



Krug Jana Gossaerta, Bogorodica s Isusom, Zagreb
Circle: Jan Gossaert, *Virgin with Jesus*, Zagreb

Đuro Vandura

Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb

Izvorni znanstveni rad
predan 20. 6. 1990.**Jedna slika iz kruga
Jana Gossaerta
u Strossmayerovoj galeriji**

Poslije biskupa Josipa Jurja Strossmayera, Ante Topić Mimara naš je najveći donator starih majstora. Njegov prvi dar iz 1967. u tri je navrata u cijelosti publiciran. Primitljiva zbirka izložena je 1969. u palači JAZU, i tom je prilikom tiskan katalog Vinka Zlamalika: Izložba djela iz zbirke Ante Topić Mimara.¹ Umjetnine su razvrstane po školama, a veći dio izložaka predstavljen je dobrim kolor-reprodukcijama, popraćenima podacima o autorima i djelima. Drugo izdanje iz 1971. godine² znatno se razlikuje. Razdvojene grupacije prati jedinstven tekst, a izložbi je pridruženo još jedanaest novih umjetnina. Ova dva kataloga, međutim, ne razlikuju se u atribucijama pojedinih djela. Promjene će se pojaviti na trećem, cjelovitom predstavljaju donacije u okviru izložbe u Muzejskom prostoru »Sto godina Strossmayerove galerije«. ³ Slika koja nas ovdje zanima u svim je izdanjima pripisana Joosu van Cleveu, a pod tim imenom nalazimo je i u katalogu stalnog postava Galerije iz 1982. godine.⁴ U tekstu koji prati crno-bijelu reprodukciju, Vinko Zlamalik jako se trudi kako bi opravdao donatorovo opredjeljenje za antverpenskog maniristu, nekada znanog kao »Majstor Marijine smrti« (po slikama u Kölnu i Münchenu).

Riječ je o malom panelu⁵ s poprsjem žene što blago naginje glavu prema goloj lijevoj dojci na kojoj drijema dijete. Tamnosmeđa kosa, razdijeljena po sredini, na poseban je način prepletena s prozirnim velom, koji joj zatvara obris glave. Dva uvojka s lijeve strane padaju na goli vrat i draperiju preko ramena. U donjem lijevom uglu naziremo dio tamnoplave haljine preko koje padaju nabori bijele košulje, iznad obnažene dojke svezani u čvor. Četiri vidljiva prsta ženine desne ruke pridržavaju dječakovo bedro. Objе ručice dijete je položilo na dojkę te tako stvorilo naslon za uspavanu glavicu. Iznad linije njegovih leđa i ramena teče horizontala položenih pramenova kose i bjeline ogrtača. Taj dio draperije, pa nastavak siluete po dijelovima naslikanih vlasi, u cijelosti djeluje nestvarno ostavljajući dojam kasnije aplikacije. Zlatna pozadina s nizovima ciglasto nanizanih kratkih, smeđih i vertikalnih poteza tankog kista na ovoj je slici kao greškom prisutna. Ne samo zbog kasnijeg nastanka nego i zbog pripadnosti jednom drugom, medijevalnom vokabularu. Jasan crtež, izražajni u detaljima anatomije i igri tkanina nego slikarski »chiaroscuro«, odaje početak XVI. stoljeća. Oblik je naglašen preljevima boje slovača, a mjesta napuštanja lokalnog kolorita u sivim sjenama i ružičastim naglascima obraza, usana i bradavice ostaju vjerna zaglađenoj deskripciji volumena. Nema nigdje na slici slobodnih poteza, s čitljivom strukturom kista. Čak su i nabori tkanine više naznačeni crtežem negoli sugerirani svojstvenom slikarskom ekspresijom.

Kompozicijski elementi neravnomjerno su raspoređeni unutar obrise linije prikazane majke i djeteta. Relativno velike, mirne plohe svijetla majčina lica i tamne haljine ustupaju vizualno žarište dječakovu licu i dojci, mjestima guste koncentracije linija i oblika. Žarište je pojačano dijagonalnim postavljanjem nabora draperije. Pramen kose što se spušta s lijeve strane ne može uzvratiti vizualnoj »težini« dječakova tijela.

