

Željezna ploča s reljefom u hrvatskom narodnom muzeju.

Vještina u tvoridbi i obrađivanju ljevenoga željeza u svojim je počecima poslužila naročito izradbi ratnoga materijala. Oko g. 1400. spominju se prvi put ljeveni željezni metci za topove i puške na mjesto kamenih. Sredinom 15. stoljeća ustupaju mjesto topovi od kovanoga onima od ljevenoga željeza. No doskora se pored ovakovih proizvoda javlja i primjena ljevenoga željeza na predmete, koji su se upotrebljavali u svakidanjem životu. Među inim osobito se razvila proizvodnja više ili manje umjetnički urešenih ploča, od kojih se sastavljahu željezne peći ili se s njima oblagahu zidovi od kamina, da budu zaštićeni od direktnoga upliva vatre. Već u drugoj polovini 15. stoljeća spominju se peći od ljevena željeza, a to su vijesti iz onih evropskih željezom bogatih krajeva, što se protežu od Alzacije i Eifele do Štajerske i Češke.

Gdje se u ovim krajevima ponajprije razvila proizvodnja takovih ploča, još se ne može sa stalnošću reći, no čini se, prema sačuvanim vijestima i primjercima, da je ona u svom křonološkom slijedu i tehničkom usavršavanju polazila sa zapada na istok. To se zbivalo relativno brzim tempom suglasno sa brzim porastom potražnje za željeznim pećima, koje su zbog svoje praktičnosti sve više ulazile u modu, a s vremenom gotovo posve potisnule upotrebu zemljanih peći. Sa zapada potječu najstarije sačuvane datirane ploče (dosad je jedna sa označenom god. 1512. iz Alzacije poznata kao najstarija),¹ dok se u istočnom dijelu spomenutih krajeva njihova proizvodnja najduže održala.

Oblik takovih dosada poznatih ploča najvećom je većinom pravougaonik, ali im odnošaj visine prema širini ovisi o tome, da li su ploče bile sastavni dio peći ili su bile zaštita zida u kaminu, zatim o tomu, kojemu su dijelu peći i kakovim su pećima pripadale, da li onima iz vremena gotike ili renesanse ili baroka.

Ploče, koje su se upotrebljavale u kaminu, bile su većinom šire i niže, što je i odgovaralo obliku zidne plohe, koju su u njemu pokrivale.

Ploče od peći bile su uže i više u doba gotike, a niže i šire u doba razvijene renesanse i baroka, prilagođujući se tako oblicima onoga tipa peći, koji je već u dotično vrijeme bio zavladao na tom polju umjetnoga obrta.

¹ Molthein, Eiserne Gussplatten itd. u Kunst u. Kunsthandwerk, Wien. XVII. Jahrg. 1914. str. 375. i 376. sl. 11. — Beck, Die Geschichte

des Eisens, Erste Abteilung, 2. Auflage, str. 948. navodi jednu od g. 1488., ali je ova u 60 tim godinama 19. stoljeća uništena.

Velikih razlika između kaminskih ploča i onih od peći nema, a i sama praksa ih nije strogo lučila međusobno, jer se znade, da su pogdjekad jedne služile u svrhu drugih.

U onim krajevima, gdje je bilo ponajviše uobičajeno ložiti vatru u kaminu, proizvodile su se naravno pretežno ploče za kamin, a to je bilo osobito u Francuskoj. Za to i jest odanle sačuvano najviše kaminskih ploča kao i stalaka od ljevenoga željeza. Naprotiv tamo, gdje su peći naročito zbog oštrijih klimatskih prilika bile većma u porabi, a to su sjeverniji i gorski dijelovi naprijed spomenutih krajeva, proizvodile i sačuvale su se većinom ploče za peći.

