

MIT I POVIJEST NA ZIDNIM SLIKAMA U SORKOČEVIĆEVU LJETNIKOVCU U RIJECI DUBROVAČKOJ

Vladimir Marković

Za razmatranje uloge ljetnikovaca u društvenom životu patricijata u Dubrovačkoj Republici obilnu građu sadrži zidno slikarstvo. Likovi i događaji koje prikazuje tematika slika u ljetnikovcu neposrednije govore o njegovoj idejnoj namjeni i korisniku dubrovačkom patriciju nego što se to može razabrati iz arhitektonskih oblika same građevine.

Malobrojne su mogućnosti za takvu »rekonstrukciju« prošlosti, jer su samo pojedinačni ljetnikovci tijekom povijesti Dubrovačke Republike bili oslikani zidnim slikama. Međutim, ipak je dovoljno primjera da se posredstvom zidnih slika dopuni naša predodžba o pojedinim trenucima povijesti dubrovačkog ladanja, pa stekne i složenija povijesna »slika« o duhovnom životu patricija koji je u ljetnikovcima boravio. Zanimljivost je tih saznanja to veća što zidno slikarstvo u dubrovačkim ljetnikovcima nastaje u razdoblju kada se posustaje s izgradnjom ladanjske arhitekture, a poznato je da se u to vrijeme, od kasnog 16. stoljeća do pada Republike, kultura ladanja nastavljala i razvijala u novim razmjerima.

U nizu zidnih slika, od najranijih u Beccadellijevu šipanskom ljetnikovcu do posljednjih iz Gradićeva u Gružu, središnje mjesto po vremenu nastanka (oko 1700), veličini i mnogobrojnosti prizora, te zbog složenosti njihove tematike pripada slikama iz Sorkočevićeva ljetnikovca u Rijeci dubrovačkoj. Taj slikarski pothvat nije nadmašen ni u jednom prostoru stambene namjene ne samo na području bivše Dubrovačke Republike, nego ni na istočnoj obali Jadrana.

Slike se nalaze na zidovima prostrane lođe koja se nastavlja na prostorije piano nobile i zaprema cijeli kat »prigradnje« uz glavno tijelo ljetnikovca. S tri velika luka ona je otvorena parku. U svakom njezinu zidu probijena su vrata. Ona povezuju prostor lođe sa sobama u piano nobile, zatim kupatilom, stubištem koje vodi luci ljetnikovca, te s terasom smještenom nad orsanom uz zid s lučnim otvorima.

Sve zidne površine prostrane lođe, osim drvenog stropa, oslikane su prizorima i likovima iz antičke mitologije. Na površini zida koji odjeljuje



Zidna slikarija Herakla na križanju u Sorkočevićevu ljetnikovcu u Rijeci dubrovačkoj (foto A. Schneider)

lođu od glavnog tijela ljetnikovca dvije su slike. Nad vratima u ovalu prikazana je alegorija jeseni likom ležeće žene s velikom bijelom pticom koja prema njoj leti; preostalu veliku površinu istog zida zaprema prizor Pariso-va suda. Uzdužni začelni zid lođe podijeljen je na šest slikanih polja ovim tematskim redom: Adoniso-va smrt i Heraklo na križanju, Venera i Mars te Odisej sluša sirene, zatim nad vratima prema kupatilu, opet u ovalnom polju, alegorija Zime i na uskom polju zida do vrata je slika morskog pejzaža gledanog kroz stabla s udaljenim, posve malenim brodovima napetih jedara.

Na čeonom zidu nasuprot ulazu u lođu iz glavnog tijela ljetnikovca prikazano je Natjecanje Minerve i Neptuna za antičke zemlje, a nad vratima koja vode k stepeništu i luci oval je s božicom Junonom — vjesnicom proljeća.

Posljednji zid, raščlanjen lučnim otvorima sadrži znatno manja slikana polja. U ovalu nad vratima božica Cerera alegorizira ljetno godišnje doba. S obje strane tog ulaza na terasu i njegova iluzioniranog portala naslikani su duboki prostori blago šumovitog pejzaža. U zoni lučnih otvora zidne slike su podijeljene u dva niza.

U donjem nizu slika prikazano je na prvom potpornju do ulaza na terasu drevno biće Arkadije — Pan; na idućem se raspoznaje krupan crtež dvojice golišavih dječaka: na livadi bog Bakhus, još dječak, ovjenčan lisnatim vijencem, poseže u naramak grožđa koji drži njegov pratilac.

U gornjem nizu slika prikazan je lik Flore, božice njiva, cvata i cvijeća, ovjenčan cvjetovima i s rukama punim njihovih bokora. A na slijedećem polju, iznad prizora s bogom Bakhusom, raspoznaju se obrisi zagrljenog para koji sjedi pod stablom. I ovdje se vjerojatno radi o epizodi iz antičkog mita. Preostale zidne površine između otvora lođe toliko su oštećene da se može samo još na slijedećem gornjem polju naslutiti izbljedjela slika pejzaža i Amorova lika s tobolcem i strijelama. Ali već i kod prethodno spomenutih slika u lođi oštećenja su vrlo jaka.