Ako se slažemo da na sjeveru poslije Jana van Eycka više ne možemo govoriti o srednjem vijeku, pojava i korijeni manirizma ostaju otvoreni istraživačima.⁶ Jedna od bitnih osobitosti štafelajnih renesansnih Madona jest čvrsta, zatvorena kompozicija, ali tako da je prostorno i vremensko putovanje oka ravnomjerno raspoređeno unutar obrisa. Takvih primjera nalazimo mnogo kod Raffaella i njegovih sljedbenika. Problem stilskog određenja je sljedeći: da li su pomak ravnoteže i pojačavanje detalja unutar tektonske zatvorenosti barokni stupanj renesansnog izraza⁷ ili je to već početak manirizma? Dileme nestaju kod svjesnog montiranja uvoznih elemenata, najčešće

Sažetak

Autor uspoređuje sliku Bogorodica s Isusom iz Strossmayerove galerije (SG-528) s berlinskom, istovjetnom mizanscenom Jana Gossaerta i frankfurtskom varijantom koja je pripisana Mathiasu Gerungu. Različite kvalitete upućuju na originalnu invenciju Jana Gossaerta, pa je najbliže i najpreciznije moguće atribuiranje zagrebačke kompozicije Krugu Jana Gossaerta, zvanog Mabuse. U daljem tekstu autor prepoznaje ikonografske različitosti derivirane iz iste, zajedničke ideje, kao i specifičnost ikonike Marije s usnulim Kristom na grudima.



Jan Gossaert, Madona, Berlin
Jan Gossaert, Madonna, Berlin



Pripisano Mathiasu Gerungu, Sveta Obitelj, Frankfurt
Ascribed to: Mathias Gerung, Holy Family, Frankfurt



Joos van Cleve, Marija u polufiguri, Cambridge
Joos van Cleve, Mary in semi-figure, Cambridge



Cornelis van Cleve, Madona s djetetom, Beč
Cornelis van Cleve, Madonna with Child, Vienna



Quentin Massys, Marija s djetetom, Bruxelles
Quentin Massys, Mary with Child, Bruxelles

iz Italije, jer sa »sviješću« i »montažom« zakoračujemo u drukčiju poetiku.

Kako je na početku rečeno, ova slika visi u Strossmayerovoj galeriji s legendom: Joos van Cleve. Teško bi bilo prikupiti komparativni materijal za potvrdu donatorove atribucije. Majstor *Marijine smrti* u starijoj literaturi svrstavan je među takozvane romaniste kruga flamanskih primitivaca. Duh juga njegova je konstanta, ne samo kad posuđuje motive nego i u modelaciji. Unatoč čestom pretjerivanju s detaljima, crtež omekšava svojevrsnim sfumatom, a po tipologiji ženskih lica zaključujemo da više voli naglašeno izdužene fizionomije s izraženom donjom usnom i onodobnim oduševljenjem za visoko čelo i malu bradu. Za morelijansku metodu neupotrebljivo je lice žene, jer je silueta lijevog obraza u nekoj prilici nadoslikana,⁸ pa se moramo obratiti izvornom namazu i sigurnijim detaljima. Dječakove osobine⁹ konotiraju jedino opus Jana Gossaerta, zvanog Mabuse,¹⁰ ali ne nalazimo nikakav drugi jasan prilog toj asocijaciji. Obla glava kuštravog spavača kao da dolazi s neke fantazmagorije osobenjaka iz Maubeguea. Možda bismo i bjelokosnu boju puti kod njega pronašli, no sve su to ipak slabi oslonci za promjenu atribucije.

Ključ za drukčije i potpunije dešifriranje problema pružio nam je Ludvig Baldass publicirajući u Pantheonu¹¹ jednu dotad nepoznatu Madonu. Slika je u privatnoj berlinskoj kolekciji, a



Krug Jana Gossaerta, Bogorodica s Isusom, Zagreb
Circle: Jan Gossaert, Virgin with Jesus, Zagreb

po mišljenju gospodina Baldassa predstavlja kasniji rad Jana Gossaerta. Nije nam potrebno mnogo da uočimo sličnosti i razlike između ova dva djela. Berlinski panel nešto je šireg izreza i hvata cijela dječakova leđa i nogu s majčinom rukom. Ženino lice je u smirujućem osmijehu također neznatno nagnuto u stranu, a ne samo, kao u našem primjeru, prema dolje. Osnovno razlikovanje čitamo u ravnoteži elemenata. Gossaertu ne promiče djetetova težina na desnoj strani slike, pa će lijevo gore uzgibati majčinu maramu, a na rame neće spustiti samo pramen, nego, grubo rečeno, snop kose. Na taj način iznudiše elipsoidnu putanju oka, a slika postaje u svim dijelovima prvog plana jednako važna. Ako unatoč svim izrečenim sličnostima još pomišljamo da su ova dva djela mogla nastati odvojeno jedan od drugoga, treba samo pogledati maramu preko dekoltea. Mogu li se jednaki nabori pokazivati samo kao varijacija na zadanu temu ili ćemo priznati da na tome mjestu jedna slika citira drugu?

