

## UVOD U POSTTRIDENTSKU ZAVJETNU SLIKU U DALMACIJI UZ PRIJEDLOG ZA SANTE PERANDU

Zoraida Demori - Staničić

UDK 75.034 (497.13 Pučišća) "16"

Izvorni znanstveni rad

Zoraida Demori Staničić

Split, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture

Na temelju stilske analize, oltarna slika s prikazom sv. Roka iz Pučišća na Braču, koja se dosad atribuirala Palmi Mladem, pripisuje se njegovom učeniku Sante Perandi. Provodi se ikonološka analiza slike na kojoj je uočen novi rani prikaz Splita nastao po Camutijevoj grafici pa se slika i oltar u Pučišćima vezuju za epidemiju kuge u Splitu 1607. godine. Ova zavjetna slika posebno se analizira u kontekstu katoličke obnove nakon Tridentskog koncila.

### I

U svojoj značajnoj studiji o bračkim spomenicima od 16. do 19. stoljeća K. Prijatelj,<sup>1</sup> potaknut istančanim osjećajem vrsnog connoisseura, u velikoj oltarnoj pali, koja se gotovo skrila u sjevernoj lađi župske crkve usred slikovitih Pučišća na otoku Braču, a koja se dotad pripisivala Palmi Mladem, izrazio je izvjesnu sumnju u navedenu atribuciju. Od davnih 60-tih godina, kada se ova smjela tvrdnja pojavila, pa do danas, Palma Mladi, tada relativno slabo proučeni i od tadašnje povijesti umjetnosti nedovoljno valorizirani slikar, postao je u novim analizama i sintezama umjetnosti Seicenta jedan od glavnih protagonista mletačkog slikarstva s kraja 16. i početka 17. stoljeća pa su u kratko vrijeme o njemu napisani mnogobrojni prilozi i rasprave, dvije monografije, a priređeno je i nekoliko važnih izložbi.<sup>2</sup> Tako je njegovo obimno djelo doživjelo revalorizaciju, pri čemu su ne malu ulogu imale i pripisane mu dalmatinske slike rasute od Zadra preko Šibenika,

<sup>1</sup> K. Prijatelj, *Kulturni spomenici otoka Brača-Novi vijek*, Brački zbornik 4, Zagreb 1960., str. 190.

<sup>2</sup> N. Ivanoff, - P. Zampetti, *Palma ili Giovane*, Bergamo 1980.; S. Mason Rinaldi, *Palma ili Giovane*, Milano 1984.; Izložba "Palma ili Giovane, Disegni e dipinti", Venezia 1990.; Izložba "Palma Mladi, Crteži i slike", Split 1990.

Splita, Trogira, Omiša do otoka Brača i Hvara, a čemu su hrvatski znanstvenici, posebno naš svečar, dali izuzetan doprinos.<sup>3</sup> Broj djela koja se mogu pripisati Palmi Mlađem svakodnevno se povećava,<sup>4</sup> pa je on odista jedan od najzastupljenijih mletačkih majstora na našim stranama, što očitro govori o društvenoj situaciji i umjetničkoj recepciji u Dalmaciji s prelaska 16. u 17. stoljeće.

Upravo tijekom 17. stoljeća primorska Dalmacija usprkos stalnim sukobima i ratovima sa Turcima u zaleđu iza gorskih bila, doživljava svoj preporod. Gradovi i naselja se šire i u sve češćim migracijama napučuju, grade se ili pregrađuju starije crkve, opremaju novim oltarima, crkvenim posudem i ruhom. Cijelu regiju kao i ostale dijelove mletačke države zahvaća obnova. Nastupilo je zapravo razdoblje postkoncilske duhovne obnove koja se, nakon završenog i dugotrajnog koncila u Trentu (1545.-1563.), kojim je katolička crkva pokušala odgovoriti na reformaciju, odrazila na sve segmente života. Prevladava novi duh, uvode se nova religiozna pravila, novi običaji.<sup>5</sup> U slovu svih tih promjena krajem 16. stoljeća iz Venecije dolazi novi umjetnički ukus, sasvim potaknut i prožet protureformacijom. Tom snažnom zamahu religioznog života pogodovala je i pobjeda saveznika kod Lepanta. Nije zanemarivo da su pobjednici bile baš tri najjače katoličke sile: papinska država, španjolsko carstvo i sama Serenissima, koja će upravo na glorificiranju bitke kod Lepanta razviti svoju apoteozu.

Venecija će kroz svoju umjetnost s kraja 16. stoljeća stalno uzdizati vlastite vrline, posebno kroz odnos prema katoličkoj vjeri, naglašavajući uvijek pobožnost, poniznost i dobra djela onih koji upravljaju državom. Gotovo cijela njezina umjetnička proizvodnja religioznih tema, koje su i daleko najčešće unutar ogromne slikarske produkcije, sasvim je u duhu tridentske derivacije gdje slike ilustriraju pobjedu nad svim grijesima i uspostavljanje nebeskog carstva. Tako sve religiozne slike, a posebno tema s Bogorodicom od Ružarija i bitkom kod Lepanta pokazuju ne samo pobjedu nad neprijateljem već i pobjedu nad grijehom. Mletačka republika u takvim prikazima samu sebe odražava kao nebesku državu koja u svoj svijet i pod svoju zaštitu pripušta cijele narode i države.<sup>6</sup> Nakon lepantske pobjede, koja

<sup>3</sup> Opsežnu bibliografiju o dalmatinskom opusu Palme Mlađega zbog obima nema smisla ponavljati. Navedena je u katalogu izložbe "Palma Mlađi crteži i slike", Split 1990., str. 70-71, i u radnji R. Tomića, Prijedlog za Filipa Zanibertija u Šibeniku, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 28, Split 1989., str. 143.-144, bilj. 2.

<sup>4</sup> Z. Demori Staničić, Palma Mlađi i protureformacija, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 16 (u tisku).

<sup>5</sup> Odlukama Koncila u Trentu uvedene su kao obveza i matične knjige koje postaju službene isprave, pa se krajem 16. stoljeća po završetku koncila uvode gotovo svuda u Dalmaciji. Usp. N. Bajić Žarko, Splitski antroponimi krajem 16. do 30. godina 17. stoljeća, Čakavska rič 1., Split 1986., str. 23.-122. Da se provođenje koncilskih odluka strogo provjerava, svjedoče obilasci apostolskih vizitatora koji se upravo s tim ciljem šalju u Dalmaciju. Prvi, ubrzo nakon završetka Koncila 1579. godine dolazi veronski biskup Agostino Valier, potom 1603. biskup Vicenze Mihovil Priuli, a godine 1625. vizitator je zadarski nadbiskup Ottaviano Garzadori.

<sup>6</sup> Ova tema od značenja za proučavanje slikarstva u Veneciji, posebno u odnosu javne i državne pobožnosti, naročito je elaborirana od S. Sinding Larsen, Christ in the Council hall, Studies in the religious iconography of the Venetian Republic, Roma 1974. i W. Walters, Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Weisbaden 1983.



je konstantno prikazivana kao trijumf Vjere, ali i Serenissime, uvodi se na njezin vječni spomen i posebna svečanost duždeve procesije.<sup>7</sup> U prikazu bitke kod Lepanta Venecija će stalno glorificirati samu sebe prisvojenim kultom Gospom od Ružarija, što naglašava Bogorodičinim ukazivanjem svim uglednicima iz vodstva bitke, od pape Pia V do Ivana Austrijskog, duždeva i duždevica, prinčeva i princeza. Upravo u tom svojstvu čuvarice Vjere, ali i Države, pokazuje se personificirana ljepotica Venecija i u Veroneseovoj Alegoriji Lepantske bitke koja se veličanstveno uzvisuje u najsvečanijoj dvorani Duždeve palače.

Sam kult Gospe od Ružarija potječe iz 13. stoljeća kada se Bogorodica ukazala sv. Dominiku u Albiju nudeći mu krunu ružinih cvjetova, zahtijevajući molitvu u kojoj će se promišljati radosna, žalosna i slavna otajstava njezinog života.<sup>8</sup> Događaj je očito imao veze s albiškom patarenskom herezom, pri čemu su Gospu od Ružarija do 16. stoljeća štovali gotovo isključivo dominikanci, a imala je i ulogu čuvanja zdravlja u velikim epidemijama. Njezina masovna difuzija nastaje upravo nakon Koncila u Trentu.<sup>9</sup> Aluzija na novu pobjedu nad protestantskim herezama očita je, ali pravu apoteozu Gospa od Ružarija doživljava upravo s pobjedom kod Lepanta 1571. jer se njoj pripisuje zasluga trijumfa u bitci. Iako pape Pio V. i Grgur XIII. uvode i institucionaliziraju kult i blagdan Gospe od Ružarija,<sup>10</sup> Venecija sama sebe promovira u glavnu kršćansku posrednicu i ujediniteljicu, te svoju snagu prikazuje kroz religioznu karizmu, šireći masovno Gospu od Ružarija diljem svojih područja. Postat će ova tema poticanjem državne propagande upravo krajem 16. i na početku 17. stoljeća omiljena među mletačkim slikarima pa će u vrlo sličnim inačicama, ovisno o predlošku, putovati Istrom i Dalmacijom, od Bassanove u Vrboskoj, pale u Starom Gradu na Hvaru, slika Mattea Ingolija u Omišu, Jurja Venture u Višnjanu, Baldassarea d' Anna u Rabu i Osoru, A. Vicentina na Krku, G. B. Argentija u dominikanaca u Trogiru, itd.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> E. Muir, *Il rituale civico a Venezia nel rinascimento*, Roma 1984., str.246.

<sup>8</sup> L. Reau, *Iconographie de l'art chretien II, Iconographie de la Bible II, Nouveau testament*, Paris 1957., str. 120-121.

<sup>9</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI siecle, du XVII siecle et du XVIII siecle*, Paris 1951., str.465-470.

<sup>10</sup> Isto.

<sup>11</sup> Slike s temom Gospe od Ružarija, koju pored likova dominikanskih svetaca (najčešće sv. Dominik i sv. Katarina Sienska) adoriraju i uglednici vezani uz bitku kod Lepanta, česte su u Dalmaciji. Navodim samo poznatije: u župskoj crkvi sv. Lovre u Vrboskoj na Hvaru koja je pripisana F. Bassanu. G. Gamulin, Gospe od Ruzarija u Vrboskoj, Peristil 10-11, Zagreb 1968., str.83-94, u Starom Gradu u dominikanskoj crkvi sv. Petra Mučenika. U crkvi sv. Justine na Rabu nalazi se slika iste teme pripisana B. d' Anni. G. Gamulin, Pabirci za maniriste, Peristil 20, Zagreb 1978., str. 659. kao i u Osoru, istog autora. G. Gamulin, Prilozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji, Radovi IPU 10, Zagreb 1986., str. 69-81. O pali M. Ingolija u Omišu pisao je K. Prijatelj, Pala Mattea Ingolija u Omišu, Studije o umjetninama u Dalmaciji III, Zagreb 1975., str. 40-43, jednako kao i o slici Zorzija Venture u Višnjanu, isto, str. 19-32. i G. B. Argentija u Trogiru, Pala Gospe od Ružarija u dominikanskoj crkvi u Trogiru, PPUD 23, Split 1983., str. 35-41. O slici s Krka, G. Gamulin, Opere inedite del rinascimento, Arte veneta XXVII, Venezia 1973., str. 265-269.

Tridentsko i posttridentsko razdoblje obilježilo je umjetnost kraja 16. i početka 17. stoljeća. Tek oko 1580. godine, dakle dvadesetak godina nakon raspuštanja Koncila, kada se stanje u crkvi nakon uvedenih značajnih promjena smirilo, počinje se osjećati utjecaj protureformacije u slikarstvu,<sup>12</sup> što će prevladavati slijedećih četrdesetak godina. Katolička je crkva u to vrijeme novim mjerama već prevladala osjećaj ugroženosti, a progresivne tendencije već su učvrstile svoje djelovanje. Nova religiozna i društvena klima izlazi iz Rima, ali i drugi gradovi Italije, a za Dalmaciju je matica Venecija, postaju propulzivni centri obnovljene katoličke kulture. U umjetnosti se prvenstveno teži pragmatičnosti oltarnih slika i skulpture. Slikari susreću zahtjeve nove religiozne didaktike koja nadvladavajući maniristički formalizam teži jasnoći, sličnosti i objektivnosti. Slike se sada čitaju na sasvim novi, gotovo ideološki način, prvenstveno na bazi sadržaja i moraliziranja. Novo osjećanje i promišljanje umjetničkog izraza daleko je od vremena Vasarija koji je slikarstvo i umjetnost ocjenjivao isključivo estetskim kriterijima, gotovo prema percepcibilnosti izražajnih sredstava. Među novim teoretičarima Lomazzo<sup>13</sup> određuje kako se prikazuju unutrašnji osjećaji, a Cesare Ripa svojom Ikonologijom<sup>14</sup> uvodi novi općeprihvaćeni način izražavanja. Bolećivi pogled usmjeren na gore svih prikaza iz njegove knjige postaje zajednički nazivnik svih talijanskih slikara i kipara tog vremena koji na taj način izriču želju prema Bogu i prezir prema svijetu. Nastupa tridentska, protureformacijska revizija slikarstva koja herojskom patetikom i ljepotom, monumentalnošću, čvrstoćom i ikoničnošću likova nadvladava raniji formalizam. Slika prvenstveno postaje didaskalija koja pukim naglašavanjem stereotipa pokreta i gesta jedva da valorizira psihološke mogućnosti. Zapravo se ovo slikarstvo protureformacije može zvati protumanirističkim<sup>15</sup> jer strogi klasicizirajući oblici zamjenjuju onaj prepoznatljivi maniristički formalizam izdužene elegancije. Jasnoća prikaza nadvladava složenost slika prethodnog razdoblja, uz istodobno naglašavanje realistične i emocionalne komponente prikazanog. Ponovno nastupa vrijeme klasicizma u kojem će se upravo najbolje snalaziti slikarski mediokriteti jer se od slikara u tom razdoblju doista malo tražilo. Dovoljno je bilo postići jasnoću i efikasnost kompozicije svedene na suštinsko, naglasiti određeni intenzitet ekspresivnosti lica pobožnim i intenzivno orijentiranim pogledima, postići elokvenciju i retoričnost geste. Ništa posebno, što iole školovaniji umjetnik ne bi mogao postići. Stoga kao nikada ni prije ni poslije u povijesti slikarstva nema tolikog broja sasvim prosječnih umjetnika, ali velike slave i ugleda. Mletački je Seicento zatran imenima u svoje vrijeme slavni slikara.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> R. Witkover, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, 1986., str. 23.

<sup>13</sup> G.P. Lomazzo, *Trattato dell arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1585.

<sup>14</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1611; C. Stefani, Cesare Ripa: New biographical evidence, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* LIII, London 1990., str.307-311.

<sup>15</sup> *Counter maniera* usp. C. Bernardini, *Problemi di fortuna postuma: fra maniera e accademia, pittura senza tempo e ideale classico*, u *Indagini per un dipinto La santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983, str. 153.

<sup>16</sup> "La lista, (Boschinijeva, op.p.) che non vale trascivere, conta ventisette nomi; ma toltine cinque o sei, appena mezzani, e un bel mazzetto di ignoti perfino ai lessici specializzati". R. Longhi, *Viatico di cinque secoli della pittura veneziana*, u *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978., str.30.



Oltarne slike, tipične protureformacijske *koine*, imaju jednu novu cjelovitost u sasvim drugačijem ambijentalnom stapanju pojedinačnih, izrazito plastično naglašanih i najčešće vertikalno komponiranih likova postavljenih usred apoperspektičnog prostora koji je rijetko od važnosti i koji idealno nadoknađuje onu valenciju svetosti zlatnih pozadina srednjovjekovne umjetnosti. Stalno prisustvo najčešće prevelikih likova djeluje gotovo prijeteći, ali pobožni izraz njihovih lica je prijateljski i umirujući. Lica puna pobožnosti, još ne i prave ekstaze, oslobođena su psihologizirajućih naglašavanja i individualiziranja. U velikim likovima, koji očigledno poziraju, još uvijek je očit utjecaj klasicizma i antičke skulpture, ali ne u onom strogo formalnom smislu koji je koristila renesansa. Seicentistička protureformacijska slika interpretira točno usmjerenu religioznu namjenu u didaktične svrhe, proizvodeći pobožni osjećaj što jačeg intenziteta. Za razliku od nadolazećeg baroka<sup>17</sup>, ova je protureformacijska pobožnost strogo programska i gotovo čedna u jednostavnosti i dubini pobožnosti, bez ikakvog afektiranja. Protureformacijski neoklasicizam kraja 16. i početka 17. stoljeća uključuje i upotrebljava jednostavnost gotovo po načelu "manje je više", upravo zato da bi postavio maksimalni komunikacijski efekt.

Katolički imaginarij daje osnovne premise slikarstvu tog razdoblja. Već u Quattrocentu postavljena renesansna humanizacija božanskog<sup>18</sup> početkom Seicenta traži trenutačnu razumljivost u gotovo ikoničkoj predstavi prikaza. Formalno i simbolički, predstave svetaca ili svetih događaja moraju stvarati dojam da su u istom trenutku kada se prikazuju i prisutni i istiniti, a u gledaocu moraju pobuditi trenutačnu reakciju. Slikarstvo Seicenta koncentrirano stoga na temeljnom s ciljem da što jednostavnije, lakše i brže postigne uvjerljivost te time potakne pozornost i iznudi pobožnost. Ostavlja izvan sebe sve konotacije i složenost renesansnog slikarstva upravo iz razloga ne bi li se postigao što kontroliraniji i usmjereniji komunikativni efekt. U novoj čisto operativnoj funkciji slikarstva oslobođenog svih teorijskih rasprava o religioznom imaginariju, u ambijentalnom stapanju lako prepoznatljivih pojedinačnih likova čistih i jasnih, uspravno usmjerenih volumena s nenaglašenim prostorom, formira se prepoznatljivi tip vertikalne kompozicije oltarne slike koji će dominirati kroz Seicento. Likovi u jukstapoziciji i u očevidnom poziranju imaju zadatak da posreduju u komunikaciji s gledateljima utječući na čitljivost slike. Ona pak utjelovljuje i interpretira točnu religijsku namjenu i stvara nabožni osjećaj čiji intenzitet prvenstveno ovisi o razini ekspresivnosti. Pobožnost likova naglašena je vanjskim, a ne unutrašnjim sredstvima. Fizionomije svetačkih likova oslobođene su psihologizirajućih naglašavanja, a lica su prije ljudska nego li božanska. Njihovi intenzivno orijentiranim pogledi bulje u prazno, a geste su im razbacane i naglašeno elokventne.

U posttridentskoj umjetnosti religiozni su prikazi imali zadatak pomoći poticanju vjerskih osjećaja stalnim prisjećanjem na čin vjere.<sup>19</sup> Tražila se stroga disciplina i točnost u

<sup>17</sup> Po Witkoweru baroka nema prije pape Urbana VIII, tj. 20-tih godina 17. stoljeća.

<sup>18</sup> *H. Belting, L arte e ili suo publico*, Bologna 1986.

