Kastavska slikarska škola – problemi geneze i stila

Bistrović, Željko

Doctoral thesis / Disertacija

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:268372

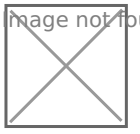
Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository



SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI



Željko Bistrović

KASTAVSKA SLIKARSKA ŠKOLA
PROBLEMI GENEZE I STILA

Doktorski rad

Zadar, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Željko Bistrović

KASTAVSKA SLIKARSKA ŠKOLA
PROBLEMI GENEZE I STILA

Doktorski rad

Mentor

Dr. sc. Ivan Matejčić, izv. prof. u miru

Zadar, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Željko Bistrović

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentor: dr. sc. Ivan Matejčić, izv. prof. u miru

Datum obrane: 5. svibnja 2017.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: Humanističke znanosti, Povijest umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Kastavska slikarska škola – problemi geneze i stila

UDK oznaka: 75.03.033.5(497.5 Kastav)

Broj stranica: 163/380

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 645/0/4

Broj bilježaka: 383

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 172

Broj priloga:

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. prof. dr. sc. Emil Hilje, predsjednik
2. dr. sc. Ivan Matejčić, izv. prof. u miru, član
3. prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić, članica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. prof. dr. sc. Emil Hilje, predsjednik
2. dr. sc. Ivan Matejčić, izv. prof. u miru, član
3. prof. dr. sc. Ivana Prijatelj Pavičić, članica

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Željko Bistrović

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Assistant Professor (retired) Ivan Matejčić, PhD

Date of the defence: 5 May 2017

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Art history

II. Doctoral dissertation

Title: Kastav school of painting – problems of genesis and style

UDC mark: 75.03.033.5(497.5 Kastav)

Number of pages: 163/380

Number of pictures/graphical representations/tables: 645/4

Number of notes: 383

Number of used bibliographic units and sources: 172

Number of appendices:

Language of the doctoral dissertation: croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Professor Emil Hilje PhD, chair
2. Associate Professor (retired) Ivan Matejčić, PhD, member
3. Professor Ivana Prijatelj Pavičić, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Professor Emil Hilje, PhD, chair
2. Assoicate Professor (retired) Ivan Matejčić, PhD, member
3. Professor Ivana Prijatelj Pavičić, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Željko Bistrović,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Kastavska slikarska škola – problemi geneze i stila** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 6. lipnja 2017.

Johannesu de Castua i Ivanu iz Pazina
(dvojici bez kojih ne bi bilo ove radnje)

SADRŽAJ:

1. UVOD ..... str. 1.

1.1. Kritička historiografija ..... str. 2.

1.2. Problem grupiranja istarskih kasnogotičkih slikarskih radionica u skupine i razdvajanja ruku unutar radionice: definiranje termina „Kastavske slikarske škole“ i postavljanje hipoteze ..... str. 11.

2. ZEMLJOPISNO-POVIJESNI KONTEKST: ISTRA I KRAS U DRUGOJ POLOVINI 15. STOLJEĆA ..... str. 16.

2.1. Povijesni razvoj i odnosi Kastavske gospoštije, Pazinske grofovije, Krasa i Kranjske

2.2. Obitelj Raunacher – lokalno plemstvo u Istri i na Krasu ..... str. 19.

3. KASNOGOTIČKO SLIKARSTVO U ISTRI I REGIJAMA KOMPARATIVNOG OBUHVATA ..... str. 22.

3.1. Pazinski majstor i južnotirolsko slikarstvo ..... str. 23.

3.2. Majstor Bolfgang ..... str. 29.

3.3. Suško-bodeško-prileška skupina ..... str. 33.

3.4. Kranjsko slikarstvo - utjecaj koruško usmjerenih radionica polovinom 15. st. str. 37.

3.5. Koruško slikarstvo i nasljedstvo mekog stila ..... str. 40.

3.6. Južnočeško slikarstvo ..... str. 44.

3.7. Slikarske škole Porajnja i Bavarske i problematika *Knitterstila* ..... str. 46.

3.8. *Ars nova* – slikarstvo 15. st. u Niskim zemljama ..... str. 50.

4. SISTEMATIZACIJA GRAFIČKIH PREDLOŽAKA ..... str. 53.

4.1. Biblia pauperum ..... str. 55.

4.2. Majstor sa svicima ..... str. 60.

4.3. Israhel van Meckenem ..... str. 62.

4.4. Ostali grafički predlošci ..... str. 65.

5. REPERTOAR IKONOGRAFSKIH TEMA ..... str. 70.
5.1. Starozavjetne teme ..... str. 71.
5.2. Novozavjetne teme ..... str. 74.
5.3. Svetački prizori i legende ..... str. 92.
5.4. Ostale teme ..... str. 104.
5.5. Ikonografija svakodnevlja ..... str. 113.
5.6. Zaključna ikonografska razmatranja ..... str. 119.

6. ORNAMENTALNI REPERTOAR ..... str. 124.
6.1. Bordure ..... str. 124.
6.2. Patronirani uzorci ..... str. 128.
6.3. Svitci s natpisima ..... str. 134.

7. MORFOLOŠKO RAZVRSTAVANJE ..... str. 137.
7.1. Formalna analiza Vincentove radionice ..... str. 138.
7.2. Formalna analiza Ivanove radionice ..... str. 143.
7.3. Objedinjujući formalni elementi Kastavske slikarske škole ..... str. 152.
7.4. Kompozicijski problemi i odnos prema prostoru ..... str. 155.
7.7. Zaključak morfološkog razvrstavanja ..... str. 158.

8. ZAKLJUČAK ..... str. 160.

9. LITERATURA ..... str. 164.

10. SAŽETAK ..... str. 181.

11. KLJUĆNE RIJEČI ..... str. 186.

12. KATALOG ..... str. 187.
12.1. Vincentova radionica ..... str. 187.
12.1.1. Beram, Sv. Marija na Škrilinah..... str. 187.
12.1.2. Lovran, Sv. Juraj ..... str. 190.
12.1.3. Oprtalj, Sv. Marija ..... str. 193.
12.1.4. Rijeka, klaustar ex augustinskog samostana ..... str. 195.
12.2. Ivanova radionica ..... str. 196.
12.2.1. Hrastovlje, Sv. Trojstvo ..... str. 197.
12.2.2. Gradišče pri Divači, Sv. Helena ..... str. 201.
12.2.3. Podpeč, Sv. Helena ..... str. 203.
12.2.4. Barban, Sv. Jakov ..... str. 204.
12.2.5. Božje Polje, BDM ..... str. 205.

13. PRILOG ..... str. 208.
13.1. Popis ilustracuija u tekstu ..... str. 208.
13.1. Slikovni prilog ..... str. 233.
13.2. Popis usporednih tablica ..... str. 386.
13.2.1. Usporedne tablice . ..... str. 387.

1. Uvod

Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri jedno je od najznačajnijih poglavlja hrvatske povijesti umjetnosti. Gustoćom sačuvanih srednjovjekovnih zidnih slika Istra se ističe i među europskim regijama. Najveći dio korpusa zidnih slika nastaje u kasnogotičkom razdoblju, drugoj polovini 15. st., kada se jasno razlikuju pojedine slikarske osobnosti. Središnju pojavu kasnogotičkog slikarstva u Istri predstavlja radionica Vincenta iz Kastva koja je oslikala crkvu Sv. Marije na Škrilinah kraj Berma. Uz spomenutog slikara imenom je poznat još jedan slikar iz Kastva, majstor Ivan, čije je ime zabilježeno na posvetnom natpisu na zidnim slikama u crkvi Sv. Trojstva u Hrastovlju. Kastav je time upisan kao značajno mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti.

Osim Vincenta i Ivana, među najvažnijim akterima kasnogotičkog slikarstva u Istri je i tzv. Šareni majstor, hipotetski slikar kojega je imenovao Branko Fučić, a koji djeluje u isto vrijeme kada i kastavski majstori, te s njima dijeli određene stilske podudarnosti. Središnji problem s kojim se B. Fučić uhvatio u koštac u svom znanstvenom opusu je međuodnos spomenutih majstora i njihova stilska ishodišta. Navedeni majstori predvodnici su kontinentalne istarske grupe koju se B. Fučić libio nazvati školom, unatoč posebnostima koje su je odvajale od ostale tadašnje slikarske produkcije, smatrajući da za takvu determinaciju nedostaje dovoljan stupanj stilske homogenosti.

No gdje smo danas u poznavanju kasnogotičkog zidnog slikarstva u Istri i možemo li nakon B. Fučića doprinijeti poznavanju ove teme? U međuvremenu su izvršeni restauratorski radovi na zidnim slikama u Božjem Polju, koji su pomogli da se ovaj ciklus interpretira različito od dosadašnjih tumačenja kojima je postavljen u krug Šarenog majstora, te se približi radionici majstora Ivana iz Kastva. Netočnom se dokazala i pretpostavka da su zidne slike u crkvi Sv. Roka u Roču poslužile kao likovna pobuda na kojoj se razvio Ivan iz Kastva. Nakon najnovije restauracije otkriven je glagoljski grafit iz 1496. godine na starijem sloju fresaka na zidu crkve, što pomiče dataciju spomenutog ciklusa na sam kraj 15. stoljeća. Zidne slike u Hrastovlju, datirane u 1490. godinu time su kronološki ranije od ovih u Roču. Ove spoznaje temeljne su premise za donošenje novih zaključaka o razvoju Ivanove radionice. No da bismo postavili temeljne probleme koje će ova radnja obraditi, prethodno je potrebno iznijeti povijest istraživanja kastavskih radionica te sažeti osnovne teze koje su o njima do sada iznesene.

1.1. Kritička historiografija

Prva vijest o zidnim slikama u crkvi Sv. Marije na Škrilinah kod Berma objavljena je još 1847. u tršćanskom časopisu *L'Istria*, u jednom pismu Carla de Franceschija povjesničaru Pietru Kandleru.[1] Već 1895. godine reproducirana su dva crteža beramskih fresaka, isječci Plesa mrtvaca i Poklonstva kraljeva, ilustratora Giulia de Franceschia u djelu *Alpi Giulie* Giuseppea Caprina.[2] Čini se da su one među rijetkim zidnim slikama u Istri koje su u 19. st. bile vidljive, iz čega se može pretpostaviti da nikada nisu niti bile pokrivene naličem. Koliko su vidljive i u kojem su stanju bile zidne slike u Sv. Mariji ne znamo, ali u izvještajima Antona Gnirsa nailazimo na podatak da su restauratorski radovi na zidnim slikama započeti već 1908.(?) godine.[3] Iako je naslikani natpis u crkvi koji govori o naručiteljima i slikaru pokušao pročitati još de Franceschi u spomenutom pismu Kandleru, prvi ga je pravilno interpretirao France Stelè 1913. godine na svom terenskom putu po Istri. U natpisu je kao naručitelja iščitao beramsku bratovštinu Sv. Marije, godinu 1474. kao vrijeme nastanka slikarija i majstora Vincenta iz Kastva kao autora.[4] U ovoj notici Stelè, po vlastitim riječima, dopunjuje priopćenje tadašnjeg beramskog župnika Josipa Grašića o freskama u glasilu „Istra“, br. 49.[5] Iako je Grašićev tekst prvi osvrt o beramskim freskama na hrvatskom jeziku, tek nakon Stelèovog otkrića i njegove objave u Zborniku za umetnostno zgodovino ove freske privlače pažnju hrvatskih povjesničara umjetnosti. No prije hrvatskih njima se, u dva svoja članka, pozabavio i talijanski povjesničar umjetnosti Antonio Morassi.[6] On prvi detaljnije opisuje zidne slike u Bermu

[1] Fučić, B., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, (disertacija-tiskopis), Ljubljana – Rijeka 1964., str. 5. navodi da je pismo objavljeno u časopisu „L'Istria“, II, br. 71-72., Trst 13.XI.1847 te u AMSI, XL, 2, 1928., str. 270. (A. COVATZ**, "**Lettere di Carlo de Franceschi a Pietro Kandler ecc.").

[2] Caprin, G., *Alpi Giulie*, Trieste, 1895., str. 282-284.

[3] Gnirs, A., „Vermo“, u: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, 1908., str. 300.

[4] Stelè, F., „Gotske freske v Bermu v Istriji“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, III., 1923., str. 156.

[5] Navedenu periodiku nisam uspio pronaći iako sam konzultirao stručnjake Sveučilišne knjižnice u Puli.

[6] Morassi, A., „Antica pitura populare nell'Istria“, *Le vie d'Italia*, 30(1924) br. 10., str. 1067-1070.; isti, „Gli affreschi nella chiesa di S. Maria delle Lastre a Vermo**"**, *Emporium, Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura*, LXIII, n. 375, marzo 1926, str. 204–208.

tumačeći ih kao lokalnu slikarsku pojavu. Govoreći o stilističkom konceptu uočava dekorativnost beramskih slikarija. Iako uočava čiste gotičke oblike zidnih slika prvi uvodi tezu o dualizmu njemačkih i talijanskih elemenata, što kao odliku vidi i u desecima drugih umjetničkih djela istarskog i područja Julijske krajine. Beramske freske za njega su granično djelo u kojemu vidi elemente pučke i visoke umjetnosti.

O tome da su beramske freske izazvale pažnju talijanskih povjesničara umjetnosti svjedoči nam i fototeka Zeri u kojoj je zavedena fotografija iz Berma firentinskog fotografa Maria Sansonia, koji je u to vrijeme radio za fotografski arhiv Alinari. Vincent je u opisu fotografije naveden kao *pittore alto-atesino* čime je smješten u južnotirolski umjetnički ambijent.[7]

Nakon Morassija F. Stelè je opširnije obradio beramske freske.[8] I on ih tumači kao lokalnu pojavu. Kao konzervator Centralne komisije za srednjovjekovne umjetničke spomenike Stelè se posvetio otkrivanju, istraživanju i restauriranju fresaka, što ga je usmjerilo prema disertaciji na temu gotičkog zidnog slikarstva u Kranjskoj (1912.). Zbog povećanja spomeničkog fonda Slovenije novim otkrićima poslije Prvog svjetskog rata i kasnijih Stelèovih radova, ova disertacija ima tek povijesni značaj. Zajedno sa slovenskim gradivom istraživao je i objavljivao i istarske primjere. Prvu ozbiljnu sintezu Stelè objavljuje 1935. godine u kojoj donosi opći pregled gradiva s prijedlogom stilsko-razvojnih faza.[9] Prvi postavlja temeljne teze o razvoju kasnogotičkog zidnog slikarstva u Istri, tvrdeći da je slikarstvo Vincenta i Ivana iz Kastva formirano na pojavi suško-prileške skupine, s kojom ih povezuje u kraško-istarsku skupinu.[10] Nadalje, u zidnim

[7] http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?percorso_ricerca=OA&tipo_ricerca=semplice&decorator=layout_S2&apply=true&mod_autore_OA=contiene&autore_OA=&mod_titolo_OA=contiene&titolo_OA=&mod_tipo_OA=contiene&tipo_OA=&mod_data_OA=contiene&data_OA=&mod_localita_OA=contiene&localita_OA=Vermo&galleria=&ordine_OA=localizzazione (pristupljeno 19.1.2016.)

[8] Stelè, France, Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva – Vincencij iz Kastva, Mladika, XVI, 3 i 4., 1935, str. 102-105.; Isti, Monumenta artis slovenicae, 1935.; Isti, Umetnost v Primorju, 1940.

[9] Stelè, F., *Monumenta Artis Slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo*, Akademska založba, Ljubljana, 1935.

[10] Stelè, F., *Umetnost v Primorju*, Ljubljana, 1960., str. 71-77.

slikama u Sv. Nikoli u Pazinu i Sv. Trojstvu u Žminju vidi radionice koje su mogle utjecati na kastavske slikare.[11] Svojim tezama utjecao je na sve kasnije istraživače.

U hrvatskoj povijesti umjetnosti do radova Ljube Karamana treba istaći predmetnice Beram i Mrtvačka povorka u Hrvatskoj enciklopediji, koje su napisali Zvonimir Doroghy i France Mesesnel. Prvi navodi značajan podatak o tome kako se za crkvu počela zanimati „Centralna komisija za očuvanje starinskih spomenika" na poticaj Ivana Vurnika u Radovljici te da je zidne slike 1913. godine očistio slikar Josip Balla iz Lavova sa svojom ženom.[12]

Ljubo Karaman beramske freske i majstora Vincenta uključuje u nacionalni korpus povijesti umjetnosti preuzimajući zaključke iz Stelèovih radova.[13] Uočava utjecaje mekog stila, ali i elemente talijanskog karaktera, kao što su kostimi kraljeva i pratnje na Poklonstvu kraljeva. U pučke elemente ubraja oporu i tvrdu izvedbu zidnih slika, slobodu ikonografskih detalja, množinu ukrasa i detalja, a naslikani krajolici podsjećaju ga na istarski krajolik.

Monografijama Jože Kastelica iz 1955. i Radovana Ivančevića iz 1965. godine cilj je navedene freske približiti širem krugu čitatelja.[14] Iako Jože Kastelic Beram smatra hrvatskim krajem, a Vincenta hrvatskim slikarem, tvrdi kako je „koncepcija Berma" u osnovi identična slovenskoj grupi te joj stilski pripada.[15] Primjećuje dvojnost

[11] Isto, str. 78.; Stelè, F., „Die istrische Lokalschule der gotischen Wandmalerei", *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971, str. 62-63.

[12] Doroghy, Z." Beram"; Mesesnel, F., „Mrtvačka povorka", u *Hrvatskoj enciklopediji*, sv. II., Zagreb, 1941, str. 409.

[13] Karaman, Lj.**, „**Afreski hrvatskog majstora u Sv. Mariji kod Berma u Istri", *Alma mater Croatica*, 1943., str. 57-61.; isti, „O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre", *Historijski zbornik*, 1949., str. 126.; isti, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Odabrana djela, Književni krug, Split, 1986., str. 218-219 (izvorno tiskano kao izdanje Društva historičara umjetnosti N. R. H., knj. 8, Zagreb, 1963., str. 5-95.)

[14] Kastelic, J., *Beram: istarske freske*, Časopis Jugoslavija, Beograd, 1955.; Ivančević, R., *Beram*, Izdavački Zavod "Jugoslavija", Beograd,1965.

[15] Kastelic, J., nav. dj., str. 17.

Vincentovog umjetničkog izraza, „dva lika Berma“: gotički, tj. alpski i renesansni koji dolazi iz Venecije. Smatra kako analiza motiva, stila i tehnike stavlja Vincenta u sklop srednjoeuropskog alpskog, naročito slovenskog slikarstva, s nekim tehničkim utjecajima venecijanskog slikarstva, radi čega pretpostavlja Vincentovo školovanje u Veneciji.[16] Kastelicev rad odiše poetskim doživljajem beramskih slikarija, on uranja u kompoziciju, a svaku scenu osjeća na gotovo glazbeni način.

Ivančevićev rad ne donosi interpretativne novine. Ovaj autor kao temeljnu odliku beramskih zidnih slika uočava seljačku jednostavnost i naivnost „koja stapa sve varijante utjecaja i stila u jedinstvenu priču“.[17] No, u istom radu spominje scenu Poklonstva kraljeva koju doživljava kao reminiscenciju na tapiseriju, što je usprkos prethodno iznesenoj tvrdnji dokaz poznavanja visoke kulture, nedostupne pučkom sloju.

Jedini rad Milana Preloga o beramskim zidnim slikama, iako opsegom neznatan, značajan je za njihovu interpretaciju.[18] On načinje problem zavisnosti slikarskih predodžbi o grafičkom predlošku i problem načina njegova prenošenja.

Najvažniji rad o srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Istre uopće, čiji značajan dio predstavlja i osvrt na kasnogotičke zidne slikare, Fučićev je, nažalost neobjavljen, doktorat iz 1963. godine.[19] O Vincentu i Ivanu iz Kastva raspravlja nakon poglavlja „Domaći majstori između 1470-1490“ u kojem najveću pažnju posvećuje tzv. Šarenom majstoru, oko kojega konstelira grupu nekoliko slikara. Među njih ubraja Majstora oprtaljskih votiva, Barbanskog, Labinskog i Vranjskog majstora, a poglavlje završava ciklusom zidnih slika u Božjem Polju koji smatra sublimacijom stilskih težnji ove skupine.[20] U ovoj radnji navedene su glavne Fučićeve teze o kastavskim radionicama koje u kasnijim radovima dorađuje i dopunjuje. Fučić se prvi zaokuplja morfološkom analizom slika te razlučuje ruke pojedinih slikara u radionici.

[16] Isto, str. 16.

[17] Ivančević, R., nav. dj., str. 10.

[18] Prelog, M., „Neki grafički predlošci zidni slikarija u Bermu“, *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti*, 3, Zagreb 1961.

[19] Fučić, B., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, (disertacija-tiskopis), Ljubljana – Rijeka 1964.

[20] Isto, str. 207-295.

Slijedeći značajniji rad o beramskim freskama zbornik je radova tiskan 1977. godine, nastao u povodu petstote godišnjice oslikavanja crkve Sv. Marije.[21] U njemu trinaest autora objavljuje isto toliko članaka, u kojima se nudi širi povijesni uvid u vrijeme Vincentovog djelovanja, te se opisujue tadašnja istarska skulptura, glagolizam Istre, etničke i demografske prilike, političke prilike te kultura pismenosti.[22] Ikonografiji slikarskih djela Vincentove radionice posvetila se Iva Perčić, Branko Fučić atributivnim problemima, Jelka Radauš Ribarić odjeći likova, a Slavko Zlatić muzičkim instrumentima na zidnom slikarstvu u Istri. Prvi je puta u ovom zborniku načeta tema tehnoloških postupaka Vincentove radionice u članku „Paleta majstora Vincenta" kojeg potpisuju Ana Deanović i Biserka Kojić Prodić. Uvodni tekst o značenju Vincentovog djela, kao i rad o arhitektonskom prostoru kao okviru za djelo Vincenta iz Kastva napisao je Andre Mohorovičić.

Petnaest godina kasnije tiskan je posljednji relevantni rad koji se bavi Vincentovom radionicom i ciklusom zidnih slika u Sv. Mariji na Škrilinah kraj Berma. Riječ je o monografiji Branka Fučića „Vincent iz Kastva" u kojoj je autor sažeo sve tadašnje znanstvene spoznaje o Vincentovoj radionici.[23] Iako joj nedostaje potpuni znanstveni aparat te je pisana popularno, za širi krug čitatelja, ova radnja ima svu znanstvenu ozbiljnost. Kao i u ranijim radovima iscrpno se posvetio morfološkoj analizi i utvrđivanju grafičkih predložaka te načinima njihove transmisije. Ovo je djelo obogatio kontekstualizacijom Vincentovog vremena opisujući ambijent u kojem se razvio i istraživanjem ishodišta njegovog stila. Najbitniji dio Fučićevih radova o Vincentovoj radionici je taj što je razlučio ruke trojice slikara koje naziva Majstorom Poklonstva kraljeva, Majstorom Plesa mrtvaca i Majstorom Pasije.

[21] Znanstveni referati održani na svečanoj proslavi povodom 500-godišnjice dovršenja opusa zidnih slika signiranih godine 1474. po domaćem majstoru Vincentu iz Kastva u gotičkoj crkvi Majke Božje na Škriljinah na groblju u Bermu, Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU, GOD. I (SERIJA III), BROJ 1, Zagreb, 1977.

[22] S time da je jedan autor napisao dva članka, a dvoje jedan zajednički.

[23] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, Zagreb/Pazin: Kršćanska sadašnjost/Istarsko književno društvo «Juraj Dobrila», 1992.

Osim beramskog ciklusa, Vincentovoj radionici približen je i ciklus zidnih slika u svetištu crkve Sv. Jurja u Lovranu.[24] B. Fučić na ovom lokalitetu uočava ruke dvaju slikara, od kojeg jednog približava Šarenom majstoru, a u radu drugog vidi morfološke sličnosti s likovima Vincentove ruke u Bermu. Osim Fučićevih radova jedini pokušaj monografske obrade lovranskog ciklusa članak je Sanje Grković, koji nije značajnije produbio Fučićevu stilsku analizu. [25]

Radionica majstora Ivana iz Kastva ulazi u povijest umjetnosti znatno kasnije od Vincentove, nakon otkrivanja zidnih slika u crkvi Sv. Trojstva u Hrastovlju 1949. godine. U interpretaciji ovih zidnih slika značajnu je ulogu odigrao Branko Fučić, koji je 1958. pročitao natpis u kojem je slikar zabilježio svoje ime. Iduće godine objavio je prvi povijesno-umjetnički prikaz koji monografski obrađuje ovog slikara.[26] Njemu je posvetio i dio svoje disertacije. Majstora Ivana dotiče se i u svom radu o zidnim slikama u crkvi Sv. Roka u Roču. [27]

No iako je ovaj slikar kastavski građanin, veću je pažnju izazvao kod slovenskih nego kod hrvatskih povjesničara umjetnosti, iz jednostavnog razloga što je većina tada poznatih njegovih djela sačuvana u današnjoj Sloveniji. Među mnogobrojnim radovima o hrastovljanskim zidnim slikama posebno treba istaći monografiju Marijana Zadnikara.[28] U ovome radu Zadnikar donosi povijesne podatke o crkvi, podrobno analizira arhitekturu i opisuje zidne slike na njihovoj ikonografskoj razini, dok mu nedostaje jasna stilska analiza.

Iako su se zidne slike u crkvi Sv. Jakova u Barbanu nazirale pod slojevima kasnijih naliča još krajem 19. stoljeća, te ih je spomenuo već Marco Tamaro,[29] tek su godine 1961. potpuno očišćene. Prva ih je objavila Iva Perčić pažljivo obradivši njihovu

[24] Fučić, B., doktorat, str. 319-323.; Isti, *Istarske freske*, str. 27; Cevc, E., *Gotika*, Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, 1969., str. 268.

[25] Grković, S., „Župna crkva Sv. Jurja u Lovranu“, *Dometi*, God. 23 (1990), br. 11, str. 755-768.

[26] Fučić, B., „Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina“, *Zbornik za umetnostno zgodovino* V-VI, Stelètov zbornik, Ljubljana 1959.

[27] Fučić, B., „Ročke freske i majstor Ivan iz Kastva“, *Buzetski zbornik*, br. 5, Buzet, 1990.

[28] Zadnikar, M., *Hrastovlje. Romanska arhitektura in gotske freske*, Družina, Ljubljana, 1988.

[29] Tamaro, M., *Le città e le castella dell'Istria*, II, Parenzo, 1893., str. 672. (preuzeto iz dolje spomenutog članka Ive Perčić)

ikonografiju.[30] Stilski ih je pripisala majstoru lokalne istarske „škole“ koji kombinira elemente srednjoeuropske i venecijanske gotike. B. Fučić je u svome doktoratu barbanski ciklus uvrstio u kompleks domaćih majstora između 1470. i 1490. godine, koje je okupio oko Šarenog majstora.[31] No neke je od likova većeg formata pripisao ruci majstora Ivana.[32] Ovu je atribuciju prihvatio Emilijan Cevc u predmetnici o Ivanu iz Kastva u Enciklopediji Slovenije.[33] S atribucijom se slaže i Radovan Ivančević.[34]

B. Fučić proširio je korpus Ivanove radionice nakon što je osobno otkrio ostatke zidnih slika u crkvi Sv. Helene u Podpeči, koje je bez ikakve dvojbe pripisao Ivanovoj radionici.[35] Nakon njih, 50-ih godina prošlog stoljeća pronađene su zidne slike u crkvi Sv. Helene u Gradišču kraj Divače koje su potpuno otkrivene i restaurirane 1966-67.[36] Kao najsvježiji doprinos poznavanju radionice majstora Ivana možemo navesti članak autora ove radnje, koji je proširio korpus djela Ivanove radionice atribucijom zidnih slika u Božjem Polju.[37]

Uz opuse Vincenta i Ivana znanstveno su obrađeni i radovi drugih kasnogotičkih slikara u Istri bliski kastavskim radionicama, među kojima najznačajnije mjesto zauzima tzv. Šareni majstor. Ovog majstora prvi spominje Antonio Morassi, te ga nespretno atribuira kao Giovannija degli Orefici, krivo interpretirajući jedan latinski grafit na zidnim slikama.[38] Preciznije ga stilski određuje F. Stelè povezujući ga sa suško-prileškom radionicom. B. Fučić ga imenuje po njegovoj karakterističnoj paleti te mu, uz zidne slike u Sv. Mariji od Lakuća i Sv. Antonu kraj Dvigrada, pripisuje i one u Sv. Jurju u Lovranu

[30] Perčić, I., „Legenda o hodočasnicima Sv. Jakova na zidnim slikarijama u Barbanu“, *Peristil*, br. 5, Zagreb, 1962., str. 52-60.

[31] Fučić, B., Doktorat, str. 283-285.

[32] Isto, str. 330: „“Najpodudarnije oblike već smo zapazili u Sv. Jakovu u Barbanu ... na spomeniku koga još ne mogu definitivno riješiti u odnosu prema Ivanu iz Kastva, ali na kome vidim Ivanovu ruku barem u onim scenama koje sam malo prije već spomenuo.“

[33] Cevc, E., „Ivan iz Kastva“, *Enciklopedija Slovenije*, vol. 4, 1990, str. 212.

[34] Cevc, , E., Gotika, Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, 1969.

[35] Fučić, B., nav. dj., str. 492.

[36] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji*, Knj. 2 /Primorska/, Družina, Ljubljana, 1997., str. 89.

[37] Bistrović, Ž., "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade", Zbornik Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920 – 1999) *Az grišni diak Branko pridivkom Fučić*, Općina Malinska – Dubašnica, 2009.

[38] Morassi, A., „Antica pittura popolare nell'Istria“, *Le vie d'Italia*, XXX (ottobre), 1924., str. 1071.

i Sv. Mariji u Oprtlju.[39] Uz ove, predlaže još neke atribucije zidnih slika u slovenskim krajevima, u Sv. Jerneju u Seničnom, Sv. Lenartu u Bregu kraj Preddvora, u Ladji kraj Medvoda i u samostanskoj crkvi sv. Danijela u Celju. Međutim, ove atribucije slovenski kolege nisu prihvatili. Baveći se problemom lokalizacije izvora iz kojih izbija grupa Šarenog majstora, B. Fučić se nadovezuje na Stelèova razmišljanja o utjecaju suško-bodeško-prileške skupine.[40]

Jedini rad o Šarenom majstoru koji kritički preispituje Stelèove i Fučićeve teze je diplomska radnja Nataše Babić, nastala na Filozofskom fakultetu u Ljubljani pod mentorstvom profesora Janeza Höflera.[41] Zanimljivo je da ona nudi drugačije atribucije od Fučića, te unutar korpusa pripisivanog jednom majstoru vidi udjele trojice različitih slikara.

Skupini oko Šarenog majstora B. Fučić pripisuje ciklus zidnih slika u svetištu crkve Blažene Djevice Marije u Božjem Polju.[42] Ovaj ciklus smatra vrhuncem u kojem je cijela jedna grupa kasnogotičkog istarskog ladanjskog slikarstva polučila svoju najvišu formalnu sublimaciju u djelu anonimnog slikara, koji se razvio pod utjecajem slikarskih radionica Krasa i sočko-furlanskog prostora. Uočava njegove oblikovne karakteristike kroz dekorativne principe ornamentalizacije slikanih oblika. Oblici plošne građe prema njemu su geometrizirane grafizacije, komponirani poput kolaža od samih zatvorenih, čvrsto omeđenih parcela. Ornamentalizacija formi najbolje se uočava u oblikovanju nabora, dok se s dekorativnim principom bore samo organski oblici koji se, ipak, svojom stilizacijom uklapaju u razigranu linearnost ornamentalnog tkanja. Navedene zaključke Fučić je temeljio na uvjerenju da su zidne slike djelomično preslikane.

[39] Fučić, B., doktorat, str. 269-280.; isti, „Pisani mojster na Bregu ob Kokri“, *Kranjski zbornik*, Kranj 1975.; isti, „Šareni majstor“, *Kanfanar i Kanfanarština: zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom 900. obljetnice prvog pisanog spomena Kanfanara*, 5. listopada 1996., Dvegrajci – udruga za čuvanje i promociju naslijeđa, Kanfanar, 1998., str. 59-68.

[40] Fučić, B., doktorat, str. 177, 178, 293.

[41] Babić, N., *Šareni majstor*, diplomska radnja, Filozofski fakultet, Ljubljana, 1996.

[42] Fučić, B., „Božje Polje“, *Bulletin Odjela VII za likovnu kulturu JAZU*, br. 1-3, Zagreb 1974.

Među zadnjim Fučićevim radovima objavljen je članak o Šarenom majstoru u zborniku radova o Kanfanaru i Kanfanarštini.[43] U njemu autor obogaćuje interpretacije o slikaru, pretpostavljajući kako je isti osim oslikavanja kapele Sv. Antona i Sv. Marije od Lakuća izradio i drvorezbareni kip Sv. Antona u istoimenoj crkvi.

Uz navedene radove, koji se mahom bave stilskim određenjem kastavskih radionica, postoji niz radova koji su obradili ikonografiju, grafičke predloške, ornamentalni repertoar, tehnologiju izvedbe i restauratorske zahvate, a koji se posredno odnose na ove dvije radionice. Znanstvene spoznaje navedene u ovim radovima u tematskim će poglavljima biti podrobnije opisane. Na ovom mjestu treba spomenuti niz radova u kojima su objavljeni prepoznati grafički predlošci kojima su se Vincent i Ivan iz Kastva služili. I u ovom segmentu ogroman posao opet je odradio Fučić, uočivši korištenje listova Majstora sa svicima i upotrebu Biblije pauperum.

U literaturi se može uočiti nekoliko razina problema o djelima zidnog slikarstva pripisivanih Vincentu i Ivanu iz Kastva. Prvi je izvorište njihova stila, tj. pitanje gdje su se i na temelju koje likovne kulture slikarski formirali. Svima koji su se bavili fenomenom kasnogotičkog zidnog slikarstva u Istri zajedničko je da djela Vincenta i Ivana iz Kastva tretiraju kao lokalnu istarsku pojavu, te njihova djela vrednuju iz perspektive lokalnog i perifernog slikarstva.

Stelè postavlja temeljne teze o razvoju kasnogotičkog zidnog slikarstva u Istri, tvrdeći da je slikarstvo Vincenta i Ivana iz Kastva formirano na lokalnoj kraškoj pojavi suško-prileške skupine, a u zidnim slikama u crkvama Sv. Nikole u Pazinu i Sv. Trojstva u Žminju vidi radionice u kojima su se kastavski slikari mogli školovati.[44]

---

[43] Fučić, B., „Šareni majstor“, *Kanfanar i Kanfanarština: zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom 900. obljetnice prvog pisanog spomena Kanfanara*, 5. listopada 1996., Dvegrajci – udruga za čuvanje i promociju naslijeđa, Kanfanar, 1998.

[44] O freskama u kapeli Sv. Trojstva u Žminju Stelè kaže: „Ni izključeno, da spada ta izrazito lokalno karakterizirani, a srednjoevropski vrsti pripadajoči spomenik med komponente, iz katerih se je razvila kastavska skupina“. Stelè, F., *Umetnost v primorju*, str. 71.; O pazinskim freskama:“... mnogo dejstev pa kaže, da je v obeh smislih vplivala kasneje na istrsko slikarstvo. Ikonografski tip Rojstva Jezusovega veže za spomenik s kastavsko delavnico. ... Da je bil vtis tega dela na istrsko sredino veli dokazuje več dejstev. Tako vidimo odnev takega vpliva v veliki sliki Križanja v prezbiteriju župne crkve v lovranu iz konca XV. stoletja. Še vidnejši je ta vpliv v Hrastovljah...“, Isto, str. 78.; „Der Anreger dieser Gruppe ist ohne Zweitel

Fučić slijedi teze svoga mentora o lokalnom formiranju kastavskih radionica.[45] Nastavlja i nadograđuje Stelèovu tezu te pazinske utjecaje na Vincenta vidi u upotrebi Biblije pauperum kao predloška, grafički konstruiranim oblicima likova i nabora od snopova usporednih štapova, estetici obraza i „liturgijskom" načinu ukrašavanja rubova odjeće biserjem i zlatom, po njemu tipičnom za južnotirolski ukus.[46]

I ostali povjesničari umjetnosti prihvaćaju teze o lokalnom formiranju kastavskih radionica i utjecaju pazinskog i žminjskog ciklusa na njihov razvoj. Za ilustraciju navodim mišljenje Emilijana Cevca: „Šezdesetih godina XV stoljeća oslikao je prezbiterij župne crkve u Pazinu neki slikar iz južnog Tirola ... Ove su freske naišle na jak odjek u najkarakterističnoj istarskoj grupi slikara sa središnjom ličnošću majstorom Vincentom iz Kastva ... i drugi slikar iz Kastva, Ivan, koji je 1490. godine oslikao trobrodnu hodočasničku crkvu u Hrastovljama i na svodu srednjeg broda, ugledajući se na pazinski primjer, naslikao prizore iz Geneze..."[47]

1.2. Problemi grupiranja istarskih kasnogotičkih slikarskih radionica u skupine i razdvajanja ruku unutar radionice: definiranje termina „Kastavske slikarske škole" i postavljanje hipoteze

Dosadašnji istraživači su problemu grupiranja istarskih kasnogotičkih slikarskih djela u radionice, skupine ili škole pristupali na različite način. Prvi koji upotrebljava pojam „istarska lokalna škola" je France Stelè. Ovaj termin koristi prilikom obrade Vincentove radionice u poglavlju Istarsko-kraška lokalna skupina svoje knjige Umetnost v Primorju.[48] Uz F. Stelèa, termin škola bezuvjetno koristi E. Cevc.[49] Od hrvatskih povjesničara umjetnosti ovim se pojmom služi Ljubo Karaman, no kombinira ga s

das 1441 engeweichte und um 1460 ausgemalte Presbyterium der Pfarrkirche in Pazin." Isti, „Die istrische Lokalschule der gotischen Wandmalerei", str. 58.

[45] „I jedan i drugi spomenik djelovao je na domaće radionice. I žminjske i pazinske sugestije najviše je osjetio Vincent iz Kastva, najkultiviraniji ladanjski majstor."*

[46] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, Kršćanska sadašnjost/Istarsko književno društvo „Juraj Dobrila", Zagreb/Pazin, 1992., str. 143-144.

[47] Cevc, E., „Gotika u Sloveniji", u: *Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd [etc.], 1984, str. 53.

[48] Stelè, F., *Umetnost v Primorju*, Ljubljana, 1960., str. 78, 79.

[49] Cevc, E., Gotika, Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, 1969., str. 268.

izrazom grupa.[50] Među starijim autorima termin škola koristi i Iva Perčić, stavljajući ga u navodnike.[51] Branko Fučić, naprotiv, smatra da bi bilo pretjerano „kontinentalnu istarsku grupu“ nazivati školom unatoč posebnosti koja je oštro razdvaja od romanske obalne grupe te ju razlikuje od srodnih grupa alpskog kruga.[52] Ostali znanstveni radovi, koji se nisu izravno bavili problemom istarskog kasnogotičkog slikarstva, različito definiraju probleme ove grupe. Tomislav Vignjević također uvjetno koristi pojam škola stavljajući ga u navodnike.[53] U određenju istarskih kasnogotičkih slikarskih radionica Janez Höfler koristi raznolike pojmove. Iako na nekim mjestima koristi neutralan pojam „istarsko lokalno slikarstvo kasnog 15. st.“ upotrebljava i pojam „istarska lokalna škola“.[54] Ostali znanstveni radovi, koji se nisu izravno bavili problemom istarskog kasnogotičkog slikarstva, različito definiraju probleme ove grupe. Radovan Ivančević pak, slikarstvo Vincenta, Ivana i Šarenog majstora, objedinjuje koristeći termin „lokalni istarski kompleks“.[55]

Problem grupiranja i definiranja korpusa jedan je od temeljnih zadataka ove radnje, neodvojiv od analitičkog postupka razdvajanja ruku i utvrđivanja pojedinačnih majstora. Pojam Kastavska slikarska škola koji se u ovoj radnji koristi uvjetan je termin, kojim se objedinjavaju slikarska djela pripisana Vincentu i Ivanu iz Kastva te njihovim suradnicima i učenicima. Većina autora koji su do sada o tome pisali Vincentovoj radionici pripisuje zidne slike u Sv. Mariji na Škrilinah kod Berma i Sv. Jurju u Lovranu, a Ivanovoj one u Sv. Trojstvu u Hrastovlju, Sv. Heleni u Podpeči kraj Črnog Kala, Sv. Jakovu u Barbanu i Sv. Heleni u Gradišču. U novije vrijeme Ivanovoj radionici približene su zidne slike u Sv. Mariji na Božjem Polju kraj Vižinade, a Vincentovoj dio zidnih slika

[50] Karaman, Lj., “O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva”, pretisak u: *Odabrana djela*, Književni krug, Split, 1986., str. 218.

[51] Perčić, I. „Legenda o hodočasnicima Sv. Jakova na zidnim slikarijama u Barbanu“, Peristil, br. 5, Zagreb, 1962., str. 58.

[52] Fučić, B., *Istarske freske*, Zagreb, 1963., str. 23.

[53]„Poleg tega je v Istri nastala slogovno povsem profilirana lokalna slikarska „šola“, katere najvidnejša predstavnika sta Vincenc in Janez iz Kastva“, Vignjević, T., *Ples smrti*, Založba Annales, Koper, 2007., str. 7.

[54] Höfler, J., „Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre“, str. 276.

[55] Ivančević, R., *Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd-Zagreb, 1984., str. 53.

u crkvi Sv. Marije podno Oprtlja i ostaci zidnih slika u klaustru nekadašnjeg augustinskog samostana u Rijeci. Uz Vincenta i Ivana iz Kastva B. Fučić je utvrdio nekoliko srodnih hipotetskih slikara, no njihova djela neće se promatrati zasebno te ne ulaze u analizirani korpus u onom opsegu kao djela atribuirana Vincentovoj i Ivanovoj radionici.

Unutar navedenih djela pokušat će se utvrditi zajedničke karakteristike koje mogu potvrditi postojanje škole. Objedinjavanje dvije radionice razradit će se u poglavljima o sistematizaciji grafičkih predložaka, ikonografskoj analizi i obradi ornamentalnog repertoara. Upotreba grafičkih predložaka sjevernonizozemske provenijencije, korištenje ikonografskih tema zajedničkog porijekla te istovrstan ornamentalni repertoar argumenti su koji potvrđuju navedenu tezu. U zajedničke komponente uvrštavaju se i stilske odlike oblikovnih karakteristika *Knitterstila*, tehnološke odlike plastičnog oblikovanja volumena lica i tijela tonskom modelacijom, kolorit, kompozicijska pravila.

Utvrđivanjem pojedinačnih udjela majstora unutar radionice bavi se poglavlje o morfološkom razvrstavanju. Osim utvrđivanja pojedinačnih sigli, koje je u svojim tekstovima iznio još B. Fučić, pokušat će se pronaći i drugi dokazi kao što je vještina oblikovanja volumena, odnos prema formatu slike, kompozicijske nespretnosti i tehnološke karakteristike slikanja.

Osnovne su pretpostavke ovog rada da u Bermu sudjeluju dva jednako sposobna slikara čije se osobnosti mogu jasno razlučiti, a to su majstor Plesa mrtvaca i majstor Poklonstva kraljeva. Osim u morfološkim osobinama njihovih likova, razlikuju se i u korištenju specifičnog ornamentalnog repertoara, što do sada nije bilo zamijećeno. Ostale ruke koje se mogu primijetiti njihovi su pomoćnici, a tzv. majstor Pasije mogao bi biti i kasniji slikar koji „popravlja“ starije freske. Pažnju u Bermu treba usmjeriti na bolje slikarske dionice koje umjetnički nadilaze do sada isticane rustične elemente.

Majstor Plesa mrtvaca prepoznat je i u Lovranu, gdje oslikava svetište ž.c. Sv. Jurja u suradnji s još jednim slikarom koji se do sada povezivao sa tzv. Šarenim majstorom. Ovom radnjom nudi se za potonjeg majstora novo ime, Majstor lovranskog Mučeništva Sv. Jurja, kako bih se razlučio od majstora koji slika u Sv. Mariji od Lakuća podno Dvigrada i u Sv. Mariji podno Oprtlja. Majstor lovranskog Mučeništva Sv. Jurja povezan je s radionicom Majstora Srednje vasi pri Šenčurju, u kojoj je najvjerojatnije i školovan. Ciklus zidnih slika u crkvi Sv. Jurja u Lovranu promatra se kao ključ za

razumijevanje kastavskih radionica i odnosa među utvrđenim majstorima. Na ovim zidnim slikama pretpostavljeno je sudjelovanje slikara koji je blizak Ivanu iz Kastva.

Korpus djela Ivanove radionice proširen je ciklusom zidnih slika u Božjem Polju. Slikarije u crkvi Sv. Jakova u Barbanu detaljnijom su obradom čvršće povezane uz Majstora Ivana te je, uz proširenje korpusa, predložena relativna kronologija njegovih djela.

Preispitat će se teza da su najznačajniji predstavnici Kastavske slikarske škole lokalne slikarske pojave te da su se slikarski formirali u Istri pod utjecajem pazinske i žminjske radionice. Spomenute radionice djeluju u Istri početkom 1470-ih te su skoro suvremene Vincentovoj radionici. I majstor Poklonstva kraljeva i majstor Plesa mrtvaca početkom sedamdesetih godina 15. st. potpuno su formirani slikari koji se značajno razlikuju od pazinskog i žminjskog slikara.

Pazinski ciklus ima nekoliko zajedničkih osobina usporedivih s kastavskim radionicama kao što su tonska modelacija, ornamentalni repertoar i korištenje Biblije pauperum kao grafičkog predloška. Iako se ovaj ciklus povezivao s južnotirolskim slikarstvom u radnji se preispituje i ova tvrdnja. Utjecaj južnotirolskog slikarstva u kastavskim radionicama neznatan je, dok se veći utjecaj vidi u koruškom, južnočeškom i južnonjemačkom slikarstvu koje prerađuje nizozemske utjecaje.

Žminjski ciklus, koji je oslikala radionica majstora Bolfganga, ima više dodirnih točaka s kastavskim radionicama, pogotovo s majstorom Ivanom. U novijim povijesno-umjetničkim interpretacijama majstora Bolfganga uočava se njegova povezanost s istovremenim porajnskim slikarstvom, dok je još B. Fučić uočio izrazite bohemizme u djelu ovog autora.

U pokušajima otkrivanja provenijencije slikara, odnosno odgovaranju na pitanje koliko su kastavski slikari domaći ili udomaćeni, istraživači teško nadvladavaju probleme ideološke prirode. Nacionalni predznak temelj je ideoloških premisa talijanskih, slovenskih i hrvatskih povjesničara umjetnosti. Srednjovjekovni stanovnici Kastva ne moraju biti i rodom Kastavci.[56]. Brojne su potvrde o tome da je u imenu označen domicil

[56] Fučić izravno kaže: „... ne znamo da li je Vincent uopće rođen u Kastvu od oca Kastavca i majke Kastavke (pa, zaista nismo rasisti) ili se od nekuda doselio u Kastav ...“, u: Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 150.

kao mjesto stanovanja (*habitatores, cives*), a ne i samo porijeklo. Najbliži nam je primjer Janeza Ljubljanskog koji postaje građaninom Ljubljane kao već formirani slikar koji dolazi iz Villacha, iz radionice svoga oca Friedricha. Smatramo da ne postoji dovoljno povijesnih podataka da bismo sa sigurnošću mogli utvrditi Vincentovo i Ivanovo etničko podrijetlo. Dapače, sačuvani natpisi kojima nam se oba slikara potpisuju na latinskom su jeziku, dok je u Kastvu u vrijeme njihova djelovanja u općoj upotrebi glagoljsko pismo i čakavski idiom hrvatskog jezika.

Oba kastavska slikara mogla su doći u Kastav upravo onim putevima i vezama kojima je dolazilo i kranjsko plemstvo i brojni obrtnici te se odvijala plodna trgovačka razmjena. Potvrdu ovoj pretpostavci nalazimo u pojavama koruško usmjerenih slikara koji preplavljuju tadašnje slovenske i hrvatske zemlje kao što su Žirovniški majstor, Majstor Srednje Vasi pri Šenčurju, Janez Ljubljanski i Majstor Bolfgang. Moguće je da su Vincent i Ivan iz Kastva analogne pojave u Istri i na Krasu, a njihov se dolazak uklapa u povijesne događaje u kojima se navedene pokrajine upravno jače vežu uz Kranjsku za vrijeme vladavine Friedricha III., cara Svetog Rimskog Carstva.

2. ZEMLJOPISNO-POVIJESNI KONTEKST: ISTRA I KRAS U DRUGOJ POLOVINI 15. STOLJEĆA

Vremenski period u koji možemo smjestiti djelovanje kastavskih slikarskih radionica zadnja su tri desetljeća 15. st., koja su ujedno i zadnja desetljeća vladavine cara Svetog Rimskog Carstva, Friedricha III. Prostor na kojemu su djelovale je područje Istre, slovenskog Krasa i sjevernog Hrvatskog primorja zapadno od Rječine. Mjesta u kojima su ostvarili svoja djela nalazila su se u pet biskupija (pulskoj, porečkoj, novigradskoj, koparskoj i tršćanskoj) na pograničnom području Venecijanskog dominija i Habsburških zemalja.

U razdoblju kasnog srednjeg vijeka uočljiva je upravna nejedinstvenost ovog teritorija na kojem su se prostirale različite upravno-političke državne cjeline kao što su vojvodstva, grofovije, gospoštije te trgovišta i gradovi s određenom razinom samouprave. Do kraja 14. st., uz Veneciju, na ovom je prostoru politički najvažniji činitelj Akvilejski patrijarhat, ne samo u crkvenom smislu već i kao krupan svjetovni zemljoposjednik. Istarskim posjedima patrijarhata upravljaju ministerijali akvilejskog patrijarha, Gorički grofovi te Devinci (ujedno i gorički podložnici) čija uloga jača slabljenjem moći njihovih sizerena. No razvija se i sitnije plemstvo, „deželani“ tj. ministerijali prethodno spomenutih feudalaca koji u Istri i na Krasu imaju svoje alodije. Krajem 14. i početkom 15. st. događaju se velike političke promjene koje će imati značajan utjecaj na kasniji povijesni razvoj ovih pokrajina. Habsburgovci od Goričkih grofova 1374. godine naslijeđuju Pazinsku grofoviju, a 1420. Venecija osvaja Akvilejski patrijarhat. Ovim događajima počinje politička polarizacija Istre na austrijski i venecijanski dio.

2.1. Povijesni razvoj i odnosi Kastavske gospoštije, Pazinske grofovije, Krasa i Kranjske

Vincentu i Ivanu je zajedničko je to što su oboje stanovnici Kastva u zadnjoj četvrtini 15. st. Dokaz njihove provenijencije već su spomenuti natpisi na latinskom jeziku, Vincentov u Sv. Mariji na Škrilinah iz 1474. i Ivanov u Sv. Trojici u Hrastovlju iz 1490. godine. Kastavska gospoštija je u Vincentovo vrijeme jedna od najvećih gospoštija u Istri i na Krasu. Na jugu graniči s riječkim distriktom, na sjeveru s Gotničkom

gospoštijom, a na istoku s Vinodolom, najzapadnijom točkom Hrvatsko-Ugarskog kraljevstva. Njezin je značaj u položaju kojim kontrolira sam izlaz na Kvarner i trgovinu koja ovim putem iz Kranjske prolazi prema Rijeci. Ova gospoštija se nalazi na rubu dvaju pokrajina, Istre i Krasa, čije srednjovjekovne povijesti moramo ukratko opisati.

Istra je u Svetom Rimskom Carstvu imala poseban status markgrofovije. No iako su samo dijelovi markgrofovije Istre došli pod Habsburgovce, oni ove dijelove i dalje nazivaju „zemljom" (*land Istrien*). Pazinska grofovija samo je jedan njezin dio, a upravno se objedinila pod Goričkim grofovima, no tek se od Rudolfa IV. Habsburškog ovaj prostor naziva grofovijom (*Grafschaft ze Mitterburg*).

Kras jepodručje nezavisno od Istre i Kranjske koje se prostiralo između Devina i Kastva s kojima, najvećim dijelom, pripada nasljednim zemljama pod upravom Devinaca, a kasnije njihovih rođaka Walseeovaca. Kao *Regio Carsiae* spominje se 1028. godine u darovnici Konrada II. Akvilejskom patrijarhu u čijim rukama ostaje do 1216. Ovo područje obuhvaćalo je prostor od Soče do Rječine. U 13. st. na područjima Krasa jača utjecaj Goričkih grofova. U njihovo vrijeme prvi put je spomenuta funkcija upravitelja Krasa.[57] Jačanjem uloge Devinaca dio Krasa dolazi u njihove ruke tako da se područje njihova utjecaja proteže od Devina do Rijeke. Takvu situaciju nasljeđuju i Walseeovci, za čijeg vladanja se posjed dijeli na dva dijela. No čitavim ovim područjem u ime Walseovaca upravlja kapetan Devina i Krasa, koji je ujedno i njihov vicedomin.[58] Kao zadnji takav kapetan spominje se 1466. godine Niclas Luegher. Postepeno habsburško stjecanje istarskih i kraških posjeda počinje za Rudolfa IV. Habsburškog koji nasljeđuje istarske posjede Goričkih grofova na osnovu ugovora iz 1364. s goričkim grofom Majnhardom VII. Habsburškim nasljeđivanjem Pazinske grofovije dolazi do želje za ujedinjavanjem ovog prostora s Vojvodinom Kranjskom čiji su nasljedni vojvode upravo Habsburgovci. Započeti proces nastavlja Friedrich III. koji od 1456. do 1472. postupno

[57] Rijetki su pojedinci koji su obnašali ovu funkciju čija su imena spomenuta u povijesnim izvorima. Poznat mi je tek Marcus von Reifenberg koji je 1313. godine spomenut kao *castellano della Carsia.*

[58] U izvorima su zabilježeni Federico Rath, Iohanne Reichenburger, Niclas Luegher. Reichenburger je zabilježen kao *Capitaneo Duini & Crase vicedomino* u: Gigante, S., Libri del Cancelliere – Cancelliere Antonio di Francesco de Reno – Parte Prima - MCCCCXXXVII-MCCCCXLIV, vol. I., Monumenti di storia fiumana, Fiume, 1912., str. 37. U navedenom izvoru zabilježeno je da je bio nadležan riječkom kapetanu Jakobu Raunacheru.

širi svoje posjede na Gornjem Jadranu. On 1461. godine otkupljuje Postojnu u kojoj je namještao kapetane koji su ujedno nosili titulu kapetana Krasa. Friedrich III. postupno prisiljava Walseeovce na odricanje od svojih dobara na Krasu. Od Wolfganga von Walsee 1466. godine dobija Rijeku, Kastav, Veprinac i Mošćenice dok ugovorom iz 1472. od Rainprechta von Walsee otkupljuje Devin, Prem i Senožeče čime je u potpunosti osigurao kontrolu nad trgovačkim putevima koji ovuda prolaze. Već dvije godine nakon ulaska u posjed Friedrich je upravu nad Kastvom i obližnjim općinama, za 250 ugarskih zlatnih dukata godišnje, prepustio Jakovu Raunacheru koji Kastvom upravlja do svoje smrti 1478. godine. Jakov je od 1469. upravitelj Gotnika, a kapetan Pazina postaje 1470. godine.[59]

Tranzitno značenje Krasa za trgovinu na Gornjem Jadranu bilo je veliko. Preko ovog teritorija Pazinska grofovija, Trst i Rijeka povezani su s vojvodinom Kranjskom, Metliškom grofovijom i Slovenskom markom. Habsburgovci politikom sklapanja ugovora o nasljeđivanju uspijevaju prisvojiti sve zemlje ne samo Walseeovaca već i Goričkih i Celjskih grofova. Budući da se ovaj proces postupno događao, Istra i Kras su, kao i Metliška grofovija, još jedno vrijeme održale status posebnih upravno-političkih cjelina, tj. zasebnih zemalja. Tek se kasnijim reformama austrijskih zemalja, početkom 16. st., ovi teritoriji upravno jače vežu uz Kranjsku.

Zaseban status Kranjska ima od šezdesetih godina 13. st. pod koruškim vojvodom Ulrikom III. kada se spominje kao „Dominium Carniole et Marchie“. Od tada se razvijaju kranjski staleži (njem. *Landshaus*, slov. *deželni stanovi*) koji su okupljeni u zemaljski sabor (slov. *deželni zbor*). Od Rudolfa IV. Kranjska postaje vojvodstvo kojemu su Habsburgovci nasljedni vojvode, a 1336. kranjski zemaljski staleži dobijaju svoj privilegij. Istarsko plemstvo bilo je neovisno od kranjskog jer mu se potvrđivao zaseban privilegij, a sudište plemstvu bilo je smješteno u Pazinu. No prilikom potvrđivanja novih zemaljskih knezova, tj. kranjskih vojvoda istarsko plemstvo je moralo biti prisutno na poklonu u Ljubljani gdje su im potvrdili privilegij koji je grof Albert III. Gorički 29. travnja 1365. godine sastavio za dolenjsko i istarsko plemstvo. Proces povezivanja

[59] De Franceschi, Camillo, *Storia documentata della Contea di Pisino*, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, Venezia, 1964., str. 194.

kraškog plemstva s kranjskim bio je brži i jednostavniji o čemu nam svjedoči i povijest plemićke obitelji Raunacher.

2.2. Obitelj Raunacher – lokalno plemstvo u Istri i na Krasu

Feudalna obitelj Raunacher jača upravo u Fridriechovo vrijeme, a od 14. st posjedovala je feude u Istri i na Krasu. Nazvani su po mjestu Ravne, blizu današnje Pivke, gdje su imali svoj dvorac koji su sagradili 1313. na starijim strukturama. Od ovog gospodstva dobijaju prvi grb s dva roga (sl.7.). Najznačajniji predstavnici obitelji Raunacher braća su Martin i Jakov koji se spominju u popisu kranjskog plemstva iz 1446. kao *Mert* i *Jakob Rawnacher*.[60] U ranijem se popisu kranjskog plemstva iz 1421-1422. Raunacheri ne spominju iz čega možemo zaključiti da su status kranjskog plemstva dobili tek u razdoblju između 1422. i 1446.

Martin se prvi put spominje 1430, a kao kapetan Gorice naveden je 1435.[61] Gorički grof Henrik IV daje mu u zalog gospodstvo Schwarzenegg u kojem je utemeljio dvorac iznad sela Podgrad blizu mjesta Vreme. Po ovom gospodstvu obitelj dobija drugi grb, srebrni prsten na štitu (sl.8.). Martin od 1437. do svoje smrti nakon 1450. godine živi u Rijeci, gdje je pokopan.

Jakov se spominje u spisima od 1436. do 1452. kao kapetan Rijeke. Nakon 1452. godine šesnaest godina se ne spominje u izvorima, do 1468. kada mu car Firedrich III. predaje na upravu Kastavsku gospoštiju.[62] Pitanje je stoga je li Jakov koji se tada spominje, Martinov brat, sin ili nećak.[63] Prvi spomen jednog Jakova Raunachera nalazi se u spisu o ženidbi Nikole VI Frankopana iz 1428. godine gdje se spominje kao jedan od

[60] Nared, Andrej, „Seznami kranjskega plemstva in kranjskih deželnih stanov“, *Arhivi*, 28 (2005), št. 2., str. 313-334.

[61] *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, letnik 5, številka 1, Muzejsko društvo za Kranjsko, Ljubljana, 1895., str. 219.

[62] točnije 31. svibnja 1468. («Riversale di Giacomo Raunacher all' imperatore Federico III pel conferi fogli capitanato di Fiume» -Kandler pročitao iz dokumenta koji se čuva u Arhivu u Beču, u: Kobler, Giovanni, *Memorie per la storia della Liburnica città di Fiume*, sv. ?., Fiume, 1896., str. ?)

[63] Jakob je inače često ime u obitelji Raunacher što otežava izradu njihove genealogije.

zastupnika Nikole V., bana Dalmacije i Hrvatske.[64] Preko četrdeset godina razlike u odnosu na spomen u Kastvu navodi na zaključak da je riječ o dva različita Jakova Raunachera. Potvrdu tome nalazimo i u de Renovom notarskim spisima gdje se spominje još jedan Jakov, Martinov nećak.[65] Jakov Raunacher do svoje smrti 1478. upravlja Kastavskom i Gotničkom gospoštijom te Pazinskom grofovijom.

Raunacheri su ženidbenim vezama bili povezani s poznatijom i jačom plemićkom obitelji Lamberger iz koje potječe prvi ljubljanski biskup, Sigismund Lamberger. U obiteljskoj knjizi Sigmunda Herbersteina nailazi se podatak da je Jacob Raunacher bio oženjen Annom von Lamberg, kćeri Josepha von Lamberga i Elisabethe von Elach, te je s njom imao petero djece.[66] U istom se izvoru spominje da je Martina Raunacher bio oženjen Ursulom Steiner s kojom je imao dvoje djece. No izgleda da je bio oženjen dva puta jer je na nadgrobnoj ploči sačuvanoj u nekadašnjem augustinskom samostanu u Rijeci uz njegovo uklesano ime njegove žene Margarete Lamberger (sl.6.).[67] U samoj kapeli, na jednoj konzoli pete svoda, nalazi se grb njezine obitelji uz grbove obitelji Luegh i Kuehnberg.

Uloga Jakova Raunachera kao naručitelja umjetnina do sada nije istaknuta u literaturi. Mjeseca studenoga, osmoga dana po Martinji, godine Gospodnje 1474. majstor Vincent iz Kastva dovršio je oslikavanje crkve Sv. Marije na Škrilinah kod Berma. U posvetnom natpisu zabilježeno je da je oslikavanje crkve naručio komun beramski na trošak bratovštine Blažene djevice Marije.[68] No osim posvetnog natpisa u crkvi se uz grb

---

[64] Ženidbeni ugovor sklopljen u Beču 13.02.1428. čuva se pod signaturom Litt. F. Nr. 79. fasc. 4. u kaptolskom arhivu u Zagrebu, u: Bojničić, I., „Prilozi k povjesti Frankapana“, *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arhiva*, god. III., Zagreb, 1901., str. 198.

[65] *„ ... generosi millites dominus Martinus Raunacher et dominus Iacobus, eius nepos ...“, u:* Zjačić, M., *Knjiga riječkog notara i kancelara Antuna de Renno de Muttina [1436.-1461.]*, II., Vjesnik Dravnog arhiva u Rijeci, Sv. 4., Rijeka, 1957., str. 144.

[66] Zahn, J., „Das Familienbuch Sigmunds von Herberstein nach dem originale herausgegeben“, *Archiv für österreichische Geschichte*, B. 39. Wien, 1868.

