

Sv. Marija Magdalena Adriaena van der Werffa

Đuro Vandura

kustos Strossmayerove galerije starih majstora
JAZU u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Priča o Adriaenu van der Werffu tipičan je primjer promjena vrijednosnih sudova o nečijem djelu kroz tijek vremena. Slikajući kod izbornog kneza Johana von der Pfalza bio je najbolje plaćeni slikar svojega doba, a danas je poznat samo užem krugu stručnjaka. Houbraken, njegov suvremenik, zapisao je 1712. godine¹ da je čak najveći slikar kojega je ikada Holandija imala. Rođen je 24. siječnja 1659. godine u Kralinger-Amachtu pokraj Rotterdama, a slikarstvo uči prvo kod Cornelisa Picoleta i zatim kod Eglona van der Neera. Kao slobodni majstor zapisan je u roterdamskoj gildi svetoga Luke 1676. godine. Od 1696. godine postaje dvorski slikar i dugo slika po narudžbama njemačkog i engleskog plemstva za rekordno visoke cijene. Umro je u Rotterdamu 12. studenog 1722. godine.

Prizivanje iz povijesti imena Adriaena van der Werffa uzrokovala je slika Svete Marije Magdalene u Strossmayerovoj galeriji². Djevojka je prikazana okružena stjenovitim ambijentom u tri-četvrtnoj figuri. Sjedi na desnom boku oslonjena na lakat, desnom rukom djelomično skriva gola prsa, a glavu obara prema raspelu koje pridržava ljevicom. Duga, valovita, plava kosa pada joj na ramena, a preko bokova i kamena na koji se naslonila ima prebačenu bogatu, tamnocrvenu drapeiriju. Ispred nje, u lijevom uglu, nalazimo posudu s pomasti, lubanju i knjigu.

Položaj Marije iz Magdale sugerira dijagonalu slikarskog formata u blagoj osi oblika slova S. Tijelo se ne-

Autor pripisuje sliku svete Marije iz Magdale ruci Adriaena van der Werffa. Djelo iz Strossmayerove galerije može se datirati oko 1707. godine, paralelno s primjerom iz Schleissheima. U drugom dijelu teksta izneseno je moguće značenje svetičinog lika za naručioca i povijest prikazanog mizanscena od antike do rokoka.

znatno lomi na nivou bokova i ramena ostvarujući dojam elegancije i mekoće. Oboren Marijin pogled i bljesak svjetla na mrtvoj prirodi u prvom planu ublažava tu kompozicijsku kretanju prema gornjem lijevom uglu. Svjetlost dolazi s lijeve strane, izvan formata slike i jakim kontrastom otima jednolikoj, smeđoj pozadini djevojčinu bistu. Nepostojanje nasuprotnog osvjetljenja na našoj slici prijeti da viuzalnim odnosom svijetlog i tamnog poništi iluziju dubine, ali autor pokazuje koliko je malo sredstava potrebno da se ipak prostornost prikaže. Pogledamo li pažljivije kompoziciju, zapažamo rudiment suprotno impostirane dijagonale od lubanje preko antene na raspelu do ženine podlaktice kojom naše oko neumoljivo dobiva žarište u drugom planu prikaza. Čitajući osvijetljene partije na tom potezu, zapažamo i specifičnu ulogu križa u prostornom ritmu, kao jedan međuplan ili cezura između prvog i drugog plana. Naime, kolika je sjena ispred tijela na križu, tolika je i između tijela raspetoga i osvijetljenih grudi Magdalene.

Slikareva je paleta skromna. Upotrebljava niz od rumenožute i okerne do smeđe, a na knjizi i plaštu nazočna je tamnocrvena. Toj svojevrstnoj monotoniji sukladan je rukopis koji blagim sfumatura obavlja volumene i ublažava prijelaze između osvijetljenih i zatamnjenih detalja. Jasno nam je da Magdaleninu liku i pozadini moramo eksplicirati epitet sumarnosti, ne samo po zatamnjenjima nego i po slikarskoj obradi crteža. Precizni valeri na raspelu i virtuozno oplahivanje lubanje pridonose našem lokaliziranju ove slike. Od ukupnog, gotovo internacionalnog utiska kasnobaroknog rada, takvi tehnički detalji vode nas u Nizozemsku.

Sigurno smo dodirnuli razlog zašto je ovo djelo od 1947. godine u inventaru Strossmayerove galerije pod atributivnom oznakom talijanske škole XVII. stoljeća. Reprodukcijske iz lenjingradskog Ermitagea uputile su nas prema konačnom rješenju ovog atributivnog pro-

¹ Arnold Houbraken, *De Groote schouburgh der nederlandsch konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1718—1721.

