

**G O D I Š N J A K  
G R A D S K O G  
M U Z E J A**

**broj 5**

**V A R A Ž D I N 1975**

Redakcijski odbor:

ILIJANIĆ prof. Mira, KOŠČEC prof. Ružica, KURTALJ Ivan, TOMIČIĆ prof. Jasna

Odgovorni urednik:

RUNJAK prof. Josip

**u povodu 50. godišnjice Gradskog muzeja Varaždin**

Prijevodi:

prof. dr. Uroić Marija (njemački), dr. Ivy Kugli-Lentić (njemački),  
mr. Vitomir Belaj (njemački), Šimek prof. Marina (njemački), Rihtarić Mirena (ruski)

Lektura:

Paska prof. Bosiljka

Za sadržaj članka odgovorni su autori

**ČASOPIS TISKAN U 1000 PRIMJERAKA UZ POMOĆ SIZ-a ZA KULTURU OPĆINE VARAŽDIN**

---

T i s a k: Novinsko izdavačko i štamparsko poduzeće Varaždin

Marija MIRKOVIĆ

## BAROKNI PROGRAM RANGEROVE STROPNE SLIKE U FRANJEVAČKOM SAMOSTANU U VARAŽDINU

U 17. i 18. stoljeću nalazila se u sklopu Franjevačkog samostana u Varaždinu, uz bolnicu, i mala ljekarna, isprva smještena u prostoru koji je kasnije uređen u kapelu sv. Josipa<sup>1</sup>, da bi sredinom 18. stoljeća bila preseljena u prizemlje rezidencije do samostana.<sup>2</sup>

Za uređenje ove ljekarne naročito je zaslužan upravitelj apoteke i bolnice o. Wolfgang Fraundienst<sup>3</sup>.

Kada je Ptujčanin Henrik Fraundienst 1725. godine — kao dvadesetogodišnjak — primljen u red, bio je već »Apothekarius«<sup>4</sup>, koji je uz to studirao teologiju. Zbog svoga zvanja postaje dvije godine kasnije upraviteljem ljekarne<sup>5</sup> koju vodi sve do smrti 1754. godine<sup>6</sup>. U njegovo vrijeme, i njegovom zaslugom, odvojena je i uređena barokna ljekarna u rezidenciji samostana. Ljekarna je u tom prostoru postojala sve do 1773. kada je po nalogu Marije Terezije prestala djelovati.<sup>7</sup>

Nakon ukinuća ljekarne taj (po dosadašnjim pretpostavkama izoliran) prostor spojen je sa susjednom prostorijom i uređen kao đačka blagovaonica — refektorij. Kada je prostorija izgubila i tu namjenu, bivša je ljekarna degradirana u skladišni prostor. Tek posljednjih desetak godina (od 1963/4.) prikuplja se potrebna dokumentacija i nastoje se osigurati sredstva da se taj prostor obnovi i privede namjeni koja će odgovarati spomeničkoj vrijednosti objekta<sup>8</sup>.

Omalen, gotovo kvadratni prostor ljekarne (620 × 680 cm) s ulaznim vratima usred južnog zida i jedinim prozorom na suprotnom sjevernom zidu, bio je — uz obveznu ljekarničku opremu — urešen i stropnom slikom koja prekriva čitav svod. Slika je datirana s 1750. godinom.

1. Krešimir Filić, Franjevci u Varaždinu, Varaždin, 1944, str. 72

2. isti, n.dj. str. 80

3. isti, n.dj. str. 82

4. K. Filić citira izvor n.dj. str. 79: »Eodem anno (1725), die 28 octobris pro Clerico hora nona indutus est honestus Juvenis Henricus Fraundienst, Apothecarius, annorum 20, Poetoviensis Styry, vocatus a S. Wolffgango Episcopo«

5. isti, n.dj. str. 79

6. isti, n.dj. str. 81, Catalogus mortuorum. . str. 4: »14 octobris (1754) M.V. Pater Wolffgangus Fraundienst, Apothecarius«

7. Isti, n.dj. str. 80

8. Elaborati o predviđenim zaštitnim radovima nalaze se u Regionalnom zavodu u Zagrebu (iz godine 1963/4), Restauratorskom zavodu Hrvatske (1972—1974.) i Republičkom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, a obuhvaćaju uz predviđeno isušivanje prostorija elektroosmozom (u toku) i zaštitu zidnih slika i revitalizaciju prostorije.

Za suvremenu povijest umjetnosti tu je baroknu kompoziciju otkrio osnivač varaždinskog muzeja prof. Krešimir Filić kada je u okviru pripremljenih radova za kulturno-povijesnu izložbu u Varaždinu pregledao 1923. i Franjevački samostan<sup>9</sup>.