Jan Gossaert je bio dvorski slikar, vrlo rano i vrlo kratko zatečen u antverpenskoj gildi. Osobito su mu zanimljive varijacije upravo na temu majke i djeteta u kojima se ne zadovoljava jednostavnim rješenjima kao, primjerice, lijevi ili desni kontrapost, nego traži nesvakidašnje zagrljaje, iskorake ili ambijente. Danas nam je nemoguće zamisliti da bi on preslikavao nekog svoga suvremenika, osobito ne kao dekan dvorske ra-

dionice koji mora biti uzor pomoćnicima. Nažalost, do nas nije došao glas o imenima njegovih suradnika, pa se u određenju njegova utjecaja moramo zadovoljiti s onim: krug Jana Gossaerta.

Iz literature poznat nam je još jedan citat ove Gossaertove invencije. Slika se 1970. nalazila u frankfurtskoj Galeriji Knoeckel pripisana Mathiasu Gerungu.¹² Desno od majke »aplicirana« je staračka pročelava glava s kratkom, kuštravom bradom. Otklone od predloška ponovno možemo na prste izbrojati. Zapažamo neznatnu fizionomijsku razliku, i to što frankfurtski majstor zaklanja ženino desno uho kosom, a košuljom prekriva dojku ispod dječakova lica. Uz pitanje o mogućoj naknadnoj intervenciji »oblačenja« treba napomenuti da je draperija košulje pojednostavljeno citirana, odnosno, nisu ponovljeni jedino mali, sitni lomovi nabora. O atribuciji ovdje nećemo opširnije raspravljati, jer je Mathias Gerung njemački slikar, aktivan tridesetih i četrdesetih godina XVI. stoljeća kao iluminator i crtač kartona za tapiserije dvorca u Neuburgu. Nekoć je bio vrlo omiljen među stručnjacima, a već mu je 1920. opus razdijeljen Orleysu, Behamu i Breuu.¹³ U svakom slučaju, očito je riječ o još jednoj varijaciji po kasnom djelu Jana Gossaerta, pa možemo reći da su svi ovi primjeri nastali poslije 1530, za vrijeme Gossaertovih posljednjih godina prije smrti u Bredi.

Sva ova tri spomenuta slučaja ikonološki se razlikuju. Aureolu kao znak svetosti nalazimo jedino na frankfurtskom primjeru, i to zajedničku za cijeli prikaz. Siluete glava odraslih lica graniče sa segmentom zrkastog kruga na pozadini, pa bez dvojbe imenujemo grupu: Sveta obitelj.¹⁴ Postavljanje svetog Josipa u drugi plan nije samo rezultat posudbe motiva nego i činjenice da je njegov autoritet bio vrlo slab na prijelazu XV. u XVI. stoljeće, tako da po ikonografiji i ne možemo zaključiti da je riječ o naknadnom proširenju osnovne ideje. Naime, riječ je o vremenu krajnosti i vrtoglavih amplituda, koje se raspinju od mazohističkog uživanja u Kristovu smrt do gotovo otvorena erotskog iskaza Bogorodici, što ga je tako istančano raskrinkao Huizinga.¹⁵ Upravo ćemo kod njega naći i poglavlje o čudnoj, do poruge i podsmijeha zapostavljenoj Josipovoj ulozi. Gotovo je nevjerojatno da se o nekom članu katoličkog Olimpa, i to iz prve garniture, može govoriti na način Eustachea Deschamps.

»U kakvoj je Josif bio sirotinji

I mucu

I bedi,

Kada se Gospod rodio?

Koliko ga je puta nosio

I podizao

U dobroti svojoj.

Zajedno sa majkom njegovom

Odveo ga je na mazgi svojoj:

Video sam ga

Tako naslikanog;

U Egipat je otišao.

