

SKULPTURE SA STAROG TRGA U KOPRIVNICI

UVOD

Predmet radnje su slobodnostojeći kameni kipovi koji se nalaze na starom trgu grada Koprivnice. U postojećoj literaturi o Koprivnici navode se kao "zanimljiva grupa kamenih baroknih skulptura u parku na Trgu L. Brozovića"¹ ili "lijepa barokna skupina pilova sačuvana blizu muzeja, u kojoj su uz *Immaculatu* još četiri razna zaštitnika"².

Javna plastika Podravine, poput mnogih drugih kulturnih fenomena na ovim prostorima, nije u prošlom stoljeću bila predmetom zanimanja stručnjaka, pa stoga nije došlo ni do sustavne evidencije. Razlog tome bila su pristrana načela estetskog vrednovanja, koja su a priori negirala spomeničku baštinu baroknog stila.

Međutim, terenskim istraživanjima tokom sustavnog popisivanja spomeničke baštine Gjure Szabe³ i Artura Schneidera⁴ i djelovanjem Anđele Horvat i Doris Baričević, pokazalo se da barokna kamena plastika u spomeničkom fondu sjevernohrvatskih krajeva predstavlja obimnu građu, značajnu po brojnosti, karakterističnim osobinama i povezanošću s prostorom Srednje Europe.

Pojava javne barokne plastike u kamenu dio je široke umjetničke djelatnosti u zemljama kojima je vladala austrijska kruna⁵. Sjevernohrvatski prostor je poput ostalih provincija habzburške imperije imao potrebu za lokalnim kiparskim radionicama, ali i za uvozom gotove skulpture. Stvaralačke mogućnosti, umijeće i sposobnost prihvaćanja utjecaja sa strane bili su neujednačeni. Najočiglednija posljedica spomenutih okolnosti bila je neujednačena kvaliteta kiparskog materijala, u kojem **koprivnička grupa** pokazuje očitu zanatsku korektnost i umijeće. Za sredinu u kojoj je nastala, ova grupa kamenih kipova ima trojaku vrijednost:

1. kao plastika visoke umjetničke kvalitete,
2. kao važni elemenat u organizaciji starog trga i
3. kao kulturno-povijesni spomenik grada Koprivnice.

Množina podataka o Koprivnici daje širi uvid u problematiku urbanizma gradske jezgre. Opsežan kartografski i topografski materijal objavljen je u nizu stručne i popularne literature o Podravini i Koprivnici. Ova bogata literatura o razvoju grada Koprivnice, od povijesnih pregleda do pregleda spomenika kulture s najmanje sistematičnosti govori upravo o prostoru starog trga.

Najiscrpniji izvor za upoznavanje grada, "**Koprivnica, grad i spomenici**"⁶, rezultat rada tima stručnjaka Instituta za povijest umjetnosti, donosi pregled spomeničke baštine grada u kojem navodi općenite osobine trga kao "parka skulptura" nastalog ispred zgrade Muzeja grada Koprivnice.

Izgled trga, raspored skulpture i promjene koje su se dešavale tokom vremena, a koje ćemo kasnije temeljito obraditi, mogu se pratiti na temelju dvije grupe izvora:

1. Planovi i vedute gradske utvrde, topografske snimke i katastarski premjeri zemljišta od 17. do 20. stoljeća.
2. Fotografije i stare razglednice nastale krajem 19. i tokom 20. stoljeća.

Iz pisanih izvora koji govore o Koprivnici nije bilo moguće saznati nešto više o točnom vremenu izgradnje, izgledu samog trga, njegovih objekata i položaju javne barokne plastike. Važnji objekti podizani na prostoru trga bili su samo spominjani, a o izgledu i oblicima nismo mogli ništa pobliže saznati. Zbog toga ovdje provedeno istraživanje uključuje niz pretpostavki koje tek treba dokazati.

OBLIK TRGA

Stari trg Koprivnice služio je kao zaštićeno vojno vježbalište ("Parade Platz"). Trg je kvadratnog oblika, formiran asimetrično u odnosu na korpus utvrde, "slobodno" smješten u izgrađeno urbano tkivo grada, uz istočnu stranu široke srednjovjekovne komunikacije (privilegium fuori).

Prostor trga "uguran" je u neposrednu blizinu objekata koji su služili vojnim potrebama, na pola puta između župne crkve Sv. Nikole i franjevačkog samostana. Sigurnosni razlozi utvrde na granici s Turskom i potreba da se unutar zidina osigura prostor za smještaj vojne posade bili su razlog uslijed kojeg je početkom 17. stoljeća, na račun dragocjenog stambenog prostora, oblikovan "prazan prostor" trga.

IZGRADNJA TRGA I KASNIJE PROMJENE

(POKUŠAJ KRONOLOŠKE PODJELE)

Niz planova koprivničke utvrde predstavlja polaznu osnovicu na temelju koje su približno utvrđeni izgled i promjene na prostoru trga od 17. do 20. stoljeća. Neki su planovi dani dosta shematski, često su vrlo proizvoljni prikazi prostora s odnosima između pojedinih objekata koji samo približno odgovaraju stanju na terenu. Također su dragocjene bilješke uz planove koje navode objekte koji do danas nisu ostali sačuvani, već su poznati samo njihovi tlocrtni prikazi. Očitavanje vremenskog slijeda komparacijom planova postepeno su očitani elementi organizacije, njihov nastanak, razvoj, degradacija i potpuni gubitak prvobitne koncepcije.

Dragocjeni niz podataka o pojedinim objektima predstavlja grupa fotografija koja bilježi kasnije uklonjene ili teško oštećene objekte zabilježene neposredno prije njihovog rušenja.

Vrijednost amaterskih fotografija s prijelaza stoljeća ili neposredno prije samog rušenja dotrajalog objekta neprocjenjiva je, jer do sada nisu pronađeni nacrti pojedinih objekata ili navodi o povijesti izgradnje i graditeljima navedenog prostora. Da bismo olakšali snalaženje, vremenski razvoj trga podijelili smo po stoljećima u nekoliko razvojnih faza.

A. PRVA FAZA

- 17. stoljeće i prva trećina 18. stoljeća.
- Tlocrt trga pokazuje da su već formirane parcele koje zatvaraju njegov pravilni, kvadratni oblik. Također je formirana osnovna veličina trga koja se tokom vremena nije bitno mijenjala.
- Trg je bio središte zatvorene utvrde s vojno-obrambenim funkcijama, postavljen asimetrično unutar gradskih bedema.
- Razdoblje drvene arhitekture koja nije sačuvana.
- Faza koja završava velikim požarom 1736. godine.

Veduta grada iz 1688. godine⁷ pokazuje da su gradskim vizurama u zadnjoj četvrtini 17. stoljeća dominirale barokne lukovice crkvenih zdanja i visoki krovovi važnijih objekata. Ovaj grafički list prikazuje tvrđavu jednako kao i na vedutama Ledenteura i Stiera.

Planovi 17. stoljeća bilježe tip gradnje koji se svodio na objekte pravilnog pravokutnog ili "L"-tlocrta okružene okućnicom s gospodarskim zgradama. 17. stoljeće definiralo je tlocrtne orise koji su djelomično očuvani tokom narednog razdoblja, što je moguće pratiti na katastarskim planovima. Plan grada iz 1688. sadrži tlocrt trga sa iscrtanim dužinama građevina koje ga formiraju. (Tlocrti tih građevina nisu se mijenjali sve do posljednjih godina 19. i početka 20. stoljeća.)

Glavni gradski trg Koprivnice bio je okružen jednokatnicama koje su bočno imale pridružen dvorišni prostor. Južna, zapadna i istočna strana trga bile su definirane sa po jednim objektom s pripadajućom okućnicom. Najvažniji objekt trga u 17. stoljeću je zgrada vojnog zapovjedništva podignuta uz objekte generalske kasarne i vojnog skladišta, koji su se nalazili sjeverno od nje u istom nizu. Na zapadnoj strani trga moguće je ustanoviti "L"-tlocrt kapetanijske kuće s ograđenom površinom okućnice. Uz nju vodi komunikacija dužine 30-50 metara prema zapadnim gradskim vratima (izlaz na cestu prema Križevcima).

Na južnoj strani trga naznačen je tlocrt gradske vijećnice (danas MGK), upravna zgrada vojnog zapovjedništva na zapadnoj strani i staje za konje krajiškog kapetana⁸ na istočnoj strani.

Na sjevernoj strani bile su dvije arhitektonske jedinice koje su formirale kuteve srednjovjekovne inzule, s dvorišnim prostorima sučeljenim jedan prema drugom.

Staje sa istočne strane trga uklonjene su vrlo rano, tako da nisu zabilježene njihove forme, već su samo tlocrtno ubilježene u niz planova iz 18. stoljeća⁹. Nakon uklanjanja staja, prostor trga otvoren je prema stambenoj arhitekturi u Vjećničkoj ulici, tako da je istočna strana kasnije definirana sa tri stambene prizemnice iz uličnog niza.

Plan Koprivnice iz prve trećine 18. stoljeća pokazuje da je grad još uvijek omeđen bedemima, iako su uz sjeverozapadni i sjeverni rub opkopa formirana prva predgrađa. Utvrda je još uvijek imala obrambenu ulogu.

B. DRUGA FAZA

- Druga polovica 18. i prva polovica 19. stoljeća.

- Razdoblje zidane barokne arhitekture nastale u zadnjoj četvrtini 18. stoljeća.

Arhitektonski oblici zgrada su jednostavni i tradicionalni. U potpunosti utilitarno organizirana cjelina trga, s vremenom je, uslijed promjene političke klime i prestanka turske opasnosti, strogo funkcionalni prostor estetski oblikovala. Jednostavni prostor starog trga bio je prilagođen ukusu, životnim navikama i potrebama stanovništva.

Nakon požara 1736. i velikog potresa 1778. započelo je razdoblje čvrste, zidane gradske arhitekture, "domus lignea" zamijenjen je s "domus murata". Upravo je 18. stoljeće formiralo zidanu arhitekturu trga, što je vidljivo iz plana trga koji predstavlja prostor tlocrtno definiranih gabarita, sa objektima koji se pojavljuju kao jednokrilni i dvokrilni. Uz korištenu tipološku podjelu¹¹ na jednokrilne i višekrilne stambene objekte¹⁰, u konkretnom slučaju izgradnje baroknog trga moguće je primijeniti sociološki obojenu podjelu stambene arhitekture prema kojoj na prostoru trga nalazimo građansku kuću i purgersku hižu¹². Tipu građanske kuće pripadaju objekti višeg značaja: zgrade gradske vijećnice i kapetanijske kuće, te objekti koji su definirali uglove sjevernog perimetra trga. Objekti iza staja konjičkog kapetana predstavljaju tip purgerske hiže, koji se u prostor glavnog trga unutarnjeg grada uključio nakon uklanjanja gospodarskih objekata koji su definirali istočnu stranu trga. Srednji od tri objekta ovog tipa postao je višekrilan nadogradnjom starijeg jednokrilnog objekta, najvjerojatnije prilikom obnove ili proširenja spomenutog objekta.

Broj arhitektonskih jedinica na prostoru trga moguće je utvrditi na temelju plana utvrde iz 1772. godine, na kojem su naznačeni vojni i upravni objekti, od kojih je većina formirana i građena u istom razdoblju. Taj plan donosi zanimljiv prikaz zapadne strane trga, koji zapravo predstavlja prijedlog izgradnje, a ne postojeće stanje. Malo je vjerojatno da bi se nakon izgradnje koja je ovim planom

prikazana, u narednoj fazi, prilikom podizanja nove kapetanijske kuće vraćalo na prostorne odnose 17. stoljeća (1688). Tome u prilog ide činjenica da su kuće ovog tipa pod gospodarskim dijelom imale podrum svoden opekom sa zidovima formiranim od nepravilno klesanog kamena. Navedeni plan iz 1772. godine prikazuje trg u obliku koji se sačuvao do našeg stoljeća.

Sjeverna strana trga definirana je sa dvije uglovnice koje zatvaraju srednjovjekovnu inzulu¹³. Na istom planu južnu stranu trga zatvara zgrada gradske vijećnice, dvokrilni objekat koji je nastao krajem 18. stoljeća prilikom obnove vijećnice građene u 17. stoljeću. Istočnu stranu trga zatvorile su stajе krajiškog kapetana. Bile su to gospodarske zgrade za koje ne znamo kako su izgledale, jer su odstranjene kad za njih više nije bilo potrebe. Već na planu iz 1850. prostor trga je otvoren prema istočnom nizu stambenih objekata koji su do trenutka rušenja stajа formirali sporednu ulicu s nizom manje značajnih jednokrilih stambenih objekata.

Stanje glavnog pročelja **zgrade kapetanije**, koje je definirala zapadnu stranu trga, nije zabilježeno, no na temelju fotografije možemo zaključiti da je objekat posjedovao osobine barokne gradnje sa specifičnim karakteristikama: zbijen i masivan volumen, zaključen visokim prostranim krovštem. Bila je to jednokatna uglovnica "L"-tlocrta, fragmentarno razvijenog višekrilnog tipa. Zaključno s trenutkom rušenja ovog objekta, završilo je stanje mirovanja koje je "očuvalo" barokni ambijent starog trga.

Sjeverna i južna strana očuvalе su svoje barokne forme duboko u 20. stoljeće. Sjeverna strana trga definirana je pročeljima dviju baroknih jednokatnica koje su bile spojene visokom zidanom ogradom sa segmentno istaknutim ulaznim portalom i blago istaknutom koso oblikovanom nadstrešnicom.

