

slika 1  
litanije lauretanske, bakrorez, zagreb, oko 1830.  
iz zbirke katarine planić, zagreb.



zvonko  
maković

## ikonografija popularne štampane slike

Na prvim štampanim slikama susrećemo se s likovima Marije, Krista i narodu najomiljenijih svetaca zaštitnika. Nešto kasnije javljaju se i simbolički prikazi planeta, igraće karte, ilustracije poslovice. Dakle sve jednostavni i lako razumljivi »sadržaji«. Izraziti pučki karakter tema naveo je neke teoretičare i povjesničare da upravo u prvim štampanim slikama vide začetak narodne umjetnosti. Paolo Toschi, međutim, ispravno uviđa da postoje stanovite razlike između narodne umjetnosti (*l'arte popolare in genere*) i popularne štampane slike. Dok »... u narodnoj poeziji i nepismeni pastir može složiti, improvizirajući, jedan *stornello* ili *rispetto*, dotle je jednom *drvorescu* ili *bakrorescu* potreban određeni stupanj stručno-tehničkog znanja, niže ili više razine, no nikako mu ne može nedostajati potpuno«. <sup>1</sup> Prikazi omiljenih svetaca zaštitnika, Bogorodice i Krista te ilustracije poslovice mogli su se dešifrirati veoma lako: ženski lik s djetetom predstavljao je Bogorodicu s Isusom, a muški s ključem u ruci svetog Petra. Narod, koji je nabavljao te sličice, gledao je u njima prije posrednike u molitvi Bogu i svecima, a manje ga je zanimala njihova dopadljivost i posebnost. Tako s kraja 15. stoljeća nalazimo prikaze različitih svetaca odjevenih u istu odjeću i s istom pozadinom. Takvi su drvorezi izrađivani tako što su na mjestu glave, odnosno svetačkih atributa, ostavljane rupe u daščici koje su se ispunjavale posebnim čepovima s već dovršenim odgovarajućim prikazima. <sup>2</sup> Sveta Lucija, na primjer, i sveti Petar mogli su biti jedna figura — jedino su im glave bile različite, a oči u ruci svetice zamijenjene su ključevima svetog Petra. Sličici svete Agate nije trebalo mijenjati čak ni glavu — bilo je dovoljno da se dva oka u ruci svete Lucije zamijene odsječenim grudima na pladnju pa da ta sličica postane prikaz svete Agate. Puk, kojemu su ti drvorezi bili namijenjeni, lako ih je mogao prepoznati jer se s njima svakodnevno susretao — u crkvi, u domu, na sajmu gdje ih je i nabavljao. Tom lakom odgonetanju značenja pogodovala su jednostavne teme svedene često na slikovnu formulu. Međutim, s vremenom su teme na grafičkim listovima postajale složenije, a njihovo se značenje nije moglo odgonetnuti bez određenog stupnja naobrazbe.

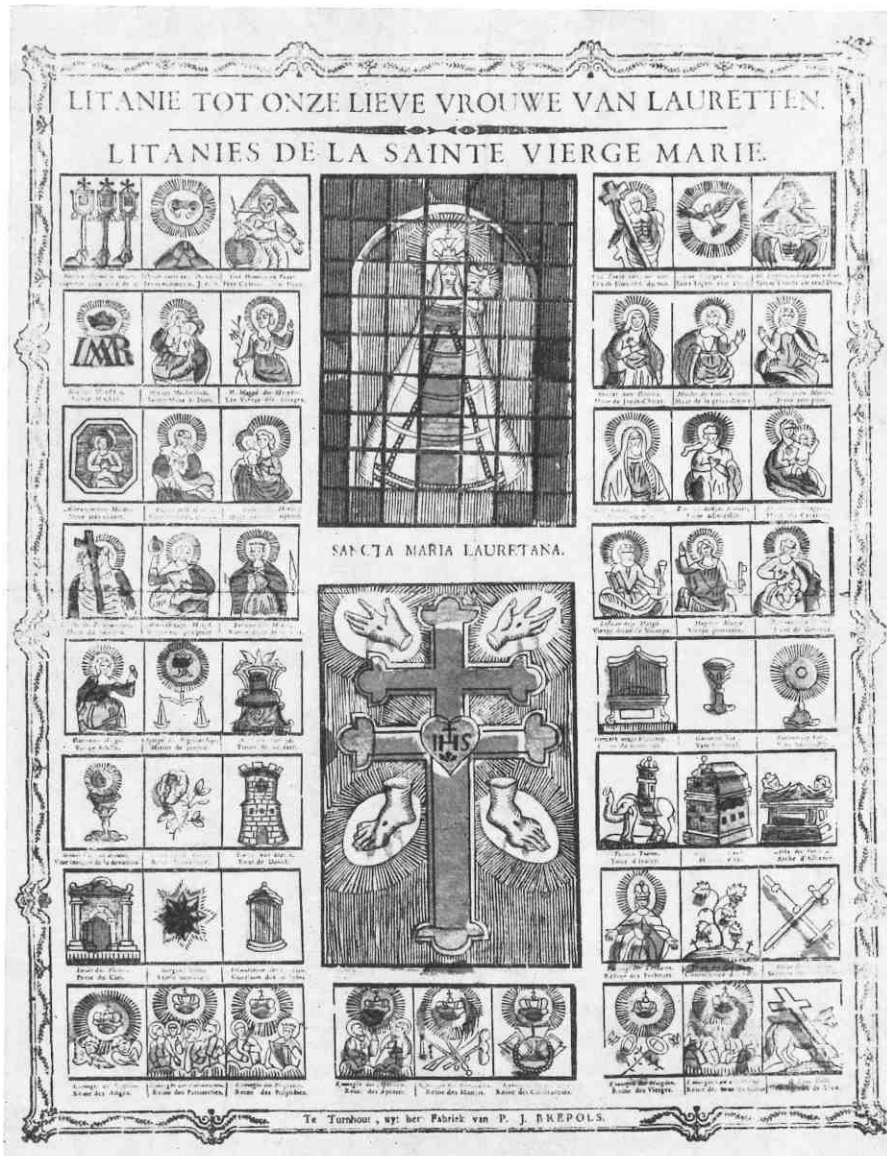
U uvodu poznatog djela *Iconologia* (1593) Cesare Ripa ističe kako je za razumijevanje značenja po-

1

Paolo Toschi, *Stampe popolari italiane*, Electa Editrice, Milano 1970, str. 14.

