

O nepoznatoj slici »Raspeća na Golgoti« mladoga Albrechta Dürera u Zagrebu iz 1495. godine

Velika reprezentativna izložba djela Albrechta Dürera (1471—1528) u Nürnbergu povodom 500-godišnjice njegova rođenja potaknula me da nastavim sa započetim istraživanjem i proučavanjem kasnosrednjovjekovnog oltarnog triptiha u sakristiji katedrale u Zagrebu, napose njegove srednje slike »Raspeće na Golgoti«, koju smatram do sada nepoznatim djelom mladoga Dürera nastalim 1495. godine za njegova prvog boravka u Veneciji i o kojoj pripremam posebnu monografsku studiju.

Spomenuti slikani triptih, koji rastvoren pokazuje na nutarnjim stranama oltarnih krila »Nošenje križa« (lijevo), »Uskrснуće« (desno), a u sredini »Raspeće na Golgoti«, izvorno je pripadao kasnogotičkom oltaru sv. Gervazija i Protazija. Od kraja XV stoljeća ovaj se oltar nalazio u južnoj (Marijinoj) kapeli zagrebačke katedrale, a u kripti ispred njega bio je pokopan njegov donator Mihajlo Vitez, kanonik i prepozit zagrebački te doktor crkvenog prava, kako to saznajemo iz vijesti kanonika Rafaela Levakovića (1593—1650), koji nam je zabilježio također danas više nepostojeći Vitezov epitaf koji glasi:

CLAVDITVR HIC MICHAEL VITEZ DE NOMINE GENTIS
PRAEPOSITVS TEMPLI STEPHANE TVI.
IVRIS DIVINI PRAELATO SCHEMMATE DOCTOR
QVEM SANCTVS MICHAEL SVMPSIT AD ASTRA POLI.
DIE VII MEN. APRILIS MCCCCXCIX.¹

Poznato je da je oltar sv. Gervazija i Protazija u XVII stoljeću, tj. 1673. godine, dao popraviti Ivan Mišić, kanonik i kantor prvostolne crkve zagrebačke. U vrijeme biskupa Maksimilijana Vrhovca (1787—1827), odnosno na početku XIX stoljeća, triptih se nalazio u kapeli sv. Križa, koju je uz južni crkveni brod katedrale na početku druge polovine XVII stoljeća dao prigraditi Ivan Zakmardi Diankovečki. Kada je ova kapela nakon velikog zagrebačkog potresa od 1880. godine u vezi sa Schmidt-Bolléovom restauracijom katedrale porušena, bio je triptih — koji se nalazio u lošem stanju — poslan u Beč, gdje ga je popravio i obnovio poznati restaurator umjetnina Karl Schellein.² On je srednju sliku triptiha (»Raspeće na Golgoti«) prenio s drvene podloge na platno (franc. rentoilé), kako bi je zaštitio od daljnjeg propadanja, dok su krilne slike ostale na drvu. Tako po Schelleinu restaurirani triptih bio je 1883. godine najprije izložen u tadanjim prostorijama Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, a zatim prenesen u sakristiju zagrebačke katedrale i montiran u izrez-

¹ I. Krst. Tkalčić, *Prvostolna crkva zagrebačka nekoč i sada*, Zagreb 1885, str. 74. i 75. — Vidi također D. Farlati, *Illyricum sacrum*, svez. V, Venecija 1775, str. 339—340.

² I. Krst. Tkalčić, o. c. str. 114.

bareni neogotički krilni oltar (načinjen prema nacrtu H. Bolléa) na kojem se i danas nalazi.

U stručnoj literaturi, napose onoj koja obrađuje umjetničke spomenike u Hrvatskoj, bilo je i kraćih osvrti na zagrebački triptih u kojima su bila iznesena također i mišljenja koja nisu riješila pitanje autora zagrebačkog slikanog triptiha, naime njegove srednje i dviju nutarnjih krilnih slika, već su se ograničila samo na njegovo datiranje i na agnosciranje slikarskih školâ, odnosno utjecaja pod kojima je on nastao. Tako na primjer I. Kukuljević³ i anonimni pisac članka u »*Viencu*«⁴ smatraju zagrebački slikani triptih djelom staronjemačke škole iz konca XV ili početka XVI stoljeća, dok I. Bach⁵ vidi na njemu stapanje karakteristika njemačkih i talijanskih slikarskih škola datirajući ga oko 1500. godine. Za D. Kniewald⁶ srednji dio zagrebačkog triptiha (»Raspeće«) iz konca XV stoljeća predstavlja mješavinu gotike i renesanse značajnu za doba kralja Matije Korvina, a za A. Deanovič⁷ on je djelo iz 1500. godine s talijansko-alpskim elementima. Na triptih u sakristiji zagrebačke katedrale, donoseći reprodukciju njegove srednje slike (»Raspeća«), osvrnuo se u jednoj svojoj raspravi i bečki historičar umjetnosti O. Benesch.⁸ Za njega je triptih »ein höchst eigenartiges Denkmal des für Kroatien bezeichnenden italienisch-deutschen Mischstils, das wohl der Zeit des Krainburger Altars angehört.« Štoviše, O. Benesch ide još i dalje, pa »Raspeće« smatra djelom nekog »Schiavona« (eines einheimischen nach zwei Richtungen blickenden Meister), kojega on naziva »hrvatski majstor oko 1510« i koji je »tuđi likovni govor mantegneskne kasne gotike preveo u hrvatski na isti način kao što je Majstor oltara u Kranju transformirao likovni govor Majstora slika sv. Bartolomeja i Virgo inter Virgines u njemački Istočnih Alpa«. Benesch, međutim, pomišlja i na utjecaj Francesca Bianchi-Ferraria, odnosno na utjecaj lombardijske slikarske škole, ali vidi na »Raspeću« i neke izrazite njemačke crte (dva »landsknechte« — kopljonoše u prednjem planu slike i prospekt medievalnoga grada u po-

³ I. Kukuljević, *Prvostolna crkva zagrebačka*, Zagreb 1856, str. 35.

⁴ *Izložba starih slika u Muzeju za umjetnost i obrt*, Vienac, god. XV (1883), str. 343.

⁵ I. Bach, *Sto nam govore umjetnička djela hrvatske prošlosti*, »Hrvatska prošlost«, 3 (Zagreb 1942), str. 151.

⁶ D. Kniewald, *Crkvena umjetnost u Hrvatskoj*, Zagreb 1943, str. 42.