[67] Ekl, Vanda, *Gotička skulptura u Istri*, Grafički zavod Hrvatske i Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1982., str 140: *In nomine Domini. Amen. Anno Domini 1450. Haec est sepultura strenui ac generosi militis Martini Raunacher, Margarithaeque Lamberger uxoris ejus. Requiescant in pace.*

[68] *In honore · domini · nostri · Y · kristi · amen · ac · glo*
riose · virginis · matris · mariae · ac · nomine · sanctorum ·

carskog dvoglavog orla nalazi izblijedjeli grb pazinskog kapetana Jakova Raunachera: dva zlatna roga u crnom polju (sl.9.). Jakov Raunacher i Vincentova radionica susreću se još jednom, kod oslikavanja župne crkve Sv. Jurja u Lovranu. Na dva zaglavna kamena nalaze se grbovi porodice Raunacher koja je uz ostale feudalne obitelji jedan od naručitelja ovog ciklusa (T.2.).[69] Upravo je Jakov kapetan Kastva u trenutku kada je u njemu zabilježena aktivnost Vincentove radionice. Ova trostruka povezanost Jakova Raunachera i majstora Vincenta ne može biti slučajnost te se treba ozbiljno razmotriti mogućnost Raunacherovog utjecaja na angažiranje i dolazak majstora Vincenta u Kastav.

· omnium · fecit · hoc · opus · dipingere · comunitas ·

· bermw · ex(pensis) fraternitatis · beate · mariae · virginis ·

hoc · pinxit · magister · vicencius · d(e) kastua · et · conp

livit · mense · novembris · die · octo · post · martini ·

· anno · domini · millessimo · quadracentessimo ·

septuagesimo · quarto · gr

[69] Ostali grbovi pripadaju obiteljima Pramperg, Wachsenstein, Tattenbach (?), Herberstein i Habsburgovcima. Jedan grb je u potpunosti uništen, a jedan još nisam uspio prepoznati. B. Fučić (na str. 21 kataloga, Istarske freske i str. 458, 462 kataloga u doktoratu) spominje kronološko heraldičku analizu grbova kojom ih je B. Zmajić datirao oko 1470. godine. Zmajićevo priopćenje B. Fučiću najvjerojatnije je bilo usmeno. Na ovu heraldičku analizu osvrće se S. Grković u svojem radu o lovranskim zidnim slikama. Autoricu sam osobno kontaktirao no nije me mogla uputiti na izvor.

3. REGIJE KOMPARATIVNOG OBUHVATA

Slikarska ostvarenja kastavskih radionica teško možemo usporediti s istovremenom slikarskom produkcijom u jačim umjetničkim centrima. Oko 1474. godine kada nastaje ciklus zidnih slika u Sv. Mariji na Škrilinah kraj Berma nastaje i djelo „Sveta konverzacija“ Piera della Francesce izrađeno za crkvu San Bernardino u Urbinu. Renesansa tada živi punim plućima, perspektiva je potpuno osvojila kvadre talijanskih majstora. U obližnjem Venetu djeluju Andrea Mantegna i Giovanni Bellini.

No slikarska ostvarenja talijanskog *quattrocenta* nisu utjecala na slikarstvo Kastavske slikarske škole, čije pobude dolaze iz drugih krajeva, uglavnom alpskog porijekla pod utjecajem nizozemskog slikarstva prve polovine 15. st. Ovi su utjecaji preneseni u Bavarsku, Češku i austrijske zemlje preko porajnskih slikarskih radionica ili kroz nizozemske i sjevernonjemačke grafičke listove. Ovom slikarstvu zajednički je nazivnik morfologija *Knitterstila*. Drugi sloj pobuda koje su utjecale na kastavske radionice tekovine su mekog stila koji nastavlja i prerađuje starije motive preuzete iz internacionalne gotike. Upravo u regijama koje su kasno prihvatile nizozemske tekovine, a u kojima uporno preživljavaju motivi mekog stila, treba tražiti sredinu u kojoj su se Vincent i Ivan slikarski formirali. Kako bismo shvatili kontekst tadašnjih slikarskih pojava i utvrdili moguće smjerove umjetničkih utjecaja na Kastavsku slikarsku školu potrebno je panoramski pregledati slikarske regije komparativnog obuhvata, subalpski i prekoalpski prostor: tadašnju Istru, Kras, Kranjsku, Tirol, Koruško, Južnu Češku, Bavarsku, Porajnje i Nizozemsku.

Istarsko slikarstvo prve polovine 15. st. ne nudi osnove da se u njemu prepoznaju izvori Kastavskoj slikarskoj školi. Freske koje su izradile furlanske radionice na početku stoljeća u Oprtlju i Čirkotima svojim idealiziranim oblicima su bez dodirnih točaka s našom skupinom. Zidne slike u Sv. Antonu u Barbanu, Sv. Katarini u Savičenti i Sv. Martinu u Bermu svjedoče nam da je početkom 15. st. područje na kojem su kasnije stvarale kastavske radionice bilo preplavljeno majstorima oblikovanim u sjevernotalijanskim radionicama. Mekoća nabora, pastozno nanošenje boja, kromatski ublaženi kolorit bez jakih kontrasta upućuje nas na mediteransko porijeklo ovih slikarija. Majstor Albert iz Konstanza u istarskim ostvarenjima u drugoj polovini 15. stoljeća svojim stilizmima još uvijek podsjeća na trečentističko oblikovanje. U istarskom gradivu

teško ćemo naći primjere u kojima bismo mogli prepoznati začetke stila naših slikara. Najbliži primjeri, koje je još Stelè pretpostavio kao mogući utjecaj na razvoj lokalnih istarskih radionica, su zidne slike u svetištu crkve Sv. Nikole u Pazinu i kapelici Sv. Trojstva u Žminju.

3.1. Pazinski majstor i južnotirolsko slikarstvo

U svetištu župne crkve Sv. Nikole u Pazinu nalaze se kvalitetne zidne slike koje svojim likovnim dosegom i ikonografskim novinama nadilaze tadašnje umjetničke mogućnosti Istre. U svodu su oslikane scene iz Geneze, dok se na zidovima nalaze prizori kopirani s listova nizozemske četrdesetolisne Biblije pauperum.

Niti danas nisu razriješene sve dvojbe oko pazinskog ciklusa. Prva je datacija zidnih slika. Svetište je nastalo 1441. godine što je dokumentirano posvetnim natpisom koji je ugrađen u središtu prvog polja sjevernog zida svetišta.[70] Grbovi koji se nalaze naslikani na zaglavnim kamenovima svoda pripadaju lokalnom plemstvu, a dva na najvažnijim pozicijama obitelji Devin/Walsee i austrijskom vojvodstvu.[71] Ovakva konstelacija grbova mogla se nalaziti na svodu samo do 1444. Nakon ove godine morali bi se pojaviti drugi grbovi koji pripadaju kasnijim kapetanima i posjednicima Pazinske grofovije. Majstor koji oslikava pazinsko svetište nije to mogao učiniti prije 1465. kada se datira najranija nizozemska četrdesetolisna Biblija pauperum koju koristi kao predložak. B. Fučić u svom doktoratu dataciju ovog ciklusa smješta čak u početak 70-ih godina 15. st.[72]

Uz dataciju zidnih slika upitna je i njezina dosadašnja atribucija. Stelè je 1947. prvi put iznio tezu da pazinskog majstora treba tražiti u krugu suradnika Jakoba Suntera.[73]

---

[70] *„Hoc opus ecclesie fecit fieri communitas Pisini anno domini MCCCCXLI tempore Andree Schuel prepositi“*, u: De Franceschi, Camillo, *Storia documentata della contea di Pisino*, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, Venezia, 1964., str. 228, crtež na str. 227.

[71] Ostali grbovi pripadaju plemićkim obiteljima Krottendorfer, Herberstein, Ungrispach, Eberstein, Schuell, Pramperg, Kršanskih i Luegh uz dva neprepoznata.

[72] Fučić, B., doktorat, str. 262.

[73] Izvještaj F. Stelèa o terenskom putu po Istri, Letopis SAZU, 1947., str. 162-163.

Svoju tezu je kasnije dopunio, poistovjećujući Suntera s Leonardom iz Brixena.[74] Atribucija pazinskog ciklusa majstoru Leonardu bitna je zbog pretpostavke o utjecaju pazinskih zidnih slika na razvoj lokalnih istarskih radionica, poglavito na Vincenta iz Kastva.

Tezu o južnotirolskom porijeklu slikarija prihvaća i B. Fučić u svome doktoratu.[75] Dapače, on prvi jasno izriče što u slikarstvu pazinskog majstora smatra zajedničkim Vincentu iz Kastva. Osim podudarnosti u sastavu nekih prizora u Pazinu i Bermu, koje objašnjava korištenjem zajedničkog predloška primjećuje i neke morfološke sličnosti, kao što je slaganje nabora pazinskih likova od „snopova usporednih štapova, koji se pod kutom lome i savijaju oko velikih formi“ navodeći primjer na plaštu oko lakta kralja Davida koji uspoređuje s beramskim kraljem Herodom.[76] Pazinskim sugestijama smatra i estetiku obraza Vincentovih likova te „liturgijski“ način ukrašavanja rubova odjeće biserjem i zlatom, po njemu tipičnim južnotirolskim detaljem.[77] Osim Berma smatra da su i zidne slike u svetištu župne crkve Sv. Jurja u Lovranu nastale pod stilskim utjecajem pazinskih slika. Uplive Pazina vidi u karakterističnim grafičkim strukturama, u sunterijanskom tipu raspetog Krista, u južnotirolskoj izvitoperenosti tijela razbojnika na Raspeću i u stilizmima Sv. Ivana kojeg povezuje s likom svećenika na pazinskom Prikazanju u hramu.[78]

---

[74] „Presbiteriumausmalung zu Pazin auf die Lokalschule einen tiefen Eindruck gemacht hat. Der anonyme Autor dieser malerei wird unter der malern des Kreuzganges zu Brixen vermutet. Es handelt sich um jene gruppe der Brixenermalereien, die man früher Jakob Sunter zugeschreiben hat, neuerdings sie aber N. Rasmo auf Leonhard von Brixen umgetauft hat.“, u: Stelè, F., „Die istrische Lokalschule der gotischen Wandmalerei“, str. 62.

[75] ;„Ta stilistika opet govori za južni Tirol i to za blizinu majstora J. Suntera (Leonharda iz Brixena), vodećeg majstora u Brixenu izmedju možda već godine 1453 (a sigurno 1460, kada ga bilježe izvori) i 1476 (kad je umro).“ Fučić, Branko, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri* (doktorat), str. 261. [Ovaj rad jedina je ozbiljna znanstvena objava ovog važnog slikarskog ostvarenja. O znanstvenosti ostalih radova koji su nastali nakon Fučićevog dovoljno govori podatak da svi prepisuju podatak o članku A. Leisa (Antonija Allisija) o restauraciji zidnih slika, prepisujući netočno godište časopisa Picollo di Trieste, koje je B. Fučić krivo donio, dokazujući time da navedeni članak nisu nikada imali u rukama.]

[76] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 144.

[77] Isto

[78] Fučić, B., doktorat, str. 323.

Već su u uvodnom poglavlju navedeni autori koji prihvaćaju utjecaj pazinskog ciklusa na kastavske radionice, no svi oni to čine općenitim formulacijama, ne ulazeći u detalje. Među njima se izdvaja jedino J. Höfler koji utjecaje pazinskog majstora primjećuje u Ivanovoj radionici, na ikonografskoj razini. Iako je utvrđeno da je Ivan ciklus Geneze naslikao koristeći se kao predloškom serijom grafičkih listova Majstora sa svicima, Höfler utjecaj pazinskog ciklusa vidi u tome što majstor Ivan stavlja carsku krunu na glavu Boga Oca u Hrastovlju, koje nema na grafičkom predlošku.[79] Ikonografske paralele B. Fučić vidi u sceni Raspeća u gomili, koje se uz Pazin pojavljuje jedino još u župnoj crkvi Sv. Jurja u Lovranu. No ne smatra da je došlo do doslovnog prepisivanja pazinske ikonografije, nego tek do ugledanja na kompozicioni skelet.[80]

Uz navedene je sličnosti pazinski majstor blizak Kastavcima i ornamentalnim repertoarom. Karakteristični ornament je akantova vitica ovijena oko štapa koja se u Pazinu prvi put pojavljuje u istarskom gradivu, a zajednički je element kastavskih radionica i Šarenog majstora. Bordura s girlandom koja je spiralno ovijena trakom uz Pazin prisutna je jedino još u Hrastovlju.

Međutim, opći dojam zidnih slika je drugačiji. Prostorna uvjerljivost pazinskih zidnih slika značajno je kvalitetnija od slikarstva kastavskih radionica. Morfološke razlike postoje u tretiranju draperija te je morfologija nabora kastavskih slikara oštrija, pod znatnim utjecajem *Knitterstila*.

B. Fučić navodi brojne pobude koje se primjećuju u slikarstvu pazinskog majstora kao što su alpsko perzistiranje mekog stila, nizozemske stilske inovacije posredovane grafikom, utjecaj burgundske minijature, bohemizmi u oblikovanju likova, pacherijansko oblikovanje prostora, te talijanski, lokalno prerađeni faktor. Smatra da se sve nabrojane pobude stiču i prerađuju u Južnom Tirolu, „umjetničkoj retorti na alpskim prijelazima“, čime potvrđuje temeljne Stelèove konstatacije.[81] Ipak, u jednoj od zaključnih rečenica, priznaje da južnotirolski, čak uže briksenški definiranog majstora pazinskog prezbiterija

[79] „Mogočna podoba Boga Očeta, kronanega s cesarsko krono, ki je pri Bogu Očetu Mojstra sa svitki ni, je nedvomno odvisna od starejšega pazinskega cikla in dokazuje njeno obvezujočo naravo v istrskem okolju.“, Höfler, J., „O grafičnih virih za freske v Hrastovljah“, str. 37.

[80] B. Fučić, doktorat, str. 323.

[81] Isto, str. 260.

ne nalazimo u sačuvanom fundusu južnotirolskog slikarstva. Prema tome zaključuje da ovaj slikar, ostajući anonimom, proširuje fundus južnotirolskog slikarstva. Zbog upotrebe suvremenih nizozemskih predložaka i stoga što se pazinski slikar po stilskim momentima nalazi u formaciji koja je paralelna Sunterovoj, ali već bliže Pacheru, pomiče dataciju pazinskog ciklusa zidnih slika u sedamdesete godine 15. st. Već je i zbog toga atribucija majstoru Leonardu upitna, jer je isti majstor već 1475. zabilježen kao pokojan. Stoga se Stelèova atribucija treba preispitati.

Leonard iz Brixena (u starijoj literaturi poznat i kao Majstor škorpiona) bio je učenik majstora Jakoba von Seckau u Brixenu. Djeluje u briksenškom i bozenskom kraju. Prvi put se u izvorima spominje 1438., a 1475. je zabilježen kao pokojan. Na stil majstora Leonarda utjecali su štajerski, pustertalski i gornjorajnski uplivi. Dok je F. Stelèu i B. Fučiću majstor Leonard prvenstveno bio poznat kroz ciklus zidnih slika na križnim svodovima klaustra briksenške biskupske crkve (sl. 25-26.), nama je njegov opus danas bolje poznat i iscrpno dokumentiran.[82] Arhivskim istraživanjima utvrđeno mu je prezime, te je danas poznat kao Lienhart Scherhauff. Izrazito je plodan majstor iz čije je radionice danas ostalo očuvano više desetaka djela.[83] Pietà na zapadnom zidu VII. arkade klaustra biskupske crkve u Brixenu najranije je djelo majstora Leonarda.[84] U istom klaustru njegova radionica je oslikala još V., XIV. i XV. arkadu.

Opći dojam i atmosfera zidnih slika majstora Leonarda, kao i njihove morfološke karakteristike, značajno se razlikuju od pazinskog primjera. Kod tirolskog majstora

[82] Egg, E., *Kunst in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk*, Tyrolia Verlag, Innsbruck-Wien-München, 1972.; Stampfer, H., „La diffusione delle pitture murali di Leonhard von Brixen in Tirolo“, *D'une Montagne à l'autre Etudes comparées*, Les Cahiers du CRHIPA, n° 6., 1. octobre 2002., str. 69-88.; Andergassen, L., *Il Duomo di Bressanone*, Pubblicazioni del Südtiroler Kulturinstitut, vol. 8, Tappeiner, Bolzano 2010.; B. Fučić svoje zaključke temelji na radnji N. Rasma, *Mittelalterliche Kunst Südtirols*, Bozen, 1949. kojeg navodi u fusnoti i korištenoj literaturi.

[83] Naslikao je Sv. Kristofora i Raspeće u Abfalternu; Krunjenje Marijino u Vahrnu kraj Brixena (1474.); legendu o Sv. Jakovu, u St. Jakobu , Mahru kraj Brixena (1461.); St. Georg, Taisten (1459.); monumentalno Raspeće sa svecima, Innichen (1465.); Raspeće u samostanu Neustift; Posljednji sud i legendu o Sv. Ivanu, Mellaun kraj Brixena (1464.); Pasiju i legendu o Sv. Nikoli, Klerant (1474-1479), Raspeće i Molitvu na Maslinskoj gori, Afers; legendu o Sv. Jakovu, St. Jakob, Gröden. Osim fresaka naslikao je i nekoliko oltara. U: Erich E., nav.dj., str. 68.

[84] Wolfsgruber, K., „Dom und Kreuzgang von Brixen“, Athesia 1988., str. 27.

karakteristično je „nervozno“ oblikovanje svitaka i nabora, oštro lomljenih u cik-cak krivulji, dok su pazinske siluete puno blaže i mirnije. Ovaj figurativni princip karakteristika je Leonarda i njegovih nasljednika, iako su poneka, vjerojatno ranija djela, izvedena mekše, u maniri mekog stila. Za usporedbu Leonardovog slikarskog postupka s pazinskim majstorom donosimo kvalitetne fotografije detalja Leonardovih zidnih slika iz St. Georga u Taistenu. Prema ovoj usporedbi uočljiva je različita modelacija likova, dok Leonard koristi grafičke, crtačke tehnike, oblikujući lica paralelnim potezima kista, dotle je kod Pazinskog majstora uočljiva blaga tonska modelacija lica (sl. 22-24.). Ovo su najvažniji argumenti zašto je atribuciju pazinskog ciklusa Leonardu iz Brixena potrebno odbaciti, a povezivanje s južnotirolskim slikarstvom potrebno podvrći reviziji. Pogotovo stoga što je B. Fučić upozoravajući na Južni Tirol kao jedno od stilskih ishodišta Majstora Vincenta ipak na jednom mjestu oprezno zaključio kako se možda prijenos južnotirolskih pobuda odvijao i na nekoj nižoj likovnoj razini od pazinske, posredstvom likovnih izraza nižeg društvenog sloja.[85] Pitanje je da li je takva razina u onodobnom južnotirolskom slikarstvu postojala?

Južni Tirol je danas sjevernotalijanska pokrajina Alto Adige, no u srednjem vijeku bio je izrazito njemačka zemlja, podređen nadbiskupiji u Salzburgu. U južnotirolskom slikarstvu kasne gotike najznačajniji su umjetnički centri Bozen (tal. Bolzano) i Brixen (tal. Bressanone). U 15. st., do pojave Michaela i Friedricha Pachera koji u južnotirolsko slikarstvo unose prve renesansne elemente, na ovom području imenom su poznati brojni gotički slikari: Majstor Wenzeslaus, Hans von Bruneck, Jakob von Seckau, Jakob Sunter, Leonard iz Brixena (Lienhart Scherhauff), Simon von Taisten i Hans Multscher. Među njima najznačajniji su predstavnici briksenške slikarske škole, Leonard iz Brixena i Jakob Sunter u čijim su djelima uočeni suvremeni njemački i nizozemski utjecaji.

Uz dobro dokumentiranu Leonardovu djelatnost, u južnotirolskom gradivu enigmatična je pojava Jakoba Suntera, prema starijoj literaturi jednog od najvažnijih predstavnika briksenške škole, dok mu se u novijoj literaturi poriče opstojnost. Njegovo je ime poznato jer se potpisao na zidu II. arkade u briksenškom klaustru. Prema K. Wolfsgruberu ime Jakoba Suntera ne pojavljuje se niti u jednom povijesnom izvoru, stoga

[85] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 144.

ovaj autor njegov potpis tumači kao intervenciju iz 19. stoljeća.[86] No bez obzira na svoje ime, ovaj slikar se može izdvojiti kao zasebna slikarska pojava, a njegovo formiranje može se protumačiti lokalnim razvojem južnotirolskog slikarstva. U usporedbi s kastavskim radionicama zanimljiv je zbog ciklusa u Millànu kraj Brixena koji se datira u 1464.[87] Ovdje se nalazi scena na kojoj su prikazani simultano Posljednja večera i Pranje nogu, što je izrazita ikonografska usporedba s Bermom.

Uz navedene slikare još treba istaći Simona iz Taistena, zanimljivu slikarsku pojavu kasnogotičkog slikarstva u Tirolu. Aktivan u zadnjoj četvrtini 15. st. dvorski je slikar zadnjeg goričkog grofa Leonarda koji je imao rezidenciju u Lienzu. Njegova najznačajnija djela nalaze se u dvorcu Bruck kraj Lienza (sl. 34.) i crkvi Maria Schnee u Obermauernu.

Svi navedeni autori tehnološkim se detaljima, tj. svojim slikarskim postupcima razlikuju od Pazinskog majstora. Stoga je upitno je li uopće pazinsko svetište oslikala južnotirolska radionica. Kao indirektnu potvrdu razmišljanjima koji potvrđuju rijetkost južnotirolskih utjecaja u našim krajevima, treba spomenuti slikare formirane u Leonardovoj radionici, a koji se sporadično pojavljuju izvan južnotirolskog ambijenta. U Sloveniji su im pripisana djela tek u Sevnici (sl. 35.) i Vuzenici (sl. 36.). Höfler ističe kako su svi utvrđeni istočnotirolski i koruški Leonardovi nasljednici djelovali u trenutku kada je u Južnom Tirolu djelovala umjetnost Michaela Pachera i njegovog kruga te su u usporedbi s njom izrazito konzervativni.[88] Promatrajući zidne slike u crkvi Sv. Nikole u Vuzenici uočava se pod od rombova izveden vijugavom linijom, što je jedan od rijetkih oblikovnih detalja koji se može primijetiti i u kastavskim radionicama. Za ciklus u Vuzenici karakteristična je južnotirolska morfologija nabora, oštro lomljenih u cik-cak krivuljama te prostorno neuvjerljiva, skoro trečentistička scenerija, koja još uvijek ima problema s prikazivanjem perspektive.[89] Nasuprot tome, uvjerljivost arhitektonske

[86] Wolfsgruber, K., *Dom und Kreuzgang von Brixen*, str. 27.

[87] Egg, E., *Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk*, str. 458.

[88] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji, Vzhodna Slovenija*, knj. 4., Družina, Ljubljana, 2004., str. 246.

[89] Isto., str. 245.

scenerije pazinskog ciklusa ima, prema B. Fučiću, pacherijanski snažan prostorni učinak.[90]

Iznesenim opservacijama tek je načet problem porijekla zidnih slika u svetištu župne crkve Sv. Nikole u Pazinu. Detaljnija analiza nadilazi potrebe ovog rada, no predstavlja važan zadatak za buduća povijesnoumjetnička istraživanja.

3.2. Majstor Bolfgang

Majstor Bolfgang je, uz slikara koji je oslikao svetište Sv. Nikole u Pazinu, najčešće spominjan kao jedno od mogućih slikarskih ishodišta na kojima su se kastavski slikari formirali. Bolfgang je kasnogotički slikar aktivan na prostoru današnje Gorenjske i Dolenjske u Sloveniji, između 1450. i 1465. godine. Njegovi su sljedbenici nastavili djelovati na istom prostoru do početka 16. st. U korpus ove radionice danas su uvrštene zidne slike u Crngrobu (1453.), Zgornjem Gorju (1450-60.), Strahinju pri Naklem (1460-65.), Mirni (do 1465.), Mevkužu (oko 1465.), Mačama nad Preddvorom (1467.), Blejskom otoku (oko 1470.), Goropeču nad Ihanom (poslije 1470.), Žminju (1471.) i Jamniku nad Kropom (1470-80.). Kao slikara proizašlog iz nasljedstva ove radionice ubraja se i majstor Leonard, zadnji kasnogotički slikar koji je djelovao na prostoru današnje Slovenije. Najstarije zidne slike Bolfgangove radionice, ujedno i jedine signirane, nalaze se u crkvi Marijinog navještenja u Crngrobu.[91] Uz ove zidne slike datirane su i one u Mačama u 1467. te žminjske u 1471. godinu.

Najviše je u utvrđivanju i valorizaciji Bolfgangovog opusa učinio Janez Höfler koji je značajno izmijenio tvrdnje F. Stelèa. Höfler samom majstoru Bolfgangu pripisuje zidne slike u Crngrobu, Zgornjem Gorju, Mevkužu, Strahinju pri Naklem i Mirni na Dolenjskem, ujedno ih datirajući kao najstarija djela njegove radionice.[92] Također razdvaja ruke majstora Bolfganga i Maškog majstora, ne smatrajući da su njihova djela

[90] Fučić, B., doktorat, str. 235.

[91] U natpisu pod Sv. Bolfgangom, majstorovim patronom, zapisano je: „Anno domini M / cccc° liii° comp / letu(m) est p(er) Bo / lfga(n)gum de ...cz...".

[92] Hoefler, J., *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985.

rad jednog slikara.[93] Među Bolfgangove učenike pak uvrštava slikara crkve Sv. Marije u Blejskom otoku, Sv. Nikole u Goropeči nad Ihanom, te žminjskog majstora[94] dok za majstora u Jamniku nad Kropo smatra da je bliži potonjima nego Maškom majstoru, no po kvaliteti za njima zaostaje.[95] Za razliku od Stelèa koji je smatrao da majstor Bolfgang nastavlja tekovine mekog stila, Höfler majstora Bolfganga smatra iznimnom pojavom slovenskog kasnogotičkog zidnog slikarstva koja se odvaja od dotadašnje morfologije mekog stila.[96] U njegovom slikarstvu primjećuje prvine novog stila „zgužvanih nabora" tzv. *Knitterstila*.

U analizi Bolfgangovog slikarstva značajan dio radova bavi se utvrđivanjem grafičkih listova koji su mu poslužili kao predlošci. Za zidne slike u Mačama još je 1929. godine F. Stelè utvrdio upotrebu grafičkih listova Majstora E.S.[97] Prema Höfleru Bolfgangova radionica je počela koristiti listove navedenog grafičara u 60-im godinama 15. st., dok za ranije razdoblje korištenje grafičkih predložaka nije utvrđeno. Maški majstor je koristio list Majstora E.S. (Lehrs 32) kao predložak za Raspeće.[98] Slike na južnom, vanjskom zidu crkve Sv. Nikole u Mačama, po Höfleru, također su izvedene prema listovima navedenog grafičara, tako Sv. Kristofor po listu Lehrs 140, a Raspeće po

[93] „Povezanost Maškega mojstra z Mojstrom Bolfgangom je tolikšna, da bi lahko celo pomislili na identičnost obeh slikarjev. Obrazna tipika je pri obeh slikarjih zelo podobna, ista je izbira barv, uporaba istih brokatnih vzorcev za oblačila ... govori tudi za njuno delavniško povezavo oziroma delavniško kontinuiteto. Ni dvoma, da se je Maški mojster izučil pri Mojstru Bolfgangu in z njim tudi skupaj delal, kot se to vidi v Mevkužu pri Gorjah...", Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, str. 126.

[94] „Slikarja lahko postavimo ob bok mojstroma, ki sta poslikala cerkev na Blejskem otoku in kapelo sv. Trojice pri župnijski cerkvi v Žminju v Istri." Hoefler, J., nav.dj., str. 103.

[95] „V figurah slikar nedvomno izhaja iz tipike širšega kroga Mojstra Bolfganga, pri čemer je bližji mojstroma z Blejskega otoka in z Goropeči nad Ihanom kot Maškemu mojstru, vendar po kvaliteti za njima zaostaja.", Nav. dj., str. 108.

[96] „Glede na čas po sredini 15. stoletja, ko so gorenjski prostor obladovali slikarji kot so bili Žirovniški mojster in ljudje iz suško-bodeško-prileške skupine, na Dolenjskem pa je dejavnost do vrhunca razvil Janez Ljubljanski, se Bolfgangus pojavi kot meteorski znanilec nove dobe. ... To kar je v Crngrobu ohranjenega ali po fotografijah dostopnega, jasno razodeva, da se je Mojster Bolfgang že odločno odmaknil od tradicije mehkega sloga.", Nav. dj., str. 89.

[97] Stelè, F., Vplivi majstora E.S. v slovenskih freskah druge polovice 15. stoletja, Šišićev zbornik, Zagreb, 1929., str. 267-274.

[98] Höfler, J.. nav. dj., str. 25.

listu Lehrs 32. Isti autor utvrdio je i kako je lik Sv. Jeronima u Mirni nad Dolenjskom nastao po listu Lehrs 131.[99] Figurama crkvenih otaca u Goropeči, bogatih i trokutasto oštro izlomljenih draperija, sjedećih u kutijastim ambijentima, Höfler grafičke izvore također vidi u listovima Majstora E.S. (Lehrs 112-123).[100]

Učestalost korištenja grafičkih listova Majstora E.S. slovenski povjesničari umjetnosti pokušali su objasniti mogućim umjetničkim formiranjem, tj. boravkom Majstora Bolfganga u Gornjem Porajnju.[101] U skladu s ovim mišljenjem Höfler neke morfološke karakteristike njegovih likova pokušava potvrditi i drugim gornjorajnskim primjerima, uspoređujući ga s baselskim slikarom Konradom Witzom i tzv. Majstorom igraćih karata (*Meister der Speilkarten*).[102] Tomaž Zadnikar pokušao je pretpostavku Bolfgangovog gornjerajnskog formiranja potvrditi ikonografskim paralelama. Tako su mu detalj scene Josipa koji kuha (*Nutritor Domini*) na Rođenju u Crngrobu, arhitektonski element zida u pozadini prizora i oblikovanje haljine na Poklonstvu dovoljni elementi za potvrdu navedene pretpostavke.[103] U ovom pokušaju dokazivanja teze o gornjorajnskom formiranju majstora Bolfganga slovenski kolege sustavno zanemaruju Fučićevo pisanje o žminjskom majstoru.

Pišući u svojoj doktorskoj radnji o žminjskom majstoru, B. Fučić je na prvo mjesto stavio bohemizme prisutne u Bolfgangovom izrazu.[104] Ovi bohemizmi, uočeni u

[99] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, str. 128.

[100] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, str. 103.

[101] Po T. Zadnikaru to je prostor između Strasbourga, Basela i Freiburga.

[102] „... v obravnavanju figure, njene telesnosti in materialnosti njenega oblačila kaže Bolfgangovo šolanje v sodobnem realistično usmerjenem srednjeevropskem slikarstvu. Domnevamo da so nanj odločilno vplivali viri iz Zgornjega Porenja, morda Konrad Witz iz Basla, še verjetneje zgodnja grafična produkcija, ki jo predstavlja anonimni Mojster igralnih kart (Meister der Spielakarten) sicer Witzov posnemalec.“, u: Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, str. 89.

[103] Zadnikar, T., Mojster Bolfgang na Gornjem Porenju, Zbornik za umetnostno zgodovino, letnik 40, 2004,; Höfler, J.**,** Mojster Bolfgang iz Crngroba in Gornje Porenje, Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XLV, 2009.

[104] „Posvema je češka ona lirska, malo plačno-sentimentalna izražajnost očiju i svježina sitnih ali karnalnih usnica, češka je ona lutkasto-delikatna morfologija malih, u oblinama čela i obraza karakteristično bombiranih glava s finim poput pudera prelivima modelacije. Svi ti oblici izlaze iz estetizama čeških anđela,

efeminirano ljupkim i slatkastim fizionomijama, neodvojivi su od samog slikarskog postupka, tj. nježne tonske modelacije kojom majstor uvjerljivo gradi volumene svojih likova. [105] Pišući o Maškom majstoru, J. Höfler također spominje vješto modeliranje, koje se po njemu približava tehnologiji štafelajnog slikarstva.[106] Isti autor osvrće se na slikarsku tehnologiju i kada s Majstorom Bolfgangom povezuje majstora iz Goropeči nad Ihanom.[107] Na primjeru lika Sv Petra na sceni Judina poljupca u kapeli Sv. Trojstva u Žminju, u kojem žminjski majstor postiže svoje najumješnije ostvarenje, vidljiva je sva kvaliteta ovog slikara. Oblikovanje volumena lica izvedeno je suptilnim sredstvima, tankom linijom tamne boje u zasjenjenom dijelu te lazurnom „lumeggiaturom" osvijetljenog dijela. Osvjetljenje je jasno i očito je iz kojeg smjera dolazi, što pojačava percepciju trodimenzionalnosti likova i pozadine

Uvjerljiva modelacija bliska je bolje izvedenim likovima u Bermu, kao što su Krist na prikazu Krštenja, Sv. Uršula i Sv. Josip na sceni Bijega u Egipat. Usporedbom ovog potonjeg sa Sv. Barbarom iz Crngroba uočljiva je slična razina idealizacije likova i zajedničko lirsko osjećanje (Sl.). No najviše se sličnosti s radionicom Majstora Bolfganga može uočiti u radionici Ivana iz Kastva, pogotovo u ikonografskim i ornamentalnim detaljima. Ipak, Majstor Bolfgang je kvalitetniji od nositelja kastavskih radionica, pogotovo u tretiranju prostornosti scene koja je kod njega puno složenija.[108]

svetaca i Madona „lijepog stila" i iz ženskastog Krista (češke „Vera ikon") sa početka stoljeća, pa se uporno nastavljaju u češkom slikarstvu sve do 1450.",B. Fučić, doktorat, str. 263

[105] „Tjelesa bubre pod odjećom, a u sočnoj ružičastoj puti mekano se tonski zaobljuju puni volumeni glava", Nav. dj., str. 263.

[106] „Sicer pa slikarja odlikuje izjemno tehnično znanje. Ponekod (npr. glava starega kralja v pohodu) se način modeliranja približuje zahtevni tehniki tabelnega slikarstva.", Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska,*, str. 126-127.

[107] „Slikar se po vseh stilnih značilnosti uvršča v širši krog Mojstra Bolfganga iz Crngroba. Z drugimi spomeniki tega kroga ga veže poleg osnovnih tehničnih potez – uporaba značilnih barv in pretanjeno barvno niansiranje – ohranjevanje specifične liričnosti in elegance..." Nav. dj., str. 102, 103.

[108] Što je lijepo opisao B. Fučić: „Pozornica žminjskih prikaza udubljuje se u kubične prostornine, empirički zacrtane dijagonalnim dubinskim izvodnicama, formirane rombskom mrežom tla, nametnute kockama namještaja.", u: Fučić, B., doktorat, str. 263.

3.3. Suško-bodeško-prileška skupina

Nakon obrade dviju pojava koje su kvalitetni importi unutar korpusa kasnogotičkog istarskog slikarstva potrebno je posvetiti se lokalnijoj pojavi suško-bodeško-prileške skupine. Ova kranjska slikarska pojava nazvana je prema lokalitetima Suha, Bodešče i Prilesje u kojima se nalaze crkve sa stilski srodnim zidnim slikama. Taj je naziv skovao F. Stelè, u početku kao suško-prilešku skupinu, da bi njezino ime, nakon otkrića zidnih slika u Bodešču, proširio i ovim ciklusom.[109] Ovoj su grupi kasnije približene zidne slike otkrivene u Staroj Fužini u Bohinju, Avču nad Kanalom, Bločicama kod Grahova i Svetom Duhu kod Škofje Loke.[110] Pretpostavlja se da su slikari ove grupe formirani kao učenici Majstora bohinjskog prezbiterija koji proizlazi iz nasljedstva furlanskih majstora, a koji je oko 1440. oslikao prezbiterij crkve Sv. Janeza u Bohinju. Veze ovog majstora sa spomenutom grupom otkrila je i definirala Ksenija Rozman.[111] Navedena grupa aktivna je od oko 1450. do 1470. godine. Područje njezinog djelovanja prvotno je Gorenjska (Suha, Sv. Duh, Stara Fužina, Bodešče) da bi između 1465. i 1470. njezina aktivnost bila posvjedočena i u Posočju (Prilesje, Avče). U novije vrijeme zidne slike ovog usmjerenja otkrivene su u Notranjskoj (Bločice).

Suško-bodeško-prilešku skupinu F. Stelè u svojim radovima povezuje s istarskim gradivom u „Istarsko-krašku lokalnu skupinu“.[112] Njegova je teza da su predstavnici ove

[109] Stelè, F., *Gotsko stensko slikarstvo*, (izredna knjiga zbirke Ars Sloveniae), Ljubljana 1972. Ovdje navodi stariju literaturu.

[110] O navedenoj skupini najiscrpnije je pisano u: Rozman, K., *Freske suško-prileške smeri*, (diplomska radnja), 1959.; ista, *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem: problem prostora*, (doktorska disertacija), 1964.; Höfler, J., „O umetnostnih spomenikih srednjega veka v Blejskem kotu“, *Kronika – časopisa za slovensko krajevno zgodovino*, 32, 1984.; isti, „Die Wandmalereien der Gruppe Suha- Prilesje und die Wechselbeziehungen zwischen Friaul und Slowenien im 15 . Jahrhundert“, *Cultura in Friuli. Omaggio a Giuseppe Marchetti*, Udine 1988, str. 467-483.; Maček-Kranjc, I., *Suško-bodeško-prileška skupina v stenskem slikarstvu 15. stoletja na Slovenskem*, diplomska radnja, mentor Janez Höfler, 1992.; Ista, kataloške jedinice 151-154 u: *Gotika v Sloveniji*, Ljubljana, 1995., str. 267-271.; Pogačnik,A., *Suško-bodeško-prileška skupina: slogovna izhodišča*, diplomska radnja, mentor Janez Höfler, 2004.

[111] Rozman, K., „Delavnica Mojstra bohinjskega prezbiterija“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. X, 1973, str. 5-12.; Hofler, J., „Nekaj opomb k Mojstru bohinjskega prezbiterija“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XVIII, 1982, str. 9-16.

[112] Stelè, F., *Umetnost v Primorju*, str. 71-92.

lokalne kranjske pojave utjecali na formiranje kastavskih radionica. Pretpostavljajući dodire istarske lokalne grupe sa slovenskim slikarstvom u dolini Soče, na Krasu i Gorenjskoj značajne crte prileško-suške radionice primijetio je u kapeli Sv. Antona i Blažene Djevice Marije od Lakuća kraj Dvigrada, u radovima Vincenta iz Kastva i u Hrastovlju u dijelovima koje je naslikao slikar Uskrsnuća Kristova.[113] Na tragu ovih misli nalaze se svi kasniji istraživači (Lj. Karaman, K. Rozman, E. Cevc, R. Ivančević, J. Höfler) ne propitujući njihovu utemeljenost. B. Fučić u svome doktoratu utvrđuje realniju mjeru ovih utjecaja koje vidi samo u djelima konsteliranim oko radionice tzv. Šarenog majstora dok s beramskim ciklusom ovu grupu ne povezuje. Čak i kasnije, u svojoj monografiji o Vincentu, među utjecajima koji su djelovali na ovog majstora ne spominje suško-bodeško-prilešku skupinu.

Najranije djelo ove grupe zidne su slike u crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Suhi, za koje se pretpostavlja da ih je započeo Majstor bohinjskog prezbiterija, a dovršio ga njegov učenik, Suški majstor (sl.47-52.). Datiraju se oko 1450. zahvaljujući zapisanoj godini 1456. na zidnim oslicima svetišta Sv. Duha kraj Škofje Loke, koje je izveo neki pomoćnik Suškog majstora. Zidne slike u suškom svetištu paradigmatičan su primjer ikonografske tipologije „kranjskog prezbiterija". Na svodu je prikazan Krist sudac, okružen simbolima evanđelista i anđelima (sl. 50.). Na donjem dijelu zidova svetišta nalaze se apostoli, a iznad njih, u trokutastom formatu podlučja, prizori vezani uz Bogorodicu (sl.49.). Na unutrašnjoj strani trijumfalnog luka prikazan je Posljednji sud (sl.51.). Naslikani prizori u crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Suhi nisu povezani s titularom crkve. Ikonografske teme zajedničke s kastavskim radionicama su Bogorodičino krunjenje, Posljednji sud te prikaz Sunca kao kozmološkog simbola. Apostoli su postavljeni u iluzionistički okvir naslikanih arhitektonskih niša, nelogičnih zbog slikarevog nepoznavanja perspektive. Volumen glava likova jednako je nespretno izveden. Morfologija likova usporediva je tek s nekima od rustičnijih likova beramskog ciklusa, kao što je lik Djeteta na Disputi u Bermu koji se može usporediti s likom Sv. Ivana apostola u Suhi (sl. 53. i 54.). Osim toga ne zapažaju se druge morfološke sličnosti. Razlike u oblikovanju draperija ili anatomiji stopala i dlanova su prevelike da bi se u slikarstvu suškog majstora moglo tražiti ishodište Vincentu ili Ivanu. Draperije su oblikovane u trečentističkoj maniri, dok su anatomski

[113] Isti, nav. dj., str. 77.

detalji iskrivljeni do karikaturalnosti. Od kastavaca se suški ciklus razlikuje i ornamentikom, koja je starija, trečentistička. U analiziranju suških fresaka treba upozoriti na problem njihove čitljivosti. J. Höfler primjećuje da se Jernej iz Loke, slikar koji se spominje u izvorima između 1510. i 1536. uz doslikavanje ciklusa prihvatio i popravljanja fresaka Suškog majstora.[114] Čini se mogućim da su starije slike tada doživjele opsežnu intervenciju.

Grupi povezanoj s ciklusom u Suhi pripisuju se freske Sv. Lenarta iz Bodešča (sl.55-57.). Kao i za Suhu, pretpostavlja se da je ovaj ciklus započeo Majstor bohinjskog prezbiterija, dok ih je dovršio njegov drugi učenik, Bodeški majstor.[115] Datacija zidnih slika izvodi se prema sačuvanim grbovima na zaglavnim kamenovima svoda (grb slikara, crkveni grb Radovljice, plemićke obitelji Kreigh te austrijski grb). Nedostatak celjskog grba naveo je istraživače na zaključak kako su slike nastale nakon 1456. kada Friedrich III. preuzima celjsku ostavštinu. Istu crkvu oslikava oko 1470. slikar iz kruga Majstora Bolfganga, što je *terminus ante quem* za dataciju fresaka iz ranije faze.[116] Kao i u Suhi, bodeške zidne slike u svom ikonografskom programu ne uključuju prikaze vezane uz titulara crkve. Uz ikonografiju „kranjskog prezbiterija" pojavljuju se teme koje su prisutne i u kastavskim radionicama. Kao kozmički simbol pojavljuje se prikaz sunca, prikazano je Marijino krunjenje te čak dva puta Marija na prijestolju. U brodu su prikazane scene iz kristološkog ciklusa. Ni Bodešče se u oblikovnom smislu ne može povezati s kastavskim radionicama. Razlike su očite u tipologiji likova, ornamentalnom repertoaru, arhitektonskoj sceneriji i geometrizaciji draperija.

Među freskama najsličnijim djelima kastavskih radionica pojedini su likovi na zidnim slikama u crkvi Sv. Ahaca iz Prilesja pri Plavah (sl. 58-63.). Smatraju se djelom Bodeškog majstora uz sudjelovanje Suškog majstora. One su i vremenski najbliže Kastavcima jer se datiraju između 1460-70. Lolorit ove radionice blizak je beramskim freskama. Za razliku od prethodno spomenutih lokaliteta ovdje se nalaze prikazi vezani uz titulara, tj. mučeništvo Sv. Ahaca. Kako je u crkvama koje su oslikale kastavske

[114] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, str 154.

[115] Isti, nav. dj., str. 72-75.

[116] Höfler, J., „O umetnostnih spomenikih srednjega veka v Blejskem kotu", str. 138.

radionice uobičajeno prikazivanje scena ili ciklusa koji prikazuju život i mučeništvo svetaca koji su ujedno i titulari, ovaj detalj treba tretirati kao ikonografsku srodnost.

Mogu se uočiti i morfološke srodnosti. Tipologija obraza prileških likova približava se estetici *Knitterstila*, koja je jedna od karakteristika kastavskih slikara. Geometrija trokutastih nabora na krajevima haljina anđela u Prilesju podsjeća na nabore na haljini Bogorodice na lovranskom Raspeću (sl. 63.). U ovom kontekstu zanimljiva je usporedba trokutasto lomljene draperije na prileškom anđelu Navještenja s draperijom Sv. Barbare na grafičkom listu Israhela van Meckenema koju je ponudila K. Rozman.[117] Jedna od najzanimljivijih usporednica je korištenje istog patroniranog uzorka kao i u radionici Ivana iz Kastva, o čemu će biti riječ u poglavlju o ornamentalnom repertoaru kastavskih radionica.

Stelèova pretpostavka o utjecaju suško-bodeško-prileške skupine na ciklus zidnih slika u Bermu iz perspektive današnjih saznanja čini se prenaglašena. Njegov pokušaj približavanja kastavskih radionica ovoj skupini grupiranjem u zajedničku „istarsko-krašku lokalnu skupinu“ stvorio je problem u utvrđivanju razvojnih linija kasnogotičkog slikarstva u Istri. Upitna je i sama percepcija suško-bodeško-prileške skupine kao pojave slovenskog Krasa budući da se od navedenih mjesta na kojima se nalaze zidne slike pripisane ovoj grupi čak četiri nalaze u Gorenjskoj. Ona su i kronološki starija od kasnijeg odvjetka ove grupe u Posočju.

Slijedeći Stelèove teze B. Fučić u svome doktoratu uočava utjecaj navedene grupe, točnije Prilesja, na ciklus u Božjem Polju.[118] Također na kraju poglavlja o

[117] Rozman, K., *Freske suško-prileške smeri* (diplomska radnja), str. 46. (preuzeto iz: Rozman, K., „K profilu poznogotskega slikarzstva“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 1965., str. 232-233.)

[118] “Na bazi furlanske baštine u regionalnom se odjeku i u daljnjem, autonomnom slovenskom razvoju formira nekoliko različitih radionica, među kojima su glavni reprezentanti fiksirani u Suhoj kod Škofje Loke i u Prilesju u Posočju. ... Radi se tu, čini se, i nešto više nego o samo paralelnim pojavama. Kad npr. gledamo sisteme cjevkastih nabora u Prilesju i meandarske duge vijuge nabora u Božjem Polju ne možemo odbiti pomisao koja nam se sama nameće, da bi geometrijski stilizmi Božjeg Polja mogli imati polaznu točku u prileškom sistemu. Tu pomisao o vezama s Prilesjem ohrabruju i drugi zajednički momenti. Prileški i božjepoljski anđeli pripadaju istoj rodbini, stilizacija anđeoskih krila i krila evandjeoskih simbola je jednaka ovdje i tamo, način dekoriranja patronama izražava isti ukus.“, u: Fučić, B., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, (doktorat), str. 291-292.

domaćim majstorima 1470-1490. povlači paralele sa suško-prileškom skupinom te tzv. Šarenog majstora povezuje uz ovu grupu.[119] Međutim, njegove pretpostavke se moraju revidirati jer je zaključke izvodio na temelju restauratorskog preslika preko originalnog gotičkog sloja zidnih slika u Božjem polju. Iako zidne slike u Prilesju imaju neke zajedničke osobine s djelima kastavaca, prvenstveno s Ivanovom radionicom, stariji ciklusi u Suhi i Bodešču s njima nisu povezivi. Revidiranje stavova oko ove grupe nadilazi mogućnosti ovoga rada, no u budućnosti bi se trebalo posvetiti podrobnijem istraživanju prileškog ciklusa i pokušaju razvrstavanja ruku unutar njega kako bi se produbile spoznaje o vezama s kastavskim radionicama.

3. 4. Kranjsko slikarstvo - utjecaj koruško usmjerenih radionica polovinom 15. st.

Polovinom 15. st. na području tadašnje Kranjske uz pojavu suško-bodeško-prileške skupine zabilježeno je više slikarskih djela kojima je zajedničko svrstavanje u slikarstvo koruškog porijekla. Ona se mogu razdijeliti na tri važnije grupe. Prvoj grupi pripadaju Žirovniški majstor i njegov učenik Majstor Srednje Vasi pri Šenčurju. Druga skupina djela pripada radionici Janeza Ljubljanskog, a treća radionicama Majstora Bolfganga i Maškog majstora. Najstariji utjecaj koruškog slikarstva u Kranjskoj freske su, kako je Stelè ustvrdio, koruško-tirolsko usmjerenog majstora iz oko 1430-ih iz crkve Sv. Martina u Žirovnici, kojeg naziva Majstorom apostolskih mučeništava.[120] Njegova djela prepoznata su u Sv. Andreju u Mošnjama kod Radovljice i Sv. Tomažu u Rateču kod Planice na Gorenjskem.[121] Po prvonavedenom ciklusu ovaj slikar je kasnije dobio ime Žirovniški majstor. Navedenom slikarstvu bliske su zidne slike majstora vilaškog smjera iz oko 1440. u crkvi Sv. Radegunde u Srednjoj Vasi pri Šenčurju (sl. 64.) radi čega ovog slikara nazivaju majstorom Srednje Vasi pri Šenčurju. [122] Njegova ruka primjećuje se i u štajerskim crkvama Sv. Jakoba u Dobrini na Žusnu i Marije Pomoćnice u Zagorju

[119] Isto, str. 289-295.

[120] Stelè, F., *Gotsko stensko slikarstvo*, katalog, str. CXIV

[121] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, str. 130-131, 134-136.

[122] Isto, str. 146-149.

pri Pilštajnu.[123] Pripisuju mu se i fragmenti u lađi crkve Žalostne Matere Božje u Predjami pri Postojni nastali prije 1450. Njegova radionica prepoznata je u novootkrivenim zidnim slikama u Ivaniću Miljanskom (sl. 65-66.), što potvrđuje tezu o rasprostranjenosti koruških utjecaja polovinom 15. st.[124]

Nakon Žirovniškog i majstora Srednje Vasi pri Šenčurju u Kranjskoj se pojavljuje Janez Ljubljanski, sin Friedricha iz Villacha, koji je kao slikar zabilježen između 1430. i 1467. U početku je radio s ocem te je nastavio očevu maniru. U Koruškoj je radio na freskama u Festnitzu u Rosentalu, St. Stephenu kod Niedertrixena, St. Gandolfu u Deutsch-Griffenu, no najviše je djela ostavio u tadašnjoj Kranjskoj. Njegovo prvo datirano djelo južnije od Karavanki nalazi se u crkvi Sv. Nikole u Visokom pod Kureščkom (sl. 67, 68, 71. i 73.). U natpisu kojim je datirao oslik u 1443. potpisao se kao JOHANNI CO(n)CIVIS IN LAYBACO FILY M(a)G(ist)RI FRIDERICI PICTORIS IN VILLACO. Također se potpisao i datirao zidne slike 1456. u crkvi Uznesenja Marijinog u Muljavi te 1459. u crkvi Sv. Petra u Kamnom Vrhu pri Ambrusu (sl. 69. i 70.).[125]

Uz navedene likovne pojave i ranije opisanu djelatnost majstora Bolfganga u Kranjskoj se uz koruško slikarstvo može povezati još nekoliko anonimnih slikara čija su djela usamljene pojave u korpusu slovenskog kasnogotičkog zidnog slikarstva. Među najkvalitetnije zidne slike pripada prikaz Sv. Jurja u crkvi Sv. Kancijana u Selu nad Žirovnicom.[126] Ovo vrhunsko slikarsko ostvarenje prožeto je visokim stupnjom idealizacije. Zanimljiva je pojava, koju neki autori ubrajaju u koruško usmjereno

[123] Höfler, Janez, *Srednjeveške freske v Sloveniji*. *Vzhodna Slovenija*, str.102-105, 253-254.

[124] Repanić-Braun, M., „Ivanić Miljanski, zidne slike“, u: *Umjetnička topografija Hrvatske. Krapinsko-zagorska županija*, ur. Ivanka Reberski, Institut za povijest umjetnosti : Školska knjiga, Zagreb, 2008., str. 680-684.; Srša, I., „Kasnogotičke zidne slike u crkvi sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom“, *Peristil*, 52/2009., str. 61-91.

[125] Stelè, F., „Der Maler Johannes concivis in Laybaco“, *900 Jahre Villach. Neue Beiträge zur Stadtgeschichte*, Villach, 1960.; Höfler, J., *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985.

[126] Höf ler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji, Gorenjska*, str. 139.

slikarstvo, Raspeće koje se nalazi župnoj crkvi Sv. Mihovila u Dovju.[127] Ono pripada tzv. tipu *Kreuzigung im Gedräng,* a u zidnom slikarstvu ikonografske paralele su mu spomenuta Raspeća u Pazinu i Lovranu. Koruškoj radionici pripisuju se i zidne slike u crkvama Sv. Ivana Krstitelja u Šentjanžu nad Dravčami[128] i Sv. Barbare v Zagradu u Prevalju.[129] Još dva ciklusa o čijoj provenijenciji slovenski povjesničari umjetnosti nemaju zajedničko mišljenje nalaze se u župnoj crkvi Marijinog Uznesenja u Vremskom Britofu[130] i u crkvi Sv. Petra u Vrhu nad Želimljami.[131] Iako se danas oba lokaliteta približavaju salzburškom slikarstvu polovine 15. st., ranije su povezivana s koruškim ambijentom. U koruško usmjerene slikare treba se pribrojiti i majstora Leonarda čije se najpoznatije zidne slike nalaze u crkvama Sv. Leonarda u Krtini pri Dobu i Sv. Andreja u Dolu pri Kraščah.[132] Njegovo se formiranje izvodi iz nasljedstva majstora Bolfganga i Maškog majstora. Ovako raširena pojava koruško usmjerenih radionica zabilježenih od druge četvrtine do kraja 15. st. na području Kranjske navodi na mišljenje da su slovenske kasnogotičke slikarske radionice uglavnom import ili ostvarenja udomaćenih koruških slikara. Analogno tome može se pretpostaviti da se u to vrijeme niti u Istri nisu mogle samostalno razviti domaće slikarske radionice te da su nositelji kastavskih radionica najvjerojatnije udomaćeni došljaci.

[127] „Vsekakor gre za pobliže nedoločljivo koroško delo iz okoli 1450-1460 (povezav s takrat vodilno beljaško slikarsko delavnico ni najti).“,u: Höfler, J., nav. dj., str. 98-99.; Tomislav Vignjević u njemu vidi utjecaje bavarsko-salzburškog slikarstva, u: Vignjević, T., “Med dobrim in slabim razbojnikom. Ikonografija in slog nekaterih upodobitev Kristusovega križanja na prehodu v novi vek”, *Annales*, 18, Koper, 2008. str. 37.

[128] Höf ler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji, Vzhodna Slovenija*, str. 210-214.

[129] Isto, str. 152-153.

[130] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji, Primorska,* str. 143-147.; Vodnik, A., „Mučeništvo sv. Janeza Evangelista“, kataloška jedinica br. 162., u: *Gotika v Sloveniji* (ur. Höfler, J.), Ljubljana, Narodna galerija, 1.6.-1.10-1995., Ljubljana, 1995, str. 282.

[131] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, str. 214-217.

[132] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji, Gorenjska*, str. 120.

3.5. Koruško slikarstvo i nasljedstvo mekog stila

Zbog ove značajne koruške komponente u slikarstvu na području onovremene Kranjske potrebno je ukratko se osvrnuti na kasnogotičko slikarstvo u samoj Koruškoj. Ova je pokrajina, među svim austrijskim zemljama najbliža istarskom i slovenskom gradivu. Koruška tijekom 15. st. nije bila samo receptivna već je ostvarila osebujan i samosvojan likovni izraz. U njezinoj likovnoj umjetnosti uočavaju se talijanski, francuski i češki uplivi koji su u spoju s domaćom umjetničkom tradicijom ostvarili samosvojan likovni izričaj čije su odlike mekoća oblikovanja te lirska atmosfera. Oko 1410. u umjetnosti Koruške se umjesto prevladavajućeg upliva sjevernotalijanskog trečenta počeo osjećati utjecaj novog, tzv. „mekog stila“ koji je došao sa sjevera.

Unutar onovremenog koruškog slikarstva najznačajnija je pojava Vilaška slikarska škola (slov. *Beljaška šola*, njem. *Villacher schule*) nazvana po Villachu, gradu koji se u srednjem vijeku nalazio na jednom od najznačajnijih trgovačkih puteva između Italije i Sjeverne Europe. Začetnik ove slikarske škole bio je Friedrich iz Villacha, vodeći slikar kasnog mekog stila u Koruškoj. Njegovo je djelovanje zabilježeno između 1415. i 1452. godine. Friedrichovo slikarstvo konglomerat je različitih stilskih tokova njegova i njemu prethodnog vremena. Povezivalo se s južnotirolskim slikarstvom, tj. s Johannesom iz Brünecka (O. Demus), sa salzburškim slikarstvom (Herzig, Frodl), s češkim slikarstvom (Baldass, A. Stange), a zamjećuje se i utjecaj francuskog minijaturnog slikarstva i trečenta. Njegovo najstarije potpisano djelo je 1428. godine oslikana Ernestova kapela crkve u Millstatu. Uz nju mu se pripisuju zidne slike u crkvama Sv. Jakov u Deutschgriffenu, Maria am Bichlu, St. Gandolf an der Glanu (slov. Sv. Gandolf nad Glino – sl. 75-77.) Unterflachu (slov. Sv. Juraj v Spodnjih Barovljah), St. Lorenzen bei Sillebrückenu (slov. Sv. Lovrenc v Žileju), St. Bartholomäus u Tessendorfu kod Klagenfurta, St. Ruprechtu u Villachu, Marijino Vnebozetje v Feldkirchnu. Pripisuju mu se i radovi u Mariapfarr u Lungauu (oko 1430) i St. Leonhardu blizu Tamswega, oba lokaliteta u blizini Salzburga.[133] Starijoj vilaškoj radionici osim majstora Friedricha i njegovog sina, Janeza Ljubljanskog, pripada niz anonimnih slikara kao što su *Mojster Štefanovega karnerja* (Völkermarkt/Velikovec; St. Stephan bei Niedrtrixen/Sv. Štefan v Spodnjih Trušnjah; St. Peter bei Grafenstein/Št. Peter pri Grabštanju; Stift

[133] Frodl, W., *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944.

Griffen/Grebinjski samostan), *Mojster Tesinje vasi*, *Mojster Bistrice ob Dravi* i *Mojster Ziljske Bistrice*.

Morfologija mekog stila uporno se zadržava u djelima Friedrichovih sljedbenika, od kojih je najpoznatiji Thomas Artula (poznat i pod imenima *Thomas von Villach* i *Meister von Gerlamoos*). On je u svojim djelima ostvario vrhunac villaške škole. Autor je zidnih slika u crkvama St. Georg u Gerlamoosu, St. Andreas u Thörlu i St. Paul u Lavantallu (sl. 84.),[134] a zabilježen je i u Štajerskoj gdje je oslikao Domkirche u Grazu.[135] Uz freske ostavio je i slike na tabli u Landesmuesumu u Klagenfurtu (inv. br. K20 – sl. 83.), Stadtmuseumu u Villachu (sl. 85.) i Bozenu.

Kompozicijska osobitost koruških radionica je u nizu scena manjih formata u potpunosti natisnutih likovima. Jedna od posebnosti rane radionice iz Villacha je što unutar većih polja simultano smješta više radnji. Ovu osobitost Kastavska škola koristi za scenu Poklonstva kraljeva unutar koje smješta i Pohod Sv. Tri kralja te rastanak od Heroda. Simultanost radnje prisutna je i u kombinaciji scena Posljednje večere i Pranja nogu. Tipično za koruško slikarstvo je i duga upotreba leksika mekog stila koja se prepoznaje u oblikovanju nabora i tipologiji lica, a koja je prisutna i u mlađoj radionici iz Villacha i opusu Thomasa Artule. Pratimo li razvoj koruških radionica u sačuvanim djelima u Koruškoj može se primijetiti da se u međuvremenu mijenjao ornamentalni repertoar bordura, a da se tipologija likova promijenila prema češkim predlošcima.

O utjecaju koruškog slikarstva na kastavske radionice Fučić se uzgredno osvrnuo primjećujući kako grafičko tkivo na plaštu Vincentova Sv. Mihovila u Bermu nalikuje grafičkoj strukturi zidnih slika iz oko 1430. godine u Obergottesfeldu u Koruškoj. Međutim, slikara smatra južnotirolskim.[136]

Kastavsku slikarsku školu s koruškim slikarstvom veže dug utjecaj mekog stila, bohemizmi, a najviše ikonografske posebitosti (Poklonstvo kraljeva s Pohodom, Bijeg u Egipat, krvavi znoj na Kristu na Molitvi na Maslinskoj gori, Raspeće u gomili, Posljednji sud, Jišajevo stablo, Euharistijski Krist, Mučeništvo Sv. Jurja itd.). U koruškom slikarstvu

[134] Nav. dj.

[135] Lanc, E., *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Steiermark*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2002., sl. 144-152.

[136] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 144.

morfologija *Knitterstila* je rijetka te je ono još dugo pod utjecajem mekog stila koji se provlači kroz slikarstvo Thomasa Artule, Vincentovog suvremenika. Ovdje je potrebno objasniti pojam tzv. mekog stila.

Meki stil doslovno je preveden njemački izraz „Weiche stil“, koji se kao pojam koristi u zemljama njemačkog govornog područja i istočnoeuropskim zemljama. Pojam je prvi upotrijebio 1907. Hans Börger, no prihvaćen je tek dvadestih godina 20. st. kada ga je proširio Wilhelm Pinder. Termin je raširen u srednjoeuropskim zemljama (Mađarska, Austrija, Slovenija). U Češkoj je popularniji termin *krásný sloh* (njem. *Schöne stil*) tj. lijepi stil, a dolazi od tzv. lijepih madona. Češki ga povjesničari smatraju češkom varijantom internacionalne gotike te ga još nazivaju i *dvorský sloh doby Václava IV*. te ga svrstavaju u razdoblje 1380-1420. godine. Termin „internacionalna gotika“, koji je skovao francuski povjesničar umjetnosti Louis Courajod, krajem 19. st. raširenija je u anglofonim i frankofonim zemljama. No nakon dolaska njemačkih povjesničara umjetnosti u SAD za vrijeme Drugog svjetskog rata i u ovdje se proširio pojam *Soft style*, dok se u Njemačkoj nakon rata počeo koristiti pojam Internacionalna gotika. Danas se umjesto ovih oznaka koristi pojam Umjetnost oko 1400. godine (engl. *Art around 1400*.).

