



Daniel Premerl

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Podrijetlo i maniristička preobrazba *all'antica* motiva i oltar Imena Isusova u crkvi sv. Dominika u Trogiru¹

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 30. 7. 2004.

Sažetak

Drveni pozlaćeni oltar Imena Isusova (1607.) iz crkve sv. Dominika u Trogiru vrsno je drvorezbarsko djelo venecijanskog manirizma u Hrvatskoj. U ovom radu on je povod za genealošku potragu o podrijetlu njegovih sastavnih dijelova – edikule, karijatida i poluležećih figura na zabatu.

U radu se iznosi mišljenja da oltar tipa edikule vuče svoje podrijetlo od glavnoga oltara u S. Maria delle Carceri u Pratu (oko 1508., Giuliano da Sangallo), koji nasljeđuje edikulu Panteona. Dio rada o nastanku karijatida opsežniji je stoga što polemizira s Georgeom Herseyjem i, prihvaćajući njegovu tezu o utjecaju Vitruvijevih rene-

sansnih izdanja, dodaje: prve novovjeke karijatide izvode se prema Rafaelovim predlošcima u Heliodorovoj sobi u Vatikanskoj palači (1511.–1514.), a šire se preko grafika i mnoštva djela njegovih pomoćnika, kasnije samostalnih majstora. Također tipičan maniristički i barokni motiv poluležećih figura na zabatu kodira/kanonizira Andrea Palladio sa suradnicima, nadahnut figurama sa sarkofaga u Kapeli Medici. No, motiv se javlja u Veneciji već ranije (J. Sansovino) ili istovremeno (J. Tintoretto). U zaključku ističe se fenomen snažnog utjecaja arhitekture i figuralnog ornamenta na umjetničku industriju (posebice tzv. umjetnički obrt) 16. i 17. st. čega je kvalitetan, a zbog karijatida i rijedak, primjer i trogirski oltar.

Ključne riječi: crkva sv. Dominika u Trogiru, manirizam, arhitektura, figuralni ornament, edikula, karijatide, poluležeće figure na zabatu, Giuliano da Sangallo, Rafael, Palladio

Drveni pozlaćeni oltar, posvećen Imenu Isusovu (s palom Palme Mlađega *Obrezivanje Kristovo*),² naručen je 1607. u Veneciji, sredstvima u Trogir tada novopridošlog ogranka obitelji Capogrosso,³ a na poticaj redovnika, te pretpostavljam, za Bratovštinu Imena Isusova.⁴ (sl. 1, 2, 3)

Retabl ima oblik uspravne, masivne edikule naglašena plasticiteta. Na isturenim podnožjima stupova⁵ stoje korintski kanelirani stupovi – imaju bazu i kapitel, no nemaju veći dio trupa stupa! Tako kapriciozno »dokinut«⁶ nosač supstituiran je ljudskim figurama (lijeva, koja pridržava sidro, personificira Nadu, a desna vjerojatno Vjeru – kalež koji je morala nositi u ruci je odlomljen). One u mirnom kontrapostu svojim tijelom, tj. glavom, preuzimaju teret nošenoga, pridržavajući rukama astragal kapitela, te »spašavaju«⁷ stup da ostane stup. Nosač trogirskog retabla zapravo je hibridan arhitektonski element – niti je stup, ali niti karijatida, već oboje.

Stupovi s umetnutim karijatidama, iza kojih je i njima pripadni pilastarski snop što ga čine pilastar i četvrtpilastar, nose pomno obrađeno *all'antica* gređe (arhitrav s lezbijskom kimom, jastučasti friz s motivom lotusa, te vijenac s dentima, modiljonima i jonskom kimom). Četvrtpilastar se u donjem dijelu preobražava u volutno krilce, koje završava okomi-

tom spiralom uz bazu pilastra (tako da je i četvrtpilastar hibridni arhitektonski element). Gređe dosljedno slijedi te promjene nosača i njihova plasticiteta – u osi nosača je istureno, a u zoni oltarne pale (predele⁶) uvučeno. Gređe je zaključeno segmentnim prekinutim zabatom, koji je obrađen istim ukrasnim motivima kao i vijenac. U njegovoj šupljor sredini s vijenca se uzdižu dvije plastički snažne volute, čije gornje spirale drže mali postament kipa.⁷ Na strme i »skliske«⁸ segmentne isječke zabata podatno prijanjaju poluležeće figure starozavjetnih proroka.

Retabl je, dakle, edikula (za sliku) s karijatidama i poluležećim figurama na zabatu.

Ovaj rad pokušava odgovoriti na pitanja o podrijetlu tih arhitektonsko-dekorativnih elemenata: Kako, gdje, kada i zašto se (nanovo) rađa (i preobražava) neka tema ili motiv te postaje topos?

Edikulu, standardni element antičke rimske arhitekture, kršćanski je oltar usvojio relativno kasno.⁸ Kvatroćentistički retabl, kada stilski i ne pripada kasnoj gotici, često zapravo zadržava koncepciju poliptiha – višeslikovnog ekrana od nekoliko neovisnih slika.⁹ No, u kvatroćentu skeletni okvir poliptiha poprima oblike *all'antica* arhitekture i ornamenta



1. Oltar Imena Isusova, 1607., pozlaćeno drvo, Sv. Dominik, Trogir (foto: M. Drmić)

1. Altar of the Name of Jesus, 1607., wood gilt, St Dominic's, Trogir



2. Oltar Imena Isusova, 1607., Sv. Dominik, Trogir, detalj (foto: M. Drmić)

2. Altar of the Name of Jesus, 1607., St Dominic's, Trogir, detail

(kao što je i gotički okvir u svoje doba nasljedovao suvremenu arhitekturu: tanke i vitke stupiće koji nose šiljate lukove). Bitna promjena događa se kada se oblikovni i ikonografski princip poliptiha, koji je težio kvadratu i vodoravnosti, zamjenjuje jednom slikom jedinstvenoga slikarskog prostora, koja teži okomitosti. Takva, često prilično velika, okomita slika često je uokvirena *all'antica* edikulom. Retabl tipa edikule postaje standardni tip koji slijedi opće promjene stila i ukusa. Štoviše, sa stajališta razvoja oblika, postaje zametak jednog tipa baroknog retabla. Ta edikula za sliku ili skulpturu jasno nasljeđuje edikule Panteona (sl. 4). To je još davno uočio Jacob Burckhardt: »Tek tada je šest sacella (oltarnih niša) Panteona poslužilo kao prototip«¹⁰

Vjerojatno najraniji primjer tog novog tipa retabla jest oltar (oko 1508., sl. 5) u S. Maria delle Carceri u Pratu (započeta 1484. prema projektima Giuliana da Sangalla /1445.–1516./). Giuliano je, primivši pouku o važnosti pomnog studiranja antičke arhitekture na terenu, ostavio za sobom bilježnice pune crteža i skica antičkih građevina i arhitekturnih detalja, koje je ponekad ugrađivao i u vlastite građevine. Stoga ne čudi što na jednome listu nailazimo na crtež s mjerama panteonske edikule s trokutnim zabatom (*tabernacolo*).¹¹ Podsjetimo se, edikule Panteona raspoređene su uokolo unutrašnjeg zida u izmjeničnom ritmu trokutnih i segmentnih zabata. To će postati tipična oltarna opcija, i pretpostavljam da je prvi put upotrijebljena, prema uzoru panteonske edikule, na oltaru u Pratu.



3. Oltar Imena Isusova, 1607., Sv. Dominik, Trogir, detalj (foto: M. Drmić)

3. Altar of the Name of Jesus, 1607., St Dominic's, Trogir, detail

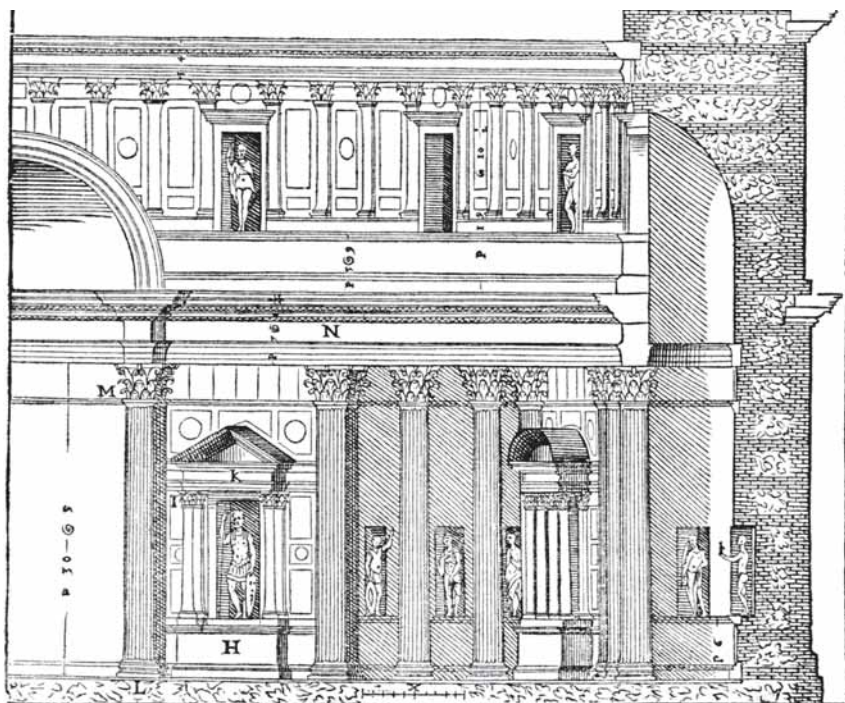
Taj renesansni tektonski tip čini mogućima potonje manirističke i barokne varijacije. Tip će se tijekom 16. stoljeća (ali i kasnije) podvrgavati raznim modifikacijama (dodavanjima i oduzimanjima), čega je primjer i trogirski retabl. Oduzimaju se središnji dio zabata (nastaje prekinuti zabat), i veći središnji dio stupova. Dodaju se poluležeće figure na strme strane prekinutog zabata te slobodnostojeće figure karijatida, koje zamjenjuju središnji dio stupa. Nadalje, tektonska strogost vertikala i horizontala omekšana je volutnim krilcima pripojenima okomitom rubu edikule (od tada gotovo obvezatan element). K tome, izraženiji je plasticitet i ukras. Sljedeća bitna novost jest obrat gređa. Time je stvoren dinamičan pokret i naglašena uzlazna sila (pojačana djelovanjem prekinutog zabata), koje miran i harmoničan prototip nije imao. Sve te preobrazbe mijenjaju tektonsku harmoniju *all'antica* edikule u drugačiju – dinamičnu, atektonsku, nestabilnu – harmoniju.

Takova atektonizacija i antropomorfizacija *all'antica* arhitekture nije bila moguća u prethodnim renesansama. Poluležeća figura na zabatu i takva karijatida (i bočna volutna krilca) visokorenesansne su, možda točnije – manirističke, invencije.

Karijatide na trogirskom dominikanskom oltaru čimbenik su razlike koji izdvaja taj oltar iz korpusa oltara na hrvatskoj obali.¹² Štoviše, ni izvan Hrvatske nisam našao tako rani a sačuvani oltar s karijatidama.

