

Milan Pelc

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Ugarske kiparske radionice i renesansa u sjevernoj Hrvatskoj

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Predan 1. 9. 2006. – Prihvaćen 30. 10. 2006.

UDK 73.071.1(439)"/15"

Sažetak

Tri kiparska ostvarenja sjevernohrvatske renesanse – nadgrobna ploča zagrebačkoga biskupa Luke, zidni tabernakul u Crkvi sv. Lovre u Požezi i reljef Bogorodice u Crkvi sv. Marka u Vinici – prikazana su u sklopu djelovanja ugarskih kiparskih radionica, prije svega ostrogoanske radionice majstora Johannesa Fiorentinusa (oko 1495. do oko 1525.). Gotovo pouzdano taj je majstor izradio grobnu ploču biskupa

Luke iz 1510. Tabernakul iz Požege, nastao vjerojatno u Pečuhu, može se temeljem povijesnih okolnosti narudžbe i stilsko-morfoloških indicija dovesti u posrednu vezu s ostrogoansom radionicom. Reljef iz Vinice predstavljen je prvi put znanstvenoj javnosti, a potencijalno je također stavljen u kontekst djelovanja ostrogoanske radionice s početka 16. stoljeća.

Ključne riječi: *panonska renesansa, Johannes Fiorentinus, nadgrobna ploča biskupa Luke, kustodija u Požezi, reljef Bogorodice iz Vinice*

Umjetnička baština tzv. panonske renesanse temeljito je istražena, a većina je spomenika ili dosad otkrivenih ostataka publicirana, čemu je osobito pridonijela izložba *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* s iscrpnim katalogom.¹ Ostale su, dakako, mnoge nedoumice, ponajviše atribucijskoga karaktera, koje su najvećim dijelom prouzročene nedostatkom pisanih izvora, fragmentarnošću sačuvane građe, oštećenošću spomenika i promjenom njihova izvornog smještaja. Sjeverno od Drave gustoća spomenika u dijakronom i sinkronom rasponu neusporedivo je veća nego na prostoru između Drave i Save, na kojem su ratovi s Turcima ostavili teže posljedice nego na tlu Ugarske.² U ovom prikazu osvrnut ću se na tri kamenoplastička rada sačuvana u sjevernoj Hrvatskoj, od kojih su dva obrađena u ranijoj literaturi, no njihovo mjesto u okvirima panonske renesanse nije utvrđeno s dovoljnom preciznošću. Treći rad, koliko mi je poznato, dosad još nije objavljen. Sva tri djela zahtjevne su kiparske razine, koja podrazumijeva ne samo dekorativno već i figuralno kiparsko oblikovanje. Pretpostavljeno vrijeme nastanka, stilsko-povijesne analogije i manje ili više evidentne oblikovne srodnosti sugeriraju njihovo izravno ili neizravno povezivanje s radionicom kipara Johannesa Fiorentinusa, koja je koncem 15. i početkom 16. stoljeća djelovala u Ugarskoj, a sjedište joj je bilo u Ostrogonu (Esztergom).

Johannes Fiorentinus (Joannes Florentinus) jedan je od rijetkih umjetnika iz toga razdoblja čije se ime sačuvalo na nekoliko djela što ih je ostvario za boravka u Ugarskoj od oko 1495. do oko 1525. godine. Njegove se nadgrobne ploče iz posljednjega desetljeća 15. i prva dva desetljeća 16. st. nalaze u Mađarskoj i Poljskoj, jedna kamena škropionica za svetu vodu s njegovom signaturom (*IOANNES FIORENTINVS ME FECIT*) i godinom 1515. sačuvala se u Rumunjskoj (Bukurešt, Povijesni muzej). Njegovo je najkasnije djelo po svojoj prilici jedna nadgrobna ploča iz 1525. u srpskoj crkvi u mjestu Ráckeve na Dunavu južno od Budimpešte.³ Djela iz sjeverne Hrvatske što ih ovdje razmatramo proširuju doseg toga majstora i utjecaj njegove radionice južno od Drave, što je razumljivo s obzirom na povezanost glavnih središta renesansne kulture sjeverne Hrvatske s onima u Ugarskoj toga doba.

I.

Prvi je od tri spomenika koje dovodim u izravnu vezu s majstorom i njegovim utjecajem poznata nadgrobna ploča zagrebačkoga biskupa Luke Szegedija (de Szeged, a ne Baratina kako je uvriježeno u domaćoj historiografiji), na kojoj je sačuvan nepotpun potpis kipara: *IOA (...) S ME FECIT*.



1. Johannes Fiorentinus, nadgrobna ploča biskupa Luke, dva gornja fragmenta, Zagreb, Hrvatski povijesni muzej (foto: Hrvatski povijesni muzej)

Johannes Fiorentinus, the tombstone of Bishop Luka, two upper fragments. Zagreb, Croatian History Museum



2. Johannes Fiorentinus, nadgrobna ploča biskupa Luke, donji fragment, Zagreb, Hrvatski povijesni muzej

Johannes Fiorentinus, the tombstone of Bishop Luka, bottom fragment, Zagreb, Croatian History Museum



3. Johannes Fiorentinus, nadgrobna ploča biskupa Luke, detalj glave, Hrvatski povijesni muzej

Johannes Fiorentinus, the tombstone of Bishop Luka, detail of the head, Croatian History Museum

Nadgrobna ploča od crvenoga ugarskoga kamena (sl. 1, 2, 3) koji se vadi u okolici Ostrogona u domaćoj literaturi uglavnom se pripisivala Ivanu Duknoviću.⁴ U novije doba teza o majstoru iz Trogira kao autoru nadgrobne ploče stavljena je

pod znak pitanja. J. Röhl, primjerice, drži da je ploču klesao neki njegov učenik. Bez obzira na visoki stupanj verizma, biskupovu licu, kako je zamijetio I. Fisković, uistinu nedostaje profinjena suptilnost izraza i mekoća puti što ih je na licima



4. Johannes Fiorentinus, nadgrobnna ploča Bernarda Monellija, 1496., nekoć u Crkvi sv. Marije u Budimu, sada u Povijesnom muzeju u Budimpešti (foto: Archives of the Collection of ancient art, Hungarian National Gallery, Budapest)

Johannes Fiorentinus, the tombstone of Bernard Monelli, 1496, formerly in the church of St Mary at Buda, today in the History Museum, Budapest



5. Johannes Fiorentinus, nadgrobnna ploča biskupa Jana Laskija, 1516., Gniezno, katedrala

Johannes Fiorentinus, the tombstone of Bishop Jan Laski, 1516, Gniezno cathedral

pokojnika umio prizvati Duknović.⁵ Duknovićevo je autorstvo malo vjerojatno i s obzirom na to da je razdoblje Lukina zagrebačkog episkopata trajalo od 1500. do 1510. godine, a Duknovićevi doticaji s panonskom renesansom završili su neposredno nakon smrti kralja Matije Korvina 1490., kad se kipar vraća u Dalmaciju. Među starijim domaćim autorima Anđela Horvat bila je najsklonija dovesti u pitanje Duknovićevo autorstvo zagrebačke nadgrobnne ploče. Dapače, ona je već ukazala na majstora »Ivana Firentinca« kao njezina mogućeg autora. Tog Ivana Firentinca ona je, međutim, bez opravdanja hipotetski povezala s drvorezbarom Ivanom Niczom, također Firentincem, koji je 1507. izradio drvene klupe u Zagrebačkoj katedrali. Te su klupe propale, ali je sačuvan zapis o imenu njihova rezbara, koji se na njima potpisao formulom *Opus Magistri Ioannis Niczae Florentini*.⁶