Pri rješavanju pojedinih kompozicija u lođi slikar se koristio tuđim rješenjima. U slici Herakla na križanju, Odiseja koji sluša sirene i alegorije Zime doslovno je ponovio djela Anibala Carraccija iz Camerina Farnese koji se nalazi u rimskoj palači istoimene porodice; a alegorija Ljeta kopija je grafičkog lista Jana Sadelera (1550—1600), flamanskog bakropisca izvedenog po djelu Dircka Barentza.¹ U znatno manjoj mjeri kompozicija Adonisa na umoru oslonjena na bakropis Pietra Teste koji prikazuje Veneru i Adonisa na odmoru, a tim razlikama pridonose i nejednake teme prizora. Nije jednako ni tematsko značenje između alegorije Zime i njezina predložka koji u Carraccijevom ciklusu predstavlja Herkulesa na odmoru. Međutim, taj »semantički pomak« nije posljedica promjene u organizaciji slike.

Zidne slike u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca u Rijeci dubrovačkoj ne prikazuju kontinuirani tematski ciklus s jednoznačnim ikonografskim programom. Ipak su one znatno više od zbira ilustracija iz antičkog mita izabranih na temelju pojedinačnih podudarnosti s predodžbom svijeta i čovjekove sudbine o kojima razmišlja dubrovački vlastelin. U tom slučaju prikazani događaji i likovi bili bi u tematskom pogledu međusobno posve



Zidna slikarija Adonisove smrti u Sorkočevićevu ljetnikovcu u Rijeci dubrovačkoj

neovisni, pa bi i njihov redoslijed na zidnim površinama bio proizvoljan. Takvu tumačenju protuslovi postava ovala s alegorijskim prikazima godišnjih doba. Nad svakim vratima prikazana je alegorija upravo onog godišnjeg doba u kojem se najčešće koriste prostori ili prostorije kojima se kroz pojedina vrata prilazi. Zato se nad izlazom iz lođe na obalu, kamo se silazi nakon zimskih, za boravak na moru nepovoljnih mjeseci, nalazi lik Junone, vjesnice proljeća. Ispod ovala s Cererom, koja personificira Ljeto, stupa se

na otvorenu terasu, gdje se u ljetnim danima, u neposrednom susjedstvu vrta i slobodne prirode provode topla predvečerja. Nagi ženski lik prema kojemu leti ptica ne može u ovom kontekstu biti drugo do oličenje jeseni jer označuje vrata između lođe i glavnog tijela ljetnikovca, gdje se u sobama i saloči provodi vrijeme prohladnih dana, kada boravak na otvorenom postaje nelagodan i odbojan. U istim danima kupanju je namijenjena zatvorena, posebno u tu svrhu građena kupelj. Između njezinih prostorija i lođe su vrata i opet iznad njih eliptoidno polje u kojem je po Carraccijevom predlošku prikazan Heraklov lik kako se odmara od svojih djela. Da ovdje Carraccijev Heraklo ima zadatak predstavljanja zimskog solsticija, može se zaključiti po njegovu ostarjelu, neodjevnu i bradatu liku kakav je u renesansno-baroknoj simbologiji uobičajen za predstavu zime kao kasnog godišnjeg doba u kojem zamiru procesi prirode. Time se zima podudara s kasnim razdobljem čovjekova života. Isto tako čin Heraklova odmora nakon učinjenih životnih djela može se izjednačiti sa zimskim godišnjim dobom namijenjenim odmoru od napornog gospodarskog rada u kojem je provedeno cjelokupno prethodno razdoblje godine.

U tematskom izboru i poretku velikih zidnih slika od Parisova suda i Smrti Adonisove do Herakla na križanju Venere i Marsa, te Odiseja koji sluša Sirene, raspoznaje se cjelina moralno-didaktičkog karaktera. Posredstvom primjera iz antičke mitologije slike prikazuju dobar i loš izbor životnog puta. U Parisovu sudu i Smrti Adonisovoj zatvara se loše usmjerena sudbina, a u prizorima Herakla na križanju, Venere i Marsa pa Odisej sluša Sirene prikazano je razumno i uspješno čovjekovo životno opredjeljenje u različitim trenucima svoga očitovanja.

Paris, lijepi pastir, istovremeno je dobar i vješt ratnik. Međutim, plahe je čudi, pa radije provodi vrijeme uz svirku muzike u veselim društvima. Kad je poslanstvom bogova mogao birati između bogatstva i vlasti koje mu je obećala Junona te Minervine ratne slave i mudrosti, onda je, u prijeporu oko ljepote božica, izabrao Veneru jer mu je namijenila najljepšu ženu. Na slici je prikazan pas, simbol vjernosti, do njega sjedi Paris i jabukom daruje Veneru. Ona je istupila ispred Junone, a po strani je božica Minerva pod šljemom, s kopljem u ruci. Tako junak priče dobiva Helenu, ali je nju morao oteti Menelaju. Zbog te otmice izbija trojanski rat u kojem Paris sam pogiba.

Tema nekrijeposnog žvljenja, nakon prikazanog lošeg izbora, nastavlja se u drugoj slici gdje Adonis umire u krilu Venerinu. (Ona mu rupcem blaži rane.) Do nogu obgrljenih ljubavnika široko je rasprostrta ubijena divljač između koje se prepliću lovački psi i zaigrani puti. Adonisa, također mladog pastira, združuje s Parisom ista sudbina. I on strada zbog svoje lakomislene veze s Venerom jer ga je u lovu smrtno ranio vepar u kojeg se preobratio ljubomorni bog Mars.² Obje te scene tematski povezuje Venerina ličnost kao oličenje lakomislene putene ljubavi i bezvrijednog načina života koji ona sa sobom donosi.