2

William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, The M. I. T. Press, 1973, str. 28.



jedinih slika potrebno poznavanje imena prikazanih figura, osim »kad su posrijedi trivijalne slike koje su upotrebom postale shvatljive na prvi pogled«. <sup>3</sup> »Imagini trivialni«, o kojima je ovdje riječ, očito su male šarene sličice, drvorezi koji su se u vrijeme kad je živio Cesare Ripa mogli lako nabaviti na sajmovima.

Međutim, unatoč jednostavnosti teme, tj. priproptom ikonografskom motivu, s vremenom su te sli-

3  
Cesare Ripa, *Iconologia* (prijevod rimskog izdanja iz 1603); iz: Cesare Ripa, *Introduction à l'iconologie*, »Critique«, br. 315—316. Pariz 1973, str. 897.

čice prestale biti »shvatljive na prvi pogled«. Drugim riječima, danas je moguće lako razumjeti samo one sličice čija je ikonografska tema zaista svedena na konvencionalnu shemu koja se provalačila kroz stoljeća. Tu mislimo na prikaze Marije, Krista, svetog Kristofora i osobito prikaze omiljenih postreformatorskih svetaca. Nasuprot tome, mnogi nekad popularni grafički listovi zahtijevaju od današnjeg istraživača iscrpno poznavanje različitih, ne samo kulturnih i religioznih običaja, nego i ekonomskih, političkih i drugih prilika. Bilo da želimo identificirati određeni motiv, bilo rekonstruirati program po kojemu je on nastao, moramo prije svega poznavati *žanr* kojemu



Szerdze moje tesko  
sive,  
Kad' za tobum tak  
pogiblye.



Lyubavi je vsze  
mishlenye:  
Dragi! nerabifze  
z-mene.



Czelo nashe vugod-  
no sivlénye  
Iztinzke je vernozi  
znaménye



Naj bú kip ov moje  
vernozi,  
Y tvé proti mene  
ztalnozi.



Koi z-Bogom zakon  
svoje pochúma,  
Vrafze na tom szvé-  
ta neba vsiva.



Priatelstvo, lyubav  
nasha  
Pokoj szerdze nam  
donasha.



Vszako zhoro ter  
plénye  
Donasha nam ve-  
szelye.



Dajnam, Bose! v-  
Angelzkoj chiztochi  
Lyubitifze verno  
vszigdar mochi!



Rajshi hochu biti  
zgublyen,  
Kak od tebe biti  
nelyublyen,



Szerdze veruj! prav  
lyubeche  
Salozti fze vugnut  
neche.



Prav té lyubim, gum-  
belium czvetuchi!  
Nikaj tné vech od  
tebe nerazluchi.



Niti nikaj falelo;  
Imash, kakízi selelo.

djelo pripada. Jer iste figure u različitom kontekstu mogu imati sasvim drukčije značenje. Nije svejedno je li neka sličica svjetovnog ili religioznog karaktera. Probodeno srce može imati najmanje dva potpuno različita značenja, a da ne govorimo o širem sklopu figura. Tako je otkrivanje žanra prvi preduvjet valjane ikonografske i ikonološke interpretacije. Ako na početku istraživanja pođemo od pogrešno određenog žanra, cijeli će posao biti uzaludan. Upravo na to upozorava i Ernst H. Gombrich u studiji »Ciljevi i granice ikonologije«.⁴ Navodeći niz primjera iz talijanskog Cinquecenta, Gombrich ističe složenost posla i pri identifikaciji motiva i pri rekonstrukciji programa. Pronaći pravo značenje dekoracija u Palazzo Caprarola Taddea Zuccara danas je gotovo nemoguće ako nismo upoznati s programom što ga je odredio Anibale Caro. Nije bilo lakše ni njihovim suvremenikima, jer je 16. stoljeće bilo posebno sklono hermetičkim programima. Međutim, »složene« i »hermetičke« mogu nam se danas činiti i mnogo jednostavnije stvari. Pojedini primjeri s kojima ćemo se ovdje susresti dovoljni su za ilustraciju otežanog razumijevanja ikonografije popularne slike. Isto tako, oni su nam ne jednom potvrdili ispravnost Gombrichova inzistiranja na ranom utvrđivanju žanra kao osnovnom preduvjetu interpretacije. Kamo smjestiti jedan grafički list, rađen u bakrorezu, a nalik koliko stripu toliko i uzorcima za ilustracije kakve su izdavači i u nas tiskali od 1801. godine? (sl. 1) Pojedine figure, kao neke iz prvog reda, jasno su upućivale na religioznu tematiku, budući da je u njima lako prepoznati Boga Oca, Boga Sina, Duha Svetoga, Sveto Trojstvo i Marijin monogram. Ali, kako su očito složeni u neki sistem, njihovo je značenje zacijelo uvjetovano kontekstom. Promatramo li taj bakrorez kao tiskarski uzorak za ilustracije, lako ćemo se zadovoljiti konstatacijom da jedna figura predstavlja Boga Oca, a druga Sveto Trojstvo. Tom konstatacijom ipak još ne otkrivamo cjelovito značenje figura. Ali, promatramo li to kao strip, tada nam je očito potreban ključ za razumijevanje upravo tako poredanih figura. Prvi kamen spoticanja na koji se nailazi jest određivanje žanra kojemu taj grafički list pripada. Odnosno, bilo bi možda pravilnije govoriti o namjeni sličice.

Prihvatimo li pretpostavku da je riječ o svojevrsnom stripu, a to znači da postoji i određeni red u slijedu figura, tada sigurno postoji i tekstovni predložak — program koji je u stanovitoj vezi sa

4

Ernst H. Gombrich, *The Aims and Limits of Iconology*, u: *Symbolic Images*, Phaidon, London 1973, str. 1—25.

