

DUBRAVKA BOTICA

ARHITEKTURA BAROKA



UDŽBENIK KOLEGIJA *ARHITEKTURA RENESANSE I BAROKA*
NA PREDDIPLOMSKOM STUDIJU POVIJESTI UMJETNOSTI

ARHITEKTURA BAROKA

Manualia Universitatis studiorum Zagrabienensis – Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu



Izdavač

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Godina elektroničkog izdanja: 2019.

Za izdavača

red. prof. Vesna Vlahović-Štetić

Recenzenti

dr. sc. Nada Grujić, red. prof. u miru, Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Zagreb

dr. sc. Danko Šourek, doc., Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Zagreb

dr. sc. Damir Tulić, izv. prof., Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Rijeka

Lektura i korektura

Marko Filip Pavković

Računalni slog i dizajn naslovnice

Marko Maraković

Na sjednici Senata Sveučilišta u Zagrebu održanoj 02. travnja 2019. godine donesena je odluka o odobrenju korištenja naziva sveučilišni udžbenik rukopisu ove knjige

Klasa: 032-01/19-01/02

Ur. broj: 380-061/117-19-6

[DOI 10.17234/9789531757836](https://doi.org/10.17234/9789531757836)

ISBN

978-953-175-783-6 (e-izdanje)



Djelo je objavljeno pod uvjetima [Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence \(CC-BY-NC-ND\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

DUBRAVKA BOTICA

ARHITEKTURA BAROKA

UDŽBENIK KOLEGIJA *ARHITEKTURA RENESANSE I BAROKA*
NA PREDDIPLOMSKOM STUDIJU POVIJESTI UMJETNOSTI

 **FF press**

ZAGREB, 2019

SADRŽAJ

Predgovor.....	7
1. UVOD.....	9
1.1. Termin <i>barok</i>	9
1.2. Periodizacija barokne umjetnosti.....	12
1. 3. Umjetnici i naručitelji.....	14
2. Rani barok, 1600. – 1625.	17
2.1. Protureformacija i rani barok	17
2.2. Razdoblje Siksta V. (1585.–1590.)	19
2.3. Izgradnja crkava	21
2.3.1. Il Gesù i longitudinalne crkve ranog baroka	21
2.3.2. Ovalne crkve.....	24
2.4. Carlo Maderno (Lugano, 1556. – Rim, 1629.)	24
3. Doba visokog baroka u Rimu (1625.–1675.): Bernini, Borromini, da Cortona. Barok u sjevernoj Italiji	28
3.1. Rim u visokom baroku	28
3.2. Gian Lorenzo Bernini (Napulj, 1598. – Rim, 1680.)	29
3.2.1. Berninijeva sakralna arhitektura i opremanje crkava	29
3.2.2. Berninijeva profana arhitektura.....	33
3.3. Francesco Borromini (Bissone, 1599. – Rim, 1667.).....	35
3.3.1. Borrominijeva sakralna arhitektura.....	36
3.3.2. Borrominijeve palače.....	40
3.4. Pietro da Cortona (Cortona, 1596. – Rim, 1669.).....	40
3.5. Arhitektura baroka u sjevernoj Italiji (Pijemont, Veneto): Guarino Guarini i Baldassare Longhena	41
3.5.1. Guarino Guarini (Modena, 1624. – Milano, 1683.)	41
3.5.2. Baldassare Longhena (Venecija, 1598.–1682.).....	45
4. Arhitektura 17. i 18. stoljeća u Francuskoj	47
4.1. Sakralna arhitektura	47
4.2. Reprezentativna stambena arhitektura	48
4.2.1. Palače i dvorci	49
4.2.2. Kraljevske rezidencije Luja XIV.....	50

4.3. Arhitektura 18. stoljeća. Rokoko	54
5. Sakralna arhitektura u srednjoj Europi	56
5.1. Longitudinalne crkve 17. stoljeća	56
5.2. Centralne i centralizirane crkve: ovalne, križne i oktogonalne crkve.....	59
5.3. Grupa crkava „radikalnog baroka“ u Češkoj i crkve u južnoj Njemačkoj.....	63
5.4. Simbolički tlocrti.....	65
5.5. Protestantska sakralna arhitektura	67
6. Profana arhitektura u srednjoj Europi: dvorci i gradske palače	69
6.1. Gradske palače	70
6.2. Arhitektura dvoraca: Berlin, Beč, Würzburg.....	71
6.3. Od barokne rezidencije do rokoko ljetnikovca: München i Potsdam.....	75
7. Barokni vrtovi	79
7.1. Francuski vrtovi.....	79
7.2. Barokni vrtovi u srednjoj Europi.....	81
8. Urbanizam baroknog razdoblja.....	83
9. Popis literature – izbor	88

PREDGOVOR

E-udžbenik *Arhitektura baroka* namijenjen je studentima preddiplomskog studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Njime je pokriven dio nastavnog sadržaja obveznog kolegija u 4. semestru – *Arhitektura renesanse i baroka* – koji se sastoji od dvije velike tematske i stilsko-kronološke cjeline: arhitektura razdoblja renesanse i arhitektura razdoblja baroka. Udžbenik pokriva drugo razdoblje, a u planu je i izrada udžbenika koji će pokriti i razdoblje renesanse. Razlozi za ovakav redoslijed leže u silabusu i planu rada kolegija, odnosno u literaturi koja je dostupna studentima. Razdoblje renesanse pokriveno je jednim naslovom (Peter Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*, 1986.), a za arhitekturu baroknog razdoblja nema takvog pregleda te se koristilo više naslova.¹ Ujedno, sama građa je složenija jer obuhvaća više zemalja i regija. Nadalje, iako se na kolegiju obrađuje i hrvatska arhitektura, ona nije obuhvaćena ovim udžbenikom. Studentima su na raspolaganju cjeloviti pregledi arhitekture renesanse i baroka u Hrvatskoj,² stoga u ovoj fazi taj dio silabusa kolegija nije obrađen u udžbeniku.

O koncepciji ovog udžbenika potrebno je naglasiti da nije zamišljen kao cjeloviti pregled barokne arhitekture i da ne pokriva sve fenomene u arhitekturi tog razdoblja. Građa nije ni kronološki ni geografski organizirana, nego su odabrane ključne pojave, arhitekti i problemi u arhitekturi tog razdoblja kojima se objašnjavaju stilske pojave. Naglasak je na arhitekturi u Italiji, Francuskoj i srednjoj Europi, kao ključnim područjima gdje nastaju inovacije i djela koja će imati značajnog utjecaja i na razvoj arhitekture kod nas. Arhitektura Pirinejskog poluotoka, sjeverne Europe i Velike Britanije nije uključena jer se trenutno prema programu kolegija

1 AAVV, *Baroque: architecture, sculpture, painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln: Könemann, 1998., str. 6–77, 122–273; Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, New York: Electa/Rizzoli, 1979.; Christian Norberg-Schulz, *Late Baroque and Rococo Architecture*, New York: Electa/Rizzoli, 1980.; Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, *Baroque Architecture 1600–1750*, Pariz: Flammarion, 2008.

2 AAVV, *Hrvatska renesansa*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 26. 8.–21. 11. 2004., Musée national de la Renaissance, Chateau d'Ecouen, 8. 4.–12. 7. 2004.), (prir.) Miljenko Jurković i Alain Erlande-Brandenburg, Zagreb: Klovićevi dvori, 2004., str. 71–157 i kataloške jedinice; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb: Naklada Ljevak 2007., poglavlje *Gradovi i građevine*, str. 23–274; Vladimir Marković, *Arhitektura u Hrvatskoj*, u: *Hrvatska i Europa*, Sv. III: *barok i prosvjetiteljstvo*, (ur.) Ivan Golub, Zagreb: HAZU, 2003., str. 599–616; Katarina Horvat-Levaj, *Barokna arhitektura*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2015.

ne obrađuje. Na početku svakog poglavlja i većeg potpoglavlja u kratkim je crtama prikazan i kulturološki kontekst nastanka pojedinih djela, kao i za one primjere koji su ključni bilo kao važni uzori koji se recipiraju u drugim sredinama, bilo kao nova stilsko rješenja koja će utjecati na daljnji razvoj stila. U odabiru primjera koji su prikazani kriterij je prije svega bio mogućnost analize pojedinih stilskih pojava kako bi studenti stekli vještinu njihova prepoznavanja, analize i interpretiranja te kako bi ih samostalno mogli primijeniti i na drugim primjerima i u drugim kontekstima. Poseban je naglasak na pojavama, djelima i arhitektima koji su bitni i za razumijevanje hrvatske arhitekture u europskom kontekstu. Na kraju svakog većeg poglavlja nekoliko je pitanja kojima studenti mogu sami provjeriti razumijevanje obrađenog nastavnog gradiva. Ta su pitanja ujedno i tematske odrednice seminarâ koji se sadržajno nastavljaju na predavanja.

Udžbenik prati silabus kolegija *Arhitektura renesanse i baroka* i podjelu na tematske cjeline kako se obrađuju na predavanjima i seminarima u sklopu kolegija. Vježbe kolegija odvijaju se kao terenska nastava i obrađuju prvenstveno teme iz nacionalne povijesti umjetnosti. Za vježbe su pripremljeni posebni materijali koji su studentima dostupni na mrežnim stranicama kolegija na *Omegi*, e-sustavu za učenje na daljinu Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

1. UVOD

1.1. TERMIN BAROK

Na samom početku potrebno je razmotriti termin *barok*, njegovo značenje te pojavu u povijesti umjetnosti kao termina za oznaku stila. I etimologija pojma i njegova primjena razlikuju se od pojma renesanse. Renesansa, odnosno tal. *rinascità*, franc. *renaissance* (iz francuskog jezika usvojena i u drugim jezicima /engleskom, njemačkom/), termin je kojim se označava ponovno rođenje antičke umjetnosti početkom 15. stoljeća u talijanskoj, točnije firentinskoj umjetnosti. Već su ga suvremenici počeli primjenjivati kao oznaku za razdoblje, počevši od Giorgia Vasarija (Arezzo, 1511. – Firenca, 1574.) i njegovih biografija umjetnika *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*,³ objavljenih sredinom 16. stoljeća.

Za razliku od toga pojam *barok* izveden je iz portugalske sintagme *pérola barroca*, što u zlatarskom obrtu znači nepravilni biser, dakle već u samom terminu sadržan je i iskazan određeni odmak od pravilnog. Temeljno obilježje razdoblja baroka i barokne umjetnosti na početku je bilo u biti negativno – ukazivalo je na odustajanje i napuštanje pravila renesanse. Posebno je to bilo izraženo u sredinama koje su bile sklone klasičnim tendencijama u umjetnosti. Tako francuski enciklopedist Denis Diderot (Langres, 1713. – Pariz, 1784.) pod barokom u arhitekturi podrazumijeva bizarno i čudno, do čak i ekscesno oblikovanje, a kao primjere za to navodi Borrominijeva i Guarinijeva djela. Iako se termin i ranije upotrebljavao, prvi ga je 1789. definirao Quatremère de Quincy (Pariz, 1755.–1849.): „Le baroque, en architecture, est une nuance de bizarre“.⁴ Slično piše i Francesco Milizia (Oria, 1725. – Rim, 1798.) u *Dizionario delle belle arti del disegno* iz 1797., gdje barok definira kao odmak od obvezujuće estetske norme. U vrijeme klasicizma i kasnije tijekom 19. stoljeća, uvelike pod utjecajem Jochanna Joachima Winckelmannna (Stendal, 1717. – Trst, 1768.) i njegovog postulata *edle Einfalt und stille Größe* (hrv. plemenita jednostavnost i mirna veličina), kao temeljnih obilježja antičke umjetnosti iz djela *Geschichte der Kunst des Altertums* iz 1764., na barok se gledalo kao umjetnost koja ne slijedi pravila, bizarnih i čudnih oblika. Estetski kanon i mjerila za lijepu i pravilnu umjetnost definirani su dakle bili u renesansi preuzimanjem pravila i normi antičke

3 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle Vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, Firenca 1568.

4 Cit. prema Hermann Bauer, *Barock: Kunst einer Epoche*, Berlin: Reimer, 1992., str. 9.

umjetnosti, a barokni se stil prije svega definirao kao suprotnost i u opreci s umjetnošću renesanse.

U etabliranju i određivanju povijesti umjetnosti kao znanstvene discipline upravo su ključne bile definicije stilskih razdoblja kao temelji znanstvenog aparata discipline. Jedno od središnjih pitanja pri tom bilo je definiranje i kronološko te stilsko razgraničenje baroka s jedne strane prema renesansi a s druge prema klasicizmu, odnosno historicističkim neostilskim pojavama 19. stoljeća.

U samim počecima povijesti umjetnosti kao znanstvene discipline gotovo istovremeno, krajem 1880-ih, nastala su dva ključna teksta za ovu problematiku. Tako 1888. godine Cornelius Gurlitt (Nischwitz, 1855. – Dresden, 1938.) objavljuje *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, a jedan od najvažnijih pionira povijesti umjetnosti, Heinrich Wölfflin (Winterthur, 1864. – Zürich, 1945.) svoje čuveno djelo *Renaissance und Barock*. Oba autora uvode termin *barok* kao oznaku za stilsko i kronološko razdoblje u povijesti umjetnosti. U razmatranju i definiranju baroka u odnosu na umjetnost renesanse, što će biti ključna tema koja se provlači i do današnjih dana u interpretaciju tog stilskog razdoblja, važno će biti Wölfflinovo shvaćanje odnosa tih dvaju razdoblja i njegov pristup renesansi kao razdoblju klasične umjetnosti. No za povijest umjetnosti općenito, Wölfflinovo ključno djelo svakako su *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* iz 1915., na hrvatski prevedeni kao: *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*.⁵ Opet, baveći se sličnostima i razlikama renesanse i baroka, ustanovljava pet parova pojmova, koji su temelj svake povijesno-umjetničke analize, ne samo umjetničkih djela tih razdoblja, i još uvijek su aktualni kao oruđe povjesničara umjetnosti unatoč potpuno izmijenjenim okolnostima djelovanja. Tako Wölfflin razlikuje: „linearno i slikarsko“ (*Linear – Malerisch*), „ploha i dubina“ (*Fläche – Tiefe*), „zatvorena forma i otvorena forma“ (*Geschlossen – Offen*), „mnogštvo i jedinstvo“ (*Vielheit – Einheit*), „jasnost i nejasnost“ (*Klarheit – Unklarheit und Bewegtheit*), kao temeljne karakteristike renesanse, odnosno baroka.

No, promjena u do tad primarno negativnom određenju barokne umjetnosti može se zamijetiti i nešto ranije. Već povjesničar kulture Jacob Burckardt (Basel. 1818.–1897.), u djelu *Cicerone* iz 1855. među prvim promatra barok kao stilsko razdoblje. Ne razmatra karakteristike razdoblja kao opreku renesansi, nego počinje tumačiti barok kao svojevrsni nastavak prethodnog razdoblja. Navodi da renesansa i barok „govore istim jezikom, ali je drugačiji, podivljali dijalekt.“⁶ Upravo je taj pristup možda najbliži onom kako su se (neki) umjetnici baroknog razdoblja vidjeli. Naime, da parafraziramo Ericha Hubalu: barokni arhitekt nije znao da stvara u

5 Heinrich Wölfflin, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti: problem razvoja stila u novijoj umjetnosti*, prijevod na hrvatski Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Kontura, 1998.

6 Cit. prema Hermann Bauer, *Barock*, 1992., str. 11.

baroknom stilu.⁷ Smatrali su se nastavljajući duge tradicije klasične arhitekture, koja se u prvim desetljećima 15. stoljeća pojavila u Firenci, a svoj vrhunac doživjela u rimskoj visokoj renesansi Bramantea i njegova kruga, a krunu arhitektonskog stvaranja predstavljaju Michelangeova djela. Upravo će brojni elementi njegove arhitekture, od pilastara velikog reda i naglašenih okvira te voluminoznost i monumentalnost, biti inspiracija baroknim arhitektima. Svojevrsni kontinuitet tema iz arhitekture renesanse rezultat je i široke upotrebe arhitektonskih traktata, posebno djela Sebastiana Serlija (Bologna, 1475. – Fontainebleau, 1554.),⁸ Giacoma Barozzija da Vignole (Vignola, 1507. – Rim, 1573.)⁹ i Andree Palladija (Padova, 1508. – Vicenza, 1580.),¹⁰ koji se prevode na razne jezike i objavljuju u velikim nakladama, a potaknuli su i objavljivanje traktata i u drugim sredinama i na drugim jezicima.

Osim samog pojma barok još je nekoliko važnih termina koji se vežu uz ovo razdoblje i interpretaciju umjetničkih djela koja su tad nastala, a posebno za arhitekturu baroka. Izuzetnu važnost u baroknom razdoblju, ali i velik utjecaj na arhitekturu, imala su su kazališne inscenacije u pravilu na otvorenim prostorima. Stoga se nerijetko i za baroknu arhitekturu, ali i urbanizam, ističe njena izuzetna sceničnost. Sakralna arhitektura predstavljala je materijalizaciju ideje *theatrum sacrum*, a pravila i rješenja scenskih prikazanja i oblikovanja uvelike su se primjenjivala i u oblikovanju crkava. Posebno se to očituje u isticanju svetišta izdizanjem i uokviravanjem – poput pozornice. O tom će više biti riječi u poglavlju o arhitekturi visokog baroka. Još jedan termin koji se vezuje uz baroknu umjetnost izvorno se odnosio na scensku umjetnost, i to operu. Radi se o *Gesamtkunstwerku*, terminu koji se u pravilu ne prevodi. Znači zbirno ili totalno umjetničko djelo,¹¹ a odnosi se na cjelovitost, tj. ukupnost umjetničkog djela. Njime se opisuju djela u kojima su sve umjetničke vrste, slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, ujedinjene i neraskidivo povezane i nastale prema jednom jedinstvenom projektu. Tu karakteristiku baroka već su suvremenici opazili i isticali, tako *bel composto*¹² nalazimo u visokobaroknom Rimu u djelima Gian Lorenza Berninija.

7 „Der barocke Künstler wußte nichts vom Barock“, Erich Hubala, *Barock und Rokoko* (1971.) cit. prema Werner Oechslin, „Zu den modernen Wurzeln einiger unserer barocken Vorstellungen“, u: *Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier*, (ur.) Tiziana De Filippo, Philipp Tscholl, Zürich: Gta Verlag, 2009., str. 253

8 Najpoznatija djela: *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio sopra le cinque maniere degli edifici*, 1537., *Sette libri d'architettura*, 1537., *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, 1584.

9 Najpoznatija djela: *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, 1583., *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562.

10 Najpoznatije djelo *I quattro libri dell'architettura*, 1570.

11 Pojam *Gesamtkunstwerk* koristi Richard. Wagner (Leipzig, 1813. – Venecija, 1883.) u tekstovima *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama* iz 1849.–1852., u kojima ističe shvaćanje opere kao totalne umjetnosti.

12 *Bel composto* kao jedinstvo slikarstva, kiparstva i arhitekture ističe Berninijev biograf Filippo Baldinucci u djelu *Vita del cav. Gio. Lorenzo Bernino*, 1682.

1.2. PERIODIZACIJA BAROKNE UMJETNOSTI

Kao i sva druga stilska razdoblja, i barok se opire jednoznačnoj definiciji, a s tim je povezan i problem jedinstvene periodizacije unutar pojedinog stilskeg razdoblja. Nastanak umjetničkog djela uvelike je određen kontekstom u kojem nastaje, i to kulturnim, političkim i gospodarskim okolnostima, a nerijetko je presudan utjecaj i samog naručitelja. To vrijedi za sva umjetnička djela svih vrsta, a za arhitekturu posebno. Sam proces nastanka neke građevine daleko je složeniji od nastanka neke slike ili skulpture. Uključuje više aktera, od arhitekta, preko naručitelja, pa do izvođača radova, dugotrajniji je i u pravilu znatno skuplji. Ujedno, namijenjena je „dugom trajanju“ i obraća se znatno većem broju korisnika i promatrača. Stoga su i okolnosti u kojima nastaje barokna arhitektura izrazito heterogene i nije moguće ustanoviti niti definirati pojedine faze unutar stilskeg razdoblja koje vrijede za sva područja u kojima se javlja barokni stil.

No, kao i definicije stilske razdoblja, tako je i periodizacija nužna u povijesti umjetnosti, kao okvir unutar kojeg se mogu smjestiti odnosno razmatrati i interpretirati pojedine građevine. Nužno je pri tom ne promatrati periodizaciju kao normativni element kojem se u većoj ili manjoj mjeri prilagođavaju pojedini primjeri. Ne treba je promatrati ni kao mjerilo kvalitete građevine – što je građevina bliža idealnoj periodizaciji, to bolja – nego kao mrežu, tj. sustav koja nam pomaže u prepoznavanju i tumačenju pojava u umjetnosti, odnosno arhitekturi. Tradicionalna povijest umjetnosti bila je u prvom redu usmjerena na talijansku umjetnost i arhitekturu, posebice rimski barok. Stoga su i definicije i karakteristike barokne umjetnosti bile ustanovljene prije svega na tom korpusu arhitekture, kao i periodizacija samog stilskeg razdoblja. No, ta podjela već i u drugim regijama Italije nije primjenjiva, a posebno ne u svim zemljama gdje se barok proširio kao prvi univerzalni stil. U različitim sredinama javljat će se lokalne specifičnosti određene kontekstom i utjecajem tradicije, stoga će se i periodizacija razlikovati.

Ovdje donosimo periodizaciju u najvažnijim regijama: Italiji, odnosno Rimu, Francuskoj i srednjoj Europi. Ostale regije koje nisu obuhvaćene udžbenikom izostavljene su uz napomenu da za svaku vrijede drugačije vremenske podjele i definicije barokne arhitekture.

Umjetnost baroka nastaje u **Rimu**. Postoje različita tumačenja kad ona počinje, a rašireno je prihvaćen pristup u kojem se početak barokne arhitekture vidi u protureformaciji, odnosno u gradnji prve isusovačke crkve Il Gesù u Rimu (građena od 1568.)

Rudolf Wittkower (Berlin, 1901. – New York, 1971.) u svom djelu *Art and Architecture in Italy* (1958. prvo izdanje) sklon je kronološkoj podjeli te razlikuje:

1. period prijelaza i rani barok, 1600.–1625.
2. doba visokog baroka, 1625.–1675.
3. kasni barok i rokoko, 1675.–1750.

Kao granicu između ranog i visokog baroka uzima vrijeme djelovanja značajnih umjetnika. Carlo Maderno tako je obilježio razdoblje ranog baroka (umire 1628.), a početak visokog baroka povezuje s početkom pontifikata prvoga od „visokobaroknih“ papa, koji su svojim narudžbama zapravo ostvarili uvjete za razvoj visokobarokne arhitekture: Urban VIII. Barberini, (1623.–1644), Inocent X. Pamphili (1644.–1655.) i Aleksandar VII. Chigi (1655.–1667.). Nakon intenzivnog razdoblja visokog baroka zamire umjetnička djelatnost i nastupa dugi period kasnog baroka u kojem će se javiti i klasicizirajuće tendencije.

Jasno je da su specifične okolnosti papinskog Rima odredile ovakav razvoj umjetnosti i arhitekture. Ova podjela ne može se, kao ni u drugim stilskim razdobljima, jednostavno primijeniti na drugu sredinu i umjetnički kontekst.

Bitno je drugačija situacija u **Francuskoj**. Tijekom 17. stoljeća Francuska postaje izrazito centralizirana država u kojoj je uspostavljena apsolutistička vlast kralja, koja je bila uzor svim vladarima u čitavoj Europi. Razvoj svih umjetničkih vrsta snažno je potican upravo od strane kralja i vlasti, koji u umjetničkim djelima vide sredstvo ostvarivanja (kulturne) dominacije u europskom kontekstu i preuzimanja uloge umjetničkog uzora od Italije. To se uvelike i ostvarilo, posebice na polju rezidencijalne arhitekture, oblikovanja vrtova, opremanja interijera, mode i kulture življenja općenito. Razumljivo, u tom kontekstu periodizacija umjetničkih pojava slijedi druge kriterije. Stilovi se definiraju prema razdobljima vladavine pojedinih kraljeva, a po njima se i nazivaju. Sam termin barok u francuskoj povijesti umjetnosti zapravo se i ne koristi, posebno u starijoj literaturi.

Prema vladavini pojedinih kraljeva periodizacija i stilovi se tako nazivaju stil Luja XIV., *Louis quatorze* – a traje od 1643. do 1715., stil Luja XV., *Louis quinze* – traje od 1715. do 1774., te stil Luja XVI., *Louis seize* – traje od 1774. do 1792.

Nadalje, specifičnost francuske umjetnosti jest stalna sklonost klasičnoj umjetnosti; latentni klasicizam znatno je izraženiji nego u drugim sredinama, a vidljiva je i suzdržanost u dekoracijama i formama te nesklonost primjeni oblika koji nisu iz repertoara klasične arhitekture. Uz to, u Francuskoj će nastati i stil rokoko, prvenstveno u opremanju interijera ali i u arhitekturi, koji se neće javiti u svim sredinama u Europi. Tu se donekle može povući analogija s manirizmom. Još jedna posebnost, koja je određena povijesnim prilikama te se neće ponoviti u drugim sredinama, je nagli prekid s barokom – umjetnošću starog režima koji je označila Francuska revolucija 1789. godine. Tu snažnu cezuru prekida s barokom i pojavu revolucionarnog klasicizma ne srećemo u drugim sredinama, gdje će se prijelaz baroka u klasicizam odvijati postupno.

Potrebno je razmotriti lokalne posebnosti razvoja barokne umjetnosti i u drugim sredinama kako bi se mogla uspostaviti periodizacija. **Srednja Europa** posebno je složena regija, kojoj je teško jednoznačno definirati granice. No, pojednostavljeno se

poklapa s teritorijem koji u baroknom razdoblju zauzima Habsburška Monarhija te neki dijelovi Svetog Rimskog Carstva. Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske te dijelova jadranske Hrvatske direktno su pod utjecajem umjetničkih strujanja iz tih krajeva, a njihovi odrazi utječu i na ostatak teritorija.

Početak baroknog razdoblja povijesno možemo smjestiti u razdoblje nakon bitke kod Siska, 1593. godine, koja je označila prekretnicu u ratovima s Osmanlijama, ne samo na teritoriju današnje Hrvatske, nego čitavom jugoistočnom dijelu srednje Europe. Novo razdoblje u umjetnosti zapravo je označio dolazak i početak djelovanja isusovačkog reda koji donosi stilska rješenja prilagođena novoj, poslijetridentskoj liturgiji. Stoga se dolazak reda u pojedinu sredinu smatra početkom baroka u svim regijama ovog područja. Umjetnički razvoj ranobaroknog razdoblja u nekim dijelovima srednje Europe bitno će usporiti Tridesetogodišnji rat (1618.–1648.). Razdoblje završava ponovno značajnom prekretnicom u povijesti, opsadom Beča 1683. godine, odnosno nakon šesnaestogodišnjeg rata koji je uslijedio nakon poraza Osmanlija kod Beča, a zaključen je potpisivanjem mirovnog sporazuma 1699. u Srijemskim Karlovcima. Početkom 18. stoljeća započinje do tad neviđena umjetnička aktivnost na čitavom području srednje Europe, za vrijeme vladavine Leopolda I. (1658.–1705.), Josipa I. (1705.–1711.) i Karla VI. (1711.–1740.). Pod utjecajem, prije svega, rimskog baroka, ali i sjevernotalijanskih rješenja te francuske suvremene umjetnosti nastaje srednjoeuropski barok kao spoj različitih utjecaja prilagođen kontekstu.

Kasnobarokno razdoblje poklapa se s vladavinom Marije Terezije (1740.–1780.) i njezina nasljednika Josipa II. (1780.–1790.). Temeljno je obilježje tog razdoblja paralelnost različitih stilskih strujanja te snažni prodor klasicizma u razdoblju „joze-finizma“. Dva temeljna strujanja spajaju se u specifičnu inačicu kasnobaroknog klasicizma koja će se nastaviti i u prvim desetljećima 19. stoljeća, a u našim krajevima primjenjivat će se sve do 1830-ih.

I u drugim sredinama temeljno obilježje kasnog baroka pluralizam je stilskih pojava, a granice razdoblja i prijelaz u klasicizam je teško odrediti, osim u Francuskoj. U većini zemalja u razdoblju prosvjetiteljstva provode se značajne reforme koje zahvaćaju i graditeljstvo. Osnivaju se uredi za izgradnju; u Habsburškoj Monarhiji to je bio bečki *Hofbauamt* koji donose pravila i smjernice kojima se nastoji postići veće ujednačavanje arhitektonskog oblikovanja i smanjiti raskoš i dekorativnost kasnog baroka.

1. 3. UMJETNICI I NARUČITELJI

Za razumijevanje statusa koji su veliki cijenjeni umjetnici imali u baroku potrebno je prisjetiti se što se s ulogom i statusom umjetnika događa u razdoblju renesanse. Tad, naime, započinje proces mijenjanja statusa umjetnika u društvu – umjetnik više nije obrtnik, nego ga se počinje cijeniti zbog talenta i postignuća. Posebno će taj proces biti intenzivan u razdoblju visoke renesanse kad su Rafael ili Bramante

već za života bili izuzetno cijenjeni i ugledni. Na to se nadovezuje i prvo djelo koje se bavi biografijama umjetnika, već spomenute Vasarijeve *Vite*, koje dalje razvijaju kulturni status genijalnih, priznatih umjetnika. Taj se proces nastavlja i u baroknom razdoblju, no naravno samo za nekolicinu najvažnijih umjetnika. Posebno dvorski umjetnici uživaju izniman status u društvu; ugledni su članovi zajednice, kao Louis le Vau ili Charles le Brun u Parizu/Versaillesu (vidjeti potpoglavlje 4.2.) ili Johann Bernhard Fischer von Erlach u Beču (vidjeti potpoglavlja 5.2. i 6.2.). Naročito je zanimljiv položaj Gian Lorenza Berninija, koji je čak i u svojevrsnoj papinskoj diplomatskoj službi i kao njegov dvorski umjetnik odlazi u Pariz, no tamo ne nailazi na isti uspjeh (vidjeti potpoglavlje 3.2.).

Značajna novost, koja se javlja u baroku, vezano uz status umjetnika novi je način njihova obrazovanja i formiranja. Zadržan je i postojeći model obrazovanja u radionicama u kojima umjetnici u ranoj dobi ulaze u sustav zapravo obrtničkog obrazovanja kao naučnici i šegrti. Posebno se to odnosi na arhitekta/graditelje jer su cehovske odredbe o školovanju i izdavanju dozvola za rad bile na snazi čitavo razdoblje. No, u 17. stoljeću započinje i nova praksa obrazovanja koja se odvija na akademijama koje se tad osnivaju. Prvu umjetničku akademiju, *Accademia del Disegno*, osniva Vasari u Firenci 1563. godine, ali su se na nju primali već etablirani umjetnici. U Rimu je 1577. na poticaj pape Gregora XIII. osnovano udruženje umjetnika iz kojega je proizašla Akademija sv. Luke koju je 1593. utemeljio slikar Federico Zuccari (Urbino, 1540. – Ancona, 1609.). Michelangelovo (Michelangelo Buonarroti, Caprese, 1475. – Rim, 1564.) naslijeđe bilo je temelj podučavanja arhitekture na akademiji, a na njoj su se školovali brojni arhitekti koji će krajem 17. i u 18. stoljeću uvelike oblikovati arhitekturu europskog baroka. I u Francuskoj su se osnivale akademije: *Académie française* osniva 1634. kardinal Richelieu (Pariz, 1585.–1642.), a *Académie de peinture et de sculpture* osniva 1648. kardinal Mazarin (Pescina, 1602. – Vincennes, 1662.), pod čijom je ingerencijom i *Académie de France* u Rimu osnovana 1666. godine. (vidjeti poglavlje 4.)

Naručitelji imaju iznimno važnu ulogu u nastanku umjetničkog djela. To vrijedi i za slikarstvo i kiparstvo, a posebno za arhitekturu. I dok slika ili kip ili mogu nastati i samo kao izraz umjetnikove želje za stvaranjem, arhitektura je složenija, baš kao i djela umjetničkog obrta. Arhitektonsko djelo nužno uključuje više aktera koji sudjeluju u njegovu nastanku: od arhitekta koji radi projekt, preko naručitelja koji ga određuje svojim željama ali i financijama, sve do graditeljā i majstorā koji su angažirani na njemu. K tome, arhitektura se stvara za dugo trajanje i namijenjena je većem broju korisnika.

Uloga naručitelja, dakle, važna je u svim razdobljima, no u baroku posebno dolazi do izražaja. Položaj naručitelja u društvu naglašava se upravo arhitekturom. To je vrlo jasno sročio francuski ministar financija Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619.

