

„Caeruleum“ na oltarima Johannes Komersteinera

Ksenija Škarić

Hrvatski restauratorski zavod
Služba za pokretnu baštinu
Zagreb, Zmajevac 8
kskarić@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 30. 6. 2010.
UDK 726.591(497.5 Zagreb)"16/17"

SAŽETAK: Potkraj 17. i početkom 18. stoljeća u Zagrebu i okolici nastao je veći broj oltara iste kolorističke zamisli, a svi se mogu povezati s naručiteljskom djelatnošću Zagrebačke biskupije. Sačuvani ugovori za polikromiranje triju oltara Johannes Komersteinera¹ ukazuju na to da je prepoznatljiv kolorit bio izričit zahtjev naručitelja, a analiza pigmenata pokazuje podudarnost upotrijebljenih materijala i tehnika.

KLJUČNE RIJEČI: polikromija, caeruleum, smalt, Gotalovec, Komersteiner, Bobić, Rosman

Evidencija stanja bočnih oltara iz kapele Sv. Petra u Gotalovcu

Tijekom 2008. godine evidentirano je stanje bočnih oltara sv. Marije Magdalene i sv. Roka iz kapele Sv. Petra u Gotalovcu.² Oltari su već više godina pohranjeni u depozitima Hrvatskog restauratorskog zavoda, nakon što su bili rastavljeni zbog lošeg stanja kapele i njezina smještaja na osami, te se u nju ne vraćaju zbog opasnosti od oštećenja i krađe. Pretpostavlja se da su nakon požara u obnovljenu kapelu Sv. Petra preneseni sredinom osamnaestoga stoljeća iz zagrebačke Katedrale, za koju su naručeni i izvedeni, te da su u Gotalovcu podignuti u nepotpunom i izmijenjenom obliku. Međutim, ta pretpostavka nije potvrđena nikakvim dokazom. Kiparski rad se prema značajkama oblikovanja pripisuje majstoru Johannesu Komersteineru.³

Pregledom pohranjenih dijelova oltara ustanovljeno je da su neki od njih muzealno restaurirani, uz samo djelomično zatvaranje oštećenja, ali još ima dijelova na

kojima radovi nisu dovršeni.⁴ Pristup restauriranju koji je primijenjen preporučujemo i dalje, to više što nije jasno hoće li se oltari moći vratiti na svoje mjesto u kapeli ili će biti preseljeni u neku muzejsku zbirku, čime bi se pridružili davno dekomponiranim oltarima Blažene Djevice Marije i sv. Ladislava istog kipara, koji su iz zagrebačke Katedrale uklonjeni u obnovi nakon potresa 1880. godine i čiji su sačuvani dijelovi danas u Muzeju za umjetnost i obrt, Strossmayerovoj galeriji starih majstora, Muzeju grada Zagreba i sakristiji zagrebačke Katedrale.

Evidencija dijelova gotalovečkih oltara pokrenuta je s namjerom da se ustanove potrebni daljnji radovi do dovršetka restauracije, ali i da se skrene pozornost na njih i potakne sanacija kapele kojom bi se omogućio njihov povratak. Uvjereni smo, naime, da bi u muzejskom postavu, premda svakako sigurniji, a možda i dostupniji javnosti, oltari izgubili dio vrijednosti koje imaju u crkvenom prostoru, i to onaj dio vrijednosti koji se odnosi na više od dva i pol stoljeća staru povijesnu vezu s gotalovečkom kapelom i njihovu sakralnu upotrebu.



1. Sv. Ivan Krstitelj s oltara sv. Marije Magdalene, kipar Johannes Komersteiner, polikromator Bernard Bobić (?), oko 1690. g., Gotalovec (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

St. John the Baptist from the altar of St. Mary Magdalene, by sculptor Johannes Komersteiner and polychromist Bernard Bobić (?), c. 1690, Gotalovec (photographic archive of the HRZ, photo by J. Kliska)

Istraživanja polikromije

Pregled umjetnina ujedno je bio i poticaj za opsežnija konzervatorsko-restauratorska istraživanja, koja su potaknula i komparativna istraživanja na drugim oltarima istog kipara. Ovaj je rad obuhvatio dio istraživanja koji se odnosi na njihovu polikromaciju.

Prema sačuvanim ugovorima, oltare Johanna Komersteina polikromirale su tri slikarske radionice. Autore polikromacije njegovih oltara spominju sačuvani ugovori za četiri oltara. Tri ugovora potpisani su s Bernardom Bobićem,⁵ za oltar sv. Franje Borgije iz 1684. godine u crkvi Sv. Katarine, te za oltare Blažene Djevice Marije 1688. godine i sv. Ladislava 1690. godine u zagrebačkoj Katedrali, a jedan s Johannesom Rosmanom za oltar sv. Emerika iz 1689. godine. U ugovoru za oltar Blažene Djevice Marije supotpisnik je i Joannes Eisenhort, ali se čini da on nije sudjelovao na polikromiranju oltara, već samo u izradi slika, o čemu pišu Mirjana Repanić-Braun i Sanja Cvetnić.⁶ Tome u prilog govori i usporedba polikromacije s onom na oltaru sv. Ladislava, pouzdano pripisanom Bernardu Bobiću. Ona ukazuje na istog majstora polikromacije, što je posebno vidljivo na blijedim licima s karakterističnim pomalo razrokim očima velikih figura, zbog kojih likovi izgledaju odsutno. Tako broj radionica koje su potvrđeno

polikromirale Komersteinerove oltare zasad možemo ograničiti na dvije: Rosmanovu i Bobićevu.