<sup>19</sup> "...ako k Bogu pristupimo s iskrenim srcem i ispravnom vjerom, sa strahom i poštovanjem, raskajani i u pokori, postizavamo milosrđe i nalazimo milost za pomoć u pravi čas." Glava II Koncilskog dekreta o misi proglašena 17. rujna 1562. Cit. prema *T.J. Šagi Bunić, Euharistija u životu crkve kroz povijest*, Zagreb 1984., str.316.

prikazivanju svetih prikaza i priča, svih određenih i odabranih, a svećenstvo je bilo ovlašteno strogo nadzirati nabavu umjetnina. Jednom od odluka Koncila sa zasjedanja od 3. prosinca 1563. određuje se da se u crkve ne smiju postavljati svetački prikazi bez odobrenja biskupa.<sup>20</sup> Proturreformacija u umjetnosti traži jasnoću, jednostavnost, čitljivost, realističnu interpretaciju te emocionalni stimulans, jednako kao što se iz službe Božje izbacuje sve nejasno, "sve svjetovne akcije, isprazni i profani razgovori, šetanja, buke, vike, da kuća Božja uistinu bude imala izgled kuće molitve i da se to bude moglo o njoj reći."<sup>21</sup>

Konformizam i stalozhenost, uz dovoljno pitke i lako čitljive emocionalnosti i senzualnosti koju tek novodobna kritika sudi prepatetičnom, slika je Venecije s kraja 16. i početka 17. stoljeća. Kao najsnažnije umjetničko žarište u Europi itekako je svojim osjetljivim receptorima sudjelovala u svim važnim umjetničkim zbivanjima. Konformizam, bez težnje inovacijama, rezultat je pored nove religioznosti i jednog društva koje se, izgubivši nepovratno imperijalističke iluzije nakon brojnih poraza i jedne velike pobjede koja je ipak bila samo obrambenog karaktera i došla prekasno, samozadovoljno zatvorilo u sebe, izražavajući se prvenstveno kroz vlastitu religioznu karizmu. Mletačka umjetnost, kako slikarska tako i kiparska, nastavljaajući oblike i boje svojeg slavnog Cinquecenta, do krajnosti ustraje na jasnim i prepoznatljivim formama, čitljivom sadržaju, dopadljivim, prvenstveno nabožnim temama i naglašenom stupnju emocionalnosti, pa čak i patetike, uz blagu dozu senzualnosti. Proturreformacija, koja se inače zadesila usred manirizma, u novoj misio-narskoj aktivnosti Crkve inzistirala je na jasnoći, uvjerljivosti i prepoznatljivosti, napuštajući svaku teorijsku debatu, svaki promišljeni kreativni napor, zadovoljavajući se s relativno skućenim odabirom tema gdje će se pričati priče o Bogorodici, Kristu i svecima, sve odabrane i zadane te strogo kontrolirane. Posebno se naglašava njihovo posredovanje u molitvama Bogu za dobrobit čovjeka.<sup>22</sup> Sveci se zazivaju kao nebeski zastupnici i zagovaratelji, kako samog naručitelja slike tako i onoga koji pod njom moli. Pod njihovim likovima i prikazima njihovog mučeništva moli se i uzbuđuje nad pričama koje su obnovljene u sjećanju upravo slikarskim sredstvima. U tom kontekstu upravo bujaju njihovi likovi na palama ili skulpturi nad oltarima, s odabirom tema njihovih martirija ili apoteoza. Oni postaju posrednici prema nebu, posrednici sasvim specifične namjene. Molitva upućena na primjer sv. Luciji značila je: Bože, daj mi dobar vid! Ona pak posvećena sv. Roku mogla je značiti samo jedno: Bože, sačuvaj me od kuge! No, susret molitelja i svetog prikaza ne evocira, međutim, samo viziju određenog lika ili događaja već sam obred. Od nazočnih u crkvi na ovaj se usmjeravani način, a ne samo strogim i krutim pravilima, izričito traži sudjelovanje u obredu: ne samo pukim prisustvom, već duhom i pobožnim srcem.

<sup>20</sup> G. Romano, *Usi religiosi e produzione figurativa del Cinquecento Italiano*. Ferrara-Modena 1987., str. 155-163.

<sup>21</sup> T. J. Šagi Bunić, nav. dj. (19). str. 321.

<sup>22</sup> U glavi III Koncilskog dekreta o misi od 17. IX 1562. stoji: "I premda Crkva običava ponekad neke mise celebrirati u čast i na spomen svetaca ipak ne uči da se žrtva pokazuje njima nego Bogu jedinome koji je njih okrunio. Stoga ni svećenik ne običava reći: prinosim ti žrtvu Petre i Pavle, nego zahvaljujući Bogu za njegovu pobjedu, zaziva njihovu zaštitu da se oni udostoje za nas posredovati na nebesima kojih spomen činimo na zemlji." Cit. prema T. J. Šagi Bunić, nav. dj. (19), str. 316-317.



Nastala je upravo u to postkoncilsko vrijeme, a iz svih navedenih razloga, prava utrka u preuređenju crkava, odstranjivanju starih oltara i skidanju drevnih slika koje više nisu odgovarale zahtjevima nove religioznosti i novog katoličkog imaginarija. I sami apostolski vizitatori Dalmacije, naročito Valier i Priuli, a da se o biskupima ne govori,<sup>23</sup> u svojim vizitacijama vrlo zdušno daju upute i poticaje za obnovu i uređenje crkava u novom postkoncilskom, protureformatorskom duhu. Oltarna slika shvaćena je nakon Koncila kao vrlo snažno nabožno sredstvo, što je oduvijek i bila, ali se od nje, oslobođene ranije složenosti, traži što lakše i brže djelovanje, sa sasvim novom emocionalnom komunikativnošću koja je različita od one tradicionalne. Takva “eksplozija” oltara ukrašenih slikama ili skulpturom krajem 16. i početkom 17. stoljeća, naročito na mletačkim teritorijima, očiti je postkoncilski odgovor na reformatorske stavove koji su neprihvaćanjem Euharistije oltar zapravo dokinuli. Ovakav ambiciozni odgovor umjetničkih dosega svodi se na maksimalnu aktivnost ne samo u smislu čuvanja vrijednosti oltara, nego k njegovom uzdizanju i naglašavanju svim raspoloživim novim izražajnim sredstvima. I sama misa nakon Koncila dobiva element dramatizacije novim gotovo teatarskim izgovaranjem u pianissimima i fortissimima, upravo radi što jače izražajnosti.

## II

Sama slika iz Pučišća imala je vrlo burnu sudbinu. Bila je ukradena kao i dvije slike Palme Mlađega iz Škripa.<sup>24</sup> Lopovi su u noći između 25. i 26. ožujka 1986. provalili u župsku crkvu sv. Jeronima u Pučišćima i isjekli sliku iz okvira. Intenzivnom potragom slika je pronađena u inozemstvu i 15. listopada 1987. predana Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu u čijoj je Restauratorskoj radionici popravljena,<sup>25</sup> a potom vraćena u crkvu.

Slika se nalazi u sjevernoj bočnoj lađi župske crkve u Pučišćima uokvirena kasnorenesansnim drvenim pozlaćenim i polikromiranim oltarom. I ostale Palmine oltarne slike u Škripu, Trogiru i Hvaru postavljene su unutar drvenih pozlaćenih i polikromiranih kasnorenesansnih oltara klasičnog mirmog ritma koji svojim kaneliranim stupovima, ili čak karijatidama,<sup>26</sup> i klasičnom trabeacijom naglašavaju velike i svečane pale. Vjerojatno potječu iz mletačkih radionica rezbara<sup>27</sup> i pozlatara, i sudeći po ugovorima predstavljaju uobičajenu opremu oltarne pale.

<sup>23</sup> Poznato je “čišćenje” splitske katedrale upravo u ovo vrijeme za biskupovanja Markantuna de Dominisa.

<sup>24</sup> Oltarne slike s prikazima sv. Klare i sv. Roka te sv. Jeronima i sv. Nikole ukradene su u veljači 1975. iz župske crkve sv. Jelene u Škripu i do danas im se nije ušlo u trag.

<sup>25</sup> Sliku je restaurirao Slavko Alač. Tom je prilikom Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Splitu upriličio izložbu pod nazivom “Povratak Palme Mlađeg” te izdao katalog s popisom svih ukradenih umjetnina na području Dalmacije, usp. Povratak Palme Mlađeg, Split 1989.

<sup>26</sup> Karijatide nose oltar Obrezanja u crkvi sv. Dominika u Trogiru sa slikom Palme Mlađeg iz 1607. kao i oltar u dominikanskoj crkvi u Splitu datiran 1622. Usp. *K. Prijatelj*, Barok u Splitu, Split 1947., str. 38. i *C. Fisković*, Crteži graditelja i kipara u korčulanskoj bilježnici, PPUD 31, Split 1991., str. 237-268.

<sup>27</sup> Očiti je na njima utjecaj velikih mletačkih arhitekata Cinquecenta, prvenstveno Palladija,

Oltar pripada tipu jednodjeljnih pozlaćenih i polikromiranih arhitektonskih oltara sa stupovima i trokutnim zabatom što uokviruju oltarnu palu. Zona predele, koja se sa strana obrće u postamente za stupove, s donje je strane profilirana u jednostavni rub. Lice srednjeg dijela predele ukrašeno je izrezbarenim izduženim pravokutnikom čije su stranice sastavljene od sinusoidalnih vegetabilnih vrpce koje se, sastavljene od plitkih "Ijusaka", svijaju te na užim bočnim stranama sljubljuju u čvrstim "C" volutama. Sredinu pravokutnika ispunjava oslikani, ovalni, položeni medaljon uokviren snažnim volutama. Nažalost se zbog oštećenosti sam prikaz na medaljonu ne može očitati.<sup>28</sup> Obrati predele ukrašeni su s lica kerubinskom glavicom iz čije kose izlaze romboidni istaci, a na mjestima ušiju svijaju se pužolike volute s kitama, dok s donje strane nabrani veo zabrađuje ovalna plastična lica.<sup>29</sup>

Pravokutni, s gornje strane polukružno završeni otvor za sliku naslanja se direktno na predelu, dok je sa strana uokviren letvom ukrašenom nizom ljuskasto složenih pojednostavljenih cvjetnih čaški. Zonu polukružnog završetka rubi bogatiji ornament s polucvjetovima naglašen u tjemenu "zaglavnikom" u obliku snažne volutne konzole ukrašene širokim akantusovim listom. Dva odvojena profila u funkciji polukapitela naznačavaju lučni dio pale. U segmentnim trokutima veliki nepravilni cvjetovi prate zakrivljenost stranica. Stupovi sa strane leže na postamentima - obratima. Imaju klasične - torus - trohilus profilirane baze. Uska i vitka debla su kanelirana, a vanjski dijelovi naglašeni pozlatom. Kompozitni kapiteli imaju ugaone volutice iznad dvostrukog reda akantusa. Unutar upusta abaka prepolovljeni je niz astragala i ovula, te nad njima ružice. Trabeacija koju stupovi nose trodjelna je. Sastoji se od stepenasto profiliranog glatkog friza, jastučastog umetka ukrašenog ružama uokvirenim vrpcom i završnog istanutog vijenca, koji se pak sastoji od pravokutnih zubaca i u prostor izbačene sime, kojoj se u podgledu niz rozetnih cvjetića alterira s malim visećim volutnim konzolicama. Horizontalna trabeacija se nad stupovima obrće, a na nju se upire trokutni zabat istaknute profilacije, ukrašen u podgledu istim cvjetićima alteriranim s volutnim konzolicama, te u donjoj zoni kvadratnim kasetama s apliciranim većim plosnatim cvjetovima. Unutar zabata u visokom je reljefu prikazan lik Boga Oca, raširenih ruku i duge sijede brade, nad čijom je glavom trokut.<sup>30</sup>

Jednostavan i monumentalan oltar čini jedinstvenu cjelinu s palom. Sama naglašenost tektonskih odnosa u arhitekturnom sklopu - klasični trodjelni odnos u komponiranju vertikale retabla (stilobat-stupovi-gređe) sasvim je renesansan, dok je ornament, koji je obuhvatio gotovo sve dijelove oltara, omekšao klasičnu renesansnu kristaličnost i mada

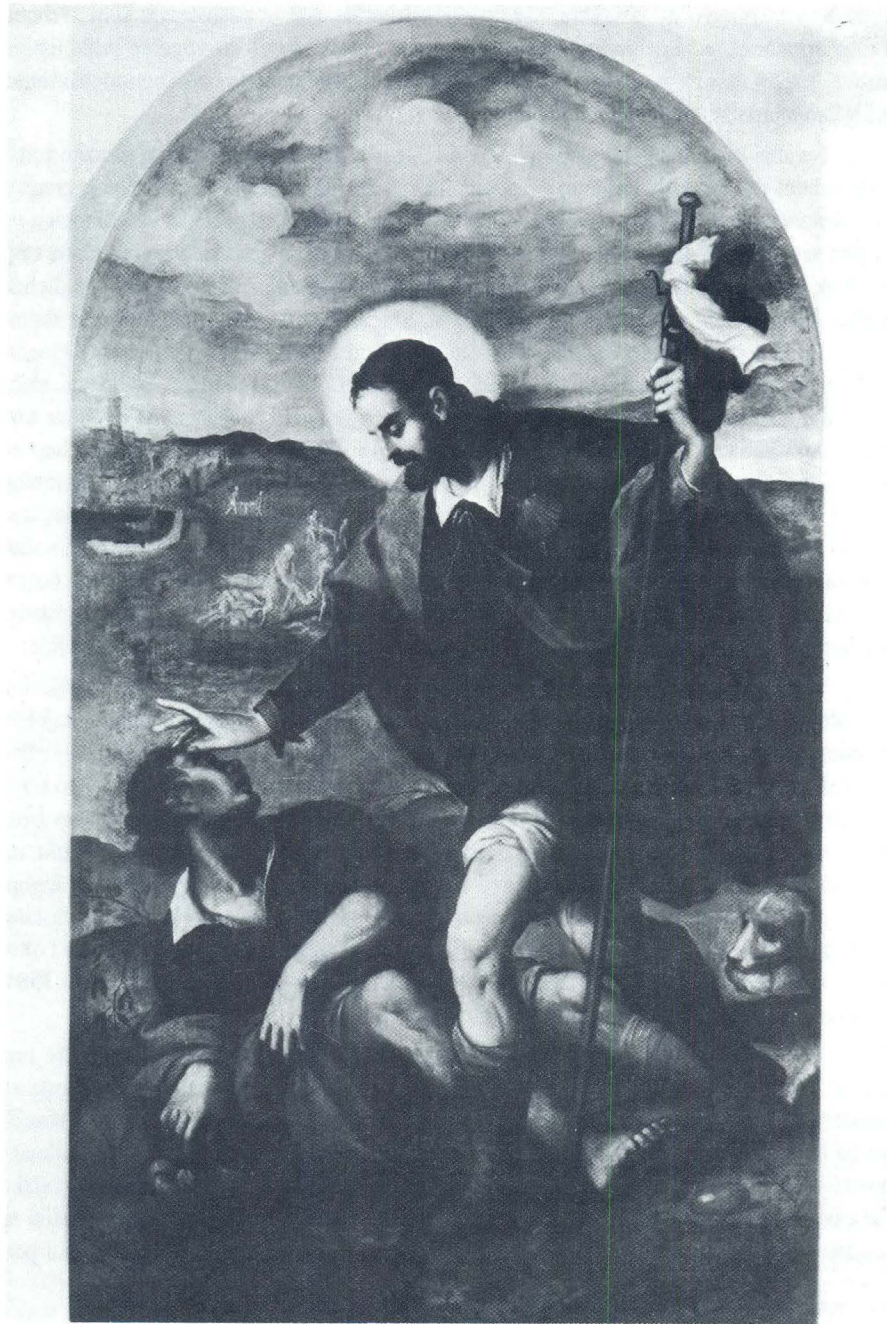
Sanmichelija i Sansovina. Poznata je, međutim, iz tog vremena i radionica Jerolima Mondelle u Šibeniku. Usp. *K. Prijatelj*, Barok u Dalmaciji, u *A. Horvat, R. Matejčić, K. Prijatelj*, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982., str. 765.

<sup>28</sup> Inače potpuno oslikane predele imaju oltari sv. Franje i sv. Didaka u franjevačkoj crkvi u Hvaru.

<sup>29</sup> Slični će način oblikovanja oltara, i onih u kamenu, trajati kroz duže vrijeme i kroz radionicu Bokanića. O tome opširnije sa svom ranijom bibliografijom, *K. Prijatelj*, nav. dj. (27).

<sup>30</sup> Ova uobičajena shema ponavlja se i na kasnijim drvenim oltarima očito lokalne izvedbe. Drveni polikromirani oltar, datiran oko polovice 17. stoljeća, u crkvi sv. Duha u Škripu, u današnjem obliku nastao, "kolažiranjem" više dijelova, replicira baš ovakvog Boga Oca, ali na mnogo primitivniji način.





Sante Peranda, Sv. Roko ozdravljuje bolesnika, sv. Roko, detalj, Pučišća, župska crkva

reduciran isključivo na površinu, nigdje nije nametljiv niti je postao sam sebi svrhom. Izbor ornamenata od arhitektonskih (konzolice, zupci, vrpce) do vegetabilnih (listići, rozete, vitice) sasvim je cinquecentistički, ali se osjeća već pomalo barokno omekšavanje, ne toliko tektonike koliko površine oltara.

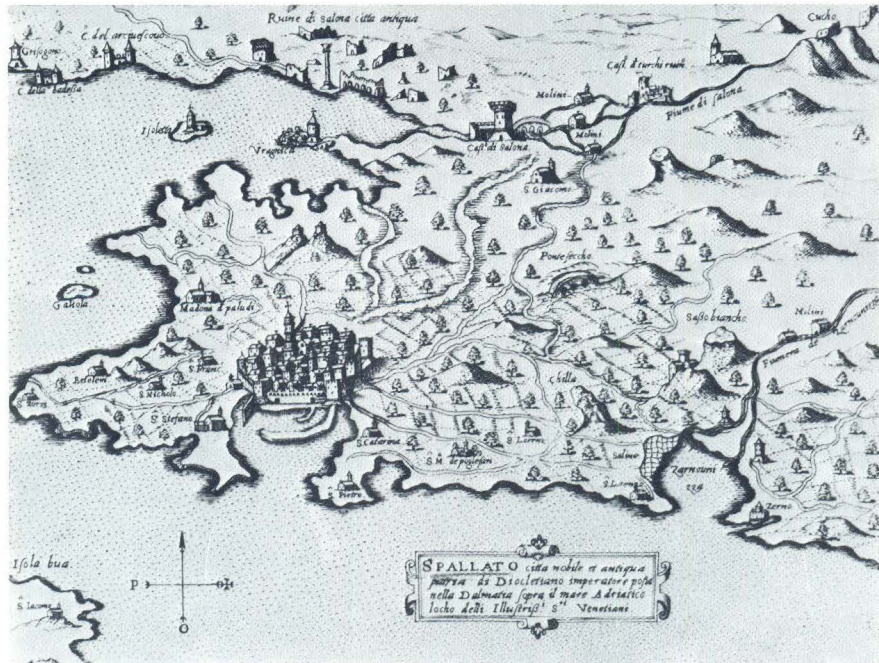
Na slici koja se potpuno uklopila i podredila cjelini, u pejzažu visokog obzorja s plavim nebom i svijetlim putujućim oblacima, ispred zelenih obronaka i utvrđenog grada s ograđenom lukom, u kojem dominira silhueta vitkog zvonika, te razvedenog poluotoka na kojem se vide skupine umirućih ljudi koje prenose i sahranjuju grobari, u prvom planu stoji sv. Rok i blagim dodirrom ruke čudotvorno ozdravljuje bolesnika. Oba lika stoje na djeliću otoka, kanalom odvojenog od obližnjeg kopna. Svetac je prikazan u poluprofilu, u raskoraku i zamahu geste rukopolaganja. Odjeven je u plavi haljetak nad kojim vijori tamnocrveni plašt s crnom hodočasničkom kukuljicom na kojoj je motiv školjke. Podignute hlače otkrivaju kožnate čizme i ranjena bedra. Preko lijevog ramena prebačena je putnička torbica. Dok desnicom dodiruje čelo klonulog bolesnika, lijevom pridržava putnički štap na kojem visi smeđi šešir širokog oboda i privezana bijela marama. Tamno lice smirenog izraza osvijetljeno je naglašenim žutim svetokrugom. U donjem desnom uglu slike, uza svečeve noge, skvrčio se pas, njegov vjerni pretilac, držeći u čeljustima kruščić. Onemoćali bolesnik leži nauznak pod svecem u crnom haljetku i oker plaštu. Pred njim je čuturica, zdjela, štap i kruh. Snažno tamnoputo lice uokvireno kovrčavom tamnom kosom, smjerno se, posljednjim snagama, podiže prema Rokovoj ruci koja ga blagim dodirrom ozdravljuje.

