

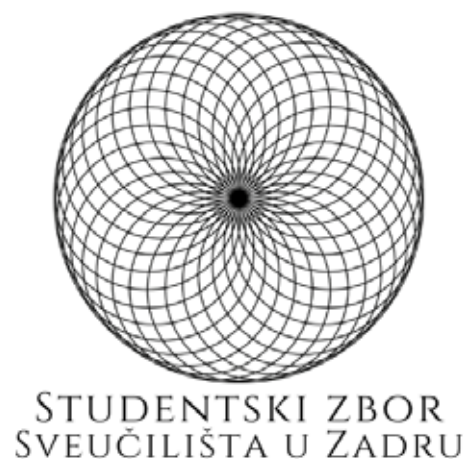
BROJ 8, LIPANJ 2025.

ISSN 1849-5605

Kontrast

ČASOPIS STUDENATA ODJELA ZA POVIJEST UMJETNOSTI





STUDENTSKI ZBOR
SVEUČILIŠTA U ZADRU



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |



Kontrast

Časopis studenata
Odjela za povijest
umjetnosti, 8. broj,
godina 2025.

IMPRESSUM

Izdavač:
Sveučilište u Zadru
(Studentski zbor),
Ulica Mihovila
Pavlinovića 1, 23000
Zadar

Uredništvo:
Tina Bosna,
Lara Đuran,
Kate Franin- Pečarica,
Paula Grbeša,
Ana Lisičić,
Ana Mataija,
Robertina Vuljanić

Lektorica:
Sabina Luketić

**Grafička priprema i
tisak:**
FG Grafika d.o.o., Zadar

Naklada:
100 primjeraka

Časopis se objavljuje
uz financijsku potporu
Studentskog zbora
Sveučilišta u Zadru

Naslovnica:
Franko Vučetić, Basilica
di Santa Maria degli
Angeli

Mjesec i godina izdanja:
Lipanj, 2025.

RIJEČ UREDNIŠTVA

Dragi čitatelji,

Pred vama se nalazi osmi broj časopisa studenata Odjela za povijest umjetnosti – *Kontrast*. Prošle smo godine, otprilike u isto vrijeme, najavili kako ćemo se potruditi jednom godišnje objaviti novi broj našeg studentskog časopisa. S ponosom možemo reći da smo održali riječ. Kao i prethodna izdanja, i ovogodišnji *Kontrast* zamišljen je kao kreativni medij koji studentima omogućuje izražavanje kroz raznolike radove vezane uz umjetnost. Naš je glavni cilj bio potaknuti što veći broj studenata svih godina studija na pisanje o temama koje ih osobno zanimaju, a o kojima često nemaju priliku pisati u okviru redovnog studija.

Unatoč kraćoj akademskoj godini i povećanim obavezama, naši su studenti i studentice ponovno izdvojili svoje vrijeme kako bi obogatili novo izdanje *Kontrasta*. Budući da tema radova nije bila unaprijed zadana, rezultat je sadržajan i raznolik pregled povijesti umjetnosti – od antike do suvremenosti, od arhitekture i kiparstva pa sve do grafika i slikarstva. Moglo bi se reći: za svakoga ponešto.

Osobito smo ponosni što su se stvaranju novog broja *Kontrasta* pridružili i kolege s drugih hrvatskih sveučilišta: studenti Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu te studenti Odsjeka za povijest Filozofskog fakulteta u Splitu. Njihovi su nas radovi nadahnuli novim pogledima na poznate ili manje poznate umjetničke fenomene, te su nas podsjetili koliko su suradnja i razmjena znanja dragocjeni za svaku struku. Ovim putem im zahvaljujemo nadajući se nastavku suradnje.

Ovogodišnji *Kontrast* donosi eseje, skraćene verzije najboljih seminarskih radova, prikaz knjige, intervju te nekoliko rubrika zabavnijeg sadržaja – povijesnoumjetničku križaljku, izbor najboljih fotografija s terenskih nastava i kviz.

Ovim putem zahvaljujemo svim studentima koji su osmo izdanje *Kontrasta* obogatili svojim radovima. Hvala i profesorima te asistentima Odjela za povijest umjetnosti koji su prepoznali i preporučili najbolje studentske radove te pružili mentorsku podršku. Posebno zahvaljujemo Studentskom zboru Sveučilišta u Zadru koji je financijskom potporom ponovno omogućio realizaciju našeg projekta. Za pokrivanje troškova lekture, zahvaljujemo Odjelu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, a upravi Sveučilišta na potpori i razumijevanju naših projekata.

Nadamo se da će ovo izdanje *Kontrasta* čitateljima omogućiti stjecanje novih i ponavljanje starih znanja te pružiti ugodnu razonodu. No, najviše se nadamo da će potaknuti naše kolegice i kolege da nam se pridruže u novim avanturama koje će donijeti sljedeći broj *Kontrasta*.

Uživajte u čitanju!

Uredništvo

5	Memento mori – razvoj ikonografije posttridentske nadgrobne plastike u Rimu <i>Ivana Šimić</i>	41	Perfect Blue Kona Satoshija - Svijet u kojemu se isprepliću stvarnost i iluzija <i>Franka Puharić i Buga Kranželić</i>
9	Galerija Uffizi – umjetnička riznica Firenze <i>Robertina Vuljanić</i>	46	Barokno iluzionističko slikarstvo Ivana Krstitelja Rangera u crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Remetama <i>Barbara Gašpar</i>
14	Novac i moć: Primjeri propagande na rimskom novcu <i>Ante Grgić</i>	49	Najbolje fotografije sa terenskih nastava <i>Ana Lisičić</i>
17	12. Zadarski salon mladih <i>Ana Mataija</i>	59	Mistični i duhovni aspekt u djelima El Greca u Toledu <i>Doroteja Ivanec</i>
21	Voćarska 5 – prikaz knjige umjetnice Vlaste Delimar <i>Ana Lisičić</i>	64	Društveni komentar u slikarstvu T. Géricaulta na primjeru <i>Splavi Meduze</i> <i>Marija Magdalena Vuljanić</i>
24	Portret koji govori: simbol moći i trijumfa <i>Dora Matos</i>	68	Ikonografski obrasci prikazivanja žena u palestinskim protuokupacijskim grafikama <i>Dorotea Babić</i>
28	Baldassare D’Anna: Bogorodica od Sv. Ružarija <i>Lucija Šundov</i>	73	Slika <i>Milosrdnoga Isusa</i> kao djelo božanskoga nadahnuća <i>Tina Bosna</i>
32	Kviz: Koji si umjetnik? <i>Lara Đuran i Paula Grbeša</i>	78	Križaljka <i>Kate Franin-Pečarica</i>
34	Ispreplitanje strave i erotike: usporedba <i>Noćne more</i> H. Fuselija s <i>Carmillom</i> J. Sheridana Le Fanua <i>Ivana Šimić</i>		
37	Društvena kritika u djelima Williama Hogartha <i>Lorena Lucijana Roso</i>		

MEMENTO MORI – RAZVOJ IKONOGRAFIJE POSTTRIDENTSKE NADGROBNE PLASTIKE U RIMU

Ivana Šimić

Proučavanjem baroknih nadgrobnih spomenika i njihovom usporedbom s dosad viđenim renesansnim spomenicima uočljiva je znatna razlika – dok renesansni spomenici veliku pozornost stavljaju na životna postignuća pokojnika i na njegovo spasenje, barokni su spomenici preplavljeni raznim aluzijama na smrt. Osim portreta samoga pokojnika, koji je najčešće prikazan kao jednostavna reljefna bista unutar medaljona, sarkofag je najčešće dekoriran eksplicitnim simbolima smrti. Razlog tomu jest nov odnos prema smrti začetnika isusovačkoga reda Ignacija Lojolskoga koji su isusovci, kao jedni od glavnih naručitelja umjetnosti nakon Tridentskoga koncila, proširili pomoću novih ikonografskih rješenja. Obradom i analizom ikonografije odabranih primjera barokne nadgrobne plastike koja se javlja u gradu Rimu u daljnjem će se tekstu nastojati razvrstati ih po vrsti prikaza.

Ignacije Lojolski, začetnik isusovačkoga reda, u svojim je *Exercitia spiritualia* posebnu pozornost obratio na smrt, opisujući mnogobrojne meditacije nad tjeskobom i strahom od sudnjega dana, odvajanja od voljenih, vaganja duše, a samim time i nesigurnosti prolaska kroz rajska vrata. Povezanost sa smrću očitovala se i u opisima meditacija u kojima je naređeno vjerniku da sebe zamisli na groblju i, promatrajući ili dirajući kosti pokojnika, pokuša se povezati s osobom koja su te kosti nekada bile; smatrajući da će shvaćanje *hodie mihi cras tibi* (lat. danas ja, sutra ti), odnosno kratkotrajnosti ovozemaljskoga života, natjerati kršćane na veću pobožnost.¹ Isusovački se red –

jedan od dominantnih misionarskih redova – tijekom šesnaestoga i sedamnaestoga stoljeća iskazao kao glavno oruđe širenja protureformatorskih ideala, čime se novo poimanje smrti naglo proširilo diljem katoličke Europe.² Njihove mnogobrojne narudžbe rezultirale su drastičnom promjenom ikonografije što se najviše očituje u novitetima skulptorskih i slikarskih rješenja.³ Današnja averzija prema morbidnim temama i motivima suvremena je pojava; posttridentsko je društvo, posebice u sedamnaestom stoljeću, smrt smatralo uobičajenim aspektom svakodnevnoga života te se ekscesivno promišljanje o njoj nije doimalo neobičnim. U skladu s tim, nije postojala potreba izbjegavati njezinu reprezentaciju u umjetnosti ni stišavati, odnosno umanjivati, „zastrašujuće” elemente realističnoga prikaza – što je bila uobičajena praksa renesansne umjetnosti.⁴

Područje grada Rima pokazalo se kao izrazito plodonosno u pogledu klesanja i razvoja *memento mori* ikonografije; najraniji, ujedno i najbrojniji primjeri javljaju se u brojnim rimskim bazilikama, što omogućuje praćenje razvoja ikonografije. Važno je istaknuti kako, kao i mnogi fenomeni u povijesti umjetnosti, njezina evolucija nije kronološki ograničena, odnosno određena. Dakle, iako se na nekim primjerima u određeno doba javljaju *razvijenija* ikonografska rješenja, to ne znači da se istodobno na drugome primjeru ne može javiti jednostavniji primjer *memento mori* ikonografije; to jest razvoj i nastanak jednoga oblika ne isključuje postojanje drugoga. U daljnjem je tekstu ikonografija podijeljena na tipologije i nji-

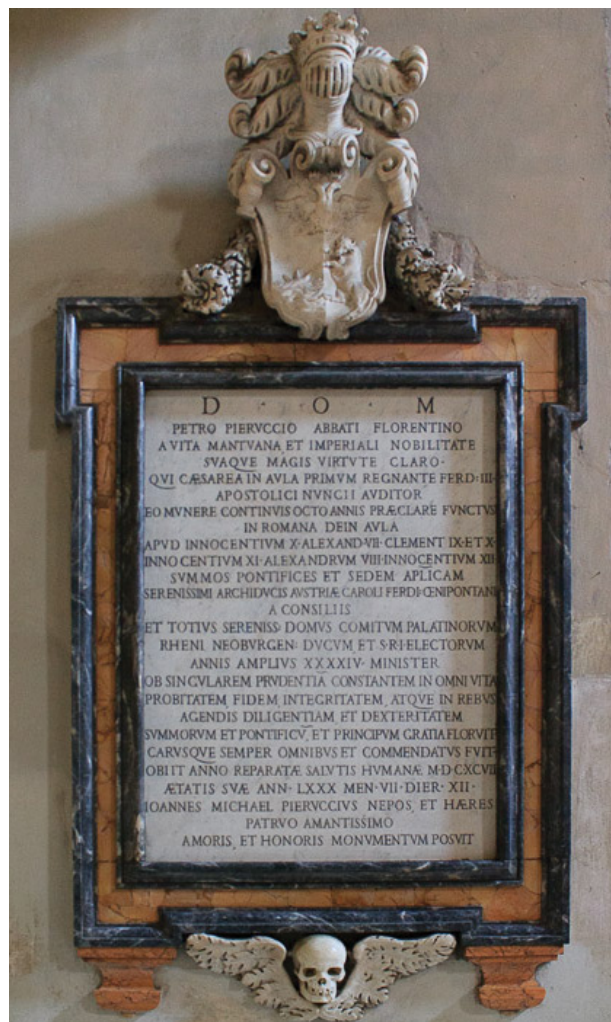
1 C. RICASOLI, 2015., 456.
2 C. P. CURRAN, 1940., 353.
3 J. O’MALLEY, 2015., 487.
4 C. RICASOLI, 2015., 458.

hove podvrste na temelju odabranih primjera.

Tipologija lubanje, kao najjednostavniji primjer novonastaloga ikonografskoga rješenja, pronalazi se u bazilici Santa Prassede na spomeniku opatu Petru Pierucciju. (Slika 1.) Jednostavne je tipologije – sastoji se od mramornoga pravokutnoga okvira na konzolama unutar kojega se nalazi tekst na latinskom jeziku; na središnjoj se osi na vrhu okvira nalazi grb, a na dnu realistično obrađen reljef lubanje od bijeloga mramora s krilima čija obrada perja više nalikuje na mesnate listove. Način obrade i inkorporiranje lubanje upućuje na rano prihvaćanje novih isusovačkih nauka, na rani razvoj ikonografije te na tendenciju realističnoga prikaza, jer se klesar odlučio za prikaz lubanje kojoj nedostaje nekoliko zuba.

Jednostavnu je lubanju kasnije zamijenila tipologija kostura. Nadgrobni spomenik kardinala Mariana Pietra Vecchiarelija, nepoznatoga umjetnika, u bazilici San Pietro in Vincoli datira iz 1639. godine, a smatra se jednim od najboljih primjera *morte secca*. (Slika 2.) Bistu pokojnoga kardinala drže dva jednostavno, anatomski točno obrađena, antitetično postavljena kostura. Jednostavnost i točnost prikaza, bez fantastičnih, srednjovjekovnih elemenata poput krila jasno komunicira poruku *hodie mihi cras tibi promatraču*.⁵

Sredinom sedamnaestoga stoljeća dolazi do popuštanja rigidnih ograničenja što rezultira većom slobodom umjetnika. Kao što je prije navedeno, lubanja kao glavni simbol nadomještena je kosturom koji također proživljava određene ikonografske promjene adicijom elemenata poput pješčanoga sata i krila čime se naglašava povezanost smrti i vremena. Time nastaje podvrsta tipologije kostura – tipologija krilatoga kostura i kostura s pješčanim satom.⁶ Jednim od najvažnijih nadgrobni spomenika, a samim time i najboljim primjerom tipologije kostura s pješčanim satom, smatra se nadgrobni spomenik pape Aleksandra VII. u bazilici sv. Petra, koji je Bernini završio 1678.



Slika 1. Nadgrobni spomenik Petra Pieruccija, Santa Prassede

godine, tek nekoliko godina prije vlastite smrti.⁷ Način prilagođavanja skulpture i njezino inkorporiranje unutar arhitektonskoga sklopa izvrstan je primjer baroknoga *gesamtkunstwerka*. Postavljena je u polukružnu nišu, a cijelom kompozicijom dominira monumentalna skulptura Aleksandra VII., ispod koje se, prateći središnju os, nalazi krilati kostur u letu, flankiran alegorijama kreposti.⁸ U crvenom je mramoru izvedena monumentalna draperija kojom kompozicija izlazi u prostor te stvara dojam unificiranosti skulpture i arhitekture. Na nju su posjednute prijašnje spomenute alegorije kreposti, dok je lice kostura u letu njome prekriveno; on je prima svojom lijevom rukom, dok svoju desnu podiže visoko, čime ističe pješčani sat



Slika 2. Nadgrobni spomenik Mariana Pietra Vecchiarelija u San Pietro in Vincoli, 1639. g.

koji čvrsto drži – njegov dinamičan pokret, kao i njegova pozicija iznad dvostrukih vrata stvara iluziju uzlažeće smrti zamrznute u trenutku. Ona je upravo prošla kroz vrata – koja se još od poganstva smatraju simbolom smrti – svojom rukom hvata draperiju koju će maknuti s lica kako bi mogla odletjeti.⁹

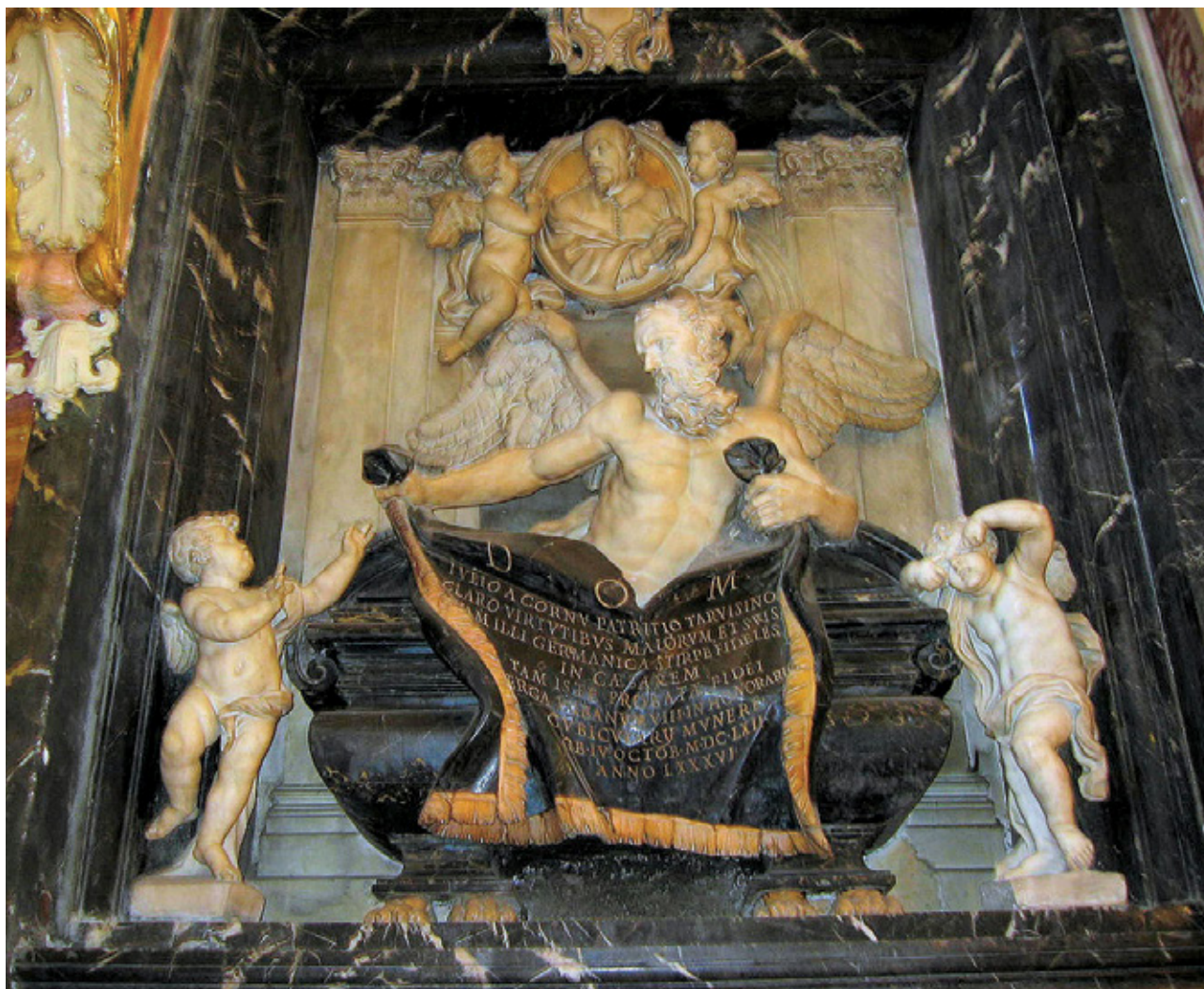
U prijašnjem obrađenom primjeru korištenjem simbolima poput pješčanoga sata jasno se očituje poveznica smrti i vremena, odnosno njegove prolaznosti. Postupno dolazi do njihova sinkretizma te se kostur u određenim instancijama u potpunosti izostavlja, a zamjenjuje ga alegorija vremena u obliku starca; jednostavnije rečeno, antički Kronos.¹⁰ Jedan se takav primjer nalazi u crkvi

Gesù e Maria, djelo skulptora Ecrole Ferrata – riječ je o nadgrobnom spomeniku Giulija dal Corna iz 1662. godine.¹¹ (Slika 3.) Reljefno obrađena bista pokojnika prikazana je u medaljonu koji drže *putti*, a u samome se središtu kiparske kompozicije nalazi naga figura krilatoga starca koji prostire crnu draperiju, latinski epitaf, ispred sarkofaga. Način njegova prikaza, posebice njegove fizionomije, pokazuje izrazito dobro poznavanje antičke skulptorske baštine, podsjećajući na prikaze antičkih olimpskih božanstava te se sa sigurnošću može zaključiti da je riječ o grčkom Kronosu, odnosno antičkoj personifikaciji vremena koja na tome spomeniku služi kao zamjena uobičajenom prikazu *morte secca*.¹²

Isusovački red kao novonastali, naglo rastući, propovjednički red tijekom šesnaestoga i sedamnaestoga, sve do osamnaestoga stoljeća naglo širi svoje novo poimanje smrti temeljeno na meditacijama osnivača reda – Ignacija Lojolskoga. Nakon idealizirane renesanse, koja je svojom težnjom k idealizaciji prikaza izbjegavala surove prikaze smrti, posttridentska se umjetnost okreće prema učenju Ignacija Lojolskoga stvarajući nova ikonografska rješenja. Realistički izvedenu ljudsku lubanju mijenja njezina fantastična inačica adicijom krila; zatim dolazi do prikaza cijeloga kostura koji također dobiva svoje fantastične, srednjovjekovne varijacije. Povezanost smrti i tijeka vremena najbolje se očituje na spomenicima kojima nedostaje kostur, već je umjesto njega prikazana antička alegorija vremena – krilati Kronos. Smrt, koliko se god tragičnom smatrala, novovjekovno ju je društvo doživljavalo uobičajenim aspektom svakodnevnoga života, posebice u religioznim sferama, te su prikazi *memento mori* ikonografije služili kao podsjetnik važnosti vođenja pravednoga života.

5 C. RICASOLI, 2015., 461.
6 J. E. BERNSTOCK, 1981., 227.
7 J. BERNSTOCK, 1988., 170.
8 U. GEESE, 1998., 283.

9 J. BERNSTOCK, 1988., 177.
10 C. RICASOLI, 2015., 461.
11 C. RICASOLI, 2015., 461.
12 C. RICASOLI, 2015., 461.



Slika 3. Nadgrobni spomenik Giulija dal Corna, Ercole Ferrata, Gesù e Maria, 1662. g.

POPIS LITERATURE:

- J. E. BERNSTOCK, 1981. – Judith E. Bernstock, Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini, *The Art Bulletin*, 63 (1981.), 210–232.
- J. BERNSTOCK, 1988. – Judith Bernstock, Bernini's Tomb of Alexander VII, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 16 (1988.), 167–190., 363–373.
- C. P. CURRAN, 1940. – Constantine Peter Curran, Jesuit Influence in Baroque Art, *An Irish Quarterly Review*, 29 (1940.), 351–366.
- U. GEESE, 1998. – Uwe Geese, Baroque Sculpture in Italy, France and Central Europe, u: *Baroque : Architecture, Sculpture, Painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, 274–354.
- J. O'MALLEY, 2015. – John O'Malley, The Jesuits and the Arts in the Tridentine Era, *Studies: An Irish Quarterly Review*, 104 (2015.), 481–493.

- C. RICASOLI, 2015. – Corinna Ricasoli, 'Memento Mori' in Baroque Rome, *Studies: An Irish Quarterly Review*, 104 (2015.), 456–467.

IZVORI PREUZIMANJA FOTOGRAFIJA:

- Slika 1. Nadgrobni spomenik Petra Pieruccija, Santa Prassede (izvor: <https://www.jeffbondono.com/touristinrome/SantaPrassede.html> pristupljeno 22. prosinca 2024.)
- Slika 2. Nadgrobni spomenik Mariana Pietra Vecchiarelija u San Pietro in Vincoli, 1639. g. (fotografija: I. Šimić)
- Slika 3. Nadgrobni spomenik Giulija dal Corna, Ercole Ferrata, Gesù e Maria, 1662. g. (izvor: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ercole_Ferrata_GCorno.jpg pristupljeno 22. prosinca 2024.)

GALERIJA UFFIZI – UMJETNIČKA RIZNICA FIRENCE

Robertina Vuljanić

Galerija Uffizi neupitno je najvažnija galerija slika u Italiji i ključna institucija za talijansku umjetnost.¹ Galerija se nalazi u središtu Firence, odnosno između rijeke Arno i Piazza della Signorie. Uffizi kao takav ima specifičan tlocrt u obliku slova U s dvama dugačkim krilima koja se protežu prema istoku i zapadu. Istočno krilo muzeja povezano je s Palazzo Vecchio, dok je zapadno krilo povezano s Loggiom dei Lanzi. Na južnoj strani muzeja dva dugačka krila spojena su prozračnom lođom na katu i trijemom u prizemlju

koji se otvara prema rijeci Arno.² Danas je Galerija Uffizi dio širega muzejsko-kulturnoga sustava, koji obuhvaća još nekoliko muzejskih ustanova, a to je prvotno Palazzo Pitti u kojoj se na prvom katu nalazi Palatinska galerija te kraljevski apartmani. U toj palači nalaze se i tzv. Sobe planeta koje su primjer vrhunskoga iluzionističkog slikarstva umjetnika Pietra da Cortone. Na Palazzo Pitti nastavljaju se s njezine stražnje strane Giardini Boboli, odnosno jedan od najljepših renesansnih vrtova u Italiji koji je također pod upravom toga muzeja.



Slika 1. Pogled na Uffizi

¹ P. G. KONODY, T. L. HARE, 1912., 1.

² G. FOSSI, 2010., 12.



Slika 2. Prostorija s djelima Michelangela i Rafaela

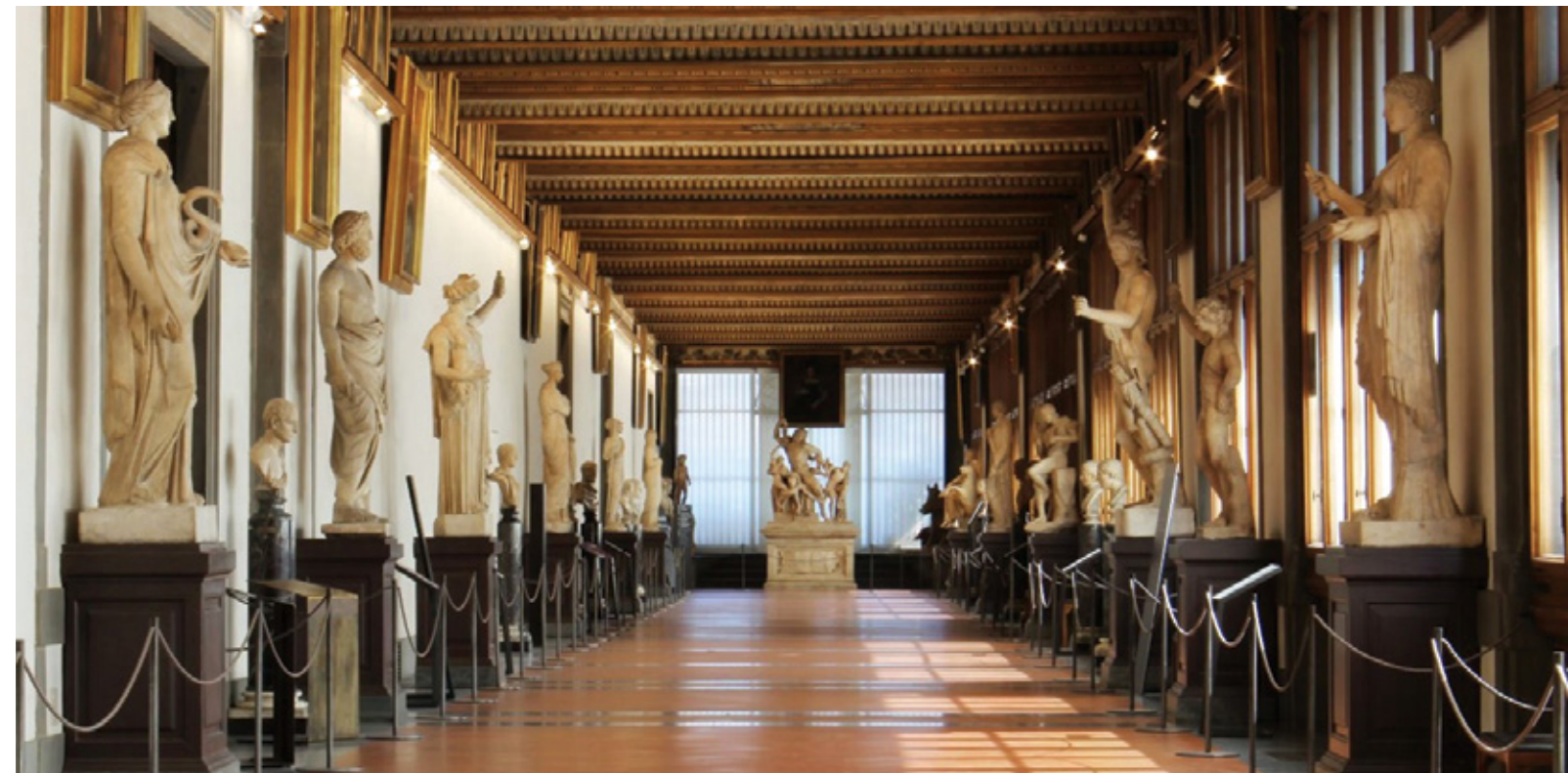
Vanjski izgled galerije odlikuje se upotrebom karakterističnoga građevinskoga materijala firentinskoga područja, poznatoga kao *pietra serena*, čime se naglašavaju pojedini arhitektonski elementi. Na taj način sivo-bijela fasada održava toskansku tradiciju građenja.³ U prizemnom dijelu galerije proteže se trijem, odnosno natkriveni prolaz, koji podržavaju stupovi i piloni unutar kojih su oblikovane niše. U tim nišama smještene su skulpture koje predstavljaju osobe iz različitih područja djelovanja poput umjetnika, književnika ili vladara. (Slika 1.)