Rezbar Ivan Nicza iz Firence, o kojem zasad nema pouzdanijih podataka, gotovo sigurno nije bio autor ploče biskupa Luke, već je ona po svoj prilici, kako je pretpostavila J. Balogh, naručena u Ostrogonu. Provedene geološke analize kamena koji se potpisivao kao *Joannes Fiorentinus* mogao naručiti sam biskup Luka, pri čemu bi se godina smrti uklesala naknadno, no čini se vjerojatnijim da ju je dao izraditi kardinal Toma Bakač, ostrogonski nadbiskup, »administrator« Zagrebačke biskupije, koji je, kako se pretpostavlja, nakon smrti biskupa Luke njome upravljao umjesto svoga nećaka Ivana Erdödyja.⁷ Toma Bakač bio je u bliskoj vezi sa zagrebačkim biskupima još iz razdoblja Lukina prethodnika biskupa Osvalda, koji ga je 1499. imenovao »čuvarem i braniteljem« svoje oporuke. U okolici Zagreba Toma Bakač je naslijedio brojne posjede,



6. Johannes Fiorentinus, portal crkve u Menyöu (Mineu), 1514.–1515.

Johannes Fiorentinus, portal of the church at Menyö (Mineu), 1514–1515



7. Johannes Fiorentinus, portal crkve u Menyöu (Mineu), grb u luneti.

Johannes Fiorentinus, portal of the church at Menyö (Mineu), coat of arms in the lunette

između ostalog Medvedgrad i Susedgrad. Godine 1519. zamjenom imanja i kupnjom došao je u posjed Jastrebarskoga. Čini se da je samo jednom osobno boravio u Zagrebu, u proljeće 1511., nakon smrti biskupa Luke, kad je preuzeo upravu nad biskupijom. *De facto* upravne i financijske poslove vodio je u Bakačevo ime u Zagrebu Pavao Keczer Radovanski.⁸

Ne zna se kad je Johannes Fiorentinus stigao u Ugarsku, no prema sačuvanoj kiparskoj građi koja mu je pripisana zahvaljujući signaturama, odnosno na temelju stilskih i morfoloških sličnosti, proizlazi da je ondje djelovao od oko 1495. godine. Među najranija djela njegove radionice L. Gerevich ubraja grobnu ploču Bernarda Monellija iz 1496., nekoć u Dominikanskoj crkvi, danas u Povijesnom muzeju u Budimu. (sl. 4) Međutim, njegova je vjerojatno već i ploča nepoznate pokojnice iz 1495. u Ostrogonu.⁹ Nakon toga slijedi nadgrobna ploča prepošta Andrasa Gosztonyija iz 1499. godine u Katedrali u Ostrogonu, vjerojatno djelo Johannesove radionice, koja se nalazila upravo u sjedištu ugarskih primasa u Ostrogonu, u blizini kamenoloma iz kojih se vadio visokokvalitetan crveni vapnenački kamen, omiljen posebice u naručitelja nadgrobni ploča. Iz te su radionice grobne ploče i druga kamena plastika odlazile u različite dijelove tadašnjega Ugarskoga Kraljevstva, pa i izvan njega.

Majstorovo djelovanje u Ostrogonu pouzdano je potvrđeno 1515. godine. Naime, te je godine kardinala Bakača pri povratku sa sinode u Lateranu posjetio nadbiskup Gniezna u

Poljskoj Johannes (Jan) Łaski. Tom prilikom, kako izlazi iz nadbiskupove oporuke, sastavljene 1517., Łaski je od majstora Johannes naručio sedam mramornih nadgrobni ploča za biskupe i kanonike u Krakovu i Włocławeku, te svoju vlastitu za Stolnu crkvu u Gnieznu. (sl. 5) Na donjem rubu biskupove ploče kipar je uklesao svoj potpis i godinu: IOANNES FLORENTINVS ME FECIT MD (X) VI.¹⁰ Godinu dana ranije majstor je izradio nadgrobnu ploču Grgura Forgácha za pavlinsku crkvu u Felsőelefántu, na kojoj se potpisao sličnom formulom: IOANNES FIORENTINVS ME FECIT.¹¹ Isti je potpis, kako je spomenuto, uklesao i na škropionicu sa svetom vodom (krstionicu) koja se danas čuva u Bukureštu (Povijesni muzej), a potječe iz maloga transilvanskog mjesta Mineu (mađarski Menyö). Za tamošnju crkvu Johannes Fiorentinus izradio je 1514.–1515. od svjetlocrvenoga ostrogonskoga kamena portal (sl. 6, 7) po uzoru na sakristijska vrata Bakačeve kapele u Ostrogonu, te zidno svetojhranište i grb od kamena tamnocrvene boje.¹²

Portal je osobito zanimljiv jer je u njegovoj luneti prikazan naručiteljjev grb, u kojem dominira reljefni muški lik s uzdignutom sabljom u desnoj ruci. Te kiparske radove od majstora je naručio ugarski dostojanstvenik Stephan Désházy de Menyö, koji je u to doba bio povezan s Hrvatskom. On je najprije bio kaštelan tvrđave Jajce i zauzimao se za njezinu obranu od Turaka. Od 1514. Désházy je u Ostrogonu, gdje upravlja dvorcem kardinala Bakača. Tu je, na spomen svome

ocu Mihaelu, naručio reprezentativan kameni namještaj za skromnu kasnogotičku crkvu u svom rodnom mjestu u nekađšnjoj Sedmogradskoj ili Erdelju. Navedena su djela bez sumnje izrađena u radionici u Ostrogonu, pa je pretpostavka o boravku majstora iz Firence u Transilvaniji malo vjerojatna.¹³ Zbog važnosti preklapanja onodobnih društvenih funkcija i položaja te rodbinskih i imovinskih odnosa među velikaškim obiteljima, preko kojih se često ostvaruje kulturna razmjena, valja podsjetiti da je Stjepan Désházy (umro 1534.) bio oženjen Anom Banfy, koja je nakon 1523. zajedno sa svojom majkom Margaritom Hening naslijedila Susedgrad.¹⁴ Premda je ploča biskupa Luke izrađena ranije, Désházy je u kasnijem razdoblju, nakon 1514., također mogao biti poveznicom između ostrogonskih radionica i sjeverne Hrvatske.

U radionici majstora Johannesa Fiorentinusa, koja se specijalizirala za nadgrobne ploče, izrađuju se, koliko je dosad poznato, dva tipa takvih ploča, neujednačene klesarske kvalitete: jedan tip ploče ima grb pokojnika u bujnom vegetabilnom vijencu (primjerice Jan Łaski, Gniezno, Katedrala), drugi ima također grb pokojnika u sredini, ali umjesto vijenca oko grba čitava je ploča obrubljena dekorativnim okvirom s renesansnim motivima (primjerice Bernardo Monelli i Andras Gosztonyi). I kod jednog i kod drugog tipa u donjem dijelu uklesan je na plitkoj ploči *all'antica* (uglavnom u obliku tzv. *tabula ansata*) natpis jasnom i skladnom rimskom kapitalom. Ploča biskupa Luke pripadala bi drugom tipu, no ona bi bila jedina poznata s likom pokojnika u visokom reljefu, što otvara mogućnost postojanja trećega, najzahtjevnijega tipa.