Tijekom popravka slike uočeni su dosad novi i nepoznati podaci značajni za njezino tumačenje. Kao pozadina prizora sv. Roka i bolesnika prikazan je Split i njegova najbliža okolica, poluotok Bačvice te dobar dio stobrečke uvale. Vitki i visoki zvonik Sv. Duje diže se sred dobro utvrđenog grada, čiji se bedemi i kule sasvim dobro vide, jednako kao i dva polukružna gata u luci. Ovakav nam je prikaz Splita poznat iz grafika u Camotijevom *Isole famose, porti, fortezze e terre maritime sottoposte alla Serenissima signoria di Venetia, ad altri principi christiani et al signor Turco* iz 1571. godine kao i onoj koja ukrašava knjigu Giuseppea Rossaccia *Viaggio da Venezia a Constantinopli per mare e per terra*, nastaloj nešto kasnije, 1598. godine. Oba prikaza su zapravo topografske karte samoga grada i okolice i razlikuju se samo u detaljima, dok je crtež padovanca Angiela degli Oddi iz 1584. mnogo precizniji u detalju i sasvim različitog dojma.<sup>31</sup>

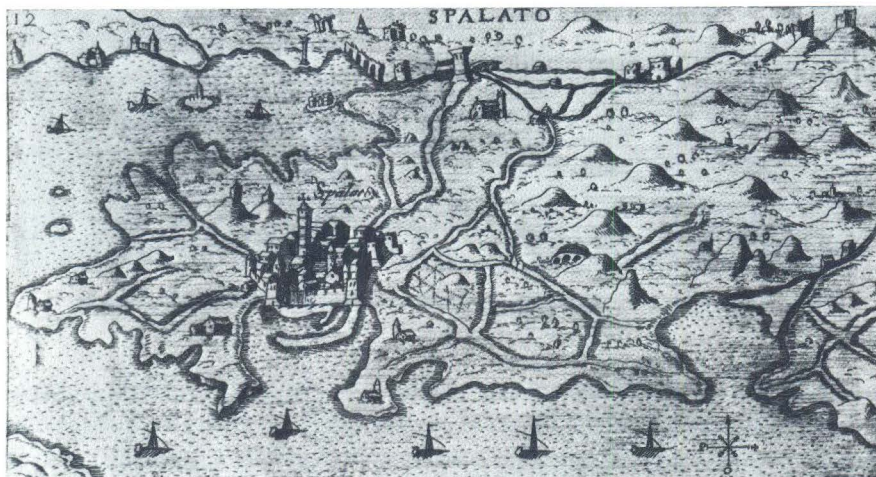
Jasno je da slikani prikaz Splita koji se koristi kao pozadina ove oltarne slike ima savim točan zadatak preciznog određenja i lociranja, što je od presudne važnosti za značenje slike. Ali takav, u suštini skicozni bojani prikaz, koji se sastoji od većih i manjih mrlja boje, sasvim je različit od preciznog crtačkog poteza grafike. Također ih razlikuje i prostorni odnos i poimanje prostora, jer dok su grafike sasvim precizne topografske bilješke gledane iz ptičje perspektive s vrlo blagim perspektivnim skraćenjima, na slici su prostorni odnosi sasvim elaborirani, određene dubine i perspektivnih skraćjenja, ali s pot-

<sup>31</sup> Svi navedeni crteži reproducirani su u katalogu "Tragovima starog Splita - Crteži, slike i gravure panorama i pogleda na grad i luku od XVI - XX stoljeća", Zavod za zaštitu spomenika kulture, Split 1982.



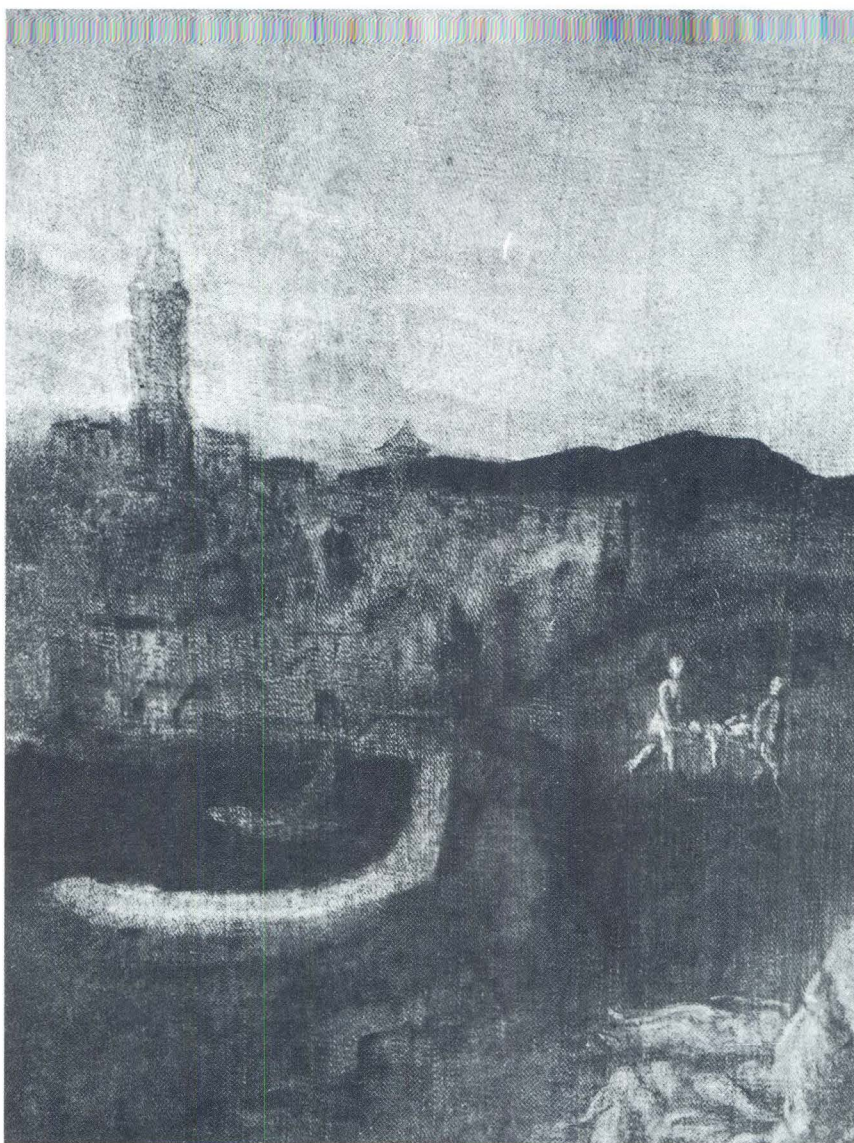


Giovanni Francesco Camotio, Split s okolicom oko 1570. godine, iz knjige Isole famose, porti..., Venezia 1571.



Giuseppe Rossaccio, Split s okolicom oko 1598. godine, iz knjige Viaggio da Venezia a Constantinopoli per mare e terra, Venezia 1578.





Sante Peranda, Sv Roko ozdravljuje bolesnika, prikaz Splita, Pučišća, župska crkva

puno plošnim dvodimenzionalnim rješenjem stobrečke uvale, dok sam utvrđeni grad i njegova uža okolica imaju sasvim nisko očište u kojem se brda iza grada sasvim realno dižu. Stoga je ova slika na razini formalnog očitavanja vrlo zanimljiva i pokazuje amalgam dvodimenzionalne kartografske plohe preuzete s predložaka te realnog iluzionističkog prostora u kojem bivstvuju likovi. Slikar je očito imao vrlo nezahvalan zadatak prikazati



odabranu ikonografsku shemu u točno određenom prostoru, koji mu nažalost nije bio empirijski poznat već ga je precrtao s geografske karte. Stapaju se i preklapaju na ovaj način dva formalna načina prikazivanja koja daju vrlo neobičan rezultat. Prepoznatljiviji likovi mletačkog Seicenta, karakterističnih klasicizirajućih volumena, koji se inače smještaju u realni, iako vanprostorni i vanvremenski okoliš, ovdje su zapravo prilijepljeni na dvodimenzionalnu grafiku, makar obogaćenu nizom detalja kojima se to nastojalo ublažiti - skošavanje grada kojim se postiže iluzija prostora, brda u pozadini te perspektivno smanjivanje likova grobara.

Može se pretpostaviti da je kao model prikaza Splita poslužio jedan od dva spomenuta grafička predložka nastala krajem 16. stoljeća, objavljena u djelima koja su u nesigurnim vremenima sukoba s Turcima imala sasvim praktičnu namjenu da kao svojevrсни vojni i pomorski priručnici ili vodiči što točnije prikažu gradove, njihove luke i utvrđenja radi lakšeg snalaženja na istočnojadranskim, jonskim i egejskim prostorima, sve do mitskog Carigrada. Takva su djela u priličnim nakladama slobodno cirkulirala Mediteranom u vrijeme kada je Serenissima svoj prosperitet osnivala na trgovini i pomorstvu. Očito je slikar koji je dobio narudžbu za ovu sliku takav predložak imao u ruci i nastojao ga što vjernije reproducirati, prenoseći mali minijaturni model u veliki format oltarne slike.

Posebno je naglašen prikaz poluotoka Bačvice na kojem, za razliku od Camotijevog i Rossaccijevog Splita, nema crkve koja se tamo nalazila<sup>32</sup>, već se na prostoru poluotoka, koji je inače identičan onima s grafičkih prikaza, odvija samo prenošenje i ukop mrtvih tijela. Očito je da je poluotok Bačvice jasno definiran kao ukopište, jer se na slici lijepo razaznaje iznošenje iz grada mrtvih tijela i njihov prijenos usred poluotoka na čijoj se južnoj strani, sudeći prema grafikama, dizala spomenuta crkva.<sup>33</sup>

Sudeći po temi sv. Roka, a prema eksplicitnom prikazu mrtvih tijela i Splita, slika je očito vezana uz neku veliku epidemiju kuge kojih je doista bilo mnogo. Ispred grada još nema Lazareta koji se otvara 1592. godine, što upućuje da su kao predložak mogli biti korišteni samo Camutijev ili Rossaccijev prikaz. Mogućnost odabira među mnogim epidemijama kuge<sup>34</sup> sužena je tako na onu veliku epidemiju 1607. godine kada je od travnja,

<sup>32</sup> Na glavici poluotoka već se od 14. stoljeća u mnogobrojnim dokumentima i vizitacijama spominje crkva posvećena sv. Petru. Zahvaljujem prof. P. Petriću na ustupljenim arhivskim podacima.

<sup>33</sup> Postoje brojni podaci u dokumentima da je poluotok Bačvice u davniini služio kao groblje, naročito u vrijeme kužnih epidemija koje su od 1348. do 1815. u više navrata harale gradom odnoseći živote. U iskopavanjima na sjeveroistočnoj strani poluotoka, provedenim radi gradnje željezničke pruge, pronađeni su u više navrata grobovi, a sve do prvih desetljeća ovog stoljeća bio je na glavici sačuvan kameni križ s natpisom OB PESTEM. Jadranska pošta, 11. V 1926. Ovaj je prikaz očita potkrijepa svim tim navodima.

<sup>34</sup> O kugi u Splitu opširno su pisali *D. Berić*, Bibliografsko-statistički prilozi kužnih epidemija Splita u prošlosti, Liječnički vjesnik 8, Zagreb 1950., str. 305 i *D. Božić-Bužančić*, Izvještaj izvanrednog providura za zdravstvo Angela Dieda o prilikama u Dalmaciji za vrijeme kuge 1783-1784 godine, Rasprave i grada za povijest znanosti JAZU knj. 5, sv. 1, Zagreb 1989., str.183-201, sa svom ranijom bibliografijom.

kada su razblijedili prvi slučajevi, do prošnice, kada je prestala, umrlo preko 2800 stanovnika ranije bogatog grada s preko 4200. žitelja<sup>35</sup>

Slika je tako dobila svoj društveni okvir. Radi se očito o zavjetnoj slici posredno ili neposredno vezanoj uz kugu u Splitu 1607. godine što je onda i datum ante quem njezinog nastanka. Da se radi baš o kugi, i to u Splitu, sasvim je jasno iz ikonografske i ikonološke analize slike, ali je očigledno, prema morskom kanalu iza svečevih leđa, da sv. Rok i bolesnik ne stoje na kopnu, već izvan Splita, dakle na Braču. Otok Brač i Split oduvijek su tijekom svoje povijesti, kao i što geografski stoje sučelice, bili okrenuti jedan drugome. Te su veze bile čvrste, od antičkih vremena i dobave kamena za Dioklecijanovu palaču do snažnog kasnoantičkog sloja na otoku koji se ne može promatrati izvan konteksta Salone, preko srednjovjekovlja do čvrstih veza unutar Mletačke republike.

Traganje za naručiteljom ove pale obilno bi nadišlo značenje ovog priloga. Poznat je podatak o gradnji crkve sv. Roka u Pučišćima baš te, za Split pogubne 1607. godine, a koju gradi Antun Mladineo, *ambasciatore*,<sup>36</sup> te nad njom dobiva juspatronat. Njegov će sin Juraj, nešto kasnije, postati soprakomit bračke galije.<sup>37</sup> Ovaj ogranak inače široko rasprostranjene obitelji bio je nasljednik bračkih Prodića, a u 18. stoljeću izumire i po ženskoj liniji prelazi juspatronat nad crkvom sv. Roka u obitelj Zuppaneo-Županić i Wragnican Dobrinović.<sup>38</sup> Primamljiva pretpostavka da bi oltar sv. Roka sa slikom mogao nastati upravo za tu crkvu otpada iz jednostavnog razloga što je crkva sv. Roka premalena da se u njoj smjesti ovaj oltar s palom.

Kužne bolesti koje su tijekom stoljeća harale Splitom nisu poštedile ni otok Brač. U epidemijama između 1525. i 1553. godine broj stanovnika na otoku je od 4500 spao na 2700.<sup>39</sup> Oko 1630. godine iz Splita, je prema predaji, kuga prenešena na Brač,<sup>40</sup> te se nakon toga, kao mjera zaštite, grade brojne crkve posvećene sv. Roku: u Sutivanu oko 1630., nad Supetrom 1682., kasnije u Sumartinu 1784., Dolu, Nerežišćima. Po svemu sudeći, do 17. stoljeća nema na Braču crkava posvećenih sv. Roku jer se u Valierovoj vizitaciji 1579. godine uopće ne navode.<sup>41</sup>

Očito je da ovakav broj crkava posvećenih ovom svetom zaštitniku od kuge, naročito na sjevernoj strani otoka prema Splitu i kontinentu, odakle su i inače dolazile sve opasnosti, ima opravdan razlog jednak onome radi kojeg je postavljen i oltar sv. Roka u župskoj crkvi u Pučišćima. Iako je gradnja crkve sv. Roka u Pučišćima započela 1607. godine, potaknuta po svoj prilici upravo splitskom epidemijom, bolest se tada, po svemu sudeći, nije proširila na Brač jer se ne navodi među epidemijama.<sup>42</sup> Iako je započeta kao možda

<sup>35</sup> G. Novak, Povijest Splita II, Split 1978., str. 1045-1048; A. Belas-Lj. Karaman, Bratovština i crkva sv. Križa u Velom Varošu u Splitu, 1439-1939, Split 1939., str. 17.

<sup>36</sup> A. Jutronic, Naselja i porijeklo stanovništva na Otoku Braču, Zbornik za narodni život i običaje JAZU, knj.34, Zagreb 1950., str. 170.

<sup>37</sup> Isti, "Momčad bračke ratne galije g. 1625" prema rukopisu suprakomita Jurja Mladinea, Starine JAZU 54, Zagreb 1969., str. 53-77.

<sup>38</sup> Isti, nav. dj. (36).

<sup>39</sup> Isti, Prilog proučavanja zdravstva na Braču, Anali JAZU II, Dubrovnik 1953., str. 277.

<sup>40</sup> V. Prodić, Cronaca dell' isola di Brazza, cit. prema A. Jutronic, nav. dj. (39), str. 278.

<sup>41</sup> A. Jutronic, nav. dj. (39).

<sup>42</sup> Isto.



prva crkva posvećena sv. Roku na otoku Braču, već godine 1611. mještani Pučišća žale se biskupu Cedulinu radi stalnog odlaganja njezinog dovršenja.<sup>43</sup> Žalbu potpisuje veliki broj Pučišćana: Nikola Žuvetić, Stjepan Bokanić, Jakov Aquila, Dominik Pinešić, Stjepan Savidović, Lovre Radojković, Bartul Radojković, Antun Mladinić, Matej Pinešić, Petar Bokanić, Ivan Bokanić, Nikola Sudijić i krojač Petar Bokanić. Oni mole, da im se dopusti dovršiti i dolično održavati crkvu.<sup>44</sup> Upravo u to vrijeme, od 1598. pa do 1621. ( kada ga nasljeđuje Ivan Županić ), u Pučišćima je župnik poznati Sabo ( Sebastijan) Mladinić.<sup>45</sup> Znači li to da su i crkva sv. Roka i oltar istog sveca u župskoj crkvi, posvećenoj inače sv. Jeronimu, mogli nastati upravo u vrijeme njegovog župnikovanja?

Velika splitska epidemija 1607. godine morala je na Bračane zastrašujuće djelovati i stanovnici Pučišća, koja kao naselje inače nastaju tek krajem 15. stoljeća<sup>46</sup> oko kula nekoliko plemićkih obitelji (Žuvetića, Bokanića, Radojkovića, Aquila, Caparnića, Prodića, Mladinića, Ivelića i drugih), radi intenzivnih veza sa Splitom odmah su posegnuli za zaštitom ovog najpoznatijeg sveca od svih antipeste svetaca. Utjecali su mu se svečanim oltarom i jasnom, namah prepoznatljivom blještavom slikom usred župske crkve, ali i crkvom smještenom izvan naselja na samom ulazu u pučišku luku kako bi upravo ona bila siguran branik od pošasti. Stoga datum nastanka slike i oltara ne može biti prije 1607. godine, ali je mogla nastati i kasnije, ali najvjerojatnije za samu župsku crkvu sv. Jerolima, koju je započeo župnik Bernardin Prodić 1576. godine, a kasnije je proširena i od biskupa Cedulina posvećena 1614. godine, baš u vrijeme spomenutog župnika Sabe Mladinića koji 1613. daje sagraditi i zvonik.<sup>47</sup> Obzirom na nemogućnost provjere podataka,<sup>48</sup> teško je reći nešto preciznije tko bi mogao biti naručitelj oltarne slike znatne umjetničke kvalitete? Da li sam nabraženi Sabo Mladinić ili možda netko od pučiških plemićkih obitelji - Aquila, Ivelića, Prodića? Bilo bi to zanimljivo doznati obzirom na očitu kvalitetu slikarske narudžbe, što bolje od svega ostalog govori o bračkoj kulturnoj sredini na prijelazu 16. u 17. stoljeće.

