrich Dähling portretirao obitelj pruskog kralja Friedricha Wilhelma III u parku dvorca Charlottenburga. U socijalnom pogledu naša umjetnina još snažnije odiše duhom svoje epohe: uz članove obitelji prikazana je i stara dadilja, jednostavna, simpatična starica iz puka, prvorazredan primjer realistički koncipiranog portreta i jedini snažnije individualiziran lik na slici. Da li se radi o utjecaju demokratskih načela Napoleona Bonaparte (kojeg grof oponaša u držanju i položaju ruku), ili o nekom specifičnom liberalizmu tog velmože skorojevića, teško je reći. Ostaje evidentnom činjenica da je u prvi plan stavljena vjera u samoga sebe, samodopadno uspoređivanje sa samim vladarom i identificiranje vlastitog položaja s položajem suverena. Istaći treba da je takav stav bio uvjetovan realnom ekonomskom podlogom i gotovo neograničenim financijskim mogućnostima. Već samo

zbog te slike, koja nije bila uključena u postav izložbe u galeriji slika grada Zagreba »Benko Horvat«, isplatilo se prirediti novu izložbu. Jednako naziranje i srodnu interpretaciju, samo diskretnije i suzdržanije, ilustrirali su ostali portreti tog vremena, izloženi u okviru osječke izložbe.

Kompleks reprezentativnih portreta domaćih feudalaca i crkvenih velikodostojnika nadopunio je organski i logično, a kao odraz realnog razvoja društvenih odnosa, skup vanredno interesantnih provincijalnih bidermajerskih portreta pripadnika građanskog staleža, koji se polovinom XIX stoljeća razvija i sve snažnije afirmira. Autori su njihovi najčešće anonimni majstori, tek tu i tamo javlja se poneko domaće ime (Isajlović npr.). Značenje za razvoj slikarstva kod nas očito su imali samo oni radovi iz tog kompleksa koji odišu duhom svoje epohe i zadovoljavaju bar najosnovnije kriterije slikarskog zanata i likovne kvalitete. Portret Amalije Blažeković (br. 20), portret Franje Pavijanovića ili izvrsni portreti dječaka i djevojčice iz obitelji Pejačević svakako su najinteresantniji primjerci tog slikarskog žanra.

Jednako je cjelovito bilo prikazano i romantično osjećanje koje s izvjesnom retardacijom prodire u našu sredinu, i to prvenstveno u okviru historijskih prizora. Prvi su predstavnici tog stilskog izraza stranci (»Odisej sluša pjesmu o propasti Troje« majstora Carla Rahla, br. 13), a kasnije, kad su političke prilike uvjetovale nastojanje za afirmacijom hrvatske povijesti (nagodbeni period, 1860–1890), takvo je shvaćanje slikarskih zadataka našlo odraza i u djelima domaćih umjetnika (Mücke, Quiquerez i dr.). Međutim, mnogo je izrazitija ta romantična nota u istovremenim pejzažnim prospektima, s dopadljivim zalazima sunca, tišinom razrušenih gradina, krošnjama i granama gustih šuma, preliveanim iznijansiranom igrom svjetla i sjene i prožetim lirskim ugođajem. Takvo je slikarstvo predstavio drugi dio manifestacije, obuhvaćen zajedničkim imenom »Osječki krug«. Zналаčkim izborom izložaka prof. Babić je lijepo ilustrirao stilske tendencije te grupe umjetnika, koje su se kretale linijom od klasicizma i poetizirane romantike prema *realističnom tretiranju teme i objekta*.

Likovna ostvarenja što ih danas čuva Galerija slika i muzej u Varaždinu pritjecala su u taj grad ili su nastajala na njegovu širem području tokom XIX st. u gotovo identičnim društvenopolitičkim i ekonomskim okvirima kao i u slučaju grada Osijeka, ali je izložba »Izbor djela Galerije slika i muzeja u Varaždinu« (Zagreb, 15. III – 15. IV 1962) imala sasvim specifičan karakter i slika razvoja slikarstva na području sjeverne Hrvatske ima sasvim drugačiji karakter. Prije svega velik broj djela anonimnih autora koji su morali djelovati sasvim nezavisno jedan od drugoga, došavši na

ladanjske dvorce varaždinskih feudalaca, nije uspio inicirati širu i plodniju aktivnost u okviru grada ni udariti temelje ozbiljnijem kontinuiranu razvoju. Gotovo se čini da se ta aktivnost odvijala stihijski, na rubu i kao dalek odjek likovnog života Srednje Evrope, a djela su u svojoj specifičnoj stilistici sasvim simpatična varijanta provincijaliziranog bidermajera. Unatoč izvjesnoj sirovosti i katkada nespretnoj naivnosti interpretacije, pojedini su portreti vrlo originalne tvorevine koje osvajaju upravo tom svojom neposrednošću i jednostavnom iskrenošću u nastojanju da se fiksira individualna karakterizacija. Bez velikih pretenzija, bez forsiranog gomilanja vanjskih znakova materijalne snage i moći portretiranih lica, bez isprazne dekorativne reprezentativnosti to je slikarstvo ostvarilo svoje najveće vrijednosti u istinitom i vjernom reproduciranju viđenog. Portreti Danijela Jaccominija, ženski portret iz obitelji Jaccomini, portret senatora Deindlea i neki drugi vanredni su primjerci realističkog portreta XIX stoljeća u Hrvatskoj.

Drugi, jednako interesantan i cjelovit skup umjetnina predstavljala je grupa prvorazrednih minijatura. Pastelom, temperom ili akvarelom, crtajući vrškom kista detalje odjeće ili reproducirajući finom igrom boja karakter materije muških i ženskih kostima, vodeći računa o tačnom izgledu svakog dekorativnog fragmenta, svake čipke, vrpce ili prozirnog vela, autori su tih malih dragulja stvorili vrijednu galeriju tipova varaždinskih građana i građanki, sačuvali uspomenu na njihove taštine i sitne radosti nadmetanja u eleganciji. U okvirima svog specifičnog izraza ti su radovi gotovo odreda prikazali visoku razinu likovne interpretacije a nedostaje im jedinstven biljeg stilistike određenog regionalnog kruga. To, međutim, ne predstavlja niukom slučaju nedostatak njihov; baš obrnuto.