Dobri čovek je na slici

Veoma umoran

I opremljen

Jednim plaštom i jednim buretom;

Štap je stavio na rame,

Star je i istrošen

I dovitljiv.

Nema on praznika na ovome svetu,

Ali za njim

Viču:

To je Josif budalasti!¹⁶

Iako se ovdje izravno opisuje prizor bijega u Egipat, pokazuje se podrugljiv ton prema onome koji ženu služi. Viteški čin svetoga Jurja pravi je način uslužnosti ljepšem spolu, a pomoć u svakodnevnom, prizemnim situacijama izaziva podsmijeh. Isto doba ide još dalje u omalovažavanju nama normalnog odnosa muža i žene kraj kućnog ognjišta, tako daleko da će i žene oblačiti u hlače.¹⁷ Viteška kultura zaboravila je značenje Josipa u biblijskom programu. Ne samo po ulozi koju ima u fabuli nego mu i ime nosi značenje Božjega epiteta: On umnaža. Rano kršćanstvo zamjenjuje ga s rimskom Minervom, pa mu kao praznik daje 19. ožujka, kao zaštitniku zanatlija.¹⁸ S jačanjem gradske kulture tijekom prve polovice XVI. stoljeća, prije seljačke i religiozne revolucije, afirmirat će se motiv obitelji kao samostalan prizor ili u okviru rodbinstva svete Ane.

Druge dvije slike s vremenom mogu čak izgubiti svetački karakter, jer od svih atributa imaju samo Bogorodičinu kombinaciju plavo-bijele odjeće. »Plava i bijela, marijanske boje, izražavaju izdvajanje iz ovozemaljskih vrijednosti i uzlet oslobođene duše prema Bogu, to jest prema zlatu koje dolazi u susret djevičanskoj bjelini, za vrijeme njezina uznesenja u nebesko plavetnilo.«¹⁹ Ovdje spomenut trokut plavo – bijelo – zlatno susrećemo jedino na našoj slici, pa se prema tome postavlja i pitanje njezina naslova Marije s Kristom. Dva su detalja koja potiču ikonografsku sumnju. Kod »uznesenja u nebesko plavetnilo« Marija je nešto ostarjela, a Krist je već dugo gore kao tridesetogodišnjak. Dakle, prva dilema je anakronistički susret dojenčeta i njegove majke par desetljeća kasnije. Već smo ranije govorili o mjestu vizualnog žarišta, a sada možemo nastaviti započetu misao. Znamo da je renesansa naslijedila od Rima, preko srednjega vijeka, prikaz »oslobođene duše« na smrti u obličju malog djeteta, a ozbiljno objašnjenje takvog izbora nalazimo kod starih alkemičara. Georg von Welling 1735. piše: »Ne mogu postići Kraljevstvo Nebesko ako se po drugi put ne rodim«,²⁰ što bi značilo ući i proći kroz »maternicu božanske tinkture«, odnosno, na neki način, sebi postati otac. Pritom je erotska komponenta na pragu novog doba nezaobilazna, što implicitno potvrđuje i Reay Tannahill: »Sve veća popularnost Marije mnogo je dugovala trubadurima, cisterciticima i franjevcima, kao i plemićima, trgovcima i građanima koji su poručavali umetnička dela i zdanja u njenu čast. Ona je bila topla, ispunjena ljubavlju i dobra, manje Hristova majka no majka koju bi većina muškaraca želela da ima.«²¹ U alkemijskom vremenu nepotrebno je pitanje prema čijoj je majci izražena posesivnost, jer ćemo se svi morati još jedanput roditi. Koliko je blisko polje religiozne i erotske ljubavi nalazimo kod osnivača krunice Alaina de la Rochea (o. 1428–1475). Program kršćanstva o veličini ljubavi sveo je na meditacije o svakom dijelu Bogorodičina tijela, a svaka riječ Očenaša bračna je postelja neke vrline.²² To ekvilibriranje između religioznog i erotskog prisutno je i na našoj slici u odnosu naručitelja prema prikazu: za života ima pred sobom mali izbor meditacija o Mariji, a posmrtno se već vidi u blaženstvu svojih želja. Ako na ovoj slici u Strossmayerovoj galeriji ipak gledamo malog Krista, a ne dušu preminulog, erotska komponenta ne gubi svoju draž. Dječak je zaspao, snom je izdvojen iz relacije žena – promatrač, pa se ponovno vraćamo konotativnom smislu ženske gole dojke.

