

Jacob Cornelisz van Oostanen u Strossmayerovoj galeriji

Đuro Vandura

kustos Strossmayerove galerije u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

U zbirci starog sjevernoeuropskog slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora JAZU jedna poslijeratna akvizicija sa svetim Jakovom i Katarinom¹ gotovo zapostavljeno je visjela između poznatih bisera Majstora slike *Virgo inter Virgines*, Dürera, Bruegela ili Jana Wellensza de Cocka. Zanimljivo je pridonijela i neodređena Babićeva atribucija Njemačkoj školi 16. stoljeća pri ulasku ovog malog remek-djela u kolekciju. Danas nam je nemoguće reći što je pokojni upravitelj Galerije asociirao s ovim određenjem, samo smo sigurni da to nije Holbein ni Georg Pencz, nisu ni Cranachovi a nije nijedan od anonimnih pregalaca među talentima ondašnjeg Frankfurta ili Kolna. Tu dubioznu atribuciju prosljedio nam je dr. Vinko Zlamalik u svojim katalogima stalne galerijske postave iz 1967. i 1982. godine², s napomenom u oba da preispitivanje prostornog, vremenskog i autorskog podrijetla tek predstoji.

Krenimo od same slike. Na popločenoj terasi blijedo-crvene žučkaste kombinacije, a ispred smeđeg zastora prebačenog preko ograde, s pravokutnim poljima crvenih, zelenih i žutih resa uz donji rub, stoje sveti Jakov lijevo i sveta Katarina³ desno u poluprofilima jedno prema drugom. Sveti Jakov je u smeđoj haljini s crvenim plaštom

U jednoj poslijeratnoj akviziciji Strossmayerove galerije JAZU (ulje na drvetu 1,295 × 0,840 m), autor ovog teksta prepoznaje djelo Jacoba Cornelisza van Oostanena (oko 1470–1533). Citira komparativni materijal iz Kassela i Berlina, pa predpostavlja da su zagrebački sveti Jakob i Katarina morali nastati oko 1515. godine. Aluzije na njemački renesansni krug slikara autor objašnjava popularnošću Dürerovih grafika u Nizozemskoj, što je više nego očigledno u drvorezbarskom opusu Jacoba Cornelisza. Na osnovu prenatrpanog kontraposta unutar čvrste tektonske kompozicije, otvara se ovdje pitanje o maniri kao preteći manirizma. U daljem tekstu autor povezuje zaštitničku ulogu svetaca s ondašnjom pripadnošću Nizozemske španjolskoj kruni. Naime, u toplini i bogatstvu pejzaža iza svete Katarine, autor vidi urbanizirani Sjever, za razliku od dalekog, pustog i siromašnog krajobraza Španjolske u pozadini svetoga Jakoba.

zelene postave. Na glavi obrasloj kosom i bradom⁴ stoji tamnosmeđi šešir ukrašen školjkom (»jakovska kapica«) koja u svojoj svjetlosti reflektira tihi štih roznoga. S obje ruke drži ispred sebe drugi svoj atribut, hodočasnički štap. Katarina Aleksandrijska je gracilna plavuša, opuštene, duge kose, koja u valerima reflektira zlataste uvojke. Na glavi joj kruna svjedoči o kraljevskom porijeklu, u desnoj ruci otvorena knjiga o mudrosti, a mač u drugoj i kotač pod nogama o naprasnoj smrti za vladavine Maksimina II. tokom trećeg stoljeća naše ere. Obučena je u zelenu haljinu izvezenu zlatnim nitima, s posebno ukrašenim izrezom dekoltea od smaragda i rubina. Preko donjeg bijelog obruba u desno pada crveni plašt oker-postave.