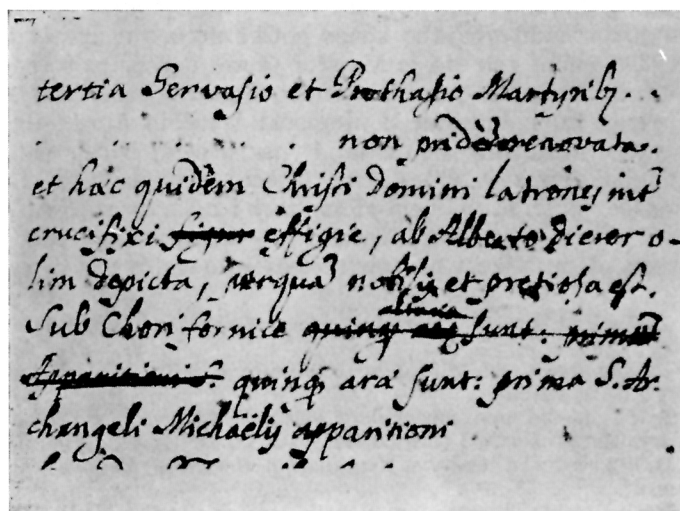
⁷ Enciklopedija likovnih umjetnosti, svez. 2 (Zagreb 1962), str. 616. s reprodukcijom srednjeg dijela triptiha na str. 617. (Slikarstvo kontinentalne Hrvatske).

⁸ O. Benesch, *Der Meister des Krainburger Altars*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, VIII (Wien 1931), str. 66. bilj. 147, fig. 166.

dosad spomenutih autora zagrebački triptih pomnije proučio s njegove historijsko-umjetničke i ikonografske strane, upoznao nas je u svojoj raspravi i s nekim novim historijskim podacima o oltaru sv. Gervazija i Protazija i njegovu donatoru, a napose sa zanimljivom do tada nepoznatom bilješkom Pavla Rittera-Vitezovića iz 17. stoljeća u kojoj je navedeno ime slikara. Iz vijesti već naprijed spomenutog zagrebačkog kanonika R. Levakovića saznaje se da je Mihajlo Vitez, koji je umro 7. IV 1499. i pokopan u kripti ispred oltara sv. Gervazija, dao načiniti »*tabulam et stalos quatuor*«. Prof. Schneider, navodeći Du Cangea (»*Glossarium mediae et infimae latinitatis*«) i njegovo tumačenje riječi »*tabula*« i ne sumnjajući u vjerodostojnost Levakovićeve navoda, ispravno smatra da je riječju »*tabula*« Levaković htio ovdje označiti oltarsku sliku, »*tabula altaris*«, Stoga u vezi s tim zaključuje da se na oltaru sv. Gervazija i Protazija doista već 1499. godine nalazila »*depicta Passio Salvatoris, in medio Crucifixio*«, naime, današnji naš triptih, koji je još za života (tj. prije 7. travnja 1499.) dao načiniti prepozit Mihalj Vitez.¹⁰ Utjecaji koji su djelovali na stil majstora zagrebačkog triptiha usmjereni su, prema mišljenju A. Schneidera, u dva različita pravca. Cjelokupno osnovno shvaćanje kompozicijske građe na srednjoj slici s »*Raspećem*« podsjeća Schneidera na lombardijske uzore, osobito na »*Raspeće*« (o. 1481.) u Galeriji Estense u Modeni od Francesca Bianchi-Ferraria (1457—1510), majstora modenske škole, a pored toga se na njemu javljaju i značajke njemačkog slikarstva kasnog XV stoljeća (»*lands-knechte*« s dugim kopljima i arhitektura grada Jeruzalima u pozadini, koja je kasni odjek zapadnoevropskog

¹⁰ A. Schneider, *Oltar sv. Gervazija i Protazija u staroj zagrebačkoj stolnoj crkvi*, Zbornik zagrebačke nadbiskupije I (Zagreb 1944), str. 625—634.

¹¹ A. Schneider, o. c. str. 632.



Vitezovićeve bilješka o Albertu Diereru kao autoru zagrebačke slike. (Iz rukopisa P. Ritter-Vitezovića »*De Zagrabienſi Episcopatu*«, sign. R 3454 u Nacional. i sveuč. knjižnici u Zagrebu.)

je zagrebački triptih nastao »oko godine 1510«, A. Schneider ne nalazi na njemu ni jedne istaknute stilske značajke, koja bi se protivila pretpostavci da je on nastao potkraj XV stoljeća. Donosi i interesantnu bilješku Rittera-Vitezovića (1652—1713) u kojoj se za oltar (ara) sv. Gervazija i Protazija kaže da je »*ab Alberto Dierero olim depicta*«,¹² a to jasno govori o njemačkom podrijetlu zagrebačkog triptiha, koje su, neovisno od Vitezovića, u XIX stoljeću istaknuli I. Kukuljević (»*slika iz staro-njemačke škole*«) i anonimni pisac članka u »*Viencu*« (»*tri nutarnje slike triptiha jesu iz njemačke škole*«). Nastoji objasniti na koji je način Vitezović mogao doći do gore navedene tvrdnje. Radi se, naime, o nekim analogijama u kompoziciji, i to samo između krilne slike »*Nošenja križa*« našega triptiha i krilne slike »*Križnog puta*« poznatog pseudo-dürerskog triptiha iz Ober-St. Veita kraj Beča koji su kasnije (1505/6. godine) prema Dürerovim skicama izveli njegovi učenici, napose Hans Leonhard Schäuſſelein. Nije isključena mogućnost, kaže Schneider, da je Vitezović ovaj triptih, koji u svojem srednjem dijelu pokazuje također »*Raspeće*«, mogao vidjeti za svojih čestih boravaka u Beču i njegovoj okolici, te sjećajući se njega iznijeti apodiktičnu tvrdnju da je zagrebački triptih »*nekoć naslikao Albrecht Dürer*« jer drugih tješnjih analogija između zagrebačkog triptiha i ostalih Dürerovih djela nema. U vezi s pitanjem nabavke zagrebačkog triptiha Schneider postavlja alternativu, tj. ili ga je donator Mihajlo Vitez naručio u kojeg stranog umjetnika izvan Zagreba (u Italiji ili gdje drugdje) ili ga je naslikao majstor koji je u ovo vrijeme djelovao u Zagrebu. Budući da sačuvane isprave iz posljednja dva decenija XV stoljeća ne spominju imena slikarâ koji bi djelovali u Zagrebu i kako na slici nema istaknutih značajaka koje bi se mogle nazvati »*hrvatskim*«, prof. Schneider završava svoje izlaganje ovim riječima: »*Prema tome je sva vjerojatnost, da je zagrebački triptih importirano djelo, u kojemu su na značajan i zanimljiv način izmiješane stilske značajke talijanskog i njemačkog slikarstva posljednjih desetljeća XV stoljeća. Time, dašto, problem ovog djela nije konačno riješen.*«¹³

Nakon završetka rata zagrebački triptih bio je izložen 1947. godine u Galeriji slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, pa se u štampanom *Katalogu Galerije*¹⁴ njegove tri nutarnje slike pripisuju nepoznatom majstoru i datiraju: »*Raspeće*« u sredinu XV stoljeća, a »*Krist nosi križ*« i »*Uskrsnuće*« u XV stoljeće. Najposlije 1950. godine donosi Lj. Karaman¹⁵ u svome pregledu »*Umjetnost srednjega vi-*

¹¹ A. Schneider, o. c. str. 633.

¹² Isti, o. c. str. 626.