U doba kasne gotike imadu željezne peći — preuzevši u glavnom svoj oblik od zemljanih — na svom donjem višem i većem dijelu, koji počiva ili na željeznim nogama ili na zidanom podstavku, nastavljen gornji niži i manji dio, koji je često bio nalik vršcima kulâ završujuć nazubljenim vijencem¹. Oblik donjega a i gornjega dijela takovih peći bio je ili prizma paralelogramatičkoga horizontalnoga prereza, koja se jednom užom stranom prislanjala uza zid, kroz koji se izvana ložilo, ili prizma, kojoj bi onu užu stranu, što je kao čeona strana gledala u sobu, sačinjavale tri u polušesterokut poredane ploče. Oba dijela tih peći sastavljena su bila od oblongnih ploča, kojima su broj i veličina varijirali prema veličini peći.

Peći renesanse pridržavaju — izuzevši dakako specifične karakteristike gotike — poredaj gornjega i donjega svoga dijela od peći gotskoga tipa, ali im je oblik zbijeniji, približujuć se više jednostavnom obliku pravilne četverostrane prizme, kakav se je održao i u kasnije doba².

U doba kasne renesanse i baroka uz barokno profilovane peći, kombinovane često sa ukrasom od kovana željeza³, proizvode se i peći jednostavnoga netom spomenutoga starijega tipa s ravnim plohamama.

Ovoj činjenici, da su se u ovo doba upotrebljavali i stariji tipovi peći, uzrokom je to, što se je taj tip u praksi već od davnine u opće pokazao najzgodnijim, a kod ljevenih željeznih peći naročito s obzirom na relativnu jednostavnost fabricacije a prema tomu i na nižu nabavnu cijenu. Pa jer je i želja kupaca za novim motivima jenjavala, to su se u ovo doba upotrebljavali i stari kalupi ploča, što je također doprinosilo, da su se pridržavali stari oblici peći. Tvorničari nisu sada više trebali za svaku vrst ploča dati načiniti od majstora posebni novi kalup, kako je to bivalo u početku druge pole 16. st. za cvatnje ove grane umjetnoga obrta, već su upotrebljavali i stare uzorke. To je dakako također znatno snizilo troškove fabricacije, ali ujedno i pripravilo konac razvoju umjetničkoga ukrašavanja takovih ploča.

Ovo pridržavanje starijega tipa peći zbivalo se dosljedno jednoj zapaženoj pojavi u arheološko- i umjetničko-povjesnomu razvitku oblika u opće. Naime da se temeljni, bitni oblik neke vrste predmeta očuva unatoč svih promjena stilova i izradbe, dokle god je takva vrst predmeta na životu.

U prvoj polovini 16. stoljeća željezne su peći još velika rijetkost i skupocjena roba, koju si mogahu nabavljati samo kneževski dvorovi, samostani, gradovi ili bogate korporacije. U drugoj polovini istoga stoljeća uslijed nagloga porasta broja

¹ Molthein, n. dj. str. 373. sl. 6.

39. i tabla III. sl. 36.

² Molthein, n. dj. str. 417. sl. 76. — *Mitteilungen a. d. German. Museum* 1904. str. 178. sl.

³ Molthein, n. dj. str. 418. sl. 77.

ljevaonica željeza i s tim skopčane povišice proizvodnje željezna peć se je smatrala već nužnim objektom među ostalim predmetima u mladom kućanstvu, a u 17. stoljeću griju si š njima sobe svi građani i imućniji seljaci. Koncem 17. stoljeća prestaju željezne peći zauzimati dotada važno mjesto u umjetnom obrtu.

U raznim javnim i privatnim zbirkama imade sačuvanih i cijelih peći i pojedinih ploča, koje pružaju veoma zanimljiv materijal za proučavanje ove grane umjetnoga obrta.

Ako želimo da pojedine od ovih ploča razvrstamo po vremenu i mjestu njihova postanka, te da si tako stvorimo sliku njihova umjetničko-povjesnoga razvoja, to moramo naravno u prvom redu paziti na ona njihova obilježja, koja su najsigurnija za ovakovo opredjeljivanje. Takova su obilježja imena umjetnika, grbovi vlasnika ljevaonica i brojevi godina, sve oznake, koje više puta na njima susrećemo.