Ugovor s Rosmanom sačuvan je u Nadbiskupskom arhivu u Zagrebu u dva gotovo istovjetna primjerka, sastavljena i potpisana u dva uzastopna dana. U drugom se dodatno precizira da isplaćeni predujam od dvadeset rajnskih florena ulazi u ukupnu cijenu radova.⁷

Ugovori za gotalovečke oltare nisu sačuvani, kao ni bilo kakvi arhivski dokumenti koji bi nam rasvijetlili njihovo porijeklo. O njihovim autorima nagađamo uočavajući velike sličnosti s oltarima Blažene Djevice Marije i sv. Ladislava, a pretpostavka da potječu iz zagrebačke Katedrale temelji se na spoznaji da su neki od drvenih oltara tijekom osamnaestoga stoljeća zamijenjeni mramornima, te da je crkvu u Gotalovcu nakon požara 1755. godine obnavljao glavni prepošt zagrebačke Katedrale Stjepan Putz.⁸

„MODRA“ POLIKROMIJA

U četiri od pet spomenutih ugovora, točnije u dva ugovora za oltar sv. Emerika, kao i u onima za oltare Blažene Djevice Marije i sv. Ladislava, precizira se narudžba točno određenog, i to istog, tipa polikromacije. Za oltare Blažene Djevice Marije i sv. Ladislava traži se „uere puro Auro, Colore Caeruleo in locis dumtaxat opportunis intermixto,



2. Sv. Ivan Krstitelj s oltara sv. Marije Magdalene, detalj (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
St. John the Baptist from the altar of St. Mary Magdalene, detail (photographic archive of the HRZ, photo by J. Kliska)



3. Sv. Josip s oltara sv. Ladislava iz zagrebačke katedrale, detalj, kipar Johannes Komersteiner, polikromator Bernard Bobić, 1690. g., Muzej za umjetnost i obrt (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
Statue of St. Joseph from the altar of St. Ladislav in Zagreb Cathedral, detail, by sculptor Johannes Komersteiner and polychromist Bernard Bobić, 1690, Museum of Arts and Crafts (photographic archive of the HRZ, photo by K. Škarić)



4. Gređe oltara sv. Marije Magdalene, kipar Johannes Komersteiner, oko 1690. g., Gotalovec, repolikhromacija nepoznatog autora (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
Structure of the altar of St. Mary Magdalene, by sculptor Johannes Komersteiner, c. 1690, Gotalovec, repolychromed by an unknown painter (photographic archive of the HRZ, photo by J. Kliska)

odnosno, još preciznije, u ugovorima s Rosmanom⁹ „uere puro Italico Auro, colore caeruleo, in locis dumtaxat necessariis intermixto“. Taj tip polikhromacije gotovo je sigurno bio vrlo dobro poznat i naručiteljima i slikarima-polikhromatorima, te se podrazumijevalo što znači „izmiješani na mjestima kako je potrebno“. Naime, modra boja je obavezno bila rezervirana za pozadinu, bez obzira na to je li riječ o ravnim ploham ili ovalu stupova, dok je pozlata ukrašavala rezbarene aplikacije, ornamentalne ukrase i okvire. Ovdje ću taj tip oltara prema karakterističnoj polikhromaciji nazvati „modrim“ oltarima. „Modrih“ oltara s kraja sedamnaestog stoljeća i iz prvih godina osamnaestoga stoljeća ima više u okolici Zagreba. Taj tip prepoznamo na dva oltara iz Gotalovca, na ostacima oltara iz zagrebačke Katedrale u Muzeju za umjetnost i obrt, glavnom oltaru u kapeli Sv. Sebastijana i Fabijana u Vurotu i na glavnom oltaru Sv. Marka u Jakuševcu, koji su svi pripisani kiparu Johannesu Komersteineru, kao i na glavnom oltaru crkve Sv. Barbare u Vrapču, pripisanom kiparskoj radionici Komersteinerova sina Mihaela. Premda se može tako činiti, upotrebu kolorita ne treba povezivati sa sklonostima kiparske radionice, jer je kiparski dio radova završavao rezbaranjem i spajanjem drvenih dijelova u cjelinu, a prepariranje i način ukrašavanja površine utanačivao se sa slikarom, koji bi nastupio kada je kiparski posao bio već dovršen. Dobru potvrdu za to nalazimo na primjeru oltara sv. Emerika, kod kojeg se tip polikhromije precizira u ugovorima sa slikarom, ali se i ne spominje u onom s kiparom Johannesom Komersteinerom.¹⁰

Stroga koloristička podjela na arhitekturu i dekoraciju karakteristična je za polikhromaciju druge polovice sedamnaestoga stoljeća i obično je nalazimo na „crnim“ oltarima, a ova je modra inačica bila posebno omiljena na našem prostoru i vjerojatno ima najviše veze s ukusom lokalnih naručitelja, kojima je možda asocijacija na gotičku i, naročito, renesansnu modro-zlatnu bikromiju bila dobrodošao i rado viđen izgled, čak i na oltarima suvremenije ornamentike i skulpturalnog oblikovanja. U prilog tezi da je koncept kolorita odabir naručitelja, a ne

slikara i, pogotovo, kipara, govori i činjenica da su oltari koji se povezuju sa Zagrebačkom biskupijom obojeni modro, dok su oni u isusovačkoj crkvi Svete Katarine redom „crni“, odnosno obojeni u imitaciju ebanovine.

COLORE CAERULEO

Nije iznimka da ugovori zadaju vrstu i porijeklo pozlate, jer o tome ovisi njezina kakvoća i cijena, pa tako u znatnom dijelu i ukupna cijena podizanja oltara.¹¹

S obzirom na preciznost kojom se zahtijeva tip polikhromije, pa i kvaliteta i cijena samog materijala, nameće se pitanje—što je to *colore caeruleo*? Je li to određeni pigment ili samo određena boja, i kakva? U latinskim rječnicima za *caeruleus* nalazimo tumačenje: modar, plav, nebeskoplav, nebeski, plavelnikast, sinji, tamnozelen, taman, mrk.¹²