² SG-334, ulje na platnu 1,346 x 0,982 m. Odmah, po inventiranju, sliku je 1947. godine restaurirao Zvonimir Wyrubal u Zavodu za restauriranje umjetnina. Slika nije do danas izlagana, iako je ušla u katalog Vinka Zlamalika, *Sto godina Strossmayerove galerije*, Muzejski prostor, Zagreb 1984, kat. br. 204.



1 Adriaen van der Werff: SVETA MARIJA MAGDALENA,
Strossmayerova galerija, Zagreb

blema, koje je sazrelo u dvorcu Schleissheim. Jedna dvorana baroknog interijera posvećena je slikarstvu Adriaena van der Werffa. Kad tamo ne bi visjela jedna druga Magdalena³, opet bismo jednostavno definirali zaštitni znak, gotovo autogram našega slikara. Sva njegova djela slikana su u tonu smeđe boje i svako upravo kliče jednim naglašenim kolorističkim akcentom. Njemačka Marija iz Magdale prebacila je preko bedara pariško plavi plašt, a naša crveni. Unutar svakog okvira u onoj dvorani gledamo smeđu modelaciju prizora oko nečeg crvenog, drugi put plavog, treći put žutog...

Donosim ovdje detalj s lenjingradske Sare i Hagar pred Abrahamom iz 1696. godine⁴, a pretpostavljam da

specifična modelacija desne ruke na grudima, naročito nadlanice i pokret malog prsta može morelijanskom metodom pokazati da je kod nas riječ o istom autoru. Nažalost, monografija Werffova još nije izašla iz tiska, pa nam najkompletniji popis radova pruža rječnik Thieme Beckera⁵. U opširnom katalogu čitamo da Werffove Magdalene možemo vidjeti u Aix-en-Provence, Berlinu, Danzigu, Lilleu, Louvreu, Potsdamu, Stuttgartu. Ona drezdenska danas je u Lenjingradu, prema tome Sovjeti imaju dvije varijante, a onu iz Schleissheima već smo spominjali. Šteta što reproduciramo samo dva komparativna primjera istoga motiva, ali i najkolebljiviji promatrač mora zaključiti da su varijacije neznatne između našeg primjera i citiranih suplementara. Uvijek prizorom dominira dijagonalni položaj oslonjenog ženskog poluakta na desnu ruku, uvijek plašt pokriva bokove, a morelijanskim detaljima treba pribrojiti portretne karakteristike na sva tri primjera. Djevojka ima

³ Staatsgalerie Schleissheim, *Verzeichnis der Gemaelde*, Hirmer Verlag, München 1980. Inventarski broj 285, ulje na platnu 1,950 x 1,270 m.

⁴ Adriaen van der Werff: Sara daje Hagar Abrahamu za ženu, ulje na platnu 0,860 x 0,685 m; vidi: Yury Kuznetsov i Irene Linnik, *Dutch Painting in Soviet Museums*, Amsterdam i Leningrad 1982.

⁵ Ulrich Thieme i Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, E. A. Seeman, Leipzig 1942, tom XXXV.

dugu, plavu kosu, bademaste krupne oči, izražen nos, a oblik grudi mogli bismo pripisati ukusu vremena. Ako smo stilski blizu tim primjerima, sigurno smo i vremenski. Slika u Schleissheimu datirana je s 1707. godinom, pa slobodno zaključujemo da je Adriaen van der Werff zagrebačku Mariju Magdalenu slikao oko 1707. godine.

Djevojački lik među stijenama imenovali smo preko atributa lubanje, križa, knjige i alabastrene vaze Marijom Magdalenom. Zatečena je u postevanđeoskom prostoru i vremenu, kamo ju je smjestila legenda. Naime, evanđelja je spominju na večeri⁶, kad Kristu pere noge, pri raspeću⁷, uskrsnuću⁸ i prvom Kristovom zagrobnom javljanju⁹, a onda apokrifski pričaju da odlazi brodom na Sredozemlje, pokrštava u Marseilleu i nastavlja djelovanje kao provansalski pustinjač¹⁰. U ikonografiju likovnih umjetnosti ušla je s atributima spomenutim u prvim pisanim izvorima: kosa, duga i opuštana, te alabastrena vaza s pomasti. Proširenje atributivnog repertoara također se pokušava obrazložiti literaturom, iz koje bi imala križ zbog njezine prisutnosti raspeću, knjigu

⁶ Lk 7,37—50.

⁷ Mt 27,56; Mk 15,40-41; Iv 19,25.