¹³ Isti, o. c. str. 633. i 634.

¹⁴ Katalog Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1947, str. 69/70.

¹⁵ Lj. Karaman, *O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji II*, Historijski zbornik, III knj. (Zagreb 1950), str. 161—163.



Albrecht Dürer, Raspeće na Golgoti, srednja slika oltarnog triptiha — Zagreb, Sakristija katedrale (1495)



Albrecht Dürer, Lik Pamphila (detalj) iz Terencijeve komedije »Andria« — crtež (o. 1492)



Albrecht Dürer, Lik viteza (detalj) iz S. Brantova djela »Brod ludaka« — drvorez (1494)

jeka u Hrvatskoj i Slavoniji» sažet prikaz zagrebačkog triptiha s kritičkim osvrtom na mišljenja O. Benescha i A. Schneidera. Schneiderova komparacija srednje slike našega triptiha s »Raspećem« Francesca Bianchi-Ferraria nije Lj. Karamana uvjerila jer slika u Modeni ostaje u okviru talijanske umjetnosti svoga vremena i kraja, dok triptih u Zagrebu pokazuje, po Karamanovu mišljenju, izrazite značajke kasnogotičkog slikarstva istočnoalpskih krajeva. Podudaranje u ikonografskom obrascu kod obje slike u stvari postoji, ali ono ima svoj uzrok i svoje objašnjenje u općenitom razvoju ikonografije XV stoljeća. To stoljeće, naime, obogaćuje s ove i s one strane Alpa tradicionalne ikonografske obrasce »Raspeća« u smislu realizma koji prevladava, gomila epizode, povećava broj licâ (konjanikâ, rimskih vojnika i ratnika, učenjakâ i farizejâ, ženâ i djece), koja prisustvuju završnom aktu Kristove muke. Nadalje Karaman naglašava da je stanovito miješanje talijanskih i njemačkih elemenata, naravno u različitom stupnju i obrnutom omjeru, svojstveno i umjetnosti renesanse sjeverne Italije kao i slikarskim školama istočnoalpskih austrijskih krajeva s konca stoljeća. Slaže se s O. Be-

neschom, da za zagrebački triptih treba tražiti analogije u kasnogotičkom austrijskom slikarstvu na dasci (Tafelmalerei), ali ostaje skeptičan prema Beneschovu nagađanju da je triptih, odnosno »Raspeće«, djelo domaćeg »hrvatskog majstora oko godine 1510«, a isto tako i prema njegovoj tvrdnji da je njemačko-talijanski miješani stil značajan za Hrvatsku. Sinteza navedenih dvaju utjecaja (talijanskog i njemačkog), po mišljenju Karamanovu, u to doba nije bila ostvarena na našem tlu.¹⁶

I dok su tako O. Benesch i Lj. Karaman smatrali da treba tražiti analogije za zagrebački triptih u slikarskim školama, odnosno kasnogotičkom slikarstvu istočnoalpskih krajeva — A. Schneider kao da je bio bliži rješenju problema svojom postavkom o zagrebačkom triptihu kao importiranom djelu, naručenom ili nabavljenom od samoga donatora Mihajla Viteza u Italiji ili možda gdje drugdje i kao djelu u kojem su izmiješane stilske značajke talijanskog i njemačkog slikarstva posljednjih decenija XV stoljeća.

¹⁶ Lj. Karaman, o. c. str. 163.



Albrecht Dürer, *Ljubavni par u šetnji* — crtež (o. 1494),
Hamburg, Kunsthalle



Albrecht Dürer, *Dva kopljonoša (Landsknechta)*,
detalj sa slike »Raspeće na Golgoti« — Zagreb,
Sakristija katedrale (1495)

Schneider je raspolagao s jednim, nesumnjivo dragocjenim i naročite pažnje vrijednim pisanim podatkom z XVII stoljeća o Albertu Düreru kao autoru zagrebačkog djela, pa je u vezi s tim, kako smo naprijed spomenuli, nastojao objasniti na koji je način Ritter Vitezović mogao iznijeti ovu svoju tvrdnju, ali nije zapazio da se Vitezovićeva bilješka o slikaru ne odnosi na sve tri slike zagrebačkog triptiha već samo na njegovu srednju sliku. U bilješci se, naime, kaže da je nečlavo (tj. 1673. godine po Ivanu Mišiću) obnovljen (*non pridem renovata*) oltar sv. Gervazija i Protazija »veoma glasovit i dragocijen zbog slike *Raspetoga, Krista Gospodina između razbojnika, nekoć naslikane od Alberta Dierera*«. ¹⁷ S obzirom na to zanimljivo je istak

¹⁷ »... *tertia* (naime: *ara in sinistra sive meridionali nave*) *Gervasio et Prothasio Martyribus*... *non pridem renovata et haec quidem Christi Domini latrones inter crucifixi effigie, ab Alberto Dierer olim depicta, perquam nobilis et pretiosa est*«. (P. Ritter-Vitezović, *De Zagradiensi Episcopatu* (Odjeljak: »*De iris huius ecclesiae*«), pag. 115. Rkp. R 3454 (*Opuscula varia ad historiam illyricam spectantia*) u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.)

nuti da i međusobna konfrontacija slikâ triptiha jasno pokazuje da ruka koja je naslikala srednju sliku »Raspeće na Golgoti« nije izradila i dvije unutarnje krilne slike: »Nošenje križa« i »Uskrsnuće«. Na koji je način P. Ritter-Vitezović došao do podatka o Albertu Düreru kao autoru zagrebačke slike »Raspeće na Golgoti«? Po mom mišljenju postoje tri mogućnosti: 1) da je u njegovo vrijeme postojala još živa usmena tradicija da je slika na oltaru sv. Gervazija i Protazija djelo A. Dürera; 2) da se poslužio nekim starim tada još postojećim arhivskim podatkom i 3) da se, naime, na slici, što smatram najvjerojatnijim, još jasno vidjela majstorova signatura, poznati Dürerov monogram (AD), koji je Vitezović kao crtač i bakrorezac, a i dobar poznavalac Dürerovih grafika, odmah uočio. ¹⁸ Ovaj Vitezovićev podatak predstavlja za nas nesumnjivo jedan važan indicij, odnosno putokaz, pri rješavanju problema autora zagrebačke slike po historijsko-umjetničkim

¹⁸ U prilog ovom posljednjem govori naime činjenica da sam na tragove Dürerovog monograma naišao prilikom ultravioletnog osvjetljavanja slike.



Albrecht Dürer, Lik Nucia (detalj) iz Terencijeve komedije »Braća« — drvorez (o. 1492)



Albrecht Dürer, Lik lijevog kopljonoše (detalj) — »Raspeće na Golgoti«, Zagreb, Sakristija katedrale (1495)

riterijima, koji bi in ultima linea trebali da potvrde vjerodostojnost samoga podatka. Isto tako od osobog je značaja za eruiranje kraja (zemlje) ili grada, gdje e slika mogla biti naručena ili nabavljena, ličnost njeina donatora Mihajla Viteza († 1499.) i njegovi konakti s Italijom, koje sam uspio nadopuniti još nekim ovim podacima.