Jednako kao i oltar sa slikom sv. Roka i istoimena crkva u Pučišćima, kao i mnoge druge crkve i kapele posvećene istom svecu, oltarne slike i skulpture, bez kojih gotovo da nema bilo koje dalmatinske crkve, pokazuju snagu zavjeta i utjecanja, istaknutom kultu sv. Roka koji je tijekom 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji učestalošću gotovo nadmašio sve ostale kultove, pa i one do tada najistaknutijih zaštitnika od kužnih i inih drugih bolesti - Sv. Sebastijana, Sv. Kuzme i Damjana. Gotovo da nema mjesta ni sela u Dalmaciji koje u to vrijeme bremenito zarazama ne gradi crkvu ili barem kapelu koju posvećuje svecu iz

<sup>43</sup> A. Jutrović, Poljičanin Matej Andrijašević u Cedulinovim vizitacijama, *Starine JAZU* 51, Zagreb 1962., str.203-204.

<sup>44</sup> Isto.

<sup>45</sup> Književnik i pisac "Navišćenja pričiste Dvice Marije", rođen u Pučišćima 1563.(?) gdje je i umro 1620., A. Jutrović, Nekoliko podataka o Sabi Mladiniću, u A. Jutrović, *Iz kulturne prošlosti Brača*, Split 1970., str.40-44.

<sup>46</sup> A. Cicarelli, *Historički prikaz Pučišća*, Split 1918., str.10-13, 17.

<sup>47</sup> Šematizam hvarske biskupije, Hvar 1976., str.98.

<sup>48</sup> Biskupski arhiv u Hvaru trenutno je zatvoren pa su biskupske vizitacije i drugi dokumenti nedostupni.

Montepelliera. Ova se zdanja kao brana podižu najčešće izvan naselja, na prilazima i putevima kojima su okrenute svojim pročeljima, upravo zato da bi se tu, Božjim i svečevim zagovorom pošast zaustavila. Osim u gradovima - Splitu, Korčuli - gdje su crkve unutar zidina, osim što Split, osim one usred Palače ima i jednu u predgrađu Lučac,<sup>49</sup> u Dalmaciji kult sv. Roka i danas traje u smislu zaštite zdravlja zajedno s kultom Gospe od Zdravlja, koji je također kao obrana od kuge nastao u Mlecima u 17. stoljeću, i koji će se postepeno razvijati i u našim krajevima, ali će za razliku od Venecije vrhunac dostići stoljeće kasnije prodiranjem na teritorije "nove" i "najnovije stečevine" zahvaljući prvenstveno hrvatskim franjevcima.<sup>50</sup>

### III

Zavjetna slika, kao ona kojom se nešto posvećuje, zavjetuje, stara je koliko i samo slikarstvo. Od pamtivijeka su se slike, kipovi ili ostali umjetnički predmeti poklanjali bogovima sa sasvim određenom i posebnom nakanom da se izmoli posebna milost. Baš prvi likovni prikazi nastali čovjekovom rukom utjecali su se božanstvu i molili za sasvim posebnu pomoć i zaštitu. Kršćanska zavjetna slika preuzima to iskonsko taumaturško značenje pribavljanja milosti. Zajednički nazivnik za pojam zavjetne slike postale su zapravo oslikane tablice pučkog izričaja i manjih oblika, posebno okupljene u svetištima nastalim oko istaknutih kultova ili pak one male pločice od srebra najraznovrsnijih tema. U suštini je zavjetni prikaz uvijek isti, bio naslikan, napravljen od srebra ili plementih materijala, s odlikama primitivne odnosno pučkog izričaja ili umjetničkog djela. On se daruje kao znak zahvalnosti za Božji dar i posredovanje, bilo kao onaj što se unaprijed iznuđuje ili se tek nakon primanja božje milosti postavlja na sveta mjesta, u crkve, kapele, na oltare. Nema zapravo nikakve razlike između zavjetnih darova<sup>51</sup> u obliku male slikane pučke

<sup>49</sup> P. Petrić, Pravila bratovštine sv. Roka u Splitu na hrvatskom jeziku, Čakavska rič 1, Split 1991, str.3-28.

<sup>50</sup> Kult Gospe od Zdravlja vezan je u Splitu uz sliku Bogorodice s Djetetom koju je po predaji, zajedno s onima u Vrlici i Imotskome, poklonio Filip Grabovac. Slika je navodno spasila od kuge splitsko predgrađe Dobri u epidemiji 1731. A. Crnica, Naša Gospa od zdravlja i njezina slava, Šibenik 1939., str.61-69. Vrlo rano je, već 1650., postojala u Splitu kapelica Gospe od Zdravlja na Peristilu o kojoj će kasnije još biti riječi, a prema dnevniku nadbiskupa Cupillija, nešto kasnije, 1712. godine, adaptiran je u Lazaretu manji prostor za crkvicu Gospe od Zdravlja, iako tamo već postoji kapelica sv. Roka. Usp. P. Petrić, Sakralna topografija u staroj gradskoj jezgri, Kulturna baština 19., Split 1989., str. 272-287. Danas sigurno najjači dalmatinski Bogorodičin kult Gospe Sinjske imao je međutim sasvim drugačije početke i difuziju. Štovan već 1715. kao Gospa od Slavodobića proširio se najprije u Donja Brela gdje joj je biskup Nikola Bijanković posvetio crkvu čiji je kasniji, a i današnji titular Gospa od Karmena. usp. M. Vidović, Nikola Bijanković splitski kanonik i makarski biskup, Split 1981., str.204.

<sup>51</sup> Immagini di devozione popolare - ex voto del Santuario napoletano della Madonna dell' Arco e del litorale veneziano, kat. izložbe, Venezia 1982-1983. Nekoliko oslikanih zavjetnih pločica iz 15.-16. stoljeća, nekada u crkvi i samostanu sv. Križa na Čivu, sačuvano je u zbirci dominikanskog samostana u Trogiru. I u crkvi Gospe od Andela nad Orebićima sačuvano je nekoliko zavjetnih oslikanih sličica iz 16. stoljeća pretežno pomorske ikonografije.



pločice, srebrne noge ili prikaza ribe,<sup>52</sup> voštanih predmeta<sup>53</sup> od same oltarne slike znatnih dimenzija i umjetničkog domašaja. A i "umjetničke" slike na drvu i platnu kao i oltarne pale rađene kao produkt određene narudžbe s ciljem, bilo privatne obiteljske bilo zajedničke pobožnosti bratovština ili klera, također su zavjetne slike na kojima se često, od srednjeg vijeka do naših dana, pojavljuju i likovi naručitelja koji sebi na taj način osiguravaju određene garancije u primanju posebnih naklonosti Svevišnjega.

Kod zavjetnih prikaza didaktični element stoga mora biti stalno prisutan, jer podsjeća na zahvat natprirodnog i dalje upućuje u istom smjeru. Kategorija priznate i opće prihvaćene popularnosti omogućava razliku na razini očitovanja umjetničkog kultnog i popularnog zavjetnog prikaza. Preko oblika kolektivne pažnje i pobožnosti određeni kult postaje poznat i javan. Dobivajući popularnost biva reproduciran kao predmet masovno priznate javne pobožnosti i štovanja. Tek tada, snagom opće prihvaćene i sada javne pobožnosti, određeni prikaz - kip, slika - može postati prihvaćen i od službene Crkve te se od privatnog pretvara u javni. Razlika između manje oslikane drvene pločice i velike zavjetne, slike čiji je krajnji cilj oltar, svodi se dakle na institucionalizaciju kulta. Zanimljiva je činjenica da u samoj Veneciji, kao centru svih umjetničkih i društvenih zbivanja nema zavjetnih slika popularnog stila ni zavjetnih srebrnih darova, koje su odbačene na periferiju, u Palestrinu i Chioggia.<sup>54</sup>

Još od Trecenta karakteristične su upravo za Veneciju zavjetne slike, sa ili bez prikaza donatora, visokih umjetničkih pretenzija. Ako nekim slučajem nije došlo do čišćenja umjetnički manje zahtjevnih zavjetnih darova iz mletačkih crkava, razlog njihovom nepostojanju vjerojatno leži u činjenici da je venecijanska pobožnost oduvijek bila orijentirana preferenciji javnih manifestacija pobožnosti što se odražavala u određenim umjetničkim zahtjevima i oblicima dok su privatni kultovi ostajali strogo vezani za kuću ili kakvu malu kapelicu u susjedstvu. Mletačka se pobožnost i kultovi u njezinim brojnim crk-

<sup>52</sup> Zavjetni prikazi na srebrnim pločicama uz uobičajene zlatne poklone (lančice, prstenje, naušnice) nalaze se gotovo u svim dalmatinskim crkvama, što očito upućuje na značenje lokalnih, mjesnih kultova, lokalnih zaštitnika i Bogorodice, sv. Ante Padovanskog i drugih. U otočkim, primorskim i zagorskim crkvama nalaze se mnogobrojni zavjetni prikazi i darovi, najčešće u obliku srebrnih pločica najrazličitijih prikaza - od ruku, nogu, očiju, i drugih često anatomske definiranih dijelova tijela, do prikaza riba, magaradi, konja i razne druge stoke, već prema osnovnom načinu privređivanja određenog kraja. Tridentni koncil odbacuje ove u suštini apotropejske darove, smatrajući ih praznovjerenjem, te preferira motiv pločice u obliku Srca Isusovog, što u Dalmaciji očito nije polučilo značajniji rezultat. Srebrnim zavjetnim pločicama obiluju crkva u Skradinu gdje se osobito štuje Mala Gospa, u Poljicima kraj Splita gdje su lokalni zaštitnici sv. Klement i sv. Jure, Gospa od Okita kraj Vodica, Gospa od Karavaja kraj Tijesna, Gospa od Poišana i Gospa od Dobrića u Splitu, Gospa Delorita u Kuni na Pelješcu i Gospa od Andela nad Orebićima, Gospa od Danača u Dubrovniku itd. Pri tome ovlaš spominjem zavjetne prikaze i darove pomoraca i svetišta takve namjene: Gospa od Škrpjela u Boki Kotorskoj, sv. Nikola u Starom Gradu na Hvaru, Gospa od Poišana u Splitu itd. Iste su zavjetne namjene i bogati srebrni okovi koji se najčešće postavljaju na starije slike Bogorodica.

<sup>53</sup> G. Makarović, *Votivi*, Ljubljana 1991.

<sup>54</sup> Usp. navedeni katalog (51). Određeni manji broj zavjetnih pločica nalazio se u crkvama Salute i Il Redentore u Veneciji.



Sante Peranda, Martirij sv. Kristine (1602.), Venecija, crkva San Giovanni e Paolo





Sante Peranda, Posljednja večera (1611.), Conegliano, crkva San. Martino

vama očitava kao javna, službena, a vrlo često i državna.<sup>55</sup> Umjesto malih zavjetnih pločica privatnog kulta pojedinca, koji je nekim čudom izbjegao pogibelj bolesti ili nesreće i koji se, makar bili odloženi u crkvi, tiču samo onoga tko je taj zavjet odnosno zahvalu napravio, i velikim platnima manifestirale su se slične želje, zahvale, odanost, a slike postavljale u brojne crkve ili Duždevu palaču. Na takvim su se djelima svi mletački rangovi veledostojnika rado prikazivali zajedno sa svecima ili Bogorodicom.<sup>56</sup> Takve su slike, kojih je inače prepuno venecijansko slikarstvo, prisutne i u slikarstvu Dalmacije, od dubrovačkog kneza iz obitelji Đorđić na Božidarevićevoj Svetoj konverzaciji u dominikanaca u Dubrovniku,<sup>57</sup> mletačkog dostojanstvenika na pali J. Constantinija u dominikanskoj crkvi u Trogiru,<sup>58</sup> te visokih državnih službenika na slici pripisanoj Palmi Mlađem u katedrali u Splitu.<sup>59</sup> U generičkom smislu nema razlike između ovih slika i zavjetnih pločica, ali, osim dimenzija, ogromne su razlike u značenju namjene i prenošenju poruke kao i u

<sup>55</sup> Kao znak državne pobožnosti i zavjeta nastat će i dvije mletačke crkve -Il Redentore i Sta Maria della Salute, o kojima će kasnije još biti riječi.

<sup>56</sup> Usp. S. *Sinding Larsen*, nav. dj.(6.) i E. *Muir*, nav. dj. (7.).

<sup>57</sup> Z. *Demori-Staničić*, Lik donatora u dubrovačkom slikarstvu 15. i 16. stoljeća, Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća, Zagreb 1991., str. 194-199.

<sup>58</sup> K. *Prijatelj*, Uz nove restauratorske zahvate u Trogiru i Dubrovniku, PPUD 25, Split 1985., str. 185-198.

<sup>59</sup> C. *Fisković*, Palma il Giovane na Orebićima, Radovi JAZU 29-30, Zadar 1983., str. 107.-108.

umjetničkom značenju: jedne naručuju mali skromni ljudi, pučani, seljaci, ribari, pomorci, zanatlije i ostaju u okviru sasvim privatne pobožnosti, druge pak bogati naručitelji spremni da plate majstora od slave i imena za zahtjevno djelo kojim ulaze u vječnost.

Ta želja utjelovljavanja vlastite pobožnosti gotovo nikada nije bila toliko snažna ni prisutna u umjetnosti koliko u drugoj polovini 16. i u 17. stoljeću. Udvostručuju se slikarske narudžbe na području Mletačke republike, izrađuju se beskrajne količine oltarnih pala s raznovrsnim repertoarom svetačkih likova, obnavljaju se crkve. Katolička je obnova nakon koncila u Trentu dala veliki zamah svim manifestacijama pobožnosti, naročito umjetnosti, koristeći je u sasvim pragmatične ideološke svrhe.

Nova se izražajnost u prevladavajućoj formi neoklasicizma odražava krajem 16. stoljeća i na problem oltarne zavjetne slike. Jasno da ne uvjetuju jedno drugo, ali nova formalna pravila i novi religiozni senzibilitet itekako su bili osjetljivi na sva pitanja oko oltarnih slika. Za Dalmaciju je kao ishodište pretežnog dijela svih narudžbi od najvećeg značenja upravo Venecija gdje se u vrijeme po Koncilu, po novim pravilima i novoj religioznoj osjećajnosti, vrši uređenje crkava. U široki krug slikarstva obilježja protureformacije ubraja se najveći dio mletačkog Seicenta na našim stranama, veliki broj oltarnih pala prepoznatih i nepoznatih slikara. Od samog Tiziana, koji svojom posljednjom slikom stvara paradigmu zavjetne slike,<sup>60</sup> preko slika Palme Mlađega i svih inih seicentista u Dalmaciji: D' Anne, Celestija, Ubertija, Ridolfija, Pončuna, Ruschija, Zanibertija i mnogih drugih.<sup>61</sup> Sve njihove slike, uz brojne druge dosad nepoznatih autora, i uza sve individualne razlike u stilu imaju "zajednički nazivnik" protureformacijskog neoklasicizma: klasični etos uz tipični venecijanski kolorit, jasne vertikalne kompozicije uspravnih, sjedećih ili klečećih likova herojskog izgleda, koji uza sve varijante kompozicije ostaju usamljeni u svojim retoričkim pozama, a bez ikakve unutrašnje komunikacije ostaju određeni samo vlastitim akcijama i gestama. Likovi su zaustavljeni i fiksirani u trenu jasne i čiste ekspresije, smjerno dignutog čela i pogleda upućenog k nebesima, što će se tu i tamo, prema sposobnostima slikara, obogatiti nježnošću, melankolijom ili pak blagim psihologiziranjem. Zadatak mnogih slikara ovakvih slika ima isti retorički koncept - iskonstruirati situaciju, teme i načine koji će pobuditi ganuće i pokrenuti čuvstva onih koji ispred tih slika mole. Katolički imaginarij protureformacije daje stoga osnovne premise slikarstvu Seicenta obnovljenom humanizacijom božanskog i svetog, što je uvela još rana renesansa

<sup>60</sup> Neposredno pred smrt (27. VIII. 1576.) Tizian slika Pieta (danas u Akademiji) koju namjenjuje za svoj grob u crkvi Frari. Slika u tu crkvu nikada nije dospjela jer je veliki meštar nije dovršio već Palma Mlađi. Složene ikonografske i ikonološke sheme slika je puna protureformacijske proživljenosti smrti i euharistijske žrtve. Pred Bogorodicom niče se baca sv. Job, koji bi mogao predstavljati samog Tizijana, koji moli zagovor i posredovanje. Ostarjeli slikar ovu sliku slika upravo u jeku epidemije kuge od koje će najprije umrijeti njegov sin, a potom i on sam. Neobično je zanimljiv prikaz male zavjetne sličice u dnu slike gdje dva klečeća muška lika (slikar i sin?) kleče pred Bogorodicom. Usp. Tiziano, kat. izložbe, Venezia 1990., str.373.-374.

<sup>61</sup> O djelima ovih slikara u Dalmaciji najviše su pisali upravo K. Prijatelj i G. Gamulin. Usp. bibliografiju K. Prijatelja u ovom zborniku i bibliografiju G. Gamulina u Radovi Instituta za povijest umjetnosti 14, Zagreb 1990., str. 51-80.



metodom simulacije,<sup>62</sup> ali sada trenutačne razumljivosti prikaza koji u gledatelju stvaraju i čuvstveno-ljudski i molitveno-religiozni odgovor na njihov poticaj. Nad likovima svetaca i prikazima njihovog mučeništva moli se i uzbuđuje te stalno i iznova proživljava zanos.

Unutar ovakvog koncepta religiozne prezentacije jasno je da je kužna pošast, koja cijelim srednjim vijekom hara europskim prostorima, upečatljivo morala ostaviti svoj trag. Gotovo nigdje se ne može pratiti odnos javne i privatne pobožnosti kao na zavjetnim, u suštini apotropejskim prikazima protiv kuge koja je u sve aspekte života pa i umjetnosti stalno uvodila nove teme. Od gotičkog narativnog i naturalističkog prikaza Trijumfa smrti, zavjetni prikazi protiv kuge sasvim su zorno odražavali i odnos prema smrti i opću religioznost vremena.

Strijela je bila simbol božjeg gnjeva i kazne za grijeh još od Starog vijeka. Apolonove ili Zeusove strijele iz brojnih mitova, Ilijade ili Odiseje, odlučno su pogadale neposlušne ili griješne, pa vjerojatno odatle, psihološkim mehanizmom apotropejskog zazivanja, sv. Sebastijan, probijan, ali ne i ubijen od strijela, postaje prvi zaštitnik od kuge.<sup>63</sup> Tako se taj, inače do 15. stoljeća uglavnom bradati antički ratnik,<sup>64</sup> štuje kao zaštitnik od kuge, a pod utjecajem novih humanističkih vizija se u Quattrocentu transformira. Njegovo nago tijelo, lijepo oblikovanih mišića i plemenite antikizirajuće fizionomije, postaje hedonistički odgovor na užasne simboličke teme mrtvih tjelesa i razigranih kostura.<sup>65</sup> Ljepota i mladost je humanistički spoznajni odgovor na srednjovjekovnu mistiku raspadnutih tijela. Antički Apolon, koji je strelicama sipao boleštine, nalazi svoj kontrapunkt u renesansnoj umjetnosti upravo u liku sv. Sebastijana.<sup>66</sup> Koristeći prvenstveno lik sv. Sebastijana, venecijansko slikarstvo nadilazi užasne prikaze smrti. Dovoljno je bilo vjerovati, odnosno vidjeti njegov lik, kao i ostalih svetaca zaštitnika od bolesti, da budeš zaštićen. Sveci koji su se kroz srednji vijek zazivali i štovali kao zaštitnici od boleština, prvenstveno od kuge, bili su, uz sv. Sebastijana i sv. Antun Opat,<sup>67</sup> i sv. Kristofor koji je

<sup>62</sup> *H. Belting*, nav. dj. (18).