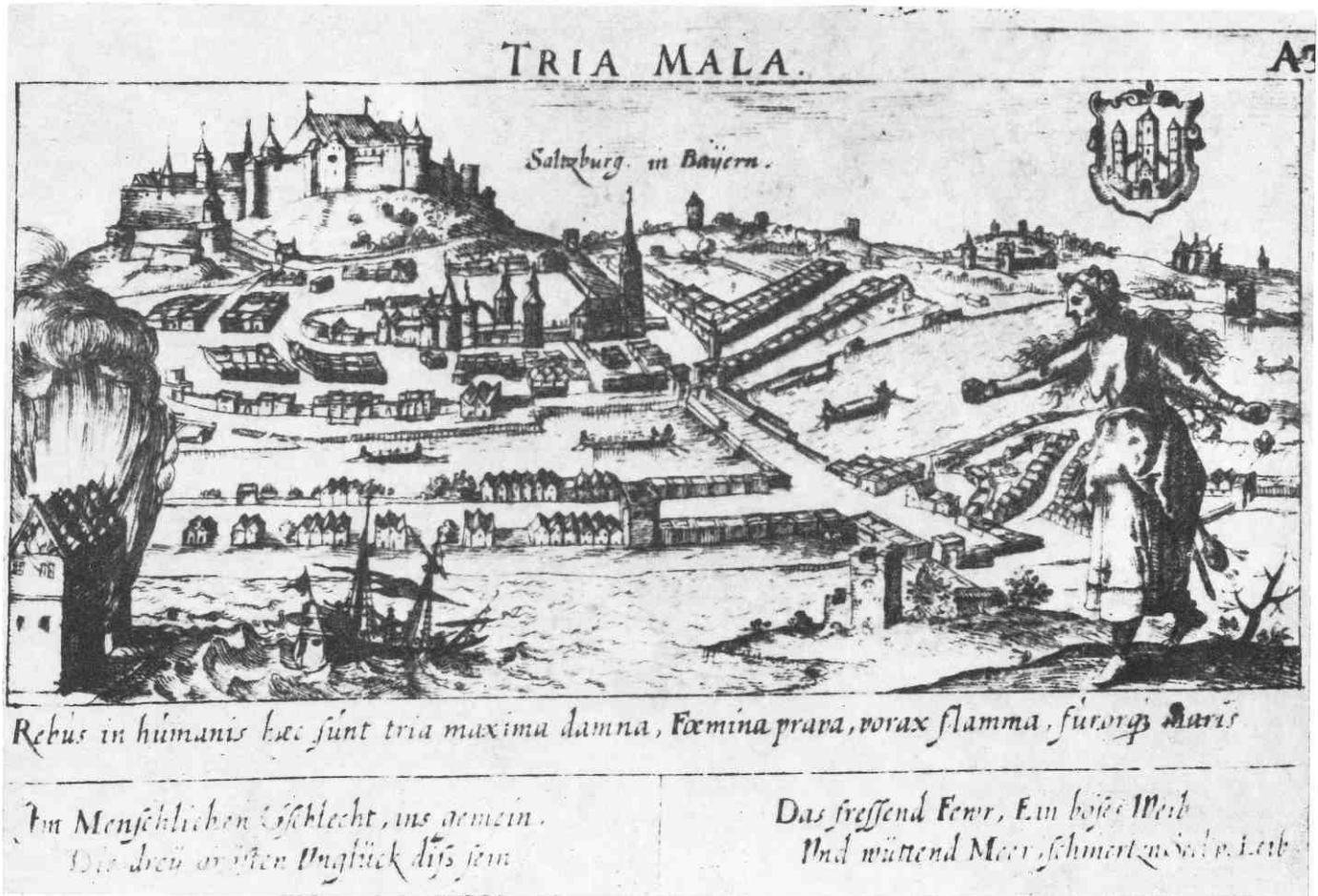
slika 4  
proštenjarska sličica svetilišta mariatreu  
bakrorez j. w. engelmanna, 18. st.



slikom. Tekstovni predložak zaista postoji. To su *litanije lauretanske*,<sup>5</sup> a naš je bakrorez slikovni prijevod teksta. Točnije rečeno, to je zaista neka vrsta stripa, oslikovljena molitva za nepismene koju nalazimo, gotovo jednaku, i u drugim krajevima katoličkog svijeta. Ali, dok su na pojedinim oslikovljenim litanijama lauretanskim, kakav je

5

Molitva nastala potkraj 15. ili na početku 16. stoljeća u Lorettu. Temelji se na starijim pohvalama (Laudes) u čast Mariji. Prvi put su litanije tiskane 1558. godine, a Rim ih službeno odobrava 1587. Ubrzo se naglo šire po cijeloj Evropi i postaju jedine službene litanije u Marijinu čast. M. Righetti, *Storia liturgica*, Milano 1950, 1/212.



jedan nizozemski grafički list<sup>6</sup> (sl. 2) iz istog razdoblja kao i naš<sup>7</sup>, ispod svake figure ispisani adekvatni zazivi, u nas je verbalni dio izostao. Upravo je stoga na njemu razumijevanje znatno teže,

6  
Iz: Maurits de Meyer, *Populäre Druckgraphik Europas — Niederland*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1970, str. 40, ilustr. 30.

7  
God. 1854—1950. u prvobitni se tekst litanija lauretanskih u vode dodatni zazivi: »Majko dobrog savjeta / Kraljice bez grijeha začeta / Kraljice sveta krunice / Kraljice na nebo uznese-na / Kraljice mira«. M. Righetti, o.c., str. 1/212. Kako tih zaziva nema na hrvatskom grafičkom listu, kao ni na onom nizozemskom, znači da su oba nastala prije 1854. M. de Meyer stavlja nizozemski list u 19. stoljeće, bez pobližeg objašnjenja. Vjerujemo da naš list nije nastao prije 1820, a nikako poslije 1854. godine.

a na pojedinim je mjestima nemala smisaona udaljenost između teksta i slike.