Premda je ploča biskupa Luke sačuvana u samo tri fragmenta, na njima se razabiru neosporne sličnosti s pločama iz radionice majstora Johannesa. Prvo, analogan je ukrasni okvir sa stiliziranim vegetabilnim motivima, koji se u različitim varijantama (nikada isti) pojavljuju na nekoliko ploča. Ukrasni okvir ploče obrubljen je s vanjske i unutrašnje strane plitkim reljefnim trakama, pri čemu se unutrašnje trake produžavaju do kraja ploče oblikujući u kutovima četverokutna polja u kojima se nalaze stilizirane rozete (ploča nepoznate osobe, 1495., ploča Bernarda Monellija, 1496., ploča Andrasa Gosztonyija, 1499.). Drugo, analogna je *tabula ansata* s natpisom u rimskoj kapitali, te naposljetku, ali ne manje važna, formula kipareva potpisa s dodatkom *ME FECIT*, koji se ponavlja na više njegovih radova – vjerojatno kao majstorova reklama namijenjena potencijalnim novim naručiteljima. Premda potpis na ploči biskupa Luke nije sačuvan u cijelosti, veličina slova i razmaci među njima ukazuju da je on vjerojatno glasio *IOANNES FIORENTINVS*. Naime, svako slovo zauzima prostor od oko jednog centimetra, a razmak između dviju riječi (*ME FECIT*) je oko tri centimetra. Kad se fragmenti ploče približe tako da biskupova glava leži u sredini jastuka, duljina majstorova uklesana imena iznosi oko 22 centimetra: 18 cm za slova i 3–4 centimetra za razmak, što točno odgovara broju slova i veličini razmaka u majstorovu imenu.

U odnosu, dakle, prema poznatim nadgrobnim pločama iz radionice Johannesa Fiorentinusa, na grobnoj ploči biskupa Luke novina je reljefni lik pokojnika, prikazan razmjerno visokom klesarskom vještinom uz postizanje portretnoga dojma. Biskupovo lice klesano je možda prema posmrtnoj maski, koja je kiparu omogućila vjerno prenošenje njegovih crta u kamen. Kako se može opaziti na nekim pločama rađenima

vjerojatno za zahtjevnije naručitelje (primjerice nadgrobna ploča biskupa Jana Łaskija), majstor Johannes Fiorentinus bio je dorastao zahtjevnijoj razini klesarskoga realizma u prikazivanju dekorativnih i simboličkih motiva, kao što su vegetabilni vijenci ili lik orla u grbu. Heraldika figura na ploči Bernarda Monellija, koja drži simbole iz pokojnikova grba i natpisnu traku, također svjedoči o sposobnosti majstora da kleše ne samo ukrasne motive, već i zahtjevnije reljefe. Na to pak posebice ukazuje lik iz grba Stjepana Désházyja s portala crkve u Menyöu. Lik muškarca prikazan je do pojasa, no premda je riječ o heraldičkoj figuri, crte njegova lica imaju verističke, portretne osobine. Njegova glava s kapom ispod koje proviruju pramenovi kose počiva na oblom, kratkom vratu. Žilavo puteno lice »mesnatih« oblika stisnutih usana, s jakim lukovima obrva i prostranim, jasno konturiranim očnim dupljama djeluje više portretno nego heraldički. Klesarski rukopis i tretiranje fizionomijskih osobina odgovaraju onima na posmrtnom portretu biskupa Luke, no na ploči biskupa Luke majstor se još više potrudio, želeći vjerojatno i pred naručiteljem (koji je u ovom slučaju možda bio sam kardinal Toma Bakač) istaknuti svoju vrsnoću.

Na ostvarenjima iz radionice majstora Johannesa Fiorentinusa, u kojoj je osim glavnog umjetnika moralo djelovati još nekoliko pomoćnika, jasno se razabire neujednačena kiparska kvaliteta. Primjerice, na tri spomenuta rada sačuvana u protestantskoj crkvi mađarske zajednice u Menyöu portal s reljefnim grbom solidne je klesarske izrade, dok su kustodija i reljefna ploča s grbom Désházyja (danas ugrađeni u unutrašnjosti crkve visoko na čeonom zidu svetišta) znatno slabije oblikovani. Od tih pak radova još je kvalitetniji okvir za lavabo u sakristiji Bakačeve kapele u Ostrogonu, pripisan također majstoru iz Firence. Ploča biskupa Luke ide u red njegovih najuspjelijih djela. Štoviše, po vrsnoći kiparskoga rada, koja se opaža na pomno klesanoj biskupovoj glavi i dekorativnim elementima što se razabiru na sačuvanim dijelovima ploče, riječ je bez sumnje o jednom od vrhunskih ostvarenja »drugoga vala« panonske renesanse uopće.

II.

Važnost ostrogonske radionice i majstora Johannesa Fiorentinusa za panonsku renesansu u prvim desetljećima 16. stoljeća opravdava pokušaj da se uz njezin utjecajni krug veže drugo istaknuto kiparsko ostvarenje sjevernohrvatske renesanse, zidno svetojstanište u požeškoj Crkvi sv. Lovre (sl. 8, 9), koje je iz turskih vremena izišlo u teško oštećenom stanju. Premda je već odavno prisutno u stručnoj literaturi, to važno djelo renesansnoga klesarstva u domaćim okvirima (ukupne dim. oko 263 x 80 cm) nikada nije podrobije analizirano. A. Horvat opisuje ga u svom sinteznom pregledu kao zidni tabernakul »klesan u čistim oblicima toskanske renesanse« i »osamljen primjer kamene crkvene renesansne opreme u Slavoniji«.¹⁵ U novije doba na nju se osvrnula D. Vukičević-Samaržija, iznoseći mišljenje da je tabernakul najvjerojatnije nabavljen u Pečuhu.¹⁶

Kako iz sačuvanih ostataka proizlazi, požeško svetojstanište valja zamisliti kao veću kiparsku cjelinu koja se sastojala od



8. Požega, Crkva sv. Lovre, kustodija
Požega, church of St Lawrence, tabernacle



9. Požega, Crkva sv. Lovre, kustodija, srednji dio tabernakula
Požega, church of St Lawrence, tabernacle, central part

četiri dijela. Na četvrtasti parapet nadovezuje se središnja kustodija nalik edikuli s ukrasnim okvirom i trabeacijom. Iznad nje se na profiliranom grednom istaku vjerojatno nalazila luneta koja je završavala akroterijem u obliku palmete. Današnji četverokutni oblici ostataka tih gornjih dijelova zbog restauratorske obrade više ne odgovaraju njihovu izvornom obrisu. Takav je raspored dijelova uvriježen kod većine ugarskih kustodija iz toga doba, od kojih se one zahtjevnije (npr. Tereske, Nyírbátor, Kövesd), kao i ova požeška, nadovezuju na firentinske uzore iz druge polovine 15. stoljeća.¹⁷ Svi su sastavni dijelovi požeškoga svetohraništa, osim središnjega, posve otučeni, a gornje su dvije ploče vidljive tek u naznakama, te se ne može razabrati što je na njima bilo prikazano. Središnji dio cjeline pretrpio je također znatna oštećenja, a njegov sadašnji izgled odredila je restauratorska obrada 1985.–1986. pri kojoj su rekonstruirane izgubljene pojedinosti.

