



UDK 7.0/77

Zagreb, 2011.

ISSN 0350-3437

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35
Journal of the Institute of Art History, Zagreb

Dino Milinović

Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Reljefi bjelokosnog plenarija iz Riznice zagrebačke katedrale: Problemi interpretacije

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 15. 9. 2011. – Prihvaćen 1. 11. 2011.

UDK: 73.023.1-035.562:726.6(497.5 Zagreb)

Sažetak

Reljefi o kojima će biti riječ u ovoj studiji središnji su dio predmeta iz Riznice zagrebačke katedrale koji je u literaturi postao poznat kao »bjelokosni plenarij«. Potječu iz razdoblja u kojemu su predmeti specifične liturgijske namjene, u pravilu manjih dimenzija, često tematski bogatiji, stilski reprezentativniji i po svojoj namjeni sadržajniji od sačuvanih primjera »monumentalne« umjetnosti. U tom smislu, u prethodnim radovima koji su se bavili plenarijem – vjerojatno najdragocjenijom

umjetninom u Riznici, o čemu svjedoči i činjenica da je ljubomorno čuvana sve do danas – nastojao sam rekonstruirati njegovo izvorno značenje i ulogu u »konstrukciji« identiteta novoosnovane kraljevske biskupije, na području između Save i Drave, koje će krajem 11. stoljeća postati od presudne važnosti za pretenzije mađarske krune. U tim radovima nije bilo mjesta za pobliže određenje mjesta i vremena nastanka četiri bjelokosna reljefa, koji su najstariji i najvredniji dio plenarija.

Ključne riječi: Riznica, plenarij, bjelokost, ikonografija, otionska umjetnost, zagrebačka katedrala

Istraživanja bjelokosnih reljefa imaju dugu tradiciju u europskoj povijesti umjetnosti. Premda je riječ o predmetima malih dimenzija, proizvodnja kojih ne iziskuje velike radionice, i koji su lako mogli mijenjati vlasnike i »putovati« kao dragocjeni pokloni s jednog kraja kršćanskoga svijeta na drugi, ta su istraživanja rezultirala klasifikacijom pojedinih škola, poglavito iz karolinškog i otionskog razdoblja, kada je ta produkcija bila na svom vrhuncu.¹ Pritom su odrednice stila i stilskog razvoja bile od presudnog značenja. No, brojne bjelokosti nije bilo moguće svrstati ni u jednu od prepoznatih škola ili je pokušaj pobližeg određivanja popraćen znakovitim rezervama istraživača. Dosadašnja istraživanja zagrebačkih reljefa odražavaju spomenute teškoće. Karl Weiss je davne 1863. godine predložio 10. ili 11. stoljeće, uz napomenu da točno datiranje predstavlja »posebnu poteškoću«.² Adolph Goldschmidt je reljefe zagrebačkog plenarija usporedio s radovima tzv. Skupine malih figura (*Kleinfigurige Gruppe*), iz prve polovice 11. stoljeća, ali i primijetio da se od njih razlikuju u brojnim pojedinostima.³ Od hrvatskih povjesničara umjetnosti plenarij su prvi krajem 19. i početkom 20. stoljeća spominjali Ivan Krstitelj Tkalčić, Iso Kršnjavi i Đuro Szabo,⁴ zadržavajući se na pitanju pripadnosti zapadnom ili istočnom (bizantskom) kulturnom krugu, a poslije njih, u okviru sustavnog proučavanja najstarijih inventara Riznice, Dragutin Kniewald.⁵ Željko Jiroušek, autor iscrpne studije

o bjelokosnom diptihu iz Strossmayerove galerije HAZU, nije nikada objavio svoja istraživanja na temu plenarija. A da ih je bilo, pokazuje njegov tekst u Enciklopediji likovnih umjetnosti iz 1964. godine.⁶ Jiroušek je zadržao dataciju reljefa u prvu polovicu 11. stoljeća i pritom proširio krug stilskih utjecaja koji se na njima manifestiraju, govoreći o »reichenauskim i echternachskim elementima i bizantskim detaljima više otionskoga nego romaničkoga razdoblja«.⁷

Poslije svega, dobili smo relativno čvrst kronološki okvir (10.–11. stoljeće), koji se podudara s razdobljem otionske umjetnosti, ali i široku lepezu mogućnosti glede podrijetla bjelokosnih reljefa. Pa ipak, svi su ti istraživači djelomice u pravu; srednjovjekovni majstor (možda je vrijeme da ga nazovemo »Majstorom zagrebačkog plenarija«) ne pripada niti jednoj prepoznatljivoj zapadnoj ili bizantskoj školi. Razmotrit ćemo stoga pobliže spomenute utjecaje: bizantske (Kršnjavi, Jiroušek), Reichenau i Echternach, kao dvije vodeće iluminatorske škole u vrijeme vladara otionske dinastije (Jiroušek) te Skupinu malih figura, koju je Goldschmidt naveo kao najbližu usporedbu zagrebačkim reljefima. S obzirom na nedostatak prostora, osvrnut ću se na one detalje koji po mome mišljenju najbolje ilustriraju veze s likovnim uzorima, odnosno pojedinim radioničkim tradicijama. Pritom ne nudim konačne odgovore, vodeći se iskustvom dobrog poznavatelja ovoga razdoblja, Petera Laska, po kome

je »manje važno odrediti lokaciju radionica, a više gdje su se umjetnici školovali, kojim modelima su raspolagali i kojim su utjecajima bili izloženi ...«. ⁸ Recimo i to da se analiza koja slijedi zasniva jednako na proučavanju razvoja pojedinih motiva, ikonografskim i kompozicijskim promjenama, koliko i na samom stilu zagrebačkih reljefa.

Problemi metodologije

Svako istraživanje srednjovjekovnih radova u bjelokosti nameće istraživaču specifične probleme metodologije. To je poglavito uspostavljanje odnosa između različitih medija, ponajprije bjelokosnih reljefa i oslikanih rukopisa. Između oba nosača postoje zajedničke točke koje ih čine »kompatibilnima« – o reljefima (u kosti, bjelokosti ili drvu) u nekim slučajevima doslovno možemo govoriti kao o »trodimenzionalnim minijaturama«. ⁹ Kurt Weitzmann podsjeća da je Adolph Goldschmidt pri uređivanju svojega korpusa bjelokosnih reljefa velik dio datacija i lokacija odredio uspoređujući ih s rukopisima, pritom se vodeći pretpostavkom da su najvećim dijelom nastali u istim radionicama. ¹⁰ Štoviše, opravdano je govoriti o »živahnom odnosu razmjene« koji se ne ograničava samo na ta dva nosača, nego uključuje i radove u metalu i zidno slikarstvo – kako kaže Tilmann Buddensieg u svojoj studiji o reljefima Zlatnog oltara Henrika II. iz Basela. ¹¹

Prihvaćajući kompatibilnost između bjelokosnih reljefa i oslikanih rukopisa kao jedno od temeljnih polazišta u našem radu, moramo upozoriti i na znakovite razlike. U karolinškom razdoblju intenzitet proizvodnje velikim se dijelom podudara za oba nosača. Slika je drukčija u otoskom razdoblju: raštrkanost radionica, manja dostupnost bjelokosti kao materijala u odnosu na karolinško vrijeme, ali i veći uvoz gotovih proizvoda iz Bizanta koji zadovoljava dio potreba, popraćeni su znatno većim naporima na području proizvodnje oslikanih rukopisa ili u zlatarstvu. Tako su iz karolinškog razdoblja sačuvane veće skupine radova u bjelokosti pomoću kojih je stručnjacima bilo moguće s priličnom sigurnošću utvrditi djelatnost i kronologiju glavnih radionica tijekom 9. stoljeća (Dvorska škola Karla Velikog, Prva Metz škola, Druga Metz škola, Liuthard skupina, odnosno Dvorska škola Karla Čelavog). ¹² Nasuprot tome, za otosko razdoblje gotovo da i nije moguće navesti neku homogenu skupinu bjelokosnih reljefa koju bismo proglasili školom (znakoviti su za to razdoblje »radni« naslovi kao što su »skupina sakramentarija« ili »skupina evanđelijara«). Većina bjelokosti datiranih na kraj 10. ili početak 11. stoljeća najčešće se pripisuju »lotarinškoj« školi, sugerirajući mjesto nastanka u trokutu između Triera, Kölna i Liègea. ¹³ Jedna od rijetkih iznimaka u 11. stoljeću je već spomenuta Skupina malih figura (*Kleinfigurige Gruppe*), s kojom je Goldschmidt doveo u vezu zagrebačke reljefe. ¹⁴

Zbog nepostojanja središnjih dvorskih radionica (vladari otoske dinastije su »putujući« monarsi, sve do Henrika II. snažno okrenuti Italiji), otoska umjetnost je raznolikija od karolinške. Osim uvijek cijenjenih (i rijetkih) ranokršćanskih

uzora, najdostupniji su, naravno, predmeti iz karolinškog razdoblja. ¹⁵ Nije rijetkost da takvi predmeti, štovani gotovo poput relikvija, daju pečat proizvodnji pojedinih radionica – prisutnost Zlatnog kodeksa Karla Čelavog u opatiji sv. Emmerana u Regensburgu bit će stalan izazov umjetnicima otoskog razdoblja u Bavarskoj. ¹⁶ Fizička prisutnost utjecajnih predložaka ipak ne može u potpunosti objasniti razvitak lokalnog, odnosno regionalnog stilskog izričaja; posvuda, naime, probija tradicionalna sklonost prema određenim uzorima, bez obzira na dostupnost raznolikih modela. ¹⁷ Eklektičnosti pojedinih radionica u otoskom razdoblju pridonosi i veći priljev predmeta bizantske umjetnosti. Radionice u Kölnu, primjerice, na prijelazu iz 10. u 11. stoljeće raspolazu s brojnim bizantskim predlošcima – rukopisima i bjelokosnim reljefima – koji daju posebno jak pečat kölnskom skriptoriju. ¹⁸ Naposljetku, bogatstvom zlatarskih i drugih radova u metalu, čini se, otosko razdoblje nadilazi karolinško, a razlike se očituju i u pristupu (kasno)antičkom materijalu. Djelomice je zasigurno riječ o slučajnostima, proizašlima iz povijesnih okolnosti, ali nema sumnje da su neke tendencije u otoskoj umjetnosti izrazitije nego prije (o čemu možda najbolje govori pojava monumentalnih raspela u posljednjoj trećini 10. stoljeća).

Relativna kratkotrajnost radionica koje izrađuju bjelokosne reljefe u otosko doba poprma obilježje »povremenosti«. Zbog nedostupnosti dragocjenog materijala prekidi proizvodnje su česti. ¹⁹ Takve »cezure« mogu nam pomoći objasniti izoliranost pojedinih radova – poput zagrebačkih reljefa. Druga posljedica neredovite opskrbe je i prepoznatljiv rad ruku koje bjelokost obrađuju prema navikama stečenim radom u drugim materijalima. Primjeri redovnika kao što su Tuotilo (oko 900.) i Hartker (oko 1000.) u St. Gallenu, koji su pisari, crtači, kompozitori i rezbari, ili Teofila (12. stoljeće), koji je ovladao raznim tehnikama, dosta govori o polivalentnosti (vjerojatno i malobrojnosti) srednjovjekovnih majstora. Napokon, majstori koji putuju za vladarom (primjerice slikar *Iohannes Italus* koji se tuži da ga je Oton III. »oteo« iz njegove domovine) ²⁰ ili ambicioznim biskupom (redovnici Kerald i Heribert iz Reichenaua koji u Trieru rade na Egbertovu kodeksu), ²¹ dodatno pojašnjavaju raznolikost utjecaja koje otkrivamo u većini tih radova. No, ipak treba istaknuti da je gotovo uvijek riječ o umjetnicima koji iz Italije kreću prema sjeveru.

I. Otonski model

S obzirom na dataciju plenarija iz Riznice zagrebačke katedrale, a poglavito na Jiroušekove opservacije, očekivali bismo da će usporedbe s radovima otoske umjetnosti biti najbrojnije i pružiti jasne naznake podrijetla zagrebačkih reljefa. No, oni nisu usporedivi s homogenijim skupinama bjelokosti iz ovoga razdoblja. Ni među radovima Skupine malih figura, koje je Goldschmidt isticao kao srodne, osim manjih dimenzija figura jednostavno nema prave usporedbe za stil i ikonografiju zagrebačkih reljefa. Paralele u otoskom razdoblju, kada postoje, odnose se ponajprije na rukopise,



1. Navještenje, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Annunciation, Ivory plenarium, The Treasury of Zagreb Cathedral



2. Rođenje, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Nativity, Ivory plenarium

ponajviše one iz skriptorija opatije Reichenau u jugozapadnoj Njemačkoj.

Utjecaj Reichenaua je neravnomjerno raspoređen i najlakše ga prepoznamo u scenama Navještenja (sl. 1.) i Rođenja (sl. 2.). Navještenje obilježava anđeo koji pristupa zdesna (relativno rijetko rješenje u tom razdoblju) te pravokutna edikula – portik, ispod koje Marija sjedi na tronu, sa specifičnim asimetričnim rješenjem bočnih stupova (samo onaj zdesna ima kapitel). Takav prikaz odgovara jedino Herodovu portiku u sceni Pokolja nevine djece (sl. 3.) iz evanđelijara Otona III., nastalom oko 1000. godine. Zanimljivo je da je i u rukopisima iz Reichenaua takav prikaz rijedak, pa ne treba govoriti o prepoznatljivom motivu škole, nego prije o izoliranom rješenju koje se, u donekle izmijenjenom obliku, ponavlja samo u jednom kasnijem reichenauskom rukopisu, a tada u sasvim drugoj epizodi (Prispodoba o okrutnom dužniku).²² Spomenimo da je arhitektura pravokutnih edikula česta u ciklusu Kristovih čuda na zidovima crkve u Oberzellu u blizini Reichenaua, ali bez prave usporedbe za prikaze na zagrebačkim reljefima.²³

U jednom kasnijem reichenauskom rukopisu u Bresciji (sredina 11. stoljeća), koji često rabi ista ikonografska rješenja kao i evanđelijar Otona III., portik je izostavljen, ali kompozicija Navještenja »zdesna« odgovara zagrebačkom prikazu.²⁴ Takvu kompoziciju, koja je inače »strano tijelo« unutar reichenauske produkcije, možemo usporediti s ilustracijom u Stuttgartskom psaltiru (početak 9. stoljeća), karolinškom rukopisu koji gotovo sigurno ovisi o italskoj (italo-bizantskoj) ikonografskoj tradiciji (sl. 4.).²⁵ Marija je prikazana unutar »portika« i na reljefu Zlatnog oltara u Milanu (polovica 9. stoljeća),²⁶ a sličnosti s Navještenjem na zidnim slikama u Castelsepriu jasno govore o italo-bizantskim korijenima tog arhitektonskog elementa.²⁷ Činjenica da se u Bresciji javlja istovjetni prikaz Navještenja kao na zagrebačkom reljefu, ali bez »kraljevskog« portika, ukazuje na to da je zagrebački reljef rijedak primjer kombinacije ranokršćanske verzije Navještenja »zdesna« i tog motiva.



3. Pokolj nevine djece, Evanđelijar Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Massacre of the Innocents, Gospels of Otto III

4. Navještenje, Stuttgartski psaltir, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Annunciation, Stuttgart Psalter

5. Bogorodica s Djetetom, bjelokost, Mainz, Landesmuseum Mainz (foto: Rheinisches Bildarchiv)

Virgin and Child, ivory



Navještenje u Bresciji odgovara prikazu na zagrebačkom reljefu i po specifičnom oblikovnom rješenju draperije u području Marijina trbuha (»vrtlog«). I taj detalj možemo dovesti u vezu s Reichenauom, iako ga treba ponajprije pripisati tzv. Registrum majstoru, čije veze s opati-
jom nisu do kraja razjašnjene.²⁸ Čini se da je taj umjetnik stvorio prepoznatljiv motiv koji će, gotovo kao znak radio-
nice, preuzeti reichenauska škola. Nalazimo ga u nizu rukopisa koji sežu sve do sredine 11. stoljeća.²⁹ Dostojanstvena
bjelokosna Bogorodica u Mainzu s Djetetom u krilu (sl. 5.),



6. Krštenje, Evandelijar Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Baptism, Gospels of Otto III

koju mnogi datiraju neposredno nakon 1000. godine, ima isto obilježje, pa se često pripisuje tom majstoru.³⁰ Taj »prijevod u trodimenzionalni medij« njegova slikarstva pokazuje sličnost s prikazom Marije na zagrebačkom plenariju, koju razlika u dimenzijama između ta dva rada samo djelomice dovodi u pitanje; ona se očituje u mirnom, dostojanstvenom stavu, ovalnom obliku lica i izduženosti gornjega dijela tijela, ali ponajprije u plastičnoj kvaliteti Marije i anđela, koja je sceni Navještenja udahnuła jedan sasvim drugačiji duh nego što je to bio prikaz u Stuttgartskom psaltiru.



8. Uhićenje, detalj, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Arrest of Jesus, detail, Ivory plenarium

7. Preobraženje, Evandelijar Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Transfiguration, Gospels of Otto III



9. Istjerivanje iz hrama, Evandelijar Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Moneylenders driven from the temple, Gospels of Otto III



10. Stišavanje oluje, Evanđeljar Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Jesus quieting the storm on the Sea of Galilee, Gospels of Otto III

Premda prikaz Rođenja na zagrebačkom reljefu ne slijedi ikonografski tip tipičan za Reichenau, samo se u oslikanim rukopisima ovog skriptorija javlja minijturni Betlehem. Isto vrijedi i za motiv »korita« u sceni Krštenja; Reichenau, istina, većinom upotrebljava motiv »vodenoga brijega«, po uzoru na karolinška rješenja, ali u evanđeljaru Otona III. nailazimo na rijetki prikaz »korita« (sl. 6.). U istom rukopisu scena Preobraženja (sl. 7.) nudi nekoliko usporedaba s prikazom na zagrebačkom reljefu – Krist mladolikog tipa uobičajen je u reichenauskim rukopisima, dvojica učenika sklopča-



11. Raspeće, detalj, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Crucifixion, detail, Ivory plenarium



12. Uzašašće, Perikope Henrika II., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

Ascension, Pericopes of Henry II

nih u lijevom kutu, lica skrivenih u rubove haljina, također odgovaraju prikazu na zagrebačkom reljefu, a stav Petra i »kumulativni« humak na kojemu stoji Krist upotpunjuju sličnosti reichenauskog rukopisa i zagrebačkih reljefa.

Dodajmo ovome nekoliko »reichenauskih« detalja u drugim epizodama zagrebačkog ciklusa: ponovo u evanđeljaru Otona III. susrećemo zanimljivu usporedbu za neobičnu fizionomiju stražara (visokog čela, pročelave glave i savinuta nosa) koji vodi Krista u sceni Uhićenja (sl. 8.) – u rukopisu je to trgovac u sceni Istjerivanja iz hrama, koji, očigledno, predstavlja varijaciju na fizionomijski stereotip Židova (sl. 9.). Iz istog rukopisa spomenimo i prikaz vjetrova u epizodi Stišavanja oluje (sl. 10.) – dobru usporedbu za neobično rješenje spojenih personifikacija Sunca i Mjeseca u zagrebačkom prizoru Raspeća (sl. 11.). U perikopama Henrika II., također iz Reichenaua, donji dio kompozicije Uzašašća (sl. 12.), poglavito geste, isto tako pokazuju sličnost s prikazom na zagrebačkom reljefu.³¹

Dok su usporedbe s pojedinim rukopisima iz Reichenaua ili onih nastalih u tradiciji tog skriptorija vrlo zanimljive, usporedbe s onima iz Echternacha (koje Jiroušek također ističe) vrlo su ograničene. Izostanak Judina zagrljaja na zagrebačkom reljefu možemo usporediti s prikazom u Zlatnom kodeksu (*Escorialensis*) na kojemu Juda ljubi Krista u obraz, a da ga pritom ne grli; tlo pod nogama protagonista u istoj sceni, jedini takav prikaz na zagrebačkim reljefima, također podsjeća na rješenje u rukopisima iz Echternacha, ali to je premalo da bi se moglo govoriti o nekom značajnijem utjecaju te radionice.

II. Pitanje Bizanta i »italo-bizantskih« uzora

Utjecaj Bizanta na Zapadu je oduvijek bilo osjetljivo pitanje – prenaplašeni entuzijazam, s jedne, ili omalovažavajući pristup, s druge strane, karakteriziraju diskusiju stručnjaka o ulozi bizantske umjetnosti u oblikovanju karolinške, a poglavito otonske renesanse. Kršnjavi je u plenariju vidio »bizantsku hieroteku«, Jiroušek spominje bizantske detalje (ne navodeći o kojima je riječ). Međutim, ikonografska analiza pokazuje da neposrednog utjecaja Bizanta na zagrebačkim reljefima gotovo da i nema. Đuro Szabo bio je u pravu: niti jedan prizor iz Kristova života ne slijedi uobičajenu bizantsku ikonografiju. U ciklusu su, uostalom, izostale scene tipične za srednjobizantske cikluse (Prikazanje u hramu, Silazak u limb, Marijina smrt). Sličnosti se tako u konačnici mogu svesti na zajedničke ranokršćanske uzore, što daje za pravo onima koji umanjuju utjecaj Bizanta, a u karolinškoj i otonskoj umjetnosti vide autohtoni razvitak na temeljima kršćanske antike, iz vremena prije nestanka rimske države u zapadnim provincijama i Italiji.³² No, jednako je tako istina da većina prizora zagrebačkog ciklusa rabi ranokršćanska

rješenja istočnoga podrijetla (tako u scenama Navještenja, Rođenja, Krštenja, Pranja nogu), a uključivanje Preobraženja u ciklus te spojeni prikaz Pranja nogu i Posljednje večere upućuju na to da takve ranokršćanske predloške ne možemo datirati prije 6. stoljeća.

Pri transmisiji ovih modela u zapadnjačku umjetnost trebamo uzeti u obzir prožimanje dviju ranokršćanskih likovnih tradicija – istočne i zapadne – na italskom poluotoku. Koja od tih dviju tradicija je prevladala u hibridnom likovnom repertoaru »italo-bizantizma« nije lako odrediti, niti je uvijek lako razlučiti njihov pojedinačni doprinos, no za naše istraživanje je bitno da u brojnim detaljima na zagrebačkim reljefima možemo uspostaviti vezu s italskom proizvodnjom preko koje u karolinški, a poslije i u otonski repertoar stižu rješenja čije podrijetlo izvorno valja tražiti u krugu ranokršćanske, odnosno ranobizantske umjetnosti.

a) Papuče

U vezu s italskim uzorima i predajama vjerojatno treba dovesti nekoliko neobičnih i rijetkih elemenata u prizoru Rođenja (sl. 2.). Papuče uz Marijinu postelju su jedinstveno rješenje. U ranokršćanskim oslikanim rukopisima taj detalj je uvijek vezan uz istaknute starozavjetne (muške) likove, što se ponavlja i u srednjobizantskim »aristokratskim« psalirima.³³ U sjevernoj Italiji papuče se javljaju u dva navrata na karolinškom Zlatnom oltaru u Milanu, u ciklusu života sv. Ambrozija. Ako smo u pravu, ti primjeri govore o ispreplitanju raznih likovnih predaja na sjevernoitalskom području – od ranokršćanskih uzora, njihovih italo-bizantskih i srednjobizantskih redakcija, do karolinških interpretacija.³⁴

b) Betlehem

Ako papuče moramo vezati uz ranokršćansku, odnosno srednjobizantsku tradiciju, prikaz minijaturnog grada (Betlehema) u sceni Rođenja ne možemo. Taj motiv je teško mogao nastati u bizantskoj tradiciji koja se drži prikaza Rođenja u špilji, no zato je prisutan na dva bjelokosna reljefa Dvorske škole Karla Velikog, a na milanskom Zlatnom oltaru prikazan je čak dva puta u istoj sceni Rođenja. Pojavu motiva vjerojatno treba objasniti utjecajem sjevernoitalskog kruga na formiranje najranije karolinške umjetnosti.³⁵ Rekli smo da se u otonskom razdoblju motiv povremeno javlja u rukopisima iz Reichenaua, što možemo pripisati stalnim vezama te radionice sa sjevernoitalskim područjem.

c) Jasle

Luk nad jaslama ispunjen bisernim nizom još je jedno neobično rješenje u prizoru Rođenja na zagrebačkom reljefu. I taj motiv nalazimo u sjevernoj Italiji, gdje pripada repertoaru ukrasnih oblika tipičnih za italo-bizantsku tradiciju, još u predkarolinškom razdoblju. Primjeri istog motiva – koji se javlja u nizu isprepletenih ili superponiranih lukova – posebno su česti u radovima s kraja 10. i početka 11. stoljeća, pa možemo govoriti o pravom *revivalu* tog motiva u okviru otonske umjetnosti. Gotovo istodobno, on se javlja na štuko



13. Relikvijar sv. Andrije, Trier, Riznica katedrale (foto: Bildarchiv Foto Marburg)

The reliquary of St Andrew, Trier

reljefima ciborija u S. Ambrogio u Milanu (u kombinaciji s akantovim listovima od kojih su neki izrazito slični onima u obrubu zagrebačkih reljefa), ali i u Trieru, na stražnjoj strani relikvijara sv. Andrije iz vremena biskupa Egberta (977.–993.), ovog puta u *à jour* tehnici (sl. 13.).³⁶ Ostaje, naravno, pitanje jesu li reljefi ciborija u Milanu rad sjevernih umjetnika iz Triera, ili su za raširenost motiva na sjeveru »krivi« majstori koje je nadbiskup Egbert doveo iz Italije.

d) Zvijezda

Prikaz zvijezde u sceni Rođenja na zagrebačkom reljefu – čudo nema odveć paralela u karolinškoj i otonskoj tradiciji. S druge strane, motiv je uobičajen u bizantskim interpretacijama i zauzima mjesto u vrhu kompozicije nad jaslama i špiljom Rođenja. Izvan bizantskog kruga, možemo navesti primjer u sakramentariju iz Ivrije u sjevernoj Italiji (oko 1000.), koji ima prikaz Rođenja sa zvijezdom i istovjetnim (ranokršćanskim) tipom Marije kao na zagrebačkom reljefu. Zanimljivo je, međutim, da u sakramentariju Marija leži na krevetu po uzoru na karolinške prikaze, ali je Rođenju istodobno pridodana epizoda pranja Djeteta koja odgovara srednjobizantskoj verziji scene i koja u pravilu izostaje na zapadnim prikazima. Takav eklektični pristup može podsjetiti na vježbu umjetnika koji u svoj prikaz unosi sve dostupne ikonografske elemente. U sakramentariju iz Ivrije doista je riječ o skici, koja na najbolji mogući način ukazuje na preuzimanje modela iz radnih bilježnica, samo što ovdje ti modeli jednako proizlaze iz zapadnjačkih i bizantskih izvora.

Umjetnička predaja sjeverne Italije, sa svojim ranokršćanskim i italo-bizantskim naslijeđem, ogleda se i u drugim detaljima na zagrebačkim reljefima. Tako u prizoru Preobraženja (sl. 14.) nalazimo sličnosti u kompoziciji i detaljima sa sjevernoitalskim radovima iz karolinškog (Zlatni oltar u Milanu) i otonskog razdoblja (freske u apsidi u Gallianu); kanelirana posuda u epizodi Pranja nogu (sl. 15.) prisutna je samo na bjelokosnim radovima iz sjevernoitalskog ili po-



14. Preobraženje, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Transfiguration, Ivory plenarium



15. Pranje nogu, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Jesus washes his disciples' feet, Ivory plenarium

dalpskog kruga (St. Gallen) – a kasniji primjeri, kao oni na reljefima u Salernu (druga polovica 11. stoljeća), ili na stupu ciborija Sv. Marka u Veneciji (13. stoljeće), pokazuju trajnost te ikonografske tradicije od sjevera do juga Italije.³⁷

Posebno pitanje nameće arhitektura groba u sceni Uskrsnuća (sl. 16.). Ikonografija scene na zagrebačkom reljefu upućuje na karolinšku kompoziciju, no dok »grobna komora« s otvorenim sarkofagom i tkanina koja vijori na ulazu odgovaraju karolinškim rješenjima, specifični karolinški toranj ovdje je ustupio mjesto tipu ciborija koji se u prikazima Uskrsnuća ne javlja prije 11. stoljeća. Tordirani stupovi koji nose kupolu, s malim otvorima iznad kapitela stupova, česti su na *exultet* svicima iz središnjeg i južnog dijela Italije, područja koje je pod snažnim utjecajem Bizanta. Ako smo u pravu kada ukrasni detalj s prednje strane sarkofaga na zagrebačkom reljefu čitamo kao adaptaciju strigila – dakle, kao tip antičkog strigiliranog sarkofaga – tada nas i taj detalj upozorava na specifičnu italsku ikonografsku tradiciju za koju sjeverno od Alpa ne postoje usporedbe prije 12. stoljeća.

Posebno je pitanje, naravno, u kojoj mjeri moramo računati s bizantskim utjecajem u trenutku kada se, u drugoj polovici 10. stoljeća, otonska dinastija približava Istočnom carstvu. Bizantski bjelokosni reljefi, ponovno primijenjeni na koricama liturgijskih knjiga u njemačkim opatijama, ili bogato ukrašeni relikvijari, najčešće s dragocjenim komadićima Svetoga križa, koji su možda stigli na Zapad s bizantskom princezom Teofanu, sigurno nikoga nisu ostavili ravnodušnim.³⁸ Važno je pritom napomenuti da bjelokosti tzv. »slikarske skupine«, iz dvorskih radionica Konstantinopola (druga polovica 10. stoljeća), stilski pokazuju ovisnost o antičkim modelima, što nam pomaže shvatiti iznenadnu pojavu »klasicizirajućeg« stila u otonskoj umjetnosti oko 1000. godine.³⁹ Jedan od najboljih reljefa iz te skupine (sl. 17.), s temom Bogorodičine smrti (*Koimesis*), ugrađen je u korice često spominjanog evanđelijara Otona III. Ovdje prepoznajemo svu vrsnoću bizantskog umjetnika, savršenu ravnotežu antičkog osjećaja za tijelo i linearizam



16. Uskrsnuće, detalj, Bjelokosni plenarij, Riznica zagrebačke katedrale (foto: Goran Vranić)

Resurrection, detail, Ivory plenarium

tipičan za radove »makedonske renesanse«, posebno u obradi draperije. U svojoj profinjenosti taj se stil gotovo nameće kao uzor kojemu teži i ruka zagrebačkog majstora, dakako u puno skromnijoj interpretaciji. I ne samo to: na bizantskom reljefu prepoznat ćemo isti Kristov pokret glavom unatrag, s rukama ispruženim u suprotnom smjeru, kao i na prikazu Uhićenja na zagrebačkom reljefu (sl. 18.). Istovremeno, lik sv. Pavla, nagnut nad mrtvu Bogorodicu, podsjeća na stražara ispred Krista na zagrebačkom reljefu. Pritom ne treba tražiti dokaze za neposredno kopiranje – vjerojatnije je riječ o modelima koji su postali opća mjesta u bilježnicama otonskih majstora, nadahnutim bizantskim radovima. Odatle i slična fizionomija koju smo vidjeli u sceni Istjerivanja trgovaca iz hrama u evanđelijaru Otona III., odnosno sličan prikaz Uhićenja u rukopisima iz Echternacha.



17. Bogorodičina smrt, bjelokosni reljef s korica Evanđelijara Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek (foto: Reinhold Baumstark (ur.), Rom & Byzanz, Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen, Katalog izložbe, München, 1988.)

Death of the Virgin, ivory relief, cover of the Gospels of Otto III



18. Bogorodičina smrt, detalj, bjelokosni reljef s korica Evanđelijara Otona III., München, Bayerische Staatsbibliothek

Death of the Virgin, detail, ivory relief, cover of the Gospels of Otto III

Kao što vidimo, odgovor na pitanje koliko je Bizant prisutan na reljefima zagrebačkog plenarija i nije tako jednostavan kako smo mogli pomisliti u nedostatku ikonografskih usporedaba, što baca i novo svjetlo na Isu Kršnjavoga i njegov sud o »bizantinskoj hieroteci«. ⁴⁰ Dodamo li tomu da je Goldschmidt nastanak Skupine malih figura u Liègeu i Kölnu početkom 11. stoljeća doveo u vezu s utjecajem »slikarske skupine« bizantskih bjelokosti, blizu smo zaključka da je i na zagrebačkim reljefima prepoznao tragove istog utjecaja. ⁴¹

Zaključak

Srednjovjekovne katedralne riznice – taj »neobični i tajnoviti pronalazak srednjovjekovnog uma u kojemu se ogledaju politički i duhovni ideali toga vremena« ⁴² – nastajale su postupno, što je omogućilo kontinuitet proizvodnje i formiranje radionica u najznačajnijim središtima. Radionice otonskoga razdoblja većinom traju dulje od dvorskih radionica iz karolinškog razdoblja, ali i ovdje treba govoriti o »generacijskim zamasima«. Tako, primjerice, vrhunac proizvodnje oslikanih rukopisa u Reichenauu možemo smjestiti između 980. i 1020. godine, u Echternachu između 1020. i 1050. godine. No, česte su i pojedinačne inicijative ambicioznih biskupa u

novim središtima bez radioničke tradicije. Tako će početkom 11. stoljeća Bernward dovesti umjetnike sa svih strana, koji će biti zaduženi za skulpture (reljefi brončanih vrata i stupa, raspela), liturgijske predmete i oslikane rukopise u Hildesheimu. ⁴³ Rezultat takve inicijative su djela koja pokazuju utjecaje predložaka različitog podrijetla i različitih tehnika čiji je udio teško u potpunosti rekonstruirati. Miješanje različitih utjecaja na zagrebačkim reljefima kao da daje naslutiti da je i ovdje riječ o inicijativi koja izlazi izvan okvira standardne produkcije. Odatle i pokušaj da nastanak reljefa, odnosno nastanak izvornog »bjelokosnog plenarija« iz Riznice zagrebačke katedrale povežemo s ciljanom narudžbom koja je mogla imati (ne) posredne veze s ugarskom kraljevskom dinastijom i kraljem Ladislavom, utemeljiteljem Zagrebačke biskupije. ⁴⁴ No, izostanak bliskih radova i radioničkih obilježja može ukazivati i na efemernu proizvodnju, na razdoblje kreativnog zatišja ili na jedan od onih trenutaka kada slaba dostupnost bjelokosti uvjetuje pad umjetničke proizvodnje u tome materijalu.

Ikonografska analiza upućuje na to da Majstor zagrebačkog plenarija ovisi o brojnim predlošcima, o slučajnom susretu više nego o uhodanoj radioničkoj tradiciji ili sustavnom istraživanju naslijeđene baštine. To istodobno ne znači da mu treba pripisati namjeru jednostavnog oponašanja – u otonskoj umjetnosti nismo, naime, pronašli niti jedan neposredni

predložak za bilo koju od deset epizoda Kristološkog ciklusa na reljefima zagrebačkog plenarija. Uostalom, primjeri mehaničkih kopija, kao što su preslike Utrechtskog psaltira, u srednjem vijeku su rijetki; umjesto toga, u većini slučajeva je riječ o preuzimanju detalja, pojedinačnih ikonografskih tipova i motiva, što upućuje na korištenje »radnih bilježnica« s predlošcima.⁴⁵ Znakovito je da u sačuvanim primjercima takvih bilježnica nema gotovih kompozicija, nego prevladavaju pojedinačne figure, koje majstori preslikavaju i slažu poput mozaika sastavljenog od dijelova različitog podrijetla.⁴⁶ Specifično sagledavanje uzorka, odnosno slobodno posezanje za dostupnim uzorima kao »stvaralačko« načelo srednjovjekovnog umjetnika koji ne podliježe disciplini ustanovljenog stila, sažeto je obrazložio Joško Belamarić: »Kada se govori o *revivalu* ranokršćanskih ili antičkih forma, obično se spominje svjesno posezanje majstora za određenim pojmovima ... Ali, kao i u srednjovjekovnoj književnosti, ti izbori nisu motivirani jasnim poimanjem povijesne kronologije umjetničkih stilova, nego se ponajprije povode za smislom moralnog, ikonografskog sadržaja.«⁴⁷

U podlozi zagrebačkih reljefa svakako je ranokršćanska ikonografija, vjerojatno istočnog podrijetla, odnosno predlošci koje ne treba datirati prije 6. stoljeća, nalik oslikanim rukopisima kao što su evanđelijar iz Rossana (*Rossanensis*) ili Bečka Knjiga Postanka. Italo-bizantska tradicija osigurala je transmisiju ranokršćanskih tradicija kroz iduća stoljeća, poglavito u sjevernoj Italiji, gdje je prepoznata kao važan čimbenik u nastanku karolinške umjetnosti (odatle i slično-

sti s navedenim primjerima Dvorske škole Karla Velikog i karolinškim Zlatnim oltarom u Milanu), a u drugoj polovici 10. stoljeća isto je područje na sličan način utjecalo i na umjetnost otoskog razdoblja. O tome svjedoče zapisi koji spominju umjetnike iz sjeverne Italije u službi otoskih monarha ili biskupa. Spona na vezama između sjevera i juga Europe u tom razdoblju je ponajprije opatija Reichenau u jugozapadnoj Njemačkoj, s poznatim skriptorijem u kojemu se prepoznaju italski utjecaji. Rukopis u kojemu smo naišli na nekoliko takvih mjesta, koja su ujedno i prepoznatljivo obilježje zagrebačkih reljefa, jest evanđelijar napravljen za mladog cara Otona III., sina bizantske princeze Teofanu. S njom su na zapad pristigle i brojne bizantske umjetnine koje su ostavile traga na otoskoj umjetnosti i koje nam pomažu shvatiti specifičan stil zagrebačkih reljefa. Brojni detalji, međutim, ukazuju na kompilatorsku prirodu Majstora zagrebačkog plenarija i eklektični ukus radionica, koje su svoj vrhunac doživjele u prvoj polovici 11. stoljeća i koje nisu odmah prihvatile novine što ih donosi romanička umjetnost. Odatle i zanimljiva Jiroušekova primjedba o »detaljima više otoskog nego romaničkoga razdoblja«.

Na kraju možemo zaključiti da su prethodni istraživači »bjelokosnog plenarija«, bez iscrpne ikonografske i stilske analize, ispravno naslutili te komponente. Pritom treba odati posebno priznanje Željku Jiroušku, koji je prvi sustavno nastojao obraditi rijetke umjetnine od bjelokosti u hrvatskim zbirkama.

Bilješke

1 Poglavito ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischer und Sächsischen Kaiser* (VIII.–XI. Jahrhundert), sv. I–IV, Berlin, 1914.–1926.

2 KARL WEISS, *Die Elfenbein-Reliquientafel des Domschatzes zu Agram*, u: *Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII (1986.), 234.

3 ADOLPH GOLDSCHMIDT (bilj. 1.), II., 8.

4 Tkalčić donosi tekst popisa Riznice iz 1425. godine (IVAN KRST. TKALČIĆ, *Povjestni spomenici slobodnog kraljevskog grada Zagreba*, XI, 1905., 146); Szabo umjetninu naziva »diptihon« (GJURO SZABO, »Diptihon« zagrebačke kaptolske riznice, u: *Narodna starina*, VIII (1929.), 204–205) i suprotstavlja se Kršnjavom koji u jednom broju *Glasnika društva za umjetnost i umjetnički obrt u Zagrebu* (Szabo ne navodi broj) govori o »bizantinskoj hieroteici«. Szabo smatra da predmet pokazuje zapadna umjetnička obilježja po kojima ga treba datirati u 11. stoljeće; pritom ne navodi razloge takve datacije niti usporedbe s drugim, sličnim radovima.

5 DRAGUTIN KNIEWALD, *Najstariji inventari zagrebačke katedrale*, u: *Starine JAZU*, 43 (1951.), 79 i bilj. 77.

6 ŽELJKO JIROUŠEK, »Otonska umjetnost«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb, 1964., 610–613.

7 Isto, 611.

8 PETER LASKO, *Ars Sacra, 800–1200*, Baltimore, 1972., 91.

9 Na drvenim reljefima vrata crkve St. Maria im Kapitol u Kölnu još su vidljivi pripremni crteži (možda je u istu svrhu trebao poslužiti i fragment crteža na stražnjoj strani jedne od pločica zagrebačkih bjelokosti). Figure su bile obojene, kao i pozadina; jednom riječju, »u slučaju reljefa kölnskih vrata riječ je o umjetničkoj formi koja posreduje između plastike i slikarstva«. (R. DIECKHOFF, u: *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, (ur.) Anton Legner, katalog izložbe, Köln, 1985., sv. 2, kat. br. E 98., 333).

10 KURT WEITZMANN, *Eine Fuldaer Elfenbeingruppe*, u: *Festschrift für Adolph Goldschmidt zu seinem 70. Geburtstag*, Berlin, 1935., 14. Isti autor ističe uzore u slikarstvu za bizantske bjelokosti tzv. slikarske skupine iz 10.–11. stoljeća (Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance, u: *Kolloquium über Spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, II, (ur.) Vladimir Milojević, Mainz, 1970., 4.

- 11
TILMANN BUDDENSIEG, Die Basler Altartafel Heinrichs II., u: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XIX (1957.), 182; ANDRÉ GRABAR (Mosaïques et peintures murales, u: *Les grands siècles de la peinture: Le Haut Moyen Age*, Genève, 1957., 80) vidi sličnost između fresaka iz otonskog razdoblja u Goldbachu i oslikanih rukopisa nedaleke škole Reichenau; FLORENTINE MÜTHERICH (Peinture, u: *Le siècle de l'An Mil*, L'Univers des formes, Paris, 1973., 118) također ukazuje na uske veze između monumentalnih oblika i sitnoslikarstva. Ima, međutim, i drukčijih glasova; HANS JANTZEN (Ottonische Kunst, München, 1947., 70) je izrazio sumnju u odveć bliske veze između minijatura u rukopisima i zidnog slikarstva otonskog razdoblja.
- 12
Za kronologiju i opis radova u bjelokosti karolinškog i otonskog razdoblja, uz Goldschmidtov korpus kao temeljni rad, treba usporediti: DANIELLE GABORIT-CHOPIN, Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin, 1978. (izvorno: Ivoires du Moyen Age, Fribourg, 1978.); ISTA, Ivoires médiévaux, V^e – XV^e siècle, Musée du Louvre, Paris, 2003. Za pojedine karolinške škole usp. poglavito HERMANN FILLITZ, Die Elfenbeinreliefs zur Zeit Kaiser Karls des Großen, u: *Aachener Kunstblätter*, 32 (1966.), 14–45; ISTI, Die Elfenbeinarbeiten des Hofes Karls des Großen, u: *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, Beiträge zum Katalog, Paderborn, 1999., 610–622; ROBERT MELZAK, The Carolingian Ivory Carvings of the Later Metz Group, dis., Columbia University, 1983.; MARGARET RIBBERT, Untersuchungen zu den Elfenbeinarbeiten der Älteren Metzger Gruppe, dis. (u: *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 7), Bonn, 1992.
- 13
Usp. ALBERT BOECKLER, Elfenbeinreliefs der ottonischen Renaissance, u: *Phoebus*, II, 4 (1948./49.), 145–155; CARL NORDENFALK, Karolingisch oder Ottonisch? Zur Datierung und Lokalisierung der Elfenbeine Goldschmidt I, 120–131., u: *Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur*, III, (ur.) Vladimir Milojevic, Mainz, 1974., 45–58; URSULA SURMANN, Studien zur ottonischen Elfenbeinplastik in Metz und Trier, diss., Bonn, 1990.; JEAN-PIERRE CAILLET, Metz et le travail de l'ivoire vers l'an Mil, u: D. IOGNAPRAT i J. – CH. PICARD (ur.), *Religion et culture autour de l'an Mil. Royaume capétien et Lotharingie*, Paris, 1990., 315–338.
- 14
ADOLPH GOLDSCHMIDT (bilj. 1.), II, 6–8; kao mjesto nastanka reljefa u toj grupi Goldschmidt navodi Köln ili Liège; usp. JAMES JOHN MURPHY, Ivories of eleventh century Liège, dis., Florida State University, 1979.
- 15
Značenje »nasljeđivanja« predmeta u vlasništvu dinasta dobro ilustrira epizoda s Henrikom II. koji dočekuje pogrebnu povorku Otona III. na putu iz Italije, kako bi prvi preuzeo predmete iz riznice mrtvoga cara – relikvije i vladarske atribute (insignia), ali i druge dragocjenosti koje je poslije jednim dijelom poklonio novoosnovanoj biskupiji u Bambergu; usp. PERCY ERNST SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, München, 1983., 2. izdanje.
- 16
O čemu svjedoče, između ostaloga, minijature u sakramentariju Henrika II. (München, BS, Cod. lat. 4456.).
- 17
Usp. HANNS SWARZENSKI, Monuments of Romanesque Art, London, 1954., 20.
- 18
Vidi u PETER BLOCH i HERMANN SCHNITZLER, Die ottonischer Kölner Malerschule, Düsseldorf, 1967.–1970.; usp. također prikaz izložbe Glaube und Wissen im Mittelalter, Die Kölner Dombibliothek, Diözesanmuseum, Köln, 1998., u: *Vernissage, Die Zeitschrift zur Ausstellung*, 8 (1998).
- 19
Usp. JEAN-PIERRE CAILLET (bilj. 14.), 320–321.
- 20
A patriae nido rapuit me tercius Otto – glasio je natpis na grobu u Aachenu; usp. JULIUS BAUM, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, Potsdam, 1930., 154–155; također CARL NORDENFALK, A Travelling Milanese Artist in France at the Beginning of the 11th Century, u: *Arte del primo millennio. Atti del primo convegno per lo studio dell'arte dell'alto medioevo* [Universita di Pavia, 1950.], Torino, 1953., 374–380.
- 21
Usp. HUBERT SCHIEL, Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier, Voll-Faksimil-Ausgabe, Basel, 1960.; također FLORENTINE MÜTHERICH (bilj. 11.), 124 i fig. 109.
- 22
Mt 18, 23.; rukopis perikopa u Münchenu (BS, Cod. lat. 23338).
- 23
Znakovito je da CHARLES REGINALD DODWELL (The Pictorial Arts of the West 800–1200, New Haven–London, 1993., 129–130), uspoređuje te freske s minijaturama iz evanđelijara Otona III.
- 24
Brescia, Biblioteca Queriniana (Mbr. F II 1); dvanaest izvornih minijatura u ovom rukopisu možemo smatrati ranim primjerom ciklusa dvanaest velikih crkvenih blagdana na Zapadu (usp. ANNE KORTEWEG, Der Bernulphuscodex in Utrecht und eine Gruppe verwandter spätreichenauer Handschriften, u: *Aachener Kunstblätter*, 53 (1985.), 35–76, posebno 47–52 i fig. 20.).
- 25
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. 23.; usp. HANS BELTING, Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter, u: HANS BELTING, Frühmittelalterliche Studien, 1, Berlin, 1967., 128 i 132.
- 26
Za Zlatni oltar u Milanu vidi VICTOR ELBERN, Der karolingische Goldaltar von Mailand, Bonn, 1952.; koristan sažetak u PETER LASKO (bilj. 8.), 50.
- 27
Usp. PAULA LEVETO, The Marian Theme of the Frescoes in S. Maria at Castelseprio, u: *The Art Bulletin*, LXXII (1990.), 393–413 (s korisnim pregledom opsežne literature); datacijom u 10. stoljeće izdvaja se KURT WEITZMANN, The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio, Princeton, 1951.
- 28
Usp. CARL NORDENFALK, The Chronology of the Registrum Master, u: *Kunsthistorische Forschungen*, Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag, 1972., 62–76; također FLORENTINE MÜTHERICH (bilj. 11.), 127–134.
- 29
Usp. Ornamenta Ecclesiae (bilj. 9.), 2, kat. br. B 4. i B 7.
- 30
Tako CARL NORDENFALK, Der Meister der Registrum Gregorii, u: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III / 1., 1950., 75–76; uobičajene datacije kreću se oko 1000. godine; usp. PETER LASKO (bilj. 8.), fig. 121; DANIELLE GABORIT-CHOPIN

(bilj. 12., 1978.) govori o »prijevodu« minijatura ovog majstora u trodimenzionalni medij. RUDOLF WESENBERG, Die Mainzer Elfenbeinmadonna, u: *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln, 1970., 33–38, predlaže nešto kasnije vrijeme nastanka – prema sredini 11. stoljeća, što mi se čini ispravnim.

31

München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452. Sličan raspored i tipovi Marije i učenika prisutni su i u Bernulfovu kodeksu (Utrecht, Rijksmuseum, HS. 1503); rukopis je rad skriptorija u Reichenau ili je nastao pod jakim utjecajem Reichenaua u drugoj četvrtini 11. stoljeća; usp. ANNE KORTEWEG (bilj. 24.), 35–76, fig. 6.

32

Usp. JOACHIM PLOTZEK, u: *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800–1400*, katalog izložbe, Köln, 1972., 169; također REINER KAHNSNITZ, Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800–1400, prikaz izložbe, u: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1973.), posebno 283–284; neznatan utjecaj Bizanta na Reichenau: ADOLF WEIS, Die Hauptvorlage der Reichenauer Buchmalereien, u: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 9 (1972.), 37–64.

33

Tako u rukopisu iz druge polovice 10. stoljeća u Parizu, Bibliothèque nationale de France, Cod. gr. 139; usp. ANTHONY CUTLER, The Aristocratic Psalter in Byzantium [*Bibliothèque des Cahiers archéologiques*, XIII], Paris, 1984.

34

VICTOR ELBERN (bilj. 26.), posebno 108, na sličan način objašnjava ikonografiju milanskog Zlatnog oltara, navodeći ranokršćanski (rimski) krug te (rano)bizantske, karolinške (rimске) i karolinške (sjeverne) utjecaje.

35

Za prikaz problema usp. HANS BELTING (bilj. 25.), te CARLO BERTELLI (ur.), Il millenio ambrosiano: La città del vescovo dei Carolingi al Barbarossa, Milano, 1988.; usp. također prilog JOHN MITCHELL, Karl der Große, Rom und das Vermächtnis der Langobarden, u: *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, Beiträge zum Katalog, Paderborn, 1999., 95–108.

36

HANS JANTZEN (bilj. 11.), 150–151.

37

Zanimljivo je, međutim, primijetiti da je takav tip posude »rezerviran« za bjelokosne reljefe jer je, istodobno, u rukopisima – u Reichenauu i drugdje – posuda ostala neukrašena (isto u rukopisima iz 6.–7. stoljeća – Rossanensisu ili evanđelijaru sv. Augustina).

38

Usp. HANS WENTZEL, Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser. Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, u: *Aachener Kunstblätter*, 43 (1972.), 11–96.

39

Za navedenu klasifikaciju bizantskih radionica vidi DANIELLE GABORIT-CHOPIN (bilj. 12., 2003.), 82–128.

40

Vidi gore, bilj. 4.

41

ADOLPH GOLDSCHMIDT, KURT WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII. Jh., Berlin, 1979., II., br. 24. ANTON VON EUW, Rhein und Maas (bilj. 32.), kat. br. F 8, naglašava, pak, karolinške uzore iz kruga Dvorske škole Karla Čelavog i radionica u Metzu.

42

HANS SWARZENSKI (bilj. 17.), 13.

43

Usp. RUDOLF WESENBERG, Bernwardinische Plastik, Berlin, 1955.

44

Vidi DINO MILINOVIĆ, »Bjelokosni plenarij« – prilog poznavanju najstarije povijesti Riznice Zagrebačke katedrale, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 29–42; ISTI, Tko je darovatelj bjelokosnog plenarija iz riznice Zagrebačke katedrale?, u: *Peristil*, 50 (2007.), 229–236.

45

Na postojanje takvih bilježnica već u karolinško doba ukazuje ANTON VON EUW, Liber Viventium Fabariensis, Das karolingische Memorialbuch von Pfäfers in seiner Liturgie- und Kunstgeschichtlichen Bedeutung, Bern–Stuttgart, 1989.; usp. također CHARLES REGINALD DODWELL, The Pictorial Arts of the West 800–1200, New Haven–London, 1993., 7–8; bilježnica Ademara de Chabannesa u: Ornamenta Ecclesiae (bilj. 9.), sv. 1, kat. br. B 87.; »crtež iz Freiburga« i bilježnica iz Wolfenbüttela, u: The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, katalog izložbe, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997., kat. br. 318. i 319. Nažalost, rijetke su prije 12. stoljeća; za bizantske uzore bilježnica usp. KURT WEITZMANN, Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches, u: *Festschrift Hans R. Hahnloser*, Basel, 1961., 223–250.

46

Slično, uostalom, postupaju i bizantski umjetnici »makedonske renesanse«, koji gotovo istovremeno (10.–11. stoljeće) na jednak način koriste repertoar antičkih motiva pri sastavljanju bjelokosnih kutijica ukrašenih različitim mitološkim motivima. Jedan takav primjerak je škrinjica u Arheološkom muzeju u Puli; usp. DINO MILINOVIĆ, Bizantska škrinjica u Arheološkom muzeju Istre u Puli, u: *Histria Archaeologica*, 36 (2007.), 211–226.

47

JOŠKO BELAMARIĆ, Romaničko kiparstvo, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva, prilozi izložbi Tisuću godina hrvatske skulpture*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 1997., 45.

Summary

Dino Milinović

Ivory Plenarium from the Treasury of Zagreb Cathedral: Problems of Interpretation

Four ivory panels discussed in the article, form the central part of the so-called »Ivory plenarium«, kept in the Treasury of the Zagreb cathedral, where they are mentioned and described already in the fourteenth century. Although the rest of the *Prachteinband* is now lost, the four ivory panels belong to the original object. In past years I have tried to reconstruct its purpose (showing that it functioned not as a book cover, but as a kind of reliquary, with particle of the Holy Cross in its centre), to identify its donor (the Hungarian sovereign Ladislas) and the role the »plenarium« played in the formation of political and cultural identity on the territory of the newly established (probably in 1094) bishopric of Zagreb. This time, I propose to look into the stylistic and iconographic elements of the four ivory panels, carved most probably by the same master in the first half of the eleventh

century, but showing an amazing array of possible models and influences at work, which made it difficult to identify its place of origin. In this respect, our panels follow the tradition of ivory works and the general principles of art production from the tenth to eleventh century without, however, falling into one of the established groups and workshop traditions of Carolingian and Ottonian art. The article focuses on some of the proposed influences, starting from a possible early Christian source (a manuscript?) and its Carolingian and Ottonian interpretations and discussing stylistic influence from contemporary Byzantine works of the »Macedonian renaissance«.

Key words: Treasury, »Ivory plenarium«, iconography, Ottonian art, Zagreb Cathedral