<sup>63</sup> *L. Reau*, nav. dj. (8)., *Iconographie des saints III.*, str. 1190-1199.

<sup>64</sup> Isto, str. 1192.

<sup>65</sup> U mletačkom Quattrocentu sv. Sebastijan je jedna od omiljenih tema. Gotovo da nema slikara koji ga ne prikazuje - G. Bellini, Antonello da Messina, Andrea Mantegna. Zanimljivo bi bilo istražiti trecentističke prikaze ovog sveca, njihovu učestalost i pojavu, naročito u odnosu na učestalost i difuziju epidemija. Što se tiče Dalmacije, u starijem slikarstvu do potkraj 15. stoljeća, gotovo da nije prisutan.

<sup>66</sup> *S. Mason Rinaldi*, *La peste e le sue imagini nella cultura figurativa veneziana*, u kat. izložbe *Venezia e la peste*, Venezia 1979., str. 212.

<sup>67</sup> Lik ovog mističnog sveca i jednog od prvih eremita, štovao se kao zaštitnik od mnogih bolesti. Pored kuge, a kasnije i sifilisa, te općenito kožnih bolesti, posebno je zanimljiva bila bolest koja se i zvala "vatra sv. Antuna", (crveni vjetar?) uzrokovana lošom i jednoličnom prehranom. Bolest se manifestirala vrućicama (atribut plamička na ruci ili kraj nogu), halucinacijama koje su vjerojatno izvor za mnogobrojne prikaze svečevog napastovanja, naročito karakterističnih za flamansko i holandsko slikarstvo, a u najtežem obliku i gangrenom udova. Liječila se jednostavno: vinom iz samostanskih vrtova antonita i svinjskom slaninom i mašću pa je i svinja atribut ovog sveca. Svinje sv. Antuna koje su pripadale njegovom redu, tijekom srednjeg vijeka



Sante Peranda, Psihe, Mantova, Vojvodska palača

osim čestog štovanja u Dalmaciji kao zaštitnik uskih morskih tjesnaca i prijelaza, bio tijekom srednjeg vijeka štovan prvenstveno kao zaštitnik od trenutne smrti, pa tako od bolesti i kuge.<sup>68</sup> Dovoljno je bilo vidjeti mu lik da se vjeruje da se tog dana neće umrijeti, što je za ono vrijeme kada se umiralo hrpimice bilo itekako važno.<sup>69</sup> U brojnim legendama o njegovu životu zanimljivo je da je i on poput Sebastijana bio gađan strijelama koje ga nisu pogodile.<sup>70</sup> Razumljivo je stoga što je ovaj kršćanski Heraklo toliko nazočan u srednjovjekovnom slikarstvu.<sup>71</sup> Očito je stalno trebao biti pred očima vjernika, i to po mogućnosti gigantiziran, ne bi li se što brže i češće percipirao. I Buvinina ogromna freska usred Peristila morala je imati baš tu apotropejsku ulogu.<sup>72</sup> Spomenutima se kao antipeste

puštane su da se, obilježene zvonom, slobodno kreću gradovima sakupljajući otpatke. Opseg i vrijeme kretanja određivali su gradski Statuti. Posebnu je apotropejsku važnost imao i svečev tau križ ( *crux comissa* ) koji je još od doba drevnog Egipta značio besmrtnost. Usp. *L. Reau*, nav. dj. (8), *Iconographie des saints I*, str.101.-115. i *J. Hall*, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb 1991, str. 13.-14. Možda je upravo iz tog razloga lik sv. Antuna Opata u gotovo prirodnoj veličini postavljen u Splitu uz sama zapadna gradska vrata, na palači Ciprianisa de Ciprianisa, a navodno ga je vlasnik velike palače donio u Split iz Korčule.

<sup>68</sup> *L. Reau*, . nav. dj. (8), *Iconographie des saints I*, str. 304-313.

<sup>69</sup> "Cristophorum videas postea tutus eas," Cit. prema *S. Mason Rinaldi*, nav. dj.( 66), str. 212. Ili "Christophori sancti speciem quicumque tuetur illo namque die nullo langore tenetur". usp. *J. Hall*, nav. dj. ( 67). str.171.

<sup>70</sup> *J. Hall*, isto

<sup>71</sup> Gotovo da nema srednjovjekovnog poliptiha na kojem nije prikazan.

<sup>72</sup> *Lj. Karaman*, *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale*, rad HAZU 275, Zagreb 1942., str.64.



svcci pridružuju i prvi liječnici, sv. Kuzma i Damjan,<sup>73</sup> sv. Vinko Fererski, čiji kult prvenstveno šire doiminikanci. I ovaj svetac koji poput sv. Antuna Opata drži vatru na ruci,<sup>74</sup> kao simbol protiv vrućice od koje je umro, također je apotropejski svetac kojeg štuje poglavito njegov dominikanski red, i često se prikazuje u srednjovjekovnom slikarstvu. U Veneciji se štuje i sv. Job, koji se vezuje uz starozavjetnog Joba pokrivenog čirevima i svjesnog božjih strijela.<sup>75</sup> Kao zaštitnik od kuge, ali ne prije 17. stoljeća u kojem je i kanoniziran, prikazuje se i prvi mletački patrijarh Lorenzo Giustiniani (izabran na tu funkciju 1451. godine), koji se za svojeg života znatno angažirao oko epidemija kuge.<sup>76</sup> Lokalni mletački svcci zaštitnici protiv kuge, koji izvan grada nisu znatnije prihvaćeni, su blaženi Giovanni Olini,<sup>77</sup> blažena Eufemia Giustinian,<sup>78</sup> Girolamo Emiliani.<sup>79</sup>

Može se međutim reći da je svaki kraj imao svoje specifične, lokalne svece koji su zazivani protiv kuge. U južnoj Italiji je to sv. Rosalija<sup>80</sup> zaštitnica Palerma, u Padovi i okolici sv. Tekla.<sup>81</sup> U vrijeme nakon tridentskog koncila naročito se i u antipeste svrhe naglašava kult sv. Karla Boromejskog, koji će se, naročito u tom smislu, nametnuti u doba baroka. Osobni angažman ovog milanskog patricija na Koncilu, uz provođenje reformi, kao i njegov asketizam te briga za siromahe i bolesnike u vrijeme epidemije kuge u Milanu 1576., pridonjeli su mu karizmi i slavi.<sup>82</sup> Kanoniziran je već 1610., i jedan je od najčešće

<sup>73</sup> I među mnogobrojnim legendama o njihovom mučenju spominje se gadanje strijelama. Usp. L. Reau, nav. dj. (8)., *Iconographie des saints I.*, str. 333.

<sup>74</sup> Sv. Vinko Fererskom pripisuju se mnogobrojna čuda ozdravljenja. I on kao i sv. Antun Opat ima pokraj sebe ili u ruci plamičak, što je očito simbol vrućice od koje je po legendi i umro. Usp. kat. izložbe Venezia e la peste, Venezia 1979, str. 228., kat. a3.

<sup>75</sup> San Giobbe, kojeg prikazuju Tizijan, Bellini i Vivarini, a posvećena mu je i crkva, usp. S. Mason Rinaldi, nav. dj. (66), str. 214, 236. Vidi bilj. 60.

<sup>76</sup> Venezia e la peste, str. 263., 311. Iako njegov kult nije bio znatnije raširen u Dalmaciji ipak nalazimo na njegove prikaze, npr. Pončunovu sliku u splitskoj katedrali. Usp. K. Prijatelj, Matej Ponzoni-Pončun, Split 1970. Prikazuje se u reverendi s karakterističnom kapom s naušnjacima.

<sup>77</sup> Župnik drevne crkve San Giovanni Decolato, umro 1348. Angažirao se u liječenju okužanih, a navodno je po svojoj smrti učinio nekoliko čuda ozdravljenja. Blaženim je proglašen 1400. godine. Relikvije su mu godine 1818. prenešene u župnu crkvu u Vodnjan. Prikazuje se u bijeloj roketi i plitkoj crnoj venecijanskoj kapici umjesto bireta. Usp. Venezia e la peste, str. 257.

<sup>78</sup> Opatica benediktinske opatije sv. Križa na Giudecchi, koja tijekom epidemije 1464. požrtvovno liječi sestre utječući se sv. Sebastijanu koji se prema lokalnoj mletačkoj hagiografiji u bunaru bio ukazao benediktinkama tog samostana. Prikazuje se kao benediktinska opatica s pastoralom, a njen se lik nalazi u u crkvi Salute. Usp. Venezia e la peste, str. 258.

<sup>79</sup> Mletački plemić (1486-1537) koji osniva red Somaska. Usp. Venezia e la peste, str. 311, 315.

<sup>80</sup> U imenu je prepoznatljiva aluzija na ružu odakle se vjerojatno i izvlači terapijska uloga kulta. Naročito su je štovali isusovci. L. Reau, nav. dj. (8)., *Iconographie des saints III.*, str. 1170.-1171.; E. Mâle, nav. dj. (9), str. 376.-379; Venezia e la peste, str. 265, kat. a39.

<sup>81</sup> Ikonijska mučenica koju, sva mučenja kojima je bila izložena, nisu ozlijedila i koja je u špilji proživjela sve do duboke starosti i bila na glasu kao iscjeliteljica. Usp. L. Reau, nav. dj. (8), *Iconographie des saints III.*, str. 1250.-1251. Ovoj je svetcici bila posvećena danas srušena crkva na groblju u Podgori, a poznat je i toponim između Solina i Mravinaca.

<sup>82</sup> L. Reau, nav. dj. (8), *Iconographie des saints I*, str. 298-230. J. Hall, nav. dj. (67), str. 153.

prikazivanih svetaca protureformacije. Kult mu je doista bio jak ne samo u Milanu i sjevernoj Italiji već i u Veneciji gdje je tijekom 18. stoljeća gotovo potpuno istisnuo sv. Roka, a poglavito sv. Sebastijana. Iz grada na lagunama se njegov kult rano proširio i u Dalmaciju, gdje se doista nalazi mnogo prikaza ovog sveca prepoznatljive fizionomije.<sup>83</sup>

Ipak najpoznatiji svetac - zaštitnik od kuge općeg univerzalnog značenja diljem cijele Europe jest sv. Rok, svetac koji je, za razliku od sv. Sebastijana i svih ostalih zaštitnika od kuge, prebolio ovu bolest. Kult sv. Roka, Francuza iz Montpelliera na jugu Francuske, javlja se krajem srednjeg vijeka. Svetac je rođen oko 1350. godine. Osjećajući Božji poziv upućuje se kao hodočasnik u Rim. Na putu, u gradiću Acquapendente, nailazi na epidemiju kuge. Posvećuje se njezi oboljelih i liječi ih dodiranjem ruke i znakom križa na čelu. Na povratku iz Rima sam je obolio u gradu Piacenzi. Osjetivši prve simptome bolesti, i nakon objave anđela koji mu je navijestio patnju, Rok se, zahvalivši Bogu, povukao u šumsku osamu da ne širi bolest. Bog mu je poslao anđela da ga tješi i liječi. Anđeo mu je svakog dana stavljao obloge na ranu u preponama i otvorio izvor vode te je slao psa s hljepčićem. Nakon ozdravljenja vratio se Rok u rodno mjesto, gdje neprepoznat biva bačen u tamnicu kao špijun. Ubrzo umire u zatvoru, a njegovo tijelo tamničari nalaze obasjano nadnaravnom svjetlošću. Kult mu se ubrzo nakon smrti širio iz rodne Francuske prema Lombardiji, naročito među širokim slojevima pučanstva, dok ga službena Crkva nije bila prihvatila sve do koncila u Constanzi 1414. kada je i zvanično odobreno štovanje sv. Roka. Na koncilu u Ferrari 1439. godine, upravo u vrijeme trajanja jedne od snažnijih epidemija kuge, proglašavaju se javnima molitve koje mu se obraćaju za zagovor i zaštitu.<sup>84</sup>

No pravi poticaj masovnoj difuziji kulta poklapa se s događanjima oko razvoja kulta sv. Marka. Kao što su nekoliko stoljeća ranije iz Aleksandrije ukradene moći sv. Marka da bi ovaj evanđelist postao moćan zaštitnik grada na lagunama, godine 1485. Mlečani krađu i Rokovo tijelo<sup>85</sup> i iz Montpelliera ga prenose u Veneciju gdje odmah dobiva važnost moćnog javnog kulta kojeg mletačka vlast prisvaja i učvršćuje, uz ranije osnovanu bratovštinu i utemeljenu crkvu. Čin krađe moći i njihov prijenos daje ogromno značenje ovom kultu, koji na ovaj način dobiva i državnu zaštitu.

Za prihvaćanje ovog novog kulta u odnosu na dotad prevladavajućeg sv. Sebastijana, koji se tijekom 17. stoljeća postepeno gasi, naoko nema stvarnog razloga. Međutim, znatno se razlikuje odnos ta dva sveca prema kugi kao bolesti. Za razliku od simboličnih Sebastijanovih rana, Rokove su stvarne. Sebastijan je simbol koji nikada nije obolio, Rok jest. Njegova rana na bedru je duboka, ali gle, umjesto ružne kužne otekline preponske žlijezde, zvane bubon, ima izgled rane iz koje kao da je netom izvučena strijela. Rane sv. Sebastijana su dakle metafora kuge, one Rokove, iako uljepšane, itekako su stvarne. Od antikizirajuće quattrocentističke idealizacije tijela krenulo se u 16. stoljeću ka novom rea-

<sup>83</sup> *K. Prijatelj*, I dipinti rappresentanti S. Carlo Borromeo in Dalmazia, Il Duomo di Milano I, Milano 1968 -69., str. 2150-256. U Splitu na Peristilu crkvice Gospe od Začeca iz 1544. godine preimenovana je, kako navodi nadbiskup Cosmi 1682. godine, u crkvu sv. Karla. Usp. P. Petrić, nav. dj. (50).

<sup>84</sup> *S. Mason Rinaldi*, nav. dj. (66), str. 214.

<sup>85</sup> *J. Hall*, nav. dj. (67), str. 293.



lizmu. Nije stoga od nemale važnosti, a što se izrijeком naglašava u svim Rokovim biografijama,<sup>86</sup> baš ono povlačenje u osamu nakon oboljenja. On je dakle bio svjestan načina širenja zaraze i njezinog sprečavanja. Isticanje ovog podatka vremenski koincidira s novim shvaćanjem kuge koja krajem 15. stoljeća više nije bič Božji već zarazna bolest koja zahtijeva stroga zdravstvena pravila.

Dok sv. Sebastijan očito ima profilaktičko,<sup>87</sup> dakle zaštitno i preventivno djelovanje, dotle je sv. Roko, kao onaj koji je obolio i preživio, pravi terepeutski<sup>88</sup> svetac preko kojeg se naglašava važnost zdravstvenih mjera i liječenja. Dugo koegzistirajući u paru, sv. Rok i sv. Sebastijan ishode dvostruku zaštitu: Sebastijan svojom pojavom istjeruje kugu, a Rok je liječi. Bezbrojni su slučajevi njihove zajedničke pojave u mletačkom slikarstvu, bilo da se pojavljuju sami bilo s Bogorodicom<sup>89</sup> ili drugim svecima zaštitnicima. U Splitu je očito i udvajanje njihovih crkava. Onoj sv. Sebastijana, s početka 15. stoljeća, u lukovima Peristila, uza samu zgradu Biskupije, dograđuje se sa sjeverne strane 1516. godine crkva sv. Roka, dok je istoimena bratovština osnovana još 1451. godine. Paradigmatska je, u smislu zajedničkog prikazivanja oba sveca s drugima, ali i institucionalizacije, čuvena Tizianova pala sa sv. Kuzmom i Damjanom kao prvim "svetim vračima", pod uzdignutim likom sv. Marka,<sup>90</sup> datirana oko 1510. godine. Odabir ovih svetaca zaštitnika, iako se radi o svecima koji se štiju i u drugim talijanskim i europskim gradovima, naglašava mletački politički aspekt upravo radi izjednačavanja religioznog i političkog života. Mletačka je crkva uvijek rado naglašavala svoj specifičan položaj, težeći preko likova svojih svetaca, naročito sv. Marka,<sup>91</sup> Bogorodice kao svoje zagovarateljice,<sup>92</sup> te raznim javnim obredima, posebnom i izdvojenom položaju gotovo nacionalne crkve.<sup>93</sup> Prikaz sv. Marka uvijek ima političko značenje. Preko njega Država zaštitu od kuge čini javnom. U svim svojim prikazima on je posrednik u općoj državnoj zaštiti, a u posebnoj i specifičnoj zaštiti od kuge pridružuju mu se sv. Rok i sv. Sebastijan. Ista skupina svetaca nalazila se, ne slučajno, i nad ulazom u stari mletački lazaret. Stoga je u društvenom i organizacijskom smislu funkcioniranja Države lik sv. Roka od neobične važnosti jer se uz pojavu i masovnu difuziju njegovog kulta paralelno razvija cijeli jedan zdravstveni, ali i politički sustav, koji stvaraju mletačke vlasti na području svih svojih teritorija krajem 15. stoljeća - od osniva-

<sup>86</sup> Biografije o svečevom životu ne pojavljuju se prije kraja 15. stoljeća.

<sup>87</sup> *S. Mason Rinaldi*, nav. dj. (66), str.215.

<sup>88</sup> Isto.

<sup>89</sup> Npr. na nedavno pronađenoj slici u Trogiru, usp. *K. Prijatelj*, Slika Lorenza Luzza u Trogiru, PPUD 29, Split 1990., str. 169-176.

<sup>90</sup> Slika, danas u crkvi Sta Maria della Salute izvorno se nalazila u crkvi San Spirito in Isola.

<sup>91</sup> Darivanje prstena sv. Marka mletačkom duždu nakon što je otjerao vragove s mletačke lade, usp. *J. Hall*, nav. dj. (67), str. 198.

<sup>92</sup> Venecija je navodno osnovana na sam dan Blagovijesti 25. ožujka 431. te otud veza s Marijom i njezino naročito štovanje.

<sup>93</sup> "...diremo di luoghi sacri all intorno, dedicati a diversi santi, i quali senza alcun dubio da veri amici di Dio la ( Venecija op. p) conservano con le preghiere presso a sua divina Maesta, intatta da gli fortunii del mondo et nella sua sempre eterna liberta: essendo molto piu sicura la guardia celeste che la terrena delle fortezze o delle muraglie" *F. Sansovino*, Venetia, Venezia 1581., str. 76, cit. prema *S. Mason Rinaldi*, nav. dj. (66), str. 216.

nja lazareta, postavljanja sanitarnih kordona do uvođenja zdravstvenih magistrata. Uz nova stroga sanitarna pravila i mjere, kuga od opće katastrofe i Božje kazne kojoj se ne može izbjeći, naprosto postaje zarazna bolest. Stoga se u Veneciji velikim oltarnim slikama, prije nego li malim zavjetnim pločicama, želi naglasiti da kuga nije samo privatna stvar i tragedija svake bolešću zahvaćene obitelji već i javna opasnost. Vizualizacijom svetačkog zagovora čak i zaštita zdravlja postaje, ako ne i politički čin, onda svakako od bitnog javnog značenja.