Mihajlo Vitez bio je sin Petra Viteza od Koprivnice, a rođak poznatog humanista i diplomata Ivana Viteza od Sredne (1400—1472), ujaka i odgojitelja pjesnika humanista Ivana Česmičkoga (Janus Pannonius, 1434—1472), inače ostrogonskog nadbiskupa i kardinala, kancelara kralja Matije Korvina i organizatora i necene »korvinskog« humanizma. Jednako kao i njegov rođak proveo je Mihajlo Vitez izvjesno vrijeme na studijama u Italiji. Zna se da je 1. listopada 1487. godine položio ispit i doktorat iz kanonskog prava (Privatum examen et doctoratus in iure canonico) na Sveučilištu u Padovi.¹⁹ Iz činjenice da je poznao talijan-

ske humaniste Girolama Balbia (Balbus, o. 1460—1535)²⁰ i Antonia Mancinellia (Mancinellus, 1452—1500)²¹, koji njemu i njegovu bližem rođaku vesprimskom biskupu Ivanu Vitezu (umro 1499) posvećuju neka svoja literarna djela²² — slijedi da je Mihajlo Vitez održavao kulturne veze s tadašnjim predstavnicima humanizma u Italiji (osobito s onima u Padovi i Veneciji), kuda je i nakon položenog doktorata povremeno navraćao. Krećući se u krugu talijanskih humanista, sva je prilika da je Mihajlo Vitez mogao upoznati i mladog njemačkog humanista Willibalda Pirckheimera (1470—1530), koji se od 1488. do 1495. godine nalazio na pravnim i humanističkim studijama u Padovi i Paviji.²³ Budući da 1494/95. godine boravi u Italiji (Veneciji) također i mladi Albrecht Dürer,²⁴ čiji je najbolji prijatelj i mecena bio W. Pirckheimer, nije smiono pretpostaviti (dakako imajući u vidu navedenu Vitezovićeve bilješku), da je Pirckheimer mogao biti posrednik pri nabavci zagrebačke slike,²⁵ koja se (prema vijesti R. Leva-

¹⁹ L. J. Ivančan, *Podaci o zagrebačkim kanonicima*, rkp. (tipopis) str. 230, Arhiv Hrvatske.

²⁰ Vidi biografske podatke o njemu pod *Balbi* (*Balbus*), Girolamo Enciclopedia Catholica, vol. II. (Città del Vaticano, 1949), col. 25.

²¹ Vidi o njemu u Dizionario Enciclopedico Italiano, vol. VII (Roma 1957), pag. 323.

²² Djelo Antonius Mancinellus: *Carmen de figuris* (Romae E. Silber, oko 1489.) posvećeno je našim zemljacima vesprimskom biskupu Ivanu Vitezu († 1499) i mladomu Mihajlu Vitezu († 1499) a isto tako i u djelu Hieronymus Balbus: *Epi-*

grammata, Wienae 1494, ima epigrama upućenih toj dvojici. (Vidi Š. Jurić, *O inkunabulistici i njezinim zadacima u Hrvatskoj*, Vjesnik bibliotekara Hrvatske, god. VI 1960. br. 1—2, str. 17/18, bilj. 80.)

²³ H. Rupprich, *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Wien 1930, str. 8, 10, 17, 19, 26.

²⁴ Gabriel v. Térey bio je od istraživača prvi koji je novim dokazima potkrijepio Dürerovo prvo putovanje u Italiju lokaliziravši ga na Veneciju i to od konca 1494 do početka 1495 godine. (G. Térey, *Albrecht Dürers Venezianischer Aufenthalt 1494—1495*, Strassburg 1892, str. 9—29.)



Albrecht Dürer, Lik Antipha (detalj) iz Terencijeve komedije »Eunuh« — drvorez (o. 1492)



Albrecht Dürer, Glava konjanika (detalj) — desna strana slike »Raspeće na Golgoti«, Zagreb, Sakristija katedrale (1495)

Albrecht Dürer, Glava sv. Eustahija (detalj) — krilna slika sa Paumgartnerova oltara (1498/1500) — München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

kovića) 1499. godine već nalazila na oltaru sv. Gervazija i Protazija.

Sve ovo još ne rješava problem autora zagrebačke slike, već samo ukazuje u kojem pravcu treba usmjeriti naše historijsko-umjetničko istraživanje. U svakom slučaju ono već ranije ustanovljeno, za zagrebačku sliku karakteristično *miješanje stilskih značajka talijanskog i njemačkog slikarstva posljednjih decenija XV stoljeća*, daje nam pravo na mišljenje da je *slika mogla nastati i s ovu stranu Alpa tj. u sjevernoj Italiji* i to ne kao djelo jednog »Schiaivona« koji je preveo »das Fremdsprachige der mantegnesken Spätgotik ins Kroatische«,²⁶ već kao djelo umjetnika kojemu je urođeni likovni govor bio njemački, »sjevernjački«, kako je to pokazala naša formalna analiza. Dakako u vezi s time kao i sa Vitezovićevim atribuiranjem zagrebačke slike Albrechtu Düreru, proizlazi da je ona mogla nastati za umjetnikova prvog boravka u Veneciji. To je, međutim, bjelodano potvrdila i moja detaljna stilskokritička analiza slike i njezina komparacija sa Dürerovim djelima nastalim prije i poslije njegova prvog talijanskog boravka. Prema tome naša slika ne bi se mogla datirati niti u vrijeme studijskog putovanja i djelovanja mladoga Dürera u Njemačkoj (Kolmar, Basel, Strassburg) 1490—

²⁵ U prilog ove pretpostavke govori također i moje otkriće portreta W. Pirckheimera na našoj slici. Vidi Ž. Jiroušek, *Nepoznati portret njemačkog humanista na Dürerovoj slici u Zagrebu*, »Vjesnik«, br. 9375 od 5. V. 1973, str. 9.

²⁶ O. Benesch, o. c. str. 66.





Albrecht Dürer, Lik kćeri viteza od Turna (detalj) — drvorez iz djela »Vitez od Turna« (1493)



Albrecht Dürer, Lik desne Marije (detalj) — »Raspeće na Golgoti«, Zagreb, Sakristija katedrale (1495)

1494 godine (tj. u tzv. Dürerove »Wanderjahre«), a niti u prve godine nakon povratka iz Italije u Nürnberg (1495/96—1497/98), kada je mladi umjetnik zaokupljen osnivanjem vlastite slikarske i grafičke radionice i izvršavanjem domaćih narudžba.²⁷

Sa prvim rezultatima svoga rada i istraživanja na zagrebačkoj slici upoznao sam i širu javnost u jednom prilogu izašlom u dnevnoj štampi i popraćenom sa dvije reprodukcije.²⁸ Kod analize slike uzeo sam u obzir njezina oštećenja nastala tokom XIX stoljeća kao i one neznatne retuše i promjene koje treba pripisati kistu bečkog restauratora Karla Schelleina i njegovu za ono vrijeme zamašnom tehničkom zahvatu prenošenja slike sa drvene podloge na platno.