Priča o kreposnom životu započinje prizorom Herakla na križanju. On se odlučuje između zamamnih darova Poroka³ predstavljenog zavodničkim likom mlade žene i vrletnog puta dužnosti i kušnje ali na kraju s krilatim Pegazom, simbolom slave koja ga očekuje. Na taj ga put upućuje ozbiljni



Zidna slikarija natjecanja Minerve i Neptuna u Sorokočevičevu ljetnikovcu u Rijeci dubrovačkoj

lik Vrline. Poslužimo se dalje opisom Carraccijeve slike jer je bila predložak za prikaz iste teme u lođi: »Do njenih nogu sjedi pjesnik ovjenčan lovorovim vijencem; držeći pred sobom otvorenu knjigu izgleda da obećava vječitu slavu Heraklu, ako izabere put dobra. Ishod je očit. Herojeve oči već su okrenute prema Vrlini, i palmino drvo iza njega je, kako Bellori primjećuje 'presagio ben certo delle sue vittorie'.«⁴

Prihvaćanje puta vrline osnova je uspješnog djelovanja što pokazuje u lođi slijedeća (vrlo oštećena) slika priče o kreposnom životu s grupom Venere i Marsa. Unatoč njihovu vrlo burnom mitskom životu, često lišenom kreposti i plemenitih osobina, prikazani zajedno oni su oličenje sretne bračne veze iz koje potječe i kćerka Harmonija, pramajka tebanksog naroda Kadmejaca.⁵

Treća slika o dobrom životnom putu ponavlja još jedno Carraccijevo rješenje i prikazuje Odiseja kako sluša sirene. Ona je tematski nastavak i zaključak prethodnih. Nakon mladenačkog Heraklova izbora, rane muževne dobi kada se osniva obitelj, slijede životna »plovidba« i mnoga iskušenja koje valja iskusiti, ali se i znati očuvati. Odisej u tome uspijeva zahvaljujući vlastitoj razumnosti, ali i naklonosti bogova i zaštiti božice Minerve koja na slici do njega stoji uz jarbol broda. Budući da je događaj s Odisejem vezan uz temu mora i plovidbe, rimsko-karačijevska metaforično prikazana poduka ovdje se u Dubrovniku konkretizira, budući da su Dubrovčani mahom pomorci i trgovci — česti putnici.

Ista želja da dubrovački ambijent veže uz antički mit raspoznaje se i u slici Natjecanja Minerve i Neptuna.⁶ Iza njihovih likova i Neptunovih pratilaca grad je uz obalu mora tako utvrđen zidinama da položajem i osnovnim oblikom podsjeća na sam Dubrovnik. Neovisno o sličnosti između naslikanog i stvarnog grada, prizor natjecanja bogova za antičko kopno uključen kao slikarska tema u lođu Sorkočevićeva ljetnikovca aluzija je na sam Dubrovnik. U svijesti dubrovačkog patricijata, osobito 16. i 17. stoljeća, njihov slobodni grad između kopna i mora zrcali se u magličastoj slici polisa drevne Atike. Takav Dubrovnik nastavlja se u predodžbi o ladanjskom životu u njegovoj okolici koja u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca, zahvaljujući zidnim slikarijama, poprima auru antičke Arkadije. Na to upućuju slike njezina mitskog stanovnika Pana, pa božice Flore, dječjački lik Bakha i isto tako ladanjski ambijent svih moralno-didaktičkih prizora koji prevladava čak i u tragičnom događaju Adonisove smrti. Može se reći da slika dalekog Dubrovnika iza Neptuna i Minerve i blizina livada i šumaraka u prvim planovima svih slika određuju prostorni odnos u kojem je grad tamo, udaljen, a arkadijsko je ladanje ovdje, u ljetnikovcu, u njegovoj lođi i vrtu i slobodnoj prirodi koja ga okružuje.⁷

Kada je Sorkočević odlučio da se oslika lođa njegova ljetnikovca u Rijeci dubrovačkoj, nije to učinio samo s namjerom da uveća dekorativnost njena prostora. Želio je prije svega da se vizualno predoči povijesno-mitska vizija vlastite sadašnjosti. Pri tome možemo razabrati tri tematska sloja: prvi su alegorije godišnjih doba; drugi tematski sloj zidnih slika sadrži moralno-didaktičku priču koja je odgojna uputa mladima i ostalima opomena; a treći je sloj arkadijsko-ladanjski. Imenovan je pojedinim likovima,



Zidna slikarija alegorije ljeta u Sorokočevičevu ljetnikovcu u Rijeci dubrovačkoj