Okvir središnjega dijela svetohraništa sastoji se od dva plitka pilastrića s delikatnim vegetabilnim ukrasima što izlaze iz vazica i uspinju se do stiliziranih kompozitnih kapitela, koji su zapravo izvedenice kapitela s delfinima. Iz središnjeg prstenastog spoja voluta izrasta stapka s parom simetrično postavljenih listića i eliptoidnim cvijetom koji čitavom visinom prekriva profilaciju abaka. Iz posljednje lisnate čaške na lijevom pilastru požeške kustodije izlaze fino klesani kandelabri, iz kojih se izvijaju naturalistično prikazani plamenovi. Na uzdužnoj plohi iznad arhitrava prepleću se vitice sa stiliziranim palme-

tama. Ti su ukrasni motivi firentinskoga podrijetla koncem 15. i početkom 16. stoljeća rašireni u ugarskim renesansnim radionicama, ponajprije u Budimu, a potom i u drugim lokalnim žarištima, pa tako i u ostrogonskom, koje preuzima primat početkom 16. stoljeća.¹⁸ Neke od njih nalazimo, kako je spomenuto, i na grobnim pločama i drugoj kamenoj plastici iz radionice Johanna Fiorentinusa. To su: vegetabilni ukrasi s vazicama, kandelabri s plamenovima, stilizirane palmete i drugi više ili manje stilizirani vegetabilni motivi.

Na požeškoj kustodiji klesana su i dva figuralna prizora: na gornjem dijelu iznad otvora s vratašcima za svetohranište prikazan je u plitkom reljefu izmučeni Krist (*Imago pietatis*) s dvije glavice kerubina. U donjem dijelu prikazana su dva anđela kako klečeći adoriraju kalež s hostijom, na kojoj se razabire minijaturni prikaz raspeća. Isusov izmučeni lik sačuvan je tek u obrisima, no čini se da njegova anatomija nije bila besprije-korna, posebice ruke s prevelikim dlanovima i »slijepljenim« prstima. Dva anđela uz kalež također su oštećena, no vidi se da su klesana anatomski korektno, s naborima draperije što odaju tjelesni volumen. Gornji dio njihovih haljina skupljen je o pojasu, i tu se na ispupčeno prikazanoj, blago ovješenoj tkanini očituje klesarski rukopis koji usitnjenim, pomalo shematskim utorima nastoji dočarati odlike tvari koju prikazuje. Sličan je rukopis prepoznatljiv i na još vidljivom dijelu albe biskupa Luke, kao i na odjeći heraldičkog ratnika s grba Désházyja u Menyöu. On je karakterističan za manje vješte



10. Budimpešta, stara Župna crkva u Pešti, kustodija, 1507.
Budapest, old parish church in Pest, tabernacle, 1507



11. Pečuh, Katedrala, kustodija biskupa Szathmárijaja
Pécs cathedral, tabernacle of Bishop Szatmári

klesare, koji na taj pomalo sumaran način rješavaju složenije klesarske zadatke.

Kompozicija požeške kustodije u skromnim razmjerima oponaša veličanstvenu kustodiju (pastoriju) Stolne crkve u Pečuhu (sl. 11), a Požeški je kaptol u to doba pod jurisdikcijom pečuškoga biskupa. Kustodija u Pečuhu, pak, natječe se u reprezentativnosti i finoći oblikovanja s dvjema međusobno vrlo sličnim kustodijama Župne crkve (Belváros) u Pešti. Njih J. Balogh dovodi u vezu s majstorom koji se spominje kao *Italus in Pesth*.¹⁹ Jedna od njih (sl. 10) datirana je 1507. godinom, što je *terminus circa quem* za pečušku, a zacijelo i za požešku kustodiju. U luneti te peštanske kustodije prikazan je izmučeni Isus s dva anđela, kakav se pojavljuje i na požeškoj kustodiji, samo što su u Požegi anđeli zamijenjeni skromnijim glavicama kerubina.

Pitanje autora pečuške kustodije, jednoga od najsajnijih kiparskih ostvarenja ugarske »skrletne renesanse«, još nije riješeno.

Jolán Balogh drži da je kustodija izrađena u Ostrogonu između 1507. i 1522. godine.²⁰ Preciznija je M. Sándor, koja, iako drži da je u Pečuhu za biskupa Szathmárijaja djelovala renesansna radionica, ipak smatra da je kustodija izrađena oko 1506. u Ostrogonu, te da je Dunavom dopremljena u Pečuh.²¹ S obzirom na vrsnoću kiparskoga rada vjerojatno ju je klesao isti, zasad nepoznati talijanski kipar koji je opremao Bakačevu kapelu u Ostrogonu. L. Gerevich drži nedvojbenim da je s njim surađivao i majstor Johannes Fiorentinus. Pritom ide tako daleko da mu čak pripisuje izradu pečujske kustodije.²² Međutim, iako je Johannes Fiorentinus vjerojatno klesao raskošno urešen okvir lavaboa u sakristiji Bakačeve kapele, a njegov portal crkve u Menyöu oponaša portale iste sakristije, visoki oblikovni domet pečuške kustodije ne može se iščitati ni iz jednog njegova sačuvanog rada. S druge strane, i na pečuškoj kustodiji i na okvirima spomenutog lavaboa pojavljuju se neki ukrasni uzorci kakve vidimo i na požeškoj kustodiji ili na



12. Vinica, Crkva sv. Marka, Bogorodica s Djetetom
Vinica, church of St Mark, the Virgin with Child



13. Majstor mramornih Madonna, Bogorodica s Djetetom, Bribir, Župna crkva
Master of Marble Madonnas, the Virgin with Child, Bribir, parish church

ploči biskupa Luke: vazice s vitičastim ukrasom, kandelabri s plamenovima i palmete.

Za razliku od grobne ploče biskupa Luke, požeška kustodija vjerojatno nije izravni proizvod ostrogonske radionice, već je nastala kao hibridno ostvarenje u Pečuhu, u radionici koja se formirala nakon 1506., dolaskom biskupa Szathmáryja. Motiv izmučenoga Krista koji se pojavljuje na peštanskoj kustodiji, ukazuje na vjerojatnost da je ona njezinu autoru bila poznata. Za sada se ne zna tko je bio majstor *Italus in Pesth* kojega J. Balogh navodi kao mogućeg autora peštanskih djela i je li postojala neka veza između njega i ostrogonskih radionica, odnosno autora kapele kardinala Bakača. Ta je veza, međutim, gotovo sigurna jer između pečuške kustodije i onih peštanskih

brojne su sličnosti, kako u koncepciji, tako i u motivima ukrasa i figurlike.

Kustodija u Požegi bila bi skromniji izdanak monumentalnih ostvarenja u Pečuhu i Pešti, no da je ostala sačuvana u cijelosti ona bi se ubrajala među najreprezentativnije sačuvane kustodije panonske renesanse. Njezina izrada može se približno datirati u razdoblje nastanka pečuške i peštanskih kustodija, odnosno Bakačeve kapele, tj. između 1505. i 1510. godine. Sačuvana građa iz Pečuha toga vremena pruža tek naznake uporišta za lociranje njezina mogućeg autora u tamošnjoj radionici, jer na otkrivenim se kamenim fragmenatima pojavljuju samo motivi kandelabara, klesani s manje vještine od onih na požeškoj kustodiji.²³ Utoliko je požeška kustodija

zasad najkvalitetnije poznato kiparsko ostvarenje pečuške radionice. Pritom valja imati na umu da je pečuška radionica po svojoj prilici formirana uz sudjelovanje majstora iz Ostrogona, što ih je poznavao i pozvao biskup Szathmáry. Time se, barem donekle i još uvijek hipotetski, objašnjavaju elementi oblikovanja i dekoracije na požeškoj kustodiji, koji u konačnici, osim peštanskog, odaju i utjecaj ostrogonske radionice.

III.