Nije mi poznato da li je već K. Filić pripisao slike baroknom slikaru — pavlínu Ivanu Rangeru (1700 — 1753), ili je ta atribucija rezultat sistematskog istraživanja, popisivanja i fotografskog snimanja umjetnina u Hrvatskoj, što ga je od 1936. do 1940. vodio dr. A. Schneider sa svojim tadašnjim asistentom Ž. Jiroušekom. Činjenica je da se u objavljenim radovima i izvještajima dr. Ž. Jirouška i dr. Schneidera prvi puta spominje Ivan Ranger kao mogući autor ove stropne slike<sup>10</sup>. No, bez obzira na to, prvu detaljniju deskripciju slikarije na svodu franjevačke ljekarne u Varaždinu dao je prof. K. Filić 1944. godine u svojoj publikaciji o Franjevcima u Varaždinu. Opisujući stropnu kompoziciju K. Filić ističe »srednju glavnu sliku« koja »prikazuje alegorično četiri kontinenta, za koje se onda znalo: Evropu, Afriku, Aziju i Ameriku«<sup>11</sup>. Zbog privlačnosti tog dijela kompozicije i K. Filić i ostali autori, koji je u posljednjih tridesetak godina spominju, govore o njoj kao o jedinoj Rangerovoj svjetovnoj kompoziciji ili o jednoj od rijetkih svjetovnih kompozicija u našoj baroknoj umjetnosti<sup>12</sup>.

Ne sumnjajući ni danas u ispravnost atribucije, upoznavajući postepeno Rangerov duh, duboku misaonu i smisaonu povezanost detalja u njegovim ostalim djelima, dosljedno pridržavanje barokne, protureformacijske želje za pripovijedanjem i pripovijedanjem u simbolima, alegorijama i prispodobama, pokušala sam detaljnom analizom dešifrirati program ove stropne slike. K. Filić, koji je gotovo posve točno izložio »strip«-prizore ove kompozicije, nije smatrao potrebnim, ili je mislio da to on kao povjesničar nije dužan, da na onom mjestu i u onom kontekstu ulazi u međusobno povezivanje detalja i njihovo tumačenje.

U spomen na tog istraživača, i osnivača ustanove u kojoj sam i sama provela jedno vrijeme kao kustos, pokušala bih to učiniti ovom prilikom.

Budući da ropsko opisivanje vođeno od detalja do detalja ni u kom slučaju ne dovodi do razumijevanja cjeline, polazim od Tietzeove tvrdnje još iz 1911. godine da »moderni promatrač mora gledati očima onih za čiji užitak su bila ta djela učinjena«, tj. da treba početi od programa koji je vodio stvaraoča u njegovu radu.

U suvremenoj povijesti umjetnosti uobičajena su dva pristupa analizi takvih programa. Jedan od njih se oslanja na ispitivanje međusobnih odnosa između zapisanih i do danas sačuvanih programa i umjetničkih djela koja su na njihovoj podlozi nastala. Drugi pak način teži da na temelju postojećih umjetničkih djela rekonstruira programe koji su u njima registrirani, bez obzira da li su programi za njih zagubljeni, uništeni ili nisu nikada pismeno sastavljeni, nego su tek usmeno dogovoreni s umjetnikom.

9. K. Filić, n.dj. str. 82

10. Vidi: Ž. Jiroušek, Stara pavlinska crkva i samostan u Remetama kraj Zagreba, Jutarnji list 1938, od 21. 11. 1938. Zagreb 1938. str. 17—18; A. Schneider, Proučavanje, popisivanje i fotografsko snimanje umjetničkih spomenika godine 1939. Ljetopis JAZU, 1940. Zagreb 1940. sv. 52. str. 184.

11. K. Filić, n.dj. str. 83

12. A. Deanović, Enciklopedija likovnih umjetnosti (ELU) IV, Zagreb 1966 str. str. 624, A. Horvat, ELU I, Zagreb, 1959, str. 260, M. Mirković ELU IV Zagreb, 1966, str. 56. i dr.

Prvi pristup proizlazi iz bečke škole H. Tietzea<sup>13</sup>, preko K. I. Schwartza<sup>14</sup> do W. Mrazeka<sup>15</sup>, dok je drugi tipičan za hamburški i londonski krug oko Warburga<sup>16</sup>, kojeg slijede E. Panofski<sup>17</sup> i E. Wind<sup>18</sup>. Dok prvi razrađuju sačuvane barokne programe, drugi pokušavaju prije svega rekonstruirati renesansne programe u slikarstvu, no i jedni i drugi ispituju, analiziraju i tumače one organske cjeline koje društveno povijesne značajke umjetnina predodaju u dijalektičkom međudodnosu oblika i sadržaja. Sredinom dvadesetog stoljeća oba se pravca dodiruju i stapaju u analizi opusa pojedinih umjetnika. Koristeći programe tih umjetnika, koji su sačuvani, i onovremenu ikonološku literaturu, u analizi onih djela za koje ne postoje programi znanstvenici postižu vrlo dobre rezultate.<sup>20</sup>

U istraživanju programa djela za koje nedostaju pisani izvori treba poći od savjesnog osvjetljavanja koordinatnog sustava što ga tvore naručitelj slike i izvođač programa, odnosno realizator djela i promatrač tog ostvarenja.

