

Ilustracije Ovidijevih Metamorfoza Johanna Wilhelma Baura u Grafičkoj zbirci Nacionalne i Sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Guzić, Paula

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:780157>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

**ILUSTRACIJE OVIDIJEVIH *METAMORFOZA* JOHANNA WILHELMA
BAURA U GRAFIČKOJ ZBIRCI NACIONALNE I SVEUČILIŠNE
KNJIŽNICE U ZAGREBU**

Paula Guzić

Mentorica: dr. sc. Tanja Trška, docent

ZAGREB, 2023.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

ILUSTRACIJE OVIDIJEVIH *METAMORFOZA* JOHANNA WILHELMA BAURA U GRAFIČKOJ ZBIRCI NACIONALNE I SVEUČILIŠNE KNJIŽNICE U ZAGREBU

JOHANN WILHELM BAUR'S ILLUSTRATIONS FOR OVID'S METAMORPHOSES IN THE PRINT COLLECTION OF THE NATIONAL AND UNIVERSITY LIBRARY IN ZAGREB

Paula Guzić

SAŽETAK

Rad predstavlja dosad neobjavljeni album grafika Ovidijevih *Metamorfoza* Johanna Wilhelma Baura s početka XVIII. stoljeća te šest samostalnih grafičkih listova iste tematike iz druge četvrtine XVII. stoljeća koji se čuvaju u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Autor izdanja albuma grafika je Abraham Aubry prema invenciji Johanna Wilhelma Baura, dok su samostalni grafički listovi Baurovi originali. Baur, relativno nepoznat u hrvatskoj povijesti umjetnosti, jedan je od najvećih njemačkih grafičara prve polovine XVII. stoljeća, čije su *Metamorfoze* nastale kao naravan slijed prethodnih vizija ovidijanskih tema koje su također predstavljene u ovom radu.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 65 stranica, 34 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Antonio Tempesta, Bernard Solomon, bakrorez, bakropis, grafika, Johann Wilhelm Baur, knjižna ilustracija, Metamorfoze, Ovidije, Virgil Solis

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, docent, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Tanja Trška, dr. sc. Sanja Cvetnić, dr. sc. Danko Šourek, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 18. siječnja 2022.

Datum predaje rada: 3. svibnja 2023.

Datum obrane rada: 9. svibnja 2023.

Ocjena: odličan (5)

Ja, **Paula Guzić**, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost renesanse i baroka diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom ***Ilustracije Ovidijevih Metamorfoza Johanna Wilhelma Baura u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*** rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu,

Paula Guzić

Zahvale

Prvenstveno se zahvaljujem mentorici dr. sc. Tanji Trška, koja je ostvarila moje upoznavanje s ovim posebnim predmetom na kojem se rad temelji te čija je pomoć u navigiranju naizgled suhog vrela izvora bila od najveće važnosti.

Nadalje, zahvaljujem Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu na kolegijalnosti, pristupu likovnoj građi i stručnoj literaturi.

Naposljetku se zahvaljujem svojoj obitelji koja mi je omogućila studij te prijateljima koji su godinama bili najveća podrška.

S A Ā D R A Ź D A R J

1. UVOD	1
2. JOHANN WILHELM BAUR (STRASBOURG, 1607. – BEČ, 1641.)	2
2.1. Historiografija	2
2.2. Biografija.....	4
2.2.1. Rani život i školovanje	4
2.2.2. Zreli period i rad u Italiji	5
2.2.3. Odlazak u Beč i <i>Metamorfoze</i>	6
3. KNJIŽNA ILUSTRACIJA	7
3.1. ILUSTRIRANI OVIDIJE.....	8
4. ILUSTRACIJE OVIDIJEVIH <i>METAMORFOZA</i> PRIJE JOHANN A WILHELMA BAURA	10
4.1. Transformacija naslovnice – skupni prikaz.....	10
4.1.2. <i>Metamorfoze</i> Giacom a Franca i Matthäeusa Meriana	11
4.2. Bernard Solomon (Francuska, 1506. – 1561.) i Virgil Solis (Nuremberg, 1514. – Nuremberg, 1562.).....	14
4.3. Antonio Tempesta (Firenca, 1555. – Rim, 1630.).....	17
5. ILUSTRACIJE OVIDIJEVIH <i>METAMORFOZA</i> JOHANN A WILHELMA BAURA U GRAFIČKOJ ZBIRCI NACIONALNE I SVEUČILIŠNE KNJIŽNICE U ZAGREBU	20
5.1. Grafička zbirka NSK	20
5.2. <i>Bellissimum Ovidii theatrum</i> – album grafika.....	21
5.2.1. Fizičko stanje albuma u Grafičkoj zbirci NSK.....	25
5.2.1. Razlika Aubryjeve i Baurove izvedbe	26
5.3. Samostalni grafički listovi.....	29
5.3.1. <i>Atlasova preobrazba u planinu</i>	29
5.3.2. <i>Kupid strijelom gađa Plutona</i>	35
5.3.3. <i>Cerera i uvrjedljivi dječak</i>	39
5.3.4. <i>Glauk i Scila</i>	43
5.3.5. <i>Scilina preobrazba</i>	46
5.3.6. <i>Didona dočekuje Eneju</i>	50
6. ZAKLJUČAK	52
7. POPIS LITERATURE	54
8. POPIS INTERNETSKIH IZVORA	55
9. POPIS ILUSTRACIJA.....	56

1. UVOD

Johann Wilhelm Baur (Strasbourg, 1607. – Beč, 1641.) njemački je slikar i grafičar. Jedan je od prvih umjetnika koji je donio barok u Njemačku te je u današnje vrijeme najpoznatiji među povjesničarima umjetnosti specijaliziranim za grafiku. Njegov životni rad počeo se pomnije proučavati u devedesetim godinama XX. stoljeća, a najviše pažnje privlači upravo serija bakropisa Ovidijevih *Metamorfoza* iz 1641. godine, koji su tema i ovog diplomskog rada. Zahvaljujući tiskarskoj tradiciji ranog novog vijeka, grafički listovi su tiskani te daljnje kopirani diljem Europe.

Baur, pa tako i njegove *Metamorfoze*, također su imali svoje kopiste čijom je zaslugom ovaj album grafika postao još rašireniji. Najpoznatiji kopiti Baurovih *Metamorfoza* su Matthäus Merian (Basel, 1593. – Langenschwalbach, 1650.) i Abraham Aubry (? – 1682.). U Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu nalazi se album grafika *Metamorfoza* atribuiran Abrahamu Aubryju prema invenciji Johanna Wilhelma Baura. Grafička zbirka, uz album, posjeduje i šest grafičkih listova Baurovih originala iz *Metamorfoza*. Ovaj diplomski rad fokusiran je na predstavljanje te interpretaciju Baurovog albuma u Aubryjevoj izvedbi te Baurovih listova kako bi se ovi predmeti visoke kvalitete po prvi put sustavno istražili.

Nakon kratke historiografije spominjanja i istraživanja Baurova lika i djela kroz stoljeća, rad nastavlja s kratkim osvrtom na pojam knjižne ilustracije kako bi se unaprijed definirale tehnike kvalitetne interpretacije teksta u sliku, s fokusom na transformaciju ovidijanskog mita iz njegove tekstualne forme u onu vizualnu. Baurova interpretacija *Metamorfoza* ima jake utiske u prethodnim grafičkim radovima. Stoga će se u radu predstaviti radovi autora poput Virgila Solisa (Nuremberg, 1514. – Nuremberg, 1562.) i Antonia Tempeste (Firenca, 1555. – Rim, 1630.) koji su također autori vlastitih serijala *Metamorfoza* koje su od iznimne inspiracijske važnosti za Baurovu seriju.

Zagrebački album grafika i samostalni grafički listovi biti će podijeljeni u dva poglavlja. U poglavlju *Bellissimum Ovidii theatrum – album grafika* naglasak će biti na trenutnom stanju zagrebačkog predmeta te usporedbi s drugim primjerima Aubryjeve izvedbe prema Bauru koji se nalaze u drugim svjetskim knjižnicama i muzejima. Naposljetku, u poglavlju *Samostalni grafički listovi*, svaki list će se pomno predstaviti formalnom analizom i trenutnim stanjem te će biti uspoređen s grafikama iste ovidijanske teme kod Virgila Solisa i Antonie Tempeste kako bi se pokazala linija utjecaja na *Metamorfoze* Johanna Wilhelma Baura.

2. JOHANN WILHELM BAUR (STRASBOURG, 1607. – BEČ, 1641.)

2.1. Historiografija

Najraniji izvor za rekonstrukciju života i djela Johanna Wilhelma Baura ilustrirani je zbornik njemačkog slikara, bakroresca i pisca o umjetnosti Joachima von Sandrarta (Frankfurt, 1606. – Nuremberg, 1688.). U djelu *Njemačka akademija plemenitih građevnih, kiparskih i slikarskih vještina (Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste)*, čija su dva sveska izdana u razdoblju od 1675. do 1679. godine, spomenuo je Baura kao poznatog slikara minijatura, hvaleći ga pritom zbog originalnosti i vrsne minuciozne izvedbe narativnih scena u minijaturnim veličinama. Objavljuje i kako je Baur specijalizirao bakropis do razine da je postao uspješan i u Italiji. Von Sandrart ukratko sumira Baurovu biografiju i napominje najvažnije naručitelje i djela, no i napominje ključnu informaciju kako je nakon njegove smrti 1640. godine, Melchior Küsel nastavio njegov rad.¹

Njemački slikar i pisac Arnold Houbraken (Dordrecht, 1660. – Amsterdam, 1719.) u tri sveska djela *Veliki teatar nizozemskih slikara i slikarica (De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilds en Schilderessen)*, izdavana od 1718. do 1721. godine,² naziva Baura „Joan Guiliam Bouwer van Straatsborgh“. Naglašava njegovu privrženost pejzažu i pergameni te spominje njemačkog slikara i grafičara Friedricha Brentela (Lauingen, 1580. – Strasbourg, 1651.) u ulozi Baurovog učitelja u Strasbourgu. Houbraken također, kao i von Sandrart, završava poglavlje s imenovanjem Küsela kao svojevrsnog nasljednika.³

Tijekom XIX. stoljeća, povjesničari umjetnosti pokrenuli su velike sistematizacije umjetnika u razne enciklopedije, kataloge, leksikone i slično. Najraniji takav katalog orijentiran na grafiku je *Le Peintre graveur* Adama Bartscha s početka XIX. stoljeća. Nažalost, Bartsch ne spominje Baura, no drugi veliki pregled grafike ga ne samo spominje, nego i sustavno katalogizira. Njemački povjesničar umjetnosti Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein (Berlin, 1888. – Amsterdam, 1957.) ustanovio je kultne kataloge djela ranonovovjekovnih grafičara na području Nizozemske, Njemačke i Austrije. U drugom svesku *Njemačkih bakroreza, bakropisa i drvoreza c. 1400 – 1700 (German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700)* predstavlja Baura kao bakropisca rođenog oko 1600. godine u Strasbourgu gdje je učio kod

¹ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 4.

² Britannica, Arnold Houbraken: <https://www.britannica.com/biography/Arnold-Houbraken> (1.2.2023.)

³ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 4.

Friedricha Brentela. Hollstein definira razdoblje njegova djelovanja od 1631. do 1637. u Napulju i Rimu, nakon čega se vratio stvarati u Beču do smrti 1642.⁴ Hollstein također spominje Küsela kao nasljednika Baurove invencije, no prvi put se sad u isti kontekst dovodi ime njemačkog bakropisca Abrahama Aubrya.⁵

Za najopsežniji pregled Baurovog života i djela zaslužna je švicarska povjesničarka umjetnosti Régine Bonnefoit s doktorskim radom na temu *Johann Wilhelm Baur (1607–1642). Pionir barokne umjetnosti u Njemačkoj (Un précurseur de l'art baroque en Allemagne)* obranjenim 1995. godine na Sveučilištu u Heidelbergu. Rad je dvije godine kasnije preveden na njemački jezik i objavljen pod nazivom *Johann Wilhelm Baur (1607 - 1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, te je do danas najvažniji izvor za proučavanje Baura.⁶

Sva daljnja proučavanja temelje se na radu Régine Bonnefoit. U zadnjih par desetljeća, povjesničari umjetnosti se bave manjim segmentima Baurova opusa, fokusirajući se na pojedinačna djela i njihove daljnje utjecaje. Već je 1998. godine slovenska povjesničarka umjetnosti Barbara Murovec diplomirala na temu *Grafički ciklus Metamorfoza i njihov utjecaj na slovensko barokno slikarstvo (Grafični cikli Ovidovih Metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem)* na Sveučilištu u Ljubljani.⁷ Za izradu njenog diplomskog rada, istraživanje Régine Bonnefoit ključan je izvor.

Za zadnje veće istraživanje Baurova opusa, zaslužna je austrijska povjesničarka umjetnosti Eva Stachel, koja je 2013. godine diplomirala s temom *Johann Wilhelm Baur – Niz ilustracija za Ovidijeve Metamorfoze (Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid)* na Sveučilištu u Beču. Stachelin rad se temelji na Bonnefoitinoj knjizi i ilustracijama iz Berlina, Münchena i Pariza.⁸

U Hrvatskoj je Baur potpuno neistražen. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu posjeduje gotovo potpun album Ovidijevih *Metamorfoza* nastalih prema

⁴ Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein. *German engravings, etchings and woodcuts, Vol. 2*, Amsterdam : Menno Hertzberger, 1954., str. 160.

⁵ ISTI, str. 162.

⁶ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 3.

⁷ Barbara Murovec. Receptions of the printed illustrations of Ovid's *Metamorphoses* in the baroque painting in Slovenia, u: *Klovičev zbornik : minijatura - crtež - grafika : 1450. - 1700. : zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, Zagreb, 22. listopada 1998., Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 184.

⁸ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 3.

Bauru, uz šest samostalnih Baurovih bakropisa sa scenama iz *Metamorfoza*. Samostalni grafički listovi su digitalizirani i prezentirani u Digitalnoj zbirci Knjižnice, no dublja znanstvena istraživanja nikad nisu provedena.

2.2. Biografija

2.2.1. Rani život i školovanje

Johann Wilhelm Baur rođen je 1607. godine kao sin Johanna i Marie Baur u obitelji zlatara u Strasbourgu. Obitelj Baur bila je jedna od bogatijih i politički utjecajnijih obitelji u gradu. Strasbourg je u tom periodu bio centar umjetnosti i humanizma između Njemačke i ostatka Europe u kojem su stvarali razni majstori iz Njemačke, Nizozemske, Švicarske i Francuske. Također, s obzirom na reformaciju, Strasbourg je bio epicentar grafike iz kojeg su se širili luteranski spisi. Jasno je stoga, kako je Baurov put od zlatarske obitelji iz tiskarskog grada prema europski važnom grafičkom stvaralaštvu bio posve logičan.⁹

Baur je prvo obrazovanje dobio u očevoj radionici u Strasbourgu, gdje je njegov djed imao radionicu od 1557. godine. Tamo je vježbao rad na maloj površini, koji se kasnije ostvario u vrsnim minijaturama. Na početku Tridesetogodišnjeg rata (1618. – 1648.), gospodarstvo Strasbourga još uvijek je bilo uglavnom netaknuto i stabilno, ali kroz rat i pojavu strožih uvjeta u cehovskim udruženjima, grad nije dugo zadržao svoj visok gospodarski status. Prodaja radionica se smanjila, što je značilo da je radionica primala sve manje učenika.¹⁰ U međuvremenu, Baur je oko 1620. godine počeo učiti kod slikara i grafičara Friedricha Brentela.