Uravnoteženost kompozicije Gossaertova originala ne pruža nam vizualno naglašavanje niti jednog posebnog detalja. Marijina bijelo-plava odjeća jednostavno je češća i omiljenija na sjeveru Evrope, za razliku od talijanske crveno-plave kombinacije, a njezina gola dojka atribut je ikonografskog tipa Mariae lactans. Ikonika dojilje zabilježena je po karakteristikama i razvoju kroz povijest u svim važnijim leksikonima i ikono-

grafskim pregledima.²³ Vrijeme internacionalne gotike uvelo je u povijesti slikarstva zasebnu podvrstu, takozvanu Djevicu poniznosti. Marija sjedi na ledini i doji malog Krista, a varijacije su u likovima koji im prave društvo.²⁴ Druga podgrupa karakteristična je za renesansno XV. stoljeće u burgundskom vojvodstvu, a u literaturu je ušla pod naslovom Bogorodica s Kristom u apsidi.²⁵ Redom je i ovdje riječ o varijaciji dojilje, s time što je ambijent dom Božji, odnosno roj konotiran anđelima s glazbalima i pjesmom.

Treća podvrsta Galaktotrophusae, o kojoj je u ovoj studiji i riječ, varijanta je s usnulim djetetom na grudima. Mogućnost očitavanja ikonike kao varijacija Eleusae otpada po prilozima primjeru Joosa van Clevea.²⁶ Krist spava, a Marijina gesta desnom rukom prema golej dojci otkriva njezine dojiljske nakane prije ili poslije zatečenog prizora.

Ikonografija naše slike jednaka je onoj na slici pripisanoj Cor-

neliusu van Cleveu, s aukcije u bečkom Dorotheumu 1957. godine.²⁷ Poznavajući taj primjer i sva dosad citirana djela moramo postaviti veliko pitanje u autorsko opredjeljenje stručnjaka briselske Galerie Robert Finck. Naime imali su 1962. na prodaji jednu Mariju s uspavanim Kristom ispred zlatne pozadine, a pripisali su je Quentinu Massysu.²⁸ Po takvom autorском rasporedu briselska bi ploča trebala biti prauzor daljim varijacijama. S ikonografskoga gledišta moramo izreći sumnju u Massysovo prisustvo, jer je očita kvaliteta ovdje citiranog originala i šematizam kasnijih preslika. Dva posljednja primjera ne pružaju nam nova mizanscenska rješenja, a u velikoj se mjeri odvajaju od problematike autorstva panela iz Strossmayerove galerije. Vjerojatno će ostati trajnom nepoznati kom kvantitativna zastupljenost ove naše inačice Mariae lactans, jer prirodnom nestanku radova za vrijeme vremenskih i ljudskih kataklizmi, treba pridodati i cenzuru kasnijih stoljeća.

Bilješke

1

Vinko Zlamalik, *Izložba djela iz zbirke Ante Topić Mimara*, JAZU, Zagreb, 1969 (format 26 x 17,5).

2

Vinko Zlamalik, *Izložba djela iz zbirke Ante Topić Mimara*, JAZU, Zagreb (1971) (format 23 x 17,5). Ova publikacija nije datirana, označeno je jedino na naslovnoj strani: »drugo izdanje«. Katalog na devedeset dvije stranice donosi 72 umjetnine. Inače, od ovog izdanja postoji i varijanta, koja na dodatnih dvadeset šest strana donosi otisnut prijevod teksta na francuski jezik.

3

Vinko Zlamalik, *Sto godina Strossmayerove galerije*, Muzejski prostor, Zagreb, 1984. – Izložba je održana od 17. svibnja do 17. kolovoza 1984. Donacija Ante Topića Mimara predstavlja kataloške brojeve od 274 do 352 (80 umjetnina, a iz inventara nisu dva broja izložena). Osim kvantitativne promjene, bilježimo i sljedeće kvalitativne: umjesto Giorgionea u katalogu nalazimo Medulića, Veronesea je zamijenio Brusasorzi, nepoznati slikar VIII. stoljeća postao je Piazzetta, D. Tiepola zamijenio je Pittoni, Avignonsku školu Bellegambe, Liberia Floris (iako je Gamulin objavio u Peristilu upravo Liberia), zatim, umjesto Teniersa nalazimo Droogslotta, umjesto Goye Zoffanya, a jedan Rembrandt (Način) ovdje je Rousseaux, a onaj pod upitnikom samo je pripisan nepoznatom slikaru XVII. stoljeća. Napomenimo i to da će upravo u toku izložbe autor ovog teksta publicirati jednog Mimarina Schalckena kao J. G. Trautmanna.