Ovaj državni pristup očitiji je kod provedenog državnog natječaja, a potom i izgradnje zavjetnih crkava koje Serenissima posvećuje baš zaštiti od kuge, nego li kod zavjetnih slika iz vremena epidemija. Godine 1576., u vrijeme strašne epidemije gradi se kao državni ex voto crkva posvećena Kristu Otkupitelju (Il Redentore), a 1631. također u jeku epidemije novu crkva posvećuje se Gospi od Zdravlja (Sta Maria della Salute). Poznate su, opisivane i slikane javne državne svetkovine po prestanku epidemija kada je cjelokupno pučanstvo Venecije, uz dužda i sve strukture vlasti, izlazilo na ulice i u trijumfalnim procesijama uz pjevanje slavilo prestanak opasnosti.<sup>94</sup>

Kriterij odabira svetaca zaštitnika, iako svugdje iste apotropejske svrhovitosti, na području Mletačke republike dobiva gotovo politički naglasak. Vremenom državna uloga u posredovanju neće više biti naglašena samo prisustvom sv. Marka, već će se i sama Venecija pretvoriti u lijepu mladu ženu, uzvišenog lika i kretnji koja će neposredno od Krista i Bogorodice tražiti zaštitu.<sup>95</sup> U trenucima kada je ugrožen cijeli društveni poredak, jer je opasnost od kuge bila ravna svim mogućim vojnim i političkim pogibeljima za Republiku, zavjetne slike protiv kuge imaju zadatak vizualizirati zaštitu zdravlja. Stoga se ona niti ne iskazuje samo kroz osobnu privatnu pobožnost, koja je uvijek *conditio sine qua non*, nego se i preko ikonografske hijerarhije - uloge svetaca zaštitnika - afirmira i društveni poredak.

Kako je odnos prema kugi prestajao biti samo doživljavanje kazne Božje<sup>96</sup> i gubio pasivnost naspram bolesti, bivajući javnim, postajao je i sve aktivniji i zahtjevniji naspram pučanstvu. Godine 1508. donosi se opća odluka da svaka župa mora imati kuću za smještaj bolesnika i za njih posebnog kapelana.<sup>97</sup> Kao rezultat takve javne brige organiziraju se i nastaju brojne bratovštine koje u sveobuhvatnom javnom djelovanju što ih propisuju njihova pravila - matrikule - organiziraju javni život svojih članova i učinkovito se angažiraju u epidemijama. Prvenstveno takav zadatak imaju upravo bratovštine pod zaštitom sv. Roka koje se osnivaju diljem područja Republike, skrbeći o crkvama i oltarima svog zaštitnika, uz naglašeni karitativni rad s okuženima - do njihovog ozdravljenja ili pak do smrti i ukopa.

<sup>94</sup> A. Niero, *Pietà ufficiale e pietà popolare in tempo di peste*, u kat. izložbe Venezia e la peste, Venezia 1979, str. 289.; nav. kat. str. 267, a42.

<sup>95</sup> Na primjer na glavnom oltaru crkve Salute i na velikom broju slika. Ali ne vizualizira se samo Venecija već po njenom uzoru i ostali gradovi Republike: Padova, Verona, Vicenza, Este.

<sup>96</sup> Tako se kuga doživljavala još u vrijeme Lorenza Giustinijanija kada se baš u vrijeme najjačih pogibelji usred epidemija organiziraju masovne pokajničke procesije s flagelantima, koje mole na improviziranim oltarima usred mletačkih trgova, što bliže kućama okuženih. Usp. A. Niero, nav. dj. (94), str. 287.

<sup>97</sup> Isto.





Sante Peranda, Martirij sv. Uršule (1616.) Modena, crkva San Bartolomeo

Upravo tijekom 16. i 17. stoljeća, dakle u vrijeme najjačih epidemija, u Dalmaciji se grade mnogobrojne crkve posvećene sv. Roku. Split ih, sigurno ne slučajno, ima tri: osim one na Peristilu iz 1516., za koju je i Marko Marulić oporučno ostavio prilog, crkve na Lučcu iz 1603. godine i kapela unutar splitskog Lazareta posvećena je ovom svecu.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> P. Petrić, Pravila bratovštine svetoga Roka u Splitu na hrvatskom jeziku, Čakavska rič 1/1991, Split. 1993., str. 3-28.

## Gotovo da nema naselja u dalmatinskom priobalju ili na otocima koje nema crkvu ili kapelu posvećenu sv. Roku.

Postepeno zauzimajući svoje mjesto u ikonografiji, sv. Rok je postao gotovo nezamjenjiv u brojnim djelima mletačke umjetnosti, kako slikarske tako i kiparske. Uz sve razlike i posebnosti pojedinih stilskih razdoblja te osobnog stila umjetnika, zajednička je odlika tih djela visoka stilska razina kojom se realiziraju. Stilski formalizam visokih dosega, čak i kada se radi o prizorima punim smrti i užasa kojih je kod kuge bilo na pretek, uvijek je na prvom mjestu, čak i onda kada se u temu slike uvode i sasvim realistični prikazi leševa i sahranjivanja. U duhu protureformacijske jasnoće i idealizacije takvi su prikazi daleko od pravog realizma koji će, međutim, ostati primjereno sredstvo izražavanja pučkih zavjetnih pločica. Sasvim određeni događaj koji one prikazuju traži, naime, i sasvim točno prikazivanje. Naručitelja takvog zavjetnog prikaza, budući da želi sasvim konkretnu i točnu eksplikaciju događaja - čuda sa svim egzaktnim podacima, pa čak i s popratnim tekstom, uzvišeni i uopćeni retorički stil ne zanima. Takav zahtjev mora biti zadovoljen realizmom prikazanog, bez obzira na kakvoću likovnog govora. Zavjetne pločice, najprije one oslikane, a potom i srebrne, osobna su svjedočanstva primljenih milosti. Oni pak prikazi namijenjeni oltarima u crkvama ili javnim prostorima zahtijevali su drugačiju razinu prikazivanja, pa se mletačka umjetnost naročito kod religioznog slikarstva prvenstveno orijentira strogo formalnim vrijednostima koja svojom visokom stilizacijom zapravo negiraju sve one ružne, itekako stvarne konotacije kuge.

Dajući zamah upravo toj javnoj kolektivnoj manifestaciji religioznog duha, posttridentska pobožnost ima neophodnu potrebu na uvjerljiv način predočiti i pokazati sve svoje pojavnosti. Ona je i u slučaju kužnih bolesti trijumfalistička naspram ranijoj pokajničkoj. Upravo zbog negativnog odnosa tridentske reforme koja želi izbrisati sve natruhe praznovjerja, kultovi sv. Sebastijana i sv. Kristofora, sv. Kuzme i Damjana, sv. Antuna Opata i drugih svetaca apotropejskog značenja, pa čak i sam lik sv. Marka, postepeno se gase, daleko od masovnih proživljavanja javne pobožnosti. Nestaje i sv. Vinko Fererski kao nositelj dominikanske pobožnosti ove vrsti, a kult sv. Roka upravo zbog terapijskog naglaska i dalje traje.

Nove crkve, slike, oltari upravo zbog novog trijumfalizma i uzvišenosti u kojima se u Veneciji odražavaju i politički motivi, nužno traže veličanstvenost i pompu.<sup>99</sup> Tridentski reformizam, osnažen lepantskom pobjedom naglašava prvenstveno univerzalnu Marijinu posredničku ulogu i u zaštiti od kužnih bolesti. To je svakako odgovor na reformatorsko negiranje Marije. Dok se ranije od nje tražilo samo posredovanje kod Krista,<sup>100</sup> nova se pobožnost obraća direktno Bogorodici. U epidemiji 1576. godine Venecija svoj zavjetni dar posvećuje Kristu Otkupitelju, ali godine 1630. direktno se za pomoć obraća Mariji. Stvara se gotovo isključivo mletački marijanski kult Gospe od Zdravlja koji Bogorodicu gotovo da

<sup>99</sup> "...dovra essere magnifica e con pompa..." usp. A. Niero, *I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche*, u *Venezia e la peste*, Venezia 1979., str. 296.

<sup>100</sup> Kroz srednji vijek dominirao je lik Krista Spasitelja, a od 16. st. kult Krista Otkupitelja. Upravo zbog prenatravanog teološkog učenja nerazumljivog puku, ovi kultovi gube na intenzitetu. Usp. A. Niero, nav. dj. (94), str. 287.



izjednačava s Venecijom, koja je i inače sebe uvijek doživljavala kao Djevicu Vjere.<sup>101</sup> Državni kult Gospe od Ružarija uveden poslije bitke kod Lepanta,<sup>102</sup> a koji je ne samo u Dalmaciji već na području cijele Republike potisnuo sve lokalne Bogorodičine kultove, unificirajući tako i Bogorodičinu i državnu zaštitu, imao je također snažnu apotropejsku antipeste ulogu. Zamijenio je u tom smislu kroz 15. stoljeće dominirajući kult Bogorodice zaštitnice, Gospe od milosrđa ili Mater Misericordiae, prepoznatljive ikonografske sheme gdje Bogorodica širi i otvara svoj plašt pod kojim vjernici traže zaštitu. Ovaj je Bogorodičin lik pružao univerzalnu zaštitu svima koji su se skutreni gurali pod njene skute: redovnicima raznih redova, bratimima bratovština, obiteljima i pojedincima.<sup>103</sup> Specifična zaštita od kuge naznačavana je, međutim, strijelama koje padaju s nebesa, a široko razgrnuti i rastvoreni plašt predstavlja neprelaznu prepreku u koje se strijele okomito zabijaju.<sup>104</sup>

Antiteza kuga - Marija prava je protureformacijska doktrina 17. stoljeća. Pisalo se: kako je kuga bič božjeg grijeha, tako je Marija dragulj Božjeg milosrđa.<sup>105</sup> Posebno se naglašavala pobožnost prema ružariju u funkciji anti-kuge. Tako je krunica oko 1600-tih već bila smatrana najboljom zaštitom od kuge i svih drugih epidemija.<sup>106</sup> Sam ružin cvijet oduvijek je imao mnogostruku simboličku, ali i terapijsku ulogu. Na mnogim slikama Bogorodica baca ružine cvjetove na Veneciju štiteći je od kuge, a i sv. Rozalija, zaštitnica Palerma zaziva se protiv kuge u srednjoj i južnoj Italiji.<sup>107</sup> U duhu novog, naglašenog i usmjeravanog religijskog osjećanja, nova se velika crkva koju Republika gradi kao svoj zavjet u epidemiji 1629.-1630. godine posvećuje upravo Bogorodici, i prema litaniji *Maria salus infirmorum* i njezinom tumačenju, ne samo kao spasu bolesnih nego kao i spasu puka - *Salus populi* - dobiva ime Gospe od Zdravlja.<sup>108</sup> Novi kult ne odnosi se tako samo na opću zaštitu zdravlja već i na spas grada kao politički čin. Inače Bogorodičini kultovi zaštitnice zahvaćaju nakon strašne epidemije kuge 1629.-1630. cijelu sjevernu Italiju,<sup>109</sup>

<sup>101</sup> Na blagdanan Uzašašća (La Sensa) Dužd baca prsten u more, simbolički se vjenčavajući s njim.

<sup>102</sup> Usp. bilj. 9-11.

<sup>103</sup> O značenju ovog kulta opširnije *L. Reau*, nav. dj. (8), *Iconographie de la Bible, II Le Nouveau Testament*, str. 112-120.

<sup>104</sup> Pravi, školski primjer takve slike je Bogorodica zaštitnica sa sv. Ludovikom i sv. Sebastijanom u franjevačkoj crkvi u Poljudu. Bog Otac u rukama drži snop strijela koje baca s nebesa, a podno Bogorodičinih skuta zbili su se, sudeći prema odorama, mletački dostojanstvenici i njihove obitelji. Datirana je oko 1520., a radi se očito o zavjetnoj slici protiv kuge. Usp. *K. Prijatelj*, *Oltarska pala Benedetta Diane na Poljudu*, u *Studije o umjetninama u Dalmaciji II*, Zagreb 1968., str. 19-21.

<sup>105</sup> *A. Niero*, nav. dj. (99), str. 296. Zanimljivo je da Srednja Europa u koju su uključeni i sjeverni dijelovi Hrvatske, svoje potrebe za očitovanjem zavjeta protiv kuge izražava kroz raskošne visoke kamene stupove - pilove na kojima se u većini slučajeva među ostalim svecima i sveticama uzdiže upravo Marijin lik.

<sup>106</sup> O takvom djelovanju ružarija piše na samom početku 17. stoljeća Španjolac Juan Rebello, *Rosario*, Evora 1600.

<sup>107</sup> Usp. bilj. 80.

<sup>108</sup> *A. Niero*, nav. dj. (94), str. 290-291.

<sup>109</sup> Svi ostali snažni Bogorodičini kultovi lišeni, vjerojatno baš one političke konotacije, ostaju lokalnog ili regionalnog značenja: Gospa od Carravaggia pokraj Bergama koju u 19. stoljeću

ali samo Venecija, upravo radi uplitanja države stvara ovako difuzno i moćno njegovo djelovanje.<sup>110</sup> Zanimljivo je da je vrlo rano, već 1650. godine u Splitu u Protironu Peristila sagrađena zavjetna crkvice posvećena Gospi od Zdravlja - *Salutis largitrici*, koja je vrlo brzo preimenovana u Gospu od Pojasa,<sup>111</sup> dok kult današnje Gospe od Zdravlja potječe iz 18. stoljeća i vezan je prvenstveno uz franjevence.<sup>112</sup> Ikonografski program unutrašnjeg uređenja crkve Sta. Maria della Salute u Veneciji bio je sve do preinake, koja se zbila nešto prije posvećenja 1687. godine, odabirom svetaca i tema strogo vezan uz kugu, a potom "očišćen" od njih radi naglašavanja gotovo isključivo marijanske ikonografije.<sup>113</sup> Sam Longhena, koji crkvu projektira u novom duhu po shemi ružarija,<sup>114</sup> očito iznosi novu religioznu misao, što naglašava i odluka Senata odabirom njegovog projekta među svim ostalima.<sup>115</sup>

obitelj Gelpi prenosi u Tijesno pa je nazočna i u Dalmaciji, Gospa od Plača u Napulju, Gospa od Utjehe u Reggio Calabria, Gospa od pomoći ( Soccorso) u raznim mjestima Italije.

<sup>110</sup> " Tanti e così singolari furono i celesti favori con quali la Regina del Cielo Maria Vergine Santissima degnossi di beneficiare la Metropoli di Venezia, e le Provincie del suo Dominio, che a piena Giustizia esigono una grata riconoscenza, e meritano che con particolar diligenza, ne resti tramandata ai posteri la memoria, onde nel risaperli s'accenda in loro devozione verso una Madre ed Avvocata cotanto benefica. Non avvi Città, fra le foggette alla Veneta Republicca, che non si glori di possedere o fra le sue mura, o nel Distretto del suo Territorio in qualche miracolosa Immagine della Madre di Dio un segno venerabile della Materna sua protezione". Tako piše u uvodu *F. Cornaro*, Notizie storiche delle apparizioni e delle immagini piu celebri di Maria Vergine Santissima nella città e dominio di Venezia, Venezia 1761., naglašavajući važnost i ujedinjujuću sveobuhvatnost Marijinog kulta u cijeloj državi.

<sup>111</sup> *P. Petrić*, nav. dj. (50), str. 274. Kult Gospe od Pojasa kao znak osobite čistoće vezan je uz štovanje posebne relikvije Bogorodičinog pojasa koja se čuva u Pratu u Toskani. Odatle se širio Italijom i stigao u naše krajeve.

<sup>112</sup> Usp. bilj.50.

<sup>113</sup> Na vanjskim zidovima bili su likovi zaštitnika od kuge sv. Roka, sv. Sebastijana, sv. Karla Boromejskog, sv. Bernardina Sienskog, lokalnih venecijanskih svetaca, uz množinu starozavjetnih likova posredno vezanih uz kužne bolesti. To se vidi na Boschinijevoj grafici procesije dužda Nikole Contarinija koji posjećuje crkvu Salute 1644. godine. Prije posvećenja crkve 1687. crkva se potpuno oslobađa svih konotacija kuge, svih likova svetaca na fasadama, ograničavajući se samo na marijansku ikonografiju. Sačuvan je samo izvorni Longhenin pod i Le Courtov oltar koji u skulpturi pokazuje kako Venecijinim zagovorom Bogorodica istjeruje kugu. Usp. Venezia e la peste str. 271 i *A. Niero*, nav. dj. (99), str. 297. Zanimljivo je, međutim, da je slika Gospe od Zdravlja, postavljena na oltar crkve Salute tek 21. XI 1670. Za ovu ikonu Hodigitrije, donešenu s Krete i vjerojatno ne stariju od 15. stoljeća, gradi se novi oltar kojeg izvodi kipar Giusto Le Court. Kako je ikona, znana i kao Messopanditissa, nakon mletačkog povlačenja s Krete 1669. godine bila postavljena na glavni jarbol mletačke komandne galije, prepoznatljivi su u njenom postavljanju u crkvu Salute i politički motivi.

<sup>114</sup> "Essendo in forma di corona per essere dedicato ad essa Vergine" usp. *A. Niero*, nav. dj. (99), str. 295.

<sup>115</sup> Dok je kod Palladijevog projekta za crkvu Il Redentore preferirana građevina uzdužnog križnog tlocrta s očitom aluzijom na znak tau križa, Longhena svoju crkvu projektira poput krune ružinih cvjetova koju čak u mramornoj intarziji eksplicitno pokazuje na podu crkve, a petnaest



Smještena poput broda gotovo u samom moru s likom Bogorodice na lanterni<sup>116</sup> odjevene u odjeću kapetanice mora i s pripadajućim štapom u ruci, što je nedvojbeno izjednačava s Venecijom, crkva Gospe od Zdravlja u duhu novog vremena glorificira Bogorodicu koja se identificira sa Serenissimom. Postaje tako crkva Salute<sup>117</sup> posttrident-ski Panteon Republike i svojim se značenjem gotovo izjednačava s crkvom sv. Marka.

Mletački kult Gospe od Zdravlja dobiva veliki zamah i vrlo se brzo širi teritorijem Serenissime. Grade joj se i posvećuju oltari, kapele i crkve diljem Dalmacije. Osim već postojećih starijih masovnih i štovanih Bogorodičinih kultova, kao što je npr. trsatski, upravo se u 17. stoljeću, kao vremenu strašnih epidemija, širi osobita pobožnost Mariji poticana odlukama Koncila. Splitska Gospa od Pojšana glavna je zaštitnica grada od kuge upravo u epidemiji 1607. godine, kada crkva u kojoj se nalazi štovana slika postaje glavno zavjetno svetište u gradu, zadarska Gospa od Kaštela Blaža Jurjeva postaje Gospa od Zdravlja, u Šibeniku se u 17. stoljeću naročito štuje Gospa od Plača, u Hvaru Gospa Anuncijata, a Gospa od Zdravlja prisutna je u to vrijeme u Vrboskoj, Jelsi i Zraču. Na gradske zidine dalmatinskih gradova u posebne niše nad vratima ili oko njih ili pak minijature kapelice<sup>118</sup> običava se postaviti Bogorodičina slika ili reljef.<sup>119</sup> Dešava se tako već krajem 17. stoljeća obrnuti proces, usitnjavanje snažnog javnog kulta, njegova lokalizacija te prevođenje na pučku privatnu razinu. Smanjenjem broja kužnih epidemija značenje Bogorodičinih slika ili kipova od velikog, općeg teži k pojedinačnom, ali taumaturške i apotropijske osobine i dalje traju. Od opće državne zaštite od kuge, ove Bogorodice postaju sasvim lokalna zaštita od kolere, ospica, suše, grmljavine.

#### IV

Votivni karakter oltarne slike sv. Roka iz Pučišća, naglašen prisustvom svetog taumaturga, garantira efikasno posredovanje u dobivanju milosti poštede od bolesti ili ozdravljenja. karakteristična vertikalna kompozicija složena je u gotovo teatralnoj montaži postkoncilskog imaginarija punog uzvišene retorike, te je u smislu nove izražajnosti i jasnoće gotovo postavljena na pozornici, sa svjetlom koje ima zadatak da ispituje oblike i

stepenica stilobata crkve odnosi se na petnaest misterija Ružarija. A. Niero, nav. dj. (99), str. 296-297.