Rezbari kalupa (Formschneider) takvih ploča zabilježiše gdjekad svoja imena na njima, bilo čitava bilo kao monograme. Tako se nekim pločama spasio autor od zaboravi, a njima samim ostalo je određeno mjesto među drugim, anonimnim im družicama.

Pomoću označenih grbova vlasnika ljevaonica, a to su bili razni knezovi i drugi plemići, pa gradovi, samostani i cehovi, dade se ustanoviti lokalitet postanja dotičnih ploča, a tad im je katkad već laglje moguće odrediti i tvorca njihova. Od velike su važnosti i oznake godina na pločama. No uvijek se ne može iz tih podataka zaključivati na pravo doba postanka njihova kalupa, jer se, naročito u 17. stoljeću, na ploče izvedene sa starim kalupima često metnula godina ljevanja ploča, a ne godina postanka takovih kalupa. U koliko je dosad poznato, takovih netom spomenutih tačnijih oznaka na pločama ponajviše nema. Prema tomu, kad na pločama nema takovih oznaka, tad nam u svrhu tačnijega opredjeljivanja može poslužiti jedino uspoređivanje stilističkih osebina njihova ukrasa. Uz ove osebina mogu — ali samo za grubo opredjeljivanje — poslužiti i razlike njihovih oblika, o kojima je bio naprijed govor. Pomoću tih dade se odrediti od prilike doba postanka ploča, a katkada i kraj, gdje su pravljene. Na pr. općenito je karakteristično za ploče gotškoga stila, da su relativno uske i visoke, no možda je to i specifična oznaka za ploče, koje su bile pravljene u Tirolu, kako je to na pr. Molthein¹ opazio.

Do danas ima samo malo štampanih radova, koji se bave takovim pločama. Naročito ih je malo, koji bi obrađivali sav materijal o njima. U koliko je to potonje i učinjeno, iscrpivo nije nikako. Tomu je razlogom, što je materijal većinom razasut i nepubliciran, pa je onda teško a i nemoguće stvarati šire sintetičke zaključke. Tek kad bude sav materijal pristupan znanstvenom istraživanju, bit će to moguće, a opredjeljivanje pojedinih dosad još neopredjeljenih ploča time znatno olakšano.

Na temelju dosad poznatoga materijala ustanovila su se ipak neka općenitija kriterija u razvitku umjetničkoga ukrašavanja takovih ploča.

Do početka 16. stoljeća glavni su ukras grbovi vlasnika dotičnih ljevaonica te pojedinačni, većinom svetački likovi, okruženi ornamentalnim ukrasom. Duh gotike jasno se još na njima očituje, a način izvedbe odgovara stilu tadašnjih drvenih reljefa, što je posve razumljivo, jer su kalupi bili pravljeni od drva. Od toga vre-

¹ N. dj. str. 380.

mena pojedinačni likovi prestaju prevladivati pa ustupaju mjesto često bogatim kompozicijama sa figuralnim i krajobraznim motivima, uzetim isto tako kao i spomenuti motivi starijih ploča naročito sa drvoreza i bakroreza, kakovim su bila ukrašena tadašnja popularna izdanja staro- i novo-zavjetne biblije te raznih „historija“¹. Motivi kompozicija kao i njihova izvedba tečajem 16. stoljeća brzo se mijenjahu, što je i odgovaralo novim, svježim porivima, koji su se u to doba renesanse ispoljivali u svim granama ljudskoga mišljenja i umijenja, kao i sve većoj potrazi za željeznim pećima te nastaloj konkurenciji u proizvodnji istih. Umjetnička je izradba ploča u to doba dosegla svoju kulminaciju.

17. stoljeće znači, kako je već spomenuto, dekadansu u razvitku umjetničkoga ukrašavanja njihova, premda je i ono tomu ukrašavanju doprinjelo nekoje, za nj karakteristične elemente. Dvoglavi orao, kičeno izvedeni grbovi, pa krajobrazni motivi, vedute gradova, takovi su elementi uobičajeni također na savremenim zemljanim pećima.

