

## Marijana Kovačević

# O prvoj monografskoj obradi škrinje Svetog Šimuna u Zadru

Marijana Kovačević  
 Odjel za povijest umjetnosti  
 Sveučilište u Zadru  
 Obala kralja Petra Krešimira IV. 2  
 HR - 23 000 Zadar

Izvorni znanstveni rad  
*Original scientific paper*  
 Primljen / Received: 20. 1. 2011.  
 Prihvaćen / Accepted: 20. 4. 2011.  
 UDK: 739.1:002(497.5 Zadar)“04/14”

*U članku je temeljito parafraziran rukopis berlinskog povjesničara umjetnosti Alfreda Gottholda Meyera, kojeg je taj ugledni istraživač potkraj 19. stoljeća posvetio škrinji Sv. Šimuna u Zadru, postavši tako autor prve monografije o najznačajnijem djelu našeg zlatarstva. Namjera autorice bila je posvetiti davno zasluženu pažnju sadržaju te ključne knjige u ranoj povijesti istraživanja najmonumentalnijeg srebrnog relikvijara našega srednjovjekovlja, na taj način revalorizirati Meyerove zasluge za današnje poznavanje povijesnoumjetničkog značaja umjetnine, ali i potaknuti zanimanje germanista kako bi Meyerova studija bila što skorije i u cjelini prevedena s njemačkog jezika na kojem je izvorno napisana, te tako pristupačnija istraživačima.*

Ključne riječi: *škrinja Sv. Šimuna, Zadar, Alfred Gotthold Meyer, monografija*

Znanstvena knjižnica u Zadru čuva prijepis rukopisa prve monografije o škrinji Sv. Šimuna u Zadru. Autor joj je ugledni berlinski povjesničar umjetnosti Alfréd Gotthold Meyer. Original rukopisa pisan je njemačkim jezikom i nosi naslov *“Der Silberschrein des S. Simeone in Zara”* (sl. 2).<sup>1</sup> Kako je upozoreno u uvodnoj napomeni zabilježenoj na početku prijepisa rukopisa, monografija je tiskana 1894. godine u Budimpešti pod naslovom *“Szent Simon Ezüstkoporsója Zarában”* (sl. 3),<sup>2</sup> zaslugom Akademije u Budimpešti, i to u jednom raskošnom izdanju na mađarskom jeziku. Izvorni rukopis na njemačkom jeziku autor je darovao profesoru Tulliju Erberu<sup>3</sup> (1854.-1909.) iz Zadra koji je dozvolio da se učini prijepis Meyerovog manuskripta za tadašnju zadarsku biblioteku “Paravia”, prethodnicu današnje Znanstvene knjižnice u Zadru. Rukopis i tiskana knjiga se ne razlikuju u sadržajnom pogledu, razlika je samo u jeziku i u tome što knjiga, za razliku od rukopisa, sadrži niz reprodukcija i crteža koji se izmjenjuju s dijelovima teksta, te je na kraju knjige dodano četrnaest tabli.

Rukopis je izvrsno očuvan. Tvrdo je ukoričen, a autor i naslov su naznačeni na hrptu korica velikim tiskanim slovima. Čine ga sto osamdeset i tri paginirane stranice. Čitko je pisan, tijelo teksta crnom, a bilješke

crvenom tintom.<sup>4</sup> Značajniji dijelovi teksta naglašeni su podcrtavanjem. Na stranicu koja slijedi posljednjoj paginiranoj, sto osamdeset i trećoj stranici, nalijepljen je komad papira na kojem su ponovljeni naslov i prva rečenica četvrtog poglavlja monografije.<sup>5</sup> Ponegdje su na marginama rukopisa kratke bilješke na talijanskom jeziku, očito primjedbe nekog čitača.

Među kasnijim autorima koji se referiraju na Meyerovu monografiju su, primjerice, Vitaliano Brunelli,<sup>6</sup> Luka Jelić,<sup>7</sup> Giuseppe Bersa,<sup>8</sup> Carlo Cecchelli<sup>9</sup> i Giuseppe Praga.<sup>10</sup> Jelić je crteže iz Meyerove monografije upotrijebio čak i u pučkoj pjesmarici koju je tiskao.<sup>11</sup> Najtemeljitiije od svih navedenih, na Meyerovu monografiju pozornost je svratio Ivo Petricioli u jedinoj monografiji koja je nakon Meyerove napisana o raki Sv. Šimuna.<sup>12</sup> Petricioli donosi sažetak Meyerovih najvažnijih doprinosa analizi škrinje, vrednujući njegovo istraživanje kako to nitko dotad nije učinio.

Držim da je zbog iznimnog doprinosa istraživanju najvažnijeg djela srednjovjekovnog zlatarstva u našoj umjetnosti, a i zbog teške dostupnosti, kako rukopisa, tako i knjige, potrebno temeljitije parafrazirati najvažnije dijelove Meyerove monografije.<sup>13</sup> Namjera mi je na taj način makar privremeno popuniti prazninu koja će



1. Franjo iz Milana, škrinja Sv. Šimuna, 1377.-1380., Zadar, crkva Sv. Šimuna (foto: Ž. Bačić, ljubaznošću Zadarske nadbiskupije)  
 Francesco da Milano, *The Shrine of Saint Simeon*, 1377-1380, Zadar, church of Saint Simeon

biti u potpunosti i konačno ispunjena tek onda kada tekst te važne knjige bude preveden s njemačkog jezika u integralnom obliku. Naime, po jedan primjerak knjige posjeduju samo Arheološki muzej u Zadru, te Nacionalna i sveučilišna biblioteka u Zagrebu. Rukopis je još teže dostupan jer je primjerak prijepisa rukopisa u Znanstvenoj knjižnici u Zadru, koliko mi je poznato, jedini koji je sačuvan u Hrvatskoj. Problem je i jezična barijera kada je riječ o originalnom izdanju, budući da je tiskano u mađarskom prijevodu.

Autor u predgovoru napisanom u studenom 1893. godine u Berlinu kratko objašnjava povod i okolnosti nastanka monografije o zadarskoj srebrnoj škrinji. Zahvaljujući sredstvima koje je doniralo mađarsko ministarstvo, te naporima gospodina Radišića, direktora Muzeja za umjetnost i obrt u Budimpešti, bio je učinjen galvanoplastični odljev rake, te je autoru monografije upućen poziv od strane gospodina Radišića i profesora Hampela da sudjeluje u znanstvenom istraživanju škrinje. Tako je Meyeru bilo omogućeno da škrinju proučava, u neprekidnoj razmjeni misli s gospodinom Radišićem, u svim njenim dijelovima na temelju njene

kopije u Budimpešti, vremenski dulje i potpunije no što bi to bilo moguće na originalu. Autor nagovještava da je galvanoplastična kopija škrinje nedugo nakon svog nastanka trebala biti na izložbi u mnogim velikim muzejima, čime se nastojalo dokazati njenu vrijednost u širim povijesnoumjetničkim okvirima. Kako navodi V. Brunelli, radilo se o izložbi održanoj u Budimpešti povodom milenijske obljetnice ugarskog kraljevstva,<sup>14</sup> te je upravo za tu priliku, dozvolom tadašnjeg zadarskog nadbiskupa Grgura Rajčevića, bila načinjena spomenuta galvanoplastična kopija škrinje, na kojoj je Meyer više temeljio svoja istraživanja nego na neposrednom promatranju originala.<sup>15</sup>

Prije uvoda, autor je naznačio sadržaj monografije u pet cjelina. Tako je prvi dio posvetio predajama o relikviji, drugi dio namijenio registima o povijesti škrinje, treći opisu i tumačenju pojedinih reljefa škrinje, četvrti stilskoj analizi današnjih sastavnih dijelova škrinje i pokušaju rekonstrukcije njenog izvornog izgleda, a posljednji, peti dio, komparacijama škrinje sa srodnim spomenicima u Italiji i Dalmaciji, te njenom povijesnoumjetničkom značenju.

U uvodu je izložena analiza dotadašnjih istraživanja škrinje Sv. Šimuna. Sustavno i precizno, kronološkim slijedom publikacija koje se posredno ili neposredno dotiču škrinje, pa čak i navođenjem stranica kod svake takve reference, Meyer je vjerodostojno započeo svoj rad po modelu koji u znanstvenim radovima funkcionira do danas. Utvrđuje da su se moderna povijesnoumjetnička istraživanja premalo bavila škrinjom, jer je ona nastala na mjestu koje je uglavnom postrance od glavnih povijesnoumjetničkih studija, te stoga što je škrinja kao nacionalna svetinja u sumračnom svjetlu pobožnih legendi bila zaštićena od svakog profanog doticaja. Ocjenjuje da se ono što je o njoj dotad rečeno može svesti na monografiju Lorenza Fondre koju je 1855. godine izdao Carlo Federico Bianchi.<sup>16</sup> Riječ je o je spisu 17. stoljeća, sastavljenom 1686. godine, izuzetno opsežnom, ali - po pitanju navedenih činjenica i sadržaja općenito - vrlo nepreglednom i razvučenom. Djelo je to jednog pravno obrazovanog polihistora u čijem je središtu zapravo sama sveta relikvija, dok je povijesnoumjetničko značenje njene ljuske, po Meyerovu mišljenju, ostalo zanemareno.<sup>17</sup> Tu se studija političke povijesti Zadra izmjenjuje s pričama o svečevim čudima i s vijestima protkanim anegdotama, te sa suhoparnim popisima imena i datuma. Kao još jedan nedostatak Fondrine knjige, Meyer iznosi činjenicu da je vrlo važan natpis u unutrašnjosti škrinje ostao neprimijećen. Općenito, Meyer na rad Fondre i Bianchija gleda kao na vrijedan zbir materijala koji zahtijeva opsežne dopune.

Zatim se navode i ostali autori koji su nakon Fondre pisali o škrinji, uz tvrdnju da, u odnosu na Fondrin rad, nisu bitno ili nimalo pridonijeli njezinu povijesnoumjetničkom vrednovanju. Među njima je i Daniele Farlati koji je u petome dijelu svoje velike crkvene povijesti<sup>18</sup> donio tek izvatke iz Fondrina rukopisa, koji je tada postojao u više primjeraka. Slično vrijedi, mišljenja je Meyer, i za malu knjižicu Luke Vladimirovića,<sup>19</sup> te za članke Giulija Parme<sup>20</sup> i Giovannija Scopinicha.<sup>21</sup> Za djela Rudolfa Eitelbergera von Edelberga<sup>22</sup> i Thomasa Grahama Jacksona,<sup>23</sup> koje drži pouzdanim autorima kada je riječ o dalmatinskoj umjetnosti, Meyer također navodi da se u svom sadržaju samo kratko dotiču škrinje, a i pritom tek ponavljaju sadržaj Fondrina djela.

Meyer nadalje zaključuje da je cjelovita valorizacija škrinje još neriješen zadatak, i svojoj knjizi namjenjuje pionirsku ulogu na putu do konačnog vrednovanja, za koje pretpostavlja da će ga donijeti tek buduća istraživanja. Naglašava da škrinja uz materijalnu i povijesnu vrijednost ima i izniman povijesnoumjetnički značaj. Dio njenog likovnog ukrasa mora biti uzet u obzir u svakoj sintezi ne samo zlatarstva već i sveukupne talijanske plastike trećenta.<sup>24</sup> U tom je smislu škrinja jedinstveno djelo

u cijeloj Austro-Ugarskoj Monarhiji, koje predstavlja talijansku skulpturu na visokom stupnju razvoja. Najstariji dio likovnog ukrasa škrinje je istaknuto djelo giottesknog senzibiliteta na polju umjetničkog obrta, kakvih Italija ima razmjerno malo, a Dalmacija, osim škrinje, niti jedno djelo takve reprezentativnosti i kvalitete. Meyer ističe da ovo vrijedi tek za jedan dio škrinje, jer se na cjelini radilo više stoljeća tijekom kojih je izvorni izgled bio preinačen, te dopunjen umjetničkim proizvodima koji nose jasna obilježja vremena nastanka, ali i arhaičnim radovima koji nastoje odraziti umjetnost ranijih epoha.

Prepoznajući brojne probleme prisutne kod pokušaja znanstvene analize škrinje, Meyer je ipak optimističan jer je poznat cijeli niz datuma iz njene povijesti: zna joj se izvorište, vrijeme nastanka, imena i podrijetlo njenih prvih majstora, zna se da je djelo u više navrata prepravljano, a na raspolaganju su također i vijesti o tim modifikacijama. Konačno, tu je i sama umjetnina koja je još na razmjerno visokom stupnju očuvanosti. Na takvim temeljima čini se metodološki primamljivom zadaćom pokušati razriješiti problematiku škrinje i cjelovito ju vrednovati s povijesnoumjetničkog aspekta. Ipak, on prepoznaje i opasnosti i poteškoće koje će mu stajati na putu, prije svega to što komparativni materijal nije dovoljno brojna u Italiji, a još manje u Dalmaciji. Taj malobrojni materijal je, osim toga, često nedovoljno obrađen, a svako eventualno istraživanje mora biti provedeno na teško dostupnim mjestima, kao što su crkvene zbirke gdje se pojedinim umjetninama ne može posvetiti dovoljno vremena.

Autor upozorava da je povijest relikvije Sv. Šimuna utjecala na višeznačnost tumačenja likovnog ukrasa škrinje. Smatra da se u tom smislu može razmatrati samo ono što je dokumentima zajamčeno, pa je tako on sam izabrao tek neke iz zbira vijesti koje je zabilježio Fondra. Na koncu ovog kratkog uvoda, autor izlaže koncept knjige i tvrdi kako će njegovo istraživanje ostaviti mogućnost kasnijih ispravaka.

Pripovijest na kojoj inzistira Meyer u prvom dijelu monografije jest ona o tri grada koja su se borila za čast posjedovanja isključiva prava na relikviju Sv. Šimuna, a to su Zadar, Dubrovnik i Venecija. Priznajući da taj prijepor nadilazi okvir užeg polja teme njegove knjige, jer je to teološko pitanje a ne povijesnoumjetnička problematika, ipak drži da se predaje o relikviji ne mogu u potpunosti preskočiti u nastojanju da se cjelovitije protumači i razjasni ikonografija likovnog ukrasa zadarske škrinje. Stoga ističe da je Dubrovnik došao u posjed relikvije davno prije 1380. godine kada je zadarsku škrinju potpisao Franjo iz Milana, lombardijski zlatar nastanjen u Zadru. Godine 1159. relikviju je u Dubrovnik iz Jeruzalema donio jedan njemački križar, te je najprije pedeset godina stajala

neopažena u dubrovačkoj crkvi Sv. Vida, a kada je čudom otkrivena premještena je u crkvu Sv. Marije, gdje je postala vrlo štovana. Još mnoga čuda su osvjedočila prisutnost relikvije, a one koji su se osobno htjeli uvjeriti u izgled svećevih moći, dostigla bi smrt. Meyer svraća pozornost na činjenicu da je Dubrovnik imao crkvu posvećenu Svetom Šimunu, koja je srušena u potresu 1667. godine. Crkvena povijest Dubrovnika zadovoljava se time da je iz nepoznatih razloga uslijedilo prenošenje relikvije u Zadar, prilikom kojeg je u Dubrovniku ostao samo dio svećeva tijela, a to su, prema Meyeru, dio glave i jedne ruke.<sup>25</sup> Vrijeme ovog prijenosa nije određeno, a godina nastanka zadarske škrinje je *terminus ante quem*.

Venecija je također polagala pravo na posjedovanje relikvije Sv. Šimuna od početka trećenta, o čemu svjedoče primjerice grobni spomenik visoke umjetničke vrijednosti još uvijek sačuvan u tamošnjoj crkvi San Simeone Grande,<sup>26</sup> te kronika Andree Dandola. Svi navedeni pokazatelji upućuju na zaključak da su Mlečani 1317. godine vjerovali kako posjeduju relikviju Sv. Šimuna, pa su mu u njemu posvećenoj crkvi načinili i mramorni grob čiji likovni ukras, ležeća figura mrtvoga sveca, zauzima istaknuto mjesto u okviru venecijanske plastike trećenta.<sup>27</sup> Također, Mlečani su vjerovali da je relikvija donesena iz Konstantinopola 1204. godine, što se kosi sa zadarskom predajom.

Nadalje, Meyer ističe da većina onoga što je Fondra naveo u svojoj knjizi o dalmatinskim predajama vezanim uz sudbinu svetih relikvija prije 1377. godine kada je srebrna škrinja naručena, ostaje hipotetička kombinacija tumačenja svjetovnih predaja, likovnih prizora na škrinji i političkih prilika u Dalmaciji tog doba, te u tom smislu nema veću vjerodostojnost od venecijanske predaje. Meyer to potkrepljuje činjenicom da Fondra nije podrobije opisao "stare vijesti" koje je vidio u više kopija pisanih "vrlo starim pismom", a koje su navodno sadržavale podatak o prijenosu tijela Sv. Šimuna iz Svete zemlje 1213. godine. Meyer tu iscrpno navodi i ostale podatke vezane uz zadarsku verziju povijesti relikvije o kojima je pisao Fondra. Također citira i podatke o natpisima na nadgrobnim spomenicima nađenim između 1762. i 1770. godine u crkvi Sv. Marije Velike u Zadru, o kojima piše Bianchi u prvom svesku knjige *Zara Christiana*, a koji, baš kao i Farlatijeve tvrdnje o dolasku relikvije u Zadar 1280. godine, ukazuju na to da je tijelo Sv. Šimuna bilo u Zadru između 1278. i 1309. godine.

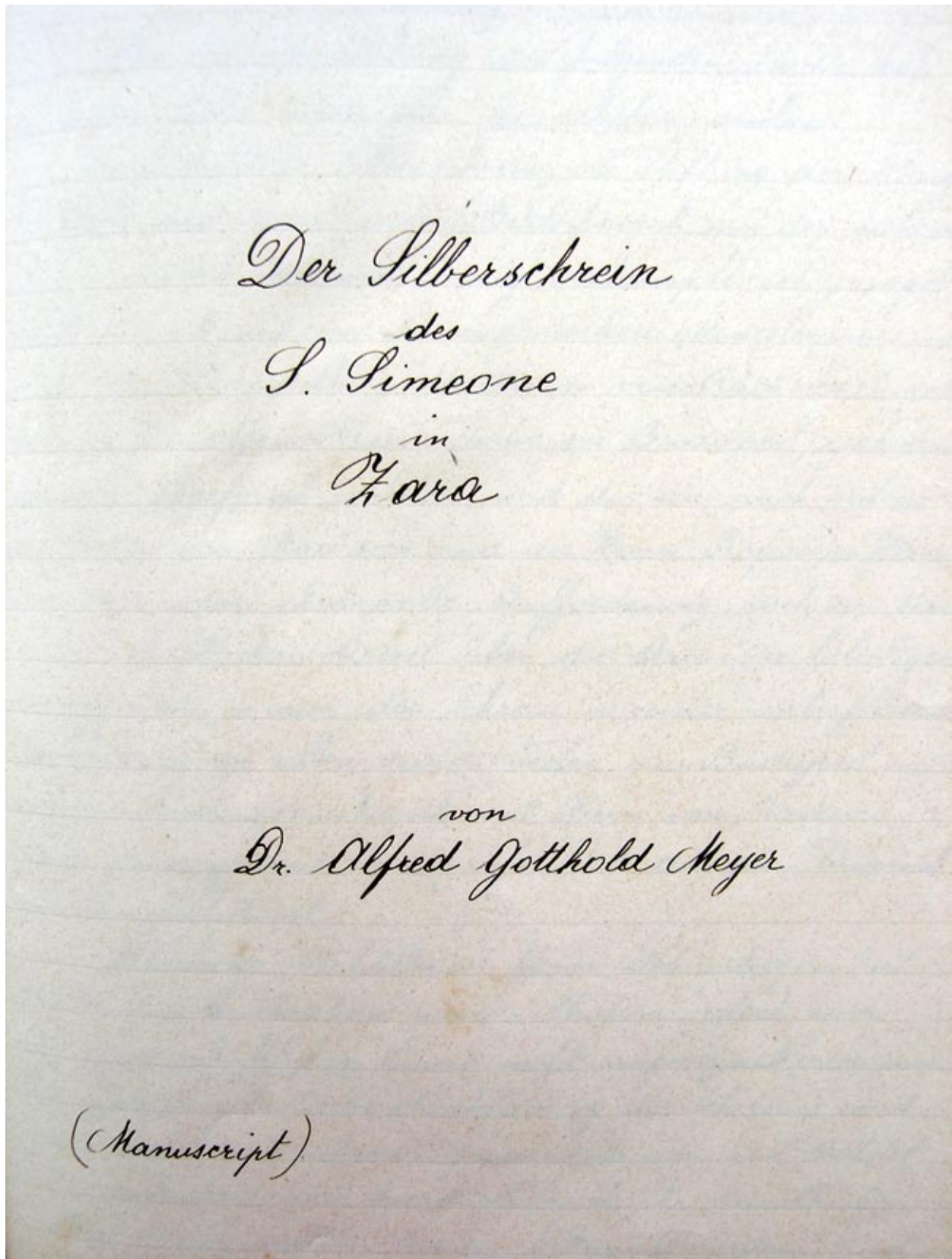
Meyer predlaže objašnjenje problema mogućnošću da je relikvija prenesena iz Dubrovnika u Zadar, a zatim iz Zadra u Veneciju, pa ponovno u Zadar, što bi se moglo zaključiti iz dokumenata u kojima je opetovano relikvija označavana kao poklon Venecije Zadru, o čemu je pisao i Fondra.<sup>28</sup> Bilo kako bilo, Meyer sve te verzije ocjenjuje

kao pusta nagađanja, a točno je jedino da je povijest svete relikvije osvojila čvrsto historijsko tlo tek u vrijeme nastajanja srebrne škrinje, od 1377. do 1380. godine.<sup>29</sup> Zatim Meyer ponavlja Fondrinu pripovijest o tome da srebrna škrinja i relikvija dugo nisu bile povezane. Naime, poznata su tri spremišta za svećevo tijelo: drvena škrinja od čempresovine, kameni sarkofag<sup>30</sup> i srebrna škrinja. Čini se da je drvena škrinja dugo bila pohranjena u mramornom sarkofagu, dok je srebrna škrinja bila tek kenotaf. Po Fondri relikvija nije bila u srebrnoj škrinji nego ispod nje već 1383. godine, a jednaka je situacija i 1455. godine. Godine 1571. relikvija i škrinja su potpuno razdvojene, jer je nakon rušenja crkve Sv. Marije Velike (Svećeničke) srebrna škrinja pohranjena u crkvi Sv. Marije benediktinki, a tijelo sveca se čuvalo u kapeli Sv. Roka. Takva je situacija potrajala do 1632. godine kada je relikvija smještena u srebrnu škrinju i postavljena u svetište današnje crkve Sv. Šimuna, što je ostalo nepromijenjeno do današnjeg dana.<sup>31</sup>

Meyer uviđa da su pisani dokumenti koje su Fondra, Bianchi i Ferrari-Cupilli upotrijebili u svojim radovima neobično brojni, pa stoga u drugom poglavlju knjige donosi sažet tabelarni pregled poznatih podataka koje ti dokumenti pružaju, a koji mogu biti posredno ili neposredno dovedeni u vezu sa škrinjom. Odlučio je izvore, koji su kod Fondre uglavnom objavljeni u cijelosti, skratiti na sadržajno najbitnije dijelove. Doista, neki od tih podataka odnose se na dokumente koji su u uskoj vezi s narudžbom, izradom ili majstorom škrinje, a neki tek ilustriraju političke odnose u Zadru tog vremena, i daju opću sliku prilika u kojima je srebrna škrinja nastala. Tako tabela počinje 1346. godinom kada Zadar, tada pod vlašću Ludovika Velikog Ugarskog, kapitulira pod venecijanskom opsadom, a završava 1855. godinom, koja označava publikaciju Fondrine knjige. Pet stoljeća povijesti škrinje Meyer je u potpunosti ilustrirao na temelju Fondrine knjige, balansirajući podatke o sukobima ugarskog kralja i Venecije i one o kultu Sv. Šimuna, koji kroz sve to vrijeme ostaje snažno prisutan u Zadru, te o dokumentima vezanim uz narudžbu škrinje, njena autora, darove koji su joj zavjetovani, smještaj i konačan prijenos škrinje na mjesto na kojem se danas nalazi.

U nemogućnosti da u okviru ovog članka cjelovitije iznesem tu prilično opsežnu kronologiju, upozorit ću tek na spomen nekih zavjetnih darova za koje Meyer doznaje iz Fondrine knjige. Naime, pod godinom 1385. u Meyerovu tabelarnom prikazu je, bez dodatnih detalja, spomenut zavjetni dar Mare Menčetić iz Dubrovnika, žene zadarskog plemića Kreše Varikašića, škrinji Sv. Šimuna. Meyer bilješkom upućuje na str. 140. Fondrine knjige.<sup>32</sup> Tamo je pak Fondra precizirao o kakvom je daru riječ,





2. Naslovna stranica prijepisa rukopisa Meyerove monografije (foto: M. Kovačević)

Front page of Meyer's monograph's handwritten transcription

i također kao još jednog darovatelja škrinje naveo ime zadarskog plemića Bartula Ciprijanova, ali bez naznake o karakteru njegova zavjetnog dara. Izvor za sve navedeno Fondri su, kako piše, spisi zadarskih bilježnika,<sup>33</sup> ali on ne precizira smještaj dokumenta, kao što je to učinio primjerice kad je riječ o dokumentu kojim je od Venturina Pacijeva iz Cesene bila naručena rešetka, koja je kapelu Sv. Šimuna u crkvi Sv. Marije Velike trebala dijeliti od ostatka crkve.<sup>34</sup> U spominjanoj kronološkoj tablici Meyer uz 1380. godinu navodi još jedan važan podatak koji citira iz Fondrina djela. Naime, prema doslovnom tekstu dokumenta sročeno sredinom 15. stoljeća, prilikom kraljičina dolaska u Zadar oko 1380. godine, četiri srebrne statue anđela koje su se nalazile ispod rake, vjerojatno uz stupove-nosače škrinje, prokuratoru su pohranili "*in camera suae Procuratorie*".<sup>35</sup> To je 12. travnja 1455. godine posvjedočio osamdesetosmogodišnji zadarski građanin Novak Milkov.<sup>36</sup>

Na koncu ovoga poglavlja Meyer zaključuje da je diplomatski temelj proučavanju škrinje Sv. Šimuna mnogo bogatiji no što je to slučaj kod većine umjetnina te epohe.

Treći dio monografije posvećen je opisima pojedinih prizora i iznošenju različitih ikonografskih tumačenja. Autor je i u ovom poglavlju iskazao svu sustavnost svog pristupa. Svakome reljefu on je dao skraćeno ime (npr. *Grabrelief*, *Tempelrelief* ...), radi jednostavnijeg snalaženja čitatelja. Također, uz svaki reljef zabilježio je dimenzije, to jest, širinu i visinu reljefa u centimetrima. Nakon definiranja smještaja pojedinog reljefa i podrobnog opisa njegova sadržaja, kako prikazanih figura, tako i arhitekture i ornamentata,<sup>37</sup> Meyer navodi sva dotad objavljena tumačenja ikonografije reljefa, dakle, tumačenja Fondre, Farlatija i Bianchija. Svoj sud izriče tek kod nekih od reljefa, primjerice kod onog na bočnoj strani škrinje s prikazom broda u oluji. Tu se Meyer nije složio ni s Fondrom ni s Farlatijem, koji su prethodno iznijeli mišljenja da prizor predstavlja točno određene legende vezane uz povijest svete relikvije, već zaključuje da je na tom reljefu moglo biti prikazano bilo koje svečevo čudo kojim on spašava brod u oluji, za što postoje brojne analogije u ikonografiji trećenta.<sup>38</sup> Također, kod lijevog reljefa stražnje strane krova škrinje, s prikazom grupe figura koje su smještene uz škrinju u koju je položeno svečevo tijelo, a od kojih jedna figura pada nauznak, Meyer ističe da se prizor nipošto ne može tumačiti kao kazna nad kraljicom Elizabetom zbog krađe svečeva prsta, jer figura u kojoj Fondra i Farlati prepoznaju kraljicu očito predstavlja mušku osobu. Meyer također napominje da plastičnost pojedinih reljefa nije ujednačena, to jest da je plošnost kod nekih naglašenija, što bi moglo upućivati na različite majstore.

Poseban je Meyerov doprinos vezan uz renesansni reljef u unutrašnjosti škrinje. Naime, on upozorava na natpis koji na tom reljefu dotad nije bio uočen. Natpis mu je bilo nemoguće dešifrirati jer ga je prekrivalo koljeno relikvije. Nazirao je da je napisan u sedam redaka i naslutio da krije najvažniji podatak o promjenama na izvornoj škrinji i umjetnicima koji su u tim promjenama sudjelovali. No, natpis će se, po njemu, moći dešifrirati tek u budućnosti kada crkvene vlasti barem na trenutak uklone staklo ispred svete relikvije, što su tada odbijale učiniti iz ritualnih razloga. Doista, natpis su pročitali V. Brunelli i G. Bersa 1908. godine, otkrivši tako da je reljef potkraj 15. stoljeća načinio zadarski zlatar Toma Martinov.<sup>39</sup>

Četvrto poglavlje usredotočeno je na stilsku analizu škrinje i pokušaj rekonstrukcije prvotnog joj izgleda. Na početku se ističe da su dvije glavne vremenske odrednice vezane uz škrinju dokumentirane: jedna se odnosi na vrijeme narudžbe kraljice Elizabete, a druga na restauraciju škrinje koju su 1632. godine izveli zlatari Benedetto Libani iz Zadra i Constantin Piazzalonga iz Venecije, kada je škrinja navodno bila skraćena za četiri palca u širini i tri palca u duljini, i kada su joj bili obnovljeni razdjelni tordirani stupići s anđeoskim glavicama na vrhovima.<sup>40</sup> Između te dvije odrednice stoji renesansni reljef u unutrašnjosti škrinje, koji svojim arhitektonskim okvirom s kasetiranim svodom u perspektivi i raskošnim udvojenim stupovima ukrašenim girlandama, te osobito figuralikom u skladno obrađenim medaljonima, odaje odlike visoke renesanse sjevernotalijanskih ili venecijanskih izvorišta. Taj renesansni reljef krasi, osim ikonografske sheme *Prikazanja u Hramu*, također i pojedinačne figure Sv. Krševana, Sv. Anastazije, Sv. Donata i Sv. Zoila. Medaljoni sadrže poprsja rimskih careva i carica, te antičkih filozofa, kao i prizor *Kažnjavanje Marsije*. Od izuzetne je važnosti Meyerova analiza ovog reljefa, ne samo zbog toga što je on prvi autor koji je reljef ikonografski raščlanio, već i zbog toga što mu je našao stilski uzor, a to su kompozicije poznatih medičejskih gema koje su se iz Firence širile putem plaketa.<sup>41</sup> Po Meyerovu mišljenju, ovaj reljef kvalitetom nadilazi prosječne radove 16. stoljeća pa stoga zahtjeva potpuniju analizu. Za dio reljefa koji predstavlja *Prikazanje u Hramu* ikonografski je predložak bio reljef na prednjoj strani škrinje, ali ne doseže energičnost i monumentalnost uzora. Kao *terminus ante quem* za nastanak renesansnog reljefa Meyer ovdje navodi 1571. godinu, kada je škrinja bila prenesena u samostan benediktinki Sv. Marije.

Meyer opširno analizira položaj i izgled ornamentalnih okvira prizora i škrinje u cjelini, pretpostavljajući da neki nisu na izvornim mjestima, a primjerice za ornamentalni rub s motivom iskucanih ljiljana na vrhu stražnje strane

krova misli da ne može biti izvoran. U 16. stoljeće Meyer stoga datira, uz renesansni reljef u unutrašnjosti škrinje, također i ornamentalnu traku s kružnim medaljonima koja se nalazi na vrhu stražnje strane, podno krova škrinje, a u 17. stoljeće datira kuglasta ispupčenja i glave kerubina sa stupovima koji razdvajaju prizore na prednjoj strani škrinje, te rubne ornamentalne trake s motivom ljiljanova cvijeta na gornjem rubu krova rake. Naznake promjena u odnosu na pretpostavljeni izvorni izgled škrinje Meyer vidi u naprasno prekinutim trilobnim lukovima koji predstavljaju arhitektonski okvir pojedinim ikonografskim prizorima. Nakon iscrpne rasprave o mogućim vidovima rekonstrukcije, Meyer donosi tablicu koja pregledno prikazuje aktualne mjere i pretpostavljene izvorne mjere svih reljefnih ploča škrinje. Konačno, na temelju ove rekonstrukcije mjera, reljefe dijeli u tri grupe po principu iste visine i širine. Također upozorava na zamjetne razlike među reljefima u tretmanu veličina figura i njihova odnosa prema pozadini što se ponovno protivi jedinstvenosti cjeline, a znatnih razlika ima i u anatomijskim omjerima. Zbog sumnje da su se reljefi na stražnjoj strani krova prvotno nalazili na nekom drugom mjestu, a i zbog različitih prikaza svečeve škrinje na pojedinim reljefima, Meyer postavlja pitanje je li škrinja izvorno bila pokrivena dvoslivnim krovom ili je bila zatvorena ravnom pločom. Činjenicu da je škrinja u prizorima samih reljefa reducirano prikazana, dakle bez krova, Meyer nije smatrao dokazom o izvornom obliku škrinje, jer je redukcija prikaza, primjerice arhitekture, bila posve uobičajena u ikonografiji trećenta. Meyer navodi i jedan suprotan primjer iz renesansne umjetnosti: u crkvi San Agostino u San Gimignano, Benedetto da Maiano ponavlja identičan oblik sarkofaga u reljefnom ukrasu nadgrobnog spomenika (sarkofaga) koji je za tu crkvu učinio. Meyer je primijetio da na reljefima s prikazom škrinje nigdje nema ni anđela koji su je, prema spomenutom izvoru, nosili. Umjesto anđela na srebrnim reljefima su ponegdje stupovi, a ponegdje ni oni nisu prikazani, što bi moglo ukazivati na to da se majstor vodio reduktivnim pristupom prikazivanja škrinje u više aspekata njene forme. Ipak, Meyeru se činilo da bi u prilog škrinji pokrivenoj ravnom plohom na vrhu, dakle izvornoj zamisli bez dvoslivnog krova, išlo i to što se škrinja, kako mu se činilo, izvorno nije otvarala s prednje strane kao danas, jer iznad reljefa stražnje strane, osobito iznad reljefa desne bočne strane škrinje, uočava tragove prvotnih spojnica.<sup>42</sup> Ta je Meyerova primjedba od izuzetnog značaja u svjetlu saznanja o izvornom izgledu škrinje, proizašlih iz njene već spomenute posljednje restauracije provedene 1987. i 1988. godine. Naime, ti su rezultati potvrdili ne samo da su bili u zabludi svi

autori koji su od onih najstarijih preuzeli podatak da je škrinja u baroknoj restauraciji Libanija i Piazzalonge bila skraćivana, već i da se škrinja drugačije otvarala, pa je umjesto današnje čeone strane škrinje koja je nekad bila fiksna, pri otvaranju pomicala stražnja strana krova, na čijoj su drvenoj površini prilikom restauracije otkrivene svojevrstne drvene šarke "na lastin rep". Bilo bi presmjelo izmišljati izvorni razmještaj reljefa isključivo na temelju tog podatka, ali sasvim je sigurno da reljefi koji su danas vidljivi na unutarnjoj strani čeone plohe škrinje kada se ona spusti, izvorno nisu mogli stajati tu već negdje drugdje, budući da je ta ploha izvorno bila nepomična. I reljef Tome Martinova mogao je umetanjem poremetiti taj izvorni razmještaj.<sup>43</sup>

Posebnu pažnju Meyer je posvetio analogijama između stila škrinje i stila velikog talijanskog umjetnika Giotto di Bondonea. Smatrao je da prizori na škrinji pokazuju brojne sličnosti s Giottovim djelima, kako u fizionomijskim karakteristikama likova tako i u prikazu arhitekture i ambijenta u cjelini. Ipak, na škrinji je veća pažnja posvećena detaljima, pa tako površine gotovo podsjećaju na uzorke tkanina. Razlike su također primjetne kad je riječ o kostimima prikazanim na škrinji. Ponegdje su oni tipični za talijanski trečento, a ponegdje je prikazan ugarski nacionalni kostim. Kod scene *Prikazanja u Hramu*, povijesnoumjetnička rasprava o analogijama na čvršćem je tlu, jer je riječ o plastičnoj obradi Giottove freske u Capelli dell'Arena u Padovi, s tom razlikom što se na prizoru na škrinji mali Krist u potpunosti okreće majci. Postoje još neke sitne razlike između ova dva prizora,<sup>44</sup> ali ukupno gledano, postignuta je najveća moguća sličnost, ako se zanemare razlike u prirodi samog medija likovnog izraza. Primjetna je razlika između tih dviju verzija iste ikonografske teme i u tome što je na škrinji pozadina reljefa u potpunosti ispunjena ornamentom, što Meyer smatra kasnijim dodatkom, a dio ornamentata, primjerice onaj u gornjem lijevom kutu ploče, uspoređuje s ornamentima na reljefnoj ploči s potpisom majstora Franje na poledini škrinje. Impostacija figura u prostoru i naglašenost crteža različita je kod pojedinih reljefa i ukazuje na prisutnost više od jednog zlatara. Kao najdetaljnije obrađenu figuru na škrinji Meyer ističe figuru ležećeg sveca na prednjoj strani krova škrinje. Konačno ipak zaključuje da je dvoslivni krov izvorno rješenje, kako zbog nesimetričnog tretmana ležeće figure sveca na krovu škrinje, koji je nelogičan kod horizontalne položenosti sveca, tako i zbog trokutnih polja s anžuvinskim grbovima koje drži izvornima. Te grbove Meyer uspoređuje s onima na kaležu koji se tada čuvao u crkvi Sv. Šimuna u Zadru,<sup>45</sup> kao i s onima na kopčama koje se čuvaju u riznici katedrale u Aachenu.<sup>46</sup> Ta trokutna polja Meyer vremenski grupira zajedno s ležećom figurom

sveca, kao i s reljefima na bočnim stranama škrinje, na osnovi sličnih ornamenata. Meyer ističe da ležeću figuru sveca nije moguće poistovjetiti s onom figurom koju se, prema dokumentu navedenom u spominjanom kronološkom tabelarnom prikazu, 1514. godine obvezao načiniti zlatar Toma Martinov u pozlaćenu srebru, jer bi ovakav prikaz bio prearhaičan za početak 16. stoljeća.

U konačnom sažetku svega iznesenog u ovom poglavlju Meyer ističe dvije glavne grupe reljefa, izuzevši one koje je već prethodno datirao u 16. i 17. stoljeće. Mišljenja je da razlike između tih dviju grupa ne proizlaze iz razlike u vremenu nastanka, već iz ruku različitih majstora. Najkvalitetnije reljefe, dakle sva tri reljefa prednje uzdužne strane škrinje (*Grabrelief, Tempelrelief, Königr relief*), sva tri reljefa stražnje strane krova škrinje (*Bestrafungsrelief, Meisterrelief, Fusswunderrelief*), te reljef na lijevoj bočnoj strani škrinje s prikazom broda u oluji, Meyer je pripisao kvalitetnijem, izrazito giotteskom majstoru. Franji iz Milana je tako pripisana inferiorna uloga, pa je on autor tek ležeće figure sveca, trokutnih isječaka bočnih strana krova škrinje, te sva tri reljefa stražnje strane škrinje od kojih središnji reljef nosi njegov potpis. Svi ostali reljefi stilski kolebaju između ove dvije grupe pokazujući sličnosti s oba stila.

Peto poglavlje knjige je najznačajnije jer je tu autor pokušao dati konačnu ocjenu povijesnomjetničkog značaja škrinje, povlačeći paralele sa srodnim spomenicima u Italiji i Dalmaciji. Mislim da je to najproblematičniji i najzahtjevniji dio istraživanja koji do danas nije u potpunosti iscrpljen, a nitko, osim A. Munk,<sup>47</sup> nakon Meyera ga se nije temeljitije prihvatio. Meyer uviđa da je škrinja u najbitnijim dijelovima talijanski rad i u tom smislu ističe utjecaje sjeverne Italije. Majstori koji iz tih krajeva dolaze u Dalmaciju prilagođavaju se prilikama periferne sredine koja je sklonija arhaičnim rješenjima. Tako djela kakva se u Dalmaciji javljaju u 15. stoljeću, u Italiji nastaju cijelo stoljeće ranije, osobito u arhitekturi. U Dalmaciji je malo kamene skulpture 14. stoljeća, a ni to malo često nije datirano sa sigurnošću. Iz sačuvanih djela, prema Meyerovom mišljenju još isparava duh Giottove umjetnosti. Dvije su glavne struje utjecaja - one lombardske i venecijanske, a prenose ih Campionesi, te umjetničke obitelji dalle Masegne i de Santi. Najčvršće su veze s venecijanskom plastikom, čiji su se utjecaji širili preko Friulija, još intenzivnije u 15. stoljeću. Meyer tu spominje portal dominikanske crkve u Trogiru i lunetu portala zadarske katedrale, u namjeri da pomoću tih dvaju, kvalitetom posve neujednačenih primjera, ilustrira kako dalmatinska produkcija rijetko doseže razinu prosječne venecijanske kvalitete. Najvažnija djela usporediva s našom škrinjom, ističe Meyer, reljefi su propovjedaonice

iz crkve Sv. Frane u Dubrovniku. Tako uspoređuje Sv. Josipa na reljefu *Prikazanja u Hramu* sa škrinje Sv. Šimuna s reljefnim poprsjem Sv. Petra na toj propovjedaonici, a sve na temelju obrade fizionomija, draperija i proporcioniranja anatomija. Meyer ide tako daleko da piše kako ga tijela apostola s dubrovačke propovjedaonice podsjećaju na tijela apostola s korske pregrade u crkvi Sv. Marka u Veneciji, djelo braće dalle Masegne. *Bogorodicu s Djetetom* na toj propovjedaonici on uspoređuje s reljefom u crkvi Sv. Krševana u Zadru koji prikazuje *Bogorodicu s Djetetom* ili *Sv. Anu s malom Bogorodicom*, koji je pripadao oltaru Sv. Ane u toj crkvi, a nastao je prije 1404. godine. Također je sličan toj grupi reljef kojeg je gospodin Fabrovich poklonio tadašnjem muzeju u Sv. Donatu u Zadru.<sup>48</sup> Prikazuje Krista iznad sarkofaga između Marije i Ivana, a pronađen je u blizini "Seminario Greco". Meyer ga ocjenjuje također kao prosječan rad trećenta. Apostoli s dubrovačke propovjedaonice podsjećaju Meyera, dakle, na tijela apostola u crkvi San Marco u Veneciji, djelo braće dalle Masegne, a još više na njihov mramorni oltar u crkvi San Francesco u Bologni. *Bogorodicu s dubrovačke propovjedaonice uspoređuje također sa sarkofagom Sv. Izidora u crkvi San Marco u Veneciji,*<sup>49</sup> koji se pripisuje Filippu de Santiju, čije je vjerojatno najznačajnije djelo sarkofag Beata Odorica Matiussija u Chiesi del Carmine u Udinama,<sup>50</sup> koji je tek fragmentarno očuvan, a bio je dovršen 1322. godine. Sličnu ovom smjeru venecijanske plastike 14. stoljeća Meyer navodi i figuru ležećeg sveca na već spomenutom mramornom reljefu u Veneciji. Slične su također i reljefne figure Sv. Kristofora i Leonarda iz 1377. godine koje su se, tvrdi Meyer, nalazile pored tadašnjeg ulaza u Istituto di belle Arti na Canal Grande u Veneciji.<sup>51</sup> Ipak, u odnosu na sva navedena djela iz Italije, oni najkvalitetniji, izrazito giotteski reljefi na škrinji Sv. Šimuna, bitno se razlikuju, štoviše, prema Meyerovu su mišljenju nadmoćni u kvaliteti. Navedenoj skupini talijanskih skulptura stilski su bliskiji reljefi Franje iz Milana, dakle oni koje je Meyer već ocijenio manje kvalitetnim. Udine imaju još jedno djelo te epohe usporedivo sa škrinjom Sv. Šimuna, a ono se nalazi pod baroknim oltarom katedrale. Riječ je o mramornoj škrinji Sv. Hermagora i Fortunata na koju je, suprotno prvotnom planu, 1353. godine postavljen lik Beltranda, patrijarha iz Akvileje.<sup>52</sup> Slično kao na zadarskoj škrinji, ikonografija reljefa utemeljena je djelomično na povijesnim činjenicama, a dijelom na legendama. Također je prisutan povijesni kostim i često naivnost prikaza. Sličnosti su ipak samo u cjelini, a zadarski je majstor i u ovom slučaju nadmoćan. Udineški majstor ne komponira toliko slikarski, ne barata raščlanjenom arhitekturom, a niti ne grupira figure s vještinom. Autor sarkofaga iz Udina je nepoznat, a



# SZENT SIMON EZÜSTKOPORSÓJA ZÁRÁBAN.

A M. T. AKADÉMIA ARCH. BIZOTTSÁGA MEGBIZÁSÁBÓL

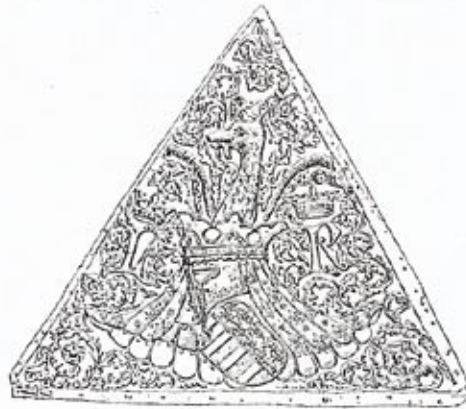
HITA

D<sup>r</sup> MEYER GOTTHOLD ALFRÉD

MAGÁNTANÁR A BERLINI KIR. TECHNIKAI FŐISKOLÁN.

KIADJA

A MAGYAR TUD. AKADÉMIA.



NAGY LAJOS CZIMEK RÉSZT VÉBEN KÖRÖGÖZÉSÉN.

TIZENNÉGY RÉPES MELLÉKLETTTEL ÉS HUSZONKILENCZ ÁBRÁVAL A SZÖVEGBEN.

BUDAPEST.

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVKIADÓ HIVATALA.

1894.

3. Naslovna stranica Meyerove tiskane monografije (foto: M. Kovačević)

Front page of Meyer's printed monograph

Meyer smatra da nipošto nije identičan Filippu de Santiju, koji već predstavlja zreliju fazu venecijanske plastike 13. stoljeća i koji oštrom, ali suhoparnom individualizacijom ostaje bliži Franji iz Milana nego giottesknim reljefima na zadarskoj škrinji. Taj je majstor vjerojatnije pripadao glavnoj skupini lombardskih klesara-kamenara i graditelja - Campionesima. Pripadao im po rođenju ili ne, on stoji na sličnom stupnju razvoja kao Bonino da Campione i na sličnom stupnju usporedivosti sa zadarskom škrinjom. Iz Lombardije, naglašava Meyer, odakle su Campionesi, potječe i dokumentima potvrđen autor zadarske škrinje, Francesco da Milano.<sup>53</sup>

Umjetnost Campionesa je pod utjecajem jednog Toskanca koji se rodio u Milanu, a to je Giovanni di Balduccio da Pisa, čija se umjetnost odlikuje giottesknim elementima. Autor je nadgrobno spomenika Sv. Petra Mučenika u crkvi San Eustorgio u Milanu,<sup>54</sup> a moguće da su po njegovu nacrtu Campionesi izveli sarkofag Sv. Augustina u katedrali u Paviji.<sup>55</sup> Meyer upozorava da reljef na lijevoj bočnoj strani škrinje Sv. Šimuna s prikazom broda u oluji ima sličnosti s posljednjim reljefom koji se nalazi na desnom dijelu čeone strane milanskog spomenika, gdje je prikazano čudo Sv. Petra u kojem on spašava brod u oluji. Kompozicija je skoro identična, jer, slično kao u Zadru, brod i valovi ispunjavaju gotovo cijelu plohu. Sličnost bi bila i veća da nije razlike u materijalu. Meyer i u ovom slučaju giotteskne reljefe zadarske škrinje smatra kvalitetnijima, a njihov autor u morfološkom smislu pokazuje paralele sa stilom Giovannija di Balduccija, ostajući ipak bliži Giottovu uzoru. Prikazi arhitekture kod reljefa u Paviji su slični onima na našoj škrinji: crkva u kojoj je smještena relikvija Sv. Monike, majke Sv. Augustina, arkade pod kojima Sv. Ambroz zaodijeva Sv. Augustina, a prije svega prikazi gradova Rima i Milana među kojima su sveci, nude analogije zadarskim prikazima. To je ono što razlikuje rad Campionesa od giottesknog rada Pizanca G. di Balduccija. Meyer zaključuje da rad Franje iz Milana ima Campionesa za uzor, a za giotteskne reljefe na zadarskoj škrinji uzor je G. di Balduccio.

Meyer se dotiče i teme putujućih majstora, imenujući Bonina iz Milana, majstora za kojeg smatra da je usko povezan sa svojim "istoimenjacima" u Veroni (spomenik Consignorio della Scala 1375.), Milanu i Cremoni. Ovi Lombardijci Campione poznati su kao graditelji i klesari, a ne kao zlatari. Ipak, skulptura i zlatarstvo usko su povezani, što posvjedočuju primjeri graditelja koji su u 14. i 15. stoljeću bili obučeni kao zlatari, te također kasnije brojni renesansni primjeri. Kao primjer Meyer navodi majstora koji radi na sjevernom portalu crkve Sv. Marije u Bergamu, Andriola de Bianchija, koji se pojavio kao sljedbenik Campionesa Giovannija 1398. godine, a od

čije ruke Bergamo dobiva jedan raskošan srebrni ophodni križ. Umjetnost obrade plemenitih metala sigurno je imala velikog utjecaja na kamenu plastiku i obratno, a u tom smislu se nudi jedno od najistaknutijih djela cijelog trećenta: veliki srebrni oltarni antependij u katedrali u Pistoji koji posuđuje dio svog reljefnog ukrasa, upravo kod prizora *Rođenja* i *Raspeća Kristova*, neposredno s propovjedaonice Giovannija Pisana, koja se nalazi u crkvi San Andrea u istom gradu.

Zadarska škrinja, mislio je Meyer, ima izravan uzor u Giottovoj freski u kapeli Scrovegni u Padovi, ali je naglasio da unatoč tome ne smijemo zaključiti da ju je Franjo iz Milana i osobno vidio. Predlaže da je objašnjenje u mogućim predlošcima, crtežima koji su kružili u zlatarskim krugovima. Spomenuti srebrni oltar u Pistoji, djelo majstora Andree Ognabene,<sup>56</sup> kvalitetom je nadmoćan našoj škrinji. Tamo su figurama dane izrazito individualizirane crte, dok su one na zadarskim reljefima tek rijetko naglašene. Draperije su također kvalitetnije na tom toskanskom oltaru. U Toskani, kao i u cijeloj srednjoj Italiji, ostaje u ovom smislu u 14. stoljeću još jako moćan uzor Giovannija Pisana, dok u sjevernoj Italiji odjek njegove umjetnosti nikad nije uzeo maha. Tamo su se umjetnici više ugledali na Andreu Pisana, te, još uvijek, na Giotto. Kao glavnu razliku između naše škrinje i toskanskog zlatarstva Meyer ističe snažnu prisutnost slikarskog elementa, i također činjenicu da je arhitektura u toskanskom zlatarstvu kulisa, a na zadarskoj škrinji očit je pokušaj da se arhitektura perspektivno prikaže i da joj se da slikarsko značenje. Stil zadarske škrinje usporediv je sa stilom još jednog zlatarskog djela, a to je oltar u katedrali u Firenci,<sup>57</sup> no, s obzirom na već prisutne utjecaje Andree Pisana, tamo je ta sličnost manje uočljiva. Majstori u Pistoji vještiji su u svom poslu od Zadrana, uspijevaju bolje izvesti draperije i snažnije individualizirati lica. Zbog utjecaja Giottove umjetnosti zadarska se škrinja, po Meyerovu sudu, ne smije smatrati djelom toskanskog zlatarstva, jer ona je ipak gornjotalijansko, lombardsko djelo, pod utjecajem Giotto i G. di Balduccija. Od lombardskog se zlatarstva malo sačuvalo, a najvažnije djelo koje se može usporediti s našom škrinjom je, prema Meyerovu mišljenju, djelo milanskog zlatara Borgina del Pozza. Riječ je o oltaru-antependiju datiranom u 1357. godinu natpisom koji Meyer donosi gotovo u cijelosti.<sup>58</sup> Antependij se nalazi u katedrali San Giovanni u Monzi i sastoji se od šesnaest pravokutnih ploča koje prikazuju život Sv. Ivana Krstitelja.<sup>59</sup> Meyer drži da je antependij u likovnom pogledu slabije kvalitete od zadarske škrinje, ali, u usporedbi s toskanskim djelima, umnogome joj je sličniji, osobito kad je riječ o tretiranju krajolika unutar cjelokupne kompozicije. Ipak, u tehničkom smislu razlike

su znatne i tu se ne može ciljati na istu školu. Majstor pale u Monzi je, smatra Meyer, bez sumnje Lombardijac,<sup>60</sup> kao i njegov suvremenik Andriolo de Bianchi, majstor već spomenutog srebrnog raspela iz Bergama koje je datirano 1389.-1392. godine. Međutim, kada usporedimo ova dva djela, čini nam se da ih dijeli čitavo stoljeće - figure na pali iz Monze djeluju nedefinirano i nespretno. U usporedbi, pak, s Arcom degli Innocenti u crkvi San Ambrogio u Milanu, srebrnom škrinjom koja je dimenzijama manja od zadarske, a prikazuje scene Kristove mladosti, i također je gotičkog stila, ali koji već odgovara zreloom 15. stoljeću, naša zadarska škrinja ima manje renesansnih elemenata i manje je plastična. Usporedbe su ipak moguće kod fizionomija lica, nabora draperije i samih kostima. Sličnost je najveća kod onih dijelova zadarske škrinje koji se doimaju kasnijima u odnosu na one najkvalitetnije, a to su oni koje Meyer pripisuje Franji iz Milana.

Meyer je mišljenja da se moramo zadovoljiti ovakvim, tek općim analogijama, jer je zadarska škrinja već oblikom i dimenzijama preosobita da bi imala brojne analogije. Sama Dalmacija, u vrijeme izrade škrinje koja je nastala kao posljedica kraljevskog zavjeta, nije imala socijalno-političku podlogu za tako velike zadaće zlatarstva. Doista, u Dalmaciji nema niti jednog djela približnih dimenzija, a i s drugim djelima gotičkog zlatarstva u Dalmaciji škrinja je teško usporediva. Neke sličnosti Meyer vidi u oltarnim palama u Kotoru,<sup>61</sup> i u tamošnjem relikvijaru glave Sv. Tripuna.<sup>62</sup> Uspoređuje škrinju i s oltarnom palom u Krku, istaknuvši da je i ona, kao i škrinja, doživjela kasniju restauraciju, u ovom slučaju 1712. godine. U vezu s kraljicom Elizabetom bi se, po njegovom mišljenju, mogla dovesti još i mala škrinjica Sv. Kristofora u rapskoj katedrali. Iako ona po Eitelbergerovoj analizi, zbog antikizirajućih elemenata u kostimima i tipovima, može biti datirana najkasnije u 13. stoljeće, Meyer uz rezervu naglašava, budući da mu osobno istraživanje nije bilo moguće, da su možda neki stariji dijelovi škrinjice bili arhaično oponašani. Pala iz Kotora je kao i zadarska škrinja, djelo više razdoblja, nastajala od kraja 13. stoljeća do renesanse, dok pala iz Krka u raskošnoj arhitekturi s nišama, tornjevima i zabatima odražava venecijansku gotiku 15. stoljeća, i stoga je zrelije djelo od škrinje, na koju može podsjećati tek motivom lozice u svom ornamentalnom ukrasu. Lutkaste figure krčke pale su zapravo arhaične u odnosu na vrijeme nastanka. Još jedno djelo većih dimenzija, srebrna statua Sv. Vlaha iz Dubrovnika, također je djelo više epoha, od kraja trećenta do renesanse. Najstariji dio pripada trećentu, i stoga mora biti već u vanjskom suočenju povezan s ležećom figurom Sv. Šimuna na prednjoj strani krova zadarske škrinje. Arhaična crta je karakteristična za oba rada, prije svega

nesklonost pokrenutosti mase, kao i loše proporcioniranje, osobito kod preuskih ramena. U cjelini je ipak primjetna razlika. Moglo bi se reći, ističe Meyer, da dubrovačka umjetnina pokazuje izrazit pečat zlatarskoga rada. Detaljiziranje je finije, ali manje djelotvorno. Zadarski majstor više pažnje poklanja plastičnosti, a dubrovački preciznosti, primjerice, kod obrade kose. Osim toga, Meyer uočava da su ornamenti na dubrovačkom kipu rađeni pretežno tehnikom granulacije, što nije slučaj sa zadarskom škrinjom.

Osim navedenih monumentalnijih djela, Meyer donosi i usporedbe s nekim produktima zlatarstva manjih dimenzija, koje naziva crkvenim posuđem. Započevši sa zlatarskim radovima u zadarskoj katedralnoj riznici, on upozorava da je njen inventar javnost imala priliku upoznati na bečkoj izložbi crkvenih umjetničkih proizvoda 1887. godine. Također navodi da postoji i službeni ilustrirani katalog ove izložbe s posebnim dijelom posvećenim metalnim predmetima, tiskan iste godine u Beču.

Prvo u nizu djela za komparaciju je škrinjica-relikvijar Sv. Krševana, uz koju navodi autore koji su o njoj pisali, kao i natpis, no s pogreškom u prijepisu godine - navedena je 1316. umjesto 1326. godine.<sup>63</sup> Nakon opisa predmeta, Meyer zaključuje da iako se radi o umjetnini koja je stilski na sličnom stupnju razvoja kao i škrinja Sv. Šimuna, u duktusu linija i u cjelokupnom dojmu ostaje još vrlo naglašen bizantizirajući element. Ipak, drži ju prvim značajnim korakom u trećentističkom zlatarstvu Dalmacije u pravcu one zrelosti koju pokazuje škrinja Sv. Šimuna, a osobite sličnosti u odnosu na monumentalnu škrinju vidi kod ornamentalnih traka koje obrubljuju sve plohe škrinjice. Istome vremenu kao i škrinjica Sv. Krševana pripada i bista-relikvijar Sv. Marije Magdalene. S obzirom na dataciju i na činjenicu da se na natpisima obaju predmeta pojavljuje ime Vučine Martinušića, bilo bi očekivano da su oba djela proizvodi iste radionice. Ipak, stilske su razlike očite, kako u odnosu na škrinjicu, tako i u odnosu na škrinju Sv. Šimuna. Slične su razlike i u odnosu na poprsja Sv. Marte i Sv. Katarine iz riznice samostana Sv. Marije benediktinki. Nešto je drugačija situacija sa srebrnim poprsjem Sv. Nikole iz Barija, kod kojega su kosa i oči življe obrađene, pa onda i samo poprsje lakše može biti dovedeno u vezu s fizionomijama na škrinji Sv. Šimuna. Meyer tu napominje da u ovu grupu pripada, kao najbrižljivije obrađeno djelo, srebrna bista Sv. Hermagora u katedrali u Gorici datirana 1340. godinom,<sup>64</sup> koja najneposrednije slični glavi Sv. Vlaha (Blaža) u Dubrovniku. Još je zrelijih odlika lijepi križ koji je u spomenutom katalogu bečke izložbe naveden pod brojem 1181. Sljedeće mjesto u ovom nizu zauzima relikvijar glave Sv. Lovre iz katedrale u Dubrovniku s,

piše Meyer, dotad neprimijećenim natpisom koji otkriva ime majstora (*Meister Gulermus me fecit a(nno) domini MCCCXLVIII*).<sup>65</sup> Figurativni ukras ovog relikvijara u obliku polukugle, koji se svodi na prikaz četiriju evanđelista, teško može biti usporediv sa zadarskom škrinjom, ali njegovi su ornamenti puno bliskiji škrinjji nego na ijednom od dosad spomenutih djela. Fino cizelirani lisnati ornamenti slični su onima na plaštu Sv. Šimuna, te kod *Prikazanja u Hramu*, ili pak na polju s potpisom Franje iz Milana. Slično je tretiran ornament na relikvijaru Sv. Ursule i na onome Sv. Augustina u dubrovačkoj katedralnoj riznici, a još sličnije lisni ukras relikvijara noge Sv. Vlaha (Blaža) u Franjevačkom samostanu u Dubrovniku, koji je naturalističnije obrade nego kod relikvijara noge Sv. Pankracija u dubrovačkoj katedrali s natpisom (*questa reliquia fecit fieri Rube de Menzi*). Još bliskiji raki Sv. Šimuna, ističe Meyer, relikvijar je prsta Sv. Ivana Krstitelja iz riznice zadarske katedrale. Uočava da je ruka u prirodnoj veličini, te da počiva na podnožju kojeg nose lavlje šape i koje je s rukavom spojeno jednim frizom s dijelom graviranim, a dijelom emajliranim životinjskim ornamentom. Rukav je ukrašen biljnim ukrasom s lozicom koja podsjeća na onu sa škrinjice Sv. Krševana. Još je važniji reljefni ukras podnožja na kojem je šest polufigura Krista i svetaca u nišama, koji također može biti uspoređen sa škrinjom Sv. Šimuna, ali ipak je riječ o oštrije lomljenim oblicima, koji u svom lisnom ornamentu pokazuju analogije s lisnim ornamentom škrinjje Sv. Šimuna, baš kao i ruka-relikvijar Sv. Krševana iz iste riznice. Meyer upozorava da je potonji relikvijar, urešen dvama emajliranim prikazima Sv. Krševana, datiran u kraj 14. stoljeća, što potkrepljuje i povijesni podatak da se 1383. godine na ovom relikvijaru polagala zakletva vjernosti kraljevskom ugarskom paru.<sup>66</sup> Stoga Meyer predlaže da je taj antropomorfnu relikvijar nastao malo ranije ili istovremeno sa škrinjom Sv. Šimuna. Ne poznavajući podatak o majstorima Melši i Radoslavu iz Kotora od kojih je 1367. godine naručen, Meyer piše o relikvijaru-poprsju Sv. Fausta (napominje da ga Eitelberger navodi kao relikvijar Sv. Dimitrija, a danas je poznat kao relikvijar Sv. Silvestra). On bistu uspoređuje sa spomenutim relikvijarom-bistom Sv. Marije Magdalene koja je nastala sedam desetljeća ranije (Meyer po godini navedenoj na pripadajućoj mitri ove biste datira čitavo djelo u 1402. godinu, smatrajući da je ta godina zacijelo *terminus ante quem*), ali također primjećuje da zrelije odlike pokazuju kvadrilobi na mitri i prsima s prikazima *Krunjenja Marijinog* i oni s *Uskrsnuća*, kao i friz sa zoomorfnim motivima na donjem rubu mitre. Poprsje-relikvijar Bogorodice venecijanskog zlatara Kristofora de Rochisa Meyer ne uspoređuje detaljnije sa škrinjom,

osim što primjećuje da autorstvo te umjetnine govori u prilog raznorodnosti utjecaja prisutnih u Zadru. S ovom bistom uspoređuje pak relikvijar ruke Sv. Donata i onaj Sv. Agapita u crkvi zadarskih benediktinki. Kod pastorala nadbiskupa Valaressa koje je djelo zrelog 15. stoljeća, Meyer ističe da je riječ o djelu bogatom figuralnim prikazima koji nisu brižljivo obrađeni. U spomenutom katalogu bečke izložbe crkvenih predmeta pastoral je označen kao talijansko djelo, a Meyer ga preciznije smješta ciljajući na venecijansko zlatarstvo, upozorivši da je i sam nadbiskup Valaresso bio kanonik u Trevisu. Sličan je, ali iz nešto kasnijeg vremena, najbogatiji od gotičkih kaleža, onaj u crkvi Sv. Frane u Zadru, a i jedan od kaleža iz splitske stolnice. U nizu zanimljivih analogija je i ona s pastoralom nadbiskupa Pritića u katedrali u Hvaru. Na tom pastoralu su figure smještene u niše, a niše imaju stupove poput onih koje je na škrinjji Sv. Šimuna obnovio venecijanski majstor Constantin Piazzalonga 1632., što Meyeru daje ideju da su možda ti stupovi ipak ranije obnovljeni. Na koncu su spomenute i korske klupe koje su uz kamenu plastiku pogodne za komparacije sa zlatarskim produktima. Istaknuo je da su, od onih na Cresu, Rabu, Hvaru, Lopudu, te onih u Zadru i Trogiru, najstarije korske klupe one u zadarskih franjevaca, koje su rad Giovannija di Borgosansepocra, Toskanca koji je bio *civis et habitator Venetiarum*.

Nakon ove opsežne potrage za analogijama, Meyer zaključuje da je u umjetnosti 15. stoljeća u Dalmaciji ključnu ulogu imao utjecaj Venecije, dok su se u 14. stoljeću utjecaji širili i iz Friulija, Lombardije i Toskane. No ističe da je zlatarstvo zadarskih radionica utjecalo na majstora škrinjje, što je rezultiralo specifičnim umjetničkim izrazom. U tom smislu upozorava da izvori kriju brojne zadarske zlatare još nepoznata imena. Oni su u 15. stoljeću imali svoj ceh, kojemu su 1487. godine statutom određene privilegije, "scuolu" u crkvi Sv. Stjepana, koja će kasnije udomiti najznačajnije djelo njihove umjetnosti. Meyer konačno spominje da je tadašnja zadarska ulica "del Teatro" u srednjem vijeku nosila ime "degli Orefici". Samu škrinju Sv. Šimuna, predmet ove vrijedne monografske studije, autor smatra organski vezanom uz povijest svoje zemlje i umjetničkim simbolom njenog nacionalnog života.

Najvažniji su Meyerovi doprinosi, bez sumnje, prepoznavanje predloška za reljef *Prikazanja u Hramu* u Giottovoj freski u kapeli Scrovegni u Padovi, zatim usporedba reljefa *Brod u oluji* na bočnoj strani škrinjje Sv. Šimuna sa srodnim na arki Sv. Petra Mučenika u Milanu, djelu Giovannija di Balducija, te analiza renesansnog reljefa u unutrašnjosti škrinjje. Upravo ti primjeri pokazuju svu ozbiljnost Meyerove metode. U prvom slučaju, on ne zaključuje na prečac da je majstor zadarske škrinjje vidio spomenuta

djela talijanskih majstora, već upozorava da se vjerojatno radilo o ugledanju na predloške koji su se razmjenjivali u umjetničkim krugovima. Svu snagu svoje stručnosti Meyer pokazuje i kada uz ikonografsku analizu renesansnog reljefa precizno određuje stilske uzore, ponovno ciljajući na posredno prenošenje stilskih oblika. Dosljedna sustavnost Meyerova pristupa ogleđa se i u pokušaju rekonstrukcije prvotnog rasporeda reljefa na škrinji - precizna mjerenja i dosjetljive primjedbe daju dodatnu težinu ozbiljnosti njegovih promišljanja. Njegove obrade pojedinih umjetničkih predmeta mogli bismo nazvati kataloškim obradama koje su na razini moderne povijesnoumjetničke znanstvene metode. Između ostalog, Meyer nam je otkrio i postojanje jedne vrijedne publikacije o kojoj nema drugog spomena u našoj povijesti umjetnosti. Riječ je o katalogu izložbe koja je potkraj 19. stoljeća održana u Beču, a na koju su, od zadarskih zlatarskih umjetničkih predmeta, "putovali" primjerice bista-relikvijar Sv. Marije Magdalene, bista-relikvijar Sv. Marte, škrinjica-relikvijar Sv. Krševana, ruka-relikvijar Sv. Donata, Valaressov pastoral i kalež iz riznice samostana Sv. Frane. Ako je suditi po brojevima koje su te umjetnine imale u katalogu te izložbe i ako ti brojevi odgovaraju stvarnom broju tamo izloženih eksponata, riječ je bila o raskošnom postavu s vrijednim katalogom kojemu bi vrijedilo ući u trag.<sup>67</sup>

Preostaje samo zaključiti da usprkos rijetkim manjkavostima, kao što su poneka nametanja u traženju analogija i inzistiranje na komparacijama, osobito kad je riječ o paralelama koje je autor povlačio između zadarske škrinje i djela dalmatinskog zlatarstva, ova monografija

predstavlja jedan od ključnih radova koji su se bavili gotičkim zlatarstvom u Dalmaciji. Na neki način, upravo tu, u tom nekad prenategnuto povlačenju paralela, Meyer je ipak pokazao svu širinu svoje vještine. Ako i nije uspio u svojoj znanstvenoj misiji, on je utro put ka cilju kojem će se, nadam se, naša povijest umjetnosti, kada je u pitanju škrinja Sv. Šimuna kao kapitalno djelo srednjovjekovnog zlatarstva Dalmacije, u budućnosti još više približiti. Konačno, i sam je napisao da je upravo to i cilj koji nameće svojoj studiji. Upravo takve komparativne studije, kako s djelima zlatarstva tako i s djelima trećentističke skulpture, jesu ono što još uvijek nedostaje vrednovanju ovog spomenika. Primjerice, niti više od stoljeća nakon objave Meyerove knjige, škrinja Sv. Šimuna nije temeljitije komparativno analizirana u odnosu prema antependiju iz Monze, koji doista pokazuje izrazite sličnosti sa zadarskom škrinjom, ponajviše u pogledu oblikovanja prostora na pojedinim reljefima, čemu bi možda trebalo tražiti razloge u milanskom podrijetlu majstora koji su ta dva djela potpisali, te u tamošnjim povijesnim vrelima potražiti Franju iz Milana kao eventualnog učenika Borgina de Putea. U tom svjetlu ponavljamo da je Meyer istaknuo kako zadarski povijesni izvori kriju brojna još nepoznata imena domaćih zlatara, što se doista pokazalo točnim, budući da nam je danas, samo iz povijesnih vrela 14. stoljeća, poznato preko stotinu imena zadarskih zlatara.<sup>68</sup> Neka i ovaj članak, kao podsjetnik na metodu i dragocjen doprinos jednog vrijednog povjesničara umjetnosti, pridonese budućim istraživanjima.



## Bilješke

- <sup>1</sup> MEYER, A. G., 1893.
- <sup>2</sup> MEYER, A. G., 1894.
- <sup>3</sup> Tullio Erber je zadarski povjesničar, inače Talijan njemačkog podrijetla. Poznati su njegovi znanstveni prilozi poznavanju povijesti gimnazije u Zadru i zadarskih Arbanasa. Vidi: RAUKAR, T. - PETRICIOLI, I. - ŠVELEC, F. - PERIČIĆ, Š., 1987., 308, 407, 493, 576-579.
- <sup>4</sup> U knjizi su bilješke smještene na dnu pojedinih stranica u vidu fusnota.
- <sup>5</sup> No, ispred naslova je ovdje naznačen broj šest pisan rimskim brojkama. Na poledini tog papira nalazi se prijepis zavjetnog natpisa kraljice Elizabete Kotromanić i potpisa zlatara Franje iz Milana sa središnjeg polja stražnje strane škrinje Sv. Šimuna.
- <sup>6</sup> Već 1898. godine V. Brunelli je objavio kratak prikaz Meyerove monografije, te ukazao na nužnost njezina prijevoda s mađarskog na talijanski jezik koji bi kod Zadrana trebao pobuditi veći interes za povijesnu i umjetničku vrijednost škrinje Sv. Šimuna. Vidi: BRUNELLI, V., 1898., 115-115'; KOVAČEVIĆ, M., 2010., 1108.
- <sup>7</sup> JELIĆ, L., 1901., 161-162.
- <sup>8</sup> TRAVASINI, L. (BERSA, G.), 1923.
- <sup>9</sup> CECHELLI, C., 1932., 115.
- <sup>10</sup> PRAGA, G., 1930., 211.
- <sup>11</sup> JELIĆ, L., 1903., passim.
- <sup>12</sup> PETRICIOLI, I., 1983., 31.
- <sup>13</sup> Skraćeni "prijevod" temeljim na rukopisu pisanom njemačkim jezikom koji je ipak izvorniji tekst u odnosu na tiskani tekst mađarskog prijevoda, mada se, kao što je već istaknuto, u sadržajnom smislu od njega ne razlikuje. Nešto manje detaljan osvrt na najznačajnije dijelove sadržaja monografije uvrstila sam u katalošku jedinicu o škrinji Sv. Šimuna u doktorskoj disertaciji posvećenoj umjetničkoj obradi plemenitih metala u Zadru u 14. stoljeću. Vidi: KOVAČEVIĆ, M., 2010.; 1071, 1072, 1075, 1076, 1080, 1085, 1091, 1094, 1097, 1101-1108.
- <sup>14</sup> L. Jelić navodi da je jedna kopija tada bila načinjena i za bečki Muzej za umjetnost i obrt (JELIĆ, L., 1901., 161-162). Dana 22. studenog 2005. godine, kao rezultat dugogodišnjeg zalaganja gospođe Flore Turner, kulturnog atašea pri Hrvatskoj ambasadi u Londonu, jedna je kopija škrinje Sv. Šimuna izložena u tada novoootvorenoj galeriji Victoria & Albert Museuma u Londonu, najvećeg svjetskog muzeja za umjetnost i obrt (Sacred Silver and Stained Glass Gallery at the Victoria & Albert Museum). Na internetskim stranicama Hrvatske ambasade u Londonu i londonskog muzeja na kojima su dostupne informacije o tom događaju i o kopiji škrinje izloženoj u spomenutom muzeju, nalazimo kontradiktorne podatke. Ponegdje stoji da je ta kopija načinjena za Victoria & Albert Museum koji ju posjeduje od 1894. godine, te da ju je načinila britanska tvrtka "Elkington". "*The Shrine, which was made for the Museum by the British company Elkington, has been owned by the Museum since 1894, but it has been included in the permanent display only now*" (<http://uk.mfa.hr/?mh=41&mv=164&id=946>). Drugdje, pak, stoji da je kopiju izloženu u muzeju dao načiniti mađarski Kraljevski muzej za umjetnost i obrt u Budimpešti 1893. godine. "*The V&A version shown here is an electrotype copy made by Royal Hungarian Museum of Industrial Art, Budapest in 1893.*" Iz potonjeg bi se moglo zaključiti da je londonska kopija upravo ona kojom se za proučavanje škrinje služio A. G. Meyer (<http://collections.vam.ac.uk/item/O117907/electrotype-shrine/>).
- <sup>15</sup> BRUNELLI, V., 1898., 115-115'.
- <sup>16</sup> FONDRA, L., 1855.
- <sup>17</sup> Meyer u bilješki navodi detalje o izdanju Fondrina spisa, to jest naslov, godinu izdanja, ime tiskare, kao i to da je C. F. Bianchi imenovan izdavačem u posveti nadbiskupu mons. Giuseppeu Godeassiju. Fondrin životopis u knjizi potpisao je G. Ferrari Cupilli koji je također sudjelovao u dodacima Fondrinu tekstu. Meyer napominje da neke dopune povijesti crkve Sv. Šime, koju je također sastavio Ferrari Cupilli, donosi i C. F. Bianchi u knjizi "*Zara Cristiana*".
- <sup>18</sup> FARLATI, D., 1775.
- <sup>19</sup> VLADIMIROVICH, L., 1765.
- <sup>20</sup> PARMA, G., 1819.
- <sup>21</sup> SCOPINICH, G., 1836. Meyer spominje i još neke teološke spise koji se dotiču kulta Sv. Šimuna, a ne same zadarske škrinje.
- <sup>22</sup> EITELBERGER VON EDELBERG, R., 1861.
- <sup>23</sup> JACKSON, T. G., 1887.
- <sup>24</sup> DAMJANOV, J. - RADULIĆ, K. - BRAJEVIĆ, D. - MANASTERIOTTI, V. - LISINSKI, H., 1967., 257.
- <sup>25</sup> Riznica dubrovačke katedrale i danas posjeduje relikvije Sv. Šimuna. Pohranjene su u dva relikvijara. Moćnik glave Sv. Šimuna Bogoprimeca bio je zabilježen već u prvom imovniku katedrale sastavljenom 1335. godine, dok se drugi moćnik, onaj svečeve ruke, iste godine navodi u popisu moćnika Sv. Stjepana na Pustijerni. (LUPIS, V. B., 2003., 243, 289).
- <sup>26</sup> U Meyerovu tekstu S. Simeone Maggiore.
- <sup>27</sup> Vidi: WOLTERS, W., 1976., 152-153; WOLTERS, W., 1976a., table 34, 38, 39; SEYMOUR, C., 1976., 193-200.
- <sup>28</sup> U novije vrijeme pojavilo se i zanimljivo tumačenje C. Seymoura koji drži da su sarkofag s početka 12. stoljeća i natpisna ploča iz 1317. godine, koji danas čine dio kenotafa Sv. Šimuna u crkvi San Simeone Grande u Veneciji, podrijetlom iz zadarske crkve Sv. Marije Velike, te da se prorokova relikvija izvorno čuvala u tom sarkofagu. (SEYMOUR, C., 1976.).
- <sup>29</sup> O kultu Sv. Šime u Zadru prije narudžbe srebrne škrinje zorno svjedoče i romaničke freske u crkvi Sv. Petra Starog, na kojima se javlja natpisom identificiran svečev lik. O tim freskama i svoj relevantnoj literaturi o njima vidi u: KATALOG, 2006., 77-79 (Emil Hilje, kat. br. 009).
- <sup>30</sup> Meyer kameni sarkofag naziva mramornim - *Marmorsarcophag*, (MEYER, A. G., 1893., 31.), pa vjerojatno misli na onaj venecijanski, budući da je zadarski kameni sarkofag u kojem se čuvalo svečevo tijelo do 17. stoljeća kada je preneseno u srebrnu raku, načinjen od vapnenca. O zadarskom sarkofagu vidi: KATALOG, 2008., 185 (Emil Hilje, kat. br. 071).

- <sup>31</sup> Opširnije o povijesti odnosa između relikvije Sv. Šimuna i srebrne škrinje, te općenito o povijesti škrinje vidi: PETRICIOLI, I., 1966., 206-207; PETRICIOLI, I., 1983.; KOVAČEVIĆ, M., 2010., 1069-1074.
- <sup>32</sup> "1385-Silberne Weihgaben für die Arca von einer gewissen Mara de Menze aus Ragusa Gattin des Zaratiners Cressio de Varicassis, gestiftet. (Fondra, Zusätze S. 140.)" (MEYER, A. G., 1893., 42).
- <sup>33</sup> Dokumenti koje spominje Fondra još postoje u spisima zadarskih bilježnika. Vidi: KATALOG, 2004., 107. (Nikola Jakšić, kat. br. 038); KOVAČEVIĆ, M., 2010., 470, 1120.
- <sup>34</sup> Taj je podatak Fondra pronašao u spisima zadarskog bilježnika Articutiusa de Rivignano. (FONDRA, L., 1855.).
- <sup>35</sup> "Mentre erano attese a Zara le regine, precorse una voce, ch' Elisabetta avesse pensiero di riportar seco in Ungheria la reliquia e l' arca del Santo; penetrò il sospetto, portato dalla fama, nell' animo de' Zaratini, ne' senza fondamento, perchè era nota la divozione singolare della regina verso la reliquia stessa, ed era solita Elisabetta, al costume de' grandi, cercare anzi tutto le proprie soddisfazioni. Levarono per tanto gli angeli d' argento dall' altare, per soltrarli alla osservazione, ed in conseguenza al rischio, e li nascosero nella camera de' Procuratori. Così attestano i testimoni esaminati comme dicemmo di sopra, nel 1455:1455. Indictione III die 12 mensis aprilis. Novachus de Milco, civis Jadrae, annorum 88, prout asseruit, monitus, juratus, et diligenter examinatus super praedictis, cum sacramento dixit. Vere recordari qualiter jampluribus annis Procuratores dictae arcae eligebantur per Consilium Nobilium Jadrae, et quod nemo alius se impedibat de dicta arca, nisi ipsi, et domini Rectores, sive Comites Jadrae, qui pro tempore erant; et plus dixit recordari quod de anno 1380, vel circa, quo tempore serenissima regina Ungariae venit Jadram, pro accipiendo corpus sancti Simeonis cum arca argentea, nobiles Jadrae acceperunt quattuor angelos argenteos, qui erant sub arca ipsa ubi vel penes quam nunc (1455) est corpus sancti Simeonis, et illos reposerunt in camera suae Procuratoriae." (FONDRA, L., 1855., 123, 124; MEYER, A. G., 1893., 39; MEYER, A. G., 1894., 16). Važno je istaknuti da se formulacija *qui erant sub arca ipsa ubi vel penes quam nunc est corpus sancti Simeonis* prevodi kao "koji bijahu pod škrinjom u kojoj ili pri kojoj (kod koje) je sad tijelo Sv. Šimuna". Iz tog prijevoda također proizlazi da u vrijeme sastavljanja ovog dokumenta tijelo svetog proroka nije bilo čuvano u srebrnoj već u kamenoj škrinji (sarkofagu) koji se doista nalazio pri odnosno kod (pored) srebrne škrinje. Srdačno zahvaljujem kolegici Lindi Mijić s Odjela za klasičnu filologiju Sveučilišta u Zadru na prijevodu ključnih dijelova ovog dokumenta.
- <sup>36</sup> Novak Milkov potječe iz imućne porodice zadarskih bojadisara Milkovića. (T. RAUKAR, T., 1977., 135., 241).
- <sup>37</sup> Primjećujem, ipak, da kod opisa reljefa s prikazom kraljice Elizabete i njenih kćeri koje daruju škrinju Sv. Šimunu, Meyer propušta uočiti jajolik formu u tjemenu luka koji uokviruje prizor. O značaju tog motiva vidi: BELAMARIĆ, J., 1992.
- <sup>38</sup> I. Petricioli podržava takvo tumačenje ističući da je Meyer prvi koji je to primijetio. (PETRICIOLI, I., 1983., 19.).
- <sup>39</sup> BRUNELLI, V., 1908., 125-125. Tu je natpis objavljen s greškama, a u potpunosti ga donosi I. Petricioli. (PETRICIOLI, I., 1983., 22.)
- <sup>40</sup> Dvojici zlatara često je u literaturi pripisivano tobožnje skraćivanje škrinje, koje su prihvatili gotovo svi autori koji su o njoj pisali, no ono je opovrgnuto rezultatima istraživanja provedenih prilikom njene restauracije koncem osamdesetih godina 20. stoljeća, koji dosad nažalost nisu objavljeni. Ti su rezultati potvrdili da su dimenzije drvene škrinje na koju je srebrna oplata prikucana izvorne. Više o tome: VEŽIĆ, P., 2005.; KOVAČEVIĆ, M., 2010., 1072-1073.
- <sup>41</sup> O podrijetlu predložaka za navedena poprsja u medaljonima na reljefu Tome Martinova u novije su vrijeme pisali Radoslav Tomić i Stanko Kokole. (TOMIĆ, R., 2005.; KOKOLE, S., 2008.).
- <sup>42</sup> Meyer napominje da je to primijetio već spomenuti gospodin Radišić, direktor Muzeja za umjetnost i obrt u Budimpešti.
- <sup>43</sup> VEŽIĆ, P., 2005.; KOVAČEVIĆ, M., 2010., 1020-1021.
- <sup>44</sup> Zanimljiva je razlika u prikazu stupova ciborija, što je uočio I. Petricioli. (PETRICIOLI, I., 1983., 14). Na zadarskom su prikazu, naime, stupovi ciborija ukrašeni rombovima, po čemu se taj ciborij može usporediti s gotičkim ciborijem zadarske katedrale.
- <sup>45</sup> Riječ je o kaležu za koji se dosad uglavnom mislilo da je dar kraljice Elizabete Kotromanić oltaru u kapeli Sv. Šimuna na kojem je bio izložen svečev relikvijar. Danas se čuva u okviru Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru. Vidi: KATALOG, 2004., 120-122 (Nikola Jakšić, kat. br. 040).
- <sup>46</sup> O kopčama vidi: PETRICIOLI, I., 1983., 23, 25, 29. Opširnije o Ugarskoj kapeli u aachenskoj crkvi, navedenim kopčama, kaležima i drugim srodnim darovima koji se u njoj čuvaju vidi u: LEPIE, H. - MINKENBERG, G., 1995., 82-88.
- <sup>47</sup> Opširnije u: MUNK, A., 2003., 205-227.; KOVAČEVIĆ, M., 2010., 1115-1116.
- <sup>48</sup> Posljednja dva spomenuta reljefa pripisuju se danas Pavlu iz Sulmone. (PETRICIOLI, I., 1980., 252-265.; PETRICIOLI, I., 1985., 83-85).
- <sup>49</sup> O tom sarkofagu vidi: WOLTERS, W., 1976., 189-190; WOLTERS, W., 1976a., table 310, 315-319.
- <sup>50</sup> O tom djelu vidi: WOLTERS, W., 1976., 157-159; WOLTERS, W., 1976a., table 61-67, 70-75.
- <sup>51</sup> Nisam uspjela utvrditi o kojim je skulpturama riječ.
- <sup>52</sup> O tom djelu vidi: WOLTERS, W., 1976., 185-186; WOLTERS, W., 1976a., table 266-271.
- <sup>53</sup> I u rukopisu (str. 145) i u knjizi (str. 53) se umjesto imena Franje iz Milana u ovoj rečenici greškom navodi ime Francesco di Simone.
- <sup>54</sup> Meyer napominje da je njegova djela popisao u svojoj knjizi *Lombardische Denkmaler des XIV Jahrhunderts etc*, Stuttgart 1893., i *Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastic im Trecento* u "Repertorium für Kunstwissenschaft", XVII 1894.
- <sup>55</sup> Opširnije o Giovanniju di Balducciju, njegovim djelima i relevantnoj literaturi vidi u: POPE-HENNESSY, J., 2000., 118-121., 254-255.
- <sup>56</sup> O pali iz Pistoje vidi: VENTURI, A., 1906., 948; ROSSI, F., 1974., 17; LIGHTBOWN, R. W., 1987., 61, 62-63,
- <sup>57</sup> Opširnije o firentinskom oltaru vidi: GIUSTI, A., 2000., 116-118.; THE OPERA ..., 2000., 119-122.
- <sup>58</sup> "+MCCCL Hoc opus fuit inceptum et finitum est M.CCC.LVII. et in presenti altari collocatum est die XXVIII mensis augusti dicti anni scilicet in festo decolationis Baptiste Johannis per discretum virum magistrum Borginum de Puteo civitatis Mediolani aurificem propria manu sua etc." (MEYER, A. G., 1893., 157).

- <sup>59</sup> Antependij iz Monze slabo je zastupljen u povijesnoumjetničkoj literaturi. Tako čak ni monumentalna "Enciclopedia dell'Arte Medievale" ne sadrži zasebnu enciklopedijsku jedinicu o majstoru antependija Borginu de Puteu. Kao izvor podataka o tom značajnom zlatarskom radu koje donosi u monografiji, Meyer navodi članak Barbiera de Montaulta u časopisu "Bulletin monumentale" iz 1883. godine, pod naslovom "Le trésor de la basilique royal de Monza". (MEYER, A. G., 1893., 157).
- <sup>60</sup> Ta je Meyerova napomena posve suvišna, budući da već majstorov potpis na antependiju potvrđuje da potječe iz Milana (*de Mediolano*).
- <sup>61</sup> Opširnije o "zlatnoj pali Sv. Tripuna" iz Kotora vidi u: JAKŠIĆ, N., 2009., 151-153 (Nikola Jakšić, kat. br. 54).
- <sup>62</sup> Opširnije o "Slavnoj Glavi" iz Kotora vidi u: JAKŠIĆ, N., 2009., 125-126 (Meri Zornija, kat. br. 1).
- <sup>63</sup> Opširnije o svim djelima zadarskog srednjovjekovnog zlatarstva koja će biti spomenuta vidi u katalogu zlatarstva Zadarske nadbiskupije: Vidi: KATALOG, 2004., passim.
- <sup>64</sup> Meyer donosi i natpis s te biste: "Dominus Bertrandus Dei gracia Patriarcha Aquislegensis fecit fieri hoc opus anno domini milesimo trecentesimo quadragesimo." (MEYER, A. G., 1893., 168). Opširnije o ovoj bisti vidi: KOVÁCS, É., 1964., 69; PASQUA, C.; 1992., 228.
- <sup>65</sup> O tom relikvijaru i ostalim zlatarskim radovima iz riznice dubrovačke katedrale vidi: LUPIS, V. B., 2003., passim.
- <sup>66</sup> U novije je vrijeme razjašnjeno da se ta zakletva zapravo polagala na zlatnoj romaničkoj ruci-relikvijaru Sv. Krševana. Vidi: PETRICIOLI, I., 2003.; KATALOG, 2004., 156 (Nikola Jakšić, kat. br. 064).
- <sup>67</sup> Čini se da bi to mogao biti katalog naslovljen *Illustrirter Katalog der Ausstellung Kirchlicher Kunstgegenstände*, Carl Gerold's Sohn., Wien., 1887., kojeg sam pronašla u okviru internetske prodajne ponude jednog američkog antikvarijata knjiga.
- <sup>68</sup> Vidi poglavlje o zlatarima u: KOVAČEVIĆ, M., 2010.

## Literatura

- BELAMARIĆ, J., 1992. - Joško Belamarić, *Ovum Struthionis* - simbol i aluzija na anžuvinskoj škrinji Sv. Šimuna u Zadru (1380.) i na Montefeltrovoj pali Piera della Francesce, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32., Split, 321-350.
- BRUNELLI, V., 1898. - Vitaliano Brunelli, Di un nuovo libro sull'arca di san Simeone, u: *Il Dalmata*, god. 33/57), 20. srpnja 1898., 115-115' (izvorno bez paginacije, sub die).
- BRUNELLI, V., 1908. - Vitaliano Brunelli, Una nuova scoperta nell'arca di San Simeone, *Il Dalmata*, god. XLIII./63.), 8. kolovoza 1908., 125-125' (izvorno bez paginacije, sub die).
- CECHELLI, C., 1932. - Carlo Cecchelli, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia-Zara*; La Libreria dello Stato, Roma.
- DAMJANOV, J. - RADULIĆ, K. - BRAJEVIĆ, D. - MANASTERIOTTI, V. - LISINSKI, H., 1967. - Jadranka Damjanov - Ksenija Radulić - Dora Brajević - Višnja Manasteriotti - Hrvoje Lisinski, *Školski leksikon "Umjetnost"*, Panorama, Zagreb.
- EITELBERGER VON EDELBERG, R., 1861. - Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Trau, Spalato und Ragusa*, W. Braumueller, Wien.
- FARLATI, D., 1775. - Daniele Farlati, *Illyricum Sacrum*, Tomo V, Sebastianus Coleti, Venezia.
- FONDRA, L., 1855. - Lorenze Fondra, *Istoria della insigne reliquia di san Simeone profeta che si venera in Zara*, Frattelli Battara, Zara.
- GIUSTI, A., 2000. - Annamaria Giusti, *The Baptistery of San Giovanni in Florence*, Mandragora, Firenze.
- JACKSON, T. G., 1887. - Thomas Graham Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, Vol. I., Clarendon Press, Oxford.
- JAKŠIĆ, N., 2009. - Nikola Jakšić, Sakralno zlatarstvo Kotora u razvijenom srednjem vijeku, u: *Zagovori svetom Tripunu - Blago Kotorske biskupije*, (ur.) Radoslav Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 114-153.
- JELIĆ, L., 1901. - Luka Jelić, *Moći Sv. Šimuna Bogoprimatea u Zadru*, *Hagiografsko-povijesna studija*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- JELIĆ, L., 1903. - Luka Jelić, *Sveti Šimun Bogoprimate, pučke pisme sa 28 slika*, Tiskarna "Narodnoga Lista", Zadar.
- KATALOG, 2004. - *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije: Zlatarstvo*, (ur.) Nikola Jakšić, Zadarska nadbiskupija, Zadar.
- KATALOG, 2006. - *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije: Slikarstvo*, (ur.) Nikola Jakšić, Zadarska nadbiskupija, Zadar.
- KATALOG, 2008. - *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije: Kiparstvo I*, (ur.) Nikola Jakšić, Zadarska nadbiskupija, Zadar.
- KOKOLE, S., 2008. - Stanko Kokole, *The Silver Shrine of Saint Simeon in Zadar: Collecting Ancient Coins and Casts after the Antique in Fifteenth-Century Dalmatia*, u:

- Collecting Sculpture in Early Modern Europe, proceedings of the Symposium "Collecting Sculpture in Early Modern Europe"*, Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art (7 - 8 February 2003, Washington), (ur.) Nicholas Penny, Washington, 111-127.
- KOVÁCS, É., 1964. - Éva Kovács, *Kopfreliquiare des Mittelalters*, Insel-Bücherei, Nr. 840 [Leipzig], Budapest.
- KOVAČEVIĆ, M., 2010. - Marijana Kovačević, *Umjetnička obrada plemenitih metala u 14. stoljeću u Zadru* (doktorska disertacija), Zagreb.
- LEPIE, H. - MINKENBERG, G., 1995. - Herta Lepie - Georg Minkenberg, *Die Schatzkammer des Aachener Domes*, Aachen.
- LIGHTBOWN, R. W., 1987. - Ronald W. Lightbown, *The Migration Period and the Middle Ages (u: The History of Silver)*, London.
- LUPIS, V. B., 2003. - Vinicije B. Lupis, *Moćnik dubrovačke prvostolnice* (doktorska disertacija), Zadar.
- MEYER, A. G., 1893. - Alfred Gotthold Meyer, *Der Silberschrein des S. Simeone in Zarà*, prijepis rukopisa (Znanstvena knjižnica Zadar, Ms. 487), Berlin.
- MEYER, A. G., 1894. - Alfred Gotthold Meyer, *Szent Simon Ezústkoporsója Záraban, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárától hivatala*, Budapest.
- MUNK, A., 2003. - Ana Munk, *Pallid Corpses in Golden Coffins: Relics, Reliquaries and the Art of Relic Cults in the Adriatic Rim* (doktorska disertacija), Washington.
- PARMA, G., 1819. - Giulio Parma, *Storia della sacra reliquia del santo Simeone Profeta esistente in Zara*, Stamperia Governiale, Zara.
- PASQUA, C., 1992. - Camilla Pasqua, *La testa-reliquiario di Pordenone e il "romanico perenne"*, u: *Ori e tesori d'Europa, Castello di Udine 1991, Atti del Convegno di Studio*, (ur.) Giuseppe Bergamini i Paolo Goi, Udine.
- PETRICIOLI, I., 1966. - Ivo Petricioli, *Opis Zadra iz godine 1494.*, *Zadarska revija*, god. XV., br. 3., Zadar.
- PETRICIOLI, I., 1980. - Ivo Petricioli, *Tragom kipara "Paulusa de Sulmona"*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21, Split, 252-266.
- PETRICIOLI, I., 1983. - Ivo Petricioli, *Škrinja svetog Šimuna u Zadru*, Udruženi izdavači, Zagreb.
- PETRICIOLI, I., 1985. - Ivo Petricioli, *Dva priloga zadarskoj umjetničkoj baštini*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 25, Split, 83-91.
- PETRICIOLI, I., 2003. - Ivo Petricioli, *Tri otuđena relikvijara povijesnog značenja iz Zadra*, *Zbornik posvećen Dušanu Jelovini - Starohrvatska prosvjeta*, III. serija, 30, Split., 193-197.
- POPE-HENNESSY, J., 2000. - John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, Phaidon, London.
- PRAGA, G., 1930. - Giuseppe Praga, *Documenti intorno all'arca di San Simeone in Zara e al suo autore Francesco da Milano*, *Archivio storico per la Dalmazia*, god. V/ IX./ fasc. 53, Roma, 210-234.
- RAUKAR, T., 1977. - Tomislav Raukar, *Zadar u XV stoljeću - ekonomski razvoj i društveni odnosi*, Zagreb.
- RAUKAR, T. - PETRICIOLI, I. - ŠVELEC, F. - PERIČIĆ, Š., 1987. - Tomislav Raukar - Ivo Petricioli - Franjo Švelec - Šime Peričić, *Zadar pod mletačkom upravom (Prošlost Zadra III)*, Zadar.
- ROSSI, F., 1974. - Filippo Rossi, *Oreficeria Italiana, dall'XI al XVIII secolo*, Milano.
- SCOPINICH, G., 1836. - Giovanni Scopinich, *Memorie sulla insigne reliquia di S. Simeone g. prof. esistente nella città di Zara raccolte da un sacerdote addetto al servizio della chiesa del santo, Zara*.
- SEYMOUR, C., 1976. - Seymour Charles, *The Tomb of Saint Simeon the Prophet*, in *San Simeone Grande, Venice, Gesta*, Vol. 15, No. 1/2, (Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby), International Center of Medieval Art, New York, 193-200.
- THE OPERA ..., 2000. - *The Opera del Duomo Museum in Florence*, Mandragora, 2000.
- TOMIĆ, R., 2005. - Radoslav Tomić, *Prilog proučavanju Škrinje Sv. Šimuna i pojava renesanse u Zadru (Medaljon Apolon i Marsija na reljefu Tome Martinova)*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29, Zagreb, 75-90.
- TRAVASINI, L. (BERSA, G.), 1923. - Lorenzo Travasini (Giuseppe Bersa), *Peregrinazioni d'arte, S. Simeone*, u: *L'aquila del Dinara* 20. ožujka 1923., bez paginacije, 27. ožujka 1923., bez paginacije, 3. travnja 1923., bez paginacije.
- VENTURI, A., 1906. - Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IV (La scultura del Trecento e le sue origini)*, Milano.
- VEŽIĆ, P., 2005. - Pavuša Vežić, *Tragovi prvotnog oblika rake Sv. Šimuna u Zadru (izlaganje na IX. znanstvenom skupu "Dani Cvita Fiskovića" - Trečento u hrvatskoj baštini)*, Orebić - Korčula - Ston, 2005. (u tisku).
- VLADIMIROVICH, L., 1765. - Luca Vladimirovich, *Xivot svetoga Šime Zadrana*, Mleczi.
- WOLTERS, W., 1976. - Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica 1300-1460 (volume primo, testo e catalogo)*, Alfieri Edizioni d'arte, Venezia.
- WOLTERS, W., 1976a. - Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica 1300-1460 (volume secondo, tavole)*, Alfieri Edizioni d'arte, Venezia.

## Summary

# On the First Monograph about the Casket of St Simeon in Zadar

This paper paraphrases the first monographic study of the silver casket which was commissioned in the last quarter of the fourteenth century as a reliquary for the body of St Simeon in Zadar. The author of the monograph 'The Silberschrein des S. Simeone in Zara' is Alfréd Gotthold Meyer, an art historian from Berlin. The manuscript was written in German, translated into Hungarian and published in Budapest in 1894. Both the manuscript and the book are available only in a few copies in Croatia and this was one of the incentives for writing this article, apart from the need to introduce and evaluate one of the key works ever written on this important subject, and to do so in a more detailed manner than it had been done before. Meyer divided the material in five chapters. In the first chapter he deals with the traditions about the relic. The second chapter is a summary of the documents concerning the history of the silver casket. In the third chapter Meyer describes the reliefs on the casket and discusses their iconography, while in the fourth

chapter he analyses them stylistically and attempts to reconstruct the original arrangement of particular reliefs. The final, fifth chapter is the most important part of this work, because it emphasizes comparisons between the Zadar casket and similar works in Italy and Dalmatia. The book has all the qualities of a scholarly text which is rather surprising for such an early date. Meyer pointed out a number of key notions about the supposedly different authors of particular reliefs, for example several master pieces of Italian painting and sculpture which may have inspired these authors, and he also noted the important seventeenth-century restoration on the casket. A. G. Meyer set very high scholarly standards with his work, which were rarely achieved in many subsequent publications on the casket, especially during the first half of the twentieth century.

*Key words: Casket of St Simeon, Zadar, Alfred Gotthold Meyer, monograph*