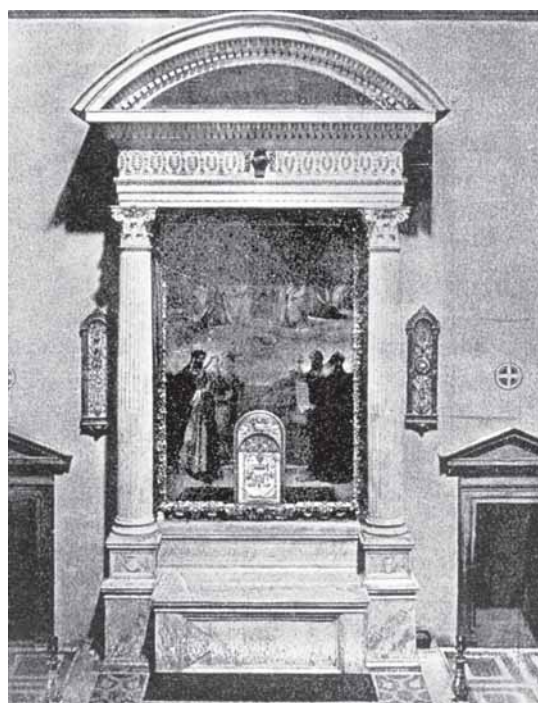
George Hersey jedini je, koliko znam, ekstenzivnije razmatrao karijatide, njihov grčki nastanak, renesansno »uskrsnuće« i poslijerenesansnu disperziju.¹³ Posvetio im je jedno poglavlje svoje knjige *Izgubljeno značenje klasične arhitekture*.¹⁴ Herseyjev je pristup isključivo ikonološki – on tumači renesansnu obnovu motiva karijatida isključivo iz uvodnog pasusa Vitruvijeve knjige *O arhitekturi* (*De Architectura*) i ilustracija koje su pratile kasnija izdanja.

U prvome poglavlju Prve knjige Vitruvije se obraća arhitektu, koji, da bi stekao ugled i postigao visoku kvalitetu rada, »mora posjedovati i prirodni dar i spremnost da uči.«¹⁵ Nabrajajući sva znanja kojima bi arhitekt trebao raspolagati, spominje i znanje povijesti. Kao razlog zbog čega arhitekt treba poznavati povijest navodi primjer: ako na svojoj zgradi umjesto stupova postavi mramorne skulpture žena koje se zovu Karijatide, on mora znati objasniti ljudima što one simboliziraju. A one simboliziraju stanovnice grada Karije, grada



4. Andrea Palladio, presjek unutrašnjosti Panteona, detalj, grafika iz *I quattro libri dell'architettura* (1570.)

4. Andrea Palladio, section of the interior of the Pantheon, detail, print from *I quattro libri dell'architettura* (1570.)



5. Giuliano da Sangallo, glavni oltar u S. Maria delle Carceri (oko 1508.), Prato

5. Giuliano da Sangallo, high altar in S. Maria delle Carceri (ca 1508.), Prato

koji se s Perzijancima urotio protiv Grka. Kada je Grčka vojno pobjedila u tom ratu, pobila je sve muškarce, a žene odvela u ropstvo. Kada, dakle, grčki arhitekt postavlja figure matrona koje, za kaznu i poniženje, nose teret, to je javna opomena i primjer budućim naraštajima kako se grijeh karijskih žena ne bi ponovio.

Doista je neobično da je ta uvodna digresija toliko utjecala na poslijerenesansnu umjetnost i umjetničku industriju. Jedan od razloga možda je i činjenica da je taj dio teksta ilustriran u dva prva ilustrirana izdanja Vitruvijeve knjige – one Fra Gioconda (Venecija, 1511.) i Cesara Cesariana (Como, 1521.) – koja su postala uzorak svim potonjim izdanjima. Štoviše, trijem s karijatidama bio je prva ilustracija na koju je naišao čitatelj ili samo prelistavač Vitruvijeve knjige. Mjesto ilustracija – na samome početku prilično dugoga teksta – također je važno: slika na petoj stranici snažnije djeluje na pamćenje od slike na tristo trećoj stranici.

Kakogod, tumačenje *revivala* karijatida samo iz Vitruvijeve teksta i Fra Giocondovih i Cesarianovih ilustracija, premda zavodljivo i lako, čini se suviše jednostavnim.

Pogledamo li Fra Giocondov crtež trijema s tri karijatide (sl. 6), uočavamo da njegovoj vizualnoj interpretaciji Vitruvijeve teksta nedostaje nužno znanje i razumijevanje antičke arhitekture i skulpture.¹⁶ Čini se da je to nijema poruka arhitektu ili nekom drugom obrtniku, koji su, u talijanskim središtima oko 1511., gotovo po definiciji klasičnih nazora.

Deset godina kasniji Cesarianov crtež (1521., sl. 7) očituje stanovito razumijevanje antičke arhitekture, posebice njezina crtačkog predočavanja, dočim su njegove karijatide još

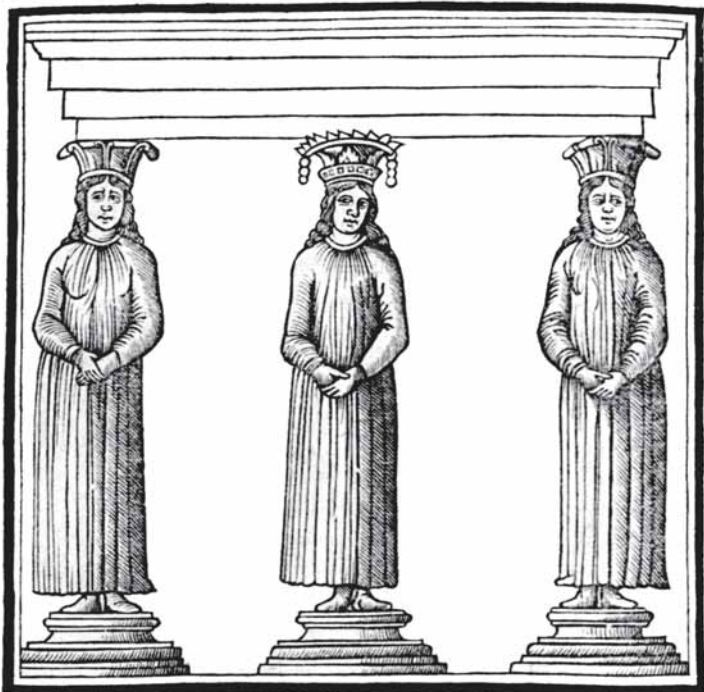
uvijek čudna mješavina internacionalne gotike i realizma kvatroćenta.¹⁷

Moje je mišljenje da invencija, a potom i unos novog formalnog motiva u uporabni vizualni jezik i njegova primjenjivost ovise o čistoj i ostvarivoj vizualnoj formi koja govori novim i svježim vizualnim jezikom vremena. Stoga sumnjam da su »slikoviti« crteži minornih crtača Fra Gioconda i Cesara Cesariana mogli imati sposobnost da iniciraju trenutačnu disperziju karijatida u Italiji. Isto tako sumnjam u izravan utjecaj Vitruvijeve digresije o karijatidama na praktične zadatke vizualnih umjetnosti. Kao što smo vidjeli, Vitruvijeve pasus je sve samo ne doslovni opis.

Najvažnija praktična rješenja koja su rađala novi stil bila su začeta u izravnom studiju, proučavanju, crtanju i mjerenju ostataka antičke arhitekture (poglavitno u Rimu). Nove norme morale su biti »kanonizirane« ostvarenjem majstora velikog autoriteta.

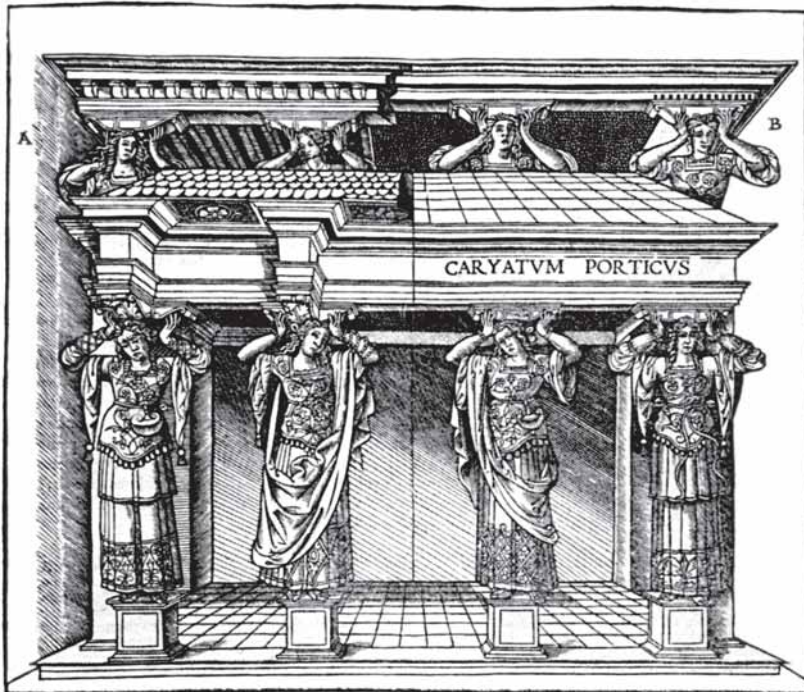
»Prosvjetljenje koje mi daje Vitruvije jest veliko, ali ne dostatno«, napisao je Rafael u pismu Castiglioneu.¹⁸ Iz krila velikog majstora iz Urbina nanovo su, prema mom mišljenju, rođene karijatide u čuveno kratkotrajnom trenutku visoke renesanse u Rimu.

Moderne poslijeanitičke karijatide nisu se pojavile u arhitekturi, već u iluzionistički slikanoj arhitekturi. (sl. 8)¹⁹ Rafael (1483.–1520.) ih je uskrasnio kao dekorativno sredstvo kojim rješava problem ispune prostranog donjeg dijela зида (*basamento*) ikonografski podrobno razrađene Heliodorove sobe (Stanza d'Eliodoro, 1511.–1514.). One nose na svojim glavama slikano grede, koje je baza za čuvene polukružne kompozicije *Izgon Heliodora*



6. Fra Giocondo, *Trijem karijatida*, grafika u izdanju Vitruvijeve knjige *De Architectura* iz 1511., Venecija

6. Fra Giocondo, *Porch of Caryatids*, print in *Vitruvius' De Architectura* of 1511., Venice



7. Cesare Cesariano, *Trijem karijatida*, grafika u izdanju Vitruvijeve knjige *De Architectura* iz 1521., Como

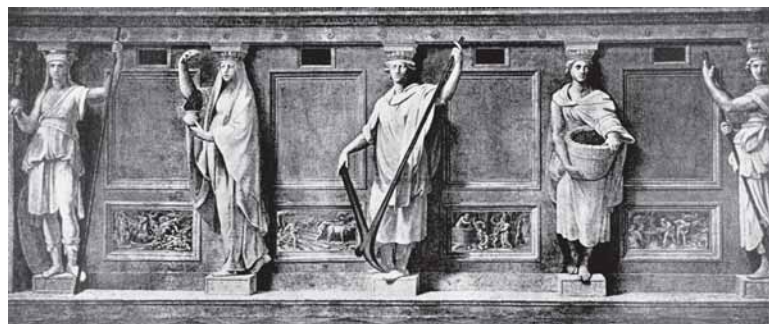
7. Cesare Cesariano, *Porch of Caryatids*, print in *Vitruvius' De Architectura* of 1521., Como

ra iz hrama, Susret Lava Velikog i Atile, Oslobođanje sv. Petra i Misa u Bolseni. Sličnim sredstvom služi se kasnije u dekoraciji Sobe požara (Stanza dell'Incendio) i Sobe potpisa (Stanza della Segnatura). Te karijatide, premda marginalan proizvod Rafaelova plodnog djelovanja u Rimu, ipak su bitna, obično previđena, invencija.²⁰ Pogledajmo ih.