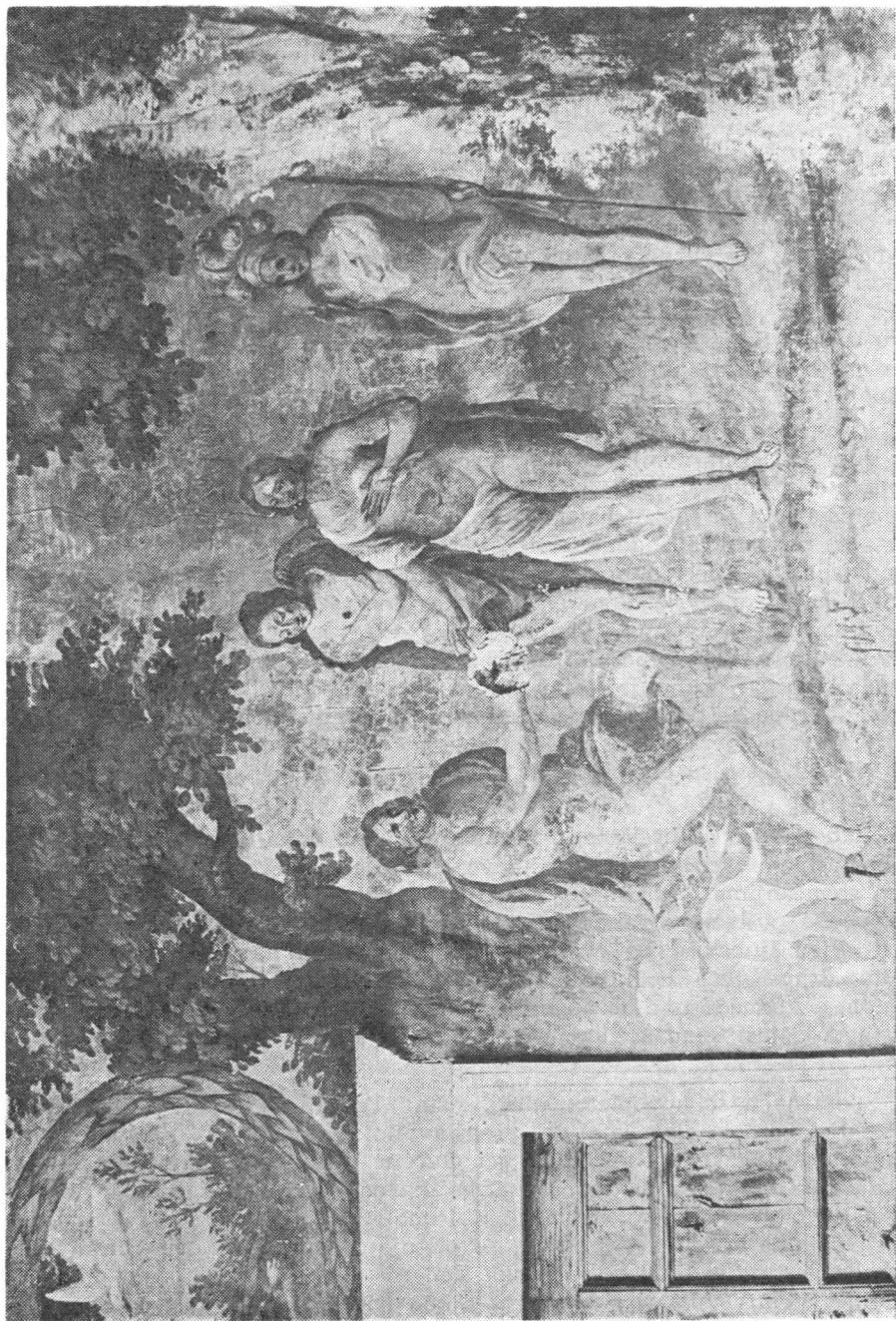
Panom, božicom Florom mladim Bakhom, Amorom, ali i »općim raspoloženjem« svih prizora, pa na taj način postaje osnovna tema cjelokupnog slikarskog pothvata.

Teme koje sadrži »libreto« zidnih slikarija iz lođe Sorkočevićeva ljetnikovca dobro su poznate onovremenim dubrovačkim književnicima i humanistima. Oni ih također znadu uključiti u pjesničke opise ili scenske događaje i locirati ih na tlo Dubrovnika i njegovih ljetnikovaca. Već Ilija Lampridije Crijević (1463—1520) »poeta laureatus« kvirinalske akademije spominje u svojoj pjesmi »o mihi jucundus tecum Mariane, recessus« »svježinu Rieke dubrovačke gdje u vječitom proljeću iskrsavaju stara božanstva«, a u spjevu »De Epidauru« kazuje kako se grad Dubrovnik diže po predskanzanju Jupitrovu iz ruševina antičkog Epidaura.⁸ Prijevodi antičkih pisaca, pa literarna obrada događaja i likova iz antičke mitologije, čak uključenih u djela s izrazito lokalnom, dubrovačkom tematikom pokazuje kako je antičko nasljeđe duboko proželo staru dubrovačku literaturu i oživotvorilo se u jednu od osnovnih tema onovremenog kulturnog interesa.

Libreto zidnih slika iz Rijeke dubrovačke izrastao je iz književnih ideja dubrovačkog 17. stoljeća. I Ivan Gundulić (1589—1638), najznačajnija pojava dubrovačkog seicenta, obilno se koristi tematikom antičkog mita (u scen-skim djelima: Adonis, Galatea, Diana, Armida, Prozerpina ugrabljena, Cera, Kleopatra . . .), a isto tako u duhu protureformatorskih shvaćanja razvija moralizatorsko-kršćansku didaktiku na osnovi idejnog slijeda: sagrešenje, spoznaja i skrušenje u svome spjevu »Suze sina razmetnoga«.⁹

Jednaki postupak provodi i Gundulićev mlađi suvremenik Junije Palmotić (1606—1657) povezujući moralizatorsku namjeru s antičkim mitom. Za libreto zidnih slika iz Rijeke dubrovačke osobito je zanimljiva njegova »Elena ugrabljena« i »Lavinija«, za koje Branko Vodnik zaključuje da »jesu po tendenciji pendant: u prvoj se prikazuju posljedice griješne ljubavi s koje propada Troja, i veli se da je sretan onaj koji dobiva 'zakonom' vjerenicu, a u drugoj vidimo, kako plemenita ljubav Lavinije prema Eneji udara osnov silnome rimskom imperiju.«¹⁰