Unutar sumarnih obrisa svakog lika pojedince autor se prepušta svojevrsnoj likovnoj igri. Ostavlja velike široke plohe u blago toniranoj lokalnoj boji, a onda u ponekom zakutku tijela provrije s kovitlacem nepravilnih, oštih nabora. Iako slika obiluje detaljima, naš majstor vrlo ograničeno upotrebljava liniju. Jedino su predmeti kod svete Katarine nacrtani u silueti i u detaljima. Naročito se kod mača i kotača ističu široki crtački potezi, koji u pojedinim partijama čak zamjenjuju sjenčanje. Suprotno tome, poluprofilni obris na portretu svete, koje je ideal u renesansnim stoljećima⁵, istaknut je samo smeđom sjenom

¹ SG - 437; ulje na drvetu; v. 1, 295, š. 0,840 m; u inventar Galerije slika je ušla nepoznatom Komzom 1947. godine.

² Vinko Zlamalik: *STROSSMAYEROVA GALERIJA JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI*; Zagreb 1967. godine, str. 268-269 (redni broj 139, s reprodukcijom); i Vinko Zlamalik: *STROSSMAYEROVA GALERIJA; JAZU*, Zagreb 1982. godine, str. 300-301 (redni broj 143, s reprodukcijom).

³ Vidi: *LEKSIKON IKONOGRAFIJE, LITURGIKE I SIMBOLIKE ZAPADNOG KRŠĆANSTVA*; Zagreb 1979. godine (urednik: Anđelko Badurina)

⁴ Nebrijanje i nešišanje ostatak je stare tradicije polaganja zavjeta. Na primjer, zavjetujete se na ne diranje vlasi dok ne obavite hodočašće na Božji grob, ili slično.



Jacob Cornelisz: SVETI JAKOV I SVETA KATARINA, Strossmayerova galerija

njezine zlatne kose. Kontrast koji smo spomenuli između ploha i uzgibanih manjih površina ponavlja se u distihu boja – crtež. Dijelovi koji su nam dani u energičnom zamahu boje, odjednom se na rubu pretvaraju u fini cizelerski završetak. Recimo, pad plašta s Jakovljeva desnog koljena u trenu se zaustavlja tankim zlatnim ornamentom.

Kompozicijska impostacija likova klasičan je renesansni^{5a} primjer gdje se ne skriva tendencija organizacije po vertikalnoj osi slike. Ne samo to, nego je renesansan i strogo određen prvi plan, te poznata igra s tektonskom ravnotežom unutar koje svako htijenje kretanja nalazi svoju smirujuću kontru⁶. Dovoljno je pogledati položaj svetačkih

⁵ Riječ je o modi visokog čela s kojeg su razloga žene brijale obrve i početak vlasišta. Vidi: Heinrich Wölfflin: *KLASIČNA UMJETNOST*; Matica hrvatska, Zagreb 1969. godine.

^{5a} Renesansni duh osjećamo već na prvi pogled pred anakronističkim smještajem dvaju likova na istu terasu, koji su u prošlosti razdvojeni sa skoro tri stoljeća.



Jacob Cornelisz: TRIPTIH, Berlin – Dahlem

liku ili akord mača i štapa s horizontalama ograde u drugom planu. Mogli bismo se pozivati i na suprotne lukove podignutog oboda Jakovljeva šešira i kotača dijagonalno dolje.

Renesansnom vokabularu odgovara i atmosferska perspektiva pejzažnog prospekta u pozadini, o kojem će kasnije biti više govora, a i uobičajeni mizanscen likova u kontrapostu, koji bi, istina, možda mogli i previdjeti da nije autorski, jedinstveno izveden. Znamo da je to antikizirajući stav u kojem se težina tijela prenosi na jednu nogu, dok je druga blago savinuta u koljenu. Naš autor gotovo neprirodno naglašava taj zglob ispod odora namećući predočen položaj i njegovo porijeklo, duh vremena ili samo modu⁷.

Odabir ta dva sveca s kršćanskog Olimpa najneupadljiviji je na početku 16. stoljeća u Nizozemskoj. »Oni su odeveni i opremljeni kao i sam narod. Ljudi su mogli svakodnevno da susreću gospodara svetog Roku ili svetog Jakova kao žive kužne bolesnike ili hodočasnike«⁸. Isto je

⁷ Vidi: Heinrich Wölfflin: OSNOVNI POJMOVI ISTORIJE UMJETNOSTI; Veselin Masleša, Sarajevo 1974. godine.