Kako vidimo, sigurnih podataka za opredjeljivanje takovih ploča ima malo, pa se stoga mora tim kritičnije postupati, kad se u tu svrhu uzimlju za podlogu druge njihove osebine, od kojih su one njihova ukrasa najvažnije.

Jedna takova željezna ploča od peći (vidi sliku 112.) bez potanjih oznaka, na osnovu kojih bi se moglo razaznati vrijeme i mjesto njezina postanja ili dapače njen tvorac, čuva se u zbirci arheol.-histor. odjela hrv. narodnog muzeja u Zagrebu. Ona se tu nalazi već dugo vremena, a svakako je pridošla prije g. 1892., jer je zabilježena pod tek. brojem 441 u inventaru, sastavljenom za ravnatelja Š. Ljubića, koji je te godine otišao u mirovinu. Iz toga se inventara ne razabire, ni gdje se je prije nalazila, ni kako je dospjela u muzej. Sada je uvrštena u inventar t. zv. historičke zbirke pod br. 2113.

Visina joj je 0·76 m, širina 0·4 m, a debljina do 0·02 m. Na obim vertikalnim rubovima ima po dvije usjekline, koje su bile učinjene u svrhu montiranja ove ploče, kao sastavnoga dijela peći, uz susjedne joj ploče. Ovakove usjekline zapažamo i na ostalim pločama, koje još sastavljaju ili su nekad sastavljale slične peći. Ploče od kamina toga nemaju. Površina joj je znatno stradala kako od rđe, tako i bez sumnje od dugotrajne uporabe.

Prednja je strana podijeljena u dva nejednaka paralelogramatična polja. Gornjemu, gotovo tri i pol puta većem od donjega, pretežit je vertikalni ustroj plohe a donjemu horizontalan. Ovo razvrštenje ploha odlučno je za kompoziciju u njih stavljenoga ukrasa, pa prema tomu u gornjem nužno prevladuje vertikalni a u donjem više manje horizontalni smjer linija.

U gornjem je polju u niskom reljefu prikazano raspeće Kristovo. Ovaj predmet u opće sa svojim kompozicijskim elementima, kod kojih vertikala igra glavnu ulogu, već sam po sebi upućuje, da bude komponovan u prostor odnosno plohu kojoj je visina veća od širine. Stoga je i većina radova likovnih umjetnosti, koji prikazuju Raspeće, a napose takova djela onoga vremena, u kojem je nastao naš reljef, izrađena na plohama odnosno u prostorima, kojim visina nadmašuje širinu. Majstor, koji je imao da u takovu unaprijed određenu mu plohu komponuje naš reljef, trebalo je samo posegnuti za već poznatim mu djelima, pa po njima sastaviti svoje.

¹ Poznata je činjenica, koliko su n. pr. Schongauerovi grafički radovi služili predloškom

za reljefne skulpture svoga vremena.



Sl. 112. Ljevena željezna ploča s reljefom iz vremena oko g. 1500. u hrvatskom narodnom muzeja. $\frac{1}{4}$ nar. veličine.

Umjetničke kvalitete toga majstora nisu bile velike, ali mu moramo priznati dobar smisao za kompoziju i za relativno ispravno prikazivanje tjelesnih oblika i draperija. A mnogu neispravnost moramo odbiti na pogriješke, nastale uslijed tadašnje još nedostatne tehničke vještine u ljevanju željeza, pa i uslijed nesavršenoga načina, kojim su se pravili kalupi za takve ploče.

Rezbar bi naime izrezao iz drva dotični reljef u jednom komadu ili pojedine dijelove napose. Ovo potonje bilo je običnije, pa bi tad ove dijelove pribio na dasku i zatim tako sastavljeni reljef utisnuo u zato podesnu zemljanu ili pješčanu masu. Nakon što bi se reljef izdignuo, dobio bi se negativni mu otisak, i kalup za lijevanje bio bi u glavnom gotov. U horizontalno položeni kalup ulilo bi se žitko željezo, a gornja strana kalupa ostala bi otvorena.