Program se zidnih slika u Rijeci dubrovačkoj ne može svesti na jasno ograničene teme. Raspon izloženih priča znatno je širi, namjera je pretencioznija, pa se tu razabiru višestruki slojevi značenja. Ti su slojevi isprekidani, pa skokoviti i ne uvijek uvjerljivo povezani. Tematska složenost libreta u kojem se prepliće i razdvaja erotsko i arkadijsko s moralističkim i rodoljubnim podudara se s radom erudita i književnika poslije Palmotića, krajem 17. i prvih godina 18. stoljeća, kad je Akademija Ispraznijeh (osnovana prije 1696) bila tipičan rezultat kulturnih zbivanja u Dubrovniku. Po uzoru rimske akademije »Arkadije« (osnovane 1690)¹¹ dubrovački se akademici prihvaćaju obnove literarne tradicije da bi izvršili sintezu kulturnih i povijesnih dobara svog zavičaja. Na umu im je jednostavnost i prirodnost, moralnost kao princip društvenog ponašanja, opsjednuti su zamislama o velikim pothvatima u kulturi, pisanjima rječnika i pročišćavanju materinjeg jezika, ali isto tako obnavljaju i pastirsku poeziju, tonu u bukolička raspoloženja, pišu lascivne pjesme i međusobno se nazivaju pastirskim imenima, prizivajući svijet Arkadije i mitski zavičaj idiličnog života. U takvom inte-



Zidna slikarija Parisova suda u Sorokočevićevu ljetnikovcu u Rijeci dubrovačkoj

lektualnom raspoloženju, kada niče još nekoliko sličnih udruženja, mogao je nastati i libreto zidnih slika za lođu Sorkočevićeva ljetnikovca u Rijeci dubrovačkoj jer sadrži istu pretencioznost i »polifonost« tematike u kojoj je antička mitologija tumačena izrazito arkadijsko-idilički, čak erotski, ali uključujući i moralističke ciljeve i mitsku interpretaciju dubrovačke povijesti.

Da bi se zamislio takav program za zidne slike, bilo je potrebno dobro poznavanje antičke mitologije, pa i više od toga. Sadržaj moralno-didaktičke priče otkriva da je tvorac programa poznao filozofiju novoplatonizma jer na osnovi novoplatonističkih filozofskih načela on tumači ključnu ličnost didaktičke priče — ličnost božice Venere. Venerin lik u didaktičkoj priči nosilac je suprotnih osobina. Jednom je ona oličenje poroka, u Parisovu sudu, i Smrti Adonisovoj, a drugi put, u slici gdje je zajedno s bogom Marsom i pokazuje sklad porodičnog života, utjelovljenje je ljubavi pune vrlina.

Višestruko značenje Venerino je posljedica novoplatonističkog tumačenja ljubavi. U Dubrovniku su ta tumačenja bila poznata već krajem quattrocenta,¹² a u idućem stoljeću u samom gradu nastaje značajna djelatnost humanista koji ta filozofska naučavanja udomaćuju u znatno širim razmjerima. To pokazuju i podudarnosti između traktata Nikole Gučetića i libreta zidnih slika u Rijeci dubrovačkoj. Gučetić u svome »Dijalogu o ljubavi«¹³ tumači kako su dvije Venere »nebeska Venera« i »zemaljska Venera« i ovako obrazlaže: »božanski Platon je pokazao u svome Simpoziju da su dvije vrste Venere; jedna nebeska i druga zemaljska; prva je ona koju je slijedio Eneja u Italiju i postao je sretan; druga je ona čijom se privlačnosti zavarao Paris, odveden na posljednje uništenje i on i njegova domovina; ipak, mnogi se zavaravaju vjerujući da Venera u nama stvara samo bludne i bestidne ljubavi; ali često su one nebeske i božanske, kada se naše duše oslobađaju zaraze tijela i uzdižu se prema nebu.«¹⁴

Iako se moć obiju Venere u tematici zidnih slika u lođi očituje u tjelesno-ćutilnom iskustvu, ipak njihovo tumačenje ne izmiče novoplatonističkim shvaćanjima, što pokazuje i slijedeći odjeljak istog traktata u kojem se Gučetić poslužio jednim manje poznatim talijanskim humanistom: »F. Hieri dijeli ljubav u tri vrste; jedna je ona koja nas vuče k misaonom životu, druga vuče k aktivnom životu, koju platonisti nazivaju ugodnim životom... Između ove božanske i one životinjske ljubavi, kao između dva ekstrema nalazi se u sredini ona ljubav koja se usidrila u aktivnom životu...«¹⁵

Spomene li se novoplatonistički sustav Venera — ljubav odmah dotičemo djelovanje najznačajnijeg predstavnika firentinskog neoplatonizma Marsilija Ficina (1433—1499) kojeg i Gučetić vrlo često citira i oslanja se na njegovo naučavanje. Za Marsilija Ficina, kako to razmatra Erwin Panofsky u svome djelu »Studies in Iconology«, ideja ljubavi je osnovna egzistencijalna snaga svijeta. Ona se očituje uglavnom u dva oblika koje simboliziraju dvije Venere, »nebeska Venera« (Venus Coelestis) i »prirodna Venera« (Venus Vulgaris). U vezi s njima tri su kvalitativno različite ljubavi: »božanska ljubav«, »ljudska ljubav« i »životinjska ljubav«.¹⁶ Panofsky