⁸ Zadržavajući se na ovom detalju mogli bismo otpočeti jednu novu temu, temu o odnosu talijanske i nizozemske renesanse. Kada jedna sredina preuzme iz svoje prošlosti neke postavke i kanone stvaralaštva, u stanju ih je prenositi dalje s potpunim uvjerenjem i likovnom kauzalnošću. Tako je Italiji normalan odmarajući, opušten kontrapost, tijekom vremena kojega je antiknost epitet. Isti motiv u prostoru, koji ga u tradiciji ne poznaje, a importno je ipak prisutan kao moda ili duh vremena, ekvilibrirat će na granici čiste manire. Tako ovdje, sjeverno od Alpa, vrlo rano treba postaviti pitanje kad svršava renesansa, a kad počinje manirizam.

⁹ Johan Huizinga: JESEN SREDNJEGA VEKA; Matica srpska, Novi Sad, 1974. godine, str. 222.

tako i sveta Katarina odjevena po posljednjoj modi, ali drugog staleža, s karakterističnim onovremenim zaru-kavljem i mrežastim laktovima, a sigurno je često zazivana ne samo kao zaštitnica djevojaka nego i kao jedna od četrnaest pomagača u nevolji⁹.

Motiv ove slike, recentna kostimografija i likovna interpretacija mogu nam neizmerno mnogo značiti u definitivnom dešifriranju sadržaja našeg panela, ali prije negoli se upustimo u te vode, potrebno ga je preciznije locirati u prostor i vrijeme. Kad se već nalazimo na nizozemskim ravninama, to i neće biti tako teško. Potrebno nam je ime koje će stilski i oblikovno odgovarati sredini između Engelbrehtzove manirističke virtuoznosti i elegancije juga, te jednostavnosti naturalizma i neposrednosti Majstora iz Alkmaara. Lenjingradski portreti Amsterdamskih mušketaira mogu nas podsjetiti na lice našeg apostola s karakteristično savijenim usnama na dolje, ali ništa više. Dirck Jacobsz premalo pažnje posvećuje naborima draperija i njihovoj kolorističkoj ekspresiji, a da bi mogao potpisati ovo, za njega rano djelo. Pred triptihom u Berlin – Dahlemu nećemo pogriješiti ako duže zastanemo. Lice Madone, s malom bradom, naglašenom vilicom i neizraženim zigomatičnim lukom, kao da je vedriji zrcalni citat portreta naše svete Katarine.

Analogije između berlinskog triptiha i naše ploče u ritmu slobodnih ploha odore i grupiranih, zamršenih oštih nabora još su izraženije na primjerima istog majstora u Kasselu i onog svetog Ivana kraj Madone nepoznatog

⁹ Sveta Katarina pomaže bolesnima od migrene, utopljenicima i onima koje muči neka bolest jezika. Vidi: Erna Melchers: DAS GROSSE BUCH DER HEILLIGEN; Südwest Verlag, München 1978. godine.



Jacob Cornelisz: TRIPTIH, Berlin – Dahlem, središnja ploča



Jacob Cornelisz: SVETI JAKOV I SVETA KATARINA, Strossmayerova galerija, detalj

njegova samostalnog slikarskog rada. Uz slikarstvo bavio se i drvorezom¹², a povijesti je poznatiji kao učitelj svog sina Dircka Jacobsza i velikana nizozemske renesanse Jana van Scorelsa¹³.

Za precizniji smještaj naših svetaca u vrijeme, od neprocjenjive je koristi Friedländerov katalog¹⁴. Oslanjajući se ovdje samo na signirana i(li) datirana djela u opusu Jacoba Cornelisza, ne možemo se mnogo udaljiti ni na jednu stranu od 1515. godione, iako prije 1523. godine nemamo nijednu signiranu i datiranu sliku. Mora naša slika biti bliža onoj kaselskoj, već citiranoj i oltaru svetog Jeronima u Beču iz 1511. godine. Tu grupu djela krasi čvrsto organizirana kompozicija, dok će ga na djelima

vlasnika¹⁰. Ponovo preneglašavanje kontraposta, disproporcija golih stopala u odnosu na tijelo, bizarna igra linija uz rubove volumioznih haljina, ljubav prema komplementarnim skladovima boja i da ne ponavljamo tipične portretne crte ženskih likova na svim primjerima.