Da je zagrebačka slika »Raspeće na Golgoti« (vel. 0,941 × 0,668 cm; tempera s uljem) autentično djelo mladoga Dürera nastalo, po našem mišljenju, u Veneciji 1495. godine (i to najvjerojatnije u atelieru njegova talijanskog »učitelja« Jacopa de'Barbaria), potvrdio je također i infracrveni snimak slike, na kojemu se ispod sloja boja na podlozi jasno raspoznaje karakteristična Dürerova skica sa šrafurama koje nalazimo i na njego-

vim crtežima nastalim 1494/95 godine u Veneciji kao i na infracrvenom snimku njegove slike »Marija s djetetom u pejzažu« (Privatni posjed, Njemačka) za koju F. Anzelewsky smatra da je nastala najvjerojatnije još 1495. u Italiji ili najkasnije nakon Dürerova povratka u Nürnberg.²⁹

Po svojim brižno crtanim, sa tamnim potezima kista izvučenim obrisima i mekim, renesansnim (quattrocentističkim) oblicima kao i po djelomično još kasnogotički koncipiranim naborima odjeće (plašteva), te po svome kolorističkome skladu bijelih, crvenih, modrih, zelenih, žutih, smeđih, narančastih i ljubičastih boja — odaje naša slika duh i ruku mladoga Dürera u vrijeme njegova prvog boravka u Italiji (od jeseni 1494. do kasnog proljeća 1495. godine). Formalna i komparativna analiza zagrebačke slike otkrila je Dürerovo poznavanje crteža i slikarskih djela Andrea Mantegna, Gentila i Giovanni Bellinia, Jacopa de'Barbaria, Vittora Carpaccia, Antonia Pollaiuola, Pietra Perugina, Lorenza di Credia i Leonarda da Vinci, a i eventualne pravce njegova kretanja u vrijeme prvog boravka u Italiji.^{29a} Pored onog za gornjotalijansko i srednjotalijansko slikarstvo XV stoljeća značajnog osjećaja prostornosti i volumena (kao fenomena koji se javlja na obratu kasne gotike u renesansu) vide se na zagrebačkoj slici slično

²⁷ O slikama nastalim u prvim godinama (1495—1499) Dürerova djelovanja u Nürnbergu vidi F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer (Das malerische Werk)*, Berlin 1971, str. 27—32.

²⁸ Ž. Jiroušek, Nepoznato djelo mladoga Dürera u Zagrebu, »Vjesnik«, br. 9033 od 11. IV. 1972, str. 5.

²⁹ F. Anzelewsky, o. c. str. 25, 125 i sl. 18, 20, 22.

^{29a} E. Panofsky (*The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955, str. 8) pretpostavlja, da je Dürer za svoga prvog boravka u Veneciji posjetio Padovu, Mantovu i Cremonu.



Albrecht Dürer, Portret njemačkog humanista Willibalda Pirckheimera, detalj sa slike »Raspeće na Golgoti«, Zagreb, Sakristija katedrale (1495)



Albrecht Dürer, Portret Willibalda Pirckheimera — crtež ugljenom, Berlin, Grafički kabinet (1503)



Medalja s poprsjem Willibalda Pirckheimera izrađena prema crtežu A. Dürera iz 1514. Berlin, Numizmatička zbirka

cao i na Dürerovim u isto vrijeme (1494/95) u Italiji nastalim crtežima i skicama³⁰ prvi rezultati njegova ntenzivnog studija odjevene i nage ljudske figure (likovi dvaju kopljonoša u prednjem planu i naga tjelesa razapetih — Krista i dvaju razbojnika) sa kojim se je on bavio do konca života kada izlazi iz tiska njegovo imjetničko-teoretsko djelo o proporcijama (Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528).³¹

Iako još povezana sa starom trecentističkom shemom prikaza Golgote i komponirana u kasnogotičkome duhu sa pejzažom i kulisno koncipiranom vedutom srednjovjekovnoga grada u pozadini kao kod kasnomedievalnih minijatura ili njemačkih i nizozemskih slikara XV stoljeća — zagrebačka slika prožeta je već sa elementima sjeverotalijanskog slikarstva quattrocenta (prostor, dubina, boja, modelacija likova). Po svom jasnom crtežu, toplom i živom kolorizmu kao i po svojim, u

skladu sa novim ukusom vremena, znatno individualiziranim i upravo fantastično oblikovanim likovima (od kojih su neki portreti ličnosti iz vremena kada je slika nastala), otkriva nam ona djelo mladoga Dürera, koje se po nekim svojim detaljima evidentno nadovezuje na njegov prethodni »baselskostrassburški« pretežno grafičko-ilustrativni period.

Pomnim proučavanjem naše slike »Raspeće na Golgoti« ustanovio sam, naime, s jedne strane kod nekih njezinih likova očitu tipološku srodnost sa likovima u grafičkim djelima Dürerove »baselske« ilustrativne faze (1492—1494),³² a sa druge strane podudarnost sa njegovim crtežima i skicama nastalim 1494/95 godine za prvog boravka u Italiji.³³

Što se tiče nadovezivanja zagrebačke slike na Dürerov tzv. baselski period odnosno »baselski stil«^{33a} to u prvom redu dolaze u obzir njegovi, posve u duhu Schon-

³⁰ Fr. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers I (Berlin 1936), sl. 69—90.

³¹ Prema tome sa svojim gore navedenim likovima zagrebačka nam slika jasno potvrđuje, da je mladi Dürer već za svoga prvog boravka u Italiji (Veneciji) nastojao u duhu renesanse oko jednog anatomske ispravno danog i »po mjerilu« (nach der Mass) idealno konstruiranog ljudskog tijela, a na osnovu poznavanja Vitruvija, Polykleta i Mantegna kao i poticaja primljenih od Jacopa de' Barbaria, te najzad i vlastitih pobuda. Likovi, naime, dvaju kopljonoša (»Landsknechte«) na zagrebačkoj slici tako reći već antcipiraju Dürerov lik Adama s poznatog bakroreza »Adama i Eve« z 1504. godine. Aritmetičko središte ovog Dürerovog lika Adama koncipiranog na osnovu Polykletova kanona nalazi se naime u stidnom predjelu, a ne u pupku. Pisani spomen za ovo rano (»mladenačko«) nastojanje, kako doći do pravilnijih proporcija ljudskoga tijela, koje pada nesumnjivo već u vrijeme njegovih prvih lodira sa spomenutim venecijanskim slikarom i bakrorescem Jacopom de' Barbari 1494/95 godine (vidi M. Thausing, Albrecht Dürer, Geschichte seines Lebens u. seiner Kunst, (izd. L. Brieger) Berlin 1928, str. 183, E. Waldmann, Albrecht Dürer, Leipzig 1916, str. 20/21; E. Panofsky, Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen KLI, 1920, str. 359—377; Max J. Friedländer, Albrecht Dürer, Leipzig 1921, str. 41/42; E. Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1955^a, str. 35, 264 ss.) nalazimo međutim u jednom Dürerovu nacrtu predgovora za njegovu »Proportionslehre«, koji se čuva u British Museumu u Londonu u kojem Dürer između ostalog kaže: »... Jdoch so ich keinen find, der etwas beschriben hatt von menschlicher Mass zu machen, dan einen Man