Donja zona zidova sobe ispunjena je s dvanaest karijatida i četiri herme (u prirodnoj veličini); po pet karijatida na dužim zidovima, po dvije na kraćim (uz po dvije herme koje flankiraju prozor). Dvanaest karijatida su personifikacije koje tvore alegoriju Dobre vlade.²¹

Svaka karijatida je drugačija i dovršena formalna studija različitih individualnih položaja i kretanja tijela. Rafael, vjerojatno najveći harmonizator u povijesti umjetnosti, ovdje harmonizira dva različita modusa – stil središnje perspektive, polikroman, za lunetne kompozicije, i reljefni stil bazamanta, monokroman. Karijatide iz Heliodorove sobe doista su slikane skulpture: njihove oči slikane su skulptorske oči.²² Stoje na niskoj prizmičnoj bazi, dorski kapiteli s detaljno slikanim astragalom, ovulom i abakom počivaju između njihovih glava i gređa. Podnožje Heliodorove sobe vjerojatno je izmaklo pozornosti stručnjaka dijelom i stoga što su ga izveli Rafaelovi pomoćnici. No, izveden je prema majstorovim zamislima i crtežima. Rafael je studirao karijatide, baš kao i sve ostalo, u pripremnim crtežima. Dva takva priprema crteža su sačuvana. (sl. 9, 10)

Što je Rafael mogao znati o karijatidama? Svakako je dobro poznao Vitruvijeve knjige. Vrlo bi vjerojatno radio, da ga prerana smrt nije spriječila, ilustracije za novo izdanje.²³ No



8. Rafael i pomoćnici, *freska na podnožju (basamento) Heliodorove sobe* (Stanza d'Elidoro, 1511.–1514.), Vatikanska palača

8. Raphael and assistants, fresco on the basement of Heliodorus' room (Stanza d'Elidoro, 1511.–1514.), Vatican Palace

za njegov naraštaj umjetnika samo poznavanje antičkih tekstova nije bilo zadovoljavajuće po sebi. Njih su privlačili stvarni ostaci. Bili su opčinjeni i nagnani iskušavati ih vizualno u procesima crtanja i skiciranja.²⁴

Rafael je poznao jedine sačuvane karijatide staroga Rima. Nalazile su se na Augustovu forumu, pravokutnom trgu flankiranom dubokim kolonadama, s hramom Marsa Ultora na samome kraju. Kolonade Trga nadvisivala je duboka atika na čijoj su se čeonj strani nalazile karijatide, umanjene replike erehtejonskih, koje su alternirale s velikim i bogato ukrašenim štitovima. Karijatide su bile postavljene ispred zida i nosile su obrat gređa.²⁵



9. Rafael, crtež karijatide s Augustova foruma u Rimu, Ashmolean museum, Oxford

9. Raphael, drawing of caryatid from Augustus' Forum, Rome, Ashmolean Museum, Oxford



10. Rafael, crtež karijatide, Ashmolean museum, Oxford

10. Raphael, drawing of caryatid, Ashmolean Museum, Oxford

Rafael preuzima ideju vodoravnog niza (serije) i kopira kapitel. No, promišljeno preobražava figuru (sl. 10) nakon što je studirao i svladao predložak (sl. 9). Ta već preobražena Rafaelova karijatida nosi kapitel na glavi i desnom rukom drži štap prislonjen uz prsa (sl. 10). Ona nije izvedena u Heliodorovoj sobi – crtež je ostao opcija koja nije izabrana za izvedbu.²⁶ U procesu rada Rafael je odustao od ideje okomitih štapova i umjesto toga se odlučio za dijagonalne, kojima je otvorio konture figura te im dao nove i originalne položaje i kretnje tijela. Rafael uvodi sljedeće varijacije na temu karijatida: a) nasuprot serijskom ponavljanju istoga tipa uvodi različite tipove (u istoj seriji); b) karijatide postaju personifikacije koje tvore alegoriju; c) glede forme slobodno miješa različite utjecaje antičke skulpture i stvara vlastite slikarske invencije; d) »razbija« klasiku.

Jednom upotrijebljene kao dekorativno sredstvo prikladno za ispune velikih ali ne žarišnih mjesta unutar golemih kompozicija i ikonografskih programa, karijatide su savršeno služile funkciji ritma u podjeli i određivanju prostora, no

isto tako i kao označitelji raznih značenja (doslovnih – personifikacije/alegorije, ili manje doslovnih).

Budući da je novoupotrijebljeni motiv dobro »funkcionirao«, Rafael ga dalje mijenja i nanovo upotrebljava na posve drugačije načine. Na primjer: na crtežu za trokatni nadgrobni spomenik Francesca Gonzage (1519.)²⁷ i na pripremnom crtežu za karijatidu koju je najvjerojatnije izveo Giulio Romano u Konstantinovoj dvorani (Sala di Costantino, 1519.–1521.).²⁸

Rafael je tako nanovo izmislio i nanovo promislio karijatidu na vrhuncu klasičnoga stila u Rimu. Poslije njegove smrti (1520.) i nakon pljačke Rima (1527.), njegovi su pomoćnici prenijeli motiv u prilično drugačije vrijeme (manirizam) i u prilično udaljena mjesta (poput Genove, Mantove ili Messine).

Ovaj podulji ekskurs o Rafaelu htio je pokazati ono što Hersey nije, a što se može predložiti kao genealoško ishodište novovjekih karijatida. Naravno, pri tome ne treba isključiti utjecaje Vitruvija, Fra Gioconda i Cesariana, već ih samo umanjiti.



11. Raimondijeva škola, grafike prema Rafaelovim karijatidama iz Heliodorove sobe u Vatikanskoj palači

11. Raimondi school, print according to Raphael's caryatid from the Heliodorus Room in the Vatican

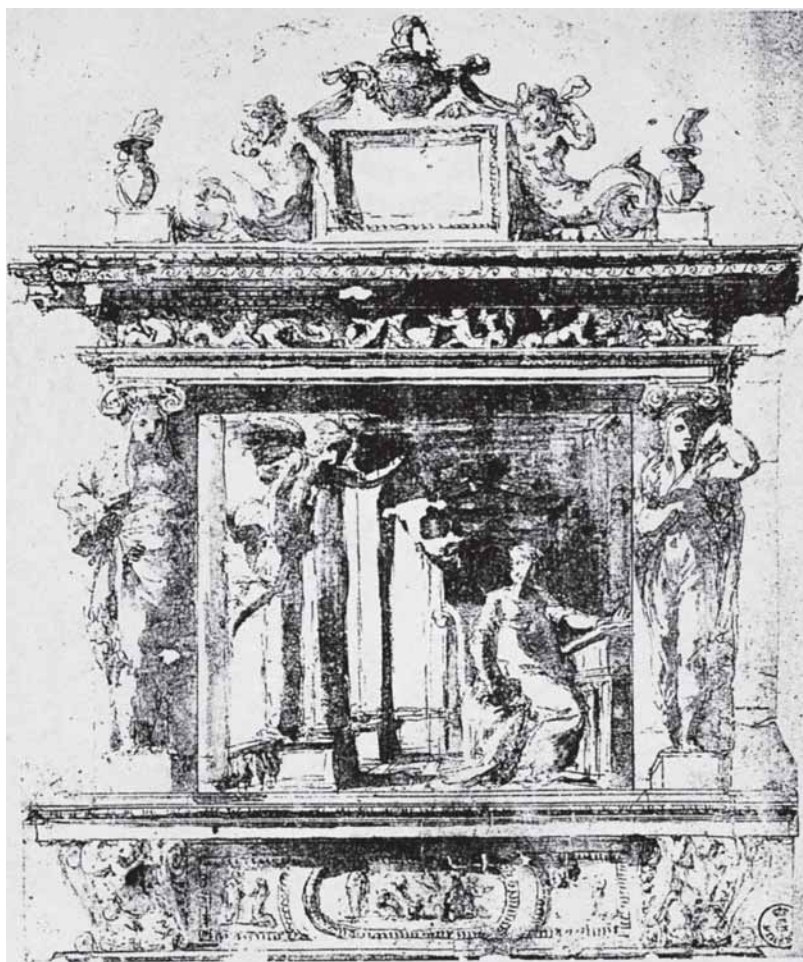
Hipotezu da se karijatide šire iz Rafaelova »epicentra«²⁹ podupire i otisnuta serija od šest grafika šest različitih karijatida iz Heliodorove sobe²⁹ (pretpostavlja se da je serija sadržavala grafike svih dvanaest). Grafike su atribuirane anonimnom grafičaru Raimondijeve škole (sl. 11).

Sam pak Marcantonio Raimondi (oko 1482.–1534.) izradio je grafički list *Fasada s karijatidama* (1516.–1519.).³⁰ Opće je poznato kakvu su važnu ulogu u širenju klasičnog stila i slika antike odigrale grafike. Osim tih grafika, najrazličitije varijacije tog motiva razrađivali su Rafaelovi pomoćnici nakon njegove smrti.

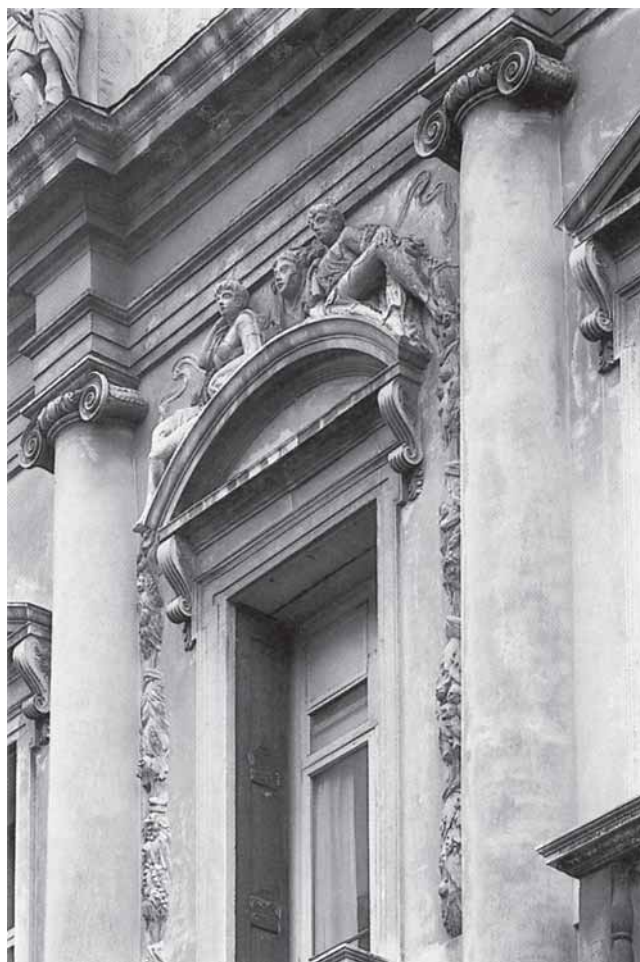
Tako Giulio Romano (1492./99.–1546.) rabi motiv u sljedećim ostvarenjima: slikana arhitekturna »fantazija«³¹ u prozorskoj niši u Konstantinovo sobi,³¹ slikane karijatide bazamenta i podstropne zone Konstantinove sobe³² (neke od ovih posljednjih nastale su prema Rafaelovim crtežima), skulpture karijatida na nadgrobnom spomeniku Pietra Strozija (1529.)³³ u Sv. Andriji u Mantovi, crtež za nadgrobni

spomenik Federigu Gonzagi (nakon 1537.),³⁴ crtež Lođe s karijatidama (1535.?),³⁵ crtež-tondo koji varira detalj prethodno spomenute kompozicije,³⁶ fragment freske *Ezekijelova vizija* za kapelu-grobnicu Isabelle Gonzaga u Sv. Pavlu u Mantovi (koju je vjerojatno izveo 1539.),³⁷ te štuko reljefi plešućih karijatida u Camera delle Cariatidi u Palazzo del Te u Mantovi.³⁸

U papirnoj ostavštini Polidora da Caravaggia (1490.–1536. ili 1499.–1543.) postoji mnoštvo crteža i skica/priprema za brojne dekoracije rimskih fasada u stilu »simuliranog«³⁹ antičkog reljefa. Njegove oslikane fasade obilovale su motivima karijatida. Također, te fasadne *all'antica* dekoracije bile su, zajedno s djelima Rafaela, Michelangela i antike, uzori koje su kopirali mladi umjetnici da bi se usavršili u novome stilu (u korpusu Polidorovih crteža danas se izlučuju mnogi, uključujući karijatide, koji su kopije iz 17. stoljeća). Među njegovim crtežima nailazimo na crtež danas nepostojećeg oltara (mesinsko razdoblje, oko 1530.–1535.)⁴⁰ – oltarna



12. Polidoro da Caravaggio, crtež oltara (oko 1530.–1535.)
 12. Polidoro da Caravaggio, drawing of an altar (ca 1530.–1535.)