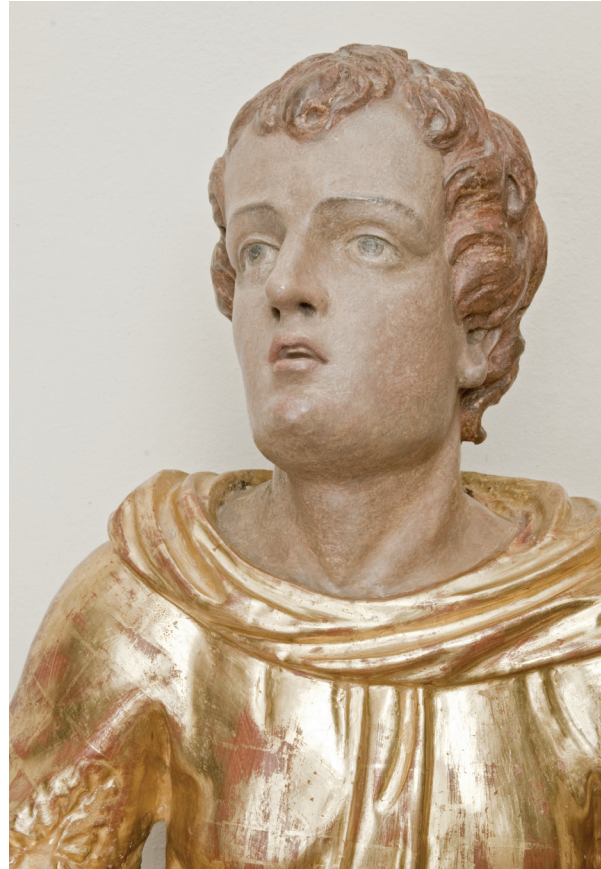
Premda je asocijacija na pigment koji danas zovemo *ceruleum* sugestivna, on u vrijeme narudžbe oltara još nije postojao i može odvesti na krivi trag, čak i svojom nebeskoplavom nijansom, kojom se približava korijenu latinske riječi *caeruleus*, koja etimološki potječe od *caelum* (nebo). Pigment koji danas zovemo *ceruleum* (*blu ceruleo*, *Coelinblau*, *bleu céleste*, *cerulean blue*, *coerulean*, *cerulean*,



5. Ornamentirana poleđina središnjeg okvira s oltara sv. Marije Magdalene, kipar Johannes Komersteiner, oko 1690. g., Gotalovec, repolikhromacija nepoznatog autora (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
Decorated back of the central frame of the altar of St. Mary Magdalene, by sculptor Johannes Komersteiner, c. 1690, Gotalovec, repolychromed by an unknown painter (photographic archive of the HRZ, photo by J. Kliska)



6. Sv. Juraj s oltara sv. Fabijana i Sebastijana, detalj, kipar Johannes Komersteiner, polikromator Johanes Rosman, 1689. g., Vurot, (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
St. George from the altar of St. Fabian and Sebastian, detail, by sculptor Johannes Komersteiner and polychromist Johanes Rosman, 1689, Vurot (photographic archive of the HRZ, photo by J. Kliska)



7. Sv. Lovro s oltara sv. Fabijana i Sebastijana, detalj, kipar Johannes Komersteiner, polikromator Johanes Rosman, 1689. g., Vurot, (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
St. Lawrence from the altar of St. Fabian and Sebastian, detail, by sculptor Johannes Komersteiner and polychromist Johanes Rosman, 1689, Vurot (photographic archive of the HRZ, photo by J. Kliska)

coeruleum, ceruleum, coelin, Caeruleum, Azzurro celeste, Cilestro, Blu di Hopfner, Blu celino, Blu di cobalto e stagno) je kobalt(II)-stanat koji se primjenjuje od oko 1860. godine. Vrlo je stabilan i otporan na svjetlo, zelenkasto-plave boje i ograničene pokrivenosti. Koristi se u ulju, najviše za slikanje neba, kao što su ga, primjerice, primjenjivali impresionisti, a ne u temperi, koja je vezivo u boji nbrojenih oltara.¹³

Koji onda modri pigment nalazimo na oltarima Johannesa Komersteinerja? Analizirali smo plavu boju oltara sv. Fabijana i Sebastijana iz Vurota, oltara sv. Ladislava u Muzeju za umjetnost i obrt i boju dvaju oltara iz Gotalovca posvećenih sv. Roku i sv. Mariji Magdaleni. Analiza pigmenta je izvedena rendgenskom fluorescentnom spektroskopijom na površini i, kontrolno, XRF i FT-IR spektroskopijom na uzorku. (sl. 8)

VUROT, OLTAR SV. FABIJANA I SEBASTIJANA

Analizirana je izvorna plava boja ravnih ploha i ovala stupova na glavnom oltaru sv. Fabijana i Sebastijana u Vurotu. Oltar je repolikromiran, pa su za potrebe analize napravljene sonde oslika. Na svim sondama, kao i na rubnim površinama koje nisu bile preslikane, utvrđeno je da

se koristio smalt. Napravljen je niz nedestruktivnih XRF analiza, ali je rezultat provjeren i na uzorku obloženom smolom, također XRF spektroskopijom, uz upotrebu helija za detekciju lakših elemenata, te metodom FT-IR spektroskopije. Tim je metodama utvrđeno da je ispod smalta na kredno-tutkalnu osnovu nanesen tanki sloj auripigmenta (arsen-trisulfid), zbog čega je već prije nedestruktivnom analizom zapažena prisutnost arsena.¹⁴

Poriijeklo ovog oltara nije razjašnjeno, već se o njemu samo nagađa. U obliku zatečenom u Vurotu, on je kompozicija vrlo raznorodnih dijelova, od kojih neki imaju osobine Komersteinerova rada. Doris Baričević je prva iznijela pretpostavku da bi to mogao biti oltar sv. Emerika iz zagrebačke Katedrale, dakle upravo onaj za koji je izvornu polikromaciju izveo Johanes Rosman, ali svoju pretpostavku nije detaljnije obrazlagala. Lelja Dobronić je prijedlog prihvatila u svojem pregledu povijesti oltara zagrebačke Katedrale.¹⁵ U prilog mu, osim prepoznatljive kiparske ruke, ide spominjanje vojvode Emerika i 1689. godine u natpisu na predeli. Posljednja brojka je doduše oštećena, ali sačuvani gornji dio upućuje na brojku devet. Oltar sv. Emerika u zagrebačkoj Katedrali zamijenjen je 1760. godine mramornim, što otvara mogućnost da