Nema sumnje da se i u Strossmayerovoj galeriji nalazi jedan autograf Jacoba Cornelisza van Oostsanena (ili van Amsterdama), rođenog 1477. godine¹¹ u Oostanenu, a od 1500. nastanjuje se u Amsterdamu, kojem se neprestano vraća sa svojih putovanja u Alkmaar (1518), Hoorn (1522), Egmond (1527) ili Jeruzalem (1525?). Skočao je 18. rujna 1533. godine u Amsterdamu, iz koje godine je i posljednje datirano djelo. Inače, prve datacije potječu iz 1506. i 1507. godine, što znači da imamo vrlo kratak majstorski period

¹⁰ Sliku je objavio 1928. godine P. Wescher u *PANTHEONU* (reprodukcija na strani 608) kao otkriće drugog krila oltara u Baselu, a 1935. godine prodana je u Berlinu na aukciji Paula Graupea. (početna cijena je bila 1.200,00 maraka).

¹¹ Thieme – Becker: *ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER*, VII, Leipzig, 1912. godione na 428. strani navodi samo kao orijentacijsku godinu rođenja 1470. E. Benezit: *DICTIONNAIRE DES PEINTRES SCULPTEURS DESSINATEURS ET GRAVEURS*, II, Librairie Gründ, 1966. godine bez objašnjenja pomiče datum rođenja do 1477. godine.

¹² Drvorezi Kristove pasije Jacoba Cornelisza nemaju nekih na prvi pogled vidljivih veza s Dürerom, ali su njih dvojica kao suvremenici i prostorno bliski stvaraoci sigurno u mnogo čemu svodljivi pod zajedničke nazivnike. Neosporna kvaliteta naše slike očito je trebala prilikom ulaska u zbirku slijediti sjenu velikog Albrechta Dürera.

¹³ Zahvaljujem se ovim putem akademiku profesoricu dr. Anđeli Horvat na ustupljenoj fotografiji oltara obitelji Frankopan koju je potpisao Jan van Scorels 1520. godine u Obervellachu (slovenski rečeno Gornji Beljak) naslikavši na krilima portrete kneza Krste i kneginje Apolonije kao svetog Kristofora i svetu Apoloniju.

poslije dvadesete godine reprezentirati raskoš bliska ant-verpenskima maniristima. Druga zajednička gradbena jedinica ovog razdoblja je cezura u drugom planu slike. Naime, dok firentinski problematičari u štafelajnim slikama teže sukobu vertikalnih geometrijskih ploha arhitekture s perforacijama za ostvarivanje atmosfere perspektive, Jacob Cornelisz voli horizontalnu stanku koja mu rješava problem dovođenja pejzaža u prvi plan, a na drugoj strani iluzionističkom dojmu upravo pridonosi sukob arhitekturom i atmosferom stvorenog prostora.

U to vrijeme, krajem drugog desetljeća 16. stoljeća, Nizozemska je pod vlašću habsburškog kralja Maksimilijana I. Godine 1516. njegov sin, budući kralj Karlo V, ženidbom pripaja velikom porodičnom imanju i španjolski poluostrvo. Jacob Cornelisz neće doživjeti 1556. godinu u kojoj će Nizozemska doći pod direktnu španjolsku upravu, ali sigurno sjeverno društvo već osjeća centripetalnu silu kraljevskog prijestolja u Madridu.

Dominantan zajednički nazivnik staronizozemskog slikarstva renesansnih stoljeća je nerazdvojnost prvog plana od pozadine, ne samo u likovnom nego i u konotativnom smislu. Ne mora biti riječ o nasljeđu gotičke narativnosti, da se glavni lik iz prvog plana pojavljuje u perspektivi na drugim situacijama, nego detalji iz pozadine pobliže objašnjavaju i tumače prikazani motiv. Na kaselskom Kristu, vrtlaru, to je posjet Triju Marija praznom grobu, a