13. Andrea Palladio, Palača Porto (kasne 1540-e), Vicenza, detalj
 13. Andrea Palladio, Porto Palace (late 1540s), Vicenza, detail

slika flankirana je s dvije karijatide. (sl. 12) To je prva pojava karijatida na tako visokom i privilegiranom položaju unutar kršćanske ikonografske topografije.

Perino del Vaga (1501.–1547.) poseže za karijatidama u unutrašnjosti palače Baldassini u Rimu,⁴¹ na skici za grb Pape Medicija,⁴² na svodu Stanze di Psiche u Palazzo Doria u Genovi,⁴³ na podnožju kapele Massimi u crkvi Trinita dei Monti u Rimu (freske nastale oko 1537.–1539.; srušene u 19. stoljeću, no sačuvan je crtež),⁴⁴ te na podnožju Stanze della Segnatura.⁴⁵

Naposljetku, tu je i crtež Rossa Fiorentina za oltar sa šest karijatida (1528.–1529.) u Santissima Annunziata u Arezzu.⁴⁶ Premda Rosso ne pripada Rafaelovu krugu, ipak ga dotiče 1523.–1527. dok živi u Rimu, a s Polidorom i Perinom ima istoga grafičara, Caraglija.

Dakle, novovjeka su karijatide rođene u Heliodorovoj sobi, a potom su se razvijale u opusima Rafaelovih pomoćnika, dok 40-ih i 50-ih godina 16. stoljeća nisu postale opće mjesto europskog dizajna.⁴⁷ Štoviše, karijatide su, izvedene u različitim materijalima, započele svoju vlastitu neobuzdanu migraciju, tijekom koje su se naselile na okvire vrata i prozora (i na ostale

dijelove građevine), okvire zrcala, noge stolova, korske klupe, oltare, nadgrobnih spomenike, grbove, kućišta orgulja, krevete, ormare, škrinje, okvire portreta i medalja u grafikama, okvire slika, kamina, naslovnice knjiga, svijećnjake i kandelabre, katafalke, ispovjedaonice, kazališne scenografije, itd.

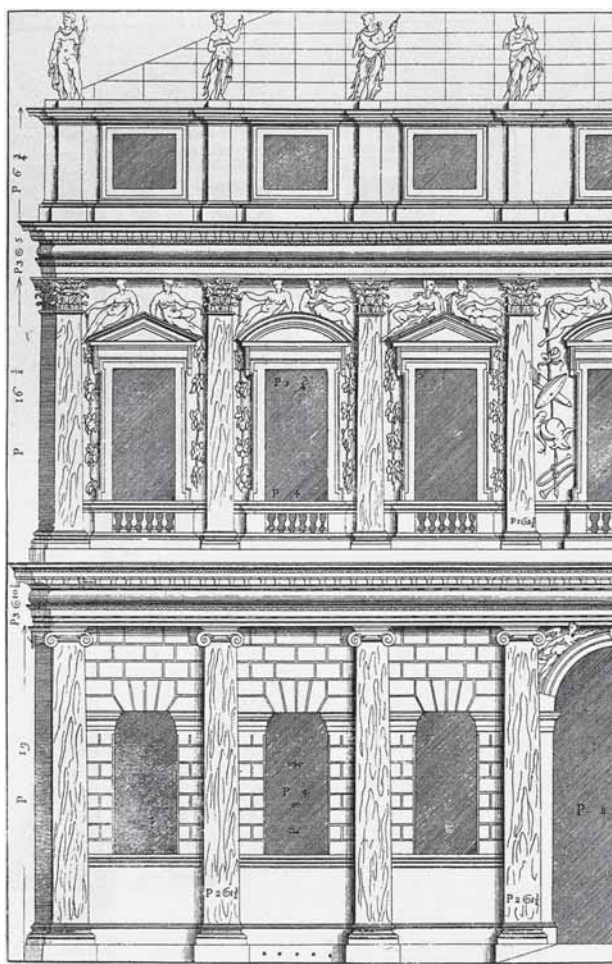
Često u kombinacijama s tada nanovo aktualiziranim herma i groteskama⁴⁸ stubokom mijenjanju ideju stvarnog ili fiktivnog nosača, te se stoga za takve pojave ponekad i rabi termin *kiparski red*.

Upravo je popularnost groteska mogla potaknuti anonimnog autora trogirskog retabla da stvori neočekivanu interpenetraciju ljudske figure i arhitekture (postupkom povećanja). Taj eksperiment s dvovrsnim (i dvoznačnim) formama stvara proturječje, konflikt, disonancu i zbunjuje promatrača. Travestija od nosača čini nosač labilnim, a golemi teret gređa optički još težim. No, trogirске oltarne karijatide su kršćanske vrline (Nada i Vjera), pa time dobivamo »personificiranu« arhitekturu snažnog semantičkog naboja – uistinu: »govoreću« konstrukciju.⁴⁹

Dok su karijatide na trogirskom oltaru čimbenik različitosti koji ga izdvaja iz sfere tipičnosti, **poluležeće figure na zaba-**



14. Andrea Palladio, Palača Chiericati (1551.), Vicenza, detalj
14. Andrea Palladio, Chiericati Palace (1551.), Vicenza, detail



15. Andrea Palladio, Palača Barbaran (1570.–1575.), Vicenza, grafika iz *I quattro libri dell'architettura* (1570.)
15. Andrea Palladio, Barbaran Palace (1570.–1575.), Vicenza, print from *I quattro libri dell'architettura* (1570)

tu upravo su tipičan motiv oltaristike – nalaze se na mnoštvu oltara kako jadranske tako i, doduše rjeđe i kasnije, kontinentalne Hrvatske (te, dakako, čitave Europe).

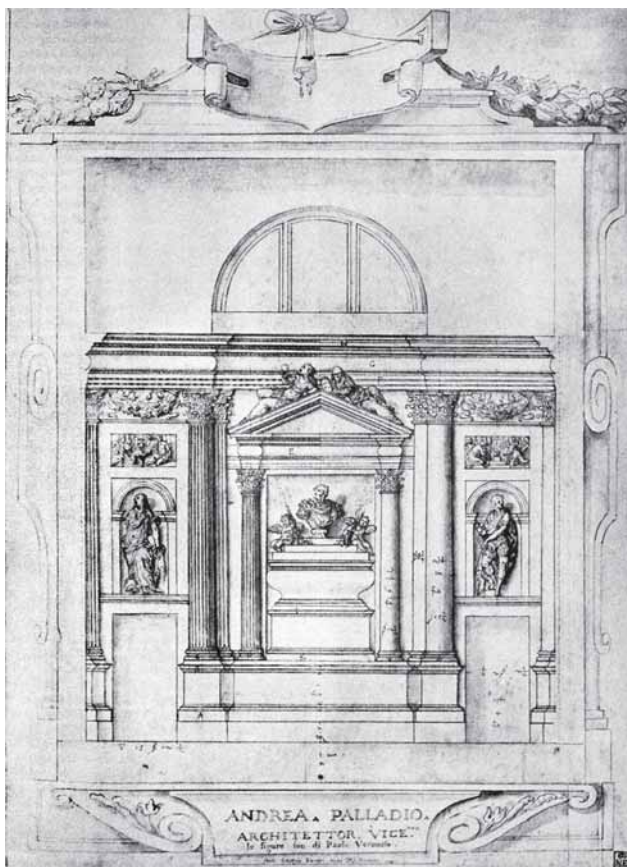
O nastanku tog motiva Alina Payne objavila je studiju *Poluležeća tijela: Figuralni ornament u renesansnoj arhitekturi*.⁵⁰ U njoj autorica probija zid šutnje o renesansnoj arhitektonskoj skulpturi/figuralnom ornamentu, nalazeći razloge za nj u Vitruviju i njegovim vjernim sljedbenicima. Točno iznosi očitu tezu da taj motiv vuče svoje porijeklo iz Michelangelovih skulptura-personifikacija iz Kapele Medici, te da ga preuzima, preobražava i istom kodira/kanonizira u arhitekturi Andrea Palladio.

Podsjetimo se, Kapela Medici započeta je 1524., a završio ju je Tribolo 1545. tako što je četiri poluležeće figure postavio na za to u Michelangelovim modelima i skicama predviđena mjesta.⁵¹ Te četiri figure odražavaju Michelangelovu fascinaciju rimskim skulpturama riječnih bogova, danas nestalim rimskim reljefom koji prikazuje Ledu, te tzv. Belvederskim torzom (zapravo Herkulesom).⁵² No njihova montaža na stranice zabata (poklopce sarkofaga) jest invencija. Jednom upotrijebljena, postala je tip.⁵³ Svježina te smione i bizarne mon-

taže skulpture i arhitekture zapalila je maštu šesnaestostoljetnog umjetničkog htijenja, koje je ionako težilo prema novim kombinacijama figuralnog ornamenta i arhitekture.

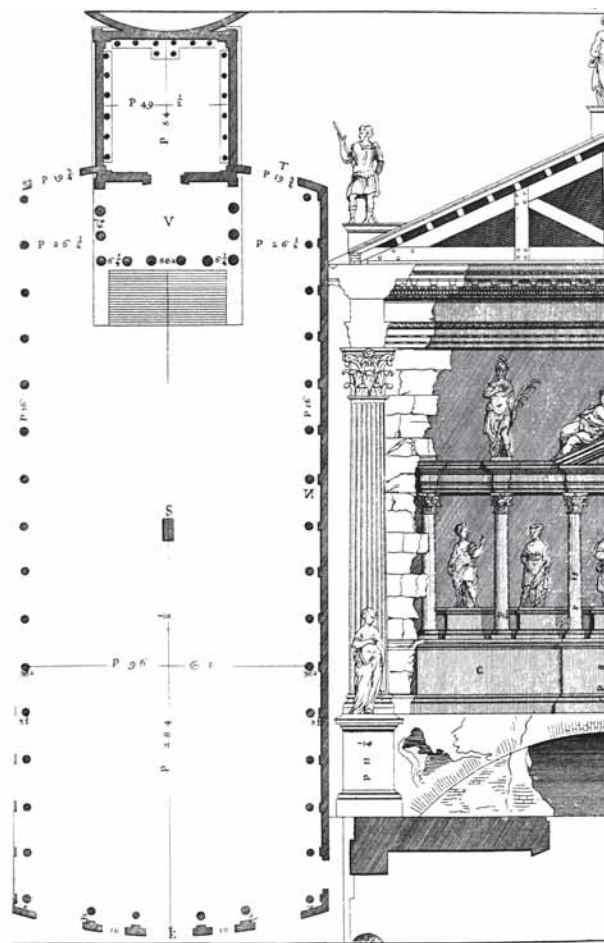
Tip je, dakle, kodirao/kanonizirao, upotrebom u sasvim drukčijem prostorno-kompozicijskom kontekstu, Andrea Palladio. Prekid s tradicijom renesansne fasade na način Rafaela i Sanmichelija (pojava dekorativno-skulptorskih elemenata kao važnog čimbenika kompozicije) mora da je privukao mladoga Palladija. On je stao te ideje s energijom Michelangelovih bizarnih ležećih aktova u svoj vlastiti *invenzione*. No, koliko je poznavao Michelangelova djela, budući da nije dokumentiran nikakav izravan kontakt s Kapelom Medici? Poznanstvo s humanistom Gianom Giorgiom Trissinom moralo ga je dovesti u dodir s *bozzettima* i skicama Kapele Medici, no i u Veneciju također. Pretpostavlja se da su zajedno živjeli u Padovi i Veneciji od 1538. do 1541.

Palladio, dakle, razvija motiv u ponavljajući vodoravni niz parova poluležećih figura na zabatima prozora *piano nobile* na fasadama palače Porto (kasne 1540-e, sl. 13), palače Chiericati (1551., sl. 14) i palače Barbaran (1570.–1575., sl. 15/). Na taj način rješava i zabate niša scene kazališta Olim-



16. Andrea Palladio, nacrt za grobnu kapelu (1560-e), Szépművészeti Múzeum, Budapest

16. Andrea Palladio, drawing for a funerary chapel (1560s), Szépművészeti Múzeum, Budapest



17. Andrea Palladio, presjek Minervina hrama i tlocrt Nervina foruma, grafika iz *I quattro libri dell'architettura*, 1570.