8. Predela s oltara sv. Ladislava i sv. Marije iz zagrebačke katedrale, kipar Johannes Komersteiner, polikromator Bernard Bobić, 1689.–1690., Muzej za umjetnost i obrt, xrf-analiza (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)

Predella of the altar of St. Ladislaus and St. Mary from Zagreb Cathedral, by sculptor Johannes Komersteiner and polychromist Bernard Bobić, 1689–1690, Museum of Arts and Crafts, XRF analysis (photographic archive of the HRZ, photo by K. Škarić)

su dijelovi tog oltara preseljeni u Vurot, to više što je kapela Svetih Fabijana i Sebastijana bila pod patronatom zagrebačkog kaptola.¹⁶ Tezu bi mogli potkrijepiti još neki argumenti. Na oltaru postoji središnja skulptura Bogorodice s djetetom iz 16. stoljeća, a u ugovoru za izradu oltara sv. Emerika spominje se stari kip Bogorodice koji također treba nanovo pozlatiti (vidi prilog). Izbočene očne jabučice djeteta Isusa i pogled jednog kiparski sasvim različitog Komersteinerova *putta* s istog oltara toliko je sličan da nas lako može uvjeriti da ih je slikao isti majstor. Nadalje, mramorni oltar nasljeđuje nešto od ikonografskog programa oltara iz 1689. godine u liku sv. Lovre koji je u sličnom stavu i postavljen na isto mjesto. Naposljetku, polikromija vurotskog oltara, pogotovo lica, razlikuje se od Bobićeve, pa lako prihvaćamo mogućnost da ju je izveo drugi slikar, pa i Johan Rosman čije druge radove ne poznajemo. (sl. 6 i 7)

Oslik Komersteinerovih skulptura restauriranih u Zavodu za restauriranje umjetnina 1981.–1982. godine bio je, sudeći prema fotografijama radova, slabo sačuvan, ali ipak dovoljno da primjetimo bitno drugačiji izraz, fiksiran i gotovo tup, u odnosu na produhovljene introvertirane skulpture s oltara sv. Ladislava i gotalovečkih oltara.

ZAGREB, MUZEJ ZA UMJETNOST I OBRT, OLTAR

SV. LADISLAVA

Usprkos tome što se vjerojatno radi o drugoj polikromatorskoj radionici, na predeli oltara sv. Ladislava iz zagrebačke Katedrale koja se sada nalazi u Muzeju za umjetnost i obrt, nalazimo tehnološke podudarnosti u pripremi plavih ploha. U sloju izvorne plave boje, također temperne, na mjestima koja nisu bila preslikana identificiran je kobalt i manja količina arsena. Premda na tom oltaru nisu uzimani uzorci, podudarnost spektra ukazuje na to da je gotovo sigurno ponovno riječ o pigmentu smaltu – mljevenom staklu obojenom kobaltnom plavom bojom. Činjenica da uz njega kao i na oltaru iz Vurota nalazimo manje količina arsena mogla bi u budućnosti pokrenuti istraživanja tehnike koja se možda sastojala od podslikavanja smaltno-plave tankim slojem auripigmenta, a pripada našoj lokalnoj posebnosti. Provjera te hipoteze prelazi okvire ovog rada.¹⁷ Njemački primjeri ukazuju na to da se smalt, za razliku od azurita koji se upotrebljavao u ranijim vremenima, u pravilu nije podslikavao, već se postavljao izravno na bijelu krednu osnovu.¹⁸

Smalt (kalijevo silikatno staklo obojeno u plavo kobaltnim oksidom) je pigment koji je nakon petnaestog stoljeća često korišten. U šestnaestom stoljeću on u tempernim vezivima zamjenjuje azurit (bazični bakarni karbonat), koji se otada javlja samo kao primjesa u malim količinama, budući da su njegove zalihe već uglavnom iscrpljene.¹⁹ Smalt se, analogno azuritu na gotičkim i renesansnim umjetninama, često upotrebljava za pozadine oltara, a ovisno o finoći mljevenja može biti svjetliji ili tamniji.

GOTALOVEC, OLTARI SV. MARIJE MAGDALENE I SV. ROKA

Oltari u Gotalovcu, koji su u svojoj izvornoj polikromiji najbliži oltarima u Muzeju za umjetnost i obrt, uglavnom nisu bili repolikromirani, što je u našim crkvama prava rijetkost. Posebno su lica vrlo slična onima s oltara zagrebačke Katedrale, zbog čega je moguće da ih je također oslikao Bernard Bobić. (sl. 1, 2 i 3)

Parcijalni preslik gotalovečkih oltara ograničava se baš na plava područja, te su zaključci o korištenju tehnologiji manje pouzdani nego što je to slučaj na već iznesenim primjerima.²⁰ Na plavim područjima u presliku nalazimo pigment smalt pomiješan s azuritom. Može se pretpostaviti da je tom sloju prethodio njemu sličan sloj, koji je sada nemoguće razlučiti, budući da druge izmjene osnovne zamisli polikromacije nisu zapažene. Dapače, obnovitelj je u svemu ostalom nastojao sačuvati zatečeno stanje oslika. Međutim, na nekim mjestima ispod smalta nalazimo tamnosivu boju, koja nas ipak upozorava da zaključke uzimamo s oprezom. Je li moguće da je oltar nekoć pripadao tipu „crnih“ oltara? Postoji li mogućnost da je tamnosiva bila podloga za nebeskoplavu boju u analogiji s nekadašnjom tehnikom podslikavanja azurita? Te pretpostavke nisu odveć uvjerljive, jer bismo u tom

slučaju tamnosivu podlogu našli na većem broju sondi, što ovdje nije slučaj. Zasad držimo vjerojatnijim da je oltar i prije bio „modrog“ tipa, samo su neki dijelovi bili obojeni drugačije ili pripadaju sekundarno upotrijebljenom materijalu dodanom pri komponiranju oltara u Gotalovcu.