Za B. Fučića meki stil je retardirano, konzervativno, uporno naslijeđe internacionalne gotike što ga pratimo u alpskom i srednjoeuropskom području. Smatra ga najstarijim slojem koji je temelj Vincentova stila.[137] Kao naslijeđe ovog stila prepoznaje brojne elemente koji se pojavljuju u Vincentovoj radionici kao što je zlatnožuta vijuga koja pri dnu zatvara likove, a najživlja je na haljini anđela Navještenja.[138] B. Fučić prepoznaje način mekog stila u lelujanju S impostacije na Kristovu liku u prizoru Napastovanja u pustinji. Po njemu se u maniri mekog stila proteže lik Sv. Mihovila koji podiže mač na đavla. Ovaj stil prepoznaje i u pozi Bogorodice na Prikazanju Kristovu u hramu, a vidi ga i u lirsko-dinamičnim trenucima Marijinog pokreta na Zarukama i u

[137] „Idući tako unatrag s vremenom, u potrazi za najstarijim likovnim govorom koji je bio temelj i polazna točka Vincentova govora, morat ćemo se u hodu zaustaviti negdje u drugoj četvrtini XV stoljeća i utvrditi da se mladi Vincent u svom slikarskom formiranju hranio tadašnjom umjetničkom hranom svih alpskih pokrajina, a to je ono retardirano, konzervativno, uporno naslijeđe internacionalne gotike što ga pratimo u alpskom prostoru i za nj upotrebaljavamo naziv „meki stil“ (der weiche Stil).“ u: Fučić, B., nav. dj., str. 144.

[138] Fučić, B., nav. dj. str. 142.

zagrljaju s Elizabetom na Pohođenju. Na svim spomenutim likovima primjećuje i druge momente koji proizlaze iz istog stilskog naslijeđa kao što je kroj aristokratske nošnje Sv. Marije na Zarukama, tj, pomodni izrez haljine oko vrata i duboki izrez pod pazuhom.[139] Mekom stilu po Fučiću morfološki pripadaju grbasti završni skok nabora na tlu Marijine haljine na Zarukama kao i talasanje donjih rubova haljina te karakteristični način na koji Sv. Elizabeta na sceni Pohođenja i svetice u niši južnog prozora laktom pridržavaju skutove haljina.[140] Estetiku mekog stila uočava i u oblicima idealiziranih ovalnih obraza Vincentovih anđela, Madona i djevica. U idealističkom nastrojenju mekog stila, po Fučiću, diše sva atmosfera u prizorima Marijinog života i na Poklonstvu kraljeva: „Vincentovo Navještenje, svo u brokatu haljina i zastora, odiše duhom dvorske umjetnosti, a velika konjanička smotra na Poklonstvu kraljeva inspirira se na viteškoj aristokratskoj dekoraciji gotičkog internacionalizma.“[141]

Pod utjecaje mekog stila treba podvesti sve one elemente koji su brojnim radovima o kastavskim radionicama uočeni kao talijanizmi. Teze o talijanskom utjecaju na kastavske radionice provlače se prvenstveno kod starijih autora. Mediteranska komponenta uočavala se u koloritu i ikonografiji te u pojedinim morfološkim detaljima kao što su npr. cjevasti nabori odjeće. Međutim, talijanizmi u stilemima i ikonografiji prisutni su u slikarstvu Kastavske škole onoliko koliko su postali svojina šireg alpskog kulturnog kruga te ih u sebe sintetiziraju tirolska, koruška i češka slikarska produkcija. Sumnju u direktno ugledanje kastavskih majstora u onodobnu talijansku umjetnost anticipirao je B. Fučić, koji prvi postavlja pitanje da li talijanske uzore Vincent preuzima izravno ili posredno, putem nekog grafičkog lista, te se priklanja ovoj drugoj mogućnosti kao vjerojatnijoj.[142]

---

[139] Fučić, B., nav. dj., str. 146.

[140] Fučić, B., nav. dj., str. 146-148.; Sličnu gestu primjećuje Höfler, u kojoj beramska Sv. Barbara rukom koja prelazi preko njenog struka pridržava nasuprotne skute ogrtača. Za ovaj, po njemu moderan figuralni tip, nudi usporedbu Sv. Marije Magdalene iz župne crkve u Nördlingenu (sl. 15.) čija je gesta odlična paralela za navedene Fučićeve primjere. No Höfler porijeklo ove geste tumači drugaćije te mu izvor vidi u slikarstvu majstora Bolfganga, grafici majstora E.S. i strasbourškom kiparstvu. Höfler, J., „Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre“, str. 275-276.

[141] Fučić, B., nav. dj., str. 146-148.

[142] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 148.

Među najcitiranijim ikonografskim detaljima koji se uspoređuju sa sjevernotalijanskim slikarstvom je prikaz paža na Poklonstvu kraljeva koji drži ostruge starog, pokleknutog kralja. Na istom prikazu talijanskog je porijekla i klečeći kralj koji pruža dar djetešcu koje svojom rukom posiže za darom. B. Fučić ističe kako se, sudeći po kostimu kraljeva, Poklonstvo oblikovalo na nekom sjevernotalijanskom uzoru te su u skladu s oslanjanjem na ovaj uzor prenešeni u Vincentovo Poklonstvo talijanski sistemi cjevkastih nabora koji proizlaze iz talijanskog kostima feudalnog društva, iz mode ranog *Quattrocenta*. Ovo oblikovanje jasnog, vertikalnog, tektonski naglašenog strukturiranja nabora B. Fučić uočava i na drugim likovima. Prema njemu talijanskog je porijekla i scena Josipovih zaruka u kojoj prosac lomi štap te Bijeg u Egipat na kojem sluškinja na glavi nosi košaru s jelom. Međutim, ovaj potonji prepoznat je i u koruškim primjerima (St. Gandolf, sl. 238.). Stoga je vjerojatnije kako su svi navedeni talijanizmi usvojeni kroz slikarstvo mekog stila.

3.6. Južnočeško slikarstvo

Dugotrajno perzistiranje elemenata mekog stila prisutno je i u južnočeškom slikarstvu. Bohemizmi koje je utvrdio B. Fučić u analizi pazinskog i žminjskog ciklusa obavezuju nas da proučimo i češke zemlje kao moguća ishodišta utjecaja na kastavske radionice. U češkom slikarstvu, kao i u koruškom, prežici internacionalnog stila manifestiraju se kroz meki stil još dugo vremena, čak do polovine 15. st. Češka je tijekom kraljevanja Karla IV postala jedno od središta internacionalnog stila te je u drugoj polovini 14. st. postojala znatna umjetnička razmjena između Češke s jedne strane te Italije i Francuske s druge strane. U njoj možemo pratiti neprekinut razvoj od majstora Teoderika (1360.) do majstora Rajnhradskog oltara (1420-1436.). Nažalost, ovaj je razvoj u drugom desetljeću 15. st. zaustavljen Husitskim ratovima te su veze s europskom umjetnošću djelomično narušene. Jedina pokrajina koja nastavlja umjetnički razvoj i u kojoj cvate umjetnička produkcija je Južnočeška regija (s najznačajnijim središtima Českí Krumlov i Jindřichuv Hradec), koja je pod vlašću Rožmberkovih, katoličkih feudalaca, te je donekle pošteđena vjerskih sukoba i krvavog križarskog rata koji se odvija u ostalim češkim zemljama. Izolacija češkog slikarstva od okolnih regija vodila je do zaustavljanja razvoja i stalnog ponavljanja starijih shema kao što su prikazi Bogorodice tipa *Asumpta*, *Vera ikon* i sjedeće Bogorodice s Djetetom (češ. *Madone tipa Regina*, njem. *Roudnice-*

Typ). Značajne umjetničke osobnosti u južnočeškom slikarstvu prve polovine 15. st. koje su utjecale na susjedne regije su majstor Trebonjskog oltara i majstor Rajnhradskog oltara. Utjecaj češkog slikarstva očit je u Bavarskoj, posebno u Nürnbergu te u austrijskim zemljama.

Češki sloj utjecaja u istarskom zidnom slikarstvu primjećuje B. Fučić još u svome doktoratu, prvenstveno u slikarstvu pazinskog i žminjskog majstora. U slikarstvu pazinskog majstora u hibridnom stilskom prožimanju suvremenih plastično-realističnih prinova s idealističkim nastrojenjem i morfologijom „mekanog" stila prepoznaje tipično češku formulaciju oko godine 1450.[143] Ovu stilsku konstelaciju ilustrira opisom morfoloških karakteristika Boga Oca u prvoj sceni Geneze na svodu. Shemu mekanog stila primjećuje u monumentalnoj plastičnoj figuri koja se lagano ziba u S impostaciji, poleglom aranžmanu nabora na tlu koji proširuje bazu figure i serpentiniranim okrajcima plašta što se giblju u prostoru. Na ove oblikovne momente nakalemljuje se po njemu nov izrez volumena u okrupnjelim oblicima tih serpentina, u snažnoj prostornoj afirmaciji jezgre i plašta i u grafički oštrijim lomovima nekada oblih, dekorativnih i melodioznih serpentina. Ovakvu konstrukciju odjevene figure vidi u Bogorodici Uznesenja iz Deštne (sl. 88.).[144] Bohemizme zapaža i u fiziognomici likova Boga Oca, nekih proroka i židova pod križem. Takvu tipologiju primjećuje u češkom slikarstvu između 1420. i 1440. kod majstora Raingernskog, Reininghauskog i Zatonskog oltara, pale iz Naměsti i oltara Sv. Jakova.[145] Na češku tipologiju iz sredine stoljeća podsjeća ga i glava anđela na Navještenju.

Bohemizme zamjećuje i u Žminju: „Ta delikatna umjetnost u Žminju sintetizirala je u sebi – globalno govoreći – prostorna i plastična iskustva poslijegiottovske Italije s visokim idealizmom kontinentalne gotike iz prve polovice stoljeća. Ta nas sinteza u mnogim potezima vodi u Češku. Podudarnih momenata ima toliko da bohemizme u Žminju treba spomenuti na prvom mjestu. Posvema je češka ona lirika, malo plačno-sentimentalna izražajnost očiju i svježina sitnih ali karnalnih usnica, češka je ona lutkasto-delikatna morfologija malih, u oblinama čela i obraza karakteristično bombiranih glava u

[143] Fučić, B., doktorat, str. 259.

[144] Isto, str. 259.

[145] Isto, str. 260.

finim poput pudera prelivima modelacije. Svi ti oblici izlaze iz estetizama čeških anđela, svetaca i Madona „lijepog stila“ i iz ženskastog Krista (češke „Vera ikon“) sa početka stoljeća, pa se uporno nastavljaju u češkom slikarstvu sve do 1450.“ [146] Osvrčući se na opremu prostora žminjskih slika kao paralele navodi Pohođenje iz Čeških Budejovica, Zatonski oltar, Pohođenje iz zbirke Ringhoffer, Oltar Sv. Jakova, Madonu iz praškog Sv. Stjepana i Pohođenje iz Krumlova.[147]

Bohemizmima pazinskog i žminjskog majstora mogu se pribrojiti i oni primjećeni u radionici Ivana iz Kastva. Dva djela koja su po tipologiji likova bliska oblikovanju likova svetica majstora Ivana su „Schimetschkova Madona“ (sl. 86.)[148] i „Assumpta s Deštnè“ (sl. 88.).[149] Navedene slike Bogorodica nastaju oko godine 1440-1450., a likovi ovih Bogorodica tipološki su najbliži licima svetica u Hrastovlju, Podpeči i Božjem Polju.[150] No i drugi likovi s ovih čeških primjera usporedivi su s likovima kastavske skupine. Možemo usporediti lica donatora i anđela s Dešt'anske Assumpte i lica na sceni ulaska u Jeruzalem u Gradišču pri Divači (sl. 91.). Lice Krista na beramskom prizoru Krštenja (sl. 90.) neodoljivo podsjeća na češku Vera ikonu svatovitsku (Narodna galerija u Pragu, između 1400-1440. - sl. 89.). Vrhunac ove češke tradicije Rajnhradski je oltar (sl. 87.), u kojem idealizirani i ljepuškasti likovi izgledaju kao daleki tipološki uzor kastavskim slikarima.

3.7. Slikarske škole Porajnja i Bavarske i problematika *Knitterstila*

Među navedenim pobudama koje su mogle utjecati na kastavske radionice njemačke slikarske škole niti jednom nisu bile spomenute. Međutim, u distribuciji nizozemskih slikarskih tekovina i suvremene kasnogotičke grafike područja Porajnja i Bavarske morali su odigrati važnu posredničku ulogu na onodobno slikarstvo u Istri i

[146] Isto, str. 263.

[147] Ne donosi njihov sadašnji smještaj, no navodi ih prema literaturi A. Matejček – J. Pešina, *Gotische malerei in Böhmen. Die Tafelmalerei 1350–1450*, Prag, 1950.

[148] Poznata i pod imenom Českobudejovicka Madona zavedena pod inventarnim brojem O-7 u Alšovoj južnočeškoj galeriji u Hluboki nad Vltavou

[149] Nalazi se u Nàrodnoj galeriji u Pragu. Royt, J., *Medieval Painting in Bohemia*, Univerzita Karlova v Praze, Prag, 2003., str. 123.

[150] Bistrović, Ž., "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade", str. 371.

slovenskim zemljama. Rajna je kao važni plovni put bila trgovačka magistrala središnje Europe. Od svih njemačkih pokrajina najznačajnija je katolička Bavarska. Kroz nju prolaze utjecaji iz francuskih ili nizozemskih zemalja prema austrijskim i češkim zemljama te posredno prema Kranjskoj, Krasu i Istri.

Važnu ulogu u prihvaćanju suvremenih nizozemskih pobuda ostvario je Martin Schongauer, njemački slikar i grafičar. Rodio se u gradiću Colmar u Alzasu koji se danas nalazi u Francuskoj, no u srednjem je vijeku bio dio Svetog Rimskog Carstva. Ovdje je utemeljio važnu grafičku radionicu. U usporedbi s grafičkom djelatnošću nije ostalo očuvano mnogo njegovih slikarskih ostvarenja. Moguće je da se školovao u radionici Majstora E.S. Među prvim njemačkim slikarima stvara pod utjecajem Rogiera van der Weydena.[151] Oltar Orlier koji se čuva u Musee d'Unterlinden u Colmaru među najznačajnijim je djelima njegove radionice (sl. 94, 95.). Likovi na oltaru dominikanaca (sl. 97.), danas u muzeju Unterlinden, nose sve odlike *Knitterstila*.

Među ostalim njemačkim slikarskim središtima treba istaći Nürnberg, u kojemu vrlo rano dolazi do usvajanja novog stila nizozemske rane renesanse. Slika Mise Sv. Grgura u Wolfgangkapelli crkve St. Egidien u Nürnbergu, datirana 1447. godinom i pripisana Majstoru Tucher oltara (*Meister des Tucheraltars*) među prvima je koja donosi morfologiju oštro lomljenih nabora (sl. 102.).[152] Ova morfologija primjećuje se i u djelima Majstora Kemptener Raspeća (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv.br.: Gm879, oko 1460-1470 - sl. 103.), Majstora Landauer oltara (*Meister des Landauer Altars*, Epitaf Brigitte Topler/Sv. Brigita Švedska, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv. br.: Gm151, oko 1483 - sl.107.), Majstora oltara Augustinaca (*Meister des Augustiner-Altars*, Epitaf Heinricha Wolffa von WolffsthalaGermanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Br.: Gm154, oko 1490. - sl. 108.). Međutim, najznačajnija pojava u nirnberškom slikarstvu je Hans Pleydenwurf. Porijeklom vjerojatno iz Bamberga, 1457. seli u Nürnberg gdje utemeljuje slikarsku radionicu koja nastavlja rad i nakon njegove smrti 1472.[153] Među Pleydenwurffovim

[151] Kemperdick, S., "Schongauer, Martin", u: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 466-468 [URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118610430.html pristupljeno 12.12.2015.]

[152] Strieder, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1500*, Königstein im Taunus, 1993., str. 44, sl. 41.

[153] Weilandt, Gerhard, "Pleydenwurff, Hans" u: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), S. 538-539 [URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd120948818.html pristupljeno12.12.2015.]

učenicima bio je i Michael Wolgemut, koji je, iako slikar, bio među najpoznatijim njemačkim grafičarima na kraju 15. st. Uz navedene, treba spomenuti slikara Friedricha Herlina iz Rothenburga koji je aktivan u drugoj polovini 15. st. u Nördlingenu jer se ističe po broju ikonografskih usporednica s kastavskim slikarima (sl. 98, 99. 100. i 101.). On također rano prihvaća stil Rogiera van der Weydena.[154]

Jedna od zajedničkih osobina kastavskih radionica oblikovne su karakteristike *Knitterstila*. *Knitterstil* je opće prihvaćen termin u zemljama njemačkog govornog područja, međutim ne nalazimo ga opisanog u tezaurusima povijesti umjetnosti.[155] Na ovaj pojam nailazi se sporadično u raznovrsnim povijesno-umjetničkim studijama. U našoj povijesti umjetnosti nije dosljedno prihvaćen niti sam oblik ovog termina. Naziv *Knitterungstil* koristi B. Fučić[156] dok J. Höfler povremeno upotrebljava pojam *Knitterfaltenstil*.[157] No u većini ostale, inozemne literature najčešće se koristi termin *Knitterstil*. Pojam dobija ime prema morfologiji oblikovanja nabora, koji se oštro lome.[158] Osim lomljenja nabora i uobičajenih ovalnih aureola njegove su glavne karakteristike u oblikovanju lica: dugi jaki nosevi, otežali kapci, spušteni krajevi usnica.[159]

Morfologija plastično oblikovanih, oštro lomljenih nabora počinje slikarstvom nizozemske *Ars nove*, u djelima Jana van Eycka, Rogiera van der Weydena i Roberta Campina. *Knitterstil* se razvija prihvaćajući opisanu morfologiju, na širem srednjoeuropskom području. U Njemačkoj je prisutan u djelima porajnskih slikara kao što je Martin Schongauer te u bavarskom slikarstvu, osobito među nirnberškim slikarima.

---

[154] Kurt, Martin, "Herlin, Friedrich", u: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S. 626-628 [URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118549650.html pristupljeno 12.12.2015.]

[155] U njemačkoj terminologiji nailazi se i na rjeđe pojmove kao što su *Spliterstil* i *Faltenstil*. Ovdje opisan pojam *Knitterstila* ne smije se zamijeniti sa sinonimom za stariji, ranogotički *Zackenstil*, koji nastaje oko 1270.

[156] Fučić, B., doktorat, str. 276; isti, *Vincent iz Kastva*, str. 135, 138.; isti, *Atribucije oko majstora Vincenta iz Kastva*, str. 44.

[157] Höfler, J., „Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre“, str. 276.; tako i Otto Demus na str. 312.

[158] „ ... nova morfologija bujnih, nabreklih i nordijski učvorenih labirinta nabora na tekstilu i na haljinama. Tu morfologiju zovemo njemačkim izrazom „Knitterungstil“.“, u: Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 135.

[159] Demus, Otto, *Die Spatgotischen Altaren Karntens*, str. 22.

U austrijskim zemljama prisutniji je u skulpturi nego u slikarstvu. U kiparskom mediju ona je uvezeni element, posredovan djelatnošću Niklasa Gerhaerta, nizozemskog kipara koji djeluje na dvoru cara Firiedricha III. U austrijskom slikarstvu nailazi se na rijetke primjere ovog stila među kojima se može istaći Meister von St. Leonhard koji djeluje u Salzburgu. U Koruškoj je ovakvo oblikovanje rijetka slikarska pojava. Höfler u čitavom korpusu koruškog štafelajnog slikarstva (oko 50 primjeraka) primjećuje tek tri primjera.[160] U djelima Thomasa Artule, najpoznatijeg predstavnika Vilaške radionice te Vincentovog i Ivanovog suvremenika, još se uvijek primjećuje oblikovanje pod utjecajem mekog stila. U južnotirolskom slikarstvu, čak i u djelima Leonarda Scherhauffa, ne nailazi se na oštro lomljenu draperiju. Ona se pojavljuje u Južnom Tirolu učestalo tek kod njegovih sljedbenika. No i tada je sasvim drugačijeg karaktera nego u kastavskim radionicama. I u Češkoj se na morfologiju *Knitterstila* rijetko nailazi. Primjećujemo ju tek u kasnijim djelima majstora Svatojirskog oltara i Navještenja iz Narodne galerije u Pragu, koji su zakašnjela recepcija slikarstva ranih nizozemskih majstora. Primjetnija je u Slovačkoj (Stražky, Pukanec, Bojnice, Bratislava) dok se u istočnoj Europi, tj. Poljskoj, Mađarskoj i Rumunjskoj, nailazi tek na sporadične primjere .

U istarskom gradivu morfologija Knitterstila ne pojavljuje se prije djelovanja kastavskih radionica. U Pazinskog majstora morfologija nabora je mekana i svežnjasto formirana, dok se kod majstora Bolfganga, iako je prisutna u onim likovima koje kopira prema grafičkim predlošcima, naslućuje tek na nekim likovima, kao što je Poncije Pilat u Žminju. U slovenskom gradivu oštro lomljenje draperije pojavljuje se tek od Prileškog majstora. Za slovensko slikarstvo možemo također zaključiti da je više bilo pod utjecajem mekog stila. Posljednji gotički slikar u Kranjskoj, Majstor Leonard, koji djeluje u zadnjem desetljeću 15. st, još uvijek oblikuje draperije u maniri mekog stila.

Knitterstil morfologija najčešće se susreće u mediju grafike. Prisutna je u grafičkim listovima Majstora E.S., Israhela van Meckenema, Majstora FVB, Majstora IAM iz Zwollea i Michaela Wolgemutha, što nije neuobičajeno budući da navedeni umjetnici direktno kopiraju djela nizozemskog slikarstva. U istarskom gradivu preuzimanje oblikovanja nabora s grafičkih predložaka potvrđeno je već navedenim

[160] Höfler, J., *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten 1420-1500* (Forschung und Kunst, 24), Klagenfurt, 1987.

primjerom lista Geneze Majstora sa svicima s kojeg radionica Ivana iz Kastva doslovno preuzima oblikovanje draperije Boga Oca (sl. 142.) na svim scenama Geneze u Hrastovlju na kojima se pojavljuje njegova stojeća figura.

3.8. *Ars nova* – slikarstvo 15. st. u Niskim Zemljama

Jedno od najvažnijih poglavlja europske povijesti umjetnosti je rano nizozemsko slikarstvo (njem. *Altniederländische Malerei*, engl. *Early Netherlandish painting*). Ovaj pojam odnosi se na slikarstvo flamanskih primitivaca (niz. *Vlaamse primitiven*, fr. *Les Primitifs flamands*, engl. *Flemish primitives*) aktivnih u nizozemskim zemljama tijekom 15. i 16. st.[161] Najznačajnija središta ranonizozemskog slikarstva nalazila su se u gradovima Tournai, Bruges, Ghent i Brussels koji su se nalazili pod burgundskom vlašću.

Stilsko određenje ove umjetnosti, poglavito začetnika ovog slikarstva kao što su Jan van Eyck, Robert Campin i Rogier van der Weyden, problematično je jer su u različitim periodima i različitim povjesnoumjetničkim krugovima, svrstavani u kasnu gotiku ili u ranu renesansu. Panofsky je pokušao to razriješiti uvođenjem termina *Ars nova*.

Tehnološki i oblikovno flamanski su primitivci ispred svoga vremena. Slikari ranog nizozemskog slikarstva odigrali su značajnu ulogu u razvitku tehnologije uljanog slikarstva. No osim na ovom polju zaslužni su za razvijanje perspektive, naturalističkih i

[161] Ovaj pokušaj definicije u sebi sadrži dihotomiju dva sinonima koji su ujedno suprotstavljeni pojmovi. Već sam problem imenovanja ove umjetnosti ideološke je prirode. Friedrich von Schlegel, njemački romantičar i nacionalista, prvi je slikarstvo Jan van Eycka svrstao u *Altdeutschen Gemälden* te ga je smatrao pripadnikom Kelnske slikarske škole. Gorljivi pobornik Schlegelovih ideja bio je Max Friedlander, kustos Kaiser Friedrich Muzeja u Berlinu, koji je skovao termin *Altniederländische Malerei.* Njegovo istoimeno djelo, *Die altniederländische Malerei*, objavljeno u četrnaest tomova od 1924. do 1937. godine, temeljni je rad za poznavanje ranog nizozemskog slikarstva. Ovaj termin preuzimaju povjesničari umjetnosti njemačkog govornog područja, među kojima je najznačajniji Erwin Panofsky koji je svojim djelom *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, objavljenim 1953., značajno utjecao na to da je termin prihvaćen u engleskom govornom području. Međutim u Francuskoj, Španjolskoj i Italiji ovaj se pojam nije ukorijenio, već se koristi izraz „flamanski primitivci", čiji se nastanak može smjestiti negdje oko 1840. godine. (Primitivno u ovom slučaju nije pejorativna oznaka već označava ranu fazu, kao u analgnim talijanskim terminima). Pojam „flamanski primitivci" prihvaćen je i u samoj Nizozemskoj.

realističkih detalja interijera te razvoj portreta. Suvremenici su iznimno cijenili njihova djela koja su se distribuirala na područja današnje Španjolske, Francuske, Engleske, Njemačke i Italije.[162]

Velik je utjecaj ove umjetnosti na kasnogotičko slikarstvo u zemljama njemačkog govornog područja uključujući istočni rub srednjoeuropskog kulturnog kruga, tj. Češku, Poljsku i Mađarsku. Prve utjecaje ranog nizozemskog slikarstva u njemačkim zemljama možemo uočiti polovinom 15. stoljeća u djelima Lucasa Mosera, Hansa Multschera i Konrada Witza te nešto kasnije kod Martina Schongauera i Friedricha Herlina.[163] Utjecaj na slikarstvo u austrijskim zemljama, u Češkoj,[164] te Slovačkoj pojavljuje se dosta kasno, 70-ih godina 15. st., razdoblju kada su već aktivne kastavske radionice.

[162] Među nepreglednom literaturom treba uputiti na nekoliko ključnih radova. Spomenutim djelima Maxa Friedlandera i Erwina Panofskog, treba pribrojiti rad Otta Pächta, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Harvey Miller, London, 1994. (njemački izvornik *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989.). Među recentnijim autorima treba istaknuti Tilla-Holgera Borcherta, Stephena Kemperdicka i Roberta Suckalea. Od konzultiranih radova ističem zbornike *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, urednici: Henk van Veen, Bernhard Ridderbos i Anne van Buren, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005., zatim *Campin in context, Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445*. Actes du colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, l'Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium et l'Association des Guides de Tournai, Tournai, Maison de la Culture, 30 mars - 1er avril 2006, éd. Ludovic Nys et Dominique Vanwijnsberghe, Valenciennes/Bruxelles/Tournai, 2007. Opsežna bibliografija radova za razdoblje 1999. do 2009. objavljena je u: Bart Fransen, et al., *Early Netherlandish painting: a bibliography (1999-2009)*, Brussel, 2011.

[163] Jakoby, *Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachtbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490)*, Köln 1987.; Till-Holger Borchert, *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*. Thames & Hudson, 2011.

[164] Vlčková, J., *Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století*, doktorska disertacija, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, Brno, 2009.; Simon, A., *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert*, Berlin, Reimer Verlag, 2002.; Rosenauer, A., „Zum Einfluß der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst", *Gotika v Sloveniji*, Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom : akti mednarodnega simpozija, Narodna galerija u Ljubljani, 20-22. oktober 1994, Ljubljana, 1996., str. 37-45.

Osim u slikarstvu, velik utjecaj iz nizozemskih zemalja izvršili su umjetnici drugih medija, kao što su grafičari i kipari. Tako je na dvoru Friedricha III., njemačkog kralja i cara Svetog Rimskog Carstva, djelovao Niklas Gerhaert iz Leydena, kipar koji je izgradio carsku grobnicu u katedrali Sv. Stjepana u Beču. Ovaj je umjetnik zanimljiv iz više razloga. Kao prvo, svjedoči o iznimnoj mobilnosti kasnogotičkih umjetnika - iz rodnog je Leydena na nizozemskoj obali, migrirao u Trier, Strassburg i Konstanz da bi na kraju završio u Beču. Pritom je prešao oko 1500 km puta. S druge strane, ovaj umjetnik svojim dolaskom donosi estetiku oštro lomljenih nabora, koja je tada u austrijskim zemljama još uvijek rijetka pojava. Dolazak ovog kipara nudi nam mogućnost za obajšnjenje kako su grafički listovi nizozemskog porijekla mogli doći u ove krajeve.

Utjecaj ranog nizozemskog slikarstva na Kastavsku slikarsku školu je posredan. Na ikonografskoj su razini uočeni citati kojima su prototipovi djela Roberta Campina (sl. 109-113.). Međutim, najznačajniji nizozemski utjecaji očituju se u prihvaćanju njihovih grafičkih listova kao predložaka.

4. SISTEMATIZACIJA GRAFIČKIH PREDLOŽAKA

Korištenje grafičkih listova kao predložaka zajednička je osobina Vincentove i Ivanove radionice. Ovom pojavom slikarstvo kastavskih radionica nadilazi nacionalne okvire te postaje značajna tema u širim europskim okvirima. Problemom utjecaja grafičkih listova na gotičko zidno slikarstvo u Istri bavilo se više povjesničara umjetnosti, a B. Fučić je do sada utvrdio najveći broj sigurno utvrđenih predložaka. Uz njega je najveći doprinos na ovom polju učinio J. Höfler koji je u sveukupnom slovenskom i istarskom gradivu sistematizirao 72 grafička lista koji su utvrđeni kao grafički predlošci u gotičkom zidnom slikarstvu Istre i Slovenije.[165] Njima treba dodati dva cjelovita lista Biblije pauperum te grafičke listove Israhela van Meckenema korištenih u Božjem polju, jedan istog autora u Bermu te jedan predložak iz Biblije pauperum u Gradišču pri Divači, što bi ponuđeni broj povećalo na 80 primjera.

U slovenskoj povijesti umjetnosti prvi je o upotrebi grafičkih listova kao predložaka u gotičkom zidnom slikarstvu pisao F. Stelè 1929. upozoravajući na utjecaj Majstora E.S. na slovenske freske.[166] Prvo upozorenje na upotrebu grafičkih listova kao predložaka u istarskom slikarstvu Fučićev je članak u Riječkom listu iz 1953. godine.[167] Ovdje je upozorio na list Majstora sa svicima koji je poslužio za prizor Kola sreće (Lehrs 87 – sl. 136, 137.). Na njegov rad se kasnije nadovezala F. Paškvan koja je ovaj list pokušala datirati kasnije od godine zabilježene Vincentovim natpisom, na osnovu čega je i dio zidnih slika pokušala datirati u kasnije razdoblje.[168] Milan Prelog je 1961. dodao još jedan list Majstora sa svicima koji je poslužio kao predložak za prizor Judinog poljubca (Lehrs 32 – sl. 140, 141.).[169] Fučić je katalog predložaka dopunio listom Majstora sa svicima za scenu Petog dana Geneze u Hrastovlju – Bog stvara vodene životinje i ptice

[165] Höfler, J., „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“, *Gotika v Sloveniji*, str. 331-359.

[166] Stelè, F., „Vplivi majstora E.S. v slovenskih freskah druge polovice 15. stoletja“, *Šišićev zbornik*, Zagreb, 1929., str. 267-274.

[167] Fučić,B., „Smrt i prolaznost na zidnim slikarijama u Bermu“, *Riječki list*, 15.02.1953, str. 3.

[168] Paškvan, F., „Prilog proučavanju beramskih zidnih slikarija“, *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, VII, 1959, 1.

[169] Prelog, M., Neki grafički predlošci zidnih slikarija u Bermu, Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti, 3, 1961, str. 3-8.

(Lehrs 2 – 142, 143.).[170] U svojoj disertaciji spomenuo je još jedan list navedenog majstora iz kojega je beramski slikar adaptirao figuru Sv. Dominika za prikaz Sv. Leonarda (Lehrs 59 – sl. 138.).[171] Ujedno je prvi upozorio i na korištenje Biblije pauperum kao grafičkog predloška.[172] Fučićev doprinos poznavanju grafičkih predložaka je izniman, a utvrđivanje grafičkih listova Majstora sa svicima i Biblije pauperum kao grafičkih predložaka koje su koristile radionice Vincenta i Ivana iz Kastva jedan je od kamena temeljaca za razumijevanje rada kastavskih radionica. B. Fučić je navedene predloške utvrdio prema Hollsteinovim katalozima njemačke i nizozemske grafike koji su pohranjeni u današnjoj Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Nažalost, ova knjižnica tada nije imala sve tomove navedenoga kataloga te je B. Fučić kao zadatak budućim povjesničarima umjetnosti ostavio da do kraja identificiraju sve ostale grafičke predloške, što je nazvao jednostavnim, ali vrlo korisnim „filatelističkim“ trudom.[173]

Među slovenskim povjesničarima umjetnosti nakon F. Stelèa najveći je doprinos utvrđivanju daljnjih grafičkih predložaka učinio Janez Höfler. U ciklusu Geneze u Hrastovlju prepoznao je još dva predloška Majstora sa svicima, Pad zlih anđela (Lehrs 1 – sl. 144, 145.) koji je Ivanova radionica iskoristila za drugi dan Geneze, tj. za scenu Bog razdvaja kopno od mora te sedmi dan Geneze, odnosno scenu Bog se odmara (Lehrs 3) u kojoj je iskorišten srednji dio grafičkog lista s Bogom na prijestolju pod šatorom (sl. 155, 156.).[174] Isti autor je, uz već spomenutu sistematizaciju svih do sada utvrđenih grafičkih predložaka u slovenskom i istarskom slikarstvu pokušao pridonijeti poznavanju teme i u svojim sljedećim radovima. U radu objavljenom 1998. uspoređuje prikaz Rada Adama i

[170] Fučić, B., „Grafički listovi „Majstora sa svicima“ u kastavskoj radionici“, *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, X, 1962, 3, str. 177-186.

[171] Fučić, B., doktorat, str. 300. i 309.

[172] Fučić, doktorat, 256-259.; isti, „Biblija pauperum i istarske freske“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, br. 13, Ljubljana, 1977.

[173] U fusnoti 251. u navedenom radu o Majstoru sa svicima B. Fučić napominje kako mu je Lehrsov katalog ostao nedostupan jer ga nema u našim bibliotekama, dok mu je od Hollsteinovog kataloga njemačke grafike bilo dostupno 5 svezaka, a od kataloga nizozemske 14 svezaka. Nažalost, hrvatski povjesničari umjetnosti niti danas nisu u boljoj situacija te za korištenje navedenih kataloga grafike moraju odlaziti u bolje opremljene biblioteke drugih država.

[174] Höfler, J. „O grafičnih virih za freske v Hrastovljah“, *Acta historiae artis Slovenica*, vol. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, 23-38.

Eve iz Hrastovlja s istovjetnim prizorom u Bibliji pauperum i Speculumu (sl. 171, 172.).[175] U istom članku kvalitetnija mu je usporedba za hrastovljanske scene kalendara. Unutar okruglih medaljona prikazano je dvanaest mjeseci na način da je za svaki mjesec prikazan rad karakterističan za to vrijeme godine. Uzor ovom načinu prikazivanja Höfler vidi u tiskanim jednolisnim kalendarima firentinskog porijekla. Ovome tipu pripada i Augsburški kalendar iz oko 1487. koji na sličan način kao u Hrastovlju, u okruglim medaljonima prikazuje radove po mjesecima (tabl. 3.). Nakon Höflerovih doprinosa, autor ove radnje dopunio je katalog predložaka listovima Krista kralja i parovima apostola nizozemskog grafičara Israhela van Meckenema, koji su poslužili kao predložak Ivanovoj radionici u crkvi BDM u Božjem Polju (sl. 146-155.).[176]

Höflerovi prilozi iznimno su značajni jer utvrđuju predloške koji su utjecali na ostale koruško usmjerene majstore kao što su Žirovniški majstor, Majstor Bolfgang i Majstor Leonard. Među navedenima, Majstor Bolfgang najznačajnija je umjetnička pojava čiji utjecaj na razvoj istarskog zidnog slikarstva, poglavito na Ivana iz Kastva, nije zanemariv. Grafički predlošci koje je ovaj slikar učestalo koristio su listovi majstora E.S. i Biblije pauperum. Iako listovi Majstora E.S. nisu sigurno potvrđeni u kastavskim radionicma (usprkos pokušaju Milana Preloga i Janeza Höflera) korištenje Biblije pauperum važna je poveznica među ovim slikarskim pojavama.

4.1. Biblija pauperum.

Ovaj teološki traktat fenomen je srednjovjekovne kulture. Smatra se kako je Biblija pauperum (njem. *Armenbibel*) izvorno osmišljena oko sredine 13. st. na području današnje Austrije i Južne Njemačke, vjerojatno u samostanskom okruženju. Javlja se u rukopisnim, iluminiranim verzijama još početkom 14. st. (prvi iluminirani rukopis nastao je oko 1320.). Do sada je identificirano oko 80 sačuvanih rukopisnih primjeraka, datiranih od početka 14. do kraja 15. st. Njezino srednjovjekovno ime bilo je *Biblia picta*. Ime

[175] Isto

[176] Bistrović, Ž., "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade", Zbornik Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920 – 1999) *Az grišni diak Branko pridivkom Fučić*, Općina Malinska – Dubašnica, 2009.

Biblia pauperum dobija još u 18. st. prilikom prvih kataloških opisa grafičkih djela. U 15. st. nastaje nekoliko drvoreznih verzija.[177] Schreiber u svome priručniku prvi opisuje sve sačuvane primjerke četrdesetolisne Biblije pauperum te se od tada ove verzije numeriraju prema njegovu katalogu.[178] U njemu je identificirao 10 verzija četrdesetolisne Biblije pauperum. Sve ove verzije baziraju se na jednom, vjerojatno izgubljenom prototipu. Nije utvrđena njihova točna kronologija, te je tema o tome do danas otvorena. No sve najranije verzije su nizozemskog porijekla. Iz ove četrdesetolisne razvija se i pedesetorolisna verzija čiji je jedini primjerak sačuvan u Nacionalnoj biblioteci u Parizu.

Tiskana je 1465. negdje oko Brusselesa. Sačuvano je tek nekoliko cjelovitih primjeraka.[179] Najočuvaniji su primjerci u Heidelbergu i Esztergomu. Prema Schreiberu ovaj je primjerak tiskan oko 1450. te se po njemu naziva Schreiberovo prvo izdanje.[180] Ono je u našoj literaturi poznato po imenu „četrdesetolisna nizozemska Biblija pauperum“. Grafičar koji izrađuje prvi primjerak stilski pripada Eyckovskoj tradiciji, vjerojatno iz kruga Rogiera van der Weydena. Graesse pretpostavlja da ga je u Brugesu izradio Roger iz Brugesa, učenik Jan van Eycka.[181]

List Biblije pauperum zaokružena je idejna i likovno komponirana cjelina, sastavljena od nekoliko slika uvrštenih u zajednički arhitektonski okvir. Glavni dio slike je središnja, novozavjetna scena koja se zove antitip (lat. *Antitypus*). S obje strane

[177] O Bibliji pauperum danas postoje brojni radovi te su mnogi sačuvani primjerci faksimilno objavljeni. Među najvažnije radove treba ubrojiti: Cornell, H., *Biblia Pauperum*, Thule-Tryck, Stockholm, 1925.; Soltesz, E., *Biblia Pauperum: The Estergom Blockbook of Forty Leaves*, Corvina Press, 1967.; Robert Koch, *New Criteria for Dating the Netherlandish 'Biblia Pauperum' Blockbook*, Studies in honor of Millard Meiss, New York, 1977, str. 283-289.; Avril, H., *The forty-page blockbook "Biblia Pauperum": Schreiber Editions I and VIII Reconsidered*, *Oud Holland*, Jaarg. 95, No. 3 (1981), str.. 127-150.; Isti, *Biblia Pauperum*, Cornell University Press, Ithaca, 1987.; Labriola, Albert C. and Smeltz, John W., *Biblia Pauperum*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1990.

[178] Schreiber, W.L., *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au Xve siècle*, vol. 4., A. Cohn, Berlin, 1902., str. 1-93.

[179] Brussels, Chantilly, Dresden, London, New York, Paris, Sankt Gallen (?), Zürich, Esztergom, Heidelberg.

[180] „Schreiber’s edition I“

[181] *A catalogue of early printed books illustrated with woodcuts offered for sale by Bernard Quaritch Ltd.*, London, 1919., str. 7.

središnjeg prizora nalazi se po jedna starozavjetna tema kao prefiguracija novozavjetne teme. Ovi prizori nazivaju se tipovi (lat. *Typus*). Lijevi je *typus sub lege*, a desni *typus ante legem*. *Ante legem* („prije zakona“) su prizori koji ilustriraju biblijske scene prije predaje deset zapovjedi Božjih Mojsiju, dok su *Sub lege* („u skladu sa zakonom“) prizori koji se odnose na starozavjetne teme nakon predaje Božjih zapovjedi Mojsiju.

Nad ove tri slike i ispod njih nalaze se parovi dopojasno prikazanih osoba, crkvenih autoriteta (lat. *Auctoritates*), tj. starozavjetnih proroka, kraljeva i patrijarha. Smješteni su unutar arhitektonskog okvira u obliku bifora. Uz njih su prikazani svitci na kojima se nalaze citati iz njihovih tekstova. Ispod središnje tri slike nalaze se tituli koji ih objašnjavaju. Nad starozavjetnim prikazima nalaze se tekstovi koji se latinski zovu *lectiones*, a koji su parafraze i tipološki komentari starozavjetnih tekstova koji se odnose na prikazane prizore.

Biblija pauperum likovni je poticaj brojnim kasnogotičkim slikarima koji se pojavljuju u Istri. U kapeli Sv. Trojstva u Žminju poslužila je kao predložak radionici majstora Bolfganga (sl. 120-123.), a na sličan način ju je koristio i pazinski majstor (sl. 114-117.). Stoga ne začuđuje da je Biblija pauperum kao kompendij starozavjetnih i novozavjetnih scena poslužila Vincentu i Ivanu. Unutar njihovih radionica do sada je zamijećeno šest primjera korištenja pojedinih scena u Bermu, dva u Gradišču, dok su u Božjem Polju cjelovito prenesena dva lista. Prvi je Bibliju pauperum kao grafički predložak u zidnom slikarstvu Istre obradio Branko Fučić u svom doktoratu opisujući zidne slike u Sv. Nikoli u Pazinu.[182] No tada, 1963. godine, još nije dovoljno dobro upoznao teme Biblije pauperum. Točniju ikonografsku deskripciju izložio je u predmetnici Leksikona ikonografije te u članku „Biblija pauperum i istarske freske“.[183]

Objašnjavajući upotrebu Biblije pauperum u svetištu crkve Sv. Nikole u Pazinu B. Fučić pretpostavlja da se središnje scene (antitipovi) nisu očuvale zbog kasnijih građevinskih intervencija. Na sjevernom zidu u središtu polja ugrađeni su nadgrobna

[182] Fučić, B., doktorat, str. 256-259.

[183] Fučić, B., „ Biblija pauperum“, u: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb, 1985, str. 145-155.; isti, „Biblija pauperum i istarske freske“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, br. 13, Ljubljana, 1977.

ploča i posvetni natpis o gradnji crkve te natpis grofa Montecuccolia sa sunčanim satom, a na južnom zidu se nalaze barokni prozori, upravo na mjestima gdje bi trebao biti antitip. Najvjerojatnije na tim mjestima zidne slike nisu ni bile izvedene. Zbog izmaknutosti antitipa u gornju zonu polja možemo pretpostaviti da je i u vrijeme oslikavanja u središnjoj zoni zida morao postojati prozorski otvor kojem se pazinski slikar kompozicijski prilagođava. Na užim zidovima istočnog dijela svetišta nema mjesta za sva tri prikaza (antitip i tipove), već se u gornjem dijelu zida smješta po jedna scena, a u donjem su prikazani stojeći likovi proroka na konzolama. U središnjem zidu svetišta u cijeloj njegovoj površini prikazuje se Raspeće, kojemu predložak nije iz Biblije pauperum. Sve scene prenesene su s prvih pet listova Biblije pauperum, no međusobno su izmješane. Sveukupno se u pazinskom svetištu nalazilo dvanaest scena Staroga i Novog zavjeta uz Raspeće, šest stojećih proroka te šest dopojasnih proroka u biforama. Zanimljivo je da su, osim Raspeća, naslikane samo dvije novozavjetne teme - Navještenje i Rođenje Kristovo u kojemu se anđeli klanjaju Djetešcu. Ova potonja scena ne nalazi se u drvoreznoj četrdesetolisnoj Bibliji pauperum, u kojoj je umjesto nje prikazano Rođenje Kristovo na kojem Bogorodica leži u krevetu ili Poklonstvo kraljeva.

Pazinski se ciklus dovodio u vezu s južnotirolskim slikarstvom i zbog korištenja Biblije pauperum kao predloška u arkadama klaustra briksenške biskupske crkve (sl. 118, 119.). No već je Fučić primijetio da Majstor Leonard u Brixenu crpi iz starijih iluminiranih rukopisnih primjeraka Biblije pauperum, dok je u Pazinu riječ o tzv. „nizozemskoj četrdesetolisnoj blockbuch“ verziji.[184] Treba istaći da navedeni briksenški nije usamljen primjer korištenja ikonografskih konvencija primijenjenih u rukopisnim Biblijama pauperum u zidnom slikarstvu. Očuvani su primjeri u Emausu u Pragu, Gurku, Wienhausenu, Mühlhausenu itd.

Bibliju pauperum kao predložak koristi i majstor Bolfgang u Žminju. No on kopira samo pojedinačne novozavjetne teme za sveukupno šesnaest prizora.[185] Pojedinačne scene iz „nizozemske četrdesetolisne Biblije pauperum“ korištene su i u Bermu. Vincentova radionica doslovno preslikava prikaz Krštenja Kristovog (sl. 127, 128.).

[184] Fučić, B., doktorat, str. 257.

[185] Fučić, Branko, „Biblija pauperum i istarske freske“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, br. 13, Ljubljana, 1977.

Prema Fučiću, u scenama Bogorodičino prikazanje u hramu i Kristovo prikazanje u hramu kombiniraju se prikazi s 4. lista Biblije pauperum. Isti autor u sceni Marijinog rođenja vidi korištenje Kristova rođenja s 2. lista Biblije pauperum (sl. 124-126.).[186] Höfler predloške Biblije pauperum u Bermu vidi i u scenama Pokolj nedužne dječice i Bijeg u Egipat.[187]

Ivanova radionica također koristi Bibliju pauperum kao predložak. Höfler je primijetio njezino korištenje za prizor Tri Marije na grobu u Gradišču pri Divači (sl. 129, 130). Njegovo zapažanje treba dopuniti prepoznavanjem korištenja Biblije pauperum za scenu *Noli me tangere* na istom lokalitetu (sl. 131, 132). U Hrastovlju, prema Höfleru, Biblija pauperum poslužila je za scenu Krista pred Pilatom.[188] U ovom se radu upozorava na to da su na svodovima crkve u Hrastovlju iz ovog grafičkog izvora također preslikani dopojasni likovi proroka (tabl. 2).

U svom članku o freskama u Božjem Polju B. Fučić spominje zidne slike na zidovima svetišta tek u *post scriptumu* članka napisanog 1963., jer su tek naknadno otkrivene.[189] Prema opisu scena (Prvi grijeh – Gideonovo runo – Gorući grm – Vas electum) pretpostavlja korištenje prvog i drugog lista Biblije pauperum.[190] Autor ove radnje je na temelju ostataka prikaza na desnom polju sjevernog zida primijetio da je umjesto drugog riječ o osmom listu Biblije pauperum.[191] Listovi su preneseni skoro u cijelosti (sl. 133-135.), jedina je izmjena to što je u desnom donjem kutu prvog polja sjevernog svetišnog zida prikazano Krunjenje Bogorodice koje na spomenutom listu predloška ne postoji.

U korpusu zidnih slika pripisanih kastavskim radionicama sveukupno se nalazi 25 ikonografskih tema koje su prisutne i u Bibliji pauperum. Treba naglasiti da se u navedenom korpusu pojavljuje 31 novozavjetna tema, od kojih 8 uopće nije prikazano u Bibliji pauperum, dok se 12 novozavjetnih prizora prikazanih u Bibliji pauperum uopće

[186] Fučić, B., Vincent iz Kastva, str. 124.

[187] Höfler, J., „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“, *Gotika v Sloveniji*, 1994., str. 345.

[188] Isto

[189] Članak je prema autorovim riječima napisan 1963., a objavljen je tek 1974.

[190] Fučić, B., “Božje Polje”, *Bulletin Odjela VII za likovnu kulturu JAZU*, br. 1-3, Zagreb 1974.

[191] Bistrović, Ž., "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade", str. 368.

ne pojavljuju u korpusu Kastavske škole kao i tri prikaza na mjestima antitipa kojima literarni izvor nije novozavjetni (dva tipa Krunjenja Bogorodice i Krilo Abrahamovo). Iako su čak dvije scene u Gradišču prenesene iz Biblije pauperum ostalih pet novozavjetnih tema u Gradišču s njome nema paralela. Ovo nas upućuje da grafičke predloške tražimo i na drugim mjestima koja srednjovjekovnim umjetnicima služe kao kompendiji novozavjetnih tema tj. u drugim izdanjima drvoreznih knjiga nastalim 70-ih godina 15. st.

4.2. Majstor sa svicima

Majstor sa svicima (njem. *Meister mit den Bandrollen*; eng. *Master with the Banderoles*; fr. *Maître aux bandero*les) nizozemski je grafičar. Kako je majstor anoniman, njegovi biografski podaci izvode se iz njegovog umjetničkog opusa, tj. sačuvanih djela. Razdoblje u kojem je stvarao traje do polovine 80-ih godina 15. st. Iako je danas općeprihvaćeno mišljenje da je ovaj grafičar nizozemskog porijekla ranije su postojale i druge pretpostavke. Prema grbovima na nekim grafikama smatralo se da je iz Alzasa, dok su pojedini stručnjaci sumnjali da je porijeklom iz Westfalije ili donje Rajne. Dokaz da se radi o nizozemskom grafičaru Lehrs je pronašao u grafikama na kojima se nalaze natpisi napisani na sjevernonizozemskom dijalektu, na svicima stvaranja svijeta. Zbog toga pretpostavlja da je radio u sjevernoj Nizozemskoj, u Geldernu ili Overijsselu.[192] U likovnom pogledu on nije među boljim grafičarima svog vremena. Karakterizira ga shematiziran stil, nedostatak inventivnosti i stalno komponiranje posuđenih motiva. Najvažniji znanstveni prilozi koji obrađuju njegov opus radovi su Maxa Lehrsa. Od 106 listova koje mu je Lehrs pripisao 36 su direktne kopije, dok je na 63 preuzimao motive sa slika, drvoreza i bakroreza. U njegovom opusu značajno je reproduciranje djela nizozemskih slikara kao što su Majstor iz Flémalla (Robert Campin) i Rogier van der Weyden koje doslovno kopira. Kopirao je i od mnogih drugih majstora, kao što su Martin Schongauer, Majstor E.S., Israhel van Meckenem, Majstor berlinske

[192] Lehrs, Max, *Der Meister mit den Bandrollen, Geschichte und kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Vierter Textband, Wien, 1921., str. 22.

pasije, Majstor igraćih karata (*Meister der Spielkarten*), Majstor nirnberške pasije (*Maister der Nürnberger Passion*), Majstor iz 1462. (*Maister von 1462.*) i drugi.[193] U njegovom opusu uočeni su čak predlošci talijanskog i španjolskog porijekla. Smatra se da tehniku preuzima od Majstora igraćih karata, ali da se kasnije formira pod utjecajem talijanskih predložaka.

Prvi koji je uočio upotrebu grafika Majstor sa svicima u kastavskim radionicama je B. Fučić koji je primijetio korištenje lista s prikazom Kola sreće za istoimeni beramski prikaz (Lehrs 87).[194] Kasnije je otkrio još dva predloška ovog majstora koje je Vincent iskoristio kao predložak u Bermu. Već su spomenuti prilozi Fedore Paškvan, Milana Preloga i Janeza Höflera.[195] B. Fučić naglašava kako bi razmatranje ciklusa kastavskih radionica pridonijelo rekonstrukciji ciklusa nizozemskog grafičara, pošto njegov opus nije kompletno sačuvan, a krnji sastav njegove ostavštine očituje da su postojali cjeloviti tematski ciklusi. No ne upušta se u ovaj pothvat smatrajući da bi takav pokušaj prelazio okvire interesa naše nacionalne povijesti umjetnosti.[196] Ovaj zadatak donekle ispunjava Höfler dopunjujući prepoznate predloške. Hrastovljanski ciklus Geneze, prema Höfleru, ostaje dragocjen dokument koji nam pomaže pri rekonstrukciji cjelovitog ciklusa Geneze Majstora sa svicima. Pri tome naglašava i to da hrastovljanski ciklus Geneze ne završava sa Sedmim danom, kako je to navođeno u literaturi o Majstoru sa svicima, već se nastavlja s Izgonom Adama i Eve iz raja, Prvim radom i Abelovim umorstvom Kajina.[197]

S navedenih šest predložaka Majstor sa svicima je uz Bibliju pauperum najkorišteniji likovni izvor radionicama kastavske slikarske škole. Njegovi grafički listovi, osim u Istri, nisu drugdje uočeni kao predlošci. Upravo stoga je zanimljivo da su obojica predstavnika kastavske slikarske škole posuđivali motive njegovih grafika. Neuobičajenost kopija po Majstoru sa svicima potvrđuje Höfler izjavom kako one spadaju u zanimljive raritete. Kako u Sloveniji nije zabilježena pojava upotrebe grafičkih

[193] Nav. dj., str. 4.

[194] Fučić,B., „Smrt i prolaznost na zidnim slikarijama u Bermu“, *Riječki list*, 15.02.1953, str. 3.

[195] Str. 47. i 48. ove radnje

[196] Fučić, B., "Grafički listovi 'Majstora sa svicima' u kastavskoj radionici"

[197] Höfler, J., „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“, Gotika v Sloveniji, str. 337.

listova Majstora sa svicima, Höfler zaključuje da je impulzivni stil toga grafičara više odgovarao lokalnim istarskim majstorima koji su razvili sličan, ekspresivan i narodu prihvatljiv stilski izraz s rustikalnom stilizacijom lica i draperije likova, nego slovenskim slikarima naviklim na lirični perfekcionizam Majstora E.S.[198] Ovakvo tumačenje neprihvatljivo je iz više razloga. Upravo se ovom radnjom dokazuje da slikarstvo glavnih majstora kastavskih radionica kvalitetom izvedbe, složenošću ikonografskih tema i tehnološkim postupcima pripada višoj razini tadašnje produkcije u zemljama subalpskog kulturnog kruga, a širi se utjecajem lokalnog plemstva. Sjevernonizozemska provenijencija grafičkih listova koje kastavski slikari koriste za svoje predloške upućuje nas na preispitivanje saznanja o njihovom slikarskom razvitku. Potrebu za novom interpretacijom slikarskog razvoja kastavskih majstora potvrđuje i treći izvor njihovih grafičkih predložaka, Israhel van Meckenem.

4.3. Israhel van Meckenem

Israhel van Meckenem se rodio oko 1440/45., najvjerojatnije u nizozemskom mjestu Megchelen. Najveći dio života proveo je i stvarao u gradiću Bocholt u koji je sa svojom obitelji doslio iz mjesta Cleve. Dokumentiran je u Cleveu 1465, u Bambergu 1470. odakle se vraća u Bocholt 1480. Ovdje je 1503. izabran u gradsko vijeće. Zbog boravka u Bocholtu smatra se njemačkim grafičarem, precizinije vestfalskim, iako bismo ga zbog njegova prezimena i najvjerojatnijeg mjesta rođenja mogli uvrstiti u nizozemske grafičare.

Kao jednog od najvećih kasnogotičkih grafičara cijenili su ga već za života, a sljedeće generacije su ga čak smatrale učiteljem Martinu Schongaueru. Međutim, već je Geisberg od 558 grafičkih listova koje je pripisao Israhelu van Meckenemu samo 96 smatrao njegovim originalnim djelima, a ostale kopijama po predlošcima drugih grafičara i slikara.[199] Danas mu je pripisano 628 grafika, a postotak onih koje je radio po predlošku

[198] Isto

[199] Geisberg, Max, *The Master of the Berlin Passion and Israhel Van Meckenem*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 42. Heft. Strassburg, 1903.

drugih majstora penje se na oko 90%.[200] Najveći broj van Meckenemovih grafika kopije su radova Martina Schongauera (58), 55 scena Pasije kopirao je od Majstora mučeništva 10000, 12 su kopije Majstora Amsterdamskog kabineta. Kopirao je Majstora ES, Hansa Holbeina starijeg pa čak i Dürera (4). Neki autori pokušavaju u njegovom učitelju prepoznati Majstora ES. Max Geisberg smatra da se u njegovoj radionic školovao između 1466. i 1469. Israhelova najranija datirana grafika, kopija Majstora ES, nosi godinu 1465. te se iz toga može pretpostaviti da ju je izradio u Cleveu, gdje se njegova obitelj tada nalazila.

Ksenija Rozman prva je pokušala približiti jedan njegov grafički list lokalnoj slikarskoj produkciji. Riječ je o već spomenutom listu na kojem se nalazi Sv. Barbara. Navedena autorica smatrala je kako je Prileški majstor koristio Meckenemov grafički list kao predložak za oblikovanje draperije anđela u Prilesju.[201] Iako Stelè i Fučić prihvaćaju ovaj prijedlog Höfler ga osporava.[202] Navedeni prilog K. Rozman na koji se Höfler kritički osvrće, zanimljiva je paralela. Autor ove radnje pripisao je Meckenemove listove apostola i Krista kralja kao predloške majstoru Ivanu za oslikavanje apostola u svodu i Krista na istočnom zidu svetišta crkve BDM u Božjem Polju (sl. 146-155.).[203] Uz njega u novije je vrijeme Gašper Cerkovnik Majstoru Bolfgangu pripisao korištenje van Meckenemovog bakroreza za prikaz Sv. Ane samotreće iz Crngroba.[204]

---

[200] Uz Maxa Geisberga koji ga je prvi sustavno obradio u svojoj inauguralnoj disertaciji, kataloge njegovih grafika sastavili su Max Lehrs i Fritz Koreny, a najnovija saznanja o ovom grafičaru objedinjena su u katalogu izložbe održanoj 2006. u Münchenu: Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. 9 Textbde. u. 9 Tafelbde. Wien 1908-1934.; Fritz Koreny [Hg.]: Israhel van Meckenem. 2 Bde. Amsterdam 1966 (=F. W. H. Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd.24 u. 24A); Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503): Kupferstiche - der Münchner Bestand, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung, München, 2006.

[201] Rozman, K., *Freske suško-prileške smeri* (diplomska radnja), str. 46. (preuzeto iz: Rozman, K., „K profilu poznogotskega slikarzstva“, *ZUZ*, 1965., str. 232-233.)

[202] Höfler, Janez, „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“, *Gotika v Sloveniji*, str. 331.

[203] Bistrović, Željko, "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade“, str. 370-371.

[204] Cerkovnik, Gašper, „Nekaj opažanj o sv. Ani Samotretji Mojstra Bolfganga v Crngrobu, bakrorezu Israela van Meckenema in izgubljeni kompoziciji Mojstra E.S.“, *Historia artis magistra: amicorvm*

Među navedenima jedini pouzdano utvrđeni grafički listovi Israhela van Meckenema u lokalnom gradivu su oni u Božjem Polju kraj Vižinade koje je uočio autor ove radnje. Meckenemove grafike, nastale oko godine 1480., poslužile su za prijenos prizora Krista kralja na središnjem zidu svetišta i likova apostola u jedrima svoda. Usporedbom apostola i pretpostavljenog grafičkog izvora uočavamo brojne sličnosti u gestama i deskriptivnim detaljima (sl. 148. i 149.). Sv. Petar i Sv. Andrija s prvog lista nalaze se u istim impostacijama i istih gesta. Način na koji Sv. Petar drži ključ je skoro doslovno prenesen, neznatno je modificiran tek stoga što svetac u lijevoj ruci drži svitak. Neznatno je izmijenjena i gesta Sv. Andrije. Križ koji se na grafičkom listu nalazi iza apostola na zidnoj slici je premješten u njegovu ruku što objašnjavamo ograničenjem formata jedra. Detalji istovjetni s grafičkim predloškom su haljina Sv. Petra rastvorena u okovratniku tako da se vidi potkošulja i ogrtač prebačen preko oba ramena dok je na liku Sv. Andrije prebačen samo preko desne ruke. Glava Sv. Petra prikazana je skoro *en face*, pogleda lagano usmjerenog desno dolje, uzdignutih obrva, ćelavog tjemena s čuperkom kose na čelu. Sv. Andrija prikazan je u poluprofilu, rascijepljene duge brade i valovite raspuštene kose. Tipološki su slične i aureole koje su u Božjem Polju plastično istaknute u žbuci te nekoć pozlaćene. No Vincentova radionica ne pridržava se doslovno predloška već ga kreativno mijenja dopunjujući dopojasne likove u stojeće likove. Također, pripadajući tekstovi Vjerovanja koji su na grafičkim listovima Israhela van Meckenema pričvršćeni na parapet u Božjem Polju naslikani su na svicima koje apostoli drže u rukama.

Još su veće sličnosti grafičkog lista s prikazom Krista kralja na središnjem zidu prezbiterija (sl. 146. i 147.). Desna ruka je podignuta u gesti blagoslova dok u lijevoj drži insigniju kraljevske vlasti – jabuku na kojoj stoji križ. U ruci koja pridržava jabuku vidi se da je slikar doslovno, no pomalo nespretno, preslikao i perspektivno skraćenje palca. Preslikani su i brojni detalji odjeće kao što su pojas koji pada s desnog ramena i plašt koji je na prsima pričvršćen četverolisnom kopčom. Krist je okrunjen kraljevskom krunom, a niz ramena mu pada duga valovita kosa. I ovdje je vidljivo kako se slikar ne pridržava doslovno grafičkog izvora već ga smisleno prilagođava nastalim zahtjevima. Primjer je

discipvlorvmqve mvnvscvla Johanni Höfler septvagenario dicata, Znanstvena založba Filozofske fakultete - Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Ljubljana, 2012., str. 211-220.

horizontalna traka na vladarskoj jabuci koja je perspektivno prilagođena podgledu zbog položaja Krista na vrhu središnjeg zida svetišta.