Upravo **ograda s baroknim portalom** predstavlja urbanu opremu koja je kao takva upotpunjavala prostor i formirala barokne gabarite, definirajući s arhitekturom skladnu urbanu cjelinu. Obje arhitektonske jedinice predstavljaju baroknu tradiciju izgradnje jednokrilih, ladanjskih objekata s trodjelnom podjelom unutarnjeg prostora, koje su kao skromniji tip barokne stambene arhitekture bile česte u urbanim prostorima 18. stoljeća.

O istočnoj strani trga najteže je govoriti, jer su se tu nalazili objekti sporednog značenja. Istočna strana zauzima tri arhitektonske (stambene) jedinice sa širokim prostorom okućnice. Prvi i treći objekat u niz još uvijek su postavljeni na srednjovjekovni način, kod kojeg je objekat užom zabatnom stranom, pokrivenom dvosljemenim krovštem, okrenut ulici. Srednji objekat predstavlja princip baroknog urbanizma koji je nadograđivanjem objekta širu stranu kuće i krovšte okrenuo ulici.

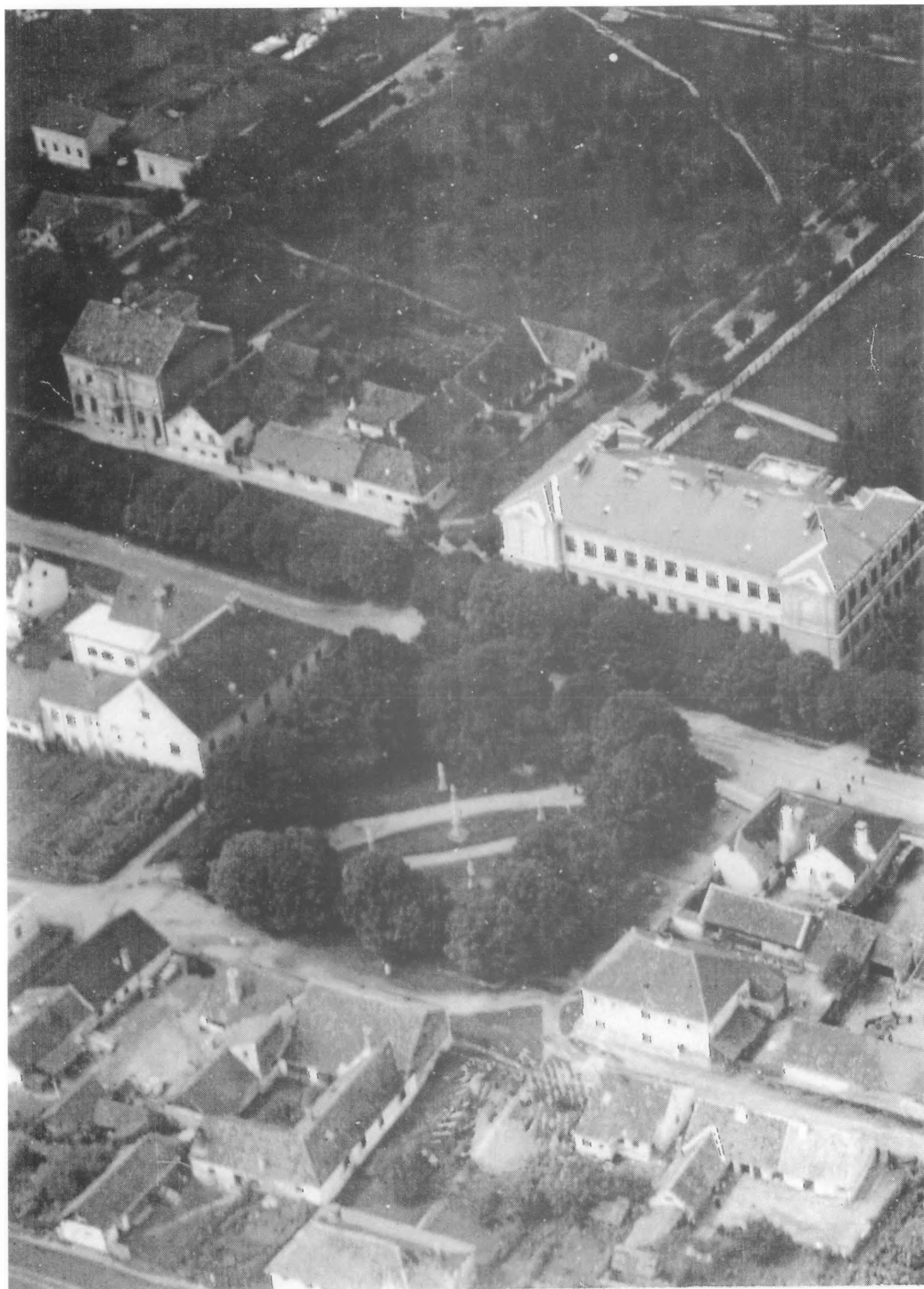
C. TREĆA FAZA

- Druga polovica 19. stoljeća i prijelaz 19/20. stoljeće.
- Nakon što je utvrdu napustila vojska, 19. stoljeća razdoblje je stagnacije koje je očuvalo kasno-barokne oblike koji su pred sam kraj 19. stoljeća, te početkom 20. zabilježeni na fotografijama.
- Faza koja završava rušenjem kapetanijske kuće oko 1892. godine.

Tokom prve polovice 19. stoljeća zadržan je svojevrsni "status quo"¹⁴ koji je zabilježen na katastarskim planovima iz 1850. i 1859. godine.

Prijelaz 19/20. stoljeće u prostor trga unijelo je zonu zelenila, a skromna prizemnica kapetanijske kuće iz 18. st. zamijenjena je jednokatnim zdanjem neobarokne pučke škole. Kako se u forme trga nije diralo sve do kraja 19. stoljeća, fotografijom je zabilježeno barokno stanje ovog prostora. Fotografija snimljena oko 1892. zabilježila je bočno krilo zdanja vojne komande (kapetanije) neposredno prije njenog rušenja.

Najočiglednija promjena koja se na prijelazu stoljeća dogodila na prostoru starog trga je promjena koncepcije koja pokazuje elemente neobaroknog planiranja. Osnovna novina, uz zgradu **pučke škole** je formiranje "malog parka", koji se prvi put pojavljuje na Regulacionom planu iz 1903. godine. Prostor trga sa zonom zelenila u koju su u dijagonalnim osima raspoređeni kameni kipovi, vidljiva je na fotografiji iz zraka snimljenoj 1919. godine.



Zračni snimak trga iz 1919. godine.

D. ČETVRTA FAZA

- Druga polovica 20. stoljeća.
- Razdoblje razgradnje baroknog tkiva rušenjem objekata.

Tkivo starog trga je funkcionalno i urbanistički "rastrgano" između različitih koncepcija poimanja prostora. Radi se o tri različita urbanistička "koda":

1. Barok
2. Neobarok
3. "Međunarodni" stil.

Urbanistički koncept stare gradske jezgre inzistirao je na ulici i bloku, neobarokni koncept je inzistirao na prostornoj osi i direktrisi koja je trg usmjerila prema zapadu, dok je poslijeratni modernizam dogmatičnog modela internacionalnog stila suprotno od baroknog bloka inzistirao na slobodnostojećim objektima "sunčanog grada"¹⁵. To je prouzročilo sistematsko rušenje starog baroknog tkiva i podizanje novih "modernih" objekata.

Danas se prostor trga ne može doživjeti kao cjeloviti ambijent. Njegovu baroknost moguće je očitati jedino prema južnoj strani trga, kao parkovnu površinu ispred Muzeja grada Koprivnice, kojom na zidanim postamentima i stubovima dominira barokna kamena plastika 17. i 18. stoljeća.

Na dijelu trga ispred ulaza u muzej, na potezu spoja Esterove i Vijećničke ulice, u širini koja približno odgovara širini jednog nogostupa, sačuvano je opločenje opekom. Vjerojatno se radi o ostacima opločenja koje je maknuto na prijelazu 19/20. stoljeće prilikom ozelenjivanja površine trga. Na taj je način nastala jedna u nizu parkovnih površina grada Koprivnice, koja je zauzimala prostor koji joj je grad devetnaestog stoljeća davao jedino na periferiji¹⁶.

Dvadeseto stoljeće na kraju Drugog svjetskog rata, u veljači 1945., miniranjem **zgrade pučke škole** poništilo je važan "podatak" iz monumentalne neobarokne faze trga.

Poslijeratno razdoblje nadovezalo se (ne)brigom zajednice. Sjeverna, istočna i zapadna strana trga vremenom su devastirane do te mjere da nisu uspjele očuvati ni vanjski perimetar barokne urbane strukture. Uslijed trošnosti materijala i niskog životnog standarda, barokne jednokatnice su zamjenjene gradnjom novijeg datuma.

Stanje sjeverne strane trga zabilježeno je na nizu fotografija nastalih do srpnja 1952. godine kada je srušena **kuća Dolenc**¹⁷ koja je definirala ugao trga i Vijećničke ulice.

Kuća Horvat, koja je definirala ugao trga i Gospodske ulice (Đ. Estera), životarila je u svojim formama sve do 1992. godine kada je kao posljednji kasnobarokni stambeno-obrtnički objekat kanatne gradnje bespravno srušena.

Sjeverna strana trga, nakon rušenja barokne jednokatnice 1992. godine, definirana je projektom **vile Večenaj** Vjenceslava Richtera¹⁸ iz 1977. godine. Taj je projekat izrastao agresivno, ne poštujući prostorne zakonitosti. Najznačajniji imperativ ove stambene jedinice bila je novčana snaga investitora, a negativan momenat izbor poznatog arhitektonskog imena čija graditeljska svijest ni izdaleka nije bila prilagođena vrijednostima povijesnog prostora. Primjer kvalitetne stambene arhitekture, uz slikarski atelier u potkrovlju, naglašava svoju pripadnost umjetnosti naive, koncepciji koja se uklapa u pojam vernakularnog u arhitekturi (suvremenoj interpretaciji i upotrebi elemenata narodnog graditeljstva i njegovog jezika), pojam novog, dvoznačnog karaktera prostora, ali ne i u tkivo starog baroknog trga. Mogla bi se uklopiti u internacionalnu stambenu izgradnju ladanjskog karaktera o kojoj govori Jencks¹⁹.

U ovom konkretnom urbanom kontekstu, arhitektura u ime modernosti odbija prilagoditi vlastiti stil baroknoj Koprivnici, odnosno spomenutoj prostornoj organizaciji trga, tako da nije postignut zadovoljavajući odnos s prošlošću²⁰. Da je arhitekt kojim slučajem kombinirao značenja iz prošlosti i sadašnjosti, pristajao bi urbanom kontekstu. Isto tako, ova arhitektonska jedinica bi u nekom drugom kontekstu, povijesno neopterećenom, savršeno funkcionirala, jer posjeduje popularne i elitističke kodo-ve postmoderne arhitekture.

Zapadna strana trga je zona koja danas ima potpuno drugačiji odnos prema prostoru baroknog trga. Definiraju je neadekvatni slobodnostojeći arhitektonski blokovi **školskih objekata** sa šatorastim krovštem iz razdoblja poslijeratne "modernističke" obnove.

Univerzalna gramatika novog kompleksa stvorila je poremećaje u prostoru, zanemarujući i odbacujući sve što je nosilo prizvuke tradicionalnog i prošlog.

E. HORTIKULTURA

Središnji prostor starog baroknog trga pretvoren je u prostor parkovne površine na prijelazu 19. /20. stoljeće. Zaprema razmjerno malu zonu zelenila u kojoj do izražaja dolazi drvored divljih kestena. Danas odstupa od prvobitne organizacije parkovnog prostora. Prvobitna koncepcija zadana formatom trga djelomično je očuvana u samoj formi parkovne površine. Oblikovana je kao pravilni kvadrat s središnjom osi koja je bila naglašena nizom stabala. Zelena površina unesena u prostor starog baroknog trga ne pokriva cijeli prostor, već ostavlja slobodan komunikacijski prsten oko prostora zelenila.

Formiranje parkovne površine možemo smjestiti u razdoblje neostilova, odnosno, u posljednju trećinu 19. i početak 20. stoljeća na temelju analize prostora i starosti postojećih stabala.

Nacrti katastarske izmjere iz 1859. godine, vrlo preciznim crtežom i točno definiranim kartografskim znakovima, još uvijek ne bilježe postojanje stabala.

Ona su prvi put prikazana na Regulacionom planu iz 1903. godine, gdje se zona zelenila tretirala kao parterni vrt ispred zgrade pučke škole.

Koncepcija parkovne površine u tragovima pokazuje elemente neobaroknog planiranja. Kvadratni prostor podijeljen je dijagonalno položenim šetnicama koje su oblikovale četiri pravilna trokutna polja, kao što je to prikazano na već spomenutom Regulacionom planu iz 1903. godine. Od te kompozicije očuvala se ulazna šetnica koja iz pravca sjeverozapadne strane trga dijagonalno ulazi u prostor zelenila. Druga dijagonalna šetnica, koja se kao komunikacija od samog početka nije koristila (pa tako ni održavala) nestala je pod travnatom površinom.

Danas se prostor trga doživljava kao park ispred ulaza u Muzej grada Koprivnice, iako je sa svih strana okružen arhitektonskim jedinicama. Površina parka je ista, dok su se šetnice, ovisno o promjeni koncepcija, nekoliko puta mijenjale.