Interpretacija koju donosi parcijalna repolikromija plavih područja gotalovečkih oltara zanimljiva je sama po sebi. U njoj se pojavljuju arhaičnosti, citati iz tradicije polikromacije ranije od vremena nastanka oltara. Jedna se odnosi na aplikaciju zvijezda izrezanih iz kartona na plavoj podlozi, što podsjeća na gotički običaj lijepljenja pozlaćenih papirnatih zvijezda na azuritnu podlogu. (sl. 4) Drugu čini ukrašavanje bijelom bojom na plavoj pozadini, koju nalazimo na poledini središnjeg okvira oltara sv. Marije Magdalene. (sl. 5) Zanimljiva je sama činjenica da je obojena poledina koja se kad je oltar postavljen uza zid nikada ne vidi. Osim toga, ukrašavanje ravne plohe crtežom, makar grubim i nemarnim, podsjeća na običaj ornamentiranja ravnih ploha koji nestaje ubrzo nakon sredine sedamnaestog stoljeća, ustupajući pred valom baroknog ujedinjavanja volumena i boje. Ujedinjavanje ne trpi mnogo detalja na površini. Polikromija gubi autonomiju i ne iziskuje više gledanje iz blizine, ali podređena zahtjevima cjeline, pridonosi postizanju voluminoznosti oblika i znatno utječe na oblikovanje kompozicije.

Zaključak

Na dva oltara kipara Johannesa Komersteinera za koje se u ugovorima sa slikarima Bernardom Bobićem i Johanesom Rosmanom za njihovo oslikavanje izričito zahtijeva

upotreba plave boje u kombinaciji s pozlatom, na plavim je područjima identificiran pigment smalt. Za bočne oltare iz Gotalovca istog kipara, koje je sudeći po detaljima oslika također polikromirao Bernard Bobić, ne postoje sačuvani ugovori za polikromiranje. I tu nalazimo plavo-zlatnu kombinaciju, a na plavim područjima pigment smalt, ali se on s obzirom na nepreciznosti nanosa plave boje i historicističke intervencije može pripisati kasnijoj intervenciji. Premda je istraživani uzorak mali, primjećujemo određene pravilnosti, kako u distribuciji pozlate i plave boje (pri čemu je pozlata uvijek nanosena na rezbarenu ornamentiku), tako i u detaljima tehnologije. Naime, uvijek se izmjenjuju polimentna sjajna pozlata s mat plavom tempernom bojom koja sadrži pigment smalt. Vidljive su jasne konvencije, te utjecaj naručitelja koji u ugovorima preciziraju da će osobno pokazati slikaru gdje treba upotrijebiti koju boju. Čini se da su kanonici zagrebačke Katedrale bili osobito skloni modro-zlatnoj bikromiji oltara, koja se nastavlja na gotičku i renesansnu tradiciju polikromiranja.

Premda je smalt korišten kao zamjena za azurit, jer je najslbližnjeg tona, njegova upotreba nije posve ista. Azuritna plava pozadina često se podlagala crnom ili antracitnom sivom, a ponekad i crvenkastom bojom, dok je smalt prema literaturi iz njemačkoga govornog područja redovito dolazio izravno na bijelu boju osnove. Međutim, naši primjeri pokazuju da je smalt postavljan na tanki sloj auripigmenta, što bi mogla biti lokalna tehnološka posebnost, pogotovo ako se potvrdi na daljnjim primjerima „modrih“ oltara koje još treba istražiti. ■

Prilog:

Ugovori za slikanje oltara sv. Emerika 1689. godine, Kaptočki i nadbiskupski arhiv, Zagreb

Ugovor od 15. srpnja

Conventio pro ara S. Emerici cum Pictore 1689.

Act. Cap. Ant. Fasc. 101 52/2

1689.

Nos Capitulum Eccl(esi)ae Zagrabiensis. Notificamus et attestamus praesentium per Uigorem. Qualiter R(everendi)ss(i)mus D(omin)everendissimus Dominus Ioannes Znika, Abbas Sanctissimae Trinitatis de Peter Uarada, Custos et Canonicus praemissae Eccl(esi)ae Zagrabiensis, cum infrascripto pictore occasione arae diui Emerici, in eadem Ecclesia Cathedrali Zagrabiensi, noviter erectae, per infrascriptum pictorem pingendae et modo infradenot(a)to inaurandae conuenisset et concordasset eo modo. Ut idem pictor omnes Sanctorum Statuas, formas praeterea, Scissuras et Circumferentias uniuersas et quasilibet, aliasque Partes ad idem altare spectantes, omni meliori modo et ordine per dictum D(omin)um Custodem ostenso, vel ostendendo, uere puro Italico Auro, colore

caeruleo, in locis dumtaxat necessariis intermixto, ita etiam Statuam B. U. Mariae antiquam, in eadem ara relictam, ac si noua esset inaurare. Uniuersum denique opus perficere et consummare debeat et teneatur: Cui idem D(omi)nus Custos pro eiusmodi fidei, syncero et candido labore totius operis perficiendi Flor(enos) Rhen(enses)enos Rhenenses Ducentos Uiginti quinque per partes et uiso labore dandos promississet, et ordinasset super qua eiusmodi Conuentione partibus praesentes extradeditimus. Datum die Decima quinta Mensis Iulii. Anno D(omi)ni Millesimo Sexcentesimo octuagesimo nono. Idem pictor in partem suprascripti laboris et Conuentionis pro capara accepit a suprascripto Domino Custode leuauit Flor(enos) Rhen(enses)enos Rhenenses Uiginti.

Ioannes Iosephus Babbitsh

E. Scar. Lector et C.Z. m.p.

Iohanes Rosman m.p.