Friedrich Brentel rođen je u obitelji slikara u Lauingenu 1580. godine te se školovao se u radionici svog oca Georga Brentela. Zajedno s njim se preselio u Strasbourg 1587. Nakon očeve smrti, Friedrich je preuzeo radionicu. Brentel je već za života uživao veliki ugled kao minijaturist i bakrorez. Održavao je kontakte s Nancyjem i dvorom u Stuttgartu. Baur je u Brentelovoj radionici radio do otprilike 1625./1626. godine. Tijekom školovanja upoznao je radove Hendrika Goltziusa, Paula Brila i Antonia Tempeste. Od posebne je važnosti za Baura bio upravo Tempestin rad, koji je ostavio upečatljiv utjecaj na majstorovo stvaralaštvo.¹¹

⁹ Régine Bonnefoit. *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Berlin : Wasmuth, 1997., str. 24-28.

¹⁰ ISTA, str. 36.

¹¹ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universität Wien: diplomski rad, 2013., str. 6.

2.2.2. Zreli period i rad u Italiji

Baurovo prisustvo u Rimu potvrđeno je 1630. godine učlanjenjem u društvo *Schildersbent* (niz. „slikarska klika“) koje je okupljalo majstore nizozemskog, flamanskog i francuskog podrijetla u Rimu. U prvoj polovini XVII. stoljeća se u Rim doseljavao toliki broj nizozemskih i flamanskih majstora, da su u proljeće 1623. osnovali *Schildersbent* u kojem je službeni jezik bio nizozemski.¹²

Pri dolasku u Rim, većina bi se nizozemskih i flamanskih majstora situirala u četvrti u dnu Monte Pincio te u blizini Piazza di Spagna jer se u tim dijelovima grada nije plaćao porez. Tu su u isto vrijeme, kao i Baur, u Rimu živjeli i Nicolas Poussin i Claude Lorrain. Dvojica majstora ostavila su veliki utisak na Baurovo stvaralaštvo, posebice u kreiranju scena unutar krajolika. Pažljivo definirani, prostrani krajolici uvijek su ostali lajtmotiv Baurova rada. Razlog posvećenosti krajoliku bila je i činjenica da su većina sjevernjačkih majstora u Rimu bili protestanti. Radilo se o periodu zanimljive religijske dinamike gdje je sjevernjačka umjetnost bila tražena upravo zbog drugačijeg pogleda na stvaralaštvo, dok su pak sjevernjački umjetnici mijenjali vjeru kako bi bili podržavani od strane naručitelja koji su većinom bili katolički kler. Upravo se tako i Baur preobratio na katolicizam.¹³

Baurov prvi rimski boravak bio je kratkog vijeka, jer je već 1631. godine bio u Napulju. Tome svjedoči njegov bakropis koji prikazuje erupciju Vezuva 16. prosinca 1631. godine sa signaturom *Joh. Wilh. Baur. Neapoli*.¹⁴ U Napulju je Baur u kratko vrijeme uspostavio važne kontakte koji će mu kasnije pomoći u dobivanju narudžbi. Ključan trenutak bilo je upoznavanje izdavača i umjetničkog agenta François Langloisa (1589. – 1647.) koji je između 1631. i 1632. godine živio u Napulju. Zahvaljujući Langloisu, Baur je 1632. godine dobio svoju sljedeću veliku narudžbu: ilustraciju prvog dijela *Belgijskog rata (De bello belgico)*. Radi se o djelu isusovca Famiana Strade o španjolskoj pobjedi nad pobunjenim nizozemskim posjedima, koju je napisao po narudžbi Ranuccia I. Farnesea, vojvode Parme i Piacenze.¹⁵

¹² Régine Bonnefoit. *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Berlin : Wasmuth, 1997. str. 39.

¹³ ISTA, str. 40.

¹⁴ ISTA, str. 45.

¹⁵ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universität Wien: diplomski rad, 2013., str. 9.

Za seriju *Belgijski rat*, Baur je u Rimu napravio jedanaest listova. Zbog odlaska iz Italije 1637. godine, nikad nije završio započetu seriju grafika, no majstori koji su ju nastavili slijedili su njegovu slikovnu koncepciju.¹⁶

Tijekom boravka u Italiji, ponajviše u Rimu, Baur je surađivao s mnogo tiskara za razne utjecajne osobe. Kardinal Jules Mazarin (1602. – 1661.) bio je Baurov prvi naručitelj u Rimu te se Baurova djela za Mazarina danas čuvaju u Louvreu.¹⁷ Mazarin je u isto vrijeme bio umjetnički posrednik obitelji Orsini te su oni postali Baurovi najveći kupci. Ključna je pojava Paola Giordana II. Orsinija (1591-1656), vojvode Bracciana, koji je od Baura 1634. godine naručio seriju bakroreza *Prizori raznih bitki (Capricci di varie battaglie)*. Grafike bitki su u XVI. i XVII. stoljeću bile česta narudžba utjecajnih obitelji te je Baur, uz Orsinije, načinio seriju bakropisa bitki i za obitelj Colonna.¹⁸

2.2.3. Odlazak u Beč i *Metamorfoze*

Baurov konačni odlazak iz Rima dokumentiran je dativnim crtežima s prizorima puta u Beč. Nakon smještanja u novi grad, oženio se za Annu Faustner, udovicu kraljevskog zlatara Paula Faustnera, te se tako još više približio habsburškom dvoru. Već je u prvoj godini života u Beču dobio do tad najvažniju narudžbu svoje karijere, direktno od habsburškog dvora. Radilo se o ciklusu od četrdesetak minijatura sa scenama iz života Krista i Marije, od kojih su neke datirane 1638. godinom.¹⁹ Razlog Baurovog uspjeha u Beču njegov je entuzijazam za sve talijansko, što je privlačilo dvorske naručitelje te je stoga period od 1638. do 1641. najproduktivniji dio majstorovog stvaralaštva.

Godine 1641. Baur se posvetio svom najvećem životnom djelu: ciklusu Ovidijevih *Metamorfoza*. Ciklus se sastoji od ukupno 150 bakropisa, a posvećen je kraljevskom savjetniku Jonasu von Heggpergu. Pojedinačni grafički listovi danas se nalaze u mnogim europskim i američkim grafičkim zbirkama, no kompletan ciklus jako je rijedak. Za sad je poznato da se u bečkoj zbirci Princa od Lichtensteina čuva cjelovit primjerak Baurovih preliminarnih crteža za *Metamorfoze*.²⁰

¹⁶ Régine Bonnefoit. *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Berlin : Wasmuth, 1997., str. 52.

¹⁷ ISTA, str. 50.

¹⁸ ISTA, str. 50-52.

¹⁹ ISTA, str. 94-97.

²⁰ ISTA, str. 103.

Većina cjelovitih primjeraka Baurovih *Metamorfoza* su reprodukcije Abrahama Aubryja ili Melchiora Küsela u godinama nakon Baurove smrti. Takav ukoričeni predmet na primjer, posjeduje Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg te Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

Johann Wilhelm Baur umro je u siječnju 1642. godine u Beču.²¹

3. KNJIŽNA ILUSTRACIJA

Ilustracija je likovni oblik izrađen u crtežu, slici, fotografiji ili bilo kojoj drugoj umjetničkoj tehnici s namjerom prikazivanja i objašnjavanja senzornih informacija kroz grafički prikaz. Knjižna ilustracija usko je povezana s književnošću, ali je njezin put ovisan također o razvoju drugih disciplina, kao što su grafički dizajn, izdavaštvo i tisak.²² Ilustrator je umjetnik, najčešće grafičar, koji ima kompleksan zadatak opisivanja i vizualnog opremanja tekstualnog sadržaja.²³

Prvi značajni primjeri grafičkog nadopunjavanja profanih književnih djela nastali su u vrijeme humanizma. Jedan od najpoznatijih primjera rukopisne knjižne ilustracije od 14. stoljeća do danas je *Božanstvena komedija* Dantea Alighierija (1265. – 1321.) s ilustracijama Sandra Botticellija (1445. – 1510.) koji je tušem izveo 92 crteža.²⁴ Ilustriranje renesansne, pa tako i antičke, literature donosilo je određenu slobodu umjetnicima, gdje su nevezani za stroge principe prikazivanja kršćanskih tema, mogli učiti i eksperimentirati te tako unaprjeđivati vlastiti izraz.

Socijalni aspekt u grafici izraženiji je u usporedbi s ostalim umjetničkim granama. Zbog mogućnosti multiplikacije, grafika je prije svega socijalni medij.²⁵ Brza i jeftina produkcija i distribucija omogućila je brzo širenje vizualnih informacija.²⁶ Stoga, nije iznenađujuće što je ilustrirana knjiga ubrzo nakon izuma tiska postala statusni simbol. Taj fenomen dobro opisuje citat francuskog akademika Roberta Escarpita u djelu *Sociologija književnosti (1958)*: „(...)

²¹ Régine Bonnefoit. *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Berlin : Wasmuth, 1997., str. 106.

²² Lucija Meglič. *Knjižna ilustracija*, Maribor: Mladi za napredek Maribora, 2016., str. 6.

²³ ISTA, str. 10.

²⁴ Barbara J. Watts. Sandro Botticelli's Drawings for Dante's "Inferno": Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design, u: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 32, 1995., str. 163.

²⁵ *Die Kunst Der Graphik Das 15. Jahrhundert: Werke Aus Dem Besitz Der Albertina*, Beč: Graphische Sammlung Albertina, katalog izložbe, 24.5.-30.9.1963., str. 8.

²⁶ Paula Guzić. *Inventorski opus bakroresca Martina Rote Kolunića*, Sveučilište u Zadru: završni rad, 2020., str. 17.

razmetljiva kupnja knjige koju treba imati kao znak bogatstva, kulture ili dobrog ukusa, kupovina nekog rijetkog izdanja samo da bi ono stajalo na polici, kupovina knjige određene kolekcije iz navike, kupovina iz vjernosti nekoj stvari ili osobi, kupovina iz ukusa za lijepe stvari, u kojem je slučaju knjiga cijenjena kao umjetnički predmet zbog svog poveza, tiska ili ilustracije. To je knjiga-predmet.²⁷ Upravo su najbolji primjeri tih knjiga-predmeta klasična literarna djela s grafičkim ilustracijama; ona su poseban vid umjetnosti koji se rađa iz simbioze literarnog i vizualnog.

U baroku je, nakon protureformacije, buknuła produkcija ilustriranih letaka sakralnih i profanih tema. Proizvodnja i distribucija vizuala za širu publiku u barokno doba dobro su uhodane procedure i kanali uspostavljeni još tijekom XVI. stoljeća. Glavni sudionici u stvaraju tog fenomena bili su nakladnici i grafičari koji su samostalno ili uz pomoć predložaka izrađivali slikovne kompozicije namijenjene tiskanju.²⁸ Nakon 1650. godine, popularizacijom ilustriranih letaka profanih tema, barokna likovna publicistika još se više razvila.²⁹

3.1. ILUSTRIRANI OVIDIJE

Iz navedenih okolnosti, jasan je položaj Ovidijevih *Metamorfoza*. Važnost ovidijanskog mita upravo je u namjeri konstrukcije mitskog repozitorija svake dimenzije ljudskog iskustva.³⁰ U umjetnosti ranog novog vijeka, antička djela Ovidija, Homera i Vergilija jednako su tematski zastupljena kao i Sveto pismo.³¹

Umjetnička su djela sa scenama iz *Metamorfoza* bila tražena upravo zbog svoje prepoznatljivosti te su služile kao svojevrsni statusni simbol. U XVII. stoljeću su mitovi i alegorije bili visoko dekorativni. Čak je i Rubens izradio seriju *Metamorfoza*.³² Jedan od najvažnijih aspekata odlučivanja naručitelja za ovidijansku temu je taj da su one uvijek morale biti monumentalne, skupe i prepoznatljive. Dodatnu vrijednost likovnom djelu davao je sadržaj poveziv s tekstom istaknutog autora.

²⁷ Robert Escarpit. *Sociologija književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, 1970., str. 143.

²⁸ Milan Pelc. *Theatrum humanum. Ilustrirani letci i grafika 17. stoljeća kao zrcalo vremena*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 18.

²⁹ ISTI, str. 10.

³⁰ Denis Feeney. Introduction, u: Ovid. *Metamorphoses* (prijevod David Raeburn), London: Penguin Books, 2014., str. 32.

³¹ Nigel Llewellyn. Illustrating Ovid, u: *Ovid Renewed* (ed. Charles Martindale), Cambridge University Press, 1988., str. 152.

³² ISTI, str. 155-158.

Većina umjetnika ilustrirala je tekst koji nisu poznavali na latinskom jeziku te su se najviše oslanjali na ikonografske tradicije ili usmene prijevode.³³ Oslanjanje na ikonografsku tradiciju u baroknim je stoljećima postupno napušteno te se sve više cijnila potpuno nova invencija. *Metamorfoze* su za problematiku invencije jako zahvalan literarni materijal upravo zbog mnogo trenutaka mitoloških transformacija koje su mogle biti prikazivane na beskrajn broj načina.³⁴

Strože praćenje pisane riječi najviše je bilo slučaj kod knjižne ilustracije.³⁵ Ilustraciju bi nerijetko pratili pisani citati, no zbog praćenja Horacijevog načela *Ut pictura poesis* („neka poezija bude kao slika“), umjetnici su težili neovisnosti ilustracije od teksta kojeg prikazuje kako bi samostalno bila u potpunosti shvatljiva. Jedino je na takav način sinteza teksta i slike mogla biti podjednake težine. Citati pokraj djela uvijek su sugerirali neadekvatnost slike ili manjak naručiteljeve klasične edukacije.³⁶

Za uspješno prevođenje teksta u sliku, važno je iščitavanje i razumijevanje teksta samog po sebi kako bi se literarni izvor mogao prevesti u ikonografski, a potom i likovni program.³⁷ Jedan od čestih primjera nesklada između te dvije komponente je drvorez Albrechta Dürera *Sveti Ivan proždire knjigu* (1497.-98.) u kojem je tekst doslovno shvaćen.

U knjizi *Povijest knjižne ilustracije u Njemačkoj od XV. stoljeća* (*Geschichte der Buchillustration in Deutschland Das 15. Jahrhundert*, 1975.), bivši direktor njemačke Nacionalne knjižnice u Berlinu Horst Kunze navodi kako su Baurove *Metamorfoze* jedan od najboljih svjetskih primjera knjižne ilustracije XVII. stoljeća.³⁸

³³ Nigel Llewellyn. *Illustrating Ovid*, u: *Ovid Renewed* (ed. Charles Martindale), Cambridge University Press, 1988., str. 152.

³⁴ ISTI, str. 153.

³⁵ ISTI, str. 159.

³⁶ ISTI, str. 154.

³⁷ ISTI, str. 151.

³⁸ Régine Bonnefoit. *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Berlin : Wasmuth, 1997., str. 14.

4. ILUSTRACIJE OVIDIJEVIH *METAMORFOZA* PRIJE JOHANNA WILHELMA BAURA

Tijekom XV. i XVI. stoljeća, ilustracije *Metamorfoza* iz drvoreza su prelazile u bakrorez, pa onda i bakropis. Bakrorezna izdanja bila su najčešća tijekom XVI. stoljeća dok se krajem XVII. stoljeća sve više usvajao bakropis. Ovo poglavlje započeti će prezentacijom razvojnog puta ilustriranja *Metamorfoza* od Giacoma Franca do Johanna Wilhelma Baura. Francove naslovnice za *Metamorfoze* kopirao je Matthäeus Merian, koji je kao i Baur, bio Brentelov učenik. Nakon toga, pregledom ilustracija Bernarda Salomona, Virgila Solisa te Antonia Tempeste biti će ukratko predstavljeni kompozicijski utjecaji tih grafičara na Baurov ciklus.

4.1. Transformacija naslovnice – skupni prikaz

Uz klasičan ciklus *Metamorfoza*, koji ilustrira Ovidijev tekst, krajem XVI. stoljeća pojavio se novi oblik ilustracije – skupni prikaz. Radi se o raspoređivanju narativnih scena u formu naslovnice svake knjige *Metamorfoza*. S obzirom da *Metamorfoze* sadrže petnaest knjiga, petnaest grafičkih listova bili bi izrađeni sa scenama iz dotične knjige. Grafike stoga odlikuje prostornu dubinu kako bi se u različitim planovima smjestilo više scena, koje često nisu bile narativno raspoređene.³⁹

Kolektivni prikazi bili su osobito popularni u XVII. stoljeću, no jednom uspostavljeni originalni kompozicijski modeli bili su višekratno ponavljani. Iznimka je serija venecijanskog grafičara i izdavača Giacoma Franca (Urbino, 1550. – Venecija, 1620.), koji je 1584. godine stvorio posve nove i originalne ilustracije za naslovnice knjiga *Metamorfoza*.⁴⁰ Nije iznenađujuće da je upravo Giacomo Franco inventor kompozicija kolektivnih prikaza za *Metamorforze*, s obzirom da je učio od svog oca Giovannija Battista Franca, zvanog il Semolei (Venecija, 1510. – Venecija, 1561).⁴¹ Giacomo je nastavio grafičku praksu koji je njegov otac razvio šezdesetih godina XVI. stoljeća u Veneciji, koja se temeljila na stilu rimske *protumaniere*.⁴²

³⁹ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str.24.

⁴⁰ Francesca Casamassima. L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche, u: *Il capitale culturale XI*, 2015., str. 423.

⁴¹ British Museum, Giacomo Franco: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG27795> (9.2.2023.)

⁴² Paula Guzić. *Inventorski opus bakroresca Martina Rote Kolunića*, Sveučilište u Zadru: završni rad, 2020., str. 6-7.

Nasljednici Giacomina Franca su Gaspare Grispoldi, Léonard Gaultier, Jaspas Isaac te konačno Matthäeus Merian. Budući da su Matthäeus Merian i Johann Wilhelm Baur obojica učili kod Friedricha Brentela, Merianovi kompozicijski modeli pokazuju približno istodoban, paralelan razvoj s Baurom.⁴³

4.1.2. *Metamorfoze Giacomina Franca i Matthäeusa Meriana*

Autor prijevoda koji je Franco koristio prilikom ilustriranja teksta je Giovanni Andrea dell'Anguillara (Sutri, 1517. – Sutri, 1570.), čiji su najznačajniji prijevodi upravo Ovidija te Vergilija⁴⁴ Kompletan dell'Anguillarov prijevod Ovidijevih *Metamorfoza* objavljen je 1561. godine.⁴⁵ Franco je 1584. godine načinio petnaest grafičkih prikaza okomitog formata dimenzija 157 x 95 mm te je prvu scenu iz knjige postavljao u prvi prostorni pojas ilustracije naslovnog lista. Na naslovnici za Knjigu XIV tako je najbliže promatraču smještena postavljena scena *Glauk i Scila*, prva narativna scena četrnaeste knjige (SL. 1).⁴⁶



SLIKA 1. Giacomo Franco, naslovnica Knjige XIV., bakropis, iz: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venecija: Giunti, 1584.

⁴³ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 25.

⁴⁴ Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-dell-anguillara_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-dell-anguillara_(Dizionario-Biografico)/) (9.2.2023.)

⁴⁵ Francesca Casamassima. L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche, u: *Il capitale culturale XI*, 2015., str. 424.

⁴⁶ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 25.

Unutar okvira definiranog elementima manirističke dekoracije u prvom prostornom pojasu se nalaze Glauk i Scila s ispisanim imenima. Glauk se izdiže iz mora prilikom čega se vidi njegov riblji rep te je pogledom usmjeren prema Scili koja silazi s kamena i dijeli pogled s njim. Iza njih se prema dubini prostora razvijaju scene iz ostatka Knjige XIV. Detalj Baurova prikaza Glauka i Scile (SL. 2) je u odnosu na Francovo rješenje monumentalniji, ali i jednostavniji. Glauk je kod Baura također smješten u more s vidljivim repom, s pogledom prema Scili koja je u ovom slučaju na visokoj kamenoj gromadi te je za razliku od Francove uspravne te odjevene Scile, Baurova posjednuta i naga.



SLIKA 2. Johann Willhelm Baur, *Glauk i Scila*, detalj, 1641.?, bakropis, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Matthäeus Merian (Basel, 1593. – Langenschwalbach, 1650.) švicarski je grafičar koji je primarno obrazovanje dobio kod ciriškog bakroresca Dietricha Mayera.⁴⁷ Između 1610. i 1614. stigao je u Strasbourg gdje je svoje obrazovanje nastavio u radionici Friedricha Brentela, prije nego što je otišao u Nancy gdje je upoznao Jacquesa Callota. Početkom 1620-ih vratio se u Basel i tamo održavao vlastitu radionicu. Izvrsno je vladao perspektivom, što je vidljivo u spretnim stupnjevanjima sredine i pozadine koje se vidi na njegovim naslovnica pojedinačnih knjiga *Metamorfoza*.⁴⁸ Valja napomenuti kako Merian nije izravno kopirao rješenja Giacoma Franca, već posredno preko često kopiranog i ponovno izdavanog ciklusa Leonarda Gaultiera (Mainz, 1561. – Pariz, 1630./40.).⁴⁹ Kompozicija prizora se gotovo ne

⁴⁷ Britannica, Matthäus Merian: <https://www.britannica.com/biography/Matthaus-Merian-the-Elder> (9.2.2023.)

⁴⁸ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universität Wien: diplomski rad, 2013., str. 26-27.

⁴⁹ ISTA, str. 28.

mijenja. Ipak, detalji se mijenjaju od grafičara do grafičara. Reprodukcijska u grafici nije uvijek značila identičan prikaz kopiranog djela te dva umjetnika nikad ne bi finalizirala identičnu verziju. Individualnost uvijek leži u ruci grafičara, koji tijekom kopiranja odabire gustoću linija, način sjenčanja, jačinu kontrasta, a ponekad čak i „čisti“ kompoziciju od određenih elemenata, što se najčešće odvija u pozadini.⁵⁰

Usporedbom naslovnice treće knjige *Metamorfoza* Matthäusa Meriana (SL. 3) s naslovnicom Giacoma Franca (SL. 4) prema kojoj je nastala, primjećuju se razlike u detaljima. Najviše se primijeti različita izvedba neba, odnosno oblaka, koji su kod Franca punašni i zgusnuti u sredini, dok su kod Meriana raštrkaniji te istaknuti paralelnim linijama neba. Iako je kompozicija jednaka, različitosti se vide na obradi tekstura i detalja grafike.



SLIKA 3. Matthäeus Merian, *Naslovnica. Knjige III. Metamorfoza*, 1619., bakropis, detalj. Preuzeto iz: Stachel, Eva. Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid, Universität Wien: diplomski rad, 2013., str. 111.



SLIKA 4. Giacomo Franco, naslovnica Knjige III., bakropis, detalj, iz: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venecija: Giunti, 1584.

⁵⁰ Paula Guzić. *Inventorski opus bakroresca Martina Rote Kolunića*, Sveučilište u Zadru: završni rad, 2020., str. 7.

Dok Franco, pa tako i Merian, prikazuju Kadmu koji hoda iznad tijela već ubijenog čudovišta, Baur u bakrorezu *Kadmo ubija zmaja* (SL. 5) prikazuje živog zmaja. Njegov se rep omotava oko stabla dok bljuje vatru prema Kadmu koji na njega nasrće kopljem.



SLIKA 5. Johann Wilhelm Baur, *Kadmo ubija zmaja*, c. 1639.?, bakropis, Harvard Art Museums/Fogg Museum

4.2. Bernard Solomon (Francuska, 1506. – 1561.) i Virgil Solis (Nuremberg, 1514. – Nuremberg, 1562.)

Jedna od najranijih serija koja je utjecala na Baura je ona Bernarda Solomona, koji je kao inspiraciju koristio ranije utemeljene predloške, no ipak je uspostavio samostalna kompozicijska rješenja koja su nastavili njegovi nasljednici. U tom pogledu serija Bernarda Solomona odskaka od duge tradicije. Solomon, također poznat kao "Le petit Bernard", rođen je u Lyonu i dobio je svoje prvo školovanje za slikara i gravera od strane vlastite obitelji. U Parizu, gdje je ostao neko vrijeme, radio je za izdavače Jeana de Tournesa i Guillaumea Rouillea tematski različite ilustracije, od Biblije do *Metamorfoza*. Serija njegovih ilustracija za *Metamorfoze* objavljena je 1557. godine te je tiskana u Lyonu kod izdavača Jeana de Tournesa

i sadrži 178 drvoreza. Dvije godine kasnije, njegove su se ilustracije pojavile s talijanskim tekstom.⁵¹

Zanimljivo je da tekst prema kojem je Solomon radio grafike nije stvarni prijevod Ovidijeva djela, već se radi o praktički izmišljenim strofama koje prepričavaju ovidijanski mit.⁵² Razlog tomu je prepričavanje mita na narodnom jeziku koji je, uz prisustvo ilustracije, bilo lakše razumjeti. Radilo se o pojavi poput *Biblie pauperum*, no u ovidijanskoj verziji. Postoji i posveta ovoj seriji, koja napominje da je upućena "umu i oku".⁵³

Solomonova serija kasnije je često reproducirana i kopirana. Sa 178 grafika, njegova serija ilustracija *Metamorfoza* jedna je od najopsežnijih. Način na koji su drvorezi postavljeni u knjigu predstavljao je inovaciju koja je iznjedrila novi tip sinteze teksta i slike. Svaki je drvorez prikazan na svojoj stranici s pripadajućim stihovima, što će ponoviti i Antonio Tempesta.⁵⁴

Najvažniji i najpoznatiji nasljednik Bernarda Solomona njemački je grafičar Virgil Solis iz Nürnberga. Osim Ovidijevih *Metamorfoza*, radio je i ilustracije Biblije, molitvenika te *Ezopovih basni*. Nije bio kopiran tijekom života, već je njegov rad postao popularan nakon smrti.⁵⁵ U Solisovom radu najvidljiviji uzori su Nürnberg i Albrecht Dürer. Godine 1561., samo četiri godine nakon Solomona, Solis je izradio 178 grafičkih ilustracija za latinsko izdanje *Metamorfoza*. Preuzeo je Solomonove kompozicije, pa su Solisove stoga zrcaljane orijentacije. Solomon i Solis još su uvijek radili u tehnici drvoreza te su dimenzije njihovih knjižnih ilustracija bile u prosjeku 100 x 150 milimetara.⁵⁶

Scene su uokvirene vegetabilnim i arhitektonskim dekoracijama manirističkog izraza s uporabom maskerona, kao što je slučaj sa Solisovom grafikom *Orfejeva smrt* iz jedanaeste knjige *Metamorfoza* (SL. 6). Orfej, prikazan s harfom, smješten je na lijevoj strani uz stablo i životinje, dok ga s desne strane kopljima napadaju Tračanke. Radi se o trenutku gdje se Orfej pokušao braniti glazbom, no ipak je ostao poražen. Solisovi drvorezi su najčešće jednostavni, debelim konturnim linijama kreira oblike, kojima potom definira, također debelim, strukturnim linijama. Sjenčanje Solis izvodi ponajviše pomoću različite gustoće debelih paralelnih linija.

⁵¹ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 38.

⁵² ISTA, str. 38.

⁵³ ISTA, str. 38.

⁵⁴ ISTA, str. 39.

⁵⁵ ISTA, str. 41.

⁵⁶ ISTA, str. 42.



SLIKA 6. Virgil Solis, *Orfejeva smrt*, drvorez, iz: P. OVIDII METAMORPHOSIS, izdavač Sigmund Feyerabendt, Frankfurt, 1581.

Baurova scena *Orfejeve smrti* u bakropisu (SL. 7), zbog većih dimenzija i dinamičnije tehnike, smještena je u rahliji šumski prostor, gdje Orfej bježi od žena koje trče za njime. Ipak, radi se o identičnom Solomonovom kompozicijskom predlošku do kojeg je Baur došao preko reprodukcije Virgila Solisa. Jedan je ovo od mnogih primjera različitih ovidijanskih motiva, no s istim ikonografskim predloškom, zbog čega se uvijek iznova dokazuje koliko su *Metamorfoze* bogat izvor za razvoj osobnog umjetničkog izraza.



SLIKA 7. Johann Wilhelm Baur, *Orfejeva smrt*, 1641., bakropis, The Metropolitan Museum of Art.

4.3. Antonio Tempesta (Firenca, 1555. – Rim, 1630.)

Firentinski slikar i grafičar Antonio Tempesta najbliži je izvor Johannu Wilhelmu Bauru te obje serije broje 150 grafičkih listova. Tempesta djela bila su jako popularna izvan Italije, posebice u Nizozemskoj. Njegova serija *Metamorfoza* iz 1606. godine⁵⁷ bila je izrazito popularna u Antwerpenu i Amsterdamu, gdje su se i radili prvi reprinti s izvornim pločama. Kasnije se tiskarstvo i izdavaštvo više razvilo u Strasbourgu, gdje su pojedini grafičari kopirali ili dorađivali Tempestin ciklus. Jedan od majstora koji je radio na seriji je i Baurov kolega, Matthäeus Merian.⁵⁸

Tempestin glavni likovni i ikonografski uzor za ciklus *Metamorfoza* rad je Bernarda Solomona. Uz njega, inspirirao se i radom Jacquesa Callota. Kod Tempeste se radi o kompozicijama koje su jako prostorne i prozirne te sve više naginje ka monumentalnosti. Ono

⁵⁷ Grafike su dio djela *Metamorphosean Sive Transformationum*, 1606., Antwerpen, izdavač: Pieter de Jode I. Jedan od primjeraka čuva se u Metropolitan Museum of Art, New York.

⁵⁸ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 45.

što je najveći likovni pomak je uvođenje bakropisne igle, kojom je ostvarivao puno bolje tonove, pa time i voluminoznost i prostornost.

Naspram Solomonove serije, došlo je do promjena u odabiru prikazivanih scena, zbog manjeg broja grafika u Tempestinoj seriji. Radi se o popularnijim mitološkim epizodama, prilikom čega se manje ilustriraju pripovijesti između njih. Zbog toga je za razumijevanje Tempestinih *Metamorfoza* bitno barem opće predznanje grčko-rimskog mita. Svaka epizoda u tekstu većinom je obrađena u dva bakropisa, s posebnim iznimkama izvedbe epizode u najviše četiri bakropisa.⁵⁹

Tempestin bakropis *Perzej spašava Andromedu* (SL. 8) scena je iz četvrtе knjige. Scena je smještena u prostor gdje je u prvom prostornom pojasu planina za koju je prikovana Andromeda s desne, dok je morsko čudovište Ket smješteno s lijeve strane. Perzej iz pozadine napada čudovište na svom krilatom konju s kopljem u ruci. Tempesta fino oblikuje sjene pomoću križnog šrafiranja te je kod njega najzanimljiviji postupak prikazivanja oblika u sjeni tako da konturnim i strukturnim linijama izvodi oblik, koji potom sjenča paralelnim ravnim linijama, kao što se može vidjeti na krilu Perzejevog konja. Baurov bakropis (SL. 9) zrcalno je obrnut te je stoga Andromeda prikovana za planinu prikazanu s lijeve strane, dok se čudovište uvija u moru na desnoj strani. Perzej kod Baura nije na konju, već nosi krilate cipele te u stavu skoka u zraku mačem hrlji na zmaja. Kod Tempeste se još uvijek osjeti visoki firentinski manirizam u definiranju likova. Izrazito definirani mišići ruku Andromede, kao i pomalo naglašeno širenje trbuha i bokova, stilemi su suptilnog visokog manirizma. Najbolje se to vidi u oblikovanju zmaja, s izbuljenim očima i prevelikom glavom. Kod Baura se ipak vidi kasniji stil, odnosno utjecaj rimskog baroka, s punijim, mekšim tijelima.

⁵⁹ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universität Wien: diplomski rad, 2013., str. 45.



SLIKA 8. Antonio Tempesta, *Perzej spašava Andromedu*, 1606., bakrorez, The Metropolitan Museum of Art.



SLIKA 9. Johann Wilhelm Baur, *Perzej spašava Andromedu*, 1641., bakropis, Harvard Arts Museums/Fogg Museum.

5. ILUSTRACIJE OVIDIJEVIH METAMORFOZA JOHANNA WILHELMA BAURA U GRAFIČKOJ ZBIRCI NACIONALNE I SVEUČILIŠNE KNJIŽNICE U ZAGREBU

5.1. Grafička zbirka NSK

Godine 1918. Povjerenstvo za bogoštovlje i nastavu izdalo je „Naredbu za osnivanje Grafičke zbirke pri Sveučilišnoj knjižnici“ kojom su započele pripreme za osnivanje Grafičke zbirke kao zasebne cjeline unutar Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (dalje: NSK).⁶⁰ Temeljni razlog osnivanja bila je donacija Prvostolnog Kaptola Sveučilišnoj knjižnici. Radilo se o zbirci grafičkih listova slovenskog polihistora Janeza Vajkarda Valvazora (1641-1693) koju je 1690. godine otkupio zagrebački biskup Ignacije Mikulić čime je postala vlasništvo Zagrebačke nadbiskupije.⁶¹

Umjetnici Ljubo Babić, Tomislav Krizman i Menci Klement Crnčić, koji su bili i na sjednici osnivanja, Grafičkoj zbirci su donirali svoja djela i time, uz Valvasorovu zbirku, kreirali inicijalni fond. Dana 21. svibnja 1919., imenovan je i prvi voditelj Zbirke, zagrebački povjesničar umjetnosti dr. Artur Schneider (1879-1946). Schneiderovo zalaganje za važnost grafike u proučavanju umjetnosti bio je ogroman poticaj valorizaciji Zbirke.⁶² Prostori Zbirke su stoga, uz grafički fond, uvijek sadržavali i stručnu literaturu za proučavanje grafike. Mnoge izložbe grafika suvremenih umjetnika, kolekcija hrvatskih plemićkih obitelji, kao i mnogi znanstveni radovi i publikacije, Schneiderova su ostavština.⁶³ Jedan od važnijih trenutaka u povijesti Zbirke je akvizicija petnaest grafičkih listova *Apostola* Andree Schiavonea (1510?–1563), koji su 1921. godine ušli u zbirku upravo zalaganjem Artura Schneidera.⁶⁴

Tijekom desetljeća, Grafička zbirka NSK proširila se i na nakladničku djelatnost, što je rezultiralo nizom publikacija, posebice grafičkim mapama i monografijama.⁶⁵ NSK, pa tako i Grafička zbirka, stoljećima je mijenjala svoje prostore: od Katarininog trga na Gradecu, preko

⁶⁰ Mikica Maštrović. Dokumentiranje, izlaganje i predavljanje Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice, u: *Muzeologija*, 2004., str. 175.

⁶¹ Mikica Maštrović. 90. obljetnica Grafičke zbirke NSK, U: *Od Klovića i Rembrandta do Warhola i Picelja : katalog izložbe povodom 90. obljetnice Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu : Muzej za umjetnost i obrt*, Zagreb, 8.prosinca 2009. - 31. siječnja 2010., Zagreb : Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, 2009., str. 20.

⁶² Mikica Maštrović. *Hrvatska grafika : prilozi za povijest hrvatskoga multioriginala*, Zagreb : Naklada Ljevak, 2019., str. 714.

⁶³ ISTA, str. 715.

⁶⁴ Mikica Maštrović. Grafička zbirka NSK, u: *Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu : 1607. - 2007. : u povodu 400. obljetnice* (ed. Aleksandar Stipčević), Zagreb : Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2007., str. 87.

⁶⁵ Daniela Živković. Izdavačka djelatnost, u: *Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu : 1607. - 2007. : u povodu 400. obljetnice* (ed. Aleksandar Stipčević), Zagreb : Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2007., str. 137.

zgrade današnjeg Hrvatskog državnog arhiva na Trgu Marka Marulića, do njenog trenutnog prebivališta, prostora izgrađenog isključivo za potrebe NSK u Ulici Hrvatske bratske zajednice u Zagrebu. Današnja Grafička zbirka NSK tip je zbirke koja čuva građu posebne vrste te u fondu čuva vrijednu neknjižnu umjetničku građu nastalu na papiru. To su crteži, grafike, grafičke mape, plakati, razglednice, ovici knjiga i ekslibrisi.⁶⁶

5.2. *Bellissimum Ovidii theatrum* – album grafika

Bellissimum Ovidii theatrum naziv je albuma grafika Ovidijevih *Metamorfoza* Johanna Wilhelma Baura u izradi Abrahama Aubrya. Grafička zbirka NSK posjeduje jedan primjerak pod signaturom C-M-LVIII-14/4. Jedini spomen o Baurovim *Metamorfozama* kao knjižipredmetu u Grafičkoj zbirci NSK, odnosno albumu bakropisa, virtualna je izložba pod nazivom *Životinjsko carstvo u Grafičkoj zbirci NSK* na web stranicama Knjižnice. Tekst navodi kako Grafička zbirka čuva šest Baurovih listova te „cjelovito izdanje iz 1688. no otisnuto s novih ploča, rađenih prema Baurovim, ali obrnutog prikaza. Album je izdao Paul Fürst u Nürnbergu, a autor bakropisa je Abraham Aubry dok je Baur (navodno) izradio ploče za stihove ispod prikaza.“⁶⁷

NSK nažalost ne posjeduje 'cjelovito' izdanje s obzirom da nekoliko grafičkih listova nedostaje; sam album započinje s grafikom numeriranom brojem četiri. U kataloškom zapisu same Knjižnice, predmet se vodi kao 'vizualna građa – grafička mapa', autora Abrahama Aubrya te je pod impresum definiran 'Nürnberg : Paul Fürst, 1688'. Pod napomene stavljena je informacija da su podaci o djelu preuzeti od diplomskog rada Eve Stachel izrađenog pri Sveučilištu u Beču 2013. godine koji je vitalni bibliografski izvor i ovog diplomskog rada.⁶⁸

Paul Fürst njemački je izdavač koji je do sredine XVII. stoljeća bio najveći nakladnik u Nürnbergu. Rođen je 1606., a umro je 1666. godine, što znači da nije bio živ za vrijeme nijednog od mogućih datuma tiskanja Aubryevih *Metamorfoza*. Ipak, Fürstovu su izdavačku djelatnost

⁶⁶ Vesna Vlašić Jurić i Tamara Ilić Olujić. Važnost odrednice za vrstu i fizičko obilježje pri sadržajnoj analizi likovnih djela : na primjeru likovne građe iz Grafičke zbirke NSK u zagrebu, u: *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 57, 1/3, 2014., str. 379.

⁶⁷ Virtualna NSK: <http://virtualna.nsk.hr/zivotinjsko-carstvo/publije-ovidije-nazon/> (19.02.2023.)

⁶⁸ Katalog NSK: https://katalog.nsk.hr/F/6Y3A1FT31LQ77R5BIC6QIYMEN4XME7FTYPVLFROCC6YV7ELAMM-39155?func=full-set-set&set_number=047802&set_entry=000001&format=999 (19.02.2023.)

nastavili njegova udovica i nasljednici, zbog čega se izdavačko ime Paul Fürst nastavilo tiskati na grafike do 1704. godine.⁶⁹

S obzirom da u zagrebačkom primjerku albuma nedostaje nekoliko listova, za usporedbu će se koristiti cjeloviti primjerak iz Sveučilišne knjižnice Erlangen-Nürnberg kako bi se rekonstruirali nedostajući dijelovi. Nakon pomnog pregledavanja i uspoređivanja građe, zaključeno je da se radi o identičnim izdanjima iz 1688. godine, s izdavačkim imenom Paul Fürst.⁷⁰ Grafike su obrubljene dvostrukom ravnom linijom. U gornjem lijevom kutu nalazi se broj knjige *Metamorfoza* unutar koje je događaj opisan te je na sredini gornjeg ruba okvira centriran naziv epizode izveden u kapitali. Ispod donjeg ruba grafike nalaze se dva natpisa odvojena kratkom vertikalnom linijom. Oba sadrže isti stih iz *Metamorfoza* koji je prikazan na grafici, no lijevi je napisan na latinici i latinskom jeziku, dok je desni napisan na gotici i njemačkom jeziku. U donjem desnom kutu se nalazi i redni broj grafičkog lista unutar albuma.

Album započinje graviranom naslovnicom s alegorijskim likovima koji nose masivnu kartušu naslova (SL. 10):

OVIDII METAMORPHOSIS

oder

Verwandelungs Bücher,

ispod kojeg se na njemačkom nastavlja

Hundert und Funfzig neue Kunstreiche Kupffer Bildunge, aus des zwar heidnischen aber sinnreichen Poeten Ovidii funfzehnten Büchern von seltsamer Verwandlung der gestalten, allerhand der guten Künste Liebhabern. als Mahlern, Kupferstecher, Bildhauern, Stein und Formschneidern, Gold und Silberschmidern, Eisenschneidern und Waxposieren, auch allen dergleichen Kunstlern zum Diest und nutzen erfunden, und mit Teutschern reimen öffentlich herausgegeben durch den Kunstberuhmten Johann Wilhelm Baur inventiert

und

durch Abraham Aubry in Kupffer gestochen.

*In Verlegung Paulus Fursten Kunst und Buch
handlers in Nürnberg.*

⁶⁹ Mirna Abaffy. Nirneški nakladnici grafika Paulus Fürst i Johann Hoffmann u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, 2005., str. 158.

⁷⁰ Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Bellissimum Ovidii Theatrum: http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1682267430404~58&pid=12516943&locale=en&usePid1=true&usePid2=true (23.4.2023.)



SLIKA 10. Abraham Aubry (prema Bauru), gravirana naslovnica Ovidijevih *Metamorfoza*, primjerak u Sveučilišnoj knjižnici Erlangen-Nürnberg

Nakon gravirane naslovnice slijedi tiskana naslovnica s latinskim tekstom (SL.11):

BELLISSIMUM OVIDII THEATRUM

SEU:

PULCHERRIMÆ P. OVIDII NASONIS POETÆ ADMODUM

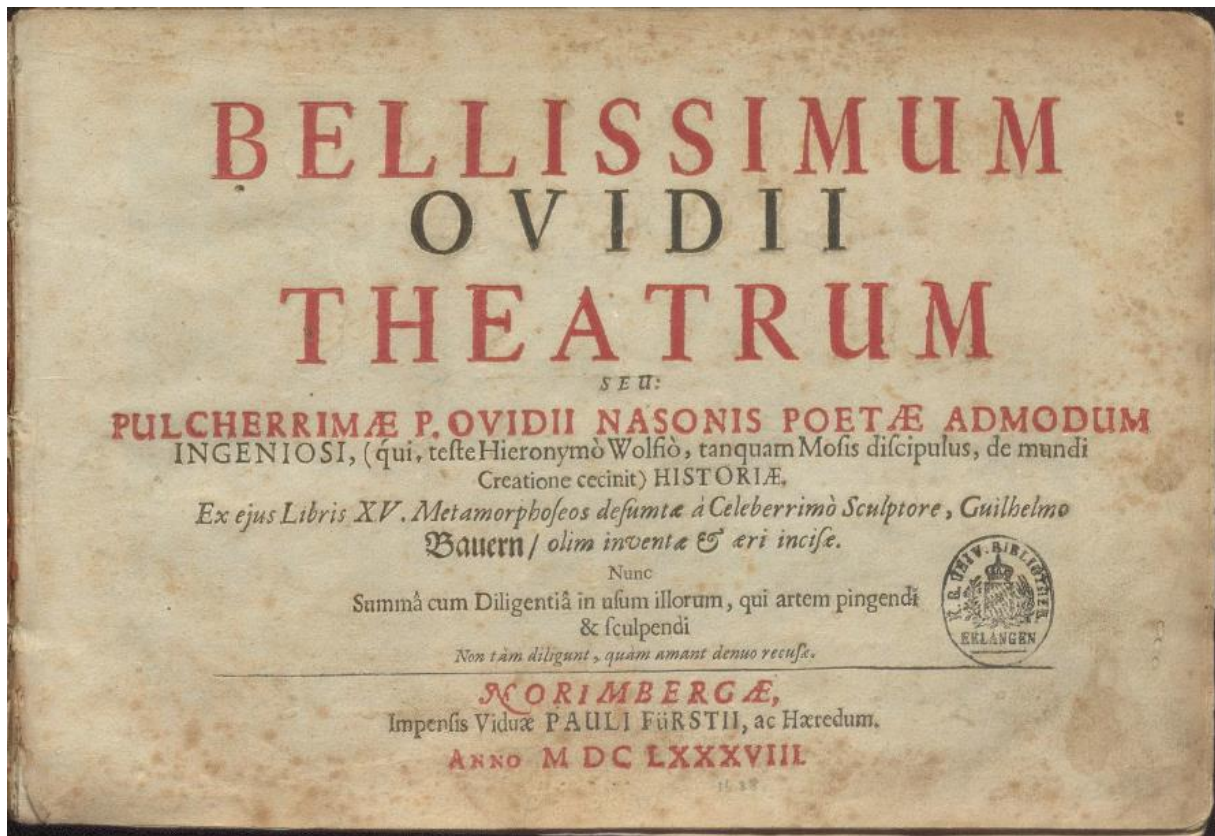
INGENIOSI (qui, teste Hieronymo Wolfio, tanquam Mosis discipulus, de mundi creatione cecinit) HISTORIÆ

Ex jus Libris XV, Metamorphoseos desumptæ a Celeberrimo Sculptore, Guglielmo Bauern, olim invente & ari incisæ.

NORIMBERGÆ

Impensis Viduæ PAULI FÜRSTII, ac Hæredum.

Anno MDCLXXXVIII.



SLIKA 11. Abraham Aubry, *Aetas Argentea*, primjerak iz Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, detalj

Verzija iz NSK nažalost nema naslovnice, no iz prethodnih primjera se da zaključiti da prije grafika u Aubryjevom izdanju *Metamorfoza* uvijek idu dvije naslovnice. Tomu u prilog ide i činjenica da je prijašnji vlasnik albuma iz NSK na prvom listu u albumu pokraj brojke 4 albuma dopisao broj 3 (SL. 12), uzimajući u obzir postojanje prethodne dvije naslovne stranice.



SLIKA 12. Abraham Aubry, *Aetas Argentea*, verzija iz Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, detalj.
Foto: P. Guzić, 2023.

5.2.1. Fizičko stanje albuma u Grafičkoj zbirci NSK

Nakon pregleda grafičkih listova, utemeljeno je da su dimenzije grafičke ploče bile u prosjeku 155 x 215 mm s obzirom na vidljiv rub utiska ploče na papir. Dimenzije grafika su u prosjeku 130 x 205 mm, malo manjih dimenzija od Baurovih samostalnih grafičkih listova iz Zbirke koje su u prosjeku 125 x 200 mm. Zbog opsega albuma, grafike u Aubryjevoj izvedbi neće se pojedinačno obrađivati, već će biti predstavljene glavne odrednice predmeta.

Grafički listovi su povezani u formu kodeksa. Korice nisu originalne, već služe kao zaštita albuma. Papir je žućkaste boje. Vodene mrlje variraju od onih kapljičnih do onih koje prekrivaju trećinu lista. Najviše prljavštine se nalazi u donjem desnom kutu listova, na mjestima gdje se album lista. Popravci od paranja papira vidljivi su na nekoliko mjesta te su izvedeni na način dodavanja komadića dodatnog papira na stražnju stranu grafike kako bi se ojačao original. Nekoliko grafika je u potpunosti ili djelomično naknadno obojano akvareлом, što se zadržava samo u prvoj polovini albuma. Uz akvarel se na nekim mjestima pronalazi i razmrljana tinta od nalivpera.

Predmet pokazuje mnogo znakova dužeg korištenja. Na većini listova se nalaze razni ručni dopisi nalivperom na gornjim i donjim marginama koji dodatno pojašnjavaju scene. Donji natpisi imaju utiskane ravne linije koje služe kao crte za pisanje, dok gornji nemaju. U usporedbi dvaju natpisa, da se potvrditi da se radi o različitim rukopisima te se čini da je rukopis s gornje margine mlađi. Naime, na desetoj i jedanaestoj grafici nalijepljeni su komadi papira na kojima je onda s obje strane prisutan rukopis koji je inače bio 'gornji'. Od dvanaeste strane nadalje, 'donji' rukopis se više ne pojavljuje, nego nastavlja samo 'gornji' i to na obje margine.

Album započinje grafikom naziva *AETAS ARGENTEA* iz prve knjige *Metamorfoza*. Na tom prvom listu se uz desnu marginu nalazi i nepoznati pečatirani grb čija kruna odgovara grofovskoj tituli (SL. 13). Kako je napomenuto u prethodnom poglavlju, broj četiri je precrtan olovkom te je kraj njega nalivperom dopisan broj tri, koji je također potom olovkom prekriven te je dopisano nešto treće iste veličine što je potom nalivperom potpuno išarano. Brojčani rukopisni zapisi kojima se ispravlja numeracija nastavljaju se do osme stranice te potom prestaju.



SLIKA 13. Abraham Aubry, *Aetas Argentea*, verzija iz Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, detalj. Foto: P. Guzić, 2023.

S obzirom da zagrebački album počinje scenom koja je numerirana brojem 4, a završava scenom broj 148, jasno je da predmet nije 'cjelovit'. Aubryjevo izdanje *Metamorfoza* iz Sveučilišne knjižnice Erlangen-Nürnberg nakon dvije naslovnice počinje prikazom naziva *RERVUM DISTINCTIO* u kojem Ovidije opisuje nastanak svijeta. Slijedi ploča pod brojem dva naziva *ANIMANTIBUS HABITENDI LOCUS ASSIGNATUR*, iza koje slijedi treća *AETAS AUREA*, nakon koje dolazi četvrta ploča *AETAS ARGENTEA* koja se podudara sa zagrebačkim prvim listom u albumu.

Zagrebački album završava grafikom pod brojem 148, odnosno epizodom Eskulapa u Rimu koja se nalazi pred kraj Knjige XV, s nazivom *AESCVLAPIVS IN SERPENTEM MUTATUS COMITATUR ROMAM*. Grafike koje slijede prema njemačkom albumu su 149. *HIPPOLYTUS ODIO NOVERCAE DISCERPTUS AB EQUIS IN VIRBIUM MUTATUS* i 150. *IVLIS CAESAR IN COMETEN* kojima je petnaesta knjiga zaključena smrću Julija Cezara.

5.2.1. Razlika Aubryjeve i Baurove izvedbe

Izvedba Abrahama Aubryja iz zadnje četvrtine XVII. stoljeća skoro je identična Baurovoj. Većina bakropisa je obrnute orijentacije s obzirom na kopiranje, dok ipak postoji nekolicina listova koji su iste orijentacije kao Baurovi originali. Minimalne razlike mogu se primijetiti na načinu sjenčanja i minornih linijskih promjena na izvedbi oblaka, kose, lišća drveća i slično, što će biti interpretirano na primjeru osme ploče Baurovih *Metamorfoza* i Aubryjeve reprodukcije, pod nazivom *Poplava* (SL. 14 i SL. 15).



SLIKA 14. Johann Wilhelm Baur, *Poplava*, British Museum.



SLIKA 15. Abraham Aubry, *Poplava*, Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg.

Prikazana je epizoda iz prve knjige *Metamorfoza*, kad je Jupiter odlučio poplaviti čovječanstvo kako bi svijet krenuo iznova. Ljudi su prikazani u poplavljenoj prirodi, uzburkane vode i srušenih drveća, gdje je glavni fokus na središnjem ostatku tla gdje se nekolicina ljudi drži i pokušava spasiti dok na vrhu stoji ženska figura s rukama i pogledom usmjerenim prema nebu u stavu molitve za spasenje. Nebo je ispunjeno burnim, tmurnim oblacima iz kojih lijevaju oštre kiše.

Prva razlika koja se primjećuje je ona u tonalitetu. Baurova ruka je puno lakša i slobodnija od Aubryjeve te su prijelazi između crne i bijele puno blaži. Kod Baura je za to odgovorno fokusiranje na strukturne linije, dok su to kod Aubryja konturne. Vidljivo je to na oblikovanju središnje ženske figure (SL. 16 i SL. 17.): forma njenog tijela je identična na obje grafike, no Baur koristi više paralelnih linija kojima definira njene obline te čak sjenča i zrak oko njenog trbuha, dok je Aubryjev postupak da prvo zareže oblinu koju potom sjenča te dodatno ne sjenča prostor oko njenog tijela. Njena kosa je također drugačije izvedena: dok se kod Baura radi i paralelnim vertikalnim linijama, Aubry kreira konkretne pramenove koje potom sjenča. Oblaci i nebo su uvijek posebna priča kod svakog grafičara, koliko god se radilo o reprodukciji, no Aubry čak izrazito konzistentno kopira Baura. Ipak, ne može se odreći potrebe da prvo zareže konturu koju onda sjenča, dok je to kod Baura sve fluidno izvedeno pomoću laganih poteza iglom.



SLIKA 16. Johann Wilhelm Baur, *Poplava*, British Museum, detalj.



SLIKA 17. Abraham Aubry, *Poplava*, Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg, detalj.

Moguće je da su Aubryjeve *Metamorfoze* doista vjerodostojna reprodukcija Baura te da je njegova razina grafičke mogućnosti izrazito visoka te bliska Baurovoj. Njegova osobna tendencija ipak je prema većim kontrastima zbog postizanja dojma dramatičnosti scena koje prikazuje. Naposljetku, Baurov kasniji pristup grafici polazi od određenih slikarskih utjecaja iz

Rima, zbog čega je prestao koristiti konturnu liniju kao grafičku vodilju već je svoje oblike gradio strukturalnim linijama.

5.3. Samostalni grafički listovi

NSK, uz album grafika, posjeduje šest samostalnih grafičkih listova Johanna Wilhelma Baura sa scenama iz *Metamorfoza*. Radi se o listovima koji su načinjeni direktno po Baurovim matičnim pločama. Na web stranici Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu definirano je kako su listovi načinjeni prema Baurovim prethodnim crtežima te se nagađa godina izrade 1641. kao i godina prvog izdanja serije tiskane u Beču.⁷¹

Listovi nemaju linearni obrub kao što je slučaj u albumu, već su rezani do same slike. Grafike su bez signature te su u izvrsnom stanju, bez oštećenja. U Grafičku zbirku NSK došli su kupnjom.

Svaki od Baurovih listova iz Grafičke zbirke NSK biti će predstavljen s ulomkom iz Ovidija na koji se odnosi. Nakon toga će kronološkim slijedom uslijediti pojedinačna formalna i ikonografska interpretacija Solisove, Tempestine i Baurove vizualizacije dotične ovidijske epizode, što će naposljetku rezultirati zaključkom o svakoj Baurovoj grafici u vidu formalne usporedbe te odnosa slike prema tekstu koji prikazuje. U radu su korišteni ulomci iz Ovidijevih *Metamorfoza* prema prijevodu Tome Maretića iz 1907. godine.⁷²

5.3.1. Atlasova preobrazba u planinu

Atlasova preobrazba u planinu epizoda je iz Knjige IV *Metamorfoza*, ispričana od 621. do 662. retka. Epizoda započinje opisom Atlasovog podrijetla i njegovog kraljevstva opasanog zidom kojeg čuva zmaj te u kojem se nalaze zemaljske ljepote i kultno stablo sa zlatnim jabukama. Samu metamorfozu, Ovidije navodi ovako:

(...)

*Napokon [Perzej] reče: „Kad moje odbacuješ ti prijateljstvo,
Evo ti dara od mene“ te groznu Medusinu glavu
Sam se otkrenuvši od nje sa strane mu lijeve pruži.
Gorom se stvori Atlas koliki je god, - u drveta*

⁷¹ Digitalna NSK: <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=list&find=baur> (15.02.2023.).

⁷² *Metamorfoze Publija Ovidija Nasona*, prijevod: Tomo Maretić, Zagreb: Matica Hrvatska, 1907.

*Pr'jeđe mu kosa i brada, a u bilo pleći i ruke,
A u najviši vrh se dojakošnja pretvori glava.
Kamenje postanu kosti. Raširivši se na sve strane
Bez kraja po volji vašoj, o bogovi, Atlas poraste,
Te sa zvijezdama svima na njemu počine nebo.*

Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Atlasova preobrazba u planinu*, 1581., drvorez, dimenzije 99 x 131 mm (SL. 18). Bez signature. Grafika horizontalnog usmjerenja zatvorena je u dekorativni okvir načinjen od arhitektonskih, animalnih i vegetabilnih elemenata. U donjem dijelu okvira, unutar raznovrsnih arhitektonskih voluta skrivaju se zečevi i ptice, dok se uz bočne strane prema gore razvijaju vegetabilne povijuše koje drže maskerone s krilima iz čijih glava izrasta voće. Na sredini gornjeg dijela okvira prikazana je glava razbarušenog lava. Scena Perzeja i Atlasa sadrži i više informacija negoli samo gore preneseni stihovi. U pozadini se nalazi visoki zid s prolazom lučnog završetka. S druge strane zida se nazire visoko stablo. Iz prolaza izlazi stilizirani zmaj okrenut prema liku Perzeja u borbenom stavu s izvučenim mačem. Perzej se pak ponovno pojavljuje u prvom planu, kao akter u glavnoj sceni grafike. Na desnoj strani prvog plana izrazito je statično prikazan gorostasni Atlas kojemu je pogled usmjeren prema Perzeju na krilatog konju. Perzejev je pogled usmjeren prema tlu jer u lijevoj ruci drži štit s Meduzinom glavom uperen u Atlasa. Radi se o trenutku transformacije u kojem je Atlasova preobrazba u planinu nagovještana izlaženjem nedefinirane mase iz njegova prednjeg dijela tijela. Zanimljivo je da je Solis upotrijebio simultano prikazivanje Perzeja kako bi što više teksta preveo u sliku kako bi ostvario veću dosljednost izvoru. Što se tiče oblikovanja, radi se o klasičnoj drvoreznoj izvedbi u malenim dimenzijama gdje nema puno mjesta za fino sjenčanje i razvoj prostornosti. Voluminoznost definira ponajviše jednostavnim šrafiranjem kojim kreira tamnije tonove, dok je prostor ostvaren perspektivnim skraćenjima, kao što je skraćen prolaz kroz zid sa zmajem. Najminucioznija je izvedba Perzeja i krilatog konja, koji stoga i najviše privlače pogled promatrača.



SLIKA 18. Virgil Solis, *Atlasova preobrazba u planinu*, drvorez, iz: P. OVIDII METAMORPHOSIS, izdavač Sigmund Feyerabendt, Frankfurt, 1581.

Antonio Tempesta, *Atlasova preobrazba u planinu*, 1606., bakropis, dimenzije 107 x 121 mm (SL. 19). Bez signature. Grafika horizontalnog usmjerenja obrubljena je jednostavnim linijskim okvirom te ispod slikovnog prikaza teče numerirani tekst u kurzivu: 43. *Atlas ob inhospitalitatem in montem sui nominis* koji opisuje da Atlas postaje planina svog imena zbog vlastite negostoljubivosti. Akteri se nalaze u zraku te su velike visine mjesta radnje definirane nagovještajem planina u pozadini te nisko spuštenim horizontom iznad kojeg se raspršuju oblaci. Perzej se ponovno nalazi na krilatom konju te drži štit s likom Meduzine glave usmjeren prema Atlasu na desno. Atlasovo tijelo je već duboko u preobrazbi, donji dio tijela je već okamenjen dok je gornji još uvijek dinamičan u izrazu mukotrpnog bježanja od vlastite sudbine. Atlasovo lice je ispunjeno nevjericom, dok je Perzejevo prazno, stoično. Tempestin prostor je širok i atmosferski; pozadinske planine i oblaci izvedeni su pojedinačnim crtanjem bakropisnom iglom, što odaje dojam dalekih udaljenosti. Perzej i krilati konj, su kao i kod Solisa najfinije izvedeni. Šrafiranje okomitim linijama i raznim zakrivljenim smjerovima stvara ne samo obrise

konjskih mišića na prednjem dijelu konjskoga tijela, već i dinamičnost njegova poleta u zraku. Donji dio desnog krila izveden je prvo finim potezima koji definiraju pojedinačna krila, dok su potom rezane guste ravne paralelne linije kako bi se ostvarila sjena pod krilom. Perzejevo lice je isto tako definirano tankim konturnim linijama, dok je sjena koja mu pada na gornji dio lica zbog kacige izvedena ponovno gustim paralelnim linijama. Način na koji pada svjetlo na lik Atlasa oštro je definiran te zbog toga doprinosi osjećaju dramatičnosti situacije. Bijeli, neobrađeni dijelovi njegovog tijela, u kontrastu su sa sjenovitim dijelovima koji su gusto šrafirani okomitim ravnim linijama. Najvidljivije je to na njegovoj glavi, gdje je stražnji dio glave obasjan svjetlošću i s time definiran samo konturnim linijama, dok je lice rezano ravnim linijama. Takvim postupkom je Tempesta postigao ne samo kontrast svjetla i sjene, nego i osjećaj tmurnosti koje pada na lice osobe koja proživljava strašnu preobrazbu.



SLIKA 19. Antonio Tempesta, *Atlasova preobrazba u planinu*, bakrorez, 1606., The British Museum

Johann Wilhelm Baur, *Atlasova preobrazba u planinu*, 1641.(?), bakropis, dimenzije 125 x 206 mm (SL. 20). Grafika je suprotno orijentirana od grafike u albumu Abrahama Aubrya. Bakropis je horizontalnog usmjerenja te je bez okvira s obzirom da je grafički list rezan do same slike. Scena se kod Baura odvija na tlu, gdje Perzej Atlasu prilazi pješke, bez krilatog konja, noseći u rukama mač i Meduzinu glavu. Atlas je prikazan kao div, s prednje strane još uvijek čitav u svojoj antropomorfnosti, no s leđima koja se utapaju u planinu iza njega. Pozadina je, slično kao kod *Tempeste*, izvedena pojedinačnim linijama bakropisne igle kojom se definiraju oblaci i daleke planine, no kod Baura je to izvedeno s mnogo malih paralelnih crtica, koje se gomilaju i raspršuju, zakrivljuju i ravnaju. Snažna kompozicijska dijagonala kreirana je masivnim likom Atlasa-planine s lijeve strane, koja se spušta niz obronke planine do donjeg desnog kuta. Njegova veličina u ovom trenutku preobrazbe već toliko raste da je Perzej u dubokoj sjeni. Kod Baura je sjenovitost izvedena slično kao i kod *Tempeste*: konture su izvedene jednom linijom, uz dodatak strukturnih linija na odjeći i kacigi lika, koje su potom potpuno saturirane debelim paralelnim ravnim linijama. Baur sjenu planine i tla na kojem Perzej stoji izvodi kratkim ravnim crtama te zakrivljenim crtama koje paralelno množi kako bi ostvario dinamiku tih dijela, dok je Perzej statičan u svom krutom paralelnom ravnom sjenčanju zbog kojeg se nameće dojam da će stajati dok se Atlas potpuno ne pretvori u planinu zbog gledanja u Meduzinu glavu. Atlas, koji se kod *Tempeste* pokreće, kao da se bori protiv situacije, kod Baura je statičan, fokusiran na Meduzinu glavu kao u hipnozi. Radi se o tihoj preobrazbi Atlasa u transu, gdje se trenutci potpune preobrazbe pričinjaju tek u njegovim stopalima, koja se tope u prirodu i pretvaraju u kamen. Baur je minuciozan i temeljit u gradnji linije. Crtkanjem bakropisnom iglom maksimalno iskorištava mogućnosti tog grafičkog medija. Od najmanjih točkica i zareza na oblikovanju planina i oblaka u daljini, do snažnih zariva iglom u matricu na Perzejevom liku, ostvaruje široki raspon svjetlosnih odnosa.



SLIKA 20. Johann Wilhelm Baur, *Atlasova preobrazba u planinu*, bakropis, 1641.?, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Zanimljivo je usporediti način shvaćanja istog teksta na tri različita načina. Solis je obuhvatio najveći raspon epizode, koristeći čak simultani prikaz. Tempesta raščišćava scenu, podrazumijevajući da promatrač poznaje mitološki kontekst Atlasovog lika i podrijetla. Ipak, obojica postavljaju Perzeja na krilatog konja i Meduzinu glavu na štit, dok Baur to potpuno odbacuje. Baurov Perzej drži Meduzinu glavu u ruci, izvučenu iz torbe na leđima, kako je Ovidije i napisao. Za razlike ovih dvaju načina prikazivanja odrezane glave ne mora biti isključivi razlog nerazumijevanje teksta. Valja uzeti u obzir da je Baurov rad najkasniji te je već duboko u sredini XVII. stoljeća kad je barok u punom jeku. Barok i njegova monumentalnost, dramatičnost i dinamika nisu definirali samo naglašene duhovne prikaze kako bi se privukao vjernik, već i naturalističke prikaze životnih situacija. Krvava odrubljena glava nije šok u baroknom vokabularu, već je i tražena pojava kako bi se evocirala drama trenutka. Jedan od popularnijih primjera u prethodnim stoljećima je Juditino odrubljivanje Holofernove glave gdje je glava postavljena čista na pladanj gdje se kao barokni kontrast pojavljuje brutalno odrubljivanje kod, na primjer Artemisie Gentileschi. Upravo se tu uviđaju posljedice Baurovog putovanja u Napulj i Rim.

5.3.2. *Kupid strijelom gađa Plutona*

Kupid strijelom gađa Plutona epizoda je iz Knjige V *Metamorfoza* te je ispričana od 340. do 385. retka kao dio *Kaliopine pjesme*. Knjiga V nastavlja priču o Perzeju, no ubrzo prelazi u priče koje prenose muze. Kaliopa započinje pjesmu opisom mjesta, odnosno Sicilije i Etne koja trese zemlju i more. Navodi kako je Etna navela Plutona da izađe iz svoga kraljevstva. Kaliopa dalje pjeva:

(...)

*Te se nesreće boječ gospodar izađe tmina
Pa se na kolima vozeć, što vuku crni ih konji,
Temelje Sikulske zemlje pregledati pomnjivo stane.
Pošto razmotri sve i vidi, tvrdo da stoji,
Mine ga strah, tad njega, gdje luta, sa brda svojeg
Ugleda Eričkinja te zagrliv krilatog sina
Reče mu: „Oružje moje, o sinko, o ruko i snago
Moja! strijelice uzmi, o Kupido, kojima sve ti
Svladavaš, te ih brze odapni u prsi bogu,
Kojemu ždrijeb zadnji od carstava zapade triju.*

(...)

*Ne vidiš, kako se meni strjeljačica ote Dijana,
Kako se Palada ote? a dopustimo li, kći će
Cerere djevojka ostat, kad iste su nade i njene.
Ako si voljan, sinko, Proserpinu združi sa stricem
I vlast našu raširi.“*

(...)

Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Kupid strijelom gađa Plutona*, 1581., drvorez, dimenzije 98 x 154 mm (SL. 21). Bez signature. Grafika je ponovno uokvirena dekorativnim okvirom, ovaj put s naglašenom arhitektonskom dekoracijom i ponekim lišćem i maskeronima u kutevima. Scena je smještena u krajolik s uzburkanim morem u prvom planu te malom obronku i brdašcu s naseljem u pozadini. Iz mora s desne strane izlazi Pluton u tropregu s pogledom uperenim prema gore. Pluton ne primjećuje božicu Veneru i njenog sina s napregnutom strijelom na obronku pred naseljem. Solis izvrsno kreira dojam uzburkanosti mora pomoću vijugavih putanja valova naglašanih debelim konturnim linijama te neobrađenim bijelim dijelovima koji izgledaju poput morske pjene. Plutonovu kočiju vidimo samo

djelomično, no njen prednji dio nosi volutu identičnu volutama s okvira, što je zanimljiv primjer povezivanja vanjske i unutarnje dekoracije grafike. Pluton je prikazan nag te je sjena na njegovim leđima izvedena pomoću kratkih crtica. Venera i Kupid su prikazani izrazito sitni, no strateški izvedenim linijama njihovih malenih figura može se uočiti Venerino naređivanje Kupidu da potajice gađa boga Podzemlja. Solis na ovom drvorezu vrsno definira atmosferu scene dugim, ravnim paralelnim linijama koje su tako oštra suprotnost divljem moru iz kojeg Pluton izlazi.



SLIKA 21. Virgil Solis, *Kupid strijelom gađa Plutona*, drvorez, iz: P. OVIDII METAMORPHOSIS, izdavač Sigmund Feyerabendt, Frankfurt, 1581.

Antonio Tempesta, *Kupid strijelom gađa Plutona*, 1606., bakropis, dimenzije 105 x 117 mm (SL. 22). Bez signature. Grafika je obrubljena jednostavnim linijskim okvirom te se ispod slikovnog prikaza nalazi numerirani tekst u kurzivu: *46. Plutonis animum amore Proserpinæ inflammat Cupido* koji prenosi Venerin uzvik Kupidu da 'zapali' Prozerpinino srce ljubavlju. Kod Tempeste su Venera i Kupid smješteni na malenom dijelu obale u prvom planu s lijeva, dok je Pluton, sad u dvopregu, na desnoj strani u drugom planu. Iza njega se nalazi kružni otvor

za koji možemo pretpostaviti da su svojevrsna vrata Podzemlja s obzirom da su tankim linijama izvedeni maleni antropomorfni oblici koje predstavljaju ljudske duše. Oko prolaza se izdižu masivni valovi morske pjene ili pare koja je uzrokovana izlazom boga. Za razliku od Solisovog divljeg mora, Tempestino se uzburkava tek ispod kočije i konja. Venera upire prstom prema Kupidovoj meti – Plutonovom srcu. Lagan i brz Tempestin potez najvidljiviji je na izvedbi konjskih griva i repova, gdje se tanke vijuge kovrčaju u konjskom zaletu. Na grafici se dobro vidi Tempestina izvedba ljudskog tijela te je posebno zanimljiv Kupidov lik. Dječak je elongiran, s lagano mišićavim rukama koje napinju luk i strijelu. Sitne zakrivljene linije kreiraju sjene koje stoga daju privid zakrivljenosti tijela. Jaka sjena evidentna je na Venerinom licu koje je usko šrafirano strogim ravnim linijama. Cjelokupna scena odiše vrućinom i parom koja je stvorena otvaranjem Podzemlja, odnosno izlazom Plutona.



SLIKA 22. Antonio Tempesta, *Kupid strijelom gađa Plutona*, bakrorez, 1606., The Metropolitan Museum of Art

Johann Wilhelm Baur, *Kupid strijelom gađa Plutona*, 1641.(?), bakropis, dimenzije 125 x 205 mm (SL. 23). Grafika je suprotno orijentirana od grafike u albumu Abrahama Aubrya. Bakropis je bez okvira. Pluton je kod Baura u kvadrizi i bogato ornamentiranoj kočiji s volutama i raznim aplikacijama. Njegovo tijelo je zakrenuto prema lijevo te je promatraču okrenut leđima. Konji su rastreseni, moguće zbog konstantne erupcije Etne koja je definirana u pozadini s malenim crticama. Venera i Kupid su sad postavljeni na oblaku s desne strane, gdje Venera drži svoje haljine objema rukama te se pognutom glavom i otvorenim ustima sugerira njeno nagovaranje Kupida da ispusti strijelu. Kupidovo lice je napeto i fokusirano na zadatak. Baur na ovom primjeru ima gotovo slikarski pristup. Nakon stupnjevanja jačine sjena pomoću manjih ili duljih crtica te njihovom gustoćom, Baur sad stupnjeva i dubinu zariva bakropisne igle u matricu. To se da primijetiti na grupaciji Plutona i kvadrige; kočija je definirana laganim potezima koji su ostvarili blijedu sivkastu boju na grafici, dok su sjene konja izvedene dubokim zarivima čime je ostvarena duboka crnina linije. Na takav način su prijelazi svjetlosti i sjene izrazito suptilni, bez gomilanja gustih linija i uskog šrafiranja, već slikarski, uz pomoć stupnjevanja tona.



SLIKA 23. Johann Wilhelm Baur, *Kupid strijelom gađa Plutona*, bakropis, 1641.?, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Put od Solomonove invencije do Baurove izvedbe za ovu ovidijansku epizodu je izrazito zanimljiv. Sve tri grafike se bave istim trenutkom iz epizode, sekundama prije negoli će Kupid ispustiti svoju strijelu prema nesvjesnom Plutonu. Solisov Pluton izlazi iz uzburkanog mora, dok Tempestin izlazi iz pakleno vrućeg Podzemlja, a Baurov pak u nervozi gleda planine radi

kojih je i izašao na more. Također, iako u Ovidijevim stihovima nigdje ne piše da Venera rukom pokazuje na Kupidovu metu, jasno je zašto bi grafičar posegnuo za tim rješenjem kako bi dočarao dojam naredbe. Baur je to pak riješio suptilno, kako je suptilno trebao biti obavljen i Kupidov zadatak: u okrilju sjene, potihom, samo sa slatkim riječima majčinog nagovaranja svoga sina.

5.3.3. *Cerera i uvrjedljivi dječak*

Cerera i uvrjedljivi dječak iduća je epizoda je iz Knjige V te je ispričana od 438. do 461. retka. Nastavak je Kaliopine pjesme, nakon Prozerpine otmiče. Njena majka, božica Cerera, u potrazi za kćeri dolazi do seoske kuće u želji za pićem. Kaliopina pjesma dalje prenosi:

(...)

*Napokon osjeti žeđu od umora; nikakva voda
Usta ne skvasi njenih; najednoć kolibu slamnu
Spazi i pokuca njoj na vratašca. Iziđe baka,
Boginju vidi i vode kad zaište boginja, da joj
Slatki napitak, što bješe u njemu pržena ječma.
Boginja pije, a momče bezobrazno drsko se pred njom
Stvori te se nasmije i boginji „lakoma!“ reče.
Ona se uvrijedi i svega ne ispivši jošte napitka
Posu dječaka vodom i zrnjem, što je u njojzi.
Lice mu upije mrlje, a ruke, što dotad mu bjehu,
Pr'jeđu u krake, i ude prom'jenivši dobije rep još;
U oblik mali se stisne, da ne može škoditi mnogo,
I veličinom je manji od guštera malog. Dok baka
Čudi se tome i plače i taknut živinicu čudnu
Hoće, pobježe on rupu on i dobi za ruglo
Ime po zvijezdama, što je šaroliko obasut njima.*

Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Cerera i uvrjedljivi dječak*, 1581., drvorez, dimenzije 98 x 154 mm (SL. 24). Bez signature. Grafika je uokvirena dekorativnim okvirom, s naglašenim vegetabilnim motivima koji odgovaraju prikazu božice Cerere. Različiti maskeroni postavljeni su u kutovima i na sredini gornjeg i donjeg ruba. Scena je smještena u brdoviti seoski krajolik. Cerera, s atributom baklje u ruci, s desne strane prilazi starici koja izlazi iz trošne kuće. Njihov

odnos sugerira da je božica tek prišla starici, dok je dječak u donjem lijevom kutu već napola preobražen. Izgleda da Solis ponovno koristi simultano prikazivanje. Iako naizgled sva tri lika izgledaju kao dio istovremene grupacije, vremenski tijek radnje nije kronološki. Solis na ovom primjeru uvjerljivo definira dubinu prostora s perspektivnim skraćenjima; od velikog kubusa kuće u prvom planu, polukružni se puteljak uvija prema dalekim brdima, kao da prenosi Cererin dugi put. Brda u daljini su izvedena jednostrukim debelim linijama te su sjenčana s desne strane pomoću kratkih paralelnih crtica.



SLIKA 24. Virgil Solis, *Cupid strijelom gađa Plutona*, drvorez, iz: P. OVIDII METAMORPHOSIS, izdavač Sigmund Feyerabendt, Frankfurt, 1581.

Antonio Tempesta, *Cerera i uvrjedljivi dječak*, 1606., bakropis, dimenzije 108 x 121 mm (SL. 25). Bez signature. Grafika je obrubljena jednostavnim linijskim okvirom. Ispod slikovnog prikaza teče numerirani tekst u kurzivu: 48. *Deridens Cererem puer in stellionem abit* koji opisuje Cererinu pretvorbu dječaka. Seoski krajolik iz Solisove grafike kod Tempeste je samo naznačen u dalekoj daljini pri centru kompozicije. Staričina kuća je sad pak u drugom planu, poput drvene kulise koja služi za glavnu scenu. Cerera je prikazana u zamahu s bakljom u jednoj ruci, dok drugom upire na dječaka-guštera i gleda prema starici koja se buni protiv

pretvorbe. Njihov međusobni pogled nabijen je prepirkom oko nastale situacije, dok dječak samo bespomoćno gleda prema starici. Cererino tijelo nije toliko naglašeno elongirano kao što je slučaj kod Tempestine Venere i prethodnog primjera, no ipak je na Cererinom tijelu vidljiva elongacija vrata. Njen zalet prema dječaku nije samo evidentan po vatri i dimu baklje u njenoj ruci, već i dugačkom velu koji se s njene glave vijori u elipsastoj putanji oko nje prema dječaku na lijevo. Ponovno se primjećuje Tempestin lagani rukopis u izvedbi grmlja pored drvene kuće, kao i gustom, dinamičnom šrafiranju sjene tla na kojem akteri stoje.



SLIKA 25. Antonio Tempesta, *Cerera i uvrjedljivi dječak*, bakrorez, 1606., The Metropolitan Museum of Art.

Johann Wilhelm Baur, *Cerera i uvrjedljivi dječak*, 1641.(?), bakropis, dimenzije 124 x 202 mm (SL. 26). Grafika je suprotno orijentirana od grafike u albumu Abrahama Aubrya. Bakropis je bez okvira. Staričina kuća se nalazi na desnoj strani kompozicije te izgleda kao da

je izgrađena od cigle. Prostor u koji je scena smještena nema seoski dojam, već onaj šumski, gdje je staričina kuća smještena uz more. Akteri su grupirani na lijevu stranu kompozicije, dok je Baur na desnoj strani razvio čitav krajolik pun različitih stabala, grmlja i raslinja, kao i veliko stablo koje se račva u formi obrnute piramide koje odvaja te dvije strane kompozicije. Baur, za razliku od Solisa i Tempeste, prikazuje Cereru s vrčem koji joj je starica dala da se napije tijekom dugog puta. Prikazan je trenutak u kojem je dječak već uvrijedio božicu te ona proljeva napitak na donji dio njegova tijela koji se transformira u guštera. Cererino tijelo je zakrenuto kao da je sekundu prije dječak izjavio uvredljiv komentar, na koji se ona odmah okrenula s vrčem. Starica je prikazana u šokiranoj reakciji hitanja za unesrećenim dječakom, no čin je već gotov. Na takav je način Baur ostvario napetu dinamiku u kojoj je prikazan sekundarni trenutak ove pretvorbe. Razina minuciozne izvedbe krajolika je iznimno visoka; bezbroj zareza iglom kreiraju najmanje žilice lišća i raslinja. Na ovom prikazu dobro je vidljiv utjecaj Nicolasa Poussina i Claude Lorraina na Baurovu izvedbu; tom pomno izrađenom krajoliku pridana je gotovo veća pažnja nego samim likovima. Za komparaciju se može uzeti oblikovanje Cererino g lica, koje je izvedeno pomoću nekoliko linija koje samo definiraju oči, usta i nos, dok je biljka u donjem rubu prvog plana ispunjena crticama i točkicama.



SLIKA 26. Johann Wilhelm Baur, *Cerera i uvredljivi dječak*, bakropis, 1641.?, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Tekst navodi kako je Cerera zapalila dvije baklje na vulkanu Etni prije negoli je pošla na put te su ju stoga Solis i Tempesta prikazali barem s jednom bakljom. Baurova božica u jednoj ruci nosi štapoliki predmet, koji bi mogao biti ugašena baklja s obzirom da se dotična scena pretvorbe ipak dešava po danu, pa nema potrebe za bakljom. Što se tiče motiva vrča i tekućine koja se baca na dječaka, samo je Baur prikazao taj ključan trenutak pretvorbe. Starice kod Solisa i Tempeste se ne bave dječakom, dok Baurova pohita za njim, kako je i navedeno u tekstu. Moguće je stoga zaključiti da Tempesta i dalje Solisa koristi kao ikonografsku vodilju, no nije upoznat sa samim tekstom, već samo prilagođava već prikazanu scenu u novijem stilu. Baur s druge strane, i dalje pokazuje da poznaje tekst koji ilustrira te se fokusira na ključne sekunde pretvorbi, dok uz to, razvija vlastite bogate krajolike.

5.3.4. *Glauk i Scila*

Glauk i Scila prva je epizoda iz Knjige XIV, ispričana od 1. do 74. retka. Epizoda opisuje Glaukovu ljubav prema nimfi Scili koja mu je nije uzvraćala, zbog čega moli božicu Kirku da mu pomogne. Kirka, ogorčena jer joj Glauk nije uzvratio ljubav, truje more kako bi naštetila Scili. Grafika *Glauk i Scila* kratka je predscena glavne metamorfoze. Radi se o grafikama koje služe postavljanju prostora i vremena prije glavnog događaja te iz tog razloga uopće ne postoji Solisova, odnosno Solomonova verzija. Mjesto Scilinog obitavanja Ovidije ukratko opisuje:

*Tu je maleni zaton, krivuljasto vije se u luk,
Slatko počivalo Skili; od pripeke mora i neba
Zaklanja tu se, kad sunce sred svojega prigrije kruga
Uspravno i najjače te sjenke najkraće čini.*

Antonio Tempesta, *Glauk i Scila*, 1606., bakropis, dimenzije 105 x 120 mm (SL. 27). Bez signature. Grafika je obrubljena jednostavnim linijskim okvirom. Ispod slikovnog prikaza teče numerirani tekst u kurzivu: *130. Deus marinus effectus Glaucus Scyllae nuptias ambit.* Glauk je, kao morsko božanstvo, prikazan kao pola čovjek – pola riba. Prikazan je u moru, s gornjim dijelom tijela postavljenim uspravno, dok se donji, riblji dio, vijugavo izdiže s površine. Okrenut je na desno prema Scili, koja sjedi na obali i vidljivo komunicira s Glaukom. Lijevo rukom pokazuje na njegov rep, čime Tempesta upućuje promatrača na razgovor aktera o Glaukovom podrijetlu, te i sam Glauk gestikulira u formi objašnjavanja. Ukazivanje na Glaukov rep ključan je dio priče s obzirom da Scila nije htjela biti s ribolikim božanstvom. Na ovoj se

grafici Tempesta najviše bavi figurama, što se vidi na Glaukovoju desnoj ruci s fino naglašenim mišićima nadlaktice i podlaktice. Na njegovom su licu vidljive bore i podočnjaci (SL. 28), a kosa je izvučena u pramenovima vijugavih linija. Glaukov torzo definiran je igrom svjetla i sjene, gdje svaki mišić ima prazan, neobrađeni dio plohe koji se razbija postepenom sjenom šrafiranja. Njegov rep izveden je na tipičan Tempestin način, gdje je konturnim i strukturnim linijama izveden glavni oblik, koji se onda preko tih linija šrafira. Scilino tijelo također je mišićavo, naglašenim prijelazima oblina. Njeno je pak lice u sjeni, no to nije spriječilo Tempestu da definira njene pune obraze i visoke jagodice (SL. 29).



SLIKA 27. Antonio Tempesta, *Glauk i Scila*, bakrorez, 1606., The Metropolitan Museum of Art



SLIKA 28.
Antonio
Tempesta,
Glauk i Scila,
bakrorez,
1606., The
Metropolitan
Museum of
Art, detalj



SLIKA 29.
Antonio
Tempesta,
Glauk i Scila,
bakrorez,
1606., The
Metropolitan
Museum of
Art, detalj

Johann Wilhelm Baur, *Glauk i Scila*, 1641.(?), bakropis, dimenzije 125 x 202 mm (SL. 30). Grafika je suprotno orijentirana od grafike u albumu Abrahama Aubrya. Bakropis je bez okvira, rezan do slike. Kod Baura se Scila nalazi na vrhu gromade obalnog odrona, gdje naga sjedi s rukama iza leđa i gleda prema Glauku koji se nalazi dolje, u sjeni gromade. Grafičar se oslanja na Tempestino oblikovanje Glauka s vijugavim repom koji se na kraju račva u dvije peraje, kao i gestikulaciju objašnjavanja prema Scili. Ipak, na ovom primjeru se ponovno vidi Baurovo korištenje naracije kao svojevrzne izlike za kreaciju monumentalnog krajolika. Nigdje u stihovima se ne spominje tolika visina obale na kojoj bi Scila trebala stajati, no Baur ju postavlja na taj ogromni dijagonalni odron koji ju praktički suspendira u zraku. Pri tome je jedna nimfa, okupana svjetlom, postavljena na hijerarhijski višu poziciju od morskog božanstva koje je skriveno sjenom. Scilino tijelo definirano je konturnim linijama koje ispunjavaju neobrađene bijele plohe, koje su oštra suprotnost malenim sjenama njenog tijela koje su izvedene izrazito gustim paralelnim linijama kako bi se evocirao dojam jakog danjeg svijetla. Glaukov lik ispunjen je paralelnim dijagonalnim linijama s minimalnom količinom strukturnih linija, čime se postiže dojam sjenovite utvare koja izranja iz mora i pokušava se objasniti nimfi. More je ispunjeno malenim valovima koji udaraju u odron te u pozadini prijelaznim točkicama postaju mirno, daleko more sugerirano neobrađenom površinom. Niski horizont odvaja more i moćne oblake koji nošeni vjetrom putuju istom dijagonalom poput dijagonale odrona na kojem Scila sjedi.



SLIKA 30. Johann Wilhelm Baur, *Glauk i Scila*, bakropis, 1641.?, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Oba umjetnika pak prikazuju Scilu na sunčanoj obali, a ne u sjenovitom zaklonu. Tempesta, čija je scena ranija, htio je ipak prikazati Glaukov prilazak nimfi na suncu, kako bi se bolje uklopio u iduću scenu. Taj je koncept pak, Baur prihvatio i u svom stilu dalje razradio. Tempesta prikazuje likove u mirnijem dijalogu, s bližim fizičkim pozicijama i gestikulacijama koje sugeriraju razgovor. Kod Baura je njihova fizička razlika daleko veća te se Glaukovi frenetični pokreti ruku oštro sukobljavaju sa Scilom koja izgleda kao da bez riječi pogledava prema njemu. Baurovo odbijanje Glauka stoga bi dojmom bilo bliže konceptu koji Ovidije donosi, no Tempesta Scila ipak bolje prenosi sam razlog tog odbijanja.

5.3.5. *Scilina preobrazba*

Scilina preobrazba iduća je scena iz epizode o Glauku i Scili iz Knjige XIV. Nakon postavljanja mjesta i okolnosti radnje, Ovidije opisuje Scilinu preobrazbu iz nimfe u morsko čudovište u idućim stihovima:

*Kirka pokvari zaton i okalja otrovom, koji
Nakaze tvori, i istisnut sok iz kor'jena zloga
Uspe i basmu onda izmrmija vračarskim glasom
Devetput u tri maha tajinstvenu, nejasnu, čudnu.*

*Skila onamo dođe i u vodu do pasa uđe,
Kad li opazi, gdje joj nagrđuju utrobu pseta
Lajuća, ne vjeruje s početka to da su t'jela
Njezina d'jeli, pa stane da bježi i tjera ih, drskih
Boji se pasjih žvala, al' skuplja ih od njih bježeći,
Traži bokove, bedra i noge na svojem t'jelu,
Ali uda ne nalazi tih, već Kerbeska žvala.
Osta na psima b'jesnim, a isturena joj drži
Utroba i krnje krilo na okupu leđa zvijeri.*

Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Scilina preobrazba*, 1581., drvorez, dimenzije 98 x 150 mm (SL. 31). Signatura u donjem lijevom kutu. Grafika je uokvirena dekorativnim okvirom s naglašenim vegetabilnim i animalnim elementima, dok im arhitektonska dekoracija služi kao podloga. Srcoliki elementi u kutovima drže maskerone i lišće. Na donjim srcolikim elementima postavljeni su zrcaljeni posjednuti jarci. Iznad njih se proteže vegetabilno bogatstvo voća i cvijeća koje ponovno prelazi u gornjem dijelu u srcolike dekorativne elemente. Na gornjoj okvirnoj plohi u sredini je smješten maskeron kojem je pandan na donjoj plohi sova. Na samoj grafici scena je smještena na moru. Naga Scila je prikazana u moru do razine koljena oko kojih joj se približavaju psi sa svih strana. Njene ruke su u zraku, pokazujući strah i zbunjenost ovom groznom sudbinom. Glauk je prikazan u drugom planu s desne strane kako uznemireno požuruje za Scilom. Uzburkano more Solis ponovno definira debelim vijugavim konturnim linijama kako bi oblikovao vrhove valova iz kojih iskaču psi. Scilino tijelo je mišićavo, sjenčano paralelnim ravnim linijama, isto kao i sjenčanje na psima. Dinamiku atmosfere Solis je izveo pomoću kontrastiranja vijugavih linija uzburkanog mora te horizontalnih ravnih paralelnih linija neba.



SLIKA 31. Virgil Solis, *Scilina preobrazba*, drvorez, iz: P. OVIDII METAMORPHOSIS, izdavač Sigmund Feyerabendt, Frankfurt, 1581.

Antonio Tempesta, *Scilina preobrazba*, 1606., bakropis, dimenzije 105 x 120 mm (SL. 32). Bez signature. Grafika je obrubljena jednostavnim linijskim okvirom te ispod slikovnog prikaza teče numerirani tekst u kurzivu: *131. Scylla Circes veneficijs in mostrum marinum* kojim se objašnjava da je Kirka odgovorna za Scilinu pretvorbu u morsko čudovište. Tempesta koristi isti ikonografski obrazac kao Solis, gdje je Scila prikazana do koljena u moru sa psima koji joj se približavaju te Glaukom u pozadini koji pliva prema njoj. Scila je kod Tempeste prikazana poprilično mirna, u usporedbi sa Solisovom Scilom. Psi oko njenih nogu uzburkavaju valove i bijesno laju prema njoj, dok se ona naginje u boku i postavu rukama kao da je prihvatila svoju sudbinu. Njeno lice je mirno dok pogledava prema psima, za razliku od Glaukovog šokiranog lica u pozadini. Tempesta laganim vijugavim potezima izvodi valove oko bijesnih pasa kako bi dočarao njihove pokrete, dok je more iza njih poprilično mirno. Horizont je još viši od Solisovog, što dodatno ostavlja osjećaj mirnoće koji je zanimljivo s obzirom na užasavajuću preobrazbu.



SLIKA 32. Antonio Tempesta, *Scilina preobrazba*, bakrorez, 1606., The Metropolitan Museum of Art

Johann Wilhelm Baur, *Scilina preobrazba*, 1641.(?), bakropis, dimenzije 125 x 204 mm (SL. 33). Grafika je isto orijentirana kao grafika u albumu Abrahama Aubryja. Bakropis je bez okvira te je rezan do slike. Baur u potpunosti ne slijedi ikonografsku formulu Solisa i Tempeste; njegova Scila je naizgled sama u borbi s psima. Događaj je postavljen u monumentalni morski krajolik, niskog horizonta s velikim gromadama kamena kao na prethodnoj sceni *Glauk i Scila*. Scila je prikazana leđima okrenuta od promatrača dok se bjesomučno okreće oko vlastite osi dok joj psi proizlaze iz bedara koja su otrovana morem. U prikazanom trenutku su njena bedra već rastopljena u tijela pasa te su prikazana spojena s pasjim leđima. Taj doista grozomoran trenutak preobrazbe dodatno je naglašen Scilinom samoćom prvog plana unutar tog monumentalnog morskog pejzaža. S lijeve strane u pozadini je Glauk prikazan izuzetno malen, čime se naglašava njegova udaljenost od zastrašujućeg događaja. U daljini iza Scile, iz oblaka

se nazire figura Kirke koja bježi s mjesta zločina nakon što je otrovala more. Uz desni rub kadra u dalekoj eruptira Etna, kao da u samoći parira Scilinoj nesreći.



SLIKA 33. Johann Wilhelm Baur, *Scilina preobrazba*, bakropis, 1641.?, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Grafike Virgila Solisa i Antonia Tempeste iste su ikonografske tradicije te se najveća razlika uviđa prema stilu te već spomenutoj pomalo neugodnoj mirnoći Tempestine Scile. Baurov bakropis ipak bolje evocira mučnost opisanog događaja te je Scila dublje uronjena u more, kao što Ovidije i navodi. Scilino nerazumijevanje grozne situacije u kojoj se iznenada našla vrsno je naglašena njenom samoćom u prvom planu. Prikaz Kirke u pozadini služi nastavku epizode gdje će Scila, znajući da je Kirka odgovorna za njenu sudbinu, nauditi Odiseju na njegovom putovanju.

5.3.6. *Didona dočekuje Eneju*

Didona dočekuje Eneju kratka je epizoda iz Knjige XIV, ispričana od 75. do 80. retka te je dio tzv. Ovidijeve 'male Eneide'. Solis i Tempesta nisu izradili grafike za ovu kratku scenu već su se u Knjizi XIV fokusirali na Odisejevo putovanje.⁷³ Ovidije ne prepričava Enejinu i Didoninu romansu s obzirom da ju je Vergilije već razradio u svojem djelu *Eneida* (29. - 19. p. n. e.) te je zanimljivo da je Baur izradio više grafika eneidske tematike. Ovidije kratko opisuje

⁷³ Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 88.

Enejin prolazak pokraj čudovišne Scile i Haribde te posjet Didoninoj Kartagi u narednim stihovima:

(...)

*Kada se Trojanske lađe ukloniše veslajuć njojzi,
A i Haribdi gladnoj i blizu već bijahu zemlji
Ausonskoj, onda ih bace na Libijsku obalu vjetri.
Sidonka otvori tu Eneji srce i kuću;*

(...)

Johann Wilhelm Baur, *Didona dočekuje Eneju*, 1641.(?), bakropis, dimenzije 125 x 204 mm (SL. 34). Grafika je isto orijentirana kao grafika u albumu Abrahama Aubrya. Bakropis je bez okvira te je rezan do slike. Scena je smještena na obali grada Kartage, gdje je lijevo prikazan Enejin brod koji je uplovio u luku s pomorcima koji izlaze i iskrcavaju kovčege. Desno je prikazan Eneja kako prilazi kraljici Didoni na ulazu u palaču koja ga prima u naručje. Kraljica je okružena svojim dvorom, slugama i vojnicima koji gledaju sudbonosni trenutak Enejinog i Didoninog susreta. Eneja je prikazan umoran i rastresen nakon preživljavanja susreta sa Scilom i Haribdom te gotovo pada u Didoninim rukama. Jedna je ovo od Baurovih grafika za *Metamorfoze* koja broji mnoštvo likova, koje grafičar postepeno umanjuje pomoću linearne perspektive te debljine i jačine linija kojima ih oblikuje kako bi definirao prostornost. Fokus svih likova je na središnjem događaju, emotivno nabijenom međusobnom pogledu Eneje i Didone koji kao da već nagoviješta njihovu buduću romansu.

Zanimljivo je da se Baur odlučio na prikazivanje ove scene jer, kao što je čitljivo iz stihova, ona nije ispričana detaljno već ju Ovidije prenosi činjenično, kao element buduće radnje. Ipak, postoji mogućnost da se Baur inspirirao Vergilijevom *Eneidom*, u kojoj je detaljno prepričan Enejin sudbonosni susret s kraljicom Didonom te je smatrao da je taj susret bitan za njegovu vizualnu naraciju *Metamorfoza*. Ukazalo bi to na Baurovu načitanost i educiranost o grčko-rimskom mitu, koju je i također pokazao kroz svoje ilustracije ovidijanskog mita, gdje su stihovi prevedeni u njihov vizualni maksimum.



SLIKA 34. Johann Wilhelm Baur, *Didona dočekuje Eneju*, bakropis, 1641.?, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

6. ZAKLJUČAK

Ovidijeve *Metamorfoze* Johanna Wilhelma Baura hvalevrijedan su primjer grafike mitološke tematike u europskoj umjetnosti XVII. stoljeća. Baur je album grafika izradio pred kraj života, u razdoblju nakon putovanja i djelovanja u Italiji, zbog čega se utjecaji talijanskog baroka neupitno odražavaju u djelu. Prethodni rad na raznim narativnim scenama koje su povezane s literarnim izvorima pripremio ga je na pozamašan pothvat izvedbe 150 grafika za *Metamorfoze*.

Likovni put koji završava s Baurovim *Metamofozama* započinje više od stoljeća unatrag, s Bernardom Salomonom koji je uspostavio ikonografski kanon za ovidijanske teme. Salomona je netom nakon u drvorezu kopirao Virgil Solis, čije su pak grafike inspirirale talijanskog bakropisca Antonia Tempestu. Upravo se na Tempestine grafike Baur mogao osloniti u inspiraciji za svoje bakropise. Ilustracije Ovidijevih *Metamorfoza* tako su započele kao knjižna ilustracija prikazana uz cjelovit Ovidijev tekst i ostvarile svojevrsnu neovisnost od tiskane riječi već s Tempestom i Baurom. Ono što Baura izdvaja od prethodnika su monumentalne, raščišćene kompozicije, širokih krajolika i pomno razrađene prirode, s akterima koji su prikazani u trenucima prije ili nakon ključne metamorfoze koju Ovidije opisuje. Na takav je

način Baur ostvarivao napetu radnju koja je doprinosila dramatičnosti scene. Naglašavano je to i načinom grafičke izvedbe, gdje su duboke sjene bile u raznim sjenama višestruko jetkane, dok su svijetle plohe gotovo netaknute bakropisnom iglom.

Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu stoga doista posjeduje iznimno kvalitetne predmete europske povijesti umjetnosti. Uz šest samostalnih grafičkih originala samog Johanna Wilhelma Baura, Zbirka čuva i gotovo cjelovito izdanje albuma *Metamorfoza* Abrahama Aubryja prema Bauru. Formalnom analizom utvrđeno je da su Aubryjeve reprodukcije vjerodostojne kopije Baurove invencije, s minornim razlikama u izvedbi detalja. Usporedbom necjelovitog zagrebačkog albuma s cjelovitim njemačkim albumom u Sveučilišnoj knjižnici Erlangen-Nürnberg rekonstruirani su vrlo mogući nedostajući listovi; počevši s graviranom i tiskanom naslovnicom, nakon čega slijede tri prikaza iz prve knjige *Metamorfoza* te zadnja dva izostala prikaza iz Knjige XV. Album je u vrlo dobrom stanju, s vidljivim oznakama prethodnog korištenja, potpuno očuvan i stabiliziran za daljnje korištenje u akademске te izložbene svrhe.

Predstavljanjem Ovidijanskih stihova prije interpretacije svake scene samostalnih Baurovih grafika, uzimalo se u obzir razina praćenja literarnog teksta prilikom invencije kompozicije. Stoga, da se zaključiti kako grafike Johanna Wilhelma Baura doista samostalno stoje kao vizualni pandan tekstu Ovidija Publija Nazona.

Johann Wilhelm Baur grafičar je čije se lik i djelo spominje najčešće unutar specijalističkih povijesnoumjetničkih krugova. Predstavljanje njegovih ilustracija Ovidijevih *Metamorfoza* koje se čuvaju u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, koje su jedan od primjeraka tog najvažnijeg djela njegova stvaralaštva, još je jedan korak u osvjetljivanju njegova umjetničkog nasljeđa.

7. POPIS LITERATURE

1. Mirna Abaffy. Nirnbeški nakladnici grafika Paulus Fürst i Johann Hoffmann u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, 2005.
2. Régine Bonnefoit. *Johann Wilhelm Baur (1607-1642): Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland*, Berlin : Wasmuth, 1997.
3. Francesca Casamassima. L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche, u: *Il capitale culturale XI*, 2015.
4. *Die Kunst Der Graphik Das 15. Jahrhundert: Werke Aus Dem Besitz Der Albertina*, Beč: Graphische Sammlung Albertina, katalog izložbe, 24.5.-30.9.1963.
5. Robert Escarpit, *Sociologija književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
6. Denis Feeney. Introduction, u: Ovid. *Metamorphoses* (prijevod David Raeburn), London: Peguin Books, 2014.
7. Paula Guzić. *Inventorski opus bakroresca Martina Rote Kolunića*, Sveučilište u Zadru: završni rad, 2020.
8. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein. *German engravings, etchings and woodcuts, Vol. 2*, Amsterdam : Menno Hertzberger, 1954.
9. Nigel Llewellyn. Illustrating Ovid, u: *Ovid Renewed* (ed. Charles Martindale), Cambridge University Press, 1988.
10. Mikica Maštrović. 90. obljetnica Grafičke zbirke NSK, U: *Od Klovića i Rembrandta do Warhola i Picelja : katalog izložbe povodom 90. obljetnice Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu* : Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 8.prosinca 2009. - 31. siječnja 2010., Zagreb : Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, 2009.
11. Mikica Maštrović. Dokumentiranje, izlaganje i predstavljanje Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice, u: *Muzeologija*, 2004.
12. Mikica Maštrović. Grafička zbirka NSK, u: *Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu : 1607. - 2007. : u povodu 400. obljetnice* (ed. Aleksandar Stipčević), Zagreb : Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2007.
13. Mikica Maštrović. *Hrvatska grafika : prilozi za povijest hrvatskoga multioriginala*, Zagreb : Naklada Ljevak, 2019.
14. Lucija Meglič. *Knjižna ilustracija*, Maribor: Mladi za napredek Maribora, 2016.
15. *Metamorfoze Publija Ovidija Nasona*, prijevod: Tomo Maretić, Zagreb: Matica Hrvatska, 1907.

16. Barbara Murovec. Receptions of the printed illustrations of Ovid's *Metamorphoses* in the baroque painting in Slovenia, u: *Klovičev zbornik : minijatura - crtež - grafika : 1450. - 1700. : zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, Zagreb, 22. listopada 1998., Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Institut za povijest umjetnosti, 2001
17. Pelc, Milan. *Theatrum humanum. Ilustrirani letci i grafika 17. stoljeća kao zrcalo vremena*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
18. Eva Stachel. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013.
19. Vesna Vlašić Jurić i Tamara Ilić Olujić. Važnost odrednice za vrstu i fizičko obilježje pri sadržajnoj analizi likovnih djela : na primjeru likovne građe iz Grafičke zbirke NSK u zagrebu, u: *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 57, 1/3, 2014.
20. Barbara J. Watts. Sandro Botticelli's Drawings for Dante's "Inferno": Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design, u: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 32, 1995.
22. Živković, Daniela. Izdavačka djelatnost, u: *Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu : 1607. - 2007. : u povodu 400. obljetnice* (ed. Aleksandar Stipčević), Zagreb : Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 2007.

8. POPIS INTERNETSKIH IZVORA

1. Britannica, Arnold Houbraken: <https://www.britannica.com/biography/Arnold-Houbraken> (1.2.2023.)
2. Britannica, Matthaus Merian: <https://www.britannica.com/biography/Matthaus-Merian-the-Elder> (9.2.2023.)
2. British Museum, Giacomo Franco: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG27795> (9.2.2023.)
3. Digitalna NSK: <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=list&find=baur> (15.02.2023.).
4. Hrvatska enciklopedija: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54405> (1.2.2023.)
5. Katalog NSK: https://katalog.nsk.hr/F/6Y3A1FT31LQ77R5BIC6QIYMEN4XME7FTYPVLFQRCC6YV7ELAMM-39155?func=full-set-set&set_number=047802&set_entry=000001&format=999 (19.02.2023.)
6. Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Bellissimum Ovidii Theatrum: <http://digital.bib->

bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1682267430404~58&pid=12516943&locale=en&usePid1=true&usePid2=true (23.4.2023.)

7. Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-dell-anguillara_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-andrea-dell-anguillara_(Dizionario-Biografico)/) (9.2.2023.)

8. Virtualna NSK: <http://virtualna.nsk.hr/zivotinjsko-carstvo/publije-ovidije-nazon/> (19.02.2023.)

9. POPIS ILUSTRACIJA

SLIKA 1. Giacomo Franco, Naslovnica Knjige XIV Ovidijevih *Metamorfoza*, bakrorez, 1584.
Izvor: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venecija: Giunti, 1584.
(archive.org)

SLIKA 2. Johann Wilhelm Baur, *Glauk i Scila*, bakropis, 1641.(?), detalj.

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588023> (2.3.2023.)

SLIKA 3. Matthäeus Merian, *Naslovnica. Knjige III. Metamorfoza*, bakropis, 1619., detalj.

Izvor: Stachel, Eva. *Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid*, Universitat Wien: diplomski rad, 2013., str. 111.

SLIKA 4. Giacomo Franco, naslovnica Knjige III., bakropis, 1584., detalj.

Izvor: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venecija: Giunti, 1584.
(archive.org)

SLIKA 5. Johann Wilhelm Baur, Kadmo ubija zmaja, bakropis, c. 1639.?

Izvor: Harvard Art Museums/Fogg Museum:

<https://harvardartmuseums.org/collections/object/92289> (23.4.2023.)

SLIKA 6. Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Orfejeva smrt*, drvorez, 1581.

Izvor: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/inhalt.htm (2.3.2023.)

SLIKA 7. Johann Wilhelm Baur, *Orfejeva smrt*, bakropis, 1641.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/773284> (23.4.2023.)

SLIKA 8. Antonio Tempesta, *Perzej spašava Andromedu*, bakropis, 1606.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401128> (2.3.2023.)

SLIKA 9. Johann Wilhelm Baur, *Perzej spašava Andromedu*, bakropis, 1641.

Izvor: Harvard Art Museums/Fogg Museum:

<https://harvardartmuseums.org/collections/object/92472> (23.4.2023.)

SLIKA 10. Abraham Aubry, gravirana naslovnica Ovidijevih *Metamorfoza*, z. čet. XVII. st.

Izvor: Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg:

<http://digital.bib->

bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1682267430404~58&pid=12516943&locale=en&usePid1=true&usePid2=true (23.4.2023).

SLIKA 11. Abraham Aubry, tiskana naslovnica Ovidijevih *Metamorfoza*, z. čet. XVII. st.,

Izvor: Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg:

<http://digital.bib->

bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1682267430404~58&pid=12516943&locale=en&usePid1=true&usePid2=true (23.4.2023).

SLIKA 12. Abraham Aubry, *Aetas Argentea*, primjerak iz Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, detalj.

Fotografirala Paula Guzić, 2023.

SLIKA 13. Abraham Aubry, *Aetas Argentea*, primjerak iz Grafičke zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, detalj.

Fotografirala Paula Guzić, 2023.

SLIKA 14. Johann Wilhelm Baur, *Poplava*, bakropis, 1641.

Izvor: British Museum:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-31-8 (2.3.2023.)

SLIKA 15. Abraham Aubry, *Poplava*, bakropis, z. čet. XVII. st.

Izvor: Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg:

<http://digital.bib->

bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1682267430404~58&pid=12516943&locale=en&usePid1=true&usePid2=true (23.4.2023).

SLIKA 16. Johann Wilhelm Baur, *Poplava*, bakropis, 1641., detalj.

Izvor: British Museum:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-31-8 (2.3.2023.)

SLIKA 17. Abraham Aubry, *Poplava*, bakropis, z. čet. XVII. st., detalj.

Izvor: Sveučilišna knjižnica Erlangen-Nürnberg:

<http://digital.bib->

bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1682267430404~58&pid=12516943&locale=en&usePid1=true&usePid2=true (23.4.2023).

SLIKA 18. Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Atlasova preobrazba u planinu*, drvorez, 1581.

Izvor: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/inhalt.htm (2.3.2023.)

SLIKA 19. Antonio Tempesta, *Atlasova preobrazba u planinu*, bakropis, 1606.

Izvor: British Museum:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-236 (2.3.2023.)

SLIKA 20. Johann Wilhelm Baur, *Atlasova preobrazba u planinu*, bakropis, 1641.(?), detalj.

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588026> (2.3.2023.)

SLIKA 21. Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Kupid strijelom gađa Plutona*, drvorez, 1581.

Izvor: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/inhalt.htm (2.3.2023.)

SLIKA 22. Antonio Tempesta, *Kupid strijelom gađa Plutona*, bakropis, 1606.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401108> (2.3.2023.)

SLIKA 23. Johann Wilhelm Baur, *Kupid strijelom gađa Plutona*, bakropis, 1641.(?), detalj.

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588024> (2.3.2023.)

SLIKA 24. Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Cerera i uvrjedljivi dječak*, drvorez, 1581.

Izvor: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/inhalt.htm (2.3.2023.)

SLIKA 25. Antonio Tempesta, *Cerera i uvrjedljivi dječak*, bakropis, 1606.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/402172> (2.3.2023.)

SLIKA 26. Johann Wilhelm Baur, *Cerera i uvrjedljivi dječak*, bakropis, 1641.(?), detalj.

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588025> (2.3.2023.)

SLIKA 27. Antonio Tempesta, *Glauk i Scila*, bakropis, 1606.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400981> (2.3.2023.)

SLIKA 28. Antonio Tempesta, *Glauk i Scila*, bakropis, 1606., detalj.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400981> (2.3.2023.)

SLIKA 29. Antonio Tempesta, *Glauk i Scila*, bakropis, 1606., detalj.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400981> (2.3.2023.)

SLIKA 30. Johann Wilhelm Baur, *Glauk i Scila*, bakropis, 1641.(?).

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588023> (2.3.2023.)

SLIKA 31. Virgil Solis (prema Bernardu Solomonu), *Scilina preobrazba*, drvorez, 1581.

Izvor: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/inhalt.htm (2.3.2023.)

SLIKA 32. Antonio Tempesta, *Scilina preobrazba*, bakropis, 1606.

Izvor: The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400982> (2.3.2023.)

SLIKA 33. Johann Wilhelm Baur, *Scilina preobrazba*, bakropis, 1641.(?).

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588022> (2.3.2023.)

SLIKA 34. Johann Wilhelm Baur, *Didona dočekuje Eneju*, bakropis, 1641.(?).

Izvor: Digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu:

<https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=588021> (2.3.2023.)

**JOHANN WILHELM BAUR'S ILLUSTRATIONS FOR OVID'S *METAMORPHOSES*
IN THE PRINT COLLECTION OF THE NATIONAL AND UNIVERSITY LIBRARY
IN ZAGREB**

Paula Guzić

SUMMARY

The thesis introduces an unpublished album of prints of Ovid's *Metamorphoses* from the beginning of the 18th century and six independent graphic sheets of the same theme from the second quarter of the 17th century that are kept in the Print Collection of the National and University Library in Zagreb. The author of the reproduction graphic album is Abraham Aubry after Johann Wilhelm Baur, while the independent graphic sheets are Baur's originals. Baur, relatively unknown in Croatian art history, is one of the greatest German graphic artists of the first half of the 17th century, whose *Metamorphoses* arose as a result of previous visions of Ovidian themes.

Keywords: Antonio Tempesta, Bernard Solomon, engraving, etching, graphic arts, Johann Wilhelm Baur, book illustration, *Metamorphoses*, Ovid, Virgil Solis