Jacob Cornelisz: KRIST KAO VRTLAR, Kassel

Jacob Cornelisz: APOSTOL IVANI I MARIJA, nepoznati vlasnik



u Berlinu onih dvadesetak likova u pejzažu sigurno imaju svoje značenje u vezi s »Ave Maria«¹⁵. Na našoj slici svetog Jakova i svete Katarine pejzaž je tektonski komponiran u odnosu na dva lika u prvom planu, tako da se iza svakog podižu stare, visoke planine, u podnožju spojene na vertikalnoj osi slike. Tu u središnjem dijelu, bliže svetoj

¹⁴ Max J. Friedländer: *DIE ALTNIEDERLANDISCHE MALEREI*, XII, Leiden, 1935. godine.

¹⁵ Na središnjem dijelu triptiha, duž ruba Marijinog plašta, čitaju se riječi molitve kao zlatni ornamentalni vez.

¹⁶ Vidi: Johan Huizinga: *JESEN SREDNJEGA VEKA*; Matica srpska, Novi Sad 1974. godine, str. 220. i dalje.

¹⁷ Vidi: Geoffrey Chaucer: *THE CANTERBURY TALES*; Chicago, London, Toronto 1952. godine.

¹⁸ Citirano prema prijevodu Nikole Bertolina u knjizi P. Chaunua: *CIVILIZACIJA KLASIČNE EVROPE*; Jugoslavija, Beograd 1977. godine, str. 224 i dalje.

¹⁹ Vidi: Erna Melchers: *DAS GROSSE BUCH DER HEILIGEN*; Südwest Verlag, München 1978. godine, str. 762.



Jan van Scorels: *OLTAR PORODICE FRANKOPAN, Obervellach*

Katarini, a na idiličnom jezeru s dvorcem, između flore koju možemo sresti na ovim paralelama s kojih potječe slika, nadvila se palma. Ona je najbliži element pejzaža, a kao simbol mučeništva kraj svete Katarine, dozvoljava značenjski ulazak i među ostale elemente prikaza prirode. Planina na Katarininoj strani je naseljena bogato razvedenom arhitekturom, bliska u toplim, smeđim i zelenkastim tonovima, dok je ona na Jakovljevoj strani, iako u podnožju spojena s desnom, gola, plavo udaljena od promatrača i sa samo jednom građevinom na vrhu. Između njih je morska uvala s jedrenjacima i horizont urbaniziranog poluotoka.

Ne možemo li ovdje tumačiti razliku između dviju nacija? Na desnoj strani Nizozemska, bliska, naseljena i bogata, za razliku od Španjolske na lijevoj strani, koja je daleka, pusta, a jedina veza im je prekomorski put. Potvrda ovaku tumačenju prvo je pojam sveca u ondašnjoj Evropi. Često su ljudi zamjenjivali patronat pojedinog člana kršćanskog Olimpa s njim samim¹⁶, pa se moglo čuti da je neko Florijan odveo na prosjački štap (izgorjela mu kuća) ili ga opsjeda sveti Mavro (ima kostobolju). Mutatis mutandis ovdje, na lijevoj strani Corneliszove slike vidimo Španjolsku, kojoj je zaštitnik »Santiago«. Istina, sveti Jakov je patron i nad hodočasnici (ne samo u svoju Compostelu), ali skrušene pristalice devotio moderne, koja je vrlo popularna u Holandiji onoga vremena, ne ljube

previše hodočašća, jer im je stran onaj duh putovanja zabilježen kod Chaucera¹⁷.

O pejzažu, gostoprimstvu i turističkim boravcima u obje zemlje saznat ćemo eksplicitno tek mnogo kasnije (sigurno ne i prekasno). U Francuskoj je tokom 17. stoljeća Marcelin Défourneaux objavio »Putovanje kroz Španjolsku«, u kojem otvoreno uspoređuje Nizozemsku i prostranstva naslovljene zemlje. Dok u Haarlemu, piše on, možete birati između hotela »Pelikan« i »Lav«, u Haagu ih je devet, šest u Rotterdamu, a evo kako izgleda gostoprimstvo juga: »Planine koje brazdaju Španiju s kraja na kraj nisu pod nasadima niti okićene selima kao planine u Francuskoj, nego se sastoje od strmih i golih litica koje Španci zovu sierras i pēnas... Ima između njih veoma prostranih ravnica, kao što su one u Kastilji, ali one su većinom obrađene samo oko velikih gradova... Nije dakle slučajno što Don Kihot i Sančo veći deo vremena putuju cestom potpuno usamljeni...« Malo dalje nastavlja: »Duž starog, jedva prohodnog puta, postojalo je samo nekoliko krčmi čiji su vlasnici bili saučesnici jataka i razbojnika...«¹⁸. Kao da je autor ovog ranog turističkog vodiča na početku našeg citata gledao pejzaž Corneliszove slike u Strossmayerovoj galeriji.