⁸ Mt 28,1-15; Mk 16,1-11; Lk 24,1-10; Iv 20,1-2.

⁹ Iv 20,14-18.

¹⁰ *Leksikon ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979.

2 A. van der Werff: SVETA MAGDALENA, Schleissheim



3 A. van der Werff SARA DAJE HAGAR ABRAHAMU, Lenjingrad (detalj)

zbog pokrštavanja, a lubanja bi trebala biti Adamova, jer je ona prefiguracija prvog pokajnika među grešnicima. Moje je mišljenje da su dodatni ikonografski znaci adirani Mariji iz Magdale u ambijentu Provence naprosto nasljeđe ranijih tema pustinjačkog načina života, prvo kod svetog Jeronima, onda i kod svetog Antuna Pustinjača. Dakle, razložni atributi djelovanja svetog Jeronima, u vremenu naše slike, jednostavno postaju atributi za pustinjača općenito.

Kult Marije Magdalene proširio se zapadnom Evropom naročito sa srednjovjekovnim narodnim vjerovanjem da je bolest vanjska, morfološka manifestacija grijeha. Bilo je jednostavno dijagnosticirati da epidemija lepre napada one koji su klonuli vjerom u Boga, pa će zaziv najveće obraćenice na Olimpu kršćanstva pomoći u povratku duševnom i tjelesnom miru. »Bolnice za gubavce su se tada (XII, XIII, XIV st.) umnožile (toponimija je sačuvala uspomenu na njih: na primjer u Francuskoj *maladrieres* — bolnice za gubavce — predgrađa nazvana *La Madeleine* — Magdalena — zaseoci i sela koja podsjećaju na izraz *mésel*, sinonim od gubavca itd.)«. ¹¹ Potres kršćanstva tijekom XVI. stoljeća s refor-

¹¹ Jacques le Goff, *Srednjovjekovna civilizacija zapadne Evrope*, Jugoslavija, Beograd 1974, str. 368.



4 A. van der Werff POKAJNICA MAGDALENA,
Lenjingrad



5 VENERA I MARS, Pompeji, Museo Nazionale, Napulj
(detalj)

macijom i protureformacijom stvara od Marije iz Magdale »advocata omnium peccatorum et peccatoricum«.¹² Na taj način ufanje i nada za tjelesnom promjenom srednjovjekovnih bolesnika transformira se u zaziv milosti zbog promjene osnovnih, reformiranih ili protureformiranih stavova. Njezin kult raste s tog naslova i tijekom XVII. stoljeća, pa gotovo da nema slikara koji ne ovjekovječuje njezinu ekstazu ne nasljeđenog, nego zasluženog blaženstva. Spominjem samo Antonya van Dyka, Guida Renija, Guercinoa i Dircka Bleeckera, jer u njih varira mizanscen sličan našoj slici. Mnogo je češća slikarska ekspresija Marije Magdalene na prikazima raspeća. Tu je ona čestio središnja figura, točka preko koje slikari izražavaju svu žalost prizora. Ostali prisutni: Krist, Marija i Ivan standardizirane su figure i visoko postavljene u hijerarhiji kršćanskog Olimpa, pa prema tome i imune na neka anakronistička kretanja kroz povijest ikonografije. Apokrifni zapisi o Magdaleninu životu pred obraćenje spominju njezinu luksuznu vilu, garderobu, pa čak i da je u kući farizeja Simona bila odjevena u skrletnu haljinu, ukrašenu filigramom i biserima. Možda upravo to apokrifno nasljeđe omoguću-

je slikarsku slobodu da i u ovakvim tužnim prizorima Marija Magdalena predstavlja modele najsvremenijih, dakle najanakronijih haljina i drugih modnih detalja.

Vratimo se našoj slici s pridjevima pokajničkog, i razočarat ćemo se pomanjkanjem eteričnog zanosa i kvantitetom gole djevojačke puti. Nema ovdje onog euforičnog, ekstazičkog pogleda prema nebu, variranog od Titiana pa kod mnogih autora, kao ni one vandajkovske svjetlosti pune sakralnosti. Gesta desne ruke kod Adriena van der Werffa manje je pokret skrušenog obraćenika, a više taktilnosti tjelesne senzualnosti, kojoj pridonosi raščešljana kosa, izraz blagog zadovoljstva na licu i naša asocijacija na njezin pretpokajnički život. Dodajući joj profane konotacije, rastu moguće primisli o zaštitnici ili bar zagovornici svakodnevnne ljubavi. Nije li Marija iz Magdale kršćanska suptitucija Afrodite ili Venere? Njena nagost, protkana senzualnošću, nema ekvivalent među teološki dopuštenom golotinjom. Ako bismo poblizje označili Magdalenin akt, onda to ne bi bio nuditas naturalis, ni nuditas temporalis, ni nuditas virtualis kao ni nuditas criminalis¹³, nego nuditas sensualis. Promatrajući je na ovaj način, neminovno slutimo nešto rokokoovski erotično, ali prije se podsjećamo na

¹² Citirano po: Jan Bialostocki, *The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and his Studio*, The Art Bulletin XLVI, New York 1964, str. 511—524.