Uz analizu odnosa naručitelj — izvođač jednako važnu ulogu ima i analiza odnosa izvođač — promatrač jer se kod realizacije programa moralo svakako računati na istovremeno složeno djelovanje iste kompozicije na dva vrlo različita promatrača: visoko obrazovan kler i jednostavniji i daleko manje obrazovan puk. Takva složenost pristupa pri ostvarenju baroknog programa dolazila je naročito do izražaja u ukrašavanju crkava, u kojima se obje kategorije promatrača neminovno susreću.

Biblioteke, ljekarne, refektoriji i drugi zatvoreni i užem — redovito vrlo obrazovanom — krugu promatrača namijenjeni prostori mogli su biti slobodniji u složenosti svoje poruke jer ih nije sputavala obveza pučki jasne naracije.

Kako je varaždinska ljekarna upravo takav primjer, program joj je složeniji i sadrži u malom svu zakonitost koju pred baroknog slikara postavlja stropna kompozicija. »Stropno slikarstvo u kojem nebo i zemlja jedno k drugom streme i međusobno se proraščuju« (ne samo vizuelno već i sadržajno) u kojima se realno i irealno miješa, u kojima iluzija postaje jedna nova realnost<sup>20</sup> sprovedeni su ovdje koliko je to bilo u zadanom prostoru moguće.

Budući da se ovdje radi o izuzetno malenom prostoru, on vjerojatno nije oslikan na temelju pisanog programa. Kompozicija je vjerojatnije rezultat dogovora između naručitelja i izvođača koji su poznati po svojoj obrazovanosti. Četrdesetpetogodišnji o. Fraundienst u to je vrijeme načitan i vrlo obrazovan ljekarnik i teolog a o visokim sposobnostima Ivana Rangera,

13. Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken, Jb der Kunsthist. Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses XXX, 1911.

14. K. I. Schwartz, Zum ästhetischen Problem des Programms und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei, Wiener Jb. für Kunstgeschichte XI, Beč, 1937.

15. W. Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Sitzungsberichte d. ö Akad. d. Wiss. 228/3, Beč 1953.

16. A. Warburg, Gesammelte Schriften Ed F Saxsl, Leipzig—Berlin, 1934.

17. E. Panofski, Studies in Ikonology, New York, 1939.

18. E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958.

19. Spomenula bih uz W. Mrazeka u prvom redu E. Lehmana u Austriji (Ein Freskenzyklus Altomontes in Linz u. dei Programme der Barockkunst, Sitzungsberichte d. Deutsche Akad. d. Wiss. zu Berlin, Jg 1964, Heft 3, Berlin 194) i K. Garas u Mađarskoj (Allegorie und Geschichte in der Venezianischer Malerei des 18. Jh. Acta Historiae Artium XI, Budimpešta, 1961.).

20. O tome vidi u: Mrazek — Deckenmalerei u knjizi Grimschitz, Feuchtmüller, Mrazek: Barock in Oesterreich, Beč, 1962. str. 24 i dalje



uz izjave suvremenika<sup>21</sup>, svjedoče i djela nastala i neposredno prije i poslije rada u Varaždinu.

Pri manje ili više samostalnom ostvarenju dogovorene teme barokni je slikar trebao respektirati sva pravila koja su bila propisana za stropno slikarstvo onog vremena.

Prema Gérardu de Lairesse-u, holandskom slikaru grafičaru i teoretičaru slikarstva (1641 — 1711)<sup>22</sup>, slikar mora prije početka rada razmotriti i razraditi nekoliko preduvjeta:

1. oblik prostora, njegovu raščlambu, orijentaciju, izvore svjetla i njegovo vođenje prostorom

2. stalež, sklonosti i krug djelovanja naručitelja

3. odabiranje teme prema sklonostima naručitelja i usklađivanje sadržaja s namjenom i oblikom prostora

4. razdiobom prostora osigurati središnji dio za smještaj idejnog središta kompozicije, koja je uzrok ili posljedica onog što se događa oko nje, početak ili uzvišeni zaključak misli voditeljice.

Upravo po tim kriterijima riješio je Ranger svoju kompoziciju, usklađujući zadanu temu s namjenom prostora.

Površinu svoda razdijelio je na dijelove tako da sredina stropa postane idejni centar kompozicije od kojeg se zrakasto i u koncentričnim krugovima šire i prema rubu grupiraju manje važne slikovne misli. Redajući elemente po važnosti, tipu i srodnosti od središta prema rubovima, slažući niz na oko nevezanih detalja sistemom nadređenih i podređenih slikovnih komponenata stvara cjelinu koja je zbog složenosti likovnih shema smatrana posebnim dostignućem u baroknom slikarstvu.

