

## Pietà u Brinju

Iz krškog Brinjskog polja poviše mjesta Brinje, koje se smjestilo uz staru prometnicu Zagreb—Senj izdiže se osamljeno brdo s ruševinama prostranog burga *Sokolac*. Strmi uspon dovodi nas pred trokatnu gotičku kapelu sv. Trojstva, koja je jedina od svih zgrada u kompleksu Sokolca ostala pod krovom. Nad prizemnim gotičkim prostorom, koji je nastao na živoj stijeni, sagrađena je crkva toga burga, koja ima desno pobočnu kapelu, a poviše tog kata taj sakralni objekt udešen je za obranu. Zaglavno kamenje crkvenog prostora obilježeno je grbovima Frankopana i Gorjanskih. Od ovih posljednjih grb je u pobočnom prostoru s drvenim retablom na kojem je grupna plastika — *Pietà*.<sup>1</sup>

Povod za to da razmišljam o brinjskoj Pietà dala mi je lijepa izložba *Stabat Mater* s brojnim primjercima te vrsti plastika, koju sam g. 1970. vidjela u Salzburgu. Tamo su se uz prvorazredna umjetnička djela mogla vidjeti i manje kvalitetna, no ipak važna ostvarenja, koja pridonose raščišćavanju problema plastike na tu temu oko godine 1400.<sup>2</sup> Iz naše zemlje — među osamdesetak plastika — ugledno su mjesto zauzimale dvije Pietà iz područja Slovenije: ona iz dvora Goričane kraj Medvoda (sada u Narodnoj galeriji Ljubljane) i Pietà iz opatijske crkve sv. Marije u Celju. Iz Hrvatske nije bio niti jedan izložak, iako ima djela na temu Pietà, osobito na području Istre.

*Pietà iz Brinja* (sl. 1) iziskuje da je razmotrimo ne samo zbog njezine kvalitete nego i zbog toga što je zasad potpuno osamljena pojava na prostranom području kontinentalne Hrvatske u kraju gdje je ne bismo očekivali, ne računamo li, dakako, djela koja su nastajala u priličnom broju od 17. st. nadalje. Prema tome među razmjerno malobrojnim gotičkim plastikama kontinentalnog dijela Hrvatske koje nisu vezane uz arhitekturu, ona zauzima posebno mjesto. Rađena je od prhkog vapnenca<sup>3</sup> i recentno obojena tako da boje ne dolaze u obzir za razmatranje. Mjere su joj ove: vis. o. 83, šir. o. 103, dulj. podnožja o. 83, dubina o. 30 cm. Jezgra plastike je straga duboko izdubena.<sup>3a</sup>

Radi se o tipu Pietà kod kojeg majka Marija sjedi frontalno na tronu i drži na krilu tijelo mrtvog sina u dijagonalnom položaju. Laki nagib glave s izrazom tihe boli usmjeren je prema mladenačkoj Kristovoj glavi koja je klonula nauznak; Marija svojom desnicom podržava zatiljak i pleća Kristova zajedno s kosom; noge, ispružene pod tupim kutem, tabanima dotiču skut majčine odjeće.

Ova sažeta deskripcija daje glavne karakteristike onih skulptura koje se ubrajaju u tzv. »lijepe« Pietà.

<sup>1</sup> Zapušten objekt je u toku popravka, pa se Pietà momentano čuva u samome Brinju u župnoj crkvi sv. Marije.

<sup>2</sup> Prilikom te izložbe izdan je katalog *Stabat Mater — Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*, Ausstellung im Salzburger Dom 1. Juni bis 15. September 1970, Salzburger Domkapitel.

<sup>3</sup> Prema mišljenju Kochanski: bijeli vapnenac bez fosila. O tom kako se dosad malo diskutiralo da li su Pietà rađene od prirodnog ili umjetnog kamena, kao i o poteškoćama oko toga vidi M. Koller, *Zur Technologie und Konservierung der Vesperbilder*, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXIV Heft 3/4, Wien, 1970, p. 183—193.

<sup>3a</sup> Podatke za takve slučajeve vidi u E. Bacher, *Zur Frage der Vesperbilder des weichen Stils*, Öst. Zeit. f. Kunst u. Denk., XXIV H. 3/4, Wien, 1970. za Pietà iz pješčenjaka u St. Pölten — Spratzern (p. 180) i u Friesach (p. 181), a vidi sl. 186. *Pietà* u Lorchu.

U vrijeme mekog stila, naime, oko g. 1400. uz »lijepe« Madone, koji termin u povijesti umjetnosti ima posebno značenje, zastupane su osobito u srednjoevropskim zemljama i »lijepe« Pietà, koje su, dapače, sačuvane u većem broju od Madona oblikovanih u »lijepom« stilu. Da ta grupa iz Brinja s izražajnom ljudskom patnjom pripada skupini »lijepih« Pietà, to je osnovna tvrdnja na temelju njezinih općih značajki. No prije nego pokušamo odrediti iz kojeg kulturnog kruga potječe, treba reći da su o tom pitanju u obimnoj literaturi raznolika mišljenja, ali da se u novije vrijeme razlikuju osobito dva: smatra se, kako navodi D. Grossmann,<sup>4</sup> da je središnje područje »lijepih« Pietà Austrija, Salzburg (s Tirolom i Bavarskom) kao i češke zemlje sa Šleskom, te — kako izlaže A. Kutal —, da je domovina i »lijepih« Madona, pa tako i »lijepih« Pietà — Češka.<sup>5</sup>

Gdje, dakle, potražiti analogije?

D. Grossmann, koji je iscrpno iznio historijat proučavanja problema »lijepog« stila oko g. 1400. i nanaizao brojne raznolike teze, povodi se za onima koji naglašavaju važnu ulogu Salzburga i Beča, te što se tiče pitanja Pietà, svoje izvode i datacije bazira na visokokvalitetnim primjercima iz *Badena* i *Kreuzensteina*, koje smatra prototipovima te vrsti plastika.<sup>6</sup> No njegovo opredjeljenje ne počiva na sigurnome tlu, jer objema ovim plastikama nedostaje poznavanje njihove provenijencije.<sup>7</sup> A. Kutal ispravno postavlja pitanje gdje naći preteče tog stila? Nalazi ih i u slikarstvu i u kiparstvu u posljednjim dekadama u Češkoj, sa Šlezijom, koja joj je pripadala, što normalno derivira iz dotadašnje umjetničke djelatnosti najjačih kulturnih središta u tadašnjoj srednjoj Evropi. Pažnju posvećuje grupi horizontalnih Pietà, u kojima nalazi da su preteče »lijepih« Pietà. I pošto u Pragu, zbog izgubljenih djela uslijed ikonoklazma u doba huitskih ratova nisu ostali sačuvani prototipovi Pietà »lijepog« stila, iznosi uvjerljive primjere i razloge na temelju djela koja su im prethodila, da je Češka s intenzivnom djelatnosti *Parlera* — koja međutim nije bila, kao što je poznato, usredotočena samo na Prag — pripremala podlogu za taj novi smjer u srednjoevropskoj umjetnosti oko g. 1400. To je uvjerljivo i zato što se može pratiti na različitim granama umjetnosti, a što u toj punini nedostaje Austriji. Zato A. Kutal — koji je moguće najdublje zahvatio taj problem — nalazi u brojnim primjerima Pietà »lijepog« stila, a koje se inače pripisuju salzburškom ili bečkom krugu, da vuku lozu iz umjetničkog kruga Češke, jer ih prema njegovim izlaganjima treba kasnije datirati iza grupe tzv. horizontalnih Pietà.<sup>8</sup>

Uzore za brinjsku Pietà treba, dakle, tražiti ne samo

u češkom kulturnom prostoru na prijelazu iz 14. u 15. stoljeće nego i na djelima na kojima se zapaža odraz te umjetnosti. Umjetnost koja se razvila u Češkoj za Karla IV i Vaclava IV zračila je sve do Skandinavije, do Italije, pa i do naših strana, do Slovenije i Hrvatske, kao što je to utvrđeno u više navrata. Pregledamo li, međutim, češku očuvanu građu, nećemo naći niti jedan primjer koji bi u cijelosti mogao biti uzorom za brinjsku Pietà. Zar da odustanemo od traženja na tom putu?