4

Vinko Zlamalik, *Strossmayerova galerija*, JAZU, Zagreb, 1982, kat. br. 146. U katalogu iz 1969. slika je bila pod rednim brojem 34, 1971. broj 43, a 1984. broj 318. Inače, slika je objavljena još 26. studenog 1967. u *Vjesniku*, u članku Tomislava Butorca, *Senzacionalni poklon Strossmayerovoj galeriji*. Pod brojem XI. naći ćemo je u mapi reprodukcija izdanoj u povodu stogodišnjice Galerije, a Vinko Zlamalik je pod brojem 78 objavljuje i u najnovijoj, monumentalnoj knjizi *Strossmayerova galerija*, koja je još u tisku.

5

Inventarski broj SG–528, ulje s pozlatom na drvetu; 0,404 x 0,331 m.

6

Max Dvorak je otvorio problematiku manirizma s konačno primjerenim instrumentima registracije promjene poetike (čitaj: duha vremena) između renesanse i manirizma, a ne s bilježenjem nekih minuta i pluseva, odnosno lošeg i dobrog u vremenskom slijedu (**M. Dvorak**, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1928).

Oprez prema vremenu XVI. stoljeća na slikovit način ocrta opus povjesničara civilizacije u prostoru nekadašnjega burgundskog vojvodstva, Johana Huizinge. Usrećio nas je sa studijama o vremenu do XV. stoljeća (vidi: *Jesen srednjega veka*, Novi Sad, 1974) i o XVII. stoljeću (vidi: *Dutch civilisation in the seventeenth century*, London, 1968). Istina, u knjizi o Erazmu (vidi: *Erazmo*, Nolit, Beograd, 1984) verificira ljude i poneke događaje iz XVI. stoljeća, a distanca prema osjetljivosti tog burnog vremena navodi ga na mnoga pojednostavljenja, osobito prostorna. Ozbiljno se tim vremenom u sjevernim krajevima bavio i **Max Friedländer**, ali je sa studijama o manirizmu (vidi: *Die niederländischen Maniristen*, Leipzig, 1921) i romanizmu (vidi: *Die niederländischen Romanisten*, Leipzig, 1922) u nizozemskom slikarstvu uveo nesporazume koji traju do danas. Kročiti u povijest sa senzibilitetom o maniri, a primjenjivati ga na manirizam, tada nam mora bar dio spektra fenomenologije stila izmaći pažnji.

Vidi još i **Hans Sedlmayr**, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald, 1978.

7

Vidi: **H. Wölfflin**, *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, Sarajevo, 1974, i **H. Focillon**, *La vie de forme*, Paris, 1955.

8

Sliku je 1981. restaurirala Eva Winkler u Zavodu za restauriranje umjetnina u Zagrebu, čišćenjem starog laka i retuširanjem vertikalne pukotine na spoju drvene podloge. Prije tog zahvata bila je očevitna kasnija intervencija na liniji lijevog ženina obraza, ali neprirodno djeluje pomanjkanje jedne konkave tik iznad brade. Mladi dio slike je i zlatna pozadina, što se lijepo vidi na cijeloj liniji obrisa u ishitreno nanesenim vlasima kose i zlatnom penetriranju u majčin veo na glavi. Trebali bismo podlogu ispitati suvremenim tehničkim pomagalima, možda je nešto preslikano u drugom planu.

9

Joos van Cleve konstruirao dječju glavu s dvije kružnice. Veća čini lubanju i dolje prolazi ispod nosa, a donja je manja i opisuje liniju očiju i bradu. Jan Gossaertova konstrukcija sastoji se od jedne kružnice u koju su tangentno kod vrha nosa upisane dvije manje, a sferični trokut tako nastao prostor je za usne i bradu.

10

Jan Gossaert rođen je u Maubeugeu između 1470. i 1480, a preminuo u Bredi 1532. Kao Jennyn van Henegouwe spomenut je 1503. u antverpenskog gildi, 1505. i 1507. kao slobodni slikar prima učenike u nauk. Sljedeće dvije godine je u Filipovoj službi na diplomatskom putu u Rim, a po povratku radi u dvorcu Niddelburg. U Bredi je oko 1532. netom pred smrt, u službi Mencija de Nendoza i Heinrichsa III.