Neznatno izduženo svodno polje franjevačke ljekarne, kojem je najviša točka plitkog svoda 395 cm, raščlanjeno je na središnji dio i dvije koncentrične zone u kojima su izloženi pomoćni elementi kao tumači osnovne kompozicione ideje.

Profilirani barokni vijenac, stupovi i ostali arhitektonski detalji, toliko su dematerijalizirani u arhitektonsko-konstruktivnom smislu da nemaju ulogu rastvorene arhitekture koja bi naglašavala otvoren pogled u nebo, nego djeluju kao barokni, raskošni, dekorativno naglašeni okvir pojedinih scena združenih u cjelovitu kompoziciju.

Ženski lik u vizuelnom središtu svoda odjeven je u žuto-bijelu odjeću s krunom na glavi i žezlom u ruci, trokutom s tri plamička na grudima i otvorenom knjigom na krilu. Sudeći prema atributima simbolizira Bogorodicu — kraljicu svemira i Mudrost. Marija sjedi na dugi, ukrašenoj zoodijakalnim znakovima, a nad njom je (s desna) sunčana kugla. Rubom svoda oko Marije nižu se četiri simbola. Okrenut u suprotnom smjeru od Marije (iza njene glave) simbol je munje: dječak sa snopom munja u ruci sjedi na orlu oslanjajući se na njega. Lijevo od Marije u dnu duge sa zoodijakom sjedi u školjci simbol vode: dječak ovijen morskom travom, s trozubom u ruci, oslonjen na prevrnutu posudu iz koje ističe voda. Školjku s obje strane ovija moč-

21. Josip Bedeković, *Natale solum...*, Bečko Novo Mesto, 1752. str. 305.

22. Gérard de Lairesse (1641—1711), *Grosses Mahler-Buch, worinnen die Mahler Kunst in allen ihren Theilen gründlich gelehret...*, Nürnberg 1728 (nizozemsko prvo izdanje 1707). IX poglavlje posvećeno je stropnom slikarstvu.

varno raslinje. Njemu nasuprot, na drugoj strani duge, simbol je vjetra: dječak lebdi ispod sunca, pridržavajući rukama »umjetna krila«, a uza nj leprša golub. Podno Marije, ispod duge — simbola svoda nebeskog — zemlju simbolizira globus. Oko globusa okupili su se predstavnici tada poznatih kontinenata. Stanovnica Evrope je vladarica u raskošnoj baroknoj odjeći, ogrnuta plaštem koji je ukrašen s hermelinom, do nje je tamnopusi Afrikanac ovijen barokno nabranim plaštem i s fantastičnim pokrivalom na glavi, koje je bogato ukrašeno perjem. S druge strane kleči Azijat u odjeći s teškim krutim naborima, a turban mu je ukrašen polumjesecom i perjanicom. Između njega i crnca nalazi se stanovnik Amerike — Indijanac s pernatim ukrasom na glavi i tobolcom punim strelica na leđima.

Poštujući pravilo barokne ikonologije slikar je smisao i prostorno vezao na četiri spomenuta simbola (voda, vjetar, munja i Zemlja) četiri manja medaljona s biblijskim motivima, razvijajući tako dalje misao vodilju cijelog programa.

Medaljon smješten u globusu prikazuje proroka Daniela kojeg izvlače iz jame. (Proročke knjige, Daniel, 14—42). Medaljon ispod simbola vode predočuje trenutak opisan u Knjizi proroka Jone (2—11): »Tada Jahve zapovijedi ribi i ona izbljuva Jonu na obalu«. Na slici iz mora izviruje ogromna glava ribenemani koja štrca iz škrga dva snažna vodena mlaza, a iz usta joj u velikom valu na obalu izlazi starac Jona. Ispod simbola munje u trećem je medaljonu prikazan ulazak Ilijin u ognjena kola, koja upravo povlače u nebo dva ognjena konja. Desno u kutu kleči Elizej i posiže za plaštem koji je spao s Ilije (Druga knjiga o kraljevima VI, 11—13). U posljednjem medaljonu vezanom uz simbol vjetrova prikazan je Ezekijel kako kleči uz kosti. U pozadini je grupa nagih mladića, a iznad njih četiri vjetra. To je ilustracija prizora iz Knjige proroka Ezekijela (37,7—10): »... od sva četiri vjetra dođi duše i dahni u ova trupla da ožive« i »duh uđe u njih i oživješe i stadoše na noge«. Da bi definitivno izložio svoju misao, nabačenu u prva dva koncentrična kruga, umjetnik objašnjava svaki od medaljona dodatnim alegacijama.

