

Širenje novih ikonografskih rješenja – protagonisti i putevi

Zabrana neobičnih i ponavljanje uspješnih djela

Prema odluci Tridentskoga sabora *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama sveta- ca, i o svetim slikama* (1563.): »nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobič- na slika, bez prethodnoga dopuštenja biskupa«. Zazornost od neuobičajenih ikonografskih rješenja, otvoreni putovi prijenosa likovnih ideja i invencija, ali ponajviše legitimni postupci citiranja i kopiranja u baroknoj umjetničkoj prak- si, poticali su česta ponavljanja posebno uspješnih djela ili citate pojedinih moti- va.¹⁵⁷ Slike i skulpture pridružuju se poetskom načelu izraženom u tvrdnji barok- noga književnoga teoretičara Seconda Lancelottija (1627.) o tome da postoji mnogo knjiga u jednoj knjizi i da mnogo autora govori kroz usta jednoga auto- ra,¹⁵⁸ ili pak Antuna Kanižlića (1759.), koji je nastanak svoga mariološkoga trak- tata usporedio sa zidarskim poslom: »Sluxiosamse s-razlicitimih knjigami; uze- osam [sic] od drugih, pisak, japno illiti krecs, i kamenye; alli sa svim tim; jerboje trudom mojim mukom mojom na posctenye Blaxene Divice Marie sloxena, i dig- nuta kuchica, illiti knjixica ova; zato mogu rechi daje moja.«¹⁵⁹ U hrvatskoj likov- noj baštini često nalazimo odjeke poznatih slika i skulptura iz velikih umjet- ničkih središta poslijetridentske Europe – Rima, Venecije, Münchena, Antwer- pen – no razlozi i načini koji su pojedina djela doveli do slave često kopiranih predložaka bitno se razlikuju. Najčešće ih nalazimo u spoju nekoliko značajki, poput dostupnosti vizualne informacije, ikonografske prikladnosti, popularnos- ti i kultne snage pojedine slike ili skulpture koja se ponavljanjem širi i potvrđuje u drugim krajevima, potom razumljivosti i učinkovitosti sadržaja. Najrjeđe je povod uspjehu stilska novina. To posebno vrijedi za iznimno čašćene i popu- larne slike ili kipove u čijim kopijama prepoznajemo stoljećima stare predloške.

Slava Rima

Romanička *Bogorodica s Djetetom* [14]¹⁶⁰ u bazilici *Santa Maria Maggiore* (Sv. Marija Velika) u Rimu, jedna od najslavnijih ikona poslijetridentskoga doba, u XVI. je stoljeću smatrana djelom evanđelista Luke i štovana kao *Salus Populi*

157 U opsežnoj literaturi na tu temu usporedi: Maria H. Loh, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory* u: *Art Bulletin* 3, LXXXVI., New York: College Art Association, September 2004., str. 477-504, i literaturu koju navodi.

158 Secondo Lancelotti, *L'Hoggidi overo il mondo non peggiore ne più calamitoso del passato*. Venezia: Giovanni Guerigli, 1627. s.p.

159 Antun Kanižlić, *UTOCSISCTE BLAXENOJ DIVICI MARIJ UGODNO I PRIETNO, A nami velle Koristno i Potribito NA Proscutenye Gospe Almascke, Majke od Utocsiscta Nazvane. PO ANTUNU KANISLICHU, Druxbe Isusove misniku ukazano I istoj Gospi Almasckoj prikazano. U MNECIH* [Venecija]: Pritiskano od Antona Bassasa, MDCCLIX [1759.], str. XXV.

160 Tempera i pozlata na dasci, 117 x 79 cm.



14.
Salus Populi Romani
(Hodegitrija; XIII. st. ?), Rim,
bazilika Santa Maria
Maggiore.

15.
Kopija Salus Populi Romani
(1569.), Rim isusovački
novicijat S. Andrea al
Quirinale, Sobice sv.
Stanislava Kostke.

Romani (doslovno, Spas rimskoga pūka). Oko staroga ikonografskoga tipa – »na zlatnoj pozadini smještena je stojeća figura Theotokos [Bogorodice], prikazana gotovo do koljena, sa Sinom, u ikonografskom tipu Hodegitrije«¹⁶¹ – splele su se brojne pobožnosti a glas o čudima koja su se po njenu zagovoru dobivala raširio ju je Europom. U srednjoeuropskim je zemljama taj tip poznat kao Marija Snježna (lat. *Maria ad Nives*; njem. *Maria Schnee*), stopivši se u imenu s legendom o podizanju crkve u kojoj se nalazila, i u kojoj se još nalazi zasjenjena raskošnim

161 »La tavola, che misura cm 117 per 79, accoglie sul fondo dorato la figura della Theotokos, stante, rappresentata fin quasi all'altezza delle ginocchia, col Figlio, secondo il tipo iconografico dell'Odigitria.« Maria Andaloro, *L'icona della Vergine »Salus Populi Romani«* u: Carlo Pietrangeli (ur.), *La Basilica romana di Santa Maria Maggiore*. Firenze: Nardini, 1988., str. 126 (124-127; s prijašnjom literaturom). Usp. također Pietro Amato (ur.), *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*. Katalog izložbe. Milano, Rim: Mondadori, De Luca, 1988.; Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani: Studien zur Geschichte des römischen Kulturbildes im Mittelalter*. Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1990.; Maria Andaloro, Serena Romano, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca Book, 2000. Usp. također: Joan Carroll Cruz, *Miraculous Images of Our Lady*. Rockford, Illinois: TAN Books, 1993., str. 137-143.



16. Hieronymus Wierix, *S. Maria Maior* (Sv. Marija Velika, prije 1600.), Brusel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

ji: »Ustade S. Francesko Borgia i za rasciriti prema tebi bogolyubstvo, prilike tvoje na nacsin one, koja od Svetoga Luke bi ucsinyena, po svima kralyestvih razdili.«¹⁶⁶ Doista, još za života Franjo de Borja izradio je nove kopije namijenjene

scenografskim okvirom oltara u kapeli pape Pavla V. (tal. *cappella Paolina*).¹⁶² Popularnost su joj podupirali isusovci u Rimu koji su toliko častili taj Marijin lik da ga se katkada naziva i »isusovačkom *Madonnom*«. Tridentska odluka o tome kako se slike ne časte: »zbog uvjerenja da je u njima nešto božansko ili snaga, [...] nego zbog toga što se počast koja se iskazuje odnosi na pratipove koje te slike prikazuju«, zapravo se ne odnosi na *Salus Populi Romani*, jer je ona kao djelo sv. Luke i pravi lik Marijin u poslijetridentsko vrijeme čašćena poput relikvije.¹⁶³ Na molbu trećega generala isusovačkoga reda sv. Franje de Borja (navodi se i kao Francisco de Borja ili Borgia; Gandía, Valencia 1510. – Rim 1572.), papa Pio V. odobrio je 1569. godine izradu kopije [15]¹⁶⁴ izravno prema slici iz crkve *Santa Maria Maggiore* što je zapisano na njezinu okviru: »Hanc imaginem / S. Franciscus Borgia / Ex Esquilino exemplari / primam omnium experimendam / curavit.«¹⁶⁵ Ta »izvorna« kopija, što je u posebno čašćenim i proslavljenim slikama dopušteni oksimoron, a koja se sada nalazi u isusovačkom novicijatu u Rimu, izvor je svih kasnijih djela koja ponavljaju najslavniju čudotvornu rimsku sliku postajući u udaljenim sredinama izvor mjesnih pobožnosti, kako je to opisao hrvatski isusovac Antun Kanižlić sredinom XVIII. stoljeća obračavajući se izravno Mari-

162 Snijeg (odnosno zemlja poput snijega) koji je pao u kolovozu 352. godine na Eskvilinu oblikovao je tlocrt po kojemu je sagrađena crkva *Santa Maria Maggiore*, prva posvećena Mariji.

163 Usp. Egon Sendler S.J., *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. Pariz: Desclée de Brouwer, 1992.; AA.VV., *Rom in Bayern*. Katalog izložbe. München: Bayerische Nationalmuseum & Hirmer Verlag GmbH, 1997., str. 492-494.

164 Ulje na platnu, 108 x 63 cm. Rim, S. Andrea al Quirinale (Sv. Andrija na Kvirinalu), Sobice sv. Stanislava Kostke.

165 Oba protagonista ovoga događaja, i papa i isusovački general, kasnije su kanonizirani. Oltar sv. Franjo de Borja podignuli su zagrebački isusovci u crkvi sv. Katarine u Zagrebu 1684. godine. Skulpture na njemu djelo su Ivana [Ioannesa] Komersteinera, oltar je pozlatio Bernardo Bobić, a za slike *Sv. Franjo de Borja uz odar kraljice Izabele* i *Navještenje* su zadužili najvećega slikara u Grazu, Hansa Adama Weissenkirchera.

166 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. XI.

misijama, novoosnovanim isusovačkim kolegijima, vladarima i važnim osobama, među kojima su dvije upućene »bavarskim vojvodama i isusovačkom kolegiju u Ingolstadt.«¹⁶⁷

Ingolstadtška kopija rimske *Hodegitrije* postala je središte najranijega Marijina poslijetridentskoga čašćenja u Srednjoj Europi. Oko slike u kapeli isusovačkoga marijanskoga sjemeništa *Colloquium Marianum* u Ingolstadt u razvilo se zasebno čašćenje *Mater ter admirabilis* (njem. *Dreimal Wunderbare Mutter*; Triput divna Majka).¹⁶⁸ Marijansko sjemenište u Ingolstadt u odigralo je iznimno važnu ulogu u odmjeravanju katoličkih i protestantskih snaga u južnim njemačkim zemljama. Njegov osnivač, isusovac Jakob Rem (Bregenz, Tirol 1546. – Ingolstadt 1618.), novicijat je proveo u Rimu u vrijeme generala reda Franje de Borja, i u vrijeme Petra Kanizija, jednoga od najvećih njemačkih isusovaca i mariologa.¹⁶⁹ Ne čudi stoga da se marijansko sjemenište vezalo baš uz *Salus Populi Romani*, a potom pred njom začeo novi oblik pobožnosti. Tijekom molitve lauretanskih litanija, 6. travnja 1604. godine, kada je kantor zazvao »Mater admirabilis« (Majko divna), a nazočni odgovorili »Ora pro nobis!« (Moli za nas), otac Rem vidio je neobičnu svjetlost koja izbija iz slike i podigao se s tla. Tipično poslijetridentsko očitovanje čuda – elevacija i vizija – ponovilo se još jednom, i još jednom, pa otuda neobičan naziv *Tripud divna Majka*. Zahvaljujući bližim i daljim isusovačkim misijskim putovanjima, rimska *Hodegitrija* naselila je kapele i crkve od Bavorske i Tirola sve do dalekih isusovačkih crkva u Poznańu i Lavovu.

* * *

Jednu od najranijih poznatih grafika *Hodegitrije* iz rimske crkve *Santa Maria Maggiore* [16]¹⁷⁰ izradio je prije 1600. godine flamanski bakorezac Hieronymus Wierix (Antwerpen 1553. – 1619.), a do smrti ju je ponovio čak šest puta u grafikama koje se razlikuju po smjeru, kadru, gustoći rastera i još pokojem detalju koga valja tražiti sa strpljenjem rješavača zagonetki, jer mu cilj nije bio stvoriti različita nego što srodnija djela. U ostalih pripadnika plodne obitelji Wierix (Antonius II., Johannes, Antonius III.) nalazimo daljnjih devet grafika u početku

167 AA.VV., *Rom in Bayern*. nav. dj., 1997., str. 493.

168 O kultu *Mater ter admirabilis* i značenju *Colloquium Marianum* za širenje toga kulta usporedi: Anton Höß, *Pater Jakob Rem SJ: Kunder der Wunderbaren Mutter*. München: Schnell & Steiner Verlag, 1953., str. 103. Slika se sada nalazi u nadžupnoj crkvi *Zur Schönen Unserer Lieben Frau* u Ingolstadt.

169 Veliki katekizam Petra Kanizija (Nijmegen – Freiburg im Breisgau – *Summa doctrinae christianae* (Beč 1555.), na hrvatski je preveo crkveni pisac i petrarkistički pjesnik Šime (Šimun) Budinić (Zadar 1530./35. – 1600.), i objavio ga u Rimu 1583. godine na latinici i na ćirilici s naslovom *Summa nauka hristianskoga*. Naslovnica prijevoda ukrašena je likom *S. Maria Maior*, odnosno grafikom Bogorodice s Djetetom koja reproducira ikonu *Hodegitrije* odnosno *Salus Populi Romani* iz Rima.

170 Bakrorez, 139 x 88 mm. U potpisu: »s. MARIA MAIOR. / Hieronymus Wierix fecit et excudit. Cum Gratia et Priuilegio. Buschere.« Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I. Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *The Wierix Family*. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part V. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004., str. 34-41.

identificiranih u potpisu »S. Maria Maior«, a kasnije očito dovoljno prepoznatljivih po ikonografskom tipu, da su naznaku ubikacije zamijenili tekstovi liturgijskih molitava ili svetopisamskih stihova. Uz pojedine Hieronymusove grafike (osobito uz onu nastalu prije 1600.), ali i uz grafike drugih Wierixa, pojavljuje se i po pet kopija grafičara koji ih slijede, a na njih se pak nadovezuju nove kopije u slikarskim grafičkim ili skulptorskim (reljefnim) tehnikama. Ikonografski tip se ubrzo umnaža u stotinama primjera i danas prisutnih diljem Europe. U hrvatskoj baštini *Salus Populi Romani*, ili *S. Maria Maior*, ili Marija Snježna, što su tek neka od kulturnih imena *Hodegetrije* iz rimske bazilike, prepoznajemo na zidnoj slici [17] Ivana Krstitelja Rangera u kapeli sv. Jeronima u Štrigovi, oslikanoj nakon 1744. godine.¹⁷¹ Bogorodica naglašeno velikih očiju tipološki je bliska onoj Hieronymusa Wierixa, ali odstupa od njegovih rješenja u položaju djeteta Isusa. Pogled mu je upravljen gledatelju, a ne Majci kao u pratipu i kopijama koje ga vjerno slijede. U isto vrijeme kada Ranger dovršava oslik u Štrigovi, u knjizi isusovca Jurja Muliha *Nebeszka Hrana* (1748.) objavljen je bakrorez [18]¹⁷² istoga ikonografskoga tipa. Među različitim kopijama-po-kopijama ta su dva prizora (Rangerov i grafički iz Muliheve knjige) bliska u motivu nazubljenih aureola, koji se niti na jednom do sada spomenutom djelu ne javlja. Na oba djela crtački naglasak na Bogorodičinim velikim očima upućuje na pratip, izvorno romaničku *Hodegetriju* s odsutnim i melankoličnim pogledom upućenim prema, ali ne u gledatelja. Međutim, djela se u rješenju razlikuju. U grafici je zadržana impostacija s Wierixova rješenja i Isusov pogled Majci, što ju jače vezuje uz rimsko podrijetlo ikonografskoga rješenja, odnosno uz prve kopije iz 1569. i 1579. godine. Ranger pak ne naglašava međusobnu komunikacijsku vezu Majke i Djeteta, nego onu s gledateljem.

* * *

O još jednom mjesnom čašćenju poteklom iz crkve *Santa Maria Maggiore* likovna i hodočasnička svjedočanstva nalazimo u svetištu Marije Snježne Petrovaradinske ili Gospe Tekijske, nazvane tako po Tekijama, prošteništu kraj Petrovaradina.¹⁷³ Ulogu toga kulta kao spone kojom su Slavonija i Srijem ikonograf-

171 U Tirolu, Rangerovu zavičaju, također je prisutna ikonografija rimske *Hodegetrije*, na primjer na oltarnoj slici u kapeli Marije Snježne obitelji Happ (oko 1700.) ili u nedalekoj župnoj crkvi u Imstu (1734.), iako je dominantni tirolski Marijin tip *Eleousa* ili *Glykophilousa* u redakciji Lucasa Cranacha Starijega i njegovih kopista, čašćena kao Marija Pomoćnica. Usp. poglavlje *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*.

172 Bakrorez, 141 x 85 mm. Juraj Muliha, *NEBESZKA HRANA VU SZVETEH JESZTVINAH: KRUGU, I VINU, Tojeto: POBOSNEH MOLITVAH, LITANIAH, I POPEVKAH: MLEKU, I MEDU, Tojeto: KATOLICHANSZKOM NAVUKU HASZNOVITOM RAZGOVORU, Tojeto: NA SZVETOSZT SIVLENYA, I TAK NA ZADOBLENYE ZVELICHENYA LYUBLENOM NAGOVARJANYU POSZTAVLENA*. Pritiszkana vu Zagrebu, po Ivanu Weitz, Leta Goszponovoga 1748. Bakrorez je umetnut ispred Marijina časoslova (*OFFICIUM od Prechisztoga Prijetya Blasene D. Marie*), između 204 i 205 stranice. U potpisu: »Göz et Rosanber (?) Radi[...].s«.

173 Pridjev »tekijaska« u nazivu petrovaradinskoga kulta odnosi se na derviški samostan (tekiju) u koji se pobožnost uselila, a u mjesnom se govoru upotrebljava i oblik »sniježna« umjesto »snježna«. U Petrovaradinu i u Tekijama postoje dvije slike. Veća (ulje na



17. Ivan Krstitelj Ranger, *S. Maria Maior* (*Marija Snježna*, nakon 1744.), Štrigova, kapela sv. Jeronima.

18. Göz i Rosanber?, *S. Maria Maior* u: Juraj Muliš, *Nebeska Hrana* (1748.). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, knjižnica.



ski vezani s Rimom potvrđujući svoj katolički identitet, ponovno objašnjava isusovac Antun Kanižlić. Pišući o Marijnim slavljinama i prošteništim, mjesec kolovoz počinje s nadnevkom »Blagdan Gospe od Sniga peti dan Meseца Kolovoza illiti Avgusta«, a potom upućuje čitatelje na njegove izvore:

»Blagdan ovi, pocetak svoj ima od csuda, kojese u Rimu dogodi, kadase u snu ukaza Divica Liberiu Papi, i jednomu Plemenitomu Rimlyaninu, imenom Ivanu [...] da sagradi Carqvu na ovom mistu, kojegache ona snigom zabilixiti, i zlame-

platnu, 45,5 x 33,9 cm) se u proljeće iz župne crkve sv. Jurja u Petrovaradinu svečano prenosi u Marijino proštenišće u Tekijama, a u jesen vraća u Petrovaradin, provodeći tako onaj dio liturgijske godine u kojemu su najvažniji Marijini blagdani u hodočasničkoj crkvi, središtu kulta. Tijekom odsustva, na oltaru Majke Božje u župnoj crkvi u Petrovaradinu nalazi se manja slika (ulje na platnu, oko 35 x 30 cm). O Marijinu kultu u Petrovaradinu i Tekijama usporedi: Mijo Korade, Mira Aleksić, Jerko Matoš, *Isusovci i hrvatska kultura*. Zagreb [Beč]: Hrvatski povijesni institut u Beču, 1993., str. 127-139; Marko Kljajić, *Sveti Juraj u Petrovaradinu 1693.-2003*. Petrovaradin: Rimokatolički župni ured sv. Jurja, 2004., str. 17-21, 86-94.



19. Johann Christoph Winkler ? († oko 1770.), *Marija Snježna Petrovaradinska*, Varaždin, Gradski muzej Varaždin.

novati. U jutru videchi, daje u proscastu noch snig pao na brdu Exqvilin zvanu, svise zacsudisce, buduchi da je u ono vrime najxestia u Rimu vruchina. Zato sagradi Carqvu nazvanu imenom Marie Vechje, zarad velikoga ovoga csuda, i zovcse Blagdan danasnyi Posvechenye Carqve Blaxene Dvice Marie od Sniga.«¹⁷⁴

Suvremeno i mjesno čašćenje *Divice Marie od Sniga* Kanižlić potom veže uz pobjede Eugena Savojskoga, ističe ulogu isusovaca u njegovu širenju, a potom metaforički zazivlje Marijinu zaštitu po kojoj će se kršćanska vojska obraniti od turske sile, i ako bude slaba poput snijega na žarećem suncu:

»Od blagdana ovoga imase osobito spominyati Slavonia, zasctobo godiscte 1716. na isti dan danascnyi [5. VIII.] prislavni Princip Evgenio s pomochju Dvice kod Petrovaradina razbi Tursku vojsku, i nesamo Slavoniju, nego i Magyarsku i Nimacsku zemlyu od straha izbavi slomivsci Muhamedsku sillu. Na ove Gospine millosti, i slavadobitja uspomenu Otcu Druxbe Isusove, Tursku jednu josc od starine zidanu, pokraj puta, koji u Karlovac [u Srijemu] vodi, na Kapellicu Gospe od Sniga obratisce. [...] Sada vidise na recsenomu mistu plemenita Carqva Sagragyena od Otacah Druxbe Isusove, da bude kaono prigrad ne samo Slavonie, nego i Magyarske zemlye protiva Turskoj sillu. Imamose doista uffati, po pomochi Marie, da premdabi vojske karstjanske jakost prema sillu Turskoj tako slaba bila, kaonoje snig prema xestokomu, i xarechemu suncu nepri-dobiti budemo.«¹⁷⁵

Za popularizaciju toga marijanskoga svetišta iz Petrovaradina na širem području, bila je zadužena grafika rađena u Beču, kako otkriva potpis »MARIA ad nives prope Petro-Varadinum [...] / X. Winkler Sc. Wien« [19].¹⁷⁶ Kada su petrovaradinski naručitelji dogovarali od bečkoga bakroresca merkantilnu grafiku, nije bilo potrebno da vidi njihovu sliku *Marije Snježne Tek-*

174 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. 362, 363.

175 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. 363, 364.

176 Bakrorez, 145 x 85 mm. Varaždin, Gradski muzej Varaždin. U Beču djeluje bakrorezac Johann Christoph Winkler (1701. – oko 1770.). Usp. Sibylle Appuhn-Radtke, *Druckgraphick u: Hellmut Lorenz (ur.), Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV*. Beč: Österreichische Akademie der Wissenschaften; München, London, New York: Prestel, 1999., str. 631-632. Osim Winklerove, u mađarskim su zbirkama poznate grafike bitke kod Sente sa sukobljenim vojskama kod Dunava nad kojima anđeli nose sliku Marije Snježne, alegorija iste bitke Johanna Andreas Pfeffela s Marijinom slikom ovjenčanom lovorovim vijencem u trijumfalnim kolima na oblaku (1698.), i grafika same slike Joacoba Hoffmanna i Jacoba Hermundta (1702.). Usp. Géza Galavics, *Kössünk kardot az pogány ellen*. Budapest: Képzőművészeti kaidó, 1986., str. 123, 124, sl. 60, 61, tab. 87.



20.
Bogorodica od svete krunice
(1682.), kopija po Antoniusu
III. Wierixu, Bakar, župna
crkva sv. Andrije.

21.
Antonius III. Wierix, *S. Maria
Maior* (prije 1624.), Brussel,
Prentenkabinet Koninklijke
Bibliotheek Albert I.



ijske, jer su izvorno rimsko djelo i pobožnost spram njemu bili toliko prošireni, a ikonografija tako standardizirana, da je bilo dovoljno pozvati se na predodžbu rimske *Hodegitrije* iz zajedničkoga *musée imaginaire*.

* * *

Ukoliko se s katoličkoga limesa uputimo prema obali, u kapetanski gradić Bakar, nekoć važnu luku sjevernoga Jadrana, na bočnom oltaru *Bogorodice od svete krunice* (*ružarija*) u župnoj crkvi sv. Andrije naći ćemo oltarnu palu (1682.) donekle srodne, ali u mnogo čemu neobično proširene ikonografije Marije Snježne [20].¹⁷⁷ Kao u pravom lučkom ozračju, na bakarskoj slici križaju se glasovi

¹⁷⁷ Ulje na platnu, 154 x 105,3 cm (mjereno s lica). O preuređenjima oltara Ivo Marochino (1978.; 1982.) piše: »Iste godine [1657.] bio je posvećen i oltar sv. Julija. Taj oltar iz nepoznatih je razloga kasnije uklonjen, a na njegovo je mjesto postavljen oltar Majke Božje od Ružarija. Bilo je to godine 1682.« Ivo Marochino, *Grad Bakar kroz vjekove*. Bakar: Gradski muzej, 1982. [1978.], str. 154., a o preuređenju crkve Josip Burić (2002.) navodi: »Godine 1695. crkva je dobila ljepšu krstionicu. 1708. bi podignuta lijeva, a 1718. desna lađa i 1710. zvonik. [...] U razdoblju od 1653. do 1730. postavljeni su novi pobožni oltari i to Svih svetih, sv. Josipa, sv. Krunice, sv. Franje Paulskoga, sv. Ivana Evandeliste i sv. Antuna Padovanskog, a odstranjen je stari oltar sv. Julija, tako da je ova crkva sv. Andrije u Benzonijevo doba imala 10 oltara. Crkvu je 1707. Klement XI. obdario obilnim oprostima u korist duša u čistilištu.« Josip Burić, *Biskupije Senjska i Modruška u XVIII. stoljeću*. Gospić, Zagreb: Državni arhiv u Gospiću, Kršćanska sadašnjost, 2002., str. 91. Usp. također Nina Kudiš Burić, *Sačuvani inventar starije crkve sv. Andrije: oltari i njihova oprema u: Bakarski zbornik 9*, Bakar: Grad Bakar, 2004., str. 37-50.

ikonografskih utjecaja udaljenih središta, Rima i Antwerpena. Veličinom dominira Bogorodica s Djetetom u naručju, prikazana u približenu kadru, prerezana donjim rubom ispod pāsa. Patuljastoj figuri sv. Dominika daruje veliku krunicu, po čemu ju nedvojbeno ikonografski čitamo i kao Bogorodicu od krunice. Pār anđela uz gornji lučno zaobljeni rub baca prema središnjem prizoru cvijeće otkrivajući ikonografski dodatak – nebesku proslavu Bogorodice. Drugi pār anđela ispod njih uz bočne rubove pridržava simbole žalosti i pobjede nad mučeništvom – mačoliki ljiljan (desno) i palminu granu (lijevo) – a drugom joj rukom polažu krunu na glavu, pa je prizor ujedno i navještaj njezinih zemaljskih žalosti i nebeske slave, odnosno krunidbe Bogorodice. Značenje palmine grane dobro je poznato u ikonografiji,¹⁷⁸ a iris ili ljiljan nije samo znak čistoće ili Kraljice neba nego – kao i palma – muke i žalosti. Erwin Panofsky (1943.) protumačio je to značenje po proročanstvu starca Šimuna tijekom Isusova prikazanja u Hramu: »Iris (mačoliki ljiljan, 'Schwertlilie', prije latinski zvan *gladiolus*) znači 'mač koji će probosti' Djevičinu dušu [...]«. ¹⁷⁹ Nadalje, u Bogorodičinu svjetlosno-zrakastu aureolu na bakarskoj slici upletene su zvijezde, poput onih koje nosi u prizorima Bezgrješno začete ili Kraljice nebeske, a zvijezda na njezinu ramenu označuje ju kao Zvijezdu mora (*Stella maris*).¹⁸⁰ Krunidba, muka, proslava i predaja krunice sv. Dominiku, vjerniku su predstavljeni kao vizija u oblacima, što je – prema Émileu Māleu – novost poslijetridentske ikonografije:

»U početku posjeta rimskim crkvama čovjek je duboko začuđen što bez prestanka nailazi na čudesne vizije ili na prizore ekstaze. [...] čini nam se da smo na rubu drugoga svijeta i vjerujemo da udišemo novi zrak, nabijen gorućim fluidom. Sve su te slike iz XVII. stoljeća ili s kraja XVI.«¹⁸¹

Složenu ikonografiju bakarske slike obogačuje i motiv cvjetnoga vijenca koji opasuje cijeli prizor, tipičan za flamansko slikarstvo XVII. stoljeća. Norbert Schneider (1994.) takva rješenja navodi kao podvrstu mrtvih priroda i naznačuje im podrijetlo: »Posebna su kategorija vjerske cvjetne mrtve prirode, koje je prvo razvio Flamanac Daniel Seghers.«¹⁸² Premda su se i drugi umjetnici – primjerice, Jan Bruegel Stariji i Rubens – okušali u ovom tipu prizora, isusovački laik Daniel Seghers (Antwerpen 1590. – 1661.) razvio ih je u prepoznatljive pos-

178 Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 447 [Marijan Grgić].

179 »The Iris (sword-lily, 'Schwertlilie', formerly called *gladiolus* in Latin) stands for the 'sword that shall pierce through' the Virgin's soul [...]« Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: The Princeton University Press, 1995. [1945.; 1943.], str. 94.

180 Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 593 [Marijan Grgić].