Prijenos riječi u sliku nije ni najmanje jednostavan budući da zahtijeva usklađivanje dvaju različitih sistema. Već kod ilustracije uočavamo razilaženje između smisaonog područja što ga pokriva tekst i područja slike. Naš slikovni prikaz litanija lauretanskih ima pak namjeru da verbalni jezik doslovno prevede u slikovni. Sliku je teško razumjeti bez riječi jer »uvijek postoji tekst u slici«, i »lingvistička je poruka sadržana u svim slikama: kao naslov, kao 'fumetto'«. <sup>8</sup> Nizozemski grafi-

8  
Roland Barthes, *Rhétorique de l' image*, »Communications«, Paris, 4/1964, str. 43.



čki list s istom litanijom razumljiviji nam je naoko samo zato što je odnos između riječi i slike neposredniji — tekst prati sliku, ali i ovdje je posrijedi isti način usklađivanja dvaju kanala — vizuelnog i verbalnog. I tu su, naime, zazivi litanija svedeni gotovo na istu slikovnu sintagmu kao i na hrvatskom primjeru.

Razmotrimo pažljivo naš list s litanijama lauretanskim. Vidimo da je stranica podijeljena u devet vodoravnih pojaseva u kojima se nižu jedan za drugim prikazi zaziva litanija. Imamo tako ovaj redoslijed:

#### I. red

1. Gospodine, smiluj se: Tri zastave
2. Kriste, smiluj se: (isto)
3. Gospodine . . . : (isto)
4. Kriste, čuj nas: Dva uha
5. Kriste, usliši nas: (isto)
6. Oče, nebeski Bože . . . : Creator mundi
7. Sine, otkupitelju svijeta . . . : Krist Salvator
8. Duše Sveti, Bože . . . : Golubica
9. Sveto Trojstvo, jedan Bože: Sveto Trojstvo sa raspetim Kristom u sredini i golubicom dolje
10. Sveta Marijo, moli za nas . . . : Marijin monogram

#### II. red

1. Sveta Bogorodice . . . : Okrunjena Marija s Isusom, koji blagosilje, u rukama

2. Sveta Djevo djevicâ . . . : Ženski lik okrunjen cvjetnim vijencem kakve drži i u rukama
3. Majko Kristova . . . : Lik Bogorodice s pogledom nadolje
4. Majko Božje milosti . . . : Ista figura sa srcem na glavi
5. Majko prebistra . . . : Slična figura s golubicom iznad glave
6. Majko prečista . . . : Slična figura s pravokutnikom iznad glave

#### III. red

1. Majko neoskvrnjena . . . : Figura nalik 3/II, ali bez spuštenog pogleda
2. Majko nepovrijeđena . . . : Lik s cvijećem u rukama
3. Majko ljubezna . . . : Bogorodica s Isusom u povojima, obraz uz obraz
4. Majko divna . . . : Djeвица s cvjetnim vijencem na glavi i od lakta uzdignutim rukama
5. Majko Stvoriteljeva . . . : Bogorodica s Isusom Creatorom Mundi
6. Majko Spasiteljeva . . . : Bogorodica s Isusom Salvatorom

#### IV. red

1. Djevice premudra . . . : Djeвица s plamenom u uzdignutoj desnoj ruci
2. Djevice časna . . . : Djeвица s krunom na glavi i žezlom u ruci

**7. Szerpén ima XXXI. Dan.**  
(Serpanj. Julius.)

3. sajam u Zagr. a 25. u Karlovcui Varusd

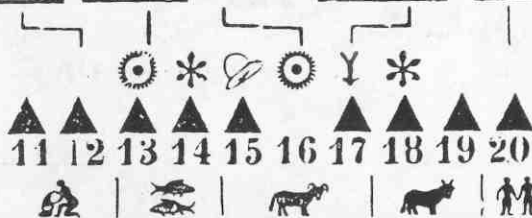


Poh. Mar. Udalrik Kilian Berczk. Amal.

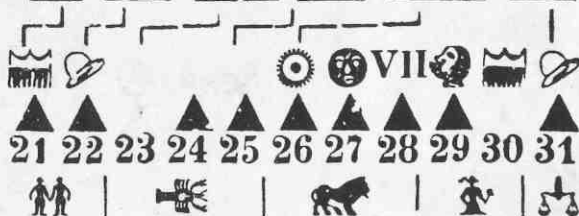


Gualb. Margar.

Alexius Elias Pr.



d.d. Magd. p.d. Jakob Anna Ignatius



3. Djevice hvale dostojna...: Djevica s lovrovim vijencem i trubom koju drži u rukama na grudima
4. Djevice moguća...: Djevica s lovrovim vijencem i ključem
5. Djevice milostiva...: Djevica s cvjetnim vijencem; do nje kleči lik molitelja
6. Djevice vjerna...: Djevica s cvjetnom krunom i prstenom

V. red

1. Ogledalo pravde...: Vaga
2. Prijestolje mudrosti...: Naslonjač
3. Uzročje naše radosti...: Orgulje
4. Posudo duhovna...: Kalež
5. Posudo poštovana...: Monstranca
6. Posudo uzorne pobožnosti...: Kalež s raspe-lom

VI. red

1. Ružo otajstvena...: Ruža
2. Tornju Davidov...: Toranj
3. Tornju bjelokosni...: Toranj i slon iza njega
4. Kućo zlatna...: Kuća

5. Škrinjo zavjetna...: Škrinja s dva kerubina
6. Vrata nebeska...: Odškrinuta vrata kroz koja se vidi »zvjezdano« (istočkano) prostranstvo

VII. red

1. Zvijezdo jutarnja...: Zvijezda u zrakastoj aureoli
2. Zdravlje bolesnih...: Posuda za miropomazanje
3. Utočište grešnika...: »Schutzmantel« Marija
4. Utjeho žalosnih...: Groblje s gigantiziranom lozom
5. Pomoćnice kršćana...: Držalo mača
6. Kraljice anđela...: Okrunjeni kerubin

VIII. red

1. Kraljice patrijarha...: Starozavjetna kapa s krunom
2. Kraljice proroka...: Oko s krunom
3. Kraljice apostola...: Apostolski štap s krunom
4. Kraljice mučenika...: Dvije prekržižene palmi-ne grane s krunom
5. Kraljice priznavalaca...: Knjiga s krunom