Na sljedećoj stranici istog ugovora:

Anno 1689. suprascripto pictori in sortem futuri laboris, tempore Conuentionis dati Fl.R. 20

Die 30 Augusti pro Auro emendo accepit — Fl.R. 60

Die 21 Septembris pro Auro denuo emi — Fl.R. 20

Die 22 Octobris accepit — Fl.R. 25

Die 24 Novembris finaliter persolutus — Fl.R. 100

In Simul ui Conuentionis pictor excepit — Fl.R. 225

Item Seruitoribus eiusdem pro bibali dati — Fl.R. 3

Ugovor od 16. srpnja 1689. godine razlikuje se samo u posljednje dvije rečenice.

Conuentio pro ara S. Emerici cum Pictore 1689.

Act. Cap. Ant. Fasc. 101 52/3

1689.

Nos Capitulum Ecclesiae Zagrabienensis, notificamus et attestamus praesentium per Uigorem. Qualiter R(everendi)ssimus Dominus Ioannes Znika, Abbas S(ancti)s(s)antissimae Trinitatis de Peter Uarada Custos et Canonicus praemissae Eccl(esi)ae Zagrabienensis, cum infrascripto pictore occasione arae Diui Emerici, in eadem Ecclesia Cathedrali Zagrabienensi, noviter erectae, per infrascriptum pictorem pingendae, et modo infradenot(a)to inaurandae conuenisset et concordasset eo modo. Ut idem pictor omnes Sanctibus Statuas, formas praeterea, Scissuras et Circumferentias universas et quaslibet, aliasque partes ad idem altare spectantes, omni meliori modo, et ordine per dictum D(omi)num Custodem ostenso, vel ostendendo, uere puro Italico Auro, colore caeruleo, in

locis dumtaxat necessariis, intermixto, ita etiam Statuam B. U. Mariae antiquam, in ead(em) ara relictam, ac si noua esset inaurare, Uniuersum denique opus perficere et consummare debeat et teneatur. Cui idem D(omi)nus Custos pro eiusmodi fideli, syncero et candido labore, totius operis perficiendi Florenos Rhenenses Ducentos Viginti quinque per partes, et uiso labore dandos promississet, et ordinasset. Super qua eiusmodi Conuentione partibus praesentes extradeditimus. Datum die Decima Sexta Mensis Iulii. Anno D(omi)ni Millesimo Sexcentesimo octuagesimo nono. Idem Pictor ipsa die Conuentionis a praefato Domino Custode leuauit Flor(enos) Rhenenses Uiginti pro capara et in partem praescripti precii. Joannes Josephus Babbitsh

E. Scar. Abbas de Gotho Lector

Johanes Rosman

Die 30 Augusti accipit FR 60

Die 21 Septembris accipit FR 20

Die 22 Octobris accipit FR 25

Die 24 Novembris finaliter accipit FR 100

In toto persolutus in plene FR 225

Joannes Znika Custos et Canonicus

Ecclesiae Zagrabienensis

Act. Cap. Ant. Fasc. 101 52/3

1689.21

Bilješke

1 U članku se koristi njemački oblik imena kipara umjesto kod nas uvriježenog hrvatskog oblika Ivan Komersteiner. Razlozi koji su me vodili su sljedeći: majstor se sam tako potpisivao i zasada nije poznato da su ga suvremenici oslovljavali hrvatskim oblikom imena.

2 Radovi su izvedeni u sklopu redovitog programa Hrvatskog restauratorskog zavoda, voditeljica Ksenija Škarić, suradnici: Martina Wolff Zubović, Domagoj Mudronja, Margareta Klofutar, Marija Bošnjak, Nikolina Oštarijaš, Jovan Kliska.

3 DORIS BARIČEVIĆ, Pregled spomenika skulpture i drvo-rezbarstva 17. i 18. st. u istočnom dijelu Hrvatskog zagorja u: *Ljetopis JAZU*, 76 (1972.), 288–290.

4 Konzervatorsko-restauratorske radove u pripremi za izložbu „Sveti trag“ u Muzeju Mimara 1994. godine vodila je Romana Jagić u Zavodu za restauriranje umjetnina.

5 Sadržaj ugovora prenosi IVAN KRSTITELJ TKALČIĆ, Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada, Zagreb, 1885., 61, 70. Cijeli tekst ugovora s Bernardom Bobićem objavljuje ZVONIMIR WYROUBAL, Bernardo Bobić: Malar na Kaptolomu stojeći, Zagreb, 1964.

U navedenim ugovorima slikar se potpisuje na sljedeći način: Bernhardt Bobich ili Bernhard Vobich.

6 MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, Sakralno štafelajno slikarstvo baroknog razdoblja u: Sveti trag: Devetsto godina umjetno-

sti Zagrebačke nadbiskupije 1094 – 1994, katalog izložbe (Zagreb, Muzej Mimara, 10. rujna -31. prosinca 1994.), Zagreb, 1994., 346–347, 362.

SANJA CVETNIĆ, Slikarstvo u Zagrebu u drugoj polovici 17. stoljeća i početkom 18. stoljeća, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1997.

SANJA CVETNIĆ, Djela ljubljanskoga slikara Ioannesa Eishordta na Kaptolu, u Zagrebu u: *Acta historiae artis Slovenica*, 5 (2000.), 83–108.

O autorstvu slika s oltara iz Katedrale pišu još:

ZVONIMIR WYROUBAL, Bernardo Bobić: Malar na Kaptolomu stojeći, Zagreb, 1964.

LJERKA GAŠPAROVIĆ, Drveni oltarni retabli xvii stoljeća na području sjeverozapadnog dijela Banske Hrvatske, magistarski rad, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 1965.

ANĐELA HORVAT, Je li Bernardo Bobić slikar ciklusa krilnih oltara zagrebačke katedrale? u: *Peristil* 8–9 (1965./1966.), 131–142.

ANĐELA HORVAT, Između gotike i baroka, Zagreb, 1975., 326–329.