hies Jacobus, was ein liblicher maler, van Venedig geporen, der wis mir Man und Weib, die er aus der Mas-gemacht hätt... Aber ich was zu derselben Zeit noch jung und hätt nie von solchem Ding gehärt... Dann mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen das merket ich wol an ihm. Doch nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitruflum, der beschreibet ein wenig van der Glidmas eins Mans. Also van oder den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genummen, und hab dornoch aus eignem Furnehmen gesucht van Tag zu Tag...« W. M. Conway, The literary Remains of Albrecht Dürer, Cambridge, 1889, str. 165, 253—254. (cit. prema R. Servolini, Jacopo de' Barbari, Padova 1944, str. 99, bilj. 4.); usp. isti tekst kod K. Lange-Fuchse, Dürers schriftlicher Nachlass, Halle a. S. 1893, str. 340 ss. i kod H. Rupprich, Dürer schriftlicher Nachlass, svez. I, Berlin 1956, str. 103—104 (Nr. 47). Vidi također H. Wölflin, Die Kunst Albrecht Dürers, bearb. von K. Gerstenberg, Sonderausgabe, München 1971, str. 138—139. i H. Tietze — E. Tietze-Conrat, Der junge Dürer, Augsburg 1928, str. 395 ss.)

³² Dürerov boravak i djelovanje u Baselu prvi je prikazao Daniel Burckhardt u svome djelu: »Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492—1494«, München-Leipzig 1892.

³³ Fr. Winkler, Dürerstudien. I. Dürers Zeichnungen von seiner ersten italienischen Reise (1494/95), Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen 50, 1929, str. 123—147.

^{33a} Pitanje Dürerova bazelskog stila obradio je u svojoj doktorskoj disertaciji Ernst Holzinger: Untersuchungen zur Frage von Dürers Basler Stil, Rudolfstadt 1929.



Albrecht Dürer, Glava orijentalca — perocrtež sa lista sa skicama, Firenca, Uffici (1495)



Andrea Mantegna, Lik proroka (detalj) sa slike »Sibila i prorok« (o. 1495), Cincinnati

gauerove kasne gotike koncipirani, hitro skicirani i sup-tilno modelirani crteži za izdanje Terencijevih komedija (iz oko 1492. godine),³⁴ pa zatim njegovi drvorezi za »Viteza od Turna« (Basel 1493)³⁵ kao i oni za veliko didaktičko djelo Sebastijana Branta »Brod luđaka« (Basel 1494) štampano u oficini Johanna Bergmanna von Olpea.³⁶ Postoje, međutim, i brojne analogije detalja zagrebačke slike sa detaljima na Dürerovim djelima nastalim između 1489. i 1492. godine tj. neposredno po-

slije završenog školovanja kod nürnbergškog slikara Mihaela Wolgemuta kao i sa djelima izvedenim između 1495. i 1505. godine tj. između Dürerova prvog i drugog posjeta Italiji.³⁷ Po svom kolorističkom tretmanu i skali boja kao i po svojim za Dürera karakterističnim sa tamnim potezima kista naglašenim konturama — za komparaciju sa zagrebačkom slikom dolaze u obzir i Dürerove dvije slike nastale u vrijeme njegova studijskog putovanja po Njemačkoj (1490—1494): »Poklon-

³⁴ Vidi W. H ü t t, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk*, svez. 2, München 1971, sl. 1164—1289. Usp. također reprodukcije crteža iz Terencijevih komedija kod D. B u r c k - r a r d t a, o. c. Radeći u Baselu na crtežima za ilustracije Terencijevih komedija, mladi Dürer došao je u doticaj sa antiknom iterarnom baštinom, a također i sa antiknom umjetnošću. Ne-ćako u to vrijeme odnosno u mjesecima prije njegova prvog putovanja u Italiju, nastala su Dürerova tri grafička rada (ko-ji) prema Mantegninim bakrorezima.

³⁵ R. K a u t s c h, *Die Holzschnitte zum Ritter von Turn*, Strass-
burg 1903. Vidi također reprodukcije drvoreza kod W. H ü t t a,
o. c., svez. 2 (München 1971), sl. 1291—1335.

³⁶ A. S c h r a m m, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, svez. XXII
(Basel 2), Leipzig 1940, sl. 1109—1215. — F. r. W i n k l e r, *Dürer
und die Illustrationen zum Narenschiff. Die Baseler u. Strassbur-
ger Arbeiten d. Künstlers u. d. altdeutsche Holzschnitt*, Berlin
1951. — W. H ü t t, o. c. svez. 2 (München 1971), sl. 1338—1411.

³⁷ Vidi prvi kritički katalog svih Dürerovih djela nastalih između
1484 i 1505 godine kod H. T i e t z e - E. T i e t z e - C o n r a t, *Kri-
sches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, svez. I (Der junge
Dürer), Augsburg 1928.

³⁸ F. A n z e l e w s k y, o. c. sl. 5., sl. 4 i tab. 1 nasuprot str. 26.

Kat. Nr. 6 i 5. — Navedene dvije slike koje u svojim detaljima, jednako kao i zagrebačka slika, pokazuju izvjesne analogije sa Dürerovim baselskim crtežima i drvorezima, razlikuju se od ka-snijih djela mladoga Dürera po nekim svojim nedostacima kao i po dosta oporoj, relativno širokoj i tečnoj maniri. O. B e n e s c h bio je prvi, koji je 1932 godine upozorio na sliku »Spasavanje utopljenog djeteta« u privatnom posjedu, dovodeći je u vezu sa Majstorom baselskih drvoreza i datirajući je između 1490 i 1495. (O. B e n e s c h, *Meisterzeichnungen 2, Aus dem oberdeutschen Kunstkreis*, Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1932, str. 11, bilj. 2.) Reprodukcijska ova slika po prvi put je objelodanjena nakon Dru-gog svjetskog rata u raspravi A. S t a n g e - a: »Ein Gemälde aus Dürers Wanderzeit« (Studien zur Kunst des Oberrheins. Fest-schrift für W. Noack, Konstanz — Freiburg i. Br. 1958, S. 113—117.), koji je smatra vjerojatno radom mladoga Dürera iz vre-mena njegovih »Wanderjahre«. Ona je bila 1971 godine izložena na reprezentativnoj izložbi djela Albrechta Dürera u Nürnbergu. (Vidi Kat. izložbe Nr. 155, str. 96.) Mišljenje, da navedena slika doista predstavlja autentično djelo mladoga Dürera, koje je moglo nastati i nešto prije njegovih baselskih drvoreza, iznio je F. A n z e l e w s k y u svojoj već citiranoj knjizi o Dürerovim sli-kama (o. c. str. 20. i 114/115).