– Pariz, 1683.) naglašavajući važnost umjetnosti, posebno arhitekture, kao sredstva iskazivanja moći vladara Luja XIV. jer ni ratne pobjede ne pridonose toliko ugledu vladara kao građevine koje naručuje.¹³

Najvažniji naručitelji u baroknom razdoblju dolaze iz redova crkve i plemstva. Način života i položaj u društvu uvjetuju gradnju rezidencija, i to gradske u kojoj se boravi u zimskim mjesecima, te ljetne, izvan grada, ljetnikovca. Primjere vladarskih rezidencija slijedi plemstvo, ubrzo se starije palače i dvorci obnavljaju ili se grade novi koji odgovaraju novom ukusu i načinu života. Mijenjaju se i gradovi, raste broj stanovnika, tako da je sve više i građanski sloj prisutan kao naručitelj. U gradovima zidane kuće prevladavaju i zamjenjuju ranije drvene, a nerijetko će na njima biti prisutni i elementi stilskih dekoracija.

Posebno važnu ulogu među naručiteljima imali su crkveni redovi. Barokni stil brzo će se širiti upravo njihovom djelatnošću, posebno isusovačkog reda, gradnjom i opremanjem brojnih crkava prilagođenih novoj, poslijetridentskog liturgiji koja uvjetuje nova rješenja prostornog oblikovanja i opremanja crkava. Djelovanje crkvenih redova izuzetno je rašireno i internacionalno, a i u vrlo kratkom roku realiziraju se narudžbe, tako će se primjerice ranobarokne crve prema rimskom modelu crkve Il Gesù već početkom 17. stoljeća podizati od Poljske do Portugala.

13 „Votre Majesté sait qu'à défaut des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des princes que les bâtiments et toute la postérité les mesure à l'aune de ces superbes maisons qu'ils ont élevées pendant leur vie“, cit. Prema Thomas Höpel, *Das Modell Versailles*, Mainz: Europäische Geschichte Online (EGO), 3. 12. 2010., str. 19.

2. RANI BAROK, 1600. – 1625.

2.1. PROTUREFORMACIJA I RANI BAROK

Početak baroka Rudolf Wittkower smješta u Rim na prijelazu 16. u 17. stoljeće, ali su početci novog stila prisutni nekoliko desetljeća ranije i u sakralnoj arhitekturi i u urbanizmu. Razdoblje ranog baroka bilo bi preciznije smjestiti u razdoblje od pontifikata pape Siksta V. (Felice Peretti, Grottamare, 1521. – Rim, 1590., papa Siksto V. 1585.–1590.) do kraja pontifikata pape Pavla V. (Camillo Borghese, Rim 1552.–1621., papa Pavao V. 1605.–1621.), dakle od 1585. do 1621. godine. Na početku tog razdoblja veliki je zahvat urbanističke obnove Rima, a na kraju dovršetak gradnje, odnosno produljenje crkve sv. Petra i smrt najznačajnijeg arhitekta razdoblja – Carla Maderna (vidjeti potpoglavlje 2.4.).

To je vrijeme nastavka procesa konsolidacije Katoličke crkve koji je započeo na Koncilu u Tridentu, odnosno Trentu u sjevernoj Italiji. Na koncilu održanom 1545.–1563. Katolička crkva traži odgovor na izazove reformacije i odvajanja dobrog dijela zemalja sjeverne i srednje Europe i njihova prelaska na protestantske crkve. Započinje proces brojnih reformi kojima se crkva prilagođava i određuje svoje djelovanje u razdoblju ranog novog vijeka. Katolička crkva stabilno se pozicionirala u Francuskoj, u Habsburškoj Monarhiji te u Poljskoj i dijelovima južne Njemačke, a sjeverni dijelovi Europe ostali su vjerni protestantskim crkvama. U Rimu se stabiliziranjem prilika javljaju ponovno ambiciozni naručitelji iz redova moćnih plemićkih obitelji, koji su imali pripadnike i na visokim položajima u crkvi, pape, kardinali te nastupa ponovno vrijeme intenzivne graditeljske djelatnosti.

Početak baroka tako je usko povezan s protureformacijom. Na Tridentskom koncilu velika se pažnja posvećuje i likovnim umjetnostima i novoj ulozi umjetnosti u novoj Crkvi. Religiozna slika sada treba podupirati vjerska učenja, prikaz zahtijeva jasnoću i realizam, a treba izazvati suosjećanje i cilja na iskustva i emocije promatrača, za razliku od idealizacije renesansnog razdoblja. Intenzivira se čašćenje brojnih novih svetaca koji su bliži vjernicima nego je to bilo u ranijem razdoblju.

Jedna od značajki protureformacije i razdoblja ranog baroka je i poticanje hodočašća, posebno u Rim. Naglašava se uloga Rima kao centra Katoličke crkve koji se uspješno odupire svim herezama, a posebno se ističu veze s ranim kršćanstvom, kao i kontinuitet crkve, koji nemaju nove, protestantske crkve. S time je usko povezana i obnova samog grada Rima, koja se intenzivira u ovom razdoblju kao realizacija trajnih nastojanja *renovatio urbis* koje su aktualne još od sredine 15. stoljeća i pape

Nikole V. (Tommaso Parentucelli, Sarzana, 1397. – Rim, 1455., papa Nikola V. 1447.–1455.), ali prije svega kako bi grad mogao prihvatiti veći broj hodočasnika.

Posebna pažnja, naravno, usmjerena je na izgradnju crkava. Postojeći tipovi sakralne arhitekture prilagođavaju se potrebama nove liturgije koja se direktnije obraća vjerniku. U opremanju crkava naglašena je istovremena upotreba više umjetničkih sredstava u odnosu na ranije razdoblje. Najvažniju ulogu u iniciranju gradnje novih crkava svakako su imali crkveni redovi i to prije svega novi redovi osnovani na koncilu u Trentu koji su provodili novu politiku odnosno protureformaciju. Najistaknutiju ulogu su u tome imali isusovci. Red *Societas Jesu*,¹⁴ gotovo militantno ustrojen i organiziran, od samog početka ima vrlo aktivnu ulogu i u javnom životu. Uz promicanje poslijetridentskih ideja i liturgije prema novim pravilima naglasak će biti na njihovom pedagoškom radu kao i djelovanju na vladarskim dvorovima te misionarski rad u izvan europskim područjima, posebno u Aziji. Brojni su umjetnici radili za njih u svim sredinama u kojima djeluju. No, nema jasno definiranog isusovačkog stila: izrazito heterogena rješenja će se primjenjivati, koja su uvelike pod utjecajem lokalne sredine, tradicije i ukusa.

U ovom razdoblju u umjetnosti tako će uz nove teme, posebno u sakralnoj arhitekturi, paralelno trajati i rješenja 16. stoljeća. Kao važne nove teme mogu se izdvojiti s jedne strane izgradnja **longitudinalnih crkva**, a s druge strane **odnos centralnog i longitudinalnog** prostora u sakralnoj arhitekturi.

Longitudinalne crkve najčešće podižu novoosnovani crkveni redovi. Pri tome postojeći rašireni tip longitudinalne crkve prilagođavaju potrebama nove, protureformacijske liturgije. U tome će vodeću ulogu, kao i u širenju takvog novog rješenja sakralne arhitekture, imati isusovački red. Kao druga tema, više prisutna u teorijskim raspravama i tekstovima, ističe se odnos između centralnog i longitudinalnog tipa crkve, odnosno odabir jednog ili drugog tipa. Te rasprave uvelike su potaknute odlukama koje se donose tijekom dugog razdoblja gradnje crkve sv. Petra u Vatikanu: od visokorenesansnog razdoblja i preferiranja centralne arhitekture inspirirane antikom i Bramanteova projekta grčkog križa, preko Michelangelove intervencije do odluke o produljenju i prigradnji longitudinalnog broda centralnom svetištu. Tako nastaje spoj dvaju temeljnih tipova sakralne arhitekture – centralnog križišta

14 Red je osnovao baskijski plemić sv. Ignacije Lojolski (1491.–1556.) pod imenom Družba Isusova, potvrdio ga je papa Pavao III. (1540.). Polazište njihova djelovanja unutarnja je osobna obnova radi služenja bližnjem i Crkvi, zacrtano u njegovim *Duhovnim vježbama*. Prvotnom cilju – misionarskom i pastoralnomu radu u duhu katoličke obnove – ubrzo su dodali odgojni i školski rad. Vodili su mnogobrojne škole, osobito gimnazije i sveučilišta, osnivali knjižnice, bili su istaknuti misionari, savjetnici i ispovjednici vladara, propovjednici i znanstvenici. Zbog velika utjecaja u Crkvi i društvu, privrženosti Rimu i kontrole misijskih područja u Americi i Aziji, na pritisak europskih vladara ukinuo ih je 1773. papa Klement XIV. Ponovno ih je uspostavio 1814. papa Pio VII., <http://www.enciklopedija.hr> (posjećeno 1. 12. 2018.)

i longitudinalnog broda – koji će i u baroknom razdoblju biti dominantan oblik crkava. Kao spoj dvaju prostornih oblika u ovom razdoblju nastaje ovalni tip crkve, odnosno preciznije, počinje se primjenjivati u sakralnoj arhitekturi, a koji će također u arhitekturi baroka imati veliko značenje, posebno u srednjoeuropskom prostoru.

2.2. RAZDOBLJE SIKSTA V. (1585.–1590.)

U vrijeme pontifikata pape Siksta V. nastavlja se razdoblje intenzivne graditeljske djelatnosti. Iako kratkog trajanja pontifikata, u svega pet godina, papa Siksto V. i njegov arhitekt **Domenico Fontana** (Melide /Tessin/, 1543. – Napulj, 1607.) proveli su sveobuhvatnu urbanističku reorganizaciju grada Rima. Time su i simbolički obilježili početak novog razdoblja prosperiteta grada, koje će svoj vrhunac doseći u visokom baroku.

Nizanje povijesnih slojeva i različite funkcije grada kroz povijest ostavili su kao tičnu situaciju u gradskom tkivu Rima. Porastom broja hodočasnika ti problemi su još više dolazili do izražaja. U srednjem vijeku grad se smanjio, a infrastruktura je uvelike propala. Povratkom papa iz Avignona u 15. stoljeću počinje ponovni uspon Rima – već papa Nikola V. s Albertijem sredinom stoljeća počinje sa zahvatima uređenja grada: započinje uređenje vatikanskog Borgia i trasiranje novih, pravilnih ulica.

Papa Siksto V. i Domenico Fontana shvaćaju grad u duhu Albertija, odnosno njegova traktata *De re aedificatoria libri decem* iz 1452. godine. Grad ne gledaju samo funkcionalno, nego ga vide i kao umjetničko djelo. Osnovna načela oblikovanja umjetničkih djela u renesansi, kao što su pravilnost oblikovanja, simetrija, harmonični odnosi proporcija, primjenjuju se tako i na urbanizam. U renesansi se tako zamišljaju idealni gradovi, kao Filareteova *Sforzinda*,¹⁵ ali realizirani su u rijetkim primjerima novoosnovanih vojnih gradova.

U urbanističkoj situaciji Rima naravno nije bilo moguće ostvariti model idealnog grada. No, zahvatima u razdoblju Siksta V. uvodi se jasna struktura i uređuju glavne prometnice koje povezuju istaknuta mjesta i građevine. Kao najvažnije točke te urbanističke reforme možemo izdvojiti:

- Uspostavlja se mreža novih ulica, u prvom redu za veliki broj hodočasnika koji dolaze u Rim
- Trasiraju se pravilne, ravne, široke prometnice kojima se povezuje sedam rimskih bazilika, koje vjernici moraju posjetiti; tad se tiskaju brojni svojevrsni vodiči *Le sette chiese*, s prikazima crkava ali i njihovim rasporedom

¹⁵ Filarete (Antonio di Pietro Averlino, Firenca, 1400. – Rim, 1469.) u traktatu planira idealni zvjezdasti grad, koji u čast mecenama, milanskim vojvodama Sforza, naziva *Sforzinda*.

u gradu; to su četiri papinske bazilike: Sv. Ivan Lateranski (S. Giovanni in Laterano), Sv. Petar u Vatikanu (S. Pietro in Vaticano), Sv. Pavao izvan zidina (S. Paolo fuori le mure), Sv. Marija Velika (S. Maria Maggiore), te crkve: Sv. Lovro izvan zidina (S. Lorenzo fuori le mure), Sv. Križa Jeruzalemskog (S. Croce in Gerusalemme) i Sv. Sebastijan izvan zidina (S. Sebastiano fuori le mure)

- Trgovi pred crkvama obilježavaju se obeliscima čime se preuzima praksa carskog antičkog Rima; no, sad ti obelisci služe i kao spomenici crkvi, ali i kao orijentiri, putokazi; najvažnije i najsloženije je bilo podizanje vatikanskog obeliska 1586. koje je opširno opisano i publicirano
- Kao najvažnija točka u urbanističkom sustavu grada ističe se trg *Piazza del Popolo*, mjesto ulaska u grad sa sjeverne strane; od njega se trasiraju tri velike radijalno položene ulice koje vode u sve dijelove grada: *Strada del Corso* prema Kapitolu, zapadni krak čini *Via Ripetta* prema *Piazza Navona*, te istočni krak *Via del Babuino* prema *Piazza di Spagna*; *Strada Felice* vodi od *Piazza del Popolo* do Sv. Marije Velike (S. Maria Maggiore), koja je svojevrsni centar mreže cesta, te se nastavlja se sve do S. Croce in Gerusalemme; od crkve Sv. Marije Velike do Laterana vodi *Via Gregoriana*
- Ulice su široke i popločane, njima se može istovremeno kretati veći broj pješaka i kola

Ovakva organizacija grada s ravnim ulicama i istaknutim orijentirima na važnim mjestima postaje model baroknog urbanizma, o čemu će više biti riječi u poglavlju 8. Plan je zabilježen i na freskama u Vatikanskoj knjižnici koje nastaju u to vrijeme, a na njemu su detaljno prikazane nove ulice i njihova uloga u gradu.

Osim novih ulica značajni zahvati provedeni su i u obnovi infrastrukture grada. Obnavlja se vodovodna mreža koja je u antičkom razdoblju opskrbljivala grad vodom, a u srednjem vijeku uvelike je bila zapuštena. Na krajevima vodovoda postavljaju se fontane, tako na kraju obnovljene Aqua Alexandrina stoji fontana *Acqua Felice*, podignuta 1587. s Mojsijevom fontanom, koja oblikovanjem slijedi model antičkih slavoluka s kipovima u nišama odvojenim polustupovima. Iznad je izrazito visoka atika s velikim natpisom u kojem se jasno ističe samosvjesni naručitelj. Srodno će biti oblikovana i *Acqua Paola*, koja označava završetak novog vodovoda koji trasom slijedi antičku Aqua Traiana, a dao ju je postaviti papa Pavao V. 1605. godine.

Od ostalih djela iz ovog razdoblja potrebno je spomenuti novu Lateransku palaču iz 1587., koja suho ponavlja oblikovanje i raščlambu pročelja renesansne Palazzo Farnese s izmjenom zabata na edikulama prozora i naglašenim ulazom. Fontana je podigao za papu Siksta V. i kapelu u crkvi S. Maria Maggiore.

2.3. IZGRADNJA CRKAVA

U sakralnoj arhitekturi renesansnog razdoblja na različite načine odražavao se utjecaj antičke arhitekture, prije svega u proporcijama i arhitektonskoj dekoraciji. U tlocrtnim tipovima sakralne arhitekture primjenjuju se postojeća rješenja prilagođena novom ukusu – trobrodna bazilika, jednobrodna crkva s kapelama i transeptom, a poseban interes posvećuje se centralnim tlocrtima koji se smatraju idealnim tlocrtnim oblicima sakralne arhitekture. U zadnjim desetljećima 16. stoljeća, uslijed protureformacije, uslijedila je znatno intenzivnija graditeljska djelatnost na polju sakralne arhitekture, prije svega za potrebe novoosnovanih redova – isusovaca, teatinaca i barnabita.

U gradnji crkava preferira se longitudinalni oblik, ističe se njegova simbolika u povezanosti s razdobljem ranog kršćanstva i prvim crkvama – bazilikama. Posebno se kao razlog odabira longitudinalnog tlocrta ističe i funkcionalnost takve građevine za liturgijske potrebe. Veliki utjecaj na usvajanje novih modela gradnje i opremanja crkava imao je tekst milanskog kardinala sv. Karla Boromejskog (Arona, 1538. – Milano, 1584.) *Instructiones fabricae et suppellectillis ecclesiarum* iz 1577. godine, odnosno upute o gradnji (*fabrica*) i opremanju (*supellex*) crkava sukladno potrebama poslijetridentske liturgije. Za razliku od renesansnih traktata koji su se bavili teorijom, pravilnom primjenom redova i dekoracije, ovdje je naglasak na funkcionalnosti sakralne arhitekture, radi se o uputama o primjerenom oblikovanju prostora i opreme za liturgiju. Često se u literaturi pojednostavljeno shvaća *Instructiones*, njima nije propisan samo jedan tip crkve koji se mora primjenjivati niti je direktno pisan „protiv“ centralnih tlocrtnih rješenja. No, Karlo Boromejski svakako je davao prednost tlocrtnom rješenju latinskog križa u kojem se odražava i „*insignis structura*“ i „*forma crucis*“, kako ističe.

2.3.1. IL GESÙ I LONGITUDINALNE CRKVE RANOG BAROKA

Jedna od najvažnijih crkava razdoblja protureformacije svakako je rimska matična crkva isusovačkog reda **Il Gesù**, *Chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina*, koju pod pokroviteljstvom kardinala Alessandra Farnesea (Viterbo, 1520. – Rim, 1589.) gradi **Giacomo Barozzi da Vignola** (Vignola, 1507. – Rim, 1573.) od 1568. godine. Gradnju 1571. preuzima **Giacomo della Porta** (Rim, 1532.–1602.), koji 1584. dovršava crkvu te njeno pročelje.

U ovoj crkvi ispunjene su sve potrebe nove poslijetridentske liturgije: oblikovan je prostran širok prostor broda s dobrom akustikom u kojem velik broj vjernika može sudjelovati u službi i čuti propovijed, omogućen je dobar pogled na glavni oltar i svetište te je dobro osvijetljena. Široki prostrani brod bačvasto je svoden, na njega se nastavlja plitki, gotovo upisani transept, a nad križištem odsječenih uglova visoka je kupola. Kretanje prostora jasno je usmjereno od ulaza prema svetištu i

glavnom oltaru. Uz brod su sa svake strane po tri kapele zasječenih uglova, a njihovo oblikovanje pokazuje podređenost prostoru broda. Lučnim nadvojima omeđenima pilastrima otvorene su prema brodu, a iznad njih su plitki prostori.¹⁶ Bočni zid broda zaključen je visokim kontinuiranim gređem koje dodatno usmjerava prostor prema svetištu. U svodu među susvodnicama usječeni su prozori, a osvjetljenje koje dolazi kroz kapele je suzdržano. Oblikovanje prostora izrazito je scenično s prostorom broda i kapelama kao gledalištem, prostornom cezurom koja je ostvarena prodorom svjetla u križištu kroz veliku kupolu te istaknutim i izdignutim svetištem s oltarom kao pozornicom koja se dramatično ukazuje iza snopa svjetla. Crkve baroknog razdoblja zaista predstavljaju *theatrum sacrum*, kako su se opisivale.

Samo tlocrtno-prostorno rješenje crkve nije novina. Već je Alberti u crkvi S. Andrea u Mantovi, građenoj od 1472., oblikovao jednobrodni tip crkve s transeptom i s tri para bočnih kapela te kupolom nad križištem. No, njemu je cilj prije svega bio u suvremenu sakralnu arhitekturu uklopiti elemente preuzete iz antičke arhitekture. Tako radi masivan bačvasti svod s kasetama, a u artikulaciji bočnih zidova i rasporedu otvora bočnih kapela primjenjuje kompozicijski motiv svođenog slavoluka. Spoj longitudinalnog broda i naglašenog centralnog prostora sa snažnom kupolom Alberti je planirao i u crkvi u Riminiju, ali nije realizirano.¹⁷ Rješenje crkve Il Gesù tako predstavlja daljnji korak u eksperimentima i promišljanjima spajanja funkcionalnog longitudinalnog broda i naglašenog centralnog prostora križišta, koje će se i kasnije primjenjivati.

Taj tip crkve odredio je nove prostorne odnose i oblikovanje u baroknoj crkvi. Prostorni dijelovi su povezani, jasno usmjereni i vidljiva je hijerarhija prostornih dijelova. Arhitektonskom artikulacijom i dekoracijama naglašava se jedinstvo prostornog oblikovanja, bogato profilirano kontinuirano visoko gređe usmjerava i naglašava kretanje prema oltaru i svetištu, a bočne kapele ne „nameću“ se središnjem prostoru.

Giacomo della Porta preuzima gradnju od 1571. i dovršava unutrašnjost crkve, a značajnije izmjene uvodi u oblikovanju pročelja izmijenivši Vignolin projekt. Vignola je projektirao pročelje raščlanjeno pilastrima koji nose visoko gređe i dijele ga na sedam polja u donjem širem dijelu i pet polja u gornjem užem dijelu, što odgovara bazilikalnom presjeku crkve. Zaključeno je trokutastim zabatom, a velikim volutama riješena su suženja bočnih strana. Na frizu je veliki natpis o naručitelju crkve. I u pročelju se tako Vignola oslanja na arhitektonsku tradiciju renesanse, i to ponovno na Albertija. Tip pročelja crkve bazilikalnog presjeka, s užim gornjim a širim donjim

16 Tzv. *coretti*, prostori nad kapelama odvojeni od broda pregradom ili rešetkom namijenjeni svećenicima koji su mogli nazočiti liturgiji bez da budu viđeni.

17 Gotička crkva posvećena sv. Franji iz 13. stoljeća u renesansi postaje mauzolej Sigismonda Malateste (1417.–1468.) te se naziva i *Tempio Malatestiano*. Tada je preoblikovana, a Alberti projektira novo (nedovršeno) pročelje kao i bočna, a bilo je planirano i svetište po uzoru na model rimskog Panteona, kružnog tlocrta s kupolom.

dijelom pročelja te volutama koje rješavaju suženja, Alberti je uveo u firentinskoj crkvi S. Maria Novella (1456.–1470. dovršava pročelje dominikanske crkve iz 13. stoljeća). I dok je kod Albertija bila izvedena jasna podjela pročelja na polja, koja su bila u harmonično uravnoteženim proporcijama jednih prema drugima, a artikulacija je slijedila tu podjelu, Vignola je naglasio središnju os pročelja u kojoj je portal i veliki prozor na gornjem dijelu. Polje u kojem je portal uokviruje velika edikula koja ima segmentni zabat upisan u trokutasti, a oba „ulaze“ u zonu atike – smješteni su dakle nad gređem. Tako su po središnjoj vertikalnoj osi povezani svi dijelovi pročelja u cjelinu; nema jasnog razdvajanja kao kod spomenutog Albertijevog primjera. Nadalje, plasticitet arhitektonske artikulacije postupno se povećava prema sredini pročelja – od plitkih pilastara na krajevima do polustupova uz sam portal. Giacomo della Porta malim zahvatima mijenja projekt i unutar istog tipa stvara pročelje koje pokazuje karakteristike ranobarokne arhitekture u znatno većoj mjeri. Umjesto većeg broja polja jednake širine (u Vignolinom projektu ih je bilo sedam) maksimalno sažima bočna polja, svodi ih na uski razmak između pilastara i lišava ih dekoracija. Tako dodatno ističe središte, što naglašava plitkom artikulacijom na krajevima dok je ona prema središtu izraženija, a vrhunac je na okviru samog portala. Dok je Vignolino pročelje brojnošću elemenata pokazivalo određene karakteristike manirizma, della Portino je znatno bliže ranobaroknim rješenjima s naglašenijom središnjom osi, a posebno s manje istaknutim bočnim dijelovima.

Crkva Il Gesù izuzetno je važna građevina u kojoj su oblikovani bitni elementi barokne arhitekture s funkcionalnim prostornim rješenjem i pročeljem te postaje široko prihvaćen model gradnje sakralne arhitekture u čitavoj Europi, ali i u izvan-europskim sredinama gdje će djelovati isusovački red. Vrlo brzo i u samom Rimu grade se crkve u tom modelu, i to ne samo za isusovački red. Tako se za oratorij sv. Filipa Nerija podiže Chiesa Nuova, S. Maria in Vallicella (1575.). Za teatince Giacomo della Porta i Giovanni Francesco Grimaldi (Bologna, 1606. – Rim, 1680.) 1591. grade S. Andrea della Valle, koju je dovršio Maderno 1623. godine. Ubrzo se gradi još jedna isusovačka crkva S. Ignazio (1626.) posvećena sv. Karlu Boromejskom nakon kanonizacije prema projektu Orazia Grassija (Savona, 1583. – Rim, 1654.), a oslikava je 1684. Andrea Pozzo (Trento, 1642. – Beč, 1709.).

Srodno tlocrtno rješenje javit će se i u zadnjoj crkvi Andree Palladia u Veneciji, Il Redentore, koja se počinje graditi nakon Il Gesùa, 1577. godine. Uz naglašeno klasičnu artikulaciju prostorni odnosi pokazuju utjecaj ranobaroknih rješenja s brodom flankiranim s tri para kapela, naglašenim svetištem s trolisnim zaključkom, kao i odsječenim uglovima križišta koji doprinose dojmu jedinstvenog prostora.

Većina ranobaroknih crkava bila je jednostavno dekorirana. Naglašena je bila arhitektonska artikulacija, pilastri ili polustupovi koji nose visoko gređe. Nakon 1625. dolazi do promjene ukusa i crkve se oslikavaju, tako da postoji stilska razlika same

crkve i dekora. U Il Gesù oslik svoda izvodi 1676.–1679. Giovan Battista Gaulli, zvan Il Baciccio (Genova, 1639. – Rim, 1709.), raskošan visokobarokni oslik naglašenog iluzionizma narušava prostornu sliku ranobarokne crkve kao i efekt scenično oblikovanog svetišta.

2.3.2. OVALNE CRKVE

U drugoj polovini 16. stoljeća počinje se primjenjivati još jedan tlocrtni oblik u sakralnoj arhitekturi, koji će kao i protureformacijska longitudinalna crkva s tri para kapela i naglašenim svetištem, uvelike obilježiti arhitekturu baroka. Radi se o crkvi ovalnog tlocrta. Ovalni oblik zapravo je jedini pravi „novi“ tlocrtni tip u arhitekturi baroka jer se longitudinalne crkve grade kao varijacija postojećih rješenja. Oval se u arhitekturi javlja u arhitektonskim traktatima renesanse, a posebno važno mjesto ima kod Sebastiana Serlia. Za razliku od čiste kružnice, oval ujedinjuje i centralno i longitudinalno i tako zapravo predstavlja idealan tlocrtni oblik baroka, kako ističe Christian Norberg-Schulz, razdoblja koje je nastojalo postići sintezu tih dvaju tlocrtnih oblika.¹⁸

Kao i kod longitudinalnih crkava i u ovalnom tipu na samom početku su djela Giacoma Barozzija da Vignole koja će bitno utjecati na kasniju arhitekturu. U maloj crkvi *S. Andrea na Via Flaminia*, građenoj od 1550., primjenjuje ovalnu kupolu nad pravokutnim brodom, a izvana je vidljiv ovalni cilindar u koji je upisana. U sljedećem primjeru ide korak dalje: u vatikanskoj crkvi *S. Anna dei Palafrenieri* 1565. oblikuje i ovalni brod. Zid je raščlanjen utisnutim stupovima koji odvajaju naizmjenična polja s kapelama i nišama te predstavlja svojevrsnu ranobaroknu interpretaciju Panteona. Nadstvođena je ovalnom kupolom. Pročelje s dva zvonika, koja uokviruju središnji dio, zaključeno je trokutastim zabatom te kupola koja ulazi u vizuru pročelja predstavlja pak prototip pročelja (visoko)barokne centralne crkve.

2.4. CARLO MADERNO (LUGANO, 1556. – RIM, 1629.)

Najznačajniji arhitekt ranobaroknog razdoblja u Rimu, **Carlo Maderno** nećak je Domenica Fontane i rodbinski povezan s Francescom Borrominijem. Podrijetlom sa sjevera Italije, dolazi iz obitelji s dugom tradicijom djelatnosti arhitekata, klesara i štukatera. U Rim dolazi 1576. i započinje raditi kao štukater u radionici Domenica Fontane.

¹⁸ „The longitudinal oval is one of the basic Baroque forms, because of its unification of movement and concentration, of linearity and radiation.“, Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, New York: Electa/Rizzoli, 1979., str. 68. Kao glavnu težnju sakralne arhitekture razdoblja ističe tendencije spajanja dvaju temeljnih tlocrtnih oblika, i to centraliziranjem longitudinalne crkve ili longitudinaliziranjem centralnih tlocrta.

Njegovo prvo samostalno djelo pregradnja je crkve **S. Susanna** i dovršenje pročelja, koje izvodi 1603. godine. Iste godine imenovan je i voditeljem gradnje, odnosno glavnim arhitektom crkve sv. Petra. Pročelje crkve sv. Suzane često se u literaturi ističe kao prvi primjer „pravog“ baroknog pročelja, a revolucija i novine koje donosi uspoređuju se s inovacijama Annibalea Caraccija (Bologna, 1560. – Rim, 1609.) u slikarstvu ranog baroka. Pročelje slijedi model koji su Vignola i della Porta izveli na Il Gesù: donji širi dio i gornji uži dio odgovaraju bazilikalnom presjeku prostora crkve, suženja su riješena volutama, a nad pročeljem je trokutasti zabat. Manji je broj polja: u donjem dijelu pet, a u gornjem su tri. Osim broja polja razlikuje se od spomenutog pročelja i u snažnijoj ulozi arhitektonske artikulacije. Plasticitet polja pročelja raste prema sredini: na bočnima su plitki pilastri, u srednjima polustupovi, a uz portal $\frac{3}{4}$ stupovi. Tako središnji dio pročelja izlazi u prostor i snažno se ističe u odnosu na bočna polja, a tu kretnju naglašava i dekoracija i niše sa skulpturama. Tako Maderno oblikuje pročelje u poznatom tipu s jasno izraženim naglašenim dijelovima te isticanjem volumena i dekoracijom, kakvi će se primjenjivati u čitavom razdoblju baroka.

Dolaskom na mjesto glavnog arhitekta crkve **sv. Petra**, Maderno nastavlja niz značajnih imena koja su bila na toj dužnosti. Podsjetimo, nova crkva počinje se graditi na inicijativu pape Julija II. Donato Bramante (Fermignano, 1444. – Rim, 1514.) radi 1506. prvi projekt centralne građevine na tlocrtu grčkog križa upisanog u kvadrat s velikom kupolom na križištu i polukružno zaključenim krakovima i s manjim grčkim križevima u prostorima između krakova. Brojne prostorne jedinice međusobno su povezane. S medalje izrađene u čast početka gradnje poznat nam je i vanjski izgled: pročelje je oblikovano kao pročelje antičkog hrama sa zvoncima na uglovima, a u vizuru ulazi i visoka kupola. Nakon Bramanteove smrti graditelji su bili Rafael (Raffaello Sanzio, Urbino, 1483. – Rim, 1520.) i Antonio da Sangallo ml. (Firenca, 1484. – Terni, 1546.), a brojne su se polemike vodile oko odabira tlocrtnog rješenja te se uvijek iznova aktualizira ideja povratka longitudinalnom tlocrtu. Michelangelo preuzima gradnju 1547. i radi varijaciju Bramanteova projekta. Sažima i smanjuje broj prostornih jedinica, oblikuje kontinuirani prostor, ukida suvišne niše i kapele, a znatno pojačava nosače kupole te prostor središnjeg grčkog križa. Radi i projekt pročelja s motivom pročelja antičkog hrama, a na začelju crkve izvodi pročelje apsida s velikim redom pilastara i snažnom atikom iznad profiliranog gređa. Kupolu dovršava Giacomo della Porta.

Početkom 17. stoljeća (1605.) papa Pavao V., nakon dugog razdoblja polemika oko odabira centralnog ili longitudinalnog tlocrta, odlučuje da konačnu prevagu dobija struja koja je zagovarala spoj longitudinalnog broda i Michelangelove crkve. Na tu odluku utjecale su odredbe Tridentskog koncila te gradnja crkava u skladu sa zahtjevima nove liturgije (Il Gesù), ali i težnje za naglašavanjem memorije i veze s (longitudinalnom) Konstantinovom bazilikom. Stoga se donosi se odluka o produ-

ljenju crkve i prigradnji broda od tri traveja s bočnim kapelama centralnom svetištu. Maderno slijedeći Michelangelovu raščlambu prostora i ziđa, oblikuje tri traveja flankirana s po tri kapele sa svake strane na koje se nadovezuje moćno križište uokvireno centralnim prostorima. Dakle, tlocrtna kompozicija srodna je onoj crkve Il Gesù, naravno ovdje ostvarena u znatno većem mjerilu.

Ta prigradnja jedan je od najviše osporavanih zahvata u povijesti arhitekture, posebno u oblikovanju pročelja. Maderno je nastavio Michelangelovu raščlambu sa začelja crkve, ponovio je veliki red te polustupovi nose gređe i zabat u središnjem dijelu širokog pročelja, a na krajevima su trebali biti zvonici. Podnožja su izvedena 1612., a nastavak izgradnje zvonika povjeren je Berniniju od 1638. No, već su se tijekom gradnje počeli urušavati, tako da se odustalo (konačna odluka o rušenju donesena je 1646., na Borrominijev prijedlog, a njih su dvojica tada već bili u sukobu) i pročelje je ostalo naglašeno horizontalno razvučeno. Tek će zapravo Berninijevim oblikovanjem trga pred crkvom za vrijeme pape Aleksandra VII. biti dovršeno oblikovanje pročelja crkve.

I u profanoj arhitekturi Maderno je ostvario značajne novine i jasno ocrtao smjer razvoja barokne arhitekture palača i dvoraca. Iako će se taj razvoj nastaviti u apsolutističkoj Francuskoj Luja XIV., već na samome početku rimskog baroka, u Palazzo Barberini, oblikovana su značajna nova rješenja. Tradicionalan tlocrt u rimskoj arhitekturi palača *cinquecenta* najbolje ilustrira monumentalna Palazzo Farnese (od 1516./1517., nastavak gradnje 1541. Antonio da Sangallo ml., dovršavaju Michelangelo i Giacomo della Porta). Radi se o gradskoj četverokrilnoj palači s unutarnjim dvorištem, arkadno rastvorenim krilima prema dvorištu, na stražnjoj strani povezanoj s vrtom preko *loggie*. Taj model palača ostat će u upotrebi čitavo barokno razdoblje s naglašenom raskošnom dekoracijom unutrašnjosti i istaknutim *piano nobileom*, na kojemu se smješta i galerija kao novi prostorni element.

Palazzo Barberini ne slijedi taj predložak. Maderno je projektira za moćnu obitelj pape Urbana VIII. od 1628. i angažira mlade arhitekta Berninija i Borrominija kao pomoćnike. Tlocrt palače Barberini u obliku je reduciranog slova „H“, tj. ne slijedi tradicionalni četverokrilni raspored. Široko središnje krilo flankirano je dvama manjima ispred te jednim izduženim krilom na strani prema vrtu, a drugo nije realizirano. U palači se tako spajaju elementi monumentalne *palazzo suburbana*, kakvu rimska arhitektura poznaje još od vile Farnesine, ali s novim oblikovanjem središnjeg dijela. U prizemlju radi duboki trijem, koji postupno ulazi u tijelo građevine, stvarajući prostrani prostor povezivanja unutarnjeg i vanjskog, a završava u polukružnoj niši. Stubišta vode do salona na katu, u kojemu je kasnije Pietro da Cortona (Cortona, 1596. – Rim, 1669.) oslikao monumentalnu *Apoteozu obitelji Barberini*. Tako u reprezentativnu profanu arhitekturu uvodi novu prostornu orga-

nizacija kao i nove tlocrtne oblike. Slične novine primjenjuje i na pročelju: središnji dio izdvaja od bočnih blagim isticanjem te složenijom i naglašenijom arhitektonskom artikulacijom. Model je to za sva kasnija barokna pročelja. Za povijest arhitekture posebno su zanimljivi okviri prozora koje vjerojatno radi Bernini, nastavljajući se na Madernin projekt, s klasičnim edikulama i okvirima. Za razliku od njega, Borromini na malom prozoru na najvišoj etaži unosi nove elemente dekoracija na okviru i pokazuje vrlo izražene karakteristike osobnog stila koji će biti prisutan i u svim njegovim kasnijim djelima.

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Usporedite tlocrtno-prostornu organizaciju crkava Il Gesù i San Lorenzo (Firenca)
- Usporedite tlocrtno-prostornu organizaciju crkava Il Gesù i S. Andrea (Mantova) te kompoziciju njihovih pročelja
- Usporedite Vignolin projekt za pročelje crkve Il Gesù i izvedeno pročelje Giacoma della Porta; navedite koje značajke manirizma odnosno ranog baroka prepoznajete na tim pročeljima
- Usporedite tlocrtno-prostornu organizaciju i oblikovanje pročelja palača Farnese i Barberini u Rimu; navedite značajke ranog baroka koje prepoznajete na palači Barberini
- Usporedite oblikovanje okvira prozora na palači Barberini koje izvode Bernini i Borromini

3. DOBA VISOKOG BAROKA U RIMU (1625.–1675.): BERNINI, BORROMINI, DA CORTONA. BAROK U SJEVERNOJ ITALIJI

3.1. RIM U VISOKOM BAROKU

Prema Rudolfu Wittkoweru razdoblje visokog baroka u Rimu obuhvaća pontifikate triju papa: Urbana VIII., Inocenta X. i Aleksandra VII. te traje od 1625. do 1675. godine. Promjena u umjetničkoj produkciji započinje već u vrijeme Pavla V. kada se napuštaju prakse iz prve faze najintenzivnije protureformacije te se okreće novim umjetničkim temama. Umjesto suhog i utilitarnog stila protureformacije javlja se razumijevanje i sklonost za artistske kvalitete, a pape su pokrovitelji individualnosti velikih umjetnika. Zadatak arhitekture je naći najsloženiju i najbogatiju formu za građevinu. Koriste se oba tipa crkava – longitudinalni i centralni – ali granice među njima sve su manje izražene te dolazi do zanimljivog stapanja i pretapanja oblika. Dimenzijama su crkve ovog razdoblja manje u odnosu na ranobarokno jer više nema potrebe za velikim kongregacijskim crkvama. No, u opremanju interijera znatno je naglašenija raskoš i sceničnost prostornog oblikovanja, dramaturški se ciljano koriste sva sredstva kako bi se postigao maksimalni učinak i *theatrum sacrum*. Posebno će to doći do izražaja u Berninijevim djelima – u crkvi sv. Petra koja se tada oprema, ali i drugima.

Prvi „visokobarokni“ papa je Urban VIII. Barberini, (1623.–1644.), čiji su humanistički interesi i pokroviteljstvo umjetnosti usporedivi s praksama renesansnih papa, no on djeluje u slavu reformirane katoličke crkve te slijedi odluke i smjernice koncila iz Trenta. Ne propagira isključivo jedan stil, u tom razdoblju će i svjetovni motivi biti snažno zastupljeni, a istovremeno naglašena senzibilnost i pobožnost. Umjetnost u vrijeme papa Inocenta X. Pamphilija (1644.–1655.) i Aleksandra VII. Chigija (1655.–1667.) nastavlja sa srodnim praksama. U duhu nove pobožnosti i potenciranja osobnog doživljaja i uživanja, promatrač umjetničkog djela nije samo neutralan svjedok, nego se aktivno uključuje a djelo se obraća direktno njemu i njegovim emocijama. Prikazuje se vrhunac emocija, u kojima se odražava mistično. Umjetnost se koristi i kao sredstvo propagande, njome se prikazuje, ali i stvara sjaj i moć te pokazuje snaga Katoličke crkve. Intenzivno se radi na obnovi Rima: monumentalnim zahvatima nastaje novi papinski Rim koji obuhvaća i antiku i rano kršćanstvo, a sjaj carskog grada uzor je za novu „Roma Alessandrina“. Ta analogija na Aleksandra Velikog jasno pokazuje ambicije rimskih papa za pozicioniranjem Rima kao apsolutnog umjetničkog centra u vrijeme kada je izgubio političku

važnost na novoj karti Europe. Privatne narudžbe papa i njihovih obitelji obogatit će sliku grada raskošnim palačama (Palazzo Barberini, građevine obitelji Chigi na Piazza Navona). U ovom razdoblju dovršen je projekt vraćanja nekadašnjeg sjaja gradu koji je započeo još sredinom 15. stoljeća za vrijeme pape Nikole V.

Dvojica arhitekata obilježila su ovo razdoblje – **Gian Lorenzo Bernini** i **Francesco Borromini**. Njih dvojica bitno se razlikuju po školovanju, pristupu arhitekturi, tretmanu arhitektonskih oblika, svjetla, oblikovanju dekoracija, ali i po temperamentu, karakteru i položaju u društvu. Dok će Bernini biti u središtu umjetničke i društvene scene, Borromini će biti izvan toga. Prvi arhitekturu shvaća u duhu klasične arhitekture, koristi jasne monumentalne forme i oblikuje prostore naglašene sceničnosti s pomno odabranim naglašenim dekoracijama i režiranom rasvjetom, dok drugi primjenjuje nabujale forme antiklasičnog oblikovanja, naglašava prostorne krivulje, međusobno prožimanje i prodiranje prostornih dijelova te hladnu, oštru rasvjetu, kao i precizno rezanje dekoracija. I politički oni pripadaju dvjema suprotstavljenim strujama: Bernini je u službi pape Urbana VIII. na francuskom dvoru, a Borromini, podrijetlom iz Milana, tada pod španjolskom vlašću, uglavnom radi za Innocenta X., koji je bio nuncij u Madridu.

3.2. GIAN LORENZO BERNINI (NAPULJ, 1598. – RIM, 1680.)

Rođen u Napulju 1598., već u djetinjstvu dolazi u Rim jer je njegov otac, kipar Pietro Bernini, od 1606. u službi pape Pavla V. Prvu poduku dobio je u očevoj kiparskoj radionici, a snažan utjecaj na njega imala je i antička skulptura. Pod pokroviteljstvom kardinala Scipionea Borghesea (Rim, 1577.–1633.), koji naručuje prva njegova djela u ranim 1620-ima, radi skulpturalne grupe *Otmica Prozerpine*, *Apolon i Dafne* te *David*. Ta su djela snažno bila pod utjecajem antike, a Bernini prikazuje uvijek vrhunac dramatičnog trenutka događaja te naglašenu emociju. U kasnijim kiparskim ostvarenjima posebno je važan tretman skulpture i njezin odnos prema arhitekturi i osvjetljenju: *Sv. Tereza u ekstazi*, 1647.; katedra sv. Petra, nastala 1656.–1666.; u kojima dramatično režirano svjetlo skrivenog izvora naglašava samu emociju skulpture, koju nose i volumen i draperija. Njegov pristup arhitekturi pokazuje ga kao nastavljачa klasične tradicije, pod utjecajem Michelangela. Djeluje kao arhitekt-režiser, naglašava sceničnost i teatralnost arhitekture potenciranu opremom, posebno osvjetljenjem te za neka njegova djela (posebno kapela Cornaro sa sv. Terezom u crkvi S. Maria della Vittoria) možemo reći da su pravi barokni *Gesamtkunstwerk*.

3.2.1. BERNINIJEVA SAKRALNA ARHITEKTURA I OPREMANJE CRKAVA

Iako započinje umjetničku karijeru kao kipar, Bernini ubrzo dobiva i značajne narudžbe kao arhitekt. No, kiparski pristup arhitekturi na određen način uvijek je prisutan u njegovu opusu, slično kao i kod Michelangela, s naglašenim volumenima

i plasticitetom arhitektonske artikulacije i dekoracije te s bogatim kiparskim dekorom u interijerima.

Nakon smrti Carla Maderne 1629. godine preuzima gradnju Palazzo Barberini nastavljajući izvorni projekt s manjim intervencijama na pročelju središnjeg krila. U tom razdoblju radi i pročelje crkve S. Bibiana s jednostavnim dekoracijama, no s istaknutim i višim središnjim dijelom oblikovanim kao lođa na dva kata.

Godine 1624. dobija značajnu narudžbu za izradu **ciborija u crkvi sv. Petra** od pape Urbana VIII., djela koje spaja arhitekturu i skulpturu. Njime se naglašava oltar, ali istovremeno i oblikuje ogroman prostor križišta crkve. Bernini izvodi tordirane stupove u bronci koja je skinuta s portika Panteona. Tim oblikom stupova uspostavlja simboličku vezu s ranokršćanskim uzorom – oltarom u staroj crkvi sv. Petra – ali i Salamonovim hramom u Jeruzalemu. Dosljedno idejama protureformacije tako se nova Katolička crkva povezuje s početcima i naglašava da je jedino ona prava sljedbenica prve Crkve.

Tamna bronca snažno se ističe u bjelini kamena i mramora crkve. Tordirani stupovi ukrašeni su motivima grančica među kojima su pčele, motiv s grba obitelji Barberini, dakle naručitelja, kao i motiv sunca. Za zaključak je predvidio baldahin od dvaju polukružnih lukova koji tvore križni oblik i nose skulpturu Krista. Tako je 1628. izvedeno privremeno rješenje u drvu, no 1631. odlučeno je da se zamijeni snažnijim završetkom u bronci koji jasnije pozicionira čitav ciborij u prostoru i stavlja u suodnos s moćnom arhitekturom. Novi završetak sastavljen je od snažno modeliranih obrnutih voluta smještenih na dijagonalama koje se spajaju u vrhu i nose globus i križ. Vrlo vjerojatno se radi o projektu Borrominija.

Njegova rana karijera kao arhitekta obilježena je stalnim sukobima s Borrominijem i zapravo nema puno uspjeha. Projektirao je Chiesa dei Re Magi uz Palazzo di Propaganda Fide (1634.–1635.), no ona je srušena kada Borromini proširuje palaču od 1646. godine. Neslavno je završio i njegov prijedlog za dovršetak pročelja crkve sv. Petra, na kojemu radi od 1637. godine. Već iduće godine započinje gradnju južnog zvonika, podiže ga do visine drugog kata, a za treći kat izvodi drveni model. No, javljaju se pukotine u donjem dijelu i 1641. je odlučeno da se prekine s radovima. Na osnovi statičkog izvještaja Borrominija papa Inocent X. donosi 1646. odluku o rušenju zvonika. Za vrijeme njegova pontifikata Borromini će dobiti značajne narudžbe, a Berninijeva karijera kao arhitekta zapravo se razvila u punom mahu tek za pontifikata pape Aleksandra VII.

Temi pročelja ponovno se vraća 1669. u crkvi **S. Maria Maggiore**, važnoj ranokršćanskoj bazilici koja je svojevrsni centar urbanističkog plana novog baroknog Rima. No, zbog trase ulice koja povezuje crkvu s Piazza del Popolo i crkvu S. Croce in Gerusalemme na drugoj strani te smještaja obeliska iza svetišta crkve, njezino je začelje zapravo postalo najvažnije pročelje. Tako ga Bernini i oblikuje kao pročelje s

dva zvonika naglasivši kapele (kapela Paolina i kapela Sistina)¹⁹ uz apsidu zvonnicima, a zidni plašt apsida rastvara kolonadama te zaključuje visokim gređem i balustradom sa skulpturama. Izvedeno je nešto jednostavnije Rainaldijevo pročelje 1673. godine koje u osnovnim crtama slijedi Berninjev projekt.

U tri projekta crkava Bernini je ostvario nova rješenja u već postojećim tlocrtnim tipovima sakralne arhitekture, i to centralnog oblika: grčki križ, oval i kružnica. Koristeći klasični vokabular i klasična prostorna rješenja, pogotovo u usporedbi s Borrominijevom arhitekturom, stvara bogato uređene prostore koji postaju pozornica na kojoj se odvija čudo pred očima promatrača. Dekoracije, materijali, oltari, posebno osvjetljenje – sve je u službi ostvarivanja *theatrum sacrum* i snažno djeluje na promatrača.

Najznačajnija Berninijeva crkva svakako je **S. Andrea al Quirinale**, (podignuta 1658.–1670.) za novicijat isusovačkog reda. Prema želji naručitelja trebala je imati pet niša s oltarima, tako je prvi projekt bila peterokutna građevina. U novom projektu uvjet je bio da bude uvučena od ceste kako bi ispred crkve ostao slobodan prostor. Zbog male parcele Bernini projektira poprečno položen oval – tlocrtni oblik koji je Serlio u traktatima bio uveo u arhitekturu, a Vignola ga je u rimskim crkvama uveo u arhitektonsku praksu kasnog *cinquecenta*. U Berninijevoj izvedbi ovalna je crkva zapravo barokna verzija antičke rotunde s nišama, odnosno kapelama. Novina je prostorna dinamika koju uvodi s jedne strane poprečnim postavljanjem ovala, tako je duža prostorna os u napetom odnosu s funkcionalno glavnom osi ulaz–glavni oltar/svetište. Dodatnu napetost postiže postavljanjem pilastara na kraju te duže akse. S druge pak strane, kapele ovalnog i pravokutnog tlocrtnog oblika tako su razmještene da se spajaju po dijagonalnoj prostornoj osi i tvore imaginarni oblik slova „X“ u prostoru, dakle Andrijin križ, čime je na „pravi barokni“ način materijalizirana i ostvarena simbolika titulara u prostoru.

Snažni kanelirani pilastri nose masivno gređe koje naglašava tlocrtni oblik broda. Jedino ga prekida otvor svetišta, trijumfalni luk. U segmentnom rastavljenom zabatu nad edikulom oltara u nebo se uzdiže kip sveca (autor Antonio Raggi, Vico Morcote, 1624. – Rim, 1686.) dok je na oltarnoj pali prikazana njegova mučenička smrt. Oltar sa slikom i anđelom osvjetljen je skrivenim izvorom svjetla. Svetac u apoteozu gleda u nebo, odnosno kupolu, koja bogato dekorirana kasetama i rebrima „leži“ na snopu svjetla na velikim prozorima na koje se oslanjaju anđeli i „nose“ kupolu. Teatarski naglašen okvir za kip sveca potencira izuzetnu sceničnost prostora – čitava je crkva pozornica predstavi uzašašća. Jasno oblikovan prostor s artikulacijom izvedenom elementima klasične arhitekture s bogatim toplim koloritom potpuna

19 Kapela Borghese ili kapela Paolina podignuta je za papu Pavla V. U njoj se nalazi slika *Salus Populi Romani*, zaštitnice grada Rima, izuzetno štovana slika koju je prema legendi naslikao sv. Luka. Njoj nasuprot je kapela Sistina koju Domenico Fontana podiže za papu Siksta V. Te dvije kapele prostorno zapravo funkcioniraju kao transept crkve.

je suprotnost Borrominijevoj crkvi *San Carlo alle Quattro Fontane* koja se nalazi u neposrednoj blizini.

Struktura unutarnjeg prostora vidljiva je izvana. Kupola je upisana i poduprta volutama, a portik polukružnog tlocrta s velikom edikulom, koja uokviruje polje s portalom te je zaključena trokutastim zabatom s grbom naručitelja pape Pamphilijske, jasno nagoviješta ovalni tlocrt crkve. Specifično za Berniniju, samo tijelo crkve uvučeno je u konkavno oblikovan ogradni zid dok portik konveksno izlazi naprijed, čime su dodatno naglašeni i krivulja ali i središnji volumen crkve.

Crkva **S. Maria dell'Assunzione, Uznesenja Blažene djevice Marije u Ariccii** (građena 1662.–1664.) još snažnije evocira najpoznatiju antičku rotundu, Panteon. Brod je kružnog tlocrta flankiran kapelama, a nasuprot ulazu istaknuto je svetište. Korintski pilastri uokviruju otvore kapela, a iznad gređa raskošno je kasetirana kupola s rebrima koja „lebdi“ nad girlandama koje nose *putti*. Cilindar broda zaključen je velikom polukružnom kupolom s velikom lanternom. Ispred je klasični portik uokviren s dva zvonika, a sama crkva okružena je konkavno postavljenim zgradama zaključenim gređem s balustradom, a na čelima trijemom. Tako je i ovdje realizirana tema naglašenog volumena upisanog u konkavni okvir.

Potrebno je kratko osvrnuti se na razloge zašto se ova crkva tako očito poziva na rimski Panteon. Osim neosporne uloge Panteona kao uzora u arhitekturi klasične renesanse i baroka, važna je i njegova funkcija u vrijeme baroka. Panteon je naime od 609. godine u funkciji crkve posvećene Bogorodici i mučenicima, a tijekom stoljeća njegov tlocrtni oblik postaje „titular“ te je poznat kao S. Maria Rotonda. Carlo Maderno u prvim desetljećima 17. stoljeća dodaje zvonike, koje izvodi Bernini, tako da u baroku zapravo ima pročelje barokne crkve s dva zvonika i naglašenom kupolom. Budući da je kružnica jedan od najvažnijih simbola Bogorodice, u tom obliku postaje često primjenjivan model za barokne crkve marijanskog titulara.

U mjestu papinske ljetne rezidencije, **Castelgandolfu**, podiže crkvu **S. Tomaso da Villanova** (građena 1658.–1661.). I ona je centralnog tlocrta, pravilnog grčkog križa, s visokom kupolom nad križištem. Jednostavna vanjšina s plitkim toskanskim pilastrima na rubovima polja u kontrastu je s bogato dekoriranim interijerom i posebno raskošno oblikovanom kupolom. U bazi kupole *putti* nad velikim prozorima tambura nose viseće girlande koje povezuju medaljone s reljefima s prikazima života svetca. Kupola je ispunjena poligonalnim kasetama koje se perspektivno smanjuju potencirajući tako dojam visine kupole, a između su dekorirana rebra. Bernini tako u svim svojim crkvama bogatom kiparskom dekoracijom i osvjetljenjem nadopunjava prostorna rješenja čistih oblika i klasične arhitektonske artikulacije stvarajući sceničnu pozadinu liturgiji. U tome će mu biti srodan Pietro da Cortona.

3.2.2. BERNINIJEVA PROFANA ARHITEKTURA

Kao i u sakralnim građevinama Bernini kompoziciju pročelja ali i volumena građevine stvara isticanjem središnjeg dijela, bilo konkavnim ili konveksnim kretanjem, a bočni dijelovi imaju funkciju relativno neutralnog okvira. To je prisutno već na oblikovanju pročelja središnjeg krila palače Barberini s neznatno uvučenim krajnjim bočnim prozorskim osima s manjim prozorima, a središnji dio, koji je i nešto viši, u prizemlju i na katovima rastvoren je lučno zaključenim otvorima te je artikuliran polustupovima i gređem. Taj princip ponavljat će se i u drugim Berninijevim palačama.

Na **Palazzo di Montecitorio** (građena od 1650.) polja pročelja raščlanjena su prozorskim osima i odvojena lezenama te su postupno sve šira prema sredini, a središnje je najšire sa sedam prozorskih osi. Neznatno je povišeno i istaknuto naglašenim vijencem. Prozori su uokvireni edikulama s trokutastim i segmentnim zabatima koji se u rimskoj monumentalnoj profanoj arhitekturi primjenjuju od Palazzo Farnese.

Palazzo Chigi-Odeschalchi (građena 1664.) u proširenju koje je 1745. izveo Nicolo Salvi (Rim, 1697.–1751.) izgubila je izvorni oblik i kompoziciju pročelja. Bernini i ovdje ističe središnji plitki rizalit pročelja kojeg tvori sedam prozorskih osi i na kojem je bogatija artikulacija, a bočni dijelovi od tri prozorske osi jednostavnije su oblikovani. Novina u oblikovanju pročelja primjena je velikog reda pilastara na gornje dvije etaže u čemu se jasno očituje utjecaj Michelangelovih pročelja palača na Campidogliu te središnjeg prozora na Palazzo Farnese. Središnji dio opet je istaknut i visinom te zaključen balustradom nad gređem koja nosi skulpture.

Godine 1664. Bernini je, kao najznačajniji arhitekt papinskog Rima, ali i kao visoko pozicionirna osoba na papinskom dvoru, pozvan u Pariz. Kralj Luj XIV. i ministar Colbert, zajedno s vijećem za gradnju Louvrea, organiziraju svojevrsni pozivni natječaj za projekt dovršenja **istočnog krila Louvrea**. Na početku vladavine kralj Luj XIV. novim se pročeljem Louvrea htio predstaviti i potvrditi kao apsolutistički monarh. Nezadovoljan prijedlozima francuskih arhitekata poziva i talijanske umjetnike: Rainaldija, Borrominija, koji je povukao svoj projekt, te Berninija, što je trebao biti vrhunac njegove karijere.

Prvi Berninijev projekt za Louvre svakako je najznačajniji. Iako nije izveden, bitno je utjecao na daljnji razvoj barokne arhitekture, posebno u srednjoj Europi. Između konkavnih bočnih dijelova središnjeg krila Bernini postavlja konveksni središnji volumen ovalnog tlocrta. Pokrenut tlocrt i igra volumena „preuzeti“ su s njegovih sakralnih projekata – crkve u Ariccii ili S. Andrea al Quirinale – i po prvi put su primijenjeni u monumentalnoj profanoj građevini. Oblikovanje bočnih krila i središnjeg dijela u kojem je ovalna dvorana *sala grande* jasno pokazuju iskustva s

Palazzo Barberini. Ovalni tambur koji se izdiže nad središnjim dijelom monumentalizirana je varijacija pročelja rimskih palača. Na pročelju primjenjuje veliki red, a nad gređem je balustrada s kipovima.

Godine 1665. putuje u Francusku i radi drugi projekt. Prilagođava se francuskom ukusu – projektira visoko prizemlje te pročelje koje je „negativ“ prvog projekta: u dubokom konkavnom središnjem dijelu ističe se konkavni centralni rizalit, dakle nastaje svojevrsno dvostruko uvlačenje pročelja. Po prvi puta u profanoj arhitekturi ostvareno je takvo oblikovanje volumena. Zadržao je veliki red i balustradu sa skulpturama nad gređem.

U zadnjem, trećem projektu projektirao je ravno pročelje s plitkim rizalitim istacima artikulirano velikim redom polustupova i naglašenim prozorskim osima. I dalje je zadržao ravan zaključak s balustradom i skulpturama. Odjek ovog projekta bit će vidljiv u zadnjoj fazi izgradnje kraljevske rezidencije u Versaillesu.

Svi Berninijevi projekti odbijeni su s obrazloženjem da ne odgovaraju francuskom ukusu. Stvarni razlog bio je političke naravi, kralj i vijeće željeli su odabrati francuskog arhitekta i tako pokazati nadmoć nad talijanskom umjetnošću, ali i rimskim papom, čiji je Bernini bio arhitekt.

Bernini je na kraju realizirao samo konjaničku skulpturu kralja i bistu. Ostavio je zanimljiv dnevnik putovanja, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, (1665.) iz pera njegova pratitelja de Chanteloua, iz kojega saznajemo dragocjene podatke i svjedočanstva iz prve ruke o ceremonijalu na kraljevskom dvoru, o gradnji vrtova i dvorca u Versaillesu i dr. No, Bernini nije oduševljen boravkom u Parizu i razočaran na kraju „želi tajno otputovati“.

Zadnje i najveće Berninijevo djelo zahtjevan je arhitektonski i urbanistički projekt oblikovanja trga sv. Petra u Vatikanu, **Piazza San Pietro**. Za vrijeme pape Aleksandra VII. dovršava se jedan od najvećih zahvata u povijesti arhitekture – gradnja i opremanje nove crkve sv. Petra koja je započela još početkom 16. stoljeća.

Bernini se tako na kraju karijere, 1656. godine, vraća na mjesto gdje je započeo, s ciborijem u crkvi sv. Petra kao jednom od prvih velikih narudžbi, ali i na mjesto gdje je doživio neuspjeh s neizvedenim, odnosno srušenim zvonikom nikad realiziranog projekta pročelja. Velebna je crkva sada dovršena i u velikoj mjeri opremljena, ostalo je pročelje s kojim nitko nije zadovoljan i neprimjeren prostor ispred crkve, koji nikako ne odgovara njenom značaju, ali i broju vjernika koji je posjećuju. Bernini je tako imao vrlo složen zadatak oblikovanja prostora pred crkvom te rješavanja pretjerano izduljenog pročelja i osiguravanja mjesta za okupljanje velikog broja vjernika koji dolaze primiti papinski blagoslov *urbi et orbi* s benediktinske lođe, koja mora biti maksimalno vidljiva. Trebalo je riješiti visinske razlike terena, uvažiti odnos između veličanstvene građevine i gusto izgrađenog vatikanskog Borgia kao i zatečeni obelisk s Neronova cirkusa s relikvijom križa, koji je pred crkvom 1586. posta-

vio Domenico Fontana. Na simboličkoj razini taj prostor treba omogućiti doživljaj vjernicima koji dolaze u krilo „majke Crkve“ koja ih prihvaća i grli, ali i praktično omogućiti mjesto da se hodočasnici sklone od kiše i sunca.

Prve ideje pape Aleksandra VII. o oblikovanju trga pred crkvom uključuju portike, kakvi su bili na grčkim i rimskim forumima, koje je već bio predvidio papa Pio IV. (1559.–1565.) a kongregacija odobrila njihovu izgradnju. Projekti iz 1656. predviđaju trapezoidni oblik trga okruženog visokim kolonadama, a 1657. zamijenjen je ovalnim trgom okruženim kolonadama. Bernini zatim spaja ta dva oblika: pred crkvom postavlja trapezoidni trg *Piazza retta*, a vizualno je uključena i *Scala reggia*. Naglašena perspektiva nepravilnog oblika uokvirenog trga optički sužava izduženo pročelje crkve, koje uključuje i podnožja neizvedenih zvonika. Na njega se nastavlja velebni ovalni trg, poprečno postavljen, s obeliskom u sredini te dvije fontane. Okružen je kolonadama od ukupno 284 dorska stupa u redovima po četiri stupa visine 15 metara, koji nose snažno gređe s balustradom i galerijom od 140 kipova svetaca. Na krajevima su trokutasti zabati koje nose po četiri stupa. Namjeravao je zatvoriti kolonade trećim krilom, tako da bi se iz gusto izgrađenog Borgia došlo na ogroman prostor okružen kolonadama, kipovima kršćanskih mučenika i pogledom na pročelje i kupolu crkve. No u 20. stoljeću, za vrijeme Mussolinija, probijena je ravna široka ulica kroz Vatikan, tako da su sada crkva i trg vidljivi izdaleka, što nije planirano u baroku kada se računalo na maksimalan učinak iznenađenja kod promatrača.

3.3. FRANCESCO BORROMINI (BISSONE, 1599. – RIM, 1667.)

Borromini je jedini od velikih arhitekata visokog baroka koji prekida s renesansnom odnosno klasičnom tradicijom. Bernini, Cortona, Longhi, Rainaldi stvaraju u okvirima humanističke tradicije i antropomornog shvaćanja arhitekture, koja je ustanovljena početkom 15. stoljeća još od vremena Filippa Brunelleschija. Za razliku od njih, Borromini dolazi iz bitno drugačije sredine i tradicije izobrazbe arhitekata. Sa sjevera je Lombardije, s jezera Lugano, gdje usvaja iskustva graditeljskih i štukaterskih radionica koje ne baštine antičku arhitekturu, nego su uvelike pod utjecajem srednjovjekovne umjetnosti. On stvara fantastične, himeričke oblike temeljene na geometriji, kombinira geometrijske oblike u tlocrtnim rješenjima, snažno prožima prostore i izlazi iz okvira klasične tradicije arhitekture. Najbolje ga ocrtava njegova često navođena izjava kako se ne bavi arhitekturom da bi bio imitator, nego mu je cilj izumiti nova rješenja.²⁰

20 „Ed io certo non mi sarei posto a questa professione col fine di essere solo Copista, benché sappia che nell’inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi...” – cit. prema Paolo Portoghesi, *Architettura e Memoria: Teoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, a cura di Francesca Gottardo, Rim: Gandemi Editore, 2012., str. 142.

Nakon školovanja u klesarskoj radionici u Milanu, oko 1620. godine dolazi u Rim u radionicu svog rođaka Carla Maderne. Radi na opremanju i dekoriranju crkve sv. Petra; kao asistent arhitekta Berninija na **ciboriju** kreira volutni završetak. Njih dvojica od samih su početaka bili u sukobu. Razlikovali su se u pristupu shvaćanju arhitekture kao i u školovanju: Bernini je gledao kiparstvo i slikarstvo kao pripremu za arhitekturu, a Borromini je prvenstveno tehničar i građevinar. On je bio prvi kritičar Berninijeva zvonika na pročelju crkve sv. Petra koji se počeo urušavati zbog loše statike. No, razlikovali su se i u karakteru i temperamentu. Borromini je bio samotnjak sklon depresijama, dok je Bernini bio aristokratskih manira i u središtu društvenog života. Kao njegov pomoćnik radi i na **palaci Barberini**, gdje izvodi prozore u bočnim poljima središnjeg krila. Već na tom ranom djelu, okviru malog prozora, vrlo se jasno očituju glavne karakteristike njegova stila, odnosno pristupa elementima klasične arhitektonske tradicije: okvir postavlja dijagonalno prema zidnoj plohi, izvrće volute te kroz njih provlači oštro i precizno rezane girlande...

3.3.1. BORROMINIJEVA SAKRALNA ARHITEKTURA

Jedno od ranijih Borrominijevih djela, ujedno i vjerojatno najpoznatije, crkva je **San Carlo alle Quattro Fontane** te samostan španjolskih trinitaraca uz nju (koje radi 1638.–1641., a poznato pokrenuto pročelje radi 1665.–1667.). U složenom tlocrtnom rješenju crkve i klaustara samostana, tretmanu i raščlambi zida, osvjetljenju te oblikovanju kupole, kao i arhitektonskoj plastici i dekoracijama odražavaju se snažni utjecaji arhitekture milanskog arhitekta Francesca Marie Ricchinija (Milano, 1584.–1658.), Michelangela, ali i Hadrijanove vile u Tivoliju iz sredine drugog stoljeća te je izveden potpuni prekid s renesansnom tradicijom jasnog i preglednog prostora određenog simetrijom i harmonijom proporcija. Klaustar samostana organiziran je oko središnjeg dvorišta okruženog trijemom čija krila tvore tlocrtni oblik pravokutnika zasječenih uglova, a stupovi su ritmički organizirani i povezani zajedničkim gređem, koje tvori kompozicijski oblik otvora nalik serlijani. Tlocrtno rješenje crkve donekle je srodno, no znatno je složenije. Ne radi se o jednostavnom geometrijskom liku niti slaganju nekoliko geometrijskih likova, nego je tlocrtni oblik nastao kombiniranjem i preklapanjem romba i ovala. Može ga se tumačiti i kao oval u koji su upisana dva jednakostranična trokuta povezana bazom, a vrhovi završavaju u nišama. Napušten je tako klasičan način projektiranja prema modulima kao temelju antropomorfne arhitekture te je bliži zapravo srednjovjekovnom načinu arhitektonskog oblikovanja. Takvo slaganje oblika upoznao je u milanskim djelima Francesca Marie Ricchinija, koji je bitno odredio razvoj ranobarokne arhitekture u tom gradu. U njegovoj crkvi S. Giuseppe (1607.–1616.) tlocrt je kombinacija dva grčka križa. U većem su polustupovi dijagonalno postavljeni, kao i u San Carlo alle Quattro Fontane, a u manjem su plitke kapele zamijenile krakove.

Borromini stupovima daje skulpturalnu važnost i karakter – dio su valovitog kretanja zida. Grupirani su po četiri s većim intervalima na longitudinalnoj i transverzalnoj osi. Nosači kupole imaju volutne kapitele, a ostali stilizirane korintske. U dijagonalama je pak zid pokrenut u krivulje s nišama, u čemu se ogleda utjecaj Hadrijanove vile. Sve dijelove povezuje snažno kontinuirano gređe, koje istovremeno naglašava i složeni tlocrtni oblik. Pandantivama je riješen prijelaz u ovalni oblik kupole. Kupola je slabo osvijetljena te je raščlanjena osmerokutnim, križnim i šesterokutnim kasetama oblikovanim u snažnom perspektivnom skraćanju. Zaključena je snažno osvijetljenom naglašenom lanternom te se doima znatno višom nego je u stvarnosti. Oštri bridovi kasete lome svjetlost koja se raspršuje na hladnom bijelom zidu i naglašenim profilacijama i dekoracijama. Takvo oblikovanje interijera bitno se razlikuje od tople scenične raskoši u nedalekoj Berninijevoj crkvi S. Andrea al Quirinale. Karakteristično za Borrominija, naglašena je lanterna kupole sa stupovima između kojih se zid valovito uvlači, kao na Venerinom hramu u Baalbeku.

Na kraju karijere, ponovno se vratio ovoj crkvi i projektirao pročelje (1665.–1667.). Za razliku od raširenog tipa pročelja s užim gornjim dijelom, radi pročelje s dvije zone iste širine odvojene snažno istaknutim profiliranim gređem. Podijeljene su na tri polja, a sva su na tlocrtu krivulje: zid i profilacije kontinuirano su valovito pokrenuti. Velike niše ispunjaju polja, a u gornjoj u središnjoj osi veliki medaljon probija vijenac. Posebno je zanimljivo oblikovanje niše u kojoj je skulptura sv. Karla Boromejskog, koja nema profiliran okvir, nego ga tvore naglašena predimenzionirana krila anđela.

Već 1632. započeo je s projektiranjem crkve **S. Ivo alla Sapienza**, no gradnja je započela desetak godina kasnije (1642.–1650.). Crkva je smještena na istočnom kraju izduženog *cortile* Giacomina della Porte iz 16. stoljeća, koji ima polukružni zaključak, a crkva se izdiže nad pročeljima krila dvorišta. Složeni tlocrt crkve kombinacija je dvaju jednakostraničnih trokuta spojenih u formu Davidove zvijezde, odnosno u šesterokraku zvijezdu. Vrhovi trokuta oblikovani su zaobljeno, naizmjenično konkavno i konveksno, s manjim nišama za skulpture na uglovima. Zidna artikulacija, dekoracije i osvjetljenje doprinose dojmu prostorne cjeline. Na uglovima su naglašeni kanelirani pilastri koji nose visoko profilirano gređe kojim je, kao i u prethodnoj crkvi, ponovljen i naglašen složeni tlocrt crkve. Tako je oblikovana i kupola, izlomljena na kriške, a vertikalna pilastara nastavlja se preko rebara i u kupoli i na lanterni. Kupola je dekorirana naglašenim zvijezdama, koje se smanjuju prema vrhu i pojačavaju dojam visine, a zaključena je lanternom.

Ideju rješenja tlocrta kao rekonstrukcije trokutastog hrama Borromini je preuzeo iz Serlijeva traktata *Sette libri d'architettura*. Kanelire pilastara pokazuju sličnosti s onima na *Piazza d'Oro* Hadrijanove vile u Tivoliju, koja je inače za njega bila važan izvor inspiracije. Ova crkva tako pokazuje da Borromini zapravo ne prekida s tra-

dicijom oslanjanja na antiku, umjetnost *all'antica*, ali da se ugleda na kasnije faze antičke umjetnosti, a ne na klasično razdoblje i oblike te tako prekida s praksom *cinquecenta*. Istovremeno, naglašeni nosači u brodu, koji kontinuiraju i u kupolu, tvore skoro skeletni sustav koji je preuzet iz gotičke arhitekture. Sam tlocrt ima i snažno simboličko značenje: jednakokranični trokut simbol je sv. Trojstva, *Divina Sapiencia*, ali i pape Urbana VIII.

I u oblikovanju vanjštine odražava se spoj utjecaja antike i gotike. Ulaz u crkvu smješten je unutar arkada 16. stoljeća. Kupola je upisana u tambur, nije vidljiva izvana, što je karakteristično rješenje sjevernotalijanske arhitekture. Tambur tvori šest konveksnih segmenata, a na spojevima je zid ojačan udvostručenim pilastrima. Krov je piramidalan s rebrima, a na vrhu je naglašena lanterna, s gređem koje se konkavno uvlači između istaka nad parovima stupova. Slično kao i na prethodnoj crkvi, ponavlja uzor hrama u Baalbeku, odnosno Tempietta u Tivoliju, a zaključena je spiralnim završetkom nalik ziguratu.

Borromini tako uključuje brojne citate iz povijesti arhitekture, od antike do gotike te iz sjevernotalijanske tradicije, spajajući ih na sebi svojstven, osebujan način. Ponovno se vratimo na usporedbu s Berninijem: i dok Bernini shvaća arhitekturu kao pozornicu za dramu, ovdje je drama sama arhitektura.

Na jednom od najvažnijih i najstarijih javnih prostora u Rimu, na *Piazza Navona*, nekadašnjem stadionu iz vremena Domicijana, Borromini je angažiran na izgradnji crkve **S. Agnese in Agone**. Piazza Navona sjedište je obitelji Pamphili, tu se nalazi palača obitelji koju radi Carlo Rainaldi (Rim, 1611.–1691.), a papa Inocent X. pokrovitelj je izgradnje crkve.

Gradnju su 1652. započeli Carlo i njegov otac Girolamo Rainaldi (Rim, 1570.–1655.). Tlocrtno rješenje ima oblik grčkog križa s plitkim krakovima i kapelama na dijagonalama križišta, u nosačima visoke kupole. No, tako projektirana crkva previše bi izlazila na trg jer je bio predviđen i portik pred crkvom. Stoga su zamijenjeni arhitekti, odnosno Borromini preuzima gradnju 1653. godine. Mijenja projekt, pred nosače stavlja stupove raspoređene tako da se sugerira pravilan osmerostrani prostor na križištu, te jednake dimenzije otvora krakova i kapela. Na dijagonalama kontinuirano visoko gređe, koje nad otvorima prelazi u lukove. Postavlja visoki tambur i tako znatno povisuje kupolu. Unutrašnjost je oblikovana u bijelom i šarenom mramoru, bogatog kolorita, koji je naglašen i opremom, posebno oslikom kupole, kojeg izvode Ciro Ferri (Rim, 1634.–1689.) i Giovanni Battista Gaulli. Najznačajnija promjena je u oblikovanju pročelja. Umjesto portika koji izlazi u prostor trga Borromini konkavno uvlači središnji dio pročelja između dva zvonika. Parovi pilastara na zvoncima i polustupovi na središnjem dijelu pročelja, koji je zaključen zabatom, nose kontinuirano gređe. Visoka kupola ulazi u vizuru pročelja i uokvirena je zvoncima. Ovako riješeno pročelje, koje dovršava Carlo Rainaldi (preuzima opet gradnju od

1657.) bit će model brojnim baroknim crkvama. Svojevrsna je to verzija pročelja crkve sv. Petra u visokobaroknoj izvedbi: grčki križ sada ima naglašeno križište i visoku kupolu, a pročeljem dominira kupola i dva zvonika. Svi dijelovi povezani su snažnim gređem u cjelinu. Na kapama zvonika parovi istaknutih polustupova raščlanjuju oktogonolni tambur – rješenje srodno Borrominijevom zvoniku crkve *S. Andrea delle Fratte*.

Jedna od najznačajnijih narudžbi pape Inocenta X. bila je obnova papinske bazilike i katedrale rimskih biskupa, crkve **sv. Ivana Lateranskog**. Obnova je započela 1646. kako bi bila dovršena do jubileja 1650. godine, a Borromini je za taj zadatak dobio naslov *Cavaliere*. Uvjeti obnove bili su dosta strogi i otežavajući: osim važnosti same narudžbe i crkve Borromini je morao sačuvati strukturu peterobrodne Konstantinove bazilike te drveni rezbareni strop u glavnom brodu Danielea da Volterra (Volterra, 1509. – Rim, 1566.). Zahvat Borrominija istovremeno je i jednostavan, ali i bitno mijenja prostorni doživljaj bazilike: zidom spaja po dva stupa stare crkve u jedan nosač te tako osigurava statiku građevine, ali i stvara prostor za ogromne naglašene niše za skulpture u glavnom brodu. S okvirima koji izlaze u prostor s lomljenim zabatima i s tordiranim stupovima, monumentalne niše od tamnog kamena u kojima su skulpture 12 apostola unose novi, dinamičan ritam u prostor ranokršćanske bazilike. Materijalizacija je to vizije iz apokalipse Jeruzalema s 12 gradskih vrata na kojima su 12 imena apostola, ali i simbolička veza sa Salamonovim hramom. U bočnim brodovima uvodi izmjenu svodnih polja, i to manja svodna polja bačvastog svoda u travejima iza zida, a u travejima gdje su prolazi prema glavnom brodu, kupolasti su svodovi češke kape. Tako je ostvaren pulsirajući ritam sužavanja i širenja prostora potenciran i izmjenama otvora i nosača s nišama. Ovakvo novo oblikovanje prostora i složenog ritma imat će dalekosežne utjecaje na arhitekturu Guarinija, ali posebno na srednjoeuropske barokne arhitekate.

Uz ove crkve potrebno je spomenuti još neka djela Borrominija. Na crkvi **S. Andrea delle Fratte** (1653.–1656.) radi transept i kupolu nad križištem te zvonik. Tambur ima za Borrominija karakterističan oblik konveksno istaknutih dijelova, a na istacima su polustupovi. Značajan je i zvonik crkve bočno smješten uz ulicu, koji je kao i čitava crkva izveden od neožbukane opeke u donjem dijelu – sve profilacije, okviri, arhitektonska plastika su od opeke. Ističe se stoga posebno završetak zvonika od kamena, nalik tolosu u donjem dijelu, a vrh mu tvore hermski pilastri koji nose gređe s jakim istacima i konkavnim uvlačenjem. Nedovršena je ostala i crkva **S. Maria dei Sette Dolori** (1642.–1643.) s pročeljem od opeke. Podijeljeno je u sedam osi, a pokrenuti naglašeni konveksni dijelovi ostali su nedovršeni. U relativno jednostavnom interijeru glavna je tema arhitektonska artikulacija dvoranskog prostora izvedena stupovima koji nose serlijane.

3.3.2. BORROMINIJEVE PALAČE

Uz crkvu S. Maria in Valicella smješten je **Oratorij S. Filipa Nerija**, građen od 1637., a već 1640. u upotrebi. Predstavlja spoj sakralne i profane arhitekture, a zgrada je povezana s crkvom. Prema želji naručitelja pročelje nije smjelo biti od kamena niti imati slobodne stupove da ne naruši značaj pročelja same crkve. Borromini izvodi pročelje u potpunosti od opeke, samo su neki dijelovi okvira izvedeni u kamenu. No, pročelje je daleko nadmašilo crkvu: pet središnjih osi konkavno se uvlači, a središnje polje naglašeno je konveksno. Velikim redom pilastara odijeljena su polja donje dvije etaže, a nose gređe na kojem je gornja zona s bogatijom arhitektonskom raščlambom i okvirima. Nad središnje tri osi je zabat složenog oblika – spoj trokutastog i polukružnog.

Godine 1646. Borromini je zamijenio Berninija kao arhitekt na **Palazzo di Propaganda Fide**, sjedištu isusovačke Kongregacije za propagandu vjere. Pročelje palače objedinjuje i samu palaču i kapelu, koja je dio kompleksa, a podignuta je 1662. godine. Njime dominiraju pilastri velikog reda, koji ga dijele na sedam prozorskih osi. Kao i čitavo pročelje, pilastri nisu uobičajeni. Snažna široka tijela pilastara nose krajnje reducirane kapitele svedene na vertikalne trake, koji nose naglašeni istaknuti vijenac iznad kojega je zona atike. Središnja os u kojoj je portal konkavno je uvučena, a okvir prozora nad portalom konveksno je istaknut. Uz pilastre pročeljem dominiraju osebujni okviri prozora na prvom katu. Stupovi kao doprozornici dijagonalno su postavljeni u odnosu na zid, nose gređe s povijenim vijencima koje tvori složene kartuše. Dio građevine zauzima kapela, koja je zamijenila Berninijevu kapelu iz 1632. godine. Pravokutnog je tlocrta sa zaobljenim uglovima, a zid je raščlanjen jakim pilastrima između kojih su niše i prozori. Pilastri se nastavljaju u snažne pojasnice koje se isprepliću na plohi svoda i tvore mrežasti motiv iz kojeg, kao i iz naglašenih nosača, progovara inspiracija skeletnim sustavom gotičke sakralne arhitekture.

Od ostalih profanih građevina važno je spomenuti Borrominijevu kolonadu na hodniku koji vodi do unutarnjeg dvorišta u **Palazzo Spada**, palači iz 16. stoljeća. Iako je riječ o nevelikom prostoru, postavljanjem stupova u snažnom perspektivnom skraćanju postignut je naglašen dojam dubine prostora. Na obnovi **Palazzo Falconieri**, koju radi od 1646. do 1649., posebno su zanimljive dekoracije hermskim pilastrima na pročelju.

3.4. PIETRO DA CORTONA (CORTONA, 1596. – RIM, 1669.)

Uz dvojicu velikana arhitekture rimskog visokog baroka, Berninija i Borrominija, u gradu koji se intenzivno gradi i obnavlja, djeluje čitav niz arhitekata u tom raz-

doblju.²¹ Jedan od značajnijih je i Pietro da Cortona, dekorater, slikar, *Principe* Akademije sv. Luke, ali i arhitekt. Njegovo najznačajnije djelo u Rimu crkva je **sv. Luke i Martine** na rimskom Forumu građena od 1635. Podignuta je na tlocrtu grčkog križa upisanog u kvadrat. Cortona u crkvi naglašava plastičku vrijednost zida, koji je bogato dekoriran i raščlanjen. Dominira istaknuta bogata arhitektonska artikulacija, posebno stupovi u skošenjima uglova križišta na spoju s krakovima, plastički naglašenih tijela, zajedno s nišama u kojima su oltari u krakovima – tvore „kretnju“ zida. Smještajem prozora u zaobljene uglove krakova uokvirene stupovima postiže izrazito difuzno osvjetljenje, koje doprinosi učinku plastički naglašenih elemenata. Visoka kupola na tamburu također propušta puno svjetla. U vanjskom oblikovanju kupola zajedno s pročeljem na kojem igrom grupiranja pilastara na uglovima, zaobljenim dijelovima te upotrebom polustupova, Cortona sugerira tlocrtnu krivulju, te dostojno parira građevinama iz antičkog Rima.

Srodan odnos plastički naglašenog oblikovanja volumena te igre svjetla i sjene postiže i na pročelju crkve **S. Maria della Pace** (1656.–1657.) s tamnim donjim dijelom oblikovanim kao trijem i zaobljenim gornjim dijelom.

3.5. ARHITEKTURA BAROKA U SJEVERNOJ ITALIJI (PIJEMONT, VENETO): GUARINO GUARINI I BALDASSARE LONGHENA

Osim u Rimu, i na sjeveru Italije u razdoblju 17. stoljeća javljaju se zanimljive pojave u arhitekturi koncentrirane u Pijemontu i Venetu, preciznije u glavnim gradovima tih zemalja, Torinu i Veneciji. Ne radi se o kvantitativno usporedivom razvoju ni po broju protagonista ni građevina kao u Rimu, ali dvojica arhitekata svojim djelima i utjecajem na kasniji razvoj arhitekture ostavili su značajan trag.

3.5.1. GUARINO GUARINI (MODENA, 1624. – MILANO, 1683.)

Iako je Guarini radio za razne naručitelje i u brojnim zemljama, od Lisabona preko Pariza do Praga, većina tih djela nestala je ili nije izvedena. Najveći je broj njegovih sačuvanih djela u prijestolnici Pijemonta, Torinu, gdje je ostavio neizbrisiv trag. Torino u 17. stoljeću doživljava značajan rast kao glavni grad moćne zemlje te se širi izvan perimetra antičkog odnosno srednjovjekovnog grada. Arhitekti obitelji Castellamonte, Carlo di Castellamonte (Torino, 1571.–1640.) te njegov sin Amedeo di Castellamonte (Torino, 1613.–1683.) tad dominiraju scenom, a rade i plan proširenja grada ponavljajući antički raster grada. Zbog svog položaja Pijemont je izrazito otvoren utjecajima iz francuske umjetnosti, koji se spajaju s talijanskima.

21 Uz ove arhitekate, važnu ulogu imaju i spomenuti arhitekti obitelji Rainaldi, ali i brojni drugi.

U takvu sredinu 1666. dolazi Guarino Guarini. Rodom iz Modene, pristupio je teatinskom redu, a u Rimu studira matematiku, filozofiju, teologiju i arhitekturu. Njegov opus pokazuje srodnosti s rimskim visokim barokom u jakoj izraženoj arhitektonskoj artikulaciji, složenim prostornim rješenjima i osvjetljenju, no u nekim aspektima daleko će nadmašiti rimsku arhitekturu. Najviše je na njega imao utjecaja Borromini, u vrijeme njegova boravka u Rimu grade se crkva S. Carlo alle Quattro Fontane i Oratorio dei Filippini, djela koja će na mladog Guarinija ostaviti veliki trag.

Guarini radi crkve diljem Europe: u Modeni, gdje je predavao filozofiju, gradi crkvu S. Vincenzo, od 1660. u Messini crkvu *Padri Somaschi* i SS. *Annunziata* s pridruženom palačom reda. Uništena je u potresu 1908., no poznata nam je, kao i njegove crkve u Lisabonu i Parizu koje su također uništene, preko crteža u njegovom traktatu *Architettura civile*, koji je Guarinijev suradnik Bernardo Vittone (Torino, 1704.–1770.) objavio 1737. godine.

Već u Guarinijevim ranim djelima, primjerice u crkvi **Padri Somaschi** u Messini, prisutna su rješenja karakteristična za njegov pristup arhitekturi, posebice u oblikovanju tlocrta i elevacije te svođenja. Crkva je centralnog, heksagonalnog oblika s deambulatorijem, a svođena je kupolom koja počiva na pandantivama. Umjesto tambura kupola se oslanja na složenu strukturu, opet heksagonalnog tlocrta, koju tvore snažna rebra između kojih su prozori. Iznad je kupola s predimenzioniranom lanternom. Takva složena rješenja svođenja – s kupolom i tamburom koje tvore odnosno rastvaraju rebra i pojasnice, koji se prepliću i tako nastaju složeni geometrijski oblici u tlocrtnoj projekciji, a između su veliki prozori – varirat će u većini svojih djela, posebno u crkvama centralnog tlocrta. Vanjština će biti puno jednostavnije oblikovana.

U Parizu radi crkvu **S. Anne la Royale** (kasnije uništena). Tlocrt je varijacija grčkog križa s krakovima oblika poprečno položenog ovala koji zadiru u prostor križišta. Takva preplitanja traveja bit će bitna i znatno više izražena u njegovim kasnijim djelima. Svođenje je posebno zanimljivo, gotovo ekstravagantno. Iznad pandantiva je tambur, koji rastvara prozorima, a njih uokviruje parovima stupova koji nose lukove. Iznad su dvije kupole, jedna iznad druge, oblikovane sistemom duplih rebara, a gornja je zaključena lanternom. Jasno se očituje utjecaj upotrebe rebara i u gotičkoj arhitekturi, ali i kod Borrominija (kapela u Palazzo di Propaganda Fidel). No, dok Borromini pilastrima i pojasnicama poput rebara povezuje sve elemente u cjelinu (zid i svod), Guarini tako oblikuje samo kupole, čiju strukturu potpuno rastvara.

Dvije njegove longitudinalne crkve posebno su značajne za razvoj kasnobarokne arhitekture. U **Lisabonu** radi **S. Maria della Divina Providenza** (uništena u potresu 1755.). Za crkvu **S. Maria Altötting** u **Pragu** radi projekt 1679., koji nije izveden.

Tlocrtno rješenje obje crkve gradi nizanjem centraliziranih kupolasto svodjenih traveja u tradiciji sjevernotalijanske arhitekture. Zid je valovito pokrenut, a u Lisabonu traveji su oblika poprečno postavljenih ovala te se na njih nadovezuju ovalne bočne kapele, koje zadiru u traveje broda. Princip prodiranja traveja posebno je izražen u prostoru križišta, krakovi su maksimalno veliki ovalni traveji, a svaki zasijeca u križište, kao i travej svetišta. Iznad je kupola s lanternom, a lanterne su i nad kupolastim svodovima u brodu. U praškoj pak crkvi kombinira različite oblike traveja u brodu: prvi i treći travej oblika su poprečno postavljenih ovala u odnosu na os crkve, a središnji je oktogonalan. Spojeni su tako da ostaju „nedovršeni“ i u tlocrtu i u svodjenju; potpuni oblici bi zadirali jedan u drugi. Oblikovanje zida valovitim kretanjem, kao i arhitektonska artikulacija, slijedi takvo prostorno oblikovanje. Ovaj projekt imat će presudan utjecaj na razvoj kasnobarokne arhitekture južne Njemačke, Češke i Austrije, osobito na arhitekta obitelji Dientzenhofer.

Carlo Emanuele II. poziva Guarinija u Torino, gdje radi crkvu S. Filippo (nedovršena, kasnije zamijenjena crkvom Filippa Juvarre), gradi palače *dei Nobilii* i *Carignano* te tri sakralne građevine centralnih tlocrta: *kapelu sv. Pokrova*, *S. Lorenzo* i svetište *La Consulta*, od kojega je malo sačuvano.

Uz katedralu podignuta je kapela sv. Pokrova, **Cappella della Sacra Sindone**, najznačajnije relikvije koja se čuva u Torinu. Amedeo di Castellamonte izvodi donji dio kapele, koja je kružnog tlocrta. Cilindrično tijelo rastvoreno je s tri ulaza, zidovi su raščlanjeni serlijanima na stupovima koji uokviruju nište, a među njima su kanelirani pilastri koji nose grede s obratima nad njima. Predviđena je bila pravilna kupola polukružnog presjeka. Radilo se dakle o ustaljenoj centralnoj kapeli 17. stoljeća, koja evocira model Panteona. Guarini potpuno mijenja koncepciju svodjenja nakon što preuzima gradnju kapele 1667. godine. Razbija tu uobičajenu konstrukciju, uvodi tri konveksna luka nad ulazima, a iznad cilindra podiže pandantive (nad kružnim tlocrtom!) koje nose tambur. Rastvara ga sa šest prozora uokvirenih arkadama koje nose polustupovi, a između su na zidu naglašene niše uokvirene konveksnim edikulama. Nad njima se izdiže složena konstrukcija kupole koja se sastoji od ukupno šest pojaseva koje tvore lukovi, i to po šest lukova u svakom nizu. Svaki je luk zarotiran tako da se oslanja na vrh luka iz nižeg pojasa, po vertikalnoj ih je osi ukupno tri. Unutar lukova su prozori vidljivi izvana. Dimenzije lukova postupno se smanjuju, tako da je jakim perspektivnim skraćanjem pojačan dojam visine kupole, kao i korištenjem boje – crni mramor u donjem dijelu, a sivi kamen u kupoli. Na vrhu kupole, u lanterni, dvanaestokraka je zvijezda s golubicom, simbolom Duha Svetog.

Brojni se utjecaji i simbolike očituju u kapeli odnosno kupoli: broj tri i jednakostranični trokut kojeg tvore lukovi kupole u projekciji tlocrta, broj svih elemenata djeljiv je s tri i ukazuju naravno na sv. Trojstvo. U slaganju pak lukova kao nosivog

elementa opet se vidi Borrominijev utjecaj. Izvana tamburom dominira šest velikih prozora povezanih valovitim vijencem, a kupola prošupljena prozorima nalikuje na pagodu.

Crkva **S. Lorenzo** (građena 1668.–1687.) predstavlja složeniju varijaciju centralnog tlocrta. Ima brod oktogonalnog oblika te svetište oblika poprečnog ovala. Oktagon broda upisan je u vanjski kvadratni perimetar zidova, a sve stranice konkavno su potisnute, tako da je cjelina građena od krivulja. Na poprečnim osima veliki su otvori kapela, odnosno prolaza prema svetištu i ulazu, oblikovani kao serlijane, koje se nastavljaju na niže lukove na dijagonalama ispod kojih su niše. Kao i u svim drugim Guarinijevim crkvama „glavna radnja“ je u elevaciji. Iznad gređa - koje se doima klasičnim, a valovito oblikovane profilacije daju dojam pokrenutosti i treperenja - stavlja pandantive između kojih su lukovi na poprečnim osima, a iznad je plitki tambur i kupola. Rastvoren je s osam ovalnih prozora, između su na trakama zida izvedena po dva rebra, koja se „prebacuju“ i povezuju nasuprotne krajeve tambura tvoreći oblik trokuta u tlocrtnoj projekciji. Nad tom kupolom uzdiže se još jedna s tamburom rastvorenim prozorima uokvirenim stupovima te vitka kupolasta lanterna. Tako nastaje nizanje od tri kupole jedna iznad druge, sastavljene od otvora i rebara. Postignuta je dematerijalizacija arhitekture, naglašena i svjetlom. Srodno je oblikovano i ovalno svetište s kupolom koja počiva na velikim prozorima i tvore je isprepletena rebra koja tvore oblik heksagona u sredini. Izvana dominiraju veliki prozori na tamburu i naglašeni vertikalitet kupola i lanterne.

Ovakva upotreba rebara i osvjjetljenja nesumnjivo je pod utjecajem Borrominija i gotičke arhitekture, a u složenim oblicima svodova pretpostavlja se i utjecaj arapske odnosno maurske arhitekture. Ovakav način gradnje ostavio je velikog utjecaja na arhitekturu Pijemonta, osobito na njegova učenika Bernarda Vittonea, ali i na Filippa Juvarru (Messina, 1678. – Madrid, 1736.) najznačajnijeg arhitekta 18. stoljeća u toj regiji. Preko traktata s objavljenim prikazima svih djela Guarini je utjecao i na srednjoeuropski barok, a njegov utjecaj očituje se u pokrenutim tlocrtnim oblicima, složenom svodjenju, kao i novim oblicima otvorā i okvirā.

Osebuje novine, koje će također imati velikog utjecaja, ostavio je i u najznačajnijem profanom djelu, **Palazzo Carignano**, građenoj od 1679. do 1685. Građena je u potpunosti od opeke; u tom materijalu su izvedene i sve profilacije i okviri. Taj materijal karakterističan je za sjevernu Italiju, ali rijetko se ovako primjenjuje u reprezentativnim građevinama. Radi se o trokrilnoj palači, kojoj je kasnije nadograđeno četvrto krilo.²² Središnje krilo podignuto je na naglašenoj tlocrtnoj krivulji.

22 U palači je bio smješten prvi parlament novoosnovane Kraljevine Italije (1861.–1865.). Tad se pregrađuje i podiže četvrto krilo.

„Pokrenuto“ je zbog velike ovalne dvorane u središtu uz koju su i stubišta i hodnici na tlocrtu krivulje, a koja konkavno izlazi na konveksno uvučenom pročelju. Na dvorišnoj strani ističe se veliki ovalni cilindar dvorane. Veliki red pilastara oblikovanih kao uklade s naglašenim rubom odvaja prozorske osi i nosi visoko gređe, koje je prekinuto zabatom nad središnjom uvučenom osi u kojoj je portal. Nad središnjim dijelom veliki je zabat kojeg tvori nepravilna kartuša i volute na krajevima. I dok je Borromini „pokrenuo“ pročelje, Guarini dosljedno sve elemente stavlja „u pokret“, koji prate i pojačavaju i otvori i profilacije. Nepravilni okviri, naglašene volute, kao i motiv zvijezda jasno svjedoče o inspiraciji Borrominijevom arhitekturom, a izvedeni u opeci imaju specifičan učinak.

3.5.2. BALDASSARE LONGHENA (VENECIJA, 1598.–1682.)

Nakon plodnog razdoblja 16. stoljeća u venecijanskoj arhitekturi obilježenog Jacopom Sansovinom (Firenca, 1486. – Venecija, 1570.) i posebno Palladijem, u 17. stoljeću znatno je manja graditeljska aktivnost. Arhitektonskom scenom dominira Baldassare Longhena, kipar i arhitekt, koji je gotovo čitav život vezan uz jedno kapitalno djelo – crkvu **S. Maria della Salute**. Odluka o gradnji crkve donosena je 1630., a podignuta je kao zavjetna crkva nakon epidemije kuge na Bacino di San Marco preko puta Duždeve palače, gotovo na ulazu u Canal Grande. Na tom urbanistički vrlo istaknutom mjestu nije bilo moguće podići longitudinalnu građevinu. Tlocrtno je rješenje neuobičajeno, radi se o spoju dvaju centralnih oblika, broda u obliku oktogona s deambulatorijem i kapelama te centralnog svetišta s dvije polukružno zaključene apside.

Uzor za oblikovanje broda u kasnoantičkoj je arhitekturi, crkvi S. Constanza i u S. Vitaleu u Ravenni, no odabir centralnog rješenja uvjetovan je, prije svega, marijanskim titularom te votivnim karakterom crkve. U unutrašnjosti dominira odnos tamne artikulacije i svijetlog zida, ali ona nema funkciju naglašavanja samo nosivih elemenata kao u renesansnoj arhitekturi, te izražena usmjerenost svih elemenata prema središnjoj točki broda. Glavni oltar Giusta le Courta (Ypres, 1627. – Venecija, 1679.) scenično je postavljen poput pozornice u svetištu. I u tlocrtu i u artikulaciji brojni su citati Palladijeve arhitekture: visoki postamenti i naglašena tijela stupova, apside svetišta kao u Il Redentore; a prisutni su i na vanjštini crkve: polukružni terminalni prozori, motiv trijumfalnog luka, odnosno zabata na pročelju. U vanjskom oblikovanju vidljiv je volumen oktogona broda i kapela, a bogato su dekorirani naglašenom arhitektonskom plastikom i reljefima. Najistaknutiji su element velike volute u funkciji kontrafora uz tambur kupole, koja je „venecijanski izduljena“ i vizualno korespondira kupolama crkve sv. Marka.

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Usporedite prozore na Palazzo Barberini
- Usporedite tlocrtno rješenje i elevaciju crkava S. Andrea al Quirinale i S. Carlo alle Quattro Fontane
- Opišite okvire prozora i portala na Palazzo di Propaganda Fide
- Usporedite tlocrtna rješenja Palazzo Barberini i Palazzo di Carignano
- Usporedite tlocrtna rješenja crkava Ss. Luca e Martina (P. da Cortona) sa S. Maria delle Carceri, Prato (G. da Sangallo)
- Usporedite tlocrtno rješenje crkava S. Agnese in Agone i S. Maria della Salute
- Usporedite pročelje crkve S. Agnese in Agone i pročelje sv. Petra (projekt)

4. ARHITEKTURA 17. I 18. STOLJEĆA U FRANCUSKOJ

4.1. SAKRALNA ARHITEKTURA

U Francuskoj je sakralna arhitektura u razdoblju 17. i 18. stoljeća bila daleko manje zastupljena nego je to bio slučaj u Italiji pa i u nekim regijama srednje Europe. U gradnji crkava usvajaju se rješenja i modeli rimskih uzora, no prilagođeni nekim specifičnostima i tradicijama francuske arhitekture. Prije svega, radi se o stalno prisutnoj sklonosti klasičnom i izraženoj suzdržanosti prema dekoracijama. Često se u artikulaciji zida primjenjuje slobodnostojeći stup, koji se tek u rijetkim primjerima javlja u rimskom baroku (C. Rainaldi, S. Maria in Campitelli, građena 1659.–1667.). Nadalje, u prostornom rješenju dominira tema sinteze centralnog i longitudinalnog tlocrtnog oblika, a križište se sve više naglašava i postupno osamostaljuje kao centralni prostor.

U crkvi **Val de Grâce** François Mansarta (Pariz, 1598.–1666.), građenoj od 1645., preuzeto je rješenje rimske longitudinalne crkve s brodom flankiranim kapelama na koje se nastavlja naglašeno križište s kapelama u dijagonalama između krakova. One se otvaraju prema križistu dodatno ga naglašavajući, ali ga istovremeno i izdvajaju u zasebnu prostornu cjelinu, što je naglašeno i velikom kupolom na visokom tamburu. Za razliku od rimskih crkava u kojima se postiže spoj broda i križišta, ovdje je križište postalo dominantan prostorni dio. Na pročelju je model Il Gesù prilagođen francuskom ukusu naglašavanjem središnje portalne zone motivom pročelja antičkog hrama sa slobodnostojećim stupovima i zabatom.

Te teme kontinuiraju i u najznačajnijoj crkvi 17. stoljeća, **Dôme des Invalides**, djelu Julesa Hardouin-Mansarta, (Pariz, 1646. – Marly-le-Roi, 1708.), građenoj od 1680. do 1707. u sklopu velikog vojnog kompleksa i vojne bolnice *Hôtel des Invalides* (1670.–1677.) arhitekta Libérala Bruanta (Pariz, 1635.–1697.). Longitudinalni brod i naglašeno križište s visokom kupolom gotovo su odvojeni prostori. Centralno križište oblika grčkog križa rastvoreno je i u dijagonalama te je tako nastao potpuno osamostaljen centralni prostor. Visoka kupola na tamburu raščlanjenim kolonadom izdiže se iznad pročelja na kojem je motiv slobodnostojećeg stupa i pročelja antičkog hrama naglašen kao glavni element raščlambe.

Srodne tendencije nastavljaju se i u arhitekturi 18. stoljeća. Tako je crkva S. *Geneviève*, koju od 1764. do 1790. podiže Jacques-Germain Soufflot (Irancy, 1713. – Pariz, 1780.) na tlocrtu grčkog križa s naglašenim križištem i dominantnom kupolom na visokom tamburu okruženom kolonadom, a slobodnostojeći stupovi dijele

prostor krakova na brodove. Nakon Francuske revolucije crkva je desakralizirana i preimenovana u *Panteon*.

4.2. REPREZENTATIVNA STAMBENA ARHITEKTURA

U reprezentativnoj stambenoj arhitekturi 17. stoljeća u Francuskoj nastaju ključne inovacije, nove teme i nova rješenja koja će se odraziti i na čitavu Europu. Rezultat su brojnih okolnosti, specifičnog konteksta te razvoja snažne centralizirane vlasti, ali važnu ulogu ima naravno i plemstvo kao naručitelji. Tip građevine, oblikovanje i oprema bili su određeni strogim pravilima i morali su odgovarati statusu i položaju, ali i funkciji i same građevine i njezina naručitelja te biti jasno prepoznatljivi poznavateljima arhitekture. Modeli stanovanja francuskog vladara i plemstva postaju modeli koji se prenose u čitavoj Europi, kao i galantni život francuske aristokracije, dvorski ceremonijal, odijevanje i dr. Umjetnost i arhitektura u apsolutističkoj Francuskoj postaju dio sustava, odnosno mreže državnih institucija ustanovljenih s ciljem propagiranja kralja i njegove vlasti te širenju francuskog utjecaja u Europi. Godine 1634. utemeljena je Francuska akademija, ubrzo se osnivaju akademije za sve umjetnosti,²³ a u stvaranju programa prikaza Kralja Sunca najvažniju je ulogu imala *Académie des Inscriptions*, utemeljena 1663., odnosno *Petite Académie*. Osnivanjem *Académie d'Architecture* 1671. godine postavljeni su standardi umijeća gradnje. U raskošnom stilu kraljevskih narudžbi spajaju se francuska tradicija i barokno oblikovanje s klasicizmom, kojeg posebno propagira Charles Perrault (Pariz, 1628.–1703.) glavni savjetnik za arhitekturu i njegov brat Claude (Pariz, 1613.–1688.). Teoretičari i arhitekti zajedno stvaraju novi, francuski stil i arhitektonske elemente. Ministar Colbert nalaže izradu tzv. šestog, francuskog reda, koji Charles Perrault koristi za projekt francuskog trijumfalnog luka, a prikazan je na naslovnoj stranici francuskog izdanja Vitruvija objavljenog u prijevodu Claudea Perraulta 1673.²⁴

Sustavnom državnom politikom poticanja umjetničke djelatnosti, složenim umjetničkim programima te posebno opisima i detaljnim grafičkim prikazima francuska umjetnost postaje poznata u čitavoj Europi i vodeći umjetnički uzor, zamijenivši do tada dominantnu talijansku umjetnost.

23 *Académie française* osniva 1634. kardinal Richelieu; *Académie de peinture et de sculpture* osniva kardinal Mazarin 1648.; pod čijom je ingerencijom i *Académie de France* u Rimu (osnovana 1666.); a ubrzo su slijedile *Académie royale de danse* (1661.), *Académie royale des inscriptions et médailles* (1663., kasnije *Académie royale des inscriptions et belles-lettres*), *Académie royale des sciences* (1666.), *Académie d'Opéra* (1669., kasnije *Académie royale de musique*) te *Académie royale d'architecture* (1671.).

24 Claude Perrault autor je traktata *Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1683.) te prijevoda Vitruvija (1673.).

4.2.1. PALAČE I DVORCI

Okolnosti društvenog i kulturnog života 17. stoljeća bitno se razlikuju od pretthodnog razdoblja. Reprezentativna stambena arhitektura dvoraca razvija se od utvrđenog srednjovjekovnog burga, koji je ujedinjavao i reprezentativno stanovanje i obrambenu funkciju. Sada se te funkcije jasno razdvajaju: obrambenu preuzimaju utvrde na granicama država, a dvorac postaje mjesto reprezentativnog stanovanja i sjedište vlasti. Za razliku od talijanskog *palazza*, zatvorene, samodostatne građevine, francuski dvorac se krilima otvara prema okolišu, i to prema prednjem dvorištu *cour d'honneur*, kao i prema vrtovima koji okružuju dvorac. Glavno načelo oblikovanja dvorca i vrtova, koji tvore neraskidivu cjelinu, apsolutna je simetrija, a od 17. stoljeća sve naglašenija je i snažno istaknuta središnja os koja povezuje građevinu, njezine najvažnije dijelove i vrtove. Arhitektonski rječnik i motivi preuzeti iz antike dodatno naglašavaju dojam moći i vlasti, a važnu ulogu imaju i elementi koji se preuzimaju iz francuske arhitekture 16. stoljeća.

Jedna od prvih građevina u kojoj su ostvarene te novine je **Palais de Luxembourg** Salamona de Brossea (Verneuil-le-Halatte, 1571. – Pariz, 1626.) građena u Parizu od 1615. do 1627. za Mariju de Medici. Iako je četverokrakna građevina, oblikovanje krila međusobno se razlikuje ovisno o njihovoj funkciji. Prednje krilo tako ima funkciju ograde, a središnje se krilo za stanovanje jasno ističe. Oblikuje se tako prostorni raspored koji će prevladavati u arhitekturi dvoraca kroz cijelo barokno razdoblje: izdvaja se tzv. dio za stanovanje, odnosno *corps de logis*, a niža bočna krila flankiraju dvorište *cour d'honneur* zatvoreno ogradnim zidom, dok se iza građevine prostiru geometrijski organizirani vrtovi. Volumen građevine razveden je naglašenim paviljonskim istacima, a bočna krila često su oblikovana kao galerije u kojima su smještene umjetničke zbirke vlasnika. U unutrašnjosti *corps de logisa* izdvaja se središnji veliki salon povezan sa stubištem i simetrično flankiran *appartementsima* za stanovanje, koje čine salon, predsoblje i soba. U oblikovanju pročelja naglašena je stilizirana rustika, koja je možda rezultat i želje naručiteljice te parovi slobodnostojećih stupova koji nose grede na istaknutim središnjim i bočnim rizalitima. Korak dalje predstavlja dvorac **Maisons-Laffitte**, građen od 1630. do 1646., François Mansarta u kojem je *corps de logis* jasno istaknut, bočna krila su krajnje reducirana, a karakteristični visoki krovovi (tzv. mansardni krovovi) naglašavaju razvedenost volumenā. Pročeljeljima dominiraju parovi stupova između velikih prozora.

Vrhunac razvoja privatne rezidencije i prototip jedinstvene cjeline baroknog dvorca i vrtova predstavlja raskošan dvorac ministra financija Fouqueta u **Vaux-le-Vicomteu**, građen od 1657. do 1661. Na njegovoj izgradnji i opremanju bili su angažirani najvažniji umjetnici razdoblja: **Louis Le Vau** (Pariz, 1612.–1670.), **Charles Le Brun** (Pariz, 1619.–1690.), a vrtove radi **André Le Nôtre** (Pariz, 1613.–1700.).

Povodom dovršetka gradnje 1661. organizirana je velika svečanost na kojoj je bio i Luj XIV., koji ubrzo te umjetnike angažira za gradnju i opremanje kraljevskih rezidencija.

Tri prilazne ceste vode do dvorca, *corps de logis* je okružen vodom, a rizalitni istaci poput paviljona naglašeni su krovovima. Središnjim krilom dominira ovalni salon visine dvije etaže, istaknut i tlocrtno i volumenom te naglašen kupolom. U bočnim reduciranim krilima su apartmani. Dvorac i vrtovi oblikovno su povezani, raskošni parteri uz dvorac uokvireni su bosketima oblikovanog drveća,²⁵ a veliki kanal naglašava i tvori središnju aksu. Kako se pokazalo, ovaj dvorac bio je svojevrstan „pokus“ za vladarsku rezidenciju u Versaillesu, no preraskošan po mišljenju kralja, koji je ubrzo ministra kojeg vidi kao konkurenciju utamničio zbog navodne pronevjere, nakon raskošne svečanosti povodom dovršetka gradnje i opremanja dvorca.

4.2.2. KRALJEVSKE REZIDENCIJE LUJA XIV.

U vrijeme vladavine Luja XIV. (St. Germain-en-Laye, 1638. – Versailles, 1715.)²⁶ nakon završetka građanskih ratova (Fronde) 1652., a osobito nakon Pirenejskog mira 1658. godine, nastupa razdoblje uspona Francuske do položaja najmoćnije države u Europi, a s oko 20 milijuna stanovnika i najmnogoljudnije zemlje. Kraljevske rezidencije imale su posebno značenje; kako jasno govori već citirana izjava ministra Jean-Baptista Colberta (Reims, 1619. – Pariz, 1683.), ni ratne pobjede ne pridone nose toliko ugledu vladara kao građevine koje naručuje. Kako je istaknuto, umjetnost i arhitektura postaju dio sustava, mreže državnih institucija, ustanovljenih s ciljem propagiranja kralja i njegove vlasti i širenju francuskog utjecaja u Europi. Uz Colberta, odgovornog za izgradnju kraljevskih rezidencija (Surintendant des Bâtiments), ključna osoba razdoblja svestrani je Charles Le Brun (Pariz, 1619. – 1690.) zaslužan za raskošno opremljene interijere.

Arhitektura kraljevskih rezidencija ispunjavala je nekoliko funkcija. Uz primarno mjesto boravka i djelovanja kralja, rezidencije svojom raskoši bitno doprinose ugledu i statusu vladara, njegovoj *gloire*. U središtu složenih programa opremanja i prikazivanja nalazi se kralj kao božanstvo, Apolon okružen muzama, a nakon vojnih pobjeda u 1670-ima kao Herkul kojeg prate Slava i Pobjeda.

Luj XIV. najprije se posvetio dovršenju odnosno pregradnjama pariških rezidencija, čija oprema je trebala pokazati njegovu moć. U obnovi Apolonove galerije u **Louvru** nakon požara 1661. godine Le Vau i Le Brun u opremanju interijera spajaju štukature i zidni oslik, skupocjene materijale te složene ornamentalne

25 O oblikovanju vrtova i terminologiji vidjeti poglavlje 8.

26 Kralj Francuske od 1643., samostalno vlada 1661.–1715.

kompozicije stvarajući model za opremanje kraljevskih rezidencija. Posebnu važnost imaju **dovršena pročelja Louvrea**, osobito istočnog krila, koje postaje pozornica za iskazivanje kraljevske moći na međunarodnom planu. Od 1662. angažiran je Mansart, ali Colbert odbija njegovo rješenje kao i ono Le Vaua. Tada poziva talijanske arhitekte Pietra da Cortonu i Carla Rainaldija, čiji su prijedlozi odbijeni. Gian Lorenzo Bernini u Pariz dolazi u lipnju 1665., gdje je svečano dočekan. Dva njegova projekta pročelja su odbijena, kao i treći u kojem predlaže pregradnju čitavog *Cour Carréea*. Kao razlozi odbijanja plana navode se nerazumijevanje specifičnosti francuske arhitekture, ali i sukob s Colbertom. Odlazi iz Pariza u listopadu iste godine te realizira samo bistu kralja Luja XIV. Iako nerealiziran, za povijest europske arhitekture najzanimljiviji je njegov prvi projekt s istaknutim ovalnim središnjim tijelom flankiranim konkavnim krilima te naglašenog paviljonskog karaktera središnjeg dijela rastvorenog prema vrtovima. Drugi projekt svojevrsan je negativ prvog, s konkavno oblikovanim središnjim dijelom, dok je treći projekt najklasičniji. Veliki red polustupova raščlanjuje monumentalna pročelja, a glavno je zaključeno gredem i balustardom. Upravo će taj projekt ubrzo biti recipiran u arhitekturi Versaillesa.

Godine 1667. odabrano je rješenje Claudea Perraulta s naglašenom kolonadom parova kaneliranih stupova, istaknutim rizalitima na uglovima te središnjim rizalitom zaključenim trokutastim zabatom. Parovi stupova karakteristični su element francuskih kraljevskih rezidencija još od dvoraca 16. stoljeća u Anetu i Bloisu te predstavljaju vidljiv znak kraljevske moći, a ujedno kod Ovidija u *Metamorfozama* krasi palaču sunca, *Regia solis erat sublimibus alta columnis*.²⁷ Luj XIV. već je 1653. odabrao sunce kao svoj simbol, i postaje *Roi Soleil*, odnosno Apolon. Tako oblikovano pročelje arhitekture dostojne kralja jasno je iskazivalo ambicije Kralja Sunca, a kolonada stupova utjecat će i na fasadu Versaillesa, kao i kapelu dvorca, ali i na građevine na trgovima Place des Victoires i Place Vendôme. U 18. stoljeću istočno pročelje Louvrea smatrano je najljepšom građevinom iz doba Kralja Sunca, primjer klasične i odmjerene arhitekture kojom je pokazana nadmoć francuske nad talijanskom umjetnosti i u čijem je projektiranju dotad malo poznati znanstvenik pobijedio prvog arhitekta samog pape.

Nedugo nakon dovršetka Louvrea interes kralja okreće se dvorcu u **Versaillesu**, koji od zapuštenog lovačkog dvorca njegova oca postaje ključno mjesto vlasti. Dvorac i vrtovi bili su velika pozornica raskošnih predstava i svečanosti, instrument kojim se pred stranim veleposlasticima i domaćim plemstvom demonstrirala moć kralja. U Versaillesu je spajanjem svih umjetničkih vrsta ostvareno dotada neviđeno

27 P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon Liber Secvns, 1–5, „Regia Solis erat sublimibus alta columnis/ clara micante auro flammasque imitante pyropo/ cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat/ argenti bifores radiabant lumine valvae“, cit. prema <https://www.loebclassics.com/view/ovid-metamorphoses/> (pristupljeno 1. 12. 2018.).

jedinstvo arhitekture, opreme i oblikovanja vrtova – ključna karakteristika novog stila koji se u francuskoj povijesti umjetnosti naziva *Loius Quatorze*. Simbolički i fizički prostorna organizacija Versaillesa utjelovljuje centralističku vlast, dvorac je podignut na povišenom terenu i dominira okolinom, a tri pristupne aleje ujedinjuju se u središnju os i vode do *Chambre du Roi*.

Versailles je rezultat brojnih nadogradnji koje su obilježile i značajne promjene u konceptu oblikovanja vrtova i opremanja unutrašnjosti, a povezane su i s velikim kraljevskim svečanostima koje su se održavale u vrtovima. Veliki uspjeh imala je prva svečanost *Plaisirs de l'Île enchantée* održana u svibnju 1664. godine kada su vrtovi Versaillesa preobraženi u pozornicu koja je predstavljala začarani otok. Druga velika svečanost održana je 1668. godine nakon potpisivanja mira u Aix-la-Chapelleu (Aachenu), a najraskošnija treća 1674. povodom ponovnog osvajanja pokrajine Franche-Comté.

Radovi na proširenju starog lovačkog dvorca započeli su 1661. godine. Krila starog dvorca uokviruju *Cour de Marbre*, a ispred je dodan *Cour Royale* s gospodarskim zgradama u krilima. Druga faza gradnje počinje nakon sklapanja mira 1668. godine. Luj XIV. inzistira na očuvanju starog dvorca te Le Vau radi projekt njegova „omatanja“ novom građevinom. Tako krila uz središnje Mramorno dvorište dobivaju nova pročelja i prigradnje, svojevrstu omotnicu – *enveloppe*. Prema vrtovima je oblikovano novo monumentalno pročelje s terasom, a nova krila zaključena kolonadama zatvaraju dvorište *Cour d'Armes*. Nastaje monumentalna palača s pročeljem od 25 prozorskih osi prema vrtovima, s uvučenim središnjim dijelom od jedanaest osi uokvirenih istaknutim rizalitima, gdje će ubrzo biti podignuta Galerija ogledala. I interijer Versaillesa raskošno se oprema kako bi bio primjerena pozornica svakodnevnog dvorskog ceremonijala. Nižu se saloni nazvani prema božanstvima Venere, Dijane, Marsa, Merkura te neposredno uz kraljeve odaje Apolona, koji u enfiladi²⁸ vode do dvorane prijestolja, središta i sjedišta apsolutističke vlasti. U pomno režiranom slijedu prostora oprema je sve raskošnija što je bliža kraljevim odajama, a ikonografska rješenja jasno ukazuju na kraljeve vrline i njegovu moć. Najznačajniji je dio Stubište veleposlanika, *Escalier des Ambassadeurs*, započeto 1671. prema planu Le Vaua – jedinstveni spoj arhitekture, iluzionistički naslikane arhitekture, raskošnih materijala i bogatstva dekoracije. Stubište je uklonjeno u proširenju kraljevskih apartmana, ali je ostalo sačuvano na grafičkim prikazima.

Svakodnevica Luja XIV., Kralja Sunca, pomno je određena i usklađena s ikonografijom Apolona i Sunca. Strogo uređenje dnevnog života odraz je vlasti koja ima božanski karakter: ustajanje i jutarnja toaleta tako postaju *Lever*, odlazak na počinak

28 *Enfilada* (od franc. *enfiler*, nanizati) naziv je za organizaciju prostora u baroknoj profanoj arhitekturi, gdje nizanjem prostorija povezanih otvorima u istoj osi nastaje snažan perspektivni učinak.

Coucher, kojima prema rangu i statusu na dvoru nazoči aristokracija, a i obroci se uzimaju pred publikom, posebno je raskošan *Grand Couvert*.

Treća faza pregradnje Versaillesa donosi značajnu promjenu arhitektonske koncepcije i opreme, a nagoviještena je velikom svečanošću održanom 1674. godine. Veliko proširenje nakon mira u Nijmegenu 1678. izvodi **Jules Hardouin-Mansart** (Pariz, 1646.–1708.). Na pročelju prema vrtu, na mjestu Le Vauove terase, izvodi veličanstvenu Galeriju ogledala, jedan od najvećih svodenih prostora u zapadnoj arhitekturi (75 m duljine, 10 m širine, rastvorena sa 17 velikih prozora). Oprema Galerije je remek-djelo stila interijera *Louis Quatorze* u čijem programu Herkul zamjenjuje Apolona. Le Brun i Hardouin-Mansart spajaju slikarstvo, arhitekturu i reljefe u veličanstveni interijer izveden u skupocjenim materijalima, sa srebrnim namještajem i lusterima, a uvode i novo osvijetljenje velikim prozorima koji se održavaju u ogledalima. Tako nastaje raskošna šetnica unutar dvorca, pozornica i središte društvenog života, koja će potpuno zaživjeti nakon 1682. kada se dvor i plemstvo preselilo u Versailles. Dvorac tada postaje upravno i političko središte, a te nove funkcije odražavaju se u ogromnim dimenzijama prigradenih krila za smještaj dvorske i državne administracije (dovršeno 1683.) i kraljevske obitelji (u dvorcu na vrhuncu povremeno živi gotovo 20 000 ljudi!). Iako istaci i parovi stupova ponavljaju ritam pročelja starijih dijelova, njihov učinak gubi se na neproporcionalno izduljenom pročelju (ukupno 500 m), koje odražava monumentalnost i snagu vlasti. Tada se mijenja i pristup dvorcu, uz tri radialne avenije uokvirene drvoredima koje tvore *patte d'oie* (gusja noga) Hardouin-Mansart od 1679. podiže monumentalne kraljevske konjušnice, a iza njih nastaje novi grad. U vrtovima staru Le Vauovu oranžeriju zamjenjuje nova, znatno veća (građena 1681.–1686.) za smještaj preko 3000 stabala naranči, omiljene biljke kralja kojom su se ukrašavali interijeri i pozornice. Zadnji veliki zahvat bila je gradnja dvorske kapele od 1698., koju započinje Hardouin-Mansart, a dovršava je 1710. Robert de Cotte (Pariz, 1656.–1735.). Glavni element oblikovanja interijera slobodnostojeći su kanelirani stupovi, a struktura visokog prostora, svjetlo i nosači imaju gotovo gotičke karakteristike.

Vrtovi su nedjeljivi dio kompleksa. Kraljevski vrtlar André Le Nôtre, polazeći od renesansne tradicije geometrijskog oblikovanja vrtova, unosi snažno naglašenu središnju os u kojoj se ogleda i državno uređenje Francuske Luja XIV., a pomnim oblikovanjem vegetacije pokazuje i podčinjavanje prirode njegovoj vlasti. Raznoliki bosketi u kojima se ogleda maštovitost i umijeće kraljevskih umjetnika s kipovima, kolonadama i spojem otvorenog te zatvorenog prostora oblikovanog zelenilom, pokazuju raskoš kao i opremanje interijera. Parteri s pomno aranžiranim raznovrsnim cvijećem i zimzelenom tvore dekoraciju osmišljenu prema predlošcima motiva veza (*Parterre de Broderie*), a uokvireni su bosketima (*Bosquet*) geometrijski zasađenog drveća. Posebno je značenje vode u vrtovima, koja je također geometrizirano oblikovana u kanalima i fontanama te stvara veličanstvenu kulisu.

U vrtovima su smještene i manje građevine, paviljoni te veći Trianoni, kao male privatne rezidencije namijenjene povlačenju kralja i ljubavnica daleko od dvorskog ceremonijala. *Trianon de Porcelaine* od 1670. pokreće modu porculana i azijskih motiva, *chinoiserie*, koja će se ubrzo proširiti europskim dvorovima. Zamijenjen je već 1687./1688. s *Trianon de Marbre*. Ladanjski karakter imao je i dvorac u nedalekom *Marlyu*, kojeg tvore paviljoni u vrtovima te središnji kraljevski paviljon.

4.3. ARHITEKTURA 18. STOLJEĆA. ROKOKO

Za vrijeme Luja XV. (na vlasti 1723.–1774.) napušta se monumentalna arhitektura i raskošan bogati stil opremanja te se javlja se novi stil – **rokoko**. Nije u potpunosti istoznačan sa stilom *Louis Quinze*, no to čitavo razdoblje odlikuje povlačenje aristokracije u sferu privatnog života, veća se pažnja posvećuje udobnosti kao svojevrsna reakcija na pompu, raskoš i razrađeni ceremonijal u vrijeme Luja XIV. Plemstvo započinje slijediti kraljevu modu i podižu se ladanjski dvorci (franc. *Maison de plaisance*), a veliki je utjecaj pritom imao traktat Jacques-François Blondela (Rouen, 1705. – Pariz, 1774.) *De la Distribution...*, objavljen 1737./1738.²⁹ Svojevrstan je to katalog rješenja ladanjske arhitekture, koji se koristio i u čitavoj Europi, a naglasak je na funkcionalnom rasporedu i organizaciji prostora, koja omogućuje komfor i udobnost te odvajanje privatnog od javnog, reprezentativnog. Kao uzor često je služio i tlocrtni raspored dvorca Vaux-le-Vicomte s naglašenom središnjom dvoranom i apartmanima sa strana, a bez nizanja prostorija u enfiladu.

Glavna je tema arhitekture razdoblja gradska palača (franc. *Hôtel*), organizirana oko unutrašnjeg dvorišta, a ne više raskošni dvorac. Na suzdržano oblikovanim pročeljima prevladava klasicizam, koji se prije svega ogleda u naglašenoj upotrebi stupova, a rokoko se primjenjuje u opremanju interijera. Dominira ornament *rocaille*, nalik nepravilnoj školjci, morskoj pjeni, a spaja se s kartušama,³⁰ palmetama i ostalim vegetabilnim motivima. Zidovi su podijeljeni u panele naglašenih asimetričnih okvira, često nestaje prijelaz između stropa i zida. Ornament se blago ističe na bijeloj površini, a najčešće se koriste pastelne boje i srebro. Taj stil suprotan je monumetalnim pozlatama i naglašenoj arhitektonskoj artikulaciji prethodnog razdoblja.

U grafičkim predlošcima rokoko umjetnika Juste-Aurèle Meissoniera (Torino, 1695. – Pariz, 1750.), Germaina Boffranda (Nantes, 1667. – Pariz, 1754.) i drugih brojne su varijacije dekoracija različitih motiva, namještaja, arhitektonskih fantazija koji će se proširiti europskom umjetnošću, posebno u regijama kao što su Bavarska, dijelovi Austrije, Tirol i Pijemont, gdje će se razviti lokalne inačice rokoko.

29 Jacques-François Blondel, *De la Distribution des Maisons de Plaisance, et de la Décoration des Edifices en General*, Pariz, 1737.–1738.

30 Kartuša, od fr. *cartouche*, ornamentalni je motiv okvira najčešće ovalnog polja u kojem su grbovi, natpisi ili emblemi. Okvir može biti i asimetričan, a tvore ga naglašene volute.

Najznačajnija je građevina razdoblja **Hôtel Soubise** (građena 1734.–1737.) koji Germain Boffrand radi za princezu de Soubise. Ornament bijele i zlatne boje prevladava na zidovima koji su podijeljeni panelima, nema pilastara ni elemenata arhitektonske artikulacije, nema granica zidova i stropa. *Rocaille* je na zidovima, namještaju, sve je tekuće i u laganom pokretu. *Corps de logis* na pročelju je raščlanjen parovima stupova u dvije zone koji nose trokutasti zabat, a unutarnje dvorište okruženo je kolonadom parova stupova.

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Objasnite utjecaje rimske arhitekture na crkvi Val de Grâce
- Usporedite tlocrtno rješenje Palais de Luxemburg s Palazzo Barberini i Palazzo Farnese
- Objasnite organizaciju prostora u dvorcu Vaux le Vicomte
- Usporedite oblikovanje pročelja Versaillesa s Berninijevim projektom za Louvre
- Navedite primjere korištenja slobodnostojećeg stupa u francuskoj arhitekturi 17. stoljeća

5. SAKRALNA ARHITEKTURA U SREDNJOJ EUROPI

Povijesne okolnosti srednjoeuropskog prostora u 17. i 18. stoljeću odražavaju se i u vrlo heterogenoj slici arhitekture, i sakralne i profane. Za razliku od apsolutističke Francuske, centralizirano uređene države s jasno određenom umjetničkom politikom, na prostoru srednje Europe nema tako homogenih država. Habsburška Monarhija teritorijalno obuhvaća veliki dio jugoistočnog dijela tog prostora, no radi se o drugačijem političkom uređenju brojnih zemalja pod jednom krunom. Tako umjetnička zbivanja određuje izrazita policentričnost, a Beč se tek na prijelazu 17. u 18. stoljeće etablira kao umjetnički centar, što će ostati sve do raspada Austro-Ugarske Monarhije. Na području Svetog Rimskog Carstva njemačke nacije situacija je još složenija: brojne male državnice i biskupije, posebno u zapadnom i južnom dijelu, bitno se međusobno razlikuju, a samo Bavarska, Pruska i Saska imaju značajniju ulogu i u europskom kontekstu. Na sakralnu arhitekturu utjecala je i vjerska pripadnost pojedine zemlje. U 17. stoljeću intenzivan razvoj sakralne arhitekture u nekim regijama gotovo je potpuno zamro uslijed Tridesetogodišnjeg rata (1618.–1648.), a tek se u 18. stoljeću ponovno razvija. U jugoistočnom dijelu 17. stoljeće obilježeno je djelatnošću crkvenih redova, posebno isusovaca, da bi se nakon potpisivanja mirovnog sporazuma u Srijemskim Karlovcima 1699. i značajnog proširenja teritorija Habsburške Monarhije na istok u 18. stoljeću razvila graditeljska aktivnost dotad neviđenog intenziteta.

5.1. LONGITUDINALNE CRKVE 17. STOLJEĆA

Barokni stil u srednjoj Europi javlja se u sakralnoj arhitekturi ranije nego u profanoj, a usko je povezan s djelatnošću isusovačkog reda. U pravilu se početak baroka u pojedinoj regiji određuje dolaskom isusovaca i početkom gradnje njihovih velikih kompleksa s crkvama. Nastavlja se mahom na sakralnu arhitekturu kasne gotike jer je renesansna arhitektura prisutna u znatno manjem broju zbog vjerskih ratova i sukoba, ali i zadovoljenih potreba u prethodnom razdoblju intenzivne gradnje.

Među prvim crkvama koje ukazuju na novi stil u gradnji i opremanju isusovačka je crkva **sv. Mihaela u Münchenu** građena od 1583. godine. Djelatnost reda i gradnju velikog kompleksa u središtu grada, nedaleko od katedrale, poticala je kraljevska kuća Wittelsbach, koja je odlučno stala na stranu Katoličke crkve u vjerskim sukobima. Crkva sv. Mihaela u prostornom rješenju slijedi neke elemente rimske crkve Il Gesù, ali ne potpuno. Brod je longitudinalan, flankiran s po tri kapele sa svake

strane, koje su potpuno otvorene prema brodu, a iznad njih su empore jednakih dimenzija. Brod je bačvasto svodjen i dekoriran štukaturama, koje su kao i arhitektonska artikulacija još „manirističke“, dekorativne i relativno usitnjene. Transept je potpuno upisan, a križište nije izvedeno. Bila je planirana i kupola, no nije realizirana. Svetište je izduljeno, od broda je odvojeno naglašenim trijumfalnim lukom, kakav ne postoji u rimskoj crkvi. Bitna razlika je i u obliku svetišta: poligonalno je zaključeno te izvana ima potpornje, dakle preuzeto je rješenje iz gotičke arhitekture. Citiranje oblika gotike u sakralnoj arhitekturi baroka raširena je pojava u srednjoj Europi. Razlozi za to su različiti, ovise o kulturnom kontekstu nastanka pojedine crkve, no najčešće se radi o povezivanju s tradicijom, naglašavanju kontinuiteta, što je bilo osobito važno u regijama gdje su bili prisutni vjerski sukobi, a to je i ovdje slučaj. I pročelje je specifično – ne slijedi rimski model. Zaključeno je stepenastim visokim zabatom, gotovo oblika profanog pročelja karakterističnog za sjevernonjemačku renesansu. Rastvoreno je brojnim nišama u kojima je galerija svetaca i vladara, dakle ima jasnu političku poruku.

Ključna razlika u odnosu na rimsku crkvu Il Gesù javlja se u samoj konstrukciji. Crkva nije bazilikalnog presjeka kao rimska crkva, dakle nema brod viši od bočnih kapela/brodova i prozore u brodu. Težina bačvastog svoda broda oslanja se na pregradne zidove koji odjeljuju bočne kapela i empore, a služe poput unutarnjih potpornja. Takvi nosači omogućuju svodove većih dimenzija, time i prostranije brodove crkava, što je jedan od zahtjeva za liturgiju protureformacije. Nadalje, rasterećenje vanjskih zidova kapela omogućuje rastvaranje velikim prozorima, što je bilo bitno i zbog činjenice da brod nema vlastito osvjetljenje. Velika količina svjetla posebno će biti naglašena u oblikovanju sakralnih interijera 18. stoljeća, koji se grade na ovaj način. Za taj način konstrukcije i nosača koristi se njemački termin *Wandpfeiler* (hrv. zidni stupac), odnosno crkva s *Wandpfeilerima*, koji se udomaćio i u našoj povijesti umjetnosti. Sustav gradnje *Wandpfeilerima* nije „izum“ baroknog razdoblja, primjenjuju se još u kasnosrednjovjekovnoj arhitekturi srednje Europe (primjerice između bočnih kapela minhenske katedrale Frauenkirche), no u baroku nalazi na veću primjenu, i to isprva u crkvama isusovačkog reda u srednjoj Europi. Tako će oblikovanje broda crkve u Münchenu postati model gradnje isusovačkih crkava čitave regije, primjerice u Bavarskoj u crkvama u Dillingenu, Landshutu, u Austriji u Leobenu, Innsbrucku, a u Hrvatskoj u Zagrebu i Varaždinu.

Longitudinalna crkva s bočnim kapelama dominira u arhitekturi 17. stoljeća, a tek su rijetki primjeri centralnih i centraliziranih tlocrtnih rješenja. Spoj centralnog i longitudinalnog tlocrta predstavlja tip **crkve s trolisnim zaključkom**, koji će se raširiti srednjom Europom. Poticaj za gradnju bilo je dovršenje odnosno produljenje crkve sv. Petra u Rimu, koja je prigradnjom longitudinalnog broda centralnom križištu dobila taj tlocrtni oblik. U tom tipu podignuta je **katedrala sv. Ruperta i Virgila u Salzburgu**, građena od 1614. do 1628., kako se redovito naglašava u lite-

raturi: prva velika barokna građevina sjeverno od Alpa. Nakon požara 1598. uklonjena je romanička katedrala i na njezinu se mjestu gradi nova crkva, ali i brojne okolne građevine. Projekt je izradio Vincenzo Scamozzi (Vicenza, 1548. – Venecija, 1616.), venecijanski arhitekt i učenik i suradnik Andree Palladija, no crkva je izvedena prema modificiranom projektu Santina Solarija (Verna, Lugano, 1576. – Salzburg, 1646.). Zadržava tlocrtni oblik Scamozzijeva projekta, ali bitno smanjuje broj traveja. Ranobarokni brod crkve bačvasto je svoděn i flankiran s po tri kapele sa svake strane. Na njega se nastavlja naglašeno križište sa zaobljenim krakovima transepta i svetišta, dakle tzv. trolisni zaključak. Nad križištem je visoka kupola na oktogonálnom tamburu. Katedrala je dekorirana bogatim štukaturama, a novina je i velika količina svjetla koja dolazi kroz prozore postavljene u dva niza. Središnji dio pročelja u donjem je dijelu rastvoren trijemom s tri ulaza, te prozorima iznad njih, a zaključen je zabatom u središnjoj osi te volutama u bočnim. Flankiran je visokim zvonnicima s naglašenim kapama.

Salzburška katedrala bitno je utjecala na gradnju crkava na području srednje Europe. Kako se salzburška biskupija protezala čitavim austrijskim područjem, taj tip crkve primjenjivat će se, naravno u manjem mjerilu, i u Štajerskoj i u Hrvatskoj, i to posebno u crkvama pavlinskog reda (sv. Marija Koruška kod Križevaca, sv. Jeronim, Štrigova). Pročelje pak s dva zvonika raširit će se čitavim područjem, tako će ovaj model slijediti isusovačka crkva u Beču, sv. Ignacija i sv. Franje Ksaverskog, odnosno Universitätskirche ili isusovačka crkva u Leobenu u Štajerskoj.

Značajna novina u longitudinalnim crkvama javlja se u pregradnji katedrale u **Passauu**, južna Njemačka, koju nakon požara 1662. vodi Caro Lurago od 1668. godine (Val d'Intelvi, 1615. – Passau, 1684.) sjevernotalijanski arhitekt koji radi u Pragu. U obnovi glavnog broda crkve uvodi novi način svodjenja: umjesto kontinuiranog bačvastog svoda radi tzv. češke kape, odnosno kupolaste svodove. Tako nizanjem centraliziranih traveja, pojasnica i kupolastih svodova nastaje novi ritam prostora, koji se bitno razlikuje od longitudinalnog bačvasto svodénog prostora ranobarokne crkve.

Svodjenje češkim kapama počēt će se primjenjivati krajem 17. a posebno u 18. stoljeću u longitudinalnim i naravno u centralnim crkvama. Jedan od najboljih primjera longitudinalne crkve s kupolastim svodovima crkva je carskog samostana u **Melku** graditelja Jakoba Prandtauera (Stanz, 1660. – Sankt Pölten, 1726.) građena od 1702. Samostan je smješten visoko na stijeni nad Dunavom, a njegovim ogromnim kompleksom, koji ujedinjuje funkciju samostana i carske rezidencije, dominira monumentalno pročelje crkve s dva zvonika. Vibrirajući efekt pročelja postignut je pokrenutim pilastrima i gređem, a prostor pred pročeljem uokviruju krila samostana na čijim su krajevima biblioteka i velika dvorana. Spajaju se velikom serlijanom iz koje seže pogled na Dunav te tvore jednu od najslikovitijih cjelina u

baroku. I u unutrašnjosti je efekt pokrenutosti postignut artikulacijom, pilastrima i povijenom ogradom empora, dok je samo tlocrtno rješenje zapravo tradicionalno – longitudinalna crkva s transeptom i kupolom. Opremu izvodi Antonio Beduzzi (Bologna, 1675. – Beč, 1735.), freske Michael Rottmayr (Laufen an der Salzach, 1654. – Beč, 1730.) te zajedno s arhitektom stvaraju jedan od najboljih primjera baroknog *Gesamtkunstwerka* u srednjoj Europi.

Longitudinalna crkva sa češkim kapama, izrazite scenične vrijednosti učinka niza svodova i posjanica, koristit će se kroz čitavo 18. stoljeće. Posebno će se primjenjivati u Štajerskoj u djelima Johanna Georga Stengga (Graz, 1689.–1753.) kao što je crkva Milosrdne braće u Grazu (građena od 1735.) te Josepha Huebera (Beč, 1717. – Graz, 1787.) kao što je crkva u Weizbergu (građena od 1755.). Učinak niza centraliziranih traveja pojačan je i oprostorenim trijumfalnim lukom, također na tlocrtu krivulje, tzv. svođenim slavolukom, koji će se kao i svođenje češkim kapama proširiti i u kontinentalnu Hrvatsku u 18. stoljeću.

5.2. CENTRALNE I CENTRALIZIRANE CRKVE: OVALNE, KRIŽNE I OKTOGONALNE CRKVE

U crkvama centralnih odnosno centraliziranih tlocrta u srednjoj Europi javit će brojne inovacije i varijacije postojećih tlocrtnih tipova kao i oblikovanja prostora i dekoracija, a raspon rješenja bitno je bogatiji nego je to slučaj u longitudinalnim crkvama. I kvantitativno će u 18. stoljeću u nekim regijama prevladavati centralne/centralizirane crkve. Pri tom će većina njih imati trodijelnu prostornu kompoziciju: ulazni dio, centralni brod različitih oblika te centralno svetište, u pravilu sa zaključkom na tlocrtu stiješnjenog luka te će biti svođene češkim kapama. Stoga je pravilnije govoriti o centraliziranim crkvama jer nastaju nizanjem nekoliko (u pravilu tri) prostorne jedinice po longitudinalnoj osi.³¹ U zapadnom dijelu srednje Europe javljat će se već od kraja 17. stoljeća, dok će u istočnom dijelu prevladavati od prvih desetljeća 18. stoljeća, u velikom valu gradnje nakon prestanka ratova s Osmanlijama. Centralizirani tipovi ne javljaju se u svim regijama podjednako, primjerice u Češkoj će čest biti oktogonalni oblik koji se u drugim regijama ne javlja, a u sferi utjecaja bečke arhitekture javljat će se ovalni tlocrt. Zasebnu grupu centralnih tlocrtnih rješenja čine ona koja imaju i simbolički naglašeno značenje.

Prva crkva podignuta na **ovalnom tlocrtu** u srednjoj Europi **Mauzolej** je cara Ferdinanda II. u **Grazu**. Podignut je od 1614. uz isusovačku crkvu sv. Katarine, neposredno uz katedralu, a djelo je sjevernotalijanskog arhitekta Pietra de Pomisa

31 Nizanje centralnih ili centraliziranih prostora jedan je od najraširenijih načina organizacije prostora u baroknoj sakralnoj arhitekturi. Vidjeti Christian Norberg-Schulz, *Baroque architecture*, 1979., str. 74.

(Lodi, 1656. ili 1659. – Graz, 1633.). Crkva je zanimljiv spoj ranobarokne jedno-brodne crkve s križištem i kupolom i pročelja bogatog dekoracijama u manirističkom stilu, koje pokazuju snažan utjecaj arhitekture sjeverne Italije (pročelje isusovačke crkve S. Fedele u Milanu, Pellegrina Tibaldija od 1563.). Mauzolej s kriptom ovalnog tlocrta, bogato opremljen štukaturama, predstavlja novo tlocrtno rješenje, koje će bitno utjecati na recepciju ovala i drugih centralnih tipova u kasnom baroku. Crkva je ujedno zanimljiva i zbog opreme koja nastaje u kasnijoj fazi – jedno je od prvih djela **Johanna Bernharda Fischera von Erlacha** (Graz, 1656. – Beč, 1723.), jednog od najznačajnijih baroknih arhitekata srednje Europe, nakon njegova povratka sa školovanja u Rimu. On donosi nova tlocrtna i prostorna rješenja, dekoracije i osvjetljenje, novi odnos arhitekture i opreme iz rimskog visokog baroka te tako bitno određuje smjer razvoja srednjoeuropskog baroka.

Nakon Graza Fischer von Erlach radi nekoliko važnih djela na poziv biskupa u Salzburgu. **Kollegienkirche** (građena 1696.–1707.) crkva je salzburškog sveučilišta podignuta na specifičnom tlocrtnom rješenju grčkog križa naglašene uzdužne osi upisanog u pravokutnik s visokom kupolom nad križištem. Između krakova su četiri ovalne kapele za četiri fakulteta tadašnjeg sveučilišta: teologija, filozofija, pravo i medicina. Visoki, relativno uzak prostor prepun je svjetla i oblikovan svijetlim tonovima. Bogata arhitektonska artikulacija i dekoracije, posebno naglašen visokobarokni oltar, pokazuju snažan Berninijev utjecaj. Pročelje s konveksno istaknutim središnjim dijelom, u kojemu je ovalno ulazno polje, flankirano je s dva zvonika i dekorirano bogatom arhitektonskom plastikom. Predstavlja varijaciju teme pročelja s dva zvonika koja je aktualna u rimskom visokom baroku.

Fischer von Erlach kao omiljenu temu koristi uzdužni oval koji spaja s križnim tlocrtom. U crkvi **sv. Trojstva** u Salzburgu (građena 1694.–1702.) umeće ovalni središnji prostor u križni tlocrt kao monumentalno križište, koje flankiraju pravokutne kapele na poprečnoj osi. Uzdužna os naglašena je ulaznim poljem i centraliziranim svetištem, a u dijagonalama su manje kapele. Pročelje je „negativ“ rješenja s Kollegienkirche, tj. dva zvonika uokviruju konkavni središnji dio. Arhitektonska artikulacija, posebno gređe, sve dijelove povezuje u cjelinu, kao i krila samostanskog kompleksa. U opremi unutrašnjosti dominira *fresco* oslik u kupoli svjetlije kolorita koji naginje prema rokokou.

Vrhunac je ove koncepcije tlocrtnog rješenja u njegovu najznačajnijem sakralnom djelu, bečkoj crkvi sv. Karla Boromejskog, ujedno i ključnom djelu razdoblja procvata barokne umjetnosti u Beču, kada se velikim narudžbama plemstva i carske kuće oblikuje carski barokni stil. Fischer von Erlach središnja je figura tog razdoblja, uz Johanna Lucasa von Hildebrandta koji je ipak značajnije narudžbe radio za plemstvo, a nešto manje za Habsburgovce.

Crkva sv. Karla Boromejskog u Beču, *Karlskirche*, građena je kao zavjetna crkva cara Karla VI. nakon epidemije kuge. Na natječaju iz 1715. odabrano je rješenje

Fischera von Erlacha, koji je u njemu realizirao neke ideje već prisutne u ranijem projektu za carsku ljetnu rezidenciju u Schönbrunnu i materijalizirao motive koji su nosioci carske simbolike. Na pročelju je iskazana nova pozicija Habsburške Monarhije među rivalima u Europi nakon uspješno okončanih ratova s Osmanlijama i velikog širenja teritorija na istok. Titula careva Svetog Rimskog Carstva njemačke nacije odražava se u citatima antičke rimske carske arhitekture i umjetnosti, prije svega u trijumfalnim stupovima sa spiralnim reljefima s prikazima iz života sv. Karla Boromejskog (stupovi su bili planirani i u Schönbrunnu) te u motivu pročelja antičkog hrama. Ti elementi isprepliću se s rimskim visokobaroknim rješenjem pročelja s dva zvonika te visokom kupolom na visokom tamburu, koja ulazi u vizuru pročelja.³² Kupolu je izveo po nešto promijenjenom planu njegov sin Joseph Emanuel Fischer von Erlach (Beč, 1693.–1742.). Johann Bernhard Fischer von Erlach bio je i povjesničar arhitekture; 1721. objavio je knjigu grafika prikaza povijesne arhitekture od Egipta do suvremenog doba, *Entwurf Einer Historischen Architectur*,³³ te je jedini mogao ostvariti ovakav spoj elemenata rimskog baroka s povijesnim citatima i značenjima koja su uvjetovana ovom složenom narudžbom i kontekstom.

Oval će se javljati i u njegovoj profanoj arhitekturi, tako ga koristi i u velikoj dvorani knjižnice u Hofburgu, gdje je prikazana apoteoza cara Karla VI te car kao zaštitnik znanosti i umjetnosti. Ovalni tlocrt će se javljati i u nekim dvorcima, primjerice u središnjem salonu dvorca Vranov/Frain (građen od 1687.).

U širenju ovalnog tlocrta u sakralnoj arhitekturi srednje Europe 18. stoljeća još jedna bečka crkva imala je velik utjecaj, crkva **sv. Petra u Beču** koju započinje putujući talijanski arhitekt Gabriele Montani, a od 1703. godine gradnju preuzima **Johann Lucas von Hildebrandt** (Genova, 1668. – Beč, 1745.). Spoj ovalnog tlocrta broda s križnim tlocrtom na tragu prethodno prikazanih crkava već je bio zadan, također i s plitkim kapelama u dijagonalnim osima. Za razliku od crkava Fischera von Erlacha, Hildebrandt sažima prostor, kraci križa tek neznatno izlaze iz perimetra ovala broda, svedeni su samo na dublje kapele te time ostvaruje naglašenije jedinstvo svih prostornih dijelova. Poprečna i uzdužna os naglašene su većim dimenzijama kapela odnosno svetišta i ulaza, a u dijagonalama su manje kapele i empore iznad. Organizacija prostora pokazuje jasnu trodijelnu kompoziciju: ulazni dio sa zvoncima, ovalni brod s nišama i kvadratno svetište. Ovalni oblik unutrašnjosti „izbija“ i na pročelje: zvonici slijede krivulju te su dijagonalno smješteni u odnosu na liniju pročelja, a središnji je dio zaobljen između njih.

32 Za povijest umjetnosti izuzetno važan tekst o pročelju napisao je njemačko-austrijski povjesničar umjetnosti Hans Sedlmayr, „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, u: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, (ur.) Wolfgang Braunfels, Berlin: Mann, 1956., str. 262–271; kojim je uveo metode strukturalizma u povijesnoumjetnička istraživanja.

33 Jedan primjerak te knjige čuva se u Grafičkoj zbirci NSK.

U Hildebrandtovu opusu javlja se još jedna varijacija centralnog odnosno centraliziranog tipa sakralne arhitekture: crkve s brodom oblika **oktogona** potisnutih stranica. Prvi ga put primjenjuje u crkvi sv. Lovre u **Jablonné v Podještědí (Deutsch Gabel)**, u sjeverozapadnoj Češkoj. U vanjskom oblikovanju naglašena je kompaktnost volumena crkve i pročelja spojenih u cjelinu, a konveksno-konkavne kretnje središnjeg dijela pročelja potiskuju zvonike na rub. Tako naznačuju i u vanjskom oblikovanju temu pokrenuto oblikovanog unutarnjeg prostora, u čemu se očituju paralele s Hildebrandtovom bečkom crkvom. Za njegov opus karakteristična je raščlamba pilastrima i gređem (nema velikog reda), a bogata dekorativnost potencirana je i polikromijom pročelja. Prostorno je rješenje složeno: tvori ga brod oblika oktogona konkavno potisnutih stranica koje „guraju“ ovalne kapele na poprečnoj osi te svetište i ulazni dio na uzdužnoj. Dinamika prostornih dijelova čitljiva je, ali svaki je dio potpuno oblikovan i nema prodiranja „nedovršenih“ prostornih jedinica. Nastalo je pod snažnim utjecajem Guarinijeva S. Lorenza, u kojem je tlocrt oktogona u brodu upisan u kvadrat te je oblikovan otvorima serlijanama, dok je ovdje taj oblik izveden u jasnim granicama punog zida.

Ovo inovativno rješenje, koje će utjecati na razvoj kasnobarokne arhitekture u srednjoj Europi, zanimljivo, ne javlja se u velikom centru nego u provinciji. Ukazuje na izrazitu policentričnost srednjoeuropskog baroka kao važnu karakteristiku, kao i na činjenicu da se često u manjim sredinama javljaju nove pojave, a nisu nužno ograničene samo na velike umjetničke centre.

To će tlocrtno-prostorno rješenje ponoviti i u bečkoj crvi **Mariatreu** (građena od 1716. s prekidima; pročelje i svod dovršeni su tek sredinom stoljeća). Brod je srodno oblikovan kao oktagon potisnutih stranica s potpuno izvedenim ovalnim kapelama na poprečnoj osi, a oštro rezano gređe jasno naglašava tlocrtne oblike pojedinih dijelova. Zid u naglašenoj napetoj krivulji potencira dinamiku prostornog kretanja. Monumentalno svodno polje oslikane češke kape bez cezure se „prelijeva“ u svodna polja kapela, bez tambura kupole kako je možda bilo izvorno planirano. Pročelje s dva vitka zvonika i blago konveksno istaknutim središnjim dijelom kao i dekoracija interijera štukaturama s *rocailleom* jedan je od ljepših primjera roko-ko. Suradnik na gradnji bio je češki arhitekt **Kilian Ignaz Dientzenhofer** (Prag, 1689.–1751.) koji će to tlocrtno rješenje prenijeti u Češku i primjenjivati u brojnim crkvama građenima tijekom 1720-ih i 1730-ih. I dok je u crkvama bečkog arhitekta oktagon potisnutih stranica bio flankiran ovalnim kapelama na poprečnoj osi te na uzdužnoj ulaznim poljem odnosno svetištem, Dientzenhofer ga primjenjuje kao čisti oblik, ali u karakterističnoj zrelobaroknoj trodijelnoj kompoziciji: ulaz, brod, svetište. U najpoznatijoj crkvi skupine, *sv. Ivan na stijeni* u Pragu (1730.–1739.), već su na pročelju vidljivi elementi oblikovanja unutrašnjeg prostora kojim dominira oktogonalni brod konkavnih stranica. Zvonici dijagonalnim usmjerenjem „prate“ tlocrtnu kretnju. Jednostavnije rješenje na tragu takvog oblikovanja javljat će se u nizu manjih crkava tijekom 1720-ih i 1730-ih.

5.3. GRUPA CRKAVA „RADIKALNOG BAROKA“ U ČEŠKOJ I CRKVE U JUŽNOJ NJEMAČKOJ

Grupa crkava koja nastaje u Češkoj na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće zauzima posebno mjesto u korpusu srednjoeuropskog baroka. Radi se građevinama „pokrenutog“ tlocrta kojim dominira krivulja te se prostorne jedinice međusobno preklapaju i prožimaju. Složeno je i svodnje: svodna polja slijede isti princip, česta su zasijecanja polja kao i „nedovršena“ polja. Nazivaju se i crkve „radikalnog baroka“, a u tu grupu spadaju kapela dvorca Sternberg u **Smiřicama** (1699.–1703.), pavlinska crkva u **Obořištu** (1702.–1711.), crkva sv. Niklasa na **praškoj Maloj Strani** (1702.–1711.), benediktinska crkva sv. Margarete u **Prag-Břevnov** (1709.–1715.), pavlinska crkva u **Chebu** (Egeru) (1708.–1711.) i **Nová Paka** (1709.–1724.). Nije u potpunosti razjašnjena geneza prostornog oblikovanja, no svakako je nastala pod utjecajem Guarinijevog projekta za crkvu teatinaca u Pragu iz 1679., lokalne tradicije i Hildebrantove crkve u Jablonné v Podještědí (Deutsch-Gabel) iz 1699.

U Guarinijevu neizvedenom projektu za **S. Maria Altötting** u **Pragu** iz 1679., objavljenom u *Architectura civile*, središnji travej broda prodire u prvi i treći. Oblika su poprečno postavljenih ovala, a u njih zadiru i bočne kapele, također ovalne. Skošnja zida i arhitektonska artikulacija naglašavaju tlocrtne oblike traveja, koji su dodatno istaknuti i svodnim poljima. Posebnu ulogu imaju pojasnice, koje nisu pravilna ojačanja bačvastog svoda, nego poput osamostaljenih aktivnih prostornih elemenata sferno oblikovane ocrtavaju složene svodne oblike. Taj princip tlocrtno-prostornog oblikovanja preuzet će češki arhitekti i realizirati, ali i radikalizirati Guarinijeve ideje, posebno arhitekti iz obitelji Dientzenhofer; podrijetlom iz Bavarske, a djeluju u Pragu i okolici te ostvaruju neka od najzanimljivijih arhitektonskih rješenja češkog baroka.

Najistaknutiji je član obitelji **Christoph Dientzenhofer** (Brannenburg, 1655. – Prag, 1722.). U jednom od svojih ranijih dijela, crkvi u **Obořištu** (1702.–1712.), primjenjuje spomenuta rješenja guarinijevske, ali i elemente borrominijevske arhitekture. U brodu se isprepliću tri ovalna traveja, a tlocrtno rješenje naglašeno je i konkavnim gređem. U crkvi u **Pragu-Břevnovu** (1709.–1715.) otišao je korak dalje: unutarnji nosači preuzeti iz srednjoeuropskog tipa crkve s *Wandpfeilerima* tvore unutarnju granicu prostora potpuno građenog na krivuljama, a vanjska opna ih prati. Dva velika poprečna ovalna traveja broda dominiraju cjelinom. Svodna polja „osamostaljena“ su u vlastitom složenom ritmu, a na mjestima gdje je svodno polje najuže, prostor broda maksimalno se širi. U kontekstu crkava radikalnog baroka kapela dvorca **Smiřice** (1700.–1713.) zauzima važno mjesto: u njoj se prožimaju Guarinijeve ideje prostora oktogonalnog tlocrta s konkavnim stranicama, ali ga radi u potpunosti na krivuljama i spaja s ovalnim poljima. Svod je zasječen vijencem susvodnica i oponaša oblik mrežastog gotičkog svoda (vidjeti dalje). U

vanjskom se izgledu očituje unutarnji raspored. Najpoznatija crkva Dientzenhofra, **sv. Nikola na Maloj Strani u Pragu**, građena je za isusovački red od 1703. na mjestu gotičke crkve, a svod i kupolu dovršio je između 1737. i 1752. njegov sin, **Kilian Ignaz Dientzenhofer** (Prag, 1689.–1751.). Ona predstavlja spoj longitudinalne crkve s kapelama odijeljenima *Wandpfeilerima* i broda građenog od ovalnih traveja koji se prepliću. Pilastr i na čelima pregradnih zidova dijagonalno su postavljeni i usmjeravaju kretanje pojasnica svodnih polja koje is crtavaju ovale. Križište s visokom kupolom dovršava Kilian Ignaz Dientzenhofer i unosi promjenu u konceptu opremanja interijera. Zbog *fresco* oslika svoda u brodu zaglađena je ploha te su uklonjene pojasnice, čime je izgubljeno izvorno međusobno prodiranje svodnih polja. Na pročelju je vidljiva tema krivulje i pokrenutosti, no suzdržanije nego u interijeru.

Srodno oblikovanje prostora u brodu s ovalnim poprečno postavljenim travajima koji se isprepliću i središnjim travajem nepravilnog oblika nalazimo i u benediktinskoj crkvi u **Banzu** (1710.–1713.) u južnoj Njemačkoj graditelja **Johanna Dientzenhofera** (Brannenburg, 1663. – Bamberg, 1726.). Nepravilna svodna polja oslanjaju se na *Wandpfeilere*, a ritmom ne slijede tlocrtni raspored, nego je prisutan pomak u prostornom ritmu. Srodni elementi prisutni su i u katedrali u Fuldi, koju radi od 1704. godine.

Pokrenutost prostora i dominantna krivulja kao prostorna granica javlja se i u najpoznatijoj crkvi južnonjemačkog prostora, proštenjarskoj crkvi **Vierzehnheiligen, Četrnaest svetih pomoćnika**, u Bad Staffelsteinu sjeverno od Nürnberga u Bavarskoj. Gradnja crkve započela je 1735., angažiran je Gottfried Heinrich Krohne (Dresden, 1703. – Weimar, 1756.) no ubrzo, od 1743., gradnju preuzima **Balthasar Neumann** (Eger, 1687. – Würzburg, 1753.), a dovršena je tek 1772. godine.

Prvi projekt nije bio pogodno rješenje za specifičnu liturgiju koja se odvija u crkvi, a razlog je bio, kako izvori navode, jer je graditelj bio protestant. Radi se o značajnoj hodočasničkoj crkvi u kojoj se posebno časti oltar *Četrnaest svetih pomoćnika*, koji se mora obilaziti u liturgiji. Planirana je longitudinalna crkva s trolisnim zaključkom, odnosno poligonalno zaključenim krakovima transepta i svetištem te kupolom na križištu. Neumann preuzimajući gradnju 1743. bitno mijenja prostorni koncept te nastaje jedan od najupečatljivijih interijera rokoka u sakralnoj arhitekturi srednje Europe. Središnji brod crkve dvoranskog presjeka nosačima je odijeljen od bočnih, a veliki prozori u bočnim brodovima i emporama propuštaju puno svjetla. Atektonski oprostoren glavni oltar građen je u potpunosti od predimenzioiranog *rocaillea*, a na njemu su raspoređeni sveti. Izmaknut je iz svetišta u brod crkve u najveći travaj gdje je dovoljno prostora za liturgiju i obilaženje oko oltara. No, nije pomaknut samo oltar, i monumentalno svodno polje velikih dimenzija pomiče se u središte broda.

Kupolasti svodovi u krakovima transepta, kao i u svetištu, potpuno su dovršeni i zasijecaju u prostor iznad križišta. Tako nastaje sinkopirani prostorni ritam s pomakom svodnih polja u odnosu na tlocrt – najveće svodno polje nije nad križištem nego u brodu, a svod nad križištem zasječen je s četiri strane. Arhitektonska plastika u potpunosti je nestala pred *rocaillem* koji se nalazi na okvirima svodnih slika, na pilastrima, okvirima otvora, namještaju, klupama... Pročelje je nešto suzdržanije riješeno s dva zvonika koji uokviruju pokrenuti središnji dio.

Rokoko je posebno razvijen u sakralnoj arhitekturi Bavarske. Crkve su često jednostavnih tlocrtnih rješenja, a prozračni i izuzetno svijetli prostori bogato su dekorirani štukaturama i često oslikani. Najbolji primjeri tog stila ovalne su crkve u *Wiesu* (1745.–1754.) i *Steihausenu* (1728.–1733.) Dominikusa Zimmermanna (Wessobrunn, 1685. – Steingaden, 1766.), a opremu radi njegov brat Johann Baptist Zimmermann (Gaispoint, Wessobrunn, 1680. – München, 1758). U njima se glavni element oblikovanja, *rocaille*, gotovo osamostalio do arhitektonske forme.

5.4. SIMBOLIČKI TLOCRTI

Posebnost sakralne arhitekture srednjoeuropskog prostora u razdoblju baroka čine crkve čija tlocrtna rješenja imaju snažnu **simboličku** vrijednost. U analizi i interpretaciji tih primjera u prvom je redu potrebno rastumačiti poruku koju posreduje, a tek onda stilske karakteristike. Uz ogradu da je svaka arhitektura na neki način nositelj poruke, govori o naručitelju i obraća se korisnicima, daleko više nego djela drugih umjetničkih vrsta jer je u pravilu namijenjena širem krugu korisnika i dužem korištenju te je složeniji postupak nastanka djela; neka djela posebno se ističu. Češće se radi o sakralnoj arhitekturi iako ima primjera i profane arhitekture kako je bilo istaknuto na primjeru u analizi odabira rješenja istočnog pročelja Louvrea u Parizu i simboličke konotacije upotrebe slobodnostojećeg stupa.

Crkve snažne simboličke komponente javljaju se u različitim kontekstima i sredinama, a njihov nastanak (gotovo) uvijek je vezan uz naručitelja. Spomenuta kapele dvorca u **Smiřicama** (1700.–1713.) Christopha Dientzenhofera takvo je djelo. U svodu kapele tlocrta oktogona zakrivljenih stranica nad nosačima u uglovima između udubljenja susvodnice se poput vijenca urezuju u kupolu. Susvodnice se nastavljaju u rebra i tvore oblik zvjezdastog svoda koji se ne javlja u drugim crkvama skupine tzv. radikalnog baroka. No, oblikovanje svoda je primjer neposrednog utjecaja i prisutnosti naručitelja; oblik zvijezde jasno ukazuje na njega, odnosno njegovo ime – Sternberg (njem. *Stern*, zvijezda).

Često se takve crkve podižu u regijama gdje se susreću katolička i protestantska crkva te se dogme katoličke crkve koje protestanti opovrgavaju naglašavaju njihovom materijalizacijom u tlocrtno-prostornim rješenjima ili/i arhitektonskim dekoracijama. Tako primjerice **Georg Dientzenhofer** (Aibling, 1643. – Waldsassen, 1694.) u

Kappelu kod Waldsassena, Bavarska, gradi kapelu **sv. Trojstva** 1684. godine. Crkva ima neobičan tlocrt, građena je na jednakokraničnom trokutu s tri polukružne kapele, s tri zvonika, ima tri ulaza... što sve jasno ukazuje na titulara i štovanje Presvetog Trojstva. Često će crkve i kapele posvećene sv. Križu imati križni tlocrtni oblik.

U ovu skupinu mogu se uvrstiti i daleko brojnije crkve na tlocrtu kružnice ili varijacije kružnice, koje su posvećene Bogorodici. U renesansnom razdoblju su česte, posebno u sjevernoj Italiji u 16. stoljeću, a u baroknom razdoblju će se graditi jednakim intenzitetom uslijed raširenog čašćenja Bogorodice. Duga je tradicija naglašavanja kružnice kao jednog od marijanskih simbola, a kao arhitektonski uzor, posebno u baroku, nametnula se rimska crkva S. Maria ad Martyres, kojoj je posvećen rimski Panteon od 609. godine, odnosno S. Maria Rotonda kako je poznata od renesanse. S prigradna dva zvonika iza zabata postaje zapravo prototip marijanske crkve u ranom novom vijeku. Taj model marijanske crkve posredovan je diljem Europe preko grafičkih predložaka. Ponekad je teško razaznati inspiraciju rimskom crkvom, ali izvori o tom govore – npr. crkva Maria Birnbaum u Bavarskoj. Barokizirana samostanska crkva u **Ettalu** jedna je od monumentalnijih u ovom tipu, obnavlja je Enrico Zucalli (Roveredo, 1642. – München, 1724.) od 1744. godine.

Istaknuto mjesto u kontekstu crkava naglašene simbolike oblikovanja zauzima opus češkog arhitekta talijanskog porijekla, **Johanna Santini Aichela**, odnosno **Jana Blažejka Santinija** (Prag, 1677.–1723.). U jednoj od svojih najpoznatijih crkava, sv. Ivana Nepomuka, u **Žďár nad Sázavou/Saar**, u središnjoj Češkoj (građena od 1711.) na nekoliko razina oblikovanja prisutna je snažna simbolika. Tlocrtno rješenje centralne crkve oblikovano je kao peterokraka zvijezda, a prisutan je i trokutasti motiv u varijacijama, koji ukazuje na oblik jezika.³⁴ Ne samo u tlocrtu, nego i u oblikovanju otvora i dekoracijama provlače se ti motivi. Crkva je posebno zanimljiva jer je okružena cinktorom,³⁵ također sa zvjezdastim tlocrtom i istacima.

U njegovu opusu prevladavaju brojne crkve u kojima na svojstven način primjenjuje elemente gotičke sakralne arhitekture stvarajući vlastitu verziju gotičke crkve u baroku. Učestalo taj stil primjenjuje u obnovama crkava uništenih u vjerskim sukobima jer primjena gotičkih oblika evocira sliku o srednjem vijeku kao sretnom razdoblju prije razornih vjerskih ratova (husitski ratovi, Tridesetogodišnji rat). Najpoznatiji primjeri su cistercitska samostanska crkva u **Sedlecu** (obnova od 1699.

34 Kad je tijelo sv. Ivana Nepomuka bačeno u Vltavu, pojavilo se pet plamenova koji su ga okružili. Zato se prikazuje često s vijencem od pet zvijezda. Nije ni pod mučenjem htio otkriti kraljičinu ispovijed, a jezik je čudesno sačuvan.

35 Cinktor, od latinski *cinktura*, ogradni zid oko crkve, često prema crkvi rastvoren trijemom za smještaj vjernika, a prema vani ojačan kulama. Rasprostranjen je u sjeverozapadnoj Hrvatskoj u marijanskim crkvama, najbolji primjer je crkva na Trškom vrhu. Cinktori se podižu i u Češkoj i Rumunjskoj (u Transilvaniji).

do 1707.) te gotovo potpuno iznova izgrađena crkva benediktinskog samostana u **Kladrubu** (dovršena 1726.). Karakteriziraju ih veliki prozori zaključeni šiljatim lukom, a posebno je naglašena upotreba mrežastih svodova u kojima su rebra dekorativno primijenjena.

5.5. PROTESTANTSKA SAKRALNA ARHITEKTURA

U sjevernoj Europi u baroknom razdoblju prevladava sakralna arhitektura prilagođena zahtjevima protestantske liturgije, a brojne su i barokne protestantske crkve u srednjoj Europi. Temeljna razlika u odnosu na katoličku liturgiju, a time i organizaciju sakralnog prostora, jest u naglasku koji se stavlja na propovijed, na praćenje službe u kojoj vjernici sudjeluju i prate tekst. Za razliku od katoličke službe u kojoj je naglasak na svetištu i čudu pretvorbe, te je prostor izražen usmjeren prema svetištu. Stoga su protestantske crkve gotovo redovito centralnog tlocrta, opremljene prostranim klupama nerijetko postavljenima u nekoliko etaža na galerijama te su rasvijetljene velikim prozorima. U središtu je uvijek propovjedaonica, a važno mjesto zauzimaju i orgulje. Teoretsku osnovu kao i tipove protestantskih crkava obradio je u traktatima njemački teoretičar arhitekture Leonhard Christoph Sturm (Nürnberg, 1669. – Blankenburg, 1719.)³⁶

Najpoznatija protestantska crkva baroknog razdoblja svakako je **Frauenkirche** u Dresdenu, djelo arhitekta Georga Bähra (Fürstenwalde, 1666. – Dresden, 1738.), započeta 1726. godine. Jedno je od ključnih djela podignutih u razdoblju izrazitog prosperiteta Dresdena za vrijeme kralja Augusta Jakog kada je bio glavni grad Saske, ali i kraljevine Poljske, uz Zwinger i Hofkirche (dvorsku katoličku crkvu). Inspiracija naručitelju i arhitektu bila je venecijanska crkva S. Maria della Salute; osmerokutni centralni prostor okružen je galerijama i emporama, koje se oslanjaju na snažne nosače broda a na jednome je propovjedaonica.³⁷

Citati iz barokne arhitekture Italije prisutni su na još jednoj važnoj protestantskoj crkvi, **S. Michaelis** u Hamburgu, građenoj od 1751. do 1786., djelu domaćeg graditelja Johanna Leonharda Preya (Gotha, 1700. – Hamburg, 1757.). Križnog je tlocrta s naglašenim prostranim emporama, a na pročelju se ističe bogati okvir portala.

36 Djela *Architectonisches Bedencken Von Protestantischer Kleinen Kirchen Figur und Einrichtung*, Hamburg, 1712. i *Vollständige Anweisung, alle Arten von Kirchen wohl anzugeben...*, Augsburg, 1718.

37 Srušena je u Drugom svjetskom ratu u savezničkom bombardiranju Dresdena u veljači 1945., a za vrijeme DDR-a ruševine su konzervirane kao spomenik. Nakon ujedinjenja Njemačke ponovno je izgrađena, korištenjem i izvornih kamenih dijelova.

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Usporedite tlocrt crkve Mariatreu u Beču s tlocrtom crkve u Jablonné v Podještědí i sa crkvom San Lorenzo u Torinu
- Usporedite tlocrt Kollegienkirche u Salzburgu s tlocrtom rimske crkve San Carlo ai Catinari Rosata Rosattija
- Usporedite pročelje Kollegienkirche s pročeljem crkve S. Agnese in Agone te crkvom sv. Trojstva u Salzburgu
- Opišite prostornu organizaciju crkve u Břevnovu i usporedite je s Guarinijevim projektom za prašku crkvu
- Opišite pročelje bečke crkve sv. Karla Boromejskog i upotrebu atničkih citata na njemu

6. PROFANA ARHITEKTURA U SREDNJOJ EUROPI: DVORCI I GRADSKE PALAČE

Pojednostavljeno, ovo poglavlje bi se moglo nazvati i „**prenošenje utjecaja Versaillesa u srednjoj Europi**“. Ugledanje na Versailles kao model gradnje vladarskih i aristokratskih rezidencija posebno je izraženo na području Svetog Rimskog Carstva njemačke nacije. Prostor je to vrlo različitih oblika uređenja i vlasti, od kneževa izbornika, biskupa ili kraljeva kao vladara, a kao moćniji se izdvajaju vladari Saske, Bavarske, Pruske, a u jugoistočnom dijelu Habsburške Monarhije, kao najvažnije države. Iako se radi, kako je već istaknuto, o teritoriju izrazito heterogenog političkog uređenja kojeg karakterizira visoka razjedinjenost za razliku od centralizirane apsolutistički uređene Francuske, svi vladari ugledali su se na Luja XIV. i njegovu izgradnju i opremanje raskošnih rezidencija. Izuzetna graditeljska aktivnost uslijedila je nakon 1700., nakon vjerskih ratova te ratova s Osmanlijama. Jedan od aktivnijih naručitelja, knez nadbiskup od Mainza, Lothar Franz von Schönborn slikovito je tu nevjerojatnu graditeljsku aktivnost opisao kao crv, virus gradnje, *Bauwurm*, koji je obuzeo njega i njegove suvremenike.

Raskošne, bogato opremljene rezidencije bile su, prije svega, sredstvo prikazivanja i potvrđivanja statusa naručitelja, odnosno vladara. Karakteriziraju ih izražene regionalne specifičnosti kao i osobni stil i arhitekta i naručitelja. No, mogu se istaknuti i neke zajedničke karakteristike. U prostornom rješenju prevladava trokrilna tlocrtna forma rastvorena prema krajoliku. Sama građevina, bilo rezidencija izvan grada bilo gradska palača, maksimalno se povezuje s vrtovima koji je okružuju. Specifičnost srednjoeuropskih baroknih dvoraca i palača jest naglašena tema stubišta. Ono postaje dominantan dio, a glavna prostorna os vodi od naglašenog portala i ulaznog vestibula preko stubišta do svečane dvorane smještene na katu. Takav prostorni raspored uvjetovan je dvorskim ceremonijalom, a naglašava ga i raskošna oprema. U bočnim krilima su apartmani za stanovanje vlasnika.

U svakodnevnom životu i dvorskom ceremonijalu francuski utjecaj zamijenio je dotad dominantan talijanski. Opremanje prostorija, moda, kultura blagovanja, kao i sama arhitektura snažno se ugleda na francuske uzore, koji su se propagandnim strategijama francuskog dvora proširili čitavom Europom. U arhitekturi baroknih rezidencija u srednjoj Europi, francuski modeli spojiti će se i s nekim talijanskim prostornim rješenjima i tako nastaje sinteza različitih utjecaja – jedna od ključnih karakteristika arhitekture tog područja.

6.1. GRADSKE PALAČE

U baroknom razdoblju plemstvo u srednjoeuropskim gradovima počinje graditi palače u kojima su boravili tijekom zimskih mjeseci, stoga se često nazivaju i zimske palače, *Winterpalais*. Razlog za podizanje gradskih palača bila je i potreba i želja za trajnijim boravkom u gradu, zbog sudjelovanja u vlasti (kao predstavnici u saborima i sl.). Uz palače se oblikuju raskošni vrtovi u kojima se često podižu i manji vrti paviljoni, tako da se oblici ladanjske arhitekture unose u gradove. U dekoracijama i opremanju palača plemstvo slijedi stilske uzore vladarskih rezidencija, prije svega francuskih, a ubrzo će i građanske kuće, naravno u pojednostavljenom obliku, preuzeti stilske dekoracije, posebno na pročeljima. Tako se ubrzano mijenja slika grada i nestaju kuće ranijih razdoblja.

Prostorna organizacija gradskih palača prije svega je određena oblikom i dimenzijama parcele na kojoj je podignuta, a često će i ranija gradnja i njeni ostatci utjecati na tlocrtni raspored. Stoga je nemoguće ustanoviti tipologiju tlocrtnih rješenja za čitav prostor, no neka opća mjesta javljaju se u većem broju primjera. Tako je naglasak na oblikovanju glavnog pročelja na kojem je u pravilu smješten glavni portal, povezan s vežom koja vodi do stražnjeg dvorišta i/ili u bočna krila. Iz veže kreće monumentalno stubište koje vodi do središnje dvorane, koja je u pravilu smještena iznad ulazne veže ili vestibula. Često se te prostorije i rizalitno ističu na pročelju palače ili su naglašene bogatijom arhitektonskom artikulacijom i dekoracijama te većim prozorskim otvorima.

Na primjeru nekoliko odabranih **bečkih palača** mogu se pratiti promjene u ovoj vrsti arhitekture u 17. i 18. stoljeću. U 17. st. naglašene su monumentalne dimenzije palača, a na pročeljima se nižu brojne prozorske osi odijeljene pilastrima, kao primjerice na *Leopoldinskom traktu* Hofburga, čiju pregradnju izvodi od 1660. Filiberto Luchese (Melide, 1606. – Beč, 1660.), a proširenje nakon požara 1668. Pietro Tencalla (Bissone, 1619.–1702.)

Krajem 17. stoljeća javljaju se nova rješenja u oblikovanju palača, prije svega na pročeljima. Portal postaje sve naglašeniji, a ploha pročelja dodatno se ritmizira i blagim rizalitim istacima na uglovima ili je središnji dio viši: primjeri palača *Harrach* (od 1690.) i palača *Liechtenstein* (od 1691.), koje gradi Domenico Martinelli (Lucca, 1650.–1719.).

Puni procvat gradnje palača u Beču započinje na prijelazu iz 17. u 18. stoljeća kada započinje razdoblje *Vienna barocca gloriosa* s dolaskom Fischera von Erlacha i Hildebrandta. Kao i u sakralnoj arhitekturi, njih dvojica dominiraju arhitektonskom scenom i predstavljaju različita stilska rješenja koja su uvjetovana i njihovim različitim školovanjem. Tako će Fischer von Erlach primjenjivati iskustva rimskog visokog baroka, posebno Berninija, a Hildebrandt, koji je boravio u sjevernoj Italiji

te je bio djelatatan kao vojni arhitekt, naglašenu dekorativnost i oblike bliže francuskim uzorima.

Na palači **Schönborn-Batthyány** (građena 1699.–1706.) Fischer von Erlach oblikuje pročelje po uzoru na Berninijevo rješenje rimske palače Chigi-Odescalchi: središnji dio blago je istaknut artikulacijom pilastrima velikog reda te se dekoracijama izdvaja od bočnih dijelova i nešto je viši. Nad istaknutim potkrovnim vijencem balustrada je s kipovima, još jedan citat Berninijeve arhitekture. Hildebrandt je bio omiljen arhitekt visokog plemstva. Na obližnjoj palači **Daun-Kinsky** (od 1713.) primjenjuje rješenja karakteristična za njegov osobni stil. Tako je središnji dio pročelja istaknut hermski oblikovanim pilastrima te bogatom dekoracijom s motivima oružja (naručitelj je Feldmarschall Philipp von Daun) i skulpturama nad vijencem. Portal snažno izlazi u prostor dijagonalno postavljenim stupovima te povijenim vijencem. U središnjem dijelu nalazi se raskošno stubište koje se proteže čitavom visinom palače, a vodi do svečane dvorane oslikane iluzioniranom arhitekturom i mitološkim scenama. Nosači na stubištu u obliku su atlanta, omiljena Hildebrandtova motiva. Srodna rješenja primjenjuje i na **Zimskoj palači princa Eugena Savojskog** koju je započeo Fischer von Erlach 1697., a od 1702. Hildebrandt preuzima gradnju i proširuje palaču. Izduljeno pročelje raščlanjeno je bogatim pilastrima, a naglasci su stavljeni raskošno oblikovanim portalima uokvirenim atlantima. U unutrašnjosti je oblikovano trokrako stubište s kipovima Herkula koji simboliziraju funkciju i važnost princa Eugena Savojskog u Monarhiji, a vode do raskošnih prostorija na katu.

Preko knjiga grafika, posebno *Wiener veduten* Salomona Kleinera (Beč, 1700.–1761.),³⁸ rješenja bečkih palača brzo se šire čitavim srednjoeuropskim prostorom, osobito motivi i kompozicije dekoracije portalā i pročeljā.

6.2. ARHITEKTURA DVORACA: BERLIN, BEČ, WÜRZBURG

Kako je istaknuto, u arhitekturi dvoraca prevladava ugledanje na francuske modele, posebno na Versailles. Francuska moda i ceremonijal utjecala je na svakodnevicu europskog plemstva do u najsitnije detalje, a francuski je postao „službeni jezik“ aristokracije. U arhitekturi dvoraca pojednostavljeno možemo razlikovati dva temeljna tipa. Jedan su raskošne višekrilne rezidencije, u pravilu vladarske, u kojima se oponašaju rješenja iz Versaillesa: u krilima se nižu prostorije u enfiladi, krila i *corps de logis* formiraju *cour d'honneur*, počasno dvorište, a dvorac okružuju vrtovi. Drugi tip čine u pravilu manji dvorci u kojima su u krilima apartmani za stanovanje, a svečana dvorana u središnjem krilu često je ovalnog/centraliziranog oblika. Uzor za ovakvo prostorno rješenje dvorac je Vaux-le-Vicomte.

38 *Vera et accurata delineatio omnium templorum et coenobiorum quae tam in caesarea urbe ac sede Vienna, Austriae, quam in circumjacentibus suburbijis ejus reperiuntur*, od 1727. do 1737.

Jedan od najznačajnijih dvoraca koji otvara novo poglavlje u povijesti profane arhitekture srednje Europe gradski je dvorac u **Berlinu** koji Andreas Schlüter (Gdanjsk, 1660. – St. Petersburg, 1714.) obnavlja za kneza izbornika Friedricha III., kasnije kralja Friedricha I., od 1698. Novi status države Pruske, koja od male državnice postaje moćna sila na sjeveru Europe, najbolje se ogleda u novim reprezentativnim građevinama ambicioznih vladara Pruske iz obitelji Hohenzollern. Schlüterova djela unose novine u sredinu kojom je dotad dominirao suzdržani klasicizam paladijanskih izvorišta. Uzor u gradnji dvorca bile su mu talijanske barokne palače: Michelangelove palače na Campidogliu, Berninijev (treći) projekt za Versailles s velikim redom polustupova na rizalitu istaknutim dijelovima koji dinamiziraju i ritmiziraju pročelja te sa snažnim visokim gređem nadvišenim balustradom.³⁹

U **Beču** habsburški vladari žele izgraditi istovjetan reprezentativni okvir svoje vlasti, koja je neizmjereno porasla nakon bitke kod Beča 1683., a teritorij Monarhije proširio se daleko na jugoistok srednje Europe. Gradska rezidencija, *Hofburg*, gradi se i obnavlja u fazama od srednjeg vijeka sve do početka 20. stoljeća: središnji dio uz Schweizer trakt te Stallburg u 16. st., Leopoldinski trakt i Amalientrakt u 17. stoljeću, u 18. stoljeću dvorska biblioteka Fischera von Erlacha te Reichskanzleitrakt Hildebrandta. Zbog guste izgrađenosti Beča nema prostora za širenje i gradnju reprezentativne rezidencije. Zato se Josip I. odlučuje za rezidenciju podići novi dvorac u **Schönbrunnu** izvan Beča, kao i Versailles na mjestu starog lovačkog dvorca, uništenog u turskoj opsadi. Za arhitekta odabire Fischera von Erlacha, a odabir domaćeg arhitekta simbolički je početak stvaranja njemačke/austrijske arhitekture i umjetnosti te nastojanja postizanja njezine nadmoći nad talijanskim utjecajem. Iako se ugleda na Versailles, prisutna je i snažna želja da se nadmaši uzor iz Francuske. U prvom projektu iz 1688. dvorac je smješten visoko na brdu, a do njega vodi veličanstven uspon. Projekt je prepun citata iz antičke arhitekture vila: egzedre, složeni sustav terasa i rampi vodi do dvorca, čija se izdužena krila prostiru na uzvisini, a simbolički nadgleda čitavu Monarhiju. Dva stupa uokviruju ulaz, simboliziraju Habsburško carstvo, ali i Herkulove stupove koji predstavljaju Gibraltar dokud seže habsburška vlast. Ovaj projekt treba gledati u kontekstu crkve sv. Karla Boromejskog u Beču, građene od 1715., sa srodnom praksom upotrebe citata antičke arhitekture i simbolike pojedinih arhitektonskih elemenata.

Projekt nikad nije realiziran u ovim gabaritima, podignut je znatno manji dvorac u nizini, prema drugom projektu iz 1693./1694. Dovršavaju ga Joseph Emanuel

39 Dvorac je bio teško oštećen u ratnim razaranjima u Drugom svjetkom ratu, a u vrijeme DDR-a uklonjeni su ostatci dvorca i na tom je mjestu bila podignuta Palača Republike, koja uklonjena nakon ujedinjenja Njemačke. Obnova dvorca uključuje i nove interpolacije, a tu će biti smješten Humboldtov forum. Plan ponovne gradnje baroknog dvorca u središtu grada početkom 21. stoljeća izazivao je brojne kontroverze.

Fischer von Erlach (Beč, 1693.–1742.) i Nicolaus von Pacassi (Bečko Novo Mesto, 1716. – Beč, 1790.) u vrijeme carice Marije Terezije s opremom interijera u rokoko stilu. Na uzvisini, gdje je trebao biti dvorac prema prvom projektu, podignuta je 1775. glorijeta.

Brojni vladari znatno manjih država u njemačkom Carstvu također grade po uzoru na velike dvorce. Jedan od je najpoznatijih primjera Rezidencija u **Würzburgu**, građena od 1720. do 1744., koju podižu biskupi od Schönborna i time se svrstavaju u rang s francuskim kraljevima ili Habsburzima. Za tako ambiciozan pothvat angažirali su najbolje arhitekte toga vremena. Tako na Rezidenciji rade **Balthasar Neumann, Hildebrandt, Germain Boffrand** (Nantes, 1667. – Pariz, 1754.), Maksimilian von Welsch (Kronach, 1671. – Mainz, 1745.), a savjetnik je bio i Robert de Cotte (Pariz, 1656.–1735.).

U arhitekturi izuzetno raskošnog mjerila dominira veliko dvorište, *cour d'honneur*, koje uokviruju monumentalna krila koja također sadrže dvostruka unutarnja dvorišta. Takvo se tlocrtno rješenje baštini i od Escoriala, spoja rezidencije i samostana i sjedišta španjolskih Habsburga, ali i od rimskog vojnog *castruma*. Citati francuske arhitekture prisutni su u kolonadama i zabatom nad glavnim ulazom, naglašenim ugaonim paviljonima te velikim središnjim rizalitom na krilima. U njima su ovalne dvorane koje volumenom izlaze iz gabarita krila i dinamiziraju izduljena pročelja prema vrtovima, iz čega jasno progovara Hildebrandtov tretman arhitekture pomno oblikovan izmjenama perspektiva i prostornih slika.

U središtu je monumentalno peterokrako stubište: nakon uspona se razdvajaju krakovi i vode do podesta gdje se nastavljaju na krajnje krakove. Sve je smješteno u jedinstveni prostor nevjerojatnih raspona i konstrukcije svoda, koja daje gotovo dojam sakralnosti prostora. Tema raskošnog stubišta već je u Versaillesu bila razvijena u Stubištu veleposlanika (srušeno u vrijeme Luja XVI. zbog proširenja kraljevskih apartmana) u kojem je bilo pomno režirano kretanje i otvaranje vizura, efekti dekoracija i oslika. No, to je tek jedna u nizu ceremonijalnih prostorija, a ovdje je stubište postalo gotovo najvažniji dio rezidencije i dimenzijama i opremom. I u drugim rezidencijama Schönborna, kao što je dvorac u *Pommersfeldenu* (1711.–1716.) djelo Johanna Dientzenhofera i Hildebrandta, stubište oblikovano poput galerije središnja je tema dvorca.

Švod stubišta u Würzburgu oslikao je venecijanski slikar **Giambattista Tiepolo** (Venecija, 1696. – Madrid, 1770.) u razdoblju od 1750. do 1752. Radi se o najvećoj fresci u europskom slikarstvu. Pred promatračem, kako se uspinje, poput karte ili stripa razvijaju se scene i alegorije prikaza kontinenata (Afrika, Azija, Amerika te Europa kao centar svijeta) s apoteozom vladarske kuće u središtu te portretima naručitelja i umjetnika koji su stvorili to remek-djelo. Raskošna oprema nastavlja

se i u Carskoj dvorani, gdje je na freskama prikazana veza obitelji naručitelja s Friedrichom Barbarossom kao potvrda njihove vlasti.

Osim Versaillesa i vladarske rezidencije kao uzor za dvorac namijenjen udobnom životu plemstva, poslužio je i prostorni raspored dvorca Vaux-le-Vicomte. S apartmanima u reduciranim bočnim krilima, a ne nizanjem prostorija u enfiladi te istaknutom svečanom dvoranom do koje vodi raskošno stubište, taj tip dvorca objedinjavao je i zahtjeve za reprezentacijom, ali i za udobnijim stanovanjem plemstva. Modeli za *Maison de plaisance*, iz spomenutog traktata Jacques-François Blondela *De la Distribution...* iz 1737. šire se među europskim plemstvom. Tako se u Beču izvan gradskih zidina podižu brojni dvorci za ladanje i odmor, često i manjih dimenzija, odnosno *Lustschlösser*, ali neki su kao dvorac princa Eugena ili obitelji Liechtenstein bili i raskošnih dimenzija te opreme.

Jedan od najboljih primjera takvih dvoraca, podignutih u neposrednoj blizini grada, dvorac je **Belvedere** princa Eugena Savojskog u Beču arhitekta **Johanna Lucasa von Hildebrandta**. Iz pobjedničkog pohoda na Osmanlije princ Savojski vraća se s ogromnim bogatstvom zahvaljujući kojem postaje jedan od najistaknutijih naručitelja barokne Europe. Daje podići dvorce na svojim brojnim posjedima: Hof u Donjoj Austriji, Ráckeve u blizini Budimpešte, Bilje u Baranji... Najraskošniji i najvažniji bečki je dvorac Belvedere.

U dvorcu Belvedere - koji se zapravo sastoji od dva dvorca, Donji i Gornji Belvedere, između kojih je raskošan barokni vrt - arhitektura i krajolik spojeni su u nedjeljivu cjelinu. Radovi na dvorcu započeli su već krajem 17. stoljeća uređenjem terasastih padina vrta. Le Nôtreov učenik Dominique Girard (?, 1680. – München, 1738.) oblikuje tri partera, u donjem dijelu s bosketima, a u gornjem s raskošnim cvjetnim *broderie* parterima te ih spaja stubišnim usponima i fontanom s kaskadama. Dvorac Donji Belvedere podignut je između 1714. i 1716., a uskoro, 1721., počeli su radovi na Gornjem Belvedereu, dovršenom do 1723. godine. Donji dvorac jednostavniji je i manji, a ističe se središnji rizalit nešto viši od bočnih dijelova. Na artikulaciji pročelja i velikim prozorima snažno je prisutan francuski utjecaj. Na monumentalnijem gornjem dvorcu ponavlja se slična prostorna kompozicija, ali složenijih oblika. Središnji rizalit ističe se i oblikovanjem i dekoracijom, a nižim je krilima povezan s osmerokutnim kulama i terasama na krajevima.

Prinčev omiljeni arhitekt, Johann Lukas von Hildebrandt, arhitekt bečkog plemstva, pokazao je drugačiji pristup temi dvorca od Fischera von Erlacha. Dok je Fischer von Erlach koristio rimske monumentalne ideje, bilo antičkog bilo papinskog baroknog Rima, Hildebrandt je smjestio dvorac na uzvisini, ali je oblikovanje i volumena i dekoracije bitno drugačije. Naglašavanjem pojedinih volumena gotovo paviljonski oblikovanih, a ne monumentalne jednolične forme, sa središnjim rizalitom te ugaonim paviljonskim kulama povezanim terasama te razvedenom i lo-

mljenom linijom krova, Hildebrandt gotovo dematerijalizira monumentalni dvorac. Dinamična igra volumena sračunata za poglede i različite vizure s prilaznih aleja i staza, kao i zrcaljenje pročelja na površini plitkog bazena, dolazi do punog izražaja. Plastičnost pokrenutih volumena naglašena je i nadopunjena dekoracijom; umjesto velikog reda i klasične artikulacije upotrebljava hermske pilastre ukrašene lambrekennima (fr. *lambrequin*),⁴⁰ složene okvire otvorā, atlante kao nosače, a sve je ispunjeno i motivima oružja u slavu naručitelja.

U prostornom rasporedu dominira stubište i velika dvorana smješteni u središnjem rizalitu. U ulaznoj dvorani, *sala terrena*, koja je povezana s vrtovima, atlanti nose svod i simboliziraju i samog vlasnika dvorca. Preko monumentalnog trokrakog stubišta bogato dekoriranog plitkim hermskim pilastrima te štukaturama s rokoko motivikom, posebno je naglašen motiv mreže s rozetama, dolazi se do velike svečane mramorne dvorane, koja je služila kao prostor službene reprezentacije. Njezina oprema u tamnijim tonovima i klasičnom arhitektonskom artikulacijom odgovara funkciji.

6.3. OD BAROKNE REZIDENCIJE DO ROKOKO LJETNIKOVCA: MÜNCHEN I POTSDAM

Oba tipa dvorca podižu se u velikim centrima: monumentalna reprezentativna gradska rezidencija često slijedi formalne karakteristike Versaillesa, dok će se u blizini grada ali ipak na ladanju primjenjivati slobodniji i manje obvezujući oblici, i tlocrtnog rješenja, a posebno dekoracije i unutarnje opreme. Primjere za to nalazimo u plemićkim gradskim palačama te ladanjskim dvorcima Liechtensteinā ili onima princa Eugena Savojskog u Beču, a posebno u dvorcima u Münchenu i Potsdamu.

U **Münchenu**, prijestolnici Bavarske, vladarska obitelj Wittelsbach gradi brojne dvorce u neposrednoj blizini grada. U samome gradu je Rezidencija, građena od 16. stoljeća, a dovršena u 19. stoljeću, u oblicima neorenesanse. U blizini grada podižu se dva ladanjska sklopa – dvorci Schleißheim i Nymphenburg. Dvorac **Schleißheim** zapravo se sastoji od tri dvorca. Stari dvorac ponovno je izgrađen početkom 17. stoljeća te ponavlja jednostavne forme prethodne građevine i evocira funkciju lovačkog dvorca. Novi dvorac, *Neues Schloß*, odražava ambicije vladara Maxa Emanuela nakon pobjeda nad Turcima u opsadi Beča. Pregradnju od 1693. vodi Enrico Zucalli (Roveredo, 1642. – München, 1724.), a od 1719. nastavlja Joseph Effner (Dachau, 1687. – München, 1745.) koji radi i unutarnju opremu. U monumentalnom jednokrakom dvorcu jasno se odražava utjecaj Versaillesa u raščlambi pročelja pilastrima i bogatim dekoracijama, klasičnim arhitektonskim

40 Hermski pilastri mogu imati gornji dio tijela pilastra kiparski riješen, a donji je uvijek užu. Lambrekenn je naziv za motiv dekoracije koja oponaša ukrasnu tkaninu koja visi preko ruba a često je zaključen kitnjom.

oblicima, kao i u oblikovanju galerije dvorca. Dvorce povezuje park s naglašenom središnjom aksom koja vodi do dvorca *Lustheim* podignutog 1685. povodom vjenčanja Maxa Emanuela s habsburškom princezom Marijom Antonijom. Taj manji dvorac paviljonskog tipa ima središnji viši rizalit i plitka bočna krila. Do njega se moglo doći čamcem, a predstavljao je *Île de Cythère*, tj. otok sreće. Oprema je ispunjena mitološkim prikazima s božicom Dijanom u središtu. Kompleks dvoraca i uređenih vrtova ljetne rezidencije Wittelsbacha daje dobar uvid u funkcije i način života u pojedinim dvorcima, koji uvjetuju i njihovo oblikovanje i dekoraciju, od formalne rezidencije koja služi reprezentativnim potrebama do manjeg, privatnog dvorca.

To će još više doći do izražaja u kompleksu dvorca **Nymphenburg**, koji se podiže kao ljetna rezidencija, a program čitavog kompleksa određen je već samim imenom: namijenjen je životu i uživanju u prirodi. Jezgra dvorca do kojega vodi kanal koji ga je povezivao s gradom, jednostavna je kubična građevina koju radi Agostino Barelli (Bologna, 1628.–1687.) povodom rođenja nasljednika Maxa Emanuela 1662. godine. Početkom 18. stoljeća Antonio Viscardi (Roveredo, 1645. – München, 1713.) prigraduje bočne paviljone, koji su sa središnjim dijelom spojeni niskim galerijama te tako nastaje reprezentativno pročelje prema gradu, stupnjevano uvučeno. To uvlačenje dodatno naglašavaju staze u niskim krilima ispred dvorca. Veći dio središnje građevine zauzima velika dvorana rastvorena prozorima prema vrtu i prednjem dvorištu. Pročelja raščlanjuje veliki red pilastara, a interijer u visokobaroknom stilu izvođe Effner i François de Cuvillies (Soignies, 1695. – München, 1768.). Iza dvorca prostire se park: u prednjem dijelu francuski vrtovi s paterima, a središnji kanal vodi sve do prostrane šume iza. U 19. stoljeću većim dijelom preoblikovan je u engleski park.

Osim dvorca izuzetno su zanimljive i manje paviljonske građevine koje se podižu u vrtovima odnosno parku iza dvorca. Pružaju dobar uvid u ideje oblikovanja i suživota prirode i arhitekture, kao i pojave novih rješenja koja u gradskoj ili reprezentativnoj stambenoj arhitekturi nisu bila moguća. Prva je građevina *Pagodenburg* podignuta između 1717. i 1719. Oblika je oktogona upisanog u grčki križ, a oblikovanjem pročelja pokazuje utjecaj kineske i orijentalne umjetnosti, što je naznačeno već i u njezinu nazivu. Utjecaj azijske umjetnosti posebno se ističe u opremi interijera modro-bijelim pločicama na kojima se spajaju motivi azijski nadahnute umjetnosti (fizionomije likova, oblici šešira, dekoracija) s rokoko elementima. Jedan je od najranijih primjera utjecaja azijske umjetnosti i oblikovanja u europskom baroku, koji će uskoro postati raširena moda na dvorovima, tzv. *chinoiserie* stil.

U *Badenurgu* (1718.–1721.), koji je služio kao dvorac za kupanje, središnja tema je voda i dekoracije mitološkog sadržaja povezane s vodom. *Magdalenenklause* podignuta je između 1725. i 1728. kao ruina, nedovršena građevina u oblicima

srednjovjekovne arhitekture, a služila je kao mjesto za molitvu i povlačenje u osamu. Najznačajnija građevina u parku svakako je **Amalienburg**, lovački dvorac za Kurfürstin Mariju Amaliju. Jedan je od najboljih primjera rokoko arhitekture u europskoj umjetnosti, podignut između 1734. i 1739., u kojem je postignut sklad tlocrta, arhitekture i dekoracije; djelo je François de Cuvilliésa, a dekoracije radi Johann Baptist Zimmermann. Tlocrtni raspored pojednostavljeno ponavlja rješenje dvorca Vaux-le-Vicomte – središnja dvorana, rotunda pokreće volumen i pročelje, uvlači ga na stražnjem, a ističe na prednjem pročelju. Nad središnjim je dijelom terasa za lov, a dekoracija je s motivima lova i Dijane. Velika ogledala u dvorani reflektiraju svjetlost, koja se odbija na srebrnoj rokoko dekoraciji i dematerijalizira prostor. Karakteristično za umjetnost rokoka i opremanje interijera, nema elemenata arhitektonskih redova ni arhitektonske podjele, a zidovi su podijeljeni u polja odnosno panele. Ostvaren je učinak vegetabilne sraslosti cjeline, motiv *rocaille* provlači se i na zidovima, svodovima i na namještaju, spojen s motivom mreže, ograde te stiliziranim vegetabilnim motivima.

Paralela s minhenskim dvorcima može se povući s dvorcima u Pruskoj. U prijestolnici Berlinu grade se reprezentativni Stari dvorac, kao i Charlottenburg, s rokokom i *chinoiserie* opremom te dvorac Belvue. Posebno su zanimljivi dvorci u obližnjem **Potsdamu**. Za vladarsku obitelj Hohenzollern arhitekt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (Crossen an der Oder, 1699. – Berlin, 1753.) od 1745. do 1752. gradi dvorac u gradu trokrilne forme s prednjim ogradnim krilom i suzdržanom klasičnom dekoracijom.⁴¹ Opremljen je pojednostavljenim rokokom dekoracijama, tzv. *friderizianisches rokoko*. U blizini izvan grada podiže dvorac **Sanssouci**, omiljeno boravište i utočište kralja Fridriha II. Velikog, a samo ime dvorca govori o funkciji i značenju: franc. *sans souci*, bez briga. Specifičan je i jedinstven primjer paviljonskog dvorca u parku oblikovan u velikoj mjeri prema zamislima samog naručitelja, a arhitekt Knobelsdorff ga dovršava 1747. godine. U rasporedu prostorija glavnog dvorca očituje se i utjecaj projekata spomenutog arhitektonskog traktata Blondela, *Maison de plaisance*, objavljenog 1737. godine.

Glavna niska zgrada podignuta je na terastasto izdignutom platou, a u ograđenim je terasama u zaklonu vinova loza, te tako nastaje jedinstven spoj prirode i arhitekture. Oko središnje dvorane su apartmani. Pročeljem dominiraju naglašeni hermski atlanti između velikih prozora, a u interijeru su dekoracije tzv. pruskog rokoka.

U prostranim vrtovima i parku nalaze se brojni paviljoni i fontane sa skulpturama. Jedan je od zanimljivijih primjera mode *chinoiserie* paviljon Kineska čajana, podizana od 1755., u kojoj se bogate rokoko dekoracije spajaju s egzotičnim vegetabilnim i figurativnim motivima, primjerice stupovi su izvedeni kao plamino drvo.

41 Ostaci dvorca oštećenog u Drugom svjetskom ratu bili su uklonjeni 1959., a dvorac se obnavlja od 2001.

Primjeri paviljona u minhenskim ili potsdamskim dvorcima ukazuju na bogatstvo ideja u oblikovanju arhitekture za ladanje koja nema trajnu namjenu. Neke od dominantnih ideja 19. stoljeća, kao podizanje ruina, romantiziranje prirode kao i antičkih ostataka, ima svoje korijene upravo u ovakvim kompleksima.

Izdvojeno mjesto u arhitekturi baroknih dvoraca i kompleksa u vrtovima zauzima **Zwinger u Dresdenu**, spoj arhitekture i trajne scenografije. Novi položaj i uspon saskih vladara, koji postaju i kraljevi Poljske, ogleda se u ambicioznim zahvatima u gradu (Frauenkirche, dvorska crkva), a posebno u Zwingeru. Arhitekt Matthäus Daniel Pöppelmann (Herford, 1662. – Dresden, 1736.) podiže paviljone spojene niskim krilima, koji uokviruju vrtove odnosno pozornicu na otvorenom. Bogatu kiparsku dekoraciju izvodi Balthasar Permoser (Traunstein, 1651. – Dresden, 1732.). Služio je za velike svečanosti, a podignut za proslavu vjenčanja kralja Augusta Jakog i austrijske princeze Marije Josipe 1719. godine. Bogate dekoracije i razvedene forme Zwingera ukazuju na raskoš i složene programe baroknih proslava i svečanosti. Upravo su dvorci te vrtovi i parkovi oko njih najčešće bili mjesto njihova odvijanja, od velikih versajskih svečanosti pa sve do kraja razdoblja.

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Usporedite prostorno rješenje Rezidencije u Würzburgu i Palazzo Barberini
- Usporedite projekt za Schönbrunn s izvedenim dvorcem
- Opišite oblikovanje pročelja dvorca Belvedere
- Usporedite gradske palače Fischera von Erlacha i Hildebrandta
- Navedite karakteristike rokoko arhitekture na primjerima iz Münchena i Potsdama

7. BAROKNI VRTOVI

Vrtovi u baroku predstavljaju spoj geometrije i prirode, u koji je građevina uklopljena kao središte i ishodište programa opremanja. Francuski barokni vrt, koji možemo opisati i kao formalno oblikovan vrt, razvija se iz renesansnih geometrijski uređenih vrtova. Za razliku od njega u baroknom razdoblju u Engleskoj javlja se i drugačiji pristup oblikovanju vrtova obilježen pokretom „povratka prirodi“. Takav „neoblikovani vrt“, poznatiji kao engleski tip vrta, krajem baroknog razdoblja i s romantizmom 19. stoljeća preplavit će europske rezidencije i zamijeniti francuski tip vrta. Često dolazi do spajanja tih dvaju principa oblikovanja, tako da se uz sam dvorac zadržava francuski vrt, a kasnije se nastavlja manje formalno oblikovan engleski vrt koji se spaja s prirodom.

Već u talijanskoj renesansi vrtovi su služili kao umjetno stvoreni refugiji u prirodi namijenjeni užitku, za razliku od gradskog okruženja. Već Alberti promatra vrtove i građevinu, vilu ili dvorac, kao nedjeljive dijelove cjeline, koji moraju biti oblikovani prema istim načelima. To će pravilo biti primjenjivano sve do kraja baroka, odnosno do pojave engleskih vrtova. U vrtovima vatikanskog Belvedera ili vile u Tivoliju snažno je prisutna arhitektura, terastasto oblikovanje, rampe, egzedre, podižu se fontane, paviljoni i *grotte*, koji će biti preuzeti i u kasnijem razdoblju. Već vrtovi vile Borghese, koje početkom 17. stoljeća oblikuje Flaminio Ponzio (Viggiù, 1560. – Rim, 1613.) prema idejama kardinala Scipionea Borghesea, ukazuju na smjer razvoja u baroku. U njima dominira oblikovana priroda, a arhitektonski su elementi manje prisutni.

7.1. FRANCUSKI VRTOVI

U **Francuskoj** umjetnost oblikovanja vrtova doseže vrhunac, a početak je obilježen snažnim talijanskim utjecajem; Maria de Medici u vrtovima palače Luxemburg postavlja uzor prenoseći oblikovanje bosketa⁴² te partera iz firentinskih vrtova Boboli, a palača je uklopljena u cjelinu. Najvažniji primjeri vrtovi su Tuileriesa, pariške kraljevske rezidencije,⁴³ zatim vrtovi dvorca Vaux-le-Vicomte, a vrhunac svakako

42 Raslinje, drveće oblikovano u pravilne geometrijski uređene boskete (fr. *bosquet* – šumarak).

43 Palača Tuileries građena je u neposrednoj blizini Louvrea, dala ju je podići Katarina Medici 1564. godine, kao ladanjsku rezidenciju okruženu raskošnim vrtovima. Djelo je Philiberta De l'Ormea (1510.–1570.). Proširena je za vrijeme Luja XIV. prigradnjom čuvenog kazališta, a u Pariškoj komuni 1871. teško je oštećena kao simbol carstva te su uklonjeni njeni ostatci.

predstavljaju vrtovi Versaillesa. Oblikuje ih **André Le Nôtre** (Pariz, 1613.–1700.), *Premier Jardinier du Roi*, polazeći od renesansne tradicije geometrijskog oblikovanja vrtova, unošenjem aksijalne organizacije i hijerarhijske strukture prenosi u oblikovanje vrtova sliku državnog uređenja Francuske Luja XIV. Pomnim oblikovanjem nasada simbolički prikazuje i podčinjavanje prirode njegovoj vlasti. U **Tuileriesu** u geometrijski organizirane vrtove uvodi dominantnu središnju os koja vodi ka središnjem paviljonu palače, a nastavlja se izvan tadašnjih granica grada te prolazeći Elizejskim poljanama nastavlja u beskonačnoj perspektivi. Uz palaču i rubove vrta oblikovani su parteri s pomno aranžiranim vrstama cvijeća i zimzelena tvoreći dekoraciju osmišljenu prema predlošcima motiva veza (*Parterre de Broderie*). Uz središnju os nižu se različiti parteri na koje se nastavljaju i bosketi geometrijski zasađenog drveća (fr. *Bosquet*). Posebno je značajan parter s kazalištem na otvorenom, *La Salle de la Comédie*. Le Nôtre uvodi i radijalne staze u kojima se odražava simbolika Sunca, a cijelo uređenje parka stroge simetrije i aksijalnosti odražava ideju hijerarhijski savršeno uređenog društva.

U vrtovima **Vaux-le-Vicomtea** te ideje ostvarne su u znatno većem mjerilu. Na svečasti otvaranja dvorca održanoj 17. kolovoza 1661. vrtovi su bili pozornica velikog spektakla koji se sastojao od koncerta, predstave, baleta, večere i vatrometa. U vrtovima dominira snažna središnja aksa uz koju Le Nôtre poslavlja terasasto organizirane partere, boskete i bazene, a nastavlja se prema krajoliku i gubi u daljini. Parteri s ukrasima od cvijeća, *Parterre de Broderie*, postavljeni su uz dvorac, a na njih se nadovezuju vodoskoci i bazeni koji zaključuju prvi dio vrtova. Sve je uokvireno različito oblikovanim bosketima. Le Nôtre tako kombinira različite elemente i stvara novo rješenje koje će primijeniti i u kraljevskoj rezidenciji.

Vrtovi **Versaillesa** predstavljaju vrhunac baroknog oblikovanja vrtne arhitekture. Nastaju u nekoliko faza i prate faze gradnje samog dvorca. Prema dvorcu vode tri radijalne ceste, koje se spajaju u jednu i vode preko niza dvorišta do središta rezidencije, kraljevskih odaja. Nastavljaju se u vrtovima kao središnja os oblikovanja te produžuju kao vodeni kanal i nestaju u daljini. Time je simbolički prikazana i vlast kralja kojoj je sve potčinjeno i kojoj se ne nazire kraj. Vrtovi Versaillesa bili su pozornica: parteri, bosketi i fontane koristili su se za koncerte, kazališna uprizorenja, gozbe i balove tijekom velikih kraljevskih svečanosti. Nisu služili samo za velike svečanosti, nego i za pokazivanje umijeća kraljevskih umjetnika i vrtlarā, arhitekata i inženjerā, od oblikovanja složenog ikonografskog programa skulptura uz Apolonovu os do umijeća obrezivanja vegetacije i hidraulike, kojima je cilj bio nadmašiti antičke i suvremene rimske vrtove.

U prvoj fazi, od početka 1660-ih, najvažniji se radovi izvode na terasastom sjevernom dijelu vrta. Kako bi se postigao simetričan raspored partera, središnja os izmještena je na početak krila, a na prvoj terasi oblikovana su dva simetrična partera s fontanama. Između je sjeverna os Vodene aleje (*Allée d'Eau*) s dvjema fontama: Zmajevom i Fontanom piramide. Središnja zapadna os vrtova završava Apolonovom

fontanom na koju se nastavlja Veliki kanal. Simetrično uz središnju os oblikovani su bosketi s labirintima, a s južne je strane bosket Kraljevski otok (*Île Royale*), kasnije zamijenjen kolonadom. Posebno se ističu bosketi Dvorane za bal (*Salle de Bal*) i bosket s labirintom s južne strane koji su bili pozornice kraljevskih svečanosti 1668. i 1674. godine. Proširenjem dvorca 1680-ih preoblikovani su i vrtovi. Uz novu oranžeriju, podignutu prema projektu Julesa Hardouin-Mansarta, uređen je parter (*Parterre du Midi*). Oranžerija, u kojoj je bilo smješteno i do 3000 stabala naranči, imala je posebnu važnost za kralja Luja XIV., jer su se njima ukrašavali interijeri dvorca i pozornice na kojima su se odvijale kraljevske svečanosti.

U vrtovima su podignuti i manji paviljonski dvorci, koji su kralju služili kao mjesto za odmor od strogog dvorskog ceremonijala. Godine 1670. podignut je *Trianon de Porcelaine*, prva građevina u kojoj su dekroacije izvedene u porculanu i s kineski inspiranim motivima. Za novu ljubavnicu zamijenjen je *Trianon de Marbre*, dekoriranim crvenkstim mramorom 1687. godine.

Već u vrijeme Luja XV. mijenja se koncepcija uređenja vrtova, a na važnosti dobijaju Trianoni kao mjesto odmora i užitka. Napušta se ideja strogog formalnog oblikovanja i uvode se rješenja inspirirana predromantičarskim idejama povratka prirodnomu. Godine 1762. podiže se *Mali Trianon*, a za kraljicu Mariju Antoanetu i mlinica te selo u kojem se mogla opustiti u pastoralnom okruženju.

7.2. BAROKNI VRTOVI U SREDNJOJ EUROPI

Na početku 17. stoljeća u dvorcu u *Heidelbergu* oblikuju se vrtovi Hortus Palatinus, koji predstavljaju jedno od važnijih djela krajobrazne arhitekture, a stilski označavaju prijelaz između renesanse i baroka. Nastaju pod utjecajem talijanskih i nizozemskih rješenja. Najveći broj vrtova nastaje u 18. stoljeću i direktno se ugledaju na Versailles, a Le Nôtreovi učenici i suradnici angažirani su na brojnim europskim dvorovima. Tako u Berlinu uz dvorac u *Charlottenburgu* već 1697. njegov učenik Siméon Godeau (?, 1632.–1716.) oblikuje francuski vrt s parterima i bosketima. Najznačajniji primjeri francuskih vrtova su u *Augustusburgu* kod Brühla, gdje Dominique Girard (?, 1680. – München, 1738.) od 1728. uređuje raskošne cvjetne partere s vodoskocima uokvirne pomno oblikovanim bosketima. U *Nymphenburgu* se iza dvorca prostire francuski vrt u prvom dijelu, a središnja os nastavlja se na kanal koji vodi do dvorca, no oblikovanje vrtova je znatno manje formalno. Terasasti vrtovi *Sanssoucija*, uklopljeni u šumu sa stazama, također predstavljaju drugi tip oblikovanja vrtova.

U Beču se oblikuju dva značajna barokna vrta, uz dvorac **Belvedere** i **Schönbrunn**. Spomenuti arhitekt Dominique Girard već krajem 17. stoljeća započinje oblikovanje francuskih partera u vrtu koji spaja dvije palače Belvedere, a na spoju terastatih

padina je fontana. U Schönbrunnu se iza dvorca pružaju parteri uz središnju os, naglašenu skulpturama, a uokviruju ih bosketi. Snažni klasicistički elementi javljaju se već u zadnjim desetljećima 18. stoljeća gradnjom *gloriette* na uzvisini iza dvorca, ali i predromantičarski motivi materijalizirani u antičkoj rimskoj ruini, a obje građevine podiže Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (Beč, 1732.–1816.).

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Usporedite principe francuskog i engleskog vrta na primjeru vrtova Versaillesa i Nymphenburga

8. URBANIZAM BAROKNOG RAZDOBLJA

Urbanistički koncepti baroka uvelike se oslanjaju na teoriju ali i praksu talijanske renesanse. Tad je po prvi put, od razdoblja antike, grad shvaćen kao umjetničko djelo, a teoretsku podlogu za takav pristup daje Albertijev traktat *De re aedificatoria* (1451.). Prema njemu, javni prostor treba biti pravilan, simetrično oblikovan, a u njegovu oblikovanju treba se oslanjati na geometrijska pravila. I u srednjem su vijeku, naravno, bili podizani planirani gradovi, no oni nisu bili rezultat sveobuhvatnog planiranja ni teoretskog razmatranja. Načela ranonovovjekovnog urbanističkog planiranja u potpunosti su se mogla ostvariti samo u novopodignutim gradovima, a tek u pojedinim dijelovima u zahvatima u postojećim gradovima.

Prvi veliki urbanistički zahvat ili bolje rečeno reforma, koja se smatra baroknom, jest ona provedena u **Rimu** za vrijeme **pape Siksta V.** (1585.–1590.) koju provodi **Domenico Fontana**. Grad je od centra svijeta u antici doživio značajan pad u srednjem vijeku, kako u broju stanovnika, tako i u kvaliteti i kvantiteti urbanističke i javne infrastrukture. Obnova Rima započinje povratkom papa iz Avignona u 15. stoljeću, a intenzivirala se posebno u vrijeme protureformacije i ranog baroka. Podižu se nove raskošne crkve, palače i rezidencije, a oko grada raskošne vile.

Godine 1585. papa Siksto V. angažirao je Domenica Fontanu na zadatku sistematizacije mreže ulica Rima. Kod južnog ulaza u grad od Anđeoske tvrđave već su u 15. stoljeću oblikovane i trasirane nove ulice. Sada je glavni zadatak bilo oblikovati i urediti sjeverni ulaz u grad od Piazza del Popolo. Tim putem najveći broj vjernika dolazi u grad, a poticaj za urbanističko preoblikovanje svakako je bio znatno veći broj hodočasnika koji dolaze u Rim uslijed protureformacijskog poticanja hodočašća, posjete Rimu i obilaska *Le sette chiese* (vidjeti potpoglavlje 2.2.).

Od Piazza del Popolo radijalno vode tri nova pravca: Via Lata, sada Via del Corso, prema Kapitolu, Via Ripetta prema starom dijelu gradu, Piazza Navona i Tiberu. Istočni je krak je najduži, Via del Babuino prema Piazza di Spagna, a nastavlja se kao Strada Felice (ime pape Siksta V.) sve do S. Croce in Gersaleme, a crkva S. Maria Maggiore otprilike je u središtu. Osim tih ulica koje povezuju crkve, ukupno je bilo planirano i trasirano čak 125 novih ulica. Postavljanjem obeliska na središte trga Piazza del Popolo markirana je polazna točna novog sistema ulica. Pravocrtno trasirane široke ulice povezuju sve crkve koje vjernici trebaju obići, a kao orijentiri pred crkvama postavljaju se obelisci. Ovim zahvatom naznačene su osnovne značajke baroknog urbanizma – monumentalni pravocrtni potezi ulica, pravilna izgradnja

kuća duž ulica i usklađena pročelja, trgovima uz najznačajnije građevine. Na trgovima se postavljaju vertikalni akcenti vidljivi iz daljine. Sve te značajke ostvarivat će se u različitim kontekstima i u drugim baroknim gradovima.

Ubrzo nakon Rima i **Pariz** se novim urbanističkim potezima preobražava od srednjovjekovnog grada u metropolu i prijestolnicu, grad orijentiran prema kraljevskoj rezidenciji i vladaru. Rezidencija kao urbanistički fokus bit će karakteristika brojnih novoutemeljenih gradova ili gradskih četvrti, posebno u srednjoj Europi. Preobrazba Pariza tekla je postupno, a svoj vrhunac svakako je doživjela gradnjom i uređenjem kraljevskih rezidencija Louvrea i Tuileriesa uz Seineu te njihovih vrtova.

Urbanistička preobrazba grada započinje za vrijeme kralja Henrya IV. gradnjom *Pont-Neuf*a, novog mosta i trga uz most na zapadnoj strani Île de la Cité 1606. godine. Na slobodnom prostoru ostvarena je težnja k sistematizaciji i pravilnoj izgradnji. Na vrhu je trg Place Dauphine u čije se središte postavlja konjanička statua kralja, što će biti pravilo na svim francuskim trgovima osobito u vrijeme Luja XIV. Trg okružuju jednako oblikovane građevine kontinuiranih pročelja, a trg je jasno definiran u svojim obrisima/granicama. U odnosu na Rim manji je naglasak na oblikovanju ulice, a više na samom trgu, *place royale*, geometrijskog oblika i s kraljevskom skulpturom kao glavnim fokusom.

Kraljevski trgovima, *place royale*, u pravilu su kvadratnog oblika, no bilo je i drugih rješenja. Nije realiziran projekt za trg *Place de France*, polukružno planiran trg s radijalnim ulicama, a među njima jednaki blokovi kuća okružuju trg. Radijalne ulice koje vode do središnjeg trga bit će često rješenje u baroknim gradovima; u njima je prisutna simbolika društvenog uređenja apsolutizma (vidjeti Karlsruhe).

Jedan od najljepših i najbolje očuvanih primjera trgova 17. stoljeća u Parizu svakako je *Place des Voges*. Kvadratni trg okružen je građevinama ujednačenih pročelja, a kraljevski je par nazočan samo u istaknutim paviljonima. Prizemlja svih kuća rastvorena su kontinuiranim trijemovima, koji tvore ujedno i javni i privatni prostor. Građevine na trgu pružaju dobar uvid u stambenu arhitekturu tog razdoblja s pročeljima rastvorenima velikim tzv. francuskim prozorima, raščlanjenima stiliziranom rustikom na uglovima i visokim mansardnim krovovima.

Za vrijeme Luja XIV., koji je na vlasti od 1643. pa sve do preseljenja u Versailles 1680-ih, Pariz sve više postaje pozornica i mjesto odvijanja ceremonija kraljevske vlasti te se uz rezidencije i javni prostori intenzivno oblikuju i opremaju. Velike svečanosti odvijaju se na trgovima ispred palača Tuileries i Louvre, a posebno je raskošna ali i politički važna bila svečanost *Le grand carroussel* iz 1662., kojom je obilježeno rođenje kraljeva nasljednika, ali i razdoblje vladavine Kralja Sunca.⁴⁴ Već

44 Održana je 5. i 6. lipnja 1662. Bila je prikaz mitološke konjaničke bitke, spoj srednjovjekovne viteške igre, povorke, baleta i kraljevskog ceremonijala. Sam kralj sudjeluje u baletnoj predstavi te kao Kralj Sunce u Apolonovoj kočiji.

1670. uklanjaju se gradske zidine i oblikuju široki prostrani bulevari i promenade, a umjesto gradskih vrata ulaze u grad markiraju slavoluci. Taj proces u drugim europskim metropolama odvijat će se tek u 18., a ponegdje, primjerice u Beču, tek sredinom 19. stoljeća uklanjanjem bedema i oblikovanjem *Ringstrasse* s monumentalnim građevinama koje uokviruju staru gradsku jezgru.

Osim trgova uz kraljevske rezidencije i drugi trgovi oblikuju se i opremaju kao pozornice kraljevske vlasti. Tako je na *Place des Victoires* bio 1685. postavljen kip Luja XIV. kojeg kruni božica pobjede, a ujednačene fasade građevina na trgu iza kojih su kuće sa stanovima oblikovane su pod utjecajem fasade Louvrea. Kao kulisa kraljevskoj vlasti utjelovljenoj u konjničkom kipu oblikovan je i osmerokutni trg *Louis le Grand*, kasnije preimenovan u *Place Vendôme*. Srodno oblikovani trgovi nastaju u svim gradovima Francuske. U vrijeme Luja XV. (1756.–1763.) Jacques-Ange Gabriel (Pariz, 1698.–1782.) oblikuje trg koji je nosio kraljevo ime, danas *Place de la Concorde*, na kojem se u kolonadama i klasicizirajućem oblikovanju javnih građevina očituje utjecaj istočnog pročelja Louvrea.

U urbanističkom pogledu zanimljiva je i najraskošnija kraljevska rezidencija, dvorac **Versailles**. Postupno građen u nekoliko etapa tijekom 1660-ih i 1670-ih, od lovačkog dvorca izgrađuje se u najveću baroknu rezidenciju u Europi, a od 1682. sjedište je dvora i čitave dvorske administracije te dom velikom broju francuske aristokracije. Versailles je uzor europskim vladarima i plemstvu ne samo u arhitekturi i opremanju, u dvorskom ceremonijalu, modi, geometrijskom oblikovanju vrtova, vodoskoka i raskošnih predstava koje su se u njima odvijale, nego i u novom odnosu arhitekture, vrtova i krajolika te trasiranja cesta koje su vodile do rezidencije, a sve je smišljeno kao dio skladne cjeline. Tako se i prilazne ceste podvrgnute strogoj geometrizaciji spajaju u naglašenu središnju osi, koja simbolizira i odražava i samog vladara koji predstavlja čitavu Francusku. Do dvorca, odnosno prvog od ceremonijalnih dvorišta koja se oblikuju između krila dvorca, vode tri ceste koje tvore oblik *patte d'oie*, pačije noge. Upravo suprotno od rimske Piazze del Popolo, u kojoj radijalne ulice iz jedne točke (trga) vode u čitav grad, ovdje simbolički i stvarno se sve ceste ujedinjuju u jednu točku od koje linija ide preko dvorišta do središta dvorca i države – kraljevskog apartmana.

Ideje baroknog urbanizma, kao i u razdoblju renesanse, najjasnije se ostvaruju u novoosnovanim **vojnim gradovima**, odnosno u gradovima koji su planirani i podignuti kao utvrde. U ranom novom vijeku mijenja se način ratovanja, a time i funkcije i oblikovanje fortifikacijske arhitekture. I dok se u srednjem vijeku branio pojedini posjed ili grad snažnim utvrdama i utvrđenim rezidencijama, u ranom novom vijeku obrana se organizira u pojasevima utvrda koje se podižu na granicama država. Tako se u 16. stoljeću podiže čitav niz utvrda u Hrvatskoj na granici Habsburške Monarhije, među kojima je najpoznatija utvrda *Karlstadt*, odnosno današnji Karlo-

vac, utemeljena 1579. godine. Taj proces intenzivira se u 17. stoljeću, a najsloženiji pojas utvrda podiže se na granici Francuske prema njemačkim zemljama.

U 16. i 17. stoljeću gradnja utvrda važna je tema i u teoriji arhitekture, odnosno u arhitektonskim traktatima. Geometrijski izračuni idealnih oblika utvrda prilagođenih dometima i putanjama vatrenog oružja zauzimaju važan dio tih traktata, kao i praktične upute o gradnji. Značajne novine na tom polju nastaju u današnjoj Nizozemskoj te Italiji te se razvijaju bastioni kao idealni oblici utvrda.⁴⁵ No, francuski arhitekt **Sébastien Le Prestre de Vauban** (Saint-Léger-Vauban, 1633. – Pariz, 1707.), najpoznatiji arhitekt te vrste arhitekture, usavršio je princip gradnje i projektirao dvadesetak utvrda.

U kontekstu urbanizma posebno su zanimljivi gradovi koji se podižu kao utvrde okružene bastionima, najpoznatiji je Vaubanov *Neuf Brisach* (*Neubreisach*) u Elzasu/Alsace (od 1706.). Kao i arhitektura i vrtovi tog vremena, plan grada strogo je geometriziran. U gradu prevladavaju niske građevine kako bi štete u eventualnom napadu bile što manje, a oktogonalna jezgra grada okružena je zidinama s bastionima. U ortogonalnoj shemi ulica u središtu je kvadratni trg koji ima veličinu četiri gradske *insule*. Princip je to oblikovanja grada preuzet još od rimskog antičkog vojnog logora (lat. *castrum*), koji je omogućavao okupljanje i brzo kretanje trupa.

S druge strane Rajne, u **njemačkim zemljama**, nastaje čitav niz manjih rezidencija, koje se redom u većoj ili manjoj mjeri pozivaju na Versailles kao uzor i inspiraciju. No, taj utjecaj se ne odražava samo u novim dvorcima i palačama; osnivaju se ili se preoblikuju i pojedini gradovi, a posebno na jugozapadu današnje Njemačke nekoliko je zanimljivih primjera baroknih gradova.

Na ušću Neckara u Rajnu nalazi se *Mannheim*, koji se uz citadelu iz 16. stoljeća razvija početkom 18. stoljeća kao nova rezidencija, grad organiziran na strogoj ortogonalnoj shemi. *Rastatt* je primjer grada u kojem se spaja rješenje iz Versaillesa i ortogonalni raster ulica. Najznačajniji primjer je **Karlsruhe**, koji nastaje od 1715. uz rezidenciju Karla II. Wilhelma od Baden-Durlacha. Rezidencija u novoutemeljenom gradu odredila je urbanističko rješenje i primjer je materijalizirane ideje apsolutističke vladavine, planiranog grada i krajolika. U središtu radialno organiziranih ulica, ukupno 32 osi cesta i puteva, je dvorac, sjedište vlasti. Dvorac smjerom pružanja krila pod tupim kutem određuje i smjer cesta i putova.

Rijetki su primjerni novoosnovanih gradova, češće će se širiti postojeći gradovi. Različite su prakse planiranja novih dijelova grada. U proširenju *Torina* primjerice,

⁴⁵ Bastion je, pojednostavljeno, istaknuti poligonalni dio koji izlazi iz bedema. Utvrda se sastoji od sustava bastiona i zidina, a okružena je pojasevima kanala, zemljanih utvrda te neizgrađenim pojasom *glacisa* koji neprijatelja drži na udaljenosti dometa artiljerije.

1620. i u drugom proširenju 1673. godine, pravilan ortogonalni raster ulica prenesen je i u nove dijelove na jug odnosno istok grada. U *Dresdenu*, glavnom gradu Saske, širenje grada na drugu stranu Labe (Elbe) u vrijeme procvata za vladavine Augusta Jakog, planirano je po uzoru na ceste koje vode do Versaillesa. Od mosta koji povezuje središte starog grada i novi grad tri glavne radijalne ulice oblikuju strukturu novog dijela grada, a na mjestu njihova spajanja trg je s konjaničkom skulpturom vladara.

ZADATCI ZA ANALIZU I SEMINAR:

- Navedite principe organiziranja gradova u baroku
- Usporedite oblikovanje trgova u Rimu i Parizu
- Navedite glavne značajne vojnih gradova

POPIS LITERATURE – IZBOR:⁴⁶

- AAVV, *Baroque*, (ur.) Rolf Tolman, Köln: Könemann, 1997.
- AAVV, *Baroque, 1620–1800. Style in the Age of Magnificence*, katalog izložbe, (ur.) Michael Snodin Michael, Nigel Lewellyn, London: V&A Publishing, 2009.
- AAVV, *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600–1750*, (ur.) Henry A. Millon, New York: Rizzoli, 1999.
- Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin: Reimer, 1992.
- Oldrich J. Blazicek, *Baroque art in Bohemia*, Middlessex: Feltham, 1968.
- Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, New Haven, London: The Yale University Press, 1982. [4. izdanje; prvo izdanje 1953.]
- Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome*, Icon Editions, First Thus edition, New York: Harper & Row, 1982.
- Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven: Yale University Press, 1992.
- Thomas Da Costa Kaufman, *Court, Cloister, and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Paul Frankl, *Principles of Architectural History. The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900*, Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 1968.
- Sigfried Gideon, *Prostor, vreme arhitektura, nastajanje nove tradicije*, Beograd: Građevinska knjiga, 1969.
- Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, London: Pelican History of Art, Penguin Books, 1965.
- Zdeněk Kudělka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Prag: Academia Praha, 1996.
- Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, *Baroque Architecture 1600–1750*, Pariz: Flammarion, 2008.
- Hellmut Lorenz, *Barocke Kunst in Österreich – Facetten einer Epoche i Architektur*, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV. Barock*, (ur.) Hellmut Lorenz, München, London, New York: Prestel, 1999., str. 11–16, 219–302.
- Henry A. Millon, *Baroque and rococo architecture*, The great ages of world architecture, New York: Georg Braziller, 1971.

⁴⁶ Navedena je samo pregledna literatura.

- Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, New York: Electa/Rizzoli, 1979.
- Christian Norberg-Schulz, *Late Baroque and Rococo Architecture*, New York: Electa/Rizzoli, 1980.
- Paolo Portoghesi, *Roma Barocca: The History of an Architectonic Culture*. (Prijevod na engleski Barbara Luigia La Penta). Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1970.
- Hans Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur 1690–1740*, Beč: Benno Filser Verlag, 1930.
- Bernhard Schütz, *Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780*, München: Hirmer Verlag, 2000.
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, London: The Pelican History of Art, 1982. [5. izdanje; prvo izdanje 1958.]

IZVORI KORIŠTENI U TEKSTU:

- Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin: Reimer, 1992.
- Thomas Höpel, *Das Modell Versailles*, Mainz: Europäische Geschichte Online (EGO), 3. 12. 2010.
- Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, New York: Electa/Rizzoli, 1979.
- Werner Oechslin, „Zu den modernen Wurzeln einiger unserer barocken Vorstellungen“, u: *Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier*, (ur.) Tiziana De Filippa, Philipp Tscholl, Zürich: Gta Verlag, 2009., str. 242–259.
- Paolo Portoghesi, *Architettura e Memoria: Teoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, a cura di Francesca Gottardo, Rim: Gandemi Editore, 2012.
- Hans Sedlmayr, „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“, u: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, (ur.) Wolfgang Braunfels, Berlin: Mann, 1956., str. 262–271.
- Heinrich Wölfflin, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti: problem razvoja stila u novijoj umjetnosti*, prijevod na hrvatski Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – Kontura, 1998.

MREŽNI IZVORI:

<http://www.enciklopedija.hr>

<http://www.loebclassics.com/view/ovid-metamorphoses/>