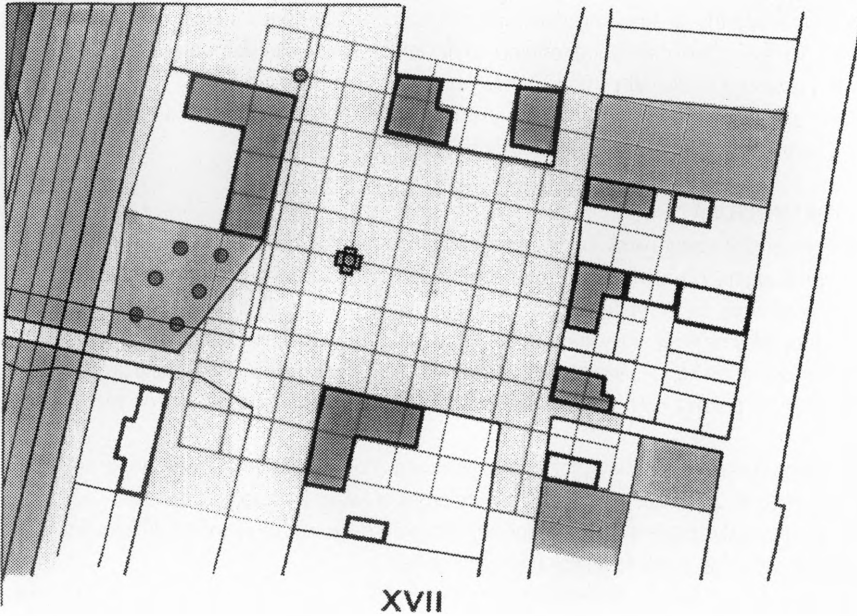
Od kompleksa osnovne škole prostor parka danas je na svojoj zapadnoj strani vizuelno i formalno izdvojen naglašenom zonom asfaltirane ulice i pješačke zone, te drvoredom divljih kestena i šišanim grmolikim raslinjem (živicom). Na istočnoj strani zasađena je crnogorica, koja odvaja prostor parka od uličnog niza Vijećničke ulice.

Prisutnost improvizacije rezultat je povremenog zapuštanja parkovne površine, nakon čega je gotovo uvijek dolazilo do promjene koncepcije. Oblikovanje "malog parka" nosi obilježja različitih koncepcija, sa još uvijek prepoznatljivim neobaroknim elementima geometrijskih oblika. Mjestimično se očitava geometričnost jedne od nekoliko ranijih faza, kao što je to slučaj s grmolikim raslinjem, kod kojeg se u fragmentima naziru elipsoidne forme koje su u jednoj od faza formirale šišanjem oblikovane "otoke".

Neobarokna koncepcija u oblikovanju parkovnog prostora ostala je sačuvana u naglašenoj centralnoj osi i simetričnom rasporedu i impostaciji "baroknog inventara", odnosno, kamene plastike iz vremena baroka.

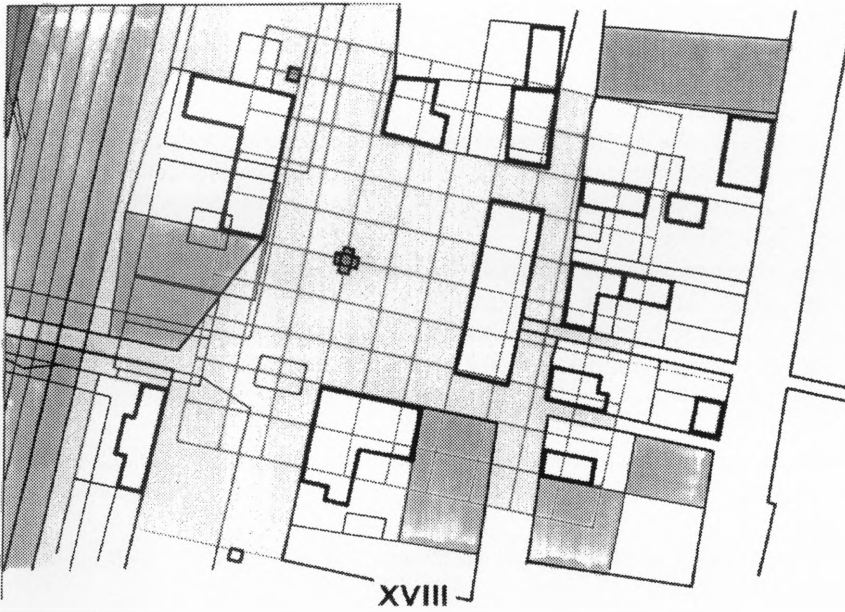
Uz kamenu plastiku, od parkovnog sadržaja djelomično su očuvane drvene klupe iz kasnijeg razdoblja, bez većih vrijednosti.

Ostaci dijagonalne šetnice, u pravcu sjever-istok, uvode bočnu komunikaciju u prostor trga, na taj način što šetnica svojom širinom zaobilazi kamenu plastiku i središnji ovalni otok, koji se formirao na sjecištu dijagonala, na mjestu gdje se nalazi pil Bogorodice.



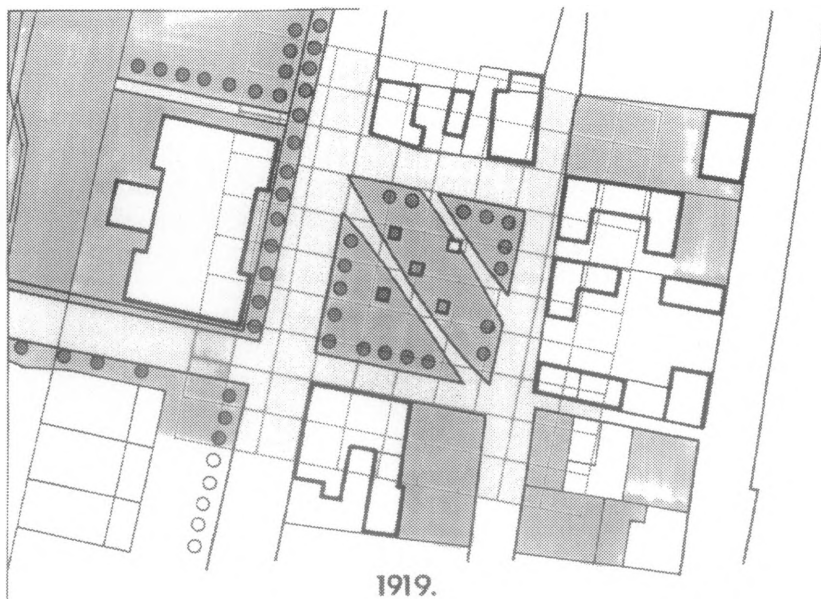
XVII

A. Prva faza



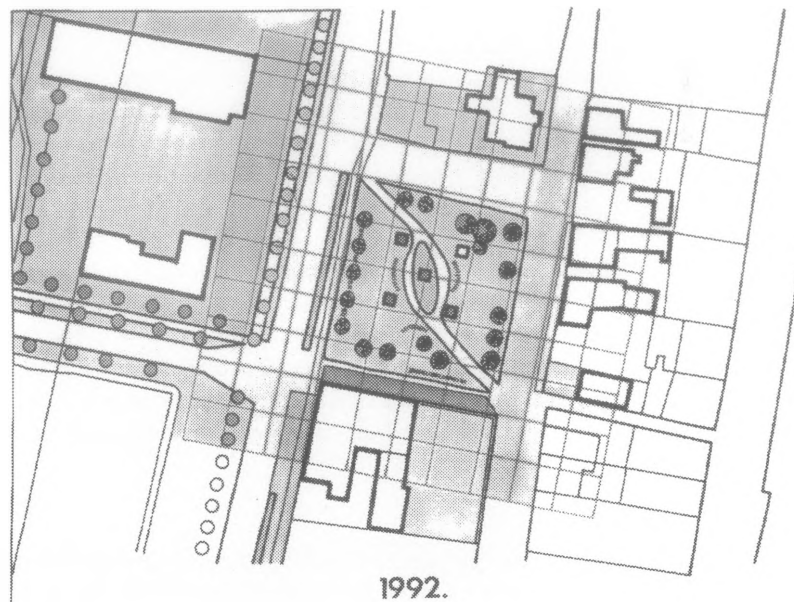
XVIII

B. Druga faza



1919.

C. Treća faza



1992.

D. Četvrta faza

SKULPTURA

Koprivnička grupa kamene plastike koja se nalazi na starom trgu nije nastala istodobno. Zapravo se radi o pet kipova koji su nastali u vremenskom razdoblju 17. i 18. stoljeća, koje je 19. stoljeće sakupilo i ukomponiralo u novozasađenu zonu zelenila. Kip Bogorodice postavljen je u središte trga na zidani postament (2.20 m) i visoku kolumnu (3.60 m) naglašenog entazisa. Kipovi četiri sveca niži su od središnjeg kipa. Postavljeni su na zidane postamente kvadratnog tlocrta. Identičan zidani postament ima kip Sv. Florijana, koji se prije ove pozicije nalazio na istoimenom trgu, izvan perimetara gradske utvrde, uz kapelu Sv. Florijana, na sjeverozapadnom rubu grada²¹.

Bogorodica i Sebastijan odgovaraju kiparstvu 17. stoljeća. Isto tako, kip Sv. Florijana možemo smjestiti u zadnju četvrtinu 17. odnosno početak 18. stoljeća. Kipovi Ivana Nepomuka i Karla Boro-mejskog izborom sveca zaštitnika i stilskim karakteristikama govore u prilog 18. stoljeća. U prilog pretpostavci da kipovi nisu nastali istovremeno ide činjenica da se međusobno razlikuju svojom visinom. Ona je u odnosu na ostalu skulpturu ovog tipa na području sjeverne Hrvatske svojom prosječnom visinom od 150 cm smatrana relativno visokom, zanemarimo li postamente kvadratnog presjeka koji su ionako iz kasnijeg vremena. Sebastijan i Bogorodica visoki su 145 cm, Karlo Boromejski i Ivan Nepomuk 150 cm, a Florijan 160 cm. Ova neznatna visinska razlika sama po sebi nije dovoljan dokaz, no činjenica da se podudara sa stilskim razlikama među kipovima, mogla bi ići u prilog ovoj pretpostavci.

Spomenuti kipovi pripadaju specifičnoj vrsti javne plastike postavljenoj na postamentu, a nazivaju se pilovima. Pil je zavjetni stup sa figurom sveca zaštitnika. To je javna barokna plastika koja se proširila tokom 17. i 18. stoljeća na prostoru srednje Europe, pa tako i u kontinentalnim dijelovima Hrvatske²².

Pil je nastao, kao i najstariji tip poklonca, od spomen stupa tipa tabernkul ("Lichtsäule"). Njegov razvoj se može pratiti na kronološki sistematiziranom materijalu iz Burgenlanda (Gradišća). Pil sa slobodnostojećom plastikom je po postanku mlađi tip. Bitna promjena nastaje kada se plastika postavljena na vrh monolitnog stupa postupno oslobodila u prostor koji je okružuje. Anđela Horvat²³ pretpostavlja da je prostorno oslobađanje plastike nastalo pod utjecajem kasne renesanse Podunavlja, odnosno u doba ranog baroka.

U prvoj polovici 17. stoljeća postaje uobičajena praksa podizanja spomen-stupova s punom plastikom. Većina tih spomenika je vjerskog značenja i povezana je sa svetačkim patronatima, koji ipak ne pripadaju među sakralne spomenike u užem smislu riječi, jer im funkcija nije povezana sa dnevnim liturgijskim obredom. Spomen stupove su podizali pripadnici različitih društvenih slojeva, nastajali su zalaganjem pojedinih mjesta, organizacija, ili osoba, obično povodom nekog događaja. To su lokalne kronike zbivanja (požara, poplava, epidemija kuge, potresa), osobito zanimljive za istraživanje prošlosti u najrazličitijim smjerovima, a ne samo svjedočanstva određene kulture. Kako su ovo skulpture kužnog pila, možemo pretpostaviti da su nastale nakon što je opasnost od bolesti prošla. Kao što znamo iz koprivničke kronike, kuga je u Koprivnici harala u dva navrata: 1647. i 1738-45. godine. Prema tim činjenicama možemo izvesti zaključak da su kipovi nastali u dva navrata, sredinom 17. i sredinom 18. stoljeća.

O prvobitnoj arhitektonskoj konstrukciji i rasporedu baroknih pilova nema podataka ni grafičkih prikaza. Na temelju planova i fotodokumentacije poznato nam je da je skulptura na prostoru samog trga tri puta mijenjala svoj položaj²⁴.

A. RASPORED KIPOVA

Sadašnji prostorni raspored kipova ponavlja oblik trga označavajući uglove kvadrata. Pet kipova, geometrijski pravilno raspoređenih u prostor, naglašava zamišljene prostorne dijagonale trga. U središtu kvadrata postavljen je kip Bogorodice. Postavljena na znatno viši stup predstavlja prostorno i tematsko središte, koje je pogledom usmjereno u točku ulaska u prostor trga. Kipovi svetaca su od Bogorodice postavljeni na jednaku udaljenost.

B. DATACIJA KIPOVA

Pisani dokumenti koji bi potvrđivali autorstvo ili dali naslutiti nešto o naručiteljima nisu nađeni. Kanonske vizitacije koprivničke pilove počinju spominjati 1747. godine. Spominju ih sve do 1810. kada je kanonik Matija Vađon obavio posljednju kanonsku vizitaciju i podnio izvješće zagrebačkom nadbiskupu Maksimilijanu Vrhovcu. To su izvori koji naše kipove samo spominju, ili ih nabrajaju zajedno s raspelima i poklonicima, no nikad ih ne opisuju. Zapravo, prema kanonskoj vizitaciji iz 1810. od naših se kipova navode kip Sv. Florijana i kip Blažene Djevice Marije, dok drugi sveci nisu bili spomenuti.