Taj primitivni način ljevanja (njemački zvan „Herdguss“) svakako je morao često

imati slabe rezultate, naročito kod reljefa, koji su imali finijih detalja. Toga radi ćemo i mi morat s ovom okolnošću računati kod prosuđivanja naše ploče.

Na reljefu Raspeća prikazan je Krist u poredbi s ostalim osobama u nadnaravnoj veličini, razapet na krst T oblika. Poprečna greda krsta duga je, kako je ploča široka, a visina vertikalne jednaka je gotovo čitavoj visini reljefa. Zbog takvih dimenzija lik Kristov sa krstom dominira nad cijelom ostalom kompozicijom.

Krist je prikazan prema onome tipu, koji je počevši od XIII. stoljeća bio običajan za prikazivanje Raspeća. Sa tri je čavla prabit na krst, bradatu trnovim vijencem ovjenčanu glavu, sa koje se spuštaju na ramena uvojci kose, malko je nagnuo na lijevo, iza glave mu šesterokutni nimbus, nad glavom mu daščica sa slovima **INRI** — (ovdje jedva zamjetivima) —, oko bokova pregača, kojoj okrajci na stranama leprše. Njemu s desna razbojnik Cesmas, a s lijeva Desmas, oba raspeta i konopima privezana na krstove, kojima je također oblik T; oko bokova im pregača, a uda su im raskrenjena, da se vidi, da su silom slomljena. Svojim dimenzijama jednaki su osobama, koje su pod krstovima.

Ovdje s desne strane razapetoga Krista, sežući glavom do koljena njegovih a šiljkom svoje kape gotovo do bokova, stoji centurio Longinus, onaj, kraj kojega je na sredovječnim slikarijama raspeća obično vrpca s napisom: vere filius dei erat iste (Matth. 27, 54) ili vere homo iste filius erat Dei (Marc. 15, 39) ili vere hic homo justus erat (Luca 23, 47). To su riječi, što ih je on prema evanđelju izrekao, kad se je neposredno nakon smrti Isusove zemlja potresla i nebo smračilo. Na glavi ima čunjastu kapu sa zavnutim, rogu nalikim vrškom, čime je označen kao židov. Sa takovim i sličnim kapama prikazuju se židovi počevši barem već od 12. stoljeća amo. O ramenu nosi srcoliki štit bizantskoga tipa, kakav je bio običajan oko 11. stoljeća. Takav se štit među ostalim nalazi prikazan na poznatoj ploči u bivšoj kraljevskoj bayarskoj riznici u Münchenu, na kojoj je bizantska ruka iz toga vremena divno izvela emajlom prizor Raspeća¹.

Ovomu Longinu sučelice s druge strane Kristova krsta stoji stari, bradati vojnik, onaj, koji je prema evanđelju Ivanovu probo kopljem Isusove prsi. Kršćanska legenda i njega nazva Longinus i kaže, da je isti zbog toga čina oslijepio, ali, kad ga poli potekla krv Isusova, da je opet progledao. Obučen je valjda u neku vrst duge tunike, preko koje mu je prebačen ogrtač bez rukava, kakav se običavao općenito nositi još u prvoj polovini XIV. stoljeća; i kasnije bio je takav ogrtač u porabi, naročito u starijih ljudi. Glava mu je pokriva kapom, koja naliči na renesansni baret.

Ispod Kristovih nogu naprijed obuhvatila je rukama krst Marija Magdalena, sjedeći na gorovitom tlu okrenuta čitavim tijelom na lijevo. Glavu je uzdignula prema Razapetomu. Raspuštena joj kosa pada na ramena, sa kojih se okliznuo kasno-rimski ili rano-kršćanski pallium otkrivši gornji dio tijela, odjeven istotakvom tunikom sa dugim rukavima.

