

# Glaže – između motiva i smisla

## Od ikonografije prema ikonologiji

HELENA KUŠENIĆ

*Većina stručnjaka i istraživača danas se slaže kako je porijeklo hrvatske naivne umjetnosti vezano uz gla(j)že – slike na staklu, anonimnih autora, uglavnom religioznog karaktera. Rad nastoji predočiti puteve kojima su glaže stigle u Podravinu te čemu su služile. Na temelju primjera glaža sačuvanih u koprivničkom muzeju donosi se analiza glavnih motiva i tema koje determiniraju sadržaj, smisao i simboliku likovnih prikaza. Ikonografska analiza obuhvaća povijesne činjenice i legende o određenom prikazu ili svecu, analizu i značenje atributa i simbola, kao i znamen najčešće korištenih boja.*

---

Ključne riječi: glaža, simbolika, religija, ikonografija, slikarstvo

---

### 1. Uvod

Odabirom motiva, tema, načina prikazivanja, bogatstvom značenja i raznolikosti interpretacija, umjetnička djela mogu nas razvedriti, umiriti, uveseliti, utješiti, poučiti, potaknuti na (drugačije) promišljanje i razumijevanje sebe i svijeta oko sebe. Navedeno proizlazi iz nekoliko slojeva značenja, odnosno nekoliko mogućih razina iščitavanja umjetničkog djela. Prema Panofskom primarna ili prirodna razina sadržana je u prepoznavanju motiva (objekata i događaja) na temelju dosadašnjeg praktičnog iskustva u načinima njihova oblikovanja i izražavanja kroz povijest stilova. Potom slijedi očitavanje specifičnih tema i pojmova te detektiranje načina na koji su oni u različitim povijesnim uvjetima izražavani putem ranije utvrđenih motiva. Prepoznavanje tih uobličених

priča, predodžbi i alegorija sadržano je pod pojmom ikonografske analize djela. Ikonografija pretpostavlja poznavanje specifičnih tema ili pojmova baštinjenih posredstvom književnih izvora, usvojenih namjernim čitanjem tih izvora ili usmenom tradicijom. Učinimo li korak dalje u istraživanju smisla i unutrašnjeg značenja prikaza i simboličkih vrijednosti krećemo se prema ikonološkoj interpretaciji koja je uvjetovana različitim kulturološkim i civilizacijskim okvirima. Zahvaljujući ikonologiji ono što vidimo čitamo u skladu s načinom na koji su u različitim povijesnim uvjetima predmeti i događaji prikazivani.<sup>1</sup>

Kontekstualna specifičnost tako predodređuje nastanak svakog umjetničkog

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin: *Ikonografija ili ikonologija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti. // Život umjetnosti 17* (gl. ur. Žarko Domljan). Zagreb: Matica hrvatska, 1972., 72.

djela, pa posljedično i svakog umjetničkog stila. U trećem desetljeću 20. stoljeća na prostoru Podravine zahvaljujući brojnim pravovremeno poklopljenim okolnostima razvija se svjetski poznati stil naivne umjetnosti utemeljen na tradiciji Hlebinske škole, izrastao na suradnji akademskih umjetnika i neobrazovanih seljaka. Jedna od prepoznatljivih značajki ovog stila postat će slikarstvo uljem na staklu koje je kao posebna tehnika slikanja zaštićeno kao nematerijalno dobro Republike Hrvatske. Njegovoj svjetskoj slavi pridonijeli su autori nekoliko generacija Hlebinske škole uobličivši slike na staklu u individualizirane prikaze jasno vidljivih i odvojivih stilova i poetika. Istraživači i poznavatelji naive poput Vladimira Crnkovića uočavaju kako se slikarstvo na staklu javilo već početkom 20. stoljeća pa je zastupljeno u stvaralaštvu Vasilija Kandinskog te na Proljetnim pariškim salonima koje pohodi Krsto Hegedušić, jedna od presudno važnih ličnosti u popularizaciji i komercijalizaciji ovakvog načina slikanja. Krsto Hegedušić promatrao je slike na staklu Valentine Prax što ga je podsjetilo na tradicijsko slikarstvo koje je vidao tijekom čestih boravaka u Podravini.<sup>2</sup> Tako temelji nastanka specifične tehnike slikanja naivne umjetnosti sežu mnogo dublje u prošlost, sve do kasnog baroka i tzv. gla(j)ža. Stoga će podrobna analiza pojave, proizvodnje i vizualne poruke i značenja glaža u našim krajevima pružiti potpuniju sliku kasnijeg fenomena.