Na temelju pisane dokumentacije, skulpture prema vremenu nastanka, ako izuzmemo kip Sv. Florijana, možemo grupirati u 2 faze. Ovu vremenski grubu podjelu kipova, koji danas čine jedinstvenu kompoziciju unutar prostornih dijagonala starog trga možemo argumentirati na sljedeći način:

1. FAZA

Prvu poziciju kipova očitavamo na planu iz 1688. na kojem su kružićima označena dva zasebna položaja. Prvi se nalazio u neposrednoj blizini vojnog zapovjedništva, uz njen sjeveroistočni kut, a drugi se nalazio u središnjoj osi trga, u liniji istočne strane glavne ulice.

Ovaj drugi kip spominje se još 1810. kao kip BDM, tako da sa sigurnošću možemo tvrditi da se radi o istoj skulpturi koja tokom vremena nije mijenjala svoj položaj na trgu.

Kako BDM i Sv. Sebastijan odgovaraju stilu 17. stoljeća, za skulpturu uz zgradu kapetanije možemo pretpostaviti da se radi o kipu Sv. Sebastijana. Zbog spomenute kuge (1647) kipove možemo smjestiti u peto ili šesto desetljeće 17. stoljeća.

2. FAZA

Na planu utvrde iz 1772. godine zabilježen je položaj kipova na trgu koji je ubilježen već i na planovima 17. stoljeća (npr. plan iz 1688. godine). Na plan su ucrtana dva odvojena položaja: simbolom križića je obilježen kip u središnjoj osi trga, paralelno s potezom Gospodske ulice. Prema kanonskim vizitacijama to je bio kip Bogorodice. Drugi kip, kip Sv. Sebastijana, je simbolom kvadratića ubilježen uz bočnu fasadu zgrade kapetanije²⁵, na sjeverozapadnom rubu trga.

Možemo pretpostaviti da je u slijedećem stoljeću, nakon sedmogodišnje kuge (1738-1745) u podnožju kipa Bogorodice kao zavijet postavilo još dva stojeća svetačka kipa. Na taj je način nastala zasebna grupa od tri kipa: Bogorodice, Karla Boromejskog i Ivana Nepomuka koja je predstavljala ikonografsku cjelinu, dok je četvrti kip, kip Sv. Sebastijana, ostao na svom starom položaju. Nastao je jedinstven prikaz "Sacra Conversazione" (Sveti Razgovor) u kojem se sveci iz različitih vremenskih razdoblja prikazuju zajedno pri činu štovanja Bogorodice.

Patronat Karla Boromejskog, zagovornika protiv zaraznih bolesti, ukazuje na to da su to skulpture zavjetnog karaktera, odnosno da je povod za narudžbu kipova bilo izbavljenje od kuge, dok za prikaz Ivana Nepomuka može biti više razloga. To je svetac čiji je kult bio osobito raširen Češkom i drugim pokrajinama pod austrijskom krunom. Mogao bi biti osobni zaštitnik donatora, koji mu je bio imenjaka, što je bila česta praksa baroknog razdoblja. Ova mogućnost je prihvatljiva iz tog razloga što u Koprivnici takav slučaj imamo vezan za godinu 1747., koja je prilično bliska, kada je zavjetom i troškom krajiškog generala Ivana Nepomuka Mienitzkog podignut kameni kip Sv. Ivana Nepomuka na drvenom mostu²⁶ kojim se ulazilo u koprivničku utvrdu s njene sjeverne strane.

Ako u obzir uzmemo ovu mogućnost, složenu baroknu ikonografiju mogli bismo objasniti na sljedeći način: Karlo Boromejski, zagovornik od zaraznih bolesti, predstavlja Bogorodici Bezgrešnog Začeca Ivana Nepomuka, sveca zaštitnika ispovijedne tajne, ali istovremeno i samog donatora, varaždinskog generala koji se u svojoj vjeri klanja Bogorodici u znak zahvalnosti za prestanak kuge, milost primljenu s nebesa. Ova dvojnost Ivana Nepomuka, s jedne strane sveca, a s druge donatora-imenjaka personificira moralne i intelektualne vrijednosti karakteristične za obnovljenu vjeru protureformacije i razdoblje baroka.

C. BLAŽENA DJEVICA MARIJA

Kip Bogorodice je postavljen na zidani postament s jednostavnom ukladom i kamenim stupom jonskog sloga. Sv. Marija je prikazana kao Bogorodica Bezgrešnog Začeca²⁷, jedna iz niza njene bogate ikonografije koja se samo djelomično oslanja na Evanđelja. Čini se da se stoljećima razvijala iz potrebe kršćanske crkve za materinskim likom, kakav je bio u središtu štovanja mnogih starih religija.

Djevica kao lik štovanja, za razliku od prikaza u narativnim prizorima iz njezina legendarnog života, poprima različite oblike, većinom je Blažena Djevica Bezgrešnog Začeca, tip koji se ukorijenio u 17. stoljeću, na poticaj Isusovaca. Kasna pojava te teme u kršćanskoj umjetnosti ne odražava toliko njezinu kontraverznu narav, koliko poteškoća da se prikaže tako apstraktan pojam.

Bezgrešno Začecje (Immaculata Conceptio) je izraz koji ne označava, kao što se to ponekad misli, začecje Isusovo u Marijinoj utrobi, nego začecje same Marije u utrobi Sv. Ane. Prema tom nauku, Djevica je bila odabrana od početka vremena da postane "posuda Kristovog utjelovljenja"²⁸. Morala je i sama biti bez mrlje, pa je jedina od ljudskog roda bila slobodna od Istočnog grijeha. Ta ideja koja se postupno uvriježila u srednjem vijeku, postala je središnja tema rasprave u 12. i 13. stoljeću. Među samostanskim redovima Dominikanci i Toma Akvinski nijekali su mogućnost Bezgrešnog Začeca, dok su ga Franjevci podržavali. Sljedećih je stoljeća taj nauk zadobio više papinskih privola kojima mu se potvrđuje pravovjernost. Početkom 17. stoljeća Španjolska se stavila pod zaštitu Bezgrešnog Začeca. Austrijska loza Habzburgovaca preuzela je štovanje Bezgrešnog Začeca, pa time objašnjavamo njegovu raspostranjenost na područjima pod vladavinom habzburške dinastije. U pučki se duh usjekla preko marijanskih (lauretanskih) litanija, vrsti izmjenične molitve u kojoj sudjeluju i vjernici.

U umjetnosti 17. stoljeća, poticaj što ga je protureformacija dala štovanju Bogorodice vodio je k novom tipu Bezgrešnog Začeca, čiji je oblik kodificirao španjolski slikar, pisac i inkvizicijski cenzor umjetnosti Francisco Pacheco u djelu "Arte de la pintura" ("Slikarska umjetnost") objavljenom 1649. godine. Pacheco je, zapravo, preuzeo i razvio oblik koji je još u 13. stoljeću Bonaventura povezoao s likom Bogorodice. Propisao je da se mora prikazivati kao mlada djevojka odjevena u bijelu haljinu i modar plašt, ruku prekrštenih na prsima ili sklopljenim na molitvu, koja oko struka ima franjevački pojas sa tri čvora. Bitne tipološke karakteristike utemeljene su na trudnoj "ženi iz otkrivenja" koja je odjevena Suncem, Mjesec joj je pod nogama, a na glavi vijenac od dvanaest zvijezda (Otk. 12,1). Mjesec bi trebao biti mlađak (antički simbol čistoće) rogova okrenutih prema dolje. Bogorodica stoji na zmiji ili zmaju, čime se aludira na riječi koje Bog upućuje zmiji u Edenskom vrtu²⁹. To je po srednjovjekovnoj teologiji bila prefiguracija dolaska Druge Eve koja će nadvladati Sotonu, zmiju. Zmija u ustima drži jabuku, plod s Drveta spoznaje, pa je tako obilježava kao simbol budućeg Iskupitelja roda od Istočnog Grijeha.

Figura Bogorodice, visoka 145 cm, postavljena je na visoki stup (360 cm, s kvadratnim postamentom visine 220 cm). Njena uska sihlueta širi se prema stopalima i bočno se proširuje u visini koljena, gdje pada kraj rukom podignutog plašta koji je drapiran u voluminoznim cjevastim naborima. Sapeta sihlueta zatvorena je obrisom, što je najizraženije ako figuru promatramo a njene leđne strane.

Kip Sv. Marije stoji u blagom kontrapostu. Figura je u laganom zaokretu s rukama na prsima. Ruke danas nedostaju, a prema fotografiji iz 1944. držale su naturalistički izvedenu granu ljljana³⁰, simbol čistoće od vremena antike. Koso prebačen plašt preko lijevog ramena i desnog boka, ukrštenim sitnijim naborima modelira gornji dio tijela u haljini. Kod draperije do izražaja dolazi zig-zag linija pada plašta Bogorodice. Taj način tretiranja tkanine odgovara tradiciji gotičkog oblikovanja.

Lice Bogorodice je punašno i meko modelirano, velikih očiju s visoko svedenom gornjom vjedom i lučnom linijom obrva, pravilnog nosa i blago napućene gornje usnice. Oval lica mesnatih obraza, blago naglašenog podbratka i oblog čela uokvireno je kosom razdjeljenom po sredini, odmaknutom od lica i spuštenom niz vrat. Dugi raspleteni pramenovi podignuti su i lagano skupljeni na zatiljku gdje su pričvršćeni velom (atribut je srednjovjekovne personifikacije čistoće) koji zajedno sa slapom grubo stiliziranih pramenova kose pada na ramena i niz leđa.

Od arhitektonskog kiparskog ukrasa njenog postamenta ostao je sačuvan **kapitel** jonskog stupa na kojem je kugla na kojoj stoji Bogorodica. Način oblikovanja upućuje na sredinu 17. stoljeća, koje se u okvirima provincijalne sredine još uvijek koristilo riječnikom prethodnog razdoblja.

Kapitelni završetak ima oblik vijenca s konkavna udubljenom dvostruko profiliranom pločom ispod koje su upadljivo grube volute povezane ikonografski razrađenim girlandama. One naizmjenice ponavljaju motiv ruže i plodova raspuknutog šipka (nar, mogranj), povezane plastično oblikovanim listovima, čini se akantusa. Ovi slikovito razvedeni elementi kapitela koje često susrećemo u provincijalnoj sredini, ovdje zapravo predstavlja kršćanski simbolizam koji se javlja uz uobičajene attribute. Iako se mogu doimati kao obični predmeti što ih susrećemo na mrtvim prirodama, voće i cvijeće uvode se s posebnim simboličkim značenjima. Tako je ruža od najranijih vremena stekla mjesto u kršćanskom simbolizmu. Crvena simbolizira mučeničku krv, bijela čistoću, odnosno Djevicu koju su još nazivali i "ružom bez trnja". Uz nju prikazan plod šipka simbol je plodnosti, ali i Uskrsnuća. Sugerira na Isusovo utjeovljenje u utrobi Djevice, odnosno njegovo zatočenje u ljudskom tijelu.

D. SV. SEBASTIJAN

U 17. stoljeću nastao je i Sv. Sebastijan³¹. Zavjetni prikazi Bogorodice i Sebastijana često se javljaju zajedno. Mogu ih pratiti Sv. Rok, te Kuzma i Damijan koje je puk također zazivao protiv kuge.

Prema kršćanskoj **ikonografiji** Sv. Sebastijan je mučenik o čijem se životu zna jedino iz legende koja, iako bez povijesnih osnova, zvuči istinito jer izostavlja primjese čudesa kakvima obiluju životopisi mnogih svetaca. Sebastijan je bio mladi plemić iz Narbonne u Galiji. Živio je u 3. stoljeću i bio časnik pretorijanske straže, osobne tjelesne straže rimskih careva u vrijeme vladavine cara Dioklecijana. Tajna njegove vjere u Krista bila je otkrivena kada je hrabrio dvojicu svojih časnika, Marka i Marcelina, koji su zbog vjere bili podvrgnuti mučenju. Hrabrio ih je da radije prihvate smrt, nego se odreknu Krista. Kada je Dioklecijan čuo za to, naredio je Sebastijanu da se vrati štovanju rimskih bogova. Sebastijan je odbio, a Dioklecijan je naredio da ga se priveže uz stup i ustrijeli. Naredba je izvršena, a Sebastijana ostaviše uz stup izbodenog strijelama misleći da je mrtav. Prema legendi, majka jednog od njegovih sumučenika, neka udovica Irena, otkrila je da je Sebastijan, iako izboden strijelama, još uvijek živ. Previla mu je rane, a kad se oporavio, savjetovala mu je da ode iz Rima. Sebastijan nije prihvatio njezin savjet, nego je odlučio obnovljenom snagom vjere suočiti se s carem. Na stubištu carske palače zauzimao se za one koji su bili osuđeni zbog vjere, te je prekoračio cara zbog njegove nesnošljivosti. Dioklecijan je naredio da ga uhvate, odvuku u arenu i usmrte toljagama. Da njegovi prijatelji ne bi uzeli tijelo, bacili su ga u Cloacu Maximu, veliki odvodni rimski kanal. No, tijelo je ipak pronađeno i sahranjeno u katakombama, do nogu apostola Petra i Pavla.

Kult Sv. Sebastijana kao zaštitnika protiv kuge počeo se štovati vrlo rano, već u 4. stoljeću, o čemu potvrđuje i bazilika podignuta na njegovu grobu na cesti Via Appia Antica, a proširio se nakon 14. stoljeća, nakon velikih srednjovjekovnih epidemija kuge.

Uobičajena predodžba Sv. Sebastijana prikazuje ga kao naga mladića privezana uz stup ili drvo, izbodenog strelicama. U starini se vjerovalo da su Apolonove strelice prenosioci zaraznih bolesti, osobito kuge, tako da su one osnovni atribut ovog sveca koji se zazivao protiv te strašne bolesti.