U svojoj cjelini izložba je ostavila dojam dražesne heterogenosti. Pretežnim su dijelom bili reprezentirani radovi inozemnih škola relativno čiste stilistike ali nepreciznih atribucija. Najranije ostvarenje među njima, a čini mi se i najinteresantnije, bio je centralni dio nekada trodijelnog oltara, koji se prije nalazio u sklopu bogate umjetničke zbirke u Bajnskim dvorima. Interesantnim i rijetkim ikonografskim motivom »žitne madone« (ulje na drvu) ta je umjetnina jedinstven primjerak u našim galerijskim zbirkama, a porijeklo joj treba tražiti na južnonjemačkom području u XV stoljeću. Jednostavna stilizacija plavičastozelene haljine s dekorativnim motivom žitnog klasja i pozadinom na kojoj veliki cvjetovi simboliziraju livadu niz su dobro uravnoteženih detalja, koji daju posebnu draž toj vrijednoj umjetnini. Originalni centralni fragmenat djela bio je na izložbi dopunjen fotografijama postranih krila, koja su dospjela u ruke jednog privatnog kolekcionera. Zaista je velika šteta da se taj jedinstveni triptih na taj način uništio kao

cjelina i da se to moglo dogoditi u naše vrijeme i pred našim očima tako reći. Ta činjenica jasno ilustrira još nedovoljnu budnost naših organa zaštite spomenika i poslovičnu neefikasnost intervencije muzejskih ustanova, koje bi blagovremenim otkupom mogle spasiti i sačuvati to djelo u cjelosti.

Stilska pripadnost nizozemskim slikarskim školama evidentna je na nizu umjetnina varaždinske galerije, pa je i taj dio njezina fundusa bio dostojno reprezentativan na toj izložbi. Zaista je kompliciran zadatak izdvojiti prave vrijednosti iz te kvantitativne, a često puta enigmatične, likovne materije, a još je odgovorniji posao upuštavati se u rješavanje atributivnih problema djela, koja su u svom vremenu nastajala gotovo kao proizvodi masovne produkcije, a u kasnijim stoljećima isto tako masovno imitirana s obzirom na veliku potražnju likovnog tržišta. Zato je sasvim ispravno što je organizator izložbe oprezno stavio pod znak pitanja imena Jana Botha i Jana Fyta, pod čijim su imenima ušli u muzejsku zbirku iz posjeda Maruševca lijepo ulje na platnu s motivom holandskog krajobraza i tipična nizozemska mrtva priroda s ubijenim životinjama. Isto bih mogao ponoviti i za planinske krajobrazе pripisane N. Poussinu (1593–1665) i F. Milletu (1643–1679). Francuska je provenijencija apsolutno evidentna, a stilistika prikaza i upotrijebljena izražajna sredstva zaista asociraju slične motive navedenih majstora. U slučaju prvog krajobraza čini se, međutim, sasvim vjerojatnom atribucija Gasparu Dughetu (1613–1675), na što me upućuje niz analogija, a posebno s grupom njegovih radova iz Galerije Doria u Rimu. U tom bi pravcu trebalo, duboko sam uvjeren, usmjeriti istraživanje pri rješavanju tog interesantnog i zahvalnog problema. Što se tiče atribucije Milletu kao i one školi Altdorfer (br. 2), slučaj je mnogo kompliciraniji, te će biti potreban znatno veći i ozbiljniji napor da se preciznije odrede vremenske, prostorne i stilske koordinate tih djela.

Dobro je, i bilo je svakako potrebno, da jedna takva likovna manifestacija u hrvatskoj metropoli pokaže na prave vrijednosti fundusa varaždinske galerije i muzeja, jer to će vjerojatno potaći ne samo stručnjake iz tog grada nego i sve ostale historičare umjetnosti da tom anonimnom kompleksu posvete posebnu pažnju. On zaista pruža bogatu i nadasve interesantnu materiju za naučnu obradu, a vjerojatno bi koordinirana akcija naših arhivista i historičara umjetnosti uspjela otkriti neko novo ime, kojega su djela na toj izložbi pokazala da zaslužuje da uđe u našu povjesnicu umjetnosti. Siguran sam da će se jednom imenima Brodnika, Stagera, Vogla, Stroya, Mosesa i Ane Matthias pridružiti još mnoga druga, čija djela čekaju strpljivo svoju obradu u neprikladnim depoima varaždinskog muzeja.

Ueno Zlamalik

ANTE ŠONJE:

IL COMPLESSO DELLA I BASILICA NELL'AMBITO DELLA EUFRASIANA A PARENZO

Negli anni 1960 e 1961, in relazione ai lavori di protezione dei pavimenti musivi (appartenenti alle costruzioni primitive del complesso della Basilica eufrasiana di Parenzo) sono stati effettuati degli scavi archeologici che portarono a nuove scoperte in base alle quali l'autore giunge ad una nuova interpretazione sulla preesistenza di una architettura profana antica e sullo sviluppo delle primitive costruzioni sacrali.

Le fondamenta del muro orientale (Fig. 1) e meridionale (Fig. 2) nonché i resti delle fondamenta del muro settentrionale (Tav. II, fig. 3) determinano con una parte del pavimento musivo primitivo, due ambienti della costruzione primitiva profana.

L'ambiente maggiore (Tav. I, A) era in collegamento tramite un largo passaggio con l'ambiente orientale e con due passaggi stretti si collegava con un ambiente minore. Nella parte settentrionale venne in luce un ambiente profano antico, finora sconosciuto. (Tav. I, III).

Il muro perimetrale settentrionale dell'ambiente in parola (fig. 3b) e le fondamenta del muro che divideva l'ambiente centrale da quello settentrionale, costruttivamente sono collegati con il muro della facciata a occidente. Questo muro è comune a tutti e tre gli ambienti, il che dimostra che questi sono sorti contemporaneamente.

Nella costruzione del mosaico esistente nell'ambiente mediano ed in quella del mosaico della parte nord-orientale dell'ambiente a sud, furono trovate medesime monete dell'imperatore Valente.

Le nuove scoperte descritte assieme alla nota iscrizione sul frammento del sarcofago del martire Mauro (ann. 10) danno una più chiara visione sullo sviluppo delle costruzioni sacrali primitive.

L'ambiente A dell'architettura profana, in cui trovò morte il parentino Mauro, servì in un primo tempo da *ecclesia domestica* (haec primitiva...), quindi l'ambiente venne addibito a prima chiesa pubblica (... eius oratibus reparata est ecclesia). Con la traslazione del corpo del Martire dai sobborghi in città, venne costruito, con la demolizione del muro ad occidente dell'ambiente A e con il suo ampliamento ad occidente fino alla strada, il complesso della I Basilica.

L'architettura profana esisteva già nel III secolo in cui, probabilmente, fu anche costruita. L'*ecclesia domestica* funzionava già nella seconda metà del III secolo mentre la I chiesa pubblica dopo il 313. Il complesso della I basilica fu costruito nella seconda metà del sec. IV.