Vinica je, kako stoji u Enciklopediji hrvatske umjetnosti (Zagreb, 1996., sv. 2., str. 427), trgovište zapadno od Varaždina, koje se kao *oppidum* spominje 1580. godine, kad joj car Rudolf II. daje povlasticu triju godišnjih sajmovi.²⁴ Nekoć gotička Župna crkva sv. Marka srušena je, a na njezinu mjestu podignuta je 1808. nova crkva u hibridnom stilu kasnobaroknog klasicizma. U njoj su, međutim, sačuvani pojedini dijelovi kamene opreme ranije crkve, od kojih su neki, poput kasnogotičke samostojeće kustodije ili nadgrobne ploče Benka Thuroczyja, već objavljeni i prikazani u starijoj literaturi.²⁵ Međutim, iznad ulaza u sakristiju s lijeve strane svetišta uzidan je skromni mramorni reljef Madone s Djetetom, dosad, koliko mi je poznato, nezabilježen u literaturi. Njegova je veličina 80 x 44 cm, a unatoč manjim oštećenjima može se reći da je u razmjerno dobrom stanju očuvanosti.

Na pitanje kako je taj reljef dospio u viničku crkvu nema decidiranoga odgovora. Je li on izvorno bio u staroj crkvi ili negdje drugdje, je li ga u prolazu izradio neki od majstora iz Korvinova kruga, ili ga je iz Ugarske donio neki od viničkih vlastelina? Reljef je nekoć mogao biti u viničkom burgu, u kojem su povremeno stanovali vlastelini i njihovi kaštelani, pa je odande mogao biti premješten u crkvu. Vinički burg bio je, kao i trgovište Vinica, koncem 15. stoljeća vlasništvo izvanbračnoga sina Matije Korvina, Ivaniša, čija je grobnica u nedalekoj Lepoglavi, a on ga je darovao svome podbanu Ivanu Gyulaju.²⁶ Nakon 1568. Vinicu preuzima njezin najznamenitiji vlasnik, povjesničar Nikola Istvánffy (1539.–1615.), rodom iz okolice Pečuha, tajnik cara Maksimilijana II. U viničkoj crkvi još je uvijek sačuvan epitaf Nikole Istvánffyja i njegove žene Elizabete Bot de Bajna iz 1603. godine. Na vanjskom zidu župne kurije uzidana je i reljefna ploča iz 1604., na kojoj jedan bucmasti, ožalošćeni *putto* pridržava grbove Istvánffyja i njegove žene. Nikola Istvánffy prigradio je Župnoj crkvi Kapelu sv. Andrije, vjerojatno kao svoju grobnu kapelu, no i ona je srušena zajedno sa starom crkvom. Kao nasljednici Gyulaja pravo na Vinicu su, usporedno s Istvánffyjem, imali pripadnici obitelji Thuroczy, a ban Benko Thuroczy također je bio pokopan u viničkoj crkvi.

Vinički niski reljef od sivkastog mramora odaje ruku nekog majstora s početka 16. stoljeća koji pripada krugu panonske renesanse. U potrazi za njegovim mogućim autorom nezaobilazno je suočavanje s problematikom vezanom uz još uvijek zagonetno ime Majstora mramornih Madonna.²⁷ To je ime za nuždu još 1866. u literaturu uveo Wilhelm Bode, pišući o nekoliko mramornih reljefa slične izrade u Berlinskom kraljevskom muzeju. Kasniji istraživači donosili su nove prijedloge na temelju komparativne analize poznatih spomenika. Tako je 1922. taj majstor poistovjećen s Tommasom Fiambertijem,



14. Mino da Fiesole, Bogorodica s Djetetom, Washington, National Gallery, Kress Collection

Mino da Fiesole, the Virgin with Child, Washington, National Gallery, Kress Collection

podrijetlom iz Milana, a J. Balogh prepoznala je u njegovim radovima ruku lombardskoga kipara Giovannija Riccija. Za njom se povela M. Šercer, koja je niz srodnih reljefa u jadranskoj Hrvatskoj s konca 15. stoljeća – posebice Bogorodice s Djetetom u Senju i Bribiru, te onu u Orebićima – također pripisala G. Ricciju, odnosno majstorima iz njegova kruga, o kojima se poimence ne zna ništa.²⁸ Tim je reljefima u domaćoj i stranoj literaturi posvećeno mnogo pažnje.²⁹ Nedavno je, pak, Linda Pisani predložila novo ime za Majstora mramornih Madonna: bio bi to manje poznat firentinski kipar Gregorio di Lorenzo, dokumentiran 1461. kao autor lavaboa u sakristiji Badije u Fiesoleu. Navodno je, prema jednom dokumentu, Gregorio di Lorenzo 1475. otputovao u Ugarsku.³⁰ S obzirom na neriješenost toga pitanja, uputno je još uvijek zadržati stari Bodeov naziv Majstora mramornih Madonna.

Reljef Bogorodice s Isusom iz Vinice ne odgovara nijednom od reljefa koji se inače pripisuju Majstoru mramornih Madonna, što se lako daje ustanoviti usporedbom s reljefima iz Bribira (sl. 13) ili Senja pripisanima tomu majstoru. Njihova

kiparska obrada anatomije i draperije posve se razlikuje od one na viničkom reljefu. Vinički je reljef vrlo plitak, likovi su tretirani više »rezbarski« nego kiparski, dojam plošne linearnosti tek je mekano ublažen blagim plasticitetom oblika. Skupina Bogorodica s Djetetom koje se pripisuju Majstoru mramornih Madonna uglavnom odražava stilski utjecaj Antonija Rosellina, u manjoj mjeri Desiderija di Settignana i Mina da Fiesole. Oblikovnost, pak, viničkoga reljefa prisposobiva je ponajviše nekim radovima Mina da Fiesole (1429.–1484.), osobito reljefu Bogorodice s Djetetom u Washingtonu, National Gallery, Kress Collection.³¹ (sl. 14) Podudarna je, primjerice, plitkoća reljefa sa zanemarivanjem ukrasnih pojedinosti i pojednostavljivanjem nabora draperije. Dijete na reljefu iz Washingtona čak ima prekrižene noge, ali obrnuto od ovoga, lijevu preko desne, više na spontan dječji način, za razliku od pomalo umjetnog položaja na viničkom reljefu. Tu je Isusova desna noga, osobito njezin taban, prikazana u skraćenju koje odaje ambicioznog, ali ne sasvim suverenog majstora. Analogije s reljefom Mina da Fiesole postoje i u impostaciji, osobito Bogorodičine glave, dok su likovi Djeteta u odnosu zrcalnog položaja. Kod Mina da Fiesole riječ je o složenoj kompoziciji, na kojoj se vidi sjedalo i Bogorodičino krilo u kojem meko i prirodno sjedi dječak. Za vinički se reljef može reći da mu je genealogija firentinska, no samosvojna izražajnost likova i linearnost formi odaju svojevrsnu osebnost »nestandardnoga« rada, udaljenog od izvornih modela i uzora.