Sve sačuvane Pietà međusobno se razlikuju barem u detaljima. Treba računati s mješovitim formama (Liess, 1962.)<sup>9</sup> jer se od prototipa, koji očitito nisu očuvani, odstupalo u pojedinim detaljima. Prema tome biti će ispravno da ikonografske, formalne i stilske elemente potražimo za komparaciju na više primjeraka, jer oni raznoliko variraju. Pri tome je potrebno da pojedine plastike u prvom redu lučimo — prema ispravno iznesenoj metodološkoj opasci D. Freya — ne po pojedinim motivima, po detaljima, što je sekundarno, nego po općoj kompoziciji i po emocionalnom odnosu majke prema tijelu mrtvog sina.<sup>10</sup> Pođimo, dakle, na taj ne baš laki put.

Iako se D. Grossmann u katalogu *Stabat Mater* u pojedinim izvodima, pa tako i atribucijama — zalažući se da su brojne Pietà salzburške ili bečke provenijencije — u mnogočem ne slaže s A. Kutalom, ipak navodi da je on prvi pokušao unijeti sustav u raznoliku građu »lijepih« Pietà.<sup>11</sup> Važno je — a čemu Grossmann ne pridaje dovoljno pažnje — da Kutal razlikuje stariji tip horizontalne Pietà od onih, koje u smislu umjetničkog razvoja idu u red »lijepih« Pietà, a te horizontalne su prema Kutalu njihove preteče.<sup>12</sup> Na čelu Pietà horizontalnog tipa je ona u *Brnu* u crkvi sv. Tome. Ta plastika, nadnaravne veličine (vis. 140 cm) koncipirana je u koordinatnom sustavu, s naglašenom okomicom i vodoravnicom unutar kompozicijskog kvadrata, što odaje da je djelo rađeno u vezi s praškom *Parlerovom radionicom*. Od te statične masivne forme iz vremena oko g. 1385. ili Pietà u *Wroclawu (Breslau)* u crkvi sv. Magdalene (sl. 2), koju Kutal pribraja grupi *Brna*, a koje imadu sjedeći stav srodan sjedećim figurama Karla IV i Vaclava IV na tornju *Karlova mosta u Pragu* (sl. 3), transformirana je parlerovska koncepcija u duhu konca 14. stoljeća iz ove, dotad monumentalne, u lirsku »lijepu« Pietà.<sup>13</sup> Iz tog horizontalnog parlerovskog tipa deriviraju prema Kutalu mnogobrojne »lijepe« Pietà oko g. 1400, među kojima nalazi niz i onih koje su izvan današnjih češko-moravskih granica.<sup>14</sup>

Od tih čeških spomenika, koji su preteče »lijepih« Pietà brinjska je plastika još zadržala s lica postavljen sjedeći lik Marije, koncipiran u trokutu (sl. 1), kakav

<sup>4</sup> Dieter Grossmann, *Imago pietatis*, katalog *Stabat Mater* o. c., p. 39.

<sup>5</sup> Albert Kutal, *K problému krásných Madon*, Umění roč. XIV, Praha, 1966, p. 433—460;

A. Kutal, *K problému horizontálních piet*, Umění roč. XI, Praha, 1963, p. 321—359;

Osvrt na to vidi D. Grossmann, o. c. p. 39.

<sup>6</sup> D. Grossmann, *Imago pietatis*, o. c., p. 42.

<sup>7</sup> A. Kutal, *K problému krásných Madon*, o. c., p. 452—459.

<sup>8</sup> A. Kutal, *K problému krásných Madon*, o. c., p. 452 i 459—460.

<sup>9</sup> D. Grossmann, *Imago pietatis*, o. c., p. 38.

<sup>10</sup> D. Grossmann, o. c., p. 38. Takva je metoda dovela npr. E. Cevca do sretnih rezultata pri obradi slovenske građe. Vidi *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana, 1963, npr. p. 160 za Pietà iz Velike Nedjelje.

<sup>11</sup> D. Grossmann, o. c., p. 38—39.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> A. Kutal, *K problému horizontálních piet*, o. c., p. 321—330; A. Kutal, *Bemerkungen zur Altstädter Madonna in Prag*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XV, 1966, F. 10, p. 13—15 i sl. 1;

A. Kutal, *Vom Ursprung und Sinn der horizontalen Pietà*, u *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Bd. III, p. 283—285.



1 Brinje, PIETA iz grada Sokolca

vidimo kod grupe Pietà u *Wroclawu* (crkva sv. Magdalene) iz druge polovine 80-tih godina 14. stoljeća (sl. 2), ili kod — već podatnije izdjelane — Pietà iz *Lutina*, kod koje je srodan i nagib glave prema Kristu (iz vremena oko g. 1390).<sup>15</sup> I dok je još tip oble glave brinjske Marije napeta zaobljena čela sredovječne žene donekle srodan s glavom Marije iz *Wroclawa*, izražaj je lica turobna pogleda — s crtom gorčine između obrva — ne samo protkan nijemom tugom nego kod brinjske Marije i većom usrdnosti, milinom, što je svojstveno primjercima »lijepih« Pietà. Srodan tip glave (ali mladenački), sa sličnim nagibom i bliskom osnovnom frontalnom kompozicijom ima i čuvena »lijepa« Pietà iz *Marburga* na Lahni (sl. 4, koju je već Hamann zapazio kao važnu 1929), koju Kutal uzimlje za prototip »lijepih« Pietà. Prema njemu, nastala je oko g. 1395. u izravnom dodiru s grupom Pietà horizontalnog tipa (vidi *Pietà iz Wroclawa*, sl. 2).<sup>16</sup>

Dosad smo pokušavali naći prototipove za brinjsku Pietà s obzirom na osnovnu kompoziciju, te izraz i tip Marijina lica. No potrebno je da vidimo mogu li se naći analogije i za ostale komponente brinjske Pietà i gdje.

Vitko mrtvo tijelo Kristovo smješteno je u majčino krilo s težištem na njezinoj lijevoj nozi. Kontrapost »lijepih« Pietà omogućava različite nagibe, pa je teško naći baš identični položaj. Izdužena dijagonala tijela — s razmjerno malo zasječenom ranom na grudima — tek se ponešto podigla od horizontalnog položaja, tako da se više približava horizontali nego položaj Krista kod Pietà iz *Marburga* (sl. 1, 4). Mladenačka Kristova glava finih crta izduljenog lica smirena izraza (no otvorenih ustiju) pada naznak gotovo u profilu i strši izvan obrisa Marijine trokutne kompozicije. Položaj glave, tip lica i zašiljena brada donekle su srodni s Pietà u *Jihlavi* (kod koje je međutim sasvim drugačija dijagonala tijela).<sup>17</sup> Trnova kruna na Kristovoj glavi isprepletana je u cik-caku kao i kod Pietà iz *Marburga* i mnogih drugih, no ona je niža, starijeg tipa, moguće bliža kruni na Pietà iz *Wroclawa* (sv. Magdalena). Pregača oko Kristova tijela, koja siže više bokova, a svršava nasjeckanim obodom, priljubila se uz tijelo i mirnom plohom bez mnoštva usitnjenih nabora pokazuje srodnost npr. s onom na Pietà u *Landshutu*.<sup>18</sup> Noge su Kristove položene na uobičajen način na majčin skut pod tupim kutom<sup>19</sup> koji varira,