Nella I basilica l'ambiente mediano serviva da *ecclesia*, quello a sud da *martyrium* e quello a nord da *cahtecumeneum*.

Résumé

LES XYLOGRAPHIES DES EXEMPLAIRES
DU PREMIER INCUNABLE CROATE (1483)

Du premier incunable croate »Missel d'après l'usage de la curie romaine« (en lettres glagolitiques, imprimé en 1483) sont conservés jusqu'aujourd'hui 10 exemplaires et 5 fragments des feuillets parmi lesquels il y a 3 en parchemin. De ces 10 exemplaires conservés 5 d'entre eux se trouvent à l'étranger et 5 en Croatie. Tous les exemplaires étrangers possèdent le premier feuillet du quaternion N qui manque dans tous les exemplaires conservés en Croatie. Le verso de ce feuillet est resté blanc et c'est sur ce feuillet que devait être collé l'image du crucifiment. Les exemplaires qui se trouvent dans la Bibliothèque Nationale de Vienne (Autriche), dans la Bibliothèque publique d'état du nom Saltykov-Ščedrin à Léninegrad et dans la Bibliothèque du Congrès à Washington ont tous les trois ces crucifiments, mais ils diffèrent l'un de l'autre d'après le contenu et d'après la technique. L'auteur donne la description et la reproduction de ces xylographies. Il est constaté seulement pour la xylographie qui se trouve dans l'exemplaire de Washington qu'elle a été xylographiée par Jörg Breu (Sénior), tandis que l'exemplaire de la xylographie de Leningrad est semblable, par le style et composition, à la xylographie du missel bénédictin, imprimé en 1481 à Bamberg.

IVAN ŽIG-ROKOV

DER STANDORT DES RÖMISCHEN FRIEDHOFS IN
KRK UND EINIGE DAMIT ZUSAMMENHÄNGENDE
FRAGEN

Der Verfasser beschreibt die wichtigsten antiken Gräberfunde der Stadt Krk und legt auf Grund der bisherigen Ausgrabungen den Standort des antiken Friedhofs fest, der sich auf der westlichen und nordwestlichen Seite der Stadt ausserhalb der Stadtmauern befunden hat. Auf Grund der charakteristische Merkmale der einzelnen Fundstücke wird nachgewiesen, dass der Friedhof der vorrömischen, (illyrischen) und römischen Kulturepoche angehört. Auf Grund bestimmter Merkmale kann mit Sicherheit festgestellt werden, dass auf diesem Friedhof auch Christen beigesetzt wurden.

S. GVOZDANOVIĆ

DIE ALTE BURG RIBNIK

Die Verfasserin schildert die Geschichte der Burg Ribnik, einer der markentesten Wasserburgen Kroatiens, deren Eigentümer die kroatischen Adelsfamilien Babonić, Frankopan und Zrinski waren. Sie versucht alle Bauepochen der Burg vom romanischen Schutzturm aus dem XIII. Jahrhundert bis zu den letzten Zubauten des XIX. Jahrhunderts festzulegen. Über die bauliche Entwicklung der Burg der Burg werden verschiedene Hypothesen aufgeworfen. Die

einschlägigen interessanten Probleme könnten, nach Auffassung der Verfasserin durch sachliche Zusammenarbeit von Architekten, Konservatoren, Historikern und Archäologen und durch Forschungen an Ort und Stelle gelöst werden.

DR. ZLATKO HERKOV

KUNSTGESCHICHTLICHE QUELLENWERKE

Der Verfasser veröffentlicht eine Reihe von Dokumenten aus dem Archiv des zagreber Jesuitenkollegiums, welche jetzt im zagreber Staatsarchiv aufbewahrt werden. Wir finden hier die Namen verschiedener Maler und Bildhauer des XVII. Jahrhunderts, welche in Zagreb bei der Schaffung verschiedener sakraler Objekte beschäftigt waren. Die meisten dieser Namen waren schon früher bekannt, die einschlägigen Dokumente geben jedoch einen genaueren Einblick in ihre Tätigkeit. Die diesbezüglichen Daten betreffen die Maler Bernard Bobić, Ilija Wolf (Elias Wolf oder Bolf), Georg Heinrich Schmidt, Ivan (Hanz) Maurer, Hanz Georg Geiger, Joannes Georg Miller und die Bildhauer Ivan Jakob Altenbacher (Altenbach, Altenpocher und Johannes Komersteiner).

BRANKO FUČIĆ:

»KEŠTOFOR« (EIN ST. CHRISTOPHORUS-BILD) VON VRBNIK

Der Notar J. A. Petris aus Vrbnik (Insel Krk) erwähnt in seiner Lokalchronik (Mitte des XIX. Jhs) eine nicht mehr vorhandene Wandmalerei, die seinerzeit an der Fassade des Hauses der St. Johannes Bruderschaft bestand. Seiner Beschreibung nach, handelte es sich um eine in kroatischen Küstenlande einzigartige Riesengestalt des Hl. Christophorus. Auf diese Weise wird der Heilige als Schutzpatron gegen plötzlichen Tod dargestellt. Der Meinung des Verfassers nach geht es um ein aus dem alpinischen Kulturkreise, beziehungsweise aus seiner peripherischen Zone, importiertes Motiv. Demgemäss ist das Auftreten einer derartigen Darstellung in Vrbnik ohne geographischer Kontinuität mit dieser Zone, da die nächstliegenden bekannten Beispiele in Nord-Istrien, Unterkrain und in Volavje bei Jastrebarskog (Inneres Kroatien) 100 km weit entfernt sind.

Die Träger und Vermittler wären die von der Insel Krk stammenden, überzähligen slawischen Priester »glagoljaši«, die in vakanten Pfarren der obengennannten Gebiete Dienst leisteten.

DR KRUNO PRIJATELJ:

DEUX TABLEAUX A ŠIBENIK, ATTRIBUABLES A TINTORETTO

L'auteur décrit deux tableaux, attribuables à Tintoretto, qui se trouvent au couvent St. Laurent à Šibenik. Le premier est un tableau de maître – autel:

»La vierge avec l'enfant, St. Laurent et St. Marguerite.« La tradition veut, que le provéditeur Delfin, représenté sur le tableau dans la figure de St. Laurent, en a fait don au couvent en 1654, à l'occasion de sa fondation. D'accord avec Berenson l'auteur attribue ce tableau à Domenico Tintoretto, ce qui ne contredit pas la tradition existante. L'auteur renforce cette attribution par une série de comparaisons et fait en même temps l'analyse du style du tableau. Pour le second tableau de maître-autel »La sépulture« l'auteur suppose que suivant les ressemblances exposées on pourrait également l'attribuer au même peintre. Toutefois sur ce tableau les caractéristiques de l'âge mûr du grand peintre ne sont pas assez visibles mais plutôt l'influence de son oeuvre.