Naprijed na lijevo stoji Majka Marija sa rukama podignutim u laktu, da ih u zdvojnosti sklopi, odjevena poput M. Magdalene, samo što joj pallium prekriva i glavu. Okrenuta je na desno prema Isusovu ljubimcu, učeniku Ivanu. Ovaj golobrad i gologlav, stojeć do nje, okrenut naprijed, gestom dole ispružene ljevice kao

¹, Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. I. str. 183.

da prati utješljive riječi, koje joj govori. Obučen je u dugačku kasno-rimsku tuniku s rukavima i u takav pallium. Taj mu preko lijevoga ramena prelazi na grudi i pas.

Neposredno iza Majke Marije i Ivana u pozadini stoji po jedan na desno okrenuti muškarac, između kojih krst sa Dezmasom. Onaj iza Marije, nosi poput centurija Longina židovsku kapu, a onaj iza Ivana čunjastu kapu sa uspravno prema gore okrenutim obodom, kakova se je nosila valjda već prije 14. stoljeća, ali još u 15. i prvoj polovini 16. stoljeća. Ovaj isti ima da drži helebardu, koja mu je nad glavom, a onu helebardu, koja je bez držala gore u polju na lijevo, valjda ima da drži onaj, koji je iza Marije.

Sprijeđa je na desno bradati, prosti vojnik, legendarni Sapheton, stereotipna figura uz već spomenute kod prikazivanja Raspeća. Prikazan je, kako je lijevom nogom pokročio naprijed a ljevicom podignuo dug štap, na kojem je spužva, da pruži Razapetomu gorak i kiseo napitak. Na glavi mu čunjasta kapa kao u onoga vojnika, koji drži koplje iza sv. Ivana. Odjeven je kratkom tunikom sa dugim rukavima, kakova je već u kasno-antikno doba bila u običaju, a kasnije se očuvala (do u 15. stoljeće) kod t. zv. nižega puka i kod vojnika. Tunika mu siže do polovice stegna. Na nogu su mu tijesne hlače. Takove su već u ranom srednjem vijeku ušle u običaj. Bile su prvotno samo od platna, a u kasnije doba bi preko njih još navukli vunene navlake, od kojih se onda razviše hlače u današnjem značenju.

U pozadini do Saphetona, iza štapa sa spužvom, stoji bradat muškarac, odjeven valjda slično kao i on. Između obiju krst sa Cesmasom. U visini trupa potonjega prikazana je heleberda bez držala, analogno kao i na suprotnoj strani reljefa.

Razlog tomu pomanjkanju držala leži u tehničkoj izvedbi našega reljefa, koji se je dijelomice sastavljao iz pojedinih zasebnih komada. Majstor je, u neprilici, kakó da na uskoj plohi strpa dijelove reljefa, zanemario dodati odgovarajući produžak helebarde. Isto je tako bio prisiljen zbog skućenoga prostora lijevi okrajak Kristove pregače pomaknuti nešto više prema gore, uslijed česa je organička sveza sa pregačom prekinuta i nastao nelogičan razmak između toga okrajka i pregače.

Da se je naš reljef sastavljao iz pojedinih dijelova, služi nepobitnim dokazom još i činjenica, da se na više mjesta nalaze male izbočine, koje nisu ništa drugo nego otisci glavica od čavala, kojima su dotični dijelovi bili pribiti na drvenu ploču kalupa, s kojim se onda postupalo na prije opisan način. Takove izbočine vidimo posve jasno na pr. na obim okrajcima Kristove pregače, na Kristovoj desnoj ruci, na desnoj nozi Dezmasovoj, na kapi centurija Longinus-a itd., te još na brojnim drugim mjestima.