## 2. Naznake porijekla i tematike

Prema raspoloživim podacima može se utvrditi da je slikanje na staklu prisutno kao gradska (kulturalna) umjetnost koja od druge polovice 18. st. prodire na selo i nalazi u njemu svoje naročite i osebujne odli-



Sl. 1. Neznani autor, *Betlehemske jaslice*, 19. st., tempera / staklo, 290x390 mm (MGK-414)

ke.<sup>3</sup> Neki autori tvrde kako porijeklo slika na staklu možemo tražiti još u talijanskom srednjovjekovnom slikanju na staklu koje pak vuče korijene iz rimskog doba. Europa se po tome s ovim načinom slikanja upoznala vjerojatno u 15./16. st. u vrijeme procvata talijanske umjetnosti pa se tehnika širi i po ostalim europskim zemljama. Krajem 16. st. tehnika preko alpskih pojasa stiže do južne Njemačke, do područja Tirola, Bavorske pa i Češke.<sup>4</sup> Djelatnost ovih zemalja u proizvodnji slika na staklu jača tijekom narednih stoljeća i početkom 19. st. doživljava vrhunac, da bi već krajem istog stoljeća krenulo opadanje u proizvodnji i distribuciji uslijed promijenjenih društveno-ekonomskih okolnosti i kapitalizacije Europe. Slike na staklu ponegdje su izrađivane u formi svojevrstne masovne industrijske proizvodnje, dok je većina ipak bazirana na manjoj zanatskoj kućnoj radinosti, formiranoj na temelju određenih predložaka i kalupa. U Hrvatsku slike na staklu dolaze posredstvom sjevernoalpskih utjecaja. Iz njemačkih ili austrijskih krajeva preko Slovenije u Hrvatsku glaže donose »kranjci«, »kipari«, a ponekad ih

2 CRNKOVIĆ, Vladimir: *Umjetnost Hlebinske škole*. Zagreb: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2010., 9.

3 KUS-NIKOLAJEV, Mirko: *Migracioni putevi seljačkih slika na staklu*. // Narodna starina, vol. XIII, br. 33, 1934., 80.

4 Isto, 77–78.

prema već gotovim šablonama izrađuju i na licu mjesta. Prema istraživačima, u drugoj polovici 18. st. ovo slikarstvo prodire i u seoska područja gdje poprima »naročite i osebujne odlike« putem povezanosti kroz religioznu tematiku koja je jedna od bazičnih vrijednosti ruralnih područja tadašnjeg vremena. Glaže su tematikom gotovo isključivo vezane uz religijski kontekst, profane tematike zabilježeno je vrlo malo.