Pomisao o nekom smislenom, nadmotivnom povezivanju autorova imena s prikazanim apostolom upravo je nedopustiva. Rano novovjekovno doba poznaje jake osjećaje i primjere neskrivene eksplikacije ljubavi, bola, patnje ili patosa, ali je isto tako obljubljen govor krinki i simbola, pa ovdje ne možemo tražiti nikakvo doslovno povezivanje autorova zaštitnika i njega samog. Naručilac je sigurno neki nizozemski pristaša nove unije sa Španjolskom, možda trgovac koji očekuje svoju šansu ili slično.

Tumačeći sliku ovako kako smo malo prije predložili, nije teško odgovoriti ni na pitanje reprezentacije svete Katarine kao predstavnice Nizozemske. Ne samo što je ona vrlo draga kao pomoćnica u nevolji i svetački lik preko kojega se predstavlja uvijek najnovija ženska moda¹⁹ nego je i Nizozemska kao zajednica djevojački mlada u tim godinama. Tek su se 1463. godine prvi put sastali državni staleži svih nizozemskih provincija, a još je daleko 1581. godina, kad će se Utrehtska unija (osnovana dvije godine prije) otcijepiti od španjolskog patronata.

Zusammenfassung

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN IN STROSSMAYER GALERIE

In einem in den Nachkriegsjahren für die Strossmayer-Galerie der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb erworbenen Gemälde (Oel auf Holz, 1,295x0,840 m) erkennt der Verfasser ein Werk des Jacob Cornelisz van Oostsanen (um 1470-1533). Er führt Vergleichsmaterial aus Kassel und Berlin an, und setzt voraus, daß das Zagreber Bild des hl. Jakob und der hl. Katharina um 1515 entstanden ist. Anklänge an den Kreis der deutschen Renaissancemaler erklärt der Verfasser mit der Volkstümlichkeit von Dürers graphischen Werken in Holland, was auch bei den Holzstichen von Jacob Cornelis klar zutage tritt. Aufgrund

des überbetonten Kontrapostes innerhalb einer festen tektonischen Komposition stellt sich die Frage der Manier als Vorläuferin des Manierismus. Im weiteren Text stellt der Verfasser die Patronatsrolle der beiden Heiligen in Verbindung mit der damaligen Zugehörigkeit von Holland zur Spanischen Krone. Er sieht nämlich in der Wärme und Vielfältigkeit des landschaftlichen Hintergrunds der hl. Katharina den urbanisierten Norden, im Gegensatz zu der fernen, einsamen und wüsten Landschaft Spaniens im Hintergrund des hl. Jakobs.

Branko Fučić

SARCOPHAGUS IN BALE

The sarcophagus of the parish church in Bale dates from the 7th-8th century. Its carved ornament is not only decorative; it also bears a deeper meaning, the Christian belief in life everlasting and the redeeming power of the cross. In the artist's iconographic interpretation the arcade with trees under the arches is an architectural abbreviation: it is the »heavenly Jerusalem«, paradise, the eternal abode of the blessed; the trees are part of Eden, »locus refrigerii et pacis«, or perhaps the »trees of life« described in the Apocalypse (Ch. 22)

The cross represented on the shorter side of the sarcophagus is not composed of two dessicated pieces of timber; this wood is alive, and it is sprouting. The cross is a fertile tree on which has matured the noblest fruit – the redeeming sacrifice of Christ. The cross is the only »noble piece of wood« among all the trees that surround it. Such a notion of the cross was formulated in the song by Venantius Fortunatus (530-610) »Lustra sex qui jam pergit«.