¹³ Ervin Panofsky, *Ikonološke studije*, Nolit, Beograd 1975, str. 126.

svjesnu tjelesnost grčkih i rimskih božica, nereida ili oreada. Neminovnost usporedbe s antikom izlazi iz izravnog nasljeđa tema i načina u kršćanstvu. Sve pojave, radnje, mjesta i vremena imaju svoju mitološku refleksiju na ponekom od bogova. Kršćanstvo je nastavilo s istom praksom, jedino se Olimp promijenio. Naprimjer, srednjovjekovni zaštitnik svih obrtnika, sveti Josip, slavi se 19. ožujka, kad su stari Rimljani, s istog naslova, odavali počast Minervi. Mariju Magdalenu prigrlile su predstavnice najstarijeg zanata na svijetu, a u vremenima društvene brige za preodgajanje prostitutki, osnivaju se »kuće svete Magdalene«.14 Dakle, pod istim naslovom, ali drugim krovom, liječimo dušu i tijelo.

Koliko je tema i uloga Marije iz Magdale povezana s antičkom tradicijom, toliko je i Van der Werffova organizacija mizanscene posredni ili neposredni, svejedno, glasnik klasične starine. Udoban položaj tijela oslonjenog na tri uporišne točke u tri različite visine, nije zaštitni znak antike kao kontrapost, ali je svakako njezina izmišljotina. Neki reljefni i slikarski primjeri iz doba Ehnatona predstavljaju embrio u povijesti dočaravanja opuštenog ljudskog tijela. U tom smislu atenski Partenon malo je prestrogo komponiran u detaljima nama interesantnim, ali zato nam u Pompejima nije teško pronaći komparativni materijal. Jasno, promatrajući Veneru iz napuljskog muzeja moramo zanemariti onovremenu tipologiju ljepotice, kao i specifičnu modelaciju, jer nas interesira jedino položaj tijela. Kao da je Adriaen van der Werff posjetio Pompeje, ne samo po izboru poze nego i po odnosu plašta i golog ženskog tijela. Međutim, u VI. stoljeću, u Bečkoj genezi, nimfe voda slikane su na isti način. Kao ranije primjere Werffove organizacije tijela možemo citirati i Pariški psaltir iz X. stoljeća ili anonimnog majstora J. B. iz XVI. stoljeća. S poklonstva pastira Andree Mantegne iz The Metropolitan Museuma u New Yorku poslužiti će nam detalj usnuloga pastira da zaključimo kako svako vrijeme ili stil koje se poziva implicitno ili svjesno na antiku, u svoj repertoar uključuje i mizanscen figure zatečen kod naše Marije iz Magdale.

14 Morus, *Historija seksualnosti*, Zora i Naprijed, Zagreb 1959, str. 88 i dalje.



6 A. Mantegna: POKLONSTVO PASTIRA, The Metropolitan Museum, New York (detalj)

Na ovaj način zatvoren je krug od rimske Venere do nizozemske Magdalene i ozbiljno se otvara pitanje: da li u kasnom baroku vrijedi i suprotan tijek mišljenja? Naime, da li je ovdje Magdalena kršćanska supstitucija Venere? Nažalost, ne znamo za koga je Adriaen naslikao tu pokajnicu, što na kraju i nije važno, barem ne presudno. Bez obzira na to da li se prvi vlasnik naše slike divio ženskom tijelu ili kasnijem pokajničkom djelovanju, Van der Werffova intencija napojena je na tradicijama antike i njezinim refleksima kroz vrijeme, a ostvarena načinom kasnog nizozemskog baroka.

7 REBEKA I ELIAZAR NA ZDENCU, Bečka Geneza (detalj)



8 DAVID SA SVOJIM STADIMA, Pariški psaltir (detalj)



9 Majstor J. B.: PREPAD NA SPAVAČICE, bakrorez (detalj)



Cvito Fisković
A SUPPOSED CERANO

In a detailed analysis of the small painting Christ Praying on the Mount of Olives (Korčula's church museum) the author determines stylistic, typological, coloristic, and expressive similarities with Giovan Battista Crepsi »Il Cerano« (1557 — 1663). Hence his belief that the painting was made by the Lombard artist or by one of his pupils. The Deposition in Novara's Civic Museum, as well as some paintings in Milan and Madrid, confirm his belief and serve as a definitive proof that this tenebrous work could not have been created in Venice c. 1600.