Figura Sv. Sebastijana, visoka 145 cm, koncipirana je kao puna plastika, s djelomično obrađenom leđnom stranom koja se stapa s račvastim drvetom za koje je vezan. Mišićava figura uspravljena uz drvo iste visine, naslonjena svojom leđnom stranom, rukama vezanim na leđima, relativno je robusna pojava dobrih proporcija. Iako vezan za drvo, Sebastijan stoji u kontrapostu. Kao posljedica kontraposta, oslobađa se odmjeren pokret, koji se "obavija" oko drveta uz koje je akt vezan.

Kip se upire o desnu nogu koja čini oslonac, dok je lijeva noga istaknuta i u koljenu savinuta. Oprostovena i puna, naglašena je potezom snažnih mišića sa zadebljalim zglobovima čašice koljena. Pregib koljena i nagib prema stojnoj, desnoj nozi koja nosi težinu tijela ističe liniju lijevog bedra, dok

ruke vezane na leđima potiskuju prema natrag desno rame i izbacuju prema naprijed lijevo rame i ruku (koja nedostaje). Taj pokret uvjetuje jače isticanje rebranih lukova grudnog koša, te napetost prsnih i trbušnih mišića. Na obnaženom prsnom košu neki anatomske detalji pokazuju manjkavost, odnosno stanovit stupanj stilizacije koji je naročito naglašen u detaljima velikih šaka i u shematiziranom oblikovanju mesnatih prstiju na rukama i nogama. Koncipirane prema ikonografskoj i kompozicionoj shemi vremena, zanatskom izvedbom pokazuju vladanje tehnikom idealizirane modelacije, koja bez nabora odjeće koja bi prikivala nedostatke, odaje mjestimičnu tehničku slabost majstorovog djela.

Bedra i trup lagano obavija perizoma koja je drapirana u gustim, cjevastim naborima i ukrštenim sitnim naborima. Oni stilski odgovaraju plaštu prebačenom preko ramena Bogorodice koji mekano ovija figuru. Kraj perizome zataknut o pojas pokrenuto se širi, sa duboko usjećenim naborima koji u svojim udubinama hvataju sjene, što potencira plasticitet i oštre svjetlosne kontraste.

Blago mladenačko lice s naglašenim pravilnim čelom i pravilnim crtama odaje patnju. Visoko svedeni gornji kapci ispod kružno modeliranih lukova obrva, dugačka linija nosa uskog hrbta i mesnata ušna školjka uokvireni su gustim pramenovima kose (duh manirizma) koji padaju na vrat i na desno rame. Kosa je bujna i podjeljena po sredini tjemena, a detalj slapa kose s lijeve strane lica pokazuje grubu stilizaciju na način koji smo zapazili kod Bogorodice.

E. POKUŠAJ ATRIBUCIJE

Bogorodica i Sv. Sebastijan svojom koncepcijom i tretmanom nabora draperije otkrivaju obilježja koja podsjećaju na kipove Ivana Jakoba Altenbacha, ili barem na nekog od njegovih talentiranijih pomoćnika. Kip Bogorodice možemo usporediti s punašnim i meko modeliranim ženskim licima svetica koje nose oznake Altenbachovog kiparskog rukopisa, posebice s kipom Nebeske Kraljice iz franjevačkog samostana u Čakovcu³² na čijoj glavi nalazimo niz paralela s koprivničkom Bogorodicom: puni oval lica s malenim ustima i napućenom gornjom usnom, pravilan nos, svedeni očni kapci i tretman kose. Način obrade kose u teškim stiliziranim pramenovima gotovo dosljedno se ponavlja kod svih kipova. Isti slučaj je s načinom obrade nabora odjeće, naročito plašta s karakterističnim trokutastim, gotiziranim oblicima nabora meko lomljene padajuće tkanine.

U vrijeme podizanja kipova, varaždinski kipar **Ivan Jakob Altenbach**³³ radio je za grad Koprivnicu, tako da je moguće da je tom prilikom moglo doći do izvedbe spomenutih kipova. Kip Sv. Sebastijana sličan je kipu Krista, pilu koji se nalazi na izlazu iz Lepoglave. Kristov kip je dr. Doris Baričević pripisala I. J. Altenbacheru³⁴. Ako to nije bio sam majstor Altenbacher, moglo se raditi o nekom kiparskom pomoćniku varaždinskog majstora koji je na kipove zasnovane u Altenbachovoj maniri, pod dojmom snažnijeg varaždinskog majstora, prenio nešto od tipologije njegovih likova.

Uz stilske i tipološke podudarnosti na temelju kojih je dr. Doris Baričević formirala dio opusa Ivana Jakoba Altenbacha, u prilog ovog majstora ide činjenica koju potvrđuju natpisi prema kojima je varaždinski majstor vrlo rano stupio u kontakt s koprivničkim naručiteljima³⁵ pa možemo pretpostaviti da je u više navrata djelovao na području grada Koprivnice.

F. KARLO BOROMEJSKI

Karlo Boromejski³⁶ stvarna je povijesna ličnost, sveti biskup rođen 1538. na Lago Maggiore u gradiću Aroni. Podrijetlom iz cijenjene aristokratske obitelji iz Lombardije, studirao je pravo u Paviji. Kada je imao dvadeset dvije godine, njegov stric, papa Pio IV pozvao ga je u Rim i imenovao kardinalom i nadbiskupom Milana. Kao milanski nadbiskup Karlo Boromejski je dosljedno provodio odluke donijete na Tridentskom koncilu i na taj način stekao naprijatelje koji su ga pokušali smaknuti. Zauzeo se za sređivanje prilika u biskupiji, a za vrijeme velike kuge u Milanu 1575. posvetio se karitativnom radu pomažući oboljelima od kuge. Umro je 1583. godine. **Kult** Karla Boromejskog odgovarao je duhu protureformacije, pa je proglašen za sveca već 1610. godine, a njegova skrb za žrtve kuge komemo-

rivala je na prikazima koji ga štiju kao zagovornika protiv zaraznih bolesti. Kult mu je raširen gotovo cijelom Europom, a posebno u Italiji i Austriji, gdje se pridružio plejadi popularnih svetaca zaštitnika subalpske regije. S tog područja su u naše krajeve dolazili majstori i utjecaji tradicionalnog istočnoalpskog repertoara.

Uobičajena predodžba Karla Boromejskog prikazuje ga kao mladića vrlo upadljivih crta lica, orlovskog nosa i visokog čela, obično bez brade, u kardinalskom ili biskupskom ruhu ili naprosto u reverendi, glave pokrivene četvrtastom kapom biretom. Uz prizore u kojima pomaže okuženim prikazuju ga u uobičajenim prizorima protureformacije: kako kleči u molitvi okružen anđelima ili ga Bogorodica predstavlja Spasitelju. Često se prikazuje u prizorima Sacra Conveszazione, kao što je to slučaj s koprivničkim kipom, sa svecima koji su djelovali među okuženima ili zaštitnicima pojedinih crkvi ili gradova.

Atributi Sv. Karla Boromejskog su raspelo, mrtvačka glava, žarač ili pokornički konopac oko vrata s kojim je vodio procesiju u vrijeme kuge, tako da malo zbunjuje knjiga koju drži u desnoj ruci. No, ona se može protumačiti kao simbol učenosti ili autorstva, koji se suviše široko upotrebljavao da bi bio korisno pomagalo pri identifikaciji sveca.

Figura Karla Boromejskog, visoka 150 cm, koncipirana je jednako kao i ostali kipovi kao puna plastika. Naglasak je stavljen na konvencionalnu liturgijsku gestu, koja izražava koreografiju čina "uzdizanja očiju". Karlo Boromejski primjer je opisne barokne figure za čiju izvedbu je bila potrebna prosječna zanatska vještina. Figura stoji u laganom kontrapostu. Iskorak oprostora je motiv tkanine koji je pokrenut u naglašenim i dubokim prijelomima. Barokni pokret naglašen je slojevima tkanine, čiji nabori padaju u glatkim ploham. Svetac je prikazan u kardinalskom habitu, reverendi visokog ovratnika s nizom puceta po sredini, preko koje je odjenuta roketa, nabrani haljetak uskih rukava, duljine do koljena i moceta, izvanliturgijski kratki plašt koji seže do lakta, a kojeg su nosili visoki crkveni dostojanstvenici. Reverenda pada do stopala i sunovraća se u cjevastim formacijama. Kratki plašt ogrnut oko ramena obavija figuru u zaokretu. Pokret gornjih ekstremiteta prati opušteni pregib tkanine na gestom podignutoj desnoj ruci i prema natrag potisnutim laktom lijeve ruke koja drži knjigu. Najimpresivniji odjevni komad je roketa koja se izrađivala od bijelog lana i ukrašavala svilenim čipkanim obrubom. Ovi veristički ukrasni detalji rokete upotpunili su slikoviti dojam cjeline. Majstor je dobio priliku da svu pažnju posveti izradi široke ornamentalne pruge aplicirane na rubu i orukavlju. Florealna ornamentika (motiv akantusa) izmjenjuje se s obilno rovašenom³⁷ plohom kamena koja igrom svjetlosti i sjene dočarava čipku na prozračnoj svilenj materiji. Motiv listova akantusa naglašava tipičan je motiv iz razdoblja baroka. Ovaj motiv 17. stoljeća koristio se u talijanskom kulturnom krugu, odakle se različitim utjecajima proširio Europom. Trebalo je jedno cijelo stoljeće da ovaj barokni motiv prođe u provinciju na samoj europskoj periferiji.

Mladoliko **lice** blagog podbradka i istaknutih jagodica definirano je ustaljenom ikonografskom shemom koju su barokni majstori prihvatili kao fizionomijsku portretnost povijesne osobe. Pravilne usnice ispod orlovskog nosa s naglašenom facijalnom borom, duboko usađene oči spuštenih kuteva i tankih bademasto svedenih gornjih kapaka, oštro modeliranih lukova obrva i blago zaobljenih arkada. Detalj kose obrađen u gustim spiralnim pramenovima vidljiv je samo na dijelu gdje pada niz vrat, dok glavu pokriva kapa čiji oblik i kroj pokazuju pripadnost modi iz vremena visoke talijanske renesanse³⁸ 16. stoljeća, odnosno vremena u kojem je svetac živio.

Karlo Boromejski zajedno s Ivanom Nepomukom, drugom skulpturom 18. stoljeća, čini ikonografski par. Svojim stilskim karakteristikama ovi kipovi odaju ruku istog autora ili radionice: naglašene geste, način na koji su obrađene ruke i "vjetrom" pokrenuta tkanina. Ovoj pretpostavci ide u prilog činjenica da se kod kipova podudara vrsta kamena. Njegova poroznost, lomljivost i loša kvalitata jedan su od uzroka propadanja kipova. Nepoznati majstor koji je dobio narudžbu za izradu likova Karla Boromejskog i Ivana Nepomuka služio se oblicima tipičnim za srednjoevropski kulturni krug. Skulpture su rađene prema ustaljenoj kompoziciji i ikonografskoj shemi karakterističnoj za zavjetne stupove 18.

stoljeća, koji iako umjetnička djela perifernog područja slijede smjer razvoja srednjoevropske skulpture, sa jakim talijanskim utjecajem (Karlo Boromejski) koji dolazi sa sjevera preko štajerskog Graza, sa kojim je Koprivnica kao središte Vojne Krajine bila povezana.

G. IVAN NEPOMUK

Poput Karla Boromejskog, Ivan Nepomuk³⁹ stvarna je povijesna osoba 14. stoljeća, čiji se životopis isprepliće s legendom. Rođen je kao županov sin u mjestu Pomuku (kasnije prozvanom Nepomuk) između 1340/50. godine. Prvo je bio klerik praške nadbiskupije i javni bilježnik, a 1380. svećenik. Nakon toga je postao župnikom i biskupskim savjetnikom, nakon čega je otišao u Padovu na znanstveno usavršavanje. Po povratku iz Padove postaje praški kanonik i arhiđakon u Žatcu, a 1389. godine generalni vikar praške nadbiskupije. Kako se kralj Vaclav počeo uplitati u poslove crkve, došlo je do spora i sukoba između crkve i države, nakon čega je nadbiskup Jan Jenštejn pobjegao iz Praga. U Pragu je kao njegov zastupnik i zastupnik crkve ostao Jan Nepomuk, kojeg je Vaclav dao zatvoriti i podvrgnuti mučenju. Ovdje se životopis uspješnog pedesetogodišnjeg službenika crkve počinje preplitati s legendom. Legenda kazuje da ga kralj dao noću baciti s Karlova mosta u Vltavu, jer je Nepomuk odbio odati grijehe koje mu je kraljica povjerala pri ispovjedi. Kad su ga bacili u Vltavu, oko njegove glave, prema legendi, ukazala aureola sa pet zvijezda. Njegov se grob nalazi u katedrali Sv. Vida u Pragu, gdje je pokopan 1393. godine.

Kult Sv. Ivana Nepomuka proširio se Češkom neposredno nakon njegove nasilne smrti. Kako je odgovarao duhu protureformacije i crkvi 17. stoljeća koja je trgovala oprostom od grijeha, kao čuvar ispovjedne tajne štovan je na širem području Srednje Europe. U našim krajevima zastupljen je na prostoru sjeverne Hrvatske. Sam kult službeno je potvrđen 1729. godine, a Ivan Nepomuk je priznat mučenikom kao branilac Crkve i čuvar ispovjedne tajne. Zbog načina na koji je umro u puku je štovan kao zaštitnik mostova i zagovornik protiv poplava.