Prizor, u kojem je Jona izbačen na kopno iz mora, okružuju uz već spomenutog dječaka s trozubom (u vrhu trokuta) s lijeva dječak koji stoji u školjci s biserima i drži u ruci granu koralja (Sl. 12) a s desna mladić-delfin izbacujući iz roga mlaz vode. Uz Iliju smješteni su, osim već spomenutog simbola munje još dva prizora — jedan prikazuje Vulkanovu kovačnicu u kojoj tri dječaka kuju željezo, a na drugoj se strani starac (redovnik) grije uz vatru. Prizor o djelovanju proroka Ezekijela ilustriraju spomenuti simbol vjetra te s jedne strane sličan mladić u baroknoj odjeći, razgaljene košulje s kapicom koja je posebno pažljivo ukrašena bogatom perjanicom (Sl. 13). Njemu nasuprot je muškarac srednjih godina, opuštenih crta lica, odjeven u oklop i nabran plašt, s kacigom, također ukrašenom s perjanicom. (Sl. 14) Pogledi ove dvojice upereni su u promatrača koji se nalazi uz zapadni zid dvoranice, a u baroknom medaljonu između njih ispisana je rimskim brojkama godina MDCCCL. Globus uokviren stanovnicima kontinenata nadopunjen je lijevo i desno bogatim cvjetnim vazama.

Vrlo slične vaze s poljskim cvijećem i travama nalaze se i na drugim djelima lepoglavskih pavlina te ih držimo gotovo potpisom umjetnika iz

pavlinске slikarske radionice. Osim ovog »prikrivenog« autograma podatke o autorima, koji su često ostajali anonimni slikajući ne za svoju slavu, već »ad Dei gloriam«, pružaju možda i dva tako autoportretno tretirana lika mlađeg i starijeg muškarca lijevo i desno od medaljona s datacijom<sup>23</sup>.

Iz ovako izloženog nizanja simbola i alegorija može se istim redom rekonstruirati i koncepcija autora i realizatora programa. Marija- kraljica svemira, predočenog suncem, dugom i zoodijakom- vlada nebom i zemljom (koju osim globusa predstavljaju i stanovnici sva četiri tada poznata kontinenta). Njoj su podređene sve prirodne sile, predstavljene simbolima vode, munje i vjetrova. Promatranje slijedećeg niza objašnjava dublji smisao tih simbola. Jona izlazi iz vode, Ilija odlazi na ognjenim kolima, Danijela izvlače iz zemlje, a Ezekijel priziva u pomoć vjetrove koji nastaju strujanjem zraka. Tako je Marijino vladanje (a kombinacijom atributa i Mudrosti) prošireno na sva četiri elementa od kojih je po mišljenju starih teoretičara nastala čitava priroda. Empedoklovo naučavanje da su zemlja, voda, zrak i vatra nepromjenjivi elementi i korijen svih stvari, koje nastaju njihovim miješanjem i rastavljanjem pod utjecajem ljubavi i mržnje, održalo se sve do početka moderne kemije u 18. stoljeću.

Ti su elementi ujedno i nosioci određenih osobina: vatra — topline, zemlja — hladnoće, zrak — suhoće i voda — vlage a posjeduju i ljekovita svojstva. U prirodnoj filozofiji Evrope povezuju ih s astrološkim, alkemijskim, kabalističkim i drugim okultističkim nazorima.