Muzej grada Koprivnice u svom fundusu čuva 18 glaža koje potvrđuju ovu pretpostavku te se sve redom vezuju uz religiozne prikaze vezane uz Kristov životni ciklus ili otajstva, Bogorodicu ili važnije katoličke svece. Kao početna točka, *Kristovo rođenje* jedno je od koloristički najveselijih prikaza. U početku se rođenje Isusovo slavilo 6. siječnja da bi se potom pomaknulo na 25. prosinca kako bi se potisnulo svetkovanje poganskih Saturnalija i kulta boga Mitre. Ipak, iz apokrifa Jakovljeva evanđelja preuzeti su neki motivi, poput spilje i svjetlosti u spilji, odnosno štale (u koju će Bogorodica »prijeći« iz spilje) te motiv vola i magarca koji se klanjaju Djetetu. Sve to prisutno je i u vertikalnoj, piramidalnoj kompoziciji glaže *Rođenja Kristova*. Figure se smještaju u obrisnu, gotovo scenografsku naznaku betlehemske štalice dok se obrisi grada prepoznaju u pozadinskim planovima vidljivima u kutevima kompozicije. Dijete leži na slamici dok mu majka sjedi uz uzglavlje i promatra ga raširenih ruku. Bogorodičini stavovi također su se tijekom vremena mijenjali – od ležanja do sjedenja; od promatranja, do pružanja ruke i milovanja pa do konačnog uzimanja Djeteta u naručje. Od 14. st. ustaljuje se zapadnjački tip klanjanja u kojem Bogorodica kleči skupljenih ili prekrštenih ruku i adorira golo Dijete koje leži na okrajku njena plašta, slami ili u jaslicama. Pritom mu se klanjaju anđeli, pastiri, vjernici, dok Sv. Josip moli, klanja se klečeći ili sjedi i podupire se o štap, kao na spomenutoj glaži. Pod nadstrešnicom štale vol i magarac leže dok se mudraci u pratnji zvijezde repatice klanjaju Novorođenomu, vješto spajajući temu Rođenja s temom Na-

vještenja. Isusovo rođenje prikazano je i u obliku *Betlehemske jaslice* u prepoznatljivo zapadnjačkom tipu klanjanja prisutnom u ikonografiji od 14. st. gdje Bogorodica u klečećem položaju, uz molećeg Josipa, sa sklopljenim rukama adorira novorođenog Isusa, dok se prizor smješta na trijem kuće u Betlehemu čiji se obrisi naslućuju u pozadini. Na to se nastavlja prikaz *Svete obitelji* koji se ikonografski osamostaljuje od 16. stoljeća, a u kojem je Krist kao dječak u središtu kompozicije, između roditelja, dok nad njim leti golubica Duha Svetoga, a nad svima bdije lik Boga Oca koji blagoslivlja.<sup>5</sup> Nad glavom Boga Oca smješta se forma trokuta kao dodatna naznaka Presvetog Trojstva s palminom granom kao dodatnim dokazom pobjede nad smrću. Uz Krista, Marija kao njegova majka jedna je od omiljenih svetaca, bliska običnom puku jer dokazuje kako je svetost uslijed velike milosti moguća i u običnog čovjeka. Marijin se kult stoga slavi od prvih stoljeća kršćanstva, a procvat doživljava od 431. godine kad je je na ekumenskom koncilu u Efezu dogmatskom definicijom proglašena Bogorodicom.<sup>6</sup> Prikaz *Majke Božje s Isusom* dok joj on miluje podbradak i priljubljuje se uz njen obraz po tipologiji je najbliži tipu *Eleousa* ili *Glykophilousa*, bizantskom tipu Bogorodice s Kristom u naručju koja milostivo pomaže.<sup>7</sup>

### 3. Kristološki ciklus

Najviše prizora s glaža orijentirano je na Kristološki ciklus, točnije na prikaz Raspeća kao jedne od najvažnijih kršćanskih tema koja uprizoruje Kristovu otkupiteljsku žrtvu. Dok je u prošlosti raspeće prikazivano samo na simboličan način kroz metafore ili personificirane prikaze janjeta, od 11. st. u Bizantu se uvodi lik umirućeg Krista, golog, savijenog tijela,

5 *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (ur. Anđelko Badurina). Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000., 586.

