

Talijanski slikar na visočini Kalnika

Ispod Velikoga Kalnika, čvrstog feudalnog grada gdje su odsjedali kraljevi, postoji srednjovjekovna crkva *sv. Brcka*. Sagrađena je na istočnom kraju današnjeg mjesta Kalnika, poznatog u srednjem vijeku pod nazivom Brezovice.¹

Sretni ishod okršaja s Tatarima donio je slobodu kmetovima-hrabrim braniteljima utvrđenog Velikoga Kalnika — koje je, čini se izgleda, zauzvrat Bela IV, što se ovdje sklonio na povratku iz Dalmacije, obdario plemstvom, slobodnim uređenjem pod nazivom osobite gradske županije Kalničke.² Takvim diplomatskim potezom otvara se sputanom kmetskom zaseoku u sjeni gradskih bedema put slobodi i nesmetanom razvijanju trgovačkih veza. U svakom slučaju, naselje se doista razvilo i postalo poznato (osobito mnogo dokumenata — koji redom govore o prodajama — sačuvalo se iz XIV stoljeća)³, a blizina kraljevskoga grada, kojim su upravljali i banovi, dopušta pomisao da se tu može zateći i kvalitetnija umjetnička djelatnost. Iz prijašnjeg razdoblja predpostavljenog blagostanja nije se ništa sačuvalo. Na starije vrijeme ne upućuje ni sama današnja župna crkva, jedino možda svojim arhajskim patronom Brckom (Bricciusom)⁴. Kasnogotičko joj je svetište razvijenih kružišta u prozorima;⁵ rustične freske u njemu⁶, a i sami arhivski podaci upućuju na prve decenije XVI stoljeća.⁷ Zar bi se po tome smjelo nagađati da se još mogu naći u pregrađivanoj lađi, ispod čitava reda opeka kasnije prizidanih, tragovi slikarija starijih, pa čak i ljepših od onih u svetištu? Konzervatorski radovi na sjevernom zidu lađe pokazali su da je i to moguće. Dva fragmenta zidnih slikarija (prosječne veličine od metar i pol) koji su tada otkriveni, upućuju svojom kvalitetom — iako teško oštećeni — na potrebu daljeg otkrivanja fresaka u tom prostoru.⁸ Prema ostacima ornamenata s naboranom trakom, koji su u dva, možda čak i tri niza zapimali kompozicije međusobno odvojene biljnim motivima, može se predpostaviti da je prostor koji su oni krasili bio razmjerno visok i natkriven stropom.

Sadržaj fresaka nije u svim pojedinostima jednako čitljiv jer je njihova slikana površina iskucana prilikom dogradnje novog zida.

U donjem — vjerojatno isprva srednjem pojasu — sačuvalo se fragmentarni lik redovnika u crnoj haljini. Sjedi na stolcu visokog rezbarenog naslona okrenut poluprofilom prema svojoj desnoj strani. Podigao je desnicu u gesti govora, ljevicom pridržava otvorenu knjigu. Pokazuje ju osobi koja mu sjedi nasuprot; njezin je lik propao s lijevim dijelom kompozicije, sačuvalo se samo dio prstiju i otvorene knjige. Redovnikova je glava ovjenčana užlijebljenim svetokrugom koji je optočen nizom slikanih bisera. Lik tog mladog redovnika u tamnoljubičastom, zapravo crnom habitu na zasićenoj zlatnožutoj pozadini postizava — poput figure na pozlaćenoj ikoni — još puniju jačinu svoje boje. Zaključujući prema crnoj halji i ulomku bijelog natpisa u gotičkoj kurzivi nad glavom redovnika, koja sadrži slova *S. benedic...*, kompozicija je prikazivala *sv. Benedikta*, možda u času predaje pravila svog reda.

Na susjednom polju, koje je od prvog odvojeno ornamentiranom trakom ukrašenom naizmjeničnim polulistovima, sačuvala se tamnomodra pozadina s rukom u gesti vjerovanja. Po rukavici koja je odijeva, prekrivajući dugi crveni rukav, kao i po ulomku aureole moglo



Sl. 1. Kalnik, Župna crkva sv. Brčka, Freska u lađi. Smrt sv. Petra Mučenika. XIV st.

bi se zaključiti da je tu bio prikazan neki sveti biskup ili opat blagoslivljajući redovnika ili svećenika kojemu se nazire dio tonzure.

Od gornjeg pojasa otkriveni su fragmenti dviju kompozicija. Lijevu, gotovo sasvim oštećenu, predstavlja nepotpuni lik nekoć vjerojatno frontalnog anđela što stoji na povišenom mjestu sa zatvorenom knjigom u ljevici. Prisutnost takve svečane figure navodi na pomisao da se u prizoru, možda, odvijala neka svetačka apoteoza.

Najzanimljiviju cjelinu, iako teško oštećenu, i površinom, i u kompoziciji, predstavlja susjedna scena. Desni dio gotovo trećinu prekriva pilastar dozidan za vrijeme barokizacije lađe godine 1805. već spomenutim nizom opeka. Na slici se razabire prizor mučeničke smrti u prisutnosti molitelja (donatora?). Kompozicija je bila raspoređena na tri dijela koji su isprva možda i bili drukčije ritmizirani. Lijevi, prvotno najmanji dio, zauzima suplikacijski lik odvojen od srednjeg dijela visokim stablom kraj kojeg svetac redovnik mučenički umire, a ubojica se sa svojom pratnjom krije u trećem dijelu.

Lik molitelja, po svoj prilici naručitelja tog bogatog zidnog dekora, prikazan je klečeći u poluprofilu. Sve je na njemu suvremeno i dvorsko. Golobrad, kratko podrezane kose plavih uvojaka, ogrnut je dugim plaštem šljivine boje, visokog ovratnika priljubljenog uz vrat s kojega prema prsima teku bijela dugmeta poput niza bisera. Gotovo okomiti pad bogatih nabora ne poremećuju ni ruke koje su, sklopljene na grudima, jedva otkrile skupocjenu bijelu podstavu lasičina krzna. Zasićeno crveni rukavi koji sežu do palaca obavili su sklopljene ruke. Njihovu gestu prati u visinama svetac okružen anđelima. Iza tjemena donatora ističe se na modroj pozadini neki intenzivnocrveni predmet kojega nejasni obrisi podsjećaju na krunu.

U središtu kompozicije, nešto većih proporcija⁹ od molitelja, nalazi se centralna ličnost mučenika. Tonzurirani svetac u bijelom habitu, ogrnut crnim plaštem, posrće pod udarcem bodeža. Uzdignutom ljevicom uhvatio se zelenog stabla dok kažiprstom desnice, prislonjene na njegovo deblo, pokazuje nečitljiv natpis zabilježen gotičkom kurzivom koji vjerojatno spominje značajnu riječ »credo« (in Deum).