LELJA DOBRONIĆ, Crkva sv. Katarine u Zagrebu i hrvatsko plemstvo u: *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije*, 4 (2000.), 389–424.

7 Sadržaj ugovora prenosi još i IVAN KRSTITELJ TKALČIĆ, Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada, Zagreb, 1885.,

80. U Nadbiskupskom arhivu u Zagrebu čuvaju se dva primjerka ugovora, jedan od 15., a drugi od 16. srpnja 1689. godine s potvrđama isplata. Transkripciju ugovora s Johannesom Rosmanom prepisujem u prilogu.

8 DORIS BARIČEVIĆ, 1972., (bilj. 3), 288–290.
MARTINA WOLFF ZUBOVIĆ, Oltari sv. Marije Magdalene i sv. Roka u: Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima na oltaru svetog Roka i sv. Marije Magdalene iz kapele Sv. Petra u Gotalovcu, tiskopis, 2008., Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb.

9 IVAN KRSTITELJ TKALČIĆ, 1885. (bilj. 7), ime pohrvaćuje u Ivan Rožman, pa nakon njega i većina ostalih istraživača. Ovdje dosljedno upotrebljavam ime u obliku kojim se potpisuje u ugovorima. Sam Rosman, kao i Komersteiner, potvrđuje isplate njemačkim jezikom.

10 Ugovor s Johannesom Komersteinerom objavila je Ljerka Gašparović u radu o djelovanju tog kipara. LJERKA GAŠPAROVIĆ, O aktivnosti Ivana Komersteinerja u Hrvatskoj u: *Peristil*, 18–19 (1975./1976.), 61–90, 62.

11 Preference naručitelja se mijenjaju. Dok se od Rosmana traži upotreba talijanskog zlata, 1683. godine jezuiti od Bobića traže „*bono auro foliato, Graecensi vel Viennensi*“, a još prije, 1649. godine od Johannes (Hanza) Maurera „*aurumque bonum, non Italicum, sed Germanicum*“. Ugovori s Iohanesom Rosmanom, Nadbiskupski arhiv u Zagrebu. Usporedi i: ZVONIMIR WYROUBAL, Bernardo Bobić: Malar na Kaptolomu stojeći, Zagreb, 1964.; ZLATKO HERKOV, Građa za povijest umjetnosti, Iz spisa zagrebačkih isusovaca iz XVII stoljeća, u: *Bulletin* 1 i 2, (1962.), 62–80.

12 JOZO MAREVIĆ, Latinsko-hrvatski enciklopedijski rječnik 1, Velika Gorica, Zagreb, 2000.; MIRKO DIVKOVIĆ, Latinsko-hrvatski rječnik za škole, Zagreb, 1900.; MILAN ŽEPIĆ, Latinsko-hrvatski rječnik, Zagreb, 2000.

13 GIOVANNI MONTAGNA, I Pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro, Firenze, 1993. NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDALI, The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments, 2008.

14 DOMAGOJ MUDRONJA, Ispitivanje pigmenata s dijelova glavnog oltara kapele svetih Fabijana i Sebastijana u Vurotu, Laboratorijsko izvješće, tiskopis, 2010., Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb.

15 DORIS BARIČEVIĆ, Pregled spomenika skulpture i drvo-rezbarstva 17. i 18. stoljeća s područja kotara Sisak, Zagreb u: *Ljetopis JAZU*, 72 (1968.), 501–502; LELJA DOBRONIĆ, Biskupski i kaptolski Zagreb, Zagreb, 1991., 56–58.

Kamilo Dočkal piše da je oltar sv. Emerika popravljen 1760. godine te prenesen u crkvu Sv. Ivana u Zagrebu. Međutim, oltar je te godine zamijenjen novim. KAMILO DOČKAL, Diecezanski muzej Nadbiskupije zagrebačke, preštampano iz Katoličkog lista, Zagreb, 1940., 14. On se možda oslanja na rad Ivana Kukuljevića Sakcinskog, koji detaljno opisuje mramorni oltar iz crkve Sv. Ivana, ali za njega navodi da je nastao 1689. godine, što ne odgovara njegovim oblikovnim osobinama. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Prvostolna crkva

zagrebačka. Opisana s gledišta povjestnice umjetnosti i starinah, Zagreb, 1856., 40.

16 LJERKA GAŠPAROVIĆ, 1975/1976. (bilj. 10); ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Sakralna arhitektura baroknog razdoblja, knjiga 1, Gorički i gorsko-dubički arhidakonati, Zagreb, 1985., 283.

17 DOMAGOJ MUDRONJA, Ispitivanje pigmenata s predele oltara sv. Ladislava u Muzeju za umjetnost i obrt, Laboratorijsko izvješće, tiskopis, 2010., Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb.

18 FRITZ BUCHENRIEDER, Gefasste Bildwerke, München, 1990., 15.

19 GIOVANNI MONTAGNA, I Pigmenti: Prontuario per l'arte e il restauro, Firenze, 1993., 9, 16.

20 DOMAGOJ MUDRONJA, Ispitivanje pigmenata s postamenta sv. Emerika s oltara sv. Roka, anđela s atike oltara sv. Roka i konstruktivne daščice iz župne crkve u Gotalovcu, Laboratorijsko izvješće, tiskopis, 2008., Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb.

DOMAGOJ MUDRONJA, Ispitivanje pigmenata s ornamentike glavne niše župne crkve u Gotalovcu, Laboratorijsko izvješće, tiskopis, 2010., Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb.

21 Ugovor za oltar sv. Emerika sa slikarom 1689.

Act. Cap. Ant. Fasc. 101 52/2
1689.