6 Isto, 184.

7 Isto, 243.



Sl. 2. Neznani autor, *Isusov grob (Adoracija Isusovog groba)*, 19. st., tempera /staklo, 290x390 mm (MGK-HLB-1983)

s perizomom oko bokova kojeg zapadnjaci prihvaćaju od 13. st. te mu umjesto dotadašnje kraljevske krune (koja označava Krista pobjednika) dodjeljuju trnovu krunu (Krista mučenika), koja je pak na glažama često zamijenjena aureolom (*Raspeti Isus*). Historijskom tipu raspeća (koje bilježi stvarne odlike događaja; za razliku od alegorijskog tipa raspeća koji služi za interpretaciju simboličke vrijednosti raspeća) pripada i *Krist na križu* kojem se pridružuju Bogorodica i Sv. Ivan u simetričnom rasporedu. Ovdje Bogorodica nije prikazana u tipičnoj boli i tužnom raspoloženju već se prizor oslanja na najstarije teološke interpretacije u kojima Bogorodica stoji uspravno bez suza i boli te stoji uspravno i zagovara spas ljudi. Ona se kao svjesna suradnica Kristova poslanja suočava i pomiruje sa smrću koja je, kao i sve etape Kristova života, točno (pred)određena. Nasuprot njoj stoji sv. Ivan u molitvi, kao svjedok i komentator mučnih zbivanja.<sup>8</sup> Iznad njihovih prikaza gornja trećina slike uravnotežena je cvijetom ruže koja crvenom bojom simbolizira (Kristovo) mučeništvo.<sup>9</sup> Primjer *Raspetog Krista* bliži je

8 Isto, 531.

9 HALL, James: *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1998., 293.



Sl. 3. Neznani autor, *Sveto Trojstvo*, 19. st., tempera /staklo, 400x295 mm (MGK-1984)

alegorijskom ili simboličnom tipu prikazivanja gdje je u formi Raspeća prikazano Presveto Trojstvo – Dio Kristova tijela zaklanja golubica Duha Svetoga dok njegovo raspeto tijelo obgrljuje prikaz Boga Oca. Ovakav sjedeći lik Boga Oca koji među koljenima rukama drži Krista razapeta na križu, a nad Kristom lebdi golubica (Prijestolje Milosti) prikazuje se u kršćanstvu od 12. stoljeća.<sup>10</sup> Pritom se kolorit proteže u crvenim tonovima znanja i ezoterične spoznaje i zelenilom koje prizor »spušta« između nebesko plavog i podzemnog crvenog umirujućim tonovima u predjele ljudskog postojanja i obitavanja. Zlatni akcenti prisutni cijelom vertikalom prizora poveznica su čovječjeg i božanskog svijeta. Slična kompozicija ponavlja se u glaži *Sveto Trojstvo* gdje je raspeti Krist smješten u krilo Boga kojem trokutasta forma oko glave, kao i trostruka kruna na glavi zaključena motivom križa, dodatno naglašava jedinstvo u trojstvu. Gornji kutovi

10 *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 605.

prikaza ponovno su rezervirani za bogate florealne bukete kojima se u prizor simbolički smješta i Djevica Marija – ruža bez trnja, odnosno bez grijeha.<sup>11</sup> Ruža se zbog veze s prolivenom krvi često pojavljuje kao simbol mističnog ponovnog rođenja<sup>12</sup> pa njeno pojavljivanje u prizorima božanskih otajstava ne iznenađuje.

Po raspeću slijedi polaganje u grob, odnosno *Adoracija Isusova groba*, prikaz u kojem su vješto isprepleteni ikonografski elementi prikaza raspeća i polaganja u grob. U središtu kompozicije je Kristov grob koji pridržavaju dva anđela. Anđeo slijeva pridržava Veronikin rubac koji prema legendi ocrta »pravu sliku« Kristova lica koja je ostala utisnuta u rubac nakon što je Krist njime obrisao znoj (koji mu je pružila žena koju je izljudio od krvarenja) noseći križ na Kalvariju.<sup>13</sup> Donji dio kompozicije reminiscencije su na raspeće kroz prikaz Kristove odjeće i bačenih kocki koje bacaju vojnici prilikom paranja Kristove odjeće nakon raspeća te bacanjem kocki odlučuju kome će ona pripasti.<sup>14</sup> Tminu raspeća razgrće pijetao, Kristov amblem solarnog simbolizma i skorog uskrsnuća što se nastavlja u gornjem dijelu kompozicije gdje je raspelo procvjetalo bujnim florealnim motivima (5 ruža kao simbol 5 Kristovih rana) kako bi nagovijestilo pobjedu Života koja predstoji.