Način prikazivanja Ivana Nepomuka ostao je uvijek isti. Kipari su se dosljedno pridržavali ikonografske tradicije. Po običaju baroka odjeven je u korsku košulju s kratkom krznenom pelerinom oko ramena i karakterističnom četverorogom kanoničkom kapom, koja ga označava kao kanonika praške katedrale. Od ostalih atributa koji se javljaju kod prikaza Ivana Nepomuka su ispovjednička roketa, prst na ustima kao simbol ispovjedne tajne i aureola s pet zvijezda oko glave.

Koprivnički kip Sv. Ivana Nepomuka se zbog lošeg stanja kamena i nemara ne nalazi in situ, već je u dijelovima deponiran u Gradskom muzeju⁴⁰. Nemoćnost sagledavanja cjeline prisiljava nas da ovu figuru, čiji detalji govore o visokoj kvaliteti i zanatskoj korektnosti njene izrade opisujemo u fragmentima, odnosno svaki ulomak posebno: glavu, tijelo i dio nogu do polovice listova prema dolje.

Na temelju fotografije iz sredine 1940-ih godina moguće je opisati frontalnu stranu skulpture koja je izvedena prema uobičajenoj tipološkoj shemi karakterističnoj za prikazivanje ovog sveca. Pri oblikovanju odjeće (misne košulje i krznene plašta) barokni je majstor svu pažnju posvetio ornamentu i naturalistički oblikovanom detalju čipke. Kratki krzneni plašt opisuje strukturu materijala, krzna na kojem su prepoznatljivi repiči hermelina.

Figura Ivana Nepomuka prikazana je u laganom kontrapostu. Odjevena je u troslojni habit odvojen u zasebne volumene: reverenda - misna tunika - krzneni plašt. Ovim kontrastiranjem volumena naglašena je pokrenutost čitave figure. Zaokret gornjeg dijela tijela posljedica je kontraposnog stava. Prenosi se preko zatvorene kretnje gornjih ekstremiteta, zatim geometrijski strogog plastrona s visokim kopčanjem, kojeg slijedi lagani zaokret glave prema raspelu u desnoj ruci. U koljenu svinuta i prema naprijed izbačena lijeva noga ocrtava se pod tkaninom koja modelira bedro i liniju koja ocrtava desnu bočnu stranu kipa. Kip se upire o desnu nogu gotovo u potpunosti skrivenu draperijom reverende pokrenute vjetrom. Masa tijela sužena je u visini listova i širi se prema lijevoj nozi u iskoraku. Fraktura je zapravo nastala u predjelu suženja koje se na već spomenutoj fotografiji može prepoznati kao

najfragilnija točka skulpture. Desna ruka savinuta u visini lakta izlazi iz bogato modeliranog orukavlja ornamentiranog čipkom i pridržava raspelo s raspetim Kristom, atributom sveca. Položaj lijeve ruke, na temelju starih fotografija i ostataka pohranjenih u muzeju nije sasvim jasan, no čini se da je pridržavao donji dio haste raspela.

Glava Ivana Nepomuka, fragmenat polomljene figure, načinom obrade detalja govori u prilog visokog zanatskog umijeća anonimnog majstora. Lice Sv. Ivana Nepomuka tipološki je ustaljeno. To je dugoljasto mršavo lice, tmurno, pomalo starački napaćenog izraza. Obilježava ga visoko koščato čelo izraženih arkada, podignute i istaknute jagodice, oštri hrbat klinastog nosa i krupne usječene oči bade-mastog oblika. Krajevi teških gornjih kapaka spuštaju se prema vanjskom kutu oka. Plasticitet jako usječenih unutarnjih kuteva oka i oštro urezane facijalne crte predstavljaju najznačajnije elemente koji oživljavaju fizionomiju i psihološki izraz svečeva lica. Pramenovi kose i brade spiralnim kovčama i sitnim kružnim uvojcima uokviruju i omekšavaju napete površine koščatog, mršavog lica.

Prema starim fotografijama i ostacima skulpture teško je, zapravo, govoriti o njenim kiparskim osobinama. U današnjem stanju može se razlučiti samo osnovna kompozicijska zamisao utemeljena na prosječnom zanatskom umijeću koje se uspješno koristilo motivom pokrenute padajuće draperije i uobičajenom paletom barokne ornamentike u kamenu.

H. SV. FLORIJAN

Sv. Florijan⁴¹ je svetac i mučenik iz vremena starog vijeka. Rimski vojni veteran iz grada Emsa u Gornjoj Austriji, obratio se na kršćanstvo u vrijeme cara Dioklecijana. U vrijeme njegova progonstva 304. godine, pod upravom Akvilina, sam se prijavio sucu kada je trebalo biti osuđeno četrdeset kršćana. Rimljani su ga bacili u rijeku Anisus (Enns) s mlinskim kamenom oko vrata. Životopis Sv. Florijana prožet je legendom s primjesom čudesa koje su tipične za životopise svetaca ranijih razdoblja. Prema legendi, mrtvo tijelo mu je čuvao orao, sve dok ga nisu našli slučajni prolaznici. Sahrnila ga je matrona Valerija na mjestu na kojem je kasnije podignut glasovit samostan Sv. Florijana. Druga zgodna, koja također sadrži komponentu čuda, govori da je Florijan jednom prilikom ugasio požar u jednoj kući (ili u cijelom gradu) jednim jedinim kablom vode. Iz tog razloga mu se ima zazivalo protiv požara.

Kult Sv. Florijana kao zaštitnika od požara počeo se štovati vrlo rano. Ako uzmemo u obzir da je srednjovjekovna Europa gradila od drveta, pletera i šindre cijele gradove, razumljiv je strah od požara koji su u to vrijeme zaista predstavljali veliku prijetnju. Kult mu se proširio širokim teritorijem velike srednjoeuropske prašume, Njemačkom, Bavarskom i Austro-Ugarskom, dok se u Italiji, koja je gradila u kamenu, susreće vrlo rijetko. Kao svog sveca zazivali su svi čija su zanimanja bila povezana uz opasnost od vatre, koja je uz epidemije kuge, poplave i ratove u svijesti čovjeka predstavljala istinsku opasnost pred čijom je silom bio nemoćan. Tako su ga kao svog zaštitnika prihvatili: pivari, sapunari (radi opasnosti od požara); bačvari (radi kabla iz kojeg trne požar); dimnjačari, vatrogasaci, vojnici (jer je i sam bio ratnik). Puk ga je zazivao protiv neplodnosti polja i u opasnostima od oluja i poplava.

Figurice Sv. Florijana često nalazimo u nišama starih kuća i pivara (sveti kult) što je karakteristika sjevernih, srednjoeuropskih, pa i naših krajeva. U "Zagrebačkom propriu" iz 1938. Sv. Florijan je naveden kao svetac koji je po važnosti drugi patron zagrebačke nadbiskupije.

Postoje dvije uobičajene predodžbe Sv. Florijana. Kod prve je naglašena njegova ratnička komponenta, a kod druge komponenta zaštite od požara. Prva je nešto rijedja, prikazuje ga kao ratnika u rimskoj odori ili odori srednjovjekovnog viteza s mačem, štitom i ratnim stijegom s križem ili mlinskim kamenom. Druga, u puku prihvaćenija predodžba prikazuje ga kao starijeg ratnika koji u ruci drži vedro ili vrč iz kojeg lije vodu na zapaljenu kuću koja mu je kao atribut obično smještena uz nogu.

Figura Sv. Florijana, visoka 160 cm, koncipirana je kao puna plastika. Sv. Florijan je odjeven kao rimski legionar. Nosi donju košulju dugih rukava (camisia), preko nje tuniku kratkih rukava koja seže do koljena i lagani rimski oklop od metalnih pločica (traka) koje su svojom malom težinom i konstrukcijom

pri borbi omogućavale nesputan pokret. Povrh legionarske odore nosi lagani nabrani ogrtač, palij (pallium), koji je na lijevom boku vezan u čvor. Plašt je prebačen preko desnog ramena, dok kraj tkanine u trokutastim formacijama pada na krov kućice u plamenu uz njegovu desnu nogu.

Na glavi nosi kacigu legionara sa štitnicima za vrat i perjanicom koja nedostaje, a koja je obično bila u boji. Sv. Florijan je obuven u posebnu vrstu rimske obuće, cothurni(e), čizme do koljena ukrasno završenih sara, koje su u doba Rima nosila neka božanstva i ponekad carevi kao božansko znamenje. Nositi ovaj tip obuće u doba Rima smatralo se drskošću⁴².

Osnova kompozicije Sv. Florijana je kontrastni ritam masa gornjeg i donjeg dijela tijela, odnosno lagani zaokret toraksa i gornjih ekstremiteta u desnu, a zdjelice i donjih ekstremiteta u lijevu stranu. Anatomski dijelovi tijela naglašeni su u kontrapostnoj izmjeni volumena. Ritam (lijeva stojna noga - desna noga/kućica - desno koljeno - čvor na lijevom boku - kablčić - lakat lijeve ruke - lijevo rame - dijagonalna plašta/leđa - desna šaka - nagib glave - pogled) otkriva fleksibilnost dijelova koji jezgru mase razdvajaju na desnu i lijevu, odnosno, gornji i donji dio tijela. Ovaj kompozicioni princip nagovještava atektonsko, trodimenzionalno komponiranje između dva pokreta, u stanju labiliteta.

Pokret tijela iskorišten je kao okosnica pokreta plašta. Primarna uloga tkanine (njezine mase) dolazi do izražaja na pogledu s leđa, gdje zaokret u struku prostornim zamahom proširuje motiv plašta, koji obilazi masu tijela. Plašt obilazi tijelo u krivulji koja je posljedica zamaha. Oko njene osovine grupiraju se izbrazdane, lomljene površine koje padaju u stiliziranim teškim naborima. Dio plašta uzlazi dijagonalno u voluminoznim, ukrštenim naborima i prebacuje se preko desnog ramena na prednju stranu tijela. Pri pokretu lijeve ruke do izražaja dolaze stilizirani anatomske detalji. Istaknuta je napetost velikog leđnog mišića koji se formirao na lopatici i mišića rebrenih lukova grudnog koša. Na pogledu s leđa važna točka koja naglašava pokret je lakat desne ruke koji je lagano izbačen u prostor prema natrag. Pri tom do izražaja dolaze barokni oblici tretirani pomalo maniristički. Nepoznati majstor, zanatski vješt je u kritičnom momentu upao u klopku manirizma, te je umjesto baroknog realizma i naturalizma razvio jaku ornamentnu stilistiku. Osvojene su značajne prostorne vrijednosti uvjetovane zahtjevima baroknog čovjeka koji je uz zahtjeve za idealizacijom razvio i potrebu za trijeznom deskripcijom prirode.

Lice je danas teško oštećeno, no zahvaljujući seriji fotografija iz 1953. godine moguće je opisati njegove izvorne oblike. Purificiran i napet ovoid glave omeđen je kacigom koja baca sjenu na lice. Pravilne, idealizirane crte lica meko zaglađenih površina, istaknutih jagodica i jakih čeonih kostiju bile su naglašene naturalistički oblikovanim gustim brkovima ispod kojih se nazirala čulna, mesnata donja usna, klinastim nosom ravnog hrbta i velikim bademastim očima visoko svedenih kapaka i lučno zacrtane linije obrva.

Zanimljiv detalj je drveni kablčić tradicionalnih oblika koji sadrži elemenat folklornog prikaza posude od drvenih dužica sapetih željeznim obručem. Sve do nedavno takav se oblik posude mogao naći u gotovo svakom seoskom domaćinstvu.

Motiv kućice u plamenu, s parom prozora iz kojih suklja vatra i visokim krovom na kojem se raspoznaje stilizirani pokrov šindrom, predstavlja tipičnu gradnju onog vremena s naglaskom na "sada" i "ovdje", koja zorno prikazuje stambenu arhitekturu baroknog čovjeka.

Sv. Florijan, zapravo, predstavlja figuru koja je intervencijom neobaroka unesena u prostor baroknog trga prilikom njegove neostilke obnove. Sv. Florijan je djelo koje nije sačuvano u izvornom obliku, u izvornom ambijentu i sjaju teatralno koncipirane fasade barokne kapele, što sigurno narušava onaj prvobitni dojam koji je ležao u intencijama majstora 18. stoljeća.

Kip se svojevremeno nalazio u podgrađu izvan koprivničke utvrde. Bio je postavljen u slobodnom prostoru novoformiranog prigradskog trga, ispred fasade istoimene kapelice. Postavom kipa možemo objasniti nešto stiliziraniju i shematiziraniju leđnu stranu skulpture koja je bila okrenuta fasadi crkve i kao takva (manje značajna) nije uspostavljala direktni kontakt s prolaznikom.

O ovom kipu zapravo i nije trebalo govoriti, jer ne pripada baroknom konceptu trga. No, kako pripada baroknom razdoblju, vremenski i stilski odgovara kipovima koji su definirali trg. Tu zajedničku stilsku crtu prepoznao je neobarok.

Iz tog je razloga uključio kip Sv. Florijana u prostor trga prilikom njegove obnove. To je njihova zajednička veza uslijed koje je kip Sv. Florijana uključen u koncept ove radnje.

ZAKLJUČAK

Kamena plastika sa starog trga u Koprivnici predstavlja grupu kipova koji se svojim oblicima i kvalitetom izrade ističu u grupi kamene plastike na prostoru sjeverne Hrvatske iz istog vremenskog razdoblja.