Igor Fisković

UNPUBLISHED ROMANESQUE RELIEF FROM THE ISLAND OF RAB

Un this recently found painted wooden relief one recognizes the iconographic representation of Saint Anne with the child Mary in her arms. The archaic style of the composition and rustic technique suggest Romanesque origin of late date. This makes it an example of typical provincial retardation produced in the early 14th century. This periodization is also supported by the historical data concerning Marry's Chapel in Lopar on the island of Rab. Further, it explains the low artistic quality of the work.

Alena Fazinić

TWO SILVER GOTHIC CRUCIFIXES FROM THE ISLAND OF KORČULA

In the villages Blato and Žrnova on the island Korčula are kept two silver Gothic procession crucifixes showing numerous similarities.

The Blato crucifix, called »the priest's cross« belongs to the parish church of All Saints. It is wrought on both sides with a rich ornament of plant scrolls and flowers and the figures of Christ, Our Lady, saints and symbols of the Evangelists. Its style places it into the first half of the 15th century. Its good craftsmanship indicates that it was made by a competent native craftsman in some larger centre. The Žrnova crucifix belongs to the local religious brotherhood of St. Martin. It has the same shape as the Blato crucifix, but it is rustic, shows stylistic retardation and lack of iconographic precision. Its craftsmanship is high, however, so it can be supposed that it was made in the second half of the 15th century by a local goldsmith, perhaps a native of Korčula, in imitation of the Blato crucifix. Documentation about the origin of these crucifixes is not known to exist.

Cvito Fisković

SCULPTURES REPRESENTING THE PIETÀ IN DALMATIA AND BOKA KOTORSKA

In some of his earlier essays and books the authors has published archive material about artists from Central and Northern Europe who worked in Dalmatia and Boka Kotorska from the 14th to 17th centuries. He also published some of their work in the field of art and the fine crafts.

In this paper are published the sculptures by Wesperbild in sandstone, wood and marble imported to the towns Rab, Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Kotor and to the island of Mljet from the beginning of the 15th century to the 16th century, mainly from Austria and Germany, and are kept today in the churches of these localities. The author gives us a characterization of their style, believing that some of them may have influenced the sculptures of the Pietà made by local Dalmatian sculptors in the 15th and 16th centuries.

Radovan Ivančević

THE PROBLEM POSED BY THE RENAISSANCE CUPOLA OF THE CATHEDRAL AT OSOR

On etchings dating from the 16th century the cathedral at Osor (consecrated in 1492) is shown to have a cupola and convex, rounded nave roofs. Owing to the fact that the cathedral today still has a trefoil facade, but without a cupola and with a normal roof, the author interprets the problems relating to the reconstruction of its original shape with regard to construction, material and form. He presents the hypothesis that the ceiling-construction and cupola might have been in timber covered by lead (citing similar known examples in Istria, Dalmatia and Venice). He points out that it was closest to the Šibenik Cathedral in shape because, differing from all other churches with trefoil facades, these two churches were the only examples of identical spatial solutions of the rounded roofs and ceilings in the interior and the trefoil shape of the gables of the main facade as their external projection.

Duro Vandura

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN AT THE STROSSMAYER GALLERY

In an acquisition made by the Strossmayer Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Art (oil on wood 1,295 × 0,840 m) after World War II, the author of this text recognizes a work by Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1470–1533). He quotes comparative material from Kassel and Berlin, supposing that the painting of St Jacob and St Catherine in Zagreb must have originated about 1515. Allusions to the German circle of Renaissance painters are explained by the author as resulting from the popularity of Dürer's prints in the Netherlands, quite evident in the woodcuts of Jacob Cornelisz. The overstressed counterpoint existing within this firm tectonic composition confronts us here with the question of manner as a forerunner of mannerism. The author further relates the protective role of the saints with the fact that the Netherlands were ruled by the Spanish crown at that period: in the warmth and lushness of the landscape behind St Catherine the author sees an urbanized North, contrasted to the distant, barren and deserted Spanish vista in the background of St Jacob.