Vječni život očekuje i blažene na Posljednjem sudu, završnom činu povijesti svijeta u kojem uskrsli Krist dolazi u slavi kao sudac u složenoj kompoziciji u nekoliko superponiranih registara. Obje glaže ove tematike pripadaju zapadnjačkom tipu prikaza Posljednjeg suda u kojem Krist s mandorlom uokolo glave sjedi na oblaku kao sudac i polukružnoj formi koja pred-



Sl. 4. Neznani autor, *Isus Krist na križu*, 19. st., tempera /staklo, 310x200 mm (MGK-413)



Sl. 5. Neznani autor, *Sveti sakrament*, 19. st., tempera /staklo, 400x300 mm (MGK-1985)

11 Isto. Prema ranoj legendi sv. Ambrozija ruže se rasle bez trnja sve do čovjekova pada, odnosno prvog sagrješenja.

12 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain: *Rječnik simbola*. Zagreb: Kulturno-informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, 2007., 629.

13 *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 616.

14 Isto, 534.



Sl. 6. Neznani autor, *S. Peteru. Ipsus. S. Paulus*, 19. st., tempera/staklo, 295x405 mm (MGK-1986)



Sl. 7. Neznani autor, *Raspeti Isus*, 19. st., tempera/staklo, 410x280 mm (MGK-410)

stavlja dugu. Uporište za prizore Sudnjeg dana pronalazi se u Matejevom evanđelju ili Apokalipsi. Stoga je prihvaćena praksa da Kristu iz usta izlazi dvostruki mač (prema opisu iz Apokalipse) ili pak da Krist pokretom uzdignute desnice poziva blažene: »Dodite blagoslovljeni«, a spuštenom

lijevom rukom poručuje: »Odlazite, prokleti.« (Mt 25, 34 i Mt 25, 41). U glažama je ovakvo uprizorenje asimilirano i simplificirano pa je Krist prikazan s obje ruke uzdignute, a u jednoj drži mač. Simplifikacija je iz prizora reducirala prateće figure 12 apostola, 24 starca Apokalipse ili Bogorodice i Ivana Krstitelja (ili Ivana evanđelista) pa mu pratnju čini tek sv. Petar koji otključava vrata Raja. Sljedeći registar čine anđeli položeni na oblake koji sviraju trublje. Donju trećinu slike po vertikalnoj osi u središtu uravnotežuje sv. Mihovil s vagonom u rukama koja će odlučiti o sudbini ljudskog roda. Slijeva je grupacija blaženih, a zdesna nagih grešnika. Blaženi su odvedeni u nebeski Jeruzalem na čijim vratima će ih dočekati sv. Petar. Grešnici će pak biti gurnuti u vatre pakla. Obje glaže ove tematike prikazuju scenu sličnu opisanoj, s tim da je *Posljednji sud* naspram *Sudnjeg dana* likovno bogatiji, razrađeniji, koloristički naglašeniji i popraćen tekstualnim zapisom o sudbini blaženih i grešnika na njemačkom jeziku što nam potvrđuje originalno podneblje iz kojeg je glaža pristigla ili prema čijem je predlošku napravljena.