MATKO PEIĆ:

JOSEPH VERNET

Vernet (peintre français, 1714–1789) avait le sentiment qu'au fond il était le peintre de la mer qui symbolise l'état de l'âme et pour cela il peignait la mer comme s'il faisait le portrait d'un homme. Il s'efforçait d'être le portraitiste de la mer du dix-huitième siècle ainsi comme M. Q. de la Tour était le portraitiste de Voltaire et de Rousseau!

DR KRUNO PRIJATELJ:

LE PEINTRE VJEKOSLAV ANDRIĆ, ORIGINAIRE DE ŠIBENIK

L'auteur prend comme point de départ de son analyse le tableau du maître-autel de l'église de Rogoznica, conservé et non examiné jusqu'ici, pour donner un profil du peintre croate Vjekoslav Andrić (1832–1854), originaire de Šibenik, décédé en pleine jeunesse et oublié plus tard. Après avoir fait ses premières études de peintre à Zadar chez François Salghetti-Driolli il continua aux académies des beaux arts à Vienne et à Venise jusqu'à ce que la tuberculose brisa sa vie. Le tableau cité de Rogoznica présente le peintre au moment où il avait fini ses études chez Salghetti et était en train de partir pour Vienne. Tout le reste de ses oeuvres est perdu.

VINKO ZLAMALIK:

BASILIVS JORDAN

Der Verfasser analysiert die bisherigen Schöpfungen des jungen Zagreber Malers B. Jordan. Die Ursprünglichkeit und wahrhaft innerliche Gebundenheit seiner phantastischen überrealistisch konzipierten Darstellungen erklärt der Verfasser durch Angstkomplexe und das Fehlen von Begeisterung für das Leben und die Zukunft, die den Künstler beherrschen. Durch den Ernst in der Wahl der Motive, die bildliche Darstellung und die technische Ausführung ist dieser Maler die grosse Hoffnung der jugoslawischen Malerei. Der Verfasser glaubt, dass der Künstler alle Gefahren, denen ein überrealistischer Maler gegenübersteht, glücklich überwinden und im Rahmen seines bildlichen Konzepts stets die führende Stellung der bildlichen Elemente vor den literarischen wahren wird.

DIE RÜCKGABE EINES GEMÄLDES VON VITTORE CARPACCIO

Der Verfasser berichtet über die Rückgabe des Gemäldes »Der heilige Sebastian« von Vittore Carpaccio, welches gleichzeitig mit dem Gemälde »Der heilige Petrus« während des zweiten Weltkrieges dem Museo Correr in Venedig im Austausch gegen das Taufbecken des kroatischen Fürsten Višeslav, übergeben worden war. Der Verfasser schildert die Geschichte dieses Austausches, analysiert gleichzeitig den Stil dieses Gemäldes und gibt einen Überblick der übrigen in Jugoslawien befindlichen Werke, die diesem Künstler zugeschrieben werden.

Z. WYROUBAL:

LA RESTAURATION DU TABLEAU »LE ROI LADISLAS DONNE L'AUMÔNE«

Un des plus beaux tableaux du peintre baroque croate de la fin du 17. siècle Bernard Bobić: »Le roi Ladislav donne l'aumône« – provenant de l'autel de St Ladislav de la vieille cathédrale de Zagreb a été récemment restauré dans l'institut de restauration de l'Académie yougoslave des sciences et des beaux arts à Zagreb. Le restaurateur, chargé des travaux respectifs, donne des détails intéressants concernant les procédés techniques employés au cours de ces travaux.

Z. WYROUBAL:

LA RESTAURATION DU TABLEAU: »L'ANNONCIATION« À KORČULA

Deux tableaux, représentant ensemble »L'Annonciation«, travaillés en huile sur toile, se trouvaient autrefois probablement sur les battants de la porte de l'orgue de l'église. On ne sait pas quand les tableaux ont été enlevés, mais déjà depuis plus d'un siècle ils sont exposés sur les murs de l'église de Korčula. Comme les tableaux étaient presque entièrement couverts d'un enduit grossier on croyait qu'ils n'avaient aucune valeur artistique. A l'occasion d'une visite à Korčula en 1959 le restaurateur de l'institut de restauration de l'Académie yougoslave des sciences et des beaux arts a constaté que sous l'enduit grossier se trouvait un travail beaucoup plus fin. Dans l'institut mentionné on a enlevé ensuite tout l'enduit ultérieur et constaté que les tableaux représentent un très beau travail du milieu du 15ème siècle, exécuté entièrement dans le cadre des idées de Tintoretto.

Z. WYROUBAL:

QUELQUES CONTREFAÇONS DE RAČIĆ DÉBUTANT

Les oeuvres de Joseph Račić, peintre éminent croate du commencement du 20^{ème} siècle ne sont pas nombreuses, mais elles ont une grande importance pour notre art. C'est probablement la raison pour laquelle des nombreuses contrefaçons ont apparu de manière qu'aujourd'hui Račić est le peintre croate le plus falsifié. L'auteur signale ces contrefaçons ex expose qu'heureusement il n'est pas difficile de le démontrer puisque les contrefaçons sont faibles et peu convaincantes. Tous ces soi-disants ouvrages de Račić sont attribué à l'époque de son premier séjour à Munich, où il fréquentait encore l'école de dessin et que l'on disait de lui »qu'il ne savait pas encore peindre«. Toutes ces imitations manguées doivent être rejetées, parce qu'autrement cela signifierait de présenter Račić dans une lumière très défavorable et de lui attribuer des défauts que même comme débutant, il ne possédait pas.

LJERKA GAŠPAROVIĆ:

RAVENNE ET LES MOSAIQUES DE RAVENNE

(Corsi di cultura sull'arte Ravennata e Bizantina)

Dans un compte-rendu concis l'auteresse expose ses impressions concernant les monuments de Ravenne du cinquième et sixième siècle. Elle relève spécialement le procédé technique caractéristique des maîtres du mosaïque du moyen âge ainsi que les moyens d'expression extraordinaires de cette branche de la peinture décorative. L'auteresse signale ensuite les tendances contemporaines de donner au mosaïque une place correspondante dans les conditions des arts plastiques modernes, puis l'exposition intéressante »Mostra dei mozaici moderni« et enfin les thèmes et les conclusion intéressante du neuvième cours de culture concernant l'art de Ravenne et de Byzance qui se tenait à Ravenne du 1. au 13. avril 1962.

VINKO ZLAMALIK:

ZWEI GESICHTSPUNKTE ZUR BEURTEILUNG DER ENTWICKLUNG DER MALEREI IN KROATIEN IM 19. JAHRHUNDERT

Die Entwicklung der Malerei in Kroatien im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde in drei Ausstellungen dargestellt. Die erste wurde in der städtischen Galerie der zeitgenössischen Kunst in Zagreb veranstaltet, die übrigen zwei in der Strossmayer Galerie alter Meister in Zagreb (»Auswahl von Werken der Bildergalerie in Osijek und der Kreis von Osijek« und »Auswahl von Werken der Bildergalerie und des Museums in Varaždin«). An der ersten Ausstellung bemängelt der Verfasser die Unsicherheit in der Auswahl, da man einfach bemüht war, Die Bilderproduktion des Jahrhunderts darzustellen ohne Rücksicht auf ihren künstlerischen Wert. In dieser Hinsicht bieten nach Ansicht

des Verfassers die beiden Ausstellungen in der Strossmayer Galerie ein klassisches Beispiel der richtigen Beurteilung der Bildwerke der Vergangenheit: man hat für die Öffentlichkeit die besten Werke ausgewählt und vorgeführt, Werke von echtem künstlerischen, dauernden Wert. (nach der Auswahl d. Prof. Ljubo Babić). Nur solche Werke konnten für die Weiterentwicklung der Kunst in Kroatien massgebend sein und aus ihnen hat sich die zeitgenössische kroatische Malerei entwickelt.

MATKO PEIĆ:

MIHOVIL KRUŠLIN

A l'occasion de la mort du peintre croate M. Krušlin, M. Peić a rédigé les courtes notes autobiographiques de ce peintre. Ces notes donnent un témoignage bien précieux et caractéristique de l'époque dans laquelle ce peintre d'aquarelles a vécu et s'est développé.

LJ. B.

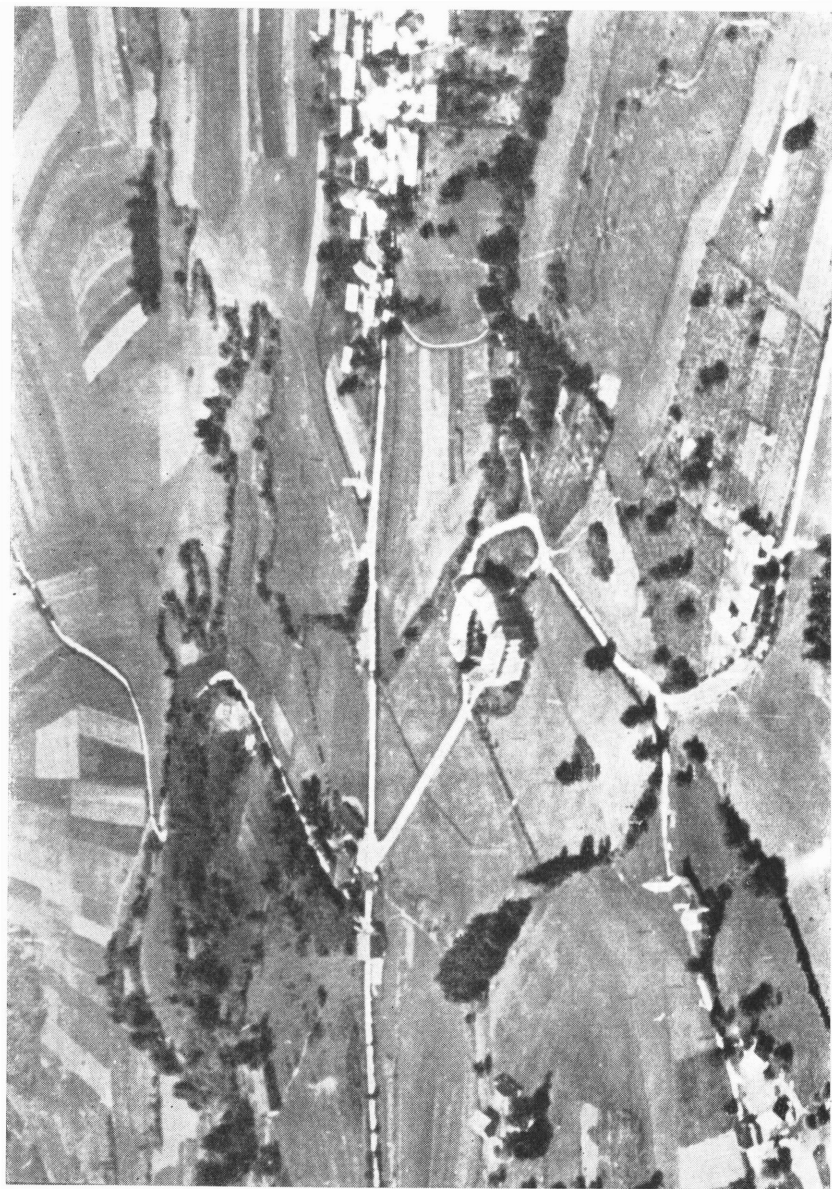
ANDRÉ LHOTE

Dans un nécrologue concis l'auteur s'applique à présenter toute son activité comme peintre, critique et pédagogue. L'auteur souligne particulièrement que dans son atelier d'école beaucoup de jeunes peintres de notre pays ont travaillé qui lui garderont un souvenir reconnaissant.

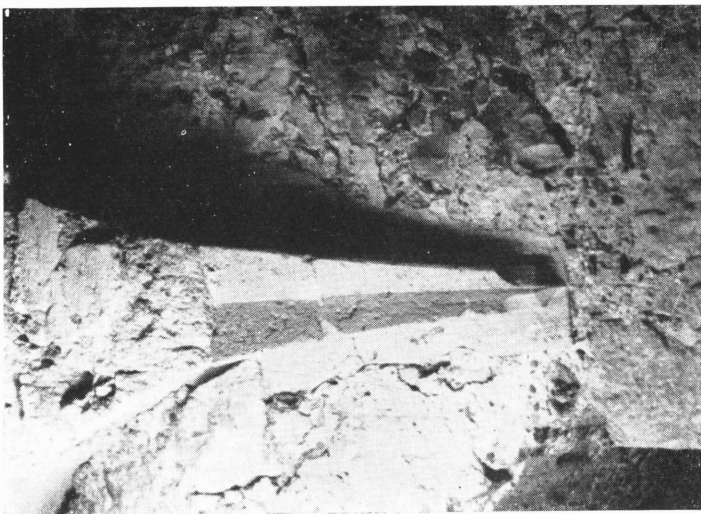
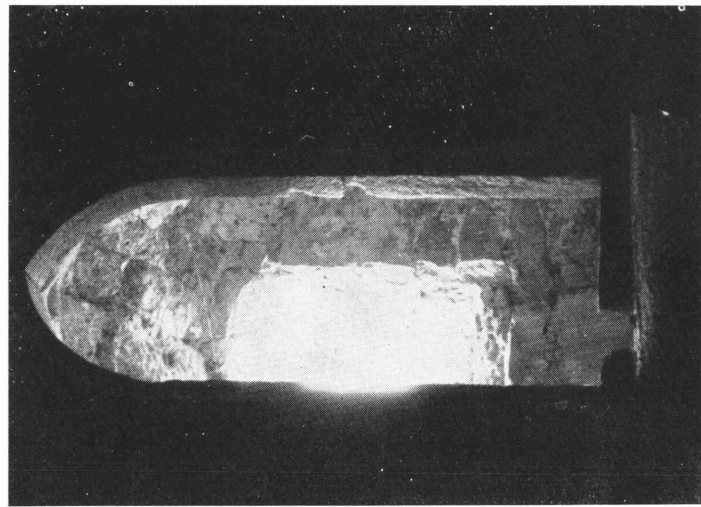


Mauzolej GALLE PLACIDIE:

Detalj mozaika



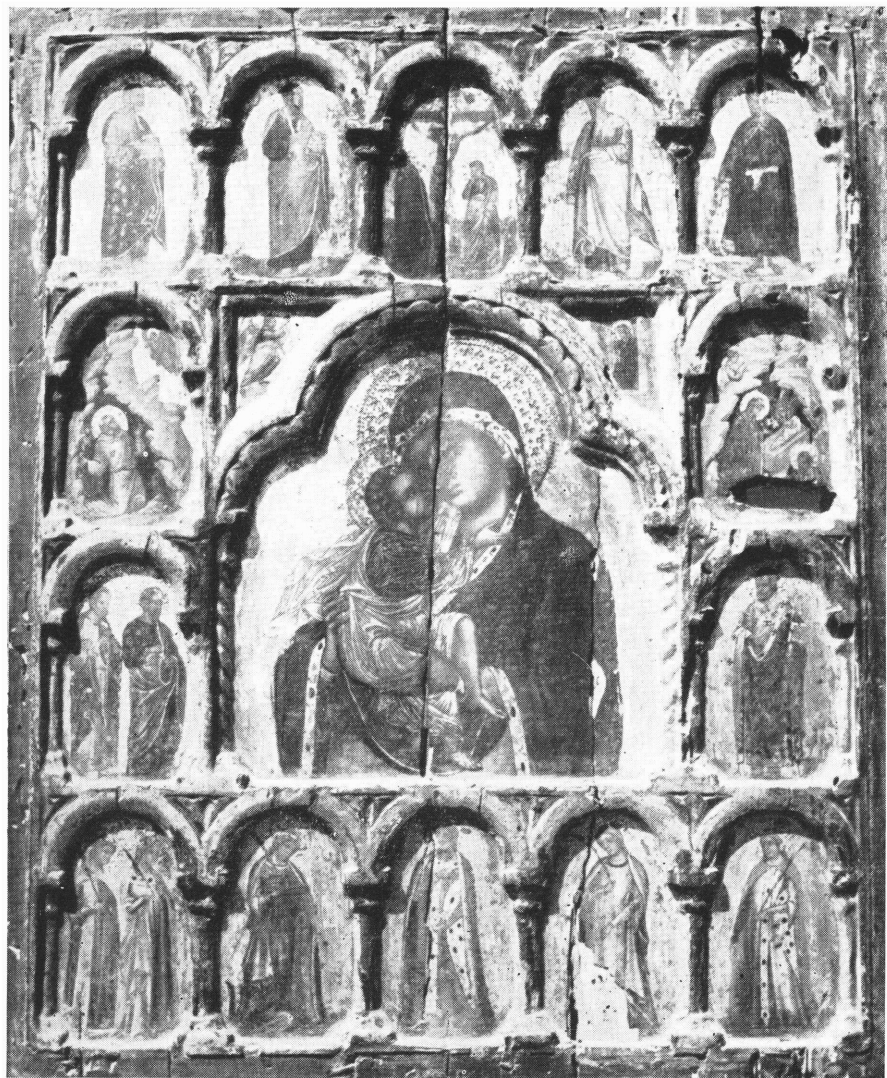
Grad Ribnik (avionska snimka)



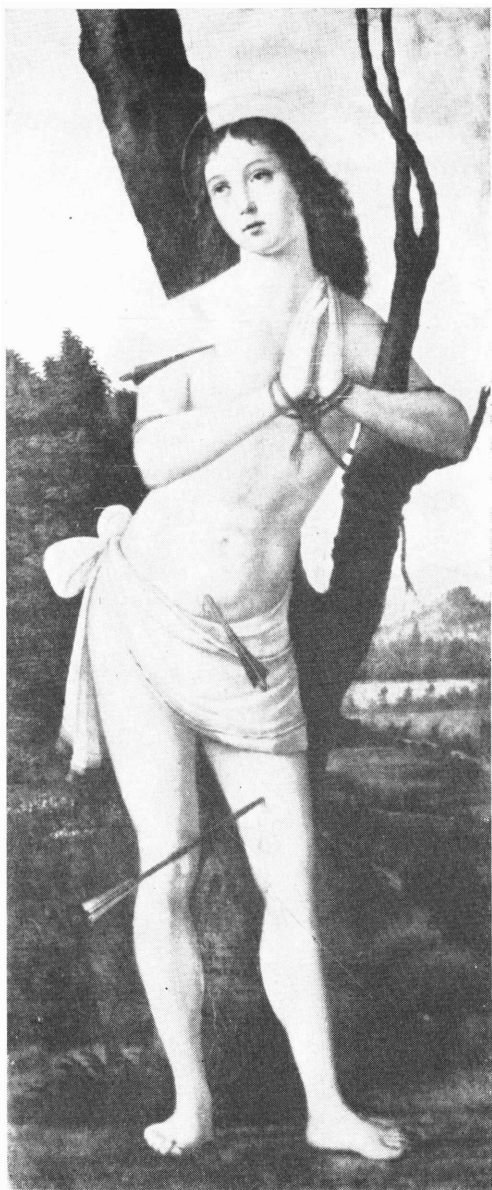
Grad Ribnik – Detalji iz gradske kapele



Grad Ribnik (gore: Frankopanski grb na ulazom, doľje: zapadna kula detalj)



PAOLO VENEZIANO (oko 1290–1358)
iz treće povremene izložbe Strossmayerove galerije



VITTÖRE CARPACCIO:

Sveti Sebastijan



DOMENICO TINTORETTO (?)

Polaganje u grob (detalj)



DOMENICO TINTORETTO: *Bogorodica između sv. Lovre i sv. Margarete* (Šibenik, samostan sv. Lovre)



DOMENICO TINTORETTO
Bogorodica između sv. Loure i sv. Margarete (detalj)



Nepoznati talij. majstor: Anđeo navještenja, Korčula

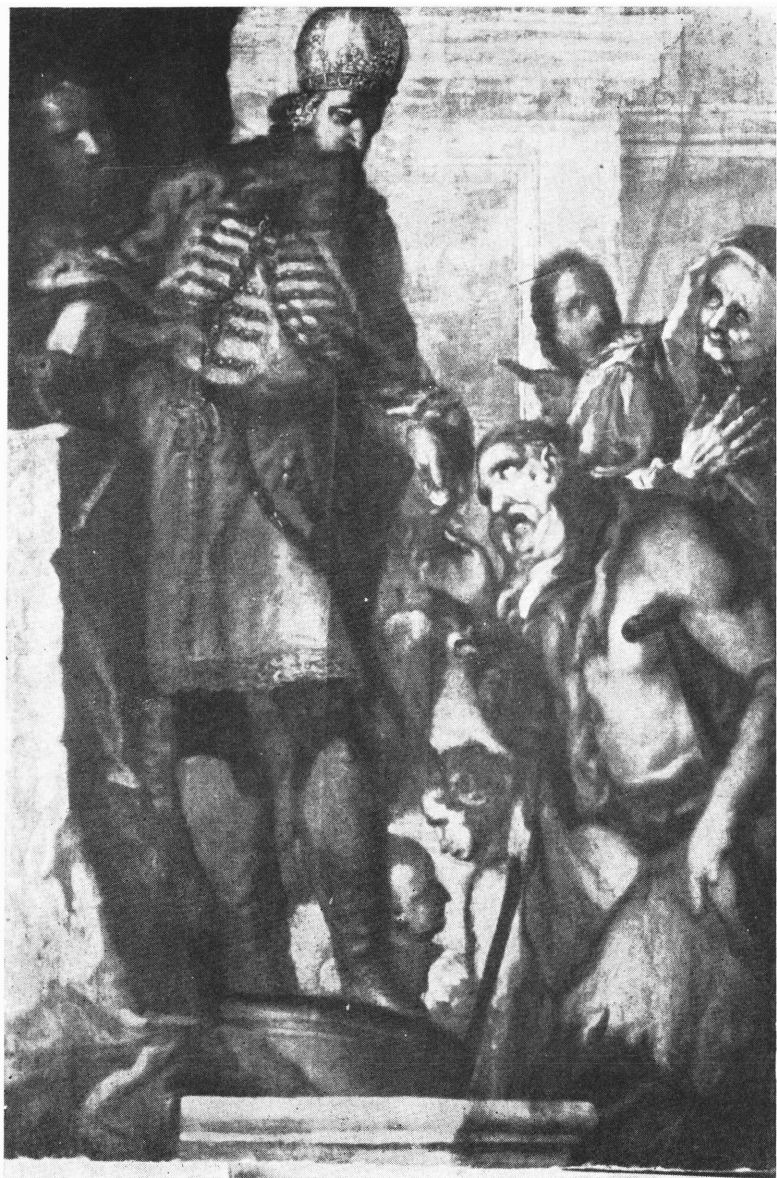


Nepoznati talij. majstor: Bogorodica. Korčula



B. BOBIĆ

Prije restauracije

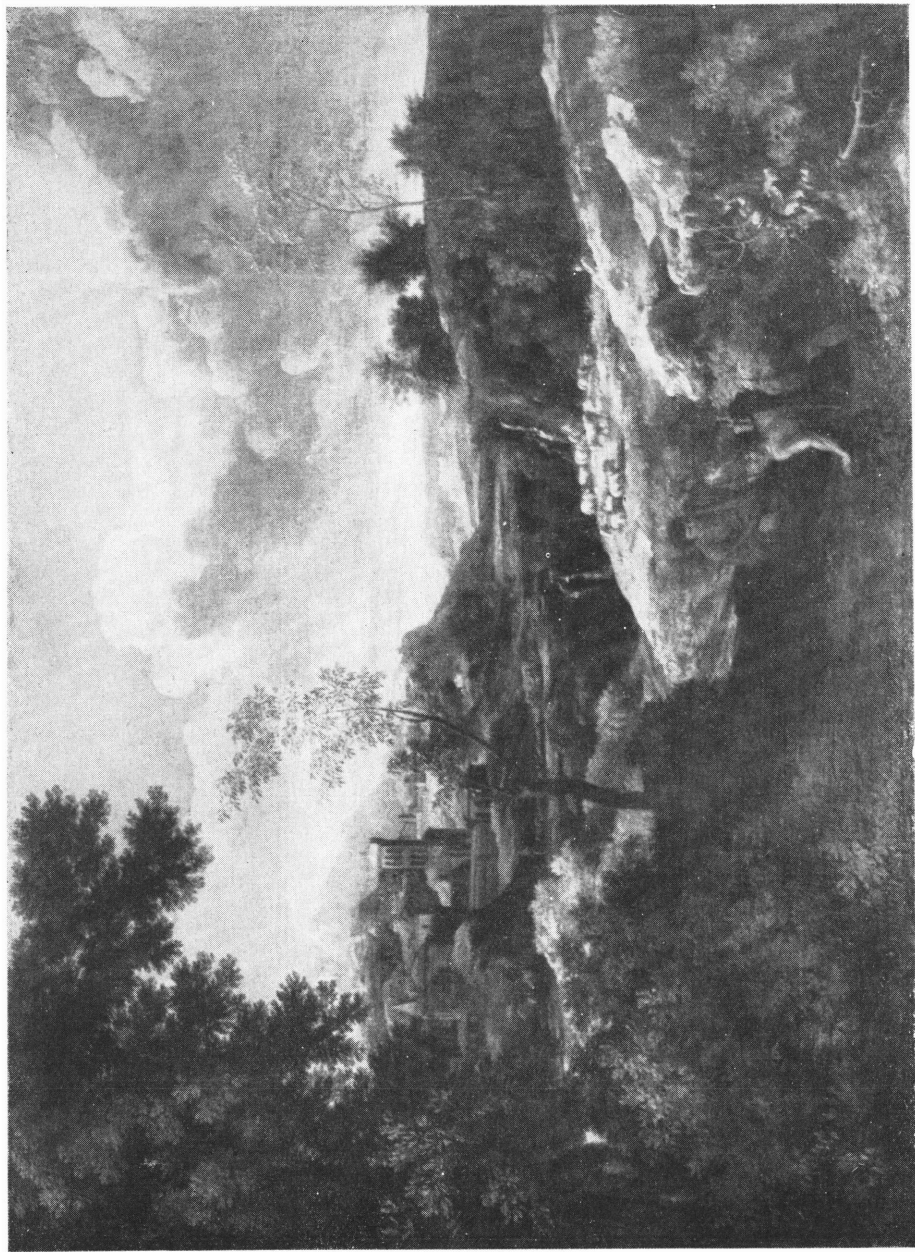


B. BOBIĆ

Nakon restauracije



Nepoznati autor: Portret Rozalije Somogji



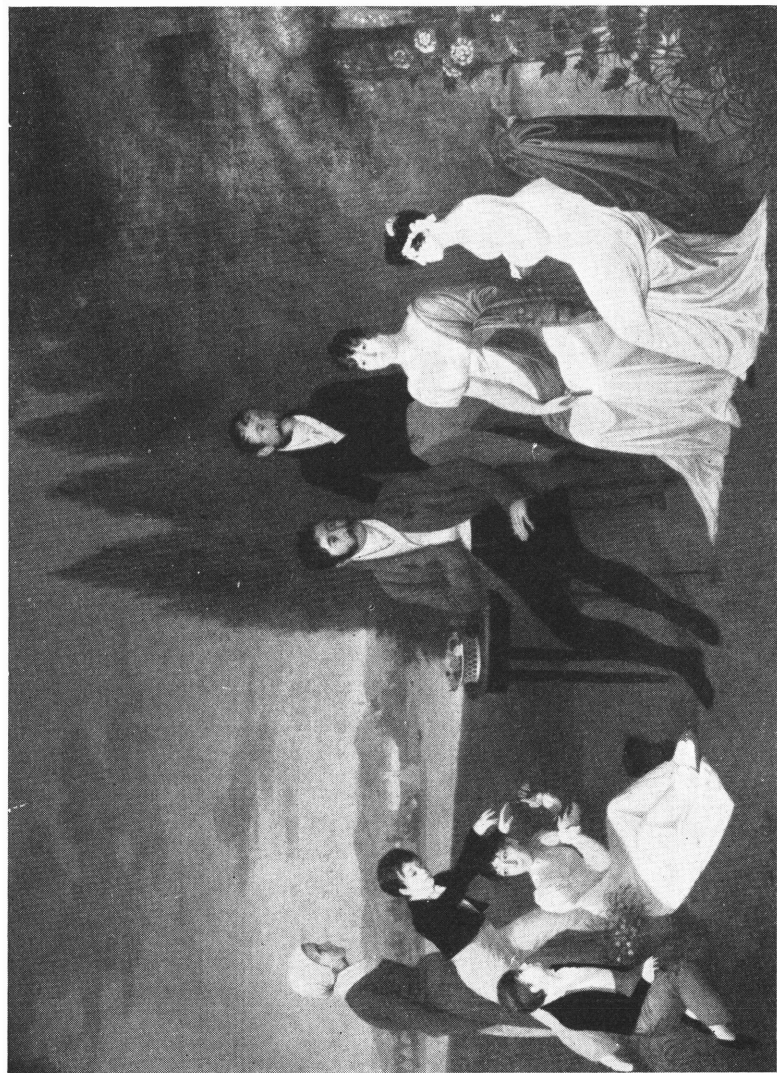
NICOLAS POUSSIN (?)

Planinski krajobraz



DÄHLING HEINRICH:

Obitelj Friedricha Wilhelma III (bakrorez)



LIEDER JOHANN GOTTLIEB:

Portrait obitelji Pejačević



HOCHHASER EPHRAIM (1720–1771):

Portret Marie v. Hillebrand-Pran



WEIKERT JOHANN GEORG (1745–1799)
Portret nepoznate plemkinje u časničkoj bluzi

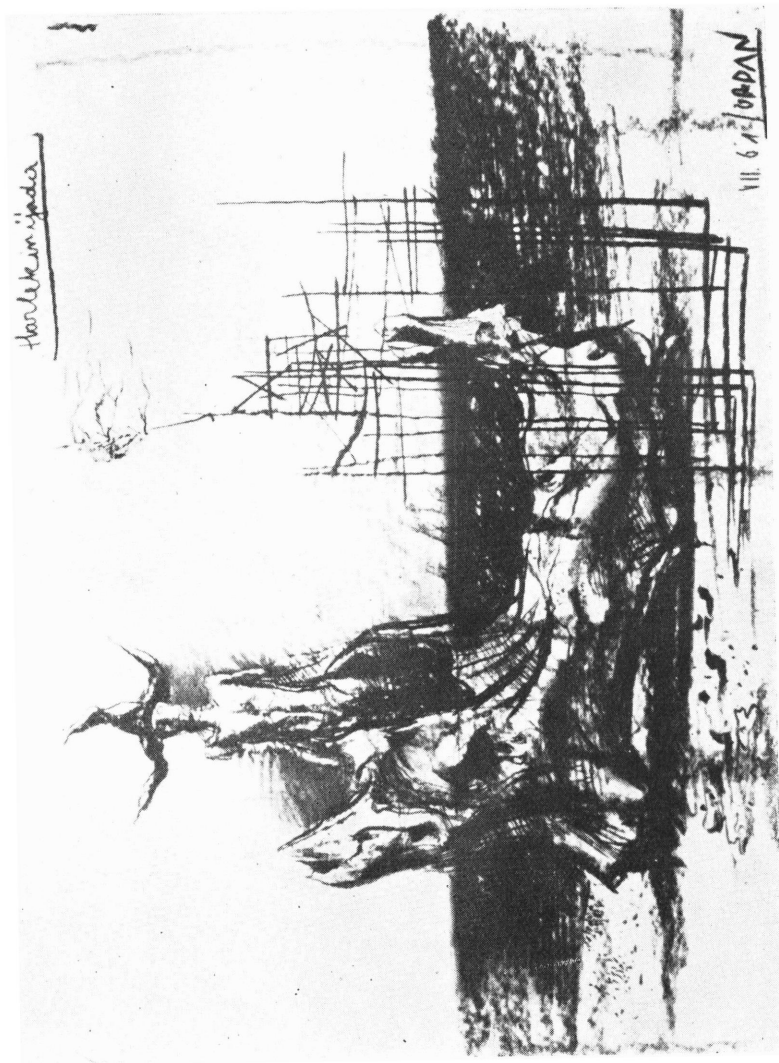


VJ. ANDRIĆ:

Pala sv. Nikole, Rogoznica



VASILIJE JORDAN:



Harlekinijada (crtež)

VASILJE JORDAN:

BULLETIN ZAVODA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u godini 1962 tri puta na godinu
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZAGREB