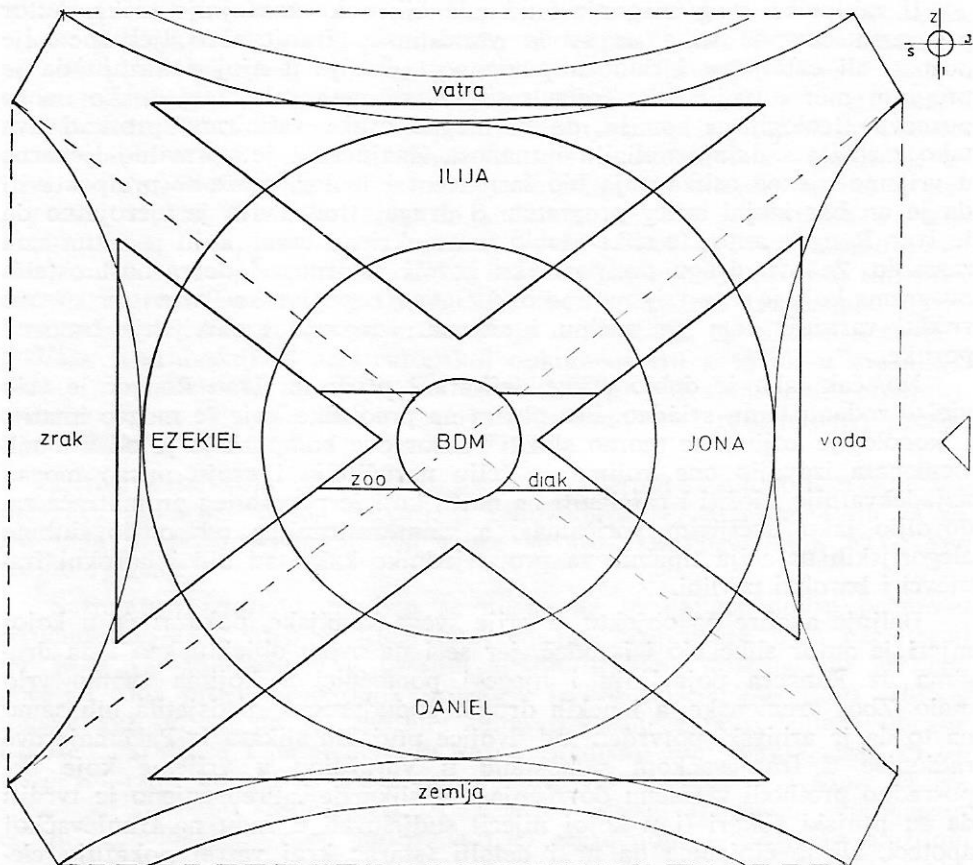
Spomenute karakteristike elemenata opisuju i u franjevačkoj ljekarni dodatni prizori ilustrirajući njihova dobra i loša svojstva; Vatra je kao munja iznenadna, ali ne uništava, već samo mijenja (taljenje željeza) i koristi čovjeku svojom toplinom (starac uz ognjište). Voda koja se sa zemlje uzdiže i na zemlju opet vraća (mladić — delfin) krije u sebi velika bogatstva (dječak s biserjem i koraljima). Vjetar, tj. zrak koji stalno struji nosi sa sobom mijenu (ovdje naglašena mladošću i starošću, prpošnošću mladosti i hrabrom zrelosti u starosti). Snagu zemlje predočuju vaze s bujnim raslinjem a njeno obilje bogati kostimi predstavnika rasa što se kao »svi puci zemlje« klanjaju svojoj zaštitnici koja ih čuva od zla i bolesti. To, kao i činjenica da su spomenuta četiri elementa podloga cjelokupne kemije pa i farmacije do početka 18. stoljeća pokazuje da je uz komponentu dodano tumačenje profanog sadržaja i namjene prostora.

Tako se, eto, ovdje, gdje se radilo na oslikavanju ljekarne u sklopu samostana, kao osnovna, ali ne i jedina tema pojavljuje glorifikacija Marije kao kraljice neba i zemlje — tako tipična za 17. i 18. stoljeće, stoljeća pobjede nad reformacijom i prvih značajnijih pobjeda nad Turcima, a s druge strane je to tumačenje prožeto gotovo u svakom detalju drugim svjetovnim tumačenjem sadržaja i namjene prostorije koja je oslikana. Ta dvojnost poruke razlaže se uvijek novim varijacijama kroz sadržajno i oblikovno jedinstvo. (Vidi shemu).

Koloristička usklađenost prati sadržaj. Marija, odjevena u žuto-bijelu odjeću, postavljena je pred modro nebo, što podcrtava središnje značenje

23. Osim što su oba lika slikana frontalno na način karakterističan za autoportrete s posebnom je pažnjom obrađena i kapica mladića i kaciga starijeg muškarca kako su umjetnici i inače označavali svoje likove na grupnim scenama.





Schema programa (zrcalni prikaz)

tog lika. Naročito su raskošno slikani kostimi Evrope (odjevene u žuto) i Azije (u violetno toniranoj odjeći). U odjeći mladića i starca prevladavaju sivo-modri tonovi (danas malo prigušeni vlagom) s crvenkasto-smeđim i crvenkasto-ljubičastim akcentima. Zanimljiva je igra u kolorističkom ugođaju medaljona: dva i dva suprotna međusobno su srodna, no pri tome je umjetnik pazio da hladno oboji medaljone s hladnim elementima (zemlja i voda modro-sivo bijelo), a toplije one koji prikazuju tople i suhe elemente (zrak i vatra crvenkasto smeđe oker).

Kao što je kolor sadržajem objašnjiv i usko vezan tako je vrlo studiozno vođeno svjetlo od vanjskog izvora svjetlosti- sjevernog prozora, te djelomice od umjetno označenog izvora svjetlosti-sunca koje svjetli sa zapadne strane. Stoga su svi likovi, arhitektonski ukrasi i medaljoni osvijetljeni intenzivnije sa sjevera, a slabije sa zapada, više svjetla pada na bliže, a manje na udaljenije detalje.