Mi, skup kanonika zagrebačke crkve, dajemo na znanje i potvrđujemo autoritetom prisutnih da je velečasni gospodin Ivan Znika, opat Presvetog Trojstva od Petrovaradina, kustos i kanonik spomenute zagrebačke crkve, s dolje potpisanim slikarom u povodu oltara svetog Emerika u istoj zagrebačkoj Katedrali, nanovo podignutog, koji dolje potpisani slikar treba oslikati i pozlatiti na dolje naveden način, sklopio i utanačio ovakav dogovor: da dotični slikar sve kipove svetaca, ne samo figure nego i rezbariju i sve što ih okružuje, i koje treba druge dijelove koji se odnose na taj oltar, na najbolji mogući način i redom pokazanim od rečenog gospodina kustosa koji treba pokazati, oslika čistim talijanskim zlatom, (nebesko) plavom bojom, naravno pomiješano gdje je to nužno, a tako i stari kip Blažene Djevice Marije, ostavljen na tom oltaru, pozlati kao da je nov. Cijeli posao, naposljetku, neka bude obavezan izvršiti i napraviti do kraja. Njemu je gospodin kustos za tako vjeran, pošten i marljiv rad na izvedbi cijelog posla obećao 225 rajnskih florina koji će biti dani u ratama i nakon što vidi da je posao obavljen, te je uredio ovakav ugovor po kojem smo obavili djelomičnu isplatu.

15. 7. 1689.

Navedeni slikar je kao predujam za navedeni posao po ugovoru primio od navedenog gospodina kustosa 20 rajnskih florina.

Ivan Josip Babić

E. Scar, zagrebački kanonik lektor, vlastoručno

Ivan Rosman, vlastoručno

Godine 1689. gore navedenom slikaru za predstojeći posao, u vrijeme ugovora dano Fl.R. 20

Dana 30. kolovoza za kupovinu zlata primio — Fl.R. 60

Dana 21. rujna za ponovnu kupnju zlata — Fl.R. 20

Dana 22. listopada primio — Fl.R. 25

Dana 24. studenoga završno isplaćen — Fl.R. 100

Ukupno prema ugovoru slikar primio — Fl.R. 225

Isto tako njegovim pomoćnicima kao honorar plaćeno — Fl.R. 3

Ugovor za oltar sv. Emerika sa slikarom 1689.

Act. Cap. Ant. Fasc. 101 52/3

1689.

Mi, skup kanonika zagrebačke crkve, dajemo na znanje i potvrđujemo autoritetom prisutnih da je velečasni gospodin Ivan Znika, opat Presvetog Trojstva od Petrovaradina, kustos i kanonik spomenute zagrebačke crkve, s dolje potpisanim slikarom u povodu oltara svetog Emerika u istoj zagrebačkoj Katedrali, nanovo podignutog, koju dolje potpisani slikar treba oslikati i pozlatiti na dolje naveden način, sklopio i utanačio ovakav dogovor: da dotični slikar sve kipove svetaca, ne samo figure nego i rezbariju i sve

što ih okružuje, i koje treba druge dijelove koji se odnose na taj oltar, na najbolji mogući način i redom pokazanim od rečenog gospodina kustosa koji treba pokazati, oslika čistim talijanskim zlatom, (nebesko) plavom bojom, naravno pomiješano gdje je to nužno, a tako i stari kip Blažene Djevice Marije, ostavljen na tom oltaru, pozlati kao da je nov. Cijeli posao, naposljetku, neka bude obavezan izvršiti i napraviti do kraja. Njemu je gospodin kustos za tako vjeran, pošten i marljiv rad na izvedbi cijelog posla obećao 225 rajnskih florina koji će biti dani u ratama i nakon što vidi da je posao obavljen, te je uredio ovakav ugovor po kojem smo obavili djelomičnu isplatu.

16. 7. 1689.

Rečeni slikar na sam dan sklapanja ugovora od prije spomenutog gospodina kustosa primio 20 rajnskih florina kao predujam i kao dio dogovorene plaće.

Ivan Josip Babić

E. Scar, opat lektor iz Kutjeva

Ivan Rosman

Ukupno primio plaću u iznosu od FR 225

Ivan Znika, kustos i kanonik zagrebačke crkve

(prevela: Petra Šoštarić)

Summary

Ksenija Škarić

“CAERULEUM” ON JOHANNES KOMERSTEINER’S ALTARS

In the late 17th and the early 18th centuries, several wooden altars were erected in the territory of the present-day Zagreb. The altars were ordered by the Zagreb Diocese and made by sculptors from the workshop of Johannes Komersteiner and his heirs. In addition to the high level of sculptural shaping, these altars are characterized by a contemporary repertoire of ornaments, such as the recognizable weaves of the Baroque acanthus and the playful putto figures. The preserved contracts for the painting and gilding of some of these altars reveal that the polychrome appearance was the result of the work of not just one painting workshop, but rather at least two, those of Johannes Rosman and Bernard Bobić. The four preserved contracts for the execution of three altars in the Zagreb Cathedral – two of them signed with Bernard Bobić for the altars of the Holy Virgin Mary and St. Ladislaus, and two with Johannes Rosman for the altar of St. Emeric – reveal that the painters were asked to paint the altar blue and to gild it „in a mixed fashion, as necessary“, which indicates that there was a well-known kind of blue-and-golden dichromatic appearance, a conventional colour distribution. The restoration and probing of layers of paint on these

altars have confirmed that they were painted in the same fashion, that is, the flat surfaces of the background and the pillars were painted blue, while the ornamental applications were regularly gilded. Our conclusion is that this kind of polychromy cannot be linked either with the influence of Komersteiner’s workshop or with the painting work of Bobić and Rosman, but rather with the taste of the clients, clergymen of the Zagreb Diocese. The analysis of the material has established that the technology applied was also the same. The blue surfaces were covered with tempera with smalt pigment, while the gilding was always poliment. On some of the altars, in addition to smalt, a small quantity of arsenic can also be detected, visible on the micro-cross-section as a thin layer of underpainting made in auripigment. Future research encompassing a larger number of samples, not involved in this study, is needed to establish whether this underpainting occurred by accident or as a result of a technological process that was customary in this region in the given time period.

KEY WORDS: *polychromy, caeruleum, smalt, Gotalovec, Komersteiner, Bobić, Rosman*