Za razliku od većine prikaza Bogorodice s Isusom, posebice Majstora mramornih Madonna, na kojima otvoreno odzvanja radost mlade majke i njezina djeteta, izraz i držanje likova na viničkom reljefu pomalo su melankolični, plahi, gotovo uplašeni. U Djetetovu izrazu miješaju se osjećaji nepovjerljive bojazni i radoznalosti: okrećući glavu prema promatraču ono istodobno bojažljivo pruža ruku prema majci, kojoj kao da se želi privinuti ali neodlučno zastaje. Vinički reljef ne posreduje, dakle, uvriježenu, radosno blaženu zanesenost majke i djeteta, ali je izraz njegovih likova osoban i dojmljiv. Njegov autor prikazao ih je u nešto labavijoj emotivnoj povezanosti, sjetna i pomalo odsutna izraza, gotovo romantičnoga karaktera.³²

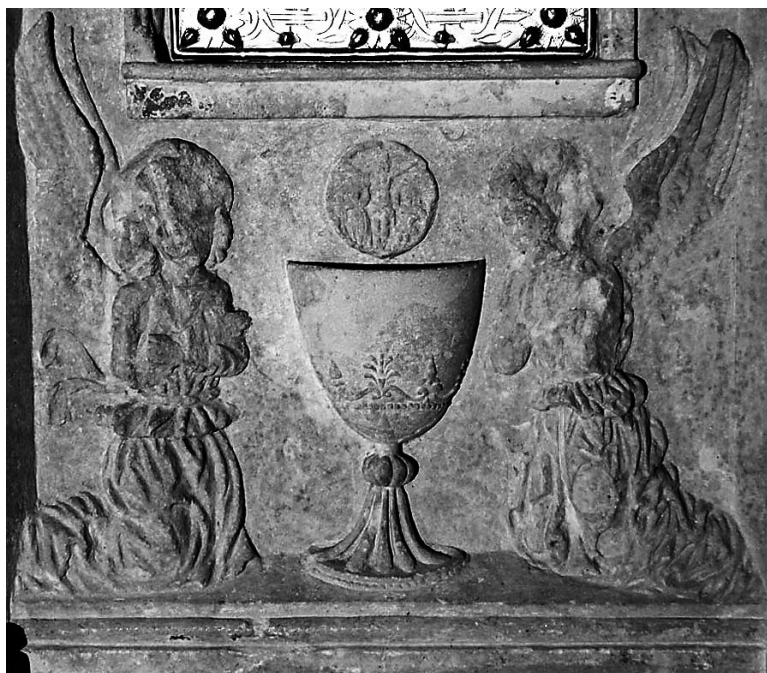
Ukrasni okvir s jednostavnim biljnim motivima izrađen je u vrlo plitkom reljefu, te još i više nego likovi djeluje kao da je rezbaren a ne klesan. Urešen je stiliziranim vazicama iz kojih se okomito dižu vegetabilni uzorci. Suvišno je ponavljati koliko su ti motivi što potječu iz firentinskoga ukrasnog repertoara česti u kamenoj plastici panonske renesanse još od korvinovskoga razdoblja. Međutim, za razliku od ujednačenosti reljefa iz Korvinove skupine, reljefi s početka 16. stoljeća neujednačene su i raznolike vrсноće, odnosno dekorativne razvijenosti, što je posljedica djelovanja više provincijskih radionica koncentriranih u nekoliko ugarskih središta i njihovih majstora, koji rade po narudžbi lokalnih magnata i crkvenih dostojanstvenika.³³ Kojemu od njih valja pripisati vinički reljef, zasad je nemoguće utvrditi. U viničkom reljefu odzvanjaju, doduše, tonovi Mina da Fiesole, no oni su izgubili oštrinu i oblikovnu doradenost izvora. S druge strane, vinički reljef posreduje osebnost izražajnost i ljepotu, koja je mogla proizaći iz slobode »periferijskoga majstora«. Sačuvanih figuralnih djela poput viničkoga reljefa do 1500. godine u sferi utjecaja panonske renesanse nema mnogo, a njihova atribucija ili je usmjerena prema Ivanu Duknoviću ili prema Majstoru

mramornih Madonna (Fiamberti / Ricci / Gregorio di Lorenzo).³⁴ Sudeći po načinu klesarskoga rada, vinički reljef nastao je u drugom valu panonske renesanse, ili preciznije, u prvim desetljećima 16. stoljeća. Slično tzv. Báthoryjevoj Madonni (1526.), i on je osebujan proizvod oblikovne slobode umjetnika iz periferijske sredine, koji je, po svemu sudeći, poznavao ostvarenja velikih uzora poput Mina da Fiesole.³⁵

Je li i ovdje riječ o djelu Johannesa Fiorentinusa, o kojem se ipak znade najviše od svih kipara u prvim desetljećima 16. stoljeća u Ugarskoj, ili o nekom drugome majstoru talijanskoga obrazovanja u Ostrogonu ili Budimu? Za izravno povezivanje ovoga reljefa s nekim od sačuvanih i potvrđenih radova majstora Johannesa Fiorentinusa nedostaju komparativna uporišta. U ovom trenutku moguće je iznositi tek smione hipoteze, primjerice da je vinički reljef nastao u njegovoj ostrogonskoj radionici, koja je među najaktivnijima u Ugarskoj toga doba. Ta se teza poklapa s mišljenjem da se u jagelonskom razdoblju panonske renesanse zahtjevniji kiparski predmeti izrađuju u radionicama velikih gradova, pri čemu prednjače Ostrogon i Budim, no nova se žarišta stvaraju i u gradovima poput Pečuha i Egera. Iz tih se žarišta gotove umjetnine isporučuju naručiteljima u provinciji.³⁶ Riječ je, dakle, o pretpostavci koja nema snagu dokaza, već joj je cilj da potakne razmišljanje i daljnje istraživanje, odnosno uspoređivanje koje će možda omogućiti sigurnije uvide i zaključke.

Tri prikazana kiparska ostvarenja iz sjeverne Hrvatske nastala su u onom trenutku povijesti panonske renesanse u kojem glavni naručitelj prestaje biti kraljevski dvor u Budimu, a njegovu ulogu preuzimaju dvorovi najmoćnijih prelata i magnata, ponajprije dvor ugarskoga primasa kardinala Tome Bakača, koji je najuže povezan sa Zagrebom. Njemu uz bok valja staviti biskupa Jurja Szathmáryja u Pečuhu, koji je upravljao i slavonskim dijelom biskupije, da bi nakon smrti Tome Bakača 1522. postao je ugarskim primasom. Višestruke izravne veze Ostrogona i Zagreba, Ostrogona i Pečuha, te Pečuha i Požege, opravdavaju iznesene pretpostavke o postanku ploče biskupa Luke u ostrogonskoj, a požeške kustodije u pečuškoj radionici. Reljef Bogorodice s Djetetom iz Vinice u tom je pogledu zasad zagonetan, no i on je po svoj prilici import koji je na svoje odredište dospio iz Ugarske zahvaljujući gospodaru Vinice ili nekom drugom velikaškom posredniku, poput spomenutoga Stjepana Désházyja, gospodara Susedgrada.

Sjeverna Hrvatska u tom je sklopu rubno područje do kojega ponajprije dopiru umjetnička zračenja iz ostrogonskoga i pečuškoga žarišta. Bez obzira na skromne ostatke, ta »renesansa bez budućnosti«, kako ju je nazvala D. Vukičević-Samaržija, zasluhuje pojačano zanimanje istraživača. Dosad se, naime, gotovo sva pažnja posvećivala Ivanu Duknoviću i kiparima iz njegova kruga, te Majstoru mramornih Madonna i njegovim djelima, a postkorvinovsko je razdoblje kamene skulpture uglavnom zanemareno. Čak se i nadgrobna ploča biskupa Luke nastojala na svaki način autorski »nategnuti« Duknoviću, iako je to u izrazitom neskladu s povijesnim okolnostima narudžbe. Stoga navedeni primjeri, a mogli bi im se pridružiti i drugi (fragment nadgrobne ploče kanonika Blaža iz Moravča, 1495., grb biskupa Luke na crkvi u Kloštru Ivaniću, grb



15. Požega, Crkva sv. Lovre, kustodija, srednji dio tabernakula (detalj)
Požega, church of St Lawrence, tabernacle, central part (detail)

Tome Bakača na tzv. Bakačevoj kuli Zagrebačke katedrale, fragmenti nadgrobne ploče s motivima *putta* iz Zagrebačke katedrale, danas u Hrvatskom povijesnom muzeju itd.), ukazuju na potrebu da se kiparstvo jagelonskoga razdoblja sjeverne Hrvatske podrobnije prouči i protumači u kontekstu drugoga vala panonske renesanse, u kojem važnu ulogu ima

ostrogonska radionica Johannesa Fiorentinusa. Njezina ostvarenja odražavaju proces panonske transformacije firentinskoga oblikovnog rječnika u skladu s mogućnostima i očekivanjima »periferijske« sredine. Tragove tog procesa jasno odražavaju tri ovdje opisana kiparska rada.