Zbog izgradnje toga velikoga kompleksa, u 16. stoljeću, mnoge građevine toga doba morale su biti porušene. Jedna od njih bila je romanička crkva San Pier Scheraggio te se danas još mogu vidjeti ostatci luka jednoga od brodova crkve na Via della Ninna.⁴ Proces izgradnje galerije bio je podosta dinamičan zbog opasnoga terena, odnosno pješčane podloge na kojoj je nastala, a dodatni izazov predstavljala je i blizina rijeke. Početak povijesti Galerije Uffizi počinje u drugoj polovici 16. stoljeća, odnosno 1565. godine kada je Cosimo I.

de' Medici angažirao Giorgia Vasarija da mu izgradi Uffizi. Originalno Uffizi nije trebao biti muzej, nego ured firentinskih upravitelja te je na taj način muzej dobio ime jer *uffizi* na talijanskom jeziku označuje urede. Nakon Vasarijeve smrti 1574. godine izgradnju nastavljaju, po njegovu projektu, Alfonso Parigi i Bernardo Buontalenti. Vojvoda Francesco I de' Medici osnovao je 1581. godine na gornjem katu građevine privatnu galeriju sa slikama i skulpturama.⁵ Tijekom 17. stoljeća mnoge su umjetnine došle u galeriju, a za to je ponajviše zaslužan Cosimo III. de' Medici. On je pribavio razne zbirke umjetničkih crteža, autoportrete, medalje, skulpture i djela sjevernjačkih umjetnika, čime je proširio cjelokupnu zbirku muzeja.⁶ Za vrijeme njegove vladavine formirao se prvi cjeloviti tim savjetnika i kustosa koji su pridonijeli boljoj organizaciji muzeja, a u tom razdoblju nastali su i prvi vodiči muzeja.⁷ Vrlo je važna 1737. godina kada je Ana Marija Luisa de' Medici osigurala očuvanje umjetničkih djela u Firenci. Njezin brat Gian Gastone bio je posljednji vladar iz dinastije Medici jer nije imao muških potomaka. Zbog toga se

otvorilo pitanje nasljedstva vojvodstva Toskane i budućnosti bogate kulturne baštine obitelji Medici. Obiteljskim paktom ili paktom o baštini Ana Marija Luisa de' Medici ostavila je Galeriju Uffizi sa svim njezinim umjetničkim sadržajima državi, uz posebno izričit uvjet da sve zbirke ostanu netaknute i trajno smještene u Firenci.⁸ U paktu je naglasila da galerija treba ostati javno i neotuđivo dobro.⁹ Nakon obitelji Medici vlast u Toskani pripala je obitelji iz dinastije Lotaringa. Ta dinastija od 18. stoljeća nastavila je proširivati umjetničku zbirku u kojoj su bile razne statue, novčići, medalje, etruščanska umjetnost te djela talijanskih umjetnika.¹⁰ Upravo je veliki vojvoda iz te obitelji, Leopold II., otvorio Uffizi za javnost 1769. godine. U drugoj polovici 18. stoljeća počelo se eksperimentirati s metodom naplaćivanja ulaznica te je u početku za njih bio ograničen broj i u muzej se moglo ulaziti samo određenim danima u tjednu.¹¹ U 19. stoljeću galerija je proglašena nacionalnim muzejom, a tijekom Drugoga svjetskoga rata Galerija Uffizi pretrpjela je razna oštećenja, no većina um-

jetnina bila je spašena zahvaljujući pravodobnoj evakuaciji umjetnina na sigurne lokacije. Projekt pod nazivom *Nuovi Uffizi* pokreće se 1989. godine, a uključivao je modernizaciju dvorana i povećanje izložbenoga prostora. Tragičan događaj dogodio se 1993. godine kada je u noćnim satima eksplodirala autobomba koja je ubila petero ljudi, ranila mnoge i oštetila neke prostorije muzeja i umjetnine koje su se nalazile unutra. Odgovorna za taj incident bila je sicilijanska mafija. Nakon toga događaja djelatnici Uffizija proveli su mnogo vremena u restauraciji oštećenih umjetničkih djela. U vrijeme pandemije, 2021. godine, muzej je ponovno proširen s četrnaest novih izložbenih prostora i oko sto trideset novih umjetničkih djela. Muzejska zbirka prvotno se razvila iz umjetničke kolekcije obitelji Medici, a kasnije su je nadopunjavale i ostale vladajuće obitelji koje su ondje obitavale. Današnja zbirka muzeja sadrži preko 177 000 crteža i grafika, 1800 slika i 300 skulptura. Muzejski postav podijeljen je na dva kata, prema slikarskim školama i prema kronološkomu slijedu. U postavu su



Slika 3. Zapadni hodnik galerije

3 A. BONFANTE-WARREN, 2006.

4 L. BERTI, C. CANEVA, M. G. C. D. DAL POGGETTO, M. GREGORI, 1995.

5 L. BERTI, C. CANEVA, M. G. C. D. DAL POGGETTO, M. GREGORI, 1995.

6 C. PAUL, 2012., 75.

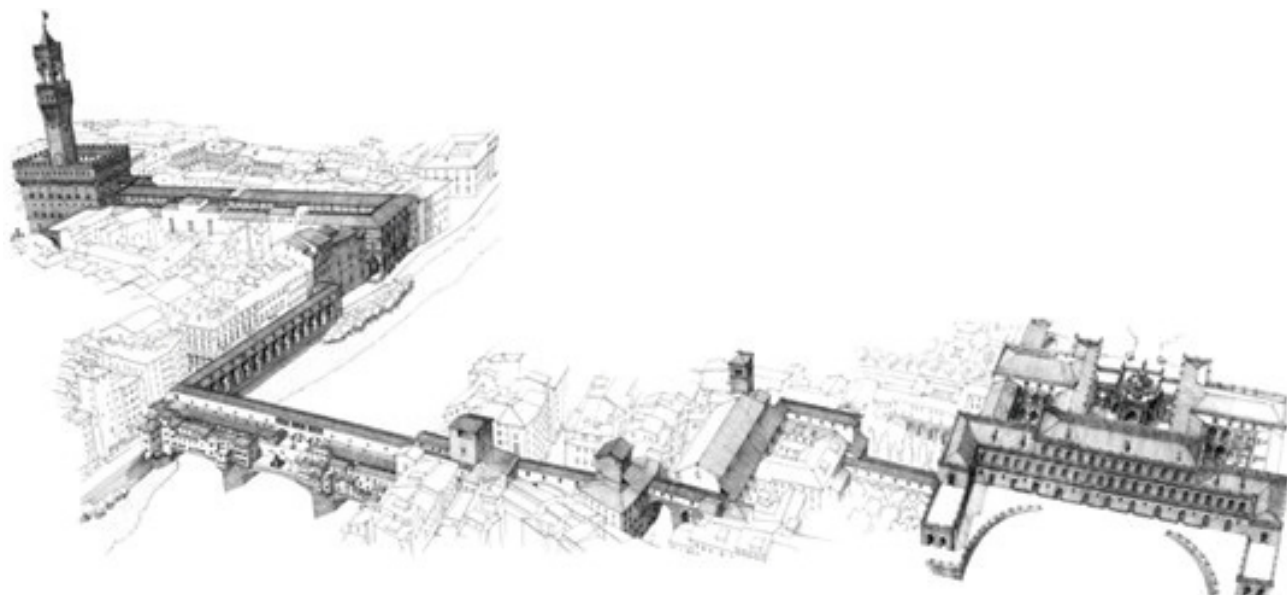
7 C. PAUL, 2012., 75.

8 C. PAUL, 2012., 80.

9 L. BERTI, C. CANEVA, M. G. C. D. DAL POGGETTO, M. GREGORI, 1995., 14.

10 U. FORTIS, 1980., 3.

11 C. PAUL, 2012.



Slika 4. Vasarijev prolaz

izložena djela od 12. do 18. stoljeća, gdje je najveći naglasak na djelima iz doba renesanse.¹² Prvi kat obuhvaća nizozemske i španjolske umjetnike 17. i 18. stoljeća, ali i djela Tiziana, Caravaggia, Rubensa, Artemisie Gentileschi i ostalih karavadjista. Također, ovdje se nalazi kabinet grafika i crteža te dvorane za privremene izložbe. Na drugom katu muzeja izložena su djela od 12. do 16. stoljeća, s posebnim naglaskom na djela Leonarda da Vincija, Botticellija, Rafaela, Michelangela, Giotta i Mantegne. (Slika 2.)

Uffizi je prepoznatljiv i po svojim dugačkim hodnicima na drugom katu galerije. Ti hodnici nisu samo prostori koji povezuju različite dvorane, već i važan umjetnički dio muzeja. Ukrašeni su antičkim skulpturama, a stropovi su obogaćeni elegantnim i grotesknim freskama mitoloških i alegorijskih motiva, čime se dodaje još jedna dimenzija umjetničke vrijednosti tomu povijesnomu prostoru. (Slika 3.)

Kada se govori o tom muzeju, treba se spomenuti i Vasarijev koridor. Taj specifičan hodnik jedan je od najposebnijih arhitektonskih elemenata Firence i također je dio kompleksa Galerije Uffizi. Koridor je također projektirao Giorgio Vasari 1565. godine, izgrađen je u roku pet

mjeseci i ima dužinu oko 750 metara. Vasarijev koridor jest, naime, povišen, natkriven prolaz koji povezuje Palazzo Vecchio s Palazzo Pitti. Koridor je bio značajan jer je povezivao dva dijela grada, i to preko same rijeke. Dizajniran je tako da je omogućavao plemstvu privatni i siguran prolaz između njihovih administrativnih i privatnih prostora, dok se istodobno pruža pogled na rijeku i gradsku panoramu. Drugim riječima, služio je kao tajni prolaz koji je povezivao nekadašnje sjedište vlasti i privatnu rezidenciju obitelji Medici.¹³ (Slika 4.)

Od 2013. godine Uffizi je uveo novu interaktivnu metodu obilaska pod nazivom *Uffizi by touch* koja je ponajprije namijenjena posjetiteljima s oštećenim vidom. Taj obilazak omogućuje dodirivanje originalnih grčkih i rimskih skulptura. Skulpture se nalaze u hodnicima drugoga kata i u prostoriji Niobe, a odabrane su zbog svoje arheološke zanimljivosti i taktilne kvalitete.¹⁴ Pomoću te metode posjetitelji mogu osjetiti oblike i površine odabranih skulptura te se na taj način više povezati s umjetničkim djelom. Ta inicijativa nije samo tehnički i edukativni napredak, već i snažan izraz inovativnosti i predanosti muzeja da umjetnost učini dostupnom svima.

Za financiranje muzeja odgovorne su dvije organizacije: talijanska Amici degli Uffizi (osnovana 1993.) i američka Friends of the Uffizi Gallery (osnovana 2006.). Obje organizacije podržavaju očuvanje, obnovu i promociju muzeja pomoću restauracije umjetničkih djela, privremenih izložbi i obrazovnih programa. U posljednjih trideset godina izvedeno je više od pedeset restauratorskih projekata, a organizacije prihvaćaju donacije za očuvanje umjetničkih djela.

Danas je Galerija Uffizi jedna od najposjećenijih umjetničkih galerija na svijetu i ključna turistička atrakcija Firence. Njezina impresivna zbirka u kombinaciji s bogatom poviješću čini je jednom od najpoznatijih i najvažnijih svjetskih umjetničkih institucija. U današnje vrijeme muzej odražava svoju predanost inovacijama jer uz očuvanje tradicije i kulturnoga nasljeđa Uffizi se koristi modernom digitalnom tehnologijom u smislu poboljšavanja iskustva posjetitelja i širenja umjetnosti na svjetskoj razini.

LITERATURA:

- L. BERTI, C. CANEVA, M. G. C. D. DAL POGGETTO, M. GREGORI, 1995. – Luciano Berti, Caterina Caneva, Maria Grazia Ciardi Dupre dal Poggetto, Mina Gregori, *The Uffizi Gallery*, Firenca: Casa Editrice Bonechi, 1995.
- BONFANTE-WARREN, 2006. – Alexandra Bonafante-Warren, *The Uffizi Gallery Museum*, Westport: Hugh Lauter Levin Associates, 2006.
- U. FORTIS, 1980. – Umberto Fortis, *The Uffizi : a guide to the gallery*, Venecija: Storti, 1980.
- G. FOSSI, 2010. – Gloria Fossi, *Uffizi Gallery: art, history, collections*, Firenca: Giunti Gruppo Editoriale, 2010.
- P. G. KONODY, T. L. HARE, 1912. – Paul George Konody, Thomas Leman Hare, *The Uffizi Gallery*, New York: Dodge Pub. Co., 1912.
- C. PAUL, 2012. – Carole Paul, *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early- 19th-Century Europe*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012.

INTERNETSKI IZVORI:

- <https://www.visituffizi.org/museum/uffizi-floor-plans/> (pristupljeno: 23. 11. 2024.)
- <https://www.uffizi.it/en/special-visits/uffizi-by-touch> (pristupljeno: 30. 11. 2024.)

SLIKOVNI MATERIJAL:

- Slika 1: <https://www.cntraveler.com/activities/florence/the-uffizi-gallery> (pristupljeno: 4.12.2024.)
- Slika 2: <https://www.uffizi.it/en/events/new-room-showcases-the-work-by-raphael-and-michelangelo> (pristupljeno: 4.12.2024.)
- Slika 3: <https://www.uffizi.it/en/artworks/i-corridoi-di-galleria> (pristupljeno: 4.12.2024.)
- Slika 4: <https://www.ticketsflorence.com/blog/tag/vasari-corridor-of-florence> (pristupljeno: 4.12.2024.)

¹² <https://www.visituffizi.org/museum/uffizi-floor-plans/> (pristupljeno: 23. 11. 2024.)

¹³ G. FOSSI, 2010.

¹⁴ <https://www.uffizi.it/en/special-visits/uffizi-by-touch> (pristupljeno: 30. 11. 2024.)

NOVAC I MOĆ: PRIMJERI PROPAGANDE NA RIMSKOM NOVCU

Ante Grgić

Odsjek za povijest

Filozofski fakultet u Splitu

U suvremenom političkom i svakidašnjem okruženju propaganda se koristi kao moćan alat kojim vlade i organizacije manipuliraju ponašanjem pojedinaca i sustavno oblikuju njihove percepcije. Međutim, u središtu pozornosti ovoga rada jest ispitati kako je rimska vlast provodila svoju propagandu. Dok se danas propaganda oslanja na medije i sofisticirane komunikacijske strategije, rimska vlast u doba Republike i Carstva bila je primorana pronaći alternativne metode promicanja vlastite moći, potkopavanja suprotnih narativa i oblikovanja javnoga mnijenja. Među njima su posebno značajni monumentalni građevinski projekti, koji su, iako upečatljivi, imali ograničen doseg jer su bili statični i dostupni samo određenim regijama. Stoga se kao najmoćniji propagandni alat Rimskoga Carstva pokazao, ipak, kovani novac. Kovanice su bile u masovnoj upotrebi, kovane u milijunskim količinama i bile su u optjecaju na širokim područjima te tako predstavljale idealan medij za širenje političkih poruka. Njihova svestranost omogućavala je dosezanje svih slojeva društva, od senatora pa do običnih građana, a svaka površina, ma koliko mala, bila je pažljivo iskorištena za plasiranje poruka vladajuće elite. Jedan od najupečatljivijih primjera korištenja novcem kao propagandnim alatom javlja se u razdoblju prijelaza iz Republike u Carstvo, točnije za vrijeme vladavine cara Augusta. Denar iz cca. 18. godine prije Krista, kovan u nepoznatoj kovnici¹ (vjerojatno u Caesaraugusti, današnjoj Zaragozi)², predstavlja izvrstan primjer kako je novac u antici korišten za širenje ideoloških poruka. Na aversu kovanice prikazan je mladoliki car August, čiji portret sugerira

mladost i vitalnost, unatoč činjenici da je u to vrijeme imao oko 45 godina. Legenda *CAESAR AVGVSTVS* jasno identificira vladara, dok hrastov vijenac simbolizira njegovu povezanost s Jupiterom.

Na reversu se nalazi za numizmatičare još značajniji simbol, komet s repom i osam pratećih zraka, poznat kao *Cezarov komet* (*Sidus Iulium*)³, po p r a ć e n n a t p i s o m *DIVVS IVLIVS*⁴. (SLIKA 1.) Taj prikaz referira se na nebeski fenomen koji je, prema a n t i č k i m izvorima, bio viđen tijekom pogrebnih igara

posvećenih ubijenom Juliju Cezaru 44. godine pr. Kr. Budući car August lukavo je iskoristio taj događaj kako bi propagirao ideju da je njegov posvojeni otac uzdignut među bogove, čime je istodobno legitimizirao vlastitu božansku povezanost.⁵ Iako su postojale sumnje u stvarnost toga kometa, antički izvori, uključujući i kineske zapise⁶, potvrđuju da je 44. pr. Kr. doista bio vidljiv prolaz nekakvoga



Slika 1. August denar

nebeskoga tijela. August je tu pojavu vješto iskoristio za jačanje vlastite političke pozicije. Do 31. godine pr. Kr. Julije Cezar redovito se pojavljivao na njegovim kovanicama,⁷ no tada August, koji je u tom trenutku još bio samo Oktavijan, prestaje s takvom praksom jer mu veza s Cezarom više nije bila nužna, dapače, mogla je postati politički teret. August je želio asocijaciju na obogotvorenoga Cezara, popularnoga među vojskom i narodom, ali ne i na *Dictator perpetuo*,⁸ Cezara koji je proglašen za tiranina i ubijen.⁹ Upravo nakon te poduže stanke, oko 17./18. pr. Kr. javlja se naš primjer najvjerojatnije kovan u Caesaraugusti i koji je predstavljao jedan od posljednjih prikaza Cezarova lika na novcu toga prvoga rimskoga cara. Čini se da je nastali revers s kometom povezan sa sekularnim igrama u Rimu.¹⁰ Kovanjem spomenutoga reversa, odnosno promicanjem ideje da je komet simbol Cezarove deifikacije, taj, jedan od najvećih državnika i političara Rima i antike učinio je nekoliko stvari. Možda ono najvažnije, koristeći se već otprije titulom *DIVI F (Divi Filius)*, odnosno *Božji sin*, August je posljednji put naglasio svoju vezu s božanskim, ali je i dodatno distancirao sebe¹¹, legalnoga vršitelja starih načela, od svoga obogotvorenoga oca koji je vojno osigurao za sebe doživotni primat i tako skoro do kraja slomio Republiku. Razlika među njima dodatno je stvorena i način na koji su prikazani. August u svom idealiziranom ljudskom liku, dok Cezar transcendentalno, u obliku spomenutoga kometa. Kada se raspravlja o tom tipu Augustova novca, avers često ostane zapostavljen, što ne bi smjelo biti jer unatoč svojoj tipičnosti i on nam je dobar pokazatelj rimske propagande. Prvo, Oktavijan više nije samo *DIVI FILIVS* kao što je isticao na prvim tipovima novca kako bi naglasio povezanost ubijenoga Cezara i sebe u razdoblju od 44. do 31. pr. Kr. Dodati tomu treba da nakon 27. pr. Kr. on više nije Oktavijan, sin božanskoga Cezara, već mu je ime August što znači 'Uzvišeni' te mu veza s Cezarom nije prijeko potrebna. Potreba za mladolikim prikazom može se objasniti kao utjeha rimskom narodu za koji je on uistinu tada već bio, kako jedna od njegovih budućih titula naglašava, *Pater Patriae*

(otac domovine). Trebao je taj mladolik i vitalni portret toga čovjeka u srednjim godinama prikazati kao vječno mladoga, čime su se jamčili stabilnost i mir Rima, koje su mnogi povezivali upravo s Augustovim postojanjem. Taj primjer Augustova novca nije samo ilustracija carske propagande, već i dokaz kako je novac bio ključni alat u oblikovanju javnoga mnijenja. Pomoću pažljivo osmišljenih simbola i poruka August je uspio prenijeti svoju ideologiju širokim slojevima stanovništva. August je građanima diljem Carstva, od Hispanije do Egipta, prenio ključne propagandne poruke: da je sin boga, da je obnovitelj republike i da je dugovječni otac domovine koji vlast obnaša legalno i legitimno.¹² Još jedan značajan primjer propagande na rimskom



Slika 2. Cezar denar

novcu jest srebrni denar Julija Cezara iz 49./48. godine prije Krista, kovan u pokretnoj kovnici¹³ koja je pratila njegove legije t i j e k o m građanskoga rata s Pompejem. Avers sadrži prikaze raznoga vjerskoga pribora koji aludiraju na Cezarovu poziciju v r h o v n o g a svećenika (*Pontifex Maximus*), a revers prikazuje slona kako gazi zmiju. (SLIKA 2.) Poput prijašnjega primjera, revers toga tipa Cezarova novca privlači veću pozornost numizmatičara nego avers zbog enigmatike njegove interpretacije. Ipak, nepobitno je da se Cezar i aversom koristio u propagandne svrhe. Prvo, lijevak za žrtvenu tekućinu, škropilo, žrtvena sjekira i svećenička kapa šalju jednostavnu, ali učinkovitu poruku narodu, ali i Cezarovim neprijateljima, a to je podsjetnik da on nosi funkciju

1 Nandini B. Pandey, 2013., str. 432.

2 N. Pandey, 2013., str. 432.

3 N. Pandey, 2013., str. 405.

4 N. Pandey, 2013., str. 432.

5 Robert A. Gurval, 1997., str. 39. i 61.

6 George Latura, 2021., str. 200.

7 Edwin S. Ramage, 1985., str. 237.

8 E. Ramage, str. 224.

9 E. Ramage, str. 223. i 236.

10 E. Ramage, str. 237.

11 E. Ramage, str. 236.

12 E. Ramage, str. 226. i 228.

13 Mike Markowitz, 2014., str. 3.

vrhovnoga svećenika¹⁴, kojega je zakonom zabranjeno fizički osakatiti.¹⁵ Također, kao vrhovna figura rimske religije, vrhovni svećenik uživao je velik ugled, a napad na njega mogao je nekomu samo javno ocrniti sliku, što je Cezaru itekako trebalo jer se borio s čovjekom možda još većega ugleda Gnejom Pompejom i velikim dijelom senatora. Revers toga tipa uvelike je zagonetniji i pružao je numizmatičarima prostor za razvijanje brojnih teorija. Maloprije spomenuti pojam ugleda u Rimljana bio je izuzetno važan te ga se stoga moglo na razne načine graditi, ali i rušiti. Jedan od tih bio je i sukob Rimljana protiv Rimljana, odnosno građanski rat. Upravo s toga gledišta dolazi i jedna od teorija Davida Woodsa za objašnjenje reversa toga primjera. On sugerira da zmija predstavlja numidijskoga kralja Jubu¹⁶, saveznika Pompeja. Woodsova interpretacija temelji se na igri riječi, gdje latinski naziv za zmijinu krijestu, *iuba*, aludira na ime spomenutoga numidijskoga kralja. Cezar je tim prikazom potencijalno želio zamaskirati svoj sukob s rimskim građanima i istaknuti borbu protiv stranih neprijatelja¹⁷, čime je nastojao očuvati svoj ugled u očima rimskoga naroda. Time je umanjio negativne posljedice unutarnjega sukoba i dodatno opravdao vlastite vojne operacije. Dodatan prilog toj etimološkoj interpretaciji daje i legenda vezana za nastanak Cezarova *cognomena*... Prema toj legendi, nepoznati Cezarov predak usmrtio je slona, čiji naziv na punskom jeziku jest *caesar*¹⁸. Bila ta priča istinita ili ne bila, Cezar je vješto iskoristio tu asocijaciju. Ta dva primjera jasno nam pokazuju kako su se rimski vladari koristili novcem ne samo kao sredstvom trgovine već i kao instrumentom političke propagande. Bilo da je riječ o povezivanju s božanskim predcima, opravdavanju vlasti ili skrivanju nepoželjnih političkih aspekata, novac je bio savršen alat za oblikovanje javnoga mišljenja. Propaganda na novcu bila je suptilna, ali iznimno djelotvorna. Poruke su dolazile do svakoga stanovnika Carstva, neovisno o društvenom statusu, i ostavljale trajni utjecaj na percepciju moći i legitimiteta vlasti.

LITERATURA:

- 14 Debra L. Nousek, 2008., str. 294.
- 15 G. Latura, 2021., str. 198.
- 16 David Woods, 2009., str. 190–191.
- 17 D. Woods, 2009., str. 191.
- 18 D. Woods, 2009., str. 190.

- PANDEY, NANDINI B. “Caesar’s Comet, the Julian Star, and the Invention of Augustus.” *Transactions of the American Philological Association* (1974–2014), vol. 143, no. 2, 2013., pp. 405–49. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43830268>. Pristupljeno: 1. 2. 2025.
- Robert A. Gurval. “CAESAR’S COMET: THE POLITICS AND POETICS OF AN AUGUSTAN MYTH.” *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 42, 1997, pp. 39–71. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/4238747>. Pristupljeno: 1. 2. 2025.
- Ramage, Edwin S. “Augustus’ Treatment of Julius Caesar.” *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte*, vol. 34, no. 2, 1985., pp. 223–45. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4435922>. Pristupljeno: 1. 2. 2025.
- Latura, George. “THE COMET OF CAESAR, PONTIFEX MAXIMUS, GAVE BIRTH TO THE ROMAN EMPIRE.” 2021.
- WOODS, DAVID. “Caesar the Elephant against Juba the Snake.” *The Numismatic Chronicle* (1966-), vol. 169, 2009., pp. 189–92. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42678611>. Pristupljeno: 1. 2. 2025.
- Markowitz, Mike. “Elephants on Ancient Coins.” 2014.
- Nousek, Debra L. “TURNING POINTS IN ROMAN HISTORY: THE CASE OF CAESAR’S ELEPHANT DENARIUS.” *Phoenix*, vol. 62, no. 3/4, 2008., pp. 290–307. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25651734>. Pristupljeno: 1. 2. 2025.

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1: <http://numismatics.org/collection/1957.172.1475> Pristupljeno: 1. 2. 2025.
- Slika 2: <http://numismatics.org/collection/2004.14.71> Pristupljeno: 1. 2. 2025.

12. ZADARSKI SALON MLADIH

Ana Mataija



Slika 1. Zvonimira Karavida, *Staklene periske*, 2024., foto A. Mataija

Krajem veljače ove godine u izložbenim dvoranama zadarske Providurove palače otvorena je značajna manifestacija posvećena mladim umjetnicima povezanim sa Zadrom. Riječ je o 12. Zadarskom salonu mladih koji je predstavljen pod naslovom *Zadarska situacija – 20 godina kasnije*. Nakon duge dvadesetogodišnje stanke, kustosice Galerije umjetnina Narodnog muzeja Zadar odlučile su ponovno pokrenuti manifestaciju koja pruža priliku za predstavljanje suvremene umjetničke scene i afirmaciju mladih umjetnika u njihovu gradu. Izložba je bila otvorena do konca travnja, a posjetitelji su na njoj imali priliku vidjeti 56 umjetničkih radova 28 mladih autora. Izostanak definirane teme 12. Salona mladih omogućio je autorima potpunu slobodu u vidu izražavanja vlastitih interesa i ideja pomoću najrazličitijih medija. Upravo je navedena raznolikost omogućila autentičan prikaz zadarske umjetničke scene mladih – bogate, dinamične



Slika 2. Kustosica Koraljka Alavanja, foto A. Mataija

i šarolike. Radovi su se, postavljeni u galerijski kontekst, iznenađujuće dobro nadopunjavali te su, neovisno o izostanku zajedničke teme, u pojedinim trenucima ostvarivali neočekivane i zanimljive dijaloge. (Slika 1.) Za to su svakako zaslužne i kustosice koje su uspješno ostvarile promišljenu organizaciju izložbenoga postava. Prolazeći izložbenim dvoranama Providurove palače, posjetitelj je svoj put započinjao intimnim i introspektivnim prizorima svakodnevice koji su se postupno razvijali u snovite i eskapističke vizije spremne za pobuđivanje mašte. Nastavljajući svoje putovanje kroz postav, biva suočen s različitim društvenim, političkim i ekološkim problemima na djelima koja su čitavu izložbu dovela do određene kulminacije u vidu konfrontacije sa stvarnošću – istom onom koja je posjetitelju na početku pružala spokoj i kontemplaciju. Obilazak izložbe završava u mrakom ispunjenoj prostoriji s ambijentalnim svjetlećim instalacijama koje pozivaju na prepuštanje, odmor i mir. Priča je završena, a

zadarska situacija predstavljena. Ona upućuje na povezanost među radovima preko sveprisutnih društvenih komentara te kritičkoga propitivanja surove realnosti pomoću izrazito individualnih pristupa. Teško je bilo ne zamijetiti i svojevrsan povratak realizmima u djelima mladih umjetnika koji su svoju viziju stvarnosti prenijeli putem različitih likovnih medija – od slikarskih tehnika, fotografija, skulptura pa sve do prostornih instalacija i eksperimentalnih videa. Salon ne samo da je donio uvid u bogatu umjetničku scenu mladih autora povezanih sa Zadrom već je predstavio i njihov pogled na različite društvene fenomene, dajući im mogućnost da izraze svoje stavove te priliku da se čuje i njihov glas. U tom je kontekstu Salon mladih manifestacija u koju svakako vrijedi dodatno ulagati i čiju bi tradiciju trebalo njegovati. Potaknuta tom mišlju, ali i željom da sazna više o povijesti Salona mladih u Zadru, razlozima njegova prekida te planovima za budućnost, autorica ovoga teksta odlučila je provesti intervju s kustosicom Galerije umjetnina u Zadru Koraljkom Alavanjom. (Slika 2.)

Možete li nam nešto reći o povijesti Salona mladih u Zadru: kako je došlo do njegova osnivanja i prvoga održavanja 1977. godine? Koji su sve autori sudjelovali na ranijim Salonima?

Zadarski salon mladih pokrenuli su mladi zadarski umjetnici, oni koji su studirali u Zadru i izvan Zadra. Poticaj im je dao profesor Ivan Zelić, a prostor i podršku Galerija umjetnina. Taj prvi Salon okupio je mnoge umjetnike koji su se nastavili profesionalno baviti umjetnošću poput akademika Igora Rončevića, kipara Ratka Petrića, grafičara, nažalost pokojnoga, Igora Gluića, grafičara Nila Karuca, kipara Alda Krizmana, slikara Tomislava Čerine i mnogih drugih, dok je predgovor pisao Ivica Župan koji i danas piše likovne kritike. U jedanaest izdanja Salona doista je izlagao velik broj zadarskih umjetnika, pa ću ovdje još samo spomenuti pobjednike posljednjih triju salona iz prvoga desetljeća 21. stoljeća, Maru Milin, Gorana Matoševića, Stipu Suraća (koji je dobio pohvalu izvan konkurencije) te Dubravku Vidović.

Tijekom obilaska izložbe bilo je moguće primijetiti kako je nekolicina autora povezana sa Sveučilištem u Zadru, bilo da je riječ o bivšim ili sadašnjim studentima. Kolika je bila uloga i važnost studenata na prijašnjim Salonima mladih?

Jedan od uvjeta prijave na Salon jest povezanost autora sa Zadrom, u smislu da ovdje živi ili da je iz Zadra, a nije uvjet završena akademija, stoga ne čudi činjenica da su neki od autora studirali ili studiraju na Sveučilištu. Primjetno je da je među

njima najviše studenata ili bivših studenata povijesti umjetnosti, dakle onih koji već imaju afiniteta prema umjetnosti, ali su odabrali teoriju, a ne praksu za svoju profesiju. Veseli me što nalaze vremena za svoj rad i što su Salon prepoznali kao mjesto na koje se i oni mogu prijaviti. S obzirom na dobno ograničenje Salona, od 18 do 35 godina, uvijek je dio sudionika još na studiju. Salon mladih dobra je prilika da pokažu svoj rad i započnu afirmaciju na likovnoj sceni. (Slika 3.)

U katalogu izložbe spomenuli ste kako je zatvaranje Pedagoške akademije u Zadru 1978. godine imalo dugotrajan učinak na zadarsku umjetničku scenu. Što mislite zašto ulogu Pedagoške akademije nije preuzeo tadašnji Filozofski fakultet u Zadru, tj. studij za učitelje i odgojitelje?

Bila je riječ o preustroju studija. Filozofski fakultet djelovao je u sastavu Sveučilišta u Zagrebu dok nije 1974. godine prešao u novoosnovano Sveučilište u Splitu. Pedagoška akademija, koja je osnovana 1961. kao samostalna institucija, 1978. pripojena je Filozofskom fakultetu te je postala Odsjek za izobrazbu učitelja i odgojitelja. Pripojenjem Akademije Fakultetu ugašen je likovni odsjek u Zadru, no splitski je nastavio s radom, dok su neki drugi nastavnički studiji ugašeni u Splitu, a nastavljani u Zadru.

Naslov ovogodišnjega 12. Salona mladih glasi Zadarska situacija – 20 godina kasnije. Što je zapravo uzrokovalo dugu, dvadesetogodišnju stanku između posljednjega Salona mladih održanoga 2005. godine i ovogodišnjega Salona? Što Vas je potaknulo na njegovu obnovu i ponovno pokretanje?

Dva su ključna razloga za stanku. Jedan se tiče prostora održavanja izložbe, a drugi opadanja broja umjetnika. Galerija umjetnina zbog dotrajalosti prostora još je davne 2006. morala iseliti te je za izlaganje dijelila zajedno s ostalim odjelima muzeja znatno manji prostor Gradske lože i gostovala u tuđim izložbenim prostorima. Obnova je dugo trajala te se 2017. vratila u svoj prostor izložbom *Izbor iz zbirke Galerije umjetnina* te 18. *Plavi salon*, a već 2018. bila je ponovno iseljena zbog velike obnove Providurove palače i povratak u svoj prostor još nije dočekala. Sretni smo što smo za ovogodišnji Salon mladih dobili prostor na korištenje, a nadamo se da ćemo ubrzo useliti natrag i svoj fundus te moći planirati daljnju izložbenu djelatnost.

Drugi je razlog sve teže okupljanje likovne scene. Nedostatak mogućnosti obrazovanja u likovnim umjetnostima vodio je i do sve manjega interesa za umjetnost, na što se upozoravalo već krajem 80-ih godina 20. stoljeća. Zatim je nastupila ratna stanka, nakon koje je, izvan Salona, 1998. godine na izložbi *Zvijezda Danica*, u koncepciji Ljubice Srhoj Čerina, predstavljena scena tada mladih zadarskih umjetnika koji se bave novim medijima zajedno s njihovim nizozemskim kolegama. Dva salona s početka stoljeća bila su posvećena fotografiji, jer su tadašnje kustosice Karmen Travirka Marčina i Ljubica Srhoj Čerina prepoznale povećan interes za fotografiju među mladima. Zadnji salon, 2005. godine, nastojao je okupiti raspršenu likovnu scenu i doista je to djelomično uspio, no s obzirom na to da su mladi umjetnici odlazili na studije sve dalje (Milano, Venecija, Amsterdam...), to je postajalo sve teže. Nedostatak obrazovanja u likovnim umjetnostima u Zadru uvjetovao je da baš svi mladi koji su se odlučili za umjetnička zanimanja odlaze na studij u druge gradove, a rijetko se vraćaju. No, te iste, 2005. godine osnovana je Škola primijenjene umjetnosti i dizajna u Zadru što je dalo novu podršku i nadu za opstanak zadarske umjetnosti. Dvadeset godina postojanja škole smatrali smo dobrim temeljem za pretpostavku da je umjetnost u Zadru ponovno zaživjela te da se veći broj mladih odlučuje i na nastavak rada u umjetnosti i obrazovanja na akademijama. To se pokazalo točnim i dobili smo velik broj prijava. Smatram da je i gradu i umjetnicima potreban Salon mladih. Ponovno smo ga pokrenule kako bismo okupile već afirmirane mlade snage nama poznatih i nepoznatih autora te potaknuli i ohrabрили one još mlađe na umjetnički rad, ali i reafirmirali Zadar kao mjesto gdje likovna umjetnost doista živi, ohrabрили povratak umjetnika u Zadar i afirmirali ih u svom gradu.

Jeste li zadovoljni odzivom autora na ovogodišnji Salon mladih? Postoje li neke nove tendencije u njihovu izrazu? Koliko je odboru bilo teško odabrati radove?

Jako smo zadovoljni odzivom, što ova izložba i pokazuje. Dosta nam se autora javilo i nakon što je isteklo vrijeme prijave, što nas ohrabruje u tome da se Salon nastavi održavati. Svaki autor mogao je prijaviti do pet radova, što je u konačnici rezultiralo s preko 120 prispjelih radova. Odabir nije bio nimalo lak s obzirom na to da je bio velik broj sjajnih



Slika 3. Nikola Zmijarević, *A day in life* (serija slika), 2024., foto A. Mataija

radova, ali morale smo ipak izabrati onoliko koliko je moguće izložiti, nastojeći obuhvatiti što veći broj autora. Mladi autori koriste se svim likovnim tehnikama i medijima, a glavno generacijsko obilježje, za razliku od generacije predstavljene prije 20 godina, jest konfrontacija sa stvarnošću. Naglašen je kritički stav bilo da se bave temama identiteta, socijalne pravde ili degradacije okoliša. (Slika 4.)



Slika 4. Lucija Jelić, Skulptura u neorijentabilnom prostoru, 2022., foto A. Mataija

Kakve su Vaše vizije za budućnost Salona mladih u Zadru?

S obzirom na to da je ovogodišnji Salon izazvao zanimanje i umjetnika i javnosti, smatram da ima potrebe nastaviti održavati ga. Određen broj umjetnika javio se nakon što je natječaj završen, što je velik pokazatelj da ima još neotkrivenih mladih umjetnika i to nam daje nadu za dalje. Stoga planiramo Salon mladih nastaviti u trijenalnom ritmu, kako bi se autori imali vremena pripremiti za novu izložbu, a nove generacije stasale za izlaganje. U međuvremenu ćemo predstaviti jednoga autora ili autoricu sa Salona mladih nagrađenoga samostalnom izložbom kao i umjetnicu članicu žirija. Naime, odlučili smo generaciju umjetnika koji se zbog dobne granice nisu uspjeli predstaviti na Salonu mladih uključiti u rad kao članove žirija i omogućiti im predstavljanje u obliku samostalne izložbe.

Mislite li da bi Zadar trebao početi dodatno ulagati u umjetničke institucije i programe koji bi omogućili mladim umjetnicima afirmaciju i djelovanje u njihovu gradu?

Javna sredstva koja se izdvajaju za kulturu, a pogotovo likovnu umjetnost, uvijek su goruća tema i uvijek sve manja, i u Zadru i u državi, a i u svijetu. Svaki ozbiljan grad trebao bi prepoznati da je ulaganje u kulturu ulaganje u građane, a oni čine grad. Postoje razni načini kako gradovi osnažuju mlade umjetnike, kao npr. dodjeljivanjem prostora za ateljee i galerije, stipendijama, davanjem prostora za izražavanje angažmanom u uređenju grada i sl. Ima mnogo načina. Upravo zbog toga tijekom izložbe bit će organizirana i panel-rasprava na koju pozivamo sve zadarske umjetnike te na kojoj želimo rasvijetliti položaj umjetnika u Zadru i definirati korake koje je potrebno učiniti kako bi Zadar postao mjesto u kojem je umjetnicima život i rad moguć.

Kao članice odbora za odabir radova sudjelovale su asistentica Ivana Hanaček i studentica Iris Osmančević s Odjela za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru. Planirate li nastaviti suradnju s Odjelom za povijest umjetnosti i smatrate li da je važno što više uključiti studente u taj oblik manifestacije, pogotovo buduće povjesničare i povjesničarke umjetnosti?

Svakako. Galerija umjetnina oduvijek je bila praktikum za studente povijesti umjetnosti, a želja nam je da se ta suradnja ne samo nastavi nego i ojača. Tijekom prakse nastojimo studente uključiti u pripremu tekućih izložbi ili ostalih projekata te ih upoznati sa svim aspektima rada u Galeriji umjetnina. Profesori i studenti Odjela za povijest umjetnosti naši su kolege i zajedno možemo i Odjel i Galeriju učiniti snažnijima i vidljivijima. Do sada smo imali uspješnu suradnju, kao kod npr. Biennale hrvatske mlade fotografije – projekt studenata povijesti umjetnosti ostvaren u suradnji s Galerijom, a planiramo i neke nove projekte. Postoji mnogo načina na koje možemo surađivati i međusobno se nadopunjavati. Studenti nam se uvijek mogu obratiti i za informacije vezane za njihova istraživanja, seminare, za volontiranje kako bi stekli iskustvo rada u muzeju, kao i za suradnju i provedbu svojih projekata.

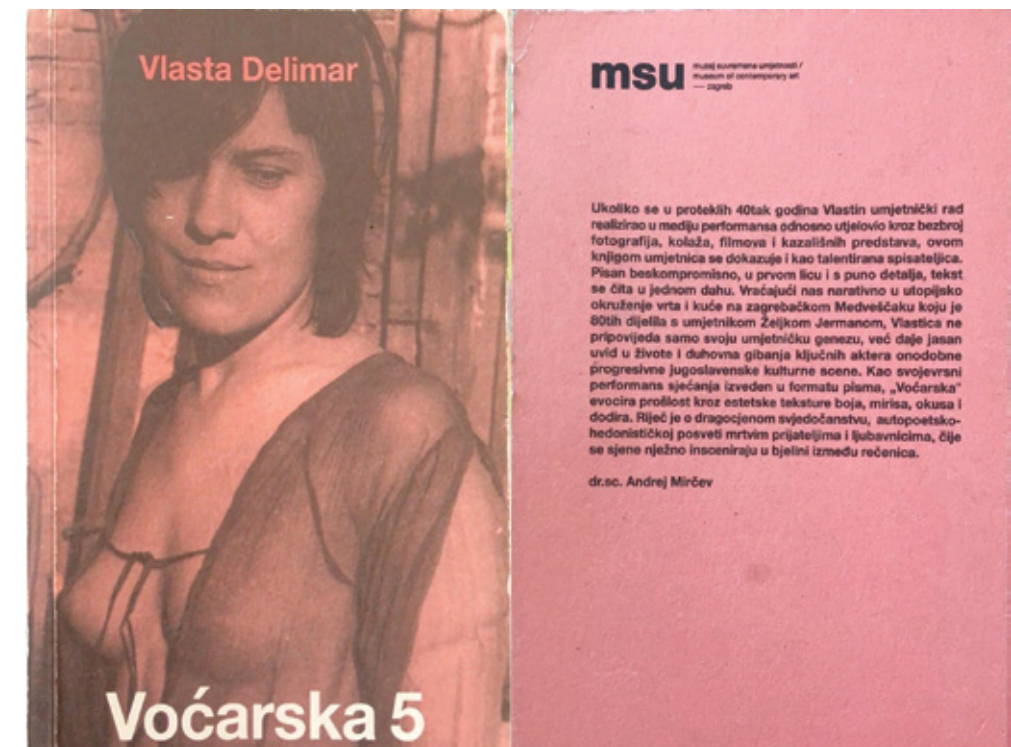
LITERATURA:

- KATALOG, 2025. – 12. Zadarski salon mladih, (ur.) Koraljka Alavanja, Zadar.

VOĆARSKA 5 – PRIKAZ KNJIGE UMJETNICE VLASTE DELIMAR

Ana Lisičić

Voćarska 5 bila je važno mjesto slobode kao univerzalne vrijednosti koja je mogla integrirati i sve druge vrijednosti u što sam svakim danom bila uvjerena sve više i više.



Slika 1. Naslovna i stražnja korica knjige

Jedna od istaknutijih hrvatskih predstavnica performansa, umjetnica Vlasta Delimar donosi autobiografsko štivo *Voćarska 5* u kojem na 319 stranica opisuje početak svoga umjetničkoga stvaralaštva, umjetnički razvoj tijekom godina, kao i brojne umjetnike i njihov rad te ličnosti koje su imale utjecaj na nju kao osobu i umjetnicu.

Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu objavljuje 2023. godine knjigu *Voćarska 5*, koja je podijeljena na trinaest cjelina: *Voćarska 5*, *Vlasta Delimar i Grupa šestorice autora*, *Sve naše male odvojenosti (Delimar – Jerman)*, *Sitotiskarska radionica Delimar – Jerman*, *Zajednički nastupi Delimar – Jerman*, *Maj 75, Ah, fotografija!*, *Elementarno tijelo (mene) Vlaste Delimar*, *Fizička snaga kao element prostora*, *Podroom prema PM-u*, *Sudjelovanje drugih...*, *U Beogradu*, *Ljubljana ili Laibach*. Četrnaesta cjelina,

pod naslovom *Lamentiranje za one kojih više nema*, napisana je kao oblik autoričina posljednjega pozdrava prijateljima, ljubavnicima i umjetnicima.

Knjiga je pisana u prvom licu, ležernim i emotivnim tonom. Autorica svoju priču ispisuje bez strogoga kronološkoga reda, uz fragmente i nagle prijelaze iz jednoga životnoga perioda u drugi u nastojanju da čitatelju dočara svoj život i ponajviše umjetničku scenu bivše Jugoslavije. Vlasta se u većini svojih performansa koristi vlastitim tijelom kao glavnim alatom propitujući ženski identitet, muško-ženske odnose, tradiciju, društvenu ulogu žena i srodne teme.¹

U prvoj cjelini knjige *Voćarska 5* detaljnim opisom kuće u istoimenoj ulici autorica nas uvodi u prostor u kojem je započela svoje umjetničko stvaralaštvo, a koji opisuje kao „kultni javni atelijer” koji je

¹ LJ. KOLEŠNIK, 1995., 107.

godinama bio mjesto za održavanje raznovrsnih manifestacija, događaja, zabava, izložbi, ali i mjesto gdje su boravili brojni Vlastini prijatelji, umjetnici, kao i drugi ljudi iz svijeta umjetnosti, kustosi, kritičari, svi oni koji su htjeli doživjeti umjetničku scenu i mjesto na kojem je nastajala umjetnost. Vlasta je u Voćarskoj 5 živjela sa svojim partnerom, umjetnikom Željkom Jermanom te njegovom majkom Martom koja je kasnije napustila Voćarsku.

U drugoj cjelini, *Vlasta Delimar i Grupa šestorice autora*, umjetnica progovara o prvom susretu s umjetnicima iz navedene grupe i njihovim radom. Grupu šestorice autora činili su Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović. Na početku cjeline Vlasta progovara o tome kako ju je struka pogrešno smatrala dijelom Grupe šestorice te se često postavljalo pitanje je li zbog patrijarhalnoga društva njezina uloga u Grupi šestorice bila isključena premda je umjetnica, kako sama ističe, izgradila karijeru samostalno. U nastavku cjeline nalaze se potpoglavlja *Biografije I.* i *Biografije II.* u kojima Vlasta opisuje život umjetnika Grupe šestorice autora, svoj odnos s njima, kao i njihov međusobni odnos. Najviše teksta posvećuje umjetnicima Borisu Demuru, Željku Jermanu i Vladi Marteku.



Slika 2. Izložba-akcija, Grupe šestorice, Voćarska, 1978.

U idućim poglavljima, pod naslovom *Sve naše male odvojenosti (Delimar – Jerman)*, *Sitotiskarska radionica Delimar – Jerman, Zajednički nastupi Delimar – Jerman, Maj 75, Ah, fotografija!*, autorica se usredotočuje na odnos sa Željkom Jermanom i njihov zajednički umjetnički rad (Slika3.). U tim poglavljima dobivamo uvid u intimu dvoje umjetnika, način na koji su se nosili s razdvojenosti zbog posla ili drugih (ne)prilika. Vlasta progovara o vlastitim zdravstvenim problemima, ali i o zdravstvenim tegobama partnera Jermana, koji se od mladosti



Slika 3. Sitotiskarska radionica Delimar-Jerman, 1982.

borio s upalom uha te je na kraju i oglušio zbog vlastite tvrdoglavosti.

U nastavku se donosi opis sitotiskarske radionice Vlaste i Jermana, koja se nalazila u sklopu kuće u Voćarskoj 5. Radionica je u početku bila namijenjena potrebama prijatelja i umjetnika, a s vremenom su partneri počeli zarađivati od nje izrađujući pozivnice, plakate i slične proizvode vezane za umjetničke događaje. Jedno su vrijeme izrađivali i plakate za HNK u Varaždinu. No najvažniji proizvod sitotiskarske radionice jest časopis *Maj 75* po kojem je nazvana istoimena cjelina. Tako doznajemo da je *Maj 75* dobio naziv po izložbi – akciji Grupe šestorice. Brojevi su označavani slovima, a teme časopisa bile su isključivo umjetničke. Umjetnici su sami uređivali časopis, čije je korice u svakom novom broju dizajnirao uvijek drugi umjetnik te su tako predstavljale autorsko djelo s potpisom.

Vlasta naglašava kako je za zajedničke nastupe s Jermanom presudan bio njihov zajednički život i prostor koji su dijelili, što je rezultiralo brojnim saznanjima kao početnim čimbenikom za kasniju umjetničku nadogradnju. Dvoje umjetnika usredotočuje se na preispitivanje uzajamnoga odnosa, kao i na kritiku društvenih konvencija. Preko teksta dobivamo širi uvid u performans *Vjenčanje* koji je izveden u dvama dijelovima, kod matičara i u crkvi (1978. i 1982.), a koji kritizira društvene norme upozoravajući na privatnost braka i apsurdnost stavljanja ljubavi u institucionalne okvire.

Još jedan od uspješnijih performansa koji autorica spominje u tekstu jest *Taktilna komunikacija* (1981.), koji je prvi put izveden u Beogradu na Aprilskim susretima. Kod toga performansa gledatelji sjede na podu tvoreći krug, a umjetnici ih obilaze. Srž performansa jesu dodir i neverbalna

komunikacija jer, kako naglašava Vlasta, „nije isto dodirivati predmet ili ljudsko biće s kojim uzajamno prenosimo energiju”.

U cjelini *Ah, fotografija!* autorica opisuje Jermanovu potrebu da fotografijom ostavi trag za sobom. Opisuje njegov pogled na fotografiju, koji svodi na ono elementarno. Nažalost, Jerman biva prisiljen zatvoriti fotostudio od kojega, zbog anarhističkoga pogleda na fotografiranje, ne uspijeva zarađivati. Jerman ne prihvaća viziju birokratske fotografije vjerujući da najprije treba upoznati osobu koja će stati ispred njegova objektiva.

U idućim dvjema cjelinama, pod naslovom *Elementarno tijelo (mene)* Vlaste Delimar i *Fizička snaga kao element prostora*, umjetnica se usredotočuje na vlastito tijelo kojim se koristi u performansima kako bi pobila društvene norme i tabue prisutne u tadašnjoj socijalističkoj državi. Opisuje vlastito tijelo i progovara o temama seksualnosti i erotike, koje institucije ili ideologije ne bi trebale onemogućavati.

Slijede cjeline *Podroom prema PM-u*, *Sudjelovanje drugih...*, *U Beogradu*, *Ljubljana ili Laibach*, u kojima autorica donosi kratke priče o umjetnicima i ljudima, koje je upoznala i s kojima je surađivala na svom umjetničkom putu. Opisuje *Podroom* kao višenamjenski prostor koji su 1978. godine osnovali umjetnici želeći se odmaknuti od institucija koje su ih uglavnom ograničavale u umjetničkom izrazu.

Podroom prestaje postojati 1980. godine, a njegov nastavak jest *PM* ili *Prostor proširenih medija (PM prostor)*, a kasnije Galerija *PM* koja ima iste ciljeve i zamisli kao *Podroom*. *PM* je bio prostor u kojem se smatralo za slikarstvo i kiparstvo da su konzervativni pravci i prijedlozi umjetnika vezanih za te medije nisu bili prihvaćeni.

Autorica progovara o problemima u radu *PM-a*, među kojima je kritika koju upućuju vodeći članovi HDLU-a², kojemu je pripadao i *PM*, te ističe omalovažavanje, pokušaje cenzuriranja i neprihvatanje rada *PM-a* koje odstupa od uobičajenih umjetničkih praksa HDLU-a.

Nadalje, umjetnica spominje umjetnike kao što su Mangelos, koji je također izlagao u *PM-u*, pokretači grupe Bosch + Bosch, Balint Szombathy i Slavko Matković te uz njih Katalin Ladik, koja je imala sličnu sudbinu kao i Vlasta; pokušavali su ju pred-

staviti kroz grupu Bosch + Bosch, kao i Vlastu kroz Grupu šestorice. Spominje se prerano preminula novinarka Ana Lendvaj i njezina borba za vidljivost umjetnika i njihova rada u novinama.

Među brojnim spomenutim umjetnicima, kustosima, novinarima i prijateljima jest i umjetnik Tomislav Gotovac. Tom od milja ili drugim imenom Antonio G. Lauer izvodio je svoje performanse, kako otkriva Vlasta, sa strahom koji je vješto prikrivao. Nadalje, opisuje njihov turbulentan odnos s usponima i padovima, svađama i mirenjima, koji je pred sam kraj Tomova života pronašao mirnu luku u istinskom prijateljstvu.

Knjiga odiše životom zbog načina pisanja kojim autorica piše, točnije naglih prijelaza iz jednoga perioda života u drugi. Iako se čini da je teško pratiti zbog toga aspekta, na kraju se sve slegne na svoje mjesto i u konačnici ova knjiga potiče na razmišljanje o umjetnosti izvan okvira koje nam društvo ili institucije postavljaju. Potiče na razmišljanje o vizijama neoavangardnih umjetnika, za koje će neki i danas reći da su apsurdne ili previše nekonvencionalne u usporedbi s umjetnosti na koju smo većinom naviknuli. Iako autobiografsko štivo, apsolutno daje dobar uvid u živote ostalih umjetnika koji su živjeli i djelovali u periodu kada i Vlasta. Završetkom knjige, naslovom *Lamentiranje za one kojih više nema*, Vlasta ostavlja oslobađajući utisak na čitatelja i odaje jedan oblik pozdrava onima kojih više nema, kao što i sam naslov kaže, a ostavili su traga na tim stranicama njezine knjige, ali i života.

LITERATURA:

- 1. LJ. KOLEŠNIK, 1995. – LJ. Kolešnik, Vlasta Delimar – Petnaest godina nakon, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 56/57 No. 1, 1995., 107–110.

POPIS FOTOGRAFIJA:

- Slika1.: Naslovna i stražnja korica knjige, *Voćarska 5*, Vlasta Delimar
- Slika2.: Izložba-akcija, Grupe šestorice, *Voćarska*, 1978., *Voćarska 5*, Vlasta Delimar
- Slika3.: Sitotiskarska radionica Delimar – Jerman, 1982., *Voćarska 5*, Vlasta Delimar

² Hrvatsko društvo likovnih umjetnika

PORTRET KOJI GOVORI: SIMBOL MOĆI I TRIJUMFA

Dora Matos

Odsjek za povijest

Filozofski fakultet u Splitu

Kraljica Elizabeta I. bila je posljednja vladarica iz dinastije Tudor i pripada među najistaknutije vladare Engleske. Uspjela je održati stabilnost države unatoč brojnim prijetnjama, i unutarnjim političkim napetostima i vanjskim opasnostima. Upotreba vizualne umjetnosti kao vrste propagande i politike, kao što je slučaj s *Armadinim portretom*, bila je osobito prikladna jer su se svi vladari iz dinastije Tudor koristili umjetnošću kako bi ojačali legitimaciju i svoj režim.¹ *Armadin portret engleske kraljice Elizabete I.* predstavlja ključno političko sredstvo u kontekstu sukoba između katoličke Europe i protestantske Engleske. Pomoću pažljivo osmišljene ikonografije portret služi kao alat za jačanje njezina autoriteta i učvršćivanje njezine političke moći. Njezinim dolaskom na prijestolje ponovno je uspostavljena Anglikanska Crkva, što je dovelo do sukoba s katoličkim silama i interdikta pape Pija V. Odnosi između Španjolske i Engleske dodatno su se pogoršali nakon što je Engleska pružila pomoć Nizozemcima u njihovu otporu protiv Španjolske. Godine 1588. španjolski kralj Filip II., nakon učvršćivanja katoličke koalicije u Europi, šalje svoju Nepobjedivu armadu protiv Engleske, armadu koja se sastojala od oko 130 brodova, s ukupno 30 000 ljudi. S druge strane stajali su Englezi, predvođeni lordom Howardom od Effinghama, Sir Francesom Drakeom i Charlesom Howardom, bili su svjesni španjolskih priprema i pokrenuli su preventivni napad. U travnju 1587. godine Sir Francis Drake napao je španjolsku luku Cadiz, uništavajući brojne brodove i zalihe namijenjene Armadi. Španjolska armada isplovila

je iz Lisabona u svibnju 1588. godine, a njihov plan bio je ploviti Engleskim kanalom i susresti se s vojskom vojvode od Parme u Nizozemskoj i prevesti trupe u Englesku za invaziju. Međutim, Englezi su bili pripremljeni. Imali su manju flotu, oko 200 brodova, uključujući manje, brže brodove poznate kao „vatrene lađe” koje su mogle biti zapaljene i poslane prema neprijatelju. Španjolska armada naišla je na nepovoljne vremenske uvjete, engleska flota dodatno je ometala Španjolce napadima iz daljine, koristeći se bržim i okretnijim brodovima. Događali su se brojni okršaji i bitke duž Engleskoga kanala, najvažniji sukobi jesu bitke kod Plymoutha, Isle of Wighta i Bitka kod Gravelinesa. (Slika 1.) Englezi su se koristili svojim vatrenim lađama kako bi stvorili kaos među španjolskom flotom, izazivajući paniku i prisiljavajući Armadu da razbije formaciju. U Bitci kod Gravelinesa 29. srpnja 1588. godine Englezi su izveli koordinirani napad, nanoseći tešku štetu Armadi i prisiljavajući je na povlačenje. Španjolska armada, koja je nakon napada bila ozbiljno oslabljena, pokušala je ploviti oko sjevera Škotske i vratiti se u Španjolsku. Međutim, suočili su se s opasnim vremenskim uvjetima, jakim vjetrovima i kamenitim obalama. Mnogi su se brodovi nasukali, a velik broj španjolskih mornara poginuo je. Do trenutka kada su preostali dijelovi Armade stigli u Španjolsku bilo je jasno da je invazija propala. Pobjeda Engleske nad Španjolskom bila je ključan trenutak vladavine Elizabete I.² Ojačala je međunarodni ugled Engleske i potaknula njezino kolonijalno širenje, osobito pomoću napada na španjolske luke. Engleska renesansa dosegla je vrhunac tijekom vladavine

Elizabete I.³ Pobjeda protiv Španjolske armade brzo je postala simbolom Elizabetine vladavine i elementom engleskoga nacionalnoga ponosa. Trijumf iz 1588. opsežno se obilježavao, a oluja koja je progutala neprijateljsku mornaricu postala je čak poznata i kao Protestantski vjetar. Njegova važnost za kraljicu Elizabetu veličanstveno je prikazana u *Armadinu portretu* iz 1588. godine. Jedan od najpoznatijih prikaza kraljice Elizabete I. pripisivao se dvorskom slikaru Georgeu Goweru,

ali se autorstvo danas smatra nepoznatim. (Slika 2.) U *Armadinu portretu* nalaze se dvije slike u pozadini. Lijeva prikazuje engleske brodove kako dočekuju Španjolsku armadu dok dim izdaleka otkriva da su vatrene lađe već poslane. Desna slika prikazuje noćnu oluju koja uništava španjolske galeone, simbolizirajući prirodu kao ključnoga saveznika Engleza. Te slike naglašavaju pobjedu Engleske i moć kraljice Elizabete I.⁴ Dominantne boje jesu crna i crvena, tradicionalne kraljevske



Slika 1. Poraz Španjolske armade, Philip James de Loutherbourg, ulje na platnu, 1796. g., 214 cm x 278 cm, Royal Museums Greenwich, London

¹ E. Cleland, 2022. England, Europe, and the World: Art as Policy. In *The Tudors: Art and Majesty in Renaissance England* (p. 20). Yale University Press.

² Art History Co. (n. d.). *Armada Portret*. Preuzeto 4. veljače 2025., <https://arthistory.co/armada-portrait/>

³ Elizabeta I. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. Pristupljeno 2. 2. 2025. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/elizabeta-i->>.

⁴ Art History Co. (n. d.). *Armada Portret*. Preuzeto 4. veljače 2025., <https://arthistory.co/armada-portrait/>



Slika 2. Armadin portret, anonimni autor, 1588. g., ulje na platnu, 102 cm x 127 cm, National Portrait Gallery, London

boje koje simboliziraju ozbiljnost i moć, ali također su i amblemi muškosti i ženstvenosti.⁵ Elizabeta I. okrenuta je prema mirnom moru s desne strane, dok se okreće od olujnih voda u kojima tonu španjolski brodovi. Prikazana je kao smirena i stabilna sila, suprotstavljena kaosu katoličke Europe. Kraljica sjedi okrenuta leđima britanskoj pobjedi, odjevena u raskošnu haljinu s bogatim nizovima bisera preko prsa i ruku te impresivnom frizurom. Njezino držanje i lagani okret glave ulijevo naglašavaju ceremonijalnu uzvišenost i simboličku moć. Biseri simboliziraju Elizabetinu

čistoću i povezuju je s Cynthijom, grčkom božicom Mjeseca, koja je bila djevica i stoga je smatrana čistom. Sir Walter Raleigh pomogao je promovirati kult Elizabete kao božice Mjeseca s dugom pjesmom koju je napisao kasnih 80-ih godina 16. stoljeća, *Ljubav Oceana prema Cynthiji*, u kojoj je Elizabetu usporedio s Mjesecom. Kraljičin bogato naboran ovratnik širi se oko njezina lica poput Sunčevih zraka, simbolizirajući je kao središte moći, ljepote i dobrote.⁶ Kruna leži s lijeve strane iza nje, a stol ispod nje, zajedno s drugim komadom namještaja s desne strane

pomaže nam uspostaviti četiri razine udaljenosti u toj slici. Kruna je izuzetno jednostavna i ne može biti prikaz Elizabetine kraljevske krune. Možda je namijenjena simboliziranju skromnosti. Uz tu teoriju javlja se još jedna: carska kruna prikazana na slici često se smatra simbolom težnje za carstvom. Međutim, ona također predstavlja tvrdnju Tudora da potiču od Bruta iz Troje, koji je, prema legendi, potekao od Eneje, mitskoga osnivača i prvoga kralja Britanije.⁷ Ona djeluje kao ponovna potvrda Elizabetina prava na vladavinu. Lijeva ruka kraljice Elizabete simbolički je položena na globus, a cijela slika predstavlja alegoriju, navodno prikazujući Virginiju u Sjevernoj Americi, koja je nazvana po njoj. Osim toga, prikaz Sjeverne Amerike potvrđuje njezin kolonijalni status. Druga ruka, koja visi opušteno na razini koljena, drži malo žezlo između kažiprsta i palca. Mala metalna statua sirene pojavljuje se u donjem desnom kutu. Sirene iskušavaju mornare i potom ih uništavaju, pa uključivanje sirene ovdje može simbolizirati Elizabetinu moć protiv španjolskih pomoraca. Uz glavne simbole na slici postoje i skriveni simboli koji dodatno ističu Elizabetinu moć i vladavinu. Pelikan, koji je bio jedan od njezinih omiljenih simbola, prikazuje njezinu majčinsku ljubav prema podanicima. Feniks, mitska ptica koja umire u plamenu i ponovno se rađa, simbolizira uskrsnuće, izdržljivost i vječni život, a također predstavlja Elizabetinu jedinstvenost i dugovječnost. Hermelin, životinja poznata po svojoj bijeloj dlaci, simbolizira čistoću, dok je njezino nošenje bilo rezervirano za kraljevsku i plemićku elitu. Sito, simbol čistoće i djevica, povezuje Elizabetinu vladavinu s Rimskim Carstvom i njezinom neokaljanom čistoćom.⁸ Armadin portret nije samo umjetničko djelo, već političko sredstvo koje je služilo za učvršćivanje autoriteta kraljice Elizabete I. tijekom rata sa Španjolskom. Pomoću pažljivo odabranih simbola, poput boja, krune, globusa i sirene, portret simbolizira Elizabetinu moć i njezinu ulogu u borbi protiv katoličke Europe. Pobjeda nad Španjolskom armadom 1588. godine nije

bila samo vojni trijumf, već je postala ključni trenutak u povijesti Engleske, simbolizirajući moć i stabilnost kraljice.

LITERATURA

- E. Cleland, 2022. England, Europe, and the World: Art as Policy. In *The Tudors: Art and Majesty in Renaissance England* (p. 20). Yale University Press.
- Art History Co. (n. d.). Armada Portrait. Retrieved February 4, 2025, from <https://arthistory.co/armada-portrait/>
- Elizabeta I. (2013. – 2025.). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Retrieved February 2, 2025, from <https://www.enciklopedija.hr/clanak/elizabeta-i>
- J. Maurer, 2023. Navigating Femininity: Queen Elizabeth I and the Armada Portrait.
- Royal Museums Greenwich. (n. d.). Symbolism in portraits of Queen Elizabeth I. Retrieved February 4, 2025, from <https://www.rmg.co.uk/stories/topics/symbolism-portraits-queen-elizabeth-i>

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=528316> (preuzeto 1. veljače 2025.).
- Slika 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Armada_Portrait (preuzeto 1. veljače 2025.).

⁵ J. Maurer, 2023. *Navigating Femininity: Queen Elizabeth I and the Armada Portrait*
⁶ Royal Museums Greenwich. (n. d.). *Symbolism in portraits of Queen Elizabeth I*. Retrieved February 4, 2025, from <https://www.rmg.co.uk/stories/topics/symbolism-portraits-queen-elizabeth-i>

⁷ Art History Co. (n. d.). *Armada Portret*. Preuzeto 4. veljače 2025., <https://arthistory.co/armada-portrait/>
⁸ Royal Museums Greenwich. (n. d.). *Symbolism in portraits of Queen Elizabeth I*. Retrieved February 4, 2025, from <https://www.rmg.co.uk/stories/topics/symbolism-portraits-queen-elizabeth-i>

BALDASSARE D'ANNA: BOGORODICA OD SV. RUŽARIJA

Lucija Šundov

Ime autora: **Baldassare D'Anna** (Venecija, oko 1560. – ?, nakon 1640.)

Naziv djela: **Bogorodica od Sv. Ružarija**

Smještaj: Roč, župna crkva Sv. Bartula

Vrijeme nastanka: početak XVII. stoljeća

Materijal: ulje na platnu

Dimenzije: 270 x 173 cm

Naručitelj ili donator: nepoznat

U župnoj crkvi Sv. Bartula, na istoimenom oltaru, danas je smještena pala s prikazom Bogorodice od Svetog Ružarija. Polukružnoga je oblika, kompozicijski podijeljena na dva horizontalno nejednaka dijela. Gornji, veći dio čini prikaz Bogorodice s Djetetom u krilu koju okružuju sv. Katarina Sijenska, sv. Dominik i sv. Stjepan. Nijedna (poznata) pala s istoimenom ikonografskom tematikom ne sadrži lik sv. Stjepana, stoga se on smatra netipičnim za takvu ikonografsku temu. Potonji je prikazan tik uz sv. Katarinu Sijensku, pridržava ju za lijevo rame, ukočenoga pogleda uperenoga u daljinu. Lice mu je mladoliko, odjeven je u crvenu dalmatiku, a na lijevom mu je ramenu zalijepljen kamen, simbol njegova mučeništva. Do njega, sv. Katarina Sijenska izgleda jednako ukočeno kao i sv. Stjepan, pogleda također uperenoga u daljinu. Ona pruža obje ruke prema Bogorodici koja joj predaje ružarij. S Bogorodičine desne strane, okrenut u profil, stoji sv. Dominik, pogleda uperenoga izravno u Gospu s Djetetom. Ruka mu je posegnula uvis, odnosno prema malomu Isusu koji mu razigrano pruža ružarij. Središte čitave scene čini upravo Bogorodica s Djetetom koja, s obzirom na položaj njezinih nogu i savinuta koljena, izgleda kao da sjedi na nekakvom brdu satkanom od oblaka s

Djetetom u desnom krilu, pogleda usmjerenoga k promatraču. Lijevom rukom nježno i suptilno dodiruje sv. Katarinu Sijensku. Mali Krist u njezinu naručju izgleda vrlo opušteno i veselo, na što aludira njegov način sjedenja. Okrunjen je zlatnom krunom s dragim kamenjem, a iz glavice mu isijava svijetlost. Bogorodicu krune dva lebdeća anđela iznad kojih je blještava golubica Duha Svetoga. Cijeli taj prizor uokviruje lanac od petnaest kružnih medaljona, ukrašenih scenama iz marijanskoga i kristološkoga ciklusa. Prizor u donjem dijelu pale stilski je kvalitetniji i napredniji u odnosu na gornji. Prikazane su najvažnije osobe povezane s bitkom kod Lepanta: slijeva nadesno naslikani su Don Juan od Austrije i papa Pio V., zatim dužd Alvise Macenigo i Caterina Cornaro. U pozadini izviruju glave još nekolicine neidentificiranih likova. Protagonisti donjega prizora u kružnom su postavu tik ispod oblaka na kojem sjedi Bogorodica, a svatko od njih gleda u nju. Za razliku od likova u gornjem dijelu, likovi u donjem registru prikazani su realističnije, s vidljivom naznakom pokušaja individualizacije svake ličnosti. Gestikulacija im je izraženija i dinamičnija, a pokazuju i osjećaje, što je uočljivo na njihovim čeznutljivim pogledima.

Autor je ročke pale Baldassare D'Anna. Riječ je o mletačkom slikaru rođenom u Veneciji 60-ih godina 16. stoljeća. Prvi se put kao slikar spominje u *fragilama* venecijanskih slikara 1593. godine. Došao je u izravan kontakt s venecijanskim slikarstvom preko slikara Leonarda Corone, u čijoj se radionici spominje kao učenik. Kao što je već istaknuto, u svojim se radovima vrlo često oslanja na predloške, što ubrzo postaje najvažnija karakteristika njegova slikarstva. Tako se, primjerice, za izradu pale glavnoga oltara župne crkve u Oprtlu poslužio predloškom Tintorettove slike Sv. Juraj ubija zmaja iz 1560. godine, danas u National Gallery u Londonu. Dalmatinska skupina D'Anninih



Slika 1. Baldassare D'Anna, *Bogorodica od Sv. Ružarija*, početak 17. stoljeća, župna crkva sv. Bartula u Roču, ulje na platnu, visina 207 cm, širina 173 cm

djela pokazuje osiromašenje stilskega izričaja te sve primjetnije približavanje pučkim (perifernim) kadencama kasnoga venecijanskoga manirizma. Već sigurno atribuiranim radovima u Roču, Humu, Oprtlju, Fažani, Izoli, Muggi (nedaleko Trsta) te Nerezinama i Martinščici može mu se pribrojati još njih nekolicina: pala *Rođenje Marijino sa svecima* s istoimenoga oltara iz katedrale na Krku, pala *Bogorodica s Djetetom i sv. Antunom Padovanskim* u nekadašnjoj franjevačkoj crkvi sv. Nikole na Cresu te dvije oltarne pale iz crkve sv. Marije od Anđela u Velom Lošnju s prikazom *Bogorodice od Ružarija sa sv. Dominikom, sv. Franjom Asiškim i donatorom i Bogorodice s Djetetom, sv. Rokom, sv. Fabijanom i sv. Sebastijanom*. Kod odabira svetaca D'Anna koristi se relativno uskim izborom tipologije likova, a karakterističan venecijanski *colorit* pojednostavljuje, usredotočujući se ponajviše na jasan opis forme na slici. Njegove svetačke figure na velikom broju pala simetrično su raspoređene i statične, jednostavne kompozicije, nadahnute tradicijom renesansnih *Sacra conversazione*. Često citira velike *majstore*, što zatim upotpunjuje vlastitim rješenjima te kolažiranjem istih predložaka u nove kompozicijske sheme. D'Annina *bottega* obilježena je tradicionalnim mletačkim stilskim izričajem te produžuje svoju produkciju i nakon majstorove smrti 1646. godine, kada nastavlja opskrbljivati lokalne naručitelje djelima provjereno poželjnih ikonografskih sadržaja.

O ročkoj pali prvi je pisao A. Santangela 1935. godine, pogrešno ju atribuiravši Veronese-ovoj školi, dok je 1986. godine G. Gamulin u svom znanstvenom članku pisao o D'Anni i njemu atribuirao spomenutu osorsku palu. Nina Kudiš prva je u znanstvenom radu iz 1993. godine te knjizi *Slikarska baština Istre*, u suradništvu s Višnjom Bralić, detaljno analizirala ročku palu i pripisala je Baldassareu D'Anni.

Kudiš ističe da „likovi gestikuliraju prirodnije, harmoničnih su proporcija, a ukrasi i šare na odjeći stvaraju dekorativnu igru crta i oblika”. Stilska različitost gornjega i donjega registra vidljiva je i u koloritu: u gornjem registru uglavnom je prisutna izmjena kraljevsko plave, žarkocrvene, a ponegdje i ružičaste (Bogorodičina haljina) na

intenzivno žutoj, gotovo zlatnoj pozadini koja blješti obasjana božanskom svjetlošću. U donjem registru kolorit likova harmonično se stapa sa zelenkastoplavom pozadinom, a njihovu odjeću krase raznobojnim ukrasima bogata zlatna boja u kombinaciji s čistom bijelom, dok se ponegdje ti monotoni tonovi *razbijaju* tračkom žarkocrvene i plave. Upotreba linearne perspektive uočljiva je isključivo u donjem registru, što stvara iluziju dubine prostora na slici, a istodobno doprinosi većemu realizmu. Voluminozno tretiranje odjeće i anatomije likova prisutno je u objema zonama, posebice u gornjoj, gdje draperiju (osobito Bogorodičinu) oblikuju izraženiji tonski svjetlaci. I gornji i donji dio pale do neke se mjere razlikuju po fakturi, kompoziciji i kolorizmu: vidljiva je izmjenjena širokoga i gustoga te tanjega namaza boje koji služi za svjetlosne akcente, detalje i rubne linije. Bogorodica i sveti naslikani su širim potezima kista oštrijih obrisa, a likovi u donjoj zoni ponešto mekanijim i površinskim, tanjim i dinamičnijim potezom čija je pozornost posvećena sitnim detaljima, kao i njihovim svjetlosnim akcentima. Scene u medaljonima vijenca, iako rađene poprilično shematski, nisu lišene dinamike i pokrenutosti, što je inače element koji često nedostaje u D'Anninim kompozicijama. Slikar se, slikajući palu, koristio grafičkim predloškom, a na što upućuje, kako tvrdi N. Kudiš, tipična kompozicijska shema. Ročku palu moguće je usporediti s još dvjema palama sličnih kompozicija; sve tri rađene su prema istom predlošku, no rukama različitih slikara, zasada nepoznatih. Riječ je o palama *Gospe od Ružarija* iz župne crkve u Osoru te o (stilski kvalitetnijoj) pali iz hvarske dominikanske crkve u Starom Gradu. Osorsku palu G. Gamulin hipotetski je atribuirao D'Anni, dok N. Kudiš pak izražava sumnju u to da je D'Anna njezin autor jer tip osorske Bogorodice znatno odudara od slikareve uobičajene tipologije iste. Uz to, dinamičnost likova, dubina prostora, kontrasti svjetla i sjene te uskovitlanost draperija daleko odmiču od D'Anninih slikarskih dosega. Stilska razlika među potonjim dvjema palama upućuje i jasno upozorava na D'Annine lako prepoznatljive i stalno prisutne slikarske odlike (statičnost, krutost i ukočenost figura, već spomenuti izostanak efekta dramatičnosti i pokrenutosti, neproporcionalnost i lišenost osjećaja za prostor), što

olakšava atribuciju njegovih slika. N. Kudiš ročku palu uspoređuje s D'Anninom palom iz Gornjega Humca na otoku Braču iste ikonografske tematike te tvrdi sljedeće: „Lako je primijetiti da su likovi Bogorodice i Djeteta gotovo istovjetni tim likovima na pali iz Roča, baš kao i anđelčići krunitelji koji su ovdje zamijenili strane.” Usporedbom ročke pale s bračkom još se jednom potvrdila teza kako se autorstvo osorske pale ne može pripisati D'Anni jer, koliko je zasad poznato, on se koristio malim brojem predložaka zbog čega su na njegovim slikama uvijek prisutna slična, ako ne i ista kompozicijska rješenja. Doduše, na osorskoj pali nema ni potpisa ni datuma koji bi potvrdio autora, zbog čega sve te komparacije zasad treba odbaciti.

BIBLIOGRAFIJA:

- A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia*. Provincia di Pola, Rim 1935., str. 187.
- G. Gamulin, „Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji”, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 10., str. 69–81., 1986.; N. Kudiš, „Pala Baldassara d'Anne u Roču”, u: *Peristil*, vol. 35–36., br. 1, str. 159–164., 1993.
- V. Bralić, N. Kudiš Burić, „Slikarska baština Istre; djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije”, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Centar za povijesna istraživanja, Rovinj, 2006.

IZVOR PREUZIMANJA REPRODUKCIJE:

- Slika 1.: V. Bralić, N. Kudiš Burić, „Slikarska baština Istre; djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije”, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb; Centar za povijesna istraživanja, Rovinj, 2006.

KVIZ: KOJI SI UMJETNIK?

Lara Đuran i Paula Grbeša

1. Koji su tvoji najdraži motivi u umjetnosti ? :

- a) Autoportreti
- b) Pejzaži
- c) Apstraktni oblici
- d) Ljudski lik
- e) Religiozni motivi
- f) Mrtva priroda
- g) Akt

2. Tvoj idealan atelje izgleda kao:

- a) Tavan pun knjiga, kave i neidentificiranih mirisa boje
- b) Nije mi potreban atelje dokle god imam kist i boje
- c) Gdje god je laptop i Wi-Fi
- d) Javno mjesto gdje sam u doticaju s ljudima
- e) Veliki neuređeni prostor kojeg mogu iskoristiti u potpunosti
- f) Slabo osvijetljena prostorija s daškom prirod-nog svijetla
- g) Skriveno dvorište u prirodi

3. Odaberi piće koje bi naručio/la:

- a) Koktel
- b) Pivo
- c) Šampanjac
- d) « Iznenadi me »
- e) Espresso
- f) Crno vino
- g) Prava francuska kava

4. Najviše te privlači umjetnost koja je:

- a) Estetska i Insta-friendly
- b) Iskrena, sirova, bolna
- c) Kaotična, ali genijalna
- d) Neobična i uzbudljiva
- e) Monumentalna i vječna
- f) Dinamična, emotivna, mračna
- g) Tjelesna, fizička, stvarna

5. Koji je tvoj stil oblačenja?

- a) Puno boja i uzoraka
- b) Streetwear
- c) Uredan i jednostavan
- d) Crno i minimalistički
- e) Dramatičan, sa tamnim bojama
- f) Uzmem prvo što dohvatim iz ormara
- g) Elegantan

6. Kako reagiraš na kritiku?

- a) Preosobno to shvatim i trudim se još više
- b) Uvrijedim se i utječe mi na raspoloženje
- c) Ne obazirem se na kritiku
- d) Otporan/a sam na kritiku i ostajem dosljedan/a sebi
- e) Dobro razmislim o njoj i analiziram je
- f) Reagiram impulzivno
- g) Povučem se u svoj svijet i mislim o tome danima

7. Kako bi opisao/la sebe u tri riječi?

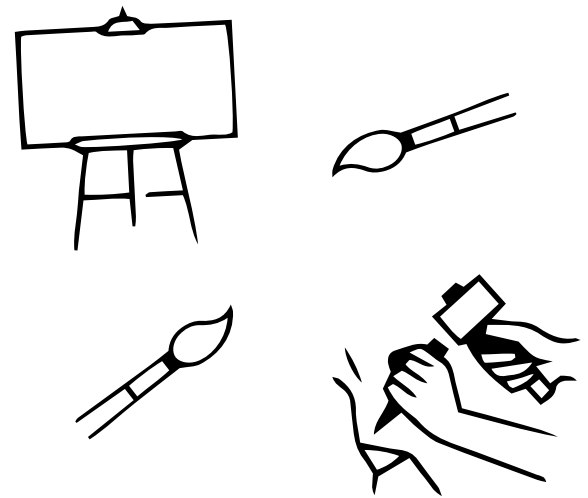
- a) Hrabar/a, ranjiv/a, neustrašiv/a
- b) Intenzivan/a, emotivan/a, neshvaćen/a
- c) Vizualan/a, eksperimentalan/a, svestran/a
- d) Ekstreman/a, provokativan/a, prisutan/a
- e) Discipliniran/a, predan/a, marljiv/a
- f) Snažan/a, dramatičan/a, tajanstven/a
- g) Tih/a, dinamičan/a, odlučan/a

8. Najviše te inspirira:

- a) Ljubav i bol
- b) Priroda
- c) Promjena, igra, materijal
- d) Ljudi
- e) Antički ideali ljepote
- f) Svakodnevni život
- g) Pokret kroz formu

9. Koji ti je najveći strah?

- a) Da ćeš izgubiti osjećaj autentičnosti
- b) Da ćeš ostati neshvaćen/a
- c) Da ćeš postati prosječan/a
- d) Da ćeš biti prisutan/a, a neviđen/a
- e) Da nikada neće biti dovoljno što god napravio/la
- f) Smrt i samoća
- g) Da ćeš imati viziju ali ne i način da je izraziš



A najviše: Frida Kahlo

Osjećaš duboko, voliš jako i proživljavaš svijet kroz umjetnost. Tvoja bol postaje tvoja snaga. Ti si strastvena i odlučna osoba, koja se bori za svoje ideale. Imaš snažnu unutarnju energiju i voliš kada ono što nosiš ima značenje. Ti si osoba koja se ne podvrgava lako normama ili očekivanjima drugih i ta neovisnost te čini jedinstvenom.

B najviše: Vincent van Gogh

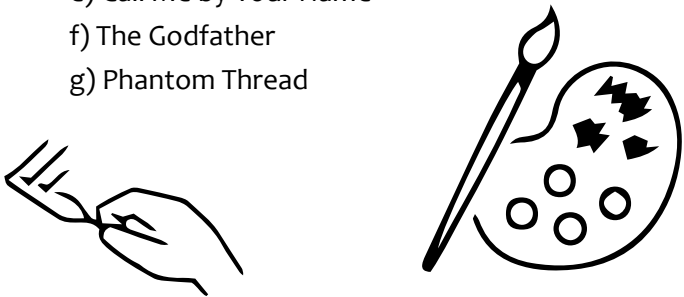
Imaš izražen osjećaj za druge i rijetko stavljaš sebe u prvi plan. Duhovna si osoba i uvijek tražiš dublji smisao. Pronalaziš ljepotu na mjestima gdje je drugi ne vide i to se vidi u tvom kreativnom izražavanju. Ponekad ti je potreban poticaj od drugih iako si introvertan/na jer si dosta samokritičan/a. Najсреtniji/a si u prirodi jer u toj tišini pronalaziš odgovore koji su ti potrebni.

C najviše: Picasso

Jako si samouvjerena osoba i znaš što želiš u životu. Ne zanimaju te mišljenja drugih, ostaješ autentičan/a te se ne bojiš prekršiti pravila. Imaš snažnu osobnost i društvena si osoba. U ljubavi si strastven/a, ali se u isto vrijeme bojiš previše vezati za druge.

10. Izaberi najdraži film:

- a) Everything Everywhere All at Once
- b) The Tree of Life
- c) Amélie
- d) Black Swan
- e) Call Me by Your Name
- f) The Godfather
- g) Phantom Thread



D najviše: Marina Abramović

Ti si osoba koja se ne boji suočiti sa svojim strahovima, već ih koristiš kao izvor snage i inspiracije baš kao što to radi Marina sa svojom performans umjetnošću. Hrabar/a si osoba koja smatra da su iskrenost i ranjivost potrebne za stvaranje kvalitetnih međuljudskih odnosa. Ekstrovertan/a si. Voliš izazove te se ne bojiš probati nove stvari i tako istražuješ vlastite granice.

E najviše: Michelangelo Buonarroti

U sebi nosiš duboku strast prema stvaranju, neiscrpu radnu etiku i težnju ka savršenstvu. Više si duhovna osoba nego li materijalna te se često nađeš kako promišljaš o životu. Koristiš to kao inspiraciju u svojoj umjetnosti i kreativnosti. U svom radu, ali i u životu si tajnovita osoba te radije provodiš vrijeme u samoći negu među ljudima.

F najviše: Caravaggio

Sklon/a si skepticizmu, te je često prisutan osjećaj tjeskobe u pozadini kao pokazatelj da duboko promišljaš i osjećaš. Ne voliš pretvaranja, a ljude možeš privući iskrenošću, ali i odmaknuti od sebe jer nisi sklon/a uljepšavanju. Imaš dobru intuiciju i znaš prepoznati tuđe namjere, vidiš što se događa ispod površine. Možda si ponekad impulsivan/a, ali uvijek stojiš iza onoga što radiš.

G najviše: Rodin

Imaš snažan unutarnji impuls za traženjem jasnoće u kaosu. Umjesto da stvari pojednostavljuješ, ti ih rasplićeš, često ostajući u neizvjesnosti. U odnosima si često kontradiktoran/a; istovremeno ti treba prostor, ali i blizina. Tvoj način razmišljanja nije linearan – više procesan i sklon razgradnji, nego definiranju. Sklon/a si čestom propitkivanju, te više teži složenosti i nedorečenosti, nego savršenstvu. Jako si dinamična osoba, koja je otvorena za promijene bile one pozitivne ili bolne i nejasne.

ISPREDPLITANJE STRAVE I EROTIKE: USPOREDBA NOĆNE MORE H. FUSELIJA S CARMILLOM J. SHERIDANA LE FANUA

Ivana Šimić

L iterarne i vizualne umjetnosti devetnaestoga stoljeća obilježene su dominirajućim duhom nezadovoljstva tadašnjega društva. Bez obzira na to je li riječ o bijegu u daleku prošlost, prirodu ili egzotične krajeve koje nisu taknule destruktivne ruke zapadnoga čovjeka, želja za bijegom nastaje iz težnje prema jednostavnijim – a samim time – i boljim vremenima. Upravo u to doba dolazi do nagloga porasta u popularizaciji gotičkoga literarnoga žanra i dostignuća njegova vrhunca; karakterizira ga nelagodna, jeziva atmosfera – uglavnom izazvana fantastičnim pojavama poput vještica, demona i monstuma – i gotička arhitektura, kao eponim cijeloga pokreta. Iako je dominantni element cijeloga žanra bijeg u srednji vijek, koristeći se srednjovjekovnim mitološkim korpusom, gotički žanr otvara vrata bijegu u vlastitu maštu, snove, noćne more, tjeskobe i strahove. Prvi put javlja se već u osamnaestom stoljeću, 1756. godine, u knjizi *The Castle of Otranto* autora Horacea Walpolea, koja služi kao kamen temeljac za kasnija postignuća sličnoga stila. Iskrom cijeloga žanra smatra se jedna olujna svibanjska noć 1816. godine kada na izazov lorda Byrona njegova pratnja – Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, Claire Clairmont i John William Polidori – inspirirana njemačkim narodnim pričama

strave, izmišlja vlastite takve priče. John William Polidori, Byronov bliski prijatelj i mogući ljubavnik, uzima figuru vampira iz istočnoeuropskoga mitosa te ga prožimanjem s elementima bajronovskoga junaka pretvara u modernoga vampira – iz čudovišne i barbarske figure u onu sofisticiranu, elegantnu, (homo)erotičnu, ali istodobno zastrašujuću. Njegov će glavni antagonist lord Ruthven postati arhetip za kasnije interpretacije vampira poput Carmille, glavne teme ovoga eseja, i Dracule, njezina sljedbenika. Iako je karizmatičan vampir Polidorijev novitet, ispreplitanje erotike i strave fenomen je koji se javlja već u srednjem vijeku, no svoj vrhunac doživljava u puritanskom načinu života viktorijanske Engleske što najavljuje švicarski slikar Henry Fuseli svojom slikom *Noćna mora* koja datira iz 1781. godine.

Istočnoeuropska mitološka figura vampira stoljećima se koristila kao sredstvo razumijevanja nerazumljivoga te kao *de facto* krivac kada pravoga nema.¹ Tako je u devetnaestom stoljeću vampir postao svojevrstnim simbolom *queer* ljubavi, posebice nakon suđenja Oscaru Wildeu zbog homoseksualnih odnosa.² Naime, sokratska društva, muška *prijateljstva* i ženska *prijateljstva*, do određenih su granica, po uzoru na antičku Grčku, bila poticana; iako se *pravi* homoseksualni odnos još uvijek smatrao perverznom te je samim time bio zabranjen.³

Wildeova je javna parnica ubrzo postala skandal te je rezultirala lovom na vještice protiv *queer* osoba. Zato nastaje klasik vampirske književnosti *Dracula* Brama Stokera, kao nasljednik *Carmille* Josepha Sheridana Le Fanua, čiji je glavni antagonist opisan kao metafora za drugost, odnosno *queerness*.⁴

Novela *Carmilla* prvotno je objavljivana u obliku serijala 1871. i 1872. godine u literarnom magazinu *The Dark Blue*, a njezina je središnja radnja upravo lezbijski odnos glavnih aktera. Prepričana je u prvome licu iz perspektive Laure, pravedne, gotovo savršene protagonistice, koja dolaskom neobične, ali predivne⁵ Carmille prvi put doživljava *zaljubljenost*. Mnogobrojni romantični opisi kontrastirani su s Laurinim unutrašnjim monologom kojim iskazuje eksplicitan strah, nelagodu i gađenje; no istodobno uživa u društvu svoje gošće čime dolazi do zapleta emocija i opće konfuznosti:

„Sometimes after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure (...) blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration (...) I experienced a strange tumultuous excitement that was pleasurable, ever and anon, mingled with a vague sense of fear and disgust.“

Carmilla kao arhetip lezbijskoga vampira – figura koja će se razviti u medijima dvadesetoga stoljeća kao odgovor na cenzuru *queer* tema – uspijeva uvući Lauru u romantičan odnos, unatoč Laurinu oprezu; Sheridan Le Fanu opisuje nedoumice protagonistice, koje ubrzo nestaju u prisutnosti njezine ljubavnice te se ponovno bude nakon Carmilinih uznemirujućih riječi:

manjka penetracije. Čak i u slučaju gajenja osjećaja prema drugoj ženi opresivno je patrijarhalno društvo onemogućilo dvjema ženama suživot te ih je prisililo na ovisnost o muškarcu.

Iako ne možemo sa sigurnošću potvrditi Stokerovu seksualnost, poznato je da je nakon Wildeova slučaja već povučeni Stoker postao još povučeniiji te da je njegov brak s Florence Balcombe dugo ostao nekonzumiran. Godina Wildeova suđenja godina je početka pisanja *Dracule* u kojem Stoker svomu vampiru pripisuje *queer* elemente, što mnogi smatraju pokušajem samobičevanja kao rezultat Stokerove seksualnosti.

„I did feel, as she said, ‘drawn towards her,’ but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me; she was so beautiful and so indescribably engaging.“

„What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade, with the assistance of a clever old adventuress.“

„‘You do not know how dear you are to me (...) You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me, and hating me through death and after. There is no such word as indifference in my apathetic nature. (...) Love will have its sacrifices. No sacrifice without blood. (...)’ I live in you; and you would die for me, I love you so.’ I started from her.“

Iako su, kao što je prije navedeno, ženska prijateljstva bila poticana u viktorijanskom društvu, Sheridan Le Fanu svojim opisima prelazi granicu prihvatljivoga; čime ukorjenjuje ideju lika Carmille kao antagonista, kao predatora te upozorava na opasnost lezbijskih odnosa. Tu poruku potvrđuje Laurinim propitivanjem o pravom identitetu Carmille, bojeći se da nije možda prerušeni muškarac.⁶ Razvojem njihove bliskosti Laurino se zdravlje polako počinje pogoršavati, čime započinje lančana reakcija scena strave čiji opisi nalikuju na *Noćnu moru* Henryja Fuselija. (Slika 1.) Usnula Laura osjeća nagli val nelagodne atmosfere, a u mračnoj se sobi ne nazire ništa osim zastrašujućih očiju zvjeri – koje podsjećaju na divlje oči Fuselijeve konja ili prodorni pogled demona koji gleda u promatrača. Ona osjeća težinu na svojim prsima, koja je na slici *Noćna mora* prikazana demonom koji sjedi na torzu žene, te se naglo i uspaničeno budi nakon što osjeti prodornu bol u svome vratu. Daljnjim razvojem fabule doznaje se da su Laurine noćne more povezane s pojavom Carmille, čije je pravo ime Mircalla Karnstein, te da je ona uzrok bolesti koja je oduzela brojne živote mladim djevojkama, Laurinim vršnjakinjama. Za razliku od Sheridana Le Fanua čiji je monstrum personifikacija drugosti, Fuselijeve demonske iluzije služe kao metafora opće bludnosti, ne nužno *queer* perverzije.

1 Primjerice, procesom razgrađivanja leša nokti i kosa pokojnika i dalje se doimaju kao da rastu, fenomen koji je malomu čovjeku bio neobjašnjiv, a jedini logički zaključak jest da je tijelo pokojnika, zapravo, još uvijek živo. Isto tako, nakon tragičnoga događaja, primjerice epidemije bolesti, nezadovoljni puk često traži krivca kako bi smirio savjest iako taj možda ne postoji; u tome slučaju vampir se pojavljuje kao glavni kandidat.

2 Oscara Wildea, dugogodišnjega prijatelja introvertnoga Brama Stokera, autora *Dracule*, 1895. godine markiz Queensberryja optužuje za „nedolično ponašanje“ kao rezultat autorovih odnosa s Alfredom Douglasom – sinom tužitelja.

3 Ženska su se *prijateljstva*, odnosno ženski homoseksualni, sapfički odnosi pogotovo poticali jer su se smatrali pripremom za brak; to je prijateljstvo omogućilo djevojkama prvo ljubavno i seksualno iskustvo nakon kojega se nisu smatrale *okaljanim*, jer ženski odnos nije bio na istoj razini kao heteroseksualni, čak i muški odnos, zbog



Slika 1. Noćna mora, Henry Fuseli, 1782. g., Detroit Institute of Arts

Groteskne, zastrašujuće pojave služe kao kontrast usnuloj ženi koja svojim izrazom lica i govorom tijela otkriva erotizirane momente – rumeni obrazi, blago otvorena usta, zabačenost tijela. Slično figuri vampira, smatra se da su demonske pojave korištene kao krivac za žensko *nedolično ponašanje*, odnosno za njezinu seksualnost, u periodu kada je ona viđena na izrazito negativan način.

Razvojem gotičkih djela strave, posebice vampirske tematike, dolazi do nastanka savršeno alata za pisanje o romantičnim, pomalo erotiziranim temama, uglavnom *queer* ljudi, te njihovim prožimanjem sa stravičnim elementima, a slični se fenomen javlja i u vizualnim umjetnostima. Ko-

rištenjem fantastičnim elementima poput noćnih mora ili demona prikazi erotskih elemenata postaju lakše probavljivi široj javnosti opresivne, puritanske kulture – svojevrsnim antagoniziranjem seksualnosti, nečega neprihvatljivoga, ona postaje društveno prihvatljiva.

IZVOR PREUZIMANJA REPRODUKCIJE:

Slika 1. Noćna mora, Henry Fuseli, 1782. g., Detroit Institute of Arts (izvor: <https://smarthistory.org/henry-fuseli-the-nightmare/> pristupljeno 28. prosinca 2024.)

DRUŠTVENA KRITIKA U DJELIMA WILLIAMA HOGARTHA

Lorena Lucijana Roso

U Britaniji 18. stoljeća, dok su aristokracija i bogata srednja klasa davale prednost majstorima iz inozemstva, a domaće tretirale kao zanatlije ograničavajući ih na izradu portreta i pejzaža, William Hogarth krenuo je drukčijim putem. Uspostavio je tip prikaza tzv. modernih moralnih tema (*modern moral subjects*), odnosno serije *genre* scena na slikama i grafikama koje prikazuju određenu moralizirajuću priču. Njegova djela mogu se interpretirati na više razina, od očitih površnih prikaza preko humorističnih i ironičnih skrivenih elemenata pa sve do najviše razine koju poznaju oni obrazovaniji. Tim se intelektualcima obraća na podrugljiv način smještajući reference iz kršćanske i antičke ikonografije te iz djela starih majstora u svakodnevni, za njih nedostojni kontekst. Uz Hogarthovu humoristično-ironičnu komponentu treba naglasiti da je on bio i kvalitetan slikar čija se djela odlikuju naturalizmom u prikazu likova, opušteni, slobodni potezi kista, vještina u koloritu, jasnoća i blistavost boja te dinamične kompozicije.

1. NAPREDAK BLUDNICE – PROBLEM PROSTITUCIJE

Napredak bludnice (W. Hogarth, *A Harlot's Progress*, The Met, New York, 1732.) ciklus je od šest scena koje govore o problemu prostitucije. Započinje susretom djevojke iz provincije Moll Hackabout i poznate vlasnice bordela iz toga vremena, Mother Needham,¹ dok je na desnom dijelu slike, kao najava svijeta kakav je čeka, prikazan general Charteris, poznati silovatelj nadimka „The

Rape Master General”.² (Slika 1.) Prikaz dviju žena kompozicijski podsjeća na Vizitaciju. Moll se ubrzo uspjela uzdignuti na rang uzdržavane ljubavnice. U lijepo uređenoj sobi punoj darova prikazan je komičan trenutak u kojem Moll zaokupljuje svoga staroga sponzora dok u pozadini služavka izvodi njezina mladoga ljubavnika. Na trećoj sceni Moll je već napustila sreća te je ona sada prostitutka u mnogo skromnijem smještaju, no još uvijek ima služavku. Na njihovim licima pojavile su se crne točkice kao naznaka sifilisa. S desne strane policija dolazi uhititi Moll. Hogarth ovdje iz kršćanske ikonografije preuzima kompoziciju Navještenja. Na četvrtoj sceni Moll je odvedena u zatvor Bridewall gdje je prikazana kako tuče konoplju, odnosno izvršava kaznu za prostituciju.³ Na sljedećoj sceni Moll je gotovo u polumrtvom stanju u dosad najskromnijem smještaju. Vjerna služavka i dalje je uz nju, a otkriva se da ima i dijete. Mollin je pogreb na posljednjoj sceni. Lijes je u središtu te okupljenima služi kao stol. Tumačenja inspiracije za tu scenu različita su i sežu od Posljednje večere preko Marijina uznesenja do silaska Duha Svetoga.⁴

U svom ciklusu Hogarth se bavi široko rasprostranjenom pojavom svoga doba izražavajući izrazitu prodiku i upozorenje. Naime, iako je prostitucija bila ilegalna, London je vrvio tisućama prostitutki, među kojima su se najčešće nalazile siromašne seoske djevojke. Zbog nemogućnosti pronalaska pristojnoga zaposlenja po dolasku u grad mnoge su bile prisiljene na prodaju vlastitoga tijela kako bi preživjele. Unatoč tomu društvo ih nije promatralo kao žrtve okolnosti, već ih je osuđivalo kao nemoralne žene koje se odaju tje-

¹ R. NEUMAN, 2013., 382.

² B. W. KRYSMAŃSKI, 2010., 214.

³ R. NEUMAN, 2013., 383.

⁴ B. W. KRYSMAŃSKI, 2010., 278.



Slika 1. Napredak bludnice, scena 1, Susret Moll Hackabout i Mother Needham, William Hogarth, 1732. g., The Met, New York



Slika 2. Put džina, William Hogarth, 1751., Tate Britain, London



Slika 3. Izborni humor, scena 2, Prikupljanje glasova, William Hogarth, 1755. g., Sir John Sloane's Museum, London

lesnim užiticima vlastitom voljom.⁵ Paradoksalno, prostitutke su istodobno bile omiljene među muškarcima svih društvenih staleža. Opravdanje za takvo licemjerje nalazilo se u uvjerenju da je muškarcima prirodno posjedovati strastvenu tjelesnu žudnju, no kako nisu smjeli oskvrnuti ugledne žene iz društva, zadovoljstvo su tražili kod onih koje su smatrali ionako moralno izgubljenima i nevažnima.⁶

Napredak bludnice postigao je značajan komercijalni uspjeh te su se čak pojavile i piratske inačice. Stoga se Hogarth zajedno s još nekim umjetnicima udružio u inicijativi za zaštitu autorskih prava. Kampanja je uspjela i 1735. godine donesen je zakon o autorskim pravima koji je postao poznat kao Hogarthov zakon.⁷

2. PUT DŽINA – PROBLEM ALKOHOLIZMA

Grafika Put džina (W. Hogarth, *Gin Lane*, Tate Britain, 1751.) bavi se problemom alkoholizma uzrokovanim džinom, a s njom u paru dolazi i *Ulica*

piva (W. Hogarth, *Beer Street*, Tate Britain, 1751.) koja potiče konzumaciju piva. Naime, u prvoj je polovici stoljeća vlada u Engleskoj poticala proizvodnju džina kako bi se iskoristio višak kukuruza. To je dovelo do velike količine džina i posljedično njegove niske cijene i lake dostupnosti, zbog čega je došlo do povećanja alkoholizma.⁸ Put džina (Slika 2.) prikazuje siromašnu londonsku četvrt Rookery te različite posljedice prekomjerne konzumacije alkohola: pijanu ženu odjevenu u dronjke koja zanemaruje svoje dijete te ono pada preko ograde, majku koja djetetu ulijeva džin u usta kako bi ga smirila, par koji prodaje svoju imovinu kako bi kupio džin, nasilje te, naposljetku, i smrt. Kao suprotnost tomu kaotičnomu i jadnomu stanju Hogarth predlaže *Ulicu piva* u kojoj vlada veselje i obilje zahvaljujući konzumaciji piva za koje se tad vjerovalo da ima ljekovit učinak na zdravlje.⁹ Prikazani su tako puniji muškarci koji uživaju u pivu s osmijehom na licu, slikar koji se divi slici koju je upravo naslikao, žene s košarama punim ribe i drugi. Zahvaljujući tim svojim prikazima, Hogarth je pridonio donošenju zakona o džinu 1751. godine kojim je povećan porez na uvoz te je uvedena veća kontrola lokalne proizvodnje i prodaje.¹⁰

3. IZBORNI HUMOR – PROBLEM KUPOVANJA GLASOVA I KORUPCIJE

Izborni humor (W. Hogarth, *The Humours of an Election*, Sir John Sloane's Museum, London, 1755.) u četirima scenama opisuje problem kupovanja glasova i korupcije referirajući se na stvarne događaje vezane za parlamentarne izbore u Oxfordshireu godinu dana ranije. Naime, glasovanje je 50-ih godina 18. stoljeća postalo javno te su glasači očekivali da njihovi glasovi budu kupljeni. Izbori u Oxfordshireu postali su sinonim za mito, korupciju i nepoštenje jer su i torijevci¹¹ i vigovci¹²

⁵ ISTO, 2010., 191.

⁶ ISTO, 192–193.

⁷ R. NEUMAN, 2013., 382.

⁸ ISTO, 380.

⁹ R. NEUMAN, 2013., 381.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Torijevci su engleska politička stranka koja se zauzimala se za prevlast kralja nad parlamentom i bila je konzervativnija. (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/torijevci> pristupljeno: 5. 6. 2024.)

¹² Vigovci su engleska politička stranka koja se zauzimala za prevlast parlamenta nad kraljem, građanske slobode, biračka prava i ukidanje ropstva, bila je liberalnija. (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/vigovci> pristupljeno:

izdvojili izdašne svote novca kako bi si osigurali što veći broj glasova. Torijevci su potrošili više te su i pobijedili.

Prva scena prikazuje predizborni skup vigovaca na kojem pićem, hranom i zabavom pokušavaju osigurati glasove mještana, dok torijevci vani prosvjeduju i pokušavaju ih omesti. Oštećeni portret Williama III., od čijih je podržavatelja potekao naziv za vigovce, daje naslutiti kako su i torijevci prethodno unajmili taj prostor očito za istu svrhu. Kompozicijski scena podsjeća na *Posljednju večeru*.¹³ Na sljedećem prikazu na ulici torijevac i vigovac pokušavaju podmititi glasača u sredini, a on, iskorištavajući situaciju, prihvaća novac od obojice.¹⁴ (Slika 3) Na trećoj je sceni izborni dan, a glasovanje je javno. Ispred drvene konstrukcije u kojoj se održavaju izbori formiran je red birača koji očito nisu u stanju samostalno glasovati, primjerice nepismeni muškarac kojemu drugi šapće koga će izabrati ili bolesnik u polumrtvom stanju kojega dvojica moraju podržavati. Zadnja scena prikazuje običaj toga doba da se izborni pobjednik u stolici proneše ulicama grada. Torijevskoga pobjednika nose njegovi kolege, no tu povorku ometaju nezadovoljni vigovci, te umjesto slavlja dolazi do sukoba i nasilja. U kompoziciji te scene Hogarth posuđuje elemente iz Rafaelovih djela: ustoličeni član parlamenta nalikuje prikazu pape Julija II. na *Izgonu Heliadora* (Rafael, *Izgon Heliadora*, Stanza dell'Eliodoro, Vatikan, 1512.), s iste scene preuzima i prikaz progona Heliadora u donjem desnom dijelu kojim se koristi za prikaz sukoba torijevca i vigovaca.¹⁵

4. DRUGA STRANA WILLIAMA HOGARTHA

Po svemu dosad navedenom dalo bi se zaključiti da Hogarth prepoznaje različite probleme društvenoga života onodobne Engleske i kritizira ih, odnosno njima se protivi. To se može iščitati iz različitih pregleda te je općeprihvaćeno mišljenje. No istraživač Bernard Krysmanski u svojoj knjizi iz 2010. godine to preispituje. Donosi podatke o Hogarthovoj raskalašenoj mladosti,

posjećivanju javnih kuća, odavanju piću te boravku u klubovima i tavernama s različitim tipovima ljudi, uglavnom nižih staleža. Dakle, Hogarth je bio sudionik onog društva koje kritizira, a ne izdvojeni promatrač i moralna vertikala koja se zgraža nad tim praksama.¹⁶ Koji su bili Hogarthovi motivi i stajališta o moralu, je li riječ o profitu ili karakterističnoj engleskoj autoironiji, ne može se znati. Ono što jest sigurno jest to da donosi, iako ponekad preuveličano, istinit presjek engleskoga društva prve polovice 18. stoljeća.

LITERATURA

- G. BAZIN, 1964. – Germain Bazin, *Baroque and Rococo Art*, New York, 1964.
- M. CRASKE, 2000. – Matthew Craske, *William Hogarth, British Artists*, Princeton University Press, 2000.
- B. W. KRYSMANSKI, 2010. – Bernd W. Krysmanski, *Hogarth's hidden parts : satiric allusion, erotic wit, blasphemous bawdiness and dark humour in eighteenth-century English art*, Georg Olms Verlag, 2010.
- R. NEUMAN, 2013. – Robert Neuman, *Baroque and Rococo Art and Architecture*, London, 2013.

INTERNETSKI IZVORI

- <https://collections.soane.org/object-p53> (pristupljeno: 5. 6. 2024.)
- <https://www.enciklopedija.hr/> (pristupljeno: 5. 6. 2024.)

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401166> (pristupljeno: 18. 5. 2025.)
- Slika 2: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-gin-lane-to1799> (pristupljeno: 18. 5. 2025.)
- Slika 3: <https://collections.soane.org/object-p56> (pristupljeno: 18. 5. 2025.)

5. 6. 2024.)

13 <https://collections.soane.org/object-p53> (pristupljeno: 5. 6. 2024.)

14 <https://collections.soane.org/object-p56> (pristupljeno: 5. 6. 2024.)

15 B. W. KRYSMANSKI, 2010., 266–268.

16 ISTO, 380–386.

PERFECT BLUE KONA SATOSHIJA SVIJET U KOJEMU SE ISPREPLIĆU STVARNOST I ILUZIJA

Franka Puharić i Buga Kranželić

Odsjek za povijest umjetnosti

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

[tekst sadrži spoilere]

Šezdesete godine 20. stoljeća u Japanu označile su početak potpuno nove filmske industrije koja će ubrzo osvojiti svijet – anime. Mnogi danas asociraju pojam anime s Japanom unatoč tomu što je sama riječ potekla iz engleske riječi *animation*. Japanska animacija ne prikazuje se isključivo na malim ekranima, već njezin utjecaj seže i na police dućana u obliku igračaka, rekvizita, pa čak i kostima najdražih anime-likova. Stilski gledano, ne postoji velika razlika između izgleda i pristupa dječjoj animaciji i animaciji za odrasle, no sadržaj namijenjen starijim gledateljima nudi kompleksnije i kontroverznije teme. Primjeri kao što su *Belladonna of Sadness* (1973.), *Angel's Egg* (1985.) i *Akira* (1988.) poništavaju stereotip da je anime isključivo za djecu. Ovaj tekst posvećen je jednomu od takvih ostvarenja: filmu *Perfect Blue* (パーフェクトブルー); prvomu filmu redatelja Kona Satoshija iz 1997. godine. Radnja filma postavljena je *in medias res*: prikazuje glavnu protagonisticu Kirigoe Mimu koja okončava svoju *pop-idol* karijeru i odlučuje postati glumica, ali ubrzo će svoje postupke i odluke dovesti u pitanje.

Glavna odrednica toga filma, ali i cijeloga opusa Kona Satoshija jest njegova fascinacija problematikom odnosa iluzije i stvarnosti. Tehnike kojima to ostvaruje u filmu *Perfect Blue* jesu rezanje scena i naglo prebacivanje iz kadra u kadar, što priči daje dojam nedovršenosti.¹ Takva apstrakcija realnosti mnogo je lakše izvediva kada autor ima kontrolu nad svakim kadrom, što nije slučaj kod igranoga filma. Protagonistica koja bi trebala biti ključna nit vodilja naracije nepouzdana je. Mima živi u neznanju koliko i gledatelj koji iz istih razloga suosjeća s njom. Kon se često koristi protagonistkinjama što možemo povezati s njegovim stavom da su žene karakterno kompleksnije od muškaraca. Autor filma u mladosti se najviše kretao u ženskom društvu, pa možemo zaključiti da ga je njegovo životno iskustvo inspiriralo pri stvaranju njegova opusa. Veliku ulogu u filmu imaju i nasumični psihodelični prikazi² te specifična paleta boja. Unatoč nazivu filma,³ dominantna boja jest crvena. Tijekom gledanja filma gledatelj može primijetiti kako je crvena boja signal opasnosti. Čovjek koji daje obožavateljevo pismo s eksplozivom

1 *Perfect Blue* ponajprije je bio zamišljen kao igrana serija. Regiju Kobe 17. siječnja 1995. godine pogodio je potres jačine 8,9 po Richteru te je zbog nedostatka financijskih sredstava snimanje obustavljeno. Na prijedlog Otoma Katsuhira, redatelj nove originalne animirane inačice postaje Kon Satoshi. U procesu izrade mnoge su scene izbačene zbog vremenskoga ograničenja, ali i zbog autentičnosti i želje za što tanjom granicom između prikaza stvarnosti i iluzije.

2 Na primjer: Mimine halucinacije druge Mime u *idol*-odjelu ili njezina *stalkera* koji se kamionom zalijeće u nju.

3 Naziv filma preuzet je od izvorne inačice priče *Perfect Blue* – novele Takeuchija Yoshikazuja. Radnja filma nije toliko povezana s radnjom novele. Kon je imao zadatak da zadrži tri ključna motiva iz izvornoga djela: *idol*, *fan* i *horror*. Zanimljiva je činjenica kako sam Kon Satoshi nije pročitao izvornu novelu *Perfect Blue*.



Prilog 1.

namijenjeno Mimi nosi crvenu jaknu, glavna antagonistkinja (Rumi) nosi crvenu odjeću i ruž te vozi crveni auto. Svaki put kada se Mima nalazi u opasnosti, pozadina i/ili osvjetljenje postaje žarko crveno.⁴ Zanimljivo je što je glazbeni repertoar malen (svega deset pjesma), ali je vješto iskorišten; utjecajan na atmosferu filma, specifičan i prepoznatljiv. Takav detaljistički i perfekcionistački pristup proizlazi iz ranoga rada Kona Satoshi-ja kao *mangake*. Za *mange* je jako bitan koncept prostora koji čini ključno sredstvo karakterizacije likova; nije važno imati samo dobru radnju, već i ostvariti odgovarajući ambijent. *Mangake* u pravilu imaju više asistenata koji rade na pozadini, dok je Kon Satoshi primjer autora koji je na svojim *mangama* radio samostalno. Jedan od pokazatelja njegova detaljizma jest prikaz Mimine sobe; vlastita soba čovjekov je najintimniji prostor te je intima jedna od temeljnih ljudskih potreba. Vlastita četiri zida utočište su čovjekove sigurnosti te odraz njegove psihe. Mimino mentalno stanje prolazi kroz određenu metamorfozu; što je njezino psihičko zdravlje upitnije, to je njezin intimni prostor neuredniji. Jednu od bitnih promjena

predstavlja kupnja računala, tada neuobičajenoga predmeta kućanstva.⁵ Tada Mima otkriva mrežnu stranicu *Mimina soba* (*Mima's room*/美麻の部屋) koja predstavlja izravan upad javne sfere u njezin osobni prostor. Mimin dnevnik opisuje njezin svakodnevni život od javnih nastupa do crtica iz privatnoga života, a autor virtualnoga dnevnika nije ona sama. Glavna junakinja počinje opsesivno iščitavati svoj mrežni dnevnik koji je usmjerava suprotno od stvarnosti te joj se pozornost prebacuje na razotkrivanje njezine digitalne persone. Za razliku od Mimine *online* sobe, ona u svoju pravu sobu pušta jedino osobe od povjerenja, koje joj pružaju osjećaj sigurnosti, kao što je Rumi, njezina menadžerica. Mimina transformacija uočava se i u promjeni stila oblačenja. Mima se postupno počinje udaljavati od svijeta pastelnih i nježnih boja koje simboliziraju nevinost. Prelaskom na tamnije pallete boja njezin se ormar počinje puniti fatalnijom, zavodljivom odjećom.

Ključni je trenutak u filmu scena silovanja u teledrami *Double Bind* u kojoj glumi Mima. U toj sceni ona nosi odjeću koja nalikuje erotičnoj inačici njezine *idol*-uniforme, a reflektori u toj sceni aso-

ciraju na pozornice na kojima je nekoć nastupala s grupom CHAM!. Njezin se imidž tada mijenja iz Mime *idola* u Mimu glumicu. Nedugo nakon toga njezin lik postaje glavni antagonist drame. Ta je scena pokretač domino-efekta u filmu: ubojstva ljudi koji se smatraju odgovornima za nastanak nove Mime. Redatelj Shibuya ubijen je u dizalu podzemnoga parkirališta u kojem odzvanja pjesma *idol*-grupe CHAM!, a Mimin fotograf ubijen je u svome domu dok ju gleda na televiziji. Obje žrtve ubijene su šiljkom za led te su im prvotno izbodene oči. Metaforički taj čin možemo interpretirati kako su njihove oči primijetile novu Mimu. Budući da gledatelj do samoga kraja filma ne zna da je Rumi glavni počinitelj nedjela, nije ni čudno da publika sumnja u nevinost glavne junakinje koja je karakterno labilna te pod dojmom uloge zlikovca koje glumi. U svom tom kaosu Miminu psihičkomu slomu doprinose znatiželjni tabloidi, tračevi i komentari kolega te se gledatelj sigurno više puta tijekom filma zapitao gdje je japanska policija.

Paralelna radnja između filma *Perfect Blue* i serijala *Double Bind* gledatelju dodatno otežava tumačenje radnje. Iako miješanje filma i teledrame u prvoj polovici filma može zbuniti gledatelja te ga ponukati da sumnja u Mimu, kasnije će rasplet radnje *Perfect Bluea* biti upravo pojašnjen scenama iz serijala unutar filma. Prvo valja upozoriti na scenu u kojoj Mimin lik i detektivka u *Double Bindu* raspravljaju kako iluzije ne mogu opsjedati čovjeka. Zatim slijedi scena u ispitivaonici koja upućuje na nadolazeću kulminaciju *Perfect Bluea*: Rumi je ubojica dvojne ličnosti. Rumi, koja je i sama u prošlosti bila *idol*, smatra kako razumije Mimu te joj želi pomoći iz sebičnih razloga. Njezine namjere kasnije prelaze u opsesiju pa tako vidimo kako ona počinje preuzimati Mimin identitet. Na primjer: pri kraju filma, nakon napada Uchide (Me-Manie) na Mimu, Rumi odvodi Mimu na sigurno govoreći: „Vodim te nazad... u Miminu sobu.“ U kontekstu te rečenice „Mimina soba“ ne odnosi se na stvarnu njezinu sobu, već na egzaktnu kopiju njezine prijašnje sobe iz *idol*-dana – koja je, zapravo, Rumina



Prilog 2: U filmu *Perfect Blue*, Mima nije jedina podložna halucinacijama - i njezin glavni stalker - Me-Mania - također je podložan iluzijama uma

4 The Use of Red in *Perfect Blue*: <https://www.youtube.com/watch?v=2D9jZfedoiY&t=125s> posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)

5 Uzimajući u obzir vremenski kontekst 90-ih, informatička pismenost nije bila proširena na veće populacije. Također, korištenje stručnom terminologijom na engleskom jeziku dodatno je otežavalo rad korisnicima koji ga ne govore.



Prilog 3: Plakat za film Perfect Blue Kona Satoshija

soba.⁶ Događa se šokantan preokret radnje – saznajemo da je Rumi, osoba za koju varljivo možemo tijekom filma misliti da je na Miminoj strani, njezin najveći neprijatelj i uzrok njezine patnje.

Neki od bitnijih motiva u filmu jesu ogledala i staklene površine. Ogledalo i reflektirajuće površine odraz su Mimine psihe. Iako oni upućuju na njezin psihički i mentalni pad, u bijegu od Rumi, Mima primjećuje svoj odraz u izlogu te shvaća da jedino ona može biti prava Mima. Shodno tomu, glavni antagonist, Rumi, u istoj sceni najveću ozljedu zadobiva na krhotinama razbijenoga stakla toga istoga izloga.

Perfect Blue Kona Satoshija može se interpretirati na beskonačno načina. Posljednja scena filma prikazuje uspješnu glumicu Mimu koja posjećuje svoju bivšu menadžericu Rumi u psihijatrijskoj bolnici. Nakon posjeta ona ulazi u crveni automobil te gledajući svoj lik u retrovizor izgovara: „Ne, ja sam prava.“⁷ Iako je crvena tijekom cijeloga filma bila simbol opasnosti, korištenje upravo tom bojom u toj sceni možemo tumačiti kao Mimino preuzimanje kontrole nad svojim životom. Bila u opasnosti ili ne, ona se nalazi na mjestu vozača te je glavni akter koji uspostavlja ravnotežu između svoje sadašnjosti i prošlosti koja ju je izgradila. Film *Perfect Blue*, unatoč tomu što je nastao 1997. godine, relevantan je i dandanas zbog tema koje se prožimaju u filmu, kao što su zanemarivanje mentalnoga zdravlja zbog karijere, prodiranje medija i društvenih mreža u privatnost pojedinca, azijska idol-industrija. Kon Satoshi, zaljubljenik u svijet gdje se stapaju imaginacija i stvarni događaji, upravo u svom stilu želi navesti gledatelja na korištenje vlastitom maštom i stvaranje vlastite interpretacije ne servirajući mu jasno sve odgovore u filmu te je to doista ono što *Perfect Blue* čini jedinstvenim filmskim ostvarenjem.⁸

⁶ U japanskom jeziku moguće je govoriti u trećem licu za sebe – tako kada Rumi izgovara „Mima’s room“ (みまのへや), ona već tad sebe smatra pravom Mimom. Takav način govora također je karakterističan za djecu, tako da odrasle osobe koje se njime služe odaju dojam infantilnosti (koja može biti namjerna ili nenamjerna).

⁷ *Perfect Blue* (film) – minutaža: 01:17:35

⁸ *Perfect Blue: Interview with Director Satoshi Kon*: <https://www.youtube.com/watch?v=dsVqAq-guhc> (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)

POPIS IZVORA:

- The SATOSHI KON PROBLEM: <https://www.youtube.com/watch?v=9GzZuRMwb-W4&t=904s> (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)
- The Use of Red in Perfect Blue: <https://www.youtube.com/watch?v=2DgiZfedoiY&t=125s> (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)
- Perfect Blue: Interview with Director Satoshi Kon: <https://www.youtube.com/watch?v=dsVqAq-guhc> (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)
- Merriam-Webster: https://www.merriam-webster.com/dictionary/anime?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)
- Vlastite oči, mozak i neiscrpno pregledavanje filma iznova i iznova.

POPIS PRILOGA:

- Prilog 1: *Perfect Blue*, Kon Satoshi, 1997., Madhouse (Nakano City, Tokyo, Japan), scena iz filma, <https://dariacomman.substack.com/p/identity-loss-through-the-lens-of> (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)
- Prilog 2: *Perfect Blue*, Kon Satoshi, 1997., Madhouse (Nakano City, Tokyo, Japan), screenshot scene iz filma, <https://filmdaze.net/perfect-blue/> (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)
- Prilog 3: *Perfect Blue*, Kon Satoshi, 1997., https://www.imdb.com/title/tt0156887/mediaviewer/rm1272418049/?ref=tt_ov_i (posljednji put pregledano: 28. veljače 2025.)

BAROKNO ILUZIONISTIČKO SLIKARSTVO IVANA KRSTITELJA RANGERA U CRKVI UZNESENJA BLAŽENE DJEVICE MARIJE U REMETAMA

Barbara Gašpar

Ivan Krstitelj Ranger bio je jedan od najistaknutijih predstavnika baroknoga iluzionističkoga slikarstva na području Hrvatske u razdoblju ranoga novoga vijeka. Njegova umjetnička ostvarenja prisutna su u mnogobrojnim pavlinskim crkvama i drugim objektima kojima su se koristili pavlini. Jedna od tih crkava jest i crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Remetama, gdje je sačuvan njegov fresko-oslik iako je znatno oštećen zbog potresa koji su ozbiljno narušili tu crkvu, a samim time i fresko-ciklus.

Ivan Krstitelj Ranger (1700. – 1753. godine u Lepoglavi) smatran je jednim od najuglednijih hrvatskih pavlinskih slikara,¹ jedan je od najvažnijih slikara na ovom prostoru u vremenu baroka.² O njegovu životu i školovanju malo je toga poznato, njegova naobrazba započinje u Götzenu, u jednoj od lokalnih radionica.³ On i njegovi suvremenici cijeli su život djelovali u tuđini i rijetko su se vraćali u rodni kraj. Tako je i I. Ranger svoj značajan umjetnički doprinos ostavio u svom novom domu, u Hrvatskoj gdje surađuje s franjevačkim i pavlinskim redom, čiji je član postao 1734. godine.⁴ Najpoznatiji je po radu na fresko-slikarstvu,⁵ ali i ponegdje sačuvanom slikarstvu na dasci⁶ te po

vođenju uhodane lepoglavske slikarske radionice Franje Bobića.⁷ Svaka kompozicija koju je izveo sadržavala je i odlike barokne raskošne i slojevite propovijedi.⁸ U hrvatsko slikarstvo toga vremena unio je inovacije i obogatio ga svježim idejama i inovativnim stilskim rješenjima⁹ te je unio zreli barokni duh u slikarstvo ovoga područja.¹⁰

Ivan Ranger boravio je i djelovao na području Remeta između 1745. i 1748. godine.¹¹ Važnost Marije u toj crkvi istaknuta je već na samom ulazu u crkvu, iznad ulaznih vrata, natpisom, namijenjenim svima koji su se našli ispred ulaza, koji ih poziva da zastanu i zazovu Mariju.¹² Freske s prikazima čuda smještene su u unutrašnjosti crkve, odmah ispod pjevališta. Svaku od scena izveo je u zaseb-



Slika 1. Detalj - prikaz čuda s Barbarom Horvatićankom (iz 1659.), Ivan Krstitelj Ranger, Remete, 1747.

nom okviru; a svaka je sadržavala vlastito očišće, kao i natpis izveden na iluzionističkoj traci ispod medaljona. Kako bi promatrač istinski doživio svaku od tih scena, morao je promijeniti motrište. Ono što mu je predstavljalo izazov u tom osliku, bila je opasnost od repetitivnosti.¹³ Zbog takve individualnosti medaljona mogli bismo pomisliti da su nastali u različitim razdobljima. Međutim, nastali su u istom periodu, preko jedinstvene narudžbe.¹⁴ I. Ranger uspio je fresko-slikarstvom, čije autorstvo i kvaliteta nisu upitni ni u kojem smislu, u malom prostoru ulaza izvesti brojne medaljone s čudima i na njima prezentirati svoju vještinu baroknoga iluzionizma.¹⁵ Na freskama u podgledu pjevališta prikazuju se čuda povezana s Marijom koja su se dogodila u razdoblju od 1240. do 1670. godine. Izvorno je bilo prikazano 59 pojedinačnih scena. Danas je od tih 59 scena sačuvano samo 47, zbog čega se smatra da je preostalih 12 scena, koje su vjerojatno bile smještene na zidovima broda crkve, stradalo u potresu 1748. godine.¹⁶ Željko Jiroušek te medaljone s čudima naziva „ljekarna nebeska” (*Pharmacopea coelestis*). Čuda koja su ovdje prikazana prije svega služila su kao sredstvo propagande radi širenja pobožnosti prema Majci Božjoj Remetskoj. Specifični događaji u kojima su ljudi, prema vjerovanju, doživjeli uslišanje svojih molitvi pridonosili su širenju glasa o čudotvornostima svetišta.¹⁷ Posebnu skupinu čuda činili su zazivi da ih obrani od vruga i vještica, ali i druga čuda tipična za marijanska svetišta.¹⁸ U osliku I. Ranger uključuje 78 različitih figura, među kojima su i predstavnici različitih društvenih skupina. Prikazuje živopisne prikaze ljudi odjevenih u raznovrsnu odjeću i obuću toga vremena, upućujući na društveni sloj kojem pripadaju. Iz fresaka možemo dobiti detaljan uvid u unutrašnje uređenje tadašnjih kuća, namještaj u njima, ali i namještaj koji je karakterističan za različite imovinske prilike. Također, prikazani su vanjski izgled kuća, poneke tvrđave, a ponajviše same Remete, koje su prikazane na nekoliko slika. Radeći taj os-

lik najvjerojatnije je negdje vidio djelo pavlinskoga priora Andrije Eggera: *Pharmacopea Coelestis*, u kojem je opisan velik broj čuda vezanih za Mariju Remetsku i koje je Rangeru možda poslužilo kao građa za povijesne izvore i detalje o čudima Marije u tom razdoblju.¹⁹ Iako treba napomenuti da u kontekstu povijesti umjetnosti veza između njih dvoje još uvijek nije proučena, a samim tim ni potvrđena. Oba umjetnika imala su istu želju – prikazati čuda i vjerske događaje radi duhovnoga utjecaja na vjernike. Različiti su u pristupu (različiti periodi, različiti umjetnički izrazi i konteksti), ali oba se svojom umjetnošću koriste kao alatom za jačanje vjere i povezivanje zajednice s religijskim nasljedem te su bili usmjereni na duhovnu obnovu unutar Katoličke Crkve, ali i poticanje pobožnosti. U tom kontekstu, ta djela imaju funkciju širenja katoličkoga identiteta kao i duhovne snage, a ne teološke borbe ili protuprotestantske kritike.²⁰ Treba istaknuti da se Ranger nije svim grafičkim predlošcima koristio jednako, nekima se koristio kao izravnim predlošcima, dok se drugima koristio kao nadahnućem, ali zanemarivo.²¹ Osim Eggererova djela *Pharmacopea Coelestis*, još jedan mogući predložak kojim se I. Ranger poslužio za izradu medaljona jest *Mater amabilis*, rukopis nastao 1665. godine.²² Medaljoni I. Rangera sadrže niz različitih događaja poput čuda o zatočeniku u turskom ropstvo, čuda s Turopoljkom s iskrivljenom potkoljenicom, čuda s hromom djevojkom, kao i razna druga čuda. Svi medaljoni sadrže popratne natpise s pojašnjenjem scene.²³ (Slika 1 i Slika 2)



Slika 2. Pogled na svod ispod pjevališta s medaljonima, Ivan Krstitelj Ranger, Remete, 1747.

1 <https://ik-ranger.eu/ranger.php>

2 KATALOG, 1989., 133. (Marija Mirković)

3 I. PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 30.

4 I. PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 32.

5 KATALOG, 1989., 133. (Marija Mirković)

6 I. PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 32.

7 KATALOG, 1989., 133. (Marija Mirković)

8 I. PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 52.

9 PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 55.

10 KATALOG, 1989., 133. (Marija Mirković)

11 I. PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 178.

12 S. CVETNIĆ, 2005., 188–189.

13 S. CVETNIĆ, 2005., 187–188.

14 S. CVETNIĆ, 2005., 188.

15 S. CVETNIĆ, 2005., 192.

16 T. ĐURIĆ, 1976., 25.

17 S. CVETNIĆ, 2005., 188–189.

18 S. CVETNIĆ, 2005., 190.

19 T. ĐURIĆ, 1976., 26.

20 S. CVETNIĆ, 2005., 190.

21 S. CVETNIĆ, 2005., 191–192.

22 S. CVETNIĆ, 2005., 190.

23 S. CVETNIĆ, 2005., 196–197.

Ranger se u izvedbi svojih okvira služi akromatskim (svjetlosivkastim) iluzioniranim stucco okvirima povijenih obrisa. Medaljoni smješteni u središnjem traveju imali su nešto raskošnije okvire. U vrhu su bili zaključeni rotulusom, opleteni akantusom, dok na onima smještenima niže, na bazi sfernoga trokuta izvodi dodatnu dekoraciju u vidu velikih iluzionističkih školjaka. Motivom školjke, kao i ružičastom lebdećom trakom koja sadrži dodatna pojašnjenja medaljona I. Ranger postiže iluziju trodimenzionalnosti.²⁴ Ti motivi od podloge su odvojeni dubokim sjenama koje su usklađene sa stvarnim smjerom svjetlosti koja dolazi kroz ulazna vrata, a na koju je I. Ranger računao pri stvaranju tih medaljona.²⁵ Otkriveni wmonumentalni fresko-oslici u svetištu prilično su oštećeni. Tipična Rangerova balustrada u gornjem dijelu potvrđuje njegov rad.²⁶ Na sjevernom zidu kora prikazuje scenu Marijina uznesenja na nebo, inspiriranu pričom iz starozavjetne Prve knjige o Kraljevima te Psalmima. Teološkom interpretacijom povezuje tu priču s Marijinim uzdizanjem na nebeski tron. Koristi se motivom kralja Salomona, koji posjeduje svoju majku Bat-Šebu s desne strane, kako bi predstavio Krista i Bogorodicu, stvarajući teološku paralelu između Salomonove majke kao kraljice i Marije kao kraljice neba. Oslikava i svod svetišta te se ponovno koristi motivom balustrade koja ovalno uokviruje pogled u nebo. Naime, između gotičkih rebara svoda smješteno je 12 likova iz Staroga zavjeta, čija simbolika može biti prenese na 12 apostola u Novom zavjetu. Prostor neba značajno je oštećen u potresu 1880. godine, zbog čega je njegovo čitanje i razumijevanje otežano. Sačuvani su samo fragmenti, koji su pomogli u rekonstrukciji izvorne teme svoda, koja je bila Marijino krunjenje.²⁷

Ivan Krstitelj Ranger svojim je djelovanjem u Hrvatskoj ostavio neizbrisiv trag u baroknom slikarstvu ovih prostora, unoseći u njega inovativne iluzionističke tehnike u kombinaciji s izvorom svjetla te bogate i promišljene ikonografske programe koji su nadilazili puku dekorativnost, služili su kao sredstvo prenošenja teološke i duhovne poruke. Freske u crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Remetama svjedoče o njegovoj iznimnoj

umjetničkoj vještini i religioznosti. Svojim opusom uspijeva zadovoljiti estetske, ali i duhovne želje naručitelja, istodobno razumijevajući i manje obrazovane vjernike. Rangerovo slikarsko nasljeđe i danas ostaje relevantno kao primjer sinteze estetike i duhovnosti, potvrđujući njegov status jednog od najvažnijih baroknih, ali i pavlinskih slikara na ovim prostorima.

LITERATURA:

- I. PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004. – Ivo Pervan, Marija Mirković, Ivan Krstitelj Ranger, Zagreb, 2004.
- KATALOG 1989. – Kultura pavlina u Hrvatskoj: 1244-1786.: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo: osnovni katalog, (urednici) Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević, Zagreb, 1989.
- S. CVETNIĆ, 2005. – Sanja Cvetni, Likovni i pisani izvori za slikane medaljone s čudima Majke Božje Remetske Ivana Krstitelja Rangera u Remetama, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 187–200.
- T. ĐURIĆ, 1976. – Tomislav Đurić, Barokno slikarstvo Ivana Rangera, Varaždin, 1976.

MREŽNI IZVORI:

- <https://ik-ranger.eu/ranger.php>

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1. : S. CVETNIĆ, 2005. – Sanja Cvetni, Likovni i pisani izvori za slikane medaljone s čudima Majke Božje Remetske Ivana Krstitelja Rangera u Remetama, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 187–200.
- Slika 2. : S. CVETNIĆ, 2005. – Sanja Cvetni, Likovni i pisani izvori za slikane medaljone s čudima Majke Božje Remetske Ivana Krstitelja Rangera u Remetama, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 29 (2005.), 187–200.

24 S. CVETNIĆ, 2005., 191.

25 S. CVETNIĆ, 2005., 190–192.

26 T. ĐURIĆ, 1976., 26.

27 PERVAN, M. MIRKOVIĆ, 2004., 58.

NAJBOLJE FOTOGRAFIJE SA TERENSKIH NASTAVA

Ana Lisičić

Kao i prošle, tako je i ove godine naš časopis obilježila rubrika “Najbolje fotografije s terenskih nastava”. Studentice i studenti ponovno su nas zadivili svojom sposobnošću da zabilježe prekrasne trenutke arhitekture, prirode i umjetničkih djela koja smo imali priliku vidjeti na terenu. Ove godine predstavljamo deset

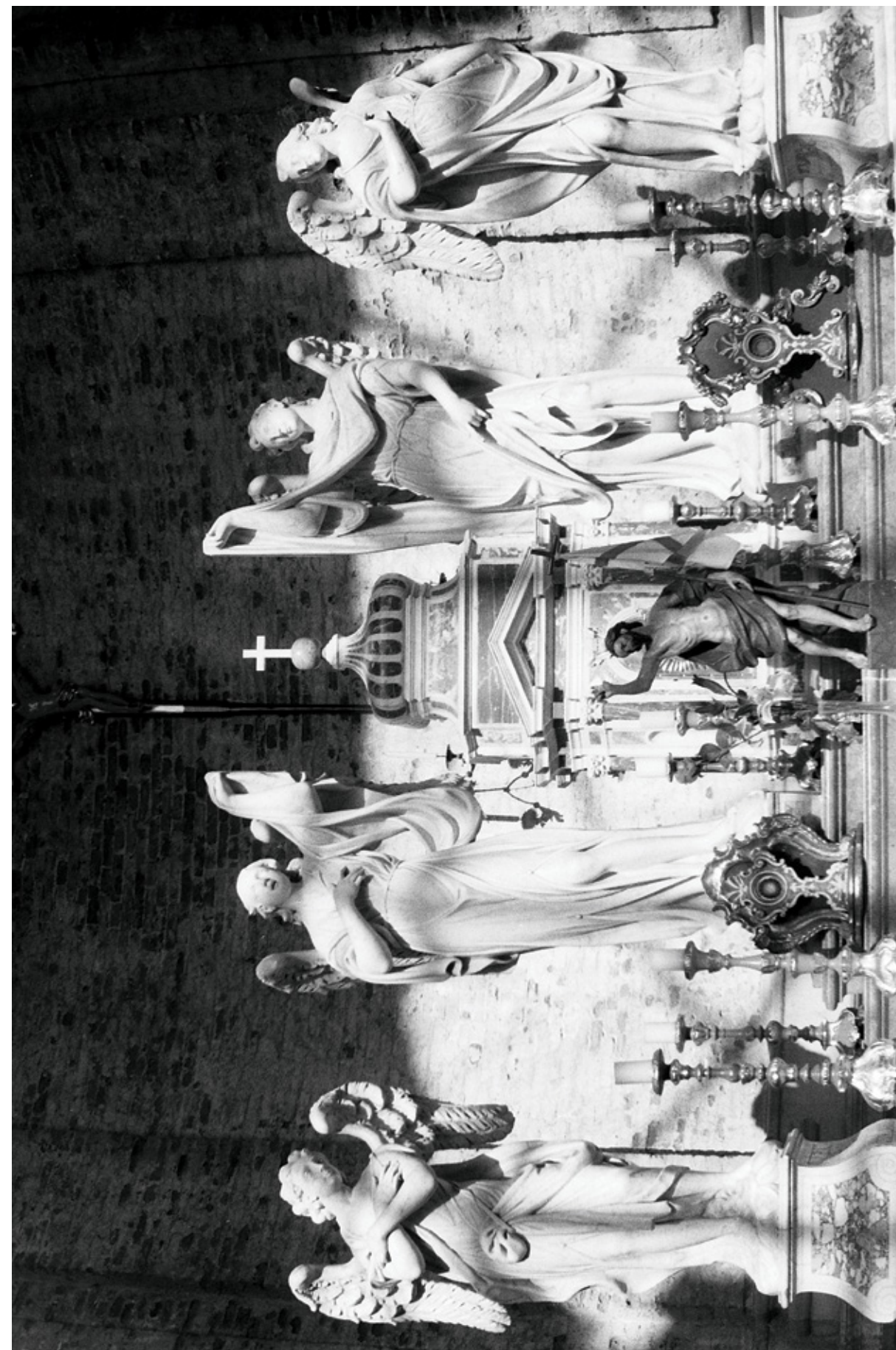
fotografija slobodne tematike koje je odabralo uredništvo. Cilj rubrike jest pružiti studentima priliku da pokažu svoje fotografsko umijeće, ali i potaknuti ih da se i na svakoj sljedećoj terenskoj nastavi dodatno potrude oko svojih fotografija, koje bi u konačnici možda mogle završiti upravo u ovoj rubrici.



Slika 1. Nina Vidović, Ručica, muzej Ara Pacis, Rim, 2024.



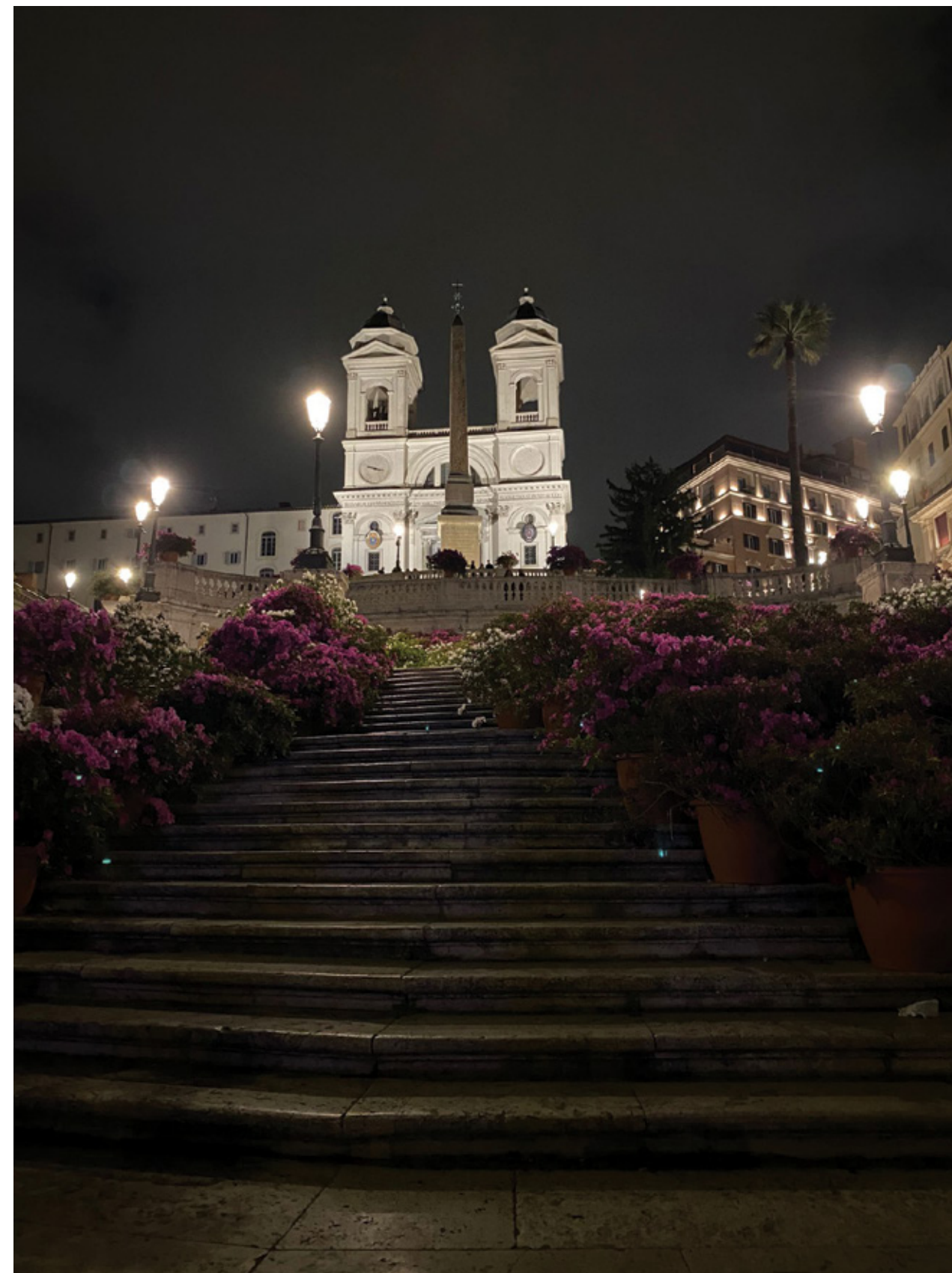
Slika 2. Borna Jonjić, Pfaffenbaški Blues, Njemačka, 2025



Slika 3. Ana Lisičić, Kontrast, Perast, 2024.



Slika 4. Kate Franin-Pečarica, Pad čovjeka, Rijksmuseum, 2025.



Slika 5. Alisa Bojaj, Španjolske stube, Rim, 2024.



Slika 6. Robertina Vuljanić, Andeo sa spužvom, na Ponte Sant' Angelo, Rim, 2024.



Slika 7. Ana Matajia, Blizanke, Rim, 2024.



Slika 8. Ivana Šimić, Anđeo, Vatikanski muzej, 2024.



Slika 9. Tina Bosna, U okrilju majke, katedrala u Strasbourgu, 2023.

MISTIČNI I DUHOVNI ASPEKT U DJELIMA EL GRECA U TOLEDU

Doroteja Ivanec

Doménikos Theotokópoulos, rođen 1541. godine na Kreti, pojavio se kao ključna figura između kasne renesanse i ranoga baroka. Preminuo je 1614. godine u Toledu, gdje je razvio osebujan stil spajajući bizantske, renesansne i barokne utjecaje. Stil El Greca često je okarakteriziran izduženim figurama, intenzivnim bojama i jedinstvenom interpretacijom prostora i svjetlosti, anticipirajući barok. Religioznim temama koristio se za izražavanje dubokih emocionalnih i duhovnih iskustava. Utjecao je na umjetnike poput Diega Velázqueza, Francisca de Zurbarána i Francisca Goye.

El Greco započeo je umjetničko usavršavanje na Kreti, gdje je razvio stil s izduženim figurama i jarkim bojama, karakterističnim za bizantsku ikonografiju. El Grecovo djelo *Bogorodičin san* iz oko 1567. godine, koje se nalazi u Ermoupolisu, svetoj prvostolnici Usnule Djevice, odražava hibridni stil, spajajući ikonografske konvencije bizantske umjetnosti s novonastalom renesansnom estetikom koju će El Greco u potpunosti prihvatiti u svojim kasnijim djelima.¹ Djelo prikazuje Djevicu Mariju na odru, apostole u žalosti te Krista u mandorli koji prima njezinu dušu. Kompozicija slijedi bizantsku ikonografiju, s naglaskom na duhovni i hijerarhijski prikaz, koja je obogaćena talijanskim dekorativnim elementima kao što su svijećnjaci pred odrom, koji su sramežljivo uvedeni u dijelove kompozicije. Žive boje, stilizirani likovi i zlatna pozadina naglašavaju duhovnu dimenziju, a položaj Krista i Bogorodice naglašava teološku važnost prizora, simbolizirajući prijelaz iz zemaljskoga u božansko.

El Greco se oko 1567. godine preselio u Ve-

¹ J. BROWN, 1998., 62.

neciju, gdje je pod utjecajem Tiziana i Tintoretta usvojio i prilagodio tehnike zapadnoga slikarstva, posebno boje, perspektivu i juktapoziciju likova. Njegovo djelo *Krist liječi slijepu* (1567. g., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) iz toga razdoblja označava značajnu evoluciju u njegovu stilu, spajajući njegove bizantske korijene s renesansnim. Krist je središnja, spokojna figura, čime se naglašava njegova božanska priroda i autoritet, a dinamična kompozicija usmjerava pogled promatrača na čin iscjeljenja. Paletu boja prihvaća od Tiziana, a perspektivu i juktapoziciju likova u prostoru od Tintoretta. El Grecov kist počinje pokazivati više fluidnosti i ekspresivnosti, odmičući se od krutoga, linearnoga stila bizantskih ikona. Prostorni raspored i tretman likova odražava rastuće razumijevanje perspektive i anatomske točnosti te



Slika 1. Suze svetog Petra, El Greco, 1580-e godine, Bernard Castle, The Bowes Museum



Slika 10. Franko Vučetić, Vatikanski muzej, 2024.

pozadinska arhitektura i krajolik pružaju dubinu, stvarajući više trodimenzionalan prostor. Likovi su izvedeni s pojačanim emocionalnim izražajem, a različite reakcije publike, od čuđenja do skepse, prizoru daju psihološku dimenziju. To djelo predstavlja primjer njegova eksperimentiranja te tehničku i stilsku evoluciju i postupni pomak prema ekspresivnijem i dinamičnijem stilu.

El Greco boravio je u Rimu od 1570. do 1575. godine pod pokroviteljstvom kardinala Alesandra Farnesea kod kojega je došao preko Julija Klovica.² U Rimu se susreo s manirizmom i razvio svoj izražajni stil s dramatičnim osvjetljenjem i emocionalnim intenzitetom. Djelo *Dječak puše u žeravicu* (oko 1570. godine, Nacionalni muzej u Napulju) odražava njegovo istraživanje svjetla i žanrovskih tema. Inspiriran maniristima poput Parmigianina i Bronzina i tehnikom *chiaroscuro*, prikazao je dječaka u profilu, lica obasjanoga žeravicom,



naglašavajući psihološku dubinu i realizam. Dječakov usredotočeni izraz i pažljiv prikaz plamena sugeriraju alegoriju znanja i otkrića, simbolizirajući prijelaz iz tame u svjetlo, neznanja u razumijevanje. Intimna scena i igra svjetla simboliziraju prosvjetljenje, što odražava renesansni humanizam i El Grecov umjetnički razvoj.

Godine 1575. El Greco preselio se u Španjolsku, isprva tražeći kraljevsko pokroviteljstvo u Madridu, ali se na kraju nastanio u Toledu 1577. godine. U Toledu je El Greco istinski procvjetao stvarajući svoja najpoznatija djela koja su kombinirala njegove kretske, venecijanske i rimske utjecaje na jedinstven i vrlo ekspresivan način.

Španjolski misticizam, što su ga ilustrirali likovi kao što su sveta Terezija od Ávile i sveti Ivan od Križa, naglašavao je izravna osobna iskustva božanskoga, često karakterizirana vizijama i unutarnjim prosvjetljenjem. El Greco je pridonio reformi katoličke umjetnosti transformirajući ikonografske teme i razvijajući inovativan vizualni jezik. U zrelosti je spojio bizantske utjecaje s europskim tehnikama, oblikujući jedinstven stil. Njegovi prikazi svetaca i apostola, koji su prikazani u polovici prirodne veličine, izolirani i monumentalizirani, djelovali su kao emocionalni sugovornici vjernika, čime je unio revoluciju u sakralnu umjetnost. Djelo *Suze svetog Petra* (Slika 1.) duboko je i emocionalno nabijeno djelo koje bilježi trenutak pokajanja svetoga Petra nakon što je zaniijekao Krista. Ta je slika bitan primjer El Grecove sposobnosti da prenese duboka duhovna i psihološka stanja, koja odzvanjaju temama misticizma koje su prevladavale u Španjolskoj kasnoga 16. stoljeća. Razlog popularnosti tih navedenih pobožnih slika jest to što hvataju pobožnost i emocije pro- tureformacijske duhovnosti i daju poticaj za molitvu i pobožnost.³ Nadalje, suzne oči navedenih likova uperene prema nebu stvaraju intiman odnos koji se očituje u trima relacijama; u odnosu s božanskim, odnosu likova samih sa sobom i

² E. A. MARÉ, 2008., 108.; J. BROWN, 1998., 64.
³ J. BROWN, 1998., 72.

Slika 2., *Navještenje*, El Greco, oko 1596.-1600. godine, Madrid, Museo Nacional del Prado



Slika 3., *Vizija Sv. Ivana Evanđelista*, El Greco, 1608. - 1614., The Metropolitan Museum of Art, New York

odnosu s naručiteljem/vjernikom. Suzne oči kasnije će postati zaštitni znak baroknoga slikara Guida Renija, a njih je mnogo ranije anticipirao El Greco.⁴

El Grecova djela nadilaze naraciju, odišući duhovnom snagom i mističnom atmosferom. Engleski povjesničar umjetnosti David Davies korijene stila traži u intelektualnim izvorima njegova grčko-kršćanskoga obrazovanja i svijetu njegovih sjećanja s liturgijskoga i obrednoga aspekta Pravoslavne Crkve i smatra da su religiozna klima pro- tureformacije i estetika manirizma djelovale kao katalizatori za aktiviranje njegove individualne

tehnike te tvrdi da filozofije platonizma i antičko- ga neoplatonizma, djela Plotina i Pseudo-Dionizija Areopagita, tekstovi crkvenih otaca i liturgija nude ključeve za razumijevanje El Grecova stila.⁵ Francisco Pacheco del Río⁶ opisuje El Greca na sljedeći način: „On je bio veliki filozof, oštar u svojim zapažanjima, i pisao je o slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi.”⁷ Djelo *Pokop grofa od Orgaza* (1586. – 1588.) jedno je od El Grecovih najvažnijih djela, naručeno za crkvu Santo Tomé u Toledu. Temelji se na legendi o grofu Orgazu, čiju su dušu, zbog njegove pobožnosti, pri ukopu pratili sveti Au-

⁴ M. SCHOLZ-HANSEL, 2007., 67.

⁵ D. DAVIES, 1990., 23.

⁶ Francisco Pacheco del Río (1564. – 1644.) bio je španjolski slikar, najpoznatiji kao učitelj i tast Diega Velázqueza i Alonza Canoa te kao autor knjige o slikarstvu pod nazivom *Arte de la pintura* (1649.) koja je važan izvor za proučavanje slikarske prakse 17. stoljeća u Španjolskoj. Vidi više u J. BROWN, 1998., 101–109.

⁷ F. PACHECO, 1649.

gustin i Stjepan. Kompozicija je podijeljena na zemaljsku scenu ukopa i nebesku viziju, simboli- zirajući prijelaz duše u duhovno postojanje, u sk- ladu s neoplatonskim idejama.⁸ Dramatičan kon- trast boja i svjetla naglašava duhovni intenzitet prizora. Ključna figura anđela povezuje zemaljs- ko i božansko, vizualizirajući tridentsku dogmu o spasenju i neoplatonističku ideju uzdizanja duše.⁹ Djelo odražava neoplatonsko vjerovanje u umjet- nost kao kanal za otkrivanje božanskoga preko ljepote i oblika. Zanimljiv je autoportret umjetnika koji, poput njegovih ranije spomenutih svetačkih likova, gleda sa suzrim očima prema gore. Prema Plotinu, umjetnik je posrednik između materijal- noga i duhovnoga svijeta, prenoseći ideje pomoću umjetnosti. Heidegger upozorava da su umjetnik i djelo uvijek međuvisni i da su oboje izvori jedno za drugo.¹⁰ El Greco sam kaže: „Jezik umjetnosti je nebeskog porijekla i mogu ga razumjeti samo odabrani.” i „Umjetnici stvaraju iz osjećaja pus- toši. Duh stvaranja je mučno, zamršeno istraživan- je unutar duše.” Navedeni citati jasno odražavaju neoplatonsku misao umjetnika.

Djelo *Navještenje* (Slika 2.) odličan je prim- jer El Grecova zrela stila sažimajući duhovni i mis- tični aspekt u tehničkom pogledu. Stavljanje snage mašte i intuicije iznad subjektivne i racionalne prirode pri stvaranju umjetničkoga djela temeljno je načelo El Grecova stila. On je odbacio klasične es- tetske kriterije poput proporcija i veličine. Njegovi su likovi monumentalni, disproporcionalni i teže u visine. Utjecaj manirizma s kojim se susreo u Rimu jasno je iskazan u elongiranim likovima. Vjerovao je da su ravnoteža i elegancija najvažniji ciljevi umjet- nosti, ali da ih slikar može postići samo kada uspije riješiti najteže probleme koristeći se najjednostavni- jim rješenjima.¹¹ Smatrao je da je boja najznačajniji i najnepredvidiviji element slikarstva, dajući joj veću važnost od oblika. Boju, kao što je već navede- no, izučio je u Veneciji, ali joj je dao osobni pečat korištenjem snažnim i kvalitetnim pigmentima. U djelu *Navještenje* likovi su odjeveni u snažne boje

sa svjetlacima, a izraženiji su zbog tamne pozadine, što je jasnije izraženo jer cijelu kompoziciju prožima sivo-plavi oblak. Neobični i eklektični oblaci i nebe- sa postat će zaštitni znak njegovih slika. Glavna crta njegovih radova jest gestikulacija i ekspresivnost likova. U *Navještenju* likovi komuniciraju gestama koje izražavaju duboka emocionalna stanja Marije i Gabrijela. Također je u njegovim radovima karak- terističan pogled likova prema gore što upućuje na intiman odnos likova s božanskim, a time pojačava i mističan aspekt.

Do početka 17. stoljeća El Greco se etabli- rao kao glavna figura u umjetničkom i vjerskom životu Toleda, a njegovo stvaralaštvo u tom razdo- blju karakterizira pojačana ekspresivnost, izduže- ni oblici i vibrantna uporaba boja. Ekspresivnost je prisutna u ranijim El Grecovim djelima, ali njezin vrhunac vidljiv je u djelu *Otvaranje petog pečata* (Slika 3.). Ta slika, također poznata kao *Vizija sve- tog Ivana*, nastala je tijekom El Grecovih kasnijih godina u Toledu, odražavajući njegov kasni zreo stil i dubok angažman s duhovnim i mističnim temama. Slika, inspirirana knjigom *Otkrivenja*, odražava protureformacijsku usmjerenost na apo- kaliptične teme i trijumf Crkve. Prikazuje svetoga Ivana Evanđelista u ekstatičnom otkrivenju, s ru- kama podignutim prema nebu, dok duše muče- nika primaju bijele haljine kao simbol otkupljenja. Izdužene figure i dinamičan raspored izražavaju duhovni žar, a dramatična upotreba svjetla i boja stvara mističnu atmosferu. Neoplatonizam se ogleda u okomitoj kompoziciji i uzdizanju duša prema božanskomu, dok ekspresivan rad kistom pojačava emocionalni intenzitet i vizionarsku kvalitetu scene. Djelo se često smatra pretečom ekspresionizma zbog svoga emocionalnoga in- tenziteta, dramatične kompozicije i izražajne up-otrebe boja i oblika.¹² Usredotočenost slike na unutarnja duhovna i emocionalna iskustva odjeku- je ciljevima ekspresionističkih umjetnika. Pablo Picasso bio je pod utjecajem El Greca, osobito u radovima s početka 20. stoljeća kao što su Picass-

ove *Gospođice iz Avignona* (1907.) koje se čuvaju u MoMA-i.¹³ Picasso preuzima jukstapoziciju likova i vidljiv je utjecaj El Grecovih izduženih oblika i ek- spresivne distorzije.

Doménikos Theotokópoulos sa svojim je- dinstvenim stilom i izrazitom duhovnošću ostavio je neizbrisiv trag u španjolskoj umjetnosti. Njegov nadimak, El Greco, govori o simbiozi različitih utje- caja, time i stilova, a to su postbizantski iz Grčke, renesansni i maniristički iz Italije koje je afirmirao u vlastiti stil u Španjolskoj. Njegova djela nastala u Španjolskoj, posebno u Toledu, predstavlja- ju duboko promišljene vizualne meditacije koje spajaju mistične i duhovne aspekte s religijskom tematikom i filozofskim idejama svoga vremena. El Grecov rad odražava utjecaje protureformacije, čiji je cilj bio revitalizirati katoličku vjeru pomoću umjetnosti koja bi poticala pobožnost i religiozni žar. Upotrebom svjetlosti, boje i kompozicije umjetnik je uspješno prenosio transcendentalne i nadnaravne aspekte religioznih iskustava pozi- vajući promatrača na unutarnju kontemplaciju i duhovno pročišćenje. Neoplatonizam je također imao značajan utjecaj na El Grecov rad. U svojim radovima vizualizirao je ideje o uzdizanju duše prema božanskom i jedinstvu materijalnoga i ne- materijalnoga svijeta. Njegove izdužene figure i dramatična kompozicija naglašavaju unutarnju napetost između zemaljskoga i nebeskoga, što je temeljna neoplatonistička tema. Utjecao je na kasnije umjetničke pokrete, kao što je ekspresion- izam, te time pokazuje koliko je njegov stil bio is- pred svog vremena.

LITERATURA:

- J. BROWN, 1998. – Jonathan Brown, *Painting in Spain 1500-1700*, London, 1998.
- D. DAVIES, 1984. – David Davies, El Greco and the spiritual reform movements in Spain, u: *El Greco: Italy and Spain, Studies in the History of Art* (ur.) J. Brown i J. Pita Andrade, 1984., 161–170.
- D. DAVIES, 1990. – David Davies, The influence of Christian Neoplatonism on the art of El Gre-

co, u: *El Greco of Crete: Exhibition on the occa- sion of the 450th anniversary of his birth*, (ur.) N. Hadjinicolaou, Iraklion, 1990., 21–55.

- D. GRLIĆ, 1983. – Dinko Grlić, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983.
- Z. JAFARZADEH, M. SADRI, 2017. – Zahra Ja- farzadeh i Mina Sadri, Analysis of the Charac- teristics of Expressive Works of El Greco with a View to the Initial Expressionism School (1905-1920). *Journal of History Culture and Art Research*, 6 (2017.), 122–137.
- E. A. MARÉ, 1999. – Estelle Alma Maré, The being and movement of the angel in the Burial of the Count of Orgaz by El Greco. *South Afri- can Journal of Art History*, 14 (1999.), 41–47.
- E. A. MARÉ, 2008. – Estelle Alma Maré, El Gre- co's representation of mystical ecstasy, *Acta Theologica Supplementum*, 28/11 (2008.), 108–127.
- F. PACHECO, 1649. – Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, uredio Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, 1990.
- M. SCHOLZ-HANSEL, 2007. – Michael S. Hän- sel, *El Greco 1541. – 1614.*, Tachen, Köln, 2007.

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1.: <https://www.svjetlorijeci.ba/sedam-svetih-sakramenata-ispovi-jed-ili-pomirenje/> (posljednji pristup: 18.2.2025.)
- Slika 2.: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-annunciation/26b-fae24-de87-47cd-9b7b-d15bd9fbb664> (posl- jednji pristup: 18.2.2025.)
- Slika3.: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Otvaranje_petog_pe%C4%8Data#/media/Datoteka:The_Vision_of](https://hr.wikipedia.org/wiki/Otvaranje_petog_pe%C4%8Data#/media/Datoteka:The_Vision_of_Saint_John_MET_DT1052.jpg)
- *_Saint_John_MET_DT1052.jpg* (posljednji pris- tup: 18.2.2025.)

⁸ Neoplatonizam, filozofski sustav koji postavlja hijerarhiju stvarnosti koja se uzdiže od materijalnoga prema nematerijalnom.

⁹ O kretanju anđela vidi u: D. DAVIES, 1984.

¹⁰ D. GRLIĆ, 1983., 116.

¹¹ Z. JAFARZADEH, M. SADRI, 2017., 124.

¹² Z. JAFARZADEH, M. SADRI, 2017., 123–125.

¹³ M. SCHOLZ-HANSEL, 2007., 73. i 90.

DRUŠTVENI KOMENTAR U SLIKARSTVU T. GÉRICAUTA NA PRIMJERU *SPLAVI MEDUZE*

Marija Magdalena Vuljanić
Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

UVODNE RIJEČI

Umjetnost se često definira kao utočište usamljenika, no pritom se, neovisno o tome može li se to smatrati bezuvjetnom istinom ili ne može, ne smije zanemariti jedna od mnogobrojnih karakteristika umjetnosti – ima moć. Ta joj moć omogućuje da prikazuje i tematizira bilo što, pa su tako česte teme umjetničkih djela prikazivanje umjetnicima suvremenoga društva ili nekoga aspekta toga društva, kritiziranje nepravdi i društvene stratifikacije, a umjetnička djela iznimno velikoga broja umjetnika pokazuju umjetnikov osjećaj empatije prema marginaliziranima,

odbačenima, u društvo neprihvaćenima. Sve navedeno odnosi se na sve oblike umjetnosti – književnost, film, fotografiju, kiparstvo, konceptualnu umjetnost, ali i na slikarstvo. Prikaz komentara društvene zbilje u slikarstvu bit će temom ovoga rada, odnosno bit će analizirano na koji način zbilju komentira Théodore Géricault (Rouen, 1791. – Pariz, 1824.), i to na primjeru djela *Splav Meduze*, 1819. (ulje na platnu, 491 cm x 716 cm, Louvre, Pariz). Razrada će započeti kontekstualizacijom, odnosno smještanjem umjetnika u odgovarajuće povijesnoumjetničko razdoblje kako bi se dobio uvid u to kada stvara i kakva strujanja tada prevladavaju.



Slika 1. Théodore Géricault, *Splav Meduze*, 1819., ulje na platnu, 491 cm x 716 cm, Louvre, Pariz

DRUŠTVENI KOMENTAR U SLIKARSTVU THÉODOREA GÉRICAUTA

KONTEKSTUALIZACIJA

T. Géricault živio je relativno kratko, no svojim je djelovanjem afirmirao romantizam kao povijesnoumjetnički pravac te su neka od njegovih djela nezaobilazna u proučavanju povijesti umjetnosti, a među njima se svakako ističe *Splav Meduze* – djelo koje se počesto smatra začetkom romantizma. Romantizam je povijesnoumjetničko razdoblje koje se često postavlja u suodnos s klasicizmom s obzirom na to da je takvo promatranje pogodno za isticanje najvažnijih karakteristika jer su to dva iznimno različita razdoblja u povijesti umjetnosti, slično kao renesansa i barok. Romantizam se javlja u većem broju zemalja pa utoliko postoji više inačica, no sve dijele određene zajedničke karakteristike koje predstavljaju zaokret od klasicizma: sladunjavost, senzibilnost, isticanje pokreta, nježne boje, pridavanje važnosti kontrastu svjetla i sjene koji se postiže bojom, a ne linijom te naglašavanje domoljublja i patriotizma.¹ Ipak je važno uvidjeti kako svaka nacionalna umjetnost ima svoje karakteristike, a francuski romantizam ne slijedi nit otuđivanja pojedinca u prirodi, već su slike iz razdoblja romantizma aluzija na određene suvremene događaje ili upućivanje na utjecaj Orijenta.² Drugim riječima: nema sanjarskoga, lulačkoga, intimnoga pojedinca koji se otuđuje u pejzažu – sve navedene karakteristike mogu se ogledati i u djelovanju i likovnoj produkciji T. Géricaulta.

SPLAV MEDUZE

Splav Meduze (Slika 1.) umjetničko je djelo iznimno velike važnosti, a uloga toga djela u kon-

tekstu razvoja romantizma već je spomenuta. Ono što je na početku važno podcrtati jesu dimenzije toga djela: 491 cm x 716 cm – to je umjetničko djelo golemih dimenzija koje su dotad bile rezervirane za djela sakralne tematike i u spomenutom se već može uočiti kako Géricault radi odmak te odlučuje prikazati stvarni događaj na iznimno velikome platnu kako bi političku poruku koju želi odaslati još više naglasio. Za razumijevanje političke poruke koju želi poslati i društvenoga komentara, tj. kritike koju upućuje važno je osvijestiti da se Géricault tom slikom referira na stvaran događaj. Riječ je o tome da se vladina flota *Meduza* uputila u Senegal, no potonula je i nisu svi mogli biti spašeni – za 250 bogatijih i u društvu važnijih putnika osigurani su čamci za spašavanje, za preostalih 150 napravljena je splav.³ Kapetan je prvotno mislio kako će putnici iz čamaca vući putnike na splavi, no bilo je preteško i dao je naredbu da se prereže uža.⁴ Na taj su način putnici na splavi bili prepušteni sami sebi i morali su se pobrinuti za svoje živote i spas. Géricault je odlučio prikazati trenutak kada putnici koji su završili na splavi u daljini vide brod koji bi ih mogao spasiti, a maromom na splavi maše crnac – to nije bezrazložno, nego je također referenca na zbilju s obzirom na to da se tada govorilo o njihovoj društvenoj emancipaciji. Kada primijete da je u daljini brod, preživjeli se izdižu prema gore, pružaju ruke, upiru prste, podižu marame i slično, što je naglašeno dijagonalnim rasporedom likova koji pridonosi dinamizaciji djela te dodatno naglašava njihovu patnju, ali i želju za time da prežive.⁵ Nemoćni i iznemogli ne čine isto jer nemaju snage ili tuguju za umrlima, npr. otac koji drži mrtvo tijelo svoga sina na koljenima. Društveni komentar *Splavi Meduze* vidi se i u tome što je slikar pozornost posvetio tome da vjerno prikaže njihovu borbu, odnosno poriv za preživljavanjem – ako se s te pozicije pogleda to umjetničko djelo, postaje razumljivije zašto je odlučio prikazati baš onaj trenutak u kojem vide

1 Usp. Josip Bilić (ur.), *Likovni leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014., str. 817.

2 Usp. Lothar Altmann (ur.), *Leksikon slikarstva i grafike*, Zagreb: Begen, 2006., str. 528.

3 Usp. Penelope J. E. Davies, *Janson's history of art: the western tradition*, New Jersey: Prentice Hall, 2011., str. 841–842.

4 Usp. Penelope J. E. Davies, *Janson's history of art: the western tradition*, 2011., str. 842.

5 Usp. Géricault, u: *The Illustrated Magazine of Art*, vol. 2, no. 11, 1853., str. 282. Izvor: <http://www.jstor.org/stable/20538136> (preuzeto 2. siječnja 2023.).

brod u daljini jer je to trenutak u kojem se preživjelima ponovno vraća nada da će preživjeti.

Posvećenost što vjernijemu prikazu ljudske patnje i nesreće koja je zadesila pomorce nakon nanesene nepravde primjećuje se i u enormnom broju sačuvanih studija, a u ovom će radu biti analizirane dvije. Prva – Théodore Géricault, *Splav Meduze* (studija oca), 1819. (crna kreda i olovka, 24,4 cm x 34 cm, privatna kolekcija) (Slika 2.) – tiče se već spomenutoga oca koji tuguje zbog smrti svoga sina. Géricaultova želja za što vjernijim prikazom tuge nakon gubitka djeteta govori u prilog



Slika 2.
Théodore Géricault, *Splav Meduze* (studija oca), 1819., crna kreda i olovka, 24, 4 cm x 34 cm, privatna kolekcija

njegovu odnosu prema zbilji, odnosno posvećenosti da društvo koje komentira prikaže istinito, bez uljepšavanja. Još veća težnja vjernom i neuljepšanom prikazu jest studija mrtvoga čovjeka – Théodore Géricault, *Splav Meduze* (studija mrtvoga čovjeka), 1819. (crna kreda i olovka, ?, privatna kolekcija) (Slika 3.) – koji se na slici nalazi dolje desno. Za prikaz toga lika ostalo je sačuvano najviše studija te se upravo u načinu oblikovanja toga lika najbolje vidi čime je rezultirala kapetanova odluka da prereže uže. Tijelo mu je nagnuto nazad te mu se naziru kosti čime se naglašava da su bili gladni, no potencira se i bespomoćnost. Na *Splavi Meduze* to nije jedini mrtav lik, a u želji da što vjernije prikaže izgled ljudskoga tijela nakon smrti, Géricault

je odlazio u mrtvačnice i promatrao mrtva ljudska tijela.⁶ Osim naglašenosti njihove bijele puti istaknute su i ekspresije živućih likova, a Géricault je, kako bi što vjerodostojnije prikazao ekspresije lica, posjećivao umobolnice, što će imati važnu ulogu u onome što slijedi nakon *Splavi Meduze*.⁷ I analiza dviju sačuvanih studija i iznesene činjenice o njegovim odlascima u mrtvačnicu i umobolnice pokazuju da je slikar osjećao težnju da s velikom vjerodostojnošću pristupi prikazivanju te teme kako bi uputio kritiku i političku poruku suvremenom društvu.

Društveni se komentar, osim u prikazu ljudske patnje i borbe za opstankom uzrokovane nepravdom, ogleda i u kritici vlasti, odnosno činjenice da je kapetan flote dospio na to mjesto uz pomoć kralja Luja XVIII. (Versailles, 1755. – Pariz, 1824.).⁸ Kralj je kapetanu dodijelio tu poziciju na temelju privatnoga poznanstva, ne gledajući njegove sposobnosti, a kapetanove su odluke uzrokovale smrt velikoga broja pomoraca. Géricaultovo remek-djelo u tom smislu komentira zbilju na više načina, ali u oblikovanju kompozicije naglasak stavlja na ljude koji pate, a ne na krajolik, što je inače karakteristika romantizma u drugim nacionalnim umjetnostima, npr. u Njemačkoj.⁹ Promatrajući *Splav Meduze* kao umjetničko djelo s

prepoznatljivim aluzijama na društvo, može se uvidjeti kako je Géricault usmjeren na kritiku društva i vladajućih, a u oblikovanju kompozicije koristi se znanjima koja je stekao na putovanju u Rim kada je upoznao rad i djelo Michelangela Buonarottija (Caprese, 1475. – Rim, 1564.) te talijansku baroknu produkciju.



Slika 3. Théodore Géricault, *Splav Meduze* (studija mrtvoga čovjeka), 1819., crna kreda i olovka, privatna kolekcija

ZAKLJUČAK

Iz navedene je analize, u smislu društvenoga komentara zbilje, važno zaključiti kako ono što Géricault prikazuje, nije veliki ili mitski događaj iz antike ni suvremeni vladar, već je to prikaz svakodnevnoga života, muke, borbe za preživljavanje i ponovnoga buđenja nade. Navedena je analiza pokazala kako se upućivanju društvenoga komentara može pristupiti na razne načine – to može biti kritika društva općenito, kritika vladajućih, prikazivanje ljudi s margine i dna društvene ljestvice... Sve navedeno vraća se na tvrdnju iznesenu u *Uvodnim riječima* – umjetnost ima moć, a ta joj moć omogućuje da, osim kritiziranja društva, mijenja društvo koje kritizira. Ta promjena ne mora biti uočljiva odmah, ali činjenica jest da aktualno društveno stanje često biva komentirano i kriti-

zirano u umjetnosti, što neke može natjerati da analiziraju svoje postupke i promisle ne bi li čemu trebali pristupiti drukčije. Ono što je, ipak, otužno jest to da je malo tko danas voljan osvijestiti kritiku i prihvatiti ju.

POPIS LITERATURE

- Christopher Sells, *After the 'Raft of the Medusa': Géricault's Later Projects*, u: *The Burlington Magazine*, vol. 128, no. 1001, 1986., str. 563–571. Izvor: <https://www.jstor.org/stable/882654> (preuzeto 2. siječnja 2023.).
- Donald A. Rosenthal, *Géricault's 'Raft of the Medusa' and Caravaggio*, u: *The Burlington Magazine*, vol. 120, no. 909, 1978., str. 838–841. Izvor: <https://www.jstor.org/stable/879432> (preuzeto 2. siječnja 2023.).
- Géricault, u: *The Illustrated Magazine of Art*, vol. 2, no. 11, 1853., str. 282–283. Izvor: <http://www.jstor.org/stable/20538136> (preuzeto 2. siječnja 2023.).
- Josip Bilić (ur.), *Likovni leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014.
- Lothar Altmann (ur.), *Leksikon slikarstva i grafike*, Zagreb: Begen, 2006.
- Penelope J. E. Davies, *Janson's history of art: the western tradition*, New Jersey: Prentice Hall, 2011.

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA

- Slika 1.: https://hr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault (preuzeto 1. siječnja 2023.).
- Slika 2.: <https://eclecticlight.co/2016/03/14/the-story-in-paintings-gericaults-raft-of-the-medusa/> (preuzeto 3. siječnja 2023.).
- Slika 3.: <https://bradluthin.com/2021/09/copy-of-a-drawing-by-theodore-gericault/> (preuzeto 3. siječnja 2023.).

6 Usp. Géricault, 1853., str. 282.

7 Usp. Géricault, 1853., str. 282.

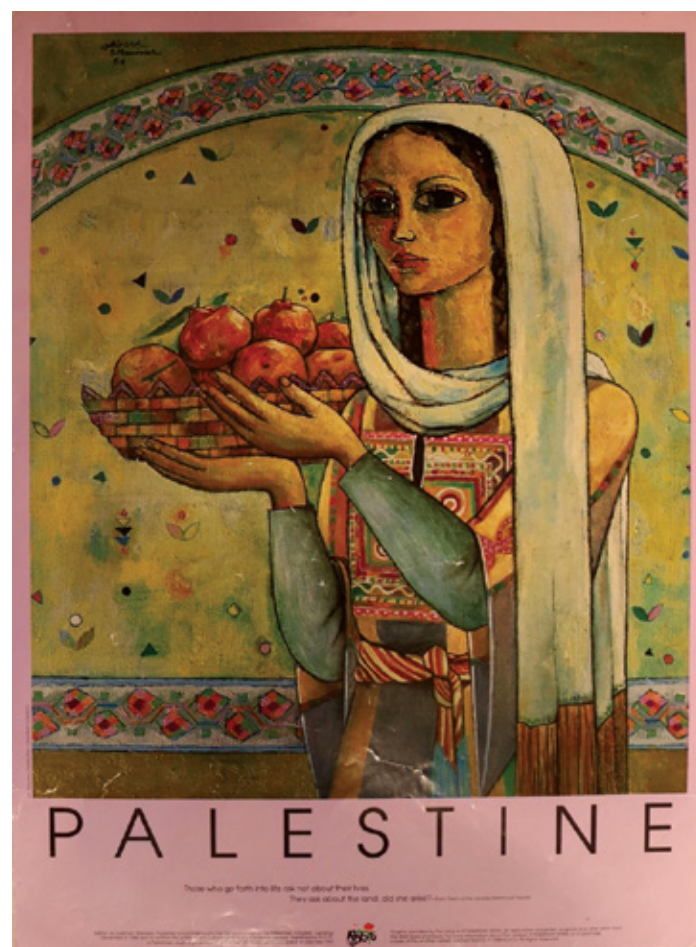
8 Usp. Penelope J. E. Davies, *Janson's history of art: the western tradition*, 2011., str. 842.

9 Usp. Géricault, 1853., str. 283.

IKONOGRAFSKI OBRASCI PRIKAZIVANJA ŽENA U PALESTINSKIM PROTUOKUPACIJSKIM GRAFIKAMA

Dorotea Babić

Daniel J. Walsh, kustos i antropolog, digitalizirao je oko 2.000 originalnih palestinskih postera koje je osobno sakupio između 1975. i 1999. godine. U svojoj doktorskoj disertaciji *The Palestinian Project Archives: Origins, Evolution, and Potential* (2011.) opisuje proces nastanka najvećeg digitaliziranog repozitorija palestinskih protuokupacijskih grafika. Iz bogatog arhiva izdvajam grafike s centralnim motivom ženskog lika kako bi predstavila ključne ikonografske obrasce reprezentacije žena unutar žanra.

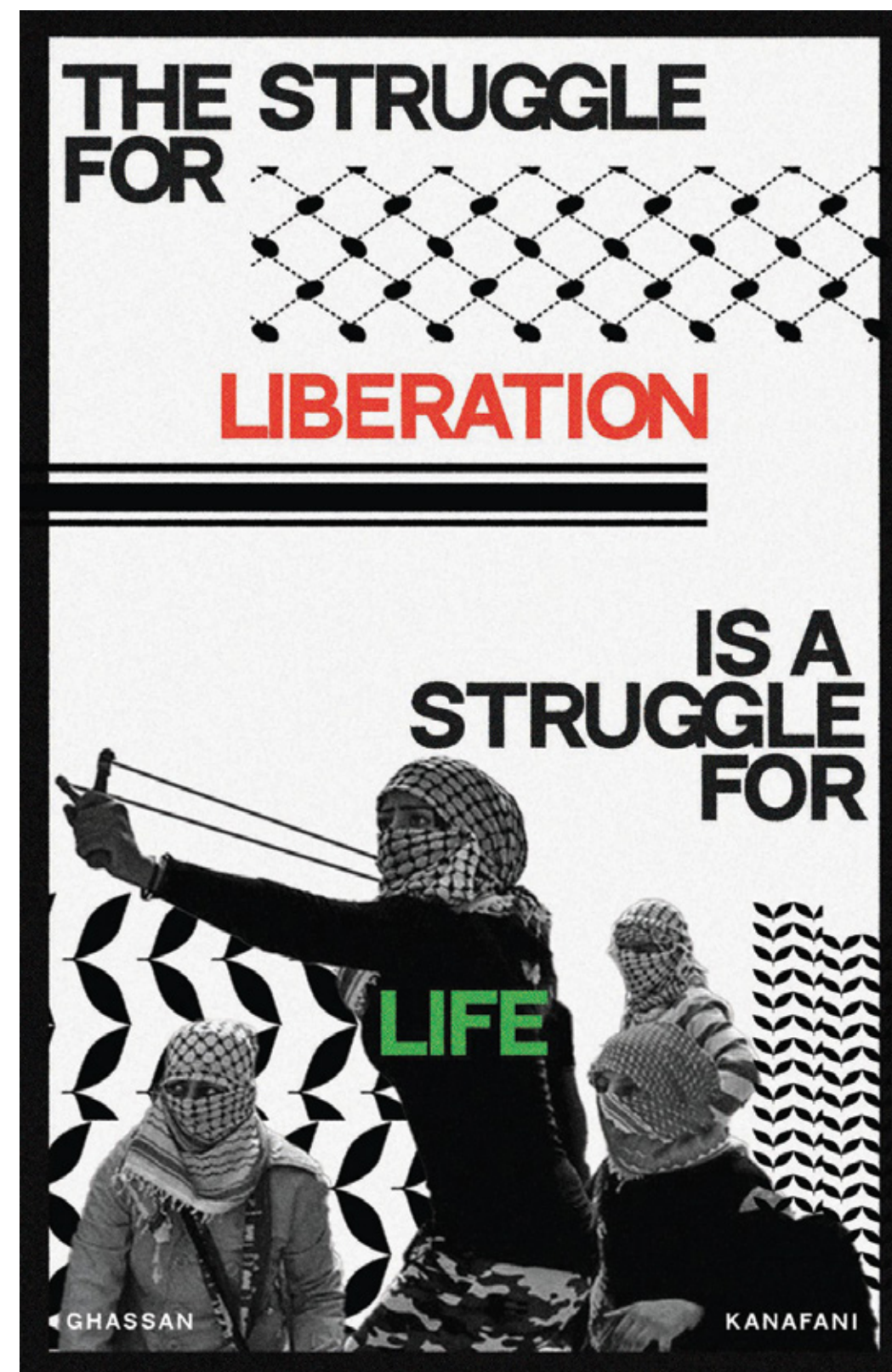


Slika 1. *League of Palestinian Affairs*, Sliman Mansour, *Salma* (1988.)

Iz obilne građe moguće je trasi-rati ikonografske tipove: seljanke, borkinje i ožalošćene mati, koje proizlaze iz bliskoistočnjačke judeo-kršćanske tradicije u kojoj je ženski lik personifikacija apstraktnih ideala vjere, nade, slobode i pravde. U povijesti društveno reaktivne umjetnosti, a posebno antiratne umjetnosti, implementacija kršćanskih idioma olakšava čitanje sadržaja slike, oslanjajući se na opće razumljiv sadržaj čime čini poruku slike upečatljivom za promatrača. Seljanka reprezentira Bogorodicu, dok borkinja reprezentira biblijskog junaka Davida u subverzivnom rodnom preokretu. Implementacija Davida u žanr, koji u umjetnosti *quattrocenta* zadobiva ulogu političkog amblema teritorijalno i vojno manjeg protivnika, onovremene republikanske Firence, pospješuje „estetiku političkog“ u koji je žanr umotan. Trajektorij ikonografskog obrasca žene kao majke koja oplakuje mrtvo tijelo svoga djeteta nalazimo u, s jedne strane Michelangelovoj skulpturi *Pieta* (1498.-1500.), a s druge strane u *Guernici* (1937.), najvažnijoj antiratnoj slici Pabla Picassa koja nastaje u doba prve antifašističke borbe. (Slika 1.)

IKONOGRAFIJA SELJANKE

Sliman Mansour, kojemu se pripisuje zasluga stvaranja kanona klasičnih palestinskih motiva, autor je *Salme* (1988.), izvorno uljane slike na platnu iz 1981. koja nastaje kao komemoracija Intifade. Lik mladolike žene pripada ikonografskom obrascu prikazivanja seljanke, obučene u tradicionalnu nošnju uz atribut košare s voćem. Naranče, koje se često pojavljuju kao njezin atribut, nose simbolično značenje. Simboliziraju bogatstvo i sazrelu plodnost, u ovom slučaju Palestinske zemlje. Glava mlade žene prekrivena je jednostavnim bijelim velom kojega krase krasi, a pogled joj je smiren i



Slika 2. Matthew Tan, *Struggle* (2023.)

blag u čemu nalazimo strategiju divinizacije ženskog lika. Posrijedi je težnja prikazivanja subjekta koja posjeduje nadljudsku kvalitetu suzdržanosti i dostojanstvenosti. Umjetnik se oslanja na vizualnu tradiciju kršćanskih prototipova koja djelima suvremenog slikarstva daje teološku dimenziju, prilikom čega Palestinku izjednačava sa Djevicom.

IKONOGRAFIJA BORKINJE

Istaknuti poster, reprezentativan za ikonografski tip borkinje, izveden je tehnikom grafičke preše. Umjetnik se koristio kolažiranjem pri čemu smješta protagonistice u nedefiniran prostor na bijeloj pozadini. Također, koristi i motive s tradicionalno crno-bijele *keffiyé* koja je poslužila kao inspiracija za likovne elemente koji repeticijom poigravaju ritam. *Keffiyá* je pokrivalo za glavu s višestoljetnom tradicijom u bliskoistočnoj regiji koja objedinjuje simbole maslina koje ukazuju na snagu, otpornost i očuvanost ljudi i kulture, ribarske mreže komemoriraju maritimnu kulturu, a podebljane linije reprezentiraju trgovačke puteve.

Kompozicija je uspravna i optički simetrična u odnosu na vertikalnu os, a težište oblika smješteno je u donjoj polovici kadra koji ispunjavaju protagonistice u piramidalnoj kompoziciji. Na posteru su prikazane žene koje dijele borbu. Glavna protagonistica prikazana je u trenutku u kojem napinje pračku. Podebljana crna horizontalna linija u gornjoj trećini kadra odjeljuje ga u dva registra i naglašava iznad istaknut sentiment – oslobođenje u crvenoj boji, dok sentiment – život u zelenoj boji vezuje se uz glavnu protagonisticu u donjem dijelu kadra. Posterom dominiraju kontrastirajuće vrijednosti, crno-bijelo, crveno-zeleno, borba-oslobođenje.

Ikonografski tip borkinje nudi alternativni narativ palestinskog oslobođenja iz feminističke perspektive, kojom se odbija orijentalistički narativ binarnosti istoka i zapada, u kojemu žena koja nije obnažena, podčinjena je u „želji za povratak mitskom“.¹ Palestinka borkinja, naoruža-

na odlučnošću, dostiže najviši ideal slobode u vlastitoj borbi za nacionalno oslobođenje. Palestinka heroína nije tek mučenica tuđeg ideala već je borkinja koja se autonomno pojavljuje, često kao predvodnica oslobodilačkog pokreta u miješanom društvu ili pak u društvu žena sličnih sebi – pripadnica drugih marginaliziranih narodnosti potlačenih pod snagama imperijalista, čime je iskazana transnacionalna i povijesna solidarnost.

Lik borkinje izvučen iz komemoracije povijesnih figura, ženskih predvodnica oslobodilačkog pokreta poput Leile Khaled – ona je istovremeno prikazana kao mitska heroína s idealizmom razboritosti bez slabosti u njezinom oklopu i kao stvarna osoba. Njena moć ne izvire tek iz nadljudskog i nematerijalnog, ona je naoružana stvarnim oružjem, militantna je i prirodna, uz prisutnost nacionalnih simbola, palestinske zastave i *keffiyé*, sa nategnutom pračkom i uzdignutom puškom ona je spuštена u centar oslobodilačke borbe.

IKONOGRAFIJA PIETE

Djelo oplakivanja Michelangela Buonarrotija, u povijesti umjetnosti zauzima prominentnu ulogu kao primjer iznimne vještine ekspresivne rezonance, u sceni religioznog *patosa*, koje divinizira suodnos božanske svrhe i ljudske patnje. Martidom utjelovljen u ikonografskom tipu majke nacije, u ključu *Piete*, u žanru je kanal rekapitulacije ljudskih žrtvi i oplakivanja oduzetog suvereniteta i domovine.

Na primjeru istaknutog postera, ikonografski tip objedinjuje dva Picassova djela: *The Weeping Woman* (1937.) i *Guernicu* (1937.). Liku majke nacije, izvijene nad umrlim potomstvom, atribuirana je palestinska zastava u koju je tek umrlo dijete zamotano. Uzmemo li da je dijete simbolički umrli Krist, prikazano je usmrćenja najviše svetosti, ali i vjere u obnovu života. Interpretacije ženskog lika, personifikacije zaštitnice grada,² u *Guernici* potvrđuju tezu da, „unatoč zastrašujućim detaljima...slika najavljuje da će se civilizacija Španjolske obnoviti i da će se njezin borbeni duh ponovno

roditi“. Implementacija Krista, utjelovljenja božanske svjetlosti, koji je u žanru izjednačen sa palestinskim djetetom, sugerira, kao i simbol baklje u Picassovoj *Guernici*, „svjetlost se ne može ugasi terorizmom“.³

Nakon *Guernice*, slike koja se izravno referira bombardiranje istoimenog baskijskog grada pod vojnim snagama Francisca Franca početkom 20. stoljeća, *The Weeping Woman* jedno je od najsnažnijih djela koje izražava užase rata i koje „odražava umjetnikovu vlastitu kritiku fašističke tiranije“.⁴ Invokacijom Picassovih seminalnih djela pri ekspresiji gubitaka koji su posljedica izraelsko-palestinskog sukoba koji se prelijeva u 21. stoljeće, baskijski autori postera, fotografirani na ulicama španjolskog grada, nedvosmisleno komentiraju svoje viđenje mjesta palestinske oslobodilačke borbe u povijesnom presjeku antifašističkih borbi.

Prilikom analize žene kao metafore, opravdano je osvrnuti se na analizu autorice Eve Feder Kiti koja ističe: „Žena kao metafora ima dugu povijest materijalizacije odnosa muškarca prema svijetu.“⁵, pri tome ističući da Palestinka u svojim pojavnim oblicima unutar žanra nije u potpunosti lišena svoje metaforičke i metafizičke uloge nositeljice radnje te subjekta kroz koju se kanalizira agonija i patnja. Međutim, ona je lišena idioma nastalih pod vizijom imperijalnih osvajača – nema aluzije na njezinu seksualnost, ratničku obnaženost ili subverzivnost ženskog lika.

Vrelo palestinske umjetničke i intelektualne proizvodnje objedinjeno u repozitoriju antio-kupacijskih grafičkih postera, odraz je prisutnosti humanih zasada u nesmiljenom ratnom žrvnju, pri čemu djeluju kao dokumentarni medij i kao projekcija obnovljenog suvereniteta. Ova djela premašuju mjesto i vrijeme svojeg nastanka, postajući kulturno dobro koje putuje daleko izvan granica okupiranog teritorija. Ona imaju vlastiti život, zadobivajući značenja i publiku te istovremeno zazirući u povijesni, kulturni, javni ali i osobni prostor.

³ GOTTLEB, 1964.-1965.

⁴ CLARK, 2004.

⁵ KITTAY, 1988.

POPIS LITERATURE

- Clark, Vernon. “The Guernica Mural—Picasso and Social Protest.” *Science & Society* 5, no. 1 (1941): 72–78. <http://www.jstor.org/stable/40399373>.
- Gottlieb, Carla. “The Meaning of Bull and Horse in Guernica.” *Art Journal* 24, no. 2 (1964): 106–12. <https://doi.org/10.2307/774777>.
- Kittay, Eva Feder. “Woman as Metaphor.” *Hypatia* 3, no. 2 (1988): 63–86. <http://www.jstor.org/stable/3809952>.
- Leservot, Typhaine. “Occidentalism: Rewriting the West in Marjane Satrapi’s ‘Persépolis.’” *French Forum* 36, no. 1 (2011): 115–30. <http://www.jstor.org/stable/41306680>.

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA

- Slika 1.: Gernika Memoriaren Lekuko (Witness of Guernica Memory), Gernika Palestina Herri Ekimena (Gernika/Palestine People’s Initiative), and John Collins. *Gernikatik Palestina-ra - Elkartasun Deiadarra - Genozidioa Amaitu!* 12/07/2023. The Streets are Talking: Public Forms of Creative Expression from Around the World. St. Lawrence University. <https://jstor.org/stable/community.36718052>. (posljednji pristup: 10.5.2025.)
- Slika 2.: Matthew Tan, *Struggle*, 2023. <https://againstapartheid.art/art> (posljednji pristup: 10.5.2025.)
- Slika 3.: Sliman Mansour. *Salma*. 1988. Paper. Visual Resources of the Middle East. Yale University Open Community Collections. <https://jstor.org/stable/community.37834069>. (posljednji pristup: 10.5.2025.)

¹ LESERVOT, 2011.

² GOTTLEB, 1964.-1965.

SLIKA MILOSRDNOGA ISUSA KAO DJELO BOŽANSKOGA NADAHNUĆA

Tina Bosna



Slika 3. From Guernica to Palestine-Call for Solidarity- End the Genocide! (2023.)

U kontekstu Jubilarne godine i obilježavanja 25. godišnjice kanonizacije sv. Faustine Kowalske, smatram kako je posebno vrijedna isticanja slika *Božansko milosrđe* Eugeniusza Kazimirowskoga čija duhovna vrijednost svakim danom postaje sve veća. (Slika 1.) U povijesti katoličke sakralne umjetnosti malo je djela uz koja se veže slična važnost. Dok mnoge religiozne slike nastaju iz teološkoga promišljanja ili umjetničkoga nadahnuća, to djelo nosi jedinstveno obilježje. Naime, slika *Božansko milosrđe* stvorena je prema izravnim uputama koje je Isus dao sv. Faustini Kowalskoj tijekom njezinih vizija.¹ Isus je diktirao detalje slike, čime je postavio temelj za umjetničko ostvarenje koje je vjerno njegovim riječima, a ne umjetnikovim interpretacijama. Njezino podrijetlo, izvedba i širenje pobožnosti otkrivaju slojeve umjetničke, duhovne i doktrinarne dubine koji zaslužuju pomnije istraživanje. U nastavku teksta govorit će se o sv. Faustini Kowalskoj, bl. Michału Sopočku i umjetniku djela. Detaljno će se analizirati djelo, s posebnim naglaskom na tehničke i teološke aspekte. Također, spomenut će se nastanak drugih inačica slike, uz naglasak na najpoznatijoj i najčešće reproduciranoj inačici djela Adolfa Hyłe.

Sveta Faustina Kowalska, poljska redovnica i mističarka, odigrala je ključnu ulogu u povijesti slike *Božansko milosrđe*. Njezine vizije i duhovna iskustva, koje je bilježila u svom dnevniku, postavi-

li su temelje za umjetničko ostvarenje te slavne slike. Faustina je primala upute od Isusa, koji joj je jasno prikazao kako treba izgledati slika.² Prve vizije događaju se 22. veljače 1931. godine u samostanu u Płocku, a slika je naslikana 1934. godine prema tomu događaju.³ U svom dnevniku Faustina zapisuje: „Tijekom tih dana Isus mi je dao jasno do znanja da želi da bude naslikana slika prema onom što mi je pokazao. Rekao je: ‘Neka slika moja bude pobožno štovana, a gdje je ona obdarena štovanjem, tamo ću biti prisutan.’”⁴ Isus je Faustini diktirao detalje slike: Krista treba prikazati s raširenim rukama, iz kojih izlaze dvije zrake – crvena i plava – koje simboliziraju krv i vodu, odnosno sakramente euharistije i krštenja. Uz to, Isus je zatražio da bude ispisana riječ „Isuse, uzdam se u Tebe” (izvorno: „Jezu Ufam Tobie”)⁵, koja je postala zaštitnim znakom pobožnosti Božanskoga milosrđa.⁶ Budući da Faustina nije bila umjetnica, njezin duhovnik⁷, bl. Michał Sopočko odlučio je kako će za umjetnika angažirati Eugeniusza Kazimirowskog.⁸ Sopočko je služio kao posrednik između Faustine i umjetnika, osiguravajući da slika bude vjerno izvedena prema Isusovim uputama. Sopočko je proglašen blaženikom upravo zbog svoje duboke uvjerenosti u važnost te slike za duhovni život vjernika i pomogao je da se, iako u početku podvrgnuta kritikama, slika proširi i postane jedan od ključnih simbola Kristova milosrđa.⁹

1 F. KOWALSKA, 2014., 47.

2 ISTO.

3 ISTO, 47., 134., 240.

4 ISTO, 47.

5 I. GASKELL, 2009., 6.

6 F. KOWALSKA, 2014., 47., 299.

7 I. GASKELL, 2009., 5.

8 F. KOWALSKA, 2014., 47.

9 I. GASKELL, 2019., 121.



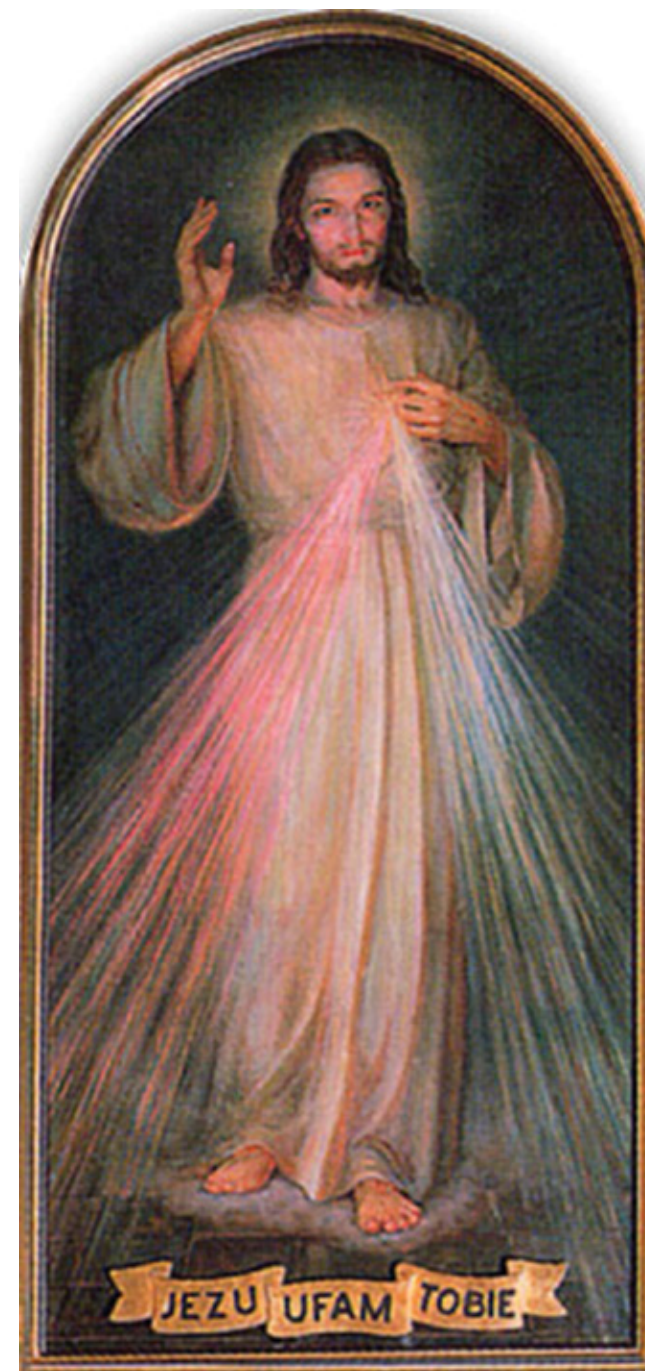
Slika 1. Eugeniusz Kazimirowski, Milosrdni Isus, 1934.

Eugeniusz Kazimirowski i Sopoćko živjeli su u istoj zgradi u Vilnius, a Sopoćko je vjerovao da to nije slučajnost, već da je Božja providnost željela da upravo Kazimirowski bude umjetnik koji će prenijeti Isusovu poruku na platno.¹⁰ Kazimirowski je poljski slikar, restaurator i konzervator koji je radio na restauraciji slika u samostanu gdje su duhovne razgovore vodili Sopoćko i Faustina.¹¹

Profesionalni kontekst stvaranja umjetnosti bio je usmjeren na duhovnu i sakralnu vrijednost što je još jedan razlog za Sopoćkov odabir. Umjetnik je ozbiljno shvatio svoju ulogu posrednika u prenošenju Isusove poruke na platno. Morao je pokazati i iznimno strpljenje jer je Faustina često bila nezadovoljna njegovim radom, zahtijevajući brojna prepravljanja slike kako bi bila što vjernija

¹⁰ F. KOWALSKA, 2014., 1828.

¹¹ I. GASKELL, 2009., 3–4.



Slika 2. Adolf Hyla, Milosrdni Isus, 1947.

njezinoj viziji i Isusovoj fizionomiji.¹²

Kazimirowski je naslikao Krista na središtu platna u frontalnom postavu, s laganim nagibom tijela i podignutom desnom rukom u blagoslovu.¹³ Pozadina je tamna, gotovo crna te usmjerava potpunu pozornost na Krista i svjetlosne zrake koje izviru iz njegova srca.¹⁴ Osim toga, to simbolizira Kristovu pobjedu nad tamom. U položaju ljudsko-

ga srca Krist podiže nabor svoje haljine otkuda izviru zrake crvene i bijelo-plave boje koje dominiraju kompozicijom te predstavljaju upravo Njegovo bezgranično milosrđe. Nježni prijelazi između boja i suptilni tonški kontrasti upućuju na umjetnikovu vještinu akademskoga slikarstva, dok same zrake imaju gotovo impresionističku vibraciju u načinu na koji se raspršuju i stapaju s pozadinom. Kazi-

¹² <https://www.originaldivinemeracy.com/mercy-info/original-face>

¹³ F. KOWALSKA, 2014., 24.

¹⁴ ISTO.

mirowski je modelirao Kristovo lice i ruke koristeći se mekim prijelazima između svjetla i sjene kako bi stvorio dojam volumena. Prikaz lica naginje više k idealizaciji s posebnim naglaskom na simetriju, unatoč Faustininom želji da prikaz bude što realističniji. Krist djeluje smireno, na usnama se očituje blagi smiješak, crte lica meke su, a proporcije klasične, što odražava tradiciju realističnoga sakralnoga slikarstva. Primijećeno je da Kristove ruke snažno nalikuju onima Sopočka, koje su poslužile kao inspiracija za njihov prikaz.¹⁵ Zbog blage ukočenosti figure i manjka dinamičnosti u kompoziciji može se zaključiti da umjetnik, iako školovan u akademskom stilu¹⁶, nije imao potpunu slobodu u oblikovanju slike – bio je ograničen uputama koje je dala Faustina.¹⁷

Prije početka sredine 20. stoljeća, nakon što je Kazimirowski dovršio originalnu sliku, počela su nastajati nova djela, većinom zbog političkih okolnosti, poput sovjetske kontrole Litve, gdje je bila smještena originalna slika.¹⁸ Poljski svećenici i umjetnici potaknuli su izradu novih inačica kako bi pobožnost postala dostupnija vjernicima. Osim političkih razloga postojali su i praktični motivi jer originalna slika nije bila široko poznata.¹⁹ U tom kontekstu, nastale su brojne inačice, no najzanimljivije su one Adolfa Hyła.²⁰ Jedno njegovo djelo bit će detaljno analizirano u sljedećem dijelu rada jer omogućuje ključnu usporedbu s originalnom slikom, posebno u pogledu teoloških i simboličkih promjena koje su nastale tijekom vremena.

Riječ je o slici *Milosrdnoga Isusa* iz svetišta u Łagiewnicima koja je naslikana 1947. godine. (Slika 2.)²¹ Brzo nakon nastanka postala je najraširenija i najčešće reproducirana inačica, zbog čega je najzanimljivija za usporedbu s originalom. Slike će biti uspoređene prema svojim različitostima koje

odstupaju od važnoga simboličkoga značenja originala. Jedna od razlika leži u Kristovu pogledu – dok na izvornoj slici Krist gleda blago prema dolje, simbolizirajući njegov pogled s križa, u Hyłinoj inačici oči su usmjerene frontalno i gledaju promatrača.²² U toj naizgled blagoj promjeni leži važna simbolička povezanost koja je izgubljena u drugoj inačici. Naime, Krist je na križu dao život za sve grešnike, što je najuzvišeniji izraz njegove ljubavi i milosrđa prema ljudima. Stoga nije riječ samo o pogledu s križa, već povezanosti s tim činom ljubavi i milosrđa prema čovječanstvu. Druga važna promjena odnosi se na ruku podignutu u blagoslovu. U Faustininom viziji Kristova ruka podignuta u razini prsa, ispod ramena, čime se naglašava Kristova uloga kao najvećega svećenika, posrednika milosti.²³ Položaj ruke bio je za vrijeme nastanka obaju djela određivan liturgijskim pravilima (na snazi od Tridentskoga koncila), te je ruka morala biti podignuta do razine ramena.²⁴ Suprotno tomu, u Hyłinoj inačici Kristova ruka podignuta je iznad ramena, čime se gubi poruka Krista kao svećenika iznad svih svećenika. Još jedna distinkcija jest što Hyła prikazuje Krista kako stoji čvrsto na tlu, povezujući ga s našom stvarnošću te naglašava njegovu bliskost s ljudima. S druge strane, Kazimirowski je naslikao Krista bez jasno definirana tla, što sugerira njegovu božansku prisutnost izvan zemaljskih granica.²⁵ Možemo zaključiti kako, unatoč njezinoj popularnosti, Hyłina inačica nije najvjernija izvornom mističnom viđenju svete Faustine. Kazimirowskijeva slika ostaje najautentičniji prikaz Isusove objave, čiji su simboli i elementi pažljivo izvedeni prema uputama svete. Unatoč Sopočkovu nezadovoljstvu i nekim neujednačenostima s Faustininom vizijom ne može se reći kako je Hyłino djelo osporavalo širenje te pobožnosti. Suprotno, k tomu, ono je danas mnogima najdraže djelo

upravo zbog blaga Kristova pogleda i svojevrzne prizemljenosti s kojom se vjernici lakše povezuju.

Slika *Božanskoga milosrđa* Eugeniusza Kazimirowskoga odražava duboku teološku i umjetničku vrijednost koja nadmašuje samo njezinu vizualnu dimenziju. U podacima o životu sv. Faustine, bl. Michała Sopočka i Kazimirowskoga vidimo kako je ta slika nastala kao izraz Božje volje, utemeljena na Božanskoj inspiraciji, a ne umjetničkoj slobodi. Kazimirowski je, prateći upute, vjerno prenio Isusovu poruku. Naposljetku, usporedba s Hyłinom inačicom postavlja pitanje može li slika koja nije izravno povezana s mističnim viđenjem imati istu duhovnu vrijednost. Katolička Crkva odobrila je sve inačice jer za primanje milosti Božanskoga milosrđa nije bitna ljepota slike, već sposobnost prepoznavanja Krista kao Spasitelja i razumijevanja njegove ljubavi prema nama.²⁶ Nije ni važno zbog toga što je navodno sveta Faustina plakala kada je vidjela završenu sliku koja se smatra najizvornijom.²⁷ Vjerojatno bi plakala i na sve postojeće inačice jer je svetica svjesna upravo toga da nijedno ljudsko djelo nije moglo u potpunosti prenijeti ono što je ona vidjela u svom mističnom viđenju. Nadalje, razmišljajući o tim slikama, možemo se zapitati zašto Isus nije odabrao najboljega majstora za prikazivanje svoje slike. Zašto nije odabrao majstore poput Da Vinciја ili Caravaggia? Simbolično se i u tome prepoznaje Božja prisutnost – Bog ne traži pozornost, već želi vjernike koji će prepoznati Njegovu poruku, čak i u manje grandioznim prikazima. Podsjeća nas i na euharistiju gdje se Krist daje u obliku kruha – jednostavne hrane, koja unatoč svom vanjskom siromaštvu nosi u sebi puninu Boga.²⁸

LITERATURA:

- F. KOWALSKA, 2014. – Faustina Kowalska, *Diary of Saint Maria Faustina Kowalska: Divine Mercy in My Soul.*, Marian Press, 2014.
- I. GASKELL, 2009. – Ivan Gaskell, *Jesus Christ as the Divine Mercy by Eugeniusz Kazimirowski: The*

Most Influential Polish Painting of the Twentieth Century?, Harvard University Press, 2009.

- I. GASKELL, 2019. – Ivan Gaskell, *Paintings and the Past: Philosophy, History, Art.*, Routledge, 2019.

INTERNETSKI IZVORI:

- D. DISILVA, 2020. – Daniel diSilva, *The Original Painted Face of the Merciful Jesus.*
- <https://www.originaldivinemercury.com/mercy-info/original-face>
- R. STACKPOLE, 2022. – Robert Stackpole, *A tale of three Images: Vilnius, Hyla, and Skemp.* <https://www.thedivinemercury.org/articles/tale-three-images-vilnius-hyla-and-skemp>
- Daniel diSilva explains more about the Original Image of Divine Mercy, Youtube, Divine Mercy Institute, 2024., <https://www.youtube.com/watch?v=uOS4phDx24&t=779s>
- Daniel diSilva – The Masterpiece of Mercy, the One and Only Original Image of Divine Mercy, Youtube, Divine Mercy for America, 2022., <https://www.youtube.com/watch?v=bM5GH-3qmod4&t=1201s>

IZVORI PREUZIMANJA REPRODUKCIJA:

- Slika 1. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Divina_Misericordia_%28Eugeniusz_Kazimirowski,_1934%29.jpg (pristupljeno: 20. ožujka 2025.)
- Slika 2. https://www.divinemercuryimage.ca/divine_mercy_images.htm (pristupljeno: 20. ožujka 2025.)

15 I. GASKELL, 2019., 120.

16 ISTO, 125.

17 ISTO, 128.

18 I. GASKELL, 2009., 8.

19 ISTO, 17.

20 ISTO, 13.

21 ISTO, 6.

22 <https://youtu.be/bM5GH3qmod4?si=129YFWp6twYrHQ29>

23 ISTO.

24 <https://youtu.be/bM5GH3qmod4?si=129YFWp6twYrHQ29>

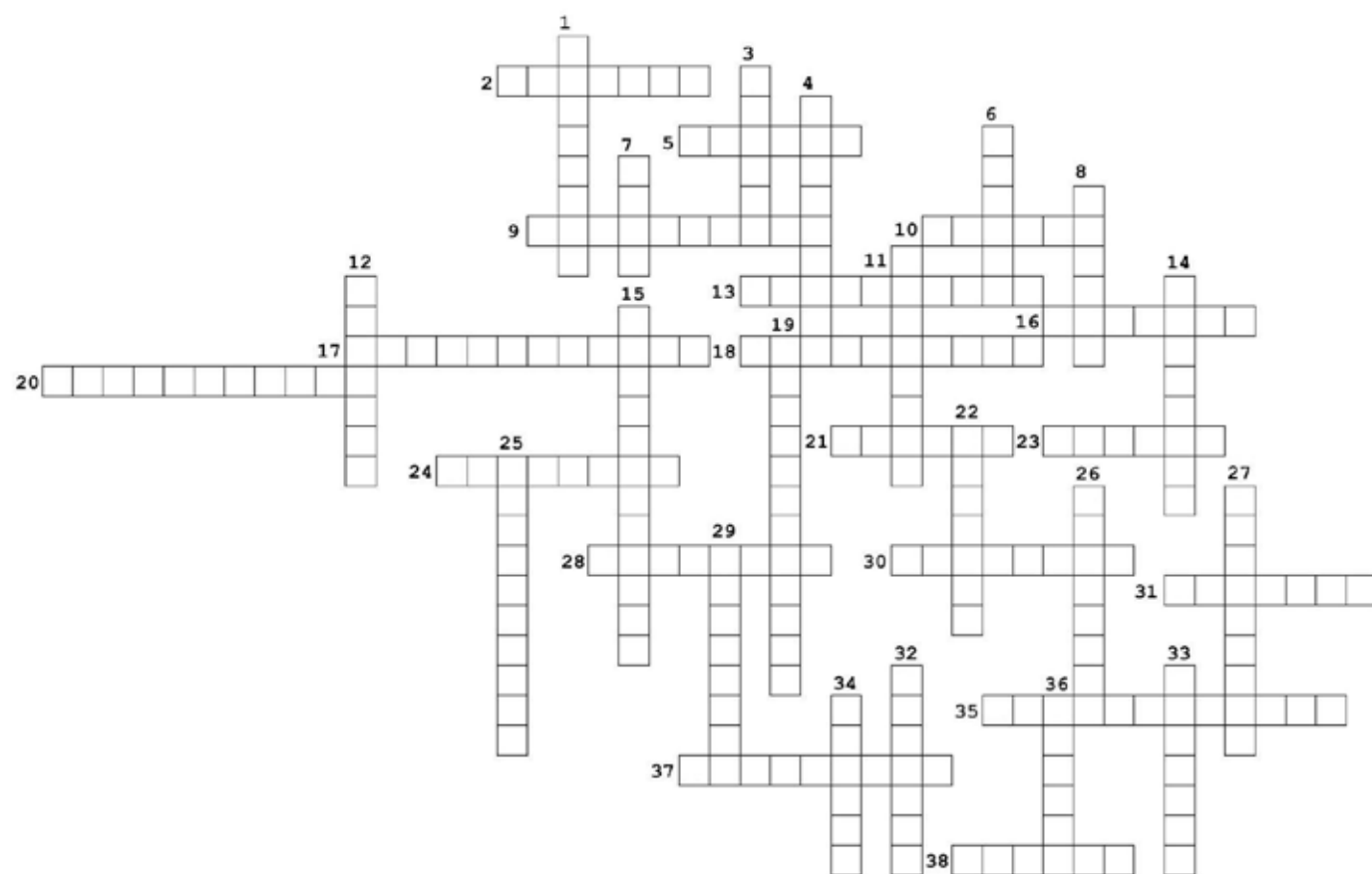
25 ISTO.

26 <https://www.thedivinemercury.org/articles/tale-three-images-vilnius-hyla-and-skemp>

27 F. KOWALSKA, 2014., 313.

28 <https://www.youtube.com/watch?v=uOS4phDx24&t=779s>

KRIŽALJKA



Vodoravno

2. Tomislav Gotovac je u podne na petak, 13.11.1981.g. gol, obrijane kose i brade izišao iz zgrade u Ilici te hodao prema tadašnjem Trgu Republike uzdignutih ruku i vičući Zagreb _____! tijekom čega je potrbuške legao na pod i ljubio asfalt
5. Grčki bog rođen iz Zeusova bedra, atributi su mu kruna od bršljana i grožđa, trs s vrpcom i kantaros
9. Grad u kojem se nalazi katedrala u kojoj je *Pilon Sudnjeg dana* izrađen oko 1225.g. i autoportret Nikolausa Gerhaerta von Leydena iz oko 1467.g.
10. Dio svoda u obliku ugaone niše koji čini prijelaz iz kvadratnog tlocrta u kružnu bazu kupole
13. Prva hrvatska *sacra conversazione* autora Nikole Božidarevića, datira se u 1512.g.
16. Barokni slikar iz Delfta poznat po slikanju interijera i za kojeg se smatra da je koristio *cameru obscuru*

Okomito

1. Kip cara Augusta jedan je od bolje sačuvanih skulptura Julijejsko-klaudijejske dinastije iz Enonske carske skupine. Frizura mu je oblikovana u obliku dva svinuta pramena u obliku čega? HINT: rak
3. Faraon 4. dinastije koji je zaslužan za 2 projekta izgradnje piramida čiji su rezultati bile nagnuta ili razlomljena i sjeverna ili crvena piramida u Dahšuru
4. Talijanski kipar koji je isklesao četiri reljefne ploče na zapadnom pročelju katedrale u Modeni (1088. – 1106.g.), HINT: učenik mu je bio *Maestro Niccolò*
6. Mozaik s prikazom *psalma 42* pronađen je u katedrali u Zadru i gdje još?
7. Braća (slikari i arhitekti) koji objedinjuju Berninijejske elemente sa tradicijom njemačke skulpture stvarajući južnonjemački rokoko, HINT: *Uznesenje Marijino* u opatijskoj crkvi u Rohru, 1723.g.

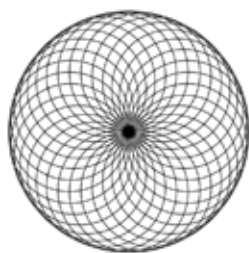
17. Hrvatski slikar Vincent iz Kastva voditelj je radionice koja je 1474.g. oslikala jednobrodnu grobljansku crkvu sv. Marije na Škrilinama kraj Berma. Freska prikazuje što?
18. Ime arhitekta koji je zaslužan za gradnju Palatinske kapele Karla Velikog u Aachenu
20. Način oblikovanja likova na način da su im sve glave prikazane u istoj visini, karakteristično za bizantske mozaike, HINT: povorka svetih mučenika i mučenica u crkvi San Apollinare in Nuovo
21. Prikaz Krista na prijestolju, desno od njega je Bogorodica, a lijevo Ivan Krstitelj
23. Grad u kojem se nalazi katedrala u kojoj se nalazi najveća romanička kriptna posvećena 1041.g., HINT: Njemačka
24. Naziv za dodatke poput vlasi prave kose, kristalnih očiju ili suza, noktiju od slonovače koji su se postavljali na skulpture u Španjolskoj u 16.st.
28. Monumentalni oltar iz 13. – 9.g.pr.Kr. koji je izrađen u čast pobjedničkog povratka cara Augusta iz Galije i Španjolske, HINT: *Oltar veličanstvenog mira*
30. Monumentalna vrata Babilona iz 6.st.pr.n.e. ukrašena pocakljenom opekrom plave boje sa prikazima lavova, zmajeva i bikova
31. Prorok koji upozorava Trojance da ne uzimaju konja, na njega i njegove sinove poslane zmijske, HINT: jako važan primjer helenističke skulpture prikazuje njega i sinove u borbi s zmijama
35. Pravac apstraktne umjetnosti koji je razvio Kazimir Maljevič tražeći čistoću forme i boje
37. Stil u francuskoj gotičkoj arhitekturi kojeg karakterizira iznimno rastvaranje zidne plohe i raskošni vitraji, HINT: kraljevska kapela francuskog kralja Luja IX. u Parizu
38. Kapela u kojoj se nalazi prikaz *Raspeća svetog Petra* izrađen oko 1600.g. kojeg je naslikao Caravaggio
HINT: crkva Santa Maria del Popolo u Rimu
8. Autor freske *Atenska škola* iz 1509. – 1511.g.
11. Smrt Bogorodice

12. Giotto učitelj, slikar prijelaza iz dominacije bizantskog u gotički stil slikarstva
14. Slikar podrijetlom iz Venecije, imao slikarsku radionicu u Zadru, smatra se da je on zapravo *Majstor Tkonskog raspela* i *Maestro di San Elsinio*
15. Četverolisni tip crkve, dobio ime po župnoj crkvi u Sladkoj gori u Sloveniji iz 1744.g.
19. Prva komercijalna fotografska tehnika, nazvana po izumitelju Louisu Daguerreu
22. Ime arhitekta koji je zaslužan za Đoserovu stepenastu piramidu u Saqqari(oko 2650.g.pr.n.e.)
25. Kiparski stil suprotan Donatelovoj magičnoj ekspresivnosti, racionalan i rafiniran, na tragu kasnije Rafaelove gracioznosti, naglašene dekorativnosti, HINT: Luca della Robbia i njegov nećak Andrea della Robbia
26. Biskup koji je u prvoj polovici 6.st. pregradio episkopalni kompleks u Saloni (južnu baziliku u crkvu tlocrta grčkog križa, na kraju nartekse dodan je katekumenej, a baptisteriji postaje oktogonalan s križnom piscinom)
27. Lučno nadsvođeni grob u zidnoj niši
29. Karolinška radionica minijatura koja djeluje od 768. do 814.godine, karakteriziraju ju raskošni materijali, dostojanstveni stav lika i uzor joj je antička rimska ostavština, HINT: najstariji karolinški sačuvani rukopis *Godeskalkov evanđelistar*
32. Arhitektonski element renesansnih palača, rustikalna obrada kamenih blokova na pročelju, uglavnom u prizemlju, naglašava fortifikacijski dojam palače, HINT: Palazzo Medici
33. Umjetnička škola kojoj je cilj ponovno ujediniti likovnu umjetnost i funkcionalni dizajn, stvarajući praktične predmete s dušom umjetnina, HINT: osnovana 1919.g.
34. Talijanski umjetnik neoklasicizma poznat po eleganciji i glatkoći forme, idealiziranim likovima i željom za dopadljivošću, HINT: skulptura *Amor i Psiha*
36. Prva apstraktna slika u hrvatskom slikarstvu autora Josipa Seissla iz 1922.g.

ADAGRUPA • ARAPACIS • ARKOSOLIJ • ASAM • BAUHAUS • BUGNATO • CANOVA • CERASI • CIMABUE • DAGEROTIPIJA • DEISIS • DIONIZ • HONORIJE • IMHOTEP • IZOKEFALIJA • IŠTARINA • KLIJEŠTA • KOIMESIS • LAOKONT • MENEGELO • MRTVAČKIPLES • ODOIZMETZA • PAFAMA • PALADORDIĆ • POSTIZOS • RAFAEL • RAYONNANT • SALONI • SLATKOGORSKI • SNOFRU • SPEYER • STRASBOURG • SUPERMATIZAM • SWEETSTYLE • TROMPA • VERMEER • VOLIMTE • WILIGELMO



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |



STUDENTSKI ZBOR
SVEUČILIŠTA
U ZADRU