Ove kamene svetačke figure treba zamisliti u izvornom prostoru starog trga, što današnje stanje onemogućava. Samo bi se na taj način mogao vidjeti odnos baroknog kipara s baroknim graditeljem, odnosno, odnos i mjera kamene plastike s ambijentom za koji je stvarana. Čini se da smo barokne kipe na starom trgu sakupili kao razasute dragocjenosti grada Koprivnice. U vrijeme njihovog nastanka se izmjenjivala reprezentativnost ostvarenja u kamenu i skroman životni okoliš. Pritom se prihvaćao stilski utjecaj izvana i lokalne konstante koje su najčešće zagovarale konzervativizam.

Na temelju obrađenog materijala ne možemo u koprivničkom baroknom kiparstvu pouzdano identificirati majstora koji bi makar u provincijskim relacijama bio "spiritus rector" sredine. Mogućnost autorstva Ivana Jakoba Altenbacha za kipe Bogorodice i Sebastijana samo je pretpostavka utemeljena na komparaciji stilskih elemenata s djelima koja su dokumentirana i potvrđena u literaturi. Navedena pretpostavka otvara jedan od smjerova istraživanja koji bi proširio opus varaždinskog majstora. No, to je tema neke druge radnje.

Uz faze nastanka barokne skulpture potrebno je razlikovati i faze rasporeda kipova koji su u kasnijim razdobljima nekoliko puta mijenjali svoj položaj:

1. FAZA:

Postbarokno razdoblje⁴³

Fotografija snimljena negdje između 1880. i 1892. nejasno prikazuje skulpturu na kolumnama koje su grupirane ispred ulaza u vijećnicu.

Četiri skulpture su trapezno razmaknute sa ritmiziranom gradacijom visine. Pomno promatranje povećalom omogućuje nam da sagledamo prostorni raspored: Ivan Nepomuk i Karlo Boromejski nalaze se sa strane na postamentima kvadratnog presjeka, dok su Sv. Sebastijan i Bogorodica postavljeni na stupove od kojih je BDM nešto viša⁴⁴.

Zanimljivo je napomenuti da je na katastarskom planu iz 1859. još uvijek prikazana pozicija 18. stoljeća, što bi značilo da su kipovi pomaknuti u zadnjoj četvrtini 19. stoljeća. To je vremenski najkratko-trajna postava kipova, a trajala je jedva dva desetljeća. O uzroku premještanja kipova možemo samo nagađati. Moguće je da su kipovi promijenili pozicije nakon požara 1874. ili velikog potresa od 9. studenog 1880., no to već spada u domenu špekulacije.

2. FAZA:

Početak 20. stoljeća

Prilikom pretvaranja trga u parterni vrt neobaroknih geometrijskih formi, komponira skulpturu 17. i 18. stoljeća. Pri tom unosi kip Sv. Florijana koji izvorno nije stajao na prostoru starog trga. Ovaj prostorni raspored kipova očuvao se do danas.



S obzirom da je riječ o vrijednom ambijentalnom prostoru i primjeru kasnog baroka iz vremena kada je Koprivnica bila jedno od središta Vojne Krajine, objavljivanje dokumentacije o njegovom postojanju je "moralna obaveza struke", kako bi se barem na takav način naveo u popisu spomeničke baštine sjevernohrvatskog kulturnog prostora i grada Koprivnice.

BILJEŠKE:

1. Radovi Instituta za povijest umjetnosti 9, Zagreb 1985., M. Prelog, M. Fischer, M. Planić-Lončarić: "Umjetnička topografija - model", strana 19.
2. Horvat, Matejčić, Prijatelji: "Barok u Hrvatskoj", Zagreb 1982., strana 262. (A. Horvat)
3. Szabo, Cjuro: "Izvjestaj o radu Zemaljskog povjerenstva za očuvanje umjetnih i historičkih spomenika u krajevima Hrvatskoj i Slavoniji u godini 1911.", VJHAD XII., Zagreb 1912.
4. Schnider, Artur: "Proučavanje i snimanje umjetničkih spomenika od godine 1933-1941", Ljetopis JAZU, sv. 46-53., PERISTIL 23, Zagreb 1980. (djelatnost Artura Schneidera)
5. Komparativni materijal iz Slovenije, Mađarske, Slovačke i Austrije. Primjer sistematiziranog materijala je spomenički materijal iz Burgenlanda (Gradišće) u "Österreichische Kunsttopografie", Wien 1932., 24 (str. 26-27).
6. "Koprivnica, grad i spomenici", grupa autora, Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Muzej Grada Koprivnice, Zagreb, 1986.
7. Grafički list pohranjen u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Dresdenu.
8. Staje su bile sagrađene nasuprot kapetanijske kuće koja je formirala sjeveroistočni ugao trga.
9. Prostor trga je zabilježen na planu iz 1772., a spomenuti objekti točtno su fiksirani na katastarskoj snimci iz 1859. godine: 1. Vojna komanda; 2. Stara oružana; 3. Glavna straža; 4. Spremište; 5. Staje; 6. Zatvor; 7. Kapetanijska kuća. U spisima iz 1737. i 1772. popisani su posebni vojni objekti u gradu koji su u posjedu vojnih vlasti: 1. Upravna zgrada vojne komande, 2. Stan vojnog zapovjednika; 3. Štala vojnog zapovjednika; 4. Glavna stražarska zgrada; 5. Oružana; 6. Spremište ratnih i artiljerijskih potrepština; 7. Zatvor; 8. Gradska vijećnica.
10. Vladimir Marković: "Barokni dvorci Hrvatskog Zagorja", Zagreb, 1975. str. 19-80.
11. Nada Premerl: "Tipologija stambene izgradnje na zagrebačkom Gradecu u 18. st.", Zbornik 29. savjetovanja udruženja "Arbeitsretses für Hausforschung", Zagreb 1978.
12. GRADANSKA KUĆA je jednokatnica izgrađena na parceli malih dimenzija. Najčešće je "L"-tlocrta i zatvara cjelinu sa bočno postavljenim dvorištem. Glavno pročelje građanske kuće jednostavne je obrade s asimetrično postavljenim portalom u odnosu na kompoziciju fasade, te izrazito plitko žbukanom zidnom plastikom. Stambene prostorije okrenute su ulici, dok je gospodarski dio orijentiran prema dvorištu u kojem se ponekad nalaze gospodarske zgrade. Dubinom kuće prostire se veža koja izlazi na dvorište. Svodovi građanske kuće u prizemlju su bačvasti, nepravilno usječeni susvodnica, dok se na katu nalaze stropovi. Te su kuće barokne samo po odnosu masa i oblikovanjem konstrukcije. Organizacija prostora i oblikovanje pročelja ne pokazuju baroknu koncepciju stilski uvriženih oblika.
13. PURGERSKE HIŽE su prizemni objekti koji su očuvali i nastavili srednjovjekovnu tradiciju gradnje. Poštujući srednjovjekovnu parcelizaciju purgerska hiža je užim pročeljem okrenuta ulici. Ulaz se nalazi na dvorišnoj fasadi. Ulazi se direktno u kuhinju koja je svedena, sa zidanim ognjištem, iz koje se ulazi u sobu sa stropom od drvenih greda. Ovaj tip se ne uklapa u baroknu izgradnju već pripada smjernici tradicionalne arhitekture dvoslojmenne seoske kuće.
13. Koprivnica, grad i spomenici o.c.
14. U 19. stoljeću važnost objekata na prostoru trga znatno je smanjena jer su odlaskom vojnih vlasti građevine izgubile svoju osnovnu funkciju. Kako su još uvijek bile pod jurisdikcijom vojnih vlasti koje su objekte davale u najam na korištenje gradskoj upravi, o njihovom održavanju nisu brinuli ni vlasnici, ni korisnici. Nakon stotinjak godina, koliko je trajalo "natezanje" oko vlasništva nad objektima, većinu ih je pregazilo vrijeme, jer su uslijed nemara obiju "zainteresiranih" strana bile zapuštene.
15. Horvat - Pintarić, Vera: "Vjenceslav Richter", GZH, 1970.
16. Siegfried Giedion: "Prostor, vreme, arhitektura", Građevinska knjiga Beograd, 1969. (strana 73-126.)
17. Nazvana prema posljednjim vlasnicima, prije kojih je vlasnik bio Čuković. Prije njih to je tzv. "Kobacijeva hiža".
18. Ješa Denegri, Želimir Košćević: "Exat 51 1951-1956", Galerija Nova, Zagreb 1979., str. 263.
19. Charles Jencks: "Jezik postmoderne arhitekture", Vuk Karadžić, Beograd 1985.
20. Pri tome se nameće pitanje koliko je u ovom konkretnom slučaju prihvatljiv jezik kojim se koristi arhitekt. Tu nastaje zabuna. Vila Večenaj samo ogradom slijedi gabaritnu liniju barokne jedinice. Odbacujući gabarite baroknog prostora, uvukao je tijelo kuće od ulice. Arhitekt je dao definirati prostor koji u odnosu na ambijent gubi vrijednost umjetničke kreacije, jer predstavlja "aplikaciju" na prostor pred kojim arhitekta pokazuje zbunjenost i neslaganje s postojećim prostorno-povijesnim okvirima.
21. Koprivnica je od 16. do 18. stoljeća često stradala od jakih požara. Od straha pred požarima mnogi su se žitelji Koprivnice zavjetovali ex voto populi Sv. Florijanu, koga narod smatra zaštitnikom od vatre. Sabranim sredstvima na sjevernom zidu u župnoj crkvi je podignut 1680. oltar Sv. Florijana. 1735. pristupilo se gradnji istoimene kapele. Kapela Sv. Florijana zidana je na jedinom trgu koji se u to vrijeme nalazio izvan utvrde, gdje su se obavljali sajmovi. Zapovjednik koprivničke utvrde dozvolio je da se kapela iznimno gradi od cigle umjesto od drveta, od kojeg su bile građene sve kapele u Koprivnici. Kapela Sv. Florijana izgrađena je već 1737., što se vidi prema kanonskoj vizitaciji koju je zagrebački kanonik Adam Antun Čegetek, kao komarnički arhidakon obavio 1738. godine. Na temelju ovih podataka možemo pretpostaviti da je zavjetni kip istoimenog sveca podignut nekako u to vrijeme, kao zavjet nakon već spomenutog požara 1736. godine. Zbog svoje trošnosti kapela je zatvorena 1885. godine, a porušena 1891. Kako je Florijanski trg bio preuzak, odlučeno je da se nova

- kapela sagradi kraj Gradske bolnice. Nekako u vrijeme rušenja kapele, pil Sv. Florijana preseljen je na glavni gradski trg unutar utvrde. (Rudolf Horvat o.c. strana 59-64.)
22. Pil je javni spomenik od kamena s reljefima ili plastikom na visokom monolitnom stupu, koji počiva na niskom podnožju (bazi). Taj naziv je osobito udomaćen na kajkavskom dijelu sjeverozapadne Hrvatske. F. Stelē upozorava da naziv "pil" poznaju i u Sloveniji, na Krasi i u Vipavskoj Dolini. Pilovi su uglavnom rašireni u srednjem dijelu Podunavlja, od Češke preko Austrije i Mađarske do sjeverozapadnih krajeva Hrvatske i Slovenije.
Etimologija: latinski "receptaculum" (kanonske vizitacije od 1747. godine); njemački "bildsäule", "stöckl", "marterl"; češki "boží muka"; poljski "boża meka"; mađarski "szobor"; hrvatski "pil", "pilec" (Hrv. Zagorje, Podravina), "pijič" (Istra, liburnijska obala, Dalmacija); slovenski "znamenje", "pil", "pio" (Slovensko Prekomurje)
 23. Anđela Horvat: "Spomenici arhitekture i likovne umjetnosti u Međimurju", Zagreb 1956.
 24. To se može rekonstruirati na temelju planova iz 1772., 1850, 1859. i 1903., zatim starih fotografija s kraja 19. i početka 20. stoljeća, te sadašnjeg stanja nastalog prvih godina ovog stoljeća.
 1. FAZA: kipovi su grupirani u središnjoj osi zapadne linije trga, prema srednjovjekovnoj komunikaciji. Prikazano na planovima 1770., 1772., 1850, 1859.
 2. FAZA: kipovi su grupirani u nepravilan četverokut (trapezoid) ispred ulaza u gradsku vijećnicu. Fotografija nastala prije 1892. godine.
 3. FAZA: kipovi raspoređeni u prostor "parka" na dijagonalama koje su naglašene šetnicama. Planovi: 1903., 1957., 1984., te postojeće stanje 1994. Fotografije: 1919., 1932., 1984., 1992-93.
 25. Plan iz 1772. godine zapravo je plan vojne izgradnje zapadne strane trga. Između ostalog, predvidio je promjenu položaja kipa Sv. Sebastijana, no kako do te izgradnje, nije došlo ni do promjene položaja kipa Sv. Sebastijana.
 26. 1837.-38. drveni most je zamjenjen zidanim
 27. Hall, James: "Riječnik tema i simbola u umjetnosti" August Cesarec, 1991. Strana 60-73.
 28. Biblija, Stari i Novi Zavjet, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb 1990.
 29. "Neprijateljstvo ja zamećem između tebe i žene, između roda tvojeg i roda njezina, on će ti glavu satirati, a ti ćeš mu vrebati petu." (Post 3,15)
 30. Djevčin cvijet kojem je njegovo simboličko značenje pribavila bjelina. Zaručnica je u "Pjesmi nad pjesmama", s kojom se Bogorodica izjednačava, nalik na: "Ljiljan u dolu ili cvijet šaronski" (Flos Campi), Pj (2,1), "Ljiljan među trnjem" (Lilium Inter Spinas), Pj (2,2).
 31. Hall, James o.c. strana 302., "Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike Zapadnog kršćanstva" o.c., strana 524-525.
 32. Baričević, Doris: "Varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach", Peristil, godina XXV, broj 25, Zagreb 1982.
 33. Altenbacher (Oltempoher) LEJ 1 (A-) strana 12, JLZ "Miroslav Križić", Zagreb 1984.
 34. Baričević, Doris o.c. strana 107-131.
 35. 1678. Lovro Agatić (Laurentius Agatic) kapetan i zapovjednik utvrde Koprivnica, sa svojom ženom Helenom Paris, dao je podići kip Žalosne Marije u župnoj crkvi u Gradecu, nedaleko Vrbovca. Za koprivničke franjevce klesao je kip Sv. Franje koji se danas nalazi u niši s vanske strane crkve. 1692. Regina Barbara Altenbacherin dala je podići kapelu Marije Lauretanske, od koje je sačuvan natpis na kamenoj ploči koja je nekad stajala nad ulaznim vratima u kapelu. Iz natpisa je vidljivo da je ona u to vrijeme udovica, a ploča potvrđuje veze između varaždinskog kipara i njegove udovice s koprivničkim franjevcima.
 36. Hall, James o.c. strana 153.
 37. Narovašena vrpca je tipičan ornament prve polovice 18. stoljeća
 38. Enciklopedija mode, Rizzoli (talijansko izdanje)
 39. Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1985. strana 283-284.
 40. Ljubaznošću dir. muzeja gosp. Franje Horvatića, snimila sam glavu i tijelo kipa, koje je slomljeno koso u visini listova, na svojem najužem dijelu. Donji, treći dio kipa snimljen je na postamentu, nakon čega je deponiran u MGK. Pri snimanju dobili smo usmenu informaciju da je kip srušio kamion gradske čistoće koji je prilikom skupljanja lišća ušao u sam zeleni pojas parkovne površine.
 41. Hall, James o.c. strana 92-93. Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, o.c. strana 230.
 42. Povijest ljudskog roda, "Rimljani (Od galskih ratova do vrhunca Rimskog Carstva)", Založba Mladinska knjiga, Ljubljana - Zagreb, 1990.
 43. Sergej Vrišer: "Baročno kiparstvo na slovenskem štajerskem", Slovenska Matica, Ljubljana 1992. Podjela baroka na prostoru Srednje Europe: 1. Prebujanje baroka 1650-1680.; 2. Utrjevanje baročne rasti 1680-1715/20.; 3. Obdobje zrelog baroka 1715/20-1750.; 4. Pozni barok 1750-1800.; 5. Postbarok 1800-1860.; 6. Neobarok 1860-1903/5.
 44. U literaturi o Koprivnici provlači se hipoteza L. Brozovića iz 50-ih godina i crteži akademskog slikara Stjepana Kukeca raspoređeni u pravilnu kvadratnu formu. Uz najbolju volju, dokazi o točnosti ove hipoteze vezane za 1880-te godine nisu pronađeni, pa moramo pretpostaviti da se radi o proizvoljnoj rekonstrukciji koja nije potkrijepljena povijesnim dokumentima. Moguće je da je ova spekulacija nastala na temelju komparacije sa skulpturalnim grupama iz istog razdoblja, točnije, sa grupom iz Bjelovara koja je najvjerojatnije poslužila kao uzor za rekonstrukciju.