181 »On est profondément étonné, quand on commence à visiter les églises de Rome, d'y rencontrer sans cesse de miraculeuses visions ou des images de l'extase. [...] il nous semble être aux confins d'un autre monde et nous croyons respirer un air nouveau, chargé d'un fluid brûlant. Tous ces tableaux sont du XVIIe siècle ou de la fin du XVIe.« Émile Māle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 151, 152. Usp. također Guillaume Cassegrain, *Le commentaire visionnaire. Apparitions et persuasion dans la peinture italienne post-tridentine* u: *Revue de l'Art* 149, Pariz: Éditions Ophrys, 2005. (3), str. 5-12.

182 »Religious flower still lifes are a special category, first developed by the Fleming Daniel Seghers.« Norbert Schneider, *Still Life*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1994., str. 151.

lijetridentske slike na način da slikani cvjetni okvir u odnosu na središnji prizor »[...] služi kako bi naglasio njegov značaj kao predmeta pobožnosti [...]. To su bile pobožne slike, rađene s namjerom da potvrde običaj crkvenoga čašćenja [...]«. ¹⁸³ Cvjetni vijenac kojim su slavljene pobjednici i junaci, poslužio je ovdje u obranu vjerske uloge slika, ili kako ističe Irene Haberland (1996.): »Seghersove slike cvijeća mogu se promatrati kao dio protureformacijskoga djelovanja isusovačkoga reda«. ¹⁸⁴ U suglasju sa Seghersovom formulom po kojoj cvjetni okvir naglašava nutarnji sadržaj kao relikviju, unutar slikanoga vijenca u Bakru prepoznajemo ikonografski pratip *Salus Populi Romani*, odnosno slavnu *Hodegiritiju* iz crkve *Santa Maria Maggiore*, tada još uvijek čašćenu kao djelo sv. Luke. Neposredan joj je predložak jedan od bakroreza obitelji Wierix. Antonius III. Wierix (Antwerpen 1596. – 1624.) izradio je tri srodna bakroreza u kojima varira obiteljski popularnu temu »S. Maria Maior«, obogaćenu s dva para anđela, cvijećem, ljiljanom i palmom. Sve tri grafike datirane su prije 1624. godine. ¹⁸⁵ Dvije su opremljene medaljonima s emblemima. Na trećoj su oni zamijenjeni oblacima [21], ¹⁸⁶ a kadar Bogorodice snižen je s poprsja na razinu ispod pāsa, kao na slici iz Bakra. Da joj je grafika bila predložak vidljivo je u tretmanu Isusove draperije. Ona je gotovo akromatski riješena, rasvijetljeni ton naglo prelazi u brojne kratke i oštre sivkaste sjene apstraknoga rasporeda, a hipertrofija nabora u crtežu otkriva popularnu formulu za rješenje draperije među umjetnicima nizozemskih škola: ne otkriva tijelo ispod sebe, a osim toga i mijenja teksturu same tkanine, jer djeluje oštro rezana, kao da je rađena u tvrdom materijalu. U tradiciji sjevernih slikarskih škola tretman draperije pokazuje različita stilska htijenja. Majstori internacionalne gotike puštaju ju da pada u teškim valovima, kao da se radi o uzburkanoj gustoj tekućini, u ranoj renesansi lomi se u prozračnim ali ostrim kristalnim rezovima, a maniristički antianatomski nabori lučno se suču među noge poništavajući tjelesnost, ili se – kao ovdje – križaju ili spajaju u smjerovima neovisno od položaja udova koje pokrivaju, kako bi stvorili posve neovisni ornament izduljenih listnatih oblika. ¹⁸⁷ Premda se radi o djelu s kraja XVII. stoljeća, slika u Bakru tumači Bogorodicu iz rimske bazilike *Santa Maria Maggiore* kao ikonografski i stilski hibrid škola i razdoblja. U nju su ucijepjene druge tradicije i ikonografske situacije, kao i novi duh poslijetridentske

183 »[...] served to emphasize its character as a religious object [...]. They were devotional pictures, intended to confirm the practice of church worship, communicated through the illusionist reproduction of the religious object itself.« Norbert Schneider, *nav. dj.*, 1994., str. 151.

184 »Seghers's flower pictures can be seen as part of the Jesuit Order's Counter-Reformation campaign.« Irene Haberland, *Seghers, Daniel* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 28, London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 364.

185 Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *nav. dj.* (V.), 2004., str. 109-111.

186 Bakrorez, 121 x 78 mm. Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

187 Za problem u ranijim razdobljima (internationalna gotika i rana renesansa) usporedi: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Publishers, 1971. [1956.], I. svezak, str. 183. Za kasnija razdoblja (manirizam i barok) usporedi: Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001., str. 151-155 (»Maniera« und »Gotico internazionale«) i 202-214 (*Stimmer in Rubens' Stich*).

pobožnosti: čašćenje i rastući ugled Marije, vjernička praksa molitve krunice i slikana vizija kroz koju se gledatelju ti sadržaji prikazuju.

* * *

Odabir gotovih rješenja, uglavnom prenašanih putem grafičkih listova, povjeren je ukusu i želji naručitelja, a lokalnim umjetnicima ostaje napor dosega predloženih uzora, a katkada i prevođenja u razumljiviji likovni jezik. David Freedberg (1989.) upućuje na dvostruku važnost istraživanja problema ponavljanja uspješnih likovnih rješenja:

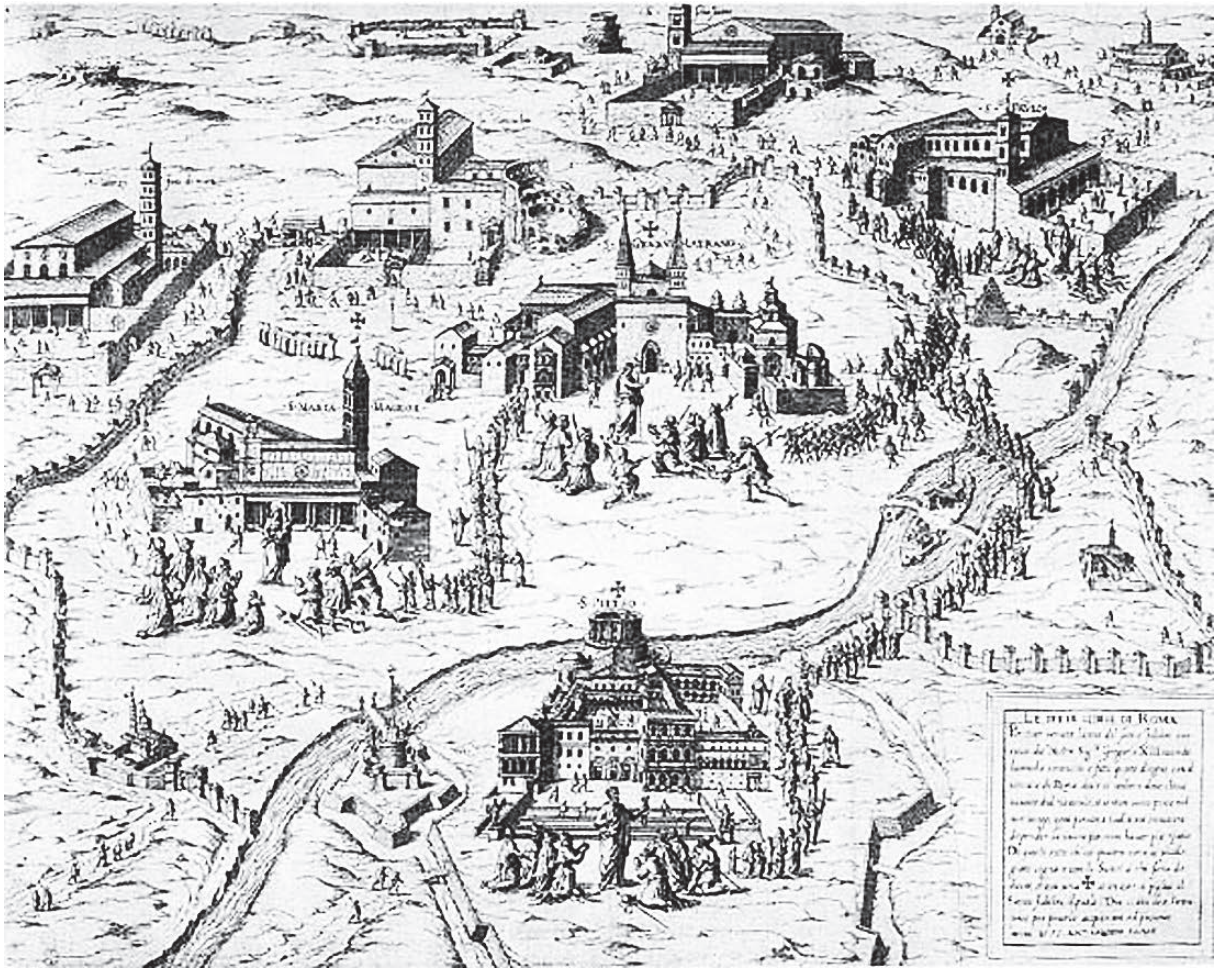
»Širenje i rasprostranjenost takvih pratipova prema nižim transformacijama od onoga što se smatra visokim i kanonskim pruža dokaze ne samo o statusu izvorne slike [*image*] iz koje su kopije preuzete, nego uopće o vrstama prikaza koje su sposobne za namijenjenu ulogu; a načini na koje su pratipovi skraćeni, prošireni ili urešeni, pružaju pokazatelje procesa preobrazbe iz jedne uloge u drugu. Ali, u isto vrijeme, upravo te promjene i prilagodbe prividno novih uporaba daju najbolji uvid u snagu jedinstvenoga originala i raznolikost odgovora koje je sposoban potaknuti. Proučavanje kopija i njihovih preobrazbi ostaje jedan od velikih zadataka povijesti umjetnosti.«¹⁸⁸

* * *

Istaknuto mjesto Rima u poslijetridentskom imaginariju, trijumfi obnovljenoga papinskoga autoriteta, kanonizacije svetaca i veliki naručiteljski ulozi, sve je to osiguralo iznimnu popularnost rimske umjetničke pozornice i njezinih protagonista u ikonografiji. Ta su značenja ponajviše pronosile vedute veličanstvenih rimskih crkava, *topoi* kršćanstva i ciljevi hodočašća, posebno kao obranu od protestantske osude dugotrajnih putovanja na mjesto čuvanja relikvija kao praznovjerne, a ne pravovjerne vjerske prakse.¹⁸⁹ Grafike na kojima su prikazane glavne rimske crkve, a potom i trgovi, palače, drugi spomenici pa i posebno raskošna slavlja, u ikonografiji dobivaju značenje poslijetridentskih simbola, a njihova potražnja raste i postaje dobar izvor zarade rimskim izdavačima. Poseban poticaj hodočašćima a ugled rimskim crkvama dao je osnivač novoga reda oratorijantaca (zvanima i filipovci), sv. Filip Neri (Firenca 1515. – Rim 1595.). Polovinom XVI. stoljeća on je začeo pobožnost obilaska sedam

188 »The spread and diffusion of downward transformations of what is regarded as high and canonical and of elements within such archetypes provide evidence not only of the status of the original image from which the reproduction is taken, but also of the kinds of images in general which are capable of purposive function; and the ways the archetypes are abbreviated, expanded, or adorned provide indices to the mechanics of transformation from one function to another. But at the same time, that very change and the adaptation to apparently new uses offers the best possible insight into the potential of the unique original and the variety of responses it is capable of arousing. The study of copies and transformations remains one of the great tasks of the history of images.« David Freedberg, *The Power of Images*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989., str. 121.

189 Usp. poglavlje *Rom, das »neue Theater«* u: Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992., str. 47-70, i literaturu koju navodi.



22. Étienne Dupérac, *Le Sette Chiese di Roma* (Sedam rimskih crkava, 1575.), Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe »Achile Bertarelli«.

glavnih rimskih crkava (tal. *Sette Chiese di Roma*). Obvezne hodočasničke postaje su četiri povlaštene velike bazilike: uz onu posvećenu sv. Petru, to su *Santa Maria Maggiore* (Sv. Marija Velika), *San Giovanni in Laterano* (Sv. Ivan Lateranski) i *San Paolo fuori le mura* (Sv. Pavao izvan zidina). Njima se pridružuju još tri manje: *Santa Croce in Gerusalemme* (Sv. Križ Jeruzalemski), *San Lorenzo fuori le mura* (Sv. Lovro izvan zidina) i *San Sebastiano* (Sv. Sebastijan). Svih sedam predviđeno je kao glavni *itinerer* hodočasnicima na prvoj poslijetridentskoj jubilarnoj godini, koju je 1575. proglasio papa Grgur XIII. (14. svibnja 1572. – 10. travnja 1585.), iste godine kada je i odobrio rad oratorijanaca. Francuski kartograf, grafičar, izdavač i spretni poduzetnik Antoine Lafréry, koji je od 1544. do smrti 1577. godine u Rimu upošljavao brojne sunarodnjake i talijanske grafičare, tom je prigodom izdao zemljovid Rima s naglašenim položajem sedam glavnih rimskih crkava [22]¹⁹⁰ bakroresca Étiennea Dupéraca (Bordeaux 1525. – Pariz 1601.). Hodočasnik prepoznaje glavne bazilike prema veličini, oznaci križićem (grčki križ) uz njih i uputama u natpisu. Metaforički su označene i izlaskom svetaca – titulara iz tih crkava, poput domaćina koji kreće ususret putnicima iz daleka, a umjesto pozdrava sveci pred svojim crkvama dijele oprost, milost koju papa



23.
Leopold Kecheisen, *Krist predaje ključeve sv. Petru* (1755.), Sv. Petar u Šumi, crkva pavlinskoga samostana.

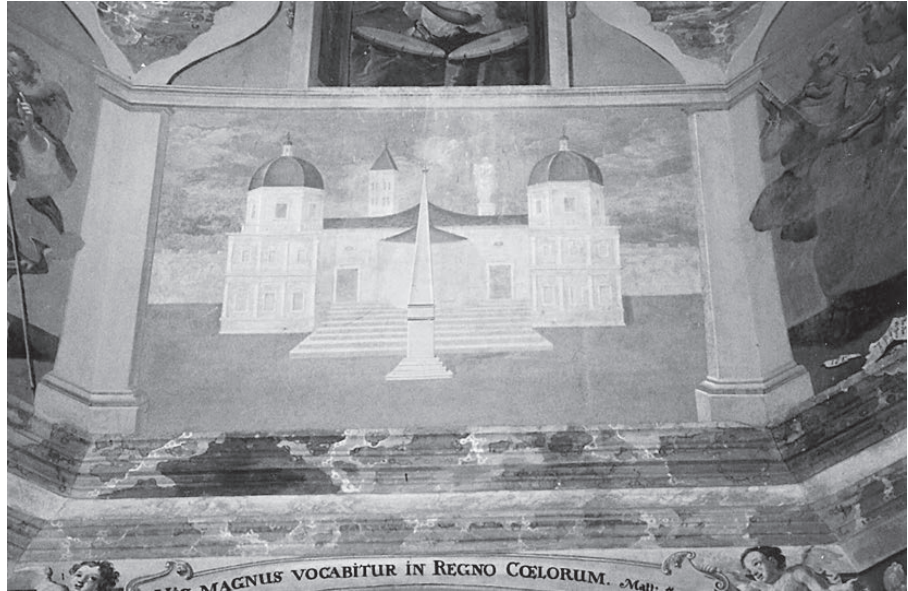
proglašava u jubilarnim godinama, a koja je bila središnji vjerski cilj svakoga hodočašća. Namjena bakroreza nije dopuštala ikonografsku popustljivost spram poganske tradicije Rima i njezinih antičkih spomenika, pa su ih Lafréry i Dupérac cenzurirali. Gotovo su posve zanemareni, ili veličinom i značenjem umanjeni (usp. Hadrijanov mauzolej, odnosno Anđeosku tvrđavu), kako ne bi ni pokušali zasjeniti kršćansku tradiciju i rastući papinski Rim (usp. baziliku sv. Petra i tek podignuti tambur za kupolu). Takvo prešućivanje antičke rimske baštine određeno je namjenom grafike i ciljanom hodočasničkom tržištu. U isto vrijeme, jedno od najslavnijih Dupéracovih svezaka rimskih veduta je *Speculum Romanae Magnificentiae* (*Ogledalo rimskoga sjaja*) u kojemu je uz Michelangelova djela prikazana bogata antička baština grada, očito namjenjen publici drugih prohtjeva.¹⁹¹ Ovisno o sklonostima i o zanimanju publike, izdavači i grafički umjetnici rimskim posjetiteljima nude vedute pojedinih rimskih građevina, ili panorame grada koje su prilagođavali potrebama i pretvarali ih u idealnu scenografiju njihova duhovna krajolika.

Bez sumnje u ispravnost takvoga postupka Jacques Androuet du Cerceau (Ducerceau; Pariz, oko 1510. – Annecy 1584.) na naslovnici svoga sveska veduta (1549.) objašnjava: »dijelom sam ih izmislio, dijelom preuzeo sa starih rimskih spomenika i drugdje«,¹⁹² a to je mogao reći i Leopold Kecheisen (? 1726. – Sveti Petar u Šumi 1799.) prikazujući baziliku sv. Petra u pozadini na glavnoj oltarnoj pali *Krist predaje ključeve sv. Petru* iz 1755. godine u pav-

190 Bakrorez, 398 x 515 mm. Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe »Achile Bertarelli«. Natpis u okviru: »LE SETTE CHIESE DI ROMA / Per esser uenuto l'anno del santo Jubileo con / cesso da Nostro Sig. Gregorio XIII secondo / l'anticho consueto è fatto questo disegno con il / circuito de Roma, doue si uedono dette chiese / cauate dal naturale, et se non sono poste nel / suo luogo ogni persona iuditiosa conoscerà / depender la causa per non hauer più spatio./ Di queste sette chiese quattro sono le priuilegiate segnate con li Santi à chi son de / dicare, et con una et in esse si piglia il / Santo Jubileo, il quale i Dio ci dia sua Santa / Pace per poterlo acquistare nel presente / anno 1575. ANT. LAFREY. ROMAE.«

191 Usp. Stefano Corsi, Pina Ragioneri (ur.), *Speculum Romanae Magnificentiae*. Roma nell'incisione del Cinquecento. Firenze: Mandragora, 2004.

192 »[...] partim a me inventa, partim ex veterum sumpta monumentis tum Romae tum alibi«. Navedeno prema: Kim H. Veltman, *Paradoxes of Perspective: Ideal and Real Cities u: Convegno internazionale. Imago urbis. Images des Villes. Towns Images. Commission Internationale pour l'Histoire des Villes Bologna 2002*. Rim: Viella Libreria Editrice, 2003., str. 84, 97, 99.



24.
Ivan Krstitelj Ranger, *Veduta
bazilike Santa Maria Maggiore*
(nakon 1744.), Štrigova,
kapela sv. Jeronima, detalj
zidnoga oslika.

linskoj crkvi istarskoga samostana u Sv. Petru u Šumi [23].¹⁹³ Slikaru, naručitelju i gledatelju bilo je važno prepoznati rimsku baziliku kao simbol, a to je prepoznavanje osiguravalo jasnoću ikonografske poruke suvremenicima o papinskom autoritetu, usuprot protestantskom nijekanju njegovih ovlasti. U poslijetridentskoj ikonografiji naglašena tema predaje ključeva podsjeća da je papinske ovlasti sv. Petru predao sâm Krist (lat. *traditio clavium*), a po njemu i drugim Petrovim nasljednicima u Rimu. To je čin koji u svjetlu obrane papinskoga autoriteta dobiva i ključno značenje. Taj ikonografski naglasak odgovor je žestokim napadima na papu kao glavni kamen smutnje i nereda u Crkvi, vizualno podsjećajući na drugu, tek donekle sličnu metaforu, koju je Krist tijekom predaje ključeva izrekao: »Ti si Petar – Stijena, i na toj stijeni sagradit ću Crkvu svoju, i vrata paklena neće je nadvladati. Tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskoga, pa što god svežeš na zemlji, bit će svezano i na nebesima; a što god odriješiš na zemlji, bit će odriješeno na nebesima« (Mt 16,18-19). Početak citata o Petru – Stijeni upisan je u dnu kupole u bazilici sv. Petra u Rimu, dakle na središnjem mjestu u središnjoj sakralnoj građevini Rimokatoličke crkve. U istoj je bazilici Gianlorenzo Bernini kroz scenografsko-skulptorsko rješenje sugestivno uzdignuo prijestolje sv. Petra u apsidi pred oči vjernikā i hodočasnika, a u poslijetridentskoj ikonografiji sv. Petar se od ključeva ne odvaja, podsjećajući na papinsku moć, ali i na ulogu svećenika koji imaju ključ sakramenata, još jedne teme koja je bila predmet početnoga raskola.¹⁹⁴ Lutherov stav (1517.) od počet-

193 Ulje na platnu, 370 x 190 cm. Usp. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 370, 371 [Višnja Bralić].

194 »U tri za protestante temeljna spisa reformacije Luther iznosi svoje reformističke stavove: u *Manifestu njemačkom plemstvu* (kolovoz 1520) obrazlaže tezu o sveopćem svećeništvu kršćana i obnovi Rimske kurije, u raspravi *O kršćanskoj slobodi* (rujan 1520) definira Crkvu kao nevidljivu zajednicu s članstvom koje živi od vjere, dok u spisu *O babilonskom sužanjstvu* (listopad 1520) govori o sakramentima, opredjeljujući se za *krštenje, pokoru i Zadnju večeru*, uz pričest pod obje prilike.« Franjo Šanjek, *nav. dj.*, 1996., str. 349.

ka je razvidan: »Odlično čini papa kada daje oprost dušama [u čistilištu], ali ne snagom ključeva (koje uopće nema) nego putem zagovora.«¹⁹⁵ Poslijetridentska ikonografija stoga osobito brani papinski autoritet, sedam sakramenata koje naučava Katolička crkva, i svećeničku ulogu u njima.¹⁹⁶

Vedutu bazilike *Santa Maria Maggiore* na zidnom osliku u kapeli sv. Jeronima u Štrigovi [24], Ivan Krstitelj Ranger opisuje točnije nego Leopold Kecheisen baziliku sv. Petra, ali je Marijina crkva dio vizije, nebeskoga trijumfa sv. Jeronima. Ranger se rimskom vedutom poslužio kao ikonografskim i topografskim simbolom, kao što je iz njezine opreme prenio u svoj zidni oslik u istoj kapeli motiv najčaćenije Marijine rimske slike, *Salus Populi Romani*.¹⁹⁷

* * *

Ugled Rima kao grada prenosi se i na popularnost djela koja se nalaze u suvremenoj opremi njegovih crkava. Nakon što je flamanski kipar, a naturalizirani Rimljanin Francesco Duquesnoy (Brussel 1597. – Rim 1643.) dovršio skulpturu *Sv. Andrije* (1629.-1640.), i ona bila postavljena u nišu pod kupolu bazilike sv. Petra, sugestivni je svetac postao omiljeni predložak grafičarima. Andrijin užareni pogled uvis i prijateljski zagrljaj atributa mučeništva, križa na koji je bio razapet, razdrta prsa i rastvoreni dlan slobodne ruke tumače ovoga apostola, mučenika i Petrova brata u duhu Ripine personifikacije za pojam »Ljubav pre-

195 Dvadeset i šesta Lutherova teza: »1. [26] Optime facit papa, quod non potestate clavis (quam nullam habet) sed per modum suffragii dat animabus remissionem.« Martin Luther, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* I. Weimar: Hermann Böhlau, 1883., str. 233-238. Prvi dio weimarskoga izdanja ponovno je objavljen 2003. godine unutar niza *Frühe Schriften und reformatorische Hauptschriften*, a u okviru velikoga znanstveno-izdavačkoga projekta u kojemu su u sto i dvadeset svezaka sabrani Lutherovi kritički obrađeni spisi (*Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2000.-2007.).

196 Na sedmoj sjednici Tridentskoga sabora 3. ožujka 1547. godine potvrđene su odluke ranijih sabora: »Ako itko kaže da svi sakramenti novoga zakona nisu ustanovljeni od Gospodina našega Isusa Krista, ili da ih je više ili manje od sedam: a to su krst, potvrda ili krizma, euharistija, pokora [ispovijed, pomirenje], bolesničko pomazanje, sveti red, ženidba, ili da neki od tih sedam nije istiniti i u punom smislu sakrament, neka bude izopćen.« [Si quis dixerit, Sacramenta novae legis non fuisse omnia a Iesu Christo Domino nostro instituta, aut esse plura vel pauciora, quam septem, videlicet Baptismus, Confirmationem, Eucharistiam, Poenitentiam, Extremam unctionem, Ordinem et Matrimonium, aut etiam aliquod horum septem non esse vere et proprie Sacramentum: anathema sit.] *CANONES ET DECRETA* [...], 1564., str. LI; Norman P. Tanner S.J. (ur.), *nav. dj. [II]*, 1990., str. 684. Usp. također Rupert Berger, *Mali liturgijski leksikon*. Preveo Antun Jarm. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1993. [1987.], str. 141; AA.VV., *Katekizam katoličke crkve*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Glas Koncila, 1994., br. 1113, str. 301; Franz Courth, *Sakramenti. Priručnik za teološki studij i praksu*. Preveli Marijan Cipra i Ivan Zirdum. Đakovo: Forum bogoslova, 1997. [1995.].

197 I u Belcu Ranger slika vedutu ove crkve viđenu s istoga mjesta, iz ulice Felice (po Sikstu V., Felice Peretti), gdje se nalazio hospicij pavlinskih redovnika i njihova crkva posvećena sv. Pavlu Pustinjaku, sada desakralizirana. Usp. bakropis Giuseppea Vasija *Ospizio dei Frati Eremiti u: Sulle magnificenze di Roma Antica e Moderna*. VII. *I conventi e case dei chierici regolari* (1756.).

ma Bogu: »Čovjek pun poštovanja i lica okrenutog prema nebu, koji pokazuje lijevom rukom, dok desnom pokazuje otvorene grudi.«¹⁹⁸ Gledano frontalno, u okviru niše, Sv. Andrija Francesca Duquesnoya u grafičkim je prijevodima postao idealan predložak za oltarne pale s istim ikonografskim zadatkom, primjerice na glavnom oltaru župne crkve u Mošćenicama u Istri, ili na brojnim Metzingerovim djelima, pa se potvrđuje kao uzor velikom broju oltarnih rješenja, čak i u razvijenijim umjetničkim sredinama.¹⁹⁹

* * *

Autoritet bazilike sv. Petra povoljno je utjecao i na recepciju drugih djela iz njezine opreme. Uoči proslave jubileja 1725. godine moćni portugalski ministar pri Svetoj Stolici, franjevac José Maria de Fonseca e Evora, ostvario je želju franjevačkoga reda da postavi skulpturu svoga osnivača [25] u središnjoj crkvi katoličkoga svijeta, i to na povlaštenu mjestu – u svetištu. Važnu je zadaću povjerio Carlu Monaldiju (Rim, oko 1683. – 1760.), jednom od protagonista rimske kiparske scene u prvoj polovini XVIII. stoljeća.²⁰⁰ U podnožju je skulptura potpisana: »C.M.«, a na kartuši postolja zabilježena je posveta: »FVNDATORI SVO / ORDO. MIN. EREXIT / AN. IVB. MDCCXX[V]«. (Svome osnivaču / podigao red male braće / jubilarne godine MDCCXX[V]). Skulpturu Sv. Franjo Asiški u svetištu rimske bazilike sv. Petra prvi spominje vodič kroz Rim iz 1745. godine, nakon opisa Katedre sv. Petra: »U obližnjim nišama skulptura sv. Dominika koju je izradio Pierre le Gros Parižanin, i ona sv. Franje Carla Monaldija Rimljanina.«,²⁰¹ ali franjevci su i prije toga spomena slavili veliki događaj kojim je potvrđena važnost njihova osnivača za cijeli katolički svijet. U franjevačkom samostanu sv. Ivana

198 Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 238.

199 Za istarsku palu usporedi: Nina Kudiš Burić, *Grafički predlošci za slike u Istri nastale između 1550. i 1650. god.* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 146-148. Od Metzingerovih djela osobito je usporediva oltarna pala Sv. Andrija u župnoj crkvi sv. Jošta na Gori (Šmartin pri Kranju, Slovenija) iz 1754. godine. Usp. David Krašovec, *Valentin Metzinger (1699-1759)*. Ljubljana: Educy, 2000., str. 142, 143. Skulptura sv. Andrije (1700.-1701.) njemačkoga kipara Enrica Merenga (Meyring) za oltar venecijanske crkve *Sant'Andrea della Zirada* rađena je također prema Duquesnoyu, ali u protusmjeru. Usp. Simone Guerriero, *Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant'Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo* u: *Arte Veneta* 49, Venecija: Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, 1996., str. 59-66.

200 O Carlu Monaldiju usporedi: Roberta Chyurlia, *Di alcune tendenze della scultura settecentesca a Roma e Carlo Monaldi* u: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* I., Firenca: Le Monnier, 1950., str. 222-228, tab. LXXVIII, LXXIX, LXXX; Robert Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*. London, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1976., str. 183-188, sl. 188; Antonia Nava Cellini, *La Scultura del Settecento* u: *Stora dell'arte in Italia*. Torino: Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1982., str. 36, 37. Donatella Germano Siracusa, *Carlo Monaldi* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 21. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 831.

201 »Nelle prossime nicchie la Statua di S. Domenico fu scolpita da Pietro le Gros Parigi, e quella di S. Francesco da Carlo Monaldi Romano.« *ROMA ANTICA, E MODERNA O SIA, NUOVA DESCRIZIONE Della Moderna Città di Roma [...]*. Rim: Nella stamperia di G. Zempel ad istanza di G. Roisecco, 1745., str. 48.

Krstitelja u Varaždinu nalazi se slika Blasiusa Gruebera (? , oko 1700. – Varaždin 1753.) *Sv. Franjo Asiški* [26],²⁰² »pravi i neosporni lik« po Monaldiju, odnosno po neznanoj grafici izdanoj povodom jubileja koji je proglasio papa Benedikt XIII. i postave skulpture u »vatikanskom hramu na trajno sjećanje«. Na to upućuje zapis u dnu Grueberove slike:

»VERA ET INDISPUTABILIS EFFIGIES / HABITUSQVE FORMA SERAPHICI PATRIS
FRANCISCICI / ROMÆ IN VATICANO TEMPLO IN PERPETUAM MEMO / RIAM, AC PERE-
NNE TOTIUS MINORITICI ORDINIS DECUS / MARMOREO SIMULACRO ANNO IUBILÆI
MDCCXXV. EXCITATA AC PER BENEDICTUM XIII. SOLEMNI RITU CONFIR / MATA ET
PVBLICATA.«

Narudžbom oltarne slike *Sv. Franje Asiškoga* [27]²⁰³ srodnoga rješenja za svečevu kapelicu na Kaptolu u Zagrebu zagrebački su se franjevci pridružili varaždinskim u proslavi trijumfalnoga događaja za red, a nešto kasnije (1777.) neznani grafičar bakrorezom [28] ukrašava predlist Franjina životopisa iz pera Ivana Velikanovića (Slavonski Brod 1723. – Vukovar 1803.) *Serafinskoga svetoga Otca Francesca xivot kratak, Naredba i Oporuka, zapovidma u Naredbi zaderxanima*, koje se u rješenju nastavlja na nîz potekao iz rimske skulpture.²⁰⁴ Lakoća kojom je Monaldijev *Sv. Franjo Asiški* preveden u slikarski i grafički medij potvrđuje njezinu izrazito slikarsku koncepciju. Svjetlosni i tonki efekti naglašeniji su nego oni plastički, pa ju kopisti u drugim medijima prihvaćaju s malim izmjenama. Grueber i osječki grafičar dosljedno prenose motiv postolja na kojemu svetac stoji zajedno s malim anđelom, nosačem knjige, a slikar zagrebačke oltarne slike smješta sv. Franju na vrh uzvisine, bez naznaka krajolika, dok anđeo lebdi. Ipak, cijela ta oltarna pala postavljena je na iluzionirano postolje koje je izvedeno na drvenoj ploči oltara, ispod okvira slike, pa je tako i tu zadržan podsjetnik na izvor invencije u skulpturi na postolju. Privlačnoj melodramatičnosti sv. Franje na Monaldijevoj skulpturi, osobito u gesti i izrazu s kojim meditira raspelo, pokušali su se približiti svi kopisti.²⁰⁵ Njome je u središtu, u bazilici sv. Petra srednjovjekovni svetac predstavljen onako kako ga je razumijela poslijetridentska ikonografija – u meditaciji, ekstatično obuzet razmišljanjem o nasljedovanju Kristova primjera ljubavi i žrtve (lat. *imitatio Christi*), ali i kao znakonosac Kris-

202 Ulje na platnu, 228 x 127 cm.

203 Ulje na platnu. 157,3 x 80 cm.

204 Ivan Velikanović, *Serafinskoga svetoga Otca Francesca xivot kratak, Naredba i Oporuka, zapovidma u Naredbi zaderxanima*. U Ossiku, Slovima Iv. Mart. Diwalt, 1777. Usp. Marina Vinaj, *Odjel muzealnih tiskopisa* u: AA.VV., *Sakralna umjetnost iz zbirke Muzeja Slavonije Osijek*. Katalog izložbe. Osijek: Muzej Slavonije, 2003., str. 96-127.

205 Mirjana Repanić-Braun objavila je sliku osječkoga slikara Paulusa Antoniusa Sensera (? , oko 1718. – Pečuh 1758.) u hodočasničkoj crkvi Marija Jud u mađarskom dijelu Baranje iz vremena dovršetka crkve (oko 1746.) koja se također ubraja u kopije invencije Carla Monaldija. Senserova slika meditativno tumači sveca u skladu s uzorom, ali je prizor proširen dvjema ikonografskim situacijama u pozadini koje Franju Asiškoga dodatno potvrđuju kao sveca poslijetridentskoga duha, Stigmatizacijom (čudo) i Porcijunkulskim oprostom (vizija). Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo u Hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 2004., str. 165.



25. Carlo Monaldi, *Sv. Franjo Asiški* (1725.), Vatikan, bazilika sv. Petra, svetište.

26. Blasius Grueber, *Sv. Franjo Asiški* (nakon 1725.), Varaždin, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja.



tov, prvi među ljudima označen njegovim ranama (lat. *signifer Christi*).²⁰⁶ O nadnaravnim značajkama događaja na Monaldijevoj skulpturi i njezinim odjecima svjedoči prisutnost anđelā, koji se – bez obzira na anđeoski red i mjesto u hijerarhiji na kojemu se nalaze – nakon Tridentskoga sabora obvezno pojavljuju s krilima. Ona su razbirljivi znak njihove pripadnosti nebeskoj formaciji, ili kako je svoje argumente sažeo (ali tek nakon dulje rasprave) Giovanni Andrea Gilio (1564.):

»[...] dovoljno je zaključiti, da se u svakom pogledu anđelima treba napraviti krila, i stoga da ne izgledaju obični ljudi, i stoga da se pokaže njihova brzina; osim toga ih mora naslikati kao prekrasne mladiće, jer tako su se pokazali, a i da ih se razlikuje od demona.«²⁰⁷



27.
Sv. Franjo Asiški (nakon 1725.),
Zagreb, franjevački samostan
sv. Franje, kapelica sv. Franje.

28.
Sv. Franjo Asiški u: Ivan
Velikanović, *Serafinskoga
svetoga Ota Francesca život
kratak* (1777.), Osijek, Muzej
Slavonije.



206 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 171-179. Tema omiljena u slikarstvu našla je i svojih literarnih poklonika. Pišući o liturgijskoj lirici Antuna Kanižlića Zoran Kravar (1992.) upozorava: »Kanižlić po tlocrtu baroknih figura oblikuje vrlo različite motive, kadšto i neke koji bi s obzirom na dignitet svojega sadržaja možda zahtijevali i odmjerenu književnu razradu. Dobar primjer takva spajanja nedodirljive vjerske teme s razigranom baroknom figurom jest zadnja strofa kratke pjesme Rane s. Franciška, u kojoj se misao o sličnosti stigmatiziranoga sv. Franje i Isusa oblikuje u svojevrstni *commutatio*, figuru vrlo čestu u baroknoj lirici: *Nek Franciško habit svuče, / da je Isukrst, svatko reć će; / a da Isukrst njega obuče, / drugo reć nitko ne će / nego: 'Ovo je pravi Frano, / čuda od rana svitu znano.'*« Zoran Kravar, *Liturgijska lirika Antuna Kanižlića u: Vladimir Horvat (ur.), Isusovci u Hrvata. Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija »Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata«*. Zagreb, Beč: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Hrvatski povijesni institut, 1992., str. 321, 322.

207 »[...] basta à cōcludere, che per ogni rispetto si deue à gli Angeli far l'ali. si perche nō paiono puri huomini, si per mostrare la loro velocità;& si deue dipingerli anco giouini bellissimi, perche così sono appariti, e per farli differēti da i Demonii, [...]« Giovanni Andrea Gilio, *nav. dj. [Secondo dialogo]*, 1986. [1564.], fol. 121r.



29.

Giovanni Battista Gaulli zvan Baciccio, *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* (1676.), Rim, isusovačka crkva San Andrea al Quirinale.

* * *

Utjecaj rimskoga slikara Carla Maratte (Maratti; Camerano, Ancona 1625. – Rim 1713.) na oblikovanje slovenske, ali i hrvatske likovne baštine putem grafika po njegovim slikama i invencijama, istražila je Blaženka First (2000.). U slijedu traga grafičkih niti između domaćih djela i velikoga rimskoga uzora, mogu se pridati samo novi primjeri koji potvrđuju retoričku raskoš Maratte i njegov osobit spoj dekorativne tradicije velike geste rimskih slikara s prodornom snagom poslijetridentske ikonografije.²⁰⁸ Mlađi Marattin suvremenik, Giovanni Battista Gaulli zvan Baciccio (Baciccio; Genova 1639. – Rim 1709.) na oltarnoj pali *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* [29]²⁰⁹ iz 1676. godine za crkvu isusovačkoga novicijata – San Andrea al Quirinale u Rimu – također je ostvario utjecajno ikonografsko rješenje. Umirućega misionara prikazao je u zagrljaju križa, dok mu posljednje izdisaje prate anđeli navještajući nebesku proslavu jednoga od najvećih svetaca iz redova Družbe Isusove. U sugestivnom preplitanju »zemaljskih i nebeskih prizora, ispunjenih namjernim kontrastima hladnoga i toploga, nepokretnoga i uzgibanoga, tame i svjetla, što sve daje tematski kontrast između smrti i života nakon smrti«,²¹⁰ Gaulli nije bio bez uzora. Nije ga našao u ikonografski podudarnom zadatku nego u rješenju ženske blaženice koje je promoviralo novo tumačenje figure na samrti:

208 Usp. Blaženka First, *Carlo Maratta in barok na Slovenskem. Pomen z Maratto povezane grafike za baročno religiozno slikarstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Narodni muzej Slovenije, 2000. Slika *Bogorodica s Djetetom* u zbirci grkokatoličke biskupije u Križevcima nadahnutu je Marattinom invencijom, kao i Rangerovo *Krštenje Krista* na zastavi u Hrvatskom povijesnom muzeju. O njegovu utjecaju usporedi također ikonografiju smrti sv. Josipa u poglavlju *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*.

209 Ulje na platnu, 296 x 182 cm. Marattina oltarna pala *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* za crkvu il Gesù nastala je tri godine kasnije (1679.) od Baciccine. Usp. Beatrice Canestro Chioven-da, »La morte di S. Francesco Saverio« di G. B. Gaulli e i suoi bozzetti, *altre opere attribuite o inedite* u: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* XXVIII., Firenca: Le Monnier, 1977., str. 262-272.

210 »The earthly and heavenly scenes [interpenetrate yet are] filled with deliberate contrasts, of cool and warm, motionless and motion-filled, dark and light, all giving formal emphasis to the thematic contrast between death and life after death.« Robert Enggass, *Gaulli, Giovanni Battista* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 12. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 200.



30.
Smrt sv. Franje Asiškoga (oko 1714.), Kuna, franjevačka samostanska i župna crkva Gospe Delorite.

»Gaulli je za nadahnuće imao veličanstveni model: u to je isto vrijeme zajedno s Berninijem proučavao smještaj jedne slike koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom i sv. Anom za pozadinu skulpture *Blažena Lodovica Albertoni* koju je Bernini već bio postavio *in loco* u crkvi S. Francesco a Ripa. Sačuvani su neki crteži koji potvrđuju tu suradnju. Gaullijeva figura sv. Franje je blažena Lodovica prenesena iz mramornoga lika u slikarstvo.«²¹¹

Tezu američke kulturne antropologinje Marjorie Garber (1992.) o tome kako je preobučenost svetica česta pojava (svetice se presvlače u muškarce kako bi bile shvaćene ozbiljno), te da se ona ne javlja u svetaca, poslijetridentska ikonografija ne poštuje i pred autoritetom utjecajnoga umjetničkoga djela kakva je bila Berninijeva *Blažena Lodovica Albertoni* ikonografska presvlačenja postaju rodno znatno otvorenija.²¹² Uspjeh Gaullijeve *Smrti sv. Franje Ksaverskoga* (u kojoj je odjeknula Berninijeva umiruća Lodovica) pratimo u brojnim potvrđama. Ona postaje jedan od najvažnijih modela za prikaz smrti i velikoga isusovačkoga misonara, ali u franjevačkoj crkvi Gospa Delorita u mjestu Kuna na Pelješcu, susrećemo se ponovno s neočekivanom ikonografskom promjenom. Prikazani svetac više nije sv. Franjo Ksaverski, nego njegov stariji imenjak, sv. Franjo Asiški [30].²¹³ Slikar je Gaullijeva protagonista presvukao i umjesto crnoga isusovačkoga talara obukao mu franjevački habit, ostavio mu zagrljeno raspelo u rukama i pogled upravljen anđelima, dodao stigme na rukama i nogama, ali je prenio kompoziciju (zrcal-

no, zbog posrednika, grafike po Gaullijevu djelu) u kojoj se dramatski sučeljavaju pokrenuti nebeski i umrtvljeni zemaljski svijet, zadržao je značajke scenografije: malu uzvisinu na koju se nemoćni svetac naslonio, slamu pod njim, knjige uokolo. Slika s »novim« protagonistom, zapravo starim franjevačkim svecem prikazan po novom poslijetridentskom obrascu, bila je spremna za oltar.

211 »Il Gaulli aveva un grande modello al quale ispirarsi: in quello stesso periodo di tempo egli stava studiando insieme con il Bernini, la collocazione di una pittura rappresentante la Madonna con il Bambino e S. Anna, in modo che facesse da 'fondale' alla statua della Beata Lodovica Albertoni che il Bernini aveva già posto *in loco* nella chiesa di S. Francesco a Ripa. Ci sono rimasti alcuni disegni che attestano questa collaborazione. La figura del S. Francesco del Gaulli è la trasposizione in pittura dell'immagine marmorea della Beata Lodovica.« Beatrice Canestro Chioyenda, *nav. dj.*, 1977., str. 263, 264.

212 Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1992., str. 215 (poglavlje *Transvestite saints*).

213 Ulje na platnu, 190 x 110 cm (mjereno s lica). Samostanska i župna crkva Gospa Delorita (*tal. di Loreto*) posvećena je 1714. godine.



31.
Leandro Bassano, *Presveto Trojstvo sa sv. Dominikom* (1590.-95.), Venecija, dominikanska crkva Santi Giovanni e Paolo.

32.
Leandro Bassano, *Presveto Trojstvo s portretom Teodora Dieda* (nakon 1615.), Korčula, nekoć katedrala, sada župna crkva sv. Marka evanđelista.



Politički i umjetnički utjecaj Venecije

Slučaj s Venecijom i njezinim utjecajem na hrvatsku baštinu različit je od utjecaja ostalih gradova. Dalmaciji i Istri ona je administrativno i političko središte, dakle centar moći i uprave, pa venecijanski utjecaj u oblikovanju ikonografskih rješenja nakon Tridentskoga sabora ne možemo na cijelom području Hrvatske promatrati na isti način.

Omiljena venecijanska politička alegorija vizualno predstavlja grad vjenčan s morem, jer je *Serenissima*²¹⁴ kroz taj brak stjecala trgovačku, vojno-političku i novčanu snagu. Dio hrvatskih teritorija Venecija ubraja u posjede preko mora, pa su tako djela brojnih venecijanskih umjetnika razdijeljena u tri skupine: djela u gradu, u kopnenom zaleđu (tal. *terraferma*) i preko mora (tal. *oltremare*) što svjedoči o kapilarnoj raširenosti istih umjetničkih osoba i poetika u povijesno jedinstvenom političkom prostoru. Dva slikarska tumača poslijetridentskih ideja, kasnomaniristički umjetnici Leandro Bassano (dal Ponte; Bassano del Grappa 1557. – Venecija 1622.) i Jacopo Palma Mlađi (Venecija 1544. – 1628.),²¹⁵ njihova djela, i

²¹⁴ *Presvijetla*, naziv za Venecijansku tj. Mletačku Republiku.

djela njihovih radionica potvrđuju tu povijesno određenu razvedenost umjetničke topografije.

Godine 1611. spomenuti dominikanac Teodor Diedo (Dedo; Venecija 1571. – 1627.) napustio je službu priora venecijanskoga samostana *Santi Giovanni e Paolo* (u kojemu je, u blagovaonici, Veroneseova slika *Posljednje večere*, odnosno *Gozbe u Levijevoj kući*), i postao korčulanskim biskupom. U venecijanskoj samostanskoj crkvi, poznatoj po raskošnoj opremi, na oltaru u prvoj kapeli lijevo od oltara, i danas se nalazi Leandrova pala *Presveto Trojstvo sa sv. Dominikom* [31] iz 1590.-95. godine, a u Korčuli, na oltaru s desne strane svetišta njezina varijanta, oltarna pala *Presveto Trojstvo s portretom Teodora Dieda* [32], naručena nakon 1615. godine.²¹⁶ Teško je zamisliti da bi bez biskupa Dieda u Korčulu pristiglo upravo Leandrovo djelo, i to kompozicijski toliko srodno ranijoj pali za crkvu samostana u kome je prije korčulanske narudžbe bio priorom.

Posve je drugačije naravi venecijanski utjecaj na prostoru izvan dosega političkoga mehanizma čvrste povezanosti. Sa slobodom odabira među dostupnim predlošcima, na zavjetnoj slici Hansa Georga Geigera (Geigerfelda; ?, oko 1610. – Zagreb 1681.) *Mučeništvo sv. Sebastijana* [33]²¹⁷ iz 1679. godine, koju je naručio župnik Ioannes Kobbe u Brdovcu, pronaći ćemo invenciju Jacopa Palme Mlađega, ali ona je pristiglo posredno, prevedena i prerađena. Kao neposredni predložak Geigeru (Geigerfeldu) poslužio je bakrorez Cornelisa Gallea I., kopija prema grafici *Ægidiusa Sadelera II.* (bakrorez i bakropis), ali u protusmjeru. Hodom unatrag dolazimo do izvora za impostaciju sv. Sebastijana (i grafičkih listova u tom komunikacijskom lancu) – sliku Jacopa Palme Mlađega. Sv. Sebastijan iz Brdovca »poto-mak« je i nasljednik Palmina mučenika s oltarne pale u svetištu Sette Chiese u mjestu Monselice blizu Padove iz 1611. godine [34],²¹⁸ ali veza s tim venetskim djelom i s venecijanskim slikarom je otvorenija, podložna odabiru, ne slijedi politički automatizam, nego umjetničku motivaciju. Za razliku od korčulanskoga biskupa Dieda koji izravno naručuje od Leandra Bassana u Veneciji, u slučaju narudžbe župnika Kobbea venecijanski je utjecaj stigao duljim putem i neizravno,

215 O Jacopu Palmi Mlađem kao tumaču poslijetridentskih zadataka u djelima hrvatske baštine usporedi: Zoraida Demori Staničić, *Palma Mlađi i protureformacija. Slika sv. Hijacinta u Starom Gradu na Hvaru* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1992., str. 97-105.

216 Ulje na platnu, oko 160 x 100,5 cm. Usp. Sanja Cvetnić, *Portreti Leandra Bassana u Hrvatskoj* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 86-95, i literaturu koju navodi.

217 Ulje na platnu, 104 x 81,5 cm. Zagreb, Muzej Odsjeka za povijest medicinskih znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Usp. Mirjana Repanić-Braun, Blaženka First, *Majstor HGG slikar plastične monumentalnosti*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt; Ljubljana: Narodna galerija, 2005., str. 134-139, i literaturu koju navode.

218 Ulje na platnu. Usp. Stefania Mason Rinaldi, *nav. dj.*, 1984., str. 95, 162. Autorica navodi i pripremni crtež u École des Beaux-Arts u Parizu. Isabelle de Ramaix (1997.) navodi drugi Palmin crtež prema kojemu je rađena Sadelerova grafika (bakrorez i bakropis): »After a drawing by Jacopo Palma formerly in the Woerner collection, sold by Houthakker. The print has been compared to the painting in the Duomo of Castelfranco.« [Po crtežu Jacopa Palme koji se prije nalazio u zbirci Woerner, a prodana je u Houthakkeru. Grafika je uspoređena sa slikom u katedrali u mjestu Castelfranco.] Isabelle de Ramaix, *Ægidius Sadeler II. The Illustrated Bartsch 72/1 (Supplement)*. New York: Abaris Books, 1997., str. 158.



33.
Hans Georg Geiger,
Mučeništvo sv. Sebastijana
(1679.), Zagreb, Muzej
Odsjeka za povijest medi-
cinskih znanosti Hrvatske
akademije znanosti i
umjetnosti.

34.
Jacopo Palma Mlađi,
Mučeništvo sv. Sebastijana
(1611.), Padova, Monselice,
svetište Sette Chiese.



a po sačuvanim djelima preobrazbu invencije možemo ekskluzivno pratiti od prvoga likovnoga rješenja, odnosno od Palmina pripremnoga crteža za oltarnu palu u svetištu Sette Chiese u dugom nizu sve do zavjetne slike u Brdovcu.

Isusovačka crkva u Münchenu kao »katalog predložaka«

Iz Münchena je u hrvatsku likovnu baštinu pristiglo mnogo gotovih ikonografskih rješenja. U središtu grada, na prostranu trgu nazvanu *Marienplatz* po javnom spomeniku, mramornom stupu na koji je postavljena brončana skulptura Bogorodice s Djetetom na polumjesecu (lat. *Patrona Bavaricæ*) Huberta Gerharda iz 1593. godine, isusovci su uz pomoć bavarskih vojvoda sagradili monumentalni sklop građevina. Među njima dominira crkva sv. Mihaela (*St. Michaelskirche*), građena od 1583. do 1597. godine i raskošno opremljena slikarskim i skulptorskim djelima.²¹⁹ Isusovačko središte u Münchenu predstavljalo je *Rim u*

²¹⁹ Usp. Johannes Terhalle ... *ha della Grandezza de padri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München* u: AAVV, *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 83-146 i literatura.

Bavarskoj, kako je i sugerirao naslov izložbe o isusovačkoj baštini (*Rom in Bayern*, 1997.), priređene o četrinstotoj obljetnici dovršetka crkve. Odatle se širilo trident-sko učenje, na vjernost papama vezao bavarski dvor i pük, a isusovački misionari kretali su u protestantske krajeve. Nije čudo da je kao titular crkve odabran arkandeo Mihael, vojskovođa nebeske vojske i pobjednik nad pobunjenim anđelima. Gotovo svaki dio münchenske crkve ostavio je odjeka: u građevinama koje su ponavljale suvremeno protumačeni dvoranski *Wandpfeiler* tip, u skulpturama i slikama koje su se nadahnjivale oltarima isusovačkoga Sv. Mihaela. Stoga graditelj i slikar Friedrich Sustris,²²⁰ kipar Hubert Gerhard, slikari Christoph Schwarz, Hans von Aachen, Peter Candid (Pieter de Witte), Alessandro Scalzi zvan Paduano, i drugi, većinom talijanski i nizozemski umjetnici koje je okupljao bavarski vojvoda i zaštitnik isusovaca Wilhelm V., ne duguju iznimnu popularnost inovacijama u arhitektonskoj zamisli, pa ni elegantnom manirizmu likovnih djela, koliko god ona bila cijenjena u dvorskom i svjetovnom okružju. Premda su im opusi bogati i raznorodni, spomenuti umjetnici uspjeh, popularnost, dugi vremenski i veliki prostorni doseg utjecaja te brojnost kopija po njihovim inventurama najvećim dijelom zahvaljuju onim svojim münchenskim djelima koja su nastala za moćni isusovački red, dakle po narudžbi i pod paskom protagonista novoga vjerskoga duha i – dijelom – nove ikonografije nakon Tridentskoga sabora.²²¹ Dokaza o rasprostranjenosti münchenskih utjecaja u hrvatskoj umjetničkoj baštini nalazimo dovoljno da potiču metaforu o crkvi sv. Mihaela i umjetnicima iz njezine opreme kao o katalogu predložaka.

Potvrde toj tezi zamjetne su već u dekoraciji pročelja. U internacionalnoj skupini umjetnika koji djeluju u Münchenu ističe se spomenuti Nizozemac Hubert Gerhard ('s Hertogenbosch, između 1540. i 1550. – München 1621.). Boravio je u Italiji, a potom je brojnim javnim i privatnim narudžbama u Augsburg, Innsbruck i München pronio dvorsku eleganciju Giambolognina manirizma. Gerhardova skulpturalna grupa *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* [35]²²² iz 1588. godine postavljena je u središnju os pročelja, između dva simetrična crkvena portala. Prikazan je kao vojskovođa nebeske vojske koji moćnom, ali profinjenom gestom probada spazmatičnu figuru Sotone, paloga vođu pobunjenih anđela. Sotonina agonija jača je no što to tjelesna bol Mihaelova koplja može uzrokovati, jer je mučen bijesom poraza i grijehom oholosti, pa tako pobjedu donosi više nadmoć pravednika nego poslovično »sjajno oružje«. U tom je rješenju Gerhard sazeo isusovačko povjerenje u pobjedu istinitosti prave vjere s kojim su kretali u misionarske pohode, a postav skulpture sv. Mihaela, titulara crkve, dovoljno nisko na pročelju da komunicira s trgov, odnosno s prolaznicima, prenijela je propovjedničku poruku u javni prostor. Crtež Petera Candida [36]²²³ po Gerhardovoj skulpturi rađen je u

220 Sustris je zadužen za gradnju u drugom razdoblju, od 1592. do 1597. godine.

221 O problemima narudžbe kiparskih djela za isusovačku crkvu u Münchenu usporedi također: Jeffrey Chipps Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520/1580. Art in an Age of Uncertainty*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994., str. 358.

222 Bronca, v. oko 550 cm. Skulpturu je 1588. godine po Hubertovu modelu salio Martin Frey. Usp. PV [Peter Volk], *Erzengel Michael* u: AAVV, *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 417.

223 Crtež perom i tušem, 424 x 240 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.



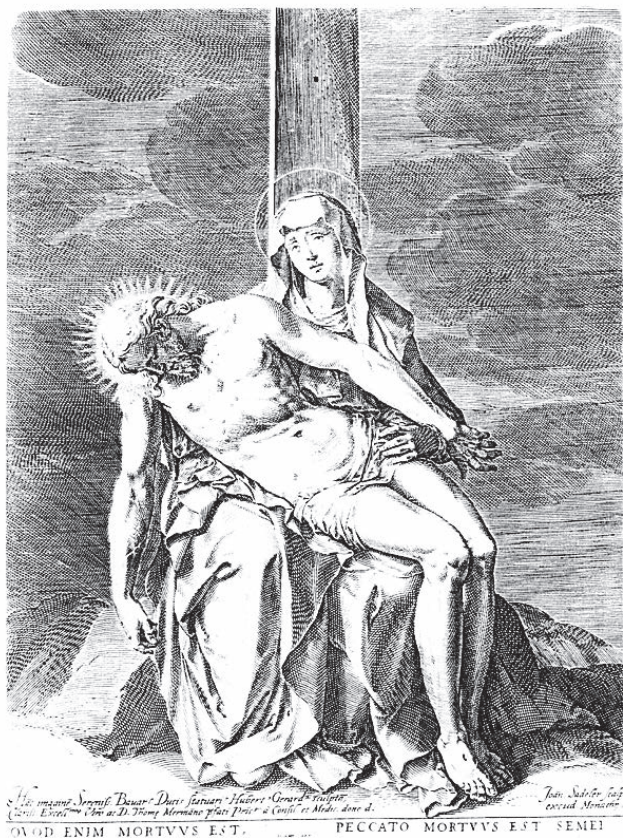
35.
Hubert Gerhard, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1588.), München, isusovačka St. Michaelskirche.

36.
Peter Candid, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1588.-1597.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

deseljeću nakon njezina postava na pročelje (1588.-1597.), kao priprema i predložak za bakrorez Lucasa Kiliana [37].²²⁴ U natpisima grafičar prenosi informacije o autorstvu i impresivnoj visini skulpture (u dnu toskanskoga stupa lijevo: »OPUS / EX ÆRE / HVBERTI GERARDI / HOLLAND. / ALTITVDINE / PEDVM / XIV.«), o autoru crteža i o sebi kao autoru grafike (u dnu stupa desno: »PETRVS CANDID. / DELINEAVIT. / Lucas Kil: Aug. / Scalpsit.«).²²⁵ Grafičar Kilian slijedi Candidov crtež u rješenju likova Mihaela i Sotone, odnosno prilagodbu skulpture kao predloška drugom mediju, ali uz to ponavlja uspješni Gerhardov motiv širokih arkanđelovih krila koja probijaju rub niše. To je ostala prepoznatljiva značajka i

224 Lucas Kilian (Augsburg 1579.-1637.), *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu*, bakrorez, 498 x 331 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Za otiske u Rotterdamu i Amsterdamu navedene su neznatno različite dimenzije 491 x 328 mm, odnosno 503 x 334 mm (ploča). Usp. Robert Zijlma, *Lucas Kilian to Philip Kilian*. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1976., str. 31.

225 Za detaljne kataloške opise djela usporedi: CDi [Christian Dittrich], *Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Satan* i PV [Peter Volk], *Erzengel Michael u: AAVV, Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 417, 420.



39.
Johan Sadeler I. († 1600.),
Bogorodica Sućutna, Beč,
Graphische Sammlung
Albertina.

40.
Ivan Jakob Altenbach,
Bogorodica Sućutna (1678.),
Gradec, župna crkva
Ranjenoga Isusa.

ja. Arthur C. Danto (1997.) naglašava dvostruku ulogu medija – papira na kojemu se tiska, i papira na kojemu umjetnik izvorno stvara – a pronašao je i motivacijsku klopku koja je povezala naoko nespojive težnje za što većom tržišnom zaradom i one za nesputanom umjetničkom imaginacijom:

»Oni koji su skloni dijalektičkom čitanju povijesti mogu naći sjajnu potvrdu svojih motrišta na primjeru papira. Pronalazak tiska izazvao je povećanu proizvodnju papira umjerene cijene. S druge strane, raspoloživost velikih količina papira zaslužna je za pojavu crteža kao samostalnoga umjetničkoga izraza u ranome XV. stoljeću. Budući da je crtež primjer čiste umjetničke spontanosti, mehaničko je dalo poticaj duhovnom.«²²⁷

227 »Those inclined to a dialectical reading of history may find a delicious confirmation of their views in the example of paper. The invention of printing necessitated the production of quantities of reasonably priced paper. But the availability of paper in large quantities is to be credited with the emergence of drawing as an autonomous mode of artistic expression of the early 15th century. Since drawing is the paradigm of pure artistic spontaneity, the mechanical gives rise to the spiritual.« Arthur C. Danto, *A Personal View of Works on Paper* u: *On Paper* 3, I, New York: Fanning Publishing Company, 1997., str. 2.



41.
Antonio Viviani, *Bogorodica Sućutna* (1719.), Zadar, katedrala sv. Stošije (Anastazije).

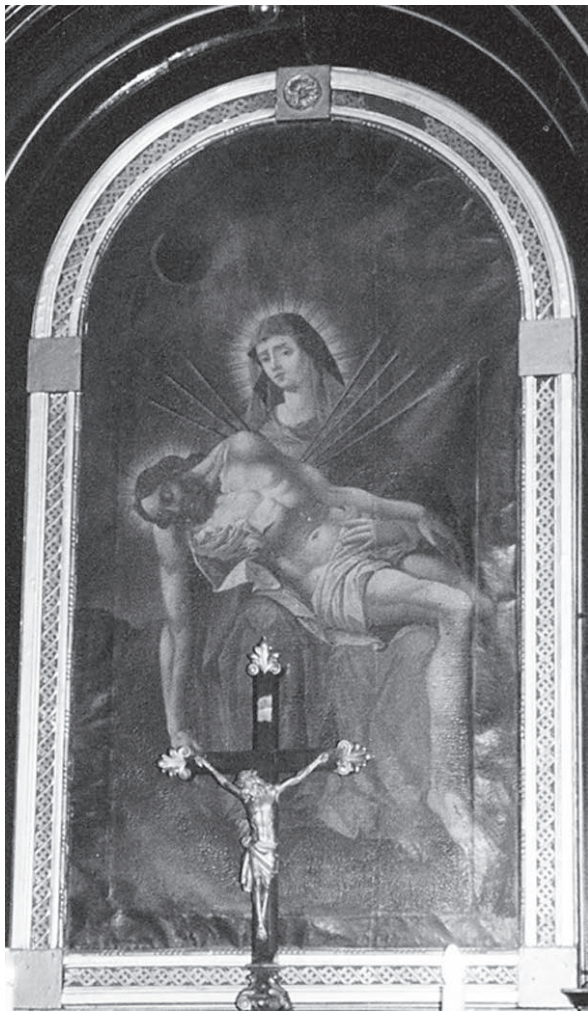
42.
Bogorodica Sućutna (oko 1720.), Zagreb, franjevačka crkva sv. Franje na Kaptolu.

* * *

Neke od protagonista ovoga uspješnoga lanca nalazimo kao karike drugih prijenosa münchenskih invencija u hrvatsku baštinu, primjerice na vrlo popularnom tipu Bogorodice Sućutne (tal. *Pietà*; njem. *Vesperbild*), odnosno Gerhardovoj skulpturi te teme koja je preko bakroreza [39]²²⁸ Johana Sadelera I. (Brussel 1550. – Venecija 1600.) našla neslućeno širok vremenski i prostorni odjek u hrvatskoj baštini. Prepoznajemo ju kao predložak obojenim kamenim skulpturama varaždinskoga kipara iz druge polovine XVII. stoljeća, Ivana Jacoba Altenbacha (*Bogorodica Sućutna* u Veternici, Biškupcu, Križevcima te u Gradecu [40]²²⁹

228 Bakrorez, 267 x 197 mm (ploča). Beč, Graphische Sammlung Albertina. Isabelle de Ramaix, *Johan Sadeler I. The Illustrated Bartsch 70/1 (Supplement)*. New York: Abaris Books, 1999., str. 268. U potpisu: »Johan Sadeler scalp./ excud: Monachij«.

229 Kamen, obojen, 120 x 110 x 80 cm. Gradec, župna crkva Ranjenoga Isusa. »Prema natpisu kip je dao podići Lovro Agatić (Lauretinius Agatich), cesaro-kraljevski kapetan i zapovjednik tvrđe Koprivnica, sa ženom Helenom Paris, godine 1678.« Doris Baričević, *Varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach* u: *Peristil* 25, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1982., str. 107-131.



43.
Bogorodica Sućutna,
Bogorodica od sedam žalosti
(nakon 1778.), Sveta Klara,
župna crkva sv. Klare.

44.
Johann Veit Kauperz,
Bogorodica Sućutna (1778.),
Varaždin, Gradski muzej
Varaždin.



kraj Vrbovca iz 1678. godine), ali i dalje u Dalmaciji: drvenoj *Bogorodici Sućutnoj* neznanoga kipara u Koritima na Mljetu,²³⁰ mramornoj skulpturi [41]²³¹ u središtu oltara Presvetoga sakramenta (1719.) Antonija Vivianija u katedrali sv. Stošije (Anastazije) u Zadru. U slikarstvu se popularnost Gerhardove skulpture i Sadelerove grafike potvrdila na oltarnoj pali [42]²³² u franjevačkoj crkvi sv. Franje na Kaptolu u Zagrebu, koja je postavljena na oltar oko 1720. godine, i na

230 Usp. Cvito Fisković, *Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj* u: *Peristol* 29, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986., str. 50, 53.

231 Mramor, 55 x 35 x 22 cm. O autorstvu skulptura Radoslav Tomić (1995.) piše: »Upotrebu raznobojnog mramora u konstrukciji oltara koristio je Francesco Cabianca s kojim je prisposobiv i način oblikovanja kipova, te scenografski karakter Vivianijeva djela. Kruto nabiranje draperije, isprazne kretnje i nervozne fizionomije na rubu karikaturnog, izvedenice su iz Cabiankina stila. Je li Antonio Viviani, o kojem nema konkretnih podataka, bio Cabiankin suradnik, učenik ili oponašatelj, ili je odgojen u blizini radionice Bonazza?« Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 93, 94.

232 Ulje na platnu, oko 160 x 110 cm (mjereno s lica).

233 Ulje na platnu, oko 170 x 88 cm (mjereno s lica).



oltarnoj pali [43]²³³ u župnoj crkvi sv. Klare u Svetoj Klari, mjestu zagrebačkoga predgrađa, nastaloj nakon 1778. godine, gdje je ikonografskom tipu Bogorodice Sućutne dodan tip Bogorodice od sedam žalosti, označene mačevima koji joj probadaju grudi.²³⁴ Gerhardovu invenciju prepoznajemo na bakrorezu [44]²³⁵ Johanna Veita Kauperza iz 1778. godine kojim se širilo Marijino čašćenje vezano uz oltarnu palu *Bogorodice Sućutne* iz franjevačke crkve na Kaptolu, i koji je vjerojatno poslužio kao predložak pali u Svetoj Klari, te na bakrorezu [45]²³⁶ potpisanom »Giorgio Subarich sculp. Vienna« s letka bratovštine *Maria Sempre Vergine Addolorata* u Rijeci. Osim vizualne informacije Sadelerova grafika zabilježila je i podatak o inventoru i o invenciji: »Ovaj je lik modelirao kipar Presvjetloga Bavorskog Vojvode Hubert Gerhard [...],²³⁷ ali skulpturi koja se toliko raširila, dugo se zametnuo trag. I kada nedostaje invencija, o njoj svjedoči neka od karika u sve debljem lancu vizualne komunikacije.

234 »Bogorodica od sedam žalosti. Tip žalosne Bogorodice [...]. Na temelju proročanstva starca Šimuna u prizoru prikazanja u Hramu [a i tebi će samoj mač probosti dušu (*Lk*, 2,35)], u ikonografiju se uvode mačevi koji probadaju Bogorodičino srce. [...] Oko godine 1500., kao pandan sedam padova Kristovih pod križem, u ikonografiju se uvodi sedam mačeva. Izvorište ikonografije 'sedam mačeva' jest Flandrija, odakle se ovaj motiv širi u Francusku i u rajnsko područje. [...] Bogorodica sućutna (*Vesperbild*). Sjedeći lik Bogorodice koja na svom krilu drži mrtvo

45. Giorgio Subarich, *Bogorodica Sućutna* (1780.-90.), Senj, Sakralna baština Senj.

Kristovo tijelo nakon skidanja s križa. Ovaj ikonografski tip počinje oko 1320. godine u rajnskom području [...].« Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 167, 169 [Branko Fučić].

235 Bakrorez, 151 x 100 mm. U potpisu: »Joh. V. Kauperz Graecii.« Johann Veit Kauperz (Graz 1741. – 1815.) Varaždin, Gradski muzej Varaždin. Kronogram u natpisu otkriva godinu 1778.: »DeVota efflgles VirgInIs DoLorosae / apVD franClSCanos VrbIs zagrablae / FH.« Usp. Sanja Cvetnić, *Album sanctorum varaždinskih uršulinki – problem predložaka i ikonografije u: 300 godina uršulinki u Varaždinu*. Zagreb, Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003., str. 323-337 i literaturu koja je tu navedena (studije Doris Baričević, Marije Mirković i Mirjane Repanić-Braun); Karin Leitner, *Die Grazer Kupferstecherfamilie Kauperz und die Andachtsbildgraphik im 18. Jahrhundert* u: *Acta historiae artis Slovenica* 6, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2001., str. 141-165.

236 Bakrorez, 130 x 808 mm (prizor); 148 x 100 mm (ploča). 1780.-90. Senj, Sakralna baština Senj.

237 »Hac imagine Sereniss. Bavaris Ducis Statuaris Hubert Gerard sculpta. [...]« Brončana skulpturalna grupa *Pietà* oštećene desne ruke, koja se pojavila na dražbi u Sotheby's 2. srpnja 1973. godine, i pripisana je Hubertu Gerhardu, najbliža je među sačuvanim Gerhardovim djelima invenciji koju je Sadeler prenio.

* * *

Srodan je primjer intimno kadriranoga, ali ikonografski novoga tipa trijumfalnoga Navještenja koje nalazimo na dvojno riješenom prizoru Marije i arkandela Gabrijela [46]²³⁸ na vratnicama oltara sv. Kristofora (1692.), nekada u zagrebačkoj katedrali (sada samostalno izložene u sakristiji), te na znatno slabijoj kopiji (1702.) povrh menze glavnoga oltara prigradske zagrebačke župne crkve sv. Barbare u Gornjem Vrapču.²³⁹ U potragu za izvorom invencije može se krenuti i obratno, od djela koja su srodna ali vremenski i prostorno udaljena, pa posredno svjedoče o zajedničkom predlošku. Naime, dvojno *Navještenje* iz zagrebačke prvostolnice, podudarno je i u impostaciji protagonista i kompoziciji s nizom slika iz zbirki diljem Europe, od Finske do Italije. Usporedivo malo *Navještenje* [47]²⁴⁰ u finskoj pinakoteci Sinebrychoffin Taidekokoelmat u Helsinkiju dimenzijama ne doseže jednu ploču dvojnoga *Navještenja* u zagrebačkoj prvostolnici, a u Finsku je stiglo 1851. godine kao dar ruske carske obitelji. Na jugu europskoga kontinenta, u talijanskoj privatnoj zbirci nalazi se *Navještenje* koje Paola Rossi (1991.) pripisuje Francescu Maffei (Vicenza, oko 1605. – Padova 1660.), i navodi kako se slika nekada nalazila u privatnoj zbirci u Parmi [48].²⁴¹ Accademia Carrara u Bergamu u svojoj zbirci čuva još jedno usporedivo *Navještenje* [49],²⁴² s odvojenim prizorima Marije i Gabrijela kao i zagrebačko, ali rađeno na bakrenim pločama. Francesco Rossi (1989.) predložio je atribuciju markedanskom slikaru Antoniju Cimatoriju zvanom Visacci (Urbino, oko 1550. – Rimini 1623.). Pravokutni formati slika postavljeni su vertikalno, manjih su dimenzija od zagrebačkih, pa su i figure jače odsječene. Uz signiranu i datiranu sliku *Navještenja* [50]²⁴³ franjevačkoga slikara Magnusa Ruebera iz 1674. u Národní galerije u Pragu, Hana Seifertová (1989.) navodi još jednu sliku i dva polikromirana reljefa iz iste zbirke, i jedina spominje grafiku kao predložak češkim djelima. Sva navedena *Navještenja* kompozicijski su srodna, premda nisu sva riješena kao dvojni prizori, na odvojenim pločama, ali razlikuju se bitno u formatu. Autora invencije bilježi druga karika komunikacijskoga lanca, grafika s tekstual-

238 Ulje na dasci, dvojni prizor, svaka ploča 47 x 55,5 cm. Nekada oltar sv. Kristofora (služio je i kao riznica). Ploče su rastavljene i izložene u sakristiji prvostolnice.

239 Ulje na dasci, dvojni prizor, 37 x 43 cm (Marija) i 37 x 44 cm (Gabrijel).

240 Ulje na drvu, 23 x 28,5 cm. Pripisana je sljedbeniku »Pietera de Witte« (Candidu). Usp. Dan Holm, Olli Valkonen (ur.), *Sinebrychoffin taidemuseo. Sinebrychoff Art Museum*. Helsinki: Fine Arts Academy of Finland, 1988., str. 128; Jukka Ervamaa, Sirkka Nurminen, Marja Supinen (ur.), *Italialaisia maalauksia. Italian Paintings*. Helsinki: Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychoff, 1992., str. 72.

241 Ulje na platnu, 74,3 x 97,5 cm. Usp. Paola Rossi, *Francesco Maffei*. Milano: Berenice, 1991., str. 151, kat. 207., il. 178. Sadašnji smještaj nije preciziran. Autorica datira sliku u kraj petoga ili početak šestoga desetljeća XVII. stoljeća.

242 Ulje na bakru, *Marija* 24 x 20 cm; *Gabrijel* 24 x 23 cm. Slika je dio izvorne zbirke Giacoma Carrare. Usp. Francesco Rossi, *Accademia Carrara, Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*. Bergamo, Milano: Amilcare Pizzi Editore, 1989., str. 66.

243 Ulje na drvu, 15,5 x 21 cm. Usp. Hana Seifertová (ur.), *Němcké malířství 17. století z československých sbírek*. Prag: Národní galerie, 1989., str. 80, 81.



46.
Navještenje (1692.), Zagreb,
 katedrala Uznesenja Blažene
 Djevice Marije, sakristija.



47.
Navještenje (XVII. st.),
 Helsinki, Sinebryhoffin
 Taidekokoelmat.



48.
 Francesco Maffei, *Navještenje*
 (oko 1650.), privatna zbirka.



49.
 Antonio Cimattori zvan Visacci? († 1623.),
Navještenje, Bergamo, Accademia Carrara.



50.
 Magnus Rueber, *Navještenje*
 (1674.), Prag, Národní galerie.



51.
 Johan Sadeler I. († 1600.),
Navještenje, Brussel,
 Prentenkabinet Koninklijke
 Bibliotheek Albert I.

nim dijelom. Bakrorez [51]²⁴⁴ Johana Sadelera I. koji je raširio tu invenciju u potpisu upućuje da je *Navještenje* naslikao Peter Candid (Pieter de Wit ili de Witte; Brugge, oko 1548. – München 1628.) u Münchenu: »Petrus Candid' pinxit. MONACHII, I. Sadeler scalp. et excudit.«²⁴⁵ Međutim, sačuvana Candidova münchenska *Navještenja* – oltarna slika u isusovačkoj crkvi sv. Mihaela i nekadašnja predela glavnoga oltara u crkvi posvećenoj Mariji (*Frauenkirche*) – formatom, kadrom, impostacijom ili tek datacijom nisu mogle biti izravni uzor Saderovoj grafici. Prva je oltarna pala vertikalna formata,²⁴⁶ datirana je u 1587. godinu i Marija je posve različito impostirana. Okrenuta je leđima, što vjerno prenosi još jedan bakrorez Johana Sadelera I.²⁴⁷ Druga sačuvana Candidova slika je predela nekadašnjega glavnoga oltara, izrazito horizontalno izduljena.²⁴⁸ Gabrijel i Marija su u stavu usporedivi (premda ne istovjetni), ali je kadar posve različit, i prikazani su cijelom figurom. Osim toga, ona je signirana i datirana 1620. godine, dakle dvadeset godina nakon Sadelerove smrti.²⁴⁹ Grafika i kopije po Candidovoj slici koja nam nije poznata tako ponovno potvrđuju i pronose »snagu jedinstvenoga originala i raznolikost odgovora koje je sposoban potaknuti«, kako je to izrekao David Freedberg (1989.), i onda kada se sâm izvornik zametne ili nestane.²⁵⁰

244 Bakrorez, 160 x 206 mm (ploča). Brussel, Bibliothèque Royale Albert I. Dieuwke de Hoop Scheffer, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*. Amsterdam: Van Gendt & Co 1980., str. 108. i Isabelle de Ramaix, *nav. dj.*, 1999., str. 171.

245 Sadeler tako u potpisu jasno iskazuje da bakrorez prenosi invenciju sa slike (»Petrus Candid' pinxit«), koja sada nije poznata, ali sačuvani su crteži kojima pratimo razvoj ideje. Candidov crtački opus obradila je Brigitte Volk-Knüttel (1979.) u katalogu izložbe održane u Staatliche Graphische Sammlung u Münchenu – *Peter Candid : Zeichnungen* (München 1979.). Sačuvani pripremni crteži za oltarne slike *Navještenja* rađeni na odvojenim listovima i sada se nalaze u različitim zbirkama. Crtež Marije (273 x 193 mm) vlasništvo je Cabinet des Dessins u Louvreu, a Gabrijel (330 x 220 mm) Kunsthalle u Hamburgu. Usp. Brigitte Volk-Knüttel, *nav. dj.*, 1979., str. 33, 34.

246 Ulje na platnu, 320 x 225 cm.

247 Usp. Dieuwke de Hoop Scheffer, *nav. dj.*, 1980., str. 107. Godine 1597. Candid slika još jedno *Navještenje*, oltarnu palu za karmelićansku crkvu u Bresci.

248 Ulje na dasci, 160,8 x 395,6 cm.

249 Usp. Hans Ramisch, Peter B. Steiner, *Die Münchener Frauenkirche. Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke zum 500. Jahrestag der Weihe am 14. April 1994*. München: J. Pfeiffer Verlag, 1994., str. 120, 126-130.

250 U tirolskom hodočasničkom svetištu Marijina Uznesenja u Kaltenbrunn (glečar Kautnertal), na oltaru desno od trijumfnoga luka svetišta, nalazi se oltarna pala *Navještenja* pripisana Peteru de Wittu. Slika je poklon bavarskoga izbornoga kneza Maxa Emanuela iz 1724. godine, kada je dopremljena iz Münchena, iz njegove zbirke (*Kunstkammer*). Datacija joj je postavljena široko – »1610./20.« – ali bez arhivske potkrjepe. Usp. AA.VV., *Bayerisch-tirolischen G'schichten. ... eine Nachbarschaft I*. Katalog izložbe. Innsbruck: Landesmuseum Ferdinandeum, 1993., kat. 3.1, str. 228, 229. Uredio Gert Ammann; Hubert Rietzler, *Die Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Kaltenbrunn*. Salzburg: Verlag St. Peter, 2003., str. 19. U topografskom inventaru umjetničke baštine Tirola Candidovo *Navještenje* navedeno je u crkvi Srca Isusova u Peggetzu (Lienz). Usp. AA.VV., *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol*. Beč: Verlag Anton Schroll & Co, 1980., str. 499.

* * *

Daljnju potvrdu iskazanih sudova o uspjehu ikonografskih invencija münchenskoga Sv. Mihaela potvrđuje i sudbina oltarne slike *Mučeništvo sv. Sebastijana* [52]²⁵¹ iz 1588. godine njemačkoga slikara Hansa von Aachena (Köln 1552. – Prag 1615.), u čijoj je izvedbi sudjelovao i firentinski slikar Alessandro Scalzi zvan Paduano (? 1570. – München ? 1596.). Kako bismo razumjeli osobitost ikonografskoga rješenja sv. Sebastijana na von Aachenovoj slici u Münchenu, moramo zaći u neposrednu ikonografsku povijest. Sveca probodena strjelicama nalazimo na slavnim djelima umjetnika ranijih razdoblja, osobito često u drugoj polovini XV. stoljeća. Andrea Mantegna (Uffizi u Firenci, Louvre u Parizu), Giovanni Bellini (Accademia u Veneciji), Antonio i Piero del Pollaiuolo (National Gallery u Londonu) u slikarskim djelima, ili Antonio Rossellino (Collegiata u Empoliu), Benedetto da Majano (Misericordia u Firenci) ili Nikola Firentinac (Sv. Sebastijan u Trogiru) u skulpturi, redovito ga prikazuju kao skladno građena mladića u kontrapostu, sličniji antičkom atletu koji gledatelju frontalno otkriva tijelo, nego svecu – mučeniku. To odgovara onomu dijelu njegove hagiografije koja ga opisuje kao mladoga plemića »iz Narbone u Galiji (III. stoljeće). Bio je zapovjednik pretorijanaca, posebne tjelesne straže rimskih careva.«²⁵² U Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti takav nas Sebastijan promatra s dijela poliptiha Vittorea Carpaccia (Venecija, oko 1465. – 1525./6.), signiran i datiran u 1514. godinu [53].²⁵³ Strjelice nosi bestrasno, poput modnih detalja. Netaknut bolju, on muku kontemplira a ne proživljava. Posve suprotan meditativnom tipu sv. Sebastijana, von Aachenov svetac, naslikan u istome stoljeću ali nakon Tridentuskoga sabora, u mučnom je grču, rastrgana tijela dugih udova, tordiran do ruba loma i pritisnut uz desni rub slike. Otklanja se od potiska ruba slike tjelesnim lukom na suprotnu stranu, ali tamo opasnost ne popušta nego raste. Umnoženi strjelci u vodu napinju svoje lukove, odapinju ili tek ciljaju u prenapregnuto mučeničko tijelo. Sv. Sebastijan je sâm, a mučitelji su prikazani kao skupina, koagulirani na površini slike poput izdvojene, ali plitke cjeline. Na isti su način spojeni i plečati vojnici prerezani donjim rubom slike – razdvojeni od ostalih motiva, ali

251 Ulje na platnu, 306 x 213 cm. O problemu atribucije usporedi: IvzM [Ilse von zur Mühlen], *Martyrium des Heiligen Sebastian* u: AA.VV., *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 471. i monografiju Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552-1615*. Monographien zur Deutschen Barockmalerei. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000., str. 26-28. Spomenuta Palmira pala Sv. Sebastijan iz hodočasničkoga središta *Sette Chiese* u Monselice, kao i ova oltarna slika Hansa von Aachena, u novom tumačenju sveca nasljeđuju sliku Jacopa Tintoretta Sv. Sebastijan (1578. – 1581.) iz Gornje dvorane *Scuola Grande di San Rocco*, koju je u grafički medij prenio Odoardo Fialetti (prije 1638.). Mladi je svetac prikazan kao mučenik, kojemu je desna ruka snažno podvinuta iza leđa, a lijeva uzdignuta i svezana o deblo. Torzija tijela je dio invencije koju nasljeđuju drugi umjetnici, a razlikovni motiv Tintorettova (i Fialettijeva) sv. Sebastijana u odnosu na kasnije je strjelica kojom je probodeno čelo, motiv koje se na kasnijim rješenjima ne ponavlja. Usp. Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*. Milano: Electa, 1994., str. 41, 42, kat. 16.

252 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 524 [Marijan Grgić].

253 Tempera i ulje na dasci, 105 x 44,5 cm. Natpis: »P | ICTOR | CARPATHIUS | VENETVS | M.D.XIII.«



52.
Hans von Aachen, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1588.), München, isusovačka St. Michaelskirche.

53.
Vittore Carpaccio, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1514.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.



međusobno sljubljeni. Plastičnost modelacije njihovih mišića, na primjer ruka oklopnika snažno projicirana u dubinu slikanoga prostora, ili prema gledatelju istureni lakat kojim strijelac do njega optičkom iluzijom probija slikanu površinu, poništeni su nečitim prostornim opisom. Skulpturalno naglašeni udovi postaju nestvarni u prostoru koji ne želi biti perspektivno uvjerljiv, pa ruka uvećanoga vojnika u dnu prizora bez prostornoga objašnjenja u snažnom dubinskom pomaku doseže kopita umanjenih konjanika iznad njega. Pri vrhu slike posljednja je odvojena skupina: dječja vojska nebeskih anđela u akrobatski slobodnim impostacijama. Izdvojena je u visini i svjetlosno razlikovana otvorom među oblacima koji ju rube i odvajaju. Vide ju samo sv. Sebastijan i gledatelj. Svetac je usmjeren na viziju, jer pogledom prihvaća palme mučeništva i vijence nebeske slave koje anđeli prinose. Bijegom pogleda uvis psihološki ublažava zemaljsku agoniju, a gledatelja ignorira, ostavljajući drugim likovnim postupcima ulogu posrednika između slikanoga i gledateljeva prostora. Oživljeni rub slike protagonist je u tom postupku, jer u kadru reže figure i one su vidljive tek dijelom tijela. Na taj način slikar upućuje gledatelja na njihovo puno razumijevanje tek u proširenu prizoru izvan okvira slike: »odrezani« dio prizora mora domisliti sâm kako bi ostvario



54.
Jan Muller (†1628.),
Mučeništvo sv. Sebastijana,
Coburg, Kunstsammlungen
der Veste Coburg,
Kupferstichkabinett.

55.
Mučeništvo sv. Sebastijana
(XVII. st.), Zagreb, Muzej
suвременe umjetnosti,
Zbirka »Benko Horvat«.

cjelinu, odnosno vlastite predodžbe mora spojiti s onim naslikanima. Maniristički stilski repertoar snažne dramatike von Aachenove invencije ipak nije pravi ključ za razumijevanje činjenice da je ta slika ponovljena u nepreglednom nizu kopija kao cjelina, ili je iz nje izdvojen sv. Sebastijan i umetnut u novu situaciju, u sveti razgovor zajedno s drugim zaštitnicima od kuge, poput oltarne slike Jurja Venture *Bogorodica sa sv. Rokom i sv. Sebastijanom i dva donatora* u župnoj crkvi u Izoli (Slovenija) iz 1603. godine,²⁵⁴ oltarne slike na koži *Sv. Fabijan i sv. Sebastijan*

254 Oltarnu palu Jurja Venture (†1602. ili 1607.) – koji je rođen u Zadru, a djelovao u Kopru – sa slikom Hansa von Aachena, odnosno s bakrorezom Jana Mullera usporodio je Krno Prijatelj u studiji *Zadarski slikar Juraj Ventura u: Studije o umjetninama u Dalmaciji III*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 28, 29; Isti, *Dva dalmatinska majstora u istarskim slikarskim zbivanjima renesanse i manirizma u: Bulletin Razreda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1, 1. [III. serija]*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s.a. [1977.], str. 122. U župnoj crkvi sv. Jurja u talijanskom mjestu Endine u Val Cavallina (Lombardija) nalazi se oltarna pala *Marijina Uznesenja* Palmira učenika Domenica Carpinonija (Clusone 1566.-1658.), na kojoj je sv. Sebastijan također preuzet s von Aachenove slike, odnosno s Mullerova bakroreza.

godine u kapeli u Kučama (Turopolje) iz 1648. godine ili one u Zgornjoj Jablanici pri Litiji (Slovenija) *Sv. Rok, sv. Fabijan i sv. Sebastijan* Bartholomea Ramschissla (Šmartno pri Litiji 1664. – 1711.).²⁵⁵ Slikari navedenih djela poslužili su se grafičkim predloškom, ili bolje rečeno jednim od predložaka. Izvor kasnijih kopija nije sama oltarna pala nego prvi prijenos u grafički medij kojim je popularizirana, bakrorez Jana Mullera (Amsterdam 1571. – 1628.). Njegovo zrcalno obrnuto *Mučeništvo sv. Sebastijana* [54]²⁵⁶ poslužilo je kao predložak kasnijim grafičarima, a oni su – kopirajući Mullerov bakrorez – u otisku vraćali usmjerenje poput onoga na originalu, ali i mijenjali format ili proširivali prizor.²⁵⁷ U analizi Mullerova bakroreza Ilse von zur Mühlen (1997.) postavlja pitanje o razlozima iznimnoga uspjeha von Aachenove invencije i Mullerova bakroreza, a odgovor nalazi u novoj ikonografiji:

»Mullerov bakrorez postao je temelj za kasnija grafička i slikarska ponavljanja kompozicije, ali i same figure sv. Sebastijana. Zašto je Münchenski Sebastijan bio tako omiljen? Kolekcionari su se mogli zanimati za replike²⁵⁸ malih formata oltarne slike zbog slikara Hansa von Aachena. Nasuprot tomu, bakrorezi u većoj mjeri slijede stvarnu funkciju von Aachenove slike u crkvi sv. Mihaela: bili su predlošci za osobnu meditaciju (ako je moguće prema *Duhovnim vježbama* Ignacija Lojolskoga) i – kako je zahtijevao Tridentski sabor – pružali su uzore za promjenu u životu kršćanina koje je trebalo oponašati. U tom je smislu Sebastijan bio jedan od posebno obožvanih mučenika u misionarskom isusovačkom redu, posebice stoga što ga je smrt stigla u nasljedovanju Krista, zbog širenja kršćanske vjere.«²⁵⁹

255 Ramschisslovu sliku s *Mučeništvom sv. Sebastijana* Hansa von Aachena usporedio je Emilijan Cevc u studiji *J. V. Valvasor kot mentor slikarjev*, objavljenoj u katalogu izložbe *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi*. Ljubljana: Narodna galerija, 1989., str. 175-178.

256 Bakrorez, 524 x 344 mm. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett. Potpisano: »Joannes ab Achen inuenter. / Joan. Mullerus sculpsit:«

257 Joachim Jacoby (1996.) navodi četiri kopije po Mulleru: dva bakroreza neznanih autora, na kojima su Justus Sadeler i Raphael Sadeler navedeni kao izdavači – »Jus: Sad: / excud:« i »Raphael Sadeler exc.«, bakrorez Jacopa Laura i bakropis Nicolasa ili Noëla Cochina, ali time popis kopija zacijelo nije iscrpljen. Usp. Joachim Jacoby, *Hans von Aachen*, The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996., str. 113-115.

258 Termin »replika« koji koristi Ilse von zur Mühlen, odnosi se samo za ona ponavljanja koja je radio sâm autor invencije, ocjenjujući original *replicabilis*, vrijednim ponavljanja, a to u svim dosadašnjim slučajevima ponavljanja von Aachenove invencije nije bio slučaj.

259 »Mullers Stich wurde Grundlage für weitere druckgraphische und malerische Wiederholungen der Komposition, aber auch für die Figur des Sebastian allein. Weshalb war der Münchner Sebastian so beliebt? Sammler mochten sich wegen des Malers Hans von Aachen für kleinformatische Repliken des Altarbildes interessieren. Die Stiche hingegen scheinen mehr an die eigentliche Funktion des von Aachenschen Gemäldes in St. Michael anzuschließen: Sie waren Vorlagen für die persönliche Meditation (wenn möglich nach den Exerzitien des Ignatius von Loyola) und boten Vorbilder für den nachahmenswerten Lebenswandel eines Christen, wie sie das Konzil von Trient verlangt hatte. In diesem Sinn war Sebastian einer der Märtyrer, die dem Missionsorden der Jesuiten besonders am Herzen lagen, war er doch – in der Nachfolge Christi – wegen der Verbreitung des christlichen Glaubens zu Tode gekommen.« IvzM [Ilse von zur Mühlen], *Martyrium des Heiligen Sebastian* u: AAVV, *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 472.

Osim pojedinačno preuzete Sebastijanove figure, kopiju cjelokupne invencije Hansa von Aachena nalazimo na maloj slici [55]²⁶⁰ u zbirci »Benko Horvat« u Zagrebu. Od Mullerova bakroreza razlikuje se u formatu i u redukciji nebeskih glasnika na jednoga anđela koji prinosi palmu i vijenac, ali slijedi orijentaciju, crtež, i osnovnu kompoziciju. U Dubrovniku, u crkvi Male braće nalazi se još jedna kopija po von Aachenu,²⁶¹ suprotne orijentacije od Mullerova bakroreza. Dubrovačka slika nastala je prema kopiji Mullerova bakroreza i tim dvostrukim obratom vratila usmjerenje, pa ga dijeli s invencijom, slikom u Münchenu.

* * *

Za kapelu sv. Križa (njem. *Heilig-Kreuz-Kapelle*) koja je sagrađena u drugom razdoblju gradnje crkve sv. Mihaela u Münchenu (1592.-1596.) Hans von Aachen naslikao je 1596. godine oltarnu palu *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* [56].²⁶² Kapela je podignuta za čašćenje relikvija sv. Križa, a po poslijetridentskom tumačenju o ulozi svetih slika, po kojemu se počast koja im se iskazuje odnosi na pratipove koje te slike prikazuju, von Aachen upućuje gledatelja na križ i Krista. To ostvaruje kompozicijskom jasnoćom Raspeća, odustajanjem od motiva koji bi odvlačili pozornost te odustajanjem od antiklasičnih, manirističkih principa koje su na *Mučeništvu sv. Sebastijana* osnovna stilska značajka. U približenu kadru, bez razbojnika i drugih statista Pasije (rimskih vojnika, uplakanih žena, jeruzalemskoga pūka) slikar postavlja križ i Raspetoga u središnju okomicu, a figure Bogorodice i Ivana stoje u molitvenoj pozi s lijeve i desne strane križa. Njihov raspored ne odražava toliko želju za simetrijom koliko za paralelizmom ženske i muške figure, prvih koje već od trenutka Raspeća štiju Krista, njegovu žrtvu i simbolični znak toga događaja – križ. Agoniju smrti, vapaje i bol zamijenila je tiha pobožnost, a samo se jedan motiv opire smiraju prizora – Kristova perizoma. Njezina pokrenutost podliježe drugom zakonu, nadnaravnu lahoru koji ju pokreće usuprot opuštenosti Kristova tijela i tihoj žalosti Bogorodice i Ivana. U tom rješenju Hans von Aachen nasljeđuje, kao i brojni umjetnici prije i nakon njega, invenciju lebdeće perizome nizozemskoga slikara Rogiera van der Weydena (Tournai 1399./1400. – Bruxelles 1464.) s *Bečkoga triptiha* koji je nastao oko 1440. godine, a sada se nalazi u Kunsthistorisches Museumu. Na to je upozorio Erwin Panofsky (1951.):

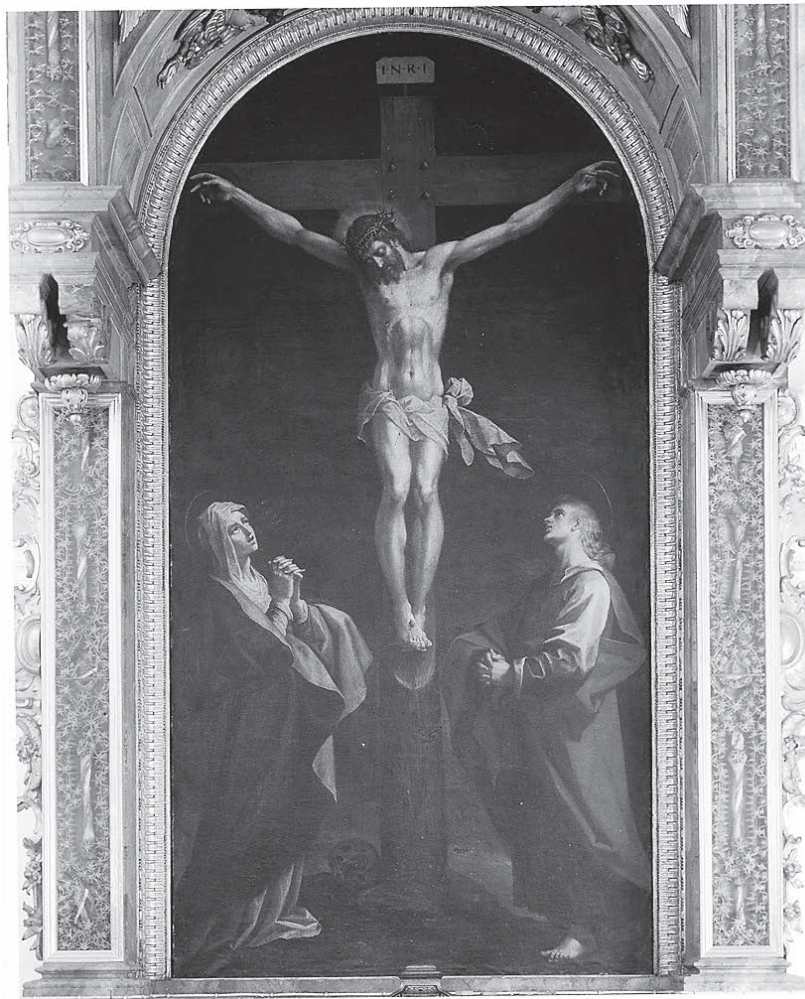
»[...] taj predivno izražajni motiv – koji smo skloni prihvatiti kao gotovu činjenicu jer ga znamo s toliko mnogo kasnijih prizora [...] osobna je Rogierova invencija.«²⁶³

260 Ulje na dasci, 47 x 37,3 cm. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, zbirka »Benko Horvat«. Objavio ju je Grgo Gamulin, još u prvom broju *Peristila* (1954.). Usp. Grgo Gamulin, *Kopija po Hans von Aachenu i Alessandru Paduanu u galeriji Benka Horvata* u: *Peristil* 1, Zagreb: Povijesno društvo Hrvatske, 1954., str. 154-156.

261 Ulje na platnu, 105 x 82,5 cm. Prvi je na nju upozorio Grgo Gamulin u istom članku.

262 Ulje na platnu, oko 370 x 185 cm. U potpisu: »HVA. IN. 96«.

263 »[...] this beautifully expressive motif – which we are apt to take for granted because we know it from so many later representations [...] – is a personal invention of Roger's [...].« Erwin Panofsky, *nav. dj.*, 1971. [1956.], I. svezak, str. 267; reprodukcija u: II. svezak, tab. 184, sl. 322.

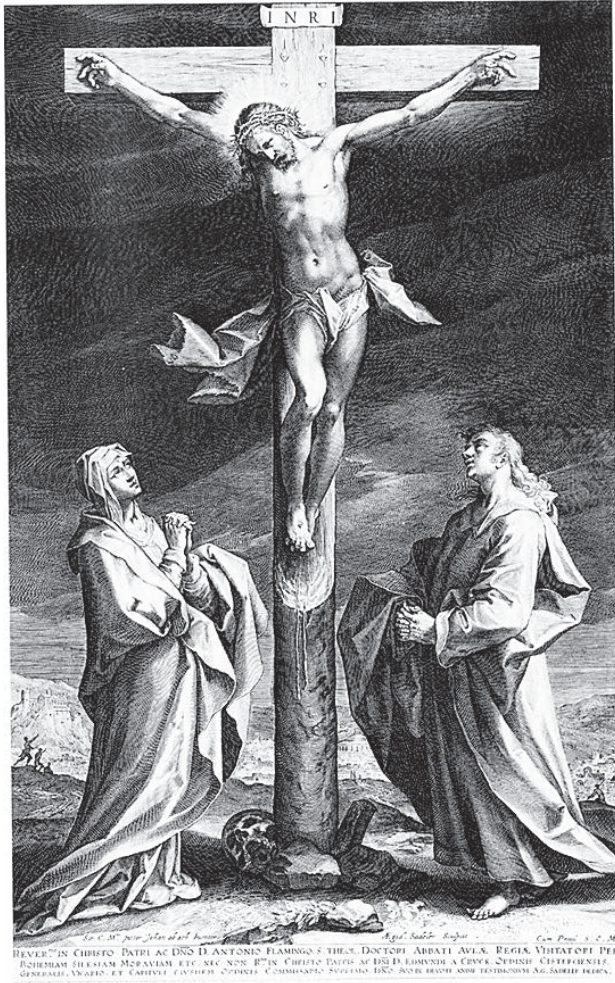


56. Hans von Aachen, *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* (1596.), München, isusovačka St. Michaelskirche.

Ægidius Sadeler II. (Antwerpen 1570. – Prag 1629.) preveo je Münchensku palu u bakrorez *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* [57].²⁶⁴ Promijenio je format u uspravno postavljenu pravokutnu ravnu završetku, produbio prizor panoramom i pripovjednim detaljima u pozadini, oživio Krista koji upućuje posljednje poglede Majci, ali je poštovao ikonografski raspored – Bogorodica je i dalje Kristu s desna, a Ivan s lijeva. Jedino perizoma slobodno slijedi obrat pri grafičkim prijenosima, suprotnoga je smjera od one na Münchenskoj oltarnoj pali. Osim toga, uvećana je i znatnije pokrenuta. Na slici u zbirci franjevačkoga samostana sv. Filipa i Jakova u Vukovaru, prepoznajemo kopiju Sadelerove grafike [58].²⁶⁵ Uz pād u vještini, na njoj primjećujemo i izostavljanje pojedinih motiva (nedostaju naznake scenografije u pozadini), što se često javlja kao posljedica zamora kod ponavljanja gotovih rješenja. Svoj skromni autorski zahvat kopist

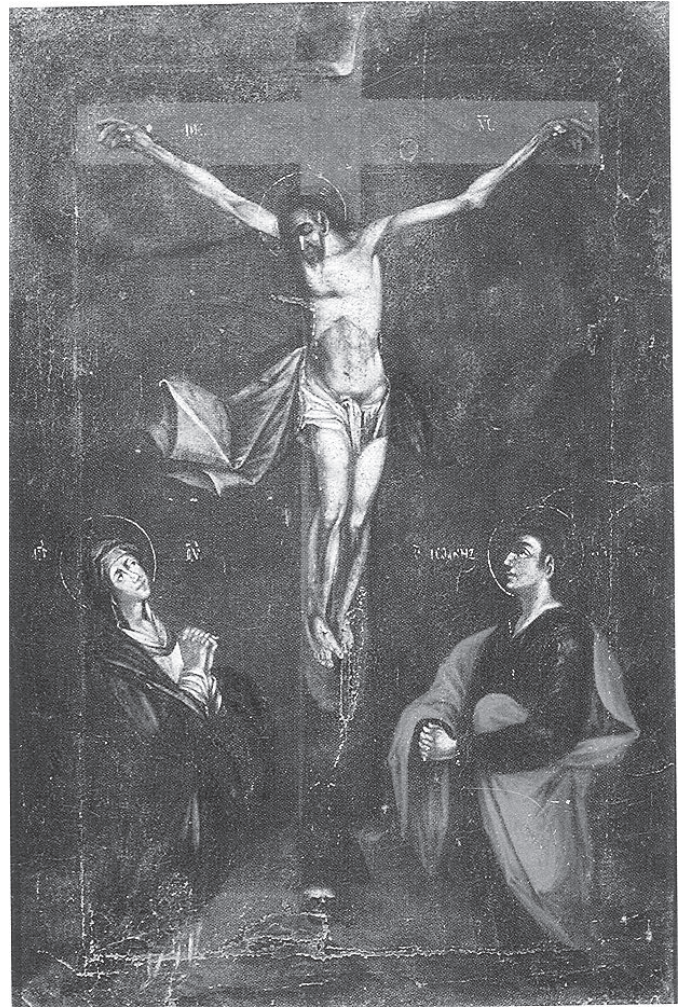
264 Bakrorez, 513 x 322 mm, Beč, Graphische Sammlung Albertina. Potpis u dnu prizora: »Sae. C. M. tis pictor Johan ab ach Inuentor. Ægid. Sadeler sculpsit – Cum Priuil. S.C.M. tis.«
Usp. Isabelle de Ramaix, *nav. dj.*, 1997., str. 84, 85.

265 Ulje na platnu (na šperploči), 92 x 62 cm.



57.
Egidius Sadeler II. († 1629.),
*Raspeće s Bogorodicom i
Ivanom*, Beč, Graphische
Sammlung Albertina.

58.
*Raspeće s Bogorodicom i
Ivanom* (oko 1700.), Vukovar,
franjevački samostan.



ograničuje time da Bogorodicu i Ivana opremi natpisima koji im potvrđuju identitet i da hipertrofira motiv perizome koja postaje nesrazmjerno velika i bezrazložno dominira u kompozicijskom središtu.

* * *

Zabilježenu recepciju von Aachenovih Münchenskih djela u domaćoj baštini mogli bismo pratiti i dalje, ali to bi prešlo okvire teme ovoga poglavlja. Spomenimo samo njegovu izgublenu sliku *Polaganje u grob* iz 1591. godine, rađenu za dvor bavarskoga vojvode Wilhelma V. (*Residenz*) u Münchenu.²⁶⁶ Bakrorez Raphaela Sadelera I. (Antwerpen, oko 1560./61. – Venecija ili München, između 1628. i 1632.) rađen po njoj 1593. godine, utro je put velikom uspjehu te invencije snažno obilježene manirističkim značajkama kao i novoj ikonografskoj pozornosti koja je posvećivana pojedinim »činovima« Kristove žrtve. Ko-

²⁶⁶ Navedene slike, kao i kopije iz drugih europskih zbirki reproducirane su u: Sanja Cvetnić, *Tragom izgubljene slike Hansa von Aachena Polaganje u grob u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 125-130.

pirana je sve do duboko u XVIII. stoljeće. Osim brojnih primjera u europskim zbirkama i spomena u literaturi, njezina ponavljanja nalazimo u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i u privatnoj zbirci u Zagrebu. Iako nepotpune, povijesti promjena adresa zagrebačkih slika upućuju na inozemne naručitelje, strane slikare-kopiste a nomadskim prelaskom iz zbirke u zbirku zameteni trag izvorne, ali po formatu i dimenzijama zacijelo privatne devocionalne uloge i smještaja.

Antwerpenski umjetnici i ikonografske invencije

Antwerpenska umjetnička sredina najudaljeniji je izvor predložaka za djela u hrvatskoj likovnoj baštini XVII. i XVIII. stoljeća. Premda je najudaljenija, neslućeno veliki broj potvrda njezina utjecaja daje smjelost za još jedan superlativ kojim bi se mogla opisati – najutjecajnija. Južne nizozemske provincije, koje po najpoznatijoj od njih, Vlaanderen, i njenim stanovnicima, Vlamingen, nazivamo flamanskima, imaju dugu slikarsku tradiciju, ali protagonistička uloga Antwerpena kao središta iz kojega se širi utjecaj na europsku umjetničku pozornicu ipak je novost poslijetridentskoga razdoblja.²⁶⁷ Povijesni prolog toj novoj ulozi grada posve je neobičan. Kartograf i grafičar Frans Hogenberg (Mechelen, oko 1540. – Köln, oko 1590.) zabilježio je kao kroničar nekoliko prizora iz godina povijesnih obrata: rušilačku snagu ikonoklazma koji je u kolovozu 1566. godine zahvatio grad i »očistio« antwerpenske crkve od slika, skulptura, vitraja i ostalih – prema shvaćanju reformatora – nepotrebnih ukrasa [59],²⁶⁸ pa nakon šesnaest godina boravka progon isusovaca iz Antwerpena 1578. godine, te morske okršaje između španjolske Armade Filipa II. i engleske flote admiral Francis Drakea 1587. i 1588. godine, i na poslijetku povratka španjolske vlasti u grad a s njom i poslijetridentske ikonografije koja se mogla razmahati kroz nove narudžbe oltara za opustošene antwerpenske crkve.²⁶⁹

* * *

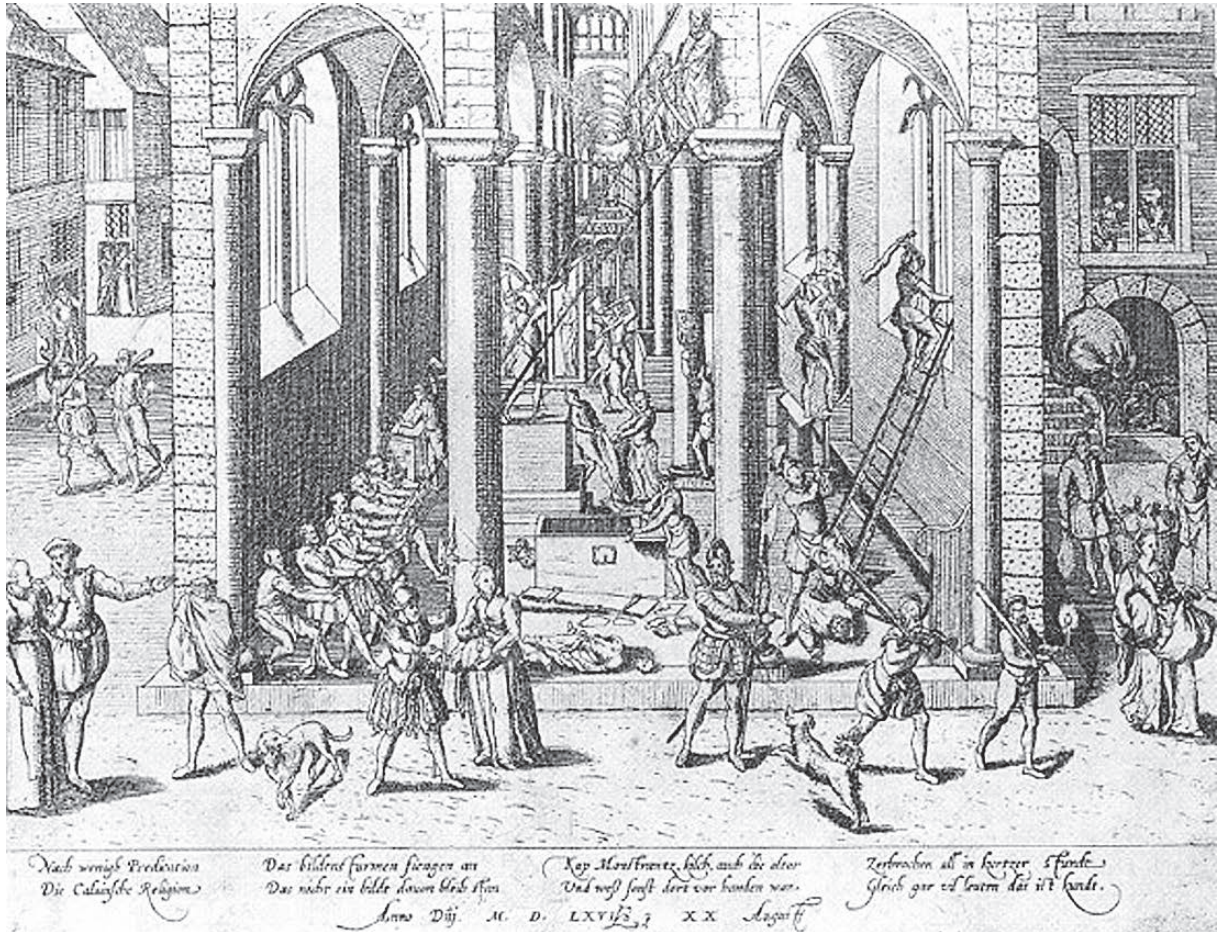
U životopisima slikara koji su vezani za tu bogatu luku očituje se nemirna povijest posljednjih desetljeća XVI. stoljeća: Rubens se rodio 1577. godine kao prognanik u Siegen kraj Kölna i obitelj mu se tek 1589. godine vratila u

267 Usp. Mariët Westermann, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700* u: *Art Bulletin* 2, LXXXIV., New York: College Art Association, June 2002., str. 351-372.

268 Bakrorez, 300 x 370 mm. Privatna zbirka.

269 Usp. Christine van Mulders, *Franz [Frans] Hogenberg* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 14. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 643, 644. Događaji su izazvali brojne druge odjeke u umjetnosti, a Tizianova alegorija *Španjolska dolazi upomoć Vjeri*, slika za Filipa II. razlaže značenja vrlo složenih prepleta pobjeda, poraza i oprosta. Usp. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson, 1977., str. 143-146.

270 Usp. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *Peter Paul Rubens*. Beč: Albertina, 2004., str. 10, i literaturu koju katalog navodi. Nakon očeve smrti, Rubensova se majka s djecom 1589. godine vratila u Antwerpen. Usp. također Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*. Milano: Rizzoli, 1989., str. 106.



59.
Frans Hogenberg († 1590.),
Iknonklazam u Antwerpenu
1566. godine, privatna zbirka.

katolički Antwerpen,²⁷⁰ protestantska obitelj trogodišnjega Fransa Halsa pobjegla je iz Antwerpena u kolovozu 1585. godine,²⁷¹ nakon što su se u nj vratili španjolski katolički vladari, Maarten de Vos (Antwerpen 1532. – 1603.) koji je svega godinu dana prije povratka španjolske uprave u dokumentima zaveden kao luteranac, nastavio je živjeti u gradu kao katolik,²⁷² a Bartholomäus Spranger (Antwerpen 1546. – Prag 1611.) nakon odlaska u Rim nije se vratio u zavičaj, nego je djelovao na habsburškom dvoru.²⁷³ Premda su se u burnim godinama ljudi iseljavali iz gradova, a slike i skulpture iz crkava, flamanski su umjetnici

271 Usp. Irene van Thiel-Stroman, *De documenten over Frans Hals: Geschreven en gedrukte bronnen 1582-1679* u: Seymour Slive, *Frans Hals*. London: Royal Academy of Arts; 's Gravenhage: Maarsse, Gary Schwartz SDU, 1989., str. 371-415. Slikara koji je postao simbolom slikarskoga Haarlema dokumenti nazivaju »Frans Hals van Antwerpen«.

272 Usp. Dieuwke de Hoop Scheffer, *Introductory note* u: Christiaan Schuckman, *Maarten de Vos*. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Text. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996., str. 9.

273 O njegovu utjecaju usporedi: Vladimir Marković, *Grafika i štafelajno slikarstvo u Dubrovniku* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 170-175.

neprekinuto njegovali običaj odlaska u Italiju i doškolovanje u kolijevci umjetnosti, nakon čega su bili spremni prihvatiti samostalne narudžbe. Na općoj i osobnoj razini netaknuta vjerskim promjenama, de Vosova stilsko opredijeljenost otkriva utjecaj venecijanske škole koju je upoznao tijekom puta po Italiji (oko 1552.-1556. ili 1558.). Poglavito je uočljiva njegova sklonost jednom od protagonista venecijanskoga *Cinquecenta*, Jacopu Tintoretu:

»Duh, mašta i Tintorettovo slikarsko bogatstvo boje nigdje u flamanskoj umjetnosti nisu tako sjajno shvaćeni kao u njegovim djelima.«²⁷⁴

Kako su se onda antverpenski umjetnici, koji sami odlaze proučiti talijanske *meraviglie*, i pritisnuti povijesnim turbulencijama, uspjeli izboriti za ulogu protagonista na europskoj sceni, katkada kopiraniji nego njihovi talijanski učitelji? Nemirne godine ikonoklazma i promjene vlasti dobro su podučile antverpenske slikare i njihove crkvene naručitelje o važnosti likovnih djela i njihova ikonografska sadržaja. Isusovci su po povratku u grad širili tridentsku duhovnost u izbočenoj katoličkoj utvrdi. Grad je bio bogat i važan zbog europskih i međukontinentalnih morskih veza što su se u njemu susretale pa su mladi talenti s lakoćom odlazili i vraćali se s putovanja. Sve navedeno ne tvori u potpunosti sretnu formulu neočekivane popularnosti i utjecaja Antwerpena i njegovih umjetnika. Okidač koji je lansirao brojna njihova djela u najudaljenije prostore katoličke Europe, od Mađarske i Hrvatske do Portugala i preko mora, bila je svijest o tome da neospornu i samosvjesnu talentu valja pridružiti trgovački duh. Maarten de Vos kao *inventor*, odnosno autor crteža po kojima su grafičari (lat. *sculptores*), najčešće iz obitelji Sadeler i Wierix, rezali bakroreze, ikonografski je utjecajniji nego kao slikar. U Hrvatskoj nalazimo jednu njegovu sliku *Bogorodice sa sv. Katarinom, sv. Rokom, sv. Kuzmom i Damjanom, i donatorom Tonkom Gradićem* (1586.-90.) na oltaru u crkvi sv. Roka u Grgurićima, mjestu Slanskoga primorja kraj Dubrovnika,²⁷⁵ ali kao *inventor* prisutan je u desetinama prizora: slika, skulptura, grafika, djela umjetničkoga obrta. Njegove su se invencije kapilarno protegnule zahvaljujući grafikama, pa svoju ulogu u tvorbi zajedničkoga imaginarija

274 »Nowhere in Flemish art are the spirit, the fantasy, and the pictorial richness of colour of Tintoretto so brilliantly recaptured as in his works.« Horst Gerson, *Late Sixteenth-Century Traditions and New Trends* u: Horst Gerson, Eberhard Hendrik ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium*. Harmondsworth (Middlesex, U.K.), Baltimore (Maryland, U.S.A.), Mitcham (Victoria, Australia): Penguin Books, 1960., str. 47.

275 Ulje na dasci, 220 x 185 cm. Usp. Vladimir Marković, *Slika Martena de Vosa u Slanskom primorju kod Dubrovnika* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 31, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1991., str. 177-188, i literaturu koju navodi, te isti, *Marten de Vos (153-1603) Pala d'altare di Tonko di Matko Gradić (1586-1590)* u: Vladimir Marković, Anđelko Badurina (ur.), *I Croati, Cristianesimo, Cultura, Arte*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Galerija Klovićevi dvori, 1999., str. 501 i 502. De Vosova pala u Grgurićima tu je reproducirana sučeljena s Tintoretovom oltarnom palom *Polaganje u grob* iz 1571.-1579. godine na Hvaru, pa se Gersonova oznaka flamanskoga slikara kao »'venecijanskoga' slikara *par excellence*« [»Venetian' painter *par excellence*] u njegovoj sredini može u punini razumijeti. Osim toga *I Croati, Cristianesimo, Cultura, Arte* na naslovnici donosi detalj veza Wolfganga Jacoba Stolla u medaljonu *Krista pred Kaifom* po de Vosovoj invenciji, i te nas vizualne informacije navode na razumijevanje neslućene važnosti antverpenskoga slikara u formaciji hrvatske likovne baštine.

sakralnoga slikarstva poslijetridentske Europe Maarten de Vos neusporedivo više duguje tržišnom uspjehu proslavljenih Sadelerovih grafika, nego vlastitij – iako uspješnoj – slikarskoj djelatnosti. Primjerice, na vezilačkom remek-djelu *Božji grob*, koji je majstor Wolfgang Jacob Stoll (Ingolstadt, Gornja Bavarska ? – Graz 1672.) izradio za zagrebačku katedralu, nalazimo brojne prizore Kristove muke u ovalnim medaljonima. Predloške za njih pronašla je i objavila Vanda Pavelić-Weinert (1988.)²⁷⁶ u grafikama Johana Sadelera I. prema de Vosovim crtežima.

* * *

U sakristiji, na oltaru sv. Kristofora s kojega je i spomenuto dvojno *Navještenje* po Peteru Candidu, na poleđini Marije i arkandela Gabrijela nalaze se druge dvije slike, *Poklonstvo pastira* [60] i *Poklonstvo kraljeva* [61].²⁷⁷ Prvo Poklonstvo slijedi bakrorez [62]²⁷⁸ Johana Sadelera I. po crtežu Maartena de Vosa iz niza od dvanaest ploča okupljenih pod nazivom *Apostolsko vjerovanje* (1578.-79.), a drugo grafiku *Poklonstvo kraljeva* [63]²⁷⁹ istoga dvojca, ali iz drugoga niza, *Isusova djetinjstva*, sastavljena od različito datiranih bakroreznih ploča. Predložak za našu sliku je grafika otisnuta s ploče koja je datirana u 1581. godinu. Zagrebački slikar doslovno slijedi gotova rješenja, ali prilagođava format, odustaje od pojedinih pratećih figura, zbija središnji prizor i potpuno ga ispunjava krupnim protagonistima. Naručitelj Kristofor Erdödy s pouzdanjem je zabilježio na oltaru: »CHRISTOFORI ERDEODY REVIRESCET FAMA PERENNIS / HOC OPVS HIC DONAT QVI PIETATE SVA. / 1692.«,²⁸⁰ položivši u tu narudžbu opremljenu uglednim predlošcima uspomenu na »svoju pobožnost« i »vječnu slavu«. U oba djela s temom iz ikonografije Isusova rođenja, dolazak Spasitelja prikazan je kao svečani, a ne samotni događaj.²⁸¹

276 Usp. Vanda Pavelić-Weinert, *Vezilačka radionica 17. stoljeća u Zagrebu*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, 1988.

277 Oba djela: ulje na dasci, 47 x 55 cm. Sada u sakristiji zagrebačke prvostolnice.

278 Bakrorez, 209 x 247 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Pod svakim bakrorezom istaknut je zapis, dio Apostolskoga vjerovanja, a ovdje je dio: »QVI CONCEPTUS EST / DE SPIRITV SĀCTO NA: / TVS EX MARIA VIRGINE.« [Koji je začet po Duhu Svetomu i rođen od Marije Djevice]. Usp. Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, 1996., str. 189, 190. i Christiaan Schuckman, *Maarten de Vos*. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Plates: Part II., Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995., str. 43, kat. 873.

279 Bakrorez, 188 x 138 mm (ploča). Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Usp. Isabelle de Ramaix, *nav. dj.*, 1999., str. 155, 156. Autorica navodi trideset i jedan primjerak očito vrlo uspješnoga i popularnoga bakroreza. Usp. također Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, 1996., str. 64 i 65 (navodi dimenzije oko 190 x 130 mm) i Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, Plates: Part I., 1995., str. 108, kat. 261. Bakrorez u potpisu donosi citat iz evanđelja po Mateju (Mt 2, 9-11.), a u prizoru je potpisan »M.D. VOS I. 1581« (lijevo) i »SADELER FE:« (desno).

280 Ivan Kukuljević Sakcinski, *Prvostolna crkva zagrebačka*. Zagreb: Tiskom Narodne tiskarne Dra. Ljudevita Gaja, 1856., str. 48.

281 U Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskoga primorja u Rijeci nalazi se *Poklonstvo pastira* (ulje na dasci, 74 x 85 cm) u kojemu odjekuje de Vosova invencija. Obrnuta je smjera od Sadelerova bakroreza, pa mu je predložak vjerojatno bila kopija po Sadeleru u protusmjeru.



60.
Poklonstvo pastirā (1692.),
Zagreb, katedrala Uznesenja
Blažene Djevice Marije,
sakristija.

61.
Poklonstvo kraljeva (1692.),
Zagreb, katedrala Uznesenja
Blažene Djevice Marije,
sakristija.

Prema utjecajnim viđenjima Brigite Švedske, koje su obilježile ikonografiju do Tridentskoga sabora, Bogorodica je na porodu ostala sama, a prizor je bio »pun poniznosti, tišine i vjerskoga žara.«²⁸² Ne gaseći vjerski žar, Rođenje Isusovo posve mijenja ozračje: ono postaje mjesto radosti, gotovo proslave. Na oltaru sv. Kristofora združeno je s poklonstvom najnižih među ljudima, pastirima. U poslijetridentskoj ikonografiji te su se dvije tradicionalne teme spojile, a često im je u pozadini pridani i Navještaj Rođenja pastirima, baš kao na našoj slici. Pastiri su povlašteni svjedoci mističnoga događaja i daju mu povijesno značenje po kojemu Isus nije samo rođen zbog ljudi, nego su ga oni odmah i prepoznali kao Spasitelja. Uz siromašne pastire i pastirice, u prizor ulaze anđeli kao klanjatelji, svjetlost objave, ali i životinje i predmeti koji identificiraju štalicu kao prostor slavlja: »To dinamično, obasjano i svečano Rođenje, bogato likovima, tipično je za XVII. i XVIII. stoljeće.«²⁸³ Empatija vjernika pred slikom takva Rođenja snažnija je, jer se u množini likova i predmeta iz svakodnevice, lakše uživljavaju i nalaze svoje mjesto, prema preporuci Ignacija Lojolskoga u drugom tjednu *Duhovnih vježbi*, u kojemu se, među ostalim, razmatra Isusovo rođenje: »Prva je točka da vidim osobe, naime našu Gospu, i Josipa, i sluškinju, i malog Isusa, poslije poroda. Pretvorit ću se u siromaška i nevrijedno ropče pa ću ih gledati i motriti i u njihovim potrebama poslužiti, kao da sam ondje prisutan, s najvećom odanošću i poštanjem. Onda ću to primijeniti na sama sebe da uberem koji plod.«²⁸⁴

282 »[...] pleine d'humilité, de silence et de ferveur« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 242, 243. Sv. Brigita (Brigida ili Birgitta Birgersdotter) rođena je u mjestu Finsta kraj Uppsale 1303., a umrla je 1373. godine u Rimu.

283 »Cette Nativité animée, riche de personnages, lumineuse et sombre, est celle du XVIIe et du XVIIIe siècle.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 244.

284 Ignacije Lojolski, *Duhovne vježbe*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 2003. [1998.;1548.], str. 39.



62.
Johan Sadeler I., *Poklonstvo pastirā* (1578.-79.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

63.
Johan Sadeler I., *Poklonstvo kraljeva* (1581.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

U ikonografiji Poklonstva kraljeva slikari su ostali vjerniji tradiciji, tek je naglašenija dobna i rasna razlikovna oznaka najmlađega (tamnoputi kralj), premda Johannes Molanus (1594.) ne zamjera onim umjetnicima koji odustaju od tradicije da se kraljevi međusobno razlikuju po dobi jer u literarnom predlošku, evanđeljima, nedostaju naznake za njihov opis.²⁸⁵ Poklonstvo māga (a ne kraljeva) spominje samo Matej (2, 1-12), ali su njegove didaskalije za velike teatralne povorke i orkestrirane kompozicije dostojanstvenih kraljeva vrlo skromne: »mudraci se s Istoka pojaviše«, »padnu ničice i poklone mu se«, i na posljetku »otvore zatim svoje blago i prinesu mu darove: zlato, tamjan i smirnu«. Sve ostalo dodala je ljudska, preciznije umjetnička mašta.

* * *

Isto je i s temom Bogorodice Sućutne ili Pietà, jednom od najbolnijih tema kršćanske ikonografije u kojoj Majka oplakuje mrtvoga Sina. Evanđelja uopće ne spominju događaj, ali je nakon potresne Kristove smrti lako domisliti tu posljednju majčinsku nježnost. Rješenje zadatka kako postaviti odrasloga i mrtvoga Krista poput zaspaloga djeteta u Bogorodičino krilo, zadavao je mnogo muke umjetnicima. Gotova rješenja Bogorodice Sućutne stoga su cijenjena i često ponavljana, pa je Maarten de Vos kao *inventor* prisutan i u Vukovaru, na oltarnoj pali *Bogorodice Sućutne* [64]²⁸⁶ u zbirci franjevačkoga samostana sv. Filipa i Jakova iz 1692. godine.²⁸⁷ Slikar vukovarskoga djela poslužio se njegovim

285 Usp. Johannes Molanus [Vermeulen], *DE HISTORIA SS. IMAGINVM ET PICTVRARVM PRO VERO EARVM VSV CONTRA ABVSVS. LIBRI IV.* Lovanii, apud Ioannem Bogardum, 1594., III./III., fol. 109v-112.

286 Tempera na platnu, 183 x 109 cm.

287 AA.VV., *Franjevački samostan i crkva sv. Filipa i Jakova*. Katalog izložbe. Vukovar: Gradski muzej Vukovar, 1998., str. 92, 93, 105, 142, kat. 28. Uredila Ružica Marić. Kataloške jedinice Ranka Saračević Würth, Dragana Ratković, Ivo Lentić.

rješenjem u impostaciji Krista, u sljubljenim glavama Majke i Sina i u intimno protumačenom zagrljaju kojim ga Bogorodica pridržava. Prenio je i planinski krajolik s vedutom grada i mostom, otvoreno nebo kroz koje se objavljuje Božja prisutnost i detalje poput niskoga križa, crteža aureole, i krune odložene na tlo. Od tri sačuvana i zabilježena bakroreza koji navode de Vosa kao tvorca ovoga rješenja, dva su istosmjerna s vukovarskom slikom – Jacoba de Weerta²⁸⁸ i Antoniusa I. Wierixa²⁸⁹ – a treći, onaj Hieronymusa Wierixa [65]²⁹⁰ iz 1619. godine ili neposredno prije toga, obrnut je. Ali upravo s posljednjim djelom vukovarska slika pokazuje najviše srodnosti. Zahvaljujući slici možemo pretpostaviti postojanje zrcalno obrnute kopije po grafici *Bogorodice Sućutne* Hieronymusa Wierixa, čiji su se otisci izgubili ili zagubili. Ako je već posegnuo za gotovim rješenjem, slikar-kopist ne bi mijenjao smjer, a usporedba odbacuje poznate istosmjerne grafike kao predloške. Kao i u ranije razmotrenom komunikacijskom putu *Navještenja* po Peteru Candidu, gdje izvorno djelo nije sačuvano, ali grafika i kopije upućuju na njega, ovdje u komunikacijskom lancu nedostaje jedna kasnija karika. No, kada je put uspostavljen, logika slijeda i zrcaljenja njegovih karika omogućuje da se između dvije poznate točke pretpostave djela koja nedostaju, pa osim grafike – predloška slici, koja nedostaje, u cjelokupnom lancu nedostaje i sâm izvor, de Vosov *disegno* o kojemu izvješćuju grafičari iz obitelji Wierix u potpisu (»M. de Vos / inuentor«). U talijanskom jeziku *disegno* je crtež, ali i naum, zamisao i plan. Potvrđen kroz kopije njegovih *crteža* umnoživom tehnikom grafike, *naum* antverpenskoga umjetnika da svoje ikonografske *zamisli* ponudi na velikom tržištu, pokazao se kao vrlo uspješan *plan*.

* * *

Među novim tumačima starih tema kršćanske ikonografije nakon Tridentuskoga sabora posebno se ističe Pieter Pauwel Rubens (Siegen 1577. – Antwerpen 1640.), najslavniji među antverpenskim i flamanskim baroknim slikarima i jedan od najutjecajnijih europskih umjetnika s obje strane Alpa. Nedugo po povratku iz Italije (1608.) dobiva prestižne narudžbe, među ostalim i za najveću crkvu nizozemskih provincija pod španjolskom vlašću, katedralu Naše Gospe (*Onze Lieve Vrouwe Kathedraal*) u Antwerpenu, do danas najveću u Belgiji. Od dva triptiha koja se sada nalaze u glavnom brodu, postavljeni bočno do svetišta, stariji – sa središnjom slikom *Podizanje križa* (oko 1611.) – izvorno je bio smješten u najstariju antverpensku župnu crkvu posvećenu sv. Valpurgi, a od 1815. godine sučeljen je triptihu *Skidanja s križa* (1612.-14.) na današnjem mjestu u stolnoj crkvi. Oba triptiha pripadaju najslavnijim slikarevim djelima. O pomnim Ruben-

288 Bakrorez, 188 x 125 mm. U potpisu: »Mar de Vos in: – I. de Weert f [...]«. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum.

289 Bakrorez, 126 x 88 mm. U potpisu: »M. de Vos inuent. – Ant. Wierx sculp. [...]«. Brussel, Prentenkabinet, Koninklijke Bibliotheek Albert I.

290 Bakrorez, 99 x 71 mm. U potpisu: »M. de Vos / inuentor – Iero. Wierx scalp. [...]«. Pariz, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *The Wierix Family. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part IV*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003., str. 63.



64. *Bogorodica Sućutna* (1692.), Vukovar, franjevački samostan.

65. Hieronymus Wierix, *Bogorodica Sućutna* (1619.), Pariz, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie.

sovim pripremama svjedoče sačuvane skice pojedinih figura, crteži i *bozzetti*.²⁹¹ Nakon pozitivne recepcije u antverpenskoj sredini, Rubens osigurava popularnost središnje slike s triptiha koji je naručio antverpenski ceh puškara – *Skidanje s križa* [66]²⁹² – na znatno širem području. Postupak promidžbe vlastite inovacije ponovno kreće od crteža koji sada služi kao priprema za prijevod slikarskoga djela u grafički medij. Sačuvani crtež [67]²⁹³ iz Louvrea, prema tradiciji koju je prenio kroničar Bellori u *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (*Životi modernih slikara, kipara i arhitekata*, 1672.), bio je pripisan mladom An-

291 Usp. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 196-201.

292 Ulje na dasci, 420 x 310 cm. Središnji dio, *Skidanje s križa*, dovršeno je 12. rujna 1612., a bočni (*Pohod Marijin Elizabeti, Prikazanje u hramu, Sv. Kristofor i Pustinjak*) neposredno prije 1614. godine. O Rubensovu *Skidanju s križa* u okviru talijanske ikonografske tradicije te teme, i o stvaralačkom procesu u Rubensovoj radionici usporedi: Jan Białostocki, *The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and His Studio* u: *Art Bulletin* 4, XLVI., New York: : College Art Association, December 1964., str. 511-524.

293 Crtež, 558 x 435 mm. Louvre, Cabinet des Dessins.



66.
Pieter Pauwel Rubens,
Skidanje s križa (1612.-14.),
Antwerpen, Onze Lieve
Vrouwe Kathedraal.

67.
Skidanje s križa (prije 1620.),
Pariz, Louvre, Cabinet des
Dessins.



tonu van Dycku.²⁹⁴ Ta atribucija nije prihvaćena, no crtež nosi potvrđene Rubensove korekcije.²⁹⁵ Poslužio je za izradu jedne od najizvršnijih rubensovskih grafika, *Skidanje s križa* [68]²⁹⁶ gotovo istih dimenzija kao i crtež. U tehnici bakroreza i bakropisa izradio ju je mladi umjetnik Lucas Vorsterman (Zaltbommel 1595. – Antwerpen 1675.) u kasnijoj historiografiji zvan »stariji«, potpisao ju je i datirao u 1620. godinu. Odnos Vorstermana s Rubensom pun je učenikova otpora koji prelazi u svađe, čak i grubosti, prekida se naprasnim odlaskom iz radionice (1622.) i obnavlja postupnim povratkom u nju (1630.). Ti sukobi naravno bi bili toliko zanimljivi da ne svjedoče o širem problemu koji se iskazao u otporu talentirana i samosvjesna umjetnika spram odnosa prema njegovoj umjetnosti u ozračju Rubensove radionice. Naime, njegov je otpor dijelom odraz zanemarivanja grafičara kao samostalnoga umjetnika i pobuna protiv nametnute uloge prijenosnika slikarskih ideja, njegovo svođenje na reproduktivnu funkciju. Ta uloga za samu grafičku tehniku nije bila poticajna, svela ju je na one izraze s kojima će se slikarska kompozicija, svjetlost i modelacija prema pravili-

294 Usp. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1976., str. 271, 272. U izvorniku: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte da Gio: Pietro Bellori* [...] In Roma, per i Success. al Mascardi, 1672., str. 253, 254.

295 Usp. Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks I*. Brüssel: Verlag Arcate, 1962., str. 35.

296 Bakrorez i bakropis, 572 x 424 mm. U potpisu: »Lucas Vorsterman sculp. et excud. Ao 1620«. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



68. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Skidanje s križa* (1620.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

69. *Skidanje s križa* (nakon 1620.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

ma prenositi i potom čitati na udaljenim mjestima, a takva je grafika poslije nazvana reproduktivnom. Veliki je slikar odgajao mlade grafičare kao tumače slikarskih djela, promičući na taj način vazalski odnos grafike i njezinu podređenu poziciju manje umjetnosti (lat. *ars minor*). Za obeshrabrujući nedostatak pozornosti spram tehnike bakropisa Arthur Mayger Hind (1923.) navodi razloge:

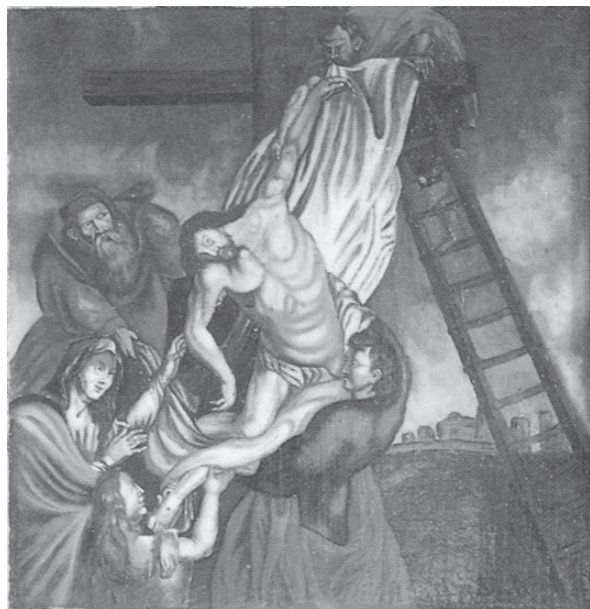
»U Rubensovoj školi, gdje je majstorov cilj bila tržišno iskoristiva, a veličanstvena reprodukcija njegovih vlastitih djela, bakropis je imao slabu podršku«,²⁹⁷

a o odnosu spram bakroreza najbolje svjedoči opis Vorstermanova stila:

»Njegov pristup, koji dobro ilustriraju djela poput *Skidanje s križa*, *Uskrснуće i Suzana i starci* [...] pokazuje potpuno usvojeni stil učitelja i iznimnu tehniku koja nikada ne zastrani u pretjerivanje.«²⁹⁸

297 »In the school of Rubens where the master's aim was the marketable and magnificent reproduction of his own works, little encouragement was given to etching.« Arthur Mayger Hind, *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914*. New York: Dover Publications, Inc., 1963. [1923.], str. 163, 164.

298 »His work, which is well illustrated in such plates as the Descent from the Cross, the Resurrection, and the Susannah and the Elders [...], shows a thorough assimilation of the master's style and a brilliance of technique which never errs in exaggeration.« Arthur Mayger Hind, *nav. dj.*, 1963. [1923.], str. 126.



70. *Skidanje s križa* (1679.), Velika Mlaka (Turopolje), nekoć kapela, sada župna crkva sv. Barbare.

Skidanje s križa, a obje su Vorstermanove grafike i same postale predložak drugim grafičarima. Među njima je i *Skidanje s križa*, bakrorez neznana kopista. Adresa u potpisu te kopije po Vorstermanu upućuje na pariškoga grafičara koji je nakon smrti protagonista iz Rubensove radionice, u protusmjernu ponovio proslavljeno rješenje [69].³⁰⁰ Iako kopist nije naveo svoje ime, istaknuo je izvor invencije: »Rubens pinxit«, poput oznake pouzdane tvrtke koja s godinama nije gubila tržišnu vrijednost. Potom grafičar upućuje zainteresirane kupce na adresu izdavača u Parizu, u ulici sv. Jakova, kod svratišta *Dvije pljačke zlata*: »A Paris, rue St. Jacques aux 2 Pilliers d'Or«. Na toj je adresi poznat grafičar Gérard Audran (Lyon 1640. – Pariz 1703.), no slaba kvaliteta ne potvrđuje ga kao autora.³⁰¹ Ako potom zavrtimo globus, kopiju pariške grafike naći ćemo u okolici Zagreba, na vratnicama poliptiha sv. Barbare u drvenoj kapeli u Velikoj Mlaci [70]³⁰² iz 1679. godine.³⁰³ Nekoliko puta prevedena Rubensova invencija vratila se u slikarski medij skromno, umjesto središnje slike, kao maleno bočno polje poliptiha, suženoga kadra, reduciranoga broja likova, ali s osnovnim prepoznavanjem izrazite kompozicijske dijagonale, što je u doba podizanja oltara u Velikoj Mlaci bila posvemašnja novost za slikarstvo u kopnenoj Hrvatskoj. Domaći ju slikar preuzima bez pravoga razumijevanja stilske motivacije, kao što pismen čovjek može kopirati tekst na stranom jeziku, a da ne razumije ni riječi. Izostavljanjem jedne gornje figure on oduzima Rubensovoj dijagonali punu snagu koja ju vodi od jednoga do dru-

Kabinet grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu posjeduje jedan otisak spomenuta bakroreza *Suzana i starci*, uz koji Margarita Sveštarov Šimat (2000.) objašnjava postupke kojima je Vorsterman podvrgnuo svoje umijeće Rubensovim potrebama:

»Tonski omekšavajući sve linijske granice (odrekao se pune obrisne linije nadomještajući je zgušnjavanjem i osipanjem usitnjenog istočkavanja i oštih završetaka kratkih rezova) postigao je razinu crno-bijelog prijevoda dubokih i visokih baroknih tonova. Njegova dotad u grafici skoro nepoznata, simulacija finih slikarskih odraza teksture svile i baršuna priskrbila mu je, od umjetničkog biografa J. Sandrarta u XVII. st. laskavu titulu 'slikara u bakrorezu'.«²⁹⁹

Spomenuta *Suzana* je nastala iste godine kada i *Skidanje s križa*, a obje su Vorstermanove grafike i same postale predložak drugim grafičarima. Među njima je i *Skidanje s križa*, bakrorez neznana kopista. Adresa u potpisu te kopije po Vorstermanu upućuje na pariškoga grafičara koji je nakon smrti protagonista iz Rubensove radionice, u protusmjernu ponovio proslavljeno rješenje [69].³⁰⁰ Iako kopist nije naveo svoje ime, istaknuo je izvor invencije: »Ru-

299 Margarita Sveštarov Šimat, *Bakropisi i bakrorezi starih majstora. Stara zbirka Kabineta grafike*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Kabinet grafike, 2000., str. 30.

300 Bakrorez, 576 x 433 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

301 Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *Rubens e l'incisione*. Rim: De Luca Editore, 1977., str. 200, kat. 448.

302 Tempera na dasci, 52,5 x 50 cm.

303 Usp. Đurđica Cvitanović, *nav. dj.*, 1974., str. 73.

goga kuta, a ljestve – u dubinu potisnuti motiv u izvornoj kompoziciji – širi i približava površini, kako bi dijagonalu Krista uravnotežio suprotstavljenim smjerom. Slikar *Skidanja s križa s oltarnoga ciklusa u Velikoj Mlaci* ponovno prevodi grafički prijevod za sredinu koja još nije bila spremna prihvatiti silovitu i neuobičajenu snagu baroka i po načelu rugalice *traduttore – traditore* (prevoditelj – izdajica) pripitomljuje ju u pitko i znatno jednostavnije rješenje. Usprkos tomu, činjenica da se popularnost Rubensova djela iz Antwerpena potvrdila u Turopolju u istome stoljeću, dakle nekoliko desetljeća nakon što je izvorno djelo postavljeno u Antwerpen, govori kako je reproduktivna grafika osim uspješnih kompozicija i nove, sve potresnije ikonografije Raspeća, pronosila – doduše usput i ne s punim razumijevanjem – i nove stilske formule. Početno opismenjavanje u baroknoj stilskoj abecedi izvan orbite velikih umjetničkih središta omogućila je upravo grafika.

* * *

O ulozi grafike u stilskoj promidžbi baroka ne svjedoči samo kompozicijska dijagonala u Velikoj Mlaci. Prvi puta protumačeno barokno svjetlo, odnosno prvi *chiaro-scuro* iz kista domaćega slikara, a unutar sačuvanoga slikarskog korpusa u kopnenoj Hrvatskoj, nalazimo na slici *Silazak Duha Svetoga* iz 1683. godine [71],³⁰⁴ djelu zagrebačkoga slikara Bernarda Bobića (dokumentirana djelatnost od 1683. do 1694.-95.)³⁰⁵ na oltaru svetih apostola u crkvi sv. Katarine u Zagrebu. Na temelju toga stilskoga iskoraka u baroknom poimanju svjetla Bobića ipak ne možemo smatrati punokrvnim baroknim slikarom, jer barokne značajke rabi tek sporadično (usp. barokno ponašanje svjetlosti na klečećoj figuri apostola) i nesustavno (u isto vrijeme prostorni opis je maniristički nečitak). Kao i slikar u Velikoj Mlaci on nova stilska iskustva u oblikovanju apostola prenosi s grafike, točnije s bakroreza Scheltea à Bolswerta (Bolsward, oko 1586. – Antwerpen 1659.) *Marijino Uznesenje* [72],³⁰⁶ prilagodivši ih drugom ikonografskom sadržaju, *Silasku Duha Svetoga*.³⁰⁷ U donjem dijelu, dakle u skupini apos-

304 Ulje na platnu, 238 x 119 cm.

305 Spominje se u ugovorima od 9. veljače 1683. do 29. siječnja 1694. godine. Prva narudžba iz od 9. veljače 1683. godine za oltarne slike sv. apostola, za narudžbu kojih je zagrebačkim isusovcima novac darovala Judith Gotthal, rođena Petteö. Usp. Željko Jiroušek, Miroslav Vanino, *Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi svete Katarine u Zagrebu* u: *Vrela i prinosi* (10) 19, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1992.-1993., str. 143. Izvor: Acta Collegii S. I. Zagrabienensis irregistrata, B-425, fasc. VIII., fol. 151, pag. 346. Godine 1694. postao je građanin Zagreba (do tada je živio na Kaptolu kao *Cive Capitulari*) i platio za to pristojbu 10 rajnskih florena. Usp. Lelja Dobronić, *Uređenje i djelovanje Gradske uprave zagrebačkog Gradeca u XVII. stoljeću. Povijesni spomenici grada Zagreba XVIII.* Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1949., str. 323. Nakon 1694. Bobić se spominje prigodom preudaje njegove udovice Barbare Suppe za Martina Filipchicha 1696. godine, i potom 1699. godine spomenom njegovih oporezovanih nasljednika. Usp. Zvonimir Wyroubal, *Bernardo Bobić. Malar na Kaptolomu stojeći.* Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. a. [1964.], str. 21.

306 Bakrorez, 627 x 440 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

307 Bolswert je kao predložak vjerojatno imao crtež ili uljanu skicu koja je spojila dva različita Rubensova *Marijino Uznesenje*. Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 46, 47, kat. 66.



71. Bernardo Bobić, *Silazak Duha Svetoga* (1683.), Zagreb, nekoć isusovačka crkva sv. Katarine.

72. Schelte à Bolswert, *Marijino Uznesenje* (nakon 1616.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

tola koju je Bobić na zagrebačku sliku prenio, Schelte à Bolswert poslužio se Rubensovom slikom *Uznesenja* (oko 1616.) koja je naručena za glavni oltar karmelićanske crkve u Bruselu, a danas se nalazi u Kraljevskom muzeju lijepih umjetnosti u tom gradu.³⁰⁸ U isusovačkoj crkvi u Varaždinu, sada katedrali, na glavnom oltaru iz 1737. godine, na oltarnoj pali *Marijino Uznesenje*³⁰⁹ nalazimo još jedno usporedivo rješenje apostola ali u smjeru obrnuto.

* * *

Apostoli oko napuštena Marijina groba na glavnom oltaru nisu jedini »Rubens« varaždinskih isusovaca. Još su ranije slike *Sv. Ignacije Lojolski* i *Sv. Franjo Ksaverski* [73],³¹⁰ čiji se oltari spominju u crkvi od 1646. godine, ali su vjerojatno

308 Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 219.

309 Usp. Krešimir Filić, *Tri žrtvenika isusovačke crkve u Varaždinu* u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 1-3, XV.-XXII., Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s.a. [1967.-1974.], str. 191-196; Marija Mirković, *Umjetnička strujanja u baroknom slikarstvu Varaždina* u: AA.VV., *Varaždinski zbornik 1181-1981*. Varaždin: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Skupština općine Varaždin, 1983., str. 342; Ivy Lentić-Kugli, *Slikarski radovi u bivšoj isusovačkoj crkvi Sv. Marije u Varaždinu* u: Ivy Lentić-Kugli, Silvije Novak, Doris Baričević, Radovan Ivančević, *Isusovačka crkva i samostan u Varaždinu*. Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Hrvatske, 1988., str. 69.

310 Ulje na platnu, 208 x 114 cm.

izgorjeli u požaru na Uskrs 1648. godine (zajedno sa starim glavnim oltarom).³¹¹ Novi oltari isusovačkih prvaka ponovno se spominju 1653. godine s istim titularima. Oni su zamijenjeni oko 1740. godine, ali su oltarne slike starih oltara zadržane i sada su samostalno izložene na crkvenim zidovima.³¹² Slike su nastale po slavim Rubensovim »portretima« isusovačkih prvaka, rađenima vjerojatno za matičnu crkvu Reda, crkvu Imena Isusova, *il Gesù* u Rimu.³¹³ Iako se većina povjesničara umjetnosti koji se bave Rubensom s ovom prepostavkom slaže, za dataciju dviju slika postoji onoliko prijedloga koliko je vrhunskih autoriteta. Odbačenju tezi (Rooses, Burchard) kako se radilo o djelima koja je Rubens radio još za boravka u Italiji, dakle prije 1608. godine, pridružila se još nerazriješena opreka između Hansa Vlieghea (1973.)³¹⁴ i Michaela Jafféa (1989.).³¹⁵ Prvi datira obje slike u dvadesete godine XVII. stoljeća i kao smještaj navodi isusovačku crkvu u Brusellu, a drugi vrijeme nastanka određuje oko 1613. godine, a kao smještaj navodi samostan antverpinskih isusovaca, u oba slučaja nakon prvotne lokacije, crkve *il Gesù*. Na europski sjever vjerojatno su poslana kada su rimski isusovci podizali nove oltare – sv. Franje Ksaverskoga 1673.-78. godine, a sv. Ignacija 1696.-1700. godine.³¹⁶ Nakon dvojbi oko datacije narudžbe i kasnijih smještaja, sigurna je ponovno prodaja obje slike nakon ukinuća isusovačkoga reda: »Godine 1773., na brojne pritiske, papa ih Klement XIV. ukida, a 1858. red je opet obnovljen.«³¹⁷ U međuvremenu mnogo je isusovačke baštine raseljeno, pa se tako i slika *Sv. Ignacije* našla u Engleskoj, u zbirci vojvode od Warwicka, ali je 1974. godine na dražbi prodana preko oceana, u Passadenu u Kaliforniji (Norton Simon Foundation).³¹⁸ Nesretnije je sudbine bio *Sv. Franjo Ksaverski [74]*.³¹⁹ Slika je neprestano mijenjala zemlje i vlasnike, sve dok nije izgorjela u požaru, u Londonu 1940. godine.³²⁰ Podatci koje nam prenosi Schelte à Bolswert u potpisu bakroreza po Rubensovim pandanima govore u prilog njihove datacije u dvadesete godine, jer navode zajednički datum kanonizacije svetaca, i jedan od najvećih trijumfa posljednjeg stoljeća

311 Usp. Rudolf Horvat, *nav. dj.*, 1993., str. 182.

312 Usp. Miroslav Vanino *Isusovci i hrvatski narod II. Kolegiji Dubrovački, riječki, varaždinski i požeški*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1987., str., 471.

313 O tipološkoj genezi Rubensova portreta sv. Ignacija s portreta Alonsa Sánches Coello, odnosno s posmrtno maske usporedi: Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VIII. Saints II*. London, New York: Phaidon Press Limited, 1973., str. 69.

314 Usp. Hans Vlieghe, *nav. dj.*, 1973., str. 68-72.

315 Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 186.

316 Usp. Aurelio Dionisi S.I., *Il Gesù di Roma*. Rim: Residenza del Gesù, 1994., str. 101-116, i Hans Vlieghe, *nav. dj.*, 1973., 70, 71.

317 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 278 [Anđelko Badurina].

318 Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 186.

319 Ulje na platnu, 216 x 135 cm.

320 Nakon prodaje došla je slika do prekupaca, potom u zbirku poljskoga kralja Stanislasa Poniatowskoga, pa u zbirku Lorda Hartwicke, ponovno na dražbu, i na posljedku u zbirku Asscher i Welker u Londonu, gdje ju je požar uništio. Usp. Hans Vlieghe, *nav. dj.*, 1973., str. 71. Michael Jaffé navodi pogrešan podatak da je izgorila u dvorcu Warwick, gdje nikada nije bila.



73.

Sv. Franjo Ksaverski (1653.),
Varaždin, nekoć isusovačka
crkva, sada katedrala
Uznesenja Blažene Djevice
Marije.

74.

Pieter Pauwel Rubens, *Sv.*
Franjo Ksaverski (oko 1620.).
Uništena u požaru u
Londonu.

75.

Schelte à Bolswert, *Sv. Franjo*
Ksaverski (1622.), Rim,
Gabinetto nazionale delle
stampe.

Crkve. Istoga dana, 22. ožujka 1622. godine, papa Grgur XV. kanonizirao je pet svetaca. Četiri su osnivači, reformatori ili prvaci novih redovničkih zajednica – sv. Ignacije Lojolski (isusovac, osnivač), sv. Franjo Ksaverski (isusovac), sv. Terezija Avilska (bosonoga karmelićanka, reformatorica), sv. Filip Neri (oratorijanac, osnivač) – a posljednji je uzor seoskoga pūka, sv. Izidor Težak, pobožni seoski sluga iz okolice Madrida († 1150.).³²¹ Uz obvezne formule »P. P. Rubens pinxit – S. à Bolswert sculp.«, grafičar dodaje kratke svetačke biografije prve dvojice. Na bakrorezu *Sv. Franjo Ksaverski [75]*³²² ističe da je umro 1552. godine, trinaest godina nakon osnutka reda, da je bio misionar Orijenta (Indije) i datum kanonizacije:

»S. FRANCISCUS XAVERIUS obiit anno M.D.LII, initiae Societatis XIII. versus Orientis Apostolus, [...] finit parat. à SS.D.N. Greg. XV. A. 1622. 12 Martij in Sanctorum numerum relatus. [...]«³²³

Hans Vlieghe navodi šest kopija po Rubensu (pet slika i Bolswertov bakrorez), a Michael Jaffé osim Bolswerta još tri grafičara (Mattheus Borrekens, Adriaen Lommeli i Theodor Matham), koja su Rubensovo djelo preveli za šire tržište. U isusovačkoj crkvi u Münchenu nalazi se još jedna kopija po Rubensu, oltarna pala *Sv. Franjo Ksaverski [76]*,³²⁴ na kojemu je Johann Ulrich Loth (München, oko

321 Osim sv. Filipa Nerija, Toskanca, svi ostali su iz Španjolske. Sv. Ignacije i sv. Franjo Ksaverski su Baski, sv. Terezija Avilska je Kastiljanka. Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, str. 228, 229 [Mitar Dragutinac], 234, 235 [Mitar Dragutinac], 257, 258 [Mitar Dragutinac], 287 [Emilijan Cevc], 563, 564 [Anđelko Badurina].

322 Bakrorez, 402 x 262 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

323 Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 48, kat. 70. Čašćenje Franje Ksaverskoga (Franciscus Xaverius; Navarra 1506. – Tcho, Kina 1552.) snažno se raširilo izvan granica isusovačkoga reda, a potvrde njegova kulta nalazimo u opremi drugih crkava. Tako su mu, primjerice, pavlini u Olimju posvetili čitavu kapelu svoje redovničke crkve.

324 Ulje na platnu, 285 x 170 cm (mjereno s lica).



76.
Johann Ulrich Loth († 1662.),
Sv. Franjo Ksaverski, München,
isusovačka St. Michaelskirche.

1600. – 1662.) prizor proširio vizijom Bogorodice s Djetetom. Kao i zacijelo uvezena slika u Varaždinu, koju Ivy Lentić-Kugli (1992.) s pravom procjenjuje jednom od najkvalitetnijih u crkvi,³²⁵ i Münchenska je rađena po Bolswertovu bakrorezu.

* * *

Rubensova rješenja, nadalje, prepoznajemo u djelima brojnih drugih majstora, pa tako ne čudi da je drugo njegovo *Marijino Uznesenje* poslužilo kao nadahnuće i flamanskom slikaru a naturaliziranom Venecijancu Pieteru de Costeru (Antwerpen, oko 1641. – Venecija 1702.?) za oltarnu palu u franjevačkoj crkvi u Makarskoj iz 1680. godine i neznatom slikaru na drugom kraju Hrvatske, u Gornjem Vrapču kraj Zagreba, za gornju oltarnu palu glavnoga oltara u župnoj crkvi sv. Barbare, koju spominje vizitacija iz 1702. godine. Riječ je tek o ulomku niza kopija popularne Rubensove invencije,³²⁶ oltarne pale *Marijina Uznesenja* [77],³²⁷ koja se sada nalazi u Düsseldorfu. Rubens ju je naslikao za Marijinu kapelu u Bruselu.³²⁸ Dokument koji se čuva u njezinu arhivu datira ga neposredno prije ili u 1618. godinu, autora naziva »slavnim slikarem« i ističe kako je sâm napravio i nacrt oltara na kojemu je *Marijino Uznesenje*.³²⁹ Uspjehu dinamično protumačene Marijine proslave po kojoj je još jednom, ovaj put nakon smrti, izdvojena od sudbine smrtnika, i ne čekajući Posljednji sud iz groba uznesena u nebesku slavu, Rubens je ponovno pridružio mogućnost znatno šire recepcije. Nasljeđujući uspješnu promotivnu formulu Maartena de Vosa koji se oslonio na umjetnike iz obitelji Sadeler, Wierix, i mnoge druge grafičare,³³⁰ Rubens je – osim Lucasa Vorstermana – u radionici okupio skupinu bakrorezaca s namjerom da prevode njegove invencije u reproduktivnu tehniku, tržišno i propagandno pogodniju od slikarstva. S tim ciljem u radionici stasa mladi antwer-

325 Usp. Ivy Lentić-Kugli, *Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca u: AA.VV., Isusovačka baština u Hrvata. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1992., str. 295, kat. 46.*

326 Usp. Sanja Cvetnić, *Uznesenje Marijino – Od Rubensove slike u Düsseldorfu i Pontiusova bakroreza, do oltarnih pala u Moste pri Komendi (Slovenija), Makarskoj i Zagrebu u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 38, Split: Konzervatorski odjel Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Književni krug, 1999.-2000., str. 269-280.*

327 Ulje na dasci, 423 x 281 cm. Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

328 Brussel (Bruxelles) je dvojezično, flamansko-francusko jezično područje, pa je crkva poznata kao Kapellekerk (*flam.*) i kao Notre-Dame de la Chapelle (*franc.*).

329 »Anno 1618 Erigitur in choro, altare marmoreum juxta prototypam Rubeniam, in quo exponitur Assumpta Virgo depicta a praefato famoso pictore«, zapisano je u crkvenom arhivu (reg. 38). David Freedberg, *Corpus Rubenianum Ludwvig Burchard. VII. The Life of Christ after the Passion* London, New York: Phaidon Press Limited, 1984., str. 166, 169, kat. 41.

330 U predgovoru Schuckmanova kataloga invencija Maartena de Vosa (uglavnom crteža) prevedenih u grafike, Dieuwke de Hoop Scheffer daje podatke o njihovoj opsegu: »Istraživanje ovoga sastavljača [Christiaana Schuckmana] pokazuje da se opus sastoji od 1600 grafika i oko 800 kopija, tako da se u tom smislu de Vos može s pravom nazvati Rubensovom pretečom.« [The present compiler's research demonstrates that the oeuvre consists of 1,600 original prints and some 800 copies, so in this respect De Vos can justifiably be called the precursor of Rubens.] Dieuwke de Hoop Scheffer, *Introductory note* u: Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, 1996., str. 7.



77. Pieter Pauwel Rubens, *Marijino Uznesenje* (oko 1618.), Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

78. Paulus Pontius uz Rubensove korekcije, *Marijino Uznesenje* (1624., ili prije), Los Angeles, The John Paul Getty Museum.



penski umjetnik Paulus Pontius (Paul du Pont; Antwerpen 1603. – 1658.), kao crtač predložaka za grafike prema odabranim Rubensovim djelima, a potom kao njihov prevoditelj u grafički medij. Njemu je pripisan pripremni crtež *Marijino Uznesenje* [78]³³¹ iz 1624. (ili neposredno prije) na kojemu su uočene Rubensove intervencije i zahvati, odnosno sugestije kojima je mladom grafičaru pomogao prenijeti i razviti kompoziciju oltarne pale u drugom mediju. Na crtežu je promijenjen format iz okomito postavljena pravokutnika ravnoga završetka kakav je na oltarnoj slici, u lučno zaključeni pravokutnik. Dodan je i motiv lebdećega i tijelom dubinski postavljena Krista koji dočekuje Majku u gornjem, nebeskom dijelu. Format jasnije legitimira rješenje kao moguću oltarnu palu u kojoj će Marija – zahvaljujući dodanoj figuri u gornjem dijelu – biti bliža središtu kompozicije.³³² Pontius je u prijenosu na bakroreznu ploču vjerno slijedio crtež, ali je smjer u otisku obrnut [79].³³³ Promjenom smjera promijenjene su i dinamičke oznake kompozicije, ali za razliku od ikonografske tradicije drugih tema, primjerice Raspeća u kojemu lijeva i desna strana imaju stroži značenjski raspored, osobito u identifikaciji Dobroga i Zloga razbojnika, ili tradicijskih strana Marije i Ivana u odnosu na Raspetoga, za ikonografiju Marijina Uznesenja nebitno je uzlazi li ona

331 Crtež, 654 x 427 mm. Los Angeles, The John Paul Getty Museum

332 Detaljniju uporedbu crteža i bakroreza donosi Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 383-385.

333 Bakrorez, 644 x 441 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.



79.
Paulus Pontius, *Marijino Uznesenje* (1624.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

80.
Marijino Uznesenje (1702.), Gornje Vrapče, župna crkva sv. Barbare.

premu nebu ukošena ulijevo ili udesno. Pontius je bakrorez opremio pisanom ikonografskom identifikacijom: »ASSUMPTA EST MARIA IN CÆLUM.« (Marija je uznesena na nebo) i razgraničenjem autorstva: »Petrus Paulus Rubens pinxit – Paulus Pontius sculpsit.« Rubens je do kraja nadzirao postupak nastanka reprodukcijske grafike, pa su – osim udjela u pripremnom crtežu – sačuvani i njegovi ispravci na probnim otiscima.³³⁴ Likovno doradena i opremljena natpisima, grafika je bila spremna za tržište, kao i brojne druge koje su izlazile iz radionice i imale isto poslanje. U studiji o grafikama i njihovoj ulozi u vizualnoj komunikaciji William Mills Ivins (1953.) procjenjuje: »Te su grafike nametnule Rubensov međunarodni utjecaj.«³³⁵ a razmjere toga utjecaja, kao i onoga Antona van Dycka, Ger Luijten (1999.) je proglasio intelektualnim kultom:

»Rubens i Van Dyck jedva su se ohladili u grobu kada se oko njih razvio kult. Dva su umjetnika, uvijek imenovana u istome dahu, slavljena kao junaci antwerpen-ske slikarske škole. Premda su oni sami široko raširili svoja krila, i o njihovom se djelu razgovaralo i pisalo diljem Europe, laskavi ton ponajviše su začeli njihovi sugrađani puni lokalnoga ponosa.«³³⁶

334 Usp. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 384, i Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 105, kat. 218a.

335 »It was through these prints that Rubens's international influence was exercised.« William Mills Ivins, *Prints and visual communication*. New York: MIT Press, 1996. [1953.].

Naručitelj oltarne slike *Marijino Uznesenje* na oltaru u Gornjem Vrapču [80],³³⁷ kaptolski kustos i lektor Ioannes Znika početkom XVIII. stoljeća odobrio je (možda i pribavio) skromnom kopistu gotovo rješenje, grafiku po Rubensu, sa zadatkom da što vjernije slijedi »slavnoga slikara«.

* * *

I sâm je slavni Rubens posezao za nadahnućima u daljoj i bližoj tradiciji predhodnika: »Rubens je tijekom cijeloga života kopirao druge umjetnike – u crtežima, skicama u ulju i slikama.«³³⁸ Od mladosti, kada je u Rimu brusio vještinu oblikovanja ljudske figure i njezinih proporcija po antičkim modelima,³³⁹ ili zreloga doba kada je kopirao Tiziana odajući tako *homage* slavnome Venecijancu,³⁴⁰ do posljednjih godina života, kada je uz pomoć radionice dovršavao narudžbe, veliki je antverpensi slikar bez ustezanja posezao za rješenjima iz prošlosti koja je prevodio po vlastitu senzibilitetu, zahtjevima naručitelja, a u skladu s vladajućom stilskom poetikom. Po dovršetku isusovačke crkve u Antwerpenu 1621. godine Nicolaas Rockox naručio je oltarnu sliku *Sv. Obitelj*³⁴¹ za bočnu kapelu posvećenu sv. Josipu, ali je ona – kao i znatan dio isusovačke baštine – po ukinuću Reda (1773.) prodana na javnoj dražbi. Nakon stogodišnjega lutanja na tržištu, kupio ju je Metropolitan Museum of Art u New Yorku oko 1872. godine. U muzejskoj zbirci provela je daljnjih sto i više godina, a potom je vlasnik, nezadovoljan atributivnom sumnjom da se radi o djelu radionice, a ne samoga majstora, *Sv. Obitelj* prodao (1983.) u privatnu zbirku neznana smještaja. Schelte à Bolswert koji se tek kao zreli umjetnik, s četrdeset i sedam godina (1633.) pridružio Rubensovim suradnicima, prenio ju je u grafički medij [81].³⁴²

336 »Rubens and Van Dyck scarcely lay cold in the ground before a cult developed around them. The two artists, always named in the same breath, were celebrated as the great heroes of the Antwerp school of painting. Although they themselves had spread their wings wide, and their work was spoken of and written about all over Europe, it was largely their fellow townsmen who, full of local pride, initiated their adulation.« Carl Depauw, Ger Luytjen, *Anthony van Dyck as a printmaker*. Antwerpen, Amsterdam: Antwerpen Open, Rijksmuseum Amsterdam, 1999., str. 291.

337 Ulje na platnu, 70 x 38 cm (mjereno s lica). Slika se spominje u vizitaciji 1702. godine. Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 1999.-2000., str. 269-280.

338 »Rubens kopierte sein Leben lang Werke anderer Künstler – in Form von Zeichnungen, Ölskizzen und Gemälden.« Anne-Marie Logan, Michiel C. Plomp, *Rubens als Zeichner* u: Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 23.

339 O antičkim djelima kao predlošcima usporedi: Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit, Alain Pasquier, *D'après l'antique*. Pariz: Réunion des Musées Nationaux, 2000., i literaturu koju navodi. Za Rubensa usporedi osobito: str. 317-319.

340 O značenju kopija po Tizianu i Rubensovu odnosu spram njega usporedi: Hilliard T. Goldfarb, David Freedberg, Manuela B. Mena Marqués, *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1998.

341 Ulje na dasci, preneseno na platno 262 x 178 cm. Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 263, 264, kat. 661 (bez reprodukcije). Titular crkve sada je sv. Karlo Boromejski (flam. *Sint-Carolus Borromeuskerk*).

342 Bakrorez, 441 x 332 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. O odnosu slike i bakroreza usporedi: Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 37, kat. 43.

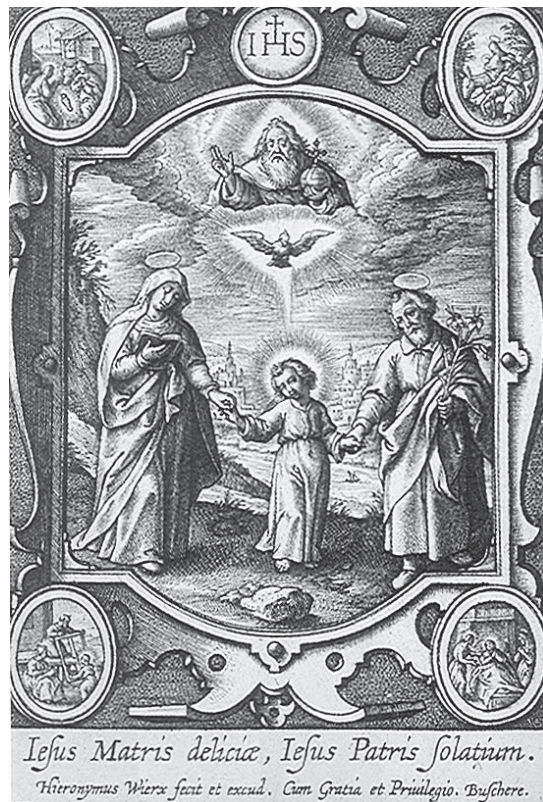
Didier Bodart i Roma Mezzetti (1977.) njegov bakrorez po ovoj Rubensovoj slici smještaju nakon majstorove smrti. Schelte je u potpisu naglasio Rubensovo autorstvo, ponovno poput dobro poznate i provjerene tržišne preporuke: »P. P. Rubbens [sic] pinxit.«, a u nastavku dodao vlastito ime: »S. à Bolswert fecit.« Način na koji je sv. Obitelj prikazana – u hodu – u literaturi je nametnula Rubensovoj slici za antverpenske isusovce, kao i svim njezinim izvedenicama, naziv *Sv. Obitelj na povratku iz Egipta*. Dječak Isus koji samostalno kroči između Marije i Josipa, međutim, nije novorođenče ni malo dijete, pa već njegova dob izaziva sumnju da je zapravo riječ o drugom događaju iz njegova djetinjstva. Na to upućuje i citat ispod prizora na Bolswertovu bakrorezu: »ET ERAT SUBDITUS ILLIS, Luc. 2« (i bijaše im poslušan, Lk, 2), a kada u Lukinu evanđelju potražimo širi odlomak iz kojega je izvađen ovaj citat, otkrivamo da se radi o Povratku sv. Obitelji iz Hrama:

»Njegovi su roditelji svake godine o blagdanu Pashe išli u Jeruzalem. Kad mu bijaše dvanaest godina, uzidoše po običaju blagdanskome. Kad su minuli ti dani, vraćahu se oni, a dječak Isus osta u Jeruzalemu, a da nisu znali njegovi roditelji. Uvjereni da je među suputnicima, odoše dan hoda, a onda ga stanu tražiti među rodbinom i znancima. I kad ga ne nađu, vrate se u Jeruzalem tražeći ga. Nakon tri dana nađoše ga u Hramu gdje sjedi posred učiteljā, sluša ih i pita. Svi koji ga slušahu bijahu zaneseni razumnošću i odgovorima njegovim. Kad ga ugledaše, zapanjiše se, a majka mu njegova reče: 'Sinko, zašto si nam to učinio? Gle otac tvoj i ja žalosni smo te tražili.' A on im reče: 'Zašto ste me tražili? Niste li znali da mi je biti u onome što je Oca mojega?' Oni ne razumješe riječi koju im reče. I siđe s njima, dođe u Nazaret i bijaše im poslušan« (Lk 2, 41-51).

Toj rijetko prikazivanoj temi kojom se promiče nova pobožnost sv. Obitelji, strana srednjovjekovnoj ikonografiji, teologija pridaje i novo značenje: »U te tri osobe kršćanska misao prepoznala je novo Trojstvo, zemaljsko Trojstvo, odraz nebeskoga Trojstva.«³⁴³ Rubens (i radionica) rješili su *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* za antverpenske isusovce s novim tumačenjem zemaljskoga Trojstva po uzoru na nekoliko desetljeća stariji predložak Hieronymusa Wierixa, malu grafiku *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*, odnosno *Zemaljsko i nebesko Trojstvo* (oko 1600.) [82].³⁴⁴ Okomica nebeskoga Trojstva (Bog Otac, Duh Sveti i Isus) na Wierixovu bakrorezu križa se u Isusu s horizontalom zemaljskoga (Marija, Isus, Josip), a u potpisu ga otkriva kao »majčinu radost« i »očevu utjehu«: »Iesus Matris deliciae, Iesus Patris solatium.« U medaljonima uz kutove prizora razvijeni su oni ikonografski sadržaji koji sve više uzdižu ulogu i pobožnost sv. Josipa: prisutan je u Rođenju (lijevo gore), spašava Isusa u Bijegu u Egipat (desno gore), skrbnik mu je i učitelj u djetinjstvu (lijevo dolje), a na posljetku Marija i Isus bdiju mu nad bolesničkom posteljom (desno dolje). Grafika Johanna Christoph Haffnera

343 »Dans ces trois personnes la pensée chrétienne reconnut une Trinité nouvelle, la Trinité de la terre, image de la Trinité du ciel.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 312.

344 Bakrorez, 97 x 66 mm. U potpisu: »Hieronymus Wierix fecit et excud. Cum Gratia et Priuilegio. Buschere.« London, British Museum. U Hollsteinovu katalogu djela obitelji Wierix ova je grafika datirana 1619. godine, a Hieronymus Wierix bi u tom slučaju preuzeo invenciju Antoniusa II. Wierixa, i njegova bakroreza iste teme iz 1604. godine. Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *nav. dj.* (IV.), 2003., str. 143, i literaturu koju navode.



81. Schelte à Bolswert, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (nakon 1640.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

82. Hieronymus Wierix, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (oko 1600.), London, British Museum.

(Hafner; Ulm 1668. – Augsburg 1754.) koja se nalazi u koru kapucinske crkve sv. Jakova u Osijeku i nosi potpis: »S. MARIE – JESUS – S. IOSEPHUS«,³⁴⁵ potom slika na gornjem katu oltara sv. Ivana Nepomuka iz 1715. godine u crkvi Blažene Djevice Marije u Svecicama kraj Ozlja,³⁴⁶ i na poslijetku oltarna pala Ivana Krstitelja Rangera na glavnom oltaru crkve Majke Božje Koruške u Križevcima iz 1738. godine [83]³⁴⁷ variraju u tehnici, veličini, formatu i pojedinim detaljima. Sve tri ipak jasno upućuju na predložak u bakrorezu Schelte à Bolswerta po Rubensu, pa im je ispravno ikonografsko čitanje *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*, a ikonološko tumačenje vezano uz *Nebesko i zemaljsko Trojstvo*, odnosno uz novo značenje i ugled sv. Obitelji. Na Rangerovoj slici nedostaje treća, to jest prva Božanska osoba, Bog Otac. Ako prihvatimo njegovu metaforičku prisutnost u svjetlosnoj aureoli koja rastvara oblake, i na ovoj slici iz Križevaca ikonografski je promaknuta nova

345 Bakrorez, 566 x 436 mm. O drugim grafikama iz istoga ciklusa, njihovim predlošcima i značenju usporedi: Sanja Cvetnić, *Grafički listovi Johanna Christoph Haffnera u osječkim kapucina u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 24*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 155-160.

346 Ulje na platnu, 75,8 x 88,3 cm (oval). Djela iz hrvatske baštine usporedno su reproducirana u Sanja Cvetnić, *Nebeska roža i človečki kip – slikarske vrste 17. i 18. stoljeća u pavlinskoj umjetnosti u: Andrija Mohorovičić, Sanja Cvetnić, Višnja Bralić, Nebeska roža i človečki kip*. Lepoglava: Turistička zajednica Grada Lepoglave, Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, 1999., str. 14-15, i literaturu koja je tu navedena, osobito za dataciju važne studije Đurđice Cvitanović.

347 Ulje na platnu, 173 x 136 cm.



83.
Ivan Krstitelj Ranger, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (1738.), Križevci, nekoć kapela, sada župna crkva Majke Božje Koruške.

pobožnost sv. Obitelji, te novi poslijetridentski duh koji zahtijeva obnovu prema tom uzoru, kako je kroz meditacije u *Duhovnim vježbama* promicao Ignacije Lojolski. U drugom tjednu Vježbi, koje su sveukupno predviđale četiri tjedna obnove, opisan je zadatak:

»Treći dan treba za prvo i za drugo razmatranje uzeti kako je dječak Isus bio poslušan svojim roditeljima u Nazaretu i kako su ga poslije našli u hramu. Jedno i drugo razmatranje treba dva puta ponoviti i primijeniti osjetila. [...] Promislivši, eto, primjer što nam ga je Krist, naš Gospodin, svojom poslušnošću prema roditeljima dao za prvi stalež, koji se sastoji u vršenju zapovijedi; a isto tako i za drugi, koji se sastoji u evanđeoskoj savršenosti, kad je zaostao u hramu, udaljavši se od svoga poočima i svoje rođene Majke da bi se posvetio jedino službi vječnoga Oca; [...]«³⁴⁸

Antwerpenskim isusovcima i naručitelju Rockoxu bilo je dobro poznato značenje teme Povratka sv. Obitelji iz Hrama, pa su za kapelu sv. Josipa upravo njome protumačili i Spasiteljeva *poočima*, i literarni predložak novozavjetnoga teksta, i Ignacijev zadatak u *Duhovnim vježbama*. Tradicionalni ikonografski prizori poput Pronalaska Isusa u Hramu, odnosno općenitije Rasprave u Hramu ili Dvanaestogodišnjega Isusa u Hramu, kojima je događaj isključivo tumačen do kraja XVI. stoljeća, nisu sadržavali željenu jasnoću i poučnost Povratka sv. Obitelji iz Hrama.

* * *

U XVII. stoljeću domaći umjetnici putem grafika prihvaćaju nove ikonografske zamisli, a dijelom i nove stilske pouke. U XVIII. stoljeću, kada su svladali barokne stilske formule školovanjem ili utjecajima s različitih strana i u različitim tumačenjima, grafike po Rubensu i dalje su omiljeni predložak. Umjetnici ih preuzimaju kao gotova rješenja za zahtjevnije naracije. Umjesto vjernoga predloška, one postaju nadahnuće koje umjetnici mijenjaju i prilagođavaju vlastitom razumijevanju baroka i njegovih stilskih mogućnosti. Oltarne pale s bočnih oltara Valentina Metzingera (Saint-Avold 1699. – Ljubljana 1759.) u župnoj crkvi sv. Petra u Ljubljani [84]³⁴⁹ i spomenutoga pavlinskoga slikara Leopolda Kech-

348 Ignacije Lojolski, *nav. dj.*, 2003., str. 43.

349 Ulje na platnu, 319 x 166,5 cm. Potpisano i datirano (1736.). Usp. Anica Cevc, *Valentin Metzinger*. Ljubljana: Narodna galerija, 2000., str. 138, 139, kat. 117, i David Krašovec, *nav. dj.*, 2000., str. 94, 96, 201, kat. 120. Krašovec navodi kao uzor Rubensov *Pokolj nevine djece* u Napulju: »Leta 1736 je Metzinger naslikal *Pokol nedolžnih otročičev* po delu Rubensa, ohranjenem v neapeljskem Museo Nazionale.« (str. 94), no pri tom je vjerojatno mislio na bakrorez François II. Ragota po Rubensovu djelu. Metzinger je (uz pomoć radionice) još jednom preuzeo temu za oltarnu palu *Pokolj nevine djece* u

eisena u crkvi njegova reda u Svetom Petru u Šumi [85]³⁵⁰ prenose *via* grafika Rubensov *Pokolj nevine djece* [86]³⁵¹ iz 1635.-37. godine. To djelo u Rubensovu opusu zauzima mjesto *a parte*, jer na njemu se veliki Flamanac pred kraj života posve predao sjećanjima na mladenački talijanski boravak. Potaknut dramatski zahtjevnim pripovjednim sadržajem, spojio je posve različite tradicije s europskoga juga: antički reljef u položaju tijela, odnosno u oblikovanju skupina, i izražajnu snagu Tintoretovih dubinskih dijagonala u kompoziciji. Ova Rubensova potresna invencija poziva gledatelja na prisjećanje prvih mučenika, nedužne djece čiji je brutalni pokolj vladar Herod naručio zbog rođenja novoga Kralja, i bol majki koje gledaju smrt svoga poroda, bol kakvu će poslije osjetiti i Bogorodica. Izvan kruga Rubensovih suradnika prvi ju je kroz grafički medij popularizirao François II. Ragot (Bagnolet, Pariz 1638. – Pariz 1670.). Među brojnim njegovim bakrorezima velikoga formata, koji navode »P. P. Rubens pinxit« ili »P. P. Rubens invenit«, nalazi se i *Pokolj nevine djece* [87].³⁵² Invenciju ne prenosi izravno sa slike ili s priređena crteža, nego mu je predložak bakrorez Paulusa Pontiusa iz 1643. godine. Rubensova je slika tada još vjerojatno bila u Antwerpenu, jer je godinu prije zabilježena u zbirci kanonika Antoina de Taxis u tom gradu.³⁵³ Tri godine nakon Rubensove smrti Pontius ju je prenio u umnoživi medij u protusmjeru, a nesigurnost u izvedbi bez Rubensovih savjeta i popravaka pokušava nadoknadi neobuzdanom hvalom u posveti, u kojoj je slikara nazvao »neusporedivim« i »našim Apelom«. Ragot »vraća« smjer sukladno Rubensovom slikarskom djelu, no taj je povrat upravo posljedica zrcaljenja Pontiusova predloška, na koji je posve usmjeren. On je pariškom grafičaru dostupniji, razumljiviji i lakši predložak nego sama slika, koja se nakon Antwerpena, gdje je zabilježena 1642. godine, a prije Münchena, gdje je pristigla 1706. godine, nalazila upravo u Parizu, u zbirci vojvode Richelieua. Po adresi koju je François II. Ragot naveo u potpisu (ponovno »rue S. Jacques«), nedatirani bakrorez potječe iz posljednjega desetljeća njegova života (1660.-70.), kada je ondje boravio.³⁵⁴ U sljedećem stoljeću,

župnoj crkvi sv. Nikole u Savi pri Litji. U odnosu na ljubljansku, ta je slika pojednostavljena varijanta. Kompozicijom dominira vertikalna narikača, broj likova je manji, a scenografija promijenjena, ali još je uvijek jasna veza s Rubensovom invencijom. Usp. Anica Cevc, *nav. dj.*, 2000., str. 395, kat. 282.

350 Ulje na platnu, 300. x 168 cm. Nastala je oko 1766. godine. Usp. Đurđica Cvitanović, *Slikarstvo pavlinskog kruga u 17. i 18. stoljeću* u: AA.VV., *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244-1786*. Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.; Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 368-370 [Višnja Bralić].

351 Ulje na hrastovini, 199 x 302 cm. München, Alte Pinakothek. O neovenecijanskom utjecaju usporedi: Rüdiger an der Heiden, *The Massacre of the Innocents* u: AA.VV. *Alte Pinakothek Munich*. München: Lipp GmbH, 1986., str. 447-448.

352 Bakrorez, 2011 x 750 mm. Napulj, Museo e gallerie di Capodimonte. Gabinetto disegni e stampe. Collezione Firmian.

353 Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 348.

354 Jedan drugi otisak manjeg formata i drugoga teksta u potpisu *Pokolja nevine djece* François II. Ragota po Rubensu izdao je Pierre Mariette, također nastanjen u omiljenoj ulici pariških grafičara (u potpisu: »P. P. Rubens invent. – F. Ragot fecit – A Paris chez Pierre Mariette, rue St. Jacques a l'Esperance.«). Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 165, kat. 360.

ali u istoj ulici, popularnom središtu pariških grafičkih umjetnika, udovica izdavača François Chéreaux (Chereau; Blois 1680. – Pariz 1729.) je objavila bakrorez [88]³⁵⁵ koji je Charles Dupuis (Pariz 1685. – 1742.) rezao, i datirao 1709. godine. Poslije i vrsnije od Ragota, i on je Rubensovu invenciju *Pokolja nevine djece* prenio po Pontiusu. Navedeni grafički prijenosi u vodoravno položenom pravokutnom formatu prate format Rubensove slike, ali kada za njime posežu slikari za potrebe oltarne pale, postavljeni su okomito, i sukladno tomu kompozicijski preoblikovani. U visokom obojenom reljefu *Pokolj nevine djece* u župnoj crkvi sv. Servola u Bujama [89]³⁵⁶ nalazimo izvorni format Rubensove slike i grafika – vodoravno položeni pravokutnik – ali u promijenjenoj tehnici. Rezbaren u drvu, reljef je nastao po bakrorezu, s tim da su izostavljene pojedinosti i promijenjeni oni dijelovi koji su predstavljali izvedbene teškoće (primjerice, izostavljena je filigranska nadstrešnica od vinove loze na Herodovoj palači, a na mjestu nebeske vizije nalazi se palmina krošnja).

Slijedeći tragove Rubensovih invencija nalazimo potvrde o moći imaginarija koji se na krilima tridentske ispravnosti prikazanih sadržaja i vizualne protočnosti informacija putem grafika sa sjevera Europe proširio do južnih granica katoličkoga svijeta. U usporedbi srodnih djela nalazimo razlike u načinu na koji je taj utjecaj prihvaćan, pogotovo ako pozornost usmjerimo na usporedbu Metzingerove (1736.) i Kecheisenove (oko 1766.) oltarne pale *Pokolja nevine djece*. Zajedničkoga nadahnuća, usporedive u formatu, pa čak i u dimenzijama, one svjedoče kako su dva umjetnika potpuno različito protumačila Rubensovu invenciju. Metzinger rabi sve one manirističke stilske postupke koji pojačavaju tjeskobno ozračje klopke u kojoj se stiješnjeni likovi uspinju prostorom poput utopljenika, a ne protežu u dubinu. Naglašava jake i neobjašnjene asimetrije, primjerice divovsku majku koja nariče podignutih ruku i tako izdvojena podsjeća na Jeremijino proročanstvo ispunjeno u Pokolju, kako taj događaj tumači evanđelist Matej:

»Vidjevši da su ga mudraci izigrali, Herod se silno rasrdi i posla poubijati sve dječake u Betlehemu i po svoj okolici, od dvije godine naniže – prema vremenu što ga razazna od mudraca. Tada se ispuni što je rečeno po proroku Jeremiji: *U Rami se glas čuje, kuknjava i plač gorak: Rahela oplakuje sinove svoje i neće da se utješi jer više ih nema*« (Mt 2, 16-18).

Metzinger nije samo vičan vizualnoj egzezezi, pa razumije Rubensov motiv očajne majke (ili Rahele) i uvećava ga razmjerno promjeni formata slike, nego je u tom naglasku, kao i u posezanju za drugim značajkama manirističkoga

355 Bakrorez, 385 x 471 mm. U potpisu: »Rubens pinxit – Car. Dupuis sculp. / 1709 – A Paris chez la V^e de F. Chereau, rue St Jacques, aux 2. Piliers d’Or«. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 173, kat. 383. S obzirom da se radi djelu koje je datirano 1709., ali je izdano nakon smrti Chéreaux († 1729.), obje godine valja uzeti u obzir.

356 Drvo, polikromirano, 115 x 170 x 20 cm. Radmila Matejčić (1982.) objavila je reljef s datacijom u kraj XVII. stoljeća: »Vjerojatno je na koncu stoljeća nastala veoma dinamična reljefna kompozicija *Pokolj nevine djece* u crkvi sv. Servola u Bujama«. Usp. Radmila Matejčić, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 496.



84. Valentin Metzinger, *Pokolj nevine djece* (1736.), Ljubljana, župna crkva sv. Petra.

85. Leopold Kecheisen, *Pokolj nevine djece* (oko 1766.), Sv. Petar u Šumi, crkva pavlinskoga samostana.



repertoara pokazao – svjesno ili ne – da poznaje i razumije talijansku tradiciju koja je temu Pokolja, i onda kada su joj bili raspoloživi drugi stilski odabiri, najuvjerljivije tumačila upravo manirističkim stilskim repertoarom. Tako je, na primjer, Guido Reni u jednom od svojih najslavnijih djela *Pokolj nevine djece* iz 1611. godine (Bolonja, Pinacoteca Nazionale),³⁵⁷ snažno aktivirao rub kadra prema kojemu uzaludno bježe majke s djecom, svjestan da upravo ta naglašenost uvjerljivo tumači ozračje neizbježne tragedije. Renijeva je slika bila kopirana slikarski i grafički, pa se zbog takve popularnosti njezino posredno poznavanje može pretpostaviti, ali ono što je Metzinger iskustvom razumio i slutio, a što je zasigurno ostalo »zapisano« na njegovu djelu, prepoznajemo u motivu narikače. Kod Rubensa, pa i kod njega, ona svjedoči o poznavanju duge tradicije izražavanja boli kroz lik koji projekcijom ruku, u prazno ispred sebe, iza sebe ili uvis, izbacuje unutarnju bol. To je rješenje poznato još od vremena klasične antike, a ponovno rođenje motiva u novom vijeku sažeto je kroz povijest proveo Salvatore Settis (2003.), objašnjavajući ujedno otkuda autoritet toga rješenja i njegovo dugo sjećanje u umjetnosti:

»Izbor koji svaki umjetnik primjenjuje u tom ponuđenom repertoaru [antike, op. a.], posvajajući određene značajke i djelove, od početka je usmjeren na prvom mjestu prema načelu iskoristivosti (nekoga izraza ili pokreta koji je preuzet s antičkoga

357 Ulje na platnu, 268 x 170 cm. Usp. D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. New York: New York University Press, 1984., str. 225, 226, kat. 34.



86.
Pieter Pauwel Rubens, *Pokolj
nevine djece* (1635.-37.),
München, Alte Pinakothek.

modela) s obzirom na novi kontekst u kojemu se ti leksički elementi preuzeti iz 'klasične' umjetnosti trebaju uvrstiti; ali uključuje *auctoritas* antičkih modela, i štoviše pojačava ga svakom pojavom, otkrivajući mu svaki put uspješnost. Na taj su se način ponovno rodile ekspresivne formule koje su bile mrtve stoljećima, kao gesta očajja, s obje ruke silovito zabačene, koje je Nicola Pisano (oko 1265.) preuzeo s Meleagrove smrti, s rimskoga sarkofaga u Firenci, koristeći ga za figuru majke koja plače u *Pokolju nevine djece* na propovjedaonici u Sieni.³⁵⁸

Rubensova, a onda i uvećana Metzingerova majka koja se propinje u boli, oblikovno nije u cijelosti podudarna s tom tradicijom koja se nastavila preko Rafaela i dalje, ali dramatskim odabirom i naglaskom usporedno silovito izbačenih ruku, ona nosi trag davnoga likovnoga rješenja za najveći očaj.³⁵⁹ Metzinger-

358 »La selezione che ogni artista operava in quel repertorio potenziale, facendone propri alcuni tratti e segmenti, era orientata in primo luogo dal principio della pertinenza funzionale (di un volto, di un gesto tratto dal modello antico) rispetto al nuovo contesto in cui quegli elementi lessicali tratti dall'arte 'classica' dovevano innestarsi; ma implicava l'*auctoritas* dei modelli antichi, e anzi la rafforzava a ogni sua occorrenza, dimostrandone ogni volta l'efficacia. Rinascevano in tal modo formule espressive che erano morte da secoli, come il gesto della disperazione, con ambo le braccia gettate violentemente all'indietro, che Nicola Pisano (c. 1265) prelevò dalla Morte di Meleagro di un sarcofago romano riusato a Firenze, riusandolo per la figura di una madre piangente nella *Strage degli Innocenti* del pergamino di Siena.« Salvatore Settis, *Futuro del 'classico'*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004., str. 55, 56.

359 Usp. također Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1986., str. 51.



87. François II. Ragot, *Pokolj nevine djece* (1660.-70.), Napulj, Museo e gallerie di Capodimonte, Gabinetto disegni e stampe, Collezione Firmian.



88. Charles Dupuis, *Pokolj nevine djece* (1709.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.



89. *Pokolj nevine djece* (oko 1700.?), Buje, župna crkva sv. Servula.

ger toliko želi naglasiti taj motiv da mu oduzima kontrapunkt, drugu figuru majke koja ponavlja istu gestu u dubini, ali okrenuta u poluprofil s leđa, a Kecheisen – kao i u drugim elementima – vjernije slijedi grafički predložak. Njegov su napor u vlastitom djelu iscrplili pokušaji da mu se što točnije približi, dodajući preuzetom rješenju tek koji ukrasni element, poput umnoženih krilatih anđela u gornjem dijelu. Motiv majke Kecheisen je prilagodio prostornom opisu, smjestio ju je po prostorno položenoj dijagonali (ispred i iza nje su motivi koji joj razmjerom odgovaraju), i tako ju prostorno i kompozicijski smirio.

Oba umjetnika, i Metzigner i Kecheisen duboko u XVIII. stoljeću posežu dakle za ikonografskim sadržajem koji naglašava potresno mučeništvo nedužnih u poslijetridentskom duhu, oba prenose rješenje sa zajedničkoga predloška, ali se ipak razlikuju u pristupu zadatku. Redovnik Kecheisen je discipliniraniji i više vezan uz crkveni program oblikovan u XVII. stoljeću. Na slici *Pokolj nevine djece* on predložak prenosi tako da ga više poslušno prepričava nego što ga tumači. Stoga mu je kadar proširen u odnosu na Metzingerovu sliku, a dramatična figura narikače umrtvljena je zatvorenim očima (umjesto vapijućih prema nebu) i kompozicijskim kontrapunktom u drugoj ženi uzdignutih ruku. Ono što je u prvoj polovini stoljeća na Metzingerovoj slici još silovito i emotivno uvjerljivo, u drugom dijelu stoljeća, na Kecheisnovu djelu postaje recitativno zamorno.

* * *

U hrvatskim se muzejskim zbirkama i u crkvama čuvaju brojna djela u kojima prepoznajemo »Rubensa«. Jedan od najboljih tumača novoga duha i zahtjeva koje je pred ikonografiju postavila Crkva nakon Tridentskoga sabora ušao je u hrvatsku likovnu baštinu, kao i u mnoge druge sredine, ostajući zapisan u zajedničkom imaginariju kroz globalnu prisutnost svojih invencija. Katkad su one pristigle dugim komunikacijskim lancem, preko kopija-pokopijama, kao u nekima od navedenih primjera (*Skidanje s križa*, *Marijino Uznesenje*). Rubensovo

rješenje za ikonografiju Marijine majke, sv. Ane, također je posredno nadahnuće brojnim slikarima koji variraju jednu od najutjecajnijih Rubensovih invencija, oltarnu palu *Sv. Ana podučava Mariju* [90],³⁶⁰ rađenu (1630.-35.) za crkvu bo-



90.
Pieter Pauwel Rubens, *Sv. Ana podučava Mariju* (1630.-35.), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

91.
Schelte à Bolswert, *Sv. Ana podučava Mariju* (nakon 1635.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

sonogih karmelićana u Antwerpenu. S njezinim ikonografskim uspjehom preživjela je apokrifna pripovijest o Marijinu odgoju, usprkos negodovanju učenih teologa.³⁶¹ Prvi ju je u grafički medij prenio Schelte à Bolswert, a njegov je bakrorez u smjeru obrnut [91].³⁶² »Rubens invenit« mogli bismo dopisati na oltarnoj pali *Sv. Ana poučava Mariju* (1734.) Valentina Metzingera u gornjem katu oltara sv. Ivana Nepomuka u franjevačkoj crkvi u Samoboru,³⁶³ na istoimenoj

360 Ulje na platnu, 193 x 139 cm. Antwerpen, Kraljevski muzej lijepih umjetnosti (*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*). Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 328.

361 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 350, 351.

362 Bakrorez, 442 x 322 mm. U potpisu: »P.P. Rubbens pinxit. S. à Bolswert fecit.« Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. Brojne kopije po Bolswertu, primjerice bakrorezi Koenraada Waumansa, Michela Dossiera, potom neznanoga pariškoga majstora koju je izdao Antoine Trouvain ..., vraćaju smjer izvornoga djela, pa tako i slikarske kopije kojima su bili predložak. Usp. Didier Bodart, *Roma Mezzetti, nav. dj.*, 1977., str. 45, 46, 149, 172, 201, kat. 64, 322, 382, 453. Usp. također Mirna Abaffy, *Nimberški nakladnici grafika Paulus Fürst i Johann Hoffmann u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 29*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 159.

363 Metzinger se još nekoliko puta poslužio Rubensovom invencijom. Usp. Anica Cevc, *nav. dj.*, 2000., str. 244, 349, 408, 412, 417, kat. 90, 256, 330, 341, 360; David Krašovec, *nav. dj.*, 2000., str. 59-63.

364 Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Oltarne slike Ivana Krstitelja Rangera u crkvama i kapelama u Klenovniku i Donjoj Voći u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 18*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1994., str. 66-72.



92. *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (nakon 1620.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

93. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (1620. ili neposredno prije), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

slici Ivana Krstitelja Rangera na bočnom oltaru župne crkve sv. Trojstva u Klenovniku,³⁶⁴ na pali Paulusa Antonusa Sensera na oltaru sv. Ane (1767.-71.) u franjevačkoj crkvi Presvetoga Trojstva u Slavanskom Brodu,³⁶⁵ ili u kapucinskoj crkvi istoga titulara u Varaždinu,³⁶⁶ i na mnogim drugima.

* * *

Prijenosni nīz Rubensovih invencija katkada je bio kraći i izravnije vezan uz uzor, kao što je to slučaj u maloj kopiji starozavjetne teme [92]³⁶⁷ po grafici Lucasa Vorstermana *Lot s obitelji bježi iz Sodome* [93]³⁶⁸ iz 1620. godine ili neposredno prije nje. Vorsterman u bakroreznoj tehnici kopira Rubensovu invenciju sa slike Lotova bijega [94]³⁶⁹ iz razdoblja 1614.-16. godine, čiji su uspjeh i zahtjevi za replikama naveli spretnoga majstora na sljedeći logični korak, prijenos u umnoživi medij.

365 Usp. Svetlana Rakić, *Osječki slikar Paulus Antonius Senser* u: *Peristil* 33, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1990., str. 121-123.

366 Račune za oltar sv. Ane u kapucinskoj crkvi platio je Josip pl. Auch. Usp. Rudolf Horvat, *nav. dj.*, 1993., str. 219.

367 Ulje na dasci, 51 x 65 cm. Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

368 Bakrorez, 328 x 387 cm. U potpisu: »P.P. Rubens pinxit – Lucas Vorsterman Sculp. et excud. A 1620«. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. Pripremni crtež za grafiku povjerio je mladom Antonu van Dycku (uz uobičajene vlastite korekcije) a on se, kao i slika u smjeru razlikuje od grafike i naše kopije. Usp. Carl Depauw, Ger Luijten, *nav. dj.*, 1999., str. 56-59.

369 Ulje na platnu, 224 x 203 cm. Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum of Art.



94.
Pieter Pauwel Rubens, *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (1614.-16.), Florida, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art.

drugih umjetnika i naručitelja za dobrim predlošcima, jasnije postaju sastavnice uspješne Rubensove formule koja je njegov talent promaknula u drugi fenomen – globalizaciju likovnih ideja – sa svim što ona donosi. Za nju se vežu pozitivni utjecaji na lokalne sredine koje putem predložaka mogu sudjelovati (doduše pasivno i često bez pravoga razumijevanja) u stilskim novinama, ali i neproblematika, često bezidejna uniformiranost ikonografskih rješenja koja autoritetom slavnoga i nesumnjivo ispravnoga predloška suzbijaju raznolikost, umrtvljuju inovativnost.

* * *

Mlađi Rubensov sugrađanin i suradnik, Anton van Dyck (Antwerpen 1599. – Blackfriars 1641.) i sâm je bio bakrorezac, bakropisac, izdavač, ali je od učitelja naslijedio i stav spram grafike kao iskoristivoga medija za popularizaciju svojih djela. Katkada za to zadužuje čak iste majstore kao i učitelj, pa je uspjeh njegove slike *Oplakivanje Krista s Marijom i anđelima (Pietà)* iz 1634. godine [95],³⁷⁰ koja se sada nalazi u Münchenu, osigurao Lucas Vorsterman u bakrorezu (1634.-38.), prenoseći rješenje u protusmjeru [96].³⁷¹ Vorstermana su kopirali brojni grafičari, među kojima i Jacob Gole (Amsterdam ili Pariz, oko 1660. – Amsterdam 1737.), vraćajući smjer sukladno izvornoj invenciji [97].³⁷² Prema njegovom prijenosu van Dyckovu invenciju u impostaciji mrtvoga Krista citira i neznani slikar *Oplakivanja Krista s Marijom, sv. Ivanom i Marijom Magdalenom* iz nekoć isusovačke, a potom župne crkve sv. Jurja u Petrovaradinu³⁷³ i slikar istoimena djela u Stross-

370 Ulje na dasci, 108,7 x 149,3 cm. München, Alte Pinakothek.

371 Bakrorez, 347 x 453 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Usp. Carl Depauw, Ger Luijten, *nav. dj.*, 1999., str. 263-266.

372 Mezzotinta, 193 x 254 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

373 Usp. Ivy Lentić-Kugly, *nav. dj.*, 1992., str. 200, 311, kat. 126.

95.
Anton van Dyck, *Oplakivanje
Krista s Marijom i anđelima*
(1634.), München, Alte
Pinakothek.



96.
Lucas Vorsterman (»stariji«),
*Oplakivanje Krista s Marijom i
anđelima* (1634.-38.),
Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.



mayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu [98].³⁷⁴ U traktatu *INLEYDINGE tot de al-ghemeene Teycken-Konst (Uvod u sveopću crtačku umjetnost, 1670.)* Willem Goeree je zapisao:

»Postoji još jedan način kojim slikar može zadobiti slavno ime: to je naime da vrijeme i napor povremeno posveti izdavanju nekih od svojih najboljih uradaka i crteža u grafici: s obzirom da ove putuju na sve strane svijeta i dospiju u ruke svih ljubitelja umjetnosti, dok slika uvijek ostane na jednom mjestu, lako je uvidjeti da se uvođenjem nečije umjetnosti putem grafika u svijet, može postati poznatijim.«³⁷⁵

Njegova su zapažanja u to vrijeme bila plod već provjerena i potvrđena iskustva naraštaja flamanskih umjetnika.

97.
Jacob Gole († 1737.),
*Oplakivanje Krista s Marijom i
anđelima*, Amsterdam,
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.



98.
*Oplakivanje Krista s Marijom i
anđelima* (XVIII. st.), Zagreb,
Strossmayerova galerija
starih majstora Hrvatske
akademije znanosti i
umjetnosti.



374 Ulje na dasci, 34,4 x 44,7 cm.

375 »Daer is oock noch een ander middle, waer door den Schilder hem selven een Vermaerden Naem kan maecken: Namentlijck dat hy somtijts, tijt ende vlijt daer toe aenwent om eenige van sijn beste ordinantien en teyckeningen in print uyt te geven: Want vermits die de geheele Werelt doorwandelen, en in alle Liefhebbers handen komen, en dat de Schilderyen altijt maer in eene plaets blijven, soo is licht af te nemen datmen door eenige Print-Konst inde Werelt te brengen, meerder bekend kan worden.« Willem Goeree, *INLEYDINGE tot de al-ghemeene Teycken-Konst*. Middelburg: Door Wilhelmus Goeree tweeden druck, 1670., str. 125. prema faksimilnom izdanju Michael W. Kwakkelstein, *Willem Goeree, Inleydinge tot de al-ghemeene Teycken-Konst. Een kritische geannoteerde editie*. Leiden: Primavera Pers, 1998.