17. Andrea Palladio, section of Temple of Minerva and floor plan of the Nervi Forum, print from *I quattro libri dell'architettura*, 1570

pico (1579.–1580.).⁵⁴ Naposljetku, Palladio uvrštava sve gorespomenute fasade palača, uz bok antičkih građevina, u Drugu knjigu svog djela *Četiri knjige o arhitekturi* (*I Quattro Libri dell'architettura*, Venecija, 1570.), pomno iscrtavajući svaku poluležeću figuru na zabatu. (sl. 15)⁵⁵ Taj motiv postao je jedan od njegovih zaštitnih znakova. Naširoko se rabi i u ostalim djelima njegovih slikarskih, kiparskih i štuko suradnika (Vittoria, Rubini, Zelotti, India, del Moro i dr., ali i Veronese). Upravo su Vittorijina velika radionica i njegovi nastavljači pridonijeli hiperprodukciji tog motiva.

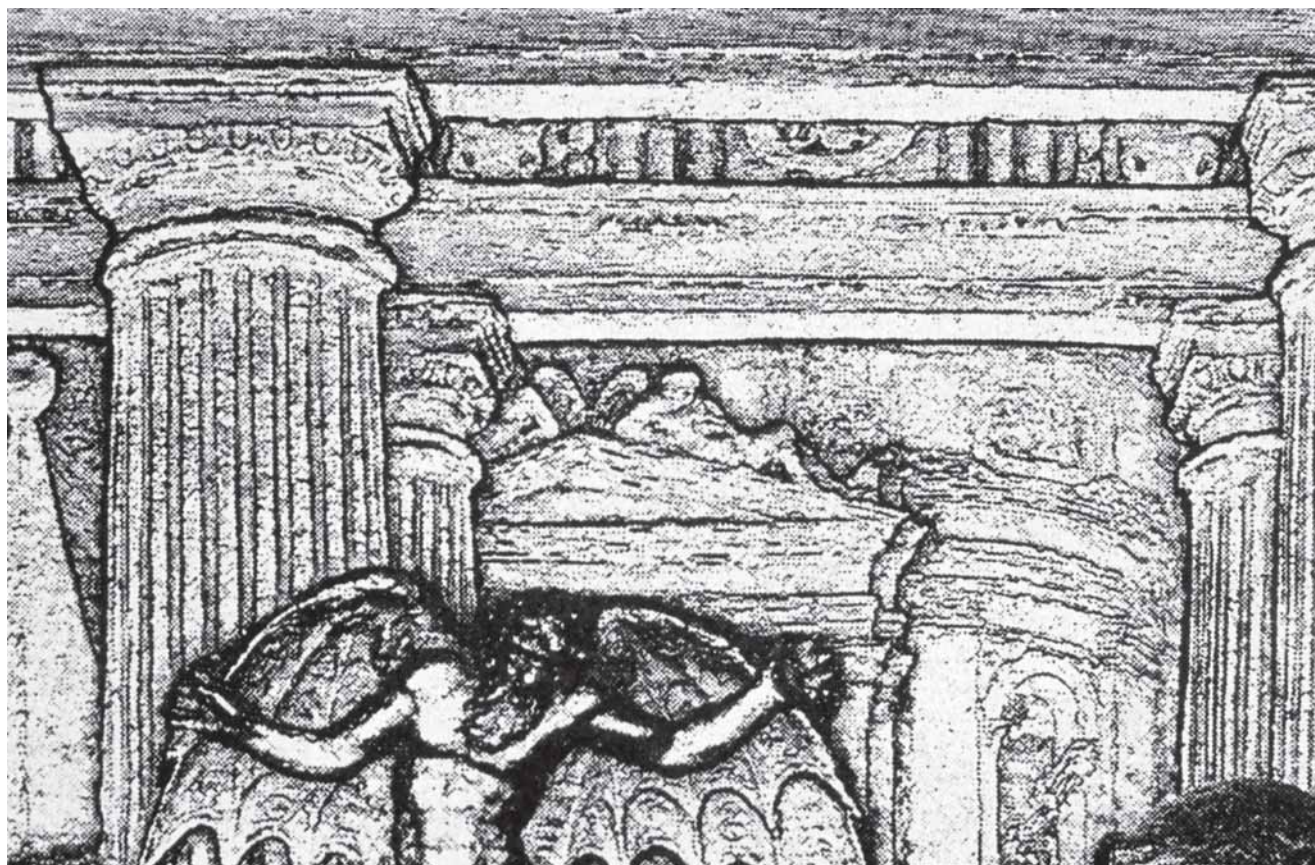
Payne ne spominje, a meni se u kontekstu oltara čini vrijednim istaknuti, freske koje ukrašavaju unutrašnjost Palladijeve Vile Barbaro u Maseru. Freske je 1560.–1561. slikao Paolo Veronese. Na zabatima stvarnih i iluzionistički naslikanih vrata nalazi se mnoštvo različitih slikanih poluležećih figura. Veronese ih, kao *difficolta i varieta*, naširoko rabi, zajedno s figurama u uskracima,⁵⁶ u svom slikarstvu. Upravo preko suradnje Palladio–Veronese poluležeće figure dolaze na zabat edikule (kao retabla). Postoji crtež grobne kapele (sl. 16) što ga je Vasari nabavio od Palladija, dodavši mu okvir i natpis na predeli: »ANDREA.PALLADIO. / ARCHITETTOR. VICE^{no}. / le figure son di Paolo Veronese.« Crtež je

datiran oko 1564.⁵⁷ Također, na Veroneseovu crtežu *Andeo se ukazuje Zakariji* u pozadini se vidi oltar s poluležećom figurom na zabatu. Čak se pretpostavlja da je crtež mogao nastati prije 1558.⁵⁸ (Slične oltare-edikule s poluležećim figurama, sve u štuku, radi Vittoria u Palladijevu Tempiettu Barbaro 1580. pokraj Vile Barbaro u Maseru.)

Ne čudi stoga što u Četvrtoj knjizi nailazimo na crtež oltara u Minervinu hramu na Nervinu forumu (sl. 17), na čiji zabat Palladio postavlja »veroneseovsku« poluležeću figuru, uz komentar: »U ćelije uza zid postavio sam tabernakule s kipovima, jer se prema ruševinama čini da su se tamo nalazili.«⁵⁹ Ova imaginarna restitucija jednog antičkog rimskog oltara pridonijela je, kako predlažem (s obzirom na utjecajnost dotične knjige), širenju toga tipskog motiva kršćanskog oltara.

Na ovome mjestu ukazujemo na još dva djela, koja ne spominje Alina Payne, a možebitna su motivska karika između Michelangela i Palladija.

Na brončanom reljefu Jacopa Sansovina *Sv. Marko iscjeljuje opsjednutoga* (1537.)⁶⁰ pozadina je ispunjena idealiziranim renesansnim gradskim pejzažem, u središtu kojega se nalazi omanja rotunda s pročelnom edikulom (ili fontanom?). Na



18. Jacopo Sansovino, *Sv. Marko iscjeljuje opsjednutoga*, 1537., brončani reljef, Sv. Marko, Venecija, detalj

18. Jacopo Sansovino, *St Mark healing the possessed*, 1537., bronze relief, *St Mark's*, Venice, detail

zabatu leže male ali razaznatljive poluležeće figure (sl. 18), koje konturom i »raspoloženjem« nasljeduju figure iz Kapele Medici.

Kako je Sansovino došao u dodir s tim mikelandelovskim motivom, budući da niti je bio u Firenci u to vrijeme, niti je dijelio umjetničku srodnost s Michelangelom? (S obzirom na to da je kipar Jacopo Sansovino bio, za razliku od arhitekta, tradicionalniji i konzervativniji.)

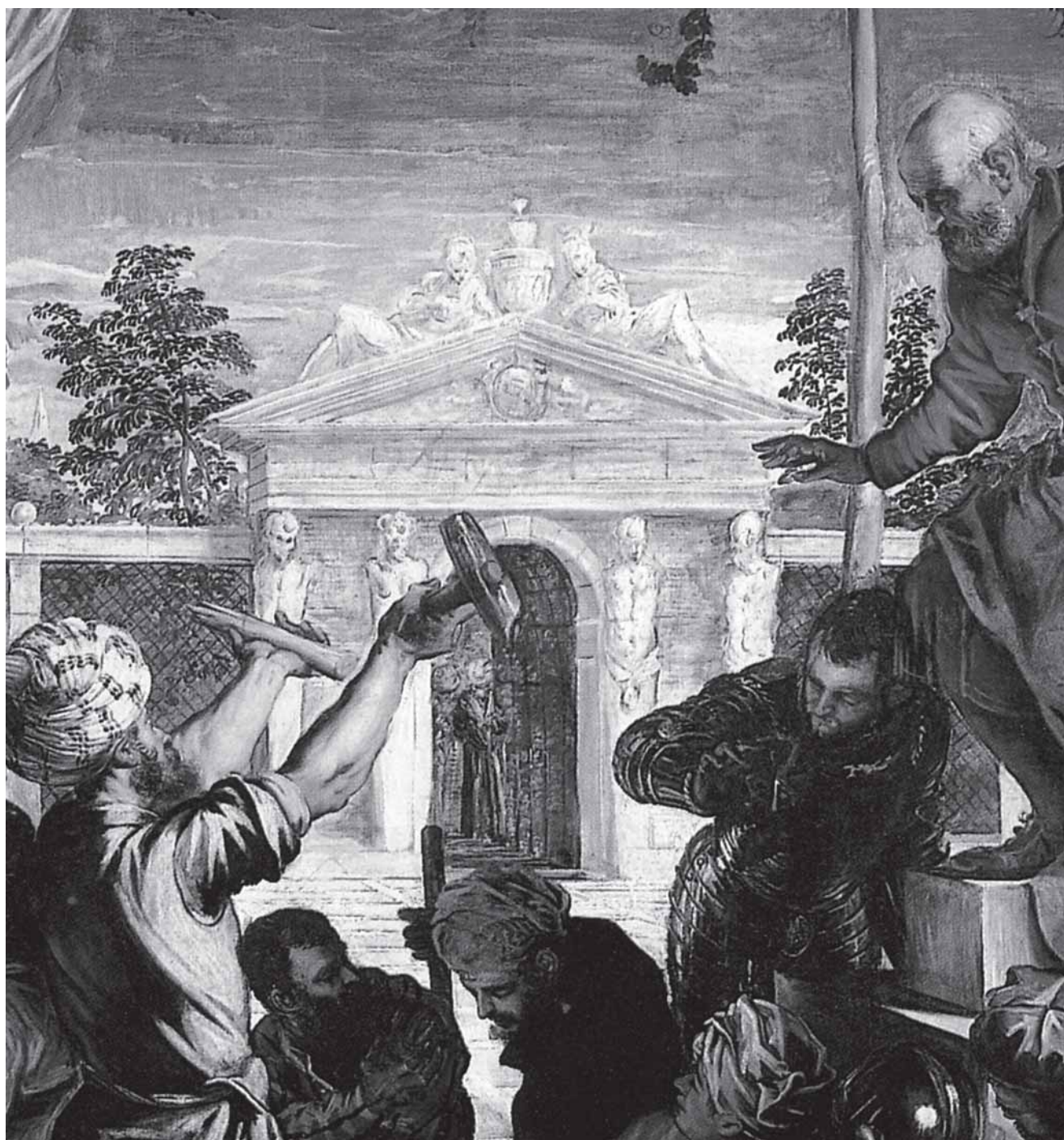
Taj sitni mikelandelovski motiv mogao je primiti od svoga bivšeg rimskog učenika Niccoloa Tribola, koji dolazi u Veneciju 1534., te tijekom svoga kratkog boravka dolazi u dodir sa Sansovinom. Tribolo dolazi u Veneciju ravno iz Firence, gdje je radio kao Michelangelov pomoćnik pri dovršavanju Kapele Medici. Vrlo je vjerojatno da je Tribolo donio sa sobom *bozzette* i skice iz Michelangelove radionice. (Oni su bili *Omnia mea mecum porto* umjetnika.) Njegova kopija figure *Dana* (1534.)⁶¹ jedna je od najranijih. Ne čudi što oko umjetnika tu ležeću dijagonalnu stisnutu figuru na zabatu prevodi kao ukras edikule.