## IX. red

1. Kraljice djevice . . . : Cvjetni vijenac s krunom
2. Kraljice svih svetih . . . : Kruna sa zrakama ispod
3. Jaganjče Božji koji oduzimaš grijehe svijeta, oprosti nam . . . : Janje tipa Agnus Dei
4. Jaganjče . . . usliši nas . . . : (isto)
5. Jaganjče . . . smiluj nam se . . . : (isto)

Kako je namjena ove oslikovljene molitve bila da pomogne nepismenima pri molitvi lauretanskih litanija, prijenos je u slikovni sistem morao biti jasan i lako razumljiv. Svaki je zaziv predočen jednom sličicom, a ikonografski tip, te značenje atributa, vjernik je zacijelo morao otprije poznavati. Pretpostavljamo da je on to učio od najranije mladosti na vjeronauku, sa oltarnih pala i drugih pobožnih slika koje je svakodnevno promatrao bilo u svojem domu, bilo drugdje. U ženskom liku s velom na glavi i djetetom u ruci lako je ovdje mogao prepoznati Bogorodicu s Isusom, no morao je isto tako znati da stanoviti predmeti koje dijete drži u ruci imaju značajnu ulogu u određenju prikazanog tipa. Ti su predmeti dakle atributi pomoću kojih se razlikuje, na primjer, Krist stvoritelj od Krista spasitelja (*globus*, odnosno *križ* u ruci). Ljupki ženski lik odjeven u bijelu haljinu i okrunjen cvjetnim vijencem na glavi predstavlja figuru djevice. Kako je u ovoj molitvi nekoliko zaziva koji počinju s »Djevice . . .«, figuri su se morali dodati određeni atributi ili simboli kako bi bilo moguće razlikovati, na primjer, zaziv »Djevice časna« od onoga »Djevice vjerna«. Kruna, žezlo i plašt kraljevski su atributi, prema tome i simboli časti. Stoga je lako u djevici ogrnutoj plaštem, s krunom na glavi i žezlom u ruci prepoznati zaziv »Djevice časna«. Prsten kao simbol (bračne) vjernosti u ruci djevice nedvosmisleno predočuje zaziv »Djevice vjerna«. Prsten je dakle simbol koji tipu figure daje pobliži karakter.

Takav se način predočivanja svodi na aditivni princip koji je narativno razvedeniji, ali to je ujedno i jednostavniji način prevođenja jezika teksta u slikovne prikaze. Slično je i sa sličicom 3/VI gdje vidimo toranj i slona iza njega, što odgovara zazivu »Tornju bjelokosni«. No, ovdje više nije riječ o združivanju simbola. Autor se zadržava na prvoj, to jest doslovnoj razini značenja figura: toranj + slon. Isti princip nalazimo i na posljednjoj sličici u istom redu — »Vrata nebeska«.

Međutim, uz aditivni način prevođenja teksta u sliku suočujemo se i s narativno sažetijim gdje je autor čitav zaziv predočio jednom figurom. Tu možemo opet razlikovati one oslikovljene zazive

predočene *ikonografskim tipom* (Creator Mundi, Krist Salvator, Sveto Trojstvo itd.) od onih koje pomoću širih asocijacija gonetamo kao adekvatni slikovni prikaz. Tako na primjer na figuri 3/V vidimo orgulje koje odgovaraju zazivu »Uzroče naše radosti«. Za dešifriranje te figure potreban je nešto veći udio mašte. Drugim riječima, prepoznati u orguljama »uzrok radosti« nije isto kao u narednoj sličici gdje u kaležu prepoznamo zaziv »Posudo duhovna«. Kalež je zaista posuda u kojoj se u toku mise događa mistični (: duhovni) preobražaj vina u krv Kristovu, pa je stoga veza između teksta i sličice prilično jednostavna. Da bismo odgovorili na pitanje gdje se dodiruju značenja sličice i njezina tekstovnog predloška (orgulje — »uzrok radosti«), bilo bi potrebno prije svega zapitati se »što su orgulje«. Odgovor može biti da je to instrument na kojemu se u crkvama svira glazba. Kako je glazba najčešće u pučkom životu vezana za radosne događaje, bile bi i orgulje vezane za pojam radosti. Veza između sličice i teksta sada je znatno bliža, a do njihove srodnosti dolazi se, dakle, posredno.

Usporedimo li ponovo nizozemski primjer s našim, vidjet ćemo kako na pojedinim mjestima postoje razlike u prijevodu teksta u sliku. Tako je na primjer zaziv »Kraljice svih svetih« u nas predočen krunom ispod koje se šire zrake (svetosti). Na nizozemskom je listu isti zaziv prikazan s krunom u okrugloj zrakastoj aureoli ispod koje kleče na oblacima četiri figure s aureolama i krilima. Ovdje je slika mnogo bliža tekstu, jer klečeće figure s aureolama i krilima na oblacima lakše prepoznamo kao »sve svete«. Tu je dakle primijenjen onaj princip adicije koji smo nalazili i na pojedinim figurama s našeg lista. Kruna sa zrakama, kako je u nas preveden isti zaziv, zahtijeva više snalažljivosti pri dekodiranju slike u verbalni sistem. U izvanrednoj studiji »Riječ i slika«<sup>9</sup> Meyer Schapiro ističe kako je slika (visual image) konkretnija od riječi, a njihovo se međusobno usklađivanje razvija na više različitih nivoa: nekada je dovoljno tek nekoliko elemenata da bismo sliku dekodirali u verbalni jezik, drugi put je jednostavna leksička sintagma slikovno veoma deskriptivna. Oba slučaja nalazimo i u našim oslikovljenim lauretanskim litanijama.