U trećem kompozicijskom prostoru nalazi se ubojica. Prate ga tri otmjena golobrada plemića pod visoko uzdignutom zeleno-bijelo-zelenom zastavom. Jedan svetac sa svojom anđeoskom pratnjom, provirujući iz lišća mirno prati prizor pružajući neki bijeli nejasni predmet (sličan kruni za moliteljevima leđima); ispod njega dva se anđela — lijevi odjeven crveno, desni u zelenom — spuštaju, svaki noseći krunu. Stablo, kojeg se u padu dohvatio dominikanski mučenik, razlistalo se preko cijele kompozicije krošnjom gdje proviruju ptice i anđeli.

Slijeva je prizor zatvoren tekućim ornamentom lozice, slikan na bijeloj pozadini omeđenoj žarkocrvenim trakama. Žuta stabljika valovito se penje izbacujući sad zelene listove, sad modre grozdove kojima se hrane plave ptice.

Svi detalji navode na misao da kompozicija prikazuje mučeničku smrt dominikanskog inkvizitora XIII stoljeća, sv. Petra Mučenika iz Verone. U smrt ga je natjerala njegova nesnošljivost prema hereticima kojih je mnogo bilo i u sjevernoj Italiji. Oni su pripremili njegovu smrt. Kad je godine 1252. išao iz svog samostana u Comu prema Milanu, zaskočio ga je u šumi Carino de Balsamo, presjekavši mu bodežom lubanju i još ga je probo mačem. Obliven krvlju, uporni dominikanac molio je za svoje neprijatelje. Legenda je kasnije proširena time da je svetac još umirući imao snage da u prašini ceste svojom krvlju ispiše »CREDO IN DEUM«¹⁰.

Tako sumorno zvuči i tako se krvavo prepričava svetačka legenda. Atmosfera koja zrači sugerirana slikarskom materijom — unatoč istom sadržaju — ovdje je sasvim drukčija. Upravo je neobična i zanosna u svojoj razigranosti boje.

Intonirana je u modrom.

Modrilo je svuda prisutno. I u plavozelenom lišću i u plavoljubičastom plaštu i u plavkastim sjenama, u modrome zraku prekrivajući sve svojom koprenom sna. Tišinu tog priviđenja jedino para suzdržljivo rasprostrti žar cinobera: on predstavlja vladarske oznake, odijeva ubojicu mržnjom, penje se poput krika uz ruke u molitvi, razlijeva se beskrvnim inkarnatom krhkih prikaza da bi im dahnuo život. Ali to je tek za trenutak koliko i traje stvarnost te slikarske atmosfere satkane u nježnoj vibraciji svjetla, nenadmašivosti modre boje uz koju druge boje tek titraju, jedva dodirnete kistom.

Razgranato stablo nakičeno pticama i zamršeno svetačkim i andeoskim poprsjima zatvara prostor. Tek tu i tamo njegova razlistala krošnja dopušta djeličku modrog neba da proviri. Prostor, s mukom sugeriran osobama u desnom dijelu slike koje se na arhaički način izdižu jedne iznad drugih, nestao je u sredini. Nema uopće perspektive. Bijeg crta i poteza prema očistu, kad bi ono i postojalo, zakočili bi likovi ili zaustavila krošnja u prednjem planu gdje skriva vidik. Guštik, tako nastali, satkao je novu atmosferu, izbacio novi prostor koji više nema sposobnosti da sadrži, nego samo da prikazuje. Kao što su likovi u tom prizoru zadržani vegetacijom, tako su u donjem pojasu slika izdvojeni simboličkim zlatnožutim ili tamnomodrim pozadinama koje svojom prazninom i apstraktnosti također isključuju doživljaj prostornosti. Na taj se način organizam slike s ponavljanjem gradi na površini, ritmiziran stankama od lika do lika (naizmjenične žute i modre pozadine, razgranato stablo itd.).

Odvojene međusobno nemirnim pružanjima grana osobe se pričinjaju poput prikaza u svojoj nepomičnosti naslikanih kipova. Ili možda bolje, nalik su na likove što izranjaju iz obilja ukrasa iluminiranih kodeksa. Dvodimenzionalni — u biti antispacijalni — prostor, koji se ne otvara daljinom, ne probija vidikom, ne inscenira arhitekturom, iznosi svijet isto takav, površan, bez horizonta zatvoren u sebi samom.

U tom dvodimenzionalnom neorganskom prostoru lirski naznačenom, kojim kruže lagani tihi anđeli jedva dodirujući lišće, gdje se njegovane ruke izduženih prsti sklapaju ljepotom leptirovih krila, svetac je samo slučajni gost, prolaznik osuđen na propast.

Čudno, zašto u tom virilnom svijetu nije zablistala ženska haljina da svojom šuštavom povlakom skrene bademaste oči dopadljivih muškaraca? Ali noć je kasna u kojoj su se oni našli zaokupljeni svojim sasvim neobičnim porivima i podhvatima.

Odvija se brutalno umorstvo. Zasjeđa. Potekla je krv. A ipak, taj je tmurni događaj, usprkos surovosti i dramatičnosti, komponiran u sasvim lirskoj dispoziciji, u gotovo irealnoj lakoći vizije neodređene u svojoj radnji koja će se svakog časa raspliniti. A to što se tu zbiva ispred lišća, trebalo bi da bude uzbudljiva pogibija koju uzrokuje mržnja, nesnošljivost, a suprotstavlja joj se fantastična upornost žrtve.

Kretnja ubojstva, nemoćna da se dramatski isrpi, opisana je tromo, razvučena pokretima trojice (iako legenda nije zaboravila ime ubojice). Vitki gracilni mladići, plemići, u pantomimi ritmiziranih usporenih kretnja otmjeno oduzimaju život budućem svecu. Sam mučenik

pada nečujno, polagano poput lista. U nedostatku svake dramatičnosti geste, siromašan mimikom, izdržava svoju legendarnu upornost pokazujući već napisanu riječ umjesto da je (možda bi u tom klimatu bilo suviše drastično) ispisuje svojom krvlju, kako ga slavi legenda. Ovdje, međutim, kao i da nije potekla krv, i ako je bodž zaboden duboko u pleći. Umjesto strave na slici titra samo neka sparna tišina u plavom nepomičnom zraku i ničim ne poremećenom padu nabora koji su usnuli na likovima. Osobe osiromašene čuvstvima i stoga nepokretne, lišene svake težine materije, osuđene su da žive samo u svojoj poetskoj realnosti i da nestanu tek što se raspline čarolija koja ih je evocirala.

U arabeski što šara svetačku legendu prevodeći je u začaranu priču likovna je materija izražena u nestalnoj ravnoteži dvaju suprotnih vidova: plošnosti i volumena.

Sigurnost i neposrednost crteža bez prethodne šablone, ne opisnost, nego izbirljivost boje koja je sama sebi svrhom — u svom hladnom skladu rafinirana do pretjeranosti, nadređena crtežu — usmjeruju kompoziciju prema dvodimenzionalnosti, dekorativnosti i u krajnjoj liniji prema apstraktnosti u odnosu prema sadržaju, legendi. Osobe dehumanizirane, netaknute individualnim crtama koje uzalud tražimo bar na donatoru — poprimaju dostojanstvo, veličinu, postaju simboli onog što nisu sposobni izreći ni fizionomijom, ni grimasom, ni kretnjom.

U takvoj ornamentalnoj igri oblika koja raspoređuje i grupira ljude slabi ekspresivnost blagog pokušaja isticanja volumena i treće dimenzije. Traženje volumena otkriva se svojim ponavljanim podslikavanjem inkarnata, poliranju njegove nježne prozirnosti i osvjetljavanju njegovih oblina ispiranjem sjena (lumeggiaturama) u prelijevanju sfumata koji zaostaju na izbrežinama beskrvnih usana i naborima vjeđa.

Pridružuje se k tome i naturalističko opažanje. Ono se očituje u ukusu za detalje, kao npr. u preciznom predočivanju kostima, njihova pomodnog kroja (krznene podstave), niza dugmeta, prikazivanju ruku s detaljem članaka i nokata, uvojaka kose, u predočivanju predmeta. Iako skromno i s malo rekvizita, realnost je ipak unesena u irealan i fabuliran prostor perspektivno neodređen, dramski nedorečen, ali lirski usklađen i intoniran. Sklonost detaljima ne prelazi površinu stvari pa i ne doseže dubinu realnosti. Time je unutarinja suprotnost između traženja senzornog, gotovo senzualnog, u modelaciji i apstraktnog u plošnosti kompozicije, lirski razvezana u skretanju k iracionalnom i apstraktnom, a svojom sanjarskom atmosferom rasplinuta u transcendentnom. Tako izbijaju na površinu istog prostora i iste čestice vremena — u jednoj težnji za prisutnošću bezvremenskom i bezprostornom — istom gracijom i sveci i ubojice i anđeli među koje se pomiješao donator sa svojom prisutnosti smrtnika iz XIV stoljeća usred prizora koji se odvija u XIII; svi su iste prozirnosti inkarnata, istih bademastih očiju, nabreklih vjeđa, beskrvnih nijemih usana, da se zatim svi rasplinu s vizijom koja ih je začela.

Poetski klimat tih slikarija potekao je iz sredine koja nije poznavala granica stvarnosti, trošeći se u rafiniranoj ljepoti dvorskog života — slatkog života — aristokratskog i mondenog, prezasićenog užicima. Tu je prisutna atmosfera gotike — pomalo internacionalna u svojoj etiketi, ali ne tako hladnoj kao na Sjeveru ili konvencionalnoj kao na Zapadu. Na estetski prostor umjetničkih koncepcija s onu stranu Alpa podsjećaju kalničke slikarije svojim malim formatom. Specijalna



Sl. 3. Kalnik, Župna crkva sv. Brcka. Freska u lađi. Lik sv. Benedikta. XIV st.

Sl. 2. Kalnik, Župna crkva sv. Brcka. Freska u lađi. Detalj smrti sv. Petra Mučenika: lik donatora. XIV st.

logika talijanskog trećenta zaustavila se ovdje u metafizičkim granicama plošnog, poetski objašnjene prostora (umjesto sugestivne perspektive arhitekture neodređeni fond ili vegetacija). Međutim, već okvirni motivi naborane trake i prije svega lozice s groždem i proždrljivim pticama ne pripadaju sjeveru. Sparna i ustajala atmosfera kompozicije nije ni sjevernjačka ni alpinska. Samo je tamo u ekstazama krvi, natanko prepričavanih boli i jeza našla gotika svoj gorki prizvuk. Nema u kalničkim freskama ni klasične drame Giottova teatra, njezove usrdne humanosti, ni ekstatične mistike sv. Franje.

Umjesto svega toga, umjesto popularnih biblijskih prizora i svetaca koji su se stoljeća i stoljeća ponavljali na crkvenim stijenama pojavljuju se teme sa svećenicima i redovnicima, potezi njihove diplomacije. Tu se nazire ruka biskupa nad tonzuriranom glavom, sv. Benedikt (iz južne Italije), dominikanac Petar iz Verone, zaštitnik Lombardije, jedva poznat izvan granica Italije.¹¹

Tehnika zidnog slikarstva, otkrivajući poput rukopisa tradicije i sredinu koja je izgradila umjetnika, upućuje svojom specifičnošću na zanat izučen u Italiji: brižno polaganje sinopije i skica ugljenom, izvedeno na

dobro prepariranoj podlozi brižno zaglađene površine, lazurno podslikavanje i osvjetljavanje ispiranjem sjena odnosno dodavanjem bijelih svjetala al secco u temperi, sve to vodi u talijanski trećento.¹² Istog su podneblja modri fond i štukirane aureole. Plošnost kompozicije i njezin organizam spacioniran vegetacijom te zlatnožutom, odnosno modrom pozadinom podsjeća na intimnost tapiserije i mikrokozam sitnoslika iz zemlje koja ih je stvarala obasuvši svijet svojim procvatim travnjacima i razlistalim stablima. Dakako, riječ je o Francuskoj. Francuskog su ukusa i kostimi plemića i boje njihovih tkanina. I otmjenost kretnji francuske je konvencionalnosti. Ali inkarnat je južnjački, nježan i mekan, gotovo puten.

U stvari, svi se ti detalji nalaze u struji slikarstva koja se od sredine XIV stoljeća do sredine XV širi srednjom Evropom, često nazivana internacionalnim, dvorskim stilom. Toj su umjetnosti Burgundija i južna Francuska (osobito Avignon) uz lombardijsko svjetovno slikarstvo i bolonjske minijature bizantinskih reminiscencija dale svoj osnovni ton prepričan mondenim aristokratskim akcentom koji se stvarao u centrima evropske kulture. Tako je rasla veronsko-lombardijsko-



češko-alpinska struja kozmopolitskog tona koja je potekla iz Avignona. I kalničke freske po svojim komponentama potječu iz te struje. One pripadaju prvenstveno njezinoj ranoj fazi s kraja XIV stoljeća koju obilježava kompromisna ravnoteža između senzibilnosti francuskog Juga i sijenske rutine.¹³ Svakako ovdje jače dolazi do izražaja avinjonsko-lombardijsko¹⁴ obilježje kakvo se osobito izgradilo u lombardijskoj minijaturi koja je mogla i neposredno, kao predložak, utjecati na kalničkog majstora (razlistalo stablo u centru kompozicije, okvirni motiv s pticama, kostimi); uz to dolaze i sijenski manirizmi¹⁵ što se ispoljavaju osobito u inkarnatu (Marinijevski raspored sjena na licu). Bolonjsko-alpinska komponenta kakva se ističe u češkom i djelomično u austrijskom slikarstvu (sa tamnim inkarnatom bizantinske tradicije¹⁶ s tipičnim naturalističkim pojedinostima iscertavanja bora lica, dlačica obrva i brade, tačnost ušne školjke, otvorena usta s nizom zuba ili pomodne šiljaste brade kakve se ističu u alpskom i uopće srednjoevropskom slikarstvu¹⁷ ne pojavljuju se na Kalniku. Uz izrazitu južnofrancusku skalnu boju (modrozeleno intonacija) javlja se ovdje i ukus bolonjske minijature, ali ne u inkarnatu, nego u koncepciji estetskog prostora (tipovi redovnika što sjede pojavljujući se u konvencionalnim gestama ispred tamnomodre ili zlatnožute pozadine). Dopadljivost i gracija sijenskog manirizma — iz širokoga kruga sljedbenika Simone

Martinija, osobito bliskog skromnom Paolu di Giovanni Fei¹⁸ koji je slikao za crkvu sv. Dominika u Sijeni (1387) dala je osnovno trećentesko obilježje kalničkim freskama.

Po navedenim značajkama stilskim i tehnološkim uz izrazite detalje lombardijskog slikarstva čini se da je sjeverna Italija mogla biti uže područje iz kojeg je nikla ličnost nepoznatog kalničkog majstora. Plošnost kompozicije i plaho predočivanje volumena usmjeruju svakako na ranu fazu, i prisnost elemenata avinjonskog kruga upućuje na posljednje decenije trećenta. Za to vrijeme govore i detalji kostima. Ikonografski motiv s likom dominikanca podsjeća još jače na Lombardiju gdje je njihova djelatnost bila najintenzivnija, a osim toga oni su lombardijsku umjetnost prožetu sijenskim komponentama širili srednjom Evropom, pa se tu pod njihovim utjecajem i prvi put javlja (na pr. južni Tirol).

Sve to — prebačeno na historijske termine i komponente hrvatske povijesti koja se u to vrijeme odvija burnije — ostavlja malo mogućnosti kombinacije.

Izraziti dvorski duh i kozmopolitska atmosfera nepopularne ikonografije upućuju na feudalce ili crkveno plemstvo prije negoli na slobodne župljane bogate Brezovice.

Sam lik donatora, koji je na freski prikazan gotovo u istoj veličini kao i svetac, upućuje na samosvijest ličnosti i po svoj prilici na visoki društveni položaj

(neobičan kruni sličan predmet zaslikan cinoberom što mu lebdi za leđima). Stilske značajke zidnih slikarija upućuju na vrijeme vladanja kralja Ludovika I Anžuvina koji se i sam u to vrijeme smatra vlasnikom Velikog Kalnika na podnožju kojega je sagrađena crkva sv. Briktusa. U nekoj povelji 1359. Ludovik I to posjedovanje i izričito ističe.¹⁹ Ne bez razloga isti vladar na dan sv. Lucije (13. XII) 1367.²⁰ proglašuje Brezovicu kraljevskim gradom. Nakon smrti Ludovika I, godine 1382. zavlada Velikom Kalnikom Hrvoje Vukčić i njegovi kaštelani, dok ne prijeđe u ruke zagrebačkog biskupa Albena i zatim grofova Celjskih.²¹

Redovnici, biskupi, inkvizitori, pontifikalnih gesta nisu česti ni omiljeli u ikonografiji popularnog gotičkog evropskog slikarstva koje izživljava svoju maštu u nježnosti Kristova djetinjstva i u strahotama njegove Pasije. Po tome bi se moglo pretpostaviti da su freske proistekle iz strogo izoliranih krugova redovnika. Zaključujući prema ličnosti Petra iz Verone, dominikanskog inkvizitora XIII stoljeća, moglo bi se pomisliti na dominikance koji su se tada smatrali dvorskim redom. Od XIII stoljeća oni su u Hrvatskoj,²² a preko ličnosti biskupa Kažotića utječu na organizaciju i politiku zagrebačke biskupije,²³ a preko bana i na politiku u Hrvatskoj. Od prve četvrtine XIV stoljeća šire dominikanci francusko-lombardijski utjecaj srednjom Evropom, osobito u Češkoj i Mađarskoj.

S obzirom na ikonografski motiv smrti sv. Petra Mučenika, dominikanskog inkvizitora iz Verone, progonitelja krivovjernih, u tom smislu osumnjičenu ličnost Hrvoje Vukčića, od godine 1383. vlasnika Velikog Kalnika²⁴, teško je zamisliti kao naručitelja takve teme zbog izvjesne slobode u herezi i prema krivovjernima, koja ga ne bi ponukala da se dađe prikazati moleći pred svecem koji gine u borbi protiv heretika.

Preostaje ličnost Ludovika I. Tome u prilog govori otmjeni kostim i viteška pojava donatora, zatim kruna koja se naslućuje za njegovim leđima i dvije krune što ih anđeli nose u rukama. Ta nepoznata ličnost nije ušla u estetski prostor kompozicije poput većine donatora XIV stoljeća u izrazito smanjenim proporcijama — nošenih jedinom težnjom za neposrednom blizinom sveca i potrebom njegove zaštite. Naprotiv, ta ličnost neznatno je manja od sveca mučenika i u određenoj udaljenosti, ograničena tek na smireno promatranje događaja; iako kleči sklopljenih ruku, ta je osoba zadržala svoje vladarsko dostojanstvo.

Znade se da je godine 1371, po želji Ludovika I, a po nalogu pape i generala reda, poslana grupa dominikanaca iz Dalmacije u Rumunjsku da obrati krivovjerne.²⁵ Stav Ludovika I prema Balkanu i s tim u vezi prozirnost borbe protiv heretika mogla ga je navesti na tak-

vu manifestaciju ikonografskog motiva od kojeg postoji samo jedan u XIV stoljeću, i to u španjolskoj kapeli Ste Marie Novelle u Firenci iz 1365. U slikarstvu izvan granica Italije javlja se samo u jednom primjeru u XVI stoljeću, i to u francuskom brevijaru (bilješka br. 11 uz ovaj tekst). Ludovik I potpomogao je širenje umjetnosti koja se postepeno preobrazila u anžuvinski manirizam dvorskog stila. Prisutnost Anžuvina u južnoj Italiji poticala je širenje francuskog ukusa među umjetnicima u Italiji. Ne bi bio, po tome, neobičan potez da je izbor pao na talijanskog umjetnika francuske naobrazbe koji radi u južnoj Italiji ili koji je došao preporukom dominikanaca iz Lombardije. Toj provinciji pripadao je u XIV stoljeću do 1380. godine samostan Kopar u Istri. Samostani dominikanaca u kontinentalnoj Hrvatskoj sačinjavali su zajedno s onima u Ugarskoj i susjednim zemljama jednu samu ugarsku provinciju. Za drugu pretpostavku govore jači lombardijski elementi i ikonografija.

Sve ove pojedinosti pridonose osobitom značenju koje kalničke freske imaju u historiji zidnog slikarstva u Hrvatskoj. One su jedini primjer dvorskog stila rane faze bez manirističkih izobličenja koji je zasad poznat u našoj zemlji; po ikonografiji motiv mučeničke smrti sv. Petra iz Verone jedini je poznati primjer izvan granica Italije u XIV stoljeću, a drugi poznati uz onaj u španjolskoj kapeli Ste Marie Novelle u Firenci. Po svojim stilskim značajkama one pokazuju talijanskog autora iz kraja trećenta koji pripada širokoj skupini nastavljača Simona Martinija bliskog lombardijskoj minijaturi.

Mladoliki lik donatora, ako je doista Ludovik I — koji je u vrijeme nastanka slike već mogao biti bolehljivi starac — mogao bi se u tom slučaju objasniti manirističkim izražavanjem umjetnika. Prihvatimo li pretpostavku o ličnosti Ludovika I, kakvo je značenje donator pridavao dvjema malim krunama i jednoj velikoj nad njima što ih nose anđeli lepršajući nad sv. Petrom Mučenikom? Je li to pomisao na Ludovikove kćeri Jadvigu i Mariju ili na zaruke mlađe kćeri Marije sa Zigmundom 1378. godine? (koji će u neposrednoj blizini Kalnika, u Križevcima, održati svoj Krvavi sabor). Ma što značile, prilično je jasno da nemaju veze sa svetačkom legendom.²⁶

Koliko god bio taj neobični događaj iz svečeva života tendenciozno iskorišten s ciljem manifestacije ličnosti donatora i njegove politike, jasnoća njegovih primisli pala je u zaborav. Ostao je tek suviše mali ulomak jedne lijepo i raskošno zamišljene dekoracije i njezin poetski klimat kojemu je strano sve — i ličnosti koje predstavlja i sadržaj koji prikazuje — sve, osim raspejvane atmosfere rafiniranih boja i traženih oblika.

¹ Naselje se spominje već u XIII stoljeću, najčešće u XIV stolj, a rjeđe u XV st. Godine 1217. spominje ga kralj Andrija u svojoj darovnici (*T. Smičislav, Codex dipl.* III sv. str. 151). U XIV stoljeću: spominje se 1311. (*Cod. dipl. VIII* sv. str. 271), 1342. (*Stipišić-Samšalović*, »Isprave Arhiva Jugosl. akad.« Regesta, Sv. I, god. 1018—1437, Zagreb 1959, inv. br. 486), 1344, (*Cod. dipl. XI* sv. str. 147) spominje se kao »villa sub castro,« 1346. (ibid. str. 317), 1349. (ibid. str. 533), 1362. (*Stipišić-Samšalović*, n. dj. inv. 707) ban Leustakije piše iz Križevaca svojem kaštelanu na Velikom Kalniku: »ne nobiles iobagiones eiusdem castri molestent neve aliquod tributum ab eis exigant.« 13. XII 1367. imenuje kralj Ludovik Brezovicu kraljevskim gradom; tu povelju potvrđuje 1388. ban Ladislav Lošonc, 1394. kralj Zigmund (*Stipišić-Samšalović*, n. dj. inv. 1120). Dalje spominjanje naselja: 1384. (ibid. inv. 984), 1385. (ibid. inv. 1000), 1389. (ibid. inv. 1038),

1392. (ibid. 1099 inv.)... »Petrus villicus villae de Brezoucha,« 1396. (ibid. inv. 1150). U XV stoljeću spominje se Brezovica pri prodaji zemljišta; 1416. (ibid. inv. 1508) spominje se... »filius Georgii nobilis castri de Brezthovicha« itd. ² *I. Kukuljević Sakcinski*, »Fotografske slike iz Dalmacije,« Hrvatske, Slavonije, knj. I. Iv. Standl 1870, napisao je među ostalim i tekst za burg Veliki Kalnik. Tu spominje da je neki knez okički, valjda Ivan Jaroslav, prodavši vojvodi Kolomanu Veliki Kalnik prodao i druga sela o čemu, po njemu, govori kralj Bela IV u povelji od 1245. Kukuljević nastavlja dalje da se znade da je gradom upravljao kraljev brat Koloman — kralj Galicije i vojvoda čitave Slavonije. Za tatarske provale Koloman prepusti obranu Kalnika Filipu Bebeku. Sam Koloman, teško ranjen u bici, pogine na povratku u Hrvatsku te bude pokopan u dominikanskom samostanu u Čazmi, kako to spominje Toma Arcidakon.

Prema tekstu Kukuljevića, opsada Kalnika nije uspjela; kralj Bela IV na povratku iz Dalmacije daruje slavne branitelje grada selima. U toj povelji kaže Bela IV da je otporom tog grada kralju vraćeno gospodstvo nad čitavom Slavonijom. Kukuljević misli da je tada kralj Bela »bivše podložnike Kalnika poradi junačke obrane grada oslobodio kmetsva, podao im plemstvo, slobodno uređenje i starohrvatsku upravu pod imenom osobite gradske županije kalničke (selo Vojnovac, Brestovica« Bez obzira na ove Kukuljevićeve pretpostavke godine 1362 (vidi bilj. 1) ban Leustakije potvrđuje prava »nobiles iobagiones eiusdem castri.«

³ Vidi bilješku br. 1, dokumente XIV stoljeća koji se, u koliko nisu posebno citirani, tiču prodaje zemlje. Iz tog stoljeća po svoj je prilici i crkva sv. Brcka (iako se kao župa spominje tek 1509. godine.

⁴ Svetkovanje tog galskog sveca došlo je u Hrvatsku, čini se, preko kalendara crkvenih kodeksa koji nose francuske utjecaje (MR 67 iz 1290, MR 126 iz XI stolj, MR 133 iz prve polovine XIV) pa je u njima ubilježena i svetkovina sv. Brictiusa za koga u narodu postoji naziv Brcko. Samo dvije župe u Hrvatskoj posvećene su Brictiusu: u Brckovljanima, po svoj prilici iz XIV stoljeća, i u Kalniku (prije Brezovica) koja se kao župa navodi 1509. godine. Za svetkovanje vidi tekst N. Sertić, »Kalendar zagrebačke stolne crkve XI—XIX stolj.« Zbornik zagrebačke nadbiskupije I sv. Zagreb 1944, str. 166—167. — *Amb. Benković* u svojoj knjizi »Nebeski zaštitnici, sv. Martin«, Sarajevo 1939, spominje u susjednoj Sloveniji svega nekoliko crkava i kapela koje su posvećene Brictiusu: župna crkva Podlipa, podružne crkve u župama Javorje u Skofji Loki (Cetina, Raven) Stari Trg pri Ložu (Laze, Skale, Vodemla), kapela u župi sv. Jurij pod Kumom Rtiče.

⁵ G. Szabo u svojem izvještaju o kalničkoj župnoj crkvi (V. H.A.D.N.S. XIII sv.) na str. 326, kaže za crkvu sv. Brcka da je gotička građevina koja je sačuvala gotičko svetište i gotičku vanjštinu. »Zanimljivi su mu otpornjaci na vanjskom zidu svetišta. Uz nekad gotičku lađu prizidane su lijevo i desno barokne kapele; pred 15 godina produžena je lađa. Pri tom su stari zidovi morali biti srušeni.« Pregradnje XIX stoljeća nalazi Szabo u svom spomenutom izvještaju iz 1913. godine u ruševnom stanju.

⁶ Vidi o tome: A. Deanović, »Otkriće kasnogotičkih zidnih slikarja u kalničkom prezbiteriju«, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, 1955, god. III, br. 7, str. 6—14.

⁷ Crkvene vizitacije kalničkog arhiđakonata spominju nastanak crkve u vizitaciji iz godine 1840: per quem fundata ignoratur, sub patrocinis Scti Brictii ep, et conf. consecrata est imprimis per suffraganeum epp. Zagrab. Joh. Topolszki 1518. — *Fran Gundrum* u rukopisu o sv. Martinu na Igrištu (arhiv Konzervatorskog zavoda u Zagrebu) kaže za crkvu sv. Brcka: »1518 Baltazar Alapić Velikokalnički hrvatski podban i veliki župan zagrebački, posjednik Velikog Kalnika sagradio je u gornjem dijelu sela Kalnik — prije Brezovica Superior, crkvu na čast sv. Brcka.« — U spomenici župe, koja je nestala u prošlom ratu, bilo je zapisano: »ecclesia Scti Brictii fundata A. D. 1518 consecrata a. 1757 per epp. Zagrabiens suffraganeum Joannem Topolszky, sub fornicem 1805.«

⁸ Godine 1952. u jesen pri izvođenju radova na asanaciji sjevernog zida lađe kraj pjevališta nađeni su fragmenti fresaka. Novci kojima je te godine raspolagala ekipa Konzervatorskog zavoda u Zagrebu bili su u sporazumu s upravom župe upotrebljeni za otkrivanje, konzerviranje i reintegraciju fresaka XVI stoljeća u svetištu. Zahvaljujući zalaganju tadašnjeg predsjednika Narodnog odbora kotara Križevci bila je dodijeljena novčana pomoć i iz budžeta za kulturu i umjetnost kotara (što je tada bio prvi slučaj u konzervatorskoj praksi) tako da se moglo pristupiti otkrivanju i djelomičnom konzerviranju dvaju fragmenta na sjevornoj stijeni lađe uz pjevalište. Na žalost, novčana sredstva nisu bila dovoljna da se rad završi niti da se ispitaju ostale stijene u lađi, a postoji mogućnost da će se i tamo naći ulomci. Svakako bi bilo potrebno jednom preuzeti nova istraživanja i nastaviti radovima na konzervaciji i reintegraciji već otkrivenih fresaka.

⁹ Visina dominanca iznosi 123 cm, donatora 103 cm, a u to je vrijeme bilo uobičajeno da su suplikacijski likovi barem za polovicu ili dvije trećine manji od sveca čiju zaštitu traže. Općenite proporcije likova u tim kompozicijama su 1/7 i 1/8. To odgovara proporcijama likova u talijanskim trecenteskim slikarskim školama.

¹⁰ *Künstle*, »Ikonographie der Heiligen«, Freiburg im Breisgau 1926, str. 501—502; *E. e C. Ricci*, »Mille Santi nell'Arte«, Milano 1931, str. 525; *L. Réau*, »Iconographie de l'Art Chrétien« III sv., Paris 1959, str. 1104—1106.

¹¹ Prva slikana djela sa svečevim likom javljaju se u Italiji u drugoj polovici XIV stoljeća, i to najprije i najčešće u sijenskoj školi ili u školama koje su bile pod njezinim jačim utjecajem. Najstariji poznati primjer je lik sveca na poliptihu u Pisi Simone Martinija (*Van Marle*, »The Development of the Italian Schools of Painting,« Hague II sv. str. 191), zatim na poliptisima *L. Vanni*, »Vatikanska Galerija,« iz godine 1372 (*Van Marle*, o. c. II sv. 461 str.), *L. da Tommé* iz 1370. u Galeriji Rieti (*Van Marle*, o. c. II sv. str. 469), *Tadd. di Bartolo* u Akademiji, Siena (već datiran 1404. godinom), *Van Marle*, o. c. II sv. str. 556. — U Toskanskoj školi, u grupi koja radi pod sijenskim utjecajem, pojavljuje se sv. Petar Mučenik ponovno u grupama s drugim svecima u djelima: škola *Bart. Daddi*, *Bigallo* Firenca (*Van Marle*, o. c. II sv. str. 404); isto tako u veronskoj školi, koja je također pod sijenskim utjecajem, javlja se lik sv. Petra (Verona, crkva sv. Anastazije, *Van Marle*, o. c. IV sv. str. 181; u rimskoj školi javlja se na jednoj slici na dasci u kolekciji *Lehman*, u New Yorku, *Van Marle*, o. c. IV sv. str. 293) itd. Kompozicija mučeničke smrti sv. Petra iz Verone sačuvala se iz XIV stoljeća jedino u Firenci iz 1365. god. na djelu A. da Firenze u Španjolskoj kapeli Sta Maria Novelle (*Van Marle*, o. c. III sv. str. 435). U maloj kompoziciji pokraj poklekla sveca i njegova ubojice, koji drži mač na neobičan način, nalazi se jedan redovnik, a iza pećine straga 3 bradata vojnika. Ikonografski je svakako kalnička freska srodna s tom kompozicijom. — Izvan granica Italije spominje *L. Réau*, o. c. str. 1105. minijaturu s likom sv. Petra Mučenika u brevijaru maršala de Boucicault iz XIV stolj. u Muzeju Jacquemart-André u Parizu. Anonimnog autora neki historičari traže u krugu veronskog slikarstva (*L. Baer* u *Thieme-Becker Künstler-Lexikon*, XXVII, 27), a *P. Toesca* se ograđuje da slikara Pietra Sacchija iz Verone (kojemu neki pripisuju taj kodeks) za koga se zna da je radio u Parizu smatra samo posrednikom (*P. Toesca*, »Il Trecento, Torino 1951, bilješka 306. na str. 776). U XV stoljeću, osim nekih slika u Dalmaciji, ne pojavljuje se lik sv. Petra Mučenika izvan Italije; ne pozna ga ikonografija zidnog slikarstva prekoalpskih krajeva: Njemačke, Austrije, Francuske. Po tim ikonografskim karakteristikama treba svakako anonimnog majstora kalničkih fresaka tražiti u krugu gornjo-talijanskih majstora Lombardije.

¹² Po svojoj tehnici slikanja freske u Kalniku svakako odgovaraju uputama koje talijanski pisci u raspravama o slikarstvu preporučaju umjetnicima. Slikane su u dva sloja; na donjem je ugljenom ucrtana glavna shema kompozicije preko njega je postavljen intonak (intonaco) pijesak i vapno u odnosu 1:2 u debljini od 2—3 mm. Na toj podlozi slikana je kompozicija u fresku; svijetla mjesta na inkarnatu ispirana su kistom dok je boja i podloga još bila vlažna i time su postignuti sfumati. Na draperijama, kosi i nekim partijama lica dodana su svjetla kasnije u temperi al secco. Sve je to u skladu s uputama koje su pisci davali freskistima. Osobito zanimljiva komparacija je s tekstom Cennina Cenninija pisanom u XV stoljeću koji opisuje tehniku Giottovih učenika Taddea Gaddija i njegova sina Agnola, učitelja Cenninija. Cennini, među ostalima, uspoređujući svoje suvremenike s načinom slikanja inkarnata Giotta i njegovih sljedbenika, kaže da razlike postoje u nanošenju različitih boja inkarnata pri čemu svaka sjena odmah dolazi na svoje mjesto (tako to čini Giotto i oni koji primjenjuju ispiranje boje inkarnata s lica bilo prije ili pošto su stavljene sjene). Tako su radili neki majstori sijenske škole. Cennini međutim upozorava: »želite li da vaš posao zaista bude briljantan, pazite da položite svaku boju inkarnata na mjesto, a da ih ne miješate.« Upozorava da se svijetla mjesta na draperiji mogu prikazati laganim struganjem boje vrškom kista. Osobito je važna njegova opomena: »Zapamtite, sve što slikate u fresku mora biti završeno i retuširano seccom u temperi« (najčešće jajčanoj). *Upor. A Treatise on painting by Cennino Cennini*, transl. by Mrs. Merrifield, London 1844.

¹³ *Toesca*, »Il Trecento,« o. c. str. 544, 776. itd.

¹⁴ *Toesca*, »La pittura e la miniatura nella Lombardia,« Milano 1912. — *Weingartner*, »Gotische Wandmalerei in Südtirol,« Wien 1948.

¹⁵ *Schlosser*, »Oberitalienische Trecentisten,« Leipzig 1921. — *Y. Bonnefoy*, »Peintures murales de la France gothique,« Paris 1954, 20. str.

¹⁶ *A. Matejček-J. Plešina*, »Gotische Malerei in Böhmen,« Prag-Hanau 1955, str. 16—17. — *Denkstein-Matouš*, »L'Art gothique de la Bohème Méridionale,« Prag 1955, str. 72, 199.

¹⁷ *Weingartner*, o. c. str. 17, 19—44.

¹⁸ *E. Carli*, »Les primitifs Siennois,« Paris 1957, str. 49, tabl. 90. Ispiranje inkarnata i raspored sjena na licu podsjeća na nalič kruga Sima Martinija.

¹⁹ I. Kukuljević, o. c.

²⁰ I. Kukuljević, o. c.

²¹ I. Kukuljević, o. c. 1382. god. Kalnikom upravlja kaštelan Vukčić Dragoš, 1399. Valković, poslije toga pada u ruke biskupa zagrebačkog Eberharda; od 1406. vjerojatno je u grofova Celjskih, 1418. potjerana je Barbara s Kalnika, 1427. proda Žigmund Kalnik Ivanu Albenu rođaku Barbare, 1465. dobiva grad Korvin, itd.

²² J. Sidak: »Ecclesia Slavoniae i misija dominikanaca u Bosni,« Zbornik Filozofskog fakulteta, Zagreb 1955.

²³ Kažotićeva reforma bila je pod utjecajem dominikanaca kojima je i sam pripadao. Svetkovanje novih blagdana koje je Kažotić uveo u kalendare kodeksa (npr. MR 133) pokazuju

snodnost s kalendarom dominikanskog misala iz druge pol. XIII stolj. u Tuluzi, Sertić, o. c. str. 187.

²⁴ Kukuljević, o. c.

²⁵ A. Zaninović, »Pogled na apostolsko-znanstveni rad dominikanaca u hrvatskim zemljama,« Bogoslovska smotra, Zagreb 1917, str. 13.

²⁶ Jedina bi mogućnost bila da su one dvije krune svetački simboli sv. Petra Mučenika i njegova ubojice Carina de Balsama koji se kasnije pokajao nad svojim činom i postao blažen, što je jedinstveni primjer beatifikacije ubojice poslije kanonizacije njegove žrtve (L. Réau, o. c. II sv. str. 1104). Mislim, međutim, da bi krune dosta nejasno simbolizirale tu neobičnost kulta.

Riassunto

Un ignoto pittore Italiano sull'altipiano del Kalnik

Sotto il Gran Kalnik, castello feudale nella Croazia continentale che offriva ospitalità ai re, si trova la chiesa medievale di S. Brizio. Nella sua navata sono state rinvenute tracce di affreschi il cui contenuto non è ugualmente riconoscibile in tutti i particolari poichè la superficie dipinta è stata deteriorata quando si è eretto un nuovo muro. Lo stato attuale degli affreschi indica che essi erano disposti in tre registri. Nella cinta centrale si è conservata l'immagine di un frate, vestito di nero, in atto di parlare; con tutta probabilità si tratta di S. Benedetto mentre sta esponendo le regole del suo ordine. Nel campo vicino, separato da questo per mezzo di una fascia ornamentale adornata da mezze foglie alternate, si è conservato un fondo azzurro cupo con una mano tesa in atto di fede; dal guanto che la ricopre è da supporre che vi fosse rappresentato un vescovo o un abate benedificante un frate o un sacerdote del quale si riesce ad individuare una parte della tonsura. Nella cinta più alta sono stati scoperti frammenti di due composizioni. Quella di sinistra, quasi completamente danneggiata, raffigura l'immagine frontale incompleta di un angelo che tiene un libro nella mano sinistra. L'insieme più interessante, sebbene gravemente danneggiato e nella superficie e nelle composizioni, è dato dalla scena vicina dove si intravede il martirio di un domenicano alla presenza del donatore. La figura orante, che rappresenta con molta probabilità il commissionario di questa ricca decorazione murale, è presentata in ginocchio di mezzo profilo. Al centro della composizione, di proporzioni leggermente più grandi che la figura dell'orante, si trova il personaggio centrale: un santo con la tonsura, dall'abito bianco ricoperto da un manto nero, cade pugnalato. Con la sinistra levata ha afferrato un albero verde dal quale sporgono angeli ed uccelli, mentre con l'indice della destra, appoggiata al tronco, mostra una scritta nella quale s'intuisce la parola »credo«. L'uccisore alle spalle del santo è accompagnato da tre distinti nobili sbarbati, sotto un vessillo verde-bianco-verde levato in alto. Due angeli volanti portano corone. Sulla sinistra la scena è divisa da tralci ornamentali che salgono ondulati con foglie verdi e grappoli d'uva nera di cui si cibano uccelli azzurri. Tutti i dettagli inducono a pensare che si tratti del martirio del domenicano Pietro da Verona.

In questo arabesco che ha trasformato la leggenda del santo in una fiaba incantata, la materia figurativa è espressa in un equilibrio instabile tra due aspetti, contrari: superfici e volumi. La sicurezza e l'immediatezza del disegno, il colore non descrittivo ma scelto e fine a sé stesso -raffinato fino all'esagerazione nella sua fredda armonia azzurrognola, sovrastante al disegno- avviano la composizione ad una bidimensionalità, a un decorativismo e, in ultima analisi, all'astratto in rapporto al contenuto. I personaggi disumanizzati, privi di tratti individuali, assumono dignità, grandezza, divengono simboli di quello che non riescono a raffigurare né con l'espressione convenzionale del volto, né con la fisionomia aggraziata, né col gesto. La timida ricerca del volume è qui espressa dall'esecuzione particolare dell'incarnato, dalla sua tenera trasparenza, dall'illumi-

nazione delle rotondità con lueggiate, dall'iridescenza delle sfumature. Vi si aggiunge anche una certa osservazione naturalistica che si rivela nel gusto per i minuti dettagli (la rappresentazione di abbigliamenti alla moda, ecc.); sebbene modestamente e con pochi elementi, la realtà è introdotta in questo spazio irreal e favoloso, indeterminata nella prospettiva, drammaticamente inespressa ma liricamente intonata. Il gusto per il dettaglio non supera la superficie delle cose, e quindi non raggiunge la profondità del reale. Con ciò il dissidio interiore tra la ricerca del sensoriale o addirittura del sensuale nella modellazione e dell'astratto nelle superfici piane della composizione, risulta liricamente dissolto in una deviazione verso l'irrazionale e trascendentalmente evanescente con la sua atmosfera sognante.

È presente un'atmosfera gotica, un po' internazionale, ma non così fredda come al Nord o convenzionale come a Occidente.

Questi dipinti di Kalnik, con i loro formati relativamente piccoli, ricordano le concezioni artistiche dell'area estetica al di là delle Alpi. La logica spaziale del Trecento italiano si è fermata qui nei limiti metafisici dello spazio piano, poeticamente spiegato (la vegetazione, il fondale giallo dorato e azzurro anziché la suggestiva prospettiva architettonica). La composizione piana e il suo organismo spaziale per mezzo della vegetazione e del fondo azzurro, ricorda l'intimità dei tappeti e il microcosmo dei piccoli dipinti di gusto francese meridionale. Sono di taglio francese anche l'abbigliamento dei nobili, i colori delle stoffe e la distinzione del gesto. Ma l'incarnato è meridionale, delicato, tenero, quasi carnale. È di tradizione italiana anche la tecnica delle pitture murali (gli sfumati, le lueggiate, la maniera di dipingere). Siamo agli ultimi decenni del Trecento contrassegnati dal compromesso dell'equilibrio tra la sensibilità del Meridione francese e dell'abilità senese. Negli affreschi di Kalnik sono maggiormente espressi il carattere lombardo-avignone col manierismo senese (la disposizione marinistica delle ombre sul volto e l'affievolimento dei luoghi oscuri) la cui grazia indirizza alla vasta cerchia dei seguaci di S. Marini particolarmente vicino al modesto Paolo di Giovanni Fei che dipinse la chiesa di S. Domenico a Siena. Da questi dettagli sembra possibile che l'Italia settentrionale sia stata la regione dalla quale direttamente o indirettamente sia scaturita la personalità dell'ignoto maestro di Kalnik. Il tipo della simmetria centrale con l'albero nonché i dettagli delle figure ricordano di più la miniatura lombarda, e il motivo iconografico con la figura del domenicano S. Pietro martire fa pensare anch'esso alla Lombardia, dove più viva è stata l'attività dei domenicani. S. Pietro martire era il protettore della Lombardia. Il motivo iconografico del martirio di questo santo non passa i confini d'Italia nel secolo XIV, e nel XV, fuori d'Italia, è noto soltanto in Francia in un breviario. I domenicani hanno diffuso in Europa l'arte lombarda permeata di componenti senesi. Il personaggio del donatore, ritenuto Lodovico I d'Angiò, era conosciuto per la sua collaborazione coi domenicani; su suo invito — sia tramite la corte di Napoli (dove gli artisti lombardi e senesi lavoravano) sia tramite i domenicani l'ignoto artista italiano è venuto sull'altipiano di Kalnik dove sotto il castello di Kalnik (a quel tempo proprietà di Lodovico I) si trovava la chiesa di S. Brizio. Considerate le componenti stilistiche e storiche, la chiesa può esser stata dipinta nell'ultimo quarto di secolo del Trecento.