U zaključku svog izlaganja istaknula bih neke značajnije točke. Autor programa stropne slike na svodu varaždinske franjevačke ljekarne nije poznat, ali ozbiljnost i duboka povezanost detalja u njoj pokazuju da je program morao raditi ili u njemu surađivati netko tko je jednako dobro poznao teologiju i kemiju, da bi mogao ovako rafinirano protkati dva tako različita sadržaja, religiju i znanost. Znajući da je upravitelj ljekarne u vrijeme njenog oslikavanja bio farmaceut i teolog, može se pretpostaviti da je on bar idejni autor programa. S druge strane, vrlo je vjerojatno da je Ivan Ranger- autor te slike- dobio samo okvirnu temu, koju je zatim sam razradio. Za ovu drugu pretpostavku govori sigurnost i dorečenost ostalih programa koje je u to vrijeme radio (Štrigova, Lepoglavska Purga) jer su vrlo srodni varaždinskom po načinu i sistemu izlaganja i razvijanja osnovne poruke.

No, čak iako je dobio posve definirani program, Ivan Ranger je vrlo vješto zadanu temu svladao. Bez obzira na predložke koje je mogao imati<sup>24</sup>, i ikonologije kojima se morao služiti<sup>25</sup> autor ove kompozicije je od zadanih elemenata izdvojio one kojima je želju naručitelja i svoju misao mogao najadekvatnije izložiti i raščlaniti na način koji je površnijeg promatrača zadovoljio lako uočljivim »pričama«, a zainteresiranijeg odveo do dubine alegorijskih naracija tipičnih za propovjednike kakvi su bili i barokni franjevci i barokni pavlini.

Daljnje analize na objektu, a prije svega kemijske, pokazat će u kojoj mjeri je autor slike bio i izvođač, jer se i na ovom objektu kao i na drugima uz Rangera pojavljuju i njegovi pomoćnici o kojima znamo vrlo malo. Zbog vremenske, a i nekih drugih podudarnosti, podsjetila bih samo na to da je arhivski potvrđen rad dvojice ptujskih slikara iz Pachmajerove radionice u franjevačkom samostanu u Varaždinu u vrijeme koje neposredno prethodi vremenu dovršenja ove slikarije<sup>26</sup>. Preuranjeno je tvrditi da su ptujski slikari (i u kojoj mjeri) sudjelovali u radu na franjevačkoj apoteci, ali je činjenica da neki detalji (starac kraj vatre) pokazuju elemente karakteristične za mladog A. Lerchingera<sup>27</sup>, a drugi, napose način modeliranja udova u nekih likova, značajni su za one rangereske zidne slike koje nastaju u Hrv. Zagorju i kraju oko Sutle i nakon 1753. godine, tj. nakon Rangerove smrti<sup>28</sup>.

Na kraju bih spomenula još jedan detalj koji se ne bi smio zanemariti pri k o n a č n o m uređenju prostora.

Ulaz u ljekarnu nalazi se danas u sredini južnog zida nasuprot jedinom prozeru u prostoriji. Cijela kompozicija međutim nije orijentirana sjever — jug (jer bi je tako bilo teško promatrati sa svjetlom koje udara u oči) nego istok — zapad. Kompozicija se logički očitava tek kad joj promatrač pristupi sa zapada (iz smjera novo podignutog pregradnog zida).

24. Mladići iz Neptunove pratnje od Rottmayra u Carabinerisaal u Salzburškoj rezidenciji, mogli su poslužiti kao predloži za mladića-delfina u ljekarni

25. Vrlo je vjerojatno poznao navedeno djelo de Lairesse-a, kao i A. Pozzoa (Der Maler und Baumeister Perspektiv iz 1693) odnosno P. Deckera (Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis iz 1711) i druge onovremene ikonologije i priručnike s bogatim izborom predložaka.

26. M. Mirković, Veze Pachmajerove radionice s Varaždinom i neki podaci o baroknom slikarstvu u Ptuj, Ptujski zbornik (u tisku)

27. Mišljenje o mogućem sudjelovanju A. Lerchingera u Varaždinu dijeli i dr. A. Čevc.

28. Likovi varaždinske alegorije vode s Neptunovim trozubom, vjetar i indijanac vežu se na anđele iz kora glazbenika u Purgi Lepoglavskoj te anđele u Voći Donjoj

Uzdajući pogled vidimo predstavnike ljudskih rasa koji kleče pred Marijom, a iza njene glave (i promatraču za leđima) putto je s munjama — po Sfondratti-u-simbol smrtnog grijeha koji Mariju nije taknuo<sup>29</sup>. Lijevo su smješteni uz medaljon s datacijom mladić i starac koji promatraju gladaoca. Arhitektura sa svim svojim skraćenjima prilagođena je također promatranju s ove strane. U skladu s time je vođeno i svjetlo pa je uz ovaj zid smješten i dodatni izvor svjetlosti: sunce. Ranger je bio u potpunosti barokni slikar koji je vrlo smišljeno uvodio promatrača u svoju kompoziciju, te upravo stoga mislim da je i ovaj prostor morao imati glavni ulaz na zapadnom zidu odakle se slika najlogičnije očitava, tim prije što i izduženost svoda iz križnog u bačvasti u smjeru istok-zapad naglašava taj smjer kao glavni smjer kretanja u prostoru. Ne ulazim u to (bez podloga u arhivskoj ili arhitektonskoj dokumentaciji koja mi u ovom trenutku nije poznata) da li je zid bio lučno prema susjednom prostoru otvoren ili su te dvije, kasnije spojene (a sada opet razdijeljene) prostorije dijelila vrata.