11

Vidi: **L. Baldass**, *Drei Jahrhunderte flämische Malerei*, Pantheon, 5, 1930, str. 133. Slika se tada nalazila u Galerie Dr Benedict u Berlinu.

12

Vidi: *Weltkunst* 5, München, 1. ožujka 1970.

13

Vidi: **Thieme-Becker**, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1920.

14

Promjena ikonografije u odnosu na predložak razlog je i oblačenju.

15

Vidi: *Jesen srednjega veka*, Novi Sad, 1974.

16

Qu'ot Joseph de povreté, /De durté, / De maleurté/ Quant Dieux nas-qui?/ Maintefois l'a comporté, / Et monté/ Par bonté/ Avec sa mère autressi, / Sur sa mule les ravi: / Je le vi/ Paint ainisi;/ En Egipte en est alé./ Le bonhomme set painturé/ Tous lassé./ Et troussé, / D'une cote et d'un barry: /Un baston au coul posé, / Vieil, usé/ Et rusé./ Feste n'a en ce monde cy, / Mais de lui:/ Va le cri:/ C'est Joseph le rassoté.

Preveo **Strahinja K. Kostić** u: *Jesen srednjega veka*, Novi Sad, 1974, str. 226.

17

Možda najljepši primjer sjevernjačkog komentara viteškog odnosa prema ženi vidimo na 173. foliji u misalu čazmanskog prepošta Jurja. Johannes-Hans pictor Alemanus montira svetog Jurja nizozemskog majstora I. A. s, dolje na margini, Israhelom van Meckenemom. Motiv je njegove grafike bračni par pri poslu. Muž plete vunu, a žena zamahuje s preslicom. Poanta je u njezinu pridržavanju hlača desnom rukom. Na glavnom prikazu vidimo muškarca u muškom poslu, a dolje je onaj koji stoji kod kuće, pomaže ženi, pa ona polako oblači hlače, dakle, postaje gazda u kući.

18

Vidi: **H. E. Jacob**, *6000 godina kruha*, Zagreb, 1957.

19

J. Chevalier / A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983.

20

M. Eliade, *Kovači i alkemičari*, Zagreb, 1983.

21

R. Tannahill, *Čovek i seks*, Beograd, 1981.

22

Vidi: **J. Huizinga**, *Jesen srednjega veka*, Novi Sad, 1974, str. 269.

23

Izdvojimo samo: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1979; **J. Hall**, *Dictionary of subjects and symbols in art*, London, 1985; **G. Schiller**, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1980 (4,2 Maria).

24

Vidi: **G. G. King**, *The Virgin of humility*, The Art Bulletin, 1935, str. 474–491 i **M. Meiss**, *The Madonna of humility*, The Art Bulletin 1936, str. 434–464.

25

U Strossmayerovoj je galeriji jedna, odnedavno pripisana, slika Monogramistu VIE 1420, po pronađenoj signaturi u gornjem desnom uglu.

26

Joos van Cleve, *Marija u polufiguri*, platno na drvetu, 0,600 x 0,450, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

27

Cornelis van Cleve, *Madona s djetetom*, drvo, 0,470 x 0,340, u bečkom Dorotheumu potkraj 1957. U mizanscenu prvoga plana unesena je krunica preko Kristova ramena, a u pozadini je otvoren prozor.

28

Quentin Massys (pripisano), *Marija s djetetom*, drvo, 0,403 x 0,286, tijekom 1962. u Galeriji Robert Finck, Bruxelles. Atribucija je postavljena sigurno po baselskom primjeru, iako je ovaj u određenju na Massysa preciziran s »krugom«.

Summary

Duro Vandura

A Painting from the Circle of Jan Gossaert in the Strossmayer Gallery

The author compares the painting Virgin with Jesus from the Strossmayer Gallery (SG-528) with the Berlin, identical mise-en-scene by Jan Gossaert and the Frankfurt variant which has been ascribed to Mathias Gerung. Difference of quality implies an original invention of Jan Gossaert, therefore the closest and most precise attribution of the Zagreb composition is to the Circle of Jan Gossaert, called Mabuse. Further in the text the author recognizes iconographic differences derived from the same, common idea, as well as the specific features of iconicity of Mary with the sleeping Christ Child on her breast.