Nadalje, pretpostavljam da je taj detalj morao zapeti za oko mlađim umjetnicima koji dolaze gledati brončane reljefe što

ih radi *protomagister* Sv. Marka (čija je Marciana upravo započeta kao posljednji podvig gradskoga poglavarstva *Serenissime*). Na primjer, Domenico Campagnola napravio je kopiju netom nakon instalacije reljefa.⁶² No mnogo ambicioznije sa Sansovinom se nadmeće mladi Tintoretto⁶³ na svom velikom platnu *Sv. Marko čudom oslabada roba* (1548.), naručenom od Scuole grande di San Marco. U osvijetljenoj pozadini toga mladenačkog remek-djela nalaze se neobična vrtna vrata s četiri herme koje nose grede i zabat zaključen poluležećim figurama.⁶⁴ (sl. 19) Vrata kao da su uzeta iz Serlijeve *Extraordinario Libro di Architettura*, koja je izašla 1551. (Venecija).

Usvajanje i preobrazba Michelangelove lekcije čini Tintoretta jedinstvenim unutar onodobnoga konteksta Lagune. Premda je ta lekcija često skrivena i uronjena u venecijanski idiom, uočljiva je u mnogim Tintoretovim figurama. No, ima i nekoliko izravnih citata – danas nestale freske na fasadi palače Gussoni na Kanalu Grande⁶⁵ i brojne skice, crteži i *bozzetti* koji su bili sastavni dio njegove radionice.

Tintoretto je, poput Veronesea,⁶⁶ zavolio novi figuralni ornament, kojim stvara originalne, fantastične, dvosmislene izmišljene arhitekturne pozadine svojih kompozicija – kao



19. Jacopo Tintoretto, *Sv. Marko čudom oslobađa roba*, 1548., ulje na platnu, Gallerie dell'Accademia, Venecija, detalj

19. Jacopo Tintoretto, *Miracle of St Mark Freeing the Slave*, 1548., oil on canvas, Gallerie dell'Accademia, Venice, detail

primjere navodim slike *Žena uhvaćena u preljubu* i *Prijenos tijela Sv. Marka* (1562.–1566.).

Naposljetku, nema nikakvih dokaza da je Tintoretto ikada vidio firentinsku Kapelu Medici. No, preko *bozzetta*, bio je njome više obuzet od mnogih koji su je uistinu vidjeli.⁶⁷

Spomenute rane slike dvojice slikara, koji će uskoro postati glavni venecijanski slikari toga razdoblja, zajedno s relje-

fom Jacopa Sansovina, anticipiraju – s detaljem pozadine – motiv koji će uskoro postati opće mjesto venecijanskog i europskog dizajna. Svi ti pozadinski prikazi usvajaju Michelangelovu montažu, no primjenjuju je u drugačijem kontekstu, koji je postao norma, za razliku od Michelangelove grobnice koja je ostala iznimka.

Sansovinov i Tintoretov pozadinski detalj svakako jesu marginalni. Ipak, predlažem ih ovdje kao moguću kariku koja ne-

dostaje između Michelangela i Palladija, u čijoj su orbiti, dakle, poluležeće figure na zabatu stekle stanovitu popularnost.

Te izvaljene i »izolirane« figure, koje mijenjaju konturu i mirnoću zaključnog elementa edikule, naprosto su zadovoljile umjetničko htijenje koje tijekom 16. i 17. st. ne trpi prazne katete zabata, te vapi za pokretom i personificiranjem/metaforiziranjem dijelova arhitekture (»govoreća konstrukcija«). Na trogirskom oltaru one su starozavjetni proroci, tj. metafora Starog zavjeta, koji je čitav priprema za Krista što se »upravo« obrezuje i pritom imenuje na Palminoj pali.

I poluležeće figure na zabatu ćemo, poput karijatida, nalaziti posvuda kao dio okvira, od portala i prozora do zrcala i naslovnica knjiga. Jedva da su ikad spomenute. Ipak, u disertaciji mladog Wölfflina nalazimo rečenicu: »Višak uzlazne sile uočava se u uzdizanju zabata i slavi svoj najveći trijumf u skulpturama, koje se, oslobođene pritiska, mogu slobodno razvijati.«⁶⁸ Ovdje Wölfflin, među inim, ima na umu barokne poluležeće figure na zabatu, a one su se izravno razvile iz komprimiranih manirističkih figura, čiji se postanak ovdje, zbog jednoga trogirskog oltara, pokušao rekonstruirati.

Koja nam značenja otkriva ovakva genealogija arhitektonsko-dekorativnih elemenata od kojih je sačinjen trogirski oltar?

Renesansna oltarna arhitektura postala je zapanjujuće arhitekturna⁶⁹ (kao i istovremena arhitektura u slikarstvu i reljefnoj skulpturi⁷⁰). Ta **arhitekturnost primijenjene arhitekture** rezultat je znanstvenijeg pristupa umjetnosti uopće, zabilježenog u nekoliko traktata, ali i u mnogim danas nestalim bilježnicama – što obiluju točnim mjerama i proporcijama – naširoko dostupnih u Italiji (i izvan nje). Očito je da je teorija i praksa arhitekture opskrbljivala znanjem, idejama ali i nacrtima (dizajnom) razne obrte – koji potom, nadahnuti preciznim znanjem o arhitekturi, proizvode različite predmete u različitim medijima, različitim funkcijama (koji ne moraju imati nikakve veze s arhitekturom). To su bile paradigme Klasičnoga jezika arhitekture spremne da se upotrijebe u različitim sintagmama – jedna je od njih, poslijeklasična, i trogirski oltar.

Niz djela tzv. primijenjene arhitekture u Hrvatskoj ima značajno ali ne sasvim prepoznato mjesto kreativnosti i različitosti i u korpusu nacionalne povijesti umjetnosti.⁷¹ Upravo u kontekstu Hrvatske takva djela, mahom uvezena iz bliskih umjetničkih i političkih središta, donose prve spoznaje o »visokom« i novom umjetničkom stilu, najavljujući i pripremajući publiku za dosta kasniju primjenu novih oblika u arhitekturi. U nekim sredinama takva djela ostaju i najbolji primjeri velikih europskih stilova.

Pristupivši oltaru kao arhitekturi, otvorilo se **pitanje figuralnog ornamenta**. Ovaj rad ima težište na nastanku dva figuralna ornamenta. Njihov kasniji razvoj gotovo je nemoguće,

ali i nezanimljivo, pratiti jer su sveprisutna opća mjesta (toposi). No, nastanak i prvi valovi migracije određenog motiva intrigantna su tema jer pokazuju put od invencije u radionici velikog umjetnika do više ili manje inventivnih preobrazbi u umjetničkoobrtničkim radionicama gotovo po čitavoj Europi. Te invencije upravo su ono što Gombrich⁷² naziva destilat antike, nešto što je nastalo asimilacijom, a ne izravnom imitacijom, te potom, tijekom 16. i 17. stoljeća kolidiralo s umjetničkim htijenjem koje je težilo sve većem bujanju ornamenta, sve većoj antropomorfizaciji ornamenta (i arhitekture), koji kao da izažima, rastače okvir, rubove, margine, i time se, na neki način, poigrava s medijima, značenjima, normama oblikovanja i recepcije te predodžbama stvarnosti. Te »zatočene« figure rubova kod kvalitetnijih majstora postaju nove slobodne zone stvaranja (izvan dohvata narudžbom propisane *storia*), te nove formule patosa, *pathosformeln*.⁷³ Karijatide ili poluležeće figure na zabatu kao tipovi, npr. bile su posve ispražnjene od značenja, no idealne da prime mnoga – one su uglavnom bile razne personifikacije, no mogle su se rabiti i kao puko dekorativno/formalno sredstvo ili samo zbog kaprica (no u oba slučaja s više ili manje utisnutim psihološkim značenjima⁷⁴). Kakogod, postale su opće mjesto manirističke i barokne volje za okvir. Genealogijom tih dvaju figuralnih ornamenta potvrđuje se teza o golemom utjecaju antičke skulpture na umjetnost toga razdoblja.

Figuralni ornament, u koji, osim karijatida i poluležećih figura na zabatu te raznih derivata Michelangelovih *ignuda* i *prigioniera*, treba još uključiti i herme i groteske, jer se često radi o njihovim kombinacijama, bio je katalizator razvoja novog i do tada nepoznatog dekorativnog repertoara – zajedno s kartušom – koji se s jedne strane suprotstavlja jednostavnijim oblicima kvatročenta, dok s druge strane navješćuje barok. Drugim riječima, one su karakteristično svojstvo manirizma. Upravo taj skulpturalno-ornamentalni višak u apstraktnim arhitektonskim oblicima ili na njima karakterizira sve tzv. kasne stilove, kada »mirno djelovanje kompaktnih masa ziđa postaje nepodnošljivo. Zahtijeva se pokret i uzbuđenje. (...) Posljedica je umjetnost koja u svojoj osjetljivosti nigdje ne dopušta mirne površine, već zahtijeva pulsirajući život svakoga mišića. (...) Ljudi 'oživljuju' svaku površinu nišama, pilastrima itd., kao odušak za nemir koji osjećaju u svojim vlastitim tijelima, koji im ne dopušta da uživaju u mirnoći.«⁷⁵

Trogirski oltar vrsno je manirističko djelo. Štoviše, malo koje djelo toga stila u Hrvatskoj može se po kakvoći, stilskoj čistoći i konzistentnosti s njim mjeriti. On u sebi, kroz filter Venecije i ranog 17. stoljeća, akumulira, kondenzira i preobražava neke motive koji su nastali upravo na vrhuncima talijanskog činkvečenta.

Bilješke

1 Rad je u skraćenom obliku izložen na *VII. danima Cvita Fiskovića – Renesansa i renesanse u Hrvatskoj* (Korčula, Trogir, Šibenik, 3. – 7. 10. 2003.). Nastao je uz pomoć FCO/OSI Chevening stipendije, koja mi je omogućila studijski boravak na Sveučilištu u Oxfordu. Zahvaljujem V. Markoviću, S. Cvetnić, N. Grujić, G. Rosseru, IPU te prioru dominikanskog samostana u Trogiru Veselku Begiću.

2 STEFANIA MASON RINALDI, Palma Il Giovane; L'opera completa, Milano, 1984., kat. 317, sl. 451; RADOSLAV TOMIĆ, Dalmatinski opus Palme Mlađega, u: *Palma Mlađi (1548.–1628.) – izložba crteža i slika*, Split, 1990., 7–14; RADOSLAV TOMIĆ, Trogirska slikarska baština, Zagreb–Split, 1997., 97–99.

3 »Oltar posvećen imenu Isusovu, koji je podigla 1607. obitelj trogirskih Capogrossa, dragocjen je po palj što ju je naslikao Palma, u kojoj se među dragocjenostima znalačkog kista obožava lik Raspetog Otkupitelja.« – PAVAO ANDREIS, Povijest grada Trogira, vol. I, Split, 1977., 337.