zatim spominje da je takvo shvaćanje ljubavi »uvjetovalo golem utjecaj, neposredno i posredno, na umjetnike, pjesnike, i kako bi se to moglo nazvati 'poetske mislioe' od Michelangela do Giordana Bruna, Tassa, Spendera, Donne a i čak Shaftesburyja. U drugu ruku oni su prouzročili lavinu 'Dialoga o ljubavi' . . . i to je čini se imalo udjela u društvu cinquecenta jednako kao i polupopularne knjige naših dana o psihoanalizi. Što je bilo filozofija odabranih, postalo je neka vrsta društvene igre, tako da su dvorjani smatrali nužnim dijelom svoga posla znati kako mnogo ima ljubavi i kojih su vrsta.«¹⁷ Tim su znanjima bili zabavljeni i Dubrovčani, o njima i o Ficinu raspravljao je i Gučetić u svome traktatu usvojivši Ficinov princip ljubavi kao praelementarne snage koja pokreće jednako kozmos kao i ljudsku sudbinu, pa i on tvrdi da je »ljubav onaj prvi nagon prikriven u kaosu koji je žudio savršenstvu i jasnom redu stvari.«¹⁸

Predodžba ljubavi u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca također sadržava viđenje čovjekova života utemeljeno u filozofiji novoplatonizma. Ali u to je viđenje protureformacija utisnula svoju moralizatorsko-didaktičku crtu. Iz toga proizlaze razlike u tumačenju pojedinih tema između, na primjer, Marsilija Ficina i načina kako su one predočene slikama u lođi.

Marsilio Ficino u pismu upućenom Lorenzu Mediciju razmatra Platonov »Philebus« i u vezi s time spominje da je Heraklo mogao birati između Venere i Junone, dakle između »senzualnog« i »aktivnog« života. To dvojstvo zatim uspoređuje također s antičkom predodžbom po kojoj Parisov sud, suprotstavljanjem božica Atene, Here i Venere, predstavlja čin izbora između tri načina života: »kontemplativnog«, »aktivnog« i »senzualnog«.¹⁹ Po tome su Parisov sud i Heraklo na križanju, prema tumačenju renesansnog novoplatonizma, jednakovrijedni simbolični prikazi čovjekova životnog izbora. — U Sorkočevićevu ljetnikovcu njihovo je značenje drugačije. Oni nisu gradivo akademske diskusije o tome da li postoje dvije ili tri mogućnosti životnog izbora, nego predstavljaju suprotnosti u službi poduke koja, u duhu protureformacije, upozorava na pravilan životni put, odvrćući od pogrešnoga.

Barokni klasicizam Anibala Carraccija bio je značajnim poticajem umjetničkih ideja u Italiji. On je postao temeljem stilskih promjena koje će se krajem 17. stoljeća kanonizirati i izjednačiti s pojmom akademizma.²⁰ U tom procesu akademske interpretacije Carraccijevo je djelo osiromašeno i promijenjeno u svome značenju, ali je zato njegova popularnost dosegla nove razmjere. Spomenimo samo sudbinu onih njegovih slika koje su važne za naš predmet. Sve slike iz Camerina u rimskoj palači Farnese, među kojima i Heraklo na križanju, Odisej sluša Sirene i Heraklo na odmoru, u dva su navrata prikazane bakropisima: 1637. reže ih Nicolaus Mignard, a zatim Pietro Aquila, slikar i grafičar koji djeluje u Rimu u drugoj polovini 17. stoljeća (umire 1692). U to vrijeme Carraccijev Heraklo na križanju smatran je prototipnim prikazom te teme, pa njegovu kompoziciju ponavljaju i variraju mnogi slikari od Pietra da Cortone i Carla Marattija, do Jana Lissa i Sebastiana Riccija.²¹ Zato je posve razumljivo da je i neznani majstor u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca posegnuo za Carraccijevim rješenjima kad se našao pred zadatkom prikazivanja dobro poznatih tema, Herakla

na križanju, Odiseja kako sluša Sirene i Herakla na odmoru. Ta je Carraccijeva djela on ponovio posredstvom bakropisa Pietra Aquile, što potvrđuje niz vrlo karakterističnih podudarnosti. One isključuju svaku mogućnost da je majstor u lođi radio po nekim (svojim) skicama ili koristeći se Mignardovim bakropisima. Također je po Aquilininim bakropisima izveo i druge dvije slike: Odiseja kako sluša Sirene i Herakla na odmoru jer iste te slike Mignard prikazuje zrcalno, suprotno slikama u lođi i Carraccijevim originalima. Na temelju toga moguće je odrediti vrijeme oslikavanja lođe u Sorokočevićevu riječkom ljetnikovcu. To se dogodilo pošto je Pietro Aquila izveo svoje bakropise po Carraccijevim slikama iz Camerina Farnese, znači približno krajem 17. ili u prvim godinama idućeg stoljeća, u ono vrijeme, kako smo već spomenuli, kada je u Dubrovniku djelovala Akademija »Ispraznijeh«.

Aquilini bakropisi poslužili su kao predložak zidnih slika vjerojatno na zahtjev samog naručioca i tvorca programa za zidne slike u lođi, jer tekstovni dio tih grafika izriče iste moralizatorske pouke koje ti prizori predočavaju i u lođi ljetnikovca. Sastavljačima programa bila je dobro poznata simbolika svake od tih Carraccijevih slika. Poslužimo se primjerima. Aquilin bakrorez Heraklo na križanju sadrži ovaj tekst:

»Težak put pokazuje Vrlina, ali na samom vrhuncu lovorika i proljeće tebi se zeleni lišćem koje ne vene.

Lažljiva Naslada potiče da krenemo ružama posutim putevima, ali trnje ranjava, a skrivaju se strašne nemani.