Pri donjem kraju plohe sa Raspećem uska je pruga, na kojoj se vidi ostatak napisa latinskom renesansnom majuskulom. Slova se teško razabiru, bilo da su izjedena od rđe, bilo da su zlo ljevena, pa se napis neda ispravno pročitati. Razabrati se može tek ovo:

♦ AI ♦ DEVS ♦ AN // V ♦ CAPITE ♦ I/ //

Prispodabljao sam sve tekstove evanđelja, u koliko se odnose na prizor Raspeća, ali nijedan mi nije mogao poslužiti, da ispravno nadopunim i pročitam taj krnji napis. Možda su mu riječi uzete iz koje od sredovječnih legenda, koje imadu za predmet Kristovu muku.

Odjeća M. Magdalene, Majke Marije i sv. Ivana točna je kasno-rimska, staro-kršćanska, a odijelo ostalih osoba ima tek za podlogu kasno-rimski karakter,

koji se u Evropi sačuvao sa više manje varijanata u glavnom do u 14. stoljeće, potisnuvši u srednjoj i zapadnoj Evropi naročito koncem 10. stoljeća domaće „barbarske“ nošnje. Kršćanstvo prošireno osobito renesansom za Karla Velikoga u ove krajeve, pa Bizant na istoku, sačuvali su odjeći te antikne oblike.

U figuralnim minijaturama rukopisnih djela klasičkih i kršćanskih autora kao i u drugim produktima likovne umjetnosti od ranoga do kasnoga srednjega vijeka, reminiscencije su na kasnu antiku očite, ako i s vremenom sve više izmiješane kasnijim elementima.

Kako je uzorak, u koji se je majstor našega reljefa ugledao i koji svakako spada u krug spomenutih produkata, bio također arheološki nekorektan, to su i odjeće kao i ostale arheološke pojedinosti na osobama toga reljefa arheološki nejedinstvene. Elementi se raznih epoha ovdje susreću prikazani kao istovremeni. To je posve naravno kraj manjkavoga arheološkoga znanja, kakovo je bilo i kod najobrazovanijih ljudi u vrijeme tvoridbe toga reljefa, a i još dugo, dugo poslije.

Tipovi prikazanih helebarda odgovaraju onim tipovima, koji su se razvili u srednjoj i zapadnoj Evropi tečajem druge polovine 15. stoljeća, kad se je helebarda sve više preobražavala u oružje za bod od onoga za sječu. Pri tom je razvitku šiljak postajao sve duži a lit sve kraća. Oblik one helebarde, koja je na desno gore kraj Cesmasa, upućuje već na prelaz u 16. stoljeće ili na početak istoga.

Arheološko-historijski substrat, što nam ga daje ovaj reljef, dozvoljava nam, da odredimo kao doba njegova postanja vrijeme oko god. 1500. A stilističke njegove osobine pokazuju nam put, gdje da tražimo mjesto njegova postanja.

U njegovoj kompoziciji nema jače dramske akcije, nema patosa, već je sve mirno, svečano. Takovo raspoloženje značajna je crta umjetničkih radova zapadno-njemačkih krajeva iz XV. stoljeća, dok su savremena djela visoke Njemačke puna strasti i patetičnih pokreta. Po mojem mnijenju najbliži su kompoziciji našega reljefa radovi tih zapadno-njemačkih krajeva iz prve pole XV. stolj. i to napose oni, iz kojih jače izbija grub provincijalan stil. Dakle baš iz krajeva, gdje se je najprije razvila fabrikacija peći od ljevena željeza. Time biva razumljivim, što kompozicija našega reljefa ima tako starinski karakter, jer u ono relativno rano doba njegova ljevanja još su produkti starijega umjetničkoga stila bili popularni, što napose vrijedi za kompozicije religioznoga značaja.

Starinski se karakter kompozicije toga reljefa očituje u još slabo razvijenom smislu za prostornost, koji je u 16. stoljeću tako snažno zavladao i kompozicijama na pločama od peći. Na našem su reljefu osobe ispod krstova poredane u dva reda, u jedan prednji, niži, i u jedan stražnji, viši. Iz ovoga se poredanja još uvijek razabire kompovanje pretežno u plohi, karakteristično za ilustrativne radove razvijenoga srednjega vijeka, napose gotske epohe. Zatim se taj starinski karakter očituje i u tome, što je u nadnaravnoj veličini Kristova lika očuvan hieratski značaj, koji podaje sredovječna ikonografija svim božanskim licima. Nadnaravna, božanska, duševna moć i veličina Kristova treba da je istaknuta i fizičkim mu osobinama, koje ga izdižu nad okolinu.