Međusobni odnos slike i riječi u biti se ne razlikuje bilo da je posrijedi visoka umjetnost, umjetnost obrazovanih, ili pučka, trivijalna umjetnost. I u jednom i u drugom slučaju nastoji se

9

Meyer Schapiro, *Words and Pictures — On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, The Hague — Paris 1973, str. 11.

jedan sistem zamijeniti drugim — verbalni slikovnim. Međutim, u popularnoj se umjetnosti nastoji što je moguće više služiti konvencijama, verbalni iskaz svesti na konvencionaliziranu slikovnu formulu. Naravno da ima izuzetaka. Pa kao što je teško u neobično odjevenim likovima Zuccarovih dekoracija u Palazzo Caprarola prepoznati druide, a u vrapcu i zecu simbole usamljenosti, tako nije jednostavno u bidermajerskom naslonjaču odgo netnuti zaziv »*Prijestolje mudrosti*«. Ali ako bidermajerski naslonjač promatramo u kontekstu ostalih figura s istog slikovnog predloška, tada nam se on ne čini baš tako neobičnim i nerazumljivim. Napokon, i udomaćen i lako čitljiv prikaz Svetog Trojstva ovdje znači nešto više od Svetog Trojstva. To jest, figuru prevodimo rečenicom »*Sveto Trojstvo, jedan Bože, smiluj nam se*«, sedmim zazivom litanija lauretanskih. Pa koliko je napora potrebno da se u konvencionaliziranoj sličici svetog trojstva *zapamti* adekvatni zaziv, toliko je potrebno da se i u prikazu sasvim nekonvencionaliziranog, u ovom kontekstu, stolca *zapamti* zaziv »*Prijestolje mudrosti*«.

Što to znači? To znači da je puk, kome su bile namijenjene sličice kao što je ova, mogao prevoditi i poznatije i manje poznate figure u leksičke ekvivalente. Drugim riječima, konvencije su pomogle u razumijevanju slikovnog teksta, ali konvencije su se jednom i začinjale. Nisu li hrvatski i nizozemski prikazi lauretanskih litanija dovoljno rječiti? Oni pripadaju dvjema udaljenim geografskim sredinama, a neobrazovani puk jedne sredine jedva da bi i primijetio razliku među njima. Jer, ne zaboravimo, takvi i slični grafički listovi bili su namijenjeni neobično širokoj publici. Migracioni putovi tih sličica bili su kudikamo razgranatiji, često kudikamo složeniji nego što su bili drugi kulturni dodiri. Oslikovljene litanije lauretanske lakše su razumijevali nepismeni iz tako dalekih krajeva nego mi danas. Naravno, ne zaboravimo da su oni ipak pripadali jednoj tradiciji i jednoj zajednici — katoličkoj — koja ih je i te kako čvrsto povezivala.

Jedan je drugi primjer iz ove radnje također dovoljno ilustrativan, kako za problem usklađivanja verbalnog jezika sa slikom, tako isto i za cjelovitije upoznavanje pučke ikonografije, pučke simbolike i metaforike (sl. 3). Imamo niz sličica na kojima su u donjem dijelu ispisani stihovi u staroj kajkavštini, a u gornjem su prikazi određenih figura. Figure su, sasvim očito, u smisaoj vezi s tekstom. Stihovi su ljubavnog karaktera i podsjećaju na zapise u spomenarima i na one s licitarskih srca. U nekim se stihovima spominje Bog, bilo kao zaziv (»*Dajnam, Bose! v-/ Angelzkoj*

*chiztochi / Lyubitisze verno / vszigdar mochi*«), bilo kao poučno-pobožna fraza (»*Koi z- Bogom zakon / Szvoj pochima, / Vresze na tom szvé — / tu neba vsiva*«). Pojedine figure iznad stihova mogu imati višestruka značenja, od kojih su neka religiozna, a neka svjetovne prirode. Međutim, kako su figure uvijek povezane u određeni sklop, lakše im je iz konteksta očitati pravo značenje. Isto nas tako i stihovi donekle upućuju kojoj bismo se strani morali prikloniti. Na svim sličicama nalazimo prikazana srca, i to većinom plamena srca koja u kršćanskoj ikonografiji predstavljaju bilo atribute svetog Augustina i svetog Antuna Padovanskog, bilo amblem isusovačkog reda. Ali plameno srce nalazimo i kao simbol i atribut u profanim temama. Ono se tako od 14. stoljeća javlja u ruci figure Caritas koja simbolizira istodobno i *amor dei* i *amor proximi*. Nadalje, plameno je srce također jedan od atributa Venere, kao i par golubova koje također nalazimo na jednoj od naših sličica. Luk, strijela i tobolac s prve i treće sličice atributi su Kupida. Prema tome, plameno srce u takvu kontekstu ne možemo promatrati kao figuru s religioznim konotacijama, nego u njemu vidimo prvenstveno jedan od atributa profane ljubavi. Sličica s krletkom i stihovima »*niiti nikaj falelo; / Imash, kakszi selelo*« to najbolje ilustrira. Tu je plameno srce zatvoreno u kavez, a dodana su mu i krila. Pokušamo li srce u kavezu promatrati kao božansko srce s (anđeoskim) krilima, motiv je teško objasniti. Međutim, shvatimo li ga kao atribut zaljubljenika, a u krilima vidimo Kupidova krila, tada postaje jasan i ironičan ton stihova iz donjeg dijela sličice.

Nešto je teže razumjeti broj *tri* (3) koji se javlja uvijek *iznad* plamenih srca. Tri, naime, gotovo isključivo pripada religioznom području ikonografije i simbolike, te je u većini slučajeva simbol Svetog Trojstva. Povišeno mjesto koje broj tri zauzima na našim primjerima upućuje također na božansku prirodu značenja. Ali broj tri uključen u kontekste kao što su ovi može ipak značiti i nešto drugo. Drugim riječima, taj se broj ne mora isključivo vezati sa Svetim Trojstvom. U knjizi »*Das kleine Andachtsbild in den Oesterreichischen Gnadenstätten*«<sup>10</sup> Gustav Gugitz reproducira bakrorez J. W. Engelmana iz 18. stoljeća (slika 4). Ta nam je sličica zanimljiva stoga što na njoj vidimo i jedno od mogućih značenja broja tri, koje

10

35, ilustr. 32.