Teži za uzvišenim, mladiću, ime (tebi) kroz vjekove oglašuju učene Pijeride i ti ćeš biti božanstvo.«²²

Bakropis s Odisejem koji sluša Sirene popraćen je riječima: »Lukave nemani sicilskog mora uzalud slatkoćom pjeva mame dulihijskog vođu (Odiseja).

On vezan uz gredu božanskom vještinom Paladinom plovi, a uliveni vosak pomaže njegovim drugovima.

Već ne škode čudovišta ako je tu razboritost i ako te ona sama vezuje vezovima kod pjeva Sirena.«²³

Ovi tekstovi u Aquilininim grafikama potvrđuju tumačenje provedeno na prethodnim stranicama, to jest moralno-didaktičku priču iz lođe ljetnikovca. A natpis pod grafikom Herakla na odmoru objašnjava postupak sastavljača programa proveden u značenju tog mitskog prizora.

Prizor s Heraklom na odmoru namjerno je resemantiziran da bi predočio zimsko godišnje doba jer natpis na grafičkom listu vrlo precizno opisuje slikovnu ilustraciju ispod koje se nalazi:

»Ovaj koji sjedi na tvrdoj hridi s prostrtim lavom (lavljom kožom), ovaj je Alkid (Heraklo) koji kroti divlje nemani.

I opuštena lica promatra borce koje je svladao, čekinjavu svinju i troglavog psa.

Sfinga opominje Akida neka počine uz pobijedene nemani, mnogo je slađi počinak stečen trudom.«²⁴



Pietro Aquila, Bakropis Herakla na križanju

U lođi, međutim, nisu isključene mogućnosti koje sadrži tekst tog Aquilina bakropisa. On je prikriivenim nitima svoje tematske pređe povezan s moralizatorskom pričom, pa je alegorijsko značenje prikaza zime znatno šire. Ono obuhvaća i kasnu dob života, kada se čovjek odmara od svojih djela i »promatra borce koje je svladao«. To je odmor pobjednika čiji je »počinak stečen trudom«. Za njim je uspješan životni put, poput onoga koji je izabrao mladi Heraklo, zatim izgradio bog Mars s Venerom, i iskušao ga Odisej odoljevši pjevu Sirena. Alegorija Zime završna je sekvencija ne samo godišnjih doba, nego i moralističko-didaktičke priče jer goli lik bradatog muškarca koji utjelovljuje zimu predstavlja i ostarjelog Herakla. Njegova ličnost je primjer uspješno ostvarenoga životnog puta, a predmeti oko njega sadrže aluziju na sudbine negativnih junaka te iste priče. On pobjeđuje čekinjavu svinju od koje pogiba Adonis — na obje slike u lođi ponavlja se ista veprova glava — a Paris u trojanskom ratu stradava od Heraklove strijele kojom ga Filoktet smrtno ranjava. Zato je slika »Zime — ostarjelog Herakla« mjesto u kojem se sabiru i isprepliću teme i aluzije sveukupnog programa ostvarenog u zidnim slikama lođe. Međutim, svaki pokušaj odvajanja slojeva značenja i unošenja drugačijih odnosa u njihov raspored značilo bi krenuti mimo namjera koje sadrži ikonografski program i unijeti nered u njegovu mjestimice hermetičnu organizaciju.

Činjenica da je majstor u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca izveo zidne slike po grafičkim predlošcima nije izuzetna pojava. Taj je postupak bio učestao još od kasne gotike i nastavio se i u razdoblju baroka. Njime su se služili čak i tako veliki majstori kao Paolo Veronese.²⁵ Grafički su listovi imali važnu ulogu pri razmjeni umjetničkih ideja kakvu u našem vremenu imaju internacionalne likovne manifestacije i časopisi posvećeni likovnoj umjetnosti. Njihovim posredstvom likovni se jezik širio izvan granica pojedinih umjetničkih škola da bi postao zajedničko iskustvo mnogo širega kulturalnog ambijenta.

Kad su se slikani oblici prenosili u grafički medij, kao u spomenutom slučaju gdje Aquila kopira Carracijeve slike, mnoge su se izrazito slikarske osobine kopiranog djela mijenjale i gubile — boja je sažeta na tonsku vrijednost, oštri rez linije zamijenio je potez kista — ali je zato tekstovni dio grafika, vrlo često uključen kao komentar, precizno obrazlagao tematsko značenje djela. Na taj su način grafike bile posrednikom ne samo likovnih oblika, već su, zahvaljujući tekstovnom opisu, sadržavale i namjeru po kojoj pojedino djelo nastaje i poruku koju sadrži, pa su tako posredovale ideje koje široko nadilaze granice likovnog iskustva.

Povezivanje figuralnog prikaza i teksta koji ga objašnjava, zajedništvo »nijeme slike« i »govorne slike«, uobičajeni je postupak u 17. stoljeću kojim se obilato koriste jezuiti — važni učesnici u određivanju duha baroknog stila — radi propagiranja moralnih i mističnih sadržaja.²⁶

I grafički listovi sa svojim likovno-literarnim složenicama nastaju s istom svrhom, pa se koriste kao uputa i potpora pri zamišljanju reprezentivnih društvenih činova kojima obiluje to vrijeme »pasionantno zaljubljeno u svečanosti, dekoracije, trijumfe, svečane pogrebe i spektakularne kanonizacije«. ²⁷ S istih se razloga i slikar u Sorkočeviću ljetnikovcu poslužio bakropisima dobro poznatih Carraccijevih slika, prihativši tako karakteristični stilski hod svoga vremena.