<sup>116</sup> Izvorno je bio postavljen kip sv. Mihovila koji je svojim mačem kojeg je upravo spremao u korice označavao da je kuga - Božji gnjev prestala. Venezia e peste, str.271.

<sup>117</sup> R. Witkower, S. Maria della Salute, Saggi e memorie di storia dell arte 3, Venezia 1963., str. 33-54; M. Muraro, Il tempio votivo di Santa Maria della Salute, Ateneo veneto XI, Venezia 1973., str. 87.-119.; A. Niero, La basilica di S. Maria della Salute, Piccola guida, Venezia 1971.

<sup>118</sup> Tzv. capitelli u mletačkom žargonu.

<sup>119</sup> U Splitu takva se kapelica i danas nalazi u manjoj niši u zasvedenom prolazu kraj Zlatnih vrata u kojoj se do 1986. kada je ukradena nalazila slika Gospe žalosne. Na zidinama na Pisturi nalazi se uzidani renesansni reljef Bogorodice s djetetom nazvane Gospa od mira kojoj se utjecalo za zdrav porodaj. Usp. K. Cicarelli, Reljef Firentinčeve škole u Splitu, PPUD 7, Split 1953., str 29.-32. U niši do nekadašnjih vrata Priuli nalazila se kapelica koju je 1712. postavio nadbiskup Cupilli. Usp. P. Petrić, nav. dj. ( 50), str.283. U Hvaru se nad istočnim gradskim vratima sve do nedavno nalazila Gospina slika.

narocito naglasi lica naglasenog patosa. Ono bolesnikovo puno boli, molbe, smjernog nadanja i potpunog predavanja, te svečevo uzvišeno i blago, ali i puno suosjećanja. U njoj dominira vertikalno postavljeni lik sv. Roka, visoke stilizacije. Svetac je prikazan u moćnoj kretnji naglašenoj klasičnim contrappostom kako gigantizira nad pokleklim bolesnikom i nad pozadinom koja se u daljini gubi. U sučeljavanju ova dva lika, u isprepletenosti njihovih masa, jedne moćne i uspravne, druge pri tlu u grču torzije tijela, jasna je aluzija na krhkost ljudske prirode u tragičnoj, ali i veličanstvenoj kontrapoziciji sa stalnošću i vječnošću božanskog. Neposredna Rokova gesta rukopoložanja, veličinom i svjetlom naglašenom i pritom posve neproporcioniranom rukom, donosi čudo. Upravo je ta ruka, točnije njezino meko zapešće, uza zračće svečevo lice, fokus cijele slike. Očito je, jedan u suštini privatni slučaj obiteljske pobožnosti, dignut na razinu javnog, dobavljanjem slike izrazitog umjetničkog značenja i njenim podizanjem na svečani oltar. Postavljanje oltara sv. Roka postaje jasan čin zahvalnosti, ne samo za izbjegnutu vlastitu pogibelj već i Pučišća ili čak i Brača. No javni karakter slike osobito naglašava njezin drugi plan, koji ovdje nikako nije puka bezlična pozadina glavnom događaju, kao što je na slikama iz tog vremena uobičajeno. Dapače, tlo pod nogama sv. Roka i bolesnika je po običaju slikarstva početka Seicenta neizrazito, s par sumarnih bezličnih grmića i travki, amorfnu utopljeno u smeđeokcr boju, ali modrinom morskog kanala odvojeno od kopna u pozadini na kojem se jasno razaznaje Split. Pored utvrđenog grada s prozračnom vertikalom zvonika sv. Duje i polukružnog lukobrana, naglašen je i poluotok Bačvice na kojem se vrši prijenos i ukop umrlih koji se iz grada iznose. Time se teži što realnijem određenju i očito naglašava već sasvim organizirana zaštita od kuge, ali i sam grad, što slici daje sasvim konkretnu prostornu i vremensku dimenziju. Svojom visokom formalnom razinom, izbjegavajući naturalizam, ova se slika, želeći naglasiti kugu u realnom vidu njezine pojavnosti, ali i snažnom religioznom naboju, očito uklapa u široki sloj zavjetne antipeste slike mletačkog Seicenta.

Sliku, koja je odavno bila prihvaćena kao djelo Palme Mlađeg na otoku sa značajnim brojem njegovih slika,<sup>120</sup> P. Zampetti i N. Ivanoff u prvoj od slikarevih monografija ubrajaju u autografe,<sup>121</sup> a danas sigurno najbolji poznavalac Palmina opusa S. Mason Rinaldi pripisuje je Palminom krugu.<sup>122</sup> Njezina kompozicijska shema, naglašeni klasicizirani oblici, patos, fizionomije, doista su se uklapali u izraz Palme Mlađega nastao na tradiciji Tiziana i Tintoretta. U smislu revalorizacije opusa Palme Mlađega u Dalmaciji, otvara se cijeli niz, prvenstveno atributivnih problema, jer se uz Palmino ime vezuju i slike koje mu se danas, nakon rekonstrukcije opusa brojnih slikara iz tog vremena, više ne mogu pripisati, već pripadaju upravo onom korpusu mletačkog Seicenta posebno obilježenog protureformacijom. Pitanje "oko Palme" postaje doista jedno od ključnih problema Seicenta u Dalmaciji.<sup>123</sup>

<sup>120</sup> U Škripu su se Palmi Mlademu pripisivale četiri slike: potpisano Krštenje u crkvi sv. Ivana, a u župskoj crkvi sv. Jelene Bogorodica sa sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Mihovилоm - pala portante koja očito ne pripada njegovoj ruci, Sv. Roko i sv. Katarina te sv. Jerolim i sv. Nikola. Dvije posljednje ukradene su 1975. godine.

<sup>121</sup> N. Ivanoff-P. Zampetti, nav. dj. (2)., str. 552.

<sup>122</sup> S. Mason Rinaldi, nav. dj. (2)., str. 172.

<sup>123</sup> Očito će trebati u svjetlu novih istraživanja izvršiti ponovnu analizu mnogih navodnih Palminih



Doista na prvi mah palmeskna, ova oltarna pala ima neke druge osobine koje, ma koliko u tragu Palme Mlađega, prije su opći znak vremena i sukladnog mu izraza nego li posebnog stila. Formalno oblikovanje slike, naročito u strukturiranju kompozicije snažnih masa dijagonalnih suprostavljanja i torzije, ispreplitanje tijela, svojevrsna "usitnjavanja" lica, praznine, mekoća u odnosu na čvrste klasicizirajuće Palmine forme, blagi lirizam i melankolija, te za Palmu neuobičajena paleta u kojoj dominira hladnjikavi površinski sloj s jedinim toplim tonom crvenila, djelića Kristovog plašta, bliži su Palminom učeniku i suradniku Sante Perandi nego li samom Palmi. Posebno odlikuje ovog slikara upravo taj hladan kolorit poput rastopljenog hladetinastog sloja, prepoznatljiv i na ostalim njegovim slikama kao i svojevrsno "rastakanje" atmosfere gdje se u drugom planu, posebno naglašeni svjetlom, pejzaž i likovi dematerijaliziraju u viziju na samom rubu realnosti, a nestvarna ljudska tijela svijetleći poput krijesnica gotovo da nestaju u atmosferi.

Rođen u Veneciji 1566. (+1638.) godine, Sante Peranda u početku uči kod Paola Fiamminga i Leonarda Corone, a potom u radionici Palme Mlađega s kojim je, sudeći prema Boschiniju surađivao kroz dugo razdoblje.<sup>124</sup> Pri tome Negrettiju nije bio samo učenik već i suradnik. Ni njihova međusobna suradnja, kao ni udio ostalih učenika, na mnogobrojnim slikama Palmine radionice na žalost još nije preciznije razlučena. Od 1592. do 1594. godine boravi Peranda u Rimu gdje, kao i Palma ranije, crta po Michelangelu i drugim rimskim slikarima. Godine 1594. učlanjuje se u Fragliu kao punopravni član slikarskog ceha.<sup>125</sup> Ugled koji je uživao potvrđuje i velika slika s temom Bitke kod Jaffe koju dovršava 1595. godine, a koju za Duždevu palaču naručuje dužd Marino Grimani. Od 1607. pa do 1627. godine boravi na dvoru Picâ u Mirandoli u svojstvu dvorskog slikara, ali u kraćim prekidima navraća u Veneciju. Put u Mirandolu započinje Peranda vjerojatno kao Palmin pomagač, jer je i Negretti pozvan na vojvodski dvor radi slikanja ogromnih platna s prikazom Četiri doba svijeta<sup>126</sup> i ciklusa o Psihi.<sup>127</sup>

Dvadesetogodišnji boravak u Emiliji, usprkos povremenim venecijanskim intervalima, označava svojevrsno Perandino udaljavanje od mletačkog akademizma i približavanje bolonjskom slikarstvu. Utjecaj Emilijanaca, poglavito Lodovica Carraccija, Palluchini prvenstveno vidi u retoričnosti i elasticitetu naglašanih pokreta kao i u hladnom zastrtom koloritu.<sup>128</sup>

slika, od škripske pale portante, prčanjске Molitve na Maslinskoj gori, bibriskog Pranja nogu, lošinjskog sv. Jerolima, hvarske Posljednje večere, zadarskih slika. R. Tomić, Palma Mladi - crteži i slike, Informatica museologica 1/2 1990., Zagreb 1991, str. 80.-81.: Isti, Prijedlog za Filipa Zanibertija u Šibeniku, PPUD 28, Split 1989., 143.-144., G. Gamulin, Pabirci za maniriste, Peristol 20., Zagreb 1977., str. 59-70.

<sup>124</sup> Prema M. Boschini, Ricche Minere della pittura veneziana", cit. Prema R. Palluchini, La pittura veneziana del Seicento, Milano 1981., str. 41.- 44.

<sup>125</sup> T. Pignatti, La fraglia dei pittori di Venezia, Bolletino dei Musei civici veneziani,3, 1965, Venezia 1965, str.33.

<sup>126</sup> Palma, međutim, izvodi samo Željezno doba, danas u Mantovi, a Peranda ostale. Usp. N. Ivanoff-P. Zampetti, nav. dj. (2), str. 408-409.

<sup>127</sup> R. Palluchini, nav. dj. (124), str. 42.

<sup>128</sup> Isto, str. 43.



Sante Peranda, Sv. Roko ozdravljuje bolesnike od kuge (1594.), Venecija, crkva San Giuliano

Najveći dio Perandinih kompozicija nastaje u snažnim kontrastima između prvog i stražnjeg plana, uz konstruiranje dijagonala koje sugeriraju višeslojni prostor akcentuiran različitim svjetlima. Slike iz mletačke faze, Martirij sv. Kristine iz 1602. u crkvi San Giovanni e Paolo, Sv. Rok ozdravljuje bolesne iz 1595. u crkvi San Giuliano, usprkos eklekticismu u tragu Palme i Tintoretta, pokazuje naznake vlastitog slikarskog iskaza: smjeli, neujednačeni, razjedinjeni i nestabilni prostor, svjetlosne efekte u pozadini.





Sante Peranda, Sv. Roko ozdravljuje bolesnika, Pučišća, župska crkva

Ni emilijanski boravak uz sve modifikacije stila nije mogao izbljediti onaj venecijanizirajući element Perandinog slikarstva, barem ne u slikama religiozne tematike, dok su portreti članova obitelji Picâ i d' Este potpuno odvojeni od načina tipične mletačke portretistike. U portretima Peranda inzistira na formalizmu i stilizaciji te uvodi žanr prikaze i pejzaže.<sup>129</sup> U ciklusu Psihe iz Mantove dominiraju dijagonale, nestvarna noćna procesija prelama se na nekoliko ravni, a na Posljednjoj večeri iz Conegliana iz 1611. godine, neosporni su kompozicijski utjecaji Tintoretta, ali bez onog pravog tintoretovskog dramskog sraza svjetla i tame. Perandino hladno svjetlo klizi likovima, ističući njihove volumene, pokrete i torzije. U jednoj sceničnoj patetičnoj atmosferi naglašenog protureformacijskog naboja ne evocira se prikaz Posljednje večere već se vrši simulacija - pravi obred Euharistije.

Iako palmesna u izrazu, pučiška slika razrjeđuje Palmine snažne kompozicije ne samo slabijim i hladnijim bojama, već i određenom sjetom i elegancijom. Čvrsti likovi ove pale, uza svu sličnost s Palminim, ipak imaju drugačiji izraz. Pišuču 1674. godine svoju Ricche Minere della pittura veneziana u kojoj je ocijenio sve značajne mletačke slikare, M. Boschini savršeno razaznaje razliku između Palminog i Perandinog stila pa se njegova prosudba slobodno i danas može iskoristiti. Za razliku od karakteristične Palmine *maniera forte e gagliarda*<sup>130</sup> na pali sv. Roka prevladava Perandina *maniera graziosa, gentile e leggiarda*.<sup>131</sup> I sam Palma Mladi, navodno je u času kada mu se nudila jedna od narudžbi na dvoru u Mirandoli, uskliknuo: "*io non so se, operando in concorrenza del Peranda, colpiro nella grazia del Prencipe per la graziosa maniera del mio alievo.*"<sup>132</sup> Kretnje su likova na ovoj bračkoj pali naglašene, ali mekane, jednako kao i njihova lica. Naročito blista ono svečevo, punog žutog svjetla koje emanira iz jednolike pune tintoretovske aureole, naglašavajući njegov blagi, melankolični i tužni izraz, dok je bolesnikovo lice tamne zemljane boje, ali istaknuto na plavilu mora, i zasjenjeno na tipični Perandin način.

Na cijeloj slici prevladava Perandin hladni plavkasti kolorit koji se razlikuje od Palminog građenog na toplim crvenilima, žutilima, okerima, i kojem čak zelena i plava posjeduju određenu toplinu. Plavo neba i mora, na ovoj slici postaje neobičnog intenziteta, učvršćeno također hladnjikavim žutooker tonovima tla i puti, s jedinim kolorističkim fokusom u metalnožarkom crvenilu svečeva plašta. Rasvjetljavajući tijela sveca i bolesnika zonama zastrte hladne svjetlosti koju učvršćuje na inkarnatu i aureoli, cijela slika dobiva pomalo mističan i apstraktan karakter. Hladno svjetlo klizi likovima, naglašavajući pokret i torziju tijela u atmosferi koja je prije patetična nego li dramatična. Prizor je doslovno postavljen na pozornicu, koja se iza likova, koji se nadvisuju neposredno na površini slike, otvara u širinu. Na tom prostoru tečno i vibrirajuće ohlađeno žuto svjetlo, pod također hladnim plavetnilom neba, oživljava pravim slikarskim efektima mrlje boje mističnu arhitekturu grada i prikaz sahranjivanja. Cijela je "dubina" slike zamagljena luminoznom

<sup>129</sup> L. Anelli, *Qualcosa per Sante Peranda ritratista, Arte veneta XXXIX, Venezia 1985.*, str. 150-153.

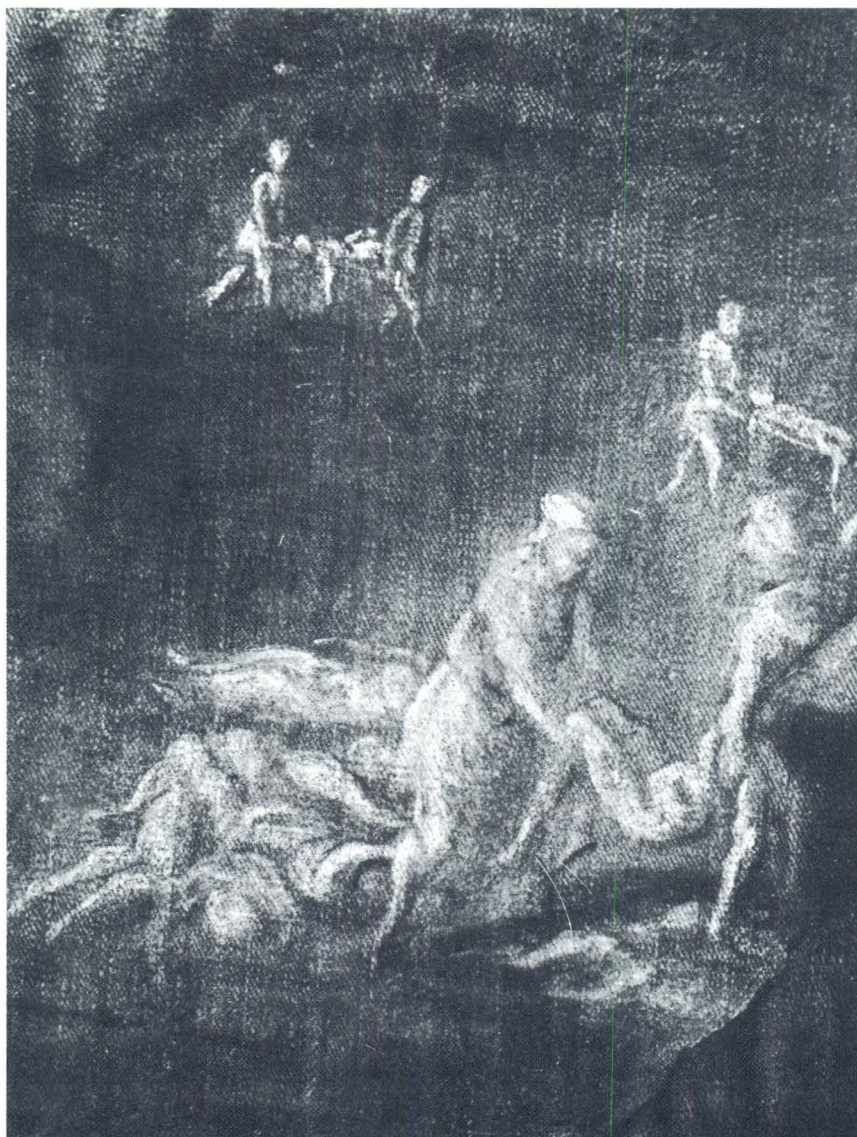
<sup>130</sup> R. Palluchini, nav. dj. (124), str. 30..

<sup>131</sup> Cit. prema R. Palluchini, nav. dj. (124) str, 42.

<sup>132</sup> Isto.



atmosferom. Kao da su likovi u pozadini "pojedeni", istrošeni, izlizani, što je prepoznatljivo i na ostalim Perandinim slikama, Sv. Roku iz Venecije i Martiriju sv. Uršule iz Modene. Naglašavanjem različitog svjetla, na ovoj se slici na gotovo inverzan način odvajaju i dvije razine prikazivanja. Uobičajeno je prizore nebeskih aktera u slikarstvu Seicenta



Sante Peranda, Sv. Roko ozdravljuje bolesnika, detalj sahranjivanja mrtvaca, Pučišća, župska crkva

odvojiti od realne zemaljske razine različitim osvjetljenjem gdje su nebesa osvijetljena nestvarnim svjetlom. Peranda je to u ovoj slici obrnuo. Svetac i bolesnik su naglašeni vanjskim bočnim difuznim "realnim" svjetlom, a prikaz stvarnog, a ne mitskog grada iz kojeg se iznose mrtvaci, i u kojem kao da gasne zlatnožuto svjetlo, dobiva nestvarnu auru. Ova inverzija očito je u funkciji poticanja osjećajnog stimulusa, provocirajući u gledaocu nelagodu i strah. Zналаčki je slikar, bez posezanja za drastičnim prikazima smrti, kostura i raspadanja, stilizacijom visoke formalne razine postigao itekako upečatljiv rezultat. I na ovoj slici koristi Sante Peranda svoj omiljeni suzvučnik boja: hladnoplavu i žutu. Za razliku od Palminog kolorita koji je u funkciji forme kojoj podvrgava boju, on boji njezinim zastiranjem i "utišavanjem" daje kvalitetu ekspresivnog sredstva koja se formi nameće.