Grgo Gamulin
A SUPPOSED BATTISTA FRANCO SERIES

For the first time 11 decorative paintings of uneven quality are being presented. They were acquired by Bishop Strossmayer in Venice in 1869 (through painter Ivan Simonetti) as works of Andrija Medulić (1500 — 1563). The author believes the series with allegorical figures to have been performed by the mediocre painter and epigone of Central Italian »maniera grande« Battista Franco (1498 — 1561) and his assistants. The study attributes two more paintings from Dalmatia to the same author (Resurrection in Hvar and Flogging in Zadar). They were probably painted c. 1551 in Urbino, while the series from the Strossmayer Gallery of Zagreb must have been performed in the author's highly prolific Venetian phase and completed c. 1556 — 1560. In terms of the artist's general appraisal, the author does not consider this series of paintings to be of great significance, its only interesting aspect being the iconography of some allegorical scenes.

Alena Fazinić
SOME WOODEN BAROQUE SCULPTURES AT KORČULA

Korčula, the town of stone-cutters, has always been rich in woodcarvings. Few older works in Gothic and Renaissance styles have been preserved, yet a number of wooden Baroque sculptures can be seen in the Cathedral, as well as in the other churches. The most prominent among them is the group of 14 apostles and evangelists (to be seen at St. Peter's), acquired at the end of the eighteenth century by the bishop of the diocese, who believed them to be the works of »a famous author«. The sculptures bear resemblance to the apostles of the Venetian woodcarver Ciabatta (17 c), preserved at Stari Grad on the island of Hvar, and are thus attributed to an unknown Venetian workshop of the period.

The carved Crucifix in the Cathedral is very much alike to the similar works by G. Piazzetta and his pupils, preserved at Stari Grad, Kaštel-Štafilić, and Prčanj. It may have been acquired by Bishop Kosirić, since it was first mentioned in the inventory at the beginning of the nineteenth century.

Doris Baričević
DOMINUS SCULPTOR STEPHANUS SZEVERIN
CRISIENSIS

In the 18 c a number of local sculptors in northern Croatia create their works for village churches and chapels in a rusticated Baroque style. Among the most prominent of the group is Stjepan Severin of Križevci. He worked in the area of Križevci, Podravina, and Čazma for about 30 years, at the beginning of the 18 c. The considerable body of works that survive reveal an interesting, prolific, and inventive sculptor. Besides a wide iconographic variety of figures, he also constructed different kinds of altars and pulpits, decorated with a host of ornamental motives and ornate details of unique shapes and combinations characteristic of his workshop only.

Đuro Vandura
ST. MARY MAGDALENE BY ADRIAEN VAN DER WERFF

A summary presentation of the semi-nude Mary Magdalene among Rocks and its attribution made the experts of the Strossmayer Gallery attribute this canvas (1.346 m per. 0.982 m) to Italian school. Yet the comparison of the Zagreb example with the identical motive in Schleissheim indicates that they were both painted by the same author: Adriaen van der Werff (1659 — 1722). The two paintings differ very little: the frame of our painting shows three quarters of Mary Magdalene whose hips are covered with a blue veil instead of a dark red one. Van der Werff probably painted her c. 1707. The daring eroticism of Mary Magdalene's body implies probable models from the times when love was more explicit than at the beginning of the eighteenth century. In Roman paintings, medieval miniatures, and in Renaissance, whose inspiration is openly drawn from ancient Rome, the comfortable body posture with supports at three different levels is as typical of antiquity as the standing contrapposto. This poses a new question concerning the Zagreb painting, i.e. whether Mary Magdalene was a substitute to Roman Venus, and whether the frail sisterhood once considered the painting the rendering of their patroness saint.

Jerko Matoš, Ph. D.
THE MONASTERY OF ST FRANCIS AT PETROVARADIN

The Baroque complex of the former Franciscan monastery was built in downtown Petrovaradin fortress in the period 1699 — 1772. In 1786 it was closed by Joseph II, who converted it into a military hospital. The church was desecrated in the year 1808 and re-fashioned as Slavonian general headquarters. This jewel of Vojna krajina architecture has never been studied or described. The author makes use of collected archival materials in his chronological presentation of the appearance and disappearance of the monastery. He also describes its equipment and appraises its architecture as a whole.