Slikar se u lođi nije opredijelio isključivo za karačijevska iskustva. On od njih znatno odstupa pri rješavanju kompozicije s alegorijom Ljeta jer ponavlja, što smo već spomenuli, bakropis s istom temom grafičara Jana Sadelera. I taj je Sadelerov bakropis popraćen tekstovnim tumačenjem alegorijskog značenja, što je nesumnjivo bilo povodom slikarevoj odluci da upravo taj bakropis ponovi u lođi. Slikar dakle odabire (u suradnji s naručiocem) predloške koje će ponoviti u lođi prema njihovu tematskom sadržaju; njemu je na umu prije svega program koji treba slikovno predoditi, pa se ne obazire na bitne stilske razlike u karakteru forme pojedinih odabranih predložaka. Zato se i dogodilo da krajem 17. stoljeća u Sorkočeviću ljetnikovcu u Rijeci dubrovačkoj istovremeno nastaje, slika do slike, izrazito maniristički koncipirana kompozicija i karačijevski sustav baroknih oblika. U toj se tek činjenici razotkriva epigonska priroda njihova autora koji se nekritički povodi za predloškom, s istom skučenom mogućnosti razumijevanja likovne problematike kako one Carraccijeve, tako i manirističke, sadržane u Sadelerovu bakropisu. Ta slikareva osobina izbija osobito zorno onda kada odstupa od predloška pokušavajući ga prilagoditi uvjetima u kojima oblikuje sliku. Dovoljno je usporediti predložak — Car-



Pietro Aquila, Bakropis Herakla na odmoru

raccijeva »Herakla na križanju« u grafičkoj redakciji Pietra Aquile s njegovom replikom iz Sorkočevićeva ljetnikovca. Carracci svoju kompoziciju »Heraklo na križanju« temelji na skulpturalno oblikovanim likovima. Njihovi volumeni grupirani su u čvrsto sliveni, reljefno istaknuti prednji plan koji zaprema gotovo cijelu površinu slike, a pejzaž je sveden na njima podređenu pozadinu. U lođi ljetnikovca slikar mijenja razmjer likova i površine slike da bi likove veličinom primjerio protagonistima susjednih kompozicija. Likovi Herakla, Vrline i Mane su umanjeni i postavljeni dublje u prostor pejzaža, rastojanja su im uvećana, pa je i Carraccijev koncentriran plastički reljef ovdje razrijeđen i oslabljen. Takvom odnosu likova pridonosi i raslojenost njihovih međuprostora ostvarenog »ispisivanjem« lisnatog raslinja u pozadini. Na taj je način promijenjena temeljna Carraccijeva zamisao o izdvojenom prednjem planu, uvećanom do te mjere da se pričinja kako reljefno izbija izvan ravnine slike i njemu podređenoj pozadini vrlo suzdržanih prostornih vrijednosti. Neizbježno je i rafinirani asimetrični naglasak dubinskog povezivanja likova i pejzaža preko lika Vrline (koja ispruženom rukom pokazuje na udaljenog Pegaza) izgubio u lođi ljetnikovca snagu svojeg učinka zbog znatno slabije povezanosti oblika u njihovu rasporedu plohom i nedosljedno provedene njihove raslojenosti prostorom slike. Razlozi tih razlika između Carraccijeve zamisli i ostvarenja u lođi Sorko-

čevićeva ljetnikovca ne mogu se objasniti posredničkom ulogom grafičkog lista budući da je Pietro Aquila sačuvao osnovna svojstva Carraccijeve kompozicije, u rasponu izražajnih mogućnosti grafičkog medija.²⁸ Ali te razlike nisu uvjetovane samo nejednakim nadarenostima njihovih autora jer nisu jednake ni povijesne okolnosti u kojima oni djeluju, pa ni zadaci pred kojima se zatiču.

Carracci rješava zamisao »Herakla na križanju« na temelju antičkog reljefa »Heraklo i Hesperide« koji je, kako Panofsky kaže u svojoj studiji »Herkules am Scheidewege«, dobro poznat u Rimu 16. stoljeća.²⁹ Za vlastito polazište odabrali dobro poznatu i cijenjenu antičku skulpturu i u slikarski jezik prenijeti ne samo njezinu kompozicijsku shemu, nego i čvrst plastički način gradnje oblika značilo je izričito postaviti zadatak oživljavanja antike. U postupku oblikovanja Carracci ne podliježe uzoru. On stupa u »bitku za formu«: strogom crtačkom disciplinom i karakterom idealizacije likova vraća svoj dug skulpturi, ali njenu zamisao varira s toliko slobode i imaginacije, a istovremeno krajnje logično, sumarno raspoređenim oblicima, pa doseže takvu tematsku očiglednost i uvjerljivost slikarske forme da je njegovo rješenje »Herkulesa na križanju« postalo uzorom za nekoliko idućih stoljeća. Antikni reljef bio je za Carraccija intelektualni poticaj i jasni pokazatelj njegova shvaćanja povijesti, ali ne i objašnjenje njegova slikarskog jezika. On stvara sustav oblika koji pripada jednoj izmišljenoj Antici i njezinu imaginarnom svijetu. U tome svijetu koji predstavlja slika »Heraklo na križanju« idealizirani oblici trebaju predočiti moralnu ljepotu, istu onu koju izriče i sama tema slike gdje Heraklo tu ljepotu ostvaruje u razmjerima svojih postupaka.

Kada se iste teme prihvatio neznani slikar cijelo stoljeće nakon Carraccija da bi je prikazao na zidu