#### 4. Mučeništva svetaca

Uz prizore Kristološkog ciklusa često se vežu mučeništva svetaca što pokazuju *Kužni sveci* prikazani u donjem dijelu kompozicije čiji gornji dio ispunjava prikaz raspeća. U središtu tročlane kompozicije svetaca smješten je sv. Rok oslonjenog o štap koji otkrivanjem draperije otkriva (kužnu) ranu u pratnji vjernog psa. To su i najčešći atributi sv. Roka koji podsjećaju na njegov redovnički život kojem se posvetio nakon smrti roditelja, a koji je ispunjen neprekidnim pomaganjem oboljelima od kuge (koju je i sam prebolio). Zaštitnik od kuge je i sv. Sebastijan prikovan za drvo koje aludira na mučeništvo pretrpljeno radi vjere kad su ga za kaznu privezali o stup i pokušali usmrtiti strelicama. Njima slijeva stoji vojnik s vjedrom u ruci u kojem prepoznajemo ikonografske značajke sv. Florijana.

Jedan od mučenika i preobraćenika bio je i sv. Pavao koji okretanjem glave od Isusa ukazuje na svoju prvotnu odvojenost od vjere kada je po službenoj dužnosti progonio kršćane. Nakon Božjeg ukazanja i krštenja Pavao živi pustinjačkim životom i postaje jedan od najvećih propovjednika kršćanstva, poznat po mnoštvu poslanica koje nastaju tijekom sužanjstva u Rimu gdje je, prema predaji, pogubljen mačem (kojeg stoga nosi i na slikovnom prikazu). On se uz sv. Petra, koji stoji Kristu slijeva smatra pravim utemeljiteljem kršćanske Crkve.<sup>15</sup> Petar u ruci drži ključeve neba prema Isusovim riječima: »Ti si Petar – Stijena i na toj stijeni sagradit ću Crkvu svoju, i vrata paklena neće je nadvladati. Tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskoga...« (Mt 16, 15-19). Drugom rukom uzdiže tri prsta kao znak prisutnosti (poznat još od srednjovjekovnih prikaza na kojima Isus uzdižući tri prsta poručuje »Ja sam ovdje«), dok uz njega stoji pijetao kao podsjetnik na trostruko nijekanje Krista.

U vrijeme intenzivnih progona kršćana u Rimskom Carstvu, tijekom 3./4. st., stradavale su i žene. Katarina Aleksandrijska tako odbija bračnu ponudu cara Maksimina II. (nakon čitavog niza mučeništva) pa on naredi da je svežu među kotače optočene oštricama i pogube. Sveta Katarina po krštenju postala je Kristova nebeska zaručnica i zaštitnica djevojaka. Na restauriranoj glaži prikazana je s prepoznatljivim atributima: krunom kao znakom kraljevskog podrijetla, mačem i potrganim kotačem kao oruđima mučeništva te palminom granom – simbolom pobjede.<sup>16</sup> Najveći pobjednik nad Zlom je sv. Mihovil, arkanđeo, vojskovođa nebeske vojske koji nadvladava pale anđele i sedmoglavog Zmaja Apokalipse (Đavla, Zlo). Glaža ga prikazuje u suvremenoj vojničkoj opremi, u oklopu, sa kacigom, štitom i kopljem, način koji se uvriježio od srednjovjekovlja, razdoblja u kojem se kod mistika na temelju raz-

matranja Kristovih rana javlja pobožnost Srca Isusova. Isusovo je srce tada upareno s trnovom krunom, plamenom i križem te natpisom Charitas. Dio ovih drevnih tradicija prepoznajemo i u slici na staklu (srce s trnovom krunom), međutim, glaža ovu tradiciju spaja s modernijim prikazom, učestalijim od sredine 18. stoljeća, u kojoj Krist pokazuje rukom na svoje srce okruženo blještavim zlatnim isijavajućim trakama kakve se ponavljaju i u predjelu glave (upotpunjene bogatim vijencem ruža). Iste zrake krasi prikaz *Svetog sakramenta* kojeg čuvaju anđeli kao najveće otajstvo, sveti znak, posvetni čin i zakletvu na vjernost. Sveti sakrament simbol je znaka i čina kojim po milosti Božjoj čovjek postaje bliži Bogu. Sveti sakrament je spona božanskog i ljudskog u čovjeku.