Gustav Gugitz, *Das kleine Andachtsbild in den Oesterreichischen Gnadenstätten*, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1950, str. 35, ilustr. 32.

bi odgovaralo i našim primjerima. U gornjem je dijelu Engelmannova bakroreza prikazana Marija s djetetom, čudotvorna slika svetišta Mariatreu — bečke crkve pijarista. Slika dijelom pokriva austrijskog dvoglavog orla koji iznad drške svojeg mača ima ispisan Marijin monogram u zrakastoj aureoli, a u svijetlećem se globusu sa suprotne strane nalazi broj *tri* (3). Ispod orla je vitica na kojoj je ispisan ime svetišta *Mariatreu*. Ime je pisano rastavljeno, tako da ispod Marijina monograma stoji »*Maria*«, dok je ispod globusa s brojem *tri* (3) riječ »*Trey*«. Na jednom bakrorezu iz 1600. godine, gdje su ispod prikaza Salzburga ispisani duhoviti stihovi na latinskom a sasvim dolje i na njemačkom jeziku, nalazimo arhaično pisanu riječ *tri* (*drei*) — »*drey*« (slika 5). Nisu li *trey* i *drey* dovoljno slični ovako pisani, a i izgovarani, da mogu u danoj prilici zamijeniti jedno drugo? Napokon, broj *tri* se javlja kao simbol vjernosti i na mnogim zaručničkim prstenima.

Što se naših sličica tiče, ne na jednom primjeru spominje se u stihovima *vjernost*, a kada se eksplicitno i ne spominje, ona se podrazumijeva. Prema tome, isto kao što smo ovdje plameno srce uzeli za atribut svjetovne ljubavi, tako i broj *tri* možemo shvatiti ne kao simbol Svetog Trojstva, nego kao simbol vjernosti. Istina, mnogo se češće broj *tri* pojavljuje u vezi sa Svetim Trojstvom i oznakom božanske prisutnosti uopće nego u značenju »vjeran« (*treu* = *drei*), ali u pučkoj ikonografiji treba također računati i na određene posebnosti.

Očitavanje simbola, metafora, atributa kao i ikonografskih tema na pojedinim primjerima iz pučke umjetnosti otežano je najčešće iz nekoliko razloga. U pučkoj umjetnosti, naime, konvencije imaju važnu ulogu. U našem stoljeću mnoge od vjekovnih konvencija izlaze iz optičaja. Razvoj tehnike i širenje medijske moći istisnuli su ili izmijenili niz područja pučke, popularne umjetnosti zamijenivši ih novim. Uzmimo za primjer kalendar, tu univerzalnu knjigu koja je stoljećima ostajala nepromijenjena i bila lako razumljiva širokom pučanstvu Gutenbergove galaksije. Iz kalendara je narod upoznao mnogo toga, za svakodnevni život veoma važno. Tu su bili točno označeni ne samo dani u tjednu i mjesecu zajedno sa svecima, nego se isto tako moglo saznati o prognozi vremena za tekuću godinu, o mijenama mjeseca, o dužini dana i noći, a da ne spominjemo precizno navedene sajmove iz bliže i dalje okolice te niz veoma zabavnih štiva. Oni najnužniji podaci — dani, sveci, prognoza vremena, mijena mjeseca te broj sati danjeg svjetla — sistematizirani su u vrlo pregledne tabele koje se nisu bitno mijenjale sve od 15. sto-

ljeća. Poslužimo se stranicama tipičnog pučkog kalendara — »*Zagrebačkog kalendara*« — za 1832. godinu (slika 6). Tu vidimo da su dani označeni crnim trokutima, sveci crvenim, a nedjelje polukrugom s križem na tjemenu. Vidimo, nadalje, da je ispod svakog dana broj — datum — a iznad znakovi koji se odnose na predviđenu prognozu vremena. Tako krug sa zrakama i točkom u sredini (1. srpnja) označuje sunčano vrijeme, krug s križem umjereno sunčano, a cvjetoliki znak za 3. srpnja kaže da se predviđa stalno vrijeme; 4. srpnja je mjesečeva mijena — prva četvrt, 7. srpnja kiša, 8. vjetrovito, u nedjelju 9. ponovo sunčano, dok uspravna strelica označuje da će 10. biti grmljavine; 11. je puni mjesec, a 19. posljednja četvrt. Znak iznad 15. srpnja znači da se može očekivati velika vrućina i sparina. Osim ovih podataka grafički su označeni i sveci tekućih dana. Vidimo kakva se važnost poklanja atributima svetaca, što znači da su oni puku bili poznati.

Međutim, u redu figura sa svetačkim simbolima nalazimo također i znakove koji ne odgovaraju svecima. Iznad 21. srpnja prikazana je pješćana ura s rimskim brojem XV i slovima »*d.d.*«. Sve to znači da *dužina dana* (*d.d.*) tada iznosi petnaest (XV) sati (pješćana ura). Ovdje se susrećemo s istim onim aditivnim principom grafičkog označivanja kakav smo imali i na litanijama lauretanskim. U istom redu između urne, atributa Marije Magdalene, i figure svetog Jakoba nalazi se lik psa sa slovima iznad glave »*p.d.*«. Pas (23. srpnja) nije atribut nekog sveca. On označuje da je početak *pasjih dana* (»*p.d.*«). U cijelom kalendaru nalaze se dvaput figure psa: prvi put 23. srpnja i drugi put 23. kolovoza. Prvi put je pas okrenut udesno i znači da počinju pasji dani. U kolovozu je pas okrenut ulijevo, što znači da tada završavaju. Sam pojam »pasji dani« danas veoma rijetko susrećemo, iako on ima duboke korijene. Poslije 20. srpnja, naime, na jutarnjem se nebu javlja sa Suncem zvijezde Sirius. Rimljani su vjerovali da to zvijezde donosi nesreću ljudima i životinjama. Četiri tjedna pasjih dana držali su u srednjem vijeku za nesretno doba, pa se tada nisu održavale čak ni službe božje. Zvijezde Sirius prozvali su »pasjom zvijezdom« jer su u vrijeme dok je ona vidljiva vladali zli demoni nalik psu. Iz drugih se izvora navodi da je to doba nekog podzemnog božanstva kojemu su ljudi žrtvovali pse kako bi dobili bolju ljetinu.<sup>11</sup>

Sav ovaj veoma razrađen sistem figura i znakova danas je u mnogim sredinama prestao funkcionirati.