Konzervativni duh sredovječne ikonografije, posvećen dugom i jakom tradicijom, još je dugo vladao u svim krajevima, podvrženim uplivu sjevernjačkoga mišljenja i čuvstvanja, premda su u njima već elementi renesanse, koja je onamo prodirala bilo putem Nizozemske, pa Burgundije i Tirola, bilo direktno saobraćajem

domaćih umjetnika i trgovaca s Italijom. Šta više, i sam Dürer i Holbein nisu se mogli posve otresti tradicionalne sredovječne sputanosti.

U kasnijem 16. stoljeću, za cvijetanja produkcije željeznih peći i kraj brzine, kojom su se mijenjali motivi u novom stilu, ovakova bi starinska kompozicija bila već posve nemoguća. Iz toga razloga otpada i eventualni prigovor, da bi ovaj naš reljef bio ljeven u ovo doba ili možda čak u 17. stoljeću po originalnom kalupu iz vremena oko 1500. Naš je reljef ljeven oko g. 1500., no ne mora da je baš prvotan odljev.

Još jedna okolnost upućuje na to, da je naš reljef tvorevina zapadno-njemačkih krajeva. Nabori odjeće na osobama nemaju onih uglova i šiljaka, kakovi su karakteristični osobito za „naborni“ stil u južnoj Njemačkoj. Taj stil nije u zapadnim njemačkim krajevima pod uplivom flamanske renesansne umjetnosti nikada došao do prejakoga izražaja.

Donje manje polje ukrašeno je protomama dvaju krilatih zmajeva u profilu, koji jedan spram drugoga sučelice smješteni zatvaraju kartuši naliku, usku, ravnu i praznu plohu. U ovu je valjda imao biti stavljen kakav napis, monogram ili grb. No taj je već kod ljevanja ploče bio izostavljen, jer mu nema baš ni najmanjega traga. Izvedba tih zmajeva sasvim je u stilu kasno-gotskih sličnih prikaza. Bobičaste izbočine na njihovim krilima karakteristične su pojedinosti, koje ne smijemo zamijeniti sa izbočinama, nastalima uslijed otiska čavala, o kakvima smo prije govorili.

Stražnja je strana ploče naravno bez svakoga uresa i glatka, u koliko nisu na njoj neznatne neravnosti, nastale procesom skrućivanja žitke željezne mase.

Sudeć po jednoj željeznoj peći iz 17. stoljeća u umjetno-obrtnom muzeju u Flensburgu (u Njemačkoj), ova je naša ploča po svoj prilici zapremala čeonu stranu peći.¹

Preostaje nam još jedno pitanje. Tko se je prvotno služio s onom peći, koje je sastavni dio bila naša ploča? Svakako je to morao biti koji naš velikaš, koji samostan, koja bogata korporacija ili koji drugi slični imućnik, jer si je samo takav u ono doba, kad je naša ploča saljevena, mogao nabaviti za onda još veoma skupocjenu željeznu peć. Pogotovo je to kod nas moralo tako biti, kad je uz velik nabavni trošak bio još i velik trošak dopreme.

Publikovanjem ove ploče, koja pripada svakako među najstarije do sada poznate proizvode ove vrste, htio sam samo da svratim pozornost i na ovakovu vrst predmeta, od kojih je za sigurno i kod nas mnogo propalo zbog običajnega nehaja prema „starim stvarima“, a koji ipak zaslužuju, da budu sačuvani, ma da su tek malen prilog poznavanju kulturnih prilika u prošlosti naše domovine.

¹ Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum. 1904. str. 178. sl. 38.