<sup>14</sup> A. Kutal, *Les problèmes limitrophes de la sculpture tchéquie au tournant de 1400*, Sborník praci filosofické fakulty brněnské university, 1969, F. 13, s usporedbama npr. sl. 7—10;

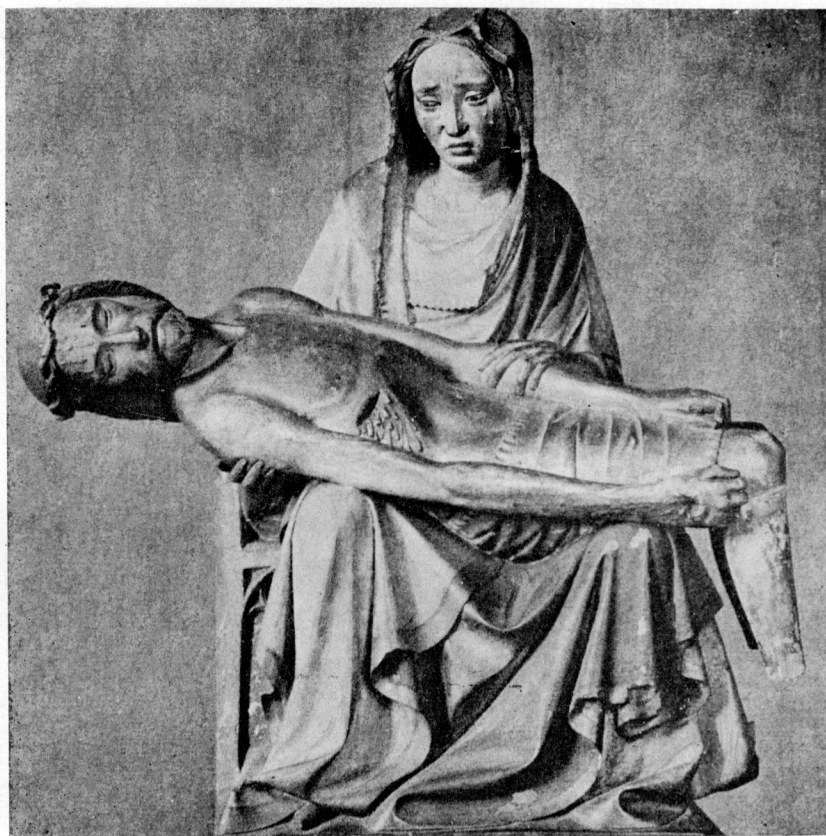
Vidi niz njegovih atribucija, koje povezuje s češkim djelima npr. Pietà Klosterneuburg, Marburg, Kraków, Kreuzenstein, Treviso Baden, Wrocław, Leningrad.

<sup>15</sup> Vidi sl. katalog *Stabat Mater* br. 7, ili Kutal, *K problému hor. piet.*, o. c., p. 325.

<sup>16</sup> A. Kutal, *K problému hor. piet.*, o. c., p. 350, 359; katalog

*Stabat Mater*, o. c., p. 58—59; od žučkastog je vapnenca, a mjere su joj 61×63,5, podnožje 45, dubina 27 cm.

<sup>17</sup> Vidi sl. br. 11 u katalogu *Stabat Mater*, o. c.; sličan položaj glave sa šiljatim bradom ima Pietà iz Brunecka, koju Grossmann označava salzburškim radom o. 1399 (?), a A. Kutal je povezuje s Pietà u Brnu (sv. Mihovil) — usporedi povlaku na kojoj počivaju Kristove noge (Brneck u *Stabat Mater* sl. 52, Brno — Kutal, *K problému hor. piet.*, p. 342 i sl. na str. 346, koje su srodne s brinjskom Pietà no ona u Brnecku je tvrđa.



2 Wroclav (Breslau), PIETA u crkvi sv. Magdalene (druga pol. 80-tih godina 14. st.)

no na brinjskoj se Pietà Kristove noge sagibaju približno kao kod Pietà iz *Marburga*.

Osobitu pažnju iziskuje splet ruku. Između prekrštenih Kristovih ruku, meko se utisnula majčinska ruka, puna ljudske sućuti. Brinjska plastika ide, dakle, u red »lijepih« Pietà s »tri ruke«. Taj je ikonografski motiv s raznolikim varijacijama bio osobito obljubljen i udomaćen pod zapadnjačkim utjecajem u *Švapskoj*, a kasnije ga je zavoljela starija *salzburška* kiparska skupina Pietà oko g. 1400.<sup>20</sup> No to su kasnija djela, koja se u podrobnostima razlikuju, jer Marija kod tih Pietà polaže ruku na prekržene sinovljeve ruke. Međutim klasično rješenje kojim je lirski i toplo — bez patetike i razmetanja — izražen odnos majke prema mrtvu sinu, nalazimo upravo u tipu Pietà iz *Marburga* (o. 1395), što se opetuje npr. na grupi Pietà iz *Bratislave* u franjevačkoj crkvi (početak 15. st.).<sup>21</sup> Tu je splet triju ruku gotovo identičan; razlikuje se npr. tek u detalju

da je kažiprst Kristove ljevice u Brinju skvrčen; je li to proizlazi iz ljevice horizontalne Pietà u *crkvi sv. Tome u Brnu*, gdje su još skvrčeni svi prsti<sup>22</sup> ili moguće od Pietà iz *Brna u crkvi sv. Mihovila* iz početka 15. st. kod koje je kažiprst Kristove ljevice jače odijeljen, otvoreno je pitanje.<sup>23</sup>

I druga Marijana ruka izražava toplinu ljudskih čuvstava. Svojom finom desnicom brižno je prigrlila sinova pleća zajedno s kosom. Uobičajeno je kod »lijepih« Pietà da majka podržava Kristov vrat, a detalj da ona pridržava pleća, rjeđi je motiv. Majstor brinjske Pietà ondje ne slijedi tip Pietà iz *Marburga*, kod kojeg ruka pridržava vrat, a pramen kose leži poviše rane na prsima (sl. 4). Da Marija desnicom obuhvaća pleća zajedno s gornjim dijelom ruke, vidimo na horizontalnoj Pietà u *Wroclawu* u crkvi sv. Magdalene (sl. 2),<sup>24</sup> no pitanje je nije li odavle potekla brinjska varijanta tog motiva.

<sup>18</sup> A. K u t a l, *K problému hor. piet*, o. c., p. 335 sa slikom, gdje autor nalazi da je očito češkog podrijetla. Srodnosti ima i u plaštu na glavi.

<sup>19</sup> Na brinjskoj Pietà oštećene su na nekoliko mjesta.

<sup>20</sup> Na to se u našoj literaturi osvrnuo E. C e v c, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, o. c., p. 170.

Evo nekoliko primjera: Pietà Nonnberg-Salzburg sl. 24, Pietà Göss (o. 1400.) sl. 17, Pietà Bogenberg sl. 19 (prije 1420), Pietà Marienstatt (o. 1400) sl. 20, Pietà Bramberg-Salzburg (iza g. 1415) sl. 23, Pietà iz zbirke Bührle-Zürich (o. 1420—1425) sl. 31. — sve slike u katalogu *Stabat Mater*. Taj je motiv obljubljen i na plastikama, izvezenim u Italiju, što vidimo npr. na Pietà Pieve di

Cadore (poč. 15. st.) vidi sl. u A. K u t a l, *K problému horiz. piet*, o. c., str. 347, Pietà u Ravenni, u San Franciscu, ili Pietà iz Porto Legnano u Madonna della Salute, vidi A. K u t a l, *Les problèmes limitrophes*, sl. 8—10.