11

Niko Kuret, *Praznično leto Slovencev*, izd. Mohorjeva družba, Celje 1965, knjiga II, str. 237—8.



rati. Prestao je stoga što je i medij kojemu on pripada (kalendar) naglo izgubio svoje značenje. Drugim riječima, postoji niz novih sredstava i novih sistema koji korisniku prenose odgovarajuće informacije. A mnoge nekad tako važne informacije danas su nalik novcu izvan opticaja: one su za današnjeg čitaoca bez značenjskih vrijednosti. Civilizacijska se preobrazba odigrala veoma radikalno. Listajući samo kalendarske stranice nailazimo na primjere koji jasno govore o jednoj drukčijoj slici ove iste naše kulturne i uopće civilizacijske tradicije.

Iznad rasporeda dana u mjesecu nalazimo u kalendarima određene vinjete. Na njima su najčešće prikazani karakteristični poslovi tekućeg mjeseca — obrezivanje voćaka, kosidba, berba grožđa, klanje svinja itd. To su primjeri koji sežu daleko u prošlost i nalazimo ih na mnogim romaničkim reljefima i kapitelima. Tiskani ih kalendari preuzimaju iz tih izvora i prenose iz stoljeća u stoljeće.

Razumijevanje je tih sličica, dakle, vrlo lako. Međutim, već kada umjesto poslova naiđemo na prikaze običaja i svetkovina koji su danas iščezli ili veoma rijetki, odgonetanje je značenja na prikazima mnogo teže.

Brojni hrvatski kalendari u prošlom stoljeću donose za mjesec svibanj vinjete kao što je slika 7. To su izvana, vjerojatno iz Austrije ili Njemačke, nabavljeni klišeji koji su se gotovi umetali u slog stranice kalendara. U prvom planu naše sličice vidimo idilično udvaranje, a u pozadini desno skupinu ljudi koji plešu oko ukrašene smreke — majskog drveta. Taj danas veoma rijedak običaj seže u pretkršćansko doba i poznat je u cijelom našem kulturnom krugu.<sup>12</sup> Prvi pisani dokument koji go-

12  
Ibid. 1/298.

vori o postavljanju majskog drveta nalazimo u Francuskoj. Kralj Ljudevit Sveti spominjao je 1257. godine »običaj postavljanja drveta prvog dana mjeseca svibnja na raskršćima ili ispred kuća djevojaka«<sup>13</sup>.

Kalendarska vinjeta za mjesec lipanj može, osim prikaza kosidbe, donositi i prikaz ivanjske vatre ili ivanjskog krijesa (slike 8 i 9), danas također rijetkog običaja. Paljenje vatre i krijesa uoči Ivanja (24. lipnja) ima zanimljive korijene. Sveti je Ivan Krstitelj, koji se tada slavi, »Lucerna lucens et ardens«, svijetla i goruća luč koja nagoviješta dolazak Krista — duhovnog Sunca koje raste i zamire, upravo kao i zemaljsko Sunce koje u vrijeme Ivanja doseže najviši vrh u svojoj putanji. Sasvim je sigurno da običaj paljenja kresova za solsticija seže u davninu i prije pisanih dokumenata, a najstariji izvor o kresovima potječe iz 13. stoljeća.<sup>14</sup> Postoji i običaj da se u dolinu spuštaju plameni kolotovi što također upućuje na simbol Sunca.<sup>15</sup>

Vinjete i ilustracije uopće, koje su se pojavile u kalendarima od najranijih početaka, imale su značajnu ulogu u širenju pojedinih ikonografskih tema. To »širenje« ne odnosi se samo na geografske pojmove. Štoviše, najraniji su i kalendar i pojedinačni grafički listovi s prikazima planeta odigrali veoma značajnu ulogu u renesansnoj ikonografiji.<sup>16</sup>

Ikonografiju popularne štampane slike, od najranijih dana pa naovamo, moramo promatrati u svojoj njezinoj složenosti. Pogrešno bi bilo u njoj gledati samo konvencionalizirane stereotipe »visoke« umjetnosti, jer popularna umjetnost nije bila tek pasivni bastard visoke umjetnosti. Primjeri koje smo ovdje navodili pokazuju da su veze između visoke i popularne, pučke, a tako i narodne umjetnosti, veoma složene. Pučka umjetnost nije podlijegala istim normama kojima je podlijegala visoka umjetnost, pa su stoga i posebnosti u pučkoj ikonografiji naglašenije. Popularna je umjetnost bila mnogo bliža svakodnevnom životu, pa je događaje iz njega komentirala na sebi svojstven način, događaje koje visoka umjetnost nije mogla zahvatiti. Ali, jednom prihvaćene konvencije visoke umjetnosti mijenjale su se i prilagođivale novoj sredini. Tako »prilagođene« one su se ponekad veoma udaljavale od vlastita ishodišta, tako da im jedva možemo nazreti tragove. Sve to znači, ponavljamo još jednom, da pristup ikonografiji popularne umjetnosti, pa tako i popularne štampane slike, iziskuje široko područje istraživanja. Tim prije što su mnogi kulturni i civilizacijski obrasci koji su stoljećima vrijedili naglo nestali pod udarom novih medija. Vraćati se danas tim, samo naravno priprostim, pučkim umjetničkim i kulturnim tragovima znači zalaziti u punom smislu u šire »arheološko« područje.

13

Du Cagne Carolus du Fresne, *Glossarium (ad Scriptores) Mediae et Infimae Latinitatis* (1681), drugo izdanje I—X, Niort-Londres, 1883—1887.

14

Gustav Gugitz, *Das Jahr und seine Feste im Volksbrauch Oesterreich*, I — Wien 1949; II — Wien 1950, Buchreihe Oesterreichische Heimat, 14/15. Isto: N. Kureta, o.c., I/88, 92; II/84—86, 88.

15

Milko Matičev, *Le rotelle infuocate nelle Alpi Orientali*, Udine 1951—52, sep. 1—19.

16

Aby Warburg, *Arte italiana e strolgia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*; u: *La rinascita del paganesimo antico* (Gesammelte Schriften), Ed. La nuova Italia, Firenze 1970, str. 251.