Bilješke

1
 Najvažnija novija literatura u kojoj se nalazi starija bibliografija: JOLÁN BALOGH, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn*, Graz, 1975.; RÓZSA FEUER TÓTH, *Renaissance-Baukunst in Ungarn*, Budapest, 1981.; katalog izložbe *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*, Schallaburg, 1982.; za južnu Ugarsku: MÁRIA G. SÁNDOR, *Reneszánsz Baranyában*, Budapest, 1984.

2
 Usp. sažeto DIANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, *Umjetnost renesanse*, u: *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094.–1994.*, (ur.), Zagreb, 1994., 173–188; LELJA DOBRONIĆ, *Renesansa u Zagrebu*, Zagreb, 1994.; ÁRPÁD MIKÓ, *All'antica djela i njihovi stvaraoci u Budimu i Zagrebu za Matije Korvina i Jagelovića (1480–1526)*, u: *Hrvatska/Mađarska, Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze*, Zagreb, 1995., 53–60.

3
 JOLÁN BALOGH, *Az Erdély Renaissance*, Koloszvár, 1943., 211 i d.; LÁSZLÓ GEREVICH, *Johannes Fiorentinus und die Panno-*

nische Renaissance, u: *Acta Historiae Artium*, 6 (1959.), 309 i d.; JAN BIAŁOSTOCKI, *The art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland*, Ithaca, New York, 1976., 46 i d.

4
 Primjerice KRUNO PRIJATELJ, Ivan Duknović, Zagreb, 1957., 34; LELJA DOBRONIĆ (bilj. 2), 74 i d. Analiza ulomka uzetog s ploče biskupa Luke, načinjena u jesen 2006. u Geokemijskom laboratoriju Mađarske akademije znanosti u Budimpešti, pokazala je da kamen potječe iz kamenoloma Gerecse kod Ostrogon. Za posredovanje u izradi analize i druge informacije zahvaljujem dr. Pálu Löveiu, Budimpešta i Ladi Prister, Zagreb.

5
 JOHANNES RÖLL, *Giovanni Dalmata*, Worms am Rhein, 1994., 166; MIRKO VALENTIĆ, LADA PRISTER, *Zbirka kamenih spomenika, Hrvatski povijesni muzej*, Zagreb, 2002., 26 i d.; IGOR FISKOVIĆ, *Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj*, u: *Hrvatska renesansa*, kat. izl., Zagreb, 2004., 256. Duknovića osporavaju i mađarski znanstvenici, usp: PÁL LÖVEI, *Salzburg und Gran*

- versus Krakau, Gnesen und Wilna: Die Lieferung des Rotmarmors im Fernhandel Mitteleuropas, u: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg, 2002., 411–421, posebno str. 414 i d. s osvrtom na raniju literaturu. O mogućem nastanku ploče biskupa Luke u Ostrogonu pisala je JÓLAN BALOGH, *Későrenaissance kőfaragó műhelyek* (Kamenarske radionice kasne renesanse), u: *Ars Hungarica*, 2 (1974.), 42.
- 6 ANĐELA HORVAT, Između gotike i baroka, Zagreb, 1975., 41 i d.: »Nije isključeno da je 'Johannes Fiorentinus', koji radi nadgrobne ploče i 'Joannes Nicze Florentinus', koji je za zagrebačku katedralu radio klupe – ista osoba.« (44–45).
- 7 Usp. sažeto u LELJA DOBRONIĆ (bilj. 2), 79 i d.; ANDRIJA LUKINOVIĆ, Ivan Bakač, u: *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, Zagreb, 1995., 229–231.
- 8 LELJA DOBRONIĆ, Biskupski i kaptolski Zagreb, Zagreb, 73 i d.; ANDRIJA LUKINOVIĆ, Luka Baratin, u: *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, Zagreb, 1995., 223–227.
- 9 LÁSZLÓ GEREVICH (bilj. 3), 317. U katalogu *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 679, za nadgrobnu ploču nepoznate žene ne navodi se ime mogućeg autora. U istom katalogu opisana je na str. 678 još jedna nadgrobna ploča iz Ostrogona s godinom 1495., na kojoj se ponavljaju slični ukrasi i *tabula ansata* s oštećenim natpisom. Osim toga, u kripti katedrale u Ostrogonu sačuvana je i oštećena nadgrobna ploča kanonika Petera Garзде (umro 1507.) lošije izrade sa sličnim ukrasima. Ona pripada istoj skupini grobnih ploča koje vjerojatno potječu iz radionice Johannesa Fiorentinusa, što gotovo nedvojbeno znači da majstor u to doba djeluje u Ostrogonu.
- 10 HELENA i STEFAN KOZAKIEWICZ, *Die Renaissance in Polen*, Leipzig / Warszawa, 1976., 37, 59.
- 11 LÁSZLÓ GEREVICH (bilj. 3), 311; JAN BIAŁOSTOCKI (bilj. 3), 45 i d.; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 687 i d. Nažalost, ploča je uništena u Drugom svjetskom ratu.
- 12 JOLÁN BALOGH (bilj. 3, 1943.), 211 i d. sa slikama; *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 650 i d. Svetohranište je znatno oštećeno, a pri nekoj kasnijoj obnovi uzidano je visoko iznad trijumfalnoga luka u crkvi koja je postala župnom crkvom reformirane protestantske zajednice.
- 13 Iznosi je FRANCESCO QUINTERIO, *Il 'rinascimento scarlatto' da Esztergom a Cracovia: i maestri Fiorentini alla corte degli Jagelloni*, u: *Quasar, quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 6–7 (1991.–1992.), 19–37, osobito 22. Takođe u *Dizionario biografico degli Italiani*, Rim, 2001., sv. 56, 34–36 (autor G. DOTI), gdje se navodi majstorov boravak u Nagyváradu (danas Oradea u Rumunjskoj) u službi biskupa Sigismunda Thurzóa (1506.–1512.), gdje je sačuvana i biskupova nadgrobna ploča. Ona je, međutim, kao i ploča biskupa Luke vjerojatno klesana u Ostrogonu.
- 14 Usp. LADA PRISTER, *Susedgrad ili nedovršena priča o jednom gradu*, Zagreb, 1998., 20.
- 15 ANĐELA HORVAT (bilj. 6), 47. O restauratorskom zahvatu na kustodiji usp. *Katalog radova Restauratorskog zavoda Hrvatske od 1966. do 1986. g.*, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 12 (1986.), 91 i d.
- 16 DIANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Umjetnička svjedočanstva srednjeg vijeka, u: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Požega, 2004., 179.
- 17 Usp. CORNELIO BUDINIS, *L'opera del genio Italiano all'estero. Gli artisti in Ungheria*, Rim, 1936., 71 i d.; također *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 653 i d.
- 18 MÁRIA SÁNDOR (bilj. 1), 97, 125, 139.
- 19 *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 602, 605 i d.
- 20 *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 672.
- 21 MÁRIA SÁNDOR (bilj. 1), 7.
- 22 LÁSZLÓ GEREVICH (bilj. 3), 319. U katalogu *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 670 i d., Johannes Fiorentinus naziva se članom radionice Bakačeve kapele; također MÁRIA SÁNDOR (bilj. 1), 27. CORNELIO BUDINIS (bilj. 17), str. 72, smatra da je vjerojatno isti kipar izradio peštanske i pečusku kustodiju, međutim, ta se djela, unatoč sličnoj temeljnoj koncepciji, ipak znatno razlikuju u načinu klesarskoga rada.
- 23 MÁRIA SÁNDOR (bilj. 1), 125, 139.
- 24 Opširnije vidi: EMILIJ LASZOWSKI, *Grad Vinica*, u: *Prosvjeta*, 14 (1899.), 435–439.
- 25 Usp. GJURO SZABO, *Kroz Hrvatsko zagorje*, Zagreb, 1939., 118–120; ANĐELA HORVAT (bilj. 6), 349 i d.
- 26 GJURO SZABO (bilj. 25), 120 i d.
- 27 O historijatu problematike vezane uz Majstora mramornih Madonna vidi: JOLÁN BALOGH, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn – Matthias Corvinus und die Kunst*, Graz, 1975., 181–183; JOLÁN BALOGH, *Der »Meister der Marmormadonnen« – Giovanni Ricci*, u: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 385–390; MARIJA ŠERCER, *Djelatnost Giovannija Riccija i njegovih pomoćnika na području jadranskog primorja*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38 (1999.–2000.), 179–214. Vidi također: CVITO FISKOVIĆ, *Franjevačka crkva i samostan u Orebičima*, u: *Spomenica Gospe od Anđela u Orebičima 1470.–1970.*, Omiš, 1970., 47, 51 i d.; CVITO FISKOVIĆ, *Iz Duknovičeva kruga u Trogiru i u Mađarskoj*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 23 (1983.), 193–205.
- 28 U svom pregledu autorica se u potpunosti oslanja na zaključke i prijedloge J. Balogha, pripisujući G. Ricciju sve one radove u jadranskoj Hrvatskoj koji su dosad bili atribuirani različitim autorima iz kruga ugarske renesanse.
- 29 Usp. pregledno i sažeto u katalogu *Hrvatska renesansa*, Zagreb, 2004., 256 i d. (autor kataloške jedinice IVAN MATEJČIĆ).