<sup>21</sup> Vidi A. K u t a l, *K problému horiz. piet*, o. c., p. 340.

<sup>22</sup> O. c., sl. na str. 323.

<sup>23</sup> O. c., vidi sl. na str. 346.

<sup>24</sup> Marija obuhvaća pleća (ali bez kose) npr. kod Pietà u Pragu u sv. Jurju (oko 1390) sl. 330 i kod Pietà Bělá (drvena, kraj 14. st.) sl. na str. 331, vidi A. K u t a l, *K problému horizont. piet*, o. c.

Još je potrebno da analiziramo draperiju Marijine odjeće. Draperija njezine osobe pridonosi da je taj lik ne baš uskih, no već zaobljenih ramena u svojoj osnovnoj konturi zasnovan u obliku istokračnog trokuta, kako to možemo vidjeti kod tipa horizontalne Pietà u *Wroclawu* (sl. 2), ili kod Pietà u *Marburgu* (sl. 4). Iako kip Marije u *Brinju* — kod koje se u gornjem dijelu tijela očituje gotička S-linija — s mrtvim sinom u krilu ima bitne odlike »lijepih« Pietà, ona nema preko glave peplum tipičan za »lijepu« Pietà koji je obično mek, pa povodljivo često zastire čelo, a uz desnu stranu Marijine glave elegantno pada na rame, kao i kod »lijepih« Madona, za što je opet tipičan primjer Pietà iz *Marburga*. Marijina glava otvorena čela, u *Brinju* je prekrivena krućom tkaninom, obrubljenom uobičajenim motivom okomitih crtica; ta koprena svojim školjkastim obodom donekle strši od lica, a u škrtijim se kaskadama spušta na poprsje. Ona slijedi stariji uzor, kakav je način prekrivanja glave bio uobičajen u posljednjim desetljećima 14. stoljeća, što vidimo i kod češko-moravskih horizontalnih Pietà, ili kod onih koje su nastajale pod njihovim utjecajima.<sup>25</sup>

Od Pietà koje su dosad dolazile u obzir za poredbu razlikuje se brinjska plastika time što su draperijom s vodoravnim plitkim naborima prekrivena ne samo prsa nego je također obavijen i vrat s dijelom lica, kao u kakve redovnice.<sup>26</sup> Rjeđi detalj s tim motivom u našoj zemlji ima npr. Pietà u *Kopru*, koju E. Cevc stavlja, dakako, zbog sasvim drukčijih stilskih značajki u vrijeme između g. 1430—1440, s objašnjenjem da je to talijanski elemenat u nizu takozvanih »njemačkih Pietà«.<sup>27</sup> Moramo li krenuti u Italiju da ga tamo potražimo?

Iako je uistinu u Italiji kasnije obljubljen, nije nužno, jer je i taj motiv poznat na jednoj od »lijepih« Pietà, koja je — prema Kutalu — povezana s plastikama u kojima sam dosad nalazila analogija za grupnu plastiku iz *Brinja*. Rubac obavija vrat i lice Marijino kod čuvene lenjingradske Pietà u *Emeritageu* (oko 1400), koja je povezana s drugom grupom Pietà što proizlaze iz Pietà *Marburg*.<sup>28</sup>

I detalj da je »lijepa« Pietà opasana pojasom, poviše kojeg se vidi Marijina haljina, u brinjskom slučaju s okomitim naborima, ne susreće se često. No i taj detalj nalazimo u to vrijeme u češkom krugu. Ima ga npr. »lijepa« Pietà u *Brnu* u Sv. Mihovilu (iz početka 15. st.).<sup>29</sup>

Još preostaje da promotrimo na brinjskoj Pietà Marijinu draperiju niže koljena, koja je vrlo karakteristična. Svojim frontalnim sjedećim stavom Marija podsjeća na nabore odjeće kralja Vaclava IV na tornju kod



3 Prag, STATUA KRALJA VACLAVA IV na tornju mosta Karla IV

mosta Karla IV u *Pragu* (sl. 3), rasporedom širokopotezних mekih nabora srodna je s Pietà u *Wroclawu* (sl. 2), a širokim mekim naborom koji pada od Marijinog desnog koljena (kao i kod Vaclava IV), te naborom između koljena s Pietà u *Brnu* (Sv. Mihovil) iz poč. 15. st., te preko nje npr. i s naborima Pietà u *Krenstetenu* (o. 1410-15.)<sup>30</sup> Kontrapost, kao jedna od

<sup>25</sup> Varijacije na tu temu vidi npr. kod Pietà u *Brnu* u Sv. Tomi (o. 1385), Pietà u *Lutinu* (o. 1390), u *Pragu* (u Sv. Jakovu iz konca 14. st.), u *Landshutu* (konac 14. st.), u *Bratislavi* (početak 15. st.) — vidi A. K u t a l, *K problému horiz. piet.*, o. c., slike na str. 323, 325, 327, 335, 340.

<sup>26</sup> Nešto je zatvoreniji vrat Marije kod Pietà *Krumlov* (muzej, početak 15. st.), a potpuno npr., ali na drugi način, sasvim drugačija stilom i vremenski kasnija drvena Pietà iz *Oseka* druga četvrtina 15. st. — vidi A. K u t a l, *K problému horiz. piet.*, o. c., sl. na str. 334, 353.

<sup>27</sup> Uistinu je taj motiv obljubljen u Italiji. Nalazi se npr. u *San Marku* u *Veneciji*, u crkvi sv. Sofije u *Padovi* (1429/30), na Pietà *della Corona* iz *Montebalda* pri *Veroni* — vidi E. C e v c, *Sred-*

*njeveška plastika*, o. c., sl. 181 (Koper), pa p. 211, (citirano prema W. K ö r t e).

<sup>28</sup> A. K u t a l, *K problému horiz. piet.*, o. c., p. 359, te bilješka 55 p. 357. O toj Pietà vidi i u *Katalogu Stabat Mater*, o. c., p. 110—111, sl. 55.

<sup>29</sup> Na nju se ugleda prema A. K u t a l u »lijepa« Pietà *Brneck* (u *katalogu Stabat Mater*, sl. 52), a na ovu »lijepa« Pietà u *Krenstetenu* (o. c., sl. 29), koju G r o s s m a n n označava *Salzburg* (?) oko 1410—1415.

Da li su to reminiscencije na kralja Vaclava IV, koji s naglašenim strukom sjedi povisoko na tornju nad *Vltavom* u *Pragu*?

<sup>30</sup> Vidi A. K u t a l, *K problému horiz. piet.*, o. c., na str. 346, a za *Krenstetten* (o. 1410—15) u *katalogu Stabat Mater* sl. 29.



4 Marburg a. d. Lahn, PIETA (oko 1395. g.)

značajki »lijepih« Pietà, jako je naglašen. S koljena, postavljenih u različitoj visini meki nabori padaju različito; pri dnu kao da se razlijevaju, ali nesimetrično, tako da draperija znatno odskače od osnovne konture Marijinog lika. S lijevog Marijinog koljena uz sustav cjevastih, okomitih nabora uznemirio je statičnost figure mali pad nabora, koji se nekoliko puta opetuje u obliku slova S i kao da tek nagovještaju bujnije grozdaste kaskade razvijenog mekog stila. Od tog se koljena u širokom luku uputila linija draperije, da na njoj kao na kakovom mekom sagu počivaju tabani Kristovih nogu.<sup>31</sup>

Osobitu pažnju svraćam na desno Marijino koljeno, kod kojeg se ne radi samo o tom da je tek označeno »češko koljeno«, jer ono je voluminozno naglašeno mirnom plohom. Velik dio noge, naime, niže koljena, što u tom stilu rjeđe nalazimo na takav način, prodro je svojim oblikom ispod draperije tako da uzrok opterećenja tog koljena nije kamufliran nikakvim naborima, nego je očit. Donekle srodno rješenje vidimo kod grupe horizontalnih Pietà, ponajviše kod primjera iz *Češkog Krumlova*.<sup>32</sup> No na najizrazitiju liniju noge, prekrivenu usko priljubljenom draperijom nailazim u albumu skica iz muzeja u *Brunswicku*, koje su skice usko povezane s češkim slikarstvom i kiparstvom prema kraju 14. stoljeća; na sjedećem liku jedne dame,

čiji su nabori u vezi s figurom kralja Vaclava IV na tornju mosta Karla IV u *Pragu*, samo u dva je sigurna poteza naglašen obris noge.<sup>33</sup>

Prema dosadašnjoj analizi *Pietà iz Brinja* vidjeli smo da u njoj ima elemenata po kojima se može smatrati da ona derivira iz horizontalnih Pietà skupine *Brno* i onih Pietà koje iz njih slijede. Na to upozorava osnovna kompozicija brinjske plastike, tip glave i lica Marijina. U toj je Pietà još uočljiva čvrsta forma parlerske tradicije. Iako je Marijin lik frontalno komponiran, a Krist u laganoj dijagonali, koja se bliži horizontali, brinjska Pietà nije reprezentativnog horizontalnog tipa od kojeg vuče lozu i ima srodnosti. Kod nje su u psihološkom smislu prevladali već emocionalni momenti. Baština *Parlera* još je očita u stavu, u voluminoznosti, no raskoš oblika »lijepog« stila nije svojim mekim, povodljivim linijama još preovladala na toj skulpturi, kod koje se zapažaju i neki drugi tradicionalni detalji uobičajeni potkraj 14. stoljeća kao što je oblik Marijinog pepluma, ili niska trnova kruna na Kristovoj glavi. Toplinu toj kompoziciji, kod koje se zamjećuje ispod ruha forma tijela, daje prisni odnos majke tihe duboke boli nad ljubljenim sinom. Psihološka kulminacija izrečena je mirnim gestama ruku, osobito s motivom »tri ruke«, koja varijanta izražava prisnost time što je majčina živa ruka utisnuta između

<sup>31</sup> Usporedi s Pietà u Brnu (sv. Mihael, poč. 15. st.), K u t a l, *K problému horiz. piet.*, o. c., sl. na str. 346 i Pietà Bruneck (prema Grossmannu prema g. 1399, po Kutalu kasnije) kod koje je oblikovanje nabora tvrđe, nego kod brinjske Pietà (*Stabat Mater*, o. c., sl. 52).

<sup>32</sup> U ovom slučaju naglašena je lijeva Marijina noga (K u t a l, *K problému horiz. piet.*, o. c., sl. na str. 334).

<sup>33</sup> O utjecajima tih slika vidi A. K u t a l, *The Brunswick sketch-book and the czech art of the eighties of the 14th century*, Sborník praci filosofické fakulty brněnské university X, 1961, sl. 17.



5 Brinje, PIETA na drvenom retablu iz sred. 17. st. u gotičkoj kapeli grada Sokolca

klonulih, mrtvih, sinovljevih. Time je Pietà kao ikografski plod mistike 14. stoljeća na lirski način izrazila ljepotu i vrijednost patnje.

Osim kompozicije i motiva koji potječu prema uzorima iz 14. stoljeća (vidi sl. 2—4), vidjeli smo da i za ostale elemente možemo također naći analogije u češko-moravsko-šleskom umjetničkom krugu iz vremena oko g. 1400, odnosno na skulpturama koje su u vezi s ovim djelima. U svoj toj raznolikoj građi internacionalizirane umjetnosti, gdje ima miješanih tipova, pomogla je uvjerljiva Kotalova sistematizacija; čini mi se da se i ovdje pokazala punovrijednom. Dakako da takvim djelima nije lako dati precizniju dataciju, to više što treba računati s raskidanim lancem gdje su u toj vrsti stvaralaštva ponestale glavne karike. Gert von Osten (1968) iznio je, naime, da je od srednjovjekovne plastike do danas preostalo tek oko 2%, a 98% da je izgubljeno.<sup>34</sup> No s obzirom na izneseno predlažem za brinjsku Pietà vrijeme oko g. 1400.

O kojoj se varijanti radi?

<sup>34</sup> Katalog *Stabat Mater*, o. c., p. 45.

<sup>35</sup> Npr. Krakow — Kreuzenstein i Pietà u crkvi sv. Elizabete u Wroclawu s posebnim položajem, A. Kotal, *K problému horiz. piet*, o. c., p. 359, vidi sl. u katalogu *Stabat Mater*, naslovna strana, sl. br. 9, sl. br. 49.

<sup>36</sup> Npr. Baden-Jihlava i Leningradská Pietà s posebnim položajem — A. Kotal, o. c., p. 359 i slike u Katalogu *Stabat Mater*, o. c., 54, 11, 55.

<sup>37</sup> A. Horvat, *Skulptura Parlerovog kruga u zagrebačkoj katedrali*, Zbornik za umetnostno zgodovino N V, V—VI, Ljubljana 1959, p. 245—267;

A. Horvat, *Odras praškoga Parlerovog kruga na portalu crkve sv. Marka u Zagrebu*, Peristil III, Zagreb, 1960, p. 13—32, sl. 8;

Prema A. Kotalu iz Pietà u *Marburgu* (sl. 4) slijede dva tipološka niza, koji imaju srodne kompozicije, no razlikuju se po shvaćanju materije. Od prvog Kotalovog niza<sup>35</sup> brinjska Pietà ima blagu dijagonalu a od drugog<sup>36</sup> vitke proporcije, Krista u profilu, čije tijelo daleko strši izvan osnovnih obrisa statue. Da li je postojao tip Pietà između one u *Marburgu* i ove u *Brinji* iz kojeg je uslijedila ovakva kombinacija?

A sada da promotrimo kako je to djelo moglo dospjeti do *Brinje*, do *praga Like*, gdje dosad nije bio u umjetnosti uočen trag parlerovskog, odnosno češkog smjera, kao što je npr. zapažen na području sjeverne Hrvatske<sup>37</sup> i u Sloveniji.<sup>38</sup> Doduše, u vlastitom životopisu moćnog vladara Karla IV nalazimo da bilježi lični dodir prilikom svog boravka u Senju g. 1337. s krčkim knezom Bartolom,<sup>39</sup> no taj nam datum govori samo da su već tada zajamčene kulturne veze između Češke i tog našeg mogućeg dinasta. Treba potražiti druge mogućnosti za kulturne veze u razdoblju oko g. 1400, tj. u doba Sigismunda Luksemburškog, sina Karla IV i Nikole IV Frankopana, Bartolovog unuka,<sup>40</sup> koji rado

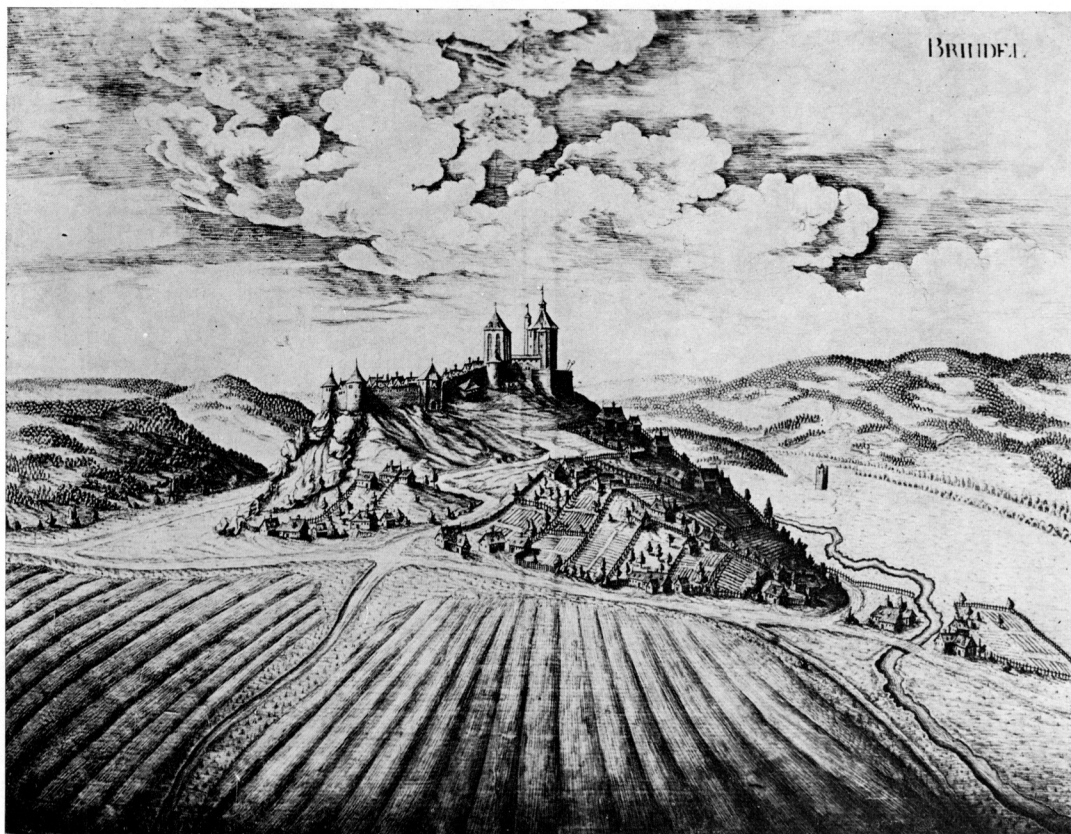
F. Buntak, *Da li su praški Parleri klesali srednjovjekovni portal sv. Marka u Zagrebu?*, Iz starog i novog Zagreba III, Zagreb 1963, p. 65—76.

A. Horvat, *O utjecajima Parlerova praškog kruga na arhitektonsku plastiku iz Iloka*, Peristil 6—7, Zagreb 1963/64, p. 36—39.

<sup>38</sup> E. Cevc, *Srednjeveška plastika*, o. c. (gdje su okupljeni rezultati njegovih istraživanja).

<sup>39</sup> Karel IV. Lucemburský, *Vlastní životopis, překlad z latiny, poznámky a úvodní studie Jakub Pavel*, Praha, 1970, p. (83). — Poznato je da je Karlo IV pozvao »Na Slovanech« u Prag hrvatske glagoljaše benediktince.

<sup>40</sup> Vidi genealogiju u knjizi Vj. Klaić, *Krčki knezovi Frankopani I*, Zagreb 1901. — prilog.



6 Brinje s gradom Sokolac; desno obrambena gradska kapela (grafika ing. Martin Stier, sred. 17. st.)

boravi upravo u Brinju. Taj Mikula, jedan od najmoćnijih oligarha Hrvatske na prijelazu iz 14. u 15. st. bio je u rodbinskim vezama s brojnim velikašima, pa i s Celjskim grofovima, a po njima i sa samim kraljem Sigismundom, kojem je bio vjerni pristaša.<sup>41</sup> Znade se da je g. 1412. Mikula Frankopan došao u Zagreb pred kralja Sigismunda. U kraljevo ime izdao mu je kancelar Eberhard, zagrebački biskup povelju glede Krka s patronatskim pravom nad crkvama. Taj nabožni velikaš, koji se upravo vratio iz Jeruzalema, kamo je g. 1411. putovao zbog zavjeta,<sup>42</sup> te koji je zajedno sa ženom Dorotejom Gorjanski bio član bratovštine sv. Duha u Baškoj na Krku,<sup>43</sup> gradio je očito gotičku crkvu sv. Trojstva u brinjskome gradu Sokolcu. Prvi put se spominje tek g. 1411.<sup>44</sup> Da je uistinu Mikula gradio Sokolac s dvorskom kapelom može se zaključiti upravo po prije spomenutim grbovima, koji su na svodovima; uz frankopanski grb ondje je i grb Gorjanskih. Taj grb sa zmijom na štitu, koja u raljama drži jabuku s križem, očito je grb njegove žene Doroteje, i to upravo u pobočnoj kapeli, gdje je smještena brinjska Pietà.<sup>45</sup> Da je knez Nikola imao smisla za reprezentativnu umjetnost, mogli bismo zaključiti po tome što su zidine kapele u burgu bile oslikane zidnim slikama među kojima su i likovi Bartola i Nikole Frankopana.<sup>46</sup>

Na temelju ovoga što je tu inzeseno vidimo da g,

1412. postoje izravni doticaji Mikule Frankopana ne samo s kraljem Sigismundom nego i sa zagrebačkim biskupom Eberhardom, Sigismundovim kancelarom, kod kojeg su upravo na radu bili zbog gradnje lađe katedrale češki majstori. Takvim kontaktima Pietà s karakteristikama češke umjetnosti oko g. 1400. mogla je doći u Brinje kao eksport iz čeških zemalja, no postoji i druga mogućnost, za koju zasad nemam nikakvih dokaza, ali nije isključena, a ta je, nije li moguće prema češkim predlošcima rađena u zagrebačkoj radionici, od koje su najkvalitetnija djela s finom obradom površine, kao što je i kod ove Pietà iz Brinja,<sup>47</sup> sačuvana u arhitektonskoj plastici katedrale.<sup>48</sup> Ističem da je ta pretpostavka samo nabačena, ali i tu okolnost treba imati na oku.

Brinje je u to vrijeme bila važna točka na putu prema Senju, a prema tome i moru. Da između Mikule Frankopana nisu postojale samo formalne veze s kraljem Sigismundom i istaknutim velikašima, dokaz je činjenica da je Sigismund g. 1412. bio u samome Brinju Nikolin gost nekoliko dana, zajedno s palatinom, Nikolom Gorjanskim ml., bratom Mikuline žene Doroteje. Da li je moguće ta mukotrpa žena od silnog roda Gorjanskih, koja je knezu Nikoli rodila devet sinova i kćer<sup>49</sup> imala potrebu da nabavi kip tužne majke s mrtvim Kristom u krilu?

<sup>41</sup> O. c., p. 188.

<sup>42</sup> V. Klaić, o. c., p. 201.

<sup>43</sup> O. c., p. 219.

<sup>44</sup> O. c., p. 201.

<sup>45</sup> E. Laszowski, *Stari lički gradovi sv. III*, knjižnica »Ličke sloge«, Zagreb 1941, p. 9, s crtežima grbova.

<sup>46</sup> V. Klaić, o. c., p. 73.

<sup>47</sup> Treba uzeti u obzir, da je recentniji premaz prigušio kvalitet tog djela. Zelena trnova kruna i zlatne bordure vjerojatno sjećaju na raniji fasung.

<sup>48</sup> O tom A. Horvat, *Skulptura Parlerovog kruga*, o. c. — Prema sjećanju od prije kojih 15 godina i taj niz plastika oblikovan je od sličnog, vrlo podatnog, prhkog bijelog vapnenca. Potrebne su analize.

<sup>49</sup> V. Klaić, *Krčki knezovi*, o. c., p. 219.



Danas je Pietà pohranjena u župnoj crkvi. No očito je da je to djelo, koje nije bilo vezano za arhitekturu, nego je rađeno da služi za ličnu pobožnost, ostvarenje koje pripada dvorskoj umjetnosti. God. 1530. grad Sokolac su podsjedali Turci, ali ga nisu mogli osvojiti, a g. 1533. krajiška uprava opravljala je grad, koji je opet početkom 17. st. bio oštećen. U kapeli koja se kao obrambena kula diže visoko 16—22 m, postavljene su — nakon obnove, o kojoj govori hrvatski pisan

<sup>50</sup> I. Kukuljević, *Nadpisi sredovječni i novovjeki*, Zagreb 1891, p. 17—18.

<sup>51</sup> G. j. Szabo, *Sredovječni gradovi Hrvatske i Slavonije*, Zagreb 1920. — O historijatu grada, p. 192—195.

natpis iz g. 1653 — gotičke plastike na drvene retable: drveni kip Marije na glavni oltar,<sup>50</sup> a kamena Pietà u pobožnom prostoru (sl. 5). Sredinom 17. st. inž. Martin Stier je načinio krasni, a ujedno vjerni prikaz Brinja s nekoć frankopanskim Sokolcem (sl. 6). Szabo ima dojam da se grad u biti sve do rušenja nije promijenio.<sup>51</sup> Stierova nam, dakle, grafika predstavlja u kakav je ambijent kod nas ulazila slobodna gotička plastika.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Foto br. 1 i 3 Nino Vranić, br. 2 iz A. Kutal, *K problému horizon. piet*, br. 4 iz *Kataloga Stabat Mater*, Salzburg 1970. Tabla I, br. 5 i 6 Republički zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu. N. Vranić (br. 5), G. j. Szabo (br. 6).

## Zusammenfassung

### DAS VESPERBILD IN BRINJE

In der gotischen Kapelle der Burg Sokolac in Brinje (Bl. 6), an der Schwelle der Lika, befindet sich ein Vesperbild (Bl. 1). Brinje ist ein kleinerer kroatischer Ort in Jugoslawien, an der alten Strasse von Zagreb zum Meere. (Wegen Restaurierungsarbeiten an der befestigten Burgkapelle befindet sich die Plastik zur Zeit in der Pfarrkirche in Brinje). Den Anstoss zur Bearbeitung dieser Plastik gab die schöne Ausstellung *Stabat Mater* in Salzburg im Jahre 1970 mit ihrem reich mit Bildern zu diesem Thema ausgestatteten Katalog.<sup>2</sup>

Die grundlegenden Angaben über die Skulptur sind folgende: sie ist aus brüchigem weissen Sandstein gemeisselt; die Füsse Christi sind beschädigt; ihre Dimensionen sind: Höhe ca. 83 cm, Breite ca. 103 cm, Länge des Postamentes ca. 83 cm, Tiefe ca. 30 cm; die neuere Fassung vermindert die Qualität der Statue mit ihrer an sich sorgfältigen Oberflächenbehandlung; (von der früheren Fassung sind wahrscheinlich die grüne Farbe der Dornenkrone und der goldene Saum des Gewandes übernommen worden); der Kern der Plastik ist rückwärts tief ausgehöhlt.

Maria sitzt frontal auf dem Thron und hält im Schosse den toten Körper Christi in leicht diagonalen Lage. Das Haupt mit dem Ausdruck stummen Schmerzes ist dem jugendlichen, länglichen Haupt Christi zugeneigt, welches nach hinten gesunken ist; Maria stützt mit ihrer rechten Hand seinen Nacken und die Schultern zusammen mit dem Haar; seine Füsse sind ausgestreckt und berühren im stumpfen Winkel mit den Fersen die lange Schleppe von Maria's Gewand. Maria's linke Hand schmiegt sich zwischen die gekreuzten Hände Christi.

Ihren grundlegenden Merkmalen nach gehört diese Skulptur zu den »schönen« Vesperbildern, und zwar zum Typus des Dreihändebildes.

Alle erhaltenen Vesperbilder dieser Art unterscheiden sich untereinander im Detail, weil durch einzelne Abweichungen vom Urbild gemischte Formen entstanden sind. So ist es auch im Falle des Vesperbildes von Brinje notwendig für die stilistischen, morphologischen und ikonographischen Elemente Vergleiche an Hand mehrerer Exemplare zu ziehen. Die Verfasserin findet Analogien mit den Skulpturen des böhmisch-mährischen Kulturkreises vom Ende des 14. Jhs. um das Jahr 1400 — Schlesien mit einbezogen, welches damals diesem Kreis angehörte. Soweit sich Analogien mit Skulpturen des Salzburger-, beziehungsweise Wiener Kreises ergeben, ist die Verfasserin der Ansicht, sich darin den überzeugenden Ausführungen Kutal's anschliessend, dass das

daher kommt, weil diese Skulpturen in dem erwähnten Kreis ihren Ausgangspunkt haben.<sup>14r, 17, 18, 20</sup> Zu dieser Überzeugung gelangte sie auch durch die Analyse der Skulptur.

In die vielfältige Materie der »schönen« Vesperbilder hat zuerst A. Kutal System gebracht, wie in dem erwähnten Ausstellungskatalog D. Grossmann anführt.<sup>11, 14</sup> Da die Urbilder der »schönen« Vesperbilder in Böhmen durch den Ikonoklasmus der Zeit der Hussitenkriege verloren gingen, wendet Kutal seine Aufmerksamkeit dem horizontalen Typus des Vesperbildes zu (denen Grossmann nicht genug Aufmerksamkeit widmet) bei welchen man Komponenten der Prager Bauhütte der Parler bemerken kann. Sie sind im Sinne der stilistischen Entwicklung die Vorläuferinnen der »schönen« Vesperbilder. Ausgehend von den horizontalen Vesperbildern, wie z. B. demjenigen der Magdalenenkirche in Breslau (Bl. 2), welches mit den sitzenden Königen vom Turm der Karlsbrücke in Prag (Bl. 3) verwandt ist, transformiert sich im Sinne des ausgehenden 14. Jhs. das monumentale horizontale Vesperbild in das mehr lyrische »schöne« Vesperbild. A. Kutal hat unter den erhaltenen Exemplaren das Marburger Vesperbild um das Jahr 1395 sehr richtig als Urbild der »schönen« Vesperbilder ausgewählt, aus dem sich die anderen entwickelten. (Bl. 4).

Bei dem Vesperbild in Brinje bemerken wir Züge derjenigen vom horizontalen Typus, welche die Brünner Gruppe bilden, sowohl als Züge der Pietà von Marburg, von welcher nach Kutal zwei Linien abzweigen, mit deren Hilfe man sich unter allen anderen Varianten des »schönen« Vesperbildes zurechtfinden kann. Vom horizontalen Typus des Vesperbildes hat die Skulptur in Brinje unter anderem z. B.: den Typus des runden Kopfes einer Frau in mittleren (nicht in jugendlichen) Jahren, die in frontaler Stellung sitzende, kräftig modellierte Figur der Maria in Dreieckskomposition (wie z. B. bei der Pietà in Breslau, Bl. 2, 3), die Neigung des Hauptes der Maria (z. B. das Vesperbild in Lutín, um 1390), die muschelartige Form des Manteltuches, der das Haupt Mariens absteht umrahmt,<sup>25</sup> die Verteilung der breitgelagerten Falten zwischen den Knien (Bl. 2), die breite, weiche Falte die vom rechten Knie der Maria herabfällt (Bl. 3), den voluminös betonten rechten Fuss der Maria, ähnlich dem der Pietà in Češki Krumlov<sup>32</sup>, welche eine Skizze im Album von Brunswick für diese Art der Körperbetonung zum Vorbild hat,<sup>33</sup> und schliesslich den älteren, niedrigen Typ der Dornenkrone in Zickzackform auf dem Haupte Christi.

Vom Prototypus des Vesperbildes in Marburg (Bl. 4) hat die Pietà in Brinje folgende Züge: grössere Innigkeit im Ausdruck der Gestalt Mariens mit den schmalen, hängenden Schultern, die S-Linie des Oberkörpers, die Profilstellung des Körpers Christi **der diagonal** gelagert ist und sich mehr der Horizontale nähert als bei dem Vesperbild in Marburg, seine Füsse, welche in stumpfen Winkel angebogen sind und auf der Schleppe von Mariens Gewand ruhen, welche in grossem Bogen herabfällt,<sup>31</sup> die lebendige Hand der Maria, welche sich innig zwischen die toten Hände des Sohnes schiebt<sup>21</sup> und damit den Höhepunkt ihres Mitfühlens ausdrückt, wodurch sie sich vom Salzburger Typus des Dreihändebildes aus der Zeit um 1400 unterscheidet.<sup>29</sup>

Auch für Einzelheiten findet die Verfasserin Analogien für das Vesperbild von Brinje mit Skulpturen, welche nach Kotal voneinander abhängig sind und zwar über die horizontalen Vesperbilder, beziehungsweise über die Pietà von Marburg, wie z. B.: der Gesichtstypus Christi und sein zugespitzter Bart sind gewissermassen mit dem Vesperbild in Jihlava (Iglau), beziehungsweise in Bruneck verwandt (welche Kotal mit dem Vesperbild in der Michaelerkirche in Brünn in Verbindung bringt), der Oberkörper und das Kinn Mariens, welche mit einer Draperie bedeckt sind, erinnern etwas an das Vesperbild in der Eremitage von Leningrad,<sup>28</sup> der Gürtel um die sichtbare Taille Mariens, wie bei der »schönen« Pietà in der Michaelerkirche in Brünn<sup>29</sup>, ferner die Art wie Maria mit der rechten Hand den Rücken Christi — nicht wie gewöhnlich den Hals — zusammen mit dem Haar stützt (stammt dieses Motiv vielleicht von der Pietà in Breslau? Bl. 2); für ein kleines Detail, nämlich für die verhältnismässig kleine, in leicht geschweifeter, umgekehrter S-Linie in die Brust Christi eingeschnittene Wunde, findet die Verfasserin keine Analogien.

In der Skulptur von Brinje sind noch Merkmale der Parlertradition bemerkbar: die feste Form, das Volumen, die Stellung Mariens. Jedoch, trotzdem die Figur Mariens frontal komponiert ist und diejenige Christi in leichter, der Horizontalen angenäherten Diagonale, gehört dieses Vesperbild nicht dem repräsentativen, horizontalen Typus an, aus dem es hervorgeht und dem es verwandt ist. In diesem Vesperbild sind die Gefühlsmomente sehr betont (der Ausdruck der Trauer, Innigkeit, die Verflechtung der »drei Hände«), aber der Formenreichtum des »schönen« Stils hat bei dieser Plastik noch nicht mit seinem weichen Linien die Oberhand gewonnen. In Anbetracht dieser Ausführungen schlägt die Verfasserin die Datierung des Werkes in die Zeit um 1400 vor.

Ausser für die Komposition und das Motiv, welche sich von einem Vorbild aus dem späten 14. Jh. ableiten lassen, konnte man auch für die anderen Elemente der erhaltenen Denkmäler Analogien im böhmisch-mährischen Kunstkreis aus der Zeit um 1400 finden, und für einige kleinere Details bei Skulpturen für welche Kotal annimmt, dass sie mit Werken dieses Kreises in Verbindung stehen (wobei sich die Attributionen und Datierungen in dem ansonsten schön ausgesatteten Katalog der Ausstellung *Stabat Mater* stark unterscheiden).<sup>2</sup> Nach Kotal's Systematisie-

rung konnte auch hier die logische Entwicklung vom horizontalen Vesperbild über den Urtypus des »schönen« Vesperbildes in Marburg zu anderen Varianten verfolgt werden. Von Kotal's erster, vom Vesperbild in Marburg (Bl. 4) ausgehender Gruppe<sup>35</sup> hat das Vesperbild in Brinje die gelagerte Diagonale des Körpers Christi, und von der zweiten Gruppe<sup>36</sup> die verhältnismässig schlanken Proportionen Christi im Profil, dessen Körper ziemlich stark aus den Umrissen der Statue herausragt. Dieser Umstand wirft die Frage auf, ob nicht vielleicht zwischen dem Vesperbild in Marburg und dem in Brinje ein Typus des Vesperbildes bestand, aus dem sich diese Kombination beider Typen entwickelt hat?

Das »schöne« Vesperbild in Brinje gehört der höfischen Kunst an. Eine Graphik des Ingenieurs Martin Stier aus der Mitte des 17. Jhs., welche die Burg in Brinje darstellt, zeigt das Ambient in dem sie stand (Bl. 6). Nach Brinje konnte das Vesperbild entweder als Export aus dem böhmisch-mährisch-schlesischen Kulturkreis kommen, es wird aber noch eine andere Möglichkeit in Betracht gezogen, vorerst ohne Beweis, die aber in Anbetracht einer Reihe von Umständen wahrscheinlich erscheint. Es besteht nämlich die Möglichkeit, dass das Vesperbild aus der Werkstatt böhmischer Meister stammt, welche als Nachfolger der Prager Bauhütte der Parler um 1400 in Zagreb tätig waren und zwar für den Bischof Eberhard, dem Kanzler König Sigismunds. Von dieser Werkstatt haben sich in der Zagreber Kathedrale Werke von hoher Qualität erhalten, die in Verbindung mit der Architektur stehen.<sup>48</sup> In einem und im anderen Fall konnte der mächtige Fürst Nikolaus IV. Frankopan<sup>40-43</sup>, der Herr von Brinje, zu dem Vesperbild gelangen, zumal er mit vielen, hervorragenden Persönlichkeiten aus der Umgebung des Königs Sigismund verwandtschaftlich verbunden war, darunter auch mit König Sigismund (einem Sohn König Karl's IV.) selbst. Zusammen mit seinem Palatin Nikola Gorjanski wollte König Sigismund öfters bei diesem seinem treuen Anhänger, unter anderem auch in Brinje (1412). Es ist durchaus möglich, dass das Vesperbild zur persönlichen Andacht seiner Frau Dorothea diente, einer Schwester des mächtigen Palatins Nikolaus Gorjanski d. J., welcher ein treuer Anhänger König Sigismund's war. In der Burgkapelle (sie wird 1411 zum ersten mal erwähnt) wo sich das Vesperbild befindet, befindet sich auch das Wappen der Gorjanski, welches augenscheinlich Dorothea, die Frau des Fürsten, vertritt, welche ihm neun Söhne und eine Tochter geboren hatte. Dass Nikolaus selbst Sinn für die Kunst hatte bezeugt unter anderem auch die Tatsache, dass sich in dieser seiner Burgkapelle neben dem Marienaltar mit dem gotischen Vesperbild, auch sein Bild zusammen mit seinem Grossvater Bartol an der Wand gemalt befand (heute übertüncht).

Das Vesperbild in Brinje zählt im kontinentalen Kroatien zu den seltenen erhaltenen gotischen Freiplastiken in Stein, welche nicht an die Architektur gebunden sind. Diese bis jetzt in der Literatur unbekannte Statue soll ein Beitrag zum Problem der »schönen« Vesperbilder aus der Zeit um 1400 und ihrer Verbreitung sein.