Albrecht Dürer, Lik farizeja (detalj) sa »Raspeća na Golgoti«, Zagreb, Sakristija katedrale (1495)

tvo triju kraljeva« (Basel, Kunsthalle) i »Spasavanje topljenog dječaka iz Bregenza« (Privatni posjed, ju-na Njemačka).³⁸ U konfrontaciji sa ovom posljednjom, zagrebačka slika pokazuje znatan napredak i evidentni talijanski (»mantegneskno-bellineskni«) utjecaj, iako e na njoj može naći još i reminiscencija na Dürerova ũrnberškog učitelja Mihaela Wolgemuta, a također i a Martina Schongauera i tzv. »Hausbuhmajstora« Meister des Hausbuches).³⁹ Međusobni odnosi i stavovi rikazanih likova sa izrazito mantegneskim elemen-

O odnosu i vezama A. Dürera i tzv. »Hausbuchmeistera« vidi F. M. Conway, *Dürer and the Housebook Master*, Burlington magazin, vol. XVIII, 1910/11, str. 317—324.

Mislim, da već u ovom našem prikazu nije smiono ni pretje-no reći, da naša slika »Raspeća na Golgoti« ima za prvi boravak mladoga Dürera u Veneciji ono značenje, koje ima njegova slika *Madona od ružarija* za njegov drugi boravak.

To je dakako u skladu i sa jednom Dürerovom izjavom, da ored prikazivanja Muke Kristove, glavni zadatak umjetnosti treba a bude »die Züge des Menschen aufzubewahren« (tj. sačuvati rte čovjeka) — dakle portretno slikarstvo.

Willibald Pirckheimer (1470—1530) poznati njemački umanista, nürnbergski senator (1496—1523) i diplomata u službi ara Maksimilijana I (1493—1519), koji se od 1488—1495 godine alazio na pravnim i humanističkim studijama u Padovi i Paviji, a svoga sedmogodišnjeg boravka u Italiji, Pirckheimer je stekao inogo prijatelja napose u Paviji, Padovi i Veneciji kao i na

poznavanja Mantegninih padovanskih već i mantovan-skih fresaka, a i slikâ na predeli oltara (»Raspeće«) u crkvi S. Zeno u Veroni. Na zagrebačkoj slici osjeća se već ona za renesansu karakteristična diferenciranost fizionomija sa jednom tipično mantegneskom mani-rom, tj. kistom crtanih bijelih (sijedih) pramenova kose, brade i brkova kod likova farizeja oko križa Kri-stova. Sa svoja dva izdvojena, u crvenom i bijelom ko-stimu smiono koncipirana i pokrenuta, te u prednji plan slike postavljena kopljonoša (»Landsknechta«) — koji po svojim anatomski ispravnim i skladnim propor-cijama ne samo da predstavljaju idealnu sintezu antike i prirode, već u izvjesnom smislu i Dürerov »talijanski« pendent njegovu elegantnom crtežu »Ljubavni par u šetnji« (Hamburg, Kunsthalle) iz 1494. godine — mladi je Dürer oživio kasnogotičku ikonografsku she-mu prikaza Golgote i stvorio jednu originalnu kompo-ziciju visoke umjetničke kvalitete. Zanimljivo je, me-đutim, napomenuti, da se ova »zagrebačka« Dürerova slika znatno odvađa od njegove 11 godina mlađe, već izrazito renesansne reprezentativne slike »Madona od ružarija« (Prag, Državna galerija) nastale 1506. godine za drugog boravka u Veneciji.⁴⁰

Najposlije ona sklonost individualizaciji i psihološkoj karakterizaciji, koja se zapaža kod pojedinih likova na našoj slici, očituje *Dürerov smisao za fenomen portreta*, koji je toliko značajan za čitavo njegovo umjetničko stvaranje.⁴¹ Naime, sasma dolje u desnom uglu zagre-bačke slike, na mjestu gdje se obično pojavljuje lik (effigies) donatora nalazi se jedan mali »izolirani« po-lulik, u stvari *portret mladoga muškarca* kratko podre-zane tamne kose, koncipiran u profilu nalijevo i u ka-rakterističnoj slikarskoj maniri Dürerova »učitelja« u Veneciji Jacopa de'Barbaria, tj. u polufiguri koja kao da »izrasta« iz tratine, a čija se fizionomija podudara s onima na kasnijim, danas poznatim Dürerovim pro-filnim portretima njegova najboljeg prijatelja i mecene, njemačkog humaniste Willibalda Pirckhei-mera.⁴² Pojava Pirckheimerova lika (»portreta«) na zagrebačkoj slici argumentira hipotezu o njegovu po-sredništvu između mladoga Dürera i naručitelja slike, zagrebačkog kanonika Mihajla Viteza. Kao kompara-cija za navedenu zagrebačku Pirckheimerovu »effigies« mogu poslužiti na prvom mjestu poznati Dürerov crtež sa srebrenkom kao i onaj njemu srodan izrađen

dvoru obitelji Sforza u Milanu, gdje su se u političkom i kultur-nom pogledu ukrštavali francuski utjecaji s njemačkima. Slušao je predavanja talijanskog filozofa Petra Pomponatia (Pompona-tius 1462—1525) i čuvenog humaniste Giovannia Pico della Miran-dole (1463—1494). Između njemačkih humanista (Erazma, Reuchlina, Celtisa i Peutingera). Pirckheimer se najviše pri-bližio idealu onog za renesansu značajnog »homo univer-salis«. Odlično je poznao latinski, grčki i hebrejski, a bavio se i hieroglifikom. Prevodio je sa grčkog jezika na latinski djela Plutarha, Lukiana, Euklida, Xenophona i peripatetičara Theophra-sta, a poznati su i njegovi prijevodi filozofskih spisa Aristotela i Platona. Njegovo djelo »Bellum Suitense« prezentira ga kao historičara i učesnika u švicarskom ratu 1499 godine. Posjedovao je umjetničku zbirku i veliku biblioteku u kojoj su značajno mjesto zauzimali medievalni rukopisi i rana štampana djela grčkih autora od kojih je neka Albrecht Dürer ukrasio minija-turama i Pirckheimerovim »Ex librisom«. Pirckheimerova kuća

portret 33-godišnjeg W. Pirckheimera, a nalaze se u Grafičkom kabinetu u Berlinu. Za daljnju konfrontaciju dolazi u obzir medalja s poprsjem Pirckheimera (Berlin, Numizmatička zbirka) nastala 1514. godine prema izvornom crtežu A. Dürera, a također i Dürerov drvorez tzv. »Caput phisicum« u psihološkom traktatu Ludovica de Prussia (Trilogium anime), štampanom 1498. godine kod A. Kobergera u Nürnbergu, koji — prema podatku u reprezentativnom Katalogu Dürerove izložbe održane u Nürnbergu (München 1971, str. 165. br. 292) prigodom 500-godišnjice umjetnikova rođenja — predstavlja prvi Dürerov crtani portret Pirckheimera. Prema rezultatima našeg istraživanja ovome bi sada prethodila Pirckheimerova profilna polu-figura na zagrebačkoj slici »Raspeća na Golgoti«, koja na taj način postaje jedan značajan i zanimljiv likovni dokument o našim kulturnim kontaktima s velikim njemačkim umjetnikom Albrechtom Dürerom i njegovim prijateljem Willibaldom Pirckheimerom. Nije, međutim, isključena mogućnost da je *mladi Dürer* među likovima na zagrebačkoj slici — analogno kao u liku mladoga viteza na svom već spomenutom poznatom perocrtežu »Ljubavni par u šetnji« iz 1494. godine — *htio prikazati samoga sebe* (na desnoj strani u prednjem planu slike) *u mantegneskom liku mladića u crvenoj kabanici*, koji okrenut prema gledaocu posreduje u oružanom sukobu dvaju vojnika za haljine Kristove.⁴³