## 5. Zaključak

Ikonografija (glaža) razmatra dio onih elemenata koji tvore unutrašnji smisao umjetničkog djela i omogućuju da taj smisao postane razumljiv i komunikabilan.<sup>17</sup> Glaže iz koprivničkog fundusa kompozicijski su oblikovane na sličnom principu – simetričnom rasporedu, plošnim prikazima, stvaranjem dubine nizanjem više planova, bez perspektivnih skraćanja. Vedrog kolorita, s pretežno kontrastnim crveno-plavim draperijama (ravnoteža crvenog kao boje znanja i ezoterične spoznaje i plavog kao područja nadnaravnog koje »upućuje na predodžbu svijeta o mirnoj i uzvišenoj vječnosti«<sup>18</sup>) žutim, toplim, intenzivnim pozadinama i detaljima u zelenim ili zlaćanim tonovima (pri čemu zeleno simbolizira ljudskost jer je »jednako udaljeno od nebeskog plavog i podzemnog crvenog«<sup>19</sup> pa djeluje umirujuće i osvježavajuće, dok zlatne niti obojene vječnim sjajem posre-

15 Isto, 485.

16 *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 354–355.

17 PANOFKY, Erwin: *Ikonografija ili ikonologija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti. // Život umjetnosti 17* (gl. ur. Žarko Domljan). Zagreb: Matica hrvatska, 1972., 69.

18 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain: Nav. dj., 553.

19 Isto, 862.

duju između božanskog i ljudskog principa).

Njihova jednostavnost osiguravala je laku čitljivost, bliskost i razumljivost širokom krugu gledatelja, odnosno potencijalnih kupaca. Glaže su donosile mir i spokoj u kuće pučana. Opremetile su religijska vjerovanja i otajstva kako bi ih učinile svakodneвно dostupnima – kao pomoć u nevolji, utjeha u brigama i žalosti ili opomena u oholosti – te na neki način činile korektiv društva. Nestalnošću materijala na kojem nastaju upozoravaju na krhkost vjere pod utegom svakodnevne. Upravo nasljeđe tog materijala i tehnike, stoljeće kasnije, doprinijelo je nastanku i razvitku značajnog umjetničkog stila pretočivši kolektivnu anonimnu umjetnost i tehniku u individualizirane poetike naivnih majstora koji su prostor i baštinu Podravine pozicionirali pod svjetla svjetskih muzeja i galerija.

## Summary

**Glaže (reverse painting on glass) - between motive and meaning**

**From iconography to iconology  
Iconography of reverse painting on glass**

Today, most experts and researchers agree that the origin of Croatian naïve art is related to reverse paintings on glass created by anonymous authors with predominantly religious motifs. This paper seeks to present the ways in which reverse paintings on glass arrived to Podravina and what purpose they were used for. Based on the examples of reverse paintings on glass preserved in the Koprivnica Town Museum, a compositional analysis of the principal motifs and themes which determine the content, meaning and symbolism of art depictions is made. The iconographic analysis includes historical facts and legends about a particular depiction or a saint, analysis and meaning of attributes and symbols, as well as the meaning behind the most commonly used colors.

Given the sacral theme, reverse paintings on glass are observed within the units of the Christological cycle and the martyrdom of saints.

## Literatura

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain: *Rječnik simbola*. Zagreb: Kulturno-informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, 2007.
- CRNKOVIĆ, Vladimir: *Umjetnost Hlebinske škole*. Zagreb: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2010.
- HALL, James (1998) *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb, Školska knjiga, 2000.
- KUS-NIKOLAJEV, Mirko: *Migracioni putevi seljačkih slika na staklu*. // Narodna starina, vol. XIII, br. 33, 1934., 77–78.
- *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. (ur. Anđelko Badurina). Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.
- PANOFSKY, Erwin: *Ikonografija ili ikonologija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti*. // Život umjetnosti 17 (gl. ur. Žarko Domljan). Zagreb: Matica hrvatska, 1972., 67–79.