Oltar se spominje u sljedećim djelima: ĆIRIL METOD IVEKOVIĆ, Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije, Trogir, Beograd, 1928., tabla 33; LJUBO KARAMAN, Umjetnost u Dalmaciji, 15. i 16. vijek, Zagreb, 1933., 144, sl. 77 (»lijepi oltar u slogu kasne renesanse«); KRUNO PRIJATELJ, Umjetnost 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji, Zagreb, 1956., 48–49, sl. 35 (Oltar je spomenut u poglavlju *Domaći barokni drvorezbari*. Autor stilski označava dalmatinske oltare tog razdoblja kao ranobarokne i navodi njihove uzore u oltarima Sansovina, Vittorije, Sanmichelija i Palladija); KRUNO PRIJATELJ, Barok u Dalmaciji, u: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982., 778 (Uz ponovljenu tezu o arhitektonskom podrijetlu dalmatinskih oltara toga razdoblja, ovdje autor većinu kvalitetnih oltara i plastike smatra uvozom iz Venecije.); CVITO FISKOVIĆ, Crteži graditelja i kipara u trogirskoj bilježnici, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31 (1991.), 237–268 (publiciran crtež oltara, koji bi mogao biti originalna skica/prijedlog za njegovu izvedbu, 243); RADOSLAV TOMIĆ, Oporuka Jakova Cerinea, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 19 (1995.), 115–116; RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 2, 1997.), 97–99 (Dosad najiscrpnija kataloška obrada oltara, s podacima o obnovi i konzervaciji (1973.). »... autor neutvrđeni mletački drvorezbar«).

O obitelji Capogrosso u: TATJANA RADAUŠ, Capogrosso, u: *Hrvatski biografski leksikon*, vol. 2, (ur.) A. Stipčević, Zagreb, 1989., 570–572.

4 Ovu pretpostavku ne navode dosadašnji autori, koji, slijedeći Andreisa (bilj. 3), jedino navode obitelj Capogrosso kao naručitelje. No, na oltaru nema grba ili napisu koji bi na to upućivao. Relativno rijetka ikonografska tema *Obrezivanje Krista* upućuje na štovanje Imena Isusova, a taj je kult štovala istoimena bratovština, koju propagira dominikanski red krajem 16. stoljeća. – RICHARD S. MACKENNEY, *The scuole piccole of Venice: formations and transformations*, u: *The politics of ritual kinship: confraternities and social order in early modern Italy*, (ur.) Nicholas Terpstra, Cambridge, 2000.; STJEPAN KRASIĆ, Dominikanci: povijest reda u hrvatskim krajevima, Zagreb, 1997., 57. O teološkom značenju i ikonografiji obrezivanja Kristova vidi: *The Oxford dictionary of the Christian church*, (ur.) F. L. Cross and E. A. Livingstone, Oxford, 1997.

5 Pročelna strana podnožja stupa ukrašena je anđeoskom glavicom u kartuši, dočim je bočna ukrašena Kristovim monogramom (*IHS*) što upućuje da je titular oltara Ime Isusovo.

6 Predelu ispunja razvijena vodoravna kartuša koja uokviruje natpis: »*IN NOMINE IHV / OMNE GENV. FLACTATVR / COELESTIVM TER-RESTERIV ET / INFERIOR. M.*« (Da se Isusovu imenu »pokloni sva-ko koljeno« nebeskih, zemaljskih i podzemaljskih bića – Fil 2, 10).

7 Taj kip danas više ne postoji. Nije ga više bilo ni u vrijeme kada je Ćiril Metod Iveković fotografirao brod sa svetištem dominikanske crkve. No crtež iz tzv. Korčulanske bilježnice pokazuje originalno stanje – CVITO FISKOVIĆ (bilj. 3), 243.

8 Edikule u 15. st. nalazimo na portalima, prozorima, nišama i crkvenom namještaju manjih dimenzija (kustodije, tabernakuli, svetohraništa) – to je opsežna i zasebna tema; ovdje se zadržavamo samo na oltaru.

9 Takoder, rjeđe, zadržava koncepciju ciborija.

10 JACOB BURCKHARDT, *The architecture of the Italian Renaissance*, London, 1985., 211–212.

11 STEFANO BORSI, Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico, Roma, 1985., 148–149.

12 Vrlo sličan oltar s karijatidama (1622.) istoga titulara nalazi se u Crkvi sv. Dominika u Splitu. Vidi: KRUNO PRIJATELJ (bilj. 3, 1982.), sl. 421, K tomu, poznato je da je Jakov Cerineo (Cerinić), čija je majka bila iz porodice Capogrosso, oporučno ostavio novac za taj oltar. Vidi: RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 3, 1995.). Može se pretpostaviti da je ugovor za splitski oltar sadržavao uobičajenu frazu »modo et forma«, koja se nerijetko rabila kada je neki novi oltar trebao nalikovati nekom već postojećem oltaru.

Na oblikovnu sličnost tih dvaju oltara istoga titulara u dvije nedaleke crkve istoga reda ukazali su svi autori (bilj. 3).

13 Knjige o primijenjenoj umjetnosti uoče ne spominju karijatide, npr: *The history of Decorative Arts. The renaissance and mannerism in Europe*, (ur.) Alain Gruber, New York–London–Paris, 1994.; PETER THORNTON, *Form and decoration: innovation in the decorative arts, 1470–1870*, New York, 1998.

Enciklopedijska izdanja daju dobre preglede antičkih karijatida, no dosta su nepotpuna kada dođu do renesansnih, npr: *The Dictionary of Art*, Vol. 5, (ur.) Jane Turner, London and New York, 1996., 905 (»...karijatide se javljaju u malom ornamentalnom dizajnu, npr. u dekoraciji koju radi Daniele da Volterra u kapeli Orsini u Santa Trinita dei Monti u Rimu, oko 1541–1545.«).

Najiscrpniji i najizvršniji pregled daje knjiga koja se teme karijatida dohvaća samo uzgred: CLAUDIA ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Vol. 1 i 2, Hildesheim–Zuerich–New York, 1991., 191–200. Baveći se Michelangelovim skulpturama »robova« (»prigionieri«) autorica ih tretira kao arhitektonsku plastiku i dovodi u vezu s antičkom arhitektonskom plastikom (na temu *exempla servitutis*, poput skulptura zarobljenih Dačana) koju studiraju renesansni umjetnici na carskim forumima.

Naravno da karijatide možemo promatrati kao srodnice srednjovjekovnih figura (često samo fingirajućih) nosača (posebice u grobnjoj plastici – ta se tradicija nastavlja i kroz 15. st, kod Michelozza npr). Ipak, zadržavam se na *revivalu* karijatida kao motiva *all'antica*, jer tada one postižu svojstvo arhitektonskog nosivog elementa (baza, kapitel) – arhitektonskog reda.

14 GEORGE HERSEY, *The lost meaning of classical architecture*, Cambridge Massachusetts–London, 1988., 69–147.

15 VITRUVIJE, Deset knjiga o arhitekturi, Zagreb, 1999., 12–13; VITRUVIUS, *On Architecture* (vol. 1), London–Cambridge Massachusetts, 1970., 7–9.

16

U Fra Giocondovu crtežu sve upućuje na prošle načine slikovne imaginacije, a ne na suvremene. Svojstvena mu je dvodimenzionalnost, odsuće ikakva prostornog iluzionizma, fikcionalna interpretacija onoga što bi trebalo biti klasično (odsuće kontraposta, izrazi lica, ravna linearnost draperije).

17

Trodimenzionalni prostor predodčen je prema pravilima perspektive, prema karijatide na glavama umjesto kapitela nose elemente koji nalikuju na impost ili konzolu. Karijatide još uvijek nemaju svojstva skulpture ni klasičnosti: nemaju kontrapost, već izraženu S–liniju trupa, što čitavu konstrukciju čini statički neprimjenjivom, a tome svjedoči i tip pomno urešene odjeće.

Treću talijansku ilustraciju trijema karijatida (Barbarovo izdanje Vitruvijeve knjige, Venecija, 1566., s Palladijevim crtežima), koja doista jest arhitektonski crtež sa skulpturama karijatida nadahnutima antičkom skulpturom, izostavljam stoga što su do tada karijatide već postale karakterističan element rječnika likovnih umjetnosti.

18

GEORGE HERSEY (bilj. 14), 111.

19

Njihova pojava može se sagledati u kontekstu tada žive teorijske rasprave, tj. nadmetanja između slikarstva i kiparstva za prvenstvo i, shodno tome, uzdignuće iz statusa obrtnika u status *artes liberales*. Ta teorijska rasprava označava se talijanskom riječi *paragone*.

20

CLAUDIA ECHINGER-MAURACH (bilj. 13), 191–200. Autorica, za razliku od Herseyja, spominje karijatide iz Heliodorove sobe, i to u kontekstu mnogih sličnih pokušaja, koji pokazuju kakav su mamac za renesansne umjetnike bile karijatide s Augustova foruma. No, ne ističe presudnu ulogu Rafaela i njegova kruga.

21

Trgovina, Vjera, Pravo, Mir, Zaštita, Plemstvo, Pomorstvo, Obilje, Pastirstvo, Poljodjelstvo, Vinogradarstvo (dvanaesta karijatida personificirala je još jedan aspekt pomorstva) – KONRAD OBERHUBER, *Raphaels zeichnungen, Abteilung IX*, Berlin, 1972., 80, 99; KONRAD OBERHUBER, *Raffaello*, Milano, 1982., 82, 191; *The illustrated Bartsch, Vol. 28 commentary (15/1)*, New York, 1978., 65–69; ECKHART KNAB ET AL., *Raphael – die Zeichnungen*, Stuttgart, 1983., 493.

22

Ističem da su to slikane skulpture sa slikanim skulptorskim očima stoga što smatram da su »potomci« tih karijatida (mnoštvo tzv. dekorativnih skulptura u činkvečentu) upravo slikarskim »oživljavanjem« postizali maniristička svojstva – hipertrofirano poigravanje stupnjevitima i predodžbama stvarnosti.

23

Vitruvio e Raffaello. Il »De Architectura« di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate, (ur.) Vincenzo Fontana e Paolo Morachiello, Roma, 1975.

24

PHYLLIS PRAY BOBER & RUTH O. RUBINSTEIN, *Renaissance artists and antique sculpture: a handbook of sources*, New York, 1987., 31–40.

25

Augustov forum dovršen je 2. g. prije Krista. Vjerojatno su ga radili kipari i arhitekti koji su radili na rimskoj agori i Agripinu Odeonu u Ateni. – LAWRENCE RICHARDSON, *A new topographical dictionary of Ancient Rome*, Baltimore–London, 1992., 160–161; DONALD E. STRONG, *Roman imperial sculpture*, London, 1961., 22–23.

26

Crtež je poslužio kao model za skulpturu u niši na tapiseriji *Osljepljivanje Elimasa*. – KONRAD OBERHUBER (bilj. 21, 1972.), 99.

27

Roma e lo stilo classico di Raffaello 1515–1527, katalog izložbe, (ur.) KONRAD OBERHUBER, Milano, 1999., 214; *Giulio Romano – architect*, (ur.) Manfredo Tafuri, Cambridge, 1998., 288–289.

28

Roma... (bilj. 26), 222.

29

The illustrated Bartsch (bilj. 21), 65–69.

30

Roma... (bilj. 27), 116. Pretpostavlja se da je taj crtež mogao biti namijenjen planiranom i nerealiziranom izdanju Vitruvija za kojega je Rafael trebao raditi ilustracije.

31

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, Polidoro da Caravaggio, Napoli, 2001., 186.

32

MARCIA B. HALL, *After Raphael – painting in central Italy in the sixteenth century*, Cambridge, 1999., 43. Podstropne su karijatide nekoć, prije povisivanja sale u drugoj polovici 16. st., »fiktivno« nosile strop. Najneobičnija je karijatida hermafrodit s jarmom (personifikacija Umjerenosti), koja se ponekad pripisuje Penniju. U: KONRAD OBERHUBER (bilj. 21, 1972.); *Roma...* (bilj. 26).

33

FRANCESCA VINTI, *Giulio Romano pittore e'antico*, Firenze, 1995., 14–19; *Giulio...* (bilj. 27), 289–291.

34

Giulio... (bilj. 27), 288–290.

35

Giulio... (bilj. 27), 289–290.

36

Roma... (bilj. 27), 116; PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, (bilj. 29), 186.

37

Giulio... (bilj. 27), 298–299.

38

Giulio... (bilj. 27), 109.