1



2

BLAŽENA DJEVICA MARIJA (1-4)



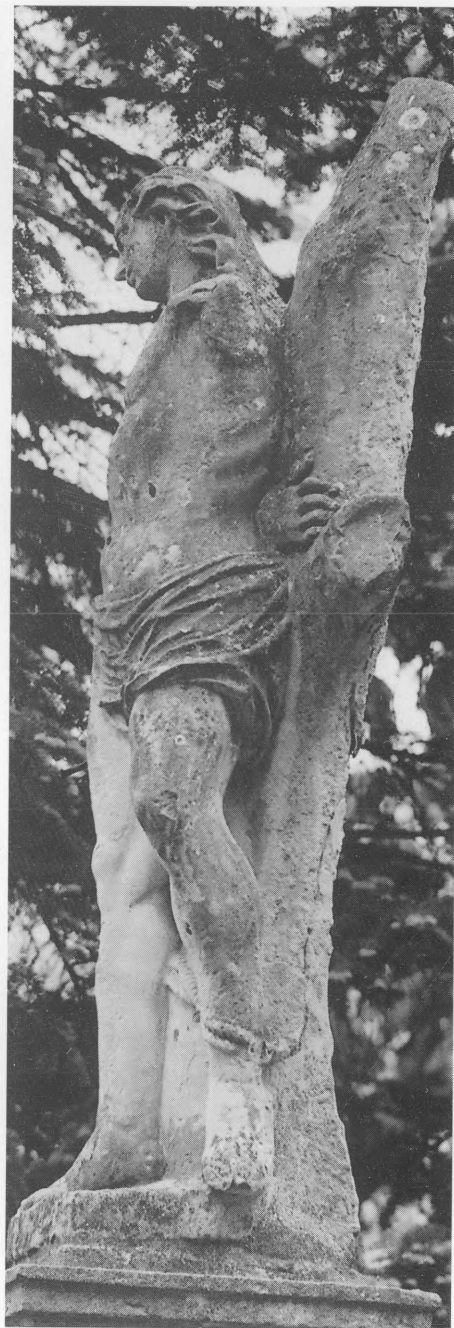
3



4



5



6

SV. SEBASTIJAN (5-8)



7



8



9



10

KARLO BOROMEJSKI (9-12)

148

PODRAVSKI ■ ZBORNIK 1995.



11



12



13



14

SV. FLORIJAN (13-16)

150

PODRAVSKI ■ ZBORNIK 1995.



15



16



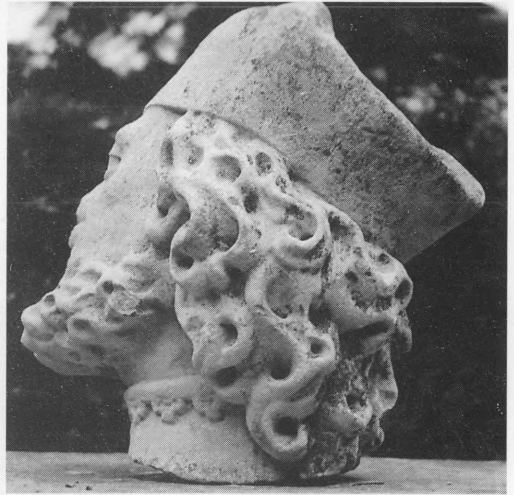
17



18



19



20

IVAN NEPOMUK (17-20)

LITERATURA:

1. "Koprivnica, grad i spomenici", grupa autora, Odjel za povijest umjetnosti centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu/MGK, Zagreb, 1986.
2. Baričević, Doris: "Pregled spomenika kulture i drvorezbarstva 17. i 18. stoljeća", Ljetopis JAZU 72,73,75,76; 1967-72.
3. Baričević, D.: "Živi kipi lepoglavski", Lepoglava II, Zagreb 1981.
4. Baričević, D.: "Varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach", Peristol 25, 1982.
5. Baričević, D.: "Prilog problematici franjevačkog kiparstva prve pol. 18. st. u SZ. Hrvatskoj", Peristol 1986/29.
6. Barok u hrvatskoj (Katalog izložbe), Zagreb 1992-93., Muzej za umjetnost i obrt
7. Brozović, Leander: "Grada za povijest Koprivnice", Koprivnica 1978. (+popis knjiga tiskanih u Koprivnici od 1885. do 1959.)
8. Cvekan, ofm. Paškal: "Koprivnica i franjevci", Koprivnica, 1989.
9. Denegri, Ješa; Koščević, Želimir: "Exat 51", Galerija Nova, Zagreb 1979. (strana 263.)
10. Enciklopedija likovnih umjetnosti I-IV, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1959-66. Navodi: Barok - Hrvatska, tom I, str. 252.-262. (+literatura). A. Horvat; Barok - Slovenija, tom I, str. 262.-269. (+literatura). F. Šijanec; Pil - tom III, strana 677. (+literatura) A. Horvat; Urbanizam - tom IV, strana 476-478., O. Minić
11. "Enciklopedija mode kroz vijekove", Rizzoli
12. Feletar, Dragutin; Turek, Zvonimir: "Urbanistički razvoj Koprivnice", Podravski zbornik 5, Koprivnica 1979., strana 189-209. (+bibliografija)
13. Feletar, Dragutin: "Studije i radovi o Podravini", Zrinski, Čakovec, 1982.
14. Feletar, Dragutin: "Podravina: Općina Koprivnica, Đurđevac, Ludbreg u prošlosti i sadašnjosti", knjiga 1, MGK, Koprivnica 1988.
15. Giedion, Siegfried: "Prostor, vreme, arhitektura", Građevinska knjiga, Beograd 1969. (strana 73-126.)
16. Godišnjak zaštite spomenika kulture 1/1975., Koprivnica, grupa pilova (1968-69), Republički restauratorski zavod, Dokumentacija: 8, V.Š. (Vinko Štrkalj)
17. Hall, James: "Rječnik tema i simbola u umjetnosti", August Cesarec, Zagreb 1991.
18. Horvat, Anđela: "Spomenici arhitekture i likovne umjetnosti u Međimurju", Zagreb 1956., VI. "Sitna arhitektura i javna plastika" (strana 146-184.)
19. Horvat, Anđela: "Osvrt na urbanizam Koprivnice", Bulletin odjela VII. za likovnu umjetnost JAZU VIII, broj 2-3, Zagreb 1960.
20. Horvat, Anđela: "Između gotike i baroka" (Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500 do oko 1700), Zagreb 1975.
21. Horvat, Anđela: "O baroku u srednjoj Podravini", Podravski zbornik 3, Koprivnica 1977. (strana 203-228.)
22. Horvat, Rudolf: "Povijest slobodnog i kraljevskog grada Koprivnice", "Kronika grada Koprivnice" (strana 3-28.), Hrvatska prošlost IV, Zagreb 1943.
23. Horvat-Matejčić-Prijatelj: "Barok u hrvatskoj", Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1982. "Javni spomenici" (strana 258-264.) Bilješke i literatura (strana 290-381.)
24. Horvat-Pintarić, Vera: "Francesco Robba", Društvo historičara umjetnosti NRH, Zagreb 1961.
25. Horvat-Pintarić, Vera: "Vjenceslav Richter", GZH, 1970.
26. Horvatić, Franjo: "Iz prošlosti koprivničke utvrde", Podravski zbornik. 3, Koprivnica 1977. (strana 229-232.)
27. Horvatić, Franjo: "Postanak grada Koprivnice i borbe za očuvanje gradskih sloboda na temelju izvora iz 14. stoljeća", rukopis, Koprivnica 1993.
28. Jencks, Charles: "Jezik postmoderne arhitekture", Vuk Karadžić, Beograd 1985.
29. Klaić, Nada: "Koprivnica u srednjem vijeku", Koprivnica 1987. (strana 71-80.)
30. "Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva", Sveučilišna naklada Liber / Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1985.
31. Likovna enciklopedija Jugoslavije I-II, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb 1984., Navodi: Barok, tom I, strana 774.-79. (+literatura) L. Dobronić; Pil, tom II, strana 583. (+literatura) A. Horvat
32. Marković, Miro: "Descriptio Croatiae: Hrvatske zemlje na geografskim kartama od najstarijih vremena do pojave prvih topografskih karata", Naprijed, Zagreb, 1993.
33. Marković, Vladimir: "Barokni dvorci hrvatskog Zagorja", "Kajkavsko spravišće", Zagreb 1975. ("Tipologija", strana 19-83.)
34. Maroević, Ivo: "Sadašnjost baštine", Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1986.
35. Mumford, Lewis: "Grad u historiji", Naprijed, Zagreb 1988. (strana 241-414.)
36. Norberg-Schulz, Christian: "Arhitektura baroka", Electa
37. Obad-Ščitaroci, Mladen: "Dvorci i perivoji hrvatskog Zagorja", ŠK, Zagreb 1991.
38. Pandžić, Anika: "Pet stoljeća zemljopisnih karata Hrvatske", Katalog izložbe "Povijesnog muzeja Hrvatske" /MUO, Zagreb, listopad/studen 1988.
39. Premerl, Nada: "Tipologija stambene izgradnje na zagrebačkom Gradecu u 18. stoljeću", Zbornik 29. Savjetovanja udruženja "Arbeitsreises für Hausforschung", Zagreb 1978.

40. Radovi instituta za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu 8, Zagreb 1984.- Prelog Milan: "Koprivnica - organizacija prostora" (strana 5-7.); Marija, Planić-Lončarić: "Organizacija prostora grada Koprivnice od 19. stoljeća" (strana 7-31.); Fischer, Miljenka: "Razvoj organizacije prostora Koprivnice od 18. stoljeća do danas" (strana 33-43.)
41. Radovi IPU 9, 1985.: Prelog, Milan - Fischer, Miljenka - Planić-Lončarić, Marija: "Umjetnička topografija hrvatske - model: Koprivnica" (strana 7-25.)
42. Stelè ml., M.: "Ljubljansko baročno kiparstvo u kamenu", Ljubljana 1957.
43. Vrišer, Sergej: "Mariborski baročni kiparji", Ljubljana 1957.
44. Vrišer, Sergej: "Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem", Slovenska Matica, Ljubljana 1992.
45. Zadnikar, M.: "Znamenja na slovenskom", Ljubljana 1964.
46. Zbornik "Vojna krajina, povijesni pregled - historiografija - rasprava" (1881-1981), Zagreb 1984.
47. "Zbornik muzeja grada Koprivnice", Koprivnica 1946-1953.
48. Zevi, Bruno: "Kako gledati arhitekturu", "Savremena štampa", Klub mladih arhitekata, Beograd, 1966.