Istraživanja, koja će svakako prethoditi definitivnom oblikovanju franjevačke ljekarne, možda će pružiti zadovoljavajuću argumentaciju za to. Do tada se novo podignuti zid mora shvatiti kao provizorij, a ne kao trajno rješenje.

Sažimajući izloženo, nameće se misao da je Ranger dobro poznao stručnu literaturu (napose djelo onovremenog teoretičara G.de Lairesse-a) jer je u varaždinskom i u ostalim svojim djelima dokazao da je prije početka rada prostudirao oblik prostora, izvore svjetla, postojeću arhitektonsku raščlambu, da je izabranu temu uskladio s potrebama i obrazovanosti naručioca i namjenom prostora. Središnji dio je rezervirao za osnovni sadržaj, kojem je sve ostalo ilustrativni dodatak. Pri tome je poštivao za barokno umjetničko izražavanje obvezni religiozni svjetonazor, ali je ikonološki određen motiv varirao alegacijom i zaključio aluzijom vezanom za namjenu prostora. Razrađujući temu preko alegacija do aluzije zadovoljio je i ono — u baroku tako omiljelo — dvojno tumačenje svakog detalja koje je iznenađivalo i zabavljalo baroknog intelektualca.

Dovodeći sve temeljne ikonološke forme u sistem nadređenih i podređenih likovnih elementa u ovoj maloj, ali sadržajno tako bogatoj slici, Ranger je potvrdio svoj umjetnički i intelektualni domet koji ga izdvaja od ostalih baroknih slikara koji djeluju u njegovo vrijeme u Hrvatskoj.

29. Veliki opat St. Galenski skupio je 1695. godine 46 simbola posvećenih Mariji koji čine zanimljivu često korištenu zbirku (*Inocentio vindicata in qua gravissimis argumentis ex S. Thome petitis ostenditur Angelicum Doctorem pro immaculato conceptu Deiparae sensisse et scripsisse, Autore Celestino Sfondratti, MDCXCV Monaste Monasterii St. Galli*)

## BAROCKES PROGRAMM EINES DECKENFRESKOS IM FRANZISKANERKLOSTER ZU VARAŽDIN

In der ehemaligen Apotheke der Franziskaner in Varaždin befindet sich ein Deckenfresko, ein Meisterwerk des Pauliners Ioannes Ranger aus 1750. Obwohl relativ geringen Umfangs (620 × 680 cm) zeigt das Bild durch sein Programm, dass dem Autor (den schon seine Zeitgenossen als angesehenen Maler schätzten) alle Voraussetzungen für das Zusammenstellen eines guten Deckenbildes bekannt waren, bei dem die für die Barockzeit noch verpflichtende religiöse Weltanschauung zwar im Vordergrund steht aber doch zugleich mit Hilfe einer Reihe von Allegationen, Allegorien und Symbolen zu einer profanen Deutung desselben Bildes hinüberführt.

In diesem Falle wurde das Motiv der Muttergottes gewählt als der Königin des Himmels (durch Regenbogen, Zodiak und Sonne gekennzeichnet) und der Erde (Globus), der Herrscherin über die Naturkräfte (Blitz, Wind und Wasser) und über alle Einwohner der Erde (Repräsentanten einzelner Menschenrassen bzw. Erdteile). Mit Hilfe alttestamentlicher Szenen aus dem Leben einiger Propheten (Elias, Jona, Hesekiel und Daniel) stellt der Maler diese Kräfte als jene vier Elemente dar (Wasser, Feuer, Luft und Erde), die bis zu den Anfängen der modernen Chemie als der Grundstoff aller Dinge galten. Dadurch wurde sinnvoll der religiöse Inhalt (Maria) mit dem profanen Zweck des Raumes (Apotheke) verbunden.

Da in diesem Falle als Auftraggeber der hochgeschulte Theologe und Apotheker P. Wolfgang Fraundienst erscheint, kann bei der Ausarbeitung dieses sehr studios durchgedachten Programms an eine Mitarbeit des Ausführenden mit dem Auftraggebenden gedacht werden.





Sl. 12 *Bogatstvo mora* (Foto: Lj. Krtelj 1972.)





Sl. 13 Mladost (Foto: Lj. Krtelj 1972.)



Sl. 14 Muževnost (Foto: Lj. Krtelj 1972.)