Očito vrlo cijenjen od suvremenika i poznat među mletačkim slikarima, apostrofirani je kao nositelj jedne od Sette maniere Marka Boschinija. "*Ce poi Santo Peranda allievo del Palma, che seguito le pedate del Maestro, ed ebbe maniera cosi graziosa, gentile e leggiadra, che si puo dir veramente, che in gentilezza superasse il Maestro*"<sup>133</sup> Sudeći prema sačuvanim djelima, nije radio na brzinu kao Palma. Iza svake njegove slike stoji promišljanje i težnja ozbiljnosti, nema površnosti i manjkavih detalja. "*..avrebbe Santo lasciato in maggior quantita se fosse stato piu risoluto nel dipingere; ma essendosi dato negli ultimi anni ad una maniera molto lunga e faticosa. tuttoche dilettevole e degna di lode, che portava seco molto tempo e fatica, fece poche opere non solo ma scarsi avanzi con le fatiche sue anorche quelle venissero ben pagate.*"<sup>134</sup> piše 1648. C. Ridolfi,<sup>134</sup> a L.Lanzi ga krajem 18. stoljeća uspoređuje s Palmom "*...che era (S. Peranda, op. p.) piu considerato, piu lento, piu amante dell arte*"<sup>135</sup> I na našim stranama očito je uživao veliki ugled. Ne bi inače Hvarani, koji 1622. naručuju palu glavnog oltara svoje katedrale kod Palme Mlađega koji umire ne dovršivši je, tražili 1636. godine da im Peranda dovrši sliku: "*...facci perfezionare sudetta pittura o dal Peranda che si dice esser valenthuomo o da qualche altro valenthuomo*"<sup>136</sup>

Na dalamatinskoj obali i kvarnerskim otocima pripisano mu je nekoliko slika: Oplakivanje iz samostana sv. Lovre u Šibeniku,<sup>137</sup> Gospa od Ružarija iz Paga,<sup>138</sup> Bogorodica sa sv. Nikolom i sv. Rokom<sup>139</sup> s V. Lošinja. Na svim se ovim oltarnim palama kao *diferentia specifica* naspram Palmi i kao međusobni "zajednički nazivnik" ističe lirizam i mekoća te karakterističan hladni kolorit.

Pitanje datacije pale iz Pučišća sugerirano je njezinom votivnom funkcijom o kojoj se govorilo. Godina 1607. uklapa se prema stilskoj analizi u Perandinu mletačku fazu prije odlaska u Emiliju. Palmin utjecaj još je naglašeno prisutan, ali ne može se poreći niti daleki

<sup>133</sup> M. Boschini, nav. dj. (124), cit. prema R. Palluchini, nav. dj. (124), str.42.

<sup>134</sup> C. Ridolfi, *Le maraviglie del arte*, cit. prema R. Palluchini, nav. dj. (124) str. 44.

<sup>135</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica dell Italia*, Bassano 1795-96, cit. prema G. Gamulin, *Opere inedite dell Rinascimento, Arte veneta XXVII*, Venezia 1973, str. 268-269.

<sup>136</sup> C. Fisković, *Hvarska katedrala*, Split 1976., str. 165. dok. 40. Sliku je, međutim, dovršio slikar flamanskog porijekla Nicola Renieri (Nicolas Regnier)

<sup>137</sup> G. Gamulin, *Slika Santa Perande u Šibeniku*, PPUD 25, Split 1985, str. 199-206.

<sup>138</sup> Isti, *Seicento inedito, Arte veneta XXIII*, Venezia 1969., str. 229-265.

<sup>139</sup> Isti, *Opere inedite del Rinascimento, Arte veneta XXVII*, Venezia 1973., str. 265-269.



odjek Tintoretta, ne samo na formalnoj razini određenih detalja oko likova<sup>140</sup> već i još uvijek prisutnom manirističkom sučeljavanju gotovo realističnog prvog plana naglašenog robustnim bolesnikom, s fantastičnim, iako realnim luminoznim širokim otvaranjem pejzaža. Još uvijek relativno statična kompozicija daleko je od smjelih dijagonala, ispreplitanja planova i levitacija emilijanske faze.

Upravo početkom stoljeća, posebno oko 1607. godine kada nastaje i trogirski pala Obrezanja u dominikanskoj crkvi, i Palmina aktivnost u Dalmaciji dobiva na intenzitetu. Da li je Peranda u svojstvu učenika i suradnika na slikama za Dalmaciju dobivao i vlastite narudžbe ili je i slike koje su mu pripisane izvodio u okviru Palmine radionice, ne znamo, ali očito će i na nekim slikama koje nose Palmin potpis biti nužno tražiti i razaznati njegov udio.<sup>141</sup>

Reformirajući Palminu bujajuću snagu i energiju te boju i svjetlo, koji više nisu samo gradivni elementi oblika već dobivaju novu izražajnost, Sante Peranda se, ne samo unutar Palminog kruga već i početka mletačkog Seicenta dokazuje kao samosvojna umjetnička ličnost daleko od pukog epigona. Tome svjedoči i valorizacija njegova stila unutar Boschinijevih Sette maniere. Odgojivši kao slikare za nas zanimljive Pončuna i Zanibertija, Peranda je označio svojevrsno skretanje s dominirajuće "pravovjerne" Palmine linije, naglasivši meko prelijevanje boje, blaga sjenčenja, izmijansirani kolorit. Stvarajući u vrijeme značajnih društvenih promjena koje su poticale, danas bismo rekli "potrošački duh" za djelima određene forme i izražajnosti, Peranda je svojim senzibilitetom, stalno težeci obnovi "potrošenog" i zasićenog slikarstva kraja 16. stoljeća, za razliku od mnogih drugih suvremenika, uspješno odgovorio na nove zahtjeve.

<sup>140</sup> Robustni skutreni i zgrčeni lik bolesnika prepoznatljiv je na Tintoretovim platnima iz crkve sv. Roka u Veneciji.

<sup>141</sup> Možda porečka Posljednja večera gdje su naročito upečatljiva određeni koltristički odnosi i škripsko Krštenje.

Istraživanje teme izvršeno je u okviru projekta Instituta za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

## INTRODUZIONE NELLA PITTURA VOTIVA POSTTRICENTINA IN DALMAZIA UNA PROPOSTA PER SANTE PERANDA

Zoraida Demori Staničić

Nel suo studio sui monumenti dell'isola di Brazza (Brač) dal XVI al XIX secolo, pubblicato nel 1960, K. Prijatelj, spinto dalla sua raffinata sensibilità di eccellente *connaisseur*, riguardo alla grande pala d'altare quasi nascosta nella navata settentrionale della chiesa parrocchiale di Pučišće su Brazza, finora ritenuta opera di Palma il Giovane, ha espresso un certo dubbio sull'attribuzione citata.

Il dipinto ha avuto un destino molto burrascoso, essendo stato rubato come due altri dipinti di Palma da Škrip. I ladri lo trafugarono nel marzo 1986 dalla chiesa parrocchiale di S. Geronimo. Dopo intense ricerche fu ritrovato all'estero e nell'ottobre 1987 consegnato alla Sovrintendenza regionale per la Tutela dei Monumenti culturali, nel cui laboratorio di Restauro è stato riparato, e quindi restituito alla chiesa.

Nel corso del restauro della pala sono stati individuati nuovi e importanti dati per la sua interpretazione. Alla rappresentazione di S. Rocco e dell'infermo fa da sfondo una veduta di Spalato e dei suoi dintorni. Una rappresentazione simile di Spalato ci è nota da una grafica di Camozzi *Isole famose, porti, fortezze e terre marittime sottoposte alla Serenissima signoria di Venetia, ad altri principi cristiani et al signor Turco*, del 1571, e da un'altra che orna il libro di Giuseppe Rossaccio *Viaggio da Venezia a Costantinopoli per mare e per terra*, scritto un po' più tardi, nel 1598. Entrambe le raffigurazioni sono in realtà carte topografiche della città con i dintorni, e si differenziano solo nei dettagli. In base ad esse il dipinto può essere collegato alla grande epidemia di peste del 1607, che in un paio di mesi dimezzò la popolazione dell'allora ricca città, che contava più di 4000 abitanti.

In questo modo la pala di Brazza ha ottenuto la sua cornice sociale. Si tratta evidentemente di un dipinto votivo legato direttamente o indirettamente alla peste che colpì Spalato nell'anno 1607, che va quindi considerato la data *ante quem* a cui possiamo farlo risalire. Che si tratti proprio della peste e di Spalato è del tutto chiaro dall'analisi iconografica ed iconologica del dipinto. L'isola di Brazza e Spalato sono state da sempre, nel corso della loro storia, aperte l'una all'altra, così come geograficamente si fronteggiano. Questi legami erano saldi fin dall'antichità, dal tempo in cui l'isola fornì la pietra per il Palazzo di Diocleziano, fino al formarsi della notevole stratificazione tardoantica sull'isola, che non può essere presa in considerazione esulando dal contesto di Salona, oltre il medioevo, fino agli stretti rapporti con la repubblica di Venezia.

Come l'altare con il dipinto di S. Rocco e la chiesa omonima, anche molte altre chiese e cappelle dedicate allo stesso santo, pale d'altare e sculture di cui non è priva nessuna chiesa dalmata, rivelano la forza votiva e l'influenza del culto di S. Rocco, che nel XVII e XVIII secolo sorpassò tutti gli altri culti in Dalmazia, e perfino quelli dei santi protettori dalla peste e da altre malattie fino ad allora maggiormente venerati - S. Sebastiano, S. Cosma e Damiano, S. Antonio Abate e S. Cristoforo. Non c'è località o paese in Dalmazia che in quel tempo gravido di epidemie non costruì la sua chiesa o cappella dedi-



cata al santo di Montpellier. Questi edifici venivano di solito innalzati come difesa, solitamente al di fuori dei paesi, lungo le vie di accesso, a cui erano rivolti con le loro facciate, proprio perché, per intercessione di dio e del santo, si arrestasse l'epidemia.

Il carattere votivo della pala d'altare di S. Rocco a Pučišće, accentuato dalla presenza del santo taumaturgo, garantisce una mediazione efficace nell'ottenimento della grazia di essere risparmiati dalla malattia o della guarigione. La caratteristica composizione verticale è risolta nel montaggio praticamente teatrale tipico dell'immaginario del periodo successivo al Concilio di Trento, pieno di retorica elevata, e nel senso della nuova espressività e chiarezza è praticamente collocata su un palcoscenico, con una luce che ha il compito di indagare le forme e in particolare di evidenziare i volti dal patos accentuato; quello del malato colmo di dolore, invocazione, umile speranza e completo abbandono, e quello del santo elevato e mite, ma anche colmo di compassione. In essa domina la figura di S. Rocco, collocata verticalmente, e dalla fisionomia riconoscibile, tipica dell'alta stilizzazione della pittura veneziana.

È evidente che si tratta di un caso di devozione privata, familiare, elevato a livello pubblico con la commissione di un dipinto di accentuato valore artistico e con il suo innalzamento ad altare solenne. L'istituzione dell'altare di S. Rocco diventa un chiaro atto di ringraziamento non solo per il pericolo personalmente sfuggito, ma anche a nome di Pučišća e di tutta l'isola. Il carattere pubblico del dipinto è particolarmente accentuato dal suo secondo piano, che qui non è un semplice sfondo indefinito dell'avvenimento principale, com'è consueto per i dipinti di quel tempo. Sulla terraferma, in lontananza, di riconosce chiaramente Spalato. Accanto alla città fortificata con la verticale trasparente del campanile di S. Domnio e il semicerchio del molo, è evidenziata anche la penisola di Bačvice (Boticelle) dove sono trasportati e sepolti i morti che vengono portati fuori dalla città. Si tende in questo modo ad una definizione più realistica possibile e si evidenzia chiaramente sia la tutela dalla peste già del tutto organizzata, sia la città, la qual cosa dà all'immagine una concreta dimensione spaziale e temporale. Con il suo alto livello formale, evitando qualsiasi genere di naturalismo, questo dipinto, volendo rendere pienamente la peste nelle sue reali parvenze, ma anche nella forte carica religiosa, si inserisce evidentemente nell'ampia serie dei dipinti antipeste del Seicento veneziano.

Il dipinto che da tempo è ritenuto opera di Palma il Giovane, sull'isola vi è un numero significativo di sue opere, è stato annoverato tra gli autografi del maestro da P. Zampetti e N. Ivanoff nella prima monografia a lui dedicata, oggi invece il maggior conoscitore dell'opus di Palma, S. Mason Rinaldi, lo ascrive alla cerchia dell'artista. Il suo schema compositivo, le forme accentuatamente classiche, il patos, le fisionomie, coincidevano veramente con l'espressione di Palma il Giovane, formatasi nella tradizione di Tiziano e Tintoretto. Nel senso della rivalorizzazione dell'opus di Palma il Giovane in Dalmazia, si apre tutta una serie di problemi principalmente attributivi, in quanto al nome di Palma sono legate anche opere che oggi, dopo la ricostruzione dell'opus di numerosi pittori di quel tempo, non possono più essergli attribuite, e appartengono invece proprio al corpus del Seicento veneziano particolarmente contrassegnato dalla Controriforma. La questione "intorno a Palma" sta invero diventando uno dei problemi chiave del Seicento in Dalmazia.

Veramente palmesca a prima vista, questa pala d'altare presenta alcune altre caratteristiche, che per quanto sulla traccia di Palma il Giovane, sono prima segno generico di quel tempo e di un'espressione a lui affine, che di uno stile particolare. La definizione formale del dipinto, soprattutto nella strutturazione della composizione in forti masse diagonalmente contrapposte e la torsione, l'intrecciarsi dei corpi, il particolare "affinamento" dei volti, i vuoti, la morbidezza in rapporto alle forme saldamente classicheggianti di Palma, il tenue lirismo e la mestizia, e la paletta inusuale per il maestro, in cui dominano lo strato superficiale un po' freddo con un caldo tono di rosso su una parte del mantello di Cristo, sono più vicini all'allievo e collaboratore di Palma, Sante Peranda, che a Palma stesso. Carattere distintivo di questo pittore è proprio il colorito freddo come uno strato di gelatina disciolta, riconoscibile nelle sue altre opere anche per un particolare "travasamento" dell'atmosfera dove in secondo piano, messi in particolare risalto dalla luce, il paesaggio e le figure si smaterializzano in una visione all'estremo limite della realtà, mentre irreali corpi umani splendendo come stelle filanti scompaiono completamente nell'atmosfera.

Sebbene palmesca quanto ad espressione, la pala di Pučišće diluisce le vigorose composizioni palmesche non solo con i colori più deboli e più freddi, ma anche con una certa dose di malinconia ed eleganza. I movimenti delle figure su questo dipinto sono rilevati, ma morbidi, come i loro volti. Brilla in particolar modo il volto del santo colmo di una luce gialla che emana dalla piena aureola tintorettiana, sottolineando la sua espressione mite, malinconica e triste, mentre quello del malato è di uno scuro color terra, ma rilevato contro l'azzurro del mare, e ombreggiato alla maniera caratteristica del Peranda.

Sottolineati da luci diverse, nel caso di questo dipinto in modo completamente opposto, si distinguono due livelli rappresentativi. Nella pittura del Seicento è consuetudine separare le scene degli attori celesti dal livello reale, terreno, dove i cieli sono illuminati da una luce irreali. Qui Peranda ha capovolto questo principio. Il santo e l'inferno sono messi in rilievo da una luce esterna laterale e diffusa, "reale", mentre la rappresentazione della città, vera, non mitica, da cui si portano fuori i morti, e in cui sembra languire una luce giallo dorata, ottiene un'aura irreali. Questa inversione ha evidentemente la funzione di stimolare una sensazione, provocando nello spettatore malessere e paura. Il pittore, sapientemente, senza ricorrere a drastiche scene di morte, scheletri e disfacimento, con la stilizzazione dell'alto risultato formale ha ugualmente raggiunto un risultato impressionante. Anche in questo dipinto Sante Peranda ricorre al suo accostamento di colori preferito: azzurro freddo e giallo. Diversamente dal colorito di Palma che è in funzione della forma a cui subordina il colore, egli dà al colore con la sua stesura e la sua "acquerellatura" la qualità di un mezzo espressivo che s'impone alla forma.

Sante Peranda evidentemente in Dalmazia godeva di una grande stima. Altrimenti gli abitanti di Lesina (Hvar) che nel 1622 avevano commissionato la pala per l'altare maggiore della loro cattedrale a Palma il Giovane, che morì lasciandola incompiuta, non avrebbero chiesto nel 1636 al Peranda di portarla a termine: "...facci perfezionare sudetta pittura o dal Peranda che si dice esser valenthuomo o da qualche altro valenthuomo".

Lungo la costa della Dalmazia e sulle isole del Quarnero gli sono stati attribuiti alcuni dipinti: la Pietà del convento di S. Lorenzo a Sebenico, la Madonna del Rosario di Pago,



la Madonna con S. Nicola e S. Rocco di Lussin Grande. Su tutte queste pale d'altare come *diferentia specifica* rispetto a Palma e come una specie di "*denominatore comune*" risaltano il lirismo e la morbidezza e il caratteristico colorito freddo.

La datazione della pala di Pučišće è suggerita dalla funzione votiva di cui si è già parlato. L'anno 1607 coincide, secondo l'analisi stilistica, con la fase veneziana di Peranda prima della partenza per l'Emilia. L'influenza di Palma è ancora notevolmente presente, ma non può essere negata neppure la presenza di una lontana eco di Tintoretto non solo a livello formale, in determinati dettagli delle figure, ma anche nella contrapposizione manieristica ancor sempre presente del primo piano così realistico, sottolineato dall'immagine robusta dell'infermo, con la fantastica, anche se luminosamente reale, ampia apertura del paesaggio. La composizione ancora caratterizzata da una staticità relativa è ancora lontana dalle osate diagonali, dall'intrecciarsi dei piani e dalla levitazione della fase emiliana.

Proprio all'inizio del secolo, in particolare intorno al 1607, anno a cui risale la pala traurina della Circoncisione nella chiesa domenicana, anche l'attività di Palma in Dalmazia diviene più intensa. Non sappiamo se Peranda in qualità di allievo e collaboratore tra i dipinti per la Dalmazia ottenne anche commissioni personali o li eseguì solo nell'ambito della bottega, ma evidentemente sarà indispensabile cercare e riconoscere il suo contributo su alcune opere che portano la firma di Palma.

Riformando la forza e l'energia di Palma e il colore e la luce che non sono più solo elementi costruttivi, le forme ottengono un'espressività nuova, Sante Peranda si afferma non solo all'interno della cerchia di Palma, ma anche del primo Seicento veneziano come una personalità artistica autonoma, lontano dall'essere un semplice epigono. Educando come pittori gli importanti, per la Dalmazia Ponzoni e Zaniberti, Peranda ha segnato una svolta particolare dalla dominante linea "ortodossa" di Palma, accentuando il morbido passaggio dei colori, le ombreggiature delicate, il colorito sfumato. Creando al tempo di importanti cambiamenti sociali che stimolarono, come diremmo oggi, "uno spirito consumistico" per opere di determinate forme ed espressività, Peranda con la sua sensibilità, tendendo sempre al rinnovamento dell'"esaurita" e satura pittura di fine Seicento, diversamente da molti altri suoi contemporanei rispose con successo alle nuove esigenze.