- 30
LINDA PISANI, Per il »Maestro delle Madonne di marmo«: una rilettura ed una proposta di identificazione, u: *Prospettiva*, 106–107 (2002.), 144–165, osobito 155.
- 31
GIANNI CARLO SCIOLLA, La scultura di Mino da Fiesole, Torino, 1970., 104.
- 32
Zbog te »romantičnosti« izraza nameće se i pomisao da je reljef s početka 19. stoljeća, no druge osobine oblikovanja i usporedbe s građom ipak govore u prilog renesansi.
- 33
Usp. JÓLAN BALOGH, I mecenati ungheresi del primo rinascimento, u: *Acta Historiae Artium Hungariae*, 13 (1967.), 205–212.
- 34
CVITO FISKOVIĆ, Iz Duknovičeva kruga u Trogiru i u Mađarskoj, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 23 (1983.), 193–205; IGOR FISKOVIĆ, Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj, u: *Hrvatska renesansa*, kat. izl., (ur.) Zagreb, 2004., 157–196, 249 i passim.
- 35
Za Báthoryjevu Madonnu usp. *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541* (bilj. 1), 584 i d.
- 36
Usp. o tome ÁRPÁD MIKÓ, Rész és egész. A magyarországi reneszánsz kőfargóműhelyek és kutatásuk, u: *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára*, Budapest, 1998., 207–225.

Zusammenfassung

Milan Pelc

Die ungarischen Bildhauerwerkstätte und die Renaissance in Nordkroatien

Nach der Auflösung der königlichen Werkstatt in Buda, die bald nach dem Tode von Matthias Corvinus um 1490 erfolgte, begann die zweite Phase der pannonischen Renaissance, die sich vorwiegend in den Werkstätten einiger städtischen Zentren Ungarns abwickelte. Die bedeutendsten Aufträge wurden nun nicht mehr vom königlichen Hof, sondern von hohen ungarischen Prälaten und Magnaten erteilt. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jh., also unmittelbar vor dem Türkeneinfall, zeichnete sich als bedeutendster Auftraggeber der ungarische Primas Kardinal Thomas Bakócz aus, dessen Residenz sich in Gran (Esztergom) befand. Dort arbeitete von etwa 1495 bis 1525 die Bildhauerwerkstatt des Meisters Johannes Fiorentinus, die vorwiegend Grabplatten, aber auch andere in rötlichem Graner Marmor gemeißelte Gegenstände für den kirchlichen Gebrauch lieferte.

Aus dieser Werkstatt (wie schon die ungarischen Forscher vermutet haben) stammt auch die Grabplatte des Zagreber Bischofs Lucas (gest. 1510), die in der älteren kroatischen Literatur meist als ein Werk des Ivan Duknović (Johannes Dalmata) angesehen wurde. Sie wurde nach dem Tode des Bischofs Lucas wahrscheinlich vom neuen Statthalter des Zagreber Bistums (in Vertretung seines unmündigen Neffen) Kardinal Thomas Bakócz in Auftrag gegeben. Es sind nur drei Fragmente dieser Grabplatte erhalten (Abb. 1–3), die ganz offenbar in Verbindung mit der Graner Werkstatt stehen. Die beschädigte Signatur IOA [...] S ME FECIT auf der Leiste oberhalb des Kopfes weist auf die von einigen anderen Werken her bekannte Unterschrift des Johannes Fiorentinus hin.

In diesem Artikel wird auch der Wandtabernakel in der Kirche des hl. Laurentius in Požega, Slavonien (Abb. 9, 10), mit dem Wirkungsbereich der Graner Werkstatt in Verbindung gebracht. Ihr Einfluss könnte über Fünfkirchen (Pécs) vermittelt worden sein, wo der humanistisch gebildete Bischof Georg Szathmári um 1510 in seiner Kathedrale einen monumentalen Wandtabernakel anfertigen ließ, der wohl ebenfalls aus Gran stammt, und zwar als ein weiteres Werk des sog. Meisters der Bakócz-Kapelle. Anscheinend liess Bischof Szathmári nach 1506 – wahrscheinlich unter Berufung einiger Meister aus Gran – in Fünfkirchen eine Steinmetzwerkstatt organisieren, aus welcher wohl der Tabernakel in Požega stammt. Der Tabernakel mutet wie eine hybride, in Ausführung bescheidenere Variante derjenigen in Pest und Fünfkirchen an.

Schließlich wird hier zum ersten Mal ein Madonnenrelief der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt, das heute in der Kirche des hl. Markus in Vinica in Nordwestkroatien aufbewahrt wird (Abb. 13). Dieses Relief ist wohl ebenfalls am Anfang des 16. Jh. entstanden, seine Herkunft ist aber völlig unklar. Die Annahme des Autors, es könnte sich um ein Werk eines Meisters in Ungarn handeln, der vielleicht ebenfalls in der Graner Werkstatt des Johannes Fiorentinus tätig war, mag in der zukünftigen wissenschaftlichen Diskussion erörtert und geklärt werden.

Schlüsselworte: Pannonische Renaissance, Johannes Fiorentinus, Grabplatte von Bischof Lucas, Wandtabernakel in Požega, Madonnenrelief in Vinica