Najzad detaljnom analizom arhitekture tj. profanih i sakralnih građevnih objekata unutar fortifikacionog sistema bedema i kula kulisno koncipirane vedute medievalnoga grada lijevo u pozadini »Golgot«, utvrdio sam da on ne prikazuje Jeruzalem već *stari Zagreb posljednjih decenija 15. stoljeća* sa naročito istaknutom katedralom, starim biskupskim dvorom, kasnogotičkom kaptolskom vijećnicom, župnom crkvom sv. Emerika, gradskom crkvom sv. Marka, zagrebačkom gorom i sa jugoistočnim obrambenim zidom sa kulama, koji vodi od južnih kaptolskih vrata u pravcu istoka. Ova do sada neagnoscirana kulisno koncipirana veduta kasnosrednjovjekovnog Zagreba naslikana je najvjerojatnije po želji samoga donatora slike Mihajla Viteza i to po svoj prilici na osnovu jednog već postojećeg shematski crtanog predloška, nalik na prospekte i vedute gradova

u Nürnbergu bila je tako reći sabirni centar duhovnih snaga u Njemačkoj, jedan »diversorium literarium — hospitium eruditorum«, kako kaže Conrad Celtis. Na osnovu Pirckheimerovih bilježaka učinjenih u Italiji proizlazi, da se on nakon kratkog boravka u Rimu početkom mjeseca februara 1495 godine sastao sa Dürerom u Padovi ili Veneciji, kako bi se nakon toga ponovno (navodno zajedno s Dürerom kao pratiocem) vratio u Rim. Zbog čega je došlo do nenadanog povratka Pirckheimerova iz Rima i do spomenutog sastanka sa mladim Dürerom u Veneciji, danas u nauci nije objašnjeno. H. R u p p r i c h (W. Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien, Wien 1930, str. 64/65 i 85) pretpostavlja, da se radi o Dürerovim obavezama prema jednoj Pirckheimerovoj narudžbi iluminiranja po njemu nabavljenih djela grčkih pisaca, štampanih u Firenci i Veneciji. U vezi s time nije isključena mogućnost (što više vrlo je vjerojatno) da se u isto vrijeme radilo i o Dürerovoj zagrebačkoj slici »Golgot«, koju je

cronicarum) štampanoj 1493. godine kod A. Kobergera u Nürnbergu, a u kojoj je surađivao i mladi Dürer.« Po svojim »minijaturno« koncipiranim, crveno i zeleno obojenim širokim krovovima zgrada i šiljatim (gotičkim) kapama zvonika i četvrtastih kula obrambenih utvrda — pokazuje ova naša *najstarija slika Zagreba* također i dodirne točke sa poznatim Dürerovim akvarelom, nastalim na putu u Italiju u jesen 1494. godine, koji prikazuje vjerno po prirodi danu vedutu grada Innsbrucka (Beč, Albertina). Dakako, da one gotovo »planimetrijski« koncipirane a ponekad i sa izvjesnom dozom fantazije prožete vedute gradova u medievalnim kronikama ne pružaju posve autentičnu sliku grada viđenu sa jednog određenog mjesta, jer crtač na vještački način pojedine zgrade ili skupine kuća koje se sa te pozicije ne bi vidjele, pomiče i crta jednu iznad druge ili jednu pokraj druge. Svakako ova, u pozadini Dürerove »Golgot«, topografski gotovo vjerna za sada *najstarija veduta kasnosrednjovjekovnoga Zagreba* predstavlja ne samo jedno zanimljivo već i značajno obogaćenje unutar danas poznatih likovnih prikaza staroga Zagreba od 16. do konca 19. stoljeća.

Na kraju treba istaknuti, da zagrebačka slika »*Raspeće na Golgoti*« zauzima naročito važno mjesto u *ranom slikarskom stvaranju mladoga Dürera, jer je nastala za njegova boravka u Italiji (Veneciji) 1494/95 godine*. Na njoj je osebujni likovni govor mladoga Dürera obogaćen njegovim talijanskim utiscima i kontaktima. Njezina velika vrijednost unutar *Dürerova slikarskog opusa* je u tome, što ona predstavlja *jedini njegov prikaz u boji teme Golgot*, koju je veliki majstor u drugim tehnikama, crtežima i grafikama svoga plodnog stvaranja često obrađivao. *Ona ne samo da znači jedan novi prilog poznavanju Dürerove rane slikarske ličnosti, već i očito prezentira njegov odnos prema talijanskom slikarstvu quattrocenta*. Osim toga pored svoga historijsko-umjetničkog ima zagrebačka slika i izvjesno kulturno-historijsko značenje. *Najposlije kao prvorazredni umjetnički spomenik od evropskog značaja, koji se od konca 15. stoljeća nalazi na tlu naše zemlje, zagrebačka »Golgota« spada među najkvalitetnije i najznačajnije importirane spomenike slikarstva, koji su se do danas sačuvali ne samo u Hrvatskoj već i u čitavoj Jugoslaviji.*

donator Mihajlo Vitez, po našem mišljenju, naručio u Italiji upravo posredstvom W. Pirckheimera kako smo to već ranije spomenuli.

⁴³ Najbližu analogiju za ovaj Dürerov »*tip mladića*« kratko podrezane i u pramenove počesljane kose, nalazim u figuri mladog pastira (koji naslonjen na stablo puše u syrinks) na »*helenistički*« koncipiranoj najznačajnijoj Dürerovoj pastoralno-idiličnoj minijaturi izrađenoj za Pirckheimerov primjerak Theokritovih »*Idyllia*« štampanih u Veneciji kod Aldusa Manutiusa u februaru 1495 96 god. Vidi reprodukciju minijature u Katalogu izložbe djela Albrechta Dürera održane 1971 u Nürnbergu (München 1971, sl. nasuprot str. 160, Nr. 296/1.)

⁴⁴ Vidi L. Sladeczek, Albrecht Dürer und die Illustrationen zur Schedelchronik. (Neue Fragen um den jungen Dürer), Baden-Baden / Strasbourg 1965. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 342.)