39

LANFRANCO RAVELLI, Polidoro Caldara da Caravaggio, Bergamo, 1978., 271, 369 (npr.); MARCIA B. HALL (bilj. 32), 73–78; PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS (bilj. 31), 125, 376, 390, 408 (npr.).

40

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS (bilj. 31), 395.

41

ELENA PARMA ARMANI, Perin del Vaga. L'anello mancante, Genova, 1986., 30–33.

42

Roma... (bilj. 27), 324.

43

ELENA PARMA ARMANI (bilj. 41), sl. 157–160.

44

MARCIA B. HALL (bilj. 32).

45

ELENA PARMA ARMANI (bilj. 41), 191–194.

46

DAVID FRANKLIN, *Rosso in Italy*, New Haven–London, 1994., 252–255; o Rossu također u: MARCIA B. HALL (bilj. 32), 83–86, 119–128.

Rossov crtež za kompleksno i »avangardno« zamišljen oltar upućuje i na Michelangelov projekt grobnice Julija II. iz 1513. No, premda Michelangelovi »robovi« jesu sredstva kojima horizontalno dijeli i ritmizira bazamento, oni nisu arhitektonski nosači. Kod Rossa se stapaju dvije slične ideje u jedinstvenu invenciju. Šest maniristički izduženih karijatida zajedno sa skulpturom na vrhu oltara tvori alegoriju Sedam vrlina.

U fontenbloškim djelima (1530-e) Rossa i Primaticcija (Giulijeva mantovanskog učenika) karijatide, tj. šire shvaćeno figuralni ornament i koncept okvira postižu začudne i vrlo utjecajne preobrazbe.

47
Mislim da je mantovanski opus Giulija Romana snažno utjecao na pojavu »kiparskog reda« u Veneciji i Venetu. Evolucijska linija karijatida koju sam skicirao u ovom radu odnosi se samo na Italiju. U Francuskoj ona je drukčija, i vezana je, osim uz Fontainebleau, uz Jeana Goujona, ilustratora francuskog prijevoda Vitruvija iz 1547. Goujon je u Louvreu izradio monumentalne karijatide u dvorani za svečanosti. U Njemačkoj i Flandriji karijatida (tj. šire shvaćeno, kiparski red) pada na vrlo plodno tlo (kolidirajući s drugačijim u u mnogočemu »gotičkim« *formgefuehlom*). Taj je razvoj vezan uz Cornelisa Florisa i traktatistiku (Vredeman de Vries, Wendel Dietterlin). U Njemačkoj postoje knjige na tu temu.

48
O groteskama u: NICOLE DACOS, *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, 1969.

49
MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Baroque*, u: *Sculpture*, Koeln, 1999., 212.

50
ALINA PAYNE, *Reclining bodies: Figural ornament in Renaissance architecture*, u: *Body and building*, (ur.) G. Dodds, R. Tavernor, Cambridge Massachusettes–London England, 2002.

51
Michelangelo je odustao od dovršavanja toga projekta. Napustio je Firencu 1534. i nikada se više nije vratio.

52
PHYLLIS PRAY BOBER & RUTH O. RUBINSTEIN (bilj. 24).

53
Za razliku od Kapele Medici, kojom nije uspostavljen novi tip grobne skulpture/arhitekture (koliko znam, samo je Guglielmo della Porta ponovio tu koncepciju na Grobu Pavla III. 1575. u Sv. Petru u Rimu).

54
Teatro Olimpico dovršava V. Scamozzi. U Scamozzijevu traktatu *L'idea dell' architettura universale* (1615.) poluležeće figure na zabatu pridružene su arhitektonskim formama koje uokviruju sliku »Vitruvijeva« čovjeka. Vidi: ALINA PAYNE (bilj. 50), sl. 6, 9.

55
Među osam vlastitih palača koje uvrštava u svoju knjigu nalaze se tri s motivom poluležećih figura na prozorskim zabatima. K tomu, uvrštava i palaču Valmaranu, koja na krajevima *piano nobilea* ima reljefne karijatide. Dakle, pola njegovih fasada koje izabire za knjigu očituju djelovanje figuralnog ornamenta na fasadi. Znakovito je da »modernistički« povjesničar umjetnosti W. Lotz ne uvrštava te tri palače u svoju »klasičnu« knjigu o arhitekturi 16. st. u Italiji. – WOLFGANG LOTZ, *Architecture in Italy 1500–1600*, New Haven–London, 1995., 147–157.

56
Eng. *spandrel*, njem. *Spandrilie*, tal. *pennacchio d'arco*.

57
DOUGLAS LEWIS, *The drawings of Andrea Palladio*, Washington, 1981., 188–189; *Sixteenth-century Northern Italian drawings/Eszak-Italia Reneszansz rajzok*, (ur.) Lorand Zentai, Budapest, 2003., 128–129.

58
RICHARD COCKE, *Veronese's drawings*, London, 1984., kat. 24.

59
ANDREA PALLADIO, *The four books on Architecture*, Cambridge Massachusetts–London, 1997., 233, 235; ALINA PAYNE (bilj. 50).

To je jedina rečenica o dekorativnoj arhitektonskoj plastici u Palladijevoj knjizi. *I Quattro libri* inače, za razliku od svih ostalih renesansnih arhitektonskih traktata (uključujući Serlijev), prikazuje stvarnu i izmišljenu arhitektonsku plastiku.

60
Dio trodijelne tribune u koru Sv. Marka u Veneciji, u: BRUCE BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, vol. 1–2, New Haven–London, 1991., vol. 1, 58–62, vol. 2, 329–330; JOHN POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, Oxford, 1986., sl. 111.

61
BERTHA H. WILES, *Tribolo in his Michelangelesque vein*, u: *The Art Bulletin*, 14/1(1932.), sl. 5.

62
BRUCE BOUCHER (bilj. 60), vol. 1, 61, sl.135.

63
Poznato je da su ga se dojmili Sansovinovi reljefi na koru Sv. Marka. Također se zna da se služio Sansovinovim bozzetima. U: ROLAND KRISCHEL, *Jacopo Tintoretto*, Koeln, 2000., 100–101, 20.

64
Ta vrata s hermama očituju utjecaj Giulija Romana iz Mantove na Veneciju i Veneto (spomenuto u bilj. 46), posebice na S. Serlija, Tintorettova prijatelja. U: ROLAND KRISCHEL (bilj. 63), 16–17.

65
RODOLFO PALLUCCHINI E PAOLA ROSSI, *Tintoretto*, vol. 1–2, Milano, 1982.

66
U arhitekturnim pozadinama Veroneseovih slika nerijetko uočavamo motiv poluležećih figura na zabatu (koji je ionako izvodio u Palladijevim interijerima poput Vile Maser): npr. slika *Krist u hramu* (1566./67.). U tom kontekstu zanimljivo je spomenuti njegovu čuvenu sliku *Svadba u Kani* (Louvre) – na desnoj pozadinskoj građevini na zabatu uličnog portala leže »stvarni« ljudi, kao promatrači događaja. To podsjeća na »žive« karijatide Giulija Romana. Kreativniji su se umjetnici ornamentalnim figurama koristili su za mala poigravanja s predodžbama stvarnosti. K tome, Veronese se služi karijatidama/hermama kao kompozicijskim sredstvom kojim rješava vertikalne pozadine, ali i dodatno pojačava psihološku dinamiku slike tim ambivalentnim odnosom živo–neživo.

67
Zna se da je 1541. mladi Tintoretto preporučan i predstavljen pado-vanskom pravniku i humanistu Marcu Mantovi Benavidesu, u čijoj se zbirci nalazila mala replika Michelangelove *Aurore*. U: ROLAND KRISCHEL (bilj. 63), 20.

68
HEINRICH WÖLFFLIN, *Prolegomena to a psychology of architecture* (1886.), u: *Empathy, form and space; problems in German Aesthetics, 1873–1893*, (ur.) H. F. Mallgrave et al, Santa Monica, 1994.

69
Primijenjene umjetnosti svih razdoblja prije visoke renesanse sadržavale su arhitekturne forme te ih reinterpreterale u nekom vlastitom mediju. No, te se forme još uvijek mogu svesti pod parafrazu arhitekture.

70
I to počev od »problematicara kvatročenta« Masaccia i Ghibertija.

71

Kao što se, uostalom, i u Veneciji svojom smionom arhitekturom ljepotom ističu, pa i prethode stvarnim arhitektonskim riješenjima, drveni okvir oltara G. Bellinija u sakristiji S. Maria Gloriosa Dei Frari (1488., oblik venecijanskog prozora ili *serliane*) i Veroneseovo drveno kućište orgulja u Sv. Sebastijanu (1558., luk »probija« grede i seže do vrha zabata).

72

ERNST H. GOMBRICH, *The Style all'antica: Imitation and Assimilation*, u: ERNST H. GOMBRICH, *Norm and Form*, Oxford, 1985.

73

U određenim slučajevima moglo bi ih se ponekad tumačiti kao dionijski okvir kršćanske *storia* – npr. okviri/margine Klovičeva *Časoslova Farnese*.

74

Takoder, kod kvalitetnijih majstora takve figure mogu se tumačiti kao sublimacija.

75

HEINRICH WÖLFFLIN (bilj. 68).

Summary

Daniel Premerl

The Formation and Mannerist Transformation of *all'antica* Motifs and the Name of Jesus altarpiece in the St. Dominic church in Trogir

The Name of Jesus altarpiece (1607), made of wood and gilded, from St Dominic's Church in Trogir is a fine work of the carving of Venetian Mannerism in Croatia. Here, it is used as a point of departure for a genealogical inquiry into the origin of its constituent parts – an aedicule, caryatids and reclining figures on a pediment.

The author suggests that the aedicule-type altarpiece derives from Giuliano da Sangallo's main altarpiece (around 1508) in S. Maria delle Carceri in Prato, which emulates the interior aedicules of the Pantheon. It is argued that this aedicule-type altarpiece was to become a prototype for the standard High Renaissance, Mannerist and Baroque type.

The chapter dedicated to the formation of Modern period caryatids is more extensive, as it tackles George Hersey's theses that are predominantly focused on the role that illustrated editions of Vitruvius, of Fra Giocondo (1511) and Cesare Cesariano (1521), played in the process. The author in turn suggests that the first modern caryatids appeared in fresco painting on the *basamento* of *Stanza d'Elidoro* (1511–1514) in the Vatican Palace and that this resurrection of the motif *all'antica* owes more to Raphael's knowledge of Roman ruins and the associated drawing practice than to the engravings of such minor draughtsmen such as Fra Giocondo and

Cesare Cesariano. This thesis is further enforced with numerous influential engravings and works of Raphael's Roman collaborators, such as Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Perino del Vaga and Polidoro da Caravaggio, who are responsible for the sudden diffusion of the motif that was to become the standard feature of European Mannerist and Baroque design.

The paper also deals with another typical motif of Mannerist and Baroque art industry – reclining figures on a pediment. The motif was codified and canonized by Andrea Palladio who, having creatively adopted Michelangelo's *invenzione* from the Medici chapel, employs it as a decorative element in a different context – to adorn window pediments of the *piano nobile* of some of his Vicentine palaces. Besides, he uses the same motif on aedicules of both a sepulchral chapel and an imaginary restitution of an ancient Roman altarpiece. Also, it was extensively used in works of his collaborators such as Vittoria, Veronese and others. However, the author adds to Alina Payne's theses – the motif was to be found both earlier (Sansovino) and contemporaneously (Tintoretto) in Venice.

In the conclusion the author emphasizes the strong influence of architecture and figural ornament (as a catalyst of the Mannerist style) on the 16th and 17th century art industry. In addition, it is pointed out that objects of so-called applied art spread the notion of the high (architectural) style into the provinces (especially during the period of the constant Ottoman threat) much faster than architecture itself, i. e. buildings. The Trogir altarpiece is a fine, and due to the caryatids, a rare example of it.

Key words: St. Dominic's Church in Trogir, aedicule, caryatids, reclining figures on a pediment, Giulio da Sangallo, Raphael, Andrea Palladio, Mannerism, architecture, figural ornament