B. Fučić je iznio tezu kako je kompozicija Pokolja nevine dječice u Bermu sastavljena od više grafičkih predložaka, tj. kombiniran od središnjeg i desnog prikaza 7. lista Biblije pauperum. Ovaj se prijedlog može prihvatiti, ali uz nadopunu. Za navedenu scenu kao grafički predložak poslužio je još jedan list Israhela van Meckenema, kopija Pokolja nevine dječice Majstora mučeništva 10000 (Lehrs 1908-34). Ovaj list Vincentova radionica iskoristila je za središnji dio slike. Ako se zrcalno okrene list likovi s lijeve strane beramskog prizora su skoro doslovno preslikani, pogotovo vojnik koji ubija dijete i žena koja sjedi na zemlji oplakujući svoje dijete (sl. 234.).

4.4. Ostali grafički predlošci

Majstor E.S. najvažniji je njemački grafičar u drugoj polovini 15. st. Pretpostavlja se da su kod njega grafiku učili Majstor sa svicima i Israhel van Meckenem. Začuđuje stoga da se grafike majstora E.S., koji je bio jedan od najznačajnijih gotičkih grafičara, a čiji se listovi često koriste kao predlošci u zidnom slikarstvu Slovenije, usprkos prijedlozima Milana Preloga i Janeza Höflera, teško mogu dovesti u vezu s kastavskim slikarskim radionicama.

Već je Prelog primijetio list majstora E.S. na kojem se nalazi štala oblikovana kao na beramskom prikazu (Geisberg 315 – sl. 202.).[205] Höfler predlaže tumačenje kako je beramski majstor za ovu scenu kompilirao tri grafička lista Majstora E.S.[206] Donosi još dva lista majstora E.S. (Lehrs 21 i 23 – sl. 200, 201.) te pretpostavlja kako je beramski majstor za osnovnu kompoziciju uzeo list Lehrs 23 dok detalje preuzima s drugih mjesta. Kompozicijski je beramskom Rođenju puno bliži list Lehrs 26 koji prikazuje Poklonstvo Sv. Tri kralja istog majstora (sl. 203.). Gornji dio grafike s arhitekturom štale, glavama

[205] Prelog, M., „Neki grafički predlošci zidni slikarija u Bermu“, *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti*, 3., Zagreb 1961.str.5.

[206] Höfler, J., „Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre“, Zbornik Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920 – 1999) *Az grišni diak Branko pridivkom Fučić*, Općina Malinska – Dubašnica, 2009., str. 272.

vola i magarca u istom položaju i desnim dijelom kompozicije s anđelom i pastirima u karakterističnoj krajini navodi nas na pomisao da je morao postojati analogni list Rođenja s navedenim elementima koji je pripadao nekoj nepoznatoj seriji grafičkih listova.

J. Höfler još jedan list ovog majstora približava radionicama Kastavske škole, po njemu korišten za prikaz *Noli me tangere* u Gradišču pri Divači (Lehrs 48. zrcalno i varirano).[207] Njegovo se mišljenje mora podvrći kritici. Ako i zrcalno okrenemo list geste Krista i Magdalene se razlikuju. Najveća je sličnost u čvrsto pletenoj ogradi od pruća koja označava vrt. No izvan ove ograde na listu majstora E.S. prikazano je drveće dok na prizoru u Gradišču uočavamo pejzaž u kojem se ističu crkva u lijevom gornjem kutu i zidine grada u desnom. Kao što je već istaknuto, najbliža uočena paralela list je Biblije pauperum[208] (sl. 131.), dok u slikanom gradivu kao najbližu komparaciju moramo istaknuti sliku Friedricha Hoerlina (sl. 101.).

Zanimljivo je da su utjecaji Majstora E.S. koji se primjećuju u Kastavskoj slikarskoj školi ujedno transmisije likovnih ideja nizozemskih slikara koje su i na neki drugi način mogle dospjeti do majstora kastavskih radionica. Majstor E.S. je stariji grafičar od van Meckenema i Majstora sa svicima tako da ne čudi da se njegovi listovi rijetko upotrebljavaju u kastavskim radionicama. Kastavci koriste njima suvremene grafičke listove.

Martin Schongauer jedan je od najznačajnijih umjetnika sjeverno od Alpa u drugoj polovini 15. st. Vrhunski je grafičar koji je utjecao na razvoj A. Dürera. Höfler njegov grafički list (Bartsch 23) prepoznaje kao predložak za Raspeće s Bogorodicom i Ivanom u Podpeči (sl. 634, 635.).[209] Na Hrastovljansku scenu Boga koji odmara nakon stvaranja svijeta podsjeća Schongauerov grafički list koji prikazuje Krista kralja (sl. 157). Uz ove primjere, kao grafički listovi koji nam mogu donekle poslužiti za usporedbu s Kastavcima su Krštenje Kristovo i nekoliko lisnatih ornamenata. Uz njih je usporediva slika Navještenja (Orlier-Retabel, Colmar, Musèe d'Unterlinden) koje ima anđela s

[207] Höfler, J., „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“, Gotika u Sloveniji,, str. 341.

[208] Vidi str. 52. ove radnje.

[209] Höfler, J., Nav. dj., str. 346.

krilima paunovih pera. Iako nije utvrđen niti jedan siguran predložak ovoga majstora u poglavlju o ikonografiji u usporedbama će se koristiti njegova slikarska ostvarenja.

Među ostalim grafičkim listovima treba spomenuti i grafiku Kristove molitve na Maslinskoj gori Majstora 1446. godine (TB.3.) koju M. Prelog vidi kao predložak za istoimeni beramski prikaz.[210] Upućuje se i na nekoliko listova Majstora mučeništva 10000 mučenika, koje su donesene u ikonografskom poglavlju ove radnje.

U potrazi za grafičkim predlošcima često su konzultirani pojedinačni grafički listovi ili serije grafika. No, osim Biblije pauperum zanemarena su ostala drvorezna (*blockbuch*) izdanja tiskana u drugoj polovici 15. st. Među njima se nalaze Ogledalo ljudskog spasenja (*Speculum humane salvationis*), Umijeće dobrog umiranja (*Ars moriendi*), *Canticum canticorum, Rudimentum novitiorum, Schatzbehalter, Itinerarium beate Virginis Mariae, Exercitum super Pater noster* i dr., a koja su kasnogotičkim slikarima mogli poslužiti kao grafički predlošci. Analogni primjeri korištenja blockbuch izdanja kao predložaka za zidno slikarstvo pružaju nam Čelovniški majstor koji koristi *Schatzbechalter*[211] te slikar iz Ardagger Stifta u Donjoj Austriji koji se služi *Symbolum apostolicumom.*[212] Istraživanje utjecaja ovih izdanja na kasnogotičku slikarsku produkciju, pa tako i na kastavske majstore, tek predstoji. Za sada tek treba spomenuti da Majstor beramske Pasije koristi kao predložak za jednog od likova apostola na sceni Molitve na Maslinskoj gori predložak istovrsne teme iz Schatzbehaltera (sl. 596, 597.)

Ovdje se upozorava na moguće korištenje drvoreznog izdanja Ogledala ljudskog spasenja (*Speculum humanae salvationis*). Od 31 novozavjetne teme koje se pojavljuju u Kastavskoj školi Speculum ih prikazuje 13. Njemačko izdanje (*Spiegel menschlicher Behaltnis*) u izdanju Petera Dracha, tiskanom 1478. u Speyeru, donosi prizore iz Bogorodičina života koji nas podsjećaju na Beramske prizore. Iako je egzemplar koji se u ovoj radnji donosi mlađi od Vincentovih fresaka, svjedoči o prikazima Bogorodičina života u ranijim izdanjima Speculuma i o dugotrajnoj upotrebi određenih ikonografskih

[210] Prelog, M., nav. dj., str. 4., (prema M. Geisberg, „Die Aufänge des deutschen Kupferstiches“)

[211] Höfler, J., „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“, str. 340.

[212] Lanc, E., *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983., str. 58-59.

tipova. Prvi primjerci Speculuma na njemačkom jeziku tiskani su u Augsburgu u tiskari Guentera Zainera 1471. te u tiskari Antuna Sorga 1473. Oni su kronološki stariji od Vincentovih fresaka u Bermu, te su hipotetski mogli poslužiti kao predložak. U kasnijim izdanjima naišao sam na druge usporedbe kao što je ilustracija Speculuma tiskanog u Lyonu 1478., na kojoj je prikazan Rad Adama i Eve koji je najbliža analogija Hrastovljanskom primjeru (sl. 169, 170.).[213] Stvaranje Eve iz bazelskog Speculuma tiskanog 1476. također je blisko Hrastovljanskom primjeru (153, 154.).[214] Moguće je da je i za beramski prikaz Kristovog prikazanja u hramu korišten kao predložak *Speculum humanae salvationis* (sl. 207.). Iako je za veći dio prikaza iskorišten već spomenuti predložak iz Biblije pauperum (sl. 208.) na kojem u pozadini neka žena drži upaljene voštanice, formatom i kompozicijski beramska je scena bliža grafici iz Speculuma, kao i detaljem u kojem žena u pratnji nosi košaru s dvije grlice. Iako navedeni primjeri nisu direktni predlošci, potvrđuju nam zajedničku likovnu kulturu i svjedoče o prototipovima pojedinih ikonografskih scena koji su bili popularni i koristili se u ostalim tiskanim izdanjima. Kao što i gore obrađena Biblija pauperum prenosi prihvaćene modele čija se ikonografija razvila prije pojave njezinog drvoreznog izdanja. Ona sama ne donosi inovacije, već ih preuzima iz likovne kulture svog vremena.

Sažimajući izneseno zaključuje se kako u Kastavskoj školi preteže utjecaj Biblije pauperum uz upotrebu grafičkih listova Majstora sa svicima, koje koriste obje radionice Kastavske slikarske škole. Utjecaj Israhela van Meckenema prvi put je dokazan u slovensko-istarskom gradivu tek u Božjem Polju. Iako se radionica Ivana iz Kastva u svom radu obilato služi grafičkim listovima istog izvora kao i Vincentova radionica, od nje se ipak razlikuje po rješenjima nekih zajedničkih ikonografskih tema. To je najočitije u prikazu Plesa mrtvaca.

Kao što je već istaknuto, svi grafički izvori koje koriste kastavski majstori sjevernonizozemske su provenijencije. Začuđuje da se grafike majstora E. S., koji je bio jedan od najznačajnijih gotičkih grafičara, a čiji se grafički listovi često koriste kao

[213] *Le Mirouer de la Redemption*,Martin Huss, Lyon, 1478.,Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, California, 105169.

[214] *Spiegel menschlicher Behältnis*, Bernhard Richel, Basel, 1476.,Henry E. Huntington Library and Art G allery, San Marino, California, 105168.

predlošci u zidnom slikarstvu Slovenije teško mogu dovesti u vezu s kastavskim slikarskim radionicama.

Posebno je zanimljivo proučiti način prenošenja predložaka. Iako su neki listovi neposredno preslikani češće se grafički listovi koriste kreativno na način da majstor predložak izmjenjuje, dopunjuje ili kompilira više predložaka. Tako su moguće tek neznatne izmjene kao što su u Božjem Polju perspektivno skraćenje ruke i prilagodba vladarske jabuke podgledu na prikazu Krista kralja, izvlačenje jednog lika iz predloška kao što je u Bermu Sv. Dominik, kojem je u ruke dodan atribut okova te time pretvoren u Sv. Leonarda te kompilacije dvaju prikaza kao što je u Bermu slučaj za Marijino prikazanje u hramu i Pokolj nevine dječice. Ponekad se znaju preuzimati samo pojedini likovi, što nam svjedoče proroci u Hrastovlju, ili dijelovi scenerije.

Pitanje rekonstrukcije rada radionice je da li su slikari koristili samo grafičke listove ili se majstor služio i drugim sredstvima kao što su slikarske bilježnice s motivima, tzv. *Skizzenbuch*. Vjerojatno su i naši slikari kopirali slikarska djela koja su susretali te nasljeđivali slične bilježnice i pojedinačne crteže od majstora kod kojih su se školovali, kao što su koristili iste, radioničke šablone za patronirane uzorke te kartonske modele za prenošenje crteža o čemu će se govoriti u kasnijem dijelu radnje.

Osnovni zadatak ovog poglavlja bio je sistematizacija svih do sada utvrđenih grafičkih predložaka te pokušaj ukazivanja na ostale grafičke listove s kojih su slikari kopirali svoje motive. U pronalaženju grafičkih listova pažnja je usmjerena na one koji su cjelovito preneseni kao likovni predložak. No u određenim slučajevima uočeni su predlošci koji su poslužili u prijenosu detalja od kojih će dio biti opisan i u sljedećim poglavljima. U nedostatku neupitno utvrđenih grafičkih predložaka u utvrđivanju provenijencije mogućih likovnih predložaka prototipi će se utvrditi u sklopu ikonografske analize.

5. REPERTOAR IKONOGRAFSKIH TEMA

Kastavska slikarska škola služi se iznimno velikim brojem ikonografskih tema. Na osam lokaliteta koji se mogu direktno povezati s njihovim slikarskim radionicama nalaze se 234 scene: 61 scena u Hrastovlju, 46 u Lovranu, 44 u Bermu, 34 u Božjem Polju, 19 u Gradišču, 14 u Barbanu, 13 u Podpeči i 3 u Oprtlju. No nisu sve jednako sačuvane ni potpuno čitljive. Neke su toliko fragmentarne da se ne može utvrditi njihov sadržaj, te ih interpretiramo radi njihova položaja unutar ciklusa, analogijama, te bolje ili lošije utemeljenim pretpostavkama.

Od nabrojanih scena može se razlučiti 121 ikonografska tema. Uz uobičajene novozavjetne teme kristološkog ciklusa pojavljuje se nekoliko scena mariološkog ciklusa (u Škrilinama kod Berma) te scene starozavjetne tematike (ciklus Geneze u Hrastovlju, Jišajevo stablo na podlučju trijumfalnog luka u Lovranu i Oprtlju, listovi Biblije pauperum u Božjem Polju, prikazi proroka u Hrastovlju, Bermu i Božjem Polju). Pored učestalih prikaza svetaca i svetačkih legendi (Mučeništvo Sv. Jurja u Lovranu, Legenda o Sv. Jakovu u Barbanu, ostaci Legende o našašću Sv. Križa u Podpeči) svojom jedinstvenošću ističu se neke rjeđe ikonografske teme (Ples mrtvaca, Smrt kosac, Prijestolje milosti, Euharistijski Krist, Euharistijsko čudo, Bogorodica zaštitnica, Veronikin rubac, *Insipiens*, *Annus Tempus*, antropomorfno sunce i mjesec, kalendar, tj. prikaz radova po mjesecima te Ezopove basne na Poklonstvu kraljeva u Bermu i Gradišču). Atipični su u sveukupnom korpusu kasnogotičkog slikarstva u Istri *Symbolum apostolorum* kao jedna od inačica ikonografije Vjerovanja (lat. *Credo*) te Raspeće u gomili (slov. *Množično križanje*, njem. *Kreuzigung im Gedräng*).

Popis svih ikonografskih tema priložen je u usporednoj tablici u prilogu u kojoj je naveden lokalitet na kojem je tema sačuvana te grafički list za koji je utvrđeno da je predložak i druge ikonografske paralele (tablica 1.).

Ikonografske teme ovdje su izložene prema njihovu literarnu izvoru. Prvi sloj izvora je Stari zavjet (Geneza, Prvi grijeh, Jišajevo stablo, prikazi starozavjetnih scena pripadajućih listovima Biblije pauperum, prikazi raznih starozavjetnih proroka). Novi zavjet literarni je izvor scenama kristološkog ciklusa. No ove su scene ponekad prožete motivima koji nastaju u apokrifima ili vizijama srednjovjekovnih svetaca. Apokrifi su

izvor ikonografskim temama života Bogorodice koji se nalaze u Bermu, te pojedinim detaljima (Marija Magdalena na Raspeću u Lovranu). Hagiografski su izvori legende o životima svetaca kao što su Sv. Jakov, Sv. Juraj i Sv. Helena. Ostalim motivima, manje uobičajene ikonografije, teže je odrediti literarni izvor. Među njih spadaju Bogorodica zaštitnica, Prijestolje milosti, Euharistijski Krist, Euharistijsko čudo, Sunce i mjesec, *Insipiens, Annus Tempus*, kalendar s prikazima rada po mjesecima te eshatološki prikazi kao što su Ples mrtvaca, Smrt kosac te Kolo sreće.

5.1. Starozavjetne teme

Ciklus Geneze. Jedan od najcjelovitih likovnih prikaza Geneze uopće nalazi se u Hrastovlju. Prikazi Geneze kodificarani su u srednjem vijeku u šest slika (njem. *Sechstagewerk*), no u Hrastovljanskom slučaju tema je proširena scenama iz života Adama i Eve te Kaina i Abela. Sveukupno je prikazano trinaest scena, dvanaest u svodu glavnog broda i trinaesta na kojoj se nalazi Bog Otac koji se odmara od stvaranja na zapadnom zidu iznad ulaza. Ciklus započinje scenom Razdvajanja svjetla od tame, a zatim slijede Razdvajanje kopna od vode, Stvaranje biljnog svijeta, Stvaranje Sunca i mjeseca i vremenskih mijena, Stvaranje ptica i vodenih stvorenja, Stvaranje Eve, Bog odmara, Božja zapovijed Adamu i Evi, Prvi grijeh, Izgon iz raja, Rad Adama i Eve, Kajin ubija Abela, Bog ispituje Kajina. Utvrđena su dva sigurna grafička lista, uz jedan dvojbeni, koja su poslužila kao predložak trima hrastovljanskim prizorima: Drugi dan/Bog odvaja zemlju od voda (sl. 144.), Peti dan/Bog stvara ptice i životinje (sl. 142), Sedmi dan/Bog odmara (sl. 156.). Oni pripadaju seriji grafičkih listova čiji je autor Majstor sa svicima. Höfler tvrdi da je vjerojatno postojala proširena serija prikaza iz Geneze.[215] Biblija pauperum kao mogući predložak ovom ciklusu mora se odbaciti jer se u njoj pojavljuju tek tri scene Geneze (Zmija nagovara Evu na grijeh, Grijeh Adama i Eve, Stvaranje Eve). Izvjesniji je utjecaj Ogledala ljudskog spasenja (*Speculum humanae salvationis*) u kojemu je prikazano sedam scena Geneze. Do sada se velik utjecaj na hrastovljanski ciklus pripisivao ciklusu Geneze na svodu župne crkve Sv. Nikole u

[215] Höfler, J., „O grafičnih virih za freske v Hrastovljah“, *Acta historiae artis Slovenica*, vol. 3, ZRC Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1998.

Pazinu.[216] No ovi ciklusi nisu usporedivi jer su kompozicije njihovih prizora potpuno drugačije. U deset polja svoda crkve Sv. Nikole prikazano je stvaranje svijeta bez Evinog grijeha, Izgona iz raja, Rada Adama i Eve, Žrtve Kainove i Abelove te scene Bog razgovara s Kainom, čiji se prizori nalaze u Hrastovlju.

Höflerova tvrdnja da je zbog upotrebe carske krune na glavi Boga oca ciklus u Pazinu utjecao na Hrastovljansku radionicu nije utemeljena. Radi se jednostavno o dva tipa Boga Oca. Prvi je mlađi, Kristoliki, s kratkom bradom i dugom kosom, začešljanom iza uha, s okruglom aureolom s križem. Takav se nalazi na listovima Majstora sa svicima i u Speculumu. U Hrastovlju je pak naslikan kao starac s carskom krunom, što je odmak od utvrđenog grafičkog predloška. Neupitno je da je Ivanova radionica koristila predložak Majstora sa svicima. S njegovih listova Geneze preuzeta je osnovna kompozicijska shema i način oblikovanja pojedinih detalja. Hrastovljanski slikar pojednostavio je postupak transmisije predloška iskoristivši lik Boga Oca s petog dana stvaranja svijeta za sve prikaze stojećeg Boga Oca, doslovno prenijevši svežnjasto padajuće nabore haljine i trokutasto složene nabore rubova plašta. Takav je Bog Otac i na drugom danu stvaranja, iako je na listu Majstora sa svicima izveden sasvim drugačiji raspored nabora njegove odjeće. Očiti odmak od grafičkog predloška u kome hrastovljanski Bog Otac nosi carsku krunu na glavi je možda rezultat korištenja nekog drugog predloška. Najbliža je paralela sačuvana grafika Martina Schongauera na kojoj se nalazi Bog Otac na prijestolju (sl. 157.).

Prvi grijeh. Jedan je od najčešćih prikaza iz Geneze koji se javlja samostalno. Prikazan je u Bermu (sl.159.) i Hrastovlju (sl. 160.). Uspoređujući beramski primjer s do sada utvrđenim izvorima grafičkih predložaka, tj. listovima Majstora sa svicima, Israhela van Meckenema, Biblije pauperum i Speculuma, primijećuje se da se na zidnoj slici ne nalazi doslovno prenesen niti jedan od spomenutih predložaka. No na svima su prisutni pojedini detalji vidljivi na beramskom prikazu. Impostacija Adama i Eve, sa stavom raširenih nogu, slična je prikazu u Bibliji pauperum. Na ostalim su predlošcima noge Adama spojene, a Evina lijeva noga postavljena preko njezine desne. Na beramskoj zidnoj slici nalazi se zid u pozadini prizora, što je zajedničko hrastovljanskom prikazu na

[216] Stelè, F., *Umetnost Primorju*, str. 77, 79; Höfler, J., „O grafičnih virih za freske v Hrastovljah“, str. 37.

kojem zmija nagovara Evu na grijeh. Jedini predložak na kojemu se nalazi ovakav zid je list Majstora sa svicima. Spomenuti hrastovljanski prikaz sadrži još jedan detalj koji se ne pojavljuje niti na jednom grafičkom predlošku – krunu na zmijinoj glavi. Istu krunu primjećujemo na sceni Zmija nagovara Evu na grijeh u Božjem Polju koje u korištenom predlošku Biblije pauperum nema (sl. 165. i 166.).

Izgon Adama i Eve iz raja. Prikazan je unutar ciklusa Geneze u Hrastovlju (sl. 167.). Kompozicijski je blizak prikazu iz Speculuma (sl. 168.). U gornjem desnom kutu hrastovljanske scene nalazi se Bog Otac koji promatra anđela kako visoko podignutim mačem istjeruje iz Rajskog vrta nage likove Adama i Eve. Zidine koje okružuju rajski vrt prošarane su plitkim nišama, karakterističnim detaljem s arhitektonskog okvira Biblije pauperum.

Rad Adama i Eve. Također se nalazi samo u Hrastovlju (sl. 169.). Höfler nudi dva grafička predloška za usporedbu, grafiku iz *Speculuma* i njemački drvorez koji se čuva u National Gallery of Art u Washingtonu (sl. 172.).[217] Paralela koja se ovdje predlaže sličnija je zidnoj slici. Nalazi se u primjerku *Speculuma* iz Lyona, iz 1478. godine (sl. 170.). Uz Adama koji kopa motikom i Eve koja prede vunu prisutno je i dijete koje Eva doji i koliba u pozadini, dok u primjerima koje donosi J. Höfler takvi detalji nedostaju.

Jišajevo stablo. Na podlučju trijumfalnog luka u Lovranu prikazani su dopojasni starozavjetni likovi među kojima se nalazi okrunjeni kralj David (sl. 173.). Likovi se nalaze unutar okvira od isprepletenih vitica koji u svome vrhu završava medaljonom u kojemu se nalazi sjedeća Bogorodica s Djetetom. Ovo je tema Jišajevog stabla, Isusove genealogije. Na istovjetnoj poziciji nailazimo na ovu temu i na drugim mjestima, od kojih nam je najbliža crkva Sv. Marije u Oprtlju (sl. 180.). Unutar komparativnog obuhvata ovu temu primjećujemo u slikarstvu Janeza Ljubljanskog, u crkvi Marijinog Uznesenja u Muljavi (sl.175-177.) te kod Žirovniškog majstora, u crkvi Sv. Martina u Žirovnici (sl. 178, 179.). Iako je ovo ikonografska tema na kojoj se nalaze starozavjetni likovi te je

[217] Höfler, J., nav. dj., str. 29-31.

svrstana pod starozavjetne teme, vezana je uz simboliku Bogorodice. Literarni izvor joj je Izaija (11:1) te evanđelje Matejevo (1:1) i Lukino (3:23-38).

Prikazi proroka. Najviše proroka prikazano je u Hrastovlju. Na arkadama kolonade, u zoni tjemena luka ispod prizora Geneze u središnjem i prikaza radova po mjesecima u bočnim brodovima, prikazana su 24 proroka. Poneki od njih imaju svitke na kojima su dvojezični zapisi njihovih imena, glagoljicom i goticom, kao što su Baruh i Joel. Može se uočiti da su njihovi prikazi djelomično preuzeti iz Biblije pauperum (T. 2.). Prikazi proroka nalaze se i u Božjem Polju. Osim onih doslovno prenesenih s listova Biblije Pauperum, sa svake strane Krista kralja naslikan je jedan prorok. U Bermu su prikazana petorica proroka. Danijel, Mojsije i Ilija nalaze se grupirani u zajedničkom polju na sjevernom zidu svetišta, u špaleti južnog prozora nad Sv. Uršulom nalazi se kralj David, a nad Sv. Katarinom neidentificirani mladoliki prorok. Proroci sa svicima česti su popratni sadržaji na umjetničkim djelima kasne gotike. Nalaze se u mrežištima gotičkih svodova, na lunetama i predelama oslikanih oltara (sl. 182, 183.), te na okvirima južnočeških Bogorodica (sl. 181.).

5.2. Novozavjetne teme

Novi zavjet literarni je izvor kristološkom ciklusu od kojeg je u čitavom korpusu Kastavske slikarske škole sačuvana sveukupno trideset i jedna tema. Od njih se ovdje opisuju tek one kojima su pronađene barem donekle uvjerljive paralele. Međutim, niti one nisu obrađene jednakim opsegom. Najopsežnije su opisane ikonografije prizora koji su najsloženiji, najnarativniji te s najviše likova i detalja, kao što su Poklonstvo kraljeva, Raspeće u gomili i Ples mrtvaca.

Navještenje. Cjelovito je sačuvano u Bermu i Hrastovlju, dok su od lovranskog Navještenja sačuvani samo fragmenti prizora na trijumfalnom luku od čega je najčitljiviji dio Bogorodičinog lica na desnoj strani trijumfalnog luka. U Bermu je prikazano kao četvrta scena u gornjem registru južnog zida (sl. 185.). Nalazi se unutar ciklusa Bogorodičinog života, a ne kako je uobičajeno, pa tako i u Istri, na trijumfalnom luku.

Postavlja se pitanje koji se motiv mogao nalaziti na trijumfalnom luku, pogotovo kada je titular crkve Bogorodica kojoj su posvećene scene iz njezina života, a da nije Navještenje. Beramski prikaz ikonografski je neuobičajen. I arkanđeo i Bogorodica sjede dok im u pozadini pridržavaju zastor troje anđela. U sredini gornje polovice slike iz valovitog oblaka lice Boga Oca gleda prema Bogorodici. Iz njegova daha izvire figura golog Krista koji nosi križ Raspeća. Između njega i Bogorodice nalazi se golubica Duha Svetoga. Uspoređujući prikaz s dosad utvrđenim grafičkim predlošcima Biblije pauperum (sl. 187.) i Speculuma (sl. 188.) te Majstora sa svicima i Israhela van Meckenema ne nalaze se paralele. Najbliža ikonografska usporedba citat je nizozemskog slikarstva rane renesanse, slika Majstora iz Flémalla (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, između 1415-1425, inv. br. 3937 - sl. 189.). Bogorodica zastaje u čitanju knjige, lijevom rukom pridržava okrenutu stranicu, a desnom pokriva grudi. Osim opisane geste među sličnosti se ubrajaju i detalji kao što je duga, raspletena kosa te remeni kožnog uveza knjige.

Odlika anđela na beramskom Navještenju su njegova krila od paunovog perja (sl. 190.). Time je tipološki blizak likovima Martina Schongauera koji često slika arkanđele s istovrsnim krilima (sl. 191.). Ovakva arkanđelova krila rijedak su ikonografski detalj koji nalazimo na Navještenjima toskanskih umjetnika Simone Martinija (sl. 193.), Sano di Pietra, Fra Angelica. U nizozemskom slikarstvu prvi se put pojavljuje kod Jan van Eycka (sl. 192.). Detalj koji dopunjuje kompoziciju beramskog prikaza je zastor koji služi kao pozadina prizoru, a kojeg pridržavaju anđeli. Ovo je učestali motiv na kasnogotičkim prizorima Navještenja, no prisutan je i na brojnim drugim ikonografskim prizorima vezanim uz Bogorodicu, kao što su Bogorodica s djetetom ili Krunjenje Bogorodičino. U Hrastovlju je prizor Navještenja razdvojen na dvije scene. Anđeo je prikazan u luneti nad apsidom sjevernog broda, dok je Bogorodica prikazana u luneti južnog broda. Neuobičajeni smještaj Navještenja možemo objasniti specifičnom arhitektonskom koncepcijom crkve i stoga što je slikar u lunetu iznad svetišta glavnog broda smjestio prizor Krunjenja Bogorodice, koji mu je topološki bio bitniji.

Pohođenje. Prikazano je samo u Bermu (sl. 194.). Osim Bogorodice i Sv. Elizabete **s**cena je ispunjena i popratnim likovima, ženama u pratnji s košarom i zavežljajem na glavi, Sv. Josipom te Sv. Zaharijom za stolom unutar kuće. Elizabeta je

prekinuta kod svog posla predenja vune. U zagrljaju dviju žena Elizabeta se drži lijevom rukom za trbuh, a Djevici Mariji je s ramena skliznuo ogrtač. Ovoj gesti izvor je u nizozemskom slikarstvu rane renesanse. Höfler je primijetio da se najstariji sačuvani prikaz ove invencije nalazi na slici identične teme Rogiera van der Weydena (Torino, Galleria Sabauda, oko 1435.). [218] Istovjetno komponirano Pohođenje naslikao je Robert Campin (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – sl. 195.). Höfler upozorava i na elemente grafičkog lista majstora E.S. (Lehrs 15 - sl. 196.).[219] Osim plašta koji pada, primjećuje i slično oblikovano Bogorodičino oglavlje. Treba primijetiti još jednu sličnost beramskog prizora s navedenim listom. Gesta kojom Elizabeta pridržava skute svoje haljine ista je kao kod Bogorodice na grafičkom predlošku. Na invenciju skliznutog ogrtača nailazimo i u slikarstvu Dierica Boutsa te anonimnih slikara u Porajnju. Važniji elementi za utvrđivanje provenijencije predloška beramske kompozicije su skupina s Josipom i dvije sluškinje u pozadini Sv. Marije i lik Sv. Zakarije u unutrašnjosti građevine kojima za sada nije pronađen predložak.

Rođenje Kristovo. Prikazano je u Bermu i Lovranu. U ovom potonjem sačuvan je samo fragment na južnom zidu svetišta, koji se nalazi nasuprot prikazu monumentalnog Raspeća. Na beramskom Rođenju ispred štalice se Bogorodica i četvoro anđela klanjaju Djetešcu omotanom u tkaninu. Među anđelima glave su vola i magarca. Vol je isplazio jezik i sagnuo glavu prema Djetetu. Iza Bogorodice stoji Sv. Josip držeći svijeću čiji plamen štiti rukom da se ne utrne. U samom desnom kutu anđeo navješćuje veselu vijest dvojici pastira (sl. 198.). Treba istaknuti invenciju Josipa sa svijećom za kojeg Höfler primjećuje kako ga prvi uvodi Robert Campin (Musée des beaux-arts, Dijon, 1420-25, inv. br. CA 150 – sl. 199.).[220] Također navodi kako je navedeni motiv omiljen u nizozemskom slikarstvu.[221] No popularnost ovog motiva možemo primijetiti na širem srednjoeuropskom prostoru, pogotovo u slikarstvu južnih njemačkih zemalja. U slikarstvu Friedricha Herlina nekoliko se puta pojavljuje (sl. 205.). Höflerove teze mogu se nadopuniti time upućivanjem na vizije Brigite Švedske kao literarni izvor iz kojeg

[218] Sličan prikaz nalazi se i na Poliptihu Rođenja, Metropolitan museum of art, pol. 15. st., inv. br. 49.109

[219] Höfler, J., „Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre“, str 274.

[220] Höfler, J., nav. dj., str. 272-273.

[221] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska* - Crngrob, str. 89.

proistječe navedeni motiv. Iz ove vizije potječu i drugi detalji kao što su bijela Bogorodičina haljina i njezina raspuštena kosa. Međutim, na prikazima inspiriranim vizijom Brigite Švedske Dijete je golo i zrači svjetlost koja nadjačava svjetlost svijeće koju Josip drži u rukama, dok Beramski prikaz donosi detalj zamotanog Djeteta., što prezentira srednjovjekovni običaj umatanja djece do njegovog 40 ili 60-tog dana života. Dijete je smješteno u pletenu košaru, koja simbolizira budući sarkofag u koji će biti položeno tijelo mrtvog Krista. Primjer ovakve košare nalazimo na slici Rođenja koja se čuva u Dijecezanskom muzeju u Freisingu (oko 1475.) na kojoj se ujedno pojavljuje i Josip sa svijećom. (sl. 204.).

Prikazanje u hramu. Pojavljuje se samo u Bermu (sl. 206.). Desni dio prizora je kao u Bibliji pauperum: uski, bočno prikazani oltar, geste i impostacije Bogorodice, Djeteta i svećenika Šimuna. U pozadini stoji proročica Ana, s dvije svijeće u ruci. Lijevi dio prizora ispunile su djevice od kojih jedna nosi dvije grlice kao žrtveni dar za Bogorodičino obredno očišćenje nakon poroda. Među njima se nalazi i Sv. Josip. Prema Fučiću autor se koristi četvrtim listom Biblije pauperum (sl. 208.).[222] No na njemu se ne nalazi lik djevice s košarom u kojoj su dvije grlice. U Speculumu je ovaj lik prisutan, a i format prizora je bliži beramskom (sl. 207.).

Poklonstvo kraljeva. U cjelosti je sačuvano u Bermu (sl. 209, 210.), dok je u Hrastovlju (sl. 214, 215.) i Gradišču (sl. 211-213.) scena oštećena na mjestu gdje se nalaze likovi kraljeva koji se klanjaju Djetešcu. U Podpeči je od čitave scene ostala samo Bogorodica na prijestolju koja drži Djetešce te Sv. Josip u pozadini. Svi spomenuti prikazi konjaničke su povorke (kavalkade) raznovrsno odjevenih likova obogaćene žanrovskim prizorima lova i Ezopovih basni. O ikonografiji Poklonstva kraljeva postoji opsežna literatura, a razvoj teme donio je mnoštvo tipova i inačica.[223] Ovaj rad neće se zadržati

[222] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 126-127.

[223] Kehrer, H., Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, E. A. Seemann, Leipzig , 1908-1909.; Schulze, Wil A., Alte Dreikönigsbilder in Südtirol, in: Der Schlern, Bozen, 1979.; Höfler, Janez, *Das Treffen der hl. Drei Könige – ein verkantes Thema der gotischen Wandmalerei der östlichen Alpenländer*, Carinthia I, CLXIX (1979.), 111-141.; Tomaschett, M., L' iconografia dell'Adorazione dei Magi**,** catalogo

na samim počecima ranokršćanskog prikazivanja i nebrojenim podjelama teme već će se usmjeriti na osnovne narativne elemente upotrijebljene u kastavskim radionicama.

Beramski primjer Poklonstva kraljeva kombinacija je triju prizora. Simultano su, na skoro stripovski način, u istoj sceni prikazana Tri kralja kako se opraštaju od Heroda, Pohod te Poklon Djetešcu. Povorka na lijevoj strani prikaza počinje scenom na kojoj se na gradskim vratima kraljevi opraštaju od Heroda, koji, kao i članovi pohoda, jaše na konju. Iznenađuje brojnost povorke na kojoj se, zajedno s ostalim učesnicima Poklonstva, nalaze trideset i četiri lika. Obučeni su u šarene i raznovrsne nošnje i ukrašeni različitim detaljima kao što su praporci i dugačka pera. Skoro svi učesnici Pohoda nose zastave, bez obzira imaju li još u rukama instrumente kojima sviraju. Osim konja na čelu kolone nalaze se i deve. Pretrpanost kompozicije dopunjuju popratni motivi, kao što su prikazi lova, luda i Ezopovih basni.

Na samom Poklonstvu ispred drvene štalice sjedi Bogorodica s djetetom. Okrunjena je carskom krunom i ima veliku zelenkastu aureolu. Ogrnuta je u dugi, bijeli ogrtač, iznutra pastelno zeleni, zlatnog obruba, prošaran brokatnim uzorcima. Pogleda uperenog u Djetešce desnom ga rukom pridržava a lijevom blagoslivlja. Iza nje stoji Josip s rukama spojenih dlanova u gesti molitve. Djetešce je polugolo, prekriveno bijelom pelenom samo oko bokova. Gleda u starog kralja koji mu pruža dar, desnom rukom zahvaća u kutiju, a desnom pridržava jabuku (ili smokvu?). Iza starog kralja koji klečeći pruža dar Djetešcu stoje dva paža od kojih jedan pridržava njegovu krunu a drugi mu skida ostruge. Iza klečećeg kralja stoje druga dva kralja. Jedan je prikazan kako lijevom rukom skida krunu s glave, dok u desnoj drži dar. Drugi ima desnu ruku palcem zataknutu za opasač, a desnom drži poklon.

Bogate konjaničke povorke sa žanrovskim scenama uobičajene su u koruško usmjerenim radionicama. Osim brojnih primjera u Koruškoj, na području Kranjske izvode ih majstor Bolfgang u Selu v Prekmurju i Sv. Miklavžu nad Oplotnicom, Janez Ljubljanski na Muljavi, Maški majstor u Mačama i Krtini te Majstor Sv. Vasi pri Šenčurju u Srednjoj

dei dipinti murali nel Grigioni italiano e nel Ticino dal medioevo al Cinquecento. In: Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera italiana, Lugano, 2000.

Vasi (216-218.).[224] Zidne slike Žirovniškog majstora, koji je formiran u radionici ovog potonjeg, utvrđene su u Ivaniću Miljanskom u hrvatskom Zagorju, gdje se pojavljuje ista tema (sl. 219.).[225]

Povorka koja na lijevoj strani prikaza počinje scenom na kojoj se na gradskim vratima kraljevi opraštaju od Heroda zajednički je narativni element Kastavske slikarske škole, koji se osim u Bermu pojavljuje i u Ivanovoj radionici u Hrastovlju i Gradišču. Ovaj detalj očuvan je i u Ivaniću Miljanskom i Srednjoj Vasi pri Šenčurju. Primijećen je i na primjerima zidnog slikarstva u Koruškoj kao što je St. Gandolf u Glaneggu (sl. 220) kojeg je oslikala radionica majstora Friedricha iz Villacha te u Zweinitzu (sl. 222.) i crkvi St. Peter u Kammersbergu (sl. 221.). Prisutan je i u Mačama, ali ovdje se Herod ne rukuje s kraljevima sjedeći na konju, već im maše stojeći na gradskim vratima (sl. 223, 224.).

Simultanu scenu Pohoda i Poklona Höfler dijeli na stariji i mlađi tip Poklonstva. [226] U starijem se mlađi i srednji kralj nalaze na konjima u Pohodu, dok se najstariji kralj klanja. U taj tip možrmo ubrojiti koruške primjere u Glaneggu i Zweinitzu te Kammersberg u Štajerskoj. U mlađem tipu Poklonstva sva su tri kralja istodobno u i Pohodu i na Poklonu. Njemu pripadaju sva tri očuvana primjera kastavskih radionica.

Osnovni literarni izvor Poklonstvu Matejevo je evanđelje (2:1-12). No za bogatstvo ostalih narativnih detalja kojima ne nalazimo potvrde u evanđelju moramo potražiti drugi izvor. Höfler primjećuje popularni srednjovjekovni spis „Historia Trium Regum“ koji sastavlja Johannes iz Hildesheima između 1361. i 1375. godine.[227] Geste likova trebaju se promatrati kao narativni detalji koji ilustriraju podatke iz literarnih izvora. Stari kralj koji ljubi noge ili ruku Djetešcu motiv je koji potječe iz talijanskog slikarstva, a literarni izvor su mu Pseudo-Bonaventurine Meditacije na život Kristov.[228] Stoga u potrazi za

[224] Stelè, F., *Gotsko stensko slikarstvo*, str. XXV.

[225] Repanić-Braun, Mirjana, „Ivanić Miljanski, zidne slike“, u: *Umjetnička topografija Hrvatske. Krapinsko-zagorska županija*, ur. Ivanka Reberski, Institut za povijest umjetnosti : Školska knjiga, Zagreb, 2008., str. 680-684.

[226] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Primorska*, str. 139.

[227] Höfler, J., „Das Treffen der hl. Drei Könige – ein verkantes Thema der gotischen Wandmalerei der östlichen Alpenländer“, *Carinthia* I, CLXIX (1979.), str. 16-119.

[228] Höfler, J., „Freske v Srednjoj vasi pri Šenčurju in njeni Sv. Trije kralji“, str. 11.

likovnim paralelama treba biti svjestan detalja koji se razlikuju od beramskog prikaza. Ovdje se iznose samo one paralele koje imaju sve elemente ili im nedostaje jedan od njih, a zanemaruju se prikazi koji krše ovaj obrazac i predstavljaju drugi narativni tip, kao što su scena u kojoj klečeći kralj pruža dar djetetu za kojim ovaj poseže, ali drugi kralj pokazuje na zvijezdu ili prizor u kojem drugi kralj skida krunu, ali klečeći kralj ljubi noge ili ruku djetešca.

Jedini prikaz u kojemu se ponavljaju sve geste triju kraljeva je na slici Majstora Firedrichsaltara (Österreichische Galerie, 1435-1440., inv. br. IN 4830 - sl. 230.). Svi ostali primjeri imaju najviše po dvije zajedničke geste. Kombinaciju u kojoj Gašpar kleči nudeći Djetetu škrinju sa zlatom dok Melkior pridiže ruku u gesti skidanja krune prisutan je na najvećem broju primjera. Najstariji primjer je na romaničkom kapitelu iz Autuna (sl. 225.). Sljedeći kronološki najstariji primjer tek je iz 1385. godine. Riječ je o slici Poklonstva koja se čuva u Wallraf-Richartz muzeju u Kölnu. Ona bi mogla biti veza s romaničkim kapitelom iz Autuna. U Kölnu se nalaze relikvije Sv. Tri kralja koje je tamo prenio car Friedrich Barbarossa. Zanimljivo je da car Friedrich III. nekoliko puta hodočasti u Köln kako bi posjetio zemaljske ostatke mudrih kraljeva te se i upisao u knjigu hodočasnika. I ovaj podatak rasvjetljava nam iznimnu popularnost ove teme u austrijskom slikarstvu 15. st.

Poštujući kronologiju kao sljedeće primjere treba navesti reljef Jakoba de Breeze iz oko 1420. koji se čuva u muzeju u Dijonu te Poklonstvo Majstora Jakobsaltara iz oko 1430. godine u Narodnoj galeriji u Pragu (sl. 227.). Prvoj polovini 15. st. pripada i oltarna slika koja se čuva u muzeju u Českim Budějovicama te zidne slike u briksenškom klaustru. Među kasnijim primjerima nalazi se bočni oltar Sv. Filipa i Jakova u mjestu Mosovce u Slovačkoj iz oko 1480. (sl. 228.). Jedini grafički izvor koji možemo usporediti list je Majstora Weibermachta u kojem Djetešce desnom rukom zahvaća u kutiju dok se jedan od Mudraca drži lijevom rukom za glavu. No nije izvjesno da je to gesta skidanja krune, jer se u istom, samo zrcalnom položaju nalazi i Sv. Josip, u gesti čuđenja, te se može pretpostaviti da autor nije razumio predložak koji kopira.

Treba spomenuti da je na pali Strozzi Gentilea da Fabriana (Galleria degli Uffizi, Firenza, 1423. – sl. 231.) mlađi kralj prikazan u gesti skidanja krune, no stariji, klečeći kralj Djetetu ljubi noge, što je motiv prenesen iz spomenutih Pseudo-Bonaventurinih

meditacija. No najmlađi se kralj drži rukom za pojas, čime se Gentileova slika ubraja u drugu grupu slika s dvije geste zajedničke beramskom prizoru. Spomenute dvije geste nalaze se i na oltarnoj slici Konrada iz Friesacha iz opatije St. Lambrecht u Štajerskoj (1450-1460) te na oltarnoj slici iz evangeličke crkve u Mălâncravu u Rumunjskoj (sl. 232.).

Još je jedan detalj tipičan za beramski prizor, a rijetko mu se nalazi usporedba. Gesta je to Josipa koji dlanove skuplja u molitvu. Nalazimo je samo u Mălâncravu i već spomenutom Poklonstvu u Kammersbergu. Na većini primjera Sv. Josip nalazi se u položaju u kojem drži kapu na glavi izražavajući čuđenje (kao što je kod majstora Bolfganga i u Ivaniću Miljanskom), preuzima darove od kraljeva, naslanja se na štap ili drijema.

Detalj paža koji drži kraljeve ostruge uočio je još Branko Fučić te mu izvorište vidi u slici Gentilea da Fabriana.[229] Riječ je o pali Strozzi koja se danas nalazi u galeriji Ufizzi, a izvorno se nalazila u kapeli Strozzi u firentinskoj bazilici Santa Trinita. Njezin je naručitelj firentinski patricij, bankar i mecena, Palla Strozzi, koji sliku naručuje od Gentilea da Fabriana za iznimno visoku cijenu od tadašnjih 30.000 florina (firentinskih zlatnika). Gesta u kojoj paž skida ostruge dio je dvorske etike koja proizlazi iz toga što je vitezovima bilo zabranjeno ulaziti u crkvu s ostrugama.[230] No na ovoj slici ima sasvim drugo značenje. Iza kralja Gašpara kojemu paž skida zlatne ostruge nalazi se lik čiji je pogled usmjeren u gledatelja. Portret je to naručitelja slike, Palle Strozzija, koji 1416. godine dobija titulu viteza Reda Zlatne ostruge za svoje ambasadorske zasluge. Skidanje zlatnih ostruga zabilježeno na slici povezano je s dobijanjem ove titule te predstavlja suptilan čin samohvale naručitelja.[231]

[229] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 88.

[230] Stephen V. Grancsay, „A pair of spurs bearing the Bourbon motto“, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, str. 172.

[231] Allie Terry-Fritsch, „Florentin convent as practiced place: Cosimo de'Medici, Fra Angelico, and the Public Libray of San Marco“, u: *Mendicants and Merchants in the Medieval Mediterranean*, ur. Taryn E.L. Chubb i Emily D. Kelley, (Medieval Encounters 18/2–3.) Brill, Leiden - Boston, 2012. str. 114-115.; *Baldwin, Robert (2007). "GENTILE DA FABRIANO (c. 1390-1427): International Style and Court*

Na ovu, izvorno Fabrianovu invenciju, rijetko se nailazi. Osim na beramskom Poklonstvu zabilježena je na slici sienskog umjetnika Giovannija di Paola koja se danas čuva u Cleveland museum of Art (1440-1445). Iako detalj sa skidanjem ostruga nije zabilježen u subalpskom području popratni detalji paževa koji drže kraljevu krunu kasnije su preneseni i u alpski ambijent, kao što je na spomenutim zidnim slikama u St. Gandolfu u Glaneggu te u Mačama.

Povorke kraljeva u Gradišču i Hrastovlju skoro u svim ikonografskim elementima sliče ovoj na Škrilinama. Hrastovljanski primjer kompozicijski je najudaljeniji od Berma zbog prikazivanja krajolika u gornjem dijelu kompozicije. Nažalost, na mjestima koja su za usporedbu najvažnija, tj. na samom Poklonstvu, nisu sačuvane figure kraljeva jer su na oba lokaliteta na ovoj poziciji kasnije probijeni sekundarni prozori. Razlike na hrastovljanskom i gradiščanskom primjeru koje se u odnosu na Beram mogu primijetiti su bogato izrezbareno prijestolje na kojemu sjedi Bogorodica s Djetetom te krava i magarac koji se nalaze unutar štalice. Ovi detalji često se mogu naći u istovremenom slikarstvu, a najbliža im je paralela u Poklonstvu Maškog majstora u Mačama.

Popratni motivi, kao što su scene lova, scene luda i Ezopove basne, osim u Bermu, nalaze se u Hrastovlju i Gradišču, što je još jedan detalj koji ikonografski povezuje ove cikluse u zajedničku skupinu. Ispod nogu konja pružaju se zabavni i poučni motivi Ezopovih basni: flota liliputanskih brodova u jezeru, scena lova na zeca, lisica na vješalima, borba pasa s medvjedom i basna o lisici i rodi.[232] Spomenute motive nalazimo i na zidnim slikama majstora Leonarda u Krtini pri Dobu (1499-1500.). Beramska slika ne prikazuje brdoviti pejzaž u pozadini, kao druge slike s kojima je uspoređena. Stoga je kompozicija linearna, a smještaj likova u prostoru plošan. Ovakva kompozicija, uz dekorativnost beramskog prizora, još je Stelèa podsjetila na tapiseriju, što usvajaju Karaman i Ivančević.[233] Zbog navedenog predstoji u budućim ikonografskim analizama ove teme

Culture" (http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/01/ARTH206-1.4.3-Baldwin-Gentile-da-Fabriano's-'Adoration-of-the-Magi'.pdf pristupljeno 26.1.2016.)

[232] Bistrović, Ž., „Lisica i roda", *Istarska Danica*, Pazin, 2013., str. 115-117.

[233] Karaman, Lj., "Afreski hrvatskoga majstora u Sv. Mariji kod Berma u Istri", *Alma mater croatica*, VII, 1-4 (1943), str. 61.; Ivančević, R., *Beram,* Izdavački Zavod "Jugoslavija", Beograd, 1965., str. 12.

usporediti način kako se one prikazuju na kasnogotičkim tapiserijama. Mnoštvo detalja na Poklonstvu kraljeva u Bermu kao što su odjeća, krune, zastave, konjska oprema, oružje, glazbeni instrumenti, razne životinje (konji, deve, psi, lisica, kokoš, roda, fazan, jarebica, zec, patke) te raznovrsno raslinje bit će opisani u zasebnom dijelu radnje koji se bavi materijalnom kulturom srednjovjekovlja.

Može se zaključiti kako se i temom Poklonstva slikarstvo kastavskih radionica uklapa u istočnoalpski kulturni krug.

Pokolj nevine dječice. Pojavljuje se samo u Bermu (sl. 233.). Herod sjedi na prijestolju, smješten na krajnjem lijevom dijelu prikaza, promatrajući svoje zlodjelo. Dijelovi kompozicije preuzeti su s lista Israhela van Meckenema i Biblije pauperum te s grafičkim listom Majstora mučeništva 10000 o čemu je već bilo riječi u poglavlju o grafičkim predlošcima.[234] Međutim nekim detaljima, kao što je vojnik s djetetom nabijenim na helebardu, nisu utvrđeni grafički predlošci. Ikonografska paralela ovom motivu nalazi se na slici koju je naslikao Meister des Marienaltars (sl. 235.).[235]

Bijeg u Egipat. Nalazi se jedino u Bermu (sl. 235.). Na lijevoj strani prizora Sv. Josip drži uzde magarcu na kojem sjede Bogorodica s Djetetom. S ramena mu viri štap na kojem nosi robu i čuturicu. Bogorodica ogrnuta plaštem privija Djetešce uz svoj obraz. Iza likova Sv. Obitelji korača sluškinja koja na glavi nosi košaru i u ruci dvije kokoši. Jedino Matej od svih evanđelista opisuje ovaj događaj (Matej, 2, 13). No u ovom evanđelju ne nalazimo sve narativne momente s beramskog prizora. Sluškinje se pojavljuju u apokrifnom spisu, tzv. Pseudo Matejevom evanđelju. Ovaj narativni detalj prisutan je u talijanskom slikarstvu trečenta te ga koriste Giotto (kapela Scrovegni u Padovi, oko 1305. – sl. 239.) i Gentile da Fabriano (središnji dio predele pale Strozzi, Firenza, Ufizzi, 1423. - sl. 240.). Detalj je prisutan i na slici Majstora Bolfganga u Sv. Trojstvu u Žminju (sl. 237.) te u St. Gandolfu, na zidnoj slici slikara Friedricha iz Villacha (sl. 238.), što potvrđuje recepciju trečentističkih motiva u istočnoalpskom slikarstvu. To nas navodi da beramskom primjeru izvor vidimo u subalpskom, prije nego li u talijanskom slikarstvu.

[234] Na 60. i 63 str. ove radnje.

[235] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Kristovo iskušenje u pustinji. Prikazano je u Bermu (sl. 241.). S lijeve strane prizora nalazi se đavao preobučen u lažnog redovnika. Na desnoj strani prizora smješten je lik stojećeg Krista. U sredini slike, nad hrpom kamenja izdiže se brežuljak s gradom okruženim zidinama. Ispruženim prstom ruke u kojoj drži brojanicu, đavao pokazuje na hrpu kamenja, nagovarajući Krista da ih pretvori u hljebove. Literarni izvor ovom prizoru nalazi se u tri evanđelja. Markovo (1:12-13) je najsumarnije dok se pojedinosti o dijalogu između Krista i Sotone, s nukanjem đavla da Krist kamenove pretvori u kruh pojavljuju jedino Matejevom (4:3-4) i Lukinom evanđelju (4:3-4).

Đavao koji se prerušava u različita obličja ne bi li iskušavao obične ljude i svece čest je srednjovjekovni topos prisutan ne samo u likovnim prikazima već i u književnosti. Na srednjovjekovnim likovnim prikazima Kristova iskušenja u pustinji najčešće se pojavljuje kao bestijalna kreatura, no u Bermu je prikazan kao redovnik prosjačkog reda sa štapom i brojanicom. Kao đavola izdaju ga njegove životinjske crte (praseći nos, veprove kljove i šiljaste uši) i karikaturalni detalj praporaca od kojih je sastavljena brojanica.

Među najstarijim likovnim prikazima Iskušenja Kristovog na kojima je đavao obučen u redovničku odjeću nalazi se minijatura u rukopisu nastalom oko 1425-1435., koja se čuva u Austrijskoj nacionalnoj knjižnici (Österreichische Nationalbibliothek, Beč, cod. 485, fol. 10v – sl. 245.). Međutim na ovome primjeru đavao nema brojanicu i štap, atribute prisutne na istovjetnom prizoru u Bermu. Na slici Iskušenja Kristova koju je naslikao Meister von Schloss Lichtenstein između 1445. i 1450. (Belvedere, Beč, inv. br. 4778 – sl. 246.) nalaze se najstariji prikazi navedenih atributa. U crkvi Sv. Marije podno Oprtlja ne sceni Iskušenja također je prisutan detalj đavla prerušenog u redovnika (sl. 247.). Prikaz grada u pozadini prizora prisutan je na slici anonimnog švapskog majstora koja se čuva u gradskoj galeriji u Stuttgartu (Staatsgalerie Stuttgart, oko 1490, inv. br. 1738. – sl. 248.). Ovdje se nalazi zbog toga što je u pozadini prikazano i drugo Kristovo iskušenje u kojem ga je đavao prenio na vrh Hrama da se baci na Jeruzalem. Grad na beramskom prizoru prisutan je najvjerojatnije iz razloga što se na predlošku koji je koristio slikar nalazila ovakva simultana radnja.

Ovaj topos postaje popularniji u 16. st., zahvaljujući reformaciji i razvoju kritičke misli o pripadnicima crkvenih staleža. Iako još nije uvrđen predložak beramskog prizora iz dostupnih analogija može se zaključiti kako se đavao prerušen u lažnog redovnika učestalije pojavljuje u prekoalpskoj umjetnosti. Međutim, da ovakvo prikazivanje nije neuobičajeno niti u talijanskim zemljama, svjedoči nam Botticellijev ciklus slika u Sikstinskoj kapeli u Vatikanu (*Prove di Cristo*, između 1480. i 1482.).

Posljednja večera s pranjem nogu. Scena Posljednje večere u Sv. Mariji na Škrilinah u sadržava i scenu u kojoj Krist pere noge Petru (sl. 254.). Na ovakvo kombiniranje prikaza nailazimo na nekoliko zidnih slika u Tirolu. Najstariji primjer se nalazi u crkvi St. Johann u Mellaunu u Južnom Tirolu, na zidnim slikama koje se pripisuju radionici Leonarda iz Brixena (sl. 255.). Iste teme kombinira još jedan južnotirolski slikar, Simon von Taisten, u Obermauernu u istočnom Tirolu. Treći tirolski primjer zidne su slike u župnoj crkvi u Untervintlu (sl. 257.). Osim u mediju zidnog slikarstva nailazimo i na primjere štafelajnog slikarstva s ovom temom u Güssingu (1469., Schloss Draskovich – sl. 256.), Ulmu (1465-1475., Museum der Stadt, Inv. Nr. Altertumsverein 2150) te Konstanzu (slika Rudolfa Stahela u Rosgartenmuseumu, Inv. Nr. M 2). Iako se u prekoalpskom slikarstvu često nailazi na navedeno sažimanje dviju scena u jedan prizor, izvorište ovoj pojavi vidimo u talijanskom slikarstvu trečenta. Najstariji primjer nailazimo kao detalj na slici Drveta života kod Pacina di Buonaguide (*Albero della Vita*, 1310-1330., Firenza, Galleria dell'Academia - sl. 259.). Stoga se i ovu temu može ubrojiti u primjere talijanskog porijekla koji su usvojeni u alpskom slikarstvu mekog stila.

Molitva na Maslinskoj gori. Ova je tema prisutna jedino u Bermu (sl. 260.). U sredini prikaza nalazi se klečeća figura Krista. Na dnu su trojica zaspalih apostola, dva s lijeve i jedan s desne strane. Iza Krista, na brežuljku, okruženom ogradom od dasaka, vidi se kalež s hostijom. Iz desnog gornjeg kuta proviruje glava Boga Oca iz valovitog oblaka. U lijevom gornjem kutu pojavljuje se skupina vojnika koju predvodi Juda, koji u lijevoj ruci drži upaljenu baklju, a u desnoj vreću zlatnika, znak svoje izdaje. Iako su prikazane drvene vratnice Juda ulazi u vrt preko ograde, kao tat. Ikonografska posebitost beramskog prikaza je Krist obliven krvavim znojem s krvavim rupcem u rukama. Iako se molitva u Getsemanskom vrtu kao narativni element pojavljuje i u Matejevom i u Markovom evanđelju, samo se kod Luke pojavljuju detalji kao što su Kristov krvavi znoj i anđelov

posjet.[236] Rupcu natopljenom Kristovom krvlju te kaležu s hostijom literarni izvor moramo potražiti u nekoj od vizija srednjovjekovnih mistika. Krvavi Kristov znoj povezan je s temama euharistije i jedno je od sedam Bogorodičinih boli.

Iako se relativno lako mogu pronaći komparativni likovni primjeri u kojem se na Kristu pojavljuje krvavi znoj (Herzogenburg, Stiftsgalerie, 1450-1455.; Berg im Drautal; Assling, Filialkirche St. Korbinian, oko 1430, Meister von St. Sigismund; Klerant u Južnom Tirolu; Trens) niti na jednom se ne pojavljuje krvavi rubac kojim su prekriveni dlanovi. Kod Majstora iz Schoeppingena (Billbecker altar), Hansa Multschera i u Affersu uz krvavi Kristov znoj pojavljuje se i detalj Jude koji prelazi ogradu Getsemanskog vrta kao tat, ne ulazeći u vrt na vrata. U jednoj ruci drži kesu sa zlatnicima koji su simbol njegove izdaje i baklju koja označava njegovo djelovanje po noći.[237]

Skupina apostola razdvojena je u dvije grupe. Desni apostol je gledatelju okrenut leđima i svojim proćelavim zatiljkom, kako se pojavljuje u Schatzbehalteru (sl. 596, 597.).

Važan element prizora je i ograda, koja se u beramskom slučaju nalazi iza Krista. Na Billbecker oltaru Krist je ogradom odvojen od apostola. Detalj oblikovanja vratnica ograde opisan je u ikonografiji svakodnevlja.

Elementi koji nedostaju su anđeo koji Kristu prinosi oruđa muke te mač u Petrovoj ruci. Krist u molitvi pogleda je uperenog u gornjio desni kut slike u kojem se nalazi Bog Otac okružen valovitim oblakom. Na brdu se nalazi kalež s hostijom.[238]

Scene **Pasije** - Krist pred Pilatom, Izrugivanje Kristu, Šibanje Krista, Krista razapinju na križ, Skidanje s križa, Polaganje u grob i Uskrsnuće prikazane su samo u Hrastovlju te ne pripadaju Ivanovoj ruci (sl. 269-275.). U Bibliji pauperum nisu

[236] Evanđelj po Luki, 22, 44: „I bijaše znoj njegov kao kaplje krvi koje su padale na zemlju.“

[237] Evanđelje po Ivanu, 18, 3: „Juda onda uze četu i od svećeničkih glavara i farizeja sluge te dođe onamo sa zubljama, svjetiljkama i oružjem.“

[238] Evanđelje po Luki, 22, 42: "Oče! Ako hoćeš, otkloni ovu čašu od mene. Ali ne moja volja, nego tvoja neka bude!"; Evanđelje po Marku 14, 36: „Govoraše: "Abba! Oče! Tebi je sve moguće! Otkloni čašu ovu od mene! Ali ne što ja hoću, nego što hoćeš ti!"“

prikazane, ali su zato sve prisutne u Speculumu. Raspeće s Bogorodicom i Sv. Ivanom jedina je scena Pasije koja se osim u Hrastovlju nalazi na još jednom lokalitetu koje su oslikale kastavske radionice, u crkvi Sv. Helene u Podpeči.

Raspeće u gomili. Sačuvano je u crkvi Sv. Jurja u Lovranu (sl. 276.). Jedna je od najzanimljivijih ikonografskih tema u slikarstvu Kastavske škole. U njemačkom govornom području naziva se *Kreuzigung im Gedräng* dok ga Slovenci nazivaju *Množično križanje*. Hrvatska povijesno-umjetnička terminologija nema naziv za ovu temu, osim Kalvarije, što nije dovoljno precizan prijevod njemačkog i slovenskog termina. Stoga za ovu ikonografsku temu u daljnjem tekstu uvjetno se koristi naziv Raspeće u gomili.

Lovranska kompozicija Raspeća stisnuta je u vertikalnom formatu u tri horizontalna niza. U donjem desnom uglu nalaze se trojica koji kockaju za Kristovu haljinu. S lijeve strane Raspeća nalazi se skupina od petero likova: tri Marije, Bogorodica i Sv. Ivan. Jedna od Marija i Sv. Ivan pridržavaju klonulu Bogorodicu. Od lika treće Marije vidi se samo djelić glave i aureole. Magdalena raspuštene kose grli drvo križa. Oko raspetog Krista nalaze se dvije skupine vojnika na konjima. Lijeva skupina sastoji se od dva lika koji pridržavaju koplje kojim su proboli Kristova rebra. Na desnoj strani je veća skupina vojnika od kojih se dobro vide lica petorice vojnika i četiri konja. Iza njih je prikazan niz šljemova i uzdignutih kopalja koji naznačuju ostatak gomile. Kao i likovi koji kockaju za Kristove haljine, tako su i ovi vojnici prikazani karikaturalno, s izvrnutim nosevima koji dočaravaju njihovu ružnoću. Likovi konja savijenih šija i podignutih nogu dočaravaju uzbuđenje životinja. Raspeti razbojnici razbijenih su goljeni i bedara. Dobri razbojnik samo je rukama prebačen preko haste križa dok je loši razbojnik leđima savijen preko haste. Iznad dobrog razbojnika nalazi se lik anđela, a iznad lošeg vrag koji mu odnosi dušu. Petero uzvijorenih svitaka ispunjavaju sav slobodan prostor među križevima. Centralni dio kompozicije je križ s raspetim Kristom.

Zanimljivo je pokušati pronaći literarni izvor lovranskom Raspeću. Ono kombinira podatke iz svih evanđelja. U sva četiri evanđelja spominju se žene koje gledaju

razapinjanje Kristovo.[239] No samo u Ivanovom evanđelju među njima se spominju i apostol Ivan i Bogorodica koji se na lovranskoj fresci nalaze zajedno s tri Marije na lijevoj strani prikaza.[240] Ivan je najinformativniji i u opisu skupine vojnika koji kockaju za Isusove haljine.[241] Luka i Matej sumarni su u opisu, dok Marko ovaj događaj uopće ne spominje.[242] Ivan jedini spominje probijanje Isusova boka.[243] No Ivan uopće ne spominje satnika niti dobrog i lošeg razbojnika. Događaj sa satnikom sinoptičari opisuju skoro jednako.[244] Kod opisa dobrog i lošeg razbojnika Luka je najiscrpniji.[245] Dapače, Marko i

[239] Evanđelje po Marku 15, 40-41: „Izdaleka promatrahu i neke žene: među njima Marija Magdalena i Marija, majka Jakova Mlađega i Josipa, i Saloma – te su ga pratile kad bijaše u Galileji i poslуživale mu – i mnoge druge koje uziđoše s njim u Jeruzalem.“; Evanđelje po Luki, 23, 49: „Stajahu podalje i gledahu to svi znanci njegovi i žene koje su za njim išle iz Galileje.“; Evanđelje po Mateju, 27, 55: „A bijahu ondje i izdaleka promatrahu mnoge žene što su iz Galileje išle za Isusom poslužujući mu; među njima Marija Magdalena i Marija, Jakovljeva i Josipova majka, i majka sinova Zebedejevih.“; Evanđelje po Ivanu, 19, 25: „Uz križ su Isusov stajale majka njegova, zatim sestra njegove majke, Marija Kleofina, i Marija Magdalena.“

[240] Evanđelje po Ivanu, 19, 26: „Kad Isus vidje majku i kraj nje učenika kojega je ljubio, reče majci: 'Ženo! Evo ti sina!' Zatim reče učeniku: 'Evo ti majke!'“

[241] Evanđelje po Ivanu, 19, 23-24: „Vojnici pak, pošto razapeše Isusa, uzeše njegove haljine i razdijeliše ih na četiri dijela - svakom vojniku po dio. A uzeše i donju haljinu, koja bijaše nešivena, otkana u komadu odozgor dodolje. Rekoše zato među sobom: 'Ne derimo je, nego bacimo za nju kocku pa komu dopane' - da se ispuni Pismo koje veli: *Razdijeliše među se haljine moje, za odjeću moju baciše kocku.* I vojnici učiniše tako.“

[242] Evanđelje po Luki, 23, 34: „I razdijeliše među se haljine njegove bacivši kocke.“; Evanđelje po Mateju, 27, 35: „A pošto ga razapeše, razdijeliše među se haljine njegove bacivši kocku.“

[243] Evanđelje po Ivanu, 19, 33-37: „Kada dođoše do Isusa i vidješe da je već umro, ne prebiše mu golijeni, nego mu jedan od vojnika kopljem probode bok i odmah poteče krv i voda. Onaj koji je vidio svjedoči i istinito je svjedočanstvo njegovo. On zna da govori istinu da i vi vjerujete jer se to dogodilo da se ispuni Pismo: *Nijedna mu se kost neće slomiti.* I drugo opet Pismo veli: *Gledat će onoga koga su proboli.*“

[244] Evanđelje po Marku, 15, 39: „A kad satnik koji stajaše njemu nasuprot vidje da tako izdahnu, reče: 'Zaista, ovaj čovjek bijaše Sin Božji!'“;Evanđelje po Mateju, 27, 54: „A satnik i oni koji su s njime čuvali Isusa vidješe potres i što se zbiva, silno se prestrašiše i rekoše: 'Uistinu, Sin Božji bijaše ovaj.'“; Evanđelje po Luki, 23, 47: „Kad satnik vidje što se zbiva, stane slaviti Boga: 'Zbilja, čovjek ovaj bijaše pravednik!'“

[245] Evanđelje po Luki, 23, 39-43: „Jedan ga je od obješenih zločinaca pogrđivao: 'Nisi li ti Krist? Spasi sebe i nas!' A drugi ovoga prekoravaše: 'Zar se ne bojiš Boga ni ti, koji si pod istom osudom? Ali mi po pravdi jer primamo što smo djelima zaslužili, a on - on ništa opako ne učini.' Onda reče: 'Isuse, sjeti me se kada dođeš u kraljevstvo svoje.' A on će mu: 'Zaista ti kažem: danas ćeš biti sa mnom u raju!'“

Matej uopće ne prave razliku među njima. Jedini lik koji se ne pojavljuje u opisima Raspeća u evanđelju je lik Sv. Marije Magdalene koja na lovranskoj fresci oplakuje Krista obrglivši donji dio križa. Ona nas upućuje na neki apokrifni tekst koji je ovdje poslužio kao literarni izvor. Apokrifi su mogli biti literarni izvor i za neke druge detalje Raspeća, kao što su već spomenuti dobar i loš razbojnik. U grčkoj tradiciji apokrifnih evanđelja oba razbojnika imaju veću ulogu nego u evanđeljima. U Nikodemovom evanđelju iz 5. ili 6. st. (ponekad nazvanom i *Acta Pilati*), prvi put nailazimo na njihova imena: Dizma i Gesto.[246]

Tragajući za potencijalnim uzorima lovranskog prikaza Raspeća u gomili pregledao sam desetine primjera i tek jedan ima većinu gore opisanih narativnih detalja. Radi se o oltarnoj slici s prikazom kalvarije nastalom između 1430. i 1440. godine koju je izradio Johannes von Metz, a nalazi se u frankfurtskoj Barfüssekirche (sl. 277.). Najopćenitija sličnost je u prostornoj organizaciji slike u kojoj se ističe gomila vojnika na konjima podijeljena u dvije skupine, stisnuti na sredini slike. Sličnosti uočavamo i u gesti desnog lika koji rukom pokazuje na Krista dok s druge strane dvojica vojnika pridržavaju koplje kojim ga probadaju. Najveći prostor slike dodijeljen je skupini od petero likova, Bogorodici, Sv. Ivanu i trima Marijama. U donjem dijelu slike također se nalaze trojica koji kockaju za Kristove haljine. Promatrajući tipologiju likova mogu se uočiti sličnosti u skupini s Bogorodicom. Likovi su lijepih, elegantnih fizionomija, a frapantna je sličnost mladolikog Sv. Ivana duge valovite kose. Tipološka sličnost uočava se i na likovima konja savijenih šija i podignutih nogu te liku Krista. Izričita narativnost frankfurtske slike reducirana je na lovranskom primjeru. Treba primijetiti da je lovranska slika mlađa nekih trideset do četrdeset godina i po mnogobrojnim oblikovnim detaljima razlikuje se od frankfurtske slike. Ipak, zbog brojnosti citata koje koristi Vincentova radionica može se pretpostaviti da je ona jedan od uzora kojima se koristi njegova radionica.

Mogu se usporediti i raniji primjeri kao što je Raspeće iz 14. st. u Judenburgu (sl.). U ranije primjere spada i Raspeće iz Praga (*Kaufmansche Kreuzigung*) iz oko 1340. koje

[246] Vignjević, Tomislav, «Med dobrim in slabim razbojnikom. Ikonografija in slog nekaterih upodobitev Kristusovega križanja na prehodu v novi vek», *Annales*, 18, Koper, 2008. str.33.

se nalazi u Gemäldegalerie u Berlinu (sl. 279.).[247] Već ovo Raspeće ima sve ikonografske elemente koje nalazimo na lovranskom primjeru (izvitoperena tjelesa raspetih razbojnika, dvije skupine vojnika od kojih jedna kopljem probija Kristov bok, skupina sa Sv. Ivanom i tri Marije, Magdalena koja grli drvo križa, skupina koja se svađa oko Kristovih haljina). Vrlo je indikativan motiv jednog od razbojnika kojem su ruke s leđa prebačene preko križa, a svezane sprijeda te naopako okrenuta glava. Još je jedan detalj koji se može uočiti na ovoj slici, a koji postoji na lovranskom Raspeću, anđeo i đavao koji odnose duše razbojnika. Oni se nalaze, uz ostale spomenute detalje i na grafici Schreiber 472a (sl. 280.).

Lovransko Raspeće odlikuje kasnogotička ekspresivnost i emotivnost. Dok se u ranijim razdobljima prikazuje Bogorodica s rukama sklopljenim na prsima u molitvi, kasnije ona pada u nesvijest od bola raširenih ruku dok ju ostali likovi pridržavaju. Lik lošeg razbojnika tijekom vremena se savija preko haste križa i izvija u samrtnoj boli. Ove detalje možemo uočiti na oltarnoj slici iz Hallstatta (oko 1450-1460., župna crkva Mariä Himmelfahrt - sl. 278.). Na ovoj slici zajedničko je lovranskom primjeru i zbijenost likova na sceni te ornament vitice akanta ovijenog oko štapa kojim su uokvirena oba prikaza. Ono što odvaja ovu sliku od Lovranske je lik samog Krista. On je na halštatskoj slici prikazan izvijen od bola s mnoštvom krvavih rana dok je u Lovranu Krist bliži ranije navedenom primjeru Johannesa iz Metza. Detaljima impostacije, fizionomije i curenja krvi ispod perizome možemo ga približiti slici iz Admonta (oko 1490, Stitsmuseum Admont, sl.). Prikazan je u trenutku izdahnuća, opuštenog tijela i dostojanstvenog u svojoj smrti. To ga čini još većim kontrapunktom svojoj okolini nabijenoj dramom i emocijama. Ova dramatičnost se uočava u gesti Bogorodice koja se ruši od bola, u nervoznim konjima koji ržu dižući prednju nogu te u izvitoperenosti tijela dobrog i lošeg razbojnika, Dizme i Gesta koji su prikazani u trenutku smrti, kada njihove duše preuzimaju anđeo i vrag. Ovakav detalj izvitoperenog razbojnika nalazi se na Raspeću u St. Gandolfu u Glaneggu kojeg je naslikao majstor Friedrich iz Villacha oko 1440. godine (sl. 279.). Izvitoperene razbojnike možemo pronaći i u Tirolu, na zidnim slikama križnog hodnika u Brixenu (oko 1430), crkvi Sv. Ivana evanđeliste u Mellaunu (oko 1460) i crkvi

[247] Robert Suckale, Die Erneurung der Malkunst vor Dürer, Band 1, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2009. (Cijelo poglavlje posvećeno je Raspeću: *Kalvarienberg*)

Sv. Jakoba u Strassenu,[248] ali i u crkvi Sv. Mihovila u slovenskom Dovju, na samoj granici s Koruškom (sl. 284.). Prvi put se ovaj detalj pojavljuje na slici anonimnog švapskog majstora koja se danas nalazi u Frankfurtu (sl. 282.)

Posebnost lovranske slikarije je količina svitaka s tekstom. Množinom svitaka blisko mu je spomenuto Raspeće u Sv. Mihaelu u Dovju. Budući da su u Lovranu tekstovi svitaka još uvijek nečitki te nisu pročitani poslužit će primjer Dovja da se prikaž njihova namjena. Tekstovi na svicima parafraziraju riječi razbojnika koje se nalaze u opisu evanđelja po Luki. Gesto kaže: „*si filius dei es / salvum fac te nic (?) et ipsum*“. Kraj Dizme se nalazi svitak s riječima koje upućuje Kristu: „*memento mei domine dum veneris*“ te onima koje mu Krist izriče: „*amen dico tibi / hodie mecum eris in paradiso*“. Raspeće iz Dovja po tipu slijedi prikaze kalvarije koji su u alpskim državama uobičajeni već početkom 15. st. te su doživjeli vrhunac u salzburškim *Kreuzigung im Gedräng* sredinom stoljeća. Iako ga Höfler i Vodnik opredjeljuju kao djelo koruškog slikara Vignjević ga po nekim ikonografskim elementima (skupina s Veronikom koja drži rubac i starija klečeća osoba lijevo od križa) povezuje sa salcburško-bavarskim slikarstvom.[249]

Iz svega prikazanog primjećuje se kako se lovransko Raspeće uklapa u tematiku koja je zajednička širem srednjoeropskom prostoru, ali se opet najčešće pojavljuje u istočnoalpskom kulturnom krugu.

S lovranskim **Posljednjim sudom** završavaju primjeri kojima je literarni izvor Novi zavjet. Smješten je s unutrašnje strane trijumfalnog luka (sl. 301.). Apokaliptični Krist sjedi na dugi, okružen mandorlom dugine boje. S njegove desne strane kleči Bogorodica, a s lijeve Sv. Ivan. Iza svakog od njih nalazi se skupina od šestero apostola. Pod apostolima s gledateljeve lijeve strane nalazi se svitak ispod kojeg se vide mrtvi koji ustaju iz grobova. Na samom dnu pravednici ulaze u raj koji je prikazan u obliku grada, nebeskog Jeruzalema (sl. 302.). S desne strane trijumfalnog luka demoni odnose duše prokletih u pakao koji je prikazan u obliku Levijatanova ždrijela (sl. 303.). Uobičajeno je da iz ustiju apokaliptičnog Krista izlazi mač na strani gdje se nalaze prokletnici, a ljiljan na strani blaženika. Ovakav se Krist nalazi na lokalitetima sa zidnim slikama koji su

[248] Babić, N., *Šareni majstor*, str. 75., sl. 211. i 212.

[249] Vignjević, T., nav. dj., str. 37.

uspoređivani s kastavskim radionicama, kao što su u Sloveniji Suha, Muljava, Krtina, Mengeš, Žirovnica, Slovenj Gradec te u Koruškoj Thörl (sl. 304.), Altenmarkt, Berg, Maria Saal, Metnitz, Millstatt, Obermauern, St. Stefan-Niedertrixen, Stift-Griffen i drugi. No u Lovranu iz ustiju Krista izlaze dva mača (sl. 305.), kao doslovan citat iz Otkrovenja i srednjovjekovnog tumačenja kako ta dva mača označavaju ujedninjenost duhovne i svjetovne vlasti. Ovakav detalj pojavljuje se već u romaničkoj skulpturi, te je čest na scenama Posljednjeg suda na portalima francuskih katedrala (sl. 309.). Nalazi se i u Bibliji pauperum (sl. 306, 307.), što nas navodi da i ovome detalju izvor tražimo u grafičkim predlošcima. Smisao i uzore ovakvoj ikonografskoj inačici još treba istražiti.

5.3. Svetački prizori i legende

Ovdje se ubrajaju prikazi apostola, evanđelista, svetačke legende posvećene Sv. Jakovu, Sv. Jurju i Sv. Heleni, te dvadeset i pet različitih pojedinačnih figura svetaca, od kojih se neki grupiraju unutar jednog prikaza. Među njima su i teme posvećene Bogorodici te prikazi iz njezina života, koji su, iako bi kronološki trebali prethoditi djetinjstvu Kristovu, izdvojeni zbog svoga apokrifnoga izvora.

Posebnost beramskog ciklusa su scene iz života Bogorodice koje su ujedno povezane i sa titularom crkve. Uz ranije spomenuto Rođenje, Bijeg u Egipat i Disputu u hramu, koje se može uvrstiti u Kristovo Djetinjstvo pojavljuju se Rođenje Bogorodice, Bogorodičino prikazanje u hramu i Zaruke Josipa i Bogorodice.

Rođenje Bogorodice. Na ovom prikazu (sl. 310.) uz Sv. Anu, koja leži i čita dok joj u krilu leži tek rođena Sv. Marija, lijevo se pojavljuje lik žene, a u desnom gornjem kutu anđeo koji dlanove drži sklopljene u molitvi. B. Fučić je za ovu scenu pretpostavio korištenje predloška Rođenja Kristova iz Biblije pauperum (sl. 311.). Ukoliko prihvatimo Fučićevu tezu, ova je scena, uz Pokolj nevine dječice, najslobodnije adaptiran predložak unutar čitavog slikarskog korpusa koji pripada Kastavskoj slikarskoj školi. Josip je zamijenjen sluškinjom, jaslice u kojima se nalazi Krist pretvorene su u krov koji pridržava stup koji podsjeća na stupove arhitektonskih okvira Biblije pauperum. Ovdje valja uputiti

i na druge moguće izvore iz kojih je beramski slikar mogao komponirati svoj prikaz. Grafika Israhela van Meckenema po Majstoru mučeništva 10000 (Bartsch VI.296.6 – sl. 312.) prikazuje skoro identičnu kompoziciju kao prikaz u Bibliji pauperum. Još dva predloška ističu se kao paralela u kompozicijskom smislu (sl. 314.), sadržeći lik sluškinje, ali i drugi prostorni plan s manjim likovima u pozadini. Za razliku od prethodne teme, Bogorodičinom prikazanju u hramu (sl. 315.) utvrđen je grafički predložak u 4. listu Biblije pauperum.[250]

Zaruke Josipa i Marije. Ovaj prizor (sl. 316.) citatom prosaca koji lome svoje štapove otkriva nam svoje trečentističko porijeklo. Ovaj je motiv najranije zabilježen na istoimenoj sceni koju je naslikao Giotto u kapeli Scrovegni u Padovi (oko 1305. – sl. 317.). Zajedničko beramskom i padovanskom primjeru su Marijina odjeća sa širokim rascjepom na boku te rascvjetali Josipov štap na koji se spustila golubica Duha Svetoga. Razlike su u nošnji ostalih likova, te u kompoziciji prikaza. Gesta kojom prosci lome štapove na koljenima učestalo se pojavljuje u talijanskim zemljama (sl. 318-322.), no u subalpskom slikarstvu nije uočen niti jedan primjer.

Uznesenje Bogorodice. Među ostalim temama povezanim uz Bogorodicu posebno treba istaknuti tri koje se nalaze na istočnom zidu svetišta crkve Sv. Jurja u Lovranu. Prva je Uznesenje Bogorodice (sl. 323.). Scena je teško čitljiva te se ne mogu interpretirati njezini detalji niti geste prikazanih likova. Bogorodica s djetetom stoji na srpastom mjesecu okružena s četvero anđela. Kompozicijski podsjeća na grafički list Israhela van Meckenema (sl. 324.).

Bezgrešno začeće. Druga lovranska scena marijanske tematike je stojeća Bogorodica s djetetom na sredini istočnog zida svetišta. B. Fučić ju prepoznaje kao Bezgrešno začeće (sl. 326.). Bogorodica duge, raspuštene kose stoji držeći Djetešce u desnoj ruci dok u lijevoj drži jabuku za njenu peteljku pružajući ju Kristu koji ju prihvaća svojom lijevom rukom. Bogorodica je ogrnuta u dugačak crveni plašt prošaran brokatnim uzorcima, prošiven zlatnim obrubom s dragim kamenjem. Sa struka joj visi dugi kraj opasača, a na glavi se nalazi srebrna kruna puncirana sitnim točkicama bijele boje. Tlo u

[250] Höfler, J., „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem“,, str. 345; Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 126, 127.

pozadini ispunjeno je biljem oblikovanim slično onome na prikazu Poklonstva kraljeva u Bermu. Ovako opisan prikaz ni po čemu se ne ističe među mnogobrojnim suvremenim prikazima stojećih Bogorodica. Sliku Bogorodice u ovom slučaju moramo tumačiti povezanu sa prikazom ispod njezinih nogu. U zasebnom polju omeđenom bordurama nalaze se antropomorfno Sunce i Mjesec (sl. 327.). U istarskom gradivu ova nebeska tijela nalaze se unutar scene Bog stvara sunce i mjesec u ciklusu Geneze u Hrastovlju te kao znakove uz tetramorfa na Maiestas Domini u Sv. Mariji od Lakuća podno Dvigrada. U slovenskom komparativnom gradivu Sunce se nalazi u poljima svoda u Suhoj i Vremskom Britofu. Kao zasebna scena ovi kozmički simboli nalaze se jedino u Sv. Jurju u Lovranu. Upravo njihova pozicija ispod Bogorodice raznjašnjava njihov smisao unutar čitavog ciklusa. Može se dovesti u vezu s Bogorodicom kroz Pjesmu nad pjesmama, u kojoj se Bogorodicu uspoređuje sa suncem i mjesecom: „lijepa kao mjesec, sjajna kao sunce“.[251] Posrednu likovnu potvrdu ovog literarnog izvora može se naći u grafici drvoreznog izdanja Canticum canticorum iz 1502, njemačkog tiskara Thielmana Kervera aktivnog u Parizu (sl. 328.).[252]

Krunjenje Bogorodice. Lovransko svetište na istočnom zidu pruža još jednu likovnu obradu života Bogorodice, njezino Krunjenje (sl. 330.). Postoji nekoliko inačica ove teme. U trečentu je uobičajeno da se na prijestolju pojavlju tek dva lika, okrunjeni Krist u gesti stavljanja krune na Bogorodičinu glavu. Prijestolje na kojem sjede redovito je okruženo anđelima koji u rukama drže instrumente, često glazbeno nespojive, no prikazane zbog literarnog izvora u psalmima ili svitke s notnim zapisima ili tekstom pjesme kojom slave ovaj događaj. Primjeri Krunjenja Bogorodice u Lovranu i Hrastovlju (sl. 329.) nude drugu inačicu, u kojoj Bogorodicu u središtu zajedno krune Krist i Bog Otac koji sjede na suprotnim stranama prijestolja. Razlika je u tome što hrastovljanska Bogorodica sjedi na zajedničkom prijestolju s dvije božanske osobe, dok u Lovranu kleči ispred prijestolja na kojem oni sjede. Pozicija scene krunjenja u Hrastovlju je, uz kalotu središnje apside, topološki najvažnije mjesto u crkvi. Nalazi se na luneti iznad svetišta u glavnom brodu crkve. Uz dvije božanske osobe iznad Bogorodičine krune nalazi se

[251] Pjesma nad pjesmama, 6, 10: „Lijepa kao mjesec, sjajna kao sunce.“

[252] *Hore virginis marie secundum verum usum romanum*. tiskara Thielmana Kervera, Paris, 27 august 1502.

golubica Duha Svetoga, stoga bi se trebalo govoriti kako Bogorodicu kruni Sveto Trojstvo (koje je ujedno i titular crkve).[253] Ovakav se prikaz nalazi i na Bogorodičinom krunjenju u Sv. Mariji podno Oprtlja, osim što ovdje Bog Otac drži vladarsku jabuku. U usporednom gradivu mora se spomenuti Krunjenje u župnoj crkvi Marije Pomoćnice u Zagorju pri Pilštajnu koju je oslikao Majstor Srednje vasi pri Šenčurju. Na njemu također Bogorodicu krune dvije božanske osobe. Freske nisu do kraja očišćene te se za sada vidi djelomično tek lijevi lik, okrunjeni Krist s vladarskom jabukom u desnoj ruci.[254] I u Suhi je prisutno Krunjenje Bogorodice, no tema je komponirana trečentistički, na zajedničkom prijestolju sjede samo Bogorodica i Krist.

Istovjetna scena u Lovranu razlomljena je na spoju južnog i istočnog zida svetišta. Arhitektonski je izvedeno prijestolje preko kojeg njegovom sredinom pada zeleni plašt prošaran izblijedjelim patroniranim uzorcima. Tron okružuje osmero anđela. Bog Otac i Krist zajedno krune Bogorodicu, svaki pridržavajući krunu jednom rukom. Kruna je carska, kakvu i oni nose. Neuobičajen je detalj u kojem Krist drži vladarsku jabuku dok Bog Otac blagoslivlja.

Krunjenje Bogorodice sa Sv. Trojstvom (njem. *die trinitarische Krönung*) prvi se put pojavljuje oko 1400. u Valenciji u Španjolskoj na slici koju je naslikao Maestro de Rubielos (sl. 331.).[255] Danas se nalazi u *Cleveland museum of art*. Na njemu se pojavljuju obje božanske osobe u ljudskom obličju kako sjede zajedno s Bogorodicom na prijestolju. No ovakav se način prikazivanja nije odmah prihvatio, već se do polovine 15. st. Bog Otac ne nalazi s Kristom i Bogorodicom na prijestolju, već se nalazi iznad njih. Tako je prikazan u skulpturi Hansa von Judenburga (Bozen, 1421., danas u Germanische National Museum u Nürnbergu), zatim na zidnoj slici u crkvi St. Nikolaus u Pröselsu (Vols am Schlern, oko 1425.), na slici Antonija Vivarinija i Giovanija d'Alemagne (1444., S. Pantalone, Venezia) te na drugim talijanskim primjerima. Tek se oko 1450. ustaljuje tip Krunjenja s dvije božanske osobe koje sjede na prijestolju dok Bogorodica kleči među

[253] Postoje i scene Krunjenja s tri božanske osobe u kojima je Sveti duh također prikazan kao okrunjena muška osoba.

[254] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Vzhodna Slovenija*, str. 53.

[255] Van Os, H. W., *„Krönung Mariens“*, u: *Lexicon der christlischen Ikonographie*, vol. 2, 1970, st. 673.

njima.[256] U ovo vrijeme se može datirati slika Dierika Boutsa (Beč, Akademie der bildenden Kunst – sl 332.).

U brojnim primjerima gotičkih Krunjenja, koji se nalaze u skoro svim dijelovima katoličke Europe, božanske osobe Krista i Boga Oca prikazane su u različitim gestama. Najčešće oboje drže insignije kraljevske vlasti, stoga je sličnost lovranskog motiva s primjerom u Zagorju pri Pilštajnu još jedna potvrda koruških utjecaja.

Uz Bogorodicu se mogu povezati i neke druge ikonografske teme. Marijinoj simbolici pripada i ranije opisano Jišajevo stablo, prikazano u Lovranu. Na lovranskom Raspeću zanimljiv je lik Bogorodice prikazan s mačem koji joj probada grudi (sl. 337.). Bogorodica ovakve ikonografije naziva se **Gospa žalosna** (lat. *Mater Dolorosa*). Javlja se u inačicama s jednim, pet ili sedam mačeva, u ovisnosti od broja Bogorodičinih boli. Svoj literarni izvor ima u proroštvu starca Šimuna prilikom Kristova prikazanja u hramu: "A tebi će samoj mač probosti dušu".[257] Ikonografski priručnici donose tumačenje kako se Bogorodica od sedam žalosti javlja u umjetničkim prikazima nakon 1482. kada flamanski fratar Jean Camdenberghe širi učenje o sedam boli. Raniji prikazi temelje se na učenju o pet boli te prikazuju samo jedan, a vrlo rijetko i pet mačeva. Prikazi Bogorodice pod Križem s mačem u grudima pojavljuju se od kraja 13. st. Najranije pojavljivanje motiva mača koji probija Marijine grudi pojavljuje se u Njemačkoj, u grupi minijatura dominikanskih i franjevačkih samostana u Porajnju. Tipičan primjer ovakvih iluminacija donosi kodeks koji se čuva u Državnoj biblioteci u Münchenu pod inventarnim brojem I.2.8°6 (fol. 151v - sl. 339.).[258] Pojavljivanje ove teme povezuje se uz koncept suosjećanja s Kristovom boli. Njegova je funkcija izazivanje empatije u gledatelja što je zajedničko ostalim onovremenim prizorima stigmatizacije. U Italiji postoji ovaj motiv na slici Pietà Elthinl **(**Palazzo Davia-Bargellini, Bologna) koju je naslikao Simone di Filippo (di Crocefissi) 1368. godine za njemačkog studenta Johannesa

[256] Jedan od rijetkih radova koji sistematizira ovu temu, diplomski je rad Marion Pramstahler koja je unutar medija skulpture obradila područje Tirola između 1475. i 1520.: Pramstahler, M., *Die Ikonographie der Marienkrönung im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Südtiroler Flügelaltären. Eine studien zur Rezeption Michael Pachers*, Wien, August 2008.

[257] Evanđelje po Luki, 2,35.

[258] Schuler, C. M., The Seven Sorows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, vol. 21, br. 1/2 (1992), str. 11-12.

de Elthinl (sl. 340.). Dostupni komparativni primjeri svjedoče da je u 15. st. proširenija ikonografija Bogorodice s mačem u grudima na prikazima Bogorodice okružene oruđima Kristove muke ili postavljenu uz *Ecce homo* (sl. 342-344.). Zato je lovranska Gospa žalosna jedinstven primjer ove teme u našim krajevima i važna karika u tumačenju razvoja ove ikonografske teme.

Bogorodica zaštitnica prikazana je u svetištu crkve Sv Jakova u Barbanu (sl. 343.). B. Fučić ističe mletački izvor hibridne ikonografije Bogorodice zaštitnice u kojoj se miješaju Schutzmantelmadonna s bizantinskim ikonografskim tipom Platytere. Ovaj tip, osim u crkvi Sv. Jakova u Barbanu u istarskom gradivu primjećuje i u crkvi Sv. Martina u Bermu. (B. Fučić, Hibridno i folklorno u ikonografiji, pretisak, str. 86.)

Važna je karika u razvoju ove teme slika Paola Veneziana (Galleria dell'Academia, Venezia, oko 1325. - sl. 349.) koja kompozicijski slijedi Ducciovu franjevačku Madonu (*Madonna dei francescani*, Pinacoteca Nazionale, Siena, oko 1280. – sl. 347.). Ona potvrđuje kako ovaj prikaz nije toliko kopija istočnjačkih ikona, koliko inovacija venecijanskih umjetnika. Također, kako na razvoj venecijanskih prikaza nisu utjecale Schutzmandelmadone, što je B. Fučić pretpostavio.

U samoj Veneciji sačuvano je 33 primjerka ove ikonografske teme, najčešće u kamenim reljefima koji su se nalazili kao vanjska skulptura na pročeljima građevina. Među venecijanskim primjerima ističe se reljef Bartolomea Bona koji se nalazio na Scuola della Misericordia (Victoria Albert museum, London – sl. 346.). Od oltarnih pala na kojima se nalazi slikana verzija ovog tipa Bogorodice najstariji je venecijanski primjer Madona della Misericordia Jacobella dell Fiore, (Galleria dell'Academia, Venezia, 1415. - sl. 348.). Sačuvani primjeri u Pesaru i Arzilli svjedoče o raširenosti ovog prikaza na području venecijanskog dominija. Barbanska Bogorodica zaštitnica rijetka je ikonografska tema kojoj se ne nalaze usporedbe u alpskom i prekoalpskom prostoru. Tamo je ona prikazana drugačije, s Djetetom u rukama, kao što je npr., na zidnoj slici u Altenmarktu (sl. 351.).

Apostoli. U Hrastovlju se apostoli pojavljuju u nizu na zidu središnje apside kao što je uobičajeno u ranijoj ikonografskoj tradiciji, dok se u Božjem Polju nalazi drugačiji tip.

Na svodnim poljima koja okružuju polja sa zoomorfnim prikazima evanđelista raspoređeno je jedanaest apostola sa svicima na kojima se nalaze pripadajući dijelovi tekstova Vjerovanja (sl. 352.). Na istočnom zidu svetišta prikazan je okrunjen Krist kralj s vladarskom jabukom u ruci koji sjedi na prijestolju okružen anđelima (sl. 146.). Ove slike predstavljaju zanimljivu inačicu ikonografije Vjerovanja, tzv. Symbolum apostolicum.[259] Postoje dvije glavne verzije Vjerovanja: *traditio romana* i *textus receptus*. U Božjem Polju je riječ o ovoj drugoj. Ona sadrži petnaest članaka koji su spojeni tako da daju broj dvanaest kako bi korespondirali s brojem apostola. Opisana ikonografija vezana je uz legendu u kojoj nakon Uskrsnuća Kristovog na Pedesetnicu, prije nego što je svaki apostol otišao u različite krajeve svijeta dobija jedan dio fraze Vjerovanja. Ova legenda potječe još od Sv. Ambrozija i Rufina iz Akvileje, ali prvi prikaz u likovnoj umjetnosti nastaje tek u drugoj polovini 10. st. na zidnim slikama St. Georga u Reichenauu. Apostoli su u početku prikazivani jednako obučeni, u tuniku i pokriveni ogrtačem, bosonogi te s kodeksom ili rotulusom u ruci. Nisu bili diferencirani osim natpisom s njihovim imenom iznad glave. U 13. st. počinju se razlikovati karakterističnim fizionomijama i prije svega, svojim individualnim atributima, koji označavaju oruđa njihovog mučeništva. Ovakav je način prikazivanja u 15. st. prihvaćen u cijeloj Europi. [260] Kao predložak Ivanovoj radionici poslužili su grafički listovi Israhela van Meckenema.[261] Osim što potvrđuje korištenje grafičkih listova kao predložaka ovo otkriće je potvrda da je seriji grafičkih listova s parovima apostola vjerojatno pripadao i grafički list koji prikazuje Krista kralja.

Evanđelisti. Nalaze se u svodnim poljima koja okružuju polje s Kristom u Božjem Polju (sl. 353-356.) i Lovranu. U Božjem polju prikazani su u obliku tetramorfa, dok su u Lovranu stojeći ljudski likovi kojima su uz noge prikazani njihovi zoomorfni simboli.

Mučeništvo Sv. Jurja. U Lovranu se nalazi pet prizora iz legende o mučeništvu Sv. Jurja: mučenje kukama i kliještima (sl. 357.), mučenje na kotaču (sl. 358.), mučenje sakaćenjem (sl. 360.), mučenje u kotlu (sl. 359.) i Sv. Juraj vezan konjima za noge. Na

[259] Ne smijemo ga miješati s istoimenim blockbuch izdanjem.

[260] Knapiński, 2008.; Ž. Bistrović, "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade", str. 336-337.

[261] Vidi 56. i 57. stranu ove radnje.

komparativnim primjerima zamjećuju se i druge scene koje svjedoče o postojanju opširnijeg likovnog prikazivanja, a koje u Lovranu nisu prikazane: Sv. Juraj pred Dacijanom, bičevanje Sv. Jurja, Sv. Juraj se bori sa zmajem, mučenje na glavu obješenog Sv. Jurja, odsjecanje glave Sv. Jurju. Osim na ciklusu mučenja, u središnjem polju svoda u Lovranu Sv. Juraj je prikazan i kao vitez koji se bori sa zmajem. Scena nije cjelovita, sačuvan je tek u gornjem dijelu prikaza. U slovenskom gradivu ciklus mučeništva Sv. Jurja sačuvan je samo u pet fragmentarno sačuvanih scena u župnoj crkvi u Šentjuru na Polju, danas podružnici župe u Loki kod Zidanog mosta. Figuralna tipika ovih fresaka nadovezuje se na majstora Leonarda koji je u zadnjim godinama 15. st. oslikao crkvu u Krtini pri Dobu. Iz fotografske dokumentacije poznate su i danas propale freske koje su se nalazile u crkvi Sv. Jurja u Igu, a možemo ih povezati uz neku koruško usmjerenu radionicu iz prve polovine 15. st. Na čitavom području Austrije legenda o Sv. Jurju u mediju zidnog slikarstva sačuvana je samo na dva mjesta. U Wabelsdorfu, na freskama iz polovine 15. st. i u Gerlamoosu, na freskama Thomasa Artule (sl. 356-372.). Pojedinačne scene mučenja nalaze se u Mariapfarru u Koruškoj i u Ivaniću Miljanskom. I ovim primjerima potvrđuje se učestalost ikonografskih tema, na lokalitetima koje su oslikale kastavske radionice, potvrđenih u koruško usmjerenim radionicama.

Kult Sv. Jurja popularan je u Hrvatskom primorju u kojem su mu posvećene mnoge župne crkve (Plomin, Brseč, Lovran, Trsat, Hreljin, Ledenice, Sv. Juraj kod Senja). No popularnost kulta te samim time i lovranska narudžba može se protumačiti i ustanovljenjem viteškog reda Sv. Jurja. Ustanovio ga je 1462. car Friedrich III. sa sjedištem u nekadašnjem benediktinskom samostanu Millstatt u Koruškoj.[262]

Sv. Jakov. Ciklus zidnih slika koje opisuju legendu o Sv. Jakovu nalazi se u istoimenoj crkvi u Barbanu (sl. 374-382.). Ove zidne slike ikonografski je obradila Iva

[262] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino,* str. 96.

Perčić.[263] No osim sažetog opisivanja motiva te iznošenja općenitosti o raširenosti prikaza legende o troje hodočasnika autorica nije podrobnije obradila navedeni ciklus.[264]

Prvi literarni izvor koji opisuje čuda povezana uz Sv. Jakova je *Codex Calixtinus,* a drugi je knjiga *Liber Sancti Jacobi*. U njemu se nabrajaju dvadeset i dva čuda vezana uz ovog sveca za vrijeme njegova života i poslije njegove smrti. Među njima se nalazi i legenda o troje hodočasnika. Ova je legenda kasnije usvojena u *Legendi aurei* Jacobusa de Voraginea. No postoje i druge literarne obrade ove teme u djelima *Speculum historiale* Vincenta iz Beauvaisa, *Dialogus Miraculorum* Cezarija iz Heisterbacha te *Ludus Sancti Jacobi*.[265]

Troje hodočasnika, roditelji i sin, uputili su se iz Toulousa na hodočašće u Compostellu. U San Domingu de la Calzada, jednom od odmorišta na hodočasničkom putu, gostioničareva kći zaljubila se u mladog hodočasnika. Mladić je njezinu ljubavnu ponudu odbio te mu se radi toga ona osvetila podmetnuvši mu u prtljagu zlatni pehar kako bi ga optužili za krađu. Mladog su hodočasnika zbog ove krađe osudili na smrt vješanjem. Njegovi su tužni roditelji nastavili hodočašće, a po povratku su zatekli sina živog. Sin im ispriča da ga je cijelo vrijeme podržavao sam Sv. Jakov. Sretni su roditelji vijest o tome donijeli sucu, koji je upravo ručao. Ovaj je u nevjerici roditeljima odvratio da im je sin živ koliko i kokoš na njegovu tanjuru. U to je kokoš zakokodakala te su zaprepašteni sudac i ostali stanovnici mjesta pohitali skinuti mladića s vješala, slaveći čudo Sv. Jakova. Gostioničara i njegovu kćer su pak kaznili.

Slikarska uprizorenja ove legende pojavljuju se od 12. st. u Španjolskoj te se šire Francuskom, Italijom, Nizozemskom i zemljama njemačkog govornog područja sve do mjesta Randazzo na Siciliji i Ghelinţa u Transilvaniji.

[263] Perčić, Iva, "Legenda o hodočasnicima Sv. Jakova na zidnim slikarijama u Barbanu", *Peristil*, br. 5, Zagreb, 1962., str. 52-60.

[264] Literatura na koju se poziva je Louis Reau, *Iconographie de l'art Chretien*, sv. V., bez navođenja stranice.

[265] Gerát, I., *Legendary scenes. An essay on medieval pictorial hagiography*, Veda, Bratislava, 2014., str. 96.

Među najstarijima prikazima u austrijskim zemljama je zidna slika iz župne crkve St. Johann im Sierningtal u Donjoj Austriji (oko 1290.).[266] Dijelovi legende Sv. Jakova prikazani su na dvama mjestima u Južnom Tirolu, u crkvi St. Jakob u mjestu Kastellatz kod Tramina te crkvi St. Jakob in der Mahr u Tschötschu (1461.). U potonjoj, koju je oslikala radionica Lienharta Scherhaufa, unutar formata jedne scene prikazan je prizor pogubljenja Sv. Jakova i čudo oživljavanja kokoši. Kombiniranje života i mučeništva Sv. Jakova s kasnijim čudesima koja se pripisuju ovom svecu pojavljuju se i u drugim srednjoeuropskim primjerima, kao što je oltar Sv. Jakova (1462-1465) u crkvi St. Jakob u Rothenburgu o. d. Tauber, slikara Friedricha Herlina. U ovome kontekstu treba spomenuti i oltar iz Sv. Jakuba kraj Banske Bystrice u Slovačkoj (1475-1485, Esztergom, Keresztény Múzeum, Inv. n. 55.41.1.).[267] Najopsežniji je pak ciklus zidnih slika u crkvi St. Jodok u Überlingenu koji donosi dvanaest scena legende o Sv. Jakovu. Ovo mjesto nalazi se na istom hodočasničkom putu kao gore spomenuti Rothenburg.[268] Dvanaest scena donosi i ciklus zidnih slika posvećen legendi Sv. Jakova u crkvi Sant'Ippolito e Cassiano pokraj Castelo Tesino, u Venetu. Šest scena sačuvano je na zidnim slikama u kapeli San Bernardo u Piozzu, u Piemontu. I ove se crkve nalaze na hodočasničkim putevima prema svetištu Compostela. Pojedinost koju treba istaknuti je da je Sv. Jakov zaštitnik hodočasnika, a njegov je kult povezan s teutonskim vitezovima. Tako se često uz crkve posvećene ovome svecu nalaze hospiciji za njemačke hodočasnike.[269] Trebalo bi stoga razmotriti mogućnost da je i Barban imao ovakvo konačište, pogotovo zato što se nalazio na rubnom području Svetog Rimskog Carstva. U svakom slučaju, barbanski ciklus zidnih slika s deset scena posvećenih čudu Sv. Jakova, važan je u internacionalnim okvirima kao jedan od najopsežnijih.

Mučenje Sv. Lovre. Scena njegova mučenja nalazi se u crkvi Sv. Jakova u Barbanu (sl. 383.). Najveći dio scene zauzima tijelo Sv. Lovre na željeznim griljama, dok su od mučitelja prikazani samo Dacije i osoba koja ga okreće rašljama. U komparativnim

[266] Lanc, E., *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983., str. 259. i sl. 452.

[267] Gerát, I., nav. dj., str. 96-100.

[268] Ovaj se put na njemačkom naziva *Hohenzollerischen Jakobsweg*,

[269] Plötz, Robert Georg, „The Germany of St. James“, u: *Jakobus in Deutschland*, Editions du Signe, Strasbourg, 2000.

prikazima mučeništva Sv. Lovre primjećuje se da je u Italiji popularnija narativna verzija u kojoj je Sv. Lovro prikazan u dijalogu s kraljem, u gesti u kojoj se pridiže s rešetke i diže ruku prema kralju govoreći mu da ga okrenu jer je s jedne strane već dobro pečen (sl. 386-388.). U prekoalpskom likovnom okruženju Sv. Lovro je pasivan, sputan i zavezan, mirna izraza lica. Radnju nose likovi mučitelja koji ga okreću rašljama, a kralj je u gesti pokazivanja rukom. Primjer je oltarna slika koju je naslikao Meister von Wilten (oko 1420-1430., Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, inv. br. 1967. - sl. 384.). Zajedničko barbanskom primjeru sažetost je radnje i kompozicije u kojemu se pojavljuju tek dva mučitelja i Dacije koji podiže jednu ruku. Zajednička je i „nezainteresiranost" sveca za vlastito mučenje. Ovi detalji navode da se i ovoj sceni traži prekoalpsko porijeklo, a dosadašnja tumačenja o talijanskom utjecaju na barbanske zidne slike otklone kao neutemeljena.

Sv. Helena. Od eventualnog ciklusa posvećenog Sv. Heleni u Podpeči sačuvana su samo dva fragmenta legende Našašća Sv. Križa (sl. 389, 390.). Iako fragmentarne, ove scene potvrđuju da je na ovom lokalitetu postojao opsežniji ciklus zidnih slika posvećen titularu crkve. Od ova dva fragmenta u lijevom prepoznajemo scenu *Inqusitio*. Među dva stojeća lika u desnom, ženskom, prepoznajemo sveticu koja prstom pokazuje na vatru. Detalj u kojem Sv. Helena ispituje Judu opisan je u Legendi Aurei. Ovaj rukopis Jakobusa de Voraginea antologija je života najpopularnijih svetaca katoličke crkve, kompiliran oko 1260. godine. No životi svetaca opisani su u brojnim prethodnim pasijama, tako da se još prije Voragineovog rukopisa navedeni detalj prikazivao u umjetničkim djelima. Najstariji sačuvani *Inqusitio* na kojem Sv. Helena prijeti židovu Judi da će ga baciti u vatru, ako joj ne oda mjesto gdje je zakopan Sv. Križ nalazi se na triptihu iz Stavelota, moazanskom emajlu iz oko 1156-1158. godine (The Morgan Library and Museum, inv br. AZ001 – sl. 391.). Kasniji gotički primjeri rijetko donose detalj vatre. Mogu se navesti tek tri primjera, među kojima su zidne slike u Heilig Kreuz Kirche u mjestu Loffenau u Baden-Württembergu (sl. 392.) i slika Majstora vizije Sv. Ivana (privatna kolekcija, prodano 2005. u Dorotheumu - sl. 393.). Kompozicijski najbliža podpečkom primjeru je scena s oltara Sv. Križa iz slovačkog mjesta Bardejov (prije 1500. godine - sl. 394.).[270]

[270] Gerát, I., nav. dj., str. 61-64, sl. II/25

Sjedeća Sv. Tri kralja sa stojećim Sv. Kuzmom i Damjanom u crkvi Sv. Trojstva u Hrastovlju vrlo je rijedak i neuobičajen primjer u kojem Sv. Tri kralja sjede na zajedničkom prijestolju (sl. 401.). Neke istraživače navodio je na pomisao da je na ovom mjestu prikazano Sv. Trojstvo, te bi moglo biti vjerojatno je da je za prikaz ove scene poslužio neki grafički list koji prikazuje sjedeće Sv. Trojstvo. No natpisi na svicima na kojima se nalaze sačuvana imena kraljeva i pokloni koji drže u rukama, potvrda su da je zaista riječ o Sv. Tri kralja. Na ovom mjestu se nalazio i oltar posvećen ovim svecima te su u žbuku uparana dva grafita, latinski koji spominje misu za Epifaniju i glagoljski koji spominje Sv. Tri kralja. Iako je posebnu studiju o ovoj temi napisao M. Zadnikar[271] ovaj ikonografski prikaz zaslužuje detaljniju obradu.

Anđeli. Pojavljuju se u prizorima teofanije te su česti kao korovi anđela u poljima svodova svetišta koji pjevaju ili sviraju Slavu. Takvi su u Lovranu (sl. 402.) i Božjem Polju (sl. 403.). Odjeveni su u liturgijsko ruho đakona, u bijelu albu, dugu, lanenu tuniku preko koje se nalazi stola, naramenica prekrižena na prsima i učvršćena u struku. Naposlijetku je alba prekrivena dalmatikom, tunikom s dugim rukavima. Korovi anđela pojavljuju se u svodovima koruških crkava u Dornbachu, Hainburgu, Hörzendorfu, St. Klementenu, Thörlu, Wollanigu i Zwickenbergu. U Kranjskoj je ova pojava još češća te je jedna od odlika ikonografskog sustava koji je Stelè imenovao kranjskim prezbiterijem. Međutim, božjepoljski i lovranski ciklus nemaju dodirnih točaka s ovim sustavom.

Osim u korovima, anđeli se pojavljuju na pojedinačnim scenama kao svjedoci: na Rođenju, Krštenju, Uskrsnuću, Tri Marije na grobu te pridržavaju zastor u beramskom Navještenju i hrastovljanskom i lovranskom Krunjenju Bogorodce. Donekle se razlikuju bojom svoje odjeće, a najčešća razlika u njihovom oblikovanju je tipologija krila. U Bermu su prikazana na čak tri različita načina. Sv. Mihovilu krila su šarena, krila arkanđela Gabrijela na Navještenju sastoje se od paunovog perja, a krila anđela koji pridržava Kristovu odjeću na prizoru Krštenja su bijela.

Među prikazima anđela treba izdvojiti **Sv. Mihovila.** U Bermu je prikazan kao „mjeritelj ljudskih duša“ (njem. *Seelenwager*), u sjajnom oklopu u šilj istaknutog toraksa, ogrnut plaštem (sl. 404.). Gazeći sotonu u lijevoj ruci drži vagu s dušama, a u visoko

[271] Zadnikar, M., Eine ikonographisch unbekannte Dreikönigendarstellung zu Hrastovlje, Kölner Domblatt 21/22, Köln, 1963, str. 152-156.

uzdignutoj desnici mač. Postoje dvije inačice prikaza Sv. Mihovila. U prvoj je obučen u dugu dalmatiku s ukrštenom stolom na prsima i važe ljudske duše. U drugoj se, obučen u oklop, bori sa sotonom, dižući mač iznad glave. Kao paralela donijet je diptih u kojemu je prikazan u oba obličja (sl. 407.) što je potvrda da ova distinkcija nije slučajna ,već se radi o dvije ikonografske inačice. Kako je beramski svetac ujedno obučen u oklop i važe ljudske duše te mu se ne može pronaći doslovna komparacija ovaj se primjer može smatrati hibridnim prikazom.

5.4. Ostale teme

Euharistijski Krist. Teme vezane uz euharistiju iznimno su popularne krajem srednjeg vijeka. U njima Euharistijski Krist ilustrira transubstancijaciju, stvarnu prisutnost *(praesentia realis*) Krista u Euharistiji. Ostaci ove scene nalaze se na sjevernom zidu svetišta župne crkve Sv. Jurja u Lovranu, desno od Raspeća, a neposredno uz ulaz u sakristiju (sl. 411.). Scena je oštećena probijanjem otvora vratiju koja povezuju kasnije dograđenu sakristiju sa svetištem. Moguće je da je na mjestu ovog otvora bilo smješteno gotičko svetohranište. Desno od opisanog prizora, također na sjevernom zidu, prikazano je Euharistijsko čudo, još jedna scena vezana uz euharistiju. Euharistijski Krist prepoznat je također i u neobjavljenim fragmentima oslika u crkvi Sv. Antona podno Kastva. Nalazio se i u Dekanima, na slikama koje je Höfler zbog pojedinih morfoloških i ikonografskih detalja približio radionici Ivana iz Kastva (sl. 416.).[272] No, ovakvu interpretaciju treba odbaciti, jer ove slike, dok su još bile vidljive, uz kastavske radionice nije povezao ni B. Fučić.[273]

Ono što je zajedničko nabrojanim primjerima je prisutnost vitice loze i klasa žita koji prolazi kroz Kristove rane. U mnoštvu različitih prikaza Euharistijskog Krista ova inačica je najrjeđa. Dora Sallay u radu koji se bavi euharistijskim prikazima Bolnog Krista

[272] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Primorska*, str. 79-80.

[273] Prema fotografijama vrlo niske rezolucije iz Pokrajinskog zavoda u Piranu ne mogu se uočiti nikakve morfološke sličnosti s Kastavcima. Fotografije mi je dostavio Edvilijo Gardina, kustos Pokrajinskog muzeja u Kopru na čemu mu i ovdje zahvaljujem.

u umjetnosti kasnog srednjeg vijeka poznaje samo tri primjera.[274] Među njima je onaj u crkvi Marijinog Uznesenja na otoku kod Bleda (oko 1470.) najbliži, te utoliko zanimljiviji jer je povezan s radionicom Majstora Bolfganga (sl. 415.). Ovdje se Euharistijski Krist nalazi unutar arhitektonski oblikovane niše. Na lijevoj strani prikaza sačuvan je cjelovit lik anđela koji drži oruđa Kristove muke. Time se razlikuje od lovranskog primjera u kojem je Krist postavljen ispred jednostavnog arhitektonskog elementa, parapetnog zida s merlaturom perforiranog uspravnim, lučno zaključenim probojima. Drugi je primjer epitaf Paula Straußa iz Gradskog muzeja u Nördlingenu koji je 1469. godine naslikao Friedrich Herlin (sl. 412.). U citiranom radu navedena autorica spominje i jedan grafički list nastao negdje u Gornjem Porajnju. Navedene primjere potrebno je dopuniti. Autorica nije primijetila ovu ikonografsku temu na zidnim slikama svetišta u Thörlu u Koruškoj, koje je oko 1475. izveo Thomas Artula.[275] Ovdje se na slikanom arhitektonskom nastavku klesanog gotičkog tabernakula unutar arhitektonske niše nalazi Euharistijski Krist okružen Bogorodicom i Sv. Ivanom. Frodl navodi još dva primjera ove ikonografije u St. Jakobu u Deutsch Griffenu i St. Stephanu kod Niedretrixenua.[276] Ove lokalitete spominje i France Stele u radu u kojem obrađuje Euharistijskog Krista u Mengešu.[277] Međusobno ih povezuje i njihovom namjenom, tj. pozicijom unutar slikanih tabernakula.

Još jedan važan primjer ove teme može se lako utvrditi uz pomoć ikonografskih priručnika.[278] Nalazi se u Furtmeyer Misalu, pohranjenom u Bavarskoj državnoj knjižnici u Münchenu pod signaturom BSB-Hss Clm. 15710 (sl. 414.). Ovaj misal oslikao je 1481. regensburški minijaturist Berthold Furtmeyer. U njemu se nalazi iluminacija Euharistijskog Krista kojemu kroz rane prolaze vitica vinove loze i klas žita. Lik Krista smješten je unutar inicijala T, kojim počinje *Te igitur* kojim u kanonu mise počinje molitva za crkvu prije samog čina pretvorbe kruha i vina u tijelo i krv Kristovu. Uz

[274] Sallay, Dora, "The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art." in: Annual of Medieval Studies at CEU Vol. 6, 2000. Budapest: Central European University, 2000., str. 59.

[275] Frodl, W., *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944., sl. 47. na str. 189.

[276] Nisam naišao na dobre fotografije na kojima bih to potvrdio, a na slikama koje posjedujem detalji vitica nisu vidljivi.

[277] Stelè, F., „Evharistična skrivnost in umetnost, *Slovenec*, 28. VI. 1935.; Isti, *Gotsko stensko slikarstvo*, (izredna knjiga zbirke Ars Sloveniae), Ljubljana 1972., str. XXVI

[278] Stauch, Liselotte, „Ähre", u: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1933), Sp. 240–243. in: RDK Labor, URL: http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89308 [pristupljeno 17.03.2015.]

opisani, u Bavarskoj državnoj knjižnici nalazi se još jedan rukopis koji sadrži istovrstan prikaz Krista.[279] Riječ je o molitveniku (sign.: BSB-Hss Cgm 118 – sl. 413.), a navedeni prikaz nalazi se na fol. 22v prije pričesne molitve. Oba rukopisa potvrđuju funkciju prikaza kao ilustraciju transubstancijacije. Leopold Kretzenbacher, koji je istraživao umjetničke prikaze euharistije uz navedeni spominje brojne druge sačuvane primjere: u Sv. Heleni u Šenkovcu, u Tessendorfu kod Klagenfurta, Visokom pod Kurešcem, Bistrici kod Sutle (njem. St. Peter am Königsberg) i Wimpfenu u Talu.[280]

Iako bi proučavanje ove ikonografije bio zanimljiv zadatak, koji još nije do kraja iscrpljen, može se primijetiti kako se najviše sačuvanih primjera (4) nalazi u Koruškoj i Sloveniji, tri u Bavarskoj, te po jedan u Gornjem Porajnju, Baden-Würtembergu i Međimurju. Stoga je dvostruko pojavljivanje ovog motiva unutar korpusa zidnog slikarstva povezanog uz kastavske radionice značajno u širem, europskom kontekstu poznavanja ove teme. Ono je još jedna veza kastavskih radionica s koruškim zidnim slikarstvom, tj. slikarstvom Majstora Bolfganga i Thomasa Artule.

U Lovranu se desno od ostataka Euharistijskog Krista nalazi scena nekog **Euharistijskog čuda** (sl.417, 418.). S lijeve strane prizora neki biskup drži ostenzorij u rukama, a iznad njega i skupine od petorice likova na desnoj strani slike lete hostije. Nije utvrđeno kojem točno euharistijskom čudu ovaj prikaz pripada. Tijekom 15. st. ovakve teme s euharistijskim čudima su iznimno popularne. U većini slučajeva hostije prokrvare kako bi posvjedočile Kristovu prisutnost u činu euharistije osobama koje su do tada sumnjale u transsubstancijaciju. Jedini srednjovjekovni primjer u kojem hostije lebde je čudo iz Volterre.

Prijestolje milosti. Prikazano je u Božjem Polju (sl. 419.) i Hrastovlju (sl. 420.). U Božjem Polju nalazi se unutar slikanog oltara na južnom zidu. Iznad njega se nalazi BDM s djetetom, okružena anđelima te Sv. Petrom i Pavlom. U Hrastovlju se nalazi u konhi glavne apside iznad niza apostola u arkadama, a ispod prikaza Krunjenja Bogorodice u luneti glavnog broda. Ovako važan položaj u ikonografskoj topografiji crkve je razumljiv jer je crkva posvećena Sv. Trojstvu.

[279] http://www.handschriftencensus.de/9773 [pristupljeno 18.03.2015.]

[280] Kretzenbacher, Leopold, *Volfskundliche Feldforschung nach dem „erzählenden Bilde“*, u: Erzählen über Orte und Zeiten: Eine Festschrift für Helge Gerndt und Klaus Roth, Waxmann Verlag 1999., str. 358.

Postoje dva načina prikazivanja ove teme u kasnogotičkom razdoblju. Iako Kastavska slikarska škola koristi grafičke listove nizozemske provenijencije (Majstora sa svicima i Israhela van Meckenema) ne ponavlja ikonografski tip Sv. Trojstva kakav se pojavljuje u njihovim prikazima, a popularni su u tadašnje vrijeme u srednjoeuropskom kulturnom krugu. U njima Bog pridržava Krista skinutog s križa približavajući se ideji Imago Pietatisa (sl. 424. i 425.). Ivanova radionica u Hrastovlju i Božjem Polju prati ikonografski starije primjere, koji su brojni i raširenи po čitavoj Europi (pratimo ga do Elmelunda u Danskoj), a čija je kompozicija više hijeratička. No postoji sitan detalj koji je važan za ikonografsku interpretaciju i koji Sv. Trojstvo iz Božjeg Polja razlikuje od većine sličnih primjera. U njima golubica Duha Svetoga sjedi na križu ili je u letu između Boga Oca i mrtvog Krista dok je na Ivanovoj slici golubica usmjerena glavom prema dolje, tj. izlazi kao dah iz ustiju Boga Oca. Ovako je prikazana i na Masacciovoj slici Sv. Trojstva u crkvi Santa Maria Novella u Firenzi. U komparativnom gradivu scena Prijestolja milosti postoji u Bodešču.

Veronikin rubac. Ova scena prikazana je u Hrastovlju i Bermu (sl. 426.). U Bermu se nalazi u gornjoj špaleti zapadnog ulaznog otvora. Značenje njezinog položaj u crkvi istaknuo je B. Fučić. Ona je zadnja zidna slika koju bi vjernici vidjeli nakon što bi iznijeli mrtvaca iz crkve, a njezin je smisao zaštita od smrtnog straha.[281] Učestao je srednjovjekovni motiv koji se pojavljuje na Raspeću smješten u rukama Sv. Veronike, na predelama ga drže anđeli, znaju ga držati između sebe Sv. Petar i Pavao. Osim kao Veronikin rubac tema se pojavljuje i kao samostalan prikaz, poznat pod imenom *Vera ikon*. Najstarije ikone ovog tipa nalaze se u Oviedu i Manoppellu. Za njih se u srednjem vijeku vjerovalo da su *Acheiropoieta,* slike koje nisu naslikane ljudskom rukom. Iznimno su popularne kopije ovakvih ikona u češkim zemljama gdje su sačuvane kao pojedinačne slike, ali postoje i brojni primjeri slika na kojima je s jedne strane prikazana Bogorodica s Djetetom, a s druge *Vera ikon*.

Smrt kosac. Nalazi se u lijevoj špaleti prozora crkve Sv. Jakova u Barbanu (sl. 432). U jednoj ruci drži kosu, a u drugoj svitak koji zauzima čitavu desnu špaletu prozora. Nažalost, tekst koji se na njemu nalazio je u potpunosti izblijedio te nije izvjesno da se

[281] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 103.

može rekonstruirati tekst te pomoću njega pronaći njegov literarni izvor. B. Fučić ističe ovaj prizor, primijećujući njegovu sceničnost. Smješten u špaleti i obasjan danjim svjetlom unire u polutamu unutrašnjosti kapele te time postiže dojam nenadanosti smrti.[282]

Ples mrtvaca. Ikonografska tema po kojoj su zidne slike u Sv. Mariji na Škrilinama kraj Berma i Sv. Trojstva u Hrastovlju svjetski poznate je Ples mrtvaca (sl. 433-435.). Ova se makabristička tema razvija nakon velike epidemije bubonske kuge u 14. st., u početku samo kao pjesnički tekst, da bi kasnije ove pjesme bile ilustrirane. U njima se kosturi, simboli smrti, izruguju živima. Popularnost ove teme proširila se zbog njezine kritične note prema crkvenim staležima i demokratičnosti ideje o jednakosti svih staleža pred smrću. Dva najpoznatija i među najstarijim prikazima ovog motiva su pariški i bazelski Ples mrtvaca. Iako niti jedan od njih nije ostao sačuvan, postoje brojne grafike i crteži koji ih ilustriraju te druge freske koje su nastale prema njihovom uzoru. Pariški *danse macabre*, koji je nastao 1424. godine u kosturnici Cimetière des Innocents u Parizu, smatra se polaznom točkom ove makabralne tradicije. Izvorni oslik je uništen u 18. st. te je poznat samo iz reprodukcija, knjige objavljene 1485. koju je izdao Guyot Marchant (sl. 440.) i minijatura rukopisa (sl. 439.) koji je 1491-1492 oslikao Pierre le Rouge za Antoinea Vérarda. Ubrzo nakon pariškog, 1430. nastaje mrtvački ples u Londonu, a oko 1440. u Baselu. Ovaj potonji, poznat i kao Großbasel, naslikan je nakon velike epidemije kuge koja je 1439. poharala Basel. Slikar Hans Kluber izvršio je 1568. obnovu ovog ciklusa prilikom koje su izvršene ospežne promjene na izvornom osliku, na kojem je čak izmijenio poziciju nekih likova. Stoga se prvotni izgled ovih fresaka može rekonstruirati jedino prema kasnijem ciklusu fresaka koji kopira ciklus u Großbaselu, tzv. Kleinbaselu.[283]

Na osnovu pariškog i baselskog Plesa mrtvaca razlikuju se dva osnovna tipa. Stariji, »pariški« tip prikazuje kolo u kojemu mrtvaci plešu s ljudima, likovi su okupljeni u

[282] Fučić, Branko, „Slika i arhitektonski prostor u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu u Istri“, *Ljetopis JAZU*, br. 71, Zagreb 1966. (pretisak u: *Iz istarske spomeničke baštine*, sv. 2., Matica Hrvatska, Zagreb, 2007., str, 22.)

283 O Plesu mrtvaca općenito: Rosenfeld, H., *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung – Bedeutung*, Böhlau, Köln, 1968.

parovima, a svaki par ilustrira stihove koji opisuju razgovor između mrtvaca i žive osobe. Mlađi, »baselski« tip prikazuje likove u parovima poredanima u povorci koja se kreće prema otvorenu grobu. Iako se beramski i hrastovljanski prikazi formalno povezuju s »baselskim« tipom, pretpostavljeno je da se naslanjaju na neki stariji predložak tal. predalpskoga prostora, od kojih se jedini poznati sačuvani primjer nalazi u Oratorio dei Disciplini u Clusoneu kraj Bergama, iz 1485. godine (sl. 437.). Prema Höfleru beramski se ples morfološki poklapa s ovim, desetljeće mlađim, freskama.[284] Međutim, kao starijem, beramskom primjeru treba dati prednost pred talijanskim prikazom i istaći njegovu važnost.

Beramski egzemplar jedan je od najstarijih cjelovito sačuvanih prikaza Plesa mrtvaca uopće. Sveukupno je u zidnom i štafelajnom mediju sačuvano oko 70 primjera Plesa mrtvaca u čitavoj Europi. U tehnici zidnog slikarstva, uz neke starije fragmente u Francuskoj, Švicarskoj i Engleskoj, cjelovito je sačuvan tek mrtvački ples u samostanu La Chaise-Dieu u Francuskoj iz oko 1470. godine (sl. 436.). No beramski je očuvan u puno boljem stanju.

Beramski ples među najpoetičnijim je prikazima Plesa mrtvaca uopće. Uklopljen je u zidnoj plohi zapadnog zida u logičku ikonografsku cjelinu sa prikazima Prvog grijeha, Kola sreće i Veronikinog rupca. U beramskom prikazu pojavljuje se 21 lik: 11 kostura i 10 predstavnika društvenih staleža. Predstavnici staleža kao da su zaustavljeni u svojim svakodnevnim aktivnostima, koračaju mirno, ni ne sluteći da se kreću prema sigurnoj smrti. Za razliku od mirnoće ljudskih likova, kosturi su pokrenuti plesnim gestama, svaki od njih držeći svog ljudskog parnjaka. U rukama drže instrumente, četiri trube i jednu lutnju, te luk sa strijelom i kosu, simbole nenadane smrti. Kolona se s lijeva na desno kreće prema liku smrti koji svira u gajde. On je od ostalih skeleta istaknut oglavljem, trakom omotanom oko glave sa zataknutim perjem na čelu. Ne vidi se grob prema kojem povorka ide, kao što je slučaj u Hrastovlju. Iako je scena na ovom mjestu oštećena zbog kasnijeg probijanja prozora, izvjesno je da grob nije bio prikazan jer u kompoziciji za njega nema mjesta.

[284] Höfler, J., „Mittelalterlichen Totentanzdarstellungen im Alpen-Adria Raum, u: Wenninger, M. J. (ur.); *Du gouter tot, Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität,* Schriftenreihe der Akademie Friesach, Bd. 3., Klagenfurt 1998., str. 138.

U Bermu nije u potpunosti poštovana hijerarhija staleža, iako je prvi dio povorke, onaj koji prikazuje najviše slojeve društva, posložen po hijerarhijskom redu. Prvo su prikazani prestavnici svećeničkog staleža (*sacerdotium*), papa, kardinal i biskup, a za njima kralj i kraljica. Ovome Vignjevič uzor vidi u talijanskim stranama, navodeći dva mlađa primjera sličnog rasporeda likova, u San Stefanu u Carisolu iz godine 1519. i crkvi San Vigilio u Pinzolu koju je oslikao Simone Baschenis de Averara 1539. godine.[285] Drugi dio beramskog prizora, koji počinje s gostioničarem, hijerarhijski je izmiješan, tj. likovi nisu posloženi po važnosti. U Bermu su nakon prosjaka i djeteta, koji u Hrastovlju dolaze na kraju povorke, prikazani još vitez i lihvar. Iz toga se vidi da na ovom primjeru hijerarhija staleža nije bila prvenstveni interes autora. Moguće je da su ovakav ikonografski postav zatražili sami naručitelji, smatrajući viteza i lihvara najgorim tlačiteljima te ih postavili na zasluženo mjesto.

Usprkos tome što je beramski prikaz reduciran na 10 pripadnika ljudskih staleža nemoguće je u sačuvanom komparativnom materijalu pronaći usporedbu za sve njegove likove. Posljednji lik mrtvačke povorke Vignjevič je prepoznao kao lihvara, a ne trgovca, kako se svojedobno mislilo.[286] Potvrdu za ovo Vignjevič vidi u njegovom stavu za stolom s novcima, čemu nalazi usporedbe u bazelskim primjerima (koje poznaje preko Merianove grafike no ne donosi likovnu usporedbu – sl. 442.). S ovom paralelom povezuje ga i torba koju nosi oko pasa te okruženje u pozadini kojeg se nalazi odjeća, vrč na stolu i figura konja pokraj njega.

Liku viteza Vignjevič vidi uzor u Heidelberškoj drvoreznoj knjizi (sl. 446.).[287] No ovako prikazan učestao je i na brojnim drugim primjerima. No samo se u Heidelberškoj drvoreznoj knjizi nalazi dijete koje stoji i drži kostura za ruku (sl. 444.), dok se na drugim mjestima učestalo ponavlja obrazac na kojemu se dijete nalazi u kolijevci. Beramski prosjak na glavi nosi kapu s hodočasničkim znakovima (ukršteni ključevi, sličica Volto santo) čime se približava tipologiji hodočasnika.[288] Vignjevič mu, kao i liku viteza, vidi

[285] Vignjević, T., *Ples smrti*, Založba Annales, Koper, 2007., str. 38.

[286] Isto, str. 42.

[287] Isto, str. 44.

[288] Ladić, Zoran, „O hrvatskim hodočašćima *ad loca sacra* u srednjem vijeku“, *Sveta mjesta starih Zagrepčana- Hodočasnička odredišta Zagrepčana u 17. i 18. stoljeću. Hodočašća – europske poveznice,* Muzej grada Zagreba, Zagreb, 2015.

uzor u Heidelberškoj drvoreznoj knjizi, jer se i tamo na glavi prosjaka nalazi kapa sa simbolom hodočasnika, školjkom jakobove kapice (sl. 445.).[289] Prosjak se također pojavljuje u Baselu i u starijem drvoreznom izdanju *Codex xylogr. Monac. 39*.[290] Najzagonetniji je lik gostioničara kojemu u sačuvanim prikazima Plesa mrtvaca nema usporednica, osim Vignjevičevog pokušaja da ga usporedi s kuharom baselskog mrtvačkog plesa. Spomenuti likovni izvor *Codex xylogr. Monac. 39*. zanimljiv nam je jer se u njemu nalazi i prikaz smrti koja svira gajde ispred pape (sl. 450.). Najbliži beramskom prikazu smrti gajdaša je na slici Bernta Notkea iz Talina, gdje je kao i u Bermu prikazan kako sjedi ispred povorke koja mu prilazi (sl. 449.). Smrt gajdaš parodija je okićena gajdaša na veseloj svadbi.[291] Ovaj detalj važan je u traženjima ishodišta beramskom plesu. U Hrastovlju se umjesto navedenog lika nalazi kostur koji sjedi te pokazuje na veliki list u obliku otvorene knjige u pozadini sarkofaga. Danas je natpis izblijedio te nas ne može uputiti na njegov literarni izvor. Ispred smrti nalazi se grobnica u obliku sarkofaga u kojoj leži vodoravno postavljeni križ, a pred grobnicom su ukršteni kramp i lopata. Time se hrastovljanski Ples mrtvaca značajno razlikuje od beramskog te upućuje na sasvim drugačije predloške i literarne izvore.

Beramski se ples ističe svojom grafizacijom koja daje naslutiti kako je morao postojati neki grafički predložak koji je poslužio slikaru. Kosturi anatomskim detaljima podsjećaju na maniru oblikovanja kostura na grafičkom listu Kola sreće i stabla života Majstora sa svicima (sl. 453, 454.), što je primijetila F. Paškvan.[292] Na ovom mjestu treba upozoriti kako mrtvaci nisu na svim prikazima mrtvačkog plesa uobličeni u kosture. Češće su prikazani kao raspadnuta tjelesa kroz koja prolaze zmije i crvi, a ujedno su zaogrnuti mrtvačkom prostirkom. Pitanje je koliko se beramski slikar kompozicijski pridržavao mogućeg predloška. Format daje naslutiti da je moralo doći do redukcije prizora na optimalan broj likova. Natisnuti likovi preklapaju se te se gubi jasna razdvojenost pojedinačnih parova. Preklopljenošću likova dobija se dojam kola, zajedničke plesne kolone.

[289] Vignjević, T., nav. dj., str. 44.

[290] Ilustrira takozvani tip visokonjemačkog četverolinijskog Plesa mrtvaca (*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*)

[291] B. Fučić, *Vincent iz Kastva*, str. 97.

[292] F. Paškvan, „Prilog proučavanju beramskih zidnih slikarija“; B. Fučić, *Vincent iz Kastva*, str. 130-131.

Unatoč linearnosti kompozicije jednostavni kompozicijski trikovi, kao što su otkloni glava ljudskih likova pružaju određenu napetost i pokrenutost. Već je Kastelic primijetio važnost lika kraljice koja je okosnica čitave kompozicije.[293] Na dijelu između kraljice i sljedećeg kostura vidi se cezura koja nastaje trokutastim poljem praznine nastale zbog otklona njezine glave i loma kosturove kose.

Skoro svi likovi prikazani su u tričetvrt profilu uz gostioničara u punom profilu te su okrenuti prema smrti koja svira gajde. Jedino je kralj okrenut prema gledateljima. U većini drugih komparativnih primjera likovi su glavama okrenuti jedno prema drugom, što proistječe iz dijaloga između smrti i predstavnika staleža.

B. Fučić je uočio kako makabrističu notu prizora naglašava i tamna pozadina slike izvedene crvenom i tamnom zelenom bojom. Svojom pozicijom na najslabije osvjetljenom zapadnom zidu dobija se dojam kako se slika povlači u dubinu, u polutamu crkve.[294]

Za razliku od beramskog koji je zaista prikazan kao ples, u hrastovljanskom „plesu" kosturi u miru vode svoje ljudske predstavnike za ruku prema grobu. Ovdje je prikazano jedanaest parova, dok se u Bermu nalazi svega jedan par manje, no na užem prostoru, zbog čega su likovi natiskaniji i međusobno se preklapaju. U Hrastovlja gotovo da iza svakog para postoji razmak. Ova mirna kolona daleko je od plesa razigranih beramskih kostura. Prema Vignjeviću divlji ples i muziciranje odlika je njemačkih mrtvačkih plesova, što je po njemu utjecaj Basela.[295] I ovo je argument kojim beramski primjer još čvršće povezujemo uz srednjoeuropski prostor.

U Hrastovlju je prisutna alteracija duhovnih i svjetovnih staleža. Ovakav način prikazivanja učestaliji je od Beramskog, pogotovo u francuskim i njemačkim primjerima, te se ponavlja u Parizu, Baselu i Lübecku. U usporedbi beramskog i hrastovljanskog plesa treba upozoriti na kompozicijske elemente kao što je smjer kretanja likova. Iako se oba plesa razlikuju u mnogim detaljima zajednički im je smjer kretanja povorke, s lijeva na desno. O smjeru u kojem se povorka kreće osvrće se Vignjević, tražeći paralelu u

[293] Kastelic, Jože, *Beram, : istarske freske*, Časopis Jugoslavija, Beograd, 1955.

[294] B. Fučić, *Vincent iz Kastva*, str. 95.

[295] Vignjevič, T., *Ples* smrti, fusnota 54., str. 42.

Clusoneu. No i Kastelic daje zanimljivu primjedbu na smjer ovog prikaza, koji se poklapa sa smjerom Poklonstva kraljeva, pronalazeći mu liturgijski uzrok, po njemu pokrenutost prema kutu evanđelja. No to se uvjetno može prihvatiti jedino za Beram jer se hrastovljanski ples nalazi na najnižem registru južnog zida, u smjeru suprotnom od kuta evanđelja.

Jedna od posebnosti talijanskih mrtvačkih plesova je ta što se u njima ne pojavljuje lik seljaka. Iz toga što niti beramski niti hrastovljanski prikaz nema lik seljaka Vignjevič zaključuje da su nastali prema talijanskim uzorima. Isti autor pretpostavlja da je mrtvački ples u Bermu sinteza različitih ikonografskih tradicija.[296] On je jedinstven i unikatan primjer među svim sačuvanim prikazima ove teme.

5.5. Ikonografija svakodnevlja

Neophodno je osvrnuti se na srednjovjekovnu svakodnevicu prikazanu na slikarijama Kastavske slikarske škole. Često se provlači teza kako je Vincentovo slikarstvo prožeto narativnim detaljima preuzetim iz okoline u kojoj je živio, iz svijeta istarskog seljaka. Tako su se u gradovima i utvrdama naslikanim na zidovima beramske crkve prepoznavali istarski gradići. Istarskim motivima su proglašavane gajde u rukama smrti na Plesu mrtvaca te odjeća nekih likova. O porijeklu motiva na beramskim slikama kao detaljima svakodnevnog života i okoline istarskog seljaka piše još Lj. Karaman.[297] Ipak, analizirajući detalje prikazane materijalne kulture na zidnim slikama Kastavske škole otkrivamo ista izvorišta kao i u grafičkim predlošcima. Još je 1961. godine M. Prelog pišući o grafičkim predlošcima koji su korišteni u Bermu upozorio da su osnovne

[296] Nav dj., str. 41.

[297] „Sam krajolik sa gradovima i crkvicama u vrhu blagih brežuljaka podsjeća na majstorovu istarsku okolinu. Značajno je u tom pogledu, da majstor prizor Smrtne muke Isusove na Maslinskoj gori mjesti u masliniku, koji mu nije bio pred očima, prenosi vinograd, kojima Istra obiluje. U Biegu Marije i Josipa u Egipat služkinja koja ih prati poniela je sobom kokoši u rukama i ima na glavi košaru valjda s hranom, dok se mali praščići vrzaju izpod magarčevih nogu: i ovo pokazuje, da majstor nije toliko bio familijaran i držao se učenih ikonografijskih formula, koliko je bio bliz i otvorenih očiju pred svakidašnjim životom svojeg kraja.“ U: Karaman, Lj., “Afreski hrvatskoga majstora u Sv. Mariji kod Berma u Istri”, str. 61.

kompozicije, tipovi svetačkih i drugih likova, detalji kostima, način prikazivanja pejzaža s crkvama ili drugim građevinama na vrhuncima brežuljaka elementi koji se mogu susresti na grafičkim listovima brojnih kasnogotičkih grafičara te se stoga treba odreći iluzija da je beramski majstor slikao istarski pejzaž, koje se tako često javljaju u raznim tekstovima posvećenim Bermu.[298]

Odjeća. Odjeća spada među najvažnije elemente oblikovanja likova, te ima važnu ikonografsku funkciju jer prenosi kôd statusa i podrijetla te odražava modu vremena.[299] Među rijetkim autorimaa koji su se bavili prikazima odjeće na Vincentovim freskama je etnologinja Jelka Radauš Ribarić.[300] Rezultati njezinih istraživanja ne udaljuju se od pretpostavki da Vincent slika realnost istarskog seljaka. Međutim, i u detaljima odjeće uočavaju se srednjoeuropski utjecaji.

Prema B. Fučiću detalj obrubne trake prožete uzorkom dragog kamenja eyckovski je motiv. Isti autor povezuje ga sa slikarstvom Južnog Tirola. Pitanje je da li se ovaj motiv nalazi samo tamo ili je mogao doći i iz nekih drugih strana. Iako nije čest motiv prisutan je i na grafikama majstora E.S. Osim opisanim obrubom ponekad su haljine ispunjene patroniranim uzorcima kako bi imitirale skupe brokatne tkanine. Jedan od detalja odjeće u kojem B. Fučić primjećuje kroj aristokratske nošnje, pomodni je duboki izrez haljine pod pazuhom sa strane haljine.[301]

Raznoliko su oblikovana pokrivala za glavu, pogotovo kod proroka u Hrastovlju, na kojima se može uočiti sedam različitih pokrivala. Iako je ovom radnjom dokazano da su neki od proroka direktno preslikani s Biblije pauperum ova pokrivala je korisno usporediti i s drugim onovremenim likovnim izvorima. Među njima je Nirnberška kronika, „kompendij" srednjovjekovnih pokrivala za glavu koja potvrđuje raširenost i popularnost ovakvih dopojasnih likova proroka. No, za tri vrste koje se pojavljuju u Hrastovlju nisu

[298] Prelog, M., „Neki grafički predlošci zidni slikarija u Bermu", *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti*, 3, Zagreb 1961., str. 5., fusnota 5.

[299] Reichel, Andrea, *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostums*, disertacija na Filozofskom fakultetu Humboldt Univerziteta u Berlinu, 1998.

[300] Radauš Ribarić, J., „Odjeća likova na freskama u Bermu u odnosu prema istarskoj narodnoj nošnji", Bulletin Razreda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Serija 3, god.1 [1977],1, str. 61-65

[301] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 146.

pronađene paralele u spomenutom grafičkom izvoru: kapa preko kapuljače, stožasta kapa s krunom i kapa koja sliči na segmentni stožac.[302]

Glave ženskih likova pokrivene su jednostavnijim oglavljima s različito presavijenm rupcima. Ovakva ženska oglavlja prisutna su na širem srednjoeuropskom području, a nazivaju se njemačkim izrazom *Wimpel* (sl. 463-466.).

Među detaljima odjeće treba primijetiti i dva tipa luksuznog pojasa koji se pojavljuju na slikama kastavskih radionica. Prvi je „kockasti" pojas na kralju na Plesu mrtvaca u Bermu. Pojavljuje se i na kralju na Poklonstvu u Gradišču. Ženski pojas s dugim jezičkom pojavljuje se dva puta na Bogorodici u Lovranu (sl. 458, 459.) te na Sv. Barbari u Bermu (sl. 460.). U luksuzne odjevne predmete može se ubrojiti i kesa za novac. Karakteristično je oblikovana ona koja visi s pojasa kraljici na beramskom prikazu Plesa mrtvaca (sl. 455.), a kojoj se usporedbe mogu pronaći na širem srednjoerupskom području (sl. 456, 457.)

Nekoliko se puta u slikarstvu kastavskih radionica pojavljuju vladarske insignije kao što su vladarska jabuka i žezlo. Potonje ima kralj Herod na Pokolju nevine dječice u Bermu te kralj na Plesu mrtvaca. Tipičnog je vrha koji završava kao heraldički simbol ljiljana. Na ovakve palice nailazi se u češkom slikarstvu. Vladarska insignija koja se najčešće pojavljuje je kruna. Kastavski slikari koriste dva osnovna tipa, carsku i kraljevsku krunu.

Carska kruna s visokim lukovima (njem. *Bügelkrone* ili *Spangenkrone,* lat. *faislum,* engl. *hoop crown*) spojena je metalnim trakama kojima je funkcija nošenje križa na njezinom vrhu. Ovakvom krunom su okrunjeni Bogorodica i obje božanske osobe na Krunjenju u Bermu i Hrastovlju, kraljevi i Bogorodica na beramskom poklonstvu, Bog Otac na scenama Geneze u Hrastovlju i Krist kralj u Božjem Polju (sl. 467-470.). Upotrijebljeni tip carske krune uobičajen je u 15. st. Njome su na brojnim prikazima okrunjeni onovremeni carevi Svetog Rimskog Carstva, Sigismund i Friedrich III. Najbliži obliku krune kakav se nalazi u korpusu Kastavske slikarske škole je na grafici Krista kralja, Martina Schongauera (Lehrs 33a - sl. 472.).

[302] Füssel, Stephan, *La Chronique universelle de Nuremberg : l'édition de 1493, colorisée et commentée,* Cologne, Taschen, 2001.

Jednostavniji je prikaz kraljevskih kruna, jer se na njima ne nalaze trake koje nose križ. Na njima je prikazano po pet zubaca sa završetkom u obliku romba izvedenog od trokutastih listova. Ova kruna pojavljuje se na ostalim svecima i sveticama te na kralju i kraljici na oba Plesa mrtvaca (T. 4.). Neke su izvedene srebrnom bojom s bijelim puncama koje predstavljaju biserje, a druge su zlatne s dragim kamenjem. U prikazima okrunjenih svetica u Podpeči, oba tipa su alterirana, kako bi se razbila monotonija. Starozavjetni kraljevi, kako Herod tako i David, ispod svojih kruna nose visoki crveni šešir. Pojavljuje se i tip krune čiji zupci šiljasto završavaju na likovima koji nisu sveti: na smrti koscu i na prikazima vladara u Barbanu, na kralju u Jišajevom stablu u Lovranu te na zmiji koja Evu nagovara na grijeh u Božjem Polju.

Nekoliko je puta u literaturi istaknuto kako majstor Ivan Bogu Ocu na scenama Geneze u Hrastovlju na glavu stavlja krunu koje nema u grafičkom predlošku, a pod utjecajem Pazinskog ciklusa.[303] No pazinski Bog Otac nosi carsku krunu sa šiljastim zupcima (sl. 471.) čime se značajno razlikuje od suvremenih kruna koje koriste kastavske radionice.

Među najčešće naslikanim upotrebnim predmetima koje kastavski slikari koriste na svojim slikama spadaju glazbeni instrumenti. Muzikologinja Koraljka Kos detaljno je obradila prikaze instrumenata na istarskim freskama u svojim znanstvenim radovima. Posebno se posvetila zidnim slikama u svetištu lovranske crkve Sv. Jurja, na kojima je utvrdila instrumente kontinentalnog porijekla.[304] Prikaz Slavka Zlatića rad je puno niže

[303] „Na primjeru iz petog dana Geneze u Hrastovlju očevidno je kako su na te izmjene djelovali i regionalni ikonografski obziri pa je velika kruna na glavi Boga Oca – koje nema na predlošku – dodana po uzoru na onu na svodu pazinskog prezbiterija.“ (str. 392. Matičinog pretiska Fučićevih članaka Iz istarske spomeničke baštine). Höfler također usvaja ovu tvrdnju o prilagođavanju predloška, smatrajući da je majstor Ivan ovaj detalj preuzeo od starijeg, pazinskog ciklusa. (Höfler, J., „O grafičnih virih za freske v Hrastovljah“, str.36-37.)

[304] Kos, K., „Muzicirajoči angeli v cerkvi Sv. Jurija v Lovranu“, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, 1962.

kvalitete.[305] Uz ove radove treba istaći analogna istraživanja slovenske građe Primoža Kureta.[306]

Instrumenti su prikazani u rukama anđela na svodu u Lovranu i Božjem Polju, u rukama kostura na Plesu mrtvaca te na povorci Poklonstva kraljeva. Na Plesu mrtvaca instrumenti su pučkog porijekla, trube, lutnja, gajde. Oni su se upotrebljavali na pučkim svečanostima i svadbama. Gajde se nalaze u rukama krajnjeg desnog lika smrti, prikazanog kao voditelja plesa (sl. 474.). Ovaj je instrument često tumačen kao element svakodnevice istarskog seljaka. No one su uobičajeni srednjovjekovni instrument korišten na čitavom srednjoeuropskom prostoru. Gajde nailazimo na brojnim likovnim prikazima njemačkog porijekla (sl. 475-481.). Instrumenti su prisutni i u povorci koja prati Sv. Tri kralja na beramskom Poklonstvu.

Za razliku od pučkog porijekla instrumenata na Plesu mrtvaca instrumenti u rukama nađela na svodovima svetišta u Lovranu i Božjem Polju pripadaju instrumentariju visoke dvorske kulture. Popularni srednjovjekovni instrument koji se pojavljuje u Lovranu i Božjem Polju (sl. 482.) je organistrum (sl. 483-488.).

Osim navedenih prizora treba spomenuti i violinu u rukama kralja Davida. On je često prikazivan kako svira neki instrument, a violina na beramskom primjeru izabrana je zbog ograničenja formata špalete prozora. Stoga nije neobično da način držanja i sviranja violine nije prirodan.

Među radove koji se bave materijalnom kulturom srednjovjekovlja prikazanom na istarskom zidnom slikarstvu treba ubrojiti predavanje Tanje Bradare koja je komparirala materijalne nalaze srednjovjekovnog posuđa s onim reprezentiranim na freskama koje se bave uglavnom temom posljednje večere. U sveukupnom gradivu razlučila je posuđe mediteranske i kontinentalne izrade.[307]

[305] Zlatić, S., „Muzički instrumenti na zidnom slikarstvu u Istri“, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, VI/2, Zagreb, 1958.

[306] Kuret, P., *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Ljubljana, 1973.

[307] Izlaganje pod nazivom "Stolno posuđe na istarskim freskama - Usporedba arheoloških nalaza s ikonografskim prikazima" održano 7. studenog 2009. na 35. Susretima na dragom kamenu posvećenim desetogodišnjici smrti Branka Fučića.

Romantične su pretpostavke da se Vincent ugledao u istarske pejzaže te da su na vrhovima njegovih naslikanih brežuljaka prikazani istarski gradići, pogotovo kada se zna da je njegova radionica učestalo koristila dostupne grafičke listove. Iako su u Bermu shematizirani i pojednostavnjeni prikazi, na njima se čitaju arhitektonski detalji. Na beramskim se zidnim slikama tri puta pojavljuju burgovi (sl. 489-491.). Unutar zidina koje su flankirane četrerokutnim kulama ističe se visoki palas pokriven krovom na četiri vode na čijim krajevima se vide završeci u obliku akroterija. Ovo nije nikakva istarska posebitost, dapače ovakve gradiće i danas možemo uočiti u pejzažima Bavarske, Austrije i južne Češke (sl. 493-495.).

Arhitektura je često prožeta patroniranim uzorcima koji imitiraju gotička mrežišta (sl. 501-503.). Ponekad se kao najjednostavniji arhitektonski element u pozadini prizora pojavljuje zid. To je čest element u slikarstvu gotike kojim se postizala dubina prostora (npr. sl. 504, 505.)

Među detaljima arhitektonske scenerije potrebno je upozoriti na različitost pokrova na štalicama koje se pojavljuju na scenama Poklonstva kraljeva i Rođenja Kristova. Slamnati pokrov nalazi se u Bermu (Konrad von Friesach, Malincrav, Meister des Friedrichaltars, Meister des Halleiner Altars, Thomas von Villach) dok se krov prekriven daskom ili šindrom nalazi u Gradišču i Hrastovlju (Mače, Meister des Weildorfer Altars). Zanimljivog je oblikovanja ograda na prizoru Molitve na Maslinskoj gori u Bermu. U detaljima, pogotovo u njezinim vratima s dijagonalnom daskom, usporediva je s ogradom u *Canticum canticorum* (sl. 261.).

Na scenama Poklonstva kraljeva i Molitvi na Maslinskoj gori u Bermu pojavljuje se raznovrsno oblikovano nisko raslinje. Slično bilje primjećuje se i na Bijegu u Egipat, no zelena boja je potpuno otpala. Raslinje se, osim na drugim beramskim prizorima, pojavljuje i na prikazu stojeće Bogorodice s djetetom u župnoj crkvi u Lovranu. Iste je morfologije kao na poklonstvu kraljeva u Bermu te je još jedan od dokaza za pripisivanje oba ciklusa Vincentovoj radionici.

Raznolikost biljaka unutar Vincentove radionice i njihova preciznost oblikovanja razlikuje se od prikaza bilja na Poklonstvu kraljeva u Gradišču gdje je ono iznimno shematski oblikovano. Na beramskoj sceni Poklonstva kraljeva zamijećeno je čak

šesnaest različitih biljaka (T. 5). Za neke su pronađene paralelele u srednjovjekovnim priručnicima, herbarijima.[308] Na prikaze prepune jasno diferenciranog cvijeća i raslinja nailazi se kod suvremenih nizozemskih, ali i nekih drugih slikara i grafičara (Meister des Paradiesgärtleins, BDM u vrtu, Solothurn; Maister von 1456, BDM u vrtu, Berlin, SM-PK, Gemäldgalerie; Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins, Frankfurt am Mein). Detaljima bilja prepune su grafike Majstora E.S. koji je jedan od rijetkih kasnogotičkih grafičara koji je poklonio pažnju oblikovanju raslinja te je njima često ispunjavao svoje prikaze.

5.6. Zaključna ikonografska razmatranja

Svrha ikonografske analize bila je utvrđivanje likovnih prototipova i njihovih tekstualnih podloga. Ustaljene kompozicijske i oblikovne sheme smjerokaz su prema utvrđivanju prototipa, tj. najstarijih zabilježenih primjera. Gdje je bilo moguće, utvrđene su i tekstualne podloge koje su poslužile za definiranje prototipa. Moramo imati na umu da invencija i inovacija u srednjovjekovnoj umjetnosti nisu toliko uzrokovane kreativnim impulsom umjetnika, već se uglavnom temelje na razvoju teoloških misli. Srednjovjekovni umjetnici učestalo su kopirali predloške, a kopije su svetih slika bila uobičajena pojava. Funkcija slike je da materijalizira predmet čašćenja što je razlog da se kopiraju prototipovi slika, najčešće povezanih s nekom indulgencijom, vjerujući da će i kopija prenijeti dio moći originala. Stoga je kopija pokušavala ostvariti što veću sličnost s originalom, za što se u srednjem vijeku koriste latinski pojmovi *simulacrum* i *imitatio*. U njemačkom jeziku sačuvani su termini koji najbolje opisuju ovaj fenomen, a to su *Andachtsbild* (pobožna slika) i *Gnadenbild* (kopija svete slike).

Može se uočiti slojevitost ikonografskih utjecaja na Kastavsku slikarsku školu. Najstariji sloj utjecaja pronalazi se u slikarstvu internacionalne gotike. Najočitiji je u beramskom Poklonstvu kraljeva. Citati internacionalne gotike primijećeni su i na detaljima ostalih beramskih scena, kao što je na prikazu Zaruka Josipa i Marije u detalju prosca koji lomi svoj štap na koljenu ili sluškinji s košarom na glavi na sceni Bijega u

[308] Fischer, Celia, *The Medieval flower book*, London, 2007.

Egipat. Potonja je potvrđena u koruškom slikarstvu i kod majstora Bolfganga. Iako se citat paža koji skida ostruge kralju na Poklonstvu nalazi na Pali Strozzi Gentilea da Fabriana, majstor Vincent ga je najvjerojatnije usvojio iz slikarstva mekog stila, koji u prekoalpskom svijetu nastavlja leksik internacionalne gotike.

Neke teme su sjevernotalijanskog ili uže venecijanskog porijekla. Najočitiji je primjer hibridna scena barbanske Bogorodice zaštitnice koja u mandorli na prsima nosi Djetešce Krista, a koja se učestalo pojavljuje u Venetu. Božjepoljsko i hrastovljansko Sveto Trojstvo prikazani su u obliku Prijestolja milosti. To su starije, trečentističke formule u kojima Bog Otac drži Krista raspetog na križu nasuprot primjerima suvremenog prekoalpskog slikarstva u kojem pretežu tipovi Boga Oca koji drži opušteno i mrtvo Kristovo tijelo skinuto s križa, što nas podsjeća na ikonografiju *Imago pietatisa*.

Usporedbom razvoja određenih tema u talijanskom i prekoalpskom slikarstvu dolazimo se do posrednih zaključaka. Tako se u talijanskim prikazima mučeništva Sv. Lovre primjećuje popularnost narativne verzije u kojoj je Sv. Lovro prikazan kao aktivan lik u dijalogu sa svojim mučiteljima, dok je u prekoalpskom likovnom okruženju Sv. Lovro pasivan te su nositelji radnje njegovi mučitelji. Ovakva „nezainteresiranost“ sveca za vlastito mučenje primjećena je i u barbanskom primjeru što je indicija da se i njemu traži prekoalpsko porijeklo.

Nekim ikonografskim detaljima pronađene su paralele u ranorenesansnom slikarstvu nizozemskih majstora. Höfler je primijetio takve detalje na Susretu Bogorodice i Sv. Elizabete u Bermu te u svijeći koju Josip drži na beramskom Rođenju Kristovu. Na tragu ovog autora i ova radnja nudi slične primjere, kao što je gesta Djevice Marije koja prekida čitanje na beramskom prizoru Navještenja. I neki elementi ikonografije svakodnevlja upućuju na nizozemsko porijeklo kao što je detalj ograde na sceni Molitve na maslinskoj gori.

No većina se ikonografskih paralela ipak nalazi u koruškom i južnonjemačkom slikarstvu. Prateći tragove prenošenja nizozemskih utjecaja, pogotovo Rogiera van der Weydena i Roberta Campina primijećuje se da se slikarske škole Porajnja i Južne Bavarske (pogotovo Martin Schongauer i Friedrich Herlin) sličnim ikonografskim detaljima mogu usporediti s ostvarenjima Kastavske slikarske škole. U ove se utjecaje mogu uvrstiti prikazi Jišajevog stabla, Poklonstva kraljeva, Raspeća u gomili,

Euharistijskog Krista, Posljednjeg suda, Krunjenja Bogorodice, Mučeništva Sv. Jurja te brojni detalji ikonografije svakodnevlja.

Može se zaključiti da se i na ikonografskoj razini pretežno očituju utjecaji subalpskog slikarstva koje prerađuje invencije internacionalne gotike i nizozemskog slikarstva rane renesanse uz mnoge teme koje su jedinstvene u europskim razmjerima.

Promatramo li ikonografsku učestalost tema cjelokupnog korpusa Kastavaca može se uočiti nekoliko tematskih sklopova. Osim uobičajenih tema kristološkog ciklusa najučestalije su povezane s kultom Bogorodice, euharistijom i svetačkim legendama. Učestalost ovih tema tumači se jačanjem marijanske, pasionske i euharistijske pobožnosti koja je obilježila drugu polovinu 15. st.

Teme vezane uz Bogorodicu prisutne su u Sv. Mariji na Škrilinah (titular; scene iz života Bogorodice), u Sv. Mariji na Božjem Polju (titular; prvi list Biblije pauperum, Bogorodica s djetetom nad Prijestoljem milosti, Krunjenje Bogorodice), u Sv. Jakovu u Barbanu (Bogorodica zaštitnica), u Hrastovlju je središnja luneta oslikana prizorom Bogrodičinog krunjenja, a prikazano je i Navještenje. Prikazi povezani s Bogorodicom najučestaliji su u Sv. Jurju u Lovranu, gdje se pojavljuju na sedam scena: Jišajevom stablu, Navještenju, Bogorodici s djetetom, Bogorodici s mačem u grudima na Raspeću, Uznesenju, Krunjenju, a nalazila se i na oštećenoj sceni Rođenja. Literarni izvori Bogorodičinim temama nisu kanonski spisi Novog zavjeta već apokrifi, legende i drugi izvori.

Euharistijske teme povezane su s čašćenjem Krvi Kristove. Kao najveća relikvija srednjeg vijeka dragocjena je svaka prolivena kapljica Spasiteljeve krvi. Kroz viđenja kršćanskih mistika osim na Raspeću bilježi se svako Kristovo zemaljsko prolijevanje krvi: prilikom obrezanja, na Maslinskoj gori, prilikom šibanja. Stoga u navedenom kontekstu treba promatrati krvavi rubac na prikazu Molitve na Maslinskoj gori u Bermu. Imajući ovo na umu ne začuđuje višestruko pojavljivanje Euharistijskog Krista u kastavskim radionicama.

Ikonografija ciklusa zidnih slika Kastavske slikarske škole uglavnom je vezana uz titulara crkve te su učestalo prikazane svetačke legende, kao što su one o Sv. Jakovu, Sv. Jurju i Sv. Heleni.

Ikonografski ciklus cjelovito je projektiran sustav. Primjer metodološkog pristupa ikonografskom istraživanju pružio nam je F. Stelè koji je istražujući slovensko gradivo došao do otkrića ikonografskog sustava koji je nazvao »kranjski prezbiterij«. Ako se prihvati mišljenje da su oslikani prostori srednjovjekovnih crkava cjelovito projektirani sustavi koji nose određenu poruku i oslikavaju teološke zasade vremena onda se i pojedine scene unutar ciklusa i njihov položaj moraju promatrati kao smislena intervencija. Mora se stoga podvrći kritici mišljenje da je slikar nudio neukom seljaku, članu bratovštine, bilježnicu s motivima iz kojih je on slobodno birao. Popularnost pojedinih svetaca u određenim sredinama ne utječe na cjelovitost ikonografskog sustava. Postojali su kanoni, ciklus je teološki osmišljen i u njegovom osmišljavanju sudjeluje svećenik.

Najsloženiji ikonografski sustavi nalaze se u Bermu, Lovranu, Božjem Polju i Hrastovlju.

U Lovranu je uz ciklus mučeništva Sv. Jurja središnji i najmonumentalniji prikaz Raspeće. Uz njega se na istom zidu nalaze Euharistijski Krist i Euharistijsko čudo. Velika pažnja posvećuje se Bogorodici. Uznesenje Bogorodice prikazano je u lijevom, a Krunjenje Bogorodice u desnom kutu svetišta. Među ovim prikazima, u sredini svetišta nalazi se stojeća Bogorodica s Djetetom koja se nalazi iznad antropomorfnog prikaza Mjeseca i Sunca kojima je izvor utvrđen u Pjesmi nad pjesmama. Zanimljiv je položaj scene Rođenja Kristova koja se nalazi nasuprot sceni Raspeća. Posljedni sud nalazi se na unutrašnjoj strani trijumfalnog luka iako je uobičajeno da se eshatološke teme nalaze najčešće na zapadnom zidu, tj. s unutrašnje strane pročelnog zida, da bi bile opomena vjernicima koji izlaze iz crkve. Na poziciji u kojoj se nalazi u Lovranu ova tema ne može biti opomena vjernicima već samo svećenicima koji služe misu. Na svodu uz Krista u slavi okruženog evanđelistima i anđelima koji pjevaju i sviraju Slavu još se jednom prikazuje titular, Sv. Juraj koji ubija zmaja.

Ikonografski ciklus Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade osim što je direktno povezan uz Bogorodicu koja je k tome titular crkve, smisleno koristi listove Biblije pauperum čije su scene Gideonovo runo i Goruća grm ujedno prikazi *Hortusa conclususa*, još jedne ikonografske teme povezane uz Bogorodičinu simboliku. Na ovom mjestu prikazana je i jedinstvena ikonografija Vjerovanja u inačici tzv. *Symbolum apostolicum*.

Ikonografski ciklus Sv. Trojstva u Hrastovlju donosi u svodu cikluse Stvaranja svijeta, kalendar i niz proroka. U glavnom svetištu prikazan je titular crkve, Sveto trojstvo s Krunjenjem Bogorodice. Grupiranje svetaca u sjevernoj i južnoj apsidi također je specifičnost ovog ciklusa. I u Pazinu se javlja ciklus Geneze ali pazinski topološki sustav ima sasvim drugačiji smisao od onog u Hrastovlju. Jedina im je sličnost sama tema Geneze, no obje su prenesene iz različitih izvora.

Ikonografski ciklus Sv. Marije na Škrilinah kraj Berma vezan je uz Bogorodičin život. No najbitnija je tematika zapadnog zida na kojem se nalaze scene Prvog grijeha, Kola sreće, Plesa mrtvaca i Veronikinog rupca, objedinjene u snažnu eshatološku poruku zagrobne jednakosti ljudskog roda.

Obrađene ikonografske teme u djelima Kastavske slikarske škole nadopunjuju rezultate sistematizacije grafičkih predložaka. Popularnost određenih tema koje se pojavljuju na širem srednjoeuropskom području te one specifične za istočnoalpski prostor potvrđuju uklopljenost kastavskih radionica u navedeni kulturni krug te pružaju potvrde za njihovo objedinjavanje pojmom škole.

6. ORNAMENTALNI REPERTOAR

Vincentovu i Ivanovu radionicu povezuje i sličan repertoar ornamenata. U njega uvrštavamo bordure i patronirane uzorke. Ova tema dosad nije primjereno obrađena. B. Fučić se u svojim radovima tek uzgredno dotiče ornamentike na kasnogotičkim zidnim slikama u Istri. Jedina radnja koja pokušava sistematizirati ornamente bordura u istarskom srednjovjekovnom zidnom slikarstvu pregledni je članak Sanje Grković.[309] Od slovenskih autora treba istaći Vilmu Praprotnik koja je u svojem radu sistamatizirala ovo gradivo na prostoru Slovenije,[310] te Alenku Vodnik koja je isto učinila za patronirane uzorke.[311]

6.1. Bordure

Sustav bordura raščlanjuje zidne površine crkve u logične cjeline oblikujući okvire unutar kojih se smještaju prizori. Elementi sustava bordura zamijećeni u kastavskim radionicama su sljedeći:

a) Akantusova vitica (sama i ovijena oko štapa)
b) Girlanda ovijena spiralnom trakom
c) Motiv duge (sam i ispunjen patroniranim uzorcima)
d) Djetelinasti ornament
e) „Čipkasti“ ornament
f) Plisirana traka (cik-cak traka)
g) Motiv paunovog repa
h) Kvadrati od raznobojnih trokuta i segmenata „upuštene piramide“
i) Kružni elementi
j) Unutarnji zeleni okvir
k) Velarij
l) Slobodoručno naslikana biljna ornamentika
m) Natpisna polja i svitci s tekstovima

[309] Grković, Sanja, «Bordure u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Istre», *Peristil* 38, 1995, str. 43-50.

[310] Praprotnik, Vilma, «Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji», *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. X, Ljubljana, 1973., str. 31-78.

[311] Vodnik, Alenka, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1998.

Zajednički element Kastavske škole je široka bordura na kojoj su na crvenoj pozadini plastično izvedene zelene **akantove vitice** povijene oko žutog štapa (sl. 506.). Ovu borduru Sanja Grković zove gotička povijuša ili bršljan.[312] France Stelè opisujući slike crkve Blaženoj Djevici Mariji od Lakuća podno Dvigrada kaže: «okvirna ornamentika obstaja iz severnjaškega motiva globoko zobčaste listne trte, ki se ovija okrug palice».[313] Höfler opisujući ovakvu borduru u Sv. Elizabeti u Ljubnom ob Savinji zaključuje kako su se takve bordure u Koruškoj pojavile sredinom 15. st.[314]

Ona je zajednički dio ornamentalnog repertoara Vincenta i Ivana iz Kastva. Nalazimo je u Bermu, Lovranu, Hrastovlju i Božjem Polju. U Bermu se pojavljuje između velarija i donjeg registra scena te na samom vrhu, uz rub originalnog tabulatuma.[315] U Lovranu je ovom bordurom uokvirena scena Raspeća u gomili, Navještenje i scene s mučenjem Sv. Jurja. U Hrastovlju se nalazi na samom vrhu svoda dijeleći ciklus Geneze. U Božjem Polju nalazi se na trijumfalnom luku. U Sv. Mariji pod Oprtljem, na slikama pripisanim Vincentovoj radionici, pojavljuje se vitica ali bez motke. U Bermu se pojavljuje još jedna inačica ove vitice, ovijena oko motke, ali tanka i pojednostavljenog oblika koji se pretvara u neprepoznatljivu ornamentalnu šaru za koju više ne možemo tvrditi da opisuje baš akantovu viticu. Izvan kastavskih radionica u Istri se pojavljuje u Sv. Nikoli u Pazinu te kao učestali motiv u radionici Šarenog majstora. U Sloveniji se pojavljuje u Mengešu (Janez Ljubljanski), Predjami (učenik Žirovniškog majstora), Vrhovlju pri Kožbani, Sv. Antonu opatu u Skornom pri Šoštanju (scena Raspeća uokvirena je navedenom bordurom). Koruške primjere nalazimo u Millstattu, Thörlu i Spanheimu. Dva potonja ciklusa oslikao je Thomas Artula. Pojavljuje se u Neumarktu (u Štajerskoj, na samoj granici s Koruškom) te u Tirolu. Nalazi se i na drvenim okvirima retabla u austrijskim zemljama (okvir halštatske slike) te u Češkoj (Majstor Svatojirskog oltara) i Poljskoj.

Od grafičkih listova na kojima se pojavljuje navedeni ornament treba spomenuti Skidanje s križa Lehrbüchermeistera (Berlin, Kupferstichkabinett, inv. br. 3996.). No

[312] Grković, Sanja, «Bordure u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Istre», *Peristil* 38, 1995, str. 48.

[313] Stelè, F., *Umetnost v Primorju*, str.73.

[314] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji. Vzhodna Slovenija*, str. 127.

[315] Barokni tabulatum sada ju djelomično prekriva.

oblikovno su kastavskim radionicama najbliže usporedbe grafički listovi grafičara Majstor Vrta ljubavi (*Meister der Leiebsgarten* - sl. 507.) i Majstor Weibermachta (*Meister der Weibermacht* - sl. 508.). Njihove akantove povijuše zauzimaju široki prostor bordure, palica je debela, a listovi mesnati, s jasno iscrtanim unutrašnjim linijama kao u Bermu i Lovranu.

Girlanda od lišća ovijena spiralnom trakom. U kastavaca se pojavljuje jedino u Hrastovlju, na podlučju arkade koja razdjeljuje brodove crkve (sl. 509.). U komparativnom istarskom gradivu ovaj motiv primijećen je na podlučju trijumfalnog luka svetišta crkve Sv. Nikole u Pazinu (sl. 510.).

Motiv paunovog repa pojavljuje se na rebrima svodova u Lovranu (sl. 511.) i Božjem Polju. Fučić za ornament na rebrima svoda u Božjem Polju koristi termin: „suličasti" motiv.[316] Prema J. Höfleru ovaj je ornament čest kao ukras rebara svoda u vilaškom slikarskom krugu.[317] Isti autor naziva ga presličastim ornamentom. Osim na spomenutim zidnim slikama Kastavske škole prisutan je u Pazinu (sl. 512.). U Sloveniji se na njega nailazi u Bregu pri Preddvoru, Sv. Janezu na Bohinjskom jezeru (Sl. 513.), Naklu kod Črnomelja, Sv. Martinu u Šilentaboru (sl. 514.), Vrhovlju pri Kožbani. U Koruškoj ga primjećujemo u Thörlu i Bergu.

Motiv duge ispunjene patroniranim uzorkom izveden je od zelene, bijele i crvene trake čije se boje postepeno prelijevaju jedna u drugu (sl. 515, 516, 517.). Unutar kastavskih radionica najčešće je korišteni motiv. Nalazi se u Bermu, Božjem Polju, Hrastovlju, Gradišču pri Divači, Podpeči, Barbanu (bez patroniranog uzorka). U komparativnom gradivu nalazimo ga u Suhi, Popetrama pri Gračišču, Svinu pri Kobaridu, Tolminu, Vrhovlju pri Kožbani, kod Turjaškog majstora, radionicama Žirovniškog majstora, Janeza Ljubljanskog, majstora Bolfganga i majstora Leonarda, te u koruškim radionicama kao što je Deutsch Griffen.

[316] Fučić, B., „Božje Polje"

[317] Höfler, J., „Freske v Srednji vasi pri Šenčurju (ok. 1440) in njeni sv. trije kralji", str. 19.

Plisirana traka u Vincentovoj radionici pojavljuje se u Oprtlju (sl. 523.) i Lovranu (sl. 525.), a u Ivanovoj u Božjem Polju. Ovaj česti ukrasni motiv dvobojne, cik-cak izlomljene trake, u istarskom se gradivu pojavljuje puno prije djelovanja Kastavske slikarske škole, već u 13. st. U komparativnom gradivu nailazimo ga u slovenskom slikarstvu polovine 15. st., u Bodešču i radionici Janeza Ljubljanskog.

Djetelinasti ornament nalazi se na dva lokaliteta pripisana kastavskim radionicma. Nad trijumfalnim lukom svetišta u Lovranu, iznad bordure akantusove vitice ovijene oko štapa, naslikan je crvenom bojom na bijeloj podlozi. Prisutan je i u Gradišču nad Poklonstvom kraljeva na sjevernom zidu (sl. 526.). Sitan fragment nad Raspećem na južnom zidu svjedoči da je bio izveden u cijeloj crkvi. Od Lovrana se razlikuje time što je izveden na žutoj podlozi.

U komparativnom gradivu nalazimo ga u Bodešču, Prilesju, Suhi, Bregu pri Preddvoru te Celju.

Sličan prethodnom je **„čipkasti" ornament**. Nalazi se na lučnim dijelovima u Hrastovlju (sl. 528.). Izveden je žutim okerom, kao i djetelinasti ornament u Gradišču. Ovakav ornament uokviruje i svodna polja u Lovranu (sl. 527.). U istarskom gradivu uočen je na drugom sloju zidnih slika u crkvi Sv. Marije karmelske u Fažani, u Sv. Roku u Roču te u Popetrama kraj Gračišča. Ovaj potonji lokalitet povezan je s Ivanovom radionicom korištenjem zajedničkih patroniranih uzoraka, dok je ročke zidne slike s Ivanovom radionicom povezivao B. Fučić.

Kvadrati od raznobojnih trokuta nalaze se na sjecištima bordura u Barbanu, Božjem Polju (sl. 517.) i Bermu (sl. 518, 519.). Jedino se još u Bermu pojavljuje ispuna sjecišta u obliku „upuštene piramide".

Krugovi s perspektivnim udubinama osim na sjecištima bordura ispunjavaju praznine na trokutastim poljima. Korišteni su u Hrastovlju (sl. 520.), Božjem Polju (sl. 522.) i Lovranu (sl. 521.). Sličan se motiv nalazi i na arhitektonskom okviru Biblije pauperum. Zasjenjenje ovih ornamenta slično je zasjenjenju aureola kako bi se dobio plastični, tanjurasti oblik.

Unutrašnji okvir scene, zelenkasti s unutrašnjim bijelim rubom, kakav je u Sv. Mariji na Škrilinah (sl. 532, 533.) uobičajen je na ostalim lokalitetima Kastavske slikarske škole. Prisutan je u Hrastovlju i Gradišču, a zamjećuje se i na fragmentu Raspeća u Podpeči, iako se na ostalim scenama ne pojavljuje. U Lovranu je prisutan samo u poljima koji je izvela Vincentova radionica. Na scenama mučeništva Sv. Jurja koje je Fučić pripisao tzv. Šarenom majstoru ovaj se okvir ne nalazi. U Barbanu nema zelenog unutrašnjeg okvira, ali sličnoj namjeni služi unutrašnja „prostorna niša" ljubičaste boje. U Božjem Polju unutrašnji okvir je žut, no pošto je naknadno preslikan nije sigurno da je to izvorna boja. Ovaj okvir prisutan je u istarskom gradivu još u trečentu (Šoriči, Labinci), a učestao je i u 15. st. u komparativnim slovenskim primjerima (suško-bodeško-prileška skupina, majstor Bolfgang, majstor Leonard, Janez Ljubljanski).

Velarij je dio ornamentalnog sustava bordura čija je funkcija ispuniti donje dijelove zidnog oslika, ispod najnižeg registra na kojem se nalaze figuralne scene. Osim estetske važna je i njegova praktična namjena da ispunjava dijelove zida izložene propadanju od kapilarne vlage. U romaničkom razdoblju na njemu su se nalazile scene borbe, lova, fantastične životinje i slični mitološki i profani prizori koji najčešće nisu imali jasne veze s kršćanskom porukom oslikanom u višim zonama zidova. U gotičkom periodu velarij ima izrazito dekorativnu funkciju te se i na njega apliciraju patronirani uzorci koji imitiraju skupe, ukrašene tekstile. Najčešće je korišten tzv. motiv mogranja (nara), no uz njega su često prikazane i stilizirane životinje, najčešće ptice. Najstariji primjer ovako ukrašenog velarija u Istri zatičemo u Žminju, na zidnim slikama majstora Bolfganga.

Unutar kastavskih radionica velarij se nalazi u Barbanu (sl. 536.), Božjem Polju (sl. 537), Bermu (sl. 534, 535.), Lovranu, Hrastovlju i Oprtlju. U Gradišču ga uopće nema, dok su u Podpeči sačuvani samo fragmenti gornjeg registra zidnih slika.

6.2. Patronirani uzorci

Poseban oblik ornamentalnog ukrasa korištenog u kastavskim radionicama su tzv. patronirani uzorci. Oni su tipičan gotički element koji se pojavljuje od polovine 13. st, ali

vrhunac svoje upotrebe dostiže u drugoj polovini 15. st. Nastaju izrezivanjem raznovrsnih uzoraka u kartonu ili pergameni koji se naslone na zidnu površinu te se bojom ispune izrezani dijelovi. Takve šablone omogućuju uzastopno apliciranje istovrsnih uzoraka, koji bi se puno teže izveli slobodoručno, čime se ubrzava postupak ispunjavanja površina. Služe za ispunjavanje draperija, odjeće pojedinih likova, površina velarija, a ponekad se nalaze unutar bordura. Imitiraju uzorke sa srednjovjekovnih skupocjenih tkanina kao što su lampas, damast, brokat. Prema potonjoj se u njemačkom jeziku uobičajeno nazivaju „Brokatmuster" što je prihvaćeno u slovenskom jeziku kao „brokatni vzorci". Osim kod B. Fučića, hrvatski termin „patronirani uzorci" zabilježen je kod Radovana Ivančevića.[318]

U istarskom gradivu, prije kastavskih radionica, patronirani uzorci zabilježeni su u slikarstvu majstora Alberta iz Konstanza, aktivnog u Istri u trećoj četvrtini 15. st. Uz njega zabilježeni su kod majstora Bolfganga u Žminju te slikara pazinskog ciklusa. Majstor Bolfgang koristi patronirane uzorke kako na odjeći likova, tako i na velariju i bordurama. Pazinski slikar koristi brokatne uzorke samo na odjeći svojih likova. U spomenutom katalogu A. Vodnik obradila je žminjske patronirane uzorke te uzorke zabilježene u Ivanovoj radionici u Hrastvovlju i Podpeči.

Kastavske radionice učestalo koriste patronirane uzorke. U Barbanu su uočena četiri uzorka, tri na velarijima i jedan na haljini Bogorodice zaštitnice. U Božjem Polju sačuvano je šest prepoznatljivih uzoraka. Na velariju pet, na borduri jedan, dok su na haljinama apostola uzorci nejasni ili potpuno preslikani. U Gradišču su uzorci na Ulasku u Jeruzalem na haljini koju prostiru pred Kristom i jedan teže oštećeni i nečitljiv na sceni Uzašašća Kristovog uz tri uzorka na bordurama. U Podpeči se patrone nalaze na haljini Sv. Helene i neidentificiranog lika na istoj sceni. U Hrastovlju su izvedeni na haljinama Sv. Tri kralja i Sv. Kuzme i Damjana te na haljinama apostola. U Lovranu se koristi šest patrona. Dvije su primijećene na Bogorodici s djetetom, dvije na velariju, jedan na okviru polja svoda te peterolatični cvijet na jednom anđelu i rebru svoda. U Bermu su oslikani na haljini arkanđela i Bogorodice na Navještenju, na haljinama Bogorodice na Rođenju i Prikazanju u hramu, Bogorodice i Josipa na Zarukama, Sv. Ane, njezinih pratiteljica i svećenika na Bogorodičinu prikazanju u hramu. Zatim na haljinama na Pohođenju, Judi na Posljednjoj večeri, na haljini Sv. Katarine te na svim površinama velarija. U prilogu je

[318] Ivančević, Radovan, „Crkva Sv. Trojstva u Hrastovlju: romanika ili renesansa?", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 12-13., 1988–89., str. 131.

dana pregledna tablica sa svim lokalitetima i zabilježenim patroniranim uzorcima koji se na njima nalaze (tabl. 3. – str 366.).

Patronirane uzorke koji se opisuju u ovoj radnji navode se prema numeraciji kataloga A. Vodnik.

Uzorak „Vodnik br. 15“ (sl. 538.) sastoji se od križnog cvijeta sastavljenog od kružića u sredini iz kojeg se pružaju četiri krupne zašiljene latice, svaka omeđena s dva riblja mjehura. Međuprostore ovih cvjetova ispunjavaju rozet od dvanaest ribljih mjehura. Prostor između ove dvije forme ispunjen je križićima. Autorica ga nalazi u crkvi Gospe žalosne u Dolenjoj vasi.[319] Sličan motiv donosi V. Praprotnik u svom katalogu pod brojem 80, 81 i 82.[320] Prvi je primijetila u crkvi sv. Nikole u Mačama koji je sastavljen od debljih elemenata, dok je drugi, zabilježen u crkvi Sv. Kancijana u Vrzdencu, po oblikovanju istovjetan onom u Dolenjoj vasi. Treći prmjer V. Praprotnik nalazi se u gradskoj kapeli u Turjaku, te je prozračniji, sastavljen od manjih elemenata i s većom prazninom među njima. Sličan ornament koristi i Majstor Leonard u Dole pri Kraščah te u Krtini pri Dobu. U Božjem Polju ovaj je motiv zamijećen na vrhu velarija (sl. 539.).

Uzorak „Vodnik 50“ (sl. 540.) su slobodnije razmještene rozete u koso postavljenim parovima. Središte rozete je peterolatični cvjetić u čijoj se sredini nalazi kružić. Cvijet je okružen crticama koje su u gornjem dijelu otvorene. Vanjski vijenac sastoji se od polukružnih listića između kojih se nalaze točkice. Listići su posloženi tako da se rozeta otvara u svom gornjem dijelu s parom oštrih listića. A. Vodnik primjećuje ga u Sv. Miklavžu nad Drtijo kojeg oslikava Radionica Majstora Srednje Vasi pri Šenčurju. Zatičemo ga u Lovranu, kao patronu na velariju (sl. 541.). Nalazi se i na Bogorodičinoj haljini u Sv. Antonu kraj Dvigrada te Bogorodičinoj haljini na Navještenju u Sv. Mariji od Lakuća podno Dvigrada (sl. 542.).[321]

Motiv „Vodnik 74“ (sl. 543.) biljni je uzorak od dvije različite, gusto razmještene rozete. Jednostavnija rozeta osmerolatični je cvjetić s kružićem u sredini. Druga rozeta

[319] Vodnik, Alenka, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana , 1998., str. 70.

[320] Praprotnik, Vilma, “Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji”, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. X, Ljubljana, 1973., str. 66, 67.

[321] Uzorak u Sv Antonu precrtala je Nataša Babić u svojoj diplomskoj radnji, između 130. i 131. str. slikovnog priloga

slična je palmeti, sa širim laticama u gornjem i sitnijim laticama u svom donjem dijelu. Središte palmet je šira latica okružena crticama u obrnutom kruškastom obliku. A. Vodnik bilježi ga u Vrhovlju pri Kožbani. Primijećen je u Barbanu na haljini Bogorodice zaštitnice (sl. 544.).

Ornament „Vodnik 116 a, b“ (sl. 545.) sastavljen je od ptice raskriljenih krila i nogu između kojih je stilizirani troperni rep. Medaljon ukojem se nalazi složen je od segmentno prekinutih grančica i listova. Okvir se otvar u svojem gornjem i donjem dijelu ta završava detaljom koji podsjeća na troperni repptice. Autorica ga bilježi u Prilesju i Gradišču (sl. 546.). Primijećen je i u Popetrama (sl. 547).

Uzorak „Vodnik 134“ (sl. 548.) sastoji se od koso položenih, nesimetričnih rozeta koje u svom gornjem i donjem dijelu imaju uzorak *delle gricce*. Autorica ga bilježi u Hrastovlju i Gradišču. Pojavljuje se i u Popetrama (sl. 549.).

Motiv „Vodnik 135“ (sl. 550.) fragmentarni je, slabo očuvani uzorak čija rekonstrukcija otkriva oblik koji podsjeća na sedmerolistnu rozetu. Ornament se približava motivu mogranja na način *delle gricce.* A. Vodnik primjećuje ge samo u Podpeči.

Uzorak „Vodnik 147“ (sl. 551.) oblikovan je od ptičice raširenih krila i nogu čije je tijelo prikazano iz profila. Krila se proširuju perolikim laticama. Ptica stoji na deblu iz kojeg se razlistavaju hrastoliki listovi koji okružuju pticu. Autorica ga primjećuje u Prilesju pri Plavah. Uočen je i u Božjem Polju (sl. 552.).

Patronirani uzorci u raznolikim formama pojavljuju se i na bordurama, uglavnom onima s motivom raznobojne duge. Ove uzorke A. Vodnik je u svojoj radnji izostavila, ali njima se posvetila V. Praprotnik u sistematizaciji ornamentalnog repertoara bordura na slovenskom prostoru, te ih je obradila u sintetičkomdijelu svoje radnje pružajući terminološki temelj za sve kasnije istraživače.[322] Među motivima nabraja križ, kvadrat, zvijezdu, srce, riblji mjehur, djetelinasti ornament i motiv okova. Ovaj zadnji ne pojavljuje se u kastavskim radionicama.

[322] Praprotnik, V., nav. dj., str. 44-52.

Uzorak „Praprotnik 54“ (sl. 553.) pojavljuje se u Hrastovlju te kombinira različito postavljene motive srca, prema terminologiji V. Praprotnik. Ovdje bismo predložili da se ovaj motiv nazove pik, jer mu više sliči nego srcu.

Uzorak „Praprotnik 68“ (sl. 554.) nalazi se u Gradišču. Riječ je o križolikom četverolistu među čijim se krakovima nalaze trokutići. Ovi elementi postavljeni su u romboidni niz. Istovjetan ornament uočen je u Božjem Polju.

Patronirani motiv „Praprotnik 70“ (sl. 555.) zajednički je ornament Hrastovlju i Gradišču. Složenija je varijanta gornjeg motiva u kojem je križoliki cvijet sastavljen od niza sitnijih latica, a međuprostor ispunjen s tri trokutića. Različito je i kombiniranje ovih elemenata unutar bordure, gdje se u sredini nalazi cjelovit element dok se u ispunama na gornjem i donjem dijelu bordure nalazi samo polovica ovog elementa.

Motiv „Praprotnik 72.“ (sl. 556.) kombinira pojednostavljeni motiv iz uzorka br. 68. i njihovo kombiniranje kao na uzorku 70. Elementi su sitni i razdvojeni križićem u sredini kojeg se nalazi točka.

Uz ove motive u Gradišču se nalazi i djeteličasti ornament na najvišoj borduri koji podsjeća na uzorak „Praprotnik 104“ samo je malo uži. Sličan motiv cvijeta koji se u Barbanu nalazi na velariju koristi anonimni majstor u crkvi Sv. Andreja u Vrhovlju pri Kožbani (Vodnik 136)

Osim uzoraka koje su opisale A. Vodnik i V. Praprotnik na slikama kastavskih radionica nalazi se još osam ornamenata koji nisu do sada opisani. Ovdje se navode uz novu numeraciju.

Uzorak B01 kružni je motiv koji se nalazi na velariju u Božjem Polju (sl. 557, 558.). Središnji dio motiva čini osmerolisna rozeta čije su praznine među listićima ispunjene trokutićima. Manju rozetu okružuje veća, sastavljena od većih i manjih trokutova. Nju pak okružuju četverolisni cvjetići i trokutići koji formiraju kružni element.[323]

Uzorak B02 također se nalazi na velariju u Božjem Polju (sl. 559.). Kruškolikog je oblika. Čini ga motiv palmete čiji donji dio čini središnji, suličasti list kojeg okružuju nazupčani listići. Ovaj element okružuju paralelne linije segmentnih grančica. Donji element otvara se u svom gornjem dijelu završenim sa segmentnim krunolikim oblikom.

[323] U usmenom priopćenju A. Vodnik mi je potvrdila da je ovakav ornament uočila u radionici majstora Bolfganga.

Iznad njega se nastavljaju paralelne segmentne grančice te je u njihovom središtu široki razlistali motiv.

Uzorak B03 nalazi se na velariju u Bermu (sl. 560, 561.). Ovaj složeni motiv kombiniran je od tri različita elementa mogranja. Središnji motiv je najraskošniji, okružen peterolatičnim cvjetovima i zvijezdama koje obuhvaća obrub segmentnih linija sličnih vitičastim zagradama. Raznovrsnost ornamentalne kompozicije tolika je da se oko u njoj gubi, te ne razlučuje odmah glavni motiv od sporednih. Ovo je najzahtjevniji ornamentalni uzorak uopće u čitavom korpusu Kastavske slikarske škole.

Uzorak B04 izveden je na haljini Sv. Katarine u Bermu (sl. 562.). Motiv palmete sastavljen je od raznovrsnih, višestruko zupčastih elemenata postavljenih oko motiva koj podsjeća na stilizirani ženski lik.

Uzorak B05 prisutan je u Bermu unutar zelenog obruba koji uokviruje scenu s tri strane (sl. 564), no samo na južnom zidu. Peterolatični cvjetić u svome središtu ima kružić oko kojeg se šire trokutaste latice koje su na svojem vanjskom rubu nazubljene s tri vrha. Isti motiv koristi se učestalo za dekoriranje okvira koruških krilnih oltara (Gajach, Georgsaltar, sl. 565; St. Peter, Edling bei Molzbichl, sl. 566.), no povremeno ga nalazimo i na okvirima oltara na širem srednjoerupskom području. Pojavljuje se sporadično i u Lovranu, međutim ne nalazi se na okviru polja već je bez ikakvog smisla apliciran na neutralnu površinu, kao da je slikar htio ostaviti „forenzički“ dokaz za približavanje ove dvije radionice.

Uzorak B06 nalazi se unutar gore opisanog obruba u Bermu (sl. 563). Izveden je kao još jedan jednostavni patronirani cvjetić. Oko kruga se nalaze četiri šiljaste latice među kojima se nalaze četiri točkice.

Uzorak B07 apliciran je u Bermu kao ornament na borduri duginih boja (sl. 567.). Podsjeća na uzorak „Praprotnik 50“ zabilježen u crkvi Sv. Klemena u Tupališću i „Praprotnik 51“ koji se nalazi u župnoj crkvi u Famljama. U sredinu bordure smješten je niz šestokrakih zvijezda dok su na rubu bordure samo njihove polovice. Između zvijezda se nalazi karakteristični motiv, zvjezdastog oblika sastavljen od tri latice i četiri točkice.

Uzorak B08 ispunjava površine arhitektonske scenerije u Hrastovlju (sl. 569.), Gradišću (sl. 568.), Podpeči i Lovranu (sl. 570.). Izveden je kao gotičko mrežište koje ispunjava elemente različitih geometrijskih oblika, kruga, uspravnog pravokutnika i njemu sličnog, ali polukružno zaključenog oblika.

Uz navedene patronirane uzorke sličnu funkciju ispunjavanja praznog prostora ima **slobodoručno oslikana biljna ornamentika.** U kasnogotičkom slikarstvu Istre zamijećena je u Bermu te kod Šarenog majstora i majstora Bolfganga. Beramski primjer nalazi se u gornjoj špaleti ulaznog otvora južnog zida (sl. 575.), ispod prozora na sjevernom zidu (sl. 576.) i na sjevernom zidu u apsidi, iznad otvora kustodije. Uloga im je da ispune prostor na kojemu se ne može oslikati niti jedna veća figuralna komppozicija. U kapeli Sv. Trojstva u Žminju (sl. 578.) koju je oslikao majstor Bolfgang i kapeli Sv. Antona kod Dvigrada koju je oslikao Šareni majstor opisani ornament nalazi se na mjestu na kojem je stajala drvena skulptura, iz čega se vidi da je ovaj ornament služio da se ispuni praznina dok se ne izradi skulptura. No u Žminju se nalazi i u špaleti prozora (sl. 577.) u istoj funkciji kao i ornament u Bermu.

6.3. Svitci s natpisima

Natpisi su bitan dio specifičnog likovnog repertoara kastavskih radionica. Osim natpisa na kojima su kastavski majstori potpisali i datirali svoja djela brojni su natpisi koji opisuju radnju na svicima unutar scena. Tekst i slika su u kasnogotičkom slikarstvu u stalnom dijalogu. Slikarstvo Kastavske slikarske škole je narativno, a ova narativnost potvrđuje se tekstovima koji se nalaze unutar svitaka. No ujedno ovi svitci imaju i ornamentalnu ulogu te služe za popunjavanje praznih površina prizora.

U Bermu je najviše svitaka prikazano na sceni Kola sreće. Najviše prizora sa svitcima nalazi se na južnom zidu, gdje su smješteni unutar četiri scene posvećene životu Bogorodice (Rođenje Bogorodice, Prikazanje Bogorodice u hramu, Navještenje, Zaruke Sv. Josipa). Na ovom zidu svitak se nalazi i u rukama mladolikog proroka u gornjoj špaleti prozora. Na sjevernom zidu drže ih dva gornja sveca, tj. crkvena oca. Sveci sa svitcima nalaze se i na sjevernom zidu unutar svetišta, u rukama Danijela, Mojsije i Ilije.

U Lovranu ih drže evanđelisti u poljima svoda te sveci i svetice u špaletama prozora. Uz učestalu upotrebu svitaka treba primijetiti i da dvojica anđela zajednički drže otvoreni kodeks na kojem je ispisan tekst Slave. Na Raspeću se nalazi pet uzvijorenih uspravnih svitaka među Kristom i raspetim razbojnicima. Na ovom lokalitetu još su prisutni i na Uznesenju Bogorodice te u rukama anđela na fragmentarnoj sceni Rođenja.

Svitak je prisutan i u Oprtlju, gdje se nalazi u rukama Djetešca na Kristoforovim ramenima. U Barbanu se nalaze na prikazu Bogorodice zaštitnice i u rukama smrti kosca u špaleti prozora. Iako i u Bermu i u Lovranu svitak služi za ispunjavanje gornje praznine formata, u Barbanu svitak zauzima i desnu stranu špalete, u cijelosti ispunjavajući zid prozora. U Božjem Polju nalaze se na poljima svoda. Apostoli u rukama drže tekstove s odlomcima Vjerovanja, evanđelisti s počecima pripadajućih im evanđelja, a anđeli s tekstom Slave. I u središnjem prizoru Navještenja s preslikanog lista Biblije pauperum nalaze se dva svitka. U Hrastovlju ih drže svi proroci te su oblikovani slobodnije od predloška, lomeći se u različitim oblicima. Svitci ispunjavaju prazninu trokutastih isječaka na gornjem dijelu Prijestolja milosti. U sjevernoj apsidi se nalaze iznad glava Sv. Tri kralja i Sv. Kuzme i Damijana. Prisutni su i na dva prizora stvaranja svijeta, Radu Adama i Eve i sceni Bog razgovara s Kainom. U Podpeči se jedan nalazi na fragmentarnoj sceni sa Sv. Helenom dok u Gradišču svitci uopće nisu prikazani.

Svi su tekstovi na svitcima ispisani na latinskom jeziku, osim u slučaju Hrastovlja, gdje su svitci u rukama starozavjetnih proroka ispisani dvojezičn i na dva pisma, glagoljicom uz latinicu. Latinicom i latinskim jezikom napisana su oba natpisa koji datiraju i atribuiraju zidne slike u Bermu i Hrastovlju. U prilogu se nalazi tablica sa svim zabilježenim natpisima (tabl. 4 – str. 367.).

Upotreba ornamentalnog repertoara u Kastavskoj slikarskoj školi potvrđuje dekorativni karakter njezinog slikarstva, a njegova analiza pruža dokaze za jače povezivanje slikarskih djela u radionicu, kao što je kod Hrastovlja i Gradišča.

Usporedbom ornamentalnog repertoara dolazimo do zanimljivih zaključaka. Tako su potvrđene radioničke veze majstora Ivana s radionicom prileškog majstora. Uzorci koje koristi Ivanova radionica zamijećeni su u Popetrama, na slikama jednog od njegovih suradnika koji se osamostalio. Usporedbom ornamentalnog repertoara utvrđene su i veze Ivanove s radionicom majstora Bolfganga. Oba spomenuta lokaliteta imaju po dva patronirana uzorka zajednička s Ivanovom radionicom. Korištenje istovjetnog uzorka u radionicama Šarenog majstora i majstora Srednje Vasi pri Šenčurju pruža nam materijal za istraživanje veza među njima. Istovrsni uzorci također potvrđuju veze beramske sa lovranskom radionicom.

Analiza ornamentalnog repertoara beramskog ciklusa potvrđuje pretpostavku o tome kako su na ovom lokalitetu djelovale dvije različite, jednako sposobne radionice. U Sv. Mariji na Škrilinah ujedinjujući je element čitavog ornamentalnog sustava bordura akantove vitice ovijene oko štapa iznad gornjeg i ispod donjeg registra. No ako se pažljivije zagledamo u ornamentalnu rešetku bordura koja razdvaja scene, uočit ćemo da je na južnom potpuno različita u odnosu na sjeverni i zapadni zid. Na potonjima su sve scene odijeljene mrežom bordura tipičnog ornamenta duginih boja s patroniranim uzorkom, koja se u presijecištima pretvara u kvadrate razdijeljene u trokute različitih boja. Na južnom zidu ovu mrežu čine biljne vitice oivičene bijelom bojom. Unutar kvadrata na njihovim sjecištima prikazan je iluzionistički element „upuštene piramide".

Svaku scenu posebno još uokviruje zeleni obrub (kojeg nema na dnu scene), a koji je prema sceni još oivičen bijelom crtom. Ovi okviri su na sjevernom i zapadnom zidu širi od onih na južnom zidu. Ovi potonji su išarani s dva različita cvjetna ornamenta, obliku stiliziranih peterolisnih cvjetića, koja su prethodno opisana. Njihovo učestalo pojavljivanje na koruškim krilnim oltarima usmjerava nas na istraživanje utjecaja koruškog štafelajnog slikarstva na kastavske slikare.

Nakon što je nedavno očišćen, uočava se razlika i u slikarskoj izvedbi velarija. Na zapadnom i sjevernom zidu izveden je u raznobojnim segmentima (crvena, ljubičasta, oker, zelena), a gornji je rub izveden tankom bijelom linijom. Velarij na južnom zidu cijelom je dužinom iste boje, svijetložutog okera. Gornji rub tkanine izveden je od bijele trake s draguljima. Zajedničko im je što su oba ukrašena patroniranim uzorkom B03, kao na haljini anđela Navještenja. Na mjestima na kojima se velarij dotiče bijele trake bordure, naslikane su alkice kojima je velarij za nju obješen, a iza spuštenih dijelova zavjese ističe se tamnoplava pozadina. Opisane ornamentalne razlike potvrđuju tezu o dvije različito formirane slikarske osobnosti što se poklapa s morfološkim razlikama u oblikovanju likova.

7. MORFOLOŠKO RAZVRSTAVANJE

Problem grupiranja radionica već je spomenut u uvodu ove radnje.[324] Međutim dok je B. Fučić smatrao da istarske kasnogotičke slikarske radionice nisu dostigle dovoljan stupanj homogenosti da bi se nazvale školom,[325] ostali spomenuti autori nisu obrazložili zašto koriste termin škola.

Pojam škola u povijesti umjetnosti ima više značenja. U najširem smislu može uključiti slikare jednog područja ili zemlje bez obzira na vrijeme u kojem su stvarali (npr. Nizozemska škola). U najužem smislu označava grupu slikara koji su radili pod utjecajem jednog slikara (npr. Rafaelova škola). U trećem smislu koristi se za slikare jednog grada ili pokrajine koji su radili pod zajedničkim lokalnim utjecajem i koje povezuju neke opće sličnosti (kao što je već spominjana Vilaška slikarska škola).[326]

Kao što je već istaknuto u ovom radu Kastavska slikarska škola uvjetan je pojam koji bi se mogao primijeniti u okviru ove treće definicije. Argument protiv uvođenja termina Kastavske slikarske škole je kratko vrijeme njezina djelovanja, tek zadnja tri desetljeća 15. st. No ono što nas navodi da ipak usvojimo ovaj pojam je što u promatranom korpusu vidimo četvoricu neovisno formiranih slikara, koji se razlikuju jedan od drugoga, no opet imaju dovoljno zajedničkih elemenata da bi se mogli grupirati. Među njima su čak dvojica zabilježena svojim imenom te su ujedno stanovnici Kastva. Argument za korištenje izraza škola je i taj što su se iz ovih radionica razvili i drugi slikari kao što su labinski, vranjski i ročki te Šareni, a možda i Čelovniški majstor.

---

[324] 11. str. ove radnje.

[325] „Svu tu ladanjsku produkciju bilo bi pretjerano nazvati školom unatoč srodstava kojima su spomenici međusobno povezani i unatoč onih dovoljno izrazitih razlika koje tu produkciju individualiziraju kao istarsku u odnosu na druge, susjedne regionalne produkcije ovog istog vremena. Toliki stupanj homogenosti ta ladanjska produkcija nije dosegla a niti ga je mogla doseći na istarskom razjedinjenom tlu, kome su nedostajali ne samo jedinstvena središta nego i manja regionalna žarišta s izrazitijom ekonomskom, političkom i kulturnom gravitacijom.“, Fučić, B., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, (disertacija-tiskopis), Ljubljana – Rijeka, 1964, str. 208.

[326] School (of painting), u: The Essential Vermeer Glossary: Q – Z (http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_q_z.html#.Vo0MrsvSn4g, pristupljeno 6. siječnja 2016.)

U svakom slučaju termin skupina ili grupa nije primjenjiv jer se uobičajeno koristi za anonimne slikare kojima je utvrđen samo korpus, dok se ne zna njihova preciznija provenijencija. Ujedno bi sam termin „grupa kastavskih radionca“ bio nezgrapan i na neki način nedorečen. Uz pojam Kastavske slikarske škole jedini drugi prihvatljivi pojam bi mogao biti Kastavski slikarski krug. [327]

7.1. Formalna analiza Vincentove radionice

Neodvojiv postupak od grupiranja radionica je razdvajanje ruku unutar radionice, tj. utvrđivanje pojedinačnih slikarskih udjela. Prvi se ovom problemu posvetio B. Fučić u svome doktoratu[328], zatim na znanstvenom skupu posvećenom petstotoj godišnjici oslikavanja crkve Sv. Marije na Škrilinah te naposljetku u monografiji o Vincentu.[329] Primjenjujući metodu morelijanske analize B. Fučić na osnovu različitih sigli razdvaja ruke beramskog ciklusa na tri hipotetska slikara: Majstora Poklonstva kraljeva, Majstora Plesa mrtvaca i Majstora Pasije (sl. 584, 585.). U prvonavedenom uočava najkultiviraniju ruku koja je izvela najvažnije prikaze, te u njemu prepoznaje ruku samog Vincenta.[330]

Majstoru Poklonstva B. Fučić je pripisao većinu slika u gornjem registru bočnih zidova lađe, tj. gotovo sve slike iz života Marijina i Kristova (osim Rođenja Marijina i Dispute u hramu) te Poklonstvo kraljeva.[331] To je učinio utvrđujući karakteristične sigle ovog majstora. Oblik usnica opisuje kao malo razvučene, blagog valovitog proreza,

[327] Engleski izraz *circle of* koristi se za nepoznatog umjetnika povezanog s umjetnikom kojemu poznajemo ime, a koji živi u isto vrijeme kada i poznati umjetnik te je vjerojatno s njime imao kontakte, ali nije nužno njegov učenik. Definicija preuzeta iz premetnice Authenticity, u: The Essential Vermeer Glossary: A – C (http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_a_c.html#.Vo0N4svSn4g, pristupljeno 6. siječnja 2016.)

[328] Treba iskreno priznati da je B. Fučić ne samo prvi već i jedini koji se posvetio ovom problemu.

[329] Fučić, Branko, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, (disertacija-tiskopis), Ljubljana – Rijeka, 1964.; isti, „Atribucije oko majstora Vincenta iz Kastva“, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, br. 1. Zagreb, 1977.; isti, *Vincent iz Kastva*, Kršćanska sadašnjost i Istarsko književno društvo “Juraj Dobrila”, Zagreb/Pazin, 1992.

[330] Isti, *Vincent iz Kastva*, str. 112-113.

[331] Nav. dj., str. 113.

jednakih debljina gornje i donje usnice s plitkom, neizrazitom užljebinom na gornjoj. Nos je duguljast, sa stanjenim i malo nadignutim vršKom dok su ušne školjke velike, s ucrtanim vijugama hrskavice. Konture obraza su ovalne i izduljene. Obrve su malo nadignute, tankih pravilnih lukova iznad očiju s jedva spuštenim gornjim kapkom, što pogledu daje karakterističan izraz. Čuperci Kristove kose i brade vuneno su mekani, a sjedine i brade na licima staraca pahuljaste.[332]

Majstoru Plesa mrtvaca B. Fučić pripisuje, osim scene po kojem ga imenuje, Rođenje Marijino, Disputu u Hramu, Sv. Martina, kralja Davida i Sv. Uršulu, pojedine likove na Zarukama i Prikazanju u hramu te likove u svetištu crkve. Kao njegove sigle B. Fučić uočava jabučasto oblikovanu donju usnicu s okomitim naborom u sredini, dok je na gornjoj, tankoj usnici iscrtana duboka užljebina. Ušna je školjka drugačija od Vincentove jer joj je šupljina osjenčana kao u nekom paučinastom sfumatu. Drugačije su oblikovani i nos i oči. Konture očnih kapaka crtane su smeđom bojom, a počeci očnih kesica označeni su crtom. Kad je pogled uprt prema tlu, majstor crta malo, ali karakteristično uleknuće u sredini gornjeg kapka. Ravnijom linijom iscrtan je greben nosa a vršak mu je tuplji. Oblina brade označena je crtom.[333] Za opisane sigle Fučić u svim objavama donosi i shematske crteže, kojima ilustrira uočenu podjelu (sl. 584).

Majstori Poklonstva i Plesa mrtvaca nositelji su radionice kojima pripadaju najbolji likovi u Bermu. Krist na Krštenju, Josip na Bijegu u Egipat i Sv. Katarina pripisuju se majstoru Poklonstva, a kralj David, Sv. Martin i gostioničar majstoru Plesa mrtvaca. Kvaliteta izvedbe ovih likova navodi da se u njima prepoznaju dva neovisno formirana majstora koji su se udružili u zajedničkom pothvatu oslikavanja crkve Sv. Marije. Potvrda njihovom neovisnom formiranju vidi se i u različitom ornamentalnom repertoaru, koji je opisan u prethodnom poglavlju.[334]

U Bermu je, kao i unutar ostalih lokaliteta pripisanih Kastavskoj slikarskoj školi, uočljiva znatna likovna neujednačenost. Na primjer, ako izlučimo sve prikaze Krista iz beramskog ciklusa, primijetit ćemo toliku različitost izvedbe da ih, ako zamislimo da smo ih pronašli na različitim lokalitetima, vjerojatno ne bi svrstali u istu radionicu (T. 6.).

[332] Nav. dj., str. 111.

[333] Nav. dj., str. 114-115.

[334] Vidi str. 121. ove radnje.

Kvalitativne razlike uočavaju se čak i u likovima pripisanim, temeljem morelijanske analize, jednom slikaru. Primjetna je razlika u kvaliteti izvedbe likova Krista na Disputi u hramu, arkanđela Mihovila i Sv. Josipa na Bijegu u Egipat, pripisanih samom majstoru Vincentu (sl. 586-588.). Ista kvalitativna razlika se može utvrditi za likove Majstora Plesa mrtvaca, kao što su Sv. Martin i kralj David u usporedbi s nezgrapnim sveticama u svetištu crkve (sl. 589-591.). Važno metodološko pitanje koje se nameće je da li su lošije izvedene likove naslikali sami majstori koji su manje važne likove slikali s manjom pažnjom ili ove likove izvode njihovi pomoćnici imitirajući njihove sigle?

Treći uočeni slikar u Bermu je tzv. Majstor Pasije. On slika samo dvije scene čime je udjel ovog majstora u čitavom ciklusu najmanji. B. Fučić primjećuje da se majstor razlikuje od druge dvojice samim tehničkim postupkom.[335] Ovaj majstor je i najrustičnijega izraza. Ovo su neki od razloga koji su naveli da ovog majstora izdvojimo te u njemu vidimo ruku nekog kasnijeg „popravljača“ zidnih slika Majstora Plesa mrtvaca ili eventualno njegovog pomoćnika. Morfološke karakteristike Majstora Pasije bliske su tzv. Čelovniškom majstoru, imenovanom po ciklusu zidnih slika u crkvi Sv. Duha u Čelovniku. Aureole su, na mjestima gdje su grupirane, u prikazu skupine apostola, naslikane u tri različite boje (sl. 592, 593.). Sličnosti postoje i u oblikovanju draperija (sl. 594, 595.). No ono što je najznačajnije, oba majstora kao predložak koriste Schatzbehalter. Kod Majstora Pasije uočeno je kopiranje stava apostola u donjem desnom kutu scene (sl. 596.) sa spomenutog predloška (sl. 597.).

Opisane morfološke osobine beramskog ciklusa pomažu u povezivanju Vincentove radionice s ciklusom zidnih slika u župnoj crkvi Sv. Jurja u Lovranu. Komparaciju ovih zidnih slika već je izveo B. Fučić u svom doktoratu.[336] Prema njemu lovransku crkvu oslikavaju dvije radionice. Prvu pripisuje Šarenom majstoru, a u drugoj pretpostavlja barem dvije vrlo bliske ruke. Jednu pripisuje samome Vincentu.[337]

[335] „ ... Inkarnati su joj pastozno bijeli, a ružičasta zasjenjenja su lazurno položena.“ Nav. dj., str. 115-116.

[336] Fučić, Branko, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, str. 320-322.

[337] „Za blizinu Vincentovu govore tipovi duguljastih ovalnih lica te postupak kod njihova modeliranja ... Kad ne bi postojala mala razlika u sigli za usnice (okomiti potez donje usnice kao na opisanoj II. sigli iz Berma), što ih još zapažamo na dva , tri bolje uščuvana lica, gotovo ne bismo imali razloga oklijevati da ove slikarije pripišemo vlastitoj Vincentovoj ruci.“ Nav. dj., str. 320-321.

Usporedbe vidi u morfologiji nabora koje iscrpno opisuje. Među njima su karakteristični mali preklopljeni nabori iznad pojasa malih anđela na beramskom Navještenju i lovranskog anđela na susvodnici iznad Raspeća. Lik lovranskog Ivana evanđelista Fučić uspoređuje sa svećenikom u desnom rubu beramske scene Prikazanja Marijina u hramu. Istog su porijekla po njemu tipovi anđela lijepih glava s naglašenim tetivama na vratu i njihovi frizirani, dugi, ravni i cjevoliki pramenovi kosa nalik na spirale tankih žica. Isti izvor vidi u obliku katedre i komponiranju figura u njenom okviru na beramskoj Disputi i lovranskom Krunjenju Bogorodice. Stojeću Bogorodicu s Djetetom u Lovranu smatra parafrazom istog grafičkog lista kao i u slučaju sjedeće Bogorodice na Poklonstvu u Bermu.[338] Fučić uočava kako na plošnim površinama lovranskih slika raste dekorativna flora presađena iz Berma dok oklop Sv. Mihovila u Lovranu replicira u detaljima opremu vojnika s beramskog Plesa mrtvaca.[339] Mnoštvo usporedbi donosi i za scenu lovranskog Raspeća gdje u grupi oko onesviještene Bogorodice identificira ruku koja je u Bermu radila Ples mrtvaca. U gornjem dijelu ove kompozicije u fizionomijama Krista i razbojnika vidi ruku koja je u Bermu slikala Mojsija, velikog svećenika i starca Šimuna. U konjima i njihovoj opremi, čak i jednakoj metalnoj punci utisnutoj u svježu žbuku vidi praksu Vincentove kastavske radionice.[340]

Za razliku od B. Fučića u Lovranskom ciklusu ne vidimo ruku majstora Vincenta, tj. Majstora beramskog Poklonstva kraljeva. Lovranski likovi su mesnatiji, robustniji, pogotovo anđeli u svodu. No usporedbe s Majstorom Plesa mrtvaca su neupitne te se gotovo sve nalaze na lovranskoj sceni Raspeća. Lovranski dobri razbojnik podsjeća na beramskog kralja Davida (sl. 598, 599.). Obojica su oštrog, dugog nosa s laganim hrptastim zakrivljenjem, a linija obraza im se nastavlja u spuštajuću usnicu. Uz to su dlake brade izvedene sličnim pahuljastim formama, mekanim potezima kista. Beramskog prosjaka s Plesa mrtvaca i jednog od likova koji kockaju za Kristove haljine s lovranskog Raspeća približavaju slično izvedene obrve koje se na skoro isti način spajaju s linijom nosa (sl. 600, 601.).

[338] Nav. dj., str. 321.

[339] Nav. dj., str. 322.

[340] Isto

Među navedena dva slikara, koji su nositelji pothvata u Lovranu, ističe se još jedna slikarska osobnost, koju možemo nazvati Majstorom Posljednjeg suda. Njegovi likovi imaju usnice koje se mogu pripisati i Majstoru Plesa mrtvaca i Ivanu iz Kastva (sl. 602.). Gornja usnica u svojim je vrhovima zašiljena kao na likovima svetica i pojedinim prorocima u Hrastovlju. Donja usnica je ponekad jabučasto oblikovana s okomitim naborom u sredini, no to je manje izraženo nego na likovima u Bermu, a ponekad ova morfologija nije tako izrazita te se približava oblicima u Hrastovlju i Gradišču. Također je i oblik nosa lovranskog majstora zaobljeniji nego što je to u siglama Majstora Plesa mrtvaca u Bermu. Neka lica se Ivanovoj morfologiji približavaju i okruglastim licima. Okruglasti su i vrhovi brade. Najsličniji detalj je izbuljenost oka koje izlazi iz konture lica. Sve to podsjeća na likove proroka u Hrastovlju (sl. 603-605.). Ovakvi detalji se mogu usporediti i na ostalim likovima Majstora Plesa mrtvaca i Ivana iz Kastva. Kompariraući likove iz Berma s onima u Hrastovlju primjećuje se da je uška Sv. Martina slična onoj kralja koji sjedi u Hrastovlju, a Martinov nos Evi na Izgonu iz raja u Hrastovlju.

Prije nego što se prijeđe na sljedeće komparacije treba primijetiti bitan metodološki problem. Potrebno je osvijestiti problem različite slikarske fakture uvjetovane različitim mjerilom likova koji ovisi o veličini formata scene. Nije svejedno uspoređuju li se veći, srednji ili manji likovi pošto se oblikuju na drugačije načine. Najmonumentalniji su likovi apostola u jedrima svoda crkve BDM na Božjem Polju. Sljedeći po veličini su likovi na Raspeću i legendi o Sv. Jurju u Lovranu te Krštenju Kristovu, Poklonstvu i Plesu mrtvaca u Bermu, zatim Sv. Lovre i Bogorodice zaštitnice u Barbanu. Najmanji su likovi na legendi Sv. Jakova u Barbanu i Posljednjem sudu u Lovranu. Uspoređuju li se likovi u navedenom mjerilu primjećuje se više sličnosti nego ako se zanemari taj aspekt.

Jedan od lovranskih likova, stojeća Bogorodica s Djetetom, pomaže u proširenju korpusa Vincentove radionice jer se njezino oblikovanje može usporediti sa zidnim slikama na još jednom lokalitetu. Prilikom nedavnih restauratorskih radova u bivšem augustinskom samostanu u Rijeci otkrivena je teško oštećena zidna slika u klaustru koja

se nalazi lijevo od ulaza u kapelu Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije.[341] Scenu prepoznajemo kao Raspeće po hasti križa oko kojeg su grupirana četiri lika: Bogorodica, Sv. Ivan, Sv. Marija Magdalena i Sv. Jeronim (sl. 606.). Oblikovanje draperija, pogotovo lika Sv. Marije Magdalene (sl. 608.), usporedivo je s lovranskom Bogorodicom (sl. 607.). Uočeno je trokutasto lomljenje draperija pod oštrim kutevima i način slikanja sa svijetlo istaknutim dijelovima nabora. Mekani valoviti nabor kraja haljine prošiven žutom trakom s dragim kamenjem još je jedna sličnost. Duga raspuštena kosa crveno žutih pramenova identična je kosi lovranske Bogorodice. Kompozicija likova koji neuvjerljivo stoje u prostoru i kolorit također su likovne osobine koje nas upućuju na izvedbu majstora bliskog kastavskim kasnogotičkim slikarskim radionicama.

U zaokruživanju korpusa svrstanog oko Vincentove radionice potrebno je ukazati na još jedan lokalitet, crkvu Sv. Marije podno Oprtlja. Beramske likove možemo komparirati s oprtaljskim svecima, koji su do sada pripisivani tzv. Majstoru oprtaljskih votiva.[342] U usporedbi Krista na Krštenju u Bermu (sl. 609.) i Sv. Kristofora u Oprtlju (sl. 610.) primjećuju se slične fizionomije ovalnih lica, jakog, oštrog nosa, punih usnica, bademastih očiju sličnih linija zakrivljenja, istaknutog zigomatikuma, guste duge kose i rascijepljene bradice. Slična je i slikarska faktura. Modeliranje likova je plastično, a potez kistom čvrst i siguran u izvođenju linija te mekan prilikom tonske modulacije volumena.

7.2. Formalna analiza Ivanove radionice

Formalna analiza Ivanove radionice mora se započeti zidnim slikama crkve Sv. Trojstva u Hrastovlju kao jedinom potpisanom djelu radionice. I ove zidne slike prvi morfološki raščlanjuje B. Fučić u svome doktoratu, te na njima primjećuje udjele dviju radionica. Prvoj pripisuje scene Pasije, Plesa mrtvaca te dio likova na Poklonstvu kraljeva. Fučić ovu radionicu, zbog Stelèovih konstatacija o prileško-suškim karakteristikama scene Uskrsnuća, uvjetno naziva „prileškom“ radionicom. Budući da u

[341] Najvjerojatnije je nastala istovremeno s izgradnjom navedene kapele čija se datacija kronološki smješta oko 1482. godine koja se nalazi na nadgrobnoj ploči riječkog kapetana Nikole Raubera i godine 1485. koja je uklesana na arhitravnoj gredi ulaza u samu kapelu.

[342] Nav. dj., str. 280-282.

njoj ne postoje nikakve sličnosti s prileškom radionicom, uvjetno bismo njezinog autora imenovali Majstorom hrastovljanske Pasije.

Ostale slikarije B. Fučić pripisuje Ivanovoj radionici. Naglašava kako se ideali Ivanovih fizionomija očituju se u oblim, punim robustnim licima koja su plastično modelirana, u siglama raspupanih malih usana s jakom užljebinom na gornjoj usnici i s trodijelnim nabubrenjem mesnate i jastučaste donje usnice. Primjećuje da u sistemima nabora vlada kod Ivana znatna nehomogenost, uvjetovana raznorodnošću predložaka.[343]

Fučić uspoređuje Ivanovo stvaralaštvo s Vincentovim. Koloristički ga povezuje s Bermom i Lovranom zbog game boja crveno-oker-ljubičasto-zelenih tonova. Među dodirne točke ubraja ikonografske predodžbe, korištenje grafičkih listova Majstora sa svicima, dekorativno oplemenjivanje draperija patroniranim uzorcima i zlatnim obrubima, te izvorom srodne motive koji proistječu iz mekog stila. No ono što je ovdje najvažnije uočava neke zajedničke sisteme nabora. Primjećuje elastičnu rubnu okvirnu vijugu na formi koja je zapunjena grafiziranim plitkim krtim naborima (npr. na Tri kralja u sjevernoj apsidi i beramskoj Bogorodici na Bijegu u Egipat) i učestale vertikalne stilizacije paralelnih nabora (koje se vide na Sv. Kuzmi i Damjanu, a prisutne su i u Bermu i u Lovranu).[344]

B. Fučić ujedno primjećuje razlike među dvojicom majstora u tipovima lica i siglama na njima, kao i u nekim sistemima nabora, koje pak uočava kod Šarenog majstora. Radi se o tzv. bedrenoj i fasadnoj shemi te shemi na istureno koljeno u snopu usporednih vertikalnih nabora.[345] Na osnovu ovih sličnosti sa Šarenim majstorom Fučić donosi zaključak kako je u lovranskom svetištu Vincentova radionica sedamdesetih godina 15. st. surađivala sa Šarenim majstorom, dok su se u Hrastovlju devedesete godine Vincentovi elementi sintetizirali s elementima Šarenog majstora i njegove grupe.[346]

Osim utjecaja Šarenog majstora, B. Fučić u Hrastovlju uočava i druge utjecaje. Među karakteristične elemente ubraja čvor na čelu među obrvama Ivanovih odraslih

[343] Nav. dj., str. 327.

[344] Nav. dj.,, str. 328.

[345] Nav. dj.,, str. 329.

[346] Nav. dj., str. 329.

svetaca, što povezuje uz utjecaj kraškog anonimnog majstora koji je radio u Batujama pri Ajdovščini.[347] Najkarakterističniju Ivanovu siglu, maniriranо lijepih usnica, kao najpodudarniju zapazio je u Sv. Jakovu u Barbanu.[348] Bitna za Fučićevu interpretaciju je i njegova tvrdnja o utjecaju Ročkog majstora na Ivanov razvoj. Iako ju je razradio u monografskoj obradi o zidnim slikama u crkvi Sv. Roka u Roču,[349] prvi je put iznesena u doktoratu.[350] Među sličnostima Ivana i ročkog majstora vidi oblik arkade s patronoranim kružištima i s plastičnim zasjenjenjima luka. Morfološke sličnosti također uočava uspoređujući apostola Tomu u Roču s apostolima u Hrastovlju. U zajedničke elemente ubraja i tamne pozadine na scenama. Iz navedenoga izvodi zaključak o procesu u kojem se talijanska estetika preobrazuje, slično kao kod Šarenog majstora, u gojaznu i otežalu rustikalnu ljepotu, usklađujući se s drugovrsnim predodžbama o humanom i lijepom.[351]

B. Fučić sve iznesene zaključke izvodi smatrajući Ročkog majstora provincijalnim mletačko-renesansnim majstorom koji drugi sloj zidnih slika u crkvi Sv. Roka u Roču slika šezdesetih godina 15. stoljeća. Nakon najnovije restauracije zidnih slika u Roču otkriven je glagoljski grafit iz 1496. godine na starijem sloju slika, što pomiče dataciju spomenutog ciklusa na sam kraj 15. stoljeća.[352] Zidne slike u Hrastovlju, datirane su u godinu 1490. te time kronološki ranije od ovih u Roču. Zbog toga se mora u potpunosti odbaciti ideja da je ročki majstor jedna od premisa na kojima se razvio majstor Ivan iz Kastva.

Trebaju se revidirati i drugi izneseni stavovi o hrastovljanskoj radionici, pogotovo oni da nema sličnosti u tipovima lica i sigli između Ivanove i Vincentove radionice. Gore navedena usporedba lica proroka u Hrastovlju s likovima na lovranskom Posljednjem sudu te ostale zamijećene morfološke sličnosti navode na preispitivanje ove teze. Pitanje koje se nameće je možemo li na osnovu primijećenih sličnosti ove lovranske likove

[347] Nav. dj., str. 330.

[348] Nav. dj., str. 283.

[349] Fučić, B., "Ročke freske i majstor Ivan iz Kastva", *Buzetski zbornik*, br. 5, Buzet, 1990.

[350] Fučić, Branko, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, str. 330-331.

[351] Isto

[352] Grafit je prilikom restauracije zidnih slika otkrio restaurator Radovan Oštrić. Dražen Vlahov smatra kako je ovaj navedeni grafit autograf popa Šimuna Grebla. Vlahov, D., „O jednom glagoljskom grafitu u crkvici sv. Roka u Roču", u: Buzetski zbornik, br. 29, Buzet: 2003., str.75-78.

pripisati Ivanovoj ruci? U svakom slučaju prikazane usporedbe, nasuprot iznesenoj tvrdnji B. Fučića, svjedoče značajne podudarnosti u tipovima lici i sigli majstora Ivana i Majstora Plesa mrtvaca.

Iako ih nije monografski obradio, zidne slike u crkvama Sv. Helene u Gradišču i Sv. Helene u Podpeči, B. Fučić je u svome doktoratu također neupitno povezao s Ivanovom radionicom.[353] Međutim, dok Podpeč s Hrastovljem povezuje prema fiziognomici mesnatih, velikih okruglih lica, za Gradišče ne navodi na osnovu čega je došao do svojih zaključaka. Slovenski autori morfologiju ovih slika uopće ne opisuju. J. Höfler u svome katalogu srednjovjekovnih zidnih slika u Slovenskom primorju iscrpno opisuje ikonografiju, spominje korištenje grafičkih listova kao predložaka i upotrebu patroniranih uzoraka, no morfološke lemente tek uzgredno spominje u jednoj notici unutar zagrada.[354] Opisujući zidne slike u Podpeči J. Höfler je malo informativniji. S Hrastovljem uočava sličnosti u figuralnoj tipici okruglih glava sa živahnim očima, istom sustavu lomljenja draperija, arhitektonske elemente s malim slijepim arkadama i na formiranje donjeg pasa sa sveticama ispod lukova.[355] Zaključuje kako su zidne slike u Podpeči djelo radionice Ivana iz Kastva te da je njihov autor stilski bliži samom majstoru Ivanu nego autor zidnih slika u Gradišču.

Među slovenskim lokalitetima koji su se dovodili u vezu s Ivanovom radionicom je i ciklus zidnih slika u Dekanima kraj Kopra. Njega povezuje J. Höfler u kratkoj skedi u svojoj monografiji o srednjovjekovnim zidnim slikama u Slovenskom primorju.[356] Po njemu su stavovi figura i lomljenje draperija srodni radionicama suško-bodeško-prileške skupine i Ivanu iz Kastva. Na odjeći anđela desno od Euharistijskog Krista primjećuje patronirani brokatni uzorak Ivana iz Kastva, no ne kaže koji. U monografiji za ovaj lokalitet ne donosi fotografski materijal. Danas su ove zidne slike prebijeljene, no na

[353] „... slikarije u Sv. Heleni u Gradišču kod Divače, koje bez trunka sumnje pripisujem radionici majstora Ivana iz Kastva...“, Fučić, B., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, str. 327.; „Tip i oblikovanje arkada i fiziognomika mesnatih, velikih okruglih lica podudaraju se s istovrsnim prikazima u Hrastovlju (godinu dana kasnije: 1490), tako da se evidentno radi o majstoru iz radionice Ivana iz Kastva.“. Isto, (Podpeč - katalog), str. 492.

[354] Höfler, J., *Srednjeveške freske v Sloveniji, Knj. 2 /Primorska/*, Družina, Ljubljana, 1997., str. 89-91.

[355] Nav., dj.,, str. 116.

[356] Nav. dj., str. 79-80.

fotografijama koje se čuvaju u Piranskom konzervatorskom zavodu vidi se drugačija morfologija od Ivanove, pogotovo na obnaženom tijelu Euharistijskog Krista.[357] Nedostaju svi oni anatomski detalji koji su karakteristični za majstora Ivana: okruglasti zglobovi ramena, lakta, koljena i gležnjeva, istaknuta rebra, naglašeni pregib između toraksa i donjeg dijela abdomena. Stoga se Höflerov pokušaj povezivanja s Dekanima mora u potpunosti odbaciti.

Barban je, kao što je već spomenuto, B. Fučić povezao s Ivanovom radionicom putem karakteristične sigle za usnicu, koju je u doktoratu spomenuo na dva mjesta.[358] U ovom detalju vidi talijansko porijeklo, što potvrđuje usporedbom s ročkim majstorom, kojeg smatra talijansko usmjerenim.[359] Talijanske utjecaje vidi i u naborima haljina kojima vladaju vertikalizmi.[360] U scenama Izgona trgovaca iz hrama, Kamenovanju Sv. Stjepana i Mučeništvu Sv. Lovre vidi ruku Ivana iz Kastva u fazi formiranja.[361] Za Fučića je neriješeno pitanje da li je u Barbanu slikao samo Ivan iz Kastva ili još jedan majstor.[362] Barbanski ciklus uz Ivanovu radionicu povezuje i sa Šarenim majstorom.[363] S ovim slikarom usporedbe su mu češće, a najviše ih pronalazi u morfologiji nabora. Očite veze barbanskog sa Šarenim majstorom vidi u kompoziciji Bogorodice zaštitinice na istočnom zidu crkve, za koju sumnja da ju je naslikao isti slikar kao i scene na bočnim zidovima.[364]

[357] Navedene fotografije poslao mi je Edvilio Gardina, kustos Koparskog muzeja, na čemu mu i ovom prilikom zahvaljujem.

[358] Fučić, B., *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, str. 283, 330.

[359] Nav. dj., str. 283-284.

[360] „U naborima haljina dominiraju talijanski vertikalizmi: grubi su, sumarni, šablonski te se na njima umjesto modelacije javlja ono krepko grafičko brazdanje, izvedeno brzo i nemarno širokim kistom.“, nav. dj.,, str. 283.

[361] Nav. dj., str. 327.

[362] Nav. dj., str. 330.

[363] „Ideali što oblikuju punašna lica s malo nabubrenim očnim kapcima i kesicama, srodni su idealima Šarenog majstora i Ivana iz Kastva.“, nav. dj., str. 283.

[364] „Evidentne veze sa Šarenim majstorom izbijaju na velikoj kompoziciji istočnog zida, nad oltarom, gdje Bogorodica-zaštitnica zakriljuje ogromnim plaštom članove barbanske bratovštine Sv. Jakova. ... Određeni, jasno akcentuirani stilizmi na toj kompoziciji stavljaju nas u dvoumicu da li da u njenoj izvedbi pretpostavimo i djelatnost jedne druge ruke, iako tu sliku niz morellijanksih elemenata vezuje uz slikarije na bočnim zidovima. Ili se tu samo radi o onom već zapaženom momentu u istarskom ladanjskom

Iako je Fučićevo atribuiranje barbanskih zidnih slika prihvaćeno od Emilijana Cevca[365] i Radovana Ivančevića[366], ono još uvijek nije prihvaćeno u široj stručnoj javnosti.

Posljednji lokalitet koji se može povezati s Ivanovom radionicom nalazi se u crkvi Blažene Djevice Marije u Božjem Polju. B. Fučić u stilskoj analizi ciklusa zidnih slika koji se nalazi u ovoj crkvi uočava i opisuje njegove oblikovne karakteristike.[367] Govoreći o dekorativnom principu ornamentalizacije slikanih oblika, o geometriziranoj grafizaciji, uočava kako su oblici plošne građe komponirani poput kolaža od samih zatvorenih, čvrsto omeđenih parcela. Ovaj dekorativni princip po njemu sve sebi podvrgava, sve koordinira i homogenizira. Ornamentalizaciju formi najbolje uočava u oblikovanju nabora smatrajući da se s dekorativnim principom bore samo organski oblici. No i oni se uklapaju u razigranu linearnost u kojoj se kose i brade s lakoćom stiliziraju postajući dijelom ornamentalnog tkanja. B. Fučić freske pripisuje skupini oko Šarenog majstora i uspoređuje ih sa sličnom pojavom u suško-bodeško-prileškoj skupini koju je definirao Stelè. Božje Polje smatra vrhom gdje je cijela jedna grupa kasnogotičkog istarskog ladanjskog slikarstva polučila svoju najvišu formalnu sublimaciju u djelu anonimnog slikara koji se razvio pod utjecajem slikarskih radionica Krasa i sočko-furlanskog prostora.

Sve ove zaključke Fučić je izveo smatrajući da su freske svoda samo djelomično preslikane. Zidne slike u međuvremenu su restaurirane prilikom čega je utvrđeno da je restauratorska intervencija, koja je zabilježena godinom 1720. na jednom zaglavnom kamenu, obuhvatila cijeli strop. Utvrđen je i jedan kasniji restauratorski zahvat, vjerojatno s kraja 19. ili početka 20. st., stoga su sve tvrdnje o djelomičnoj restauraciji odbačene. Prilikom restauracije otvorene su i zapune izvornih gotičkih prozora, te su tom prilikom u špaletama prozora pronađeni dopojasni likovi svetica. Ujedno su restaurirane i zidne slike na zidovima svetišta koje B. Fučiću nisu bile vidljive prilikom pisanja spomenute mu radnje.

slikarstvu, o transformiranju slikara pod utjecajem predloška? Ostavimo za sada atributivni problem otvorenim.“, nav. dj., str. 284.

[365] Cevc, E., “Ivan iz Kastva”, *Enciklopedija Slovenije*, vol. 4, 1990, str. 212.

[366] Ivančević, R., *Umjetničko blago Hrvatske*, 1986., str. 128.

[367] Fučić, B., “Božje Polje”, *Bulletin Odjela VII za likovnu kulturu JAZU*, br. 1-3, Zagreb 1974.

Fučićevi zaključci o morfologiji ovog ciklusa u potpunosti su se temeljili na presliku, dok mu izvorna gotička epiderma zidnog oslika nije bila vidljiva. Rezultati restauracije pružili su mogućnost nove interpretacije ovih slika. Komparacijom likova božjepoljskih svetica s očuvanim prikazima svetica u Hrastovlju autor ove radnje pripisao je ciklus zidnih slika u Božjem Polju radionici majstora Ivana iz Kastva (sl 86.).[368] Ujedno je utvrđen tipološki uzor za lica svetica Ivanove radionice u južnočeškim prikazima sjedećih Bogorodica i tipa Uznesenja. Najveće sličnosti su uočene između skoro identičnih likova svetica u Božjem Polju i onih u Podpeči (sl. 617, 618.).[369] Nakon toga otvorila se mogućnost opsežnijih komparacija. Uspoređeni su i drugi likovi sa zidova prezbiterija crkve u Božjem Polju s likovima u kapeli Sv. Helene u Gradišču i Sv. Jakovu u Barbanu. Figura Sv. Lovre u Barbanu (sl. 615.) pogotovo je usporediva s nagim likovima Adama i Eve u Hrastovlju (sl. 616.). Na ovom primjeru uočene su sličnosti u oblikovanju anatomskih detalja koščatih, okruglastih zglobova, plastično izraženih rebara, oštrog pregiba između donjeg dijela abdomena i toraksa, mjesečastog pupka te crteža bradavica na prsima. Uz opisane sličnosti zajednička je obrazna tipika, kao što su trešnjolike usnice, oči naglašenih kapaka, okruglasta, tonski modelirana lica, očita u komparaciji Lovrinog lica (sl. 611.) s onim anđela na prikazu Tri Marije na grobu u Gradišču (sl. 612.).

Međutim, u oblikovanju Sv. Lovre i ostalih likova u Barbanu primjećuju se i neke morfološke razlike, manji likovi su oblikovani sumarnim potezima. Ove razlike mogu se objasniti već spomenutom razlikom u mjerilu njihovih figura. Razlike u modelaciji prisutne su zbog istog razloga i u Božjem Polju. Manji likovi modeliraju se samo lazurnim namazima boje dok na većim likovima u svodu slikar uz modelaciju bojom koristi doradu grafičkim sredstvima.

Ovim se putem dopunjuje niz usporedbi likom s Povratka Josipovog iz Egipta na sjevernom zidu svetišta u Božjem Polju (sl. 614.) s kraljem na Poklonstvu kraljeva u Gradišču. Ovdje se primjećuje već zamijećena karakteristika izbuljenog oka izbočenog iz konture lica (sl. 613.).

[368] Bistrović, Ž., "Gotičko zidno slikarstvo u Istri (novi prilozi jednoj budućoj sintezi)", *Annales*, Series Historia et Sociologia, 17, 2007., 2, str. 286-288.

[369] Bistrović, Ž., "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade"

I unutar Ivanove radionice pojavljuje se razlika u kvaliteti. Njegovim likovima pripisivana je rustičnost izvedbe. No to možemo prihvatiti samo za dio ciklusa u Hrastovlju te pojedine likove u Gradišču. Ostali likovi u Barbanu, Božjem Polju, Podpeči i Gradišču nisu ništa lošije oblikovani od ostvarenja Vincentove radionice.

Nakon što ssu u korpusu Kastavske slikarske škole zaokruženi udjeli trojice majstora (Majstora Poklonstva kraljeva/Vincenta iz Kastva, Majstora Plesa mrtvaca i majstora Ivana iz Kastva) moguće je obraditi i četvrtog značajnog slikara ove škole. Prepoznajemo ga unutar kompleksa slikarskih djela koja je B. Fučić atribuirao tzv. Šarenom majstoru. Njemu je pripisao, kronološkim redom, zidne slike u crkvama Sv. Marije od Lakuća, Sv. Antona kod Dvigrada, Sv. Marije podno Oprtlja, Sv. Jurja u Lovranu, Sv. Jerneju u Seničnom, Ladji pri Medvodah (uništene), Bregu ob Kokri i Celju. Njegove kasnije atribucije na lokalitetima u Sloveniji osporili su slovenski povjesničari umjetnosti.

Unutar istarskog dijela korpusa Šarenog majstora kvalitetom se ističu zidne slike u župnoj crkvi Sv. Jurja u Lovranu. Koloristične razlike između njih i ostalih nabrojanih zidnih slika primijetio je B. Fučić, objašnjavajući ih dostupnošću pigmenata na tržištu.[370] No ostale morfološke sličnosti, pogotovo karakteristične sigle, navele su ga da lovranske slike bez dvojbe pripiše Šarenom majstoru. Radioničku povezanost učvršćuje i korištenje zajedničkih patroniranih uzoraka.[371] Međutim, lovranski ciklus se ipak od ostalih djela razlikuje znatno višom kvalitetom izvedbe. Puno je veća uvjerljivost tjelesnosti likova i kompozicije. Plastične vrednote lovranskog majstora najbolje se očituju na najočuvanijim likovima na Euharistijskom čudu i na antropomorfnom Suncu i Mjesecu. Usporedimo li slične motive Sunca i Mjeseca u Lovranu i Sv. Mariji od Lakuća u Dvigradu razlika je više nego očita (sl. 642. i 643.). Lovranski likovi su plastično i prostorno uvjerljiviji dok se na ostalim lokalitetima rastaču, kako unutar forme jednog lika tako i unutar čitave kompozicije.

[370] „Tek majstorova paleta u Lovranu ne nameće onaj već poznati fascinantni dojam plamenog šarenila, da bismo po tome dojmu smjesta asocirali majstorovo dvigradsko i oprtaljsko djelo. Dojam hromatske skale je tu tiši ...“, Fučić, B., doktorat, str. 319.

[371] Vidi str 122. ove radnje

Usporede li se sačuvanije scene iz ciklusa mučeništva Sv. Jurja u Lovranu sa scenama iste veličine i formata u Oprtlju mogu se uočiti zajednički elementi natiskanosti formata i njegove potpune ispunjenosti likovima (sl. 644. i 645.). No uočljive su kvalitativne razlike. U Oprtlju likovi neuvjerljivo zauzimaju prostor, njihove geste i stavovi su nespretni, nemaju plastične vrijednosti za razliku od figura u Lovranu. Na lovranskoj sceni Euharistijskog čuda i na Mučenju Sv. Jurja grebalicama likovi su veći, ali su uvjerljiviji u smještaju u prostoru i jedni prema drugima. Na prikazu Euharistijskog čuda slojevi boje su najočuvaniji te ova slika razotkriva svu umješnost lovranskog majstora. Boja inkarnata je uvjerljiva boja ljudske kože. Istaknuti dijelovi volumena lica i ruku blago su naznačeni svjetlijim tonom boje, finom tonskom modulacijom. Svi su volumeni dodatno obrubljeni debljim linijama crne i tamnosmeđe boje, dok su unutrašnji elementi anatomije, kao zglobovi prstiju, kapci i vrhovi brade naznačeni tanjim linijama. Ove plastične vrednote nedostaju ostalim likovima pripisanim radionici Šarenog majstora. Poželjno je usporediti i naga tjelesa Sv. Jurja iz Lovrana, Sv. Sebastijana iz Sv. Marije od Lakuća i Krista na Krštenju u Oprtlju. Uočavaju se tri razine modelacije, tri kvalitativno različita slikarska umijeća dočaravanja tjelesnosti. Kaligrafski tankim potezima kista lovranski majstor oblikuje ključne kosti, prsa, unutrašnji dio rebara i donji dio abdomena Sv. Jurja. Dvigradski majstor iako se služi sličnom morfologijom volumen gradi puno neuvjerljivije. Dijelovi anatomija su mu disproporcionalni, a oblik rebara naglašava i s vanjske strane torza te ih odvaja od abdomena kontinuiranom linijom koja polukružno obrubljuje svako rebro. Ovaj detalj pojavljuje se i kod oprtaljskog majstora, ali anatomski još neuvjerljivije te rebra daju dojam neartikuliranih grba.

Različitost u kvaliteti izvedbe obvezuje na pokušaj njezina objašnjenja. Najlakše bi bilo pretpostaviti da se lovranski majstor kasnije rustificirao. No izvjesnija je pretpostavka da se iz radionice lovranskog majstora, koga bismo ovdje uvjetno imenovali Majstorom lovranskog mučeništva Sv. Jurja, odvojio jedan njegov učenik koji je ostvario plodnu djelatnost u Istri, a kojeg možemo i dalje, dok se ne pročita natpis u Sv. Mariji od Lakuća, nazivati Šarenim majstorom.

7.3. Objedinjujući formalni elementi Kastavske slikarske škole

Kastavci svoje likove oblikuju jasnim, stereometrijskim volumenima, uz pomoć tonske modelacije, što je najvidljivije na njihovim licima. Primjetna su obla, umilna lica, s očima izraženih kapaka, punim usnicama i okruglastim završecima brade. Uz to su prisutne valovite, duge kose s karakterističnim uvojcima i tankim linijama vlasi te ovalne, „tanjuraste" aureole karakterističnog sjenčenja. Iako se većina oblikovnih detalja poklapa s već opisanim karakteristikama *Knitterstila*, slatkaste fizionomije svetica i svetaca podsjećaju na estetiku Lijepih Madona. Njihovi idealizirani likovi dočaravaju dopadljivost, elegantnost, nježnost i liričnost mekog stila.

Ljepuškasti i idealizirani likovi svetaca u kontrastu su s karikaturalnom ružnoćom likova biblijskih „negativaca". Kastavski slikari ovu ružnoću postižu jednostavnim repertoarom sigli, kao što je izvrnuti, praseći nos. Ružnoća likova naglašena je na vojnicima lovranskog Raspeća, vojnicima na Judinom poljupcu i Pokolju nevine dječice te Sotoni na Iskušenju Kristovom u Bermu.

„Stereometrijska" čistoća oblikovanja može se zamijetiti i na modeliranju nagih tijela. Primjećuje se na tijelima Krista na Krštenju u Bermu, razbojnika i Krista na lovranskom Raspeću (sl. 632.), Sv. Lovre u Barbanu (sl. 615.), Adama i Eve na Izgonu iz raja u Hrastovlju (sl. 616.). Uz jasne volumene tjelesa, na njima se mogu zamijetiti brojne anatomske podudarnosti kao što je mjesečasti pupak, istaknuta rebra, karakteristično okruglasto rame, zakrivljenja sličnih kurvatura kojima se formiraju udovi.

Osim navedenih, zajednička karakteristika kastavskih radionica je oblikovanje nabora u morfologiji *Knitterstila*, lomljenih u oštrim kutevima. No uz njih su prisutni i nabori čija morfologija proistječe iz starijih stilskih pobuda.[372]

Morfologijom draperija iscrpno se bavio B. Fučić u doktoratu i monografiji o majstoru Vincentu. U formalnoj analizi slikarstva Šarenog majstora i ostalih slikara koje oko njega konstelira utvrđuje sustav nabora koji ovaj koristi te ih opisuje i imenuje kao: „fasadnu" shemu, „bedrenu" shemu, shemu slomljene linije izbočenog koljena usred vertikalnih nabora na donjem dijelu haljine, male preklopljene nabore iznad pojasa, meandrasti nabor „mijeha harmonike", elastičnu rubnu okvirnu vijugu na formi koja je

[372] Morfologija nabora opisuje se na ovome mjestu, a ne u prethodnim potpoglavljima, jer ju je puno teže razdijeliti nego ostale sigle. Iako su nabori raznovrsnih oblika ne posjeduju dovoljno oblikovnih specifičnosti da bismo ih mogli neupitno pripisati pojedinoj slikarskoj ruci.

zapunjena grafiziranim plitkim krtim naborima, vertikalne stilizacije paralelnih nabora, grbasti nabor na tlu ... U tzv. fasadnoj shemi najjasnije razabire shvaćanje i način prikazivanja plastično-prostornih vrednota Šarenog majstora, u kojem ovaj reljefno doživljava plasticitet. Plasticitet postiže primitivnim postupkom isticanja paralelne plohe nad pozadinom, kao što se izohipsama oblikuje reljef u kartografiji.[373] Ovaj princip grafizacije volumena vidi i u ostalim djelima koje je konstelirao oko Šarenog majstora, pa i kod majstora Ivana. No navedene sheme prisutne su i u Vincentovoj radionici u Bermu i u Lovranu. Najučestalija je shema slomljene linije na mjestu izbočenog koljena usred vertikalnih nabora na donjem dijelu haljine.

Fučić tvrdi kako bi se, kako je to učinjeno za sigle lica, strpljivim promatranjem i uspoređivanjem mogle odrediti karakteristične razlike u izvedbi nabora na haljinama i na drugim motivima koji grade beramske slike.[374] No morfološko razvrstavanje nabora i povezivanje sa siglama B. Fučić nije učinio. Ističe utjecaj grafičkih listova na njihovu morfologiju uz zadršku kako kastavski slikari nisu doslovno prepisivali svaki nabor haljine već su na zidnim slikama stvarali vlastite sigle.[375] U tom kontekstu treba promotriti kako npr. majstor Ivan preuzima oblikovanje nabora s grafičkih listova Majstora sa svicima. Iako se na listovima Stvaranja svijeta navedenog grafičara pojavljuje figura Boga Oca u odjeći različito oblikovanih nabora, Ivanova radionica izabire oblikovanje nabora samo s jednog lista (Lehrs 2) koje mehanički reproducira na svim prizorima Geneze (sl.). Preuzima cik-cak padanje nabora plašta i paralelene, svežnjaste nabore haljiine uz jednu izmjenu. Ubacuje naučenu shemu slomljene linije na mjestu koljena. No gdje je nju naučio? Vratimo li se utvrđenim grafičkim predlošcima prepoznat ćemo ju na brojnim stojećim likovima u Bibliji pauperum. A istu takvu ćemo primijetiti i u drugim nizozemskim *blokbuch* izdanjima kao što je *Canticum Canticorum*.[376]

[373] Fučić, B., Doktorat, str. 277-278.

[374] „Strpljivim promatranjem i uspoređivanjem mogle bi se odrediti karakteristične razlike u izvedbi nabora na haljinama i na drugim motivima koji grade beramske slike, no ako nismo oboružani strpljivošću, zadovoljimo se time da smo utvrdili načelo.“ Vincent, str. 117.

[375] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 138.

[376] Kopiranje draperije s grafičkog predloška ne treba podcjenjivati kao postupak. Ne upražnjavaju ga samo kastavski slikari. Puno kultiviraniji majstor Bolfgang, kopirajući listove majstora E.S. u potpunosti preuzima i njegov sustav nabora.

Zamjećivanje navedene sheme nabora kod kastavskih slikara navodi da obrnemo tezu B. Fučića. Šareni majstor ne utječe na ostale kastavske slikare morfologijom nabora na svojim slikama, već ih, upravo obrnuto, preuzima od kastavskih majstora i krajnje pojednostavljuje.

Nabori u obliku meandra, tj. mijeha harmonike koje B. Fučić također tretira karakteristikom Šarenog majstora, postoje u drugih kastavskih slikara kod likova koji lome ruku u laktu npr. na anđelima u svodu crkve Sv. Jurja u Lovranu, na prorocima u Hrastovlju te kod tzv. Labinskog majstora.

Svežnjasti nabori u Barbanskom ciklusu protumačeni su kroz mediteranski utjecaj. Svežnjasti nabori karakteristični su i za likove na Poklonstvu kraljeva, ali i drugim beramskim prizorima. Ovo oblikovanje pripada starijoj morfologiji koja proistječe iz mekog stila. Nabori ovakvog oblikovanja zatiču se i na brojnim djelima srednjoeuropske provenijencije, pogotovo u koruško usmjerenim radionicama.[377] U istarskom gradivu vertikalizam nabora uočava se kod stojećih likova u Pazinu, gdje su nabori mekani i svežnjasto grupirani. Takvi nabori se u većim likovima kastavskih majstora pretvaraju u cjevaste nabore koji nalikuju na napuhano crijevo. Tako su oblikovani npr. na haljini Eve koja doji Kaina i Abela na hrastovljanskom ciklusu Geneze, prikazima bratima u Barbanu, Sv. Kristoforu u Oprtlju.

Najkarakterističniji element oblikovanja draperije u kastavskim radionicama koji im daje karakteristike *Knitterstila* su trokutasti nabori. Ovakva morfologija pojavljuje se prvi put u lokalnom gradivu kod anđela jednog od majstora u Prilesju (sl. 63.). Slični trokutasti nabori zamijećeni su na haljini Bogorodice na Raspeću u Lovranu (sl. 276.). Navedene forme prisutne su na širem srednjoeuropskom području, u slikarstvu pod utjecajem *Knitterstila*. Slična morfologija može se zamijetiti i na oltaru iz Stražky u Slovačkoj. No u svim navednim komparacijama trokutasto formiranje nabora stidljivo se pojavljuje tek na krajevima haljine. Pojedini beramski i lovranski likovi formirani su pak od goleme strukture trokutastih nabora, kakvo se u Ivanovoj radionici pojavljuje tek u Podpeči, na liku sjedeće Bogorodice na sceni Poklonstva. Njihovu genezu nenadmašno

[377] Za ovakovo oblikovanje postoji i njemački termin – Röhrenfalten.

je opisao B. Fučić, u dva poglavlja svoje monografije o Vincentu. Forme kojima izvor vidi u nizozemskom slikarstvu rane renesanse gube svoju plastičnost u grafičkim listovima njemačkih grafičara. Ovdje se pretvaraju u njihove suhe i krte kopije iz kojih kastavski slikari crpe oblike svojih nabora.[378]

Ovdje ocrtan morfološki problem zaključujemo mišlju kako je zajednička karakteristika draperija kastavskih radionica to da su shematske, dekorativne i ornamentalne, a raznovrsnost njihovih oblika rezultat je toga što su preuzete s grafičkih predložaka.

7.4. Kompozicijski problemi i odnos prema prostoru

Formalna analiza nepotpuna je bez obrade kompozicijskih problema i odnosa prema prostoru u korpusu kastavskih radionica. Prostornost većine slika jednostavna je, a interijer i eksterijer tek su naznačeni, onoliko koliko je potrebno za razumijevanje radnje. Najčeća pozadina je neutralna, tamne boje. Tlo je prikazano kao mreža rombova ili prošarano niskim raslinjem. U Barbanu je prostornost dobivena prostornim nišama koje su prikazane kao kutije, ormari. Na svim ostalim mjestima dočaravanju dubine prostora služi zeleni obrub unutar okvira bordure preko kojega prelaze detalji prikazanih scena. Često detalji prekrivaju i samu borduru. Ovo je karakteristika svih obrađenih lokaliteta pripisanih Kastavskoj slikarskoj školi.

U pozadini likova ponekad se nalazi parapetni zid (Euharistijski Krist u Lovranu, Prvi grijeh u Bermu, Bičevanje Kristovo i Raspeće u Gradišču, Raspeće u Podpeči, Prvi grijeh u Hrastovlju). U Hrastovlju se ovakav zid nalazi ponekad iza, a ponekad ispred parova proroka. Kao pozadina likova dvaput se pojavljuje viseći zastor koji drže anđeli (na beramskom Navještenju i hrastovljanskom Krunjenju Bogorodice), te jednom zastor na nosaču (na prikazu Sv. Tri kralja i Sv. Kuzme i Damjana u Hrastovlju).

Arhitektonska scenerija je jednostavnog oblikovanja, što je najočitije u građevini na beramskom Pohođenju, ispred koje se zbiva susret Bogorodice i Elizabete. Tek se na prikazu Ulasku u Jeruzalem bogatstvom arhitektonskih detalja pokušava dočarati da se radi o velegradu Jeruzalema. No detalji su ipak neuvjerljivi i nelogični, čime prikaz postaje naivan. Među ambicioznijim je prikazima i ulaz u grad na prizoru Sv. Martina. Karakteristika Ivanove radionice je što arhitektonsku sceneriju rastvora brojnim

[378] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, 135-138.

prozorskim otvorima ili slijepim nišama s mrežištima izvedenim patroniranom šablonom (Ulazak u Jeruzalem u Gradišču, scena s vojnikom u Podpeči, Izgon iz raja u Hrastovlju, Nebeski Jeruzalem na Posljednjem sudu u Lovranu).

Pejzaž je u Bermu izveden na četiri načina. Brda na prikazu Sv. Martina zaobljeni su, jasni geometrijski likovi prošarani stiliziranim siglama koja označavaju stabla. Nepravilna brdašca na sceni Molitve na maslinskoj gori, prošarana su nervoznim crticama. Na Bijegu u Egipat prikazana su blago valovita, spojena brdašca. Na Josipovim zarukama su izvedena trečentističkom manirom s nepravilnim rasjecima i s „impresionistički" širokim namazima zemljane boje, naizmjence vodoravnim i okomitim potezima. Najambiciozniji pejzaž nalazi se na sceni Sv. Jurja koji ubija zmaja u Oprtlju na čijoj se pozadini nalazi golemi grad s hridinastim krajolikom oblikovanim rascjepima u trečentistčkoj maniri.

Tek na rijetkim prikazima, redom u Bermu, pojavljuju se prostorni planovi (Rođenje Bogorodice, Rođenje Kristovo, Pohođenje). Na prikazu Rođenja Bogorodice u drugom prostornom planu, u gornjem desnom kutu, iza kreveta, nalazi se stojeći lik anđela s rukama sklopljenim na molitvu, dok su na Rođenju Kristovu prikazani pastiri koji slušaju radosnu vijest od anđela. Na oba spomenuta prizora i arhitektonska je scenerija složenija, a ne samo jednostavan označitelj koji objašnjava radnju. Odnos figura prema sceneriji i pejzažu u mnogim je slučajevima nerealan kao i međuodnos likova. Neproporcionalno su prikazane figure Sv. Martina i prosjaka u Bermu, Bogorodice zaštitinice, svetaca i bratima u Barbanu, Sv. Lovre i njegovih mučitelja u Barbanu, donator uz lik Sv. Petra u Oprtlju i drugdje.

Sve su scene kastavskih radionica u potpunosti ispunjene likovima i mnoštvom detalja, kao da su se slikari bojali praznog prostora. Zbog potpunog ispunjavanja formata likovi su stisnuti i prostorno se neuvjerljivo preklapaju. Čak i na scenama koje su naslikali kvalitetniji slikari postoje prikazivačke nespretnosti. Na beramskom Poklonstvu u šumi konjskih nogu samo su tri konja prikazana sa sve četiri noge, dok se ostalima vidi samo po jedan par. Nasuprot opisanoj redukciji, barjake slikar umnožava te ih stavlja u ruke skoro svih članova kraljevske svite, bez obzira imaju li isti ujedno glazbala u rukama.

No uza sve nespretnosti kastavski slikari se uspješno snalaze u zadanim okvirima formata. Umješno prilagođavanje formatu izvedeno je na sceni mučenja Sv. Lovre u Bermu. Ovdje je polje, zbog položaja prozora na zidu, zasječeno u desnom gornjem kutu tako da je umjesto kvadrata forma polja u obliku slova L. Kosina rešetke roštilja, na kojem se muči Sv. Lovro, prilagođena je formatu. Gornja stranica roštilja paralelna je s bordurom tako da oblik roštilja predstavlja paralelogram koji zauzima čitavu širinu polja. U gornjem segmentu polja smještena su dva lika, vladara i mučitelja, koji su umanjeni razmjerno toliko da potpuno ispune navedeni segment. Okvir prostorne niše koji na ostalim scenama ispunjava čitavu širinu formata ovdje je stisnut u segment polja, zadržavajući uobičajenu širinu koju ima na ostalim poljima. Donji dio kompozicije zauzima trokut koji je položen tako da u njega ne može stati niti jedan ljudski lik. Iako je, u komparativnim primjerima ove teme, na toj poziciji uobičajeno prikazati još jedan lik mučitelja koji raspiruje vatru, u Barbanu je, da bi ispunio prostor slikar smjestio zgužvanu Lovrinu odjeću. Jednostavnim elementima, slikar je likovno savršeno ispunio prostor neuobičajenog formata, te izveo zahtjevnu kompoziciju. Na ovoj sceni vidi se i prikazivačke nespretnosti, kao što je rešetka roštilja koja nema noge. Ona time izgleda kao da lebdi u zraku, prkoseći zakonu gravitacije, kao i ostali likovi. Ovo je još jedna karakteristika Kastavske slikarske škole, koju je primijetio B. Fučić te ju usporedio s lutkarskim teatrom.[379]

S formatom se uspješno bori i slikar Posljednjeg suda u Lovranu. Iako ova scena izgleda prilično rustično u usporedi s ostatkom ciklusa, njezina kompozicija je najzahtjevnija i zbog formata i zbog nedostatnog prostora da se kompozicija razvije i primi mnoštvo likova koji se na njoj nalaze.

Među najuspješnijim kompozicijama je slika Raspeća u Lovranu. Odlikuje ju redukcionizam kojim se slikar prilagođava ograničenom formatu, u isto vrijeme zadržavajući proporcije likova u većem mjerilu kako scena ne bi izgubila na monumentalnosti. Unatoč reduciranju prizora ostaje narativan i sklon detaljima. Usprkos laganoj nespretnosti u prostornom predočavanju koja se uočava u prostornom razmještaju likova i neuvjerljivo zgužvanim naborima haljina skupine s Bogorodicom, lovranski

[379] Fučić, B., *Vincent iz Kastva*, str. 155-157.

slikar lako predočava tjelesnost golih likova. Oni su plastično modelirani i geometrijski jasni u prostoru. I u ovom prizoru uočava se vrsnost radionice Vincenta iz Kastva, koji, uz već navedene scene i likove više kvalitete u Bermu, predstavlja izražajni vrhunac radionice.

Jednostavnim slikarskim sredstvima kastavski majstori postižu maksimalan učinak na gledatelja. Nedostatak kasnogotičke ekspresivnosti i lirska mirnoća ovih likova, postignuta čak i na dinamičnim scenama, pruža nam specifičnu atmosferu., već spomenutog dojma koji pruža lutkarski teatar.

7.7. Zaključak morfološkog razvrstavanja

Unutar predloženog korpusa Kastavske slikarske škole mogu se razlučiti ruke četvorice kvalitetnijih slikara koji se razlikuju u morfološkim i tehnološkim detaljima toliko da se može zaključiti da su se svi likovno formirali nezavisno jedan od drugoga. Dvojicu imenujemo prema Fučićevoj podjeli Majstorom beramskog Plesa mrtvaca i Majstorom Poklonstva kraljeva. Za ovog potonjeg Fučić je zaključio da je glavom Vincent. U Lovranu je slikao još jedan slikar kojeg je Fučić imenovao Šarenim majstorom. Ovom radnjom nudi se novo imenovanje ovog slikara: Majstor lovranskog mučeništva Sv. Jurja. Četvrti slikar ove škole Ivan je iz Kastva. Navedena četvorica majstora dijele zajedničke oblikovne karakteristike Knitterstila, jednostavno oblikovanje prostora i kompozicijske zakonitosti te kolorit.

Iz čitavog korpusa mora se izdvojiti Majstora beramske Pasije, koji u djelima približenim Vincentu ne predstavlja njihov značajan udio, te Majstora hrastovljanske Pasije koji odskače od formalnih karakteristika djela pripisanih Ivanovoj radionici. Oba slikara su rustična i puno niže kvalitete od navedene četvorice boljih kastavskih slikara. Ako iz ovakvog kuta gledanja promotrimo slikarstvo Kastavske slikarske škole, te usmjerimo pažnju na njegove najbolje dionice, ono više nije tako rustično niti toliko lokalno koliko mu se to do sada pripisivalo.

Propitana su izvorišta njihovog stila koja su pronalažena u suško-bodeško-prileškoj skupini, Majstoru pazinskog prezbiterija i Majstoru Bolfgangu. Iako su potvrđene neke od poveznica s Prileškim majstorom i Majstorom Bolfgangom u morfologiji oblikovanja nabora, navedena morfologija ne zatječe se kod Majstora

pazinskog prezbiterija. S druge strane tonska modelacija kojom Majstor Bolfgang i Majstor pazinskog prezbiterija oblikuju volumene fizionomija svojih likova bliska je kastavskim slikarima. Ovakvu modelaciju, uz formalne karakteristike Knitterstila kao što je oblikovanje očiju i trešnjolikih usnica, može se primijetiti već u koruškom slikarstvu (sl. 619-621.). No ona je također preuzeta iz zajedničkog izvora, nizozemskog slikarstva. Područja Bavarske i Porajnja važna su u recepciji i prijenosu nizozemskih pobuda. Alzaški slikar Martin Schongauer u tome je bitna karika. Gesta i položaj Bogorodice na beramskom Rođenju Kristovu (sl. 637.) daleki je eho Schongauerove Bogorodice s Orlier oltara (sl. 636.). Ona je pak kopija po Rogieru van der Weydenu, na koga se Schongauer često ugledao (sl. 638). Utjecaj Schongauerove umjetnosti primjetan je i na primjeru Raspeća u Podpeči, za koje je kao predložak poslužio list navedenog majstora (sl. 634, 635.). Stoga će se u budućim istraživanjima biti potrebno sustavnije posvetiti utvrđivanju veza između Kastavske slikarske škole i istovremenog slikarstva u Bavarskoj i Porajnju.

8. ZAKLJUČAK

Problematika Kastavske slikarske škole ovom radnjom nije do kraja iscrpljena, dapače predstoji još puno posla. Neobrađen je ostao tehnološki aspekt umjetnine, prvenstveno zato što na ovoj razini zidne slike kastavskih radionica nisu kvalitetno istražene.[380] Pionirski radovi Ane Deanović i Biserke Kojić Prodić o tehnologiji zidnog slikarstva u Istri zastarjeli su.[381] Njihovo mjesto danas ispunjavaju nova restauratorska istraživanja koja su učinjena i obavljaju se u Bermu, Lovranu i Pazinu. Pod vodstvom Tee Zubin tvrtka Metris iz Pule izvršila je analizu beramskog ciklusa.[382] Rezultati navedenog istraživanja pobijaju neke zaključke Ane Deanović i Biserke Kojić Prodić. Nažalost, Metrisova istraživanja nisu vođena od strane povjesničara umjetnosti, te je iz toga razloga problem Majstora Pasije ostao nerazriješen.[383] U restauratorskim radovima na zidnim slikama u žuonim crkvama Sv. Jurja u Lovranu i Sv. Nikole u Pazinu, koja su još uvijek u tijeku, izvršena su detaljna istraživanja tehnologije zidnih slika. Različita izvedba pripremnog crteža potvrdila je pretpostavke da su u svetištu crkve Sv. Jurja u Lovranu djelovale dvije radionice. Ona iz koje je potekao Šareni majstor koristi ucrtavanje aureola i silueta likova u svježu žbuku, dok druga radionica, bliska Majstoru Plesa mrtvaca pripremni crtež izvodi crvenkastom bojom.

Stanje zidnih slika, oštećenost i raniji restauratorski zahvati, značajno utječu na njihovu čitljivost. Novi restauratorski zahvati na zidnim slikama pomogli su njihovoj boljoj interpretaciji. Problemi koje prethodni restauratorski zahvati mogu uzrokovati povjesničaru umjetnosti najočitiji su u svetištu crkve Sv. Marije na Božjem Polju. Ovdje je preslik gotičkih zidnih slika na svodu iz 1720. godine zbunio sve istraživače, uključujući B. Fučića. Problemi ove naravi pojavljuju se i na drugim ranije restauriranim

[380] Metodološki uzor kako bi se trebalo obraditi istarsko gradivo radovi su Anabele Križnar, koji su sistematizirali slovensku građu te doveli do boljeg poznavanja Vilaške slikarske škole i radionice majstora Bolfganga (vidi: Križnar, A., *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2006.; ista, *Materiali in tehnike starejše beljaške slikarske delavnice*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, 2009.)

[381] Deanović, A. – Kojić Prodić, B., „Paleta majstora Vincenta“, *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, god. I. (serija III,), br. 1, Zagreb, 1977, str. 21-36.

[382] Izvještaj o realizaciji projekta „Laboratorijska ispitivanja i zaštita beramskih fresaka“, nositelj: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula, listopad 2015. Sažetak analiza objavljen je u deplijanu *Laboratorijska ispitivanja i zaštita beramskih freski*: www.centarmetris.hr/fileadmin/datoteke/Novosti/Freske_brosura_HR-IT.pdf (pristupljeno 8. svibnja 2016.)

[383] Vidi str 132. ove radnje.

zidnim slikama, uključujući one u Oprtlju, Vranji, Bermu, Hrastovlju, Pazinu te one koje pripadaju suško-bodeško-prileškoj skupini.

Također, nekoliko značajnih lokaliteta na kojima se pretpostavlja postojanje zidnih slika kastavskih radionica, još uvijek nisu istraženi niti restaurirani. U Kastvu i njegovoj okolici postoje dvije crkve u kojima se pod kasnijim žbukama i naličima naziru kasnogotičke zidne slike, čiji su autori, po svemu sudeći, kastavski slikari. Prva je crkva Sv. Fabijana i Sebastijana u Kastvu, a druga Sv. Antona u Jurčićima. U ovoj potonjoj na sjevernom se zidu nazire psić mađu konjskim kopitima te konjske orme s karakterističnim utisnutim puncama, iz čega se može pretpostaviti da se radi o lovačkim scenama povorke kraljeva na sceni Poklonstva. Na istom lokalitetu zamijećena je ikonografska tema koja se pojavljuje u Lovranu, prikaz Euharistijskog Krista. Kroz dlan njegove ruke prolazi klasje žita, a lijevo od Kristove aureole nalazi se hostija. Uz ove dvije crkve treba napomenuti kako je još uvijek ostao neistražen bivši augustinski samostan Sv. Jeronima u Rijeci s klaustrom i kapelama Sv. Trojstva i Bezgrešnog začeća Marijinog. Svaka nova restauracija donijet će nove spoznaje, koje mogu dopuniti i korigirati rezultate ovog rada, upravo kako su rezultati nedavnih zahvata na zidnim slikama u Božjem Polju, Roču, Lovranu, Pazinu i Bermu pomogli u korigiranju dosadašnjih spoznaja.

Materiji se pristupilo dijakronijski i sinkronijski. Pokušalo se utvrditi izvorišta na kojima su se kastavski slikarri formirali. Naglasak je stavljen na one slikarske pojave koje su do sada pripisivane kao pobude kastavskim radionicama te su se preispitali utjecaji suško-bodeško-prileške skupine, majstora pazinskog prezbiterija i radionice Majstora Bolfganga.

Suško-bodeško prileška skupina razlikuje se od kastavaca ikonografski, morfološki i u korištenju ornamentalnog repertoara. Od svih majstora ove skupine Kastavcima je najsličniji najmlađi, Prileški majstor. On se morfologijom *Knitterstila*, pogotovo trokutasto lomljenim naborima te korištenjem zajedničkog patroniranog uzorka približava kastvaskim radionicama.

Majstor pazinskog prezbiterija i žminjska radionica majstora Bolfganga s kastavskim slikarima imaju više sličnosti. Njihova je zajednička karakteristika korištenje Biblije pauperum kao grafičkog predloška. Ono je prisutno u Pazinu, Žminju, Bermu, Gradišču

i Hrastovlju. Iako zbog toga ne možemo tvrditi kako je jedan majstor utjecao na drugoga, koliko o zajedničkoj likovnoj kulturi koja koristi iste likovne izvore. Svim navedenim sličan je i slikarski postupak tonske modelacije. Pazinski i žminjski ciklus bliski su Kastavcima i ornamentalnim repertoarom bordura. No, radionica majstora Bolfganga ipak im je bliža koloritom i korištenjem sličnih patroniranih uzoraka. Zajednička je ikonografska tema Geneze na svodovima crkve Sv. Nikole u Pazinu i Sv. Trojstva u Hrastovlju. Međutim predlošci ove teme kojima se slikari služe različiti su. Hrastovljanska Geneza kao izvor koristi seriju grafičkih listova Majstora sa svicima, dok Pazinskoj Genezi izvor još uvijek nije utvrđen. Razlike pazinskog ciklusa i Kastavaca najočitije su u kreiranju prostornosti scene i morfologiji likova. U ovim elementima je majstor Bolfgang bliži Kastavcima.

Iako je nabrajanjem svih sličnosti i razlika dojam kako su pazinski i žminjski ciklus značajno utjecali na Kastavce, argument koji to opovrgava je to što su zidne slike u Pazinu nastale najvjerojatnije početkom 70-ih godina 15. st, one u Žminju 1471., a u Bermu 1474. godine. Ovo slikarstvo je suvremeno, a nositelji njihovih radionica su potpuno formirane slikarske ličnosti, te vjerojatno nisu mogli utjecati jedni na druge. Dapače, u Žminju i Pazinu se ne može utvrditi niti jedna ruka koja bi se mogla razviti u nekog od slikara najranijih djela Vincentove kastavske radionice, tj. u Bermu i Lovranu.

Ukazalo se i na druge slikarske regije. Iako je u doktoratu B. Fučića primijećena češka tipologija likova u ciklusima u Pazinu i Žminju, u ovoj je radnji upozoreno da se ovakvi elementi nalaze i u slikarstvu kastavskih radionica. Posebna je pažnja posvećena Koruškom slikarstvu, čiji je utjecaj najočitiji u Bermu. Uz ove dvije regije u kojima se očituju prežici mekog stila po prvi je puta pažnja usmjerena na njemačke slikarske škole, prvenstveno Bavarsku i Porajnje. U Nirnberškom se slikarstvu susreću češka morfologija prve polovine 15. st. i novi umjetnički poticaji iz nizozemskog slikarstva. U Porajnju je pak najznačajnija umjetnička pojava Martin Schongauer, koji usvaja tekovine nizozemskog slikarstva te ih širi u novom umjetničkom mediju grafike. Za sada su njemačke slikarske škole približene Kastavcima prvenstveno na razini ikonografije.

Proučen je međusobni odnos radionica pripisanih Kastavskoj slikarskoj školi. Vincentovoj radionici je, uz do sada pripisane zidne slike u crkvi Sv. Marije na Škrilinah u Bernu i Sv. Jurju u Lovranu, približen dio slika u crkvi Sv. Marije ispod Oprtlja i u

klaustru nekadašnjeg augustinskog samostana Sv. Jeronima u Rijeci. Ivanovoj radionici su, uz zidne slike u Hrastovlju, Gradišču i Podpeči, pripisani ciklusi zidnih slika u Barbanu i Božjem Polju. Izdvojene su ruke četvorice kvalitetnijih slikara za koje se pretpostavlja da su svoju slikarsku naobrazbu stekli odvojeno jedan od drugoga. Poštujući dosadašnje Fučićevo imenovanje nazivamo ih Majstorom beramskog Poklonstva kraljeva, Majstorom beramskog Plesa mrtvaca i Majstorom Ivanom. Izdvaja se još jednog slikara iz korpusa djela pripisanih Šarenom majstoru te mu predlažemo ime Majstor lovranskog mučeništva Sv. Jurja. U kastavskim radionicama primjećuje se sudjelovanje dvoje rustičnijih slikara koji imaju manje važne udjele. Prvi je Majstor beramske Pasije, a drugi Majstor hrastovljanske Pasije.

Ukazujući na kvalitetnije dionice ovog slikarstva nudi se nova perspektiva na čitav korpus radova Kastavske slikarske škole. Sam majstor Vincent, ako ga prepoznamo kao Majstora beramskog Poklonstva kraljeva, slikar je starije generacije u čijem se slikarstvu uočavaju brojni prežici mekog stila. S njim je neposredno povezan Majstor Plesa mrtvaca koji barata suvremenijim predlošcima, a njegov rad zatičemo na tri lokaliteta, u Bermu, Lovranu i Rijeci. Najplodniji slikar Kastavske slikarske škole je Majstor Ivan. Pripisujući mu djela u Hrastovlju, Podpeči, Gradišču, Barbanu i Božjem Polju pridaje mu se najveći značaj među kasnogotičkim slikarima u Istri. Ujedno se umanjuje značaj tzv. Šarenog majstora na razvoj kasnogotičkog slikarstva u Istri.

Ovom radnjom preispituje se lokalno formiranje majstora Kastavske slikarske škole, tj. tvrdnja o tome da su Vincent i Ivan iz Kastva domaći slikari. Potpuno se otklonila tvrdnja kako su oni slikali svakodnevicu istarskog seljaka unoseći detalje iz svakodnevnog života. Iz svega iznesenog može se zaključiti kako njihovo slikarstvo nadilazi samo lokalni značaj te se uklapa u širi kulturni krug.

Zajednički elementi koji objedinjuju Vincentovu i Ivanovu radionicu brojni su. U njih se ubrajaju korištenje grafičkih predložaka iste provenijencije, slične ikonografske teme, zajednički ornamentalni repertoar, upotrebu svitaka kao narativnih elemenata, kompozicijske zakonitosti, prelaženje likova preko bordura te morfološke sličnosti oblikovanja pod utjecajem *Knitterstila*. Smatram de je ovom radnjom predloženo dovoljno argumenata koji potvrđuju homogenost Vincentove i Ivanove radionice kako bi se objedinile pojmom Kastavske slikarske škole.

9. LITERATURA:

Addolorata, Enciclopedia Treccani [URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/addolorata/ pristupljeno 23.1.2016.]

Andergassen, Leo, *Il duomo di Bressanone*, Pubblicazioni del Südtiroler Kulturinstitut, vol. 8, Tappeiner, Bolzano 2010.

Authenticity, u: The Essential Vermeer Glossary: A – C (http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_a_c.html#.Vo0N4svSn4g, pristupljeno 6. siječnja 2016.)

Babić, Nataša, *Šareni majstor*, diplomska radnja (mentor Janez Höfler), Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 1996.

Biblija. Stari i novi zavjet, ur. Jure Kaštelan i Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1974.

Bistrović, Željko, "Gotičko zidno slikarstvo u Istri (novi prilozi jednoj budućoj sintezi)", *Annales*, Series Historia et Sociologia, 17, 2007., 2

Bistrović, Željko, "Zidne slike u crkvi Sv. Marije na Božjem Polju kraj Vižinade", *Zbornik Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920 – 1999) - Az grišni diak Branko pridivkom Fučić*, Općina Malinska – Dubašnica, 2009.

Bistrović, Željko, „Lisica i roda“, *Istarska Danica*, Pazin, 2013., str. 115-117.

Bogovčić, Ivan, *Hrastovlje. Restavratorski posegi na stenskih slikah*, Ljubljana 1990.

Bojničić, I., „Prilozi k povjesti Frankapana“, *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arhiva*, god. III., Zagreb, 1901.

Campin in context, Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445. Actes du colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, l'Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium et l'Association des Guides de Tournai, Tournai, Maison de la Culture, 30 mars - 1er avril 2006, éd. Ludovic Nys et Dominique Vanwijnsberghe, Valenciennes/Bruxelles/Tournai, 2007.

Caprin, Giulio, *Alpi Giulie*, Trieste, 1895.

Cerkovnik, Gašper, „Nekaj opažanj o sv. Ani Samotretji Mojstra Bolfganga v Crngrobu, bakrorezu Israela van Meckenema in izgubljeni kompoziciji Mojstra E.S.“, *Historia artis magistra: amicorvm discipvlorvmqve mvnvscvla Johanni Höfler septvagenario dicata*, Znanstvena založba Filozofske fakultete - Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Ljubljana, 2012., str. 211-220.

Cerkvenik, Branko, *Gradišče pri Divači – vas z roba Regijskega parka Škocjanske jame*, Krajevna skupnost, Divača, 2005.

Cevc, Emilijan, *Gotika*, Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, 1969.

Cevc, Emilijan, "Ivan iz Kastva", *Enciklopedija Slovenije*, vol. 4, 1990, str. 212.

Cosacchi, Stephan, *Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesi, und Brauchtum des Mittelalters*, Verlag Anton Hain, Meisemheim am Glan, 1965.

Cusin, Fabio, *Il confine orientale d'Italia nella politica europea del XIV e XV secolo*, vol. 1, Milano, 1937.

Deanović, Ana – Kojić Prodić, Biserka, „Paleta majstora Vincenta“, *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, god. I. (serija III.), br. 1, Zagreb, 1977., str. 21-36.

De Franceschi, Camillo, *Storia documentata della contea di Pisino*, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, Venezia, 1964.

Demus, Otto, *Die Spatgotischen Altaren Karntens*, Klagenfurt, 1991.

Demus, Otto, "Ein Freskenyzklus Konrads von Friesach", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXII/1-2 (1978), str. 63-71.

Dioecesis Justinopolitana: spomeniki gotske umetnosti na območju koprske škofije, Pokrajinski muzej, Koper, 2000.

Doroghy, Zvonimir, «Beram», u: *Hrvatska enciklopedija*, Sv. II, Zagreb, 1941, str. 409.

Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research, urednici: Henk van Veen, Bernhard Ridderbos i Anne van Buren, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

Ekl, Vanda, *Gotička skulptura u Istri*, Grafički zavod Hrvatske i Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.

Egg, Erich, *Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk*, Tyrolia Verlag, Innsbruck-Wien-München, 1972.

Fischer, Celia, *The Medieval Flower book*, London 2007.

Frodl, Walter, *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944.

Frodl, Walter, „Thomas von Villach", 700 Jahre Villach, Villach, 1940.

Fučić, Branko, „Smrt i prolaznost na zidnim slikarijama u Bermu", *Riječki list*, 15.III.1953.

Fučić, Branko, „Knjiga za nepismene. Tri zidne slike u Bermu“, *Istarska Danica*, 1953, str. 101-107.

Fučić, Branko, „Meštri u Bermu“, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, VI/2, Zagreb, 1958, str. 115-118.

Fučić, Branko, "Majstor Ivan iz Kastva i njegova sredina", *Zbornik za umetnostno zgodovino* V-VI, Stelètov zbornik, Ljubljana 1959.

Fučić, Branko, "Grafički listovi 'Majstora sa svicima' u kastavskoj radionici", *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, X/3, Zagreb 1962.

Fučić, Branko, *Istarske freske*, Zagreb, 1963.

Fučić, Branko, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, (disertacija-tiskopis), Ljubljana – Rijeka, 1964.

Fučić, Branko, „Slika i arhitektonski prostor u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu u Istri“, *Ljetopis JAZU*, br. 71, Zagreb 1966.

Fučić, Branko, “Božje Polje”, *Bulletin Odjela VII za likovnu kulturu JAZU*, br. 1-3, Zagreb 1974.

Fučić, Branko, „Pisani mojster na Bregu ob Kokri“, *Kranjski zbornik*, Kranj 1975.

Fučić, Branko, “Biblija pauperum i istarske freske”, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, br. 13, Ljubljana, 1977.

Fučić, Branko, „Hibridno i folklorno u ikonografiji. Zapažanja na spomenicima Istre, otoka Krka i Slovenije“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13, 1977, str. 135-142.

Fučić, Branko, „Atribucije oko majstora Vincenta iz Kastva“, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, br. 1. Zagreb, 1977.

Fučić, Branko, “Ročke freske i majstor Ivan iz Kastva”, *Buzetski zbornik*, br. 5, Buzet, 1990.

Fučić, Branko, *Vincent iz Kastva*, Kršćanska sadašnjost i Istarsko književno društvo “Juraj Dobrila”, Zagreb/Pazin, 1992.

Fučić, Branko, „Šareni majstor“, *Kanfanar i Kanfanarština: zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom 900. obljetnice prvog pisanog spomena Kanfanara*, 5. listopada 1996., Dvegrajci – udruga za čuvanje i promociju naslijeđa, Kanfanar, 1998.

Geisberg, Max, *The Master of the Berlin Passion and Israhel Van Meckenem*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 42. Heft. Strassburg, 1903.

Gestrin, Ferdo, *Trgovina slovenskega zaledja s primorskimi mesti od 13. do konca 16. stoletja*, Ljubljana, 1965.

Ghirardi, Giulio, *Affreschi istriani del medioevo*, Padova, 1972.

Gigante, Silvino, *Libri del Cancelliere – Cancelliere Antonio di Francesco de Reno – Parte Prima - MCCCCXXXVII-MCCCCXLIV*, vol. I., Monumenti di storia fiumana, Fiume, 1912.

Gnirs, Anton, „Vermo“, u: *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, 1908., str. 300.; 1912., str. 184.

Grković, Sanja, “Bordure u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Istre”, *Peristil*, 38, 1995, str. 43-50.

Grković, Sanja, "Župna crkva Sv. Jurja u Lovranu", *Dometi,* god. 23 (1990), br. 11, str. 755-768.

Gruden, Josip, *Zgodovina slovenskega naroda*, Družba Sv. Mohorja, Celovec, 1910.

Herzig, R., *Die gotische Wandmalerei Kärntens von 1380 bis 1450,* Wien 1935.

Höfler, Janez, „Freske v Srednji vasi pri Šenčurju (ok. 1440) in njeni sv. trije kralji", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, IX (1972), str. 7-21.

Höfler, Janez, „Das Treffen der hl. Drei Könige – ein verkantes Thema der gotischen Wandmalerei der östlichen Alpenländer", *Carinthia* I, CLXIX (1979.), str. 111-141.
Hofler, Janez, „Nekaj opomb k Mojstru bohinjskega prezbiterija", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XVIII, 1982, str. 9-16.

Höfler, Janez, „O umetnostnih spomenikih srednjega veka v Blejskem kotu", Kronika – časopisa za slovensko krajevno zgodovino, 32, 1984.

Höfler, Janez, *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc,* Ljubljana 1985.

Höfler, Janez, „Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem", *Gotika v Sloveniji*, 1994., str. 331-359.

Höfler, Janez, „Mojster Bolfgang in njegov krog", *Gotika v Sloveniji* (ur. Höfler, J.), Ljubljana, Narodna galerija, 1.6.-1.10-1995., Ljubljana, 1995., str. 272-273.

Höfler, Janez, *Srednjeveške freske v Sloveniji*. *Gorenjska,* knj. 1., Družina, Ljubljana, 1996.

Höfler, Janez, *Srednjeveške freske v Sloveniji*. *Primorska,* knj. 2., Družina, Ljubljana, 1997.

Höfler, Janez, „Die „Biblia pauperum" und die Mittelalterliche Freskomalerei Sloweniens", ZRC Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1998.

Höfler, Janez, „O grafičnih virih za freske v Hrastovljah“, *Acta historiae artis Slovenica*, vol. 3, ZRC Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana, 1998.

Höfler, Janez, „O mojstru Bolfgangu in nekaterih pogledih na srednjeveško stensko slikarstvo v Sloveniji“, *Razprave Filozofske fakultete*, Šumijev zbornik, Ljubljana, 1999.

Höfler, Janez, *Srednjeveške freske v Sloveniji*. *Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, knj. 3., Družina, Ljubljana, 2001.

Höfler, Janez, *Srednjeveške freske v Sloveniji*. *Vzhodna Slovenija*, knj. 4., Družina, Ljubljana, 2004.

Höfler, Janez, „Grafične predloge v srednjeveškem stenskem slikarstvu Istre“, *Zbornik Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920 – 1999) - Az grišni diak Branko pridivkom Fučić*, Općina Malinska – Dubašnica, 2009., str. 265-280.

Höfler, J.**,** Mojster Bolfgang iz Crngroba in Gornje Porenje, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XLV, 2009.

Israhel van Meckenem Wenzel von Olmütz and monogrammists , The illustrated Bartsch. 9 = formerly volume 6 (part 2),

Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503): Kupferstiche - der Münchner Bestand, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung, München, 2006.

Ivančević, Radovan, *Beram*, Izdavački Zavod "Jugoslavija", Beograd, 1965.

Ivančević, Radovan, et al., *Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd-Zagreb, 1984.

Ivančević, Radovan, Umjetničko blago Hrvatske, ITP Motovun, Zagreb, 1993.

Izvestja muzejskega društva za Kranjsko, letnik 5, številka 1, Muzejsko društvo za Kranjsko, Ljubljana, 1895.

Jenko, Mojca, „Ivan iz Kastva“, u: *Gotika v Sloveniji*, (ur. Höfler, J.), Ljubljana, Narodna galerija, 1.6.-1.10-1995., Ljubljana, 1995, str. 289-291.

Karaman, Ljubo, “O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre”, *Historijski zbornik* II, 1-4., Zagreb, 1949.

Karaman, Ljubo, “O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva”, pretisak u: *Odabrana djela*, Književni krug, Split, 1986.

Karaman, Ljubo, “Afreski hrvatskoga majstora u Sv. Mariji kod Berma u Istri”, *Alma mater croatica*, VII, 1-4 (1943), str. 57-61.

Kastelic, Jože, *Beram, : istarske freske*, Časopis Jugoslavija, Beograd, 1955.

Kehrer, Hugo, *Die heiligene drei König in Literatur und Kunst*, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, 1908.

Kemperdick, Stephan, "Schongauer, Martin", u: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 466-468 [URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118610430.html pristupljeno 12.12.2015.]

Knapiński, Ryszard, *L'iconografia del Credo (Simbolo degli apostoli) attraverso la rappresentazione del Collegio degli apostoli nella storia dell'arte europea*, 2008. [URL: http://www.gliscritti.it/approf/2008/conferenze/mastacchi/mastacchi040308.htm]

Kobler, Giovanni, *Memorie per la storia della Liburnica città di Fiume*, sv. 1-3., Fiume, 1896.

Koreny**,** Fritz et al., Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch,

Koreny**,** Fritz, „Israhel van Meckenem“, *Friedrich W. H.: Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts*. 1954.

Fritz Koreny [Hg.]: Israhel van Meckenem. 2 Bde. Amsterdam 1966 (=F. W. H. Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd.24 u. 24A)

Kos, Koraljka, "Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske", *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 1969.

Kos, Koraljka, „Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien“, *Izdavački zavod Jugoslavenske akademije*, Zagreb, 1972.

Kos, Koraljka, „Muzicirajoči angeli v cerkvi Sv. Jurija v Lovranu“, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, 1962.

Križnar, Anabelle, *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem,* Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2006.

Kuret, Primož, *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*, Slovenska matica, Ljubljana, 1973.

Kurt, Martin, "Herlin, Friedrich", u: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S. 626-628 [URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd118549650.html pristupljeno 12.12.2015.]

Lanc Elga, *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983.

Lanc Elga, *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Steiermark*, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2002.

Lehrs, Max, *Der Meister mit den Bandrollen. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstiches in Deutschland*, W. Hoffmann, Dresden 1886.

Lehrs, Max, *Holzschnitte der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin*, Cassirer, Berlin, 1908.

Lehrs, Max, „Der Meister mit den Bandrollen“, *Geschichte und kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, vierter textband, Wien, 1921.

Lehrs, Max, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. 9 Textbde. u. 9 Tafelbde. Wien 1908-1934.

Leiss (Alisi), Antonio, „Restauri di Duomo di Pisino“, *Piccolo di Trieste*, 11.08.~~1927.,~~ str.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Sveučilišna naklada Liber i Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985.

Maček Kranjc, Ida, kataloške jedinice 151-154 u: *Gotika v Sloveniji*, Ljubljana, 1995., str. 267-271.

Mesesnel, France, „Mrtvačka povorka“, *Hrvatska enciklopedija*, sv. II., Zagreb, 1941, str. 409.

Mittelalterliche Wandmalerei. Funde 1959-1969., Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXIII, Heft 3/4, Verlag Anton Schroll & Co, Wien, 1969.

Morassi, A., „Antica pittura popolare nell'Istria“, *Le vie d'Italia*, XXX (ottobre), 1924.

Morassi, A., „Gli affreschi nella chiesa di S. Maria delle ***Lastre*** *a* ***Vermo“***, *Emporium*, *Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura*, LXIII, n. 375, marzo 1926, str. 204–208.

Munić, Darinko, *Kastav u srednjem vijeku*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1986.

Nared, Andrej, „Seznami kranjskega plemstva in kranjskih deželnih stanov“, *Arhiv*, 28 (2005), št. 2, str. 313-334.

Paškvan, Fedora, „Prilog proučavanju beramskih zidnih slikarija“, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, VII/1, Zagreb, 1959., str. 53-58.

Pelc, Milan, „*Insipiens* iz Berma i poganska simbolika u srednjovjekovnoj kršćanskoj ikonografiji – hrvatski primjeri“, *Zbornik Međunarodnog znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920 – 1999) - Az grišni diak Branko pridivkom Fučić*, Općina Malinska-Dubašnica, 2009., str. 337-354.

Perčić, Iva, „Otkrivanje novih srednjevjekovnih slikarija u Lovranu“, *Riječki list*, 17.9.1953.

Perčić, Iva, „Konzervatorski radovi u Istri i Hrvatskom Primorju od 1955. do 1958.“, Zbornik zaštite spomenika kulture, X, Beograd, 1959.

Perčić, Iva, "Legenda o hodočasnicima Sv. Jakova na zidnim slikarijama u Barbanu", *Peristil*, br. 5, Zagreb, 1962., str. 52-60.

Perčić, Iva, *Zidno slikarstvo Istre*, Zagreb 1963.

Perćić, Iva, *Ikonografija srednjevjekovnih istarskih fresaka*, disertacija, strojopis, Rijeka, 1964.

Perčić, Iva, „Ikonografija Vincenta iz Kastva“, *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU*, III. ser., I, 1977, 1, str. 11-19.

Praprotnik, Vilma, “Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji”, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. X, Ljubljana, 1973., str. 31-78.

Prelog, Milan., „Neki grafički predlošci zidni slikarija u Bermu“, *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti*, 3, Zagreb 1961.

Ratkovčić, Rosana, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj*, Umjetnička organizacija Kultura umjetnosti, Zagreb, 2014.

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956.

Reichel, Andrea, *Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostums*, disertacija na Filozofskom fakultetu Humboldt Univerziteta, Berlin, 1998.

Repanić-Braun, Mirjana, „Ivanić Miljanski, zidne slike“, u: *Umjetnička topografija Hrvatske. Krapinsko-zagorska županija*, ur. Ivanka Reberski, Institut za povijest umjetnosti : Školska knjiga, Zagreb, 2008., str. 680-684.

Rosenauer, Artur, „Zum Einfluß der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst“, *Gotika v Sloveniji*, Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom : akti mednarodnega simpozija, Narodna galerija u Ljubljani, 20-22. oktober 1994, Ljubljana, 1996., str. 37-45.

Rosenfeld, H., *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung –Bedeutung*, Böhlau, Köln, 1968.

Royt, Jan, *Medieval Painting in Bohemia*, Univerzita Karlova v Praze, Praha, 2003.

Rozman, Ksenija, *Freske suško-prileške smeri*, diplomska radnja, Ljubljana, 1959.

Rozman, Ksenija, *Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora*, disertacija, Ljubljana, 1964.

Rozman, Ksenija, **„**K profilu poznogotskega stenskega slikarstva“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. V, 1965.

Rozman, Ksenija, „Delavnica Mojstra bohinjskega prezbiterija“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. X, 1973, str. 5-12.

Schefer, Jean Louis, „A propos des fresques de Hrastovlje – notes sur le programme iconographique“, *Annales*, 12, 2002.2

School (of painting), u: The Essential Vermeer Glossary: Q – Z (http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_q_z.html#.Vo0MrsvSn4g, pristupljeno 6. siječnja 2016.)

Simon, Achim, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluß im 15. Jahrhundert*, Berlin, Reimer Verlag, 2002.

Sander, Jochen – Kemperdinck, Stephan, *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*

Schreiber, Wilhelm Ludwig, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au Xve siècle*, vol. 4., A. Cohn, Berlin, 1902.

Soltesz, Erzebet, *Biblia pauperum: The Estergom Blockbook of Forthy Leaves*, Corvina Press, 1967.

Srša, Ivan, „Kasnogotičke zidne slike u crkvi sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom“, *Peristil*, 52/2009., str. 61-91.

Stampfer, Helmut, „La diffusione delle pitture murali di Leonhard von Brixen in Tirolo“, *D'une Montagne à l'autre Etudes comparées*, Les Cahiers du CRHIPA, n° 6., 1. octobre 2002., str. 69-88.

Stelè, France, „Gotske freske v Bermu v Istriji“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, III., 1923., str. 156.

Stelè, France, Vplivi majstora E.S. v slovenskih freskah druge polovice 15. stoletja, Šišićev zbornik, Zagreb, 1929., str. 267-274.

Stelè, France, *Srednjeveško stensko slikarstvo*, Monumenta artis Slovenicae I, Akademska založba, Ljubljana, 1935.

Stelè, France, Iz zgodovine slovenskega cerkvenega slikarstva – Vincencij iz Kastva, Mladika, XVI, 3 i 4., 1935, str. 102-105.

Stelè, France, Izvještaj o terenskom putu po Istri, Letopis SAZU, 1947.

Stelè, France, „Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen“, *Südost-Forschungen*, München, 16(1957) 2.

Stelè, France, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana, 1960.

Stelè, France, „Der Maler Johannes concivis in Laybaco“, 900 Jahre Villach. *Neue Beiträge zur Stadtgeschichte*, Villach, 1960.

Stelè, France, „Die istrische Lokalschule der gotischen Wandmalerei“, *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971, str. 58-67.

Stelè, France, *Gotsko stensko slikarstvo*, izredna knjiga zbirke Ars Sloveniae, Ljubljana, 1972.

Strieder, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1500*, Königstein im Taunus, 1993.

Suckale, Robert, „Johannes von Metz, ein Altersgenosse Stefan Lochners: der Oberrhein als Zentrum künstlerische Innovation in der Konzilszeit", *Stefan Lochner Meister zu Köln: Herkunft, Werk, Wirkun*, katalog izložbe, Frank G. Zehnder (ur.), Köln, 1993. str. 35-46.

Suckale, Robert, *Die Erneurung der Malkunst vor Dürer*, Band 1, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2009.

Štih, Peter - Simoniti, Vasko, *Slovenska povijest do prosvjetiteljstva*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2004.

Tamaro, M., *Le città e le castella dell'Istria*, II, Parenzo, 1893.

Thode, Henry, *Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer*, Frankfurt a.M., 1891.

Tomaž, Lazar, „Likovni viri za vojaško zgodovino poznega srednjega veka: Stensko in tabelno slikarstvo na Slovenskem in v sosednjih deželah. 1. del (pregled gradiva)", Zbornik za umetnostno zgodovino, XLII, 2007, str. 219-236.

Tomaž, Lazar, „Likovni viri za vojaško zgodovino poznega srednjega veka: Stensko in tabelno slikarstvo na Slovenskem in v sosednjih deželah. 2. del (interpretacija virov)", Zbornik za umetnostno zgodovino

Vignjević, Tomislav, "Med dobrim in slabim razbojnikom. Ikonografija in slog nekaterih upodobitev Kristusovega križanja na prehodu v novi vek", *Annales*, 18, Koper, 2008. str.31-40.

Vignjević, Tomislav, *Ples smrti*, Založba Annales, Koper, 2007.

Vlčková, Jitka, *Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století*, doktorska disertacija, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, Brno, 2009.

Vodnik, Alenka, „Mučeništvo sv. Janeza Evangelista“, kataloška jedinica br. 162., u: *Gotika v Sloveniji* (ur. Höfler, J.), Ljubljana, Narodna galerija, 1.6.-1.10-1995., Ljubljana, 1995, str. 282.

Vodnik, Alenka, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana , 1998.

Weilandt, Gerhard, "Pleydenwurff, Hans" u: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), S. 538-539 [URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd120948818.html pristupljeno12.12.2015.]

Weingartner, Josef, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Verlag von Anton Schroll & Co., Wien, 1948.

Wolfsgruber, Karl, *Dom und Kreuzgang von Brixen*, Athesia, Bozen, 1988.

Zadnikar, Marijan, *Hrastovlje. Romanska arhitektura in gotske freske*, Družina, Ljubljana, 1988.

Zadnikar, Tomaž, „Mojster Bolfgang na Gornjem Porenju: nekateri novi viri za sliko Kristusovega rojstva v Crngrobu“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 40 (2004), str. 71-99.

Zahn, J., „Das Familienbuch Sigmunds von Herberstein nach dem originale herausgegeben“, *Archiv für österreichische Geschichte*, B.39, Wien, 1868.

Zjačić, M., *Knjiga riječkog notara i kancelara Antuna de Renno de Muttina [1436.-1461.]*, I., Vjesnik Dravnog arhiva u Rijeci, Sv. 4., Rijeka, 1955-1956.

Zjačić, M., *Knjiga riječkog notara i kancelara Antuna de Renno de Muttina [1436.-1461.]*, II., Vjesnik Dravnog arhiva u Rijeci, Sv. 4., Rijeka, 1957.

Zjačić, M., *Knjiga riječkog notara i kancelara Antuna de Renno de Muttina [1436.-1461.]*, III., Vjesnik Dravnog arhiva u Rijeci, Sv. 5., Rijeka, 1959.

Zlatić, Slavko, Muzički instrumenti na zidnom slikarstvu u Istri, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, VI/2, Zagreb, 1958.

Zöllner, Erich; Schüssel, Therese, *Povijest Austrije*, Barbat, Zagreb, 1997.

Znanstveni referati održani na svečanoj proslavi povodom 500-godišnjice dovršenja opusa zidnih slika signiranih godine 1474. po domaćem majstoru Vincentu iz Kastva u gotičkoj crkvi Majke Božje na Škriljinah na groblju u Bermu, Bulletin razreda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, god. I (serija III), br. 1, Zagreb, 1977.

10. SAŽETAK

Slikarstvo Vincenta i Ivana iz Kastva te njihovih suradnika prikazuje se ovom radnjom kao jedinstveni korpus, koji se raščlanjuje na ikonografskoj i morfološkoj razini. Najveći dio radnje posvećen je problemu geneze kastavskih slikara, tj. odgovoru na pitanje na kojoj su se slikarskoj tradiciji Kastavci mogli razviti.

Prvi dio radnje kritički obrađuje dosadašnje znanstvene spoznaje o kastavskim radionicama. Za temeljne teze o razvoju istarskog gotičkog slikarstva zaslužan je F. Stelè koji Vincenta iz Kastva uvodi u povijest umjetnosti iščitavajući posvetni natpis u crkvi BDM na Škrilinah kod Berma. Pretpostavio je utjecaj suško-bodeško-prileške skupine, Majstora Bolfganga i Majstora pazinskog prezbiterija na Vincenta i Ivana iz Kastva. B. Fučić preuzima Stelèove teze te na njima temelji svoje radove o kastavskim radionicama. Pridonosi poznavanju kastavskih radionica iščitavajući ime Ivana iz Kastva u posvetnom natpisu na zidnim slikama u crkvi Sv. Trojstva u Hrastovlju. Unutar korpusa kasnogotičkog zidnog slikarstva u Istri posebno mjesto pridaje tzv. Šarenom majstoru, oko kojeg konstelira čitavu skupinu istarskih slikara. Poznavanje teme B. Fučić obogatio je razlučivanjem pojedinačnih slikarskih udjela unutar kastavskih radionica te utvrđivanjem grafičkih listova koji su im poslužili kao predlošci. Na njegove rezultate svojim se prilozima nadovezao i J. Höfler, koji je sistematizirao sve grafičke listove te u korpusu djela kastavske slikarske škole utvrdio mnoge citate iz nizozemskog slikarstva. Spomenuta trojica povjesničara umjetnosti svojim su radovima najviše doprinijeli poznavanju kastavskih kasnogotičkih slikarskih radionica.

Pojava kastavskih radionica promatra se kroz prizmu povijesnih događaja uzrokovanih politikom cara Friedricha III. u Istri i na Krasu u drugoj polovini 15. st. kada se ovi krajevi upravno jače vežu uz Kranjsku. U tom se smislu ističe mogući utjecaj kraške plemićke obitelji Raunacher čiji je predstavnik Jakov bio trostruko povezan s Vincentom iz Kastva čime se preispituje problem naručitelja.

Izvorišta stila kastavskih slikara preispitana su u poglavlju koje prikazuje istovremene slikarske pojave, ali i one koje su im neposredno prethodile, u regijama komparativnog obuhvata. Obrađena je produkcija šireg srednjoeuropskog područja, od Kranjske, preko Koruške, Češke, Bavarske i Porajnja do Nizozemske. Naglasak je stavljen na one slikarske pojave koje su kastavskim radionicama pripisivane kao pobude, ali i ostalim regijama koje su dovođene u odnos s ostalom istovremenom slikarskom

produkcijom u Istri kao što su Majstor Bolfgang i Majstor pazinskog prezbiterija. Preispitan je utjecaj ovih potonjih te suško-bodeško-prileške skupine na Vincenta i Ivana iz Kastva. Obrađen je južnotirolski slikar Lienhart Scherhauf (ranije poznat kao Leonard iz Brixena) te je umanjen značaj utjecaja južnotirolskog slikarstva na kasnogotičko istarsko zidno slikarstvo. Pojava kastavskih radionica promatra se analogno koruško usmjerenim radionicama koje od polovine 15. st. preplavljuju slovenske zemlje. Bliskost kastavskim radionicama vidi se i u češkom slikarstvu, u tipologiji likova i lirskoj izražajnoj crti te korištenju morfologije i tema mekog stila.

Prvi se put ovom radnjom s Kastavcima uspoređuju suvremene likovne pojave u njemačkim zemljama, prvenstveno Bavarskoj i Porajnju, koja su izvorišta *Knitterstila*. Ovdje su zabilježene istaknute pojave koje usvajaju i prenose tekovine suvremenog nizozemskog stvaralaštva, kao što su Martin Schongauer, Friedrich Herlin te Nirnberška slikarska škola.

Ars nova, slikarstvo flamanskih primitivaca, utjecalo je na slikarstvo čitave Europe. U djelima kastavskih radionica uočeni su brojni citati iz slikarstva Roberta Campina i Rogiera van der Weydena. No značajniji je utjecaj nizozemske grafike, prvenstveno Biblije pauperum i Majstora sa svicima. Israhela van Meckenema pak, možemo ubrojiti koliko u njemačke toliko u nizozemske umjetnike.

Krenuvši od onoga što je kastavskim radionicama zajedničko, definirala su se analitička poglavlja radnje. U prvom poglavlju sistematizirali su se svi definitivno utvrđeni grafički izvori koji su im poslužili kao predlošci. Neki od dosadašnjih prijedloga podvrgnuti su kritici, te su otklonjeni oni koji zastupaju korištenje grafičkih listova Majstora E.S. Osim do sada pripisanih grafičkih listova Majstora sa svicima i Biblije pauperum izneseni su i novi prijedlozi kao što je korištenje grafičkih listova Israhela van Meckenema. Istaknuti su i drugi grafičari, kao što je Majstor mučeništva 10000 te ostala drvorezna izdanja kao što su *Speculum humanae salvationis* i *Schatzbehalter*.

Najopsežnijim dijelom radnje, ikonografskom analizom tema korištenih u slikarstvu Kastavske slikarske škole, utvrđeni su prototipovi i literarni izvori, topološki sustavi u pojedinim crkvama i skupine tema karakteristične za kastavsku školu. Brojni su izvori ovim temama, od općenito srednjoeruopskih i nizozemskog slikarstva *Ars nove*, preko Porajnskih i Bavarskih slikarskih radionica do istočnoalpskih tema. U dijelu tema

prepoznat je utjecaj internacionalne gotike i mekog stila, dok su talijanski utjecaji prepoznati u najmanjem broju slučajeva.

U sklopu morfološke analize obrađen je ornamentalni repertoar, koji je obuhvatio bordure i patronirane uzorke. Preko njega su utvrđene veze prema slikarima izvan kastavskog kruga, kao što su Prileški majstor, Majstor Bolfgang, Majstor Srednje vasi pri Šenčurju i Majstor iz Popetra. Morfološkim razvrstavanjima razlučeni su udjeli pojedinih majstora. Prepoznate su ruke četvorice slikara koji su nositelji ovih radionica: Majstor beramskog Plesa mrtvaca, Majstor beramskog Poklonstva kraljeva, Majstor lovranskog mučeništva Sv. Jurja i majstor Ivan iz Kastva. Manje su sposobni slikari tzv. Majstor hrastovljanske Pasije i Majstor beramske Pasije. Vincentovoj radionici je, uz do sada pripisane zidne slike u crkvi Sv. Marije na Škrilinah u Bermu i Sv. Jurju u Lovranu, približen dio slika u crkvi Sv. Marije ispod Oprtlja i u klaustru nekadašnjeg augustinskog samostana Sv. Jeronima u Rijeci. Ivanovoj radionici su, uz zidne slike u Hrastovlju, Gradišču i Podpeči, pripisani ciklusi zidnih slika u Barbanu i Božjem Polju.

Promatranjem kvalitetnijih dionica slikarstva kastavskih radionica promijenila se i valorizacija cjelokupnog korpusa. Za razliku od značaja koje je B. Fučić pridavao Šarenom majstoru, ovom se radnjom veća uloga pridaje majstoru Ivanu iz Kastva. Dapače, Šareni majstor razlučen je na dvojicu majstora, od kojih su onom vještijem pripisane scene Mučeništva Sv. Jurja u Lovranu, a rustičnijem zidne slike u Dvigradu i Oprtlju.

SUMMARY

In this dissertation paintings of Vincent and John from Kastav and their coworkers is shown as a unique entirety that is further analyzed on an iconographic and morphological level. Most of the work deals with the problem of the genesis of painters from Kastav and tries to find out on what tradition have the Kastav painters developed their work.

First part of the dissertation is criticly showing all the scientific knowledge about painting workshops from Kastav. France Stelè is the most responsable for all core thesis about development of Gothic painting in Istria by putting Vincent from Kastav into art

history after he interpreted the inscription in the church of the Virgin Mary at the Škrilinah near Beram. He assumed impact of the Suha-Bodešče-Prilesje group, Master Bolfgang and Master of the Pazin sanctuary on Vincent's and John's work. Then Branko Fučić makes similar thesis on the foundation of Stele's work. By interpreting name of John from Kastav on the inscription in the church of Holy Trinity in Hrastovlje he contributes to knowledge of Kastav's workshops. Remarkable place in late Gothic wall painting in Istria belongs to so-called Colorful master around whom Branko Fučić constellates whole group of Istrian painters. Branko Fučić also separated individual painting personalities within Kastav's workshop, as well as determined graphic sheet prints that were used as templates and thus he contributed to the understanding of this topics. Fučić's work is followed up by Janez Hofler who systematized all sheet prints and connected Kastav school of painting with early Netherland's painting. All three mentioned art historians mostly contributed knowledge of late Gothic Kastav's workshops.

The phenomenon of Kastav's workshops can be observed through historical events caused by politics of the Emperor Friedrich III. in Istria and Karst in second half of 15. century when these regions are administratively more connected with Carniola. In that case relevant is the possible impact of Karst's noble family Raunacher whose representative Jacob was triple associated with Vincent from Kastav which opens the question about commissioner of the wall paintings.

Chapter that tells about simultaneous and it's previous workshops reassess the sources of style of the Kastav painters in all regions of comparative coverage. In this chapter is also processed the production of wider Central European region, from Carniola and Carinthia to Bohemia and Rhineland till early Netherland. The painting appearances that had influenced on Kastav's workshops were underlined as well as other phenomenons such as Master Bolfgang and Master of the Pazin sanctuary. Impact of these two last mentioned was reviewed as well as Suha-Bodešče-Prilesje group on Vincent and John from Kastav. South Tyrol painter Leinhart Scherhauf (before known as Leonard from Brixen) is represented and the influence of South Tyrol painting on late Gothic Istrian wall painting is reduced. Kastav workshops are observed similarly to Carinthian oriented workshops that in half of the 15. century overflow Slovenian countries. Bohemian

painting has some similarities with Kastav's workshops, such as typology of characters, lyrical expressive lines and using morphology and themes od Soft style.

First time in this dissertation Kastav painters are compared with recent art phenomenons in German countries, Bavarian and Rhineland, as source of *Knitterstil*. It also tells about prominent figures that transmit ideas of the recent early Netherlandish art, such as Martin Schongauer, Friedrich Herlin and Nurnberg school of painting.

Ars nova, painting of Flamish primitives influenced the painting of the whole Europe. There are many influence of painting of Robert Campin and Rogier van der Weyden in Kastav's workshop works, but the most significant effect is the early Netherland's graphic arts, *Biblia pauperum* and Master with the Banderolles, while Israhel van Meckenem can be called German, as well as early Netherland artist.

Further chapters of dissertation analyze what Kastav's workshops have in common. In first chapter all definitely identified graphically sources that were used as templates are systematized. Some of the current suggestions were criticized, among them use of sheet prints from Master E. S. Except for so far known sheet prints from Master with the Banderolles and *Biblia pauperum*, there has been presented new ideas like using sheet prints from Israhel van Meckenem. Some other engravers were mentioned as relevant, such as Master of the Martyrdom of the Ten Thousand and other woodcut editions like *Speculum humanae salvationis* and *Schatzbehalter*.

The most extensive part of dissertation, that is iconographic analysis of themes that were used in Kastav school of painting, determines prototypes and literary sources, topological system in certan churches and group of themes typical for Kastav school of painting. There are many sources for this subjects, from Central European and early Netherland's painting *Ars nova*, to Rhineland and Bavarian painting workshops till easter alpine themes. There is also an influence od International Gothic and Soft style, whilest Italian influence is mostly unrecognized.

In chapter about morphological analysis ornamental repertoire is represented along with it's borders and brocade patterns and through that repertoire have been determined relations towards artist beyond Kastav painters such as Master from Prilesje, Master Bolfgang, Master from Srednja vas near Šenčurje and Master from Popetre.

Further mophological classification separated parts from each individual master. This dissertation is establishing four painters through their work as leaders of their workshops: Master od the Beram Dance of the death, Master od the Beram Adoration of the Magi, Master of the Lovran Martyrdom of Saint George and Master John from Kastav. Less capable are so-called Master of the Hrastovlje Passion and Master of the Beram Passion. In Vincent's workshop, besides till now known wall paintings in church Saint Mary at Škrilinah near Beram and Saint George in Lovran, also are added parts of wall paintings in church Saint Mary below Oprtalj and in cloister of the former Augustinian Monastery of Saint Jerome in Rijeka. Ivan's workshop, on the other hand, besides well known wall paintings in Hrastovlje, Gradišče and Podpeč are added cycles of wall paintings in Barban and Božje Polje.

By observing higher quality of painting of Kastav workshops, evaluation of entire corpus of that workshop has changed. Unlike Branko Fučić who gave importance to the Colorful master, this dissertation reveales John from Kastav as much more important figure. In fact, Colorful master is divided into two separated masters of which is one, more skilful, who made scenes of martyrdom of Saint George in Lovran, and the other one, more rustic, who made wall paintings in Dvigrad and Oprtalj.

11. KLJUČNE RIJEČI:

Kastavska slikarska škola, Vincent iz Kastva, Ivan iz Kastva, Šareni majstor, Majstor beramskog Plesa mrtvaca, Majstor beramskog Poklonstva kraljeva, *Knitterstil*, Sv. Marija na Škrilinah kraj Berma, Blažena Djevica Marija na Božjem Polju, Sv. Juraj u Lovranu, Sv. Trojstvo u Hrastovlju, Sv. Helena u Gradišču pri Divači

KEY WORDS:

Kastav school of painting, Vincent from Kastav, John from Kastav, Colorful master, Master of the Beram Dance of the death, Master of the Beram Adoration of the Magi, *Knitterstil*, St. Mary at Škrilinah near Beram, Blessed Virgin Mary in Božje polje, St. George in Lovran, Holy Trinity in Hrastovlje, St. Helen in Gradišče near Divača