

Rosana Ratkovčić

Zidne slike domaćeg majstora u Zadobarju, Volavju i Sveticama

UDK: 75.052 (497.5) "15"
7.021.333 (497.5) "15"

Prethodno priopćenje

Primljeno: 10. 8. 2008.

Prihvaćeno: 16. 8. 2008.

Rosana Ratkovčić
Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Umjetnička akademija u Osijeku
HR, 31 000 Osijek
Kralja Petra Svačića b.b.
rosana.ratkovic@zg.htnet.hr

| 195

Autorica obrađuje srednjovjekovne zidne slike u kapeli sv. Antuna Pustinjaka u Zadobarju, uz koje se prema zajedničkim stilskim i morfološkim osobinama mogu povezati zidne slike u kapeli sv. Marije Snježne u Volavju i župnoj crkvi Rođenja Marijina u Sveticama. U skladu s godinom 1539. zabilježenom glagoljskim natpisom na zidnim slikama u Zadobarju su i stilski i morfološki obilježja kasnoga gotičkog slikarstva. Utvrđivanje rada radionice istog majstora na zidnim slikama u Zadobarju, Volavju i Sveticama, čija stilski obilježja upućuju na pripadnost domaćoj sredini, što potvrđuje i upotreba glagoljice, pokazuje na kraju gotičkog razdoblja, duboko u 16. st., rašireno djelovanje domaće radionice koja se još služi zakasnelim gotičkim formama, prerađenima u otvrdnutim dekorativnim oblicima.

Ključne riječi: srednjovjekovno zidno slikarstvo, Zadobarje, Volavje, Svetice

U KAPELI SV. ANTUNA PUSTINJAKA u Zadobarju nedavno je otkriven gotovo potpuno sačuvani ciklus zidnih slika u apsidi i na zidu trijumfalnog luka,¹ uz koje se stilskim, formalnim i morfološkim obilježjima mogu povezati fragmentarno sačuvane zidne slike u proštenjarskoj kapeli sv. Marije Snježne u Volavju i župnoj crkvi sv. Marije u Sveticama.

Kapela sv. Antuna Pustinjaka jednobrodna je građevina s polukružnom apsidom. Istočni dio crkve, pravokutnog tlocrta, koji se koristi kao svetište, uži je i niži u odnosu na njezin zapadni dio. Uz zapadni zid nalazi se pjevalište iznad kojeg se diže niski zvonik. Iako se crkva ne spominje u popisima župa iz 1334. i 1501. godine,² tlocrtni oblik svetišnog dijela s polukružnom apsidom upućuje na njezino romaničko porijeklo. U apsidi se nalazi i mali romanički prozor s oblim lukom. Zbog toga možemo pretpostaviti da je na stariju romaničku jednobrodnu crkvu s apsidom kasnije prigraden širi i viši novi brod. Na južnom i zapadnom zidu ovog dijela crkve uočeni su tragovi otvora koji su predstavljali puškarnice, što upućuje na pretpostavku da je građen u vrijeme turskih prodora u ove krajeve, u prvoj polovici 16. st.³ Kapela se prvi put spominje u Vizitacijama, koje navode da je obnovljena godine 1686., a godine 1771. spominje se da je lađa povećana nauštrb predvorju „koje je bilo veće od srednjovjekovne crkve“.⁴ Prema podacima vizitatora mogli bismo pretpostaviti da se ispred izvornoga srednjovjekovnog dijela crkve, jednobrodnog prostora s apsidom, nalazilo predvorje, umjesto kojeg je go-

dine 1771. nadograđen širi prostor broda, dok s druge strane postojanje puškarnica upućuje na zaključak da je ovaj dio crkve izgrađen prije godine 1771. Daljnja konzervatorska istraživanja vjerojatno će razriješiti ove dileme i razjasniti faze u izgradnji crkve.

Na zidovima izvornog dijela kapele nađeni su tragovi zidnih slika čije čišćenje je u postupku. Za sada su očišćene zidne slike u apsidi i na trijumfalnom luku i učinjene su sonde na zidovima lađe izvorne crkve koje upućuju da je cijela bila oslikana, kao i da je oslik ispod novijih naslaga žbuke sačuvan, tako da možemo očekivati da će se po završetku restauratorskih radova ukazati izvorni potpuno oslikani srednjovjekovni prostor, što će biti značajno otkriće ne samo u okviru srednjovjekovnoga zidnog slikarstva kontinentalne Hrvatske već i unutar cjelokupne nacionalne povijesti umjetnosti.

Romanička polukružna apside s polukupolom oslikana je prema romaničkom ikonografskom programu, s nizom apostola u srednjem pojasu i prizorom Majestas Domini u polukupoli (sl. 1). U središtu apside nalazi se mali polukružni romanički prozor, koji je danas zazidan, a iznad prozora prikazan je sv. Antun Pustinjak, zaštitnik crkve. Na trijumfalnom luku, u gornjem pojasu, nalazi se prizor Navještenja, dok je u srednjem pojasu s lijeve strane prizor Imago pietatis, a s desne strane prizor Kamenovanja sv. Stjepana. U donjem pojasu prizora u apsidi i na trijumfalnom luku nalazi se slikana zavjesa. Između pojasa s apostolima i prizora u polukupoli je široka vrpca okvira, kao i u dnu pojasa s apostolskim likovima, a jednak okvir prati rub trijumfalnog luka i nalazi se u vrhu i u dnu prizora na trijumfalnom luku.

Izvorni prozor u središtu apside dijeli pojas s likovima apostola na dva jednaka dijela, pa je prvih šest

1 Kapelu sv. Antuna u Zadobarju prvi put sam posjetila u svibnju godine 2005., u sklopu istraživačkog rada na doktoratu kojem je tema *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj*, a tragom bilješke u članku D. Vukičević-Samaržija (Vukičević-Samaržija 1994, str. 156, bilj. 20). Tada su se u apsidi, koja je od svetišta bila odvojena pregradom od broskog poda i koristila se kao sakristija, ispod kasnijih slojeva naličja mogli vidjeti fragmenti oslika, apostolski likovi u srednjem pojasu. Kasnije su u restauratorskim radovima očišćene zidne slike u apsidi i na trijumfalnom luku. Restauratorski radovi obavljaju se pod nadzorom B. Križanić, T. Horvatić i M. Mužar, višim stručnim savjetnicima Konzervatorskog odjela u Karlovcu, a izvode ih akademski slikari-resturatori Z. Kovač i D. Facan Grdiša. (Mužar 2007, str. 247, bilj. 4, 8).

2 Buturac 1984.

3 M. Mužar (Mužar 2007, str. 246) smatra da je „starija crkva sv. Antuna Pustinjaka izgrađena na posjedu Frankopana nakon godine 1501., a današnja lađa s puškarnicama do polovine 16. stoljeća u vrijeme turskih prodora u sjeverozapadno područje Hrvatske“.

4 Cvitanović 1985, str. 132, 270.



sl. 1.



Sl. 2.

apostola smješteno s lijeve (sl. 2), a ostali su s desne strane prozora (sl. 3). Apostoli su prikazani pod arkadama polukružnog oblika, nošenim tordiranim stupovima s lisnatim kapitelima. Apostoli pod arkadama u parovima su okrenuti jedan prema drugom. Niz apostola započinje likovima sv. Petra i Pavla, zatim slijedi lik sv. Ivana Evanđelista, golobradog, s kaležom iz kojeg izlazi zmija, te sv. Bartola, s nožem kao svojim uobičajenim atributom, a lijevu stranu niza završavaju sv. Jakov Mlađi, s toljagom koja u izvedbi ovog majstora nalikuje na lisnatu granu, i sv. Jakov Stariji, s nezaobilaznim hodočasničkim štapom i šešišrom. Na desnoj strani niz apostola započinje s likovima sv. Tome sa zidarskim ravnalom i sv. Andrije sa svojim križem, slijede sv. Juda Tadej i sv. Šimun koji su zajedno propovijedali evanđelje u Siriji i Mezopotamiji, a niz završava sa sv. Matejom i sv. Filipom.

Svi apostoli odjeveni su u haljine oker boje na kojima su širokim linijama zelene boje iscrtni nabori kao niz paralelnih linija. Preko tih haljina prebačeni su crveni plaševi na kojima su nabori slikani na isti način, tamnijim linijama osnovne boje. Haljine apostola završavaju ravnom linijom bez ikakve težnje za prikazivanjem pada nabora ili nabiranja haljina na tlu. Kose i brade apostola slikane su na različite načine, u skladu s njihovom dobi, pa su apostoli poznati kao najmlađi prikazani golobradi, s dugom smeđom kosom (Ivan, Jakov Mlađi, Juda Tadej i Filip), oni koji su smatrani starijima imaju smeđe kose, ali sijede brade (Bartol, Jakov stariji, Toma, Andrija, Šimun i Matej), dok su najstariji, Petar i Pavao, prikazani sa sijedom kosom i bradom i proćelavom frizurou. U ujednačenoj kompoziciji apostolskih likova svojom pojavom izdvaja se jedino sv. Jakov Stariji, zaštitnik hodočasnika. Ni jednom apostolu nisu slikana stopala, već njihove haljine završavaju uz sam rub okvira, dok su stopala u crnim čizmama prikazana samo kod sv.



Sl. 3.

Jakova, kao način isticanja njegovog hodočasničkog značaja. Fizionomije lica slikane su crvenim linijama na osnovnoj boji inkarnata, uz crvenom bojom sjenčane obraze i obrisne linije lica, a kod starijih apostola crvenim linijama slikane su i izrazite bore na čelu. Crvenim linijama prikazana je i anatomija vratnog dijela kod onih apostola kojima brada ne sakriva ovaj dio tijela. U svih apostola oči su slikane plavom bojom. Na likovima apostola ističu se velike šake u kojima drže svoje atribute, dok slobodnu ruku s ispruženim izrazito dugim kažiprstom usmjeravaju prema svojem paru u susjednoj arkadi. Aureole svih apostola slikane su kao krugovi oker boje. Unutar svih arkada pod kojima se nalaze apostolski likovi pozadina je slikana na jednak način. Donji dio pozadine, koji dopire do prsa apostola, izveden je kao površina oker boje na kojoj je šablonom, crvenom bojom, izveden dekorativni uzorak, dok je gornji dio pozadine izveden kao niz nepravilnih paralelnih linija modre boje na bijeloj podlozi, što vjerojatno predstavlja pojednostavnjenu stilizaciju neba i oblaka. Lukovi polukružnih arkada koje nose tordirani stupovi slikani su s uzorkom marmorizacije izvedenim crvenim linijama na podlozi svjetlije crvene boje.

U dnu i iznad pojasa s apostolskim likovima nalaze se široke vrpce okvira sastavljene od paralelnih linija crvene, bijele, žute, zelene i plave boje, preko kojih je šablonom, u crvenoj ili oker boji, izveden dekorativni uzorak cvjetića. Između ovakvog okvira u dnu pojasa s likovima apostola i slikane zavjese u donjem pojasa, nalazi se još i vrpca okvira s isprepletenim streličastim uzorkom, izvedenim šablonom, u crvenoj i bijeloj boji. Široki istaknuti okviri sastavljeni od niza raznobojnih paralelnih vrpca u skladu su s izvedbom kompozicije niza apostolskih likova, s linijama nabora na odjeći apostola i plavim linijama u pozadini arkada pod kojima su smješteni, što cjelokupnoj kompoziciji



sl. 4.

ji daje snažan dekorativni utisak i ističe podređenost zidnih slika površini zida na kojem su naslikane.

U polukopoli apsida, iznad pojasa s likovima apostola, nalazi se prizor Majestas Domini (sl. 4). Veliki monumentalni lik Krista u središtu okružen je simbolima evanđelista, krilatim lavom i bikom u donjem i anđelom i orlom u gornjem dijelu. U dnu prizora, ispod Kristovih nogu, nalaze se kozmički simboli sunca i mjeseca. Krist je slikan u sjedećem položaju, s podignutim raširenim koljenima, dok prijestolje na kojem sjedi nije prikazano, a izostalo je i prikazivanje Kristove mandorle koja je sastavni dio prizora Majestas. Kristova desna ruka podignuta je u gesti blagoslova, a u lijevoj ruci drži vladarsku jabuku s križem. Odjeven je u haljinu oker boje preko koje je prebačen crveni plašt, a na osnovnu boju haljine šablonom je nanesen crveni dekorativni uzorak. Nabori na plaštu koji padaju preko Kristovih podignutih i raširenih koljena izvedeni su u obliku slova U, što ponavlja romaničke sheme u prikazivanju Kristova lika u prizoru Majestas Domini, kao što je i cjelokupni ikonografski program apsida romaničke građevine izveden u skladu s romaničkim ikonografskim predodžbama. Rub Kristove haljine u dnu ravno završava, bez težnje za prikazivanjem pada nabora, a ispod ruba haljine proviruju prsti Kristovih bosih stopala prikazani sivim obrisnim linijama na bijeloj boji pozadine, za razliku od ružičaste boje inkarnata kojom je slikano Kristovo lice i ruke, kao i nagi dijelovi tijela svih ostalih likova ciklusa.

Lik sv. Antuna Pustinjaka smješten iznad prozora u središtu apsida, na središnjem mjestu apsidalnog prostora, nadvisuje pojas s likovima apostola, dok mu se gornji dio tijela nalazi unutar prizora Majestas Domini (sl. 5), tako da prikaz njegova lika remeti pravilni raspored prizora u apsidi, što pridonosi isticanju njegova značaja kao zaštitnika Crkve. Kozmički simboli sunca i mjeseca, koji su smješteni ispod Kristovih nogu u prizoru Majestas Domini, istodobno se nalaze

pokraj glave sv. Antuna, kao još jedan način isticanja njegova značaja, što pridonosi idejnom i formalnom objedinjavanju cjelokupne apsidalne kompozicije. Sv. Antun prikazan je u frontalnom položaju, u lijevoj ruci drži štap, svoj pustinjački atribut, na kojem visi zvonce kao simbol njegova istjerivanja demona, lijeva ruka mu je podignuta u gesti pozdrava, a glava je malo nagnuta prema desnom ramenu. Ispod njegovih nogu je svinja, kao simbolički prikaz demona koje je svladao, zbog čega je stekao značaj zaštitnika stoke, što je vjerojatno bilo važno u ovom zemljoradničkom kraju; oko svinjina vrata obješeno je jednako zvonce kao na svečevom štapu. Sv. Antun ima dugačku sijedu kosu i bradu kao oznaku njegove duboke starosti. Odjeven je u bijelu haljinu s naborima oker boje, središnjim dijelom haljine pruža se vertikalna bijela vrpca na kojoj je šablonom crvenom bojom izveden dekorativni uzorak niza rozeta, a preko ramena ima prebačen bijeli plašt s crvenim naborima na licu i plavim na naličju, tako da se odjeća sv. Antuna većom kolorističkom raznolikošću razlikuje od odjeće ostalih likova apsidalne kompozicije, što također pridonosi isticanju njegova značenja.



sl. 5.

Na desnoj strani apsida u odnosu na prozor u središtu, ispod lika sv. Andrije Apostola, između bordure i oblesne linije slikane zavjese, na bijeloj podlozi, nalaze se glagoljska slova napisana crvenom bojom (sl. 6).

𐌆 𐌗 𐌚 𐌛

Ovaj glagoljski natpis možemo pročitati kao godinu 1539.⁵ Napisan crvenom bojom koja je korištena u izvedbi zidnih slika i ukomponiran unutar slikanog ciklusa,⁶ natpis bismo možda mogli pripisati samom majstoru koji je izveo zidne slike i protumačiti kao godinu dovršenja oslikavanja crkve. U nastavku natpisa nalaze se još neka glagoljska slova, koja se zbog oštećenosti ne mogu pročitati. Postoji mogućnost i da je datum zabilježio neki kasniji posjetilac crkve, pa u tom slučaju predstavlja gornju granicu za datiranje zidnih slika. Na zidnim slikama u apsidi nalazi se i niz glagoljskih grafita, potpisa posjetilaca crkve, kakve često nalazimo na istarskim zidnim slikama, ali oni su mnogo sitniji u odnosu na zabilježenu godinu, i uparani su u površinu zidne slike nekim oštrim predmetom, dok je navedena godina pisana crvenom bojom, puno većim slovima, što bi moglo govoriti u prilog pretpostavci da je datum napisao sam majstor koji je izveo zidne slike. S druge strane, natpisi na zidnim slikama u Zadobaru, koji su sastavni dio slikane kompozicije - kao ime na evanđelista napisana na otvorenim knjigama koje drže u ruci, ili natpis na svitku arhanđela Gabrijela na prizoru Navještenja - pisana su latinskom kapitalom, ali ta je slova majstor mogao preuzeti s predložaka kojima se koristio pri izvedbi slikanog ciklusa. Upotreba grafičkih listova kao predložaka za izvedbu zidnih slika utvrđena je kod istarskih majstora u drugoj polovici 15. st.,⁷ a upotrebu predložaka možemo pretpostaviti i kod ovog majstora čija likovna sredstava upućuju na njegovu pripadnost domaćoj sredini. Dvojezični natpisi također su prisutni kod majstora koji izvode zidne slike u Istri, na kraju 15. st., pa se hrvatskim glagoljskim i latinskim natpisom potpisao majstor Ivan iz Kastva i zabilježio godinu dovršenja zidnih slika u



sl. 6.



sl. 7.

Hrastovlju (1490.), a dvojezični natpis rabi i majstor Albert iz Konstanza na zidnim slikama u Plominu iz godine 1475.

Prizor Navještenja u gornjem pojasu trijumfalnog luka odvija se na pozadini jednakoj onoj apostolskih likova u apsidi, kao i arkade obliha lukova na kojima je crvenom bojom slikan uzorak marmorizacije, pod kojima se nalaze arhanđeo Gabrijel i Bogorodica. Arhanđeo Gabrijel prikazan je u klečećem položaju, s jednom nogom podignutom ispred tijela i stopalom u crvenoj cipeli koja viri ispod haljine (sl. 7). Desnom rukom s ispruženim kažiprstom pokazuje prema svitku s natpisom pisanim latinskom kapitalom, na kojem čitamo *AVE MARIA GRA*, dok u lijevoj ruci drži cvijet

5 M. Mužar (Mužar 2007, str. 242) čita ovu godinu kao 1537. Smatram da posljednje slovo u ovom glagoljskom natpisu treba čitati kao "z", koje u glagoljici označava broj 9, te da godinu treba čitati kao 1539.

6 M. Mužar (Mužar 2007, str. 242) navodi da je upotrijebljen isti pigment boje za pisanje kao i za oslikavanje bordura.

7 Prelog 1961, str. 3-5; Fučić 1962, str. 177-186; Fučić 1977, str. 143-151.

koji možemo prepoznati kao ljiljan. U pučkoj predodžbi ovog majstora tradicionalno bijeli cvijet ljiljana, kao simbol Bogorodičine bezgrešnosti, slikan je crvenom bojom. Arhanđeo Gabrijel odjeven je u dugu haljinu svjetlocrvene boje na kojoj su širokim crvenim linijama slikani nabori što se lome u različitim smjerovima u pokušaju praćenja položaja tijela. Haljina ima kratke rukave ispod kojih se vide dugi bijeli rukavi košulje s oker rubom. Preko haljine nosi kratki prsluk, stegnut u struku, slikan oker bojom. Prsluk odjeven preko haljine i kratki rukavi tradicionalne duge arhanđelove haljine, pomodni su detalji koji pokazuju prodiranje utjecaja već renesansnog ukusa.

Na drugoj strani prizora Navještenja Bogorodica kleči s rukama podignutim i skupljenim u molitvi, uz klupu slikanu oker bojom, na kojoj se na stalku nalazi otvorena knjiga (sl. 8). Odjevena je u haljinu oker boje na kojoj je, šablonom, crvenom bojom slikan uzorak cvjetića, a jednak uzorak slikan je i na klupi. Preko haljine prebačen je crveni plašt, s poledinom zelene boje, a zelenom bojom slikani su i rukavi Bogorodičine haljine. Na glavi nosi veliku krunu, a raspuštena kosa, slikana oker bojom, pada joj na ramena, dok su uvojci oblikovani tamnijim tonom iste boje. S lijeve strane Bogorodice, ispod polukružnog luka arkade pod kojom se nalazi, izvire Božja ruka koja u smjeru Bogorodice šalje golubicu Duha Svetoga i malog nagog čovječuljka s križem na ramenu, *homunculusa*. Motiv *homunculusa* pripada ikonografskom motivu *Conceptio per aurem* ("začeće preko uha"), koji je nastao u kasnom srednjem vijeku kao likovni izraz predodžbe da je Riječ ušla u Bogorodicu preko sluha.⁸ Ikonografski motiv *Conceptio per aurem* iz teoloških je razloga oštro suzbijan nakon Tridentskog koncila koji je u cilju protureformacijske katoličke obnove nastojao pobožnost očistiti od srednjovjekovnih legendi i praznovjerja.⁹ Tridentski koncil odvijao se od 1545. do 1563. godine, pa ako prihvatimo godinu 1539. kao datum dovršenja zidnih slika, onda je motiv *Conceptio per aurem* u Zadobaru naslikan samo nekoliko godina prije njegove zabrane, koja predstavlja i zabranu srednjovjekovnih vjerskih i likovnih predodžbi, još uvijek snažno prisutnih na ovim zidnim slikama.

Prizori Imago pietatis i Kamenovanje sv. Stjepana, u srednjem pojasu, s lijeve i desne strane trijumfalnog luka, slikani u manjem mjerilu i jednostavnim kompozicijskim rješenjima, podređeni su svim ostalim



sl. 8.

prizorima ciklusa na oltarnom zidu (sl. 7, 8). Prizor Imago pietatis slikan je prema tradicionalnoj ikonografskoj shemi, s dopojasnim likom Krista koji izranja iz sarkofaga, ruku podignutih na prsima. U lijevoj ruci nosi štap koji vjerojatno predstavlja trstiku, kao simbol njegove muke, dok se zbog oštećenja ne vidi što drži u desnoj ruci, ili njome samo pokazuje ranu na prsima. Stranice sarkofaga ne sužuju se, već se šire prema pozadini, u obrnutoj perspektivi kakvu poznajemo iz romaničkoga i bizantskog slikarstva, iako ne možemo očekivati da ovdje odražava ove utjecaje, već je vjerojatnije da je perspektivu s predložka majstor preokrenuo kako bi je prilagodio svojim kompozicijskim zamislima, odnosno dominantnom dekorativnom jedinstvu koje cjelokupni ciklus podređuje površini zida.

Na prizoru Kamenovanja sv. Stjepana svetac je prikazan na lijevoj strani, u klečećem položaju, s rukama skupljenim i podignutim u molitvi. Po glavi i leđima sveca pada kamenje koje na njega bacaju krvnici, a iz rana na glavi teku mlazovi krvi. Svetac je leđima okrenut prema dvojici krvnika koji se nalaze s desne strane prizora. Slikani su na jednak način, jedan iza drugoga, u crvenim kratkim haljinama, a na nogama prikazanim u raskoraku imaju uske oker čarape i crvene cipele. Rub čarapa prati linija zelene boje, koja vjerojatno predstavlja majstorov pojednostavnjen način sjenčanja i oblikovanja volumena. Na glavi ima-

8 Badurina 1985, str. 423.

9 Badurina 1985, str. 570.

ju crvene čunjaste kape s vrškom savijenim prema naprijed, u čemu možda možemo prepoznati motiv frigijske kape koja u srednjovjekovnoj ikonografiji označava ljude s Istoka, pa bi ovdje mogla predstavljati oznaku za Židove, koje Djela apostolska (gl. 6 i 7) bilježe kao mučitelje sv. Stjepana.¹⁰

U skladu s godinom 1539. zabilježenom na zidnim slikama, odnosno kasnim datiranjem u prvu polovicu 16. st., njihova su stilska i morfološka obilježja. Nezainteresiranost za prikazivanje nabora koji se pretvaraju u nizove paralelnih linija, uz ravne završetke haljina pri dnu, kao i prevladavajuća dekorativnost u izvedbi cjelokupnog ciklusa u apsidi, ostvarena jednakim tretiranjem haljina, krila, kao i dekorativnih uzoraka okvira, obilježja su kasnoga gotičkog slikarstva kada se pokrenuti gotički oblici pretvaraju u otvrdnule forme dekorativnog utiska. Na kasno datiranje ciklusa upućuju i polukružni lukovi arkada pod kojima se nalaze apostoli, nošeni tordiranim stupovima, koji pokazuju prodiranje renesansnih morfoloških elemenata, iako potpuno podređenih dekorativnom ukusu kasne gotike, što se očituje i u obrtanju perspektive Kristova sarkofaga na prizoru *Imago pietatis*. Renesansnom ukusu pripadaju i pomodni detalji pridodani tradicionalnoj dugoj haljini arhandela Gabrijela. U kapeli sv. Antuna Pustinjaka u Zadobarju je romanički ikonografski program apsida, s prizorom *Majestas Domini* u polukopoli i nizom apostola u srednjem pojasu, u izvorno romaničkom crkvenom prostoru s polukružnom apsidom u svetištu, izveden u prvoj polovini 16. st., u stilskim oblicima kasne gotike koja podvrgava figuralne kompozicije snažnom dekorativnom dojmu.

Majstora koji je izveo zidne slike u kapeli sv. Antuna Pustinjaka, služeći se jednostavnim likovnim sredstvima, shematskim morfološkim oblicima i skromnom skalom boja, koji u zakasnjelim gotičkim ikonografskim i stilskim oblicima izvodi ciklus zidnih slika u prvoj polovici 16. st., ne može se povezati s utjecajima iz razvijenih umjetničkih sredina, već vjerojatno pripada domaćoj sredini uz koju je vezano njegovo djelovanje i u kojoj je stekao likovno obrazovanje. Ako glagoljski natpis kojim je zabilježena godina 1539. pripišemo samom majstoru koji je izveo zidne slike, onda i upotreba glagoljice svjedoči o njegovom domaćem porijeklu. Glagoljska pismenost je od 11. do 14. st. obuhvaćala primorski dio Hrvatske: Istru, Kvarnerski bazen, Krk i Cres, a od 15. st. proširila

se i u unutrašnjost Hrvatske.¹¹ U tom smislu možemo pretpostaviti da se sa širenjem glagoljske pismenosti u unutrašnjosti Hrvatske širi i djelovanje domaćih majstora zidnih slika čija je rasprostranjena aktivnost u 15. st. dobro poznata na istarskome području.

ZIDNE SLIKE U ŽUPNOJ CRKVI ROĐENJA MARIJINA U SVETICAMA

U župnoj crkvi Rođenja Marijina u Sveticama srednjovjekovne zidne slike otkrivene su na sjevernom i južnom zidu svetišta, te u područjima gotičkih prozora iza oltara. Crkva Blažene Djevice Marije koju su u 16. st. podigli Frankopani, gospodari posjeda i grada Ozlja,¹² godine 1627. postaje crkva pavlinskog samostana, a u drugoj polovici 17. i u 18. st. je barokizirana.

Na sjevernom zidu svetišta nalazi se kustodija s reljefnim okvirom na kojem je uklesana godina 1541. Kustodija je uokvirena crvenim vrpcama kojima su uokvireni i neki slikani prizori, pa godina upisana na kustodiji predstavlja donju granicu za datiranje zidnih slika.

Podlučja prozora u svetištu podijeljena su u tri pojasa. U donjem pojasu prozora na sjeveroistočnom zidu slikani su likovi svetih biskupa, s tijarama i psaltirima, u srednjem pojasu simbolični su likovi evanđelista, lijevo je orao, simbol sv. Ivana, a desno krilati lav, simbol sv. Marka, dok su u gornjem pojasu, iznad svojih simbola, prikazani evanđelisti kako sjede i pišu na klupi. Prizor s lijeve strane prozora nije sačuvan, a s desne strane je sv. Antun pustinjak, kojeg prepoznajemo po zvoncu obješenom na njegovom pustinjačkom štapu.

U donjem pojasu prozora na istočnom zidu, s lijeve strane, slikan je svetački lik pape koji sjedi na prijestolju, s papinskim križem u ruci i tijarom na glavi, a bijela golubica pored njega označava da se radi o sv. Grguru (sl. 9). U pojasu iznad ovog sveca prikazan je grb, a prizor u gornjem pojasu nije sačuvan. Na suprotnoj strani u donjem pojasu vidi se samo fragment crvenog šešira sa širokim obodom što upućuje na to da je ovdje vjerojatno bio prikazan sv. Jeronim. Iznad ovog fragmenta je natpis *Trinitatis*, a u sljedećem pojasu je grb, jednak grbu na suprotnoj strani.

Prikaz sv. Grgura pape i fragment šešira koji upu-

10 Badurina 1985, str. 547.

11 Fučić 1982, str. 3.

12 Cvitanović et al. (edd.) 1989, str. 83.



sl. 9.

čuje na sv. Jeronima pokazuje da sveti biskupi u podlučju prvog prozora predstavljaju crkvene oce sv. Ambrozija i sv. Augustina. Prikazivanje crkvenih otaca i simbola evanđelista pripada gotičkim ikonografskim programima svoda u svetištu, dok je ovdje prebačeno u podlučja prozora svetišta.

Grb slikan u gornjem pojasu podlučja prozora ima štitić podijeljen na četiri polja. U gornjem lijevom polju na crvenoj su pozadini dva žuta lava koji lome kruh, što je motiv koji pripada grbu frankopanske obitelji.¹³ U gornjem desnom polju je bijela osmerokraka zvijezda na plavoj pozadini, u donjem lijevom polju su tri stilizirana žuta ljiljana na zelenoj pozadini, dok je u donjem desnom polju crni križ na bijeloj pozadini. Frankopani se spominju kao naručitelji izgradnje crkve sv. Marije u 16. st., pa prikazivanje grba ove obitelji unutar slikanog ciklusa vjerojatno upućuje i na njihovo pokroviteljstvo u narudžbi zidnih slika.

Na južnom zidu svetišta fragmentarno je sačuvan pojas s prizorima iz ciklusa Kristove Muke, oštećen

u gornjem dijelu kasnijim probijanjem prozora. Od prizora Raspeća sačuvan je samo donji dio, gdje se u središtu kompozicije vidi uspravna greda križa s okrvavljenim Kristovim nogama. S lijeve strane križa vide se haljine skupine od tri lika koji vjerojatno predstavljaju Bogorodicu koju pridržavaju svete žene, dok se s desne strane križa vidi donji dio haljine jednog lika, vjerojatno sv. Ivana. Prizor Skidanja s križa nešto je bolje sačuvan (sl. 10). Kompozicija je gotovo jednaka, s križem u središtu i skupinama likova s lijeve i desne strane. S lijeve strane skupina svetih žena pridržava ožalošćenu Bogorodicu, samo se čini da se Bogorodica u svojem bolu ovdje još jače sagiba nego na prethodnom prizoru. S desne strane križa je veća skupina likova. Josip iz Arimateje i Nikodem skidaju Krista s križa, sv. Ivan prikazan je podignutih ruku kako im pomaže, a pod križem kleči sv. Marija Magdalena.

Sačuvani fragmenti zidnih slika u crkvi Rođenja Marijina u Sveticama pokazuju niz dodirnih točaka sa zidnim slikama u crkvi sv. Antuna Pustinjaka u Zadobarju. Jednak je način slikanja nabora paralelnim širokim potezima kistom, jednak je način slikanja pozadine, s gornjim dijelom izvedenim kao niz paralelnih modrih linija na bijeloj pozadini, a jednaka je i široka vrpca okvira s patroniranom uzorkom. Primjećuju se razlike u načinu slikanja fizionomija, pri čemu je kod majstora iz Svetica izrazitiji grafizam, u korištenju crnih obrisnih linija, a crnim linijama izvedeni su i detalji lica, oči, nos i obrve, kao i uvojci kose i brade, dok se majstor iz Zadobarja koristi isključivo crvenim obrisnim linijama. Razlike u morfološkim detaljima fizionomija, uz jednak pristup u slikanju nabora, pozadine i okvira, pokazuje da su oba majstora pripadala istoj radionici i vjerojatno zajednički djelovala u obje crkve. Majstor koji je izveo zidne slike u Zadobarju glagoljicom je napisao godinu 1539., koja se vjerojatno odnosi na datum dovršenja zidnih slika. Zidne slike u Sveticama nastale su nakon godine 1541., tako da možemo zaključiti kako je ista radionica nekoliko godina nakon zidnih slika u Zadobarju izvela i ciklus zidnih slika u Sveticama. A. Horvat bilježi da su u Sveticama prije dolaska pavlina glagoljali glagoljaši,¹⁴ pa djelovanje radionice majstora koji u Zadobarju glago-

13 Godine 1430. papa Martin V. priznao je Nikoli (1374.-1432.), hrvatskom banu, pridjevnik "de Frangepanibus" i grb rimske obitelji Frangipani. Od tada se Krčki knezovi nazivaju Frankopanima i počinju upotrebljavati novi grb u kojem dva uspravljena lava prednjim šapama lome kruh "duo leones panem fragentes" (Ljubović 2001, str. 75).

14 Horvat 1975, str. 289.



Sl. 10.

ljicom bilježi godinu dovršenja zidnih slika, možemo povezati s ovom glagoljaškom tradicijom. Širenje glagoljske pismenosti u kontinentalnom dijelu Hrvatske vjerojatno je u vezi sa širenjem frankopanskih posjeda, a prikaz frankopanskoga grba na zidnim slikama u Sveticama upućuje na pokroviteljstvo ove plemićke obitelji.

ZIDNE SLIKE U KAPELI MAJKE BOŽJE SNJEŽNE U VOLAVJU

Zidne slike u proštenjarskoj kapeli Majke Božje Snježne u Volavju sačuvane su na južnom pročelju i na južnom zidu unutrašnjosti. Kapela je jednobrodna građevina s poligonalnim baroknim svetištem. Spominje se u popisu župa godine 1334. g., a gotička građevina barokizirana je u 17. i 18. st., u vrijeme kada postaje glasovito proštenišće. Te preinake sasvim su izbrisale tragove gotike tako da se građevina smatrala potpuno baroknom.¹⁵

Na južnom pročelju fragmentarno su sačuvane zidne slike s prikazima sv. Kristofora i sv. Jurja. Zidna slika s likom sv. Jurja gotovo je potpuno uništena probijanjem prozora. Vidi se samo glava zmaja iz koje teče krv, na lijevoj strani prizora.¹⁶ Zidna slika s likom sv. Kristofora sačuvana je samo u donjem dijelu, a gornji



Sl. 11.



Sl. 12.

dio uništen je probijanjem novijeg prozora (sl. 11). Na sačuvanom dijelu prizora vide se noge sv. Kristofora koje su bose i gole do koljena. Položaj nogu u raskoraku pokazuje da je svetac prikazan u frontalnom položaju.¹⁷ Do svečevih nogu naziru se neki mali izbljedjeli likovi. Lik koji se nalazi u sredini, između svečevih nogu, vjerojatno predstavlja mitološku ribu Faroniku,

15 Lučić 1955, str. 149. Izvještaji o konzervatorskim istraživanjima iz godine 1957. navode da su i sonde na sjevernom zidu unutrašnjosti pokazale neke fragmente: gotički natpis, posvetni križ i detalje figura, a prema ovim izvještajima vidi se da je čišćenje sjevernog zida također bilo planirano.

16 Lučić 1955, str. 150, smatra da prema visini okvira nije isključeno kako je sv. Juraj bio prikazan poput pješaka, kao što je to slučaj u crkvi u Igu u Sloveniji.

17 J. Mikuž (Mikuž 1973, str. 16) navodi kako slikari "hrvatske skupine" u Sloveniji, s kojima se mogu povezati zidne slike u Zadobarju, Volavju i Sveticama, nastavljaju tradiciju frontalnog prikazivanja sv. Kristofora.

u obliku djevojke, a u donjem dijelu tijela ima dvostruki riblji rep koji drži u raširenim rukama.¹⁸

Na južnom zidu unutrašnjosti fragmentarno su sačuvana dva pojasa prizora. Bolje su sačuvani prizori donjeg pojasa (sl. 12).¹⁹ S desne strane je polje s jednim svetačkim likom. Svetac je u poluprofilu okrenut na lijevu stranu, prema ostalim prizorima ovog pojasa. Desna ruka s dva ispružen prsta podignuta je ispred tijela, dok u lijevoj ruci drži štap. Odjeven je u haljinu oker boje, stegnuta u struku, a nabori na haljini izvedeni su paralelnim potezima kistom, širokim linijama crvene boje. Preko haljine prebačen je plašt crvene boje, koji se rastvara na podignutim svečevim rukama, a naličje plašta je bijele boje. Pri dnu rubovi plašta završavaju valovitim linijama. Gornji premazi boje na glavi sveca uglavnom su uništeni, samo se nazire njegova sijeda kosa i brada. Pozadina je podijeljena na dva pojasa, donji je slikan oker bojom, dok je boja gornjeg dijela pozadine slabo sačuvana. Štap koji svetac nosi, atribut je sv. Antuna Pustinjaka, a svečeva haljina, stegnuta u struku, mogla bi predstavljati monašku haljinu u kojoj se ovaj svetac obično prikazuje.

U gornjem pojasu, iznad polja s likom sv. Antuna Pustinjaka, nalazi se manji fragment na kojem se vide samo stražnje noge konja. Na bijeloj pozadini je šablonom, crvenom bojom, izveden sitni uzorak cvjetića. Nakon velikog oštećenja nastalog probijanjem prozora vidi se fragment haljine nekog lika. Haljina je slikana oker bojom s paralelnim naborima slikanim širokim linijama crvene boje. U dnu haljina ravno završava, bez težnje da se prikaže pad nabora na tlu. Pozadina je jednaka kao na fragmentu s desne strane, bijela površina sa crvenim cvjetićima izvedenim šablonom. Iznad ovog fragmenta sačuvan je detalj s muškim likom, bez aureole, odjevenim u suvremenu odjeću s kratkom haljinom i uskim čarapama. Na glavi nosi crvenu kapu, a u ruci drži dugački mač. Ovakav svjetovni lik u prizorima religioznog sadržaja vjerojatno pripada kraljevskoj pratnji na prizoru Poklonstva, kada se u vrijeme kasne gotike ovi prizori pretvaraju u velike konjaničke povorke s brojnim pratećim likovima. Konjaničkoj povorci iz prizora Poklonstva

vjerojatno pripada i fragment konja s desne strane. Fragment haljina u donjem dijelu mogao bi pripadati haljini Bogorodice, prema kojoj je bila usmjerena cjelokupna povorka, kao što je uobičajeno u ikonografiji prizora Poklonstva.

Stilska i morfološka obilježja zidnih slika u Volavju podudaraju se sa zidnim slikama u crkvi sv. Antuna u Zadobarju, kao i sa slabije sačuvanim fragmentima u Sveticama, što upućuje na zaključak da su zidne slike u ovim crkvama djelo jednog majstora ili njegove radionice. Jednak je način slikanja haljina, s naborima izvedenim kao paralelne linije i s ravnim završetkom u dnu. Jednake su široke vrpce okvira s paralelnim linijama crvene, žute i zelene boje na kojima je šablonom izveden uzorak, a jednak je i način ispunjavanja bijele pozadine sitnim crvenim uzorkom izvedenim šablonom. Sličnost se nazire i u slabije sačuvanim detaljima, kao što je način slikanja pozadine, podijeljene u dva pojasa, gdje je donji pojas oker boje, dok se u izbljedjelom gornjem dijelu pozadine naziru tragovi paralelnih vrpca kakve ispunjavaju gornji dio pozadine u Zadobarju i Sveticama. Sličnost se zapaža i u načinu slikanja lica svetačkog lika u donjem pojasu, sa crvenim linijama slikanim detaljima fizionomije i bora na čelu. Sve ove sličnosti pokazuju da je ovdje vjerojatno radio isti majstor koji je izveo zidne slike u Zadobarju, a koji je u Zadobarju zabilježio godinu 1539., za koju smo pretpostavili da se odnosi na vrijeme nastanka zidnih slika. U Sveticama godina 1541. uklesana u reljefnom okviru kustodije predstavlja donju granicu za datiranje. Ove dvije godine predstavljaju vremenski okvir za datiranje zidnih slika u Volavju.

ZAKLJUČAK

Utvrđivanje djelovanja radionice istog majstora na zidnim slikama u Zadobarju, Volavju i Sveticama, čija stilska obilježja pokazuju pripadnost domaćoj sredini, što potvrđuje i upotreba glagoljice, pokazuje na kraju gotičkog razdoblja, duboko u 16. st., rašireno djelovanje domaće radionice koja se još služi zakasnelim gotičkim formama, prerađenim u otvrdnutim dekorativnim oblicima, dok u oslikavanju apside romaničke crkve u Zadobarju zadržava i romanički ikonografski program.²⁰

18 Stelé 1934, str. 38.

19 Sačuvani fragmenti u donjem pojasu južnog zida u unutrašnjosti danas su u vrlo lošem stanju. Prozorski okvir ne prijanja dobro, na zidne slike slijeva se vlaga s prozora, pa se na njima vide tragovi vodenih linija, a boje su gotovo potpuno izbljedjele, tako da bi bilo potrebno što prije poduzeti zahvate da se ove zidne slike zaštite od daljnjeg propadanja.

20 Romanički ikonografski program s prizorom Majestas Domini u polukupoli romaničke apside spominje i J. Mikuž (Mikuž 1973, str. 18) u danas porušenoj crkvi sv. Katarine na Plešivici, na zidnim slikama koje se također pripisuju djelovanju hrvatske skupine.

Među slovenskim spomenicima srednjovjekovnoga zidnog slikarstva, sličnost s djelovanjem radionice majstora iz Zadobarja nalazimo na zidnim slikama u crkvi sv. Urha u Maršičima pri Ortneku,²¹ u crkvi sv. Nikolaja u Taboru pri Grosuplju²² i u crkvi sv. Lenarta u Krvavoj Peči.²³ U izvedbi apostola u Maršičima pri Ortneku vidimo na jednak način slikane nabore, širokim paralelnim linijama, jednake linearno izvedene fizionomije sa sjenčanjem po rubovima, kao i jednake pozadine od plavih i bijelih vodoravnih vrpca. Na fragmentarno sačuvanim zidnim slikama u Krvavoj Peči također vidimo na jednak način slikane fizionomije i nabore, uz prepoznatljivu pozadinu od modrih i bijelih paralelnih vrpca. Ove zidne slike se među slovenskim spomenicima srednjovjekovnoga zidnog slikarstva svrstavaju u skupinu "hrvatskih" slikara, koji pripadaju krugu oko majstora Tome iz Senja, koji je potpisao i datirao zidne slike u crkvi sv. Jedrti u Nadlesku pri Ložu. Ispod oltarne slike sa sv. Mihovилоm na lijevoj strani trijumfalnog luka nalazi se natpis u pseudorenesansnoj kapitali: M(EŠ)TAR + TOMAS + OD + SEGNA + FECIT + 1511 +.²⁴ Zidne slike u Nadlesku s potpisom majstora Tome iz Senja povezuju se s pričom Primoža Trubara u uvodu u Katekizam iz 1575. g. da je njegov otac dao crkvu u Rašici ukrasiti nekom hrvatskom slikaru, pa je od tada naziv »hrvatska« skupina postao prihvaćen pojam u slovenskoj povijesti umjetnosti.²⁵ Potpisane i datirane zidne slike u Nadlesku smatraju se glavnim primjerom djelovanja te "hrvatske" skupine slikara i spadaju među najranije, a ovoj skupini pripisuje se oko dvadeset pet spomenika iz drugoga, trećega i četvrtog desetljeća 16. st., koji se rasprostiru na području od Ljubljane do Bele krajine.²⁶ Podatak o primorskom porijeklu majstora Tome iz Senja, oko kojeg se grupiraju zidne slike na slovenskom području koje pokazuju dodirne točke sa zidnim slikama u Zadobarju, Volavju i Sveticama, potvrđuje pretpostavku o primorskom porijeklu majstora iz Zadobarja temeljenu na njegovoj upotrebi glagoljice.

Usporedba sa slovenskim primjerima donosi nova saznanja o radionici koja je izvela zidne slike u Zadobarju, Sveticama i Volavju, koju možemo prepoznati kao domaću radionicu slikara što dolaze iz Hrvatskog primorja i djeluju u kontinentalnom području Hrvatske i Slovenije. Povezivanje zidnih slika u Sveticama s pokroviteljstvom obitelji Frankopana, krčkih knezova koji svoje posjede tokom 15. st. šire u unutrašnjosti Hrvatske, u skladu je s pretpostavkom o primorskom porijeklu ove radionice.²⁷

Spomenici srednjovjekovnoga zidnog slikarstva na području Hrvatskog primorja, koji bi mogli pružiti dokaz o primorskom porijeklu radionice domaćeg majstora koja djeluje u Zadobarju, Volavju i Sveticama, i osnovu za istraživanje njezina formiranja, slabo su sačuvani i istraženi. Zidne slike u crkvi sv. Florijana u Kubedu, u slovenskoj Primorskoj, povezuju se sa slikarstvom hrvatske skupine, dok se u fizionomijama likova primjećuje udaljavanje od načina „hrvatskih“ slikara i veza s radionicom Ivana iz Kastva.²⁸

Vincent i Ivan iz Kastva najznačajniji su domaći slikari druge polovice 15. st. u Istri, a iako svojim djelovanjem pripadaju istarskoj sredini, njihov potpis pokazuje njihovo primorsko porijeklo. Tako u djelovanju istarskih radionica domaćih majstora iz treće četvrtine 15. st., kod kojih je prisutno otvrdnjavanje nabora i pretvaranje kompozicija u dekorativne sheme, kao u radu Šarenog majstora, koji se povezuje s radionicama Vincenta i Ivana iz Kastva, možemo potražiti ishodište za formiranje domaće radionice koja u trećoj četvrtini 16. st. djeluje u Zadobarju, Volavju i Sveticama.

Radionica Majstora iz Zadobarja, odnosno skupine "hrvatskih" slikara koja djeluje na području Slovenije u prvoj polovici 16. st., sa svojim primorskim porijeklom i istarskim vezama, pokazuje nam područje Hrvatskog primorja i Istre kao jedinstven kulturni prostor tokom srednjovjekovnih stoljeća. Prostiranje tog kulturnog prostora određeno je prisutnošću glagoljske pismenosti, koja se "u europskoj kulturi ranog

21 Höfler 2001, sl. 67-71.

22 Höfler 2001, sl. 174, 175 M. Mužar (Mužar 2007, str. 245) također upućuje na dodirne točke zidnih slika u kapeli sv. Antuna u Zadobarju i crkvi sv. Marije u Sveticama sa zidnim slikama u Taboru pri Grosuplju i u Maršičima pri Ortneku.

23 Höfler 2001, sl. 53.

24 Höfler 2001, str. 137.

25 Höfler 2001, str. 31.

26 Höfler 2001, str. 31.

27 M. Mužar (Mužar 2007, str. 246) smatra da prikaz Mučeništva sv. Stjepana na trijumfalnom luku u kapeli sv. Antuna u Zadobarju može upućivati na Sjepana Frankopana kao pokrovitelja ovih zidnih slika. M. Mužar (Mužar 2007, str. 245) također iznosi pretpostavku da je, budući da je između 1522. i 1537. Krsto I. Frankopan bio vojni kapetan Rašpora, Krasa i Postojne, tzv. maršička skupina slikara bila pod zaštitom obitelji Frankopana i oko 1537. oslikavala crkvu Bl. Dj. Marije u Sveticama i sv. Antuna Pustinjaka u Zadobarju.

28 Höfler 1997, str. 107.

srednjeg vijeka pojavila kao najrevolucionarnija teorija svoga vremena, kao nova filozofija kulture i političke akcije, a ne samo kao prosto pitanje pisma²⁹. Tokom 15. i u prvoj polovici 16. st. ovaj kulturni prostor širi se duboko u unutrašnjost Hrvatske, sve do karlovačkog područja, odnosno do Petrovine, koja se smatra najsjevernijom točkom dopiranja glagoljice, gdje su na zidnim slikama pronađeni glagoljski grafiti iz 15. st.³⁰ Osim kulturnih i umjetničkih utjecaja i veza, zidne slike "hrvatske" skupine pokazuju nam i idejne vrijednosti ovoga kulturnog prostora. Na zidnim slikama u Maršičima nalazi se u podlučju prozora prikaz lisice hodočasnice.³¹ Lisica koja u srednjem vijeku simbolizira krivokletstvo, prikazana je s kardinalskim šeširom i na njemu oznakama rimskoga pape. Nosi hodočasnički štap, a preko ramena joj visi torba iz

koje proviruje glava zadavljene kokoši. E. Cevc objašnjava ishodište ovakvog prizora koji očito ismijava katoličko svećenstvo prisutnošću glagoljaških popova u središnjoj Sloveniji u kasnom srednjem vijeku, koji su došli iz Istre i za manju plaću zamjenjivali župnike koji su živjeli daleko od svojih župa i od njih uživali samo dohotke.³² Iako su ovakvi prizori bili zabranjeni Tridentskim koncilom, prikaz lisice hodočasnice u Maršičima prebijeljen je tek tokom barokne obnove.³³ Ikonografski motiv *Conceptio per aurem* na prikazu Navještenja u Zadobarju, a jednak motiv nalazimo i na Navještenju u Taboru pri Grosuplju,³⁴ potječe iz istih pučkih idejnih predodžbi koje Tridentski koncil nastoji iskorijeniti, a koje su još u prvoj polovici 16. st. snažno prisutne u ovom kulturnom prostoru.

29 Črnja 1977, str. 74.

30 Fučić 1982, str. 279.

31 Mikuž 1973, str. 20, Höfler 2001, sl. 70.

32 Cevc 1959, str. 934.

33 Mikuž 1973, str. 20.

34 Mužar 2007, str. 242-243.

LITERATURA

Stelé 1934

F. Stelé, *Monumenta artis slovenicae*, Ljubljana 1934.

Schneider 1938

Schneider, *Popisivanje i fotografijsko snimanje umjetničkih spomenika godine 1938.*, Ljetopis JAZU br. 51, Zagreb 1939, 168-180

Cevc 1959

E. Cevc, *Pričevanje srednjeveških fresk na Slovenskem*, Naša sodobnost VII/2 1959.

Horvat 1964

A. Horvat, *Presjek razvoja umjetnosti u Karlovačkom Pokuplju*, Zbornik Gradski muzej Karlovac, I, Karlovac, 1964.

Horvat 1975

A. Horvat, *Između gotike i baroka*, Društvo povjesničara umjetnosti, Zagreb 1975.

Lučić 1955

B. Lučić, *O konzervatorskom zahvatu na južnom pročelju kapele u Volavju*, Vijesti MK, 1955, 6, 149-51

Prelog 1961

M. Prelog, *Neki grafički predlošci zidnih slika u Bermu*, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti, 3, Zagreb 1961, 3-5

Fučić 1962

B. Fučić, *Grafički listovi Majstora sa svicima u kastavskoj radionici*, Bulletin JAZU X/3, 1962, 177-186

Črnja 1977

Z. Črnja, *Istra u središtu glagoljizma*, Bulletin JAZU 1977, 1, ser. 3, s.a, 74

Fučić 1977

B. Fučić, *Biblia pauperum i istarske freske*, ZUZ XIII, Ljubljana 1977, 143-151

Fučić 1982

B. Fučić, *Glagoljski natpisi*, JAZU, Zagreb 1982.

Mikuž 1973

J. Mikuž, *Slikarstvo hrvaške skupine v 16. stoletju na Slovenskem*, Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta, X, Ljubljana 1973, 13-28

Buturac 1984

J. Buturac, *Popis župa zagrebačke biskupije 1334. i 1501. godine*, Zagreb 1984.

Badurina 1985

A. Badurina (ed.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1985.

Cvitanović et al. 1989

Đ. Cvitanović et al. (edd.), *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244-1786. Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo*, Katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1989.

Höfler 1997

J. Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji, Primorska*, Ljubljana 1997.

Höfler 2001

J. Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji, Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001.

Ljubović 2001

E. Ljubović, *Grbovi plemstva Gacke*, Rijeka 2001.

Mužar 2007

M. Mužar, *Novootkrivene freske u kapeli sv. Antuna Pustinja u Zadobaru – konzervatorsko-restauratorska istraživanja*, Peristil 50/2007, 237-248

Vukičević-Samaržija 1994

D. Vukičević-Samaržija, *Umjetnost kasnog srednjeg vijeka, u: Sveti trag (devetsto godina umjetnosti zagrebačke nadbiskupije 1094-1994)*, katalog izložbe, Zagreb 1994.

Wall Paintings by a domestic Master in Zadobarje, Volavje and Svetice

Key words: *medieval wall painting, Zadobarje, Volavje, Svetice*

208 |

RECENTLY AN EXTENSIVE, well-preserved cycle of medieval wall paintings were discovered in the Chapel of St. Anthony the Hermit in Zadobarje. The year 1539 is written in Glagolitic script on the wall painting, which, if the inscription of the actual painter, may represent the date of completion of the cycle, or, if graffiti made by a visitor, may constitute an upper boundary for dating. The stylistic and morphological features of the wall paintings comply with this year, i.e. the late date in the latter half of the sixteenth century. The lack of interest in depicting folds which turn into a series of parallel lines, with straight hems of dresses at the bottom, as well as the overriding decorativeness in the rendering of the cycle, accomplished through the equal treatment of dresses, wings and the decorative patterns of the trimming, are features of Late Gothic painting, when initiated Gothic forms turned into solid forms of the decorative pattern. In terms of stylistic, formal and morphological features, the fragmentarily preserved wall paintings in the kermis Chapel of St. Mary of the Snow in Volavje and the parish Church of St. Mary in Svetice can be brought into connection with the cycle of wall paintings in Zadobarje. Confirmation of the workshop of the same master painter on the wall paintings in Zadobarje, Volavje and Svetice, whose stylistic features indicate domestic origin, further confirmed by the use of the Glagolitic, indicates the widespread work of a domestic workshop at the end of the Gothic period, deep in the sixteenth century, which still used already out-moded Gothic forms, reworked into solidified decorative forms. The use of the Glagolitic, which spread from the Croatian Littoral zone toward Croatia's interior in the fifteenth century, leads to the assumption of the Littoral origin of this workshop.

The workshop of the domestic master painter who painted the wall paintings in Zadobarje, Volavje and Svetice can be brought into connection with the Slovenian monuments which are classified as belonging to a group of "Croatian" painters, i.e. the circle of the

painter Toma of Senj, who signed and dated the wall painting in the Church of St. Gertrude in Nadlesek pri Ložu in 1511. The wall paintings in Nadlesek, signed by the master Toma of Senj, are associated with the story by Primož Trubar, recounted in the introduction of the catechism of 1575, that his father commissioned the decoration of a church in Rašica by a Croatian painter, so that the term "Croatian" group became accepted in Slovenian art history. The signed and dated wall paintings in Nadlesek are deemed the principal example of the activity of the "Croatian" group of painters and are among the earliest, and approximately twenty-five monuments from the second, third and fourth decades of the sixteenth century, inside the territory from Ljubljana to White Carniola, are ascribed to this group.

Data on the Littoral origin of Master Toma of Senj, to whom wall paintings in Slovenia are ascribed which exhibit commonalities with the wall paintings in Zadobarje, Volavje and Svetice, confirm the hypothesis of the Littoral origin of the master from Zadobarje based on his of the Glagolitic script.

A comparison with the Slovenian examples yields new knowledge on the workshop which made the wall paintings in Zadobarje, Svetice and Volavje, which can be recognized as the domestic workshop of painters who came from the Croatian Littoral and who worked in the continental zones of Croatia and Slovenia. Tying the wall paintings in Svetice with the patronage of the Frankopan magnates of the island of Krk, who expanded their holdings in Croatia's interior during the fifteenth century, complies with the hypothesis of the origin of this workshop in the Croatian Littoral.

Monuments of medieval wall painting in the territory of the Croatian Littoral, which may provide evidence of the local origin of the workshop of the domestic master painter who worked in Zadobarje, Volavje and Svetice, and the foundation for studying its formation, are poorly preserved and researched. The wall paintings in the Church of St. Florian in

Kubed, in the Slovenian Littoral, are associated with the painting of the Croatian group, while physiognomy of the figures indicate a notable distancing from the “Croatian” painters and ties with the workshop of Ivan of Kastav.

Vincent and Ivan of Kastav were the most important domestic painters of the second half of the fifteenth century in Istria, and even though their activity belongs to the Istrian region, their signature indicates their origins in the Littoral. Thus, one can seek in the

work of the Istrian workshops of domestic masters from the third quarter of the fifteenth century, in which the solidification of pleats and their transformation into decorative schemes is present (as in the work of the so-called ‘Colourful Master’ of Istria), which is associated with the workshops of Vincent and Ivan of Kastav, the source of the formation of domestic workshops which operated in Zadobarje, Volavje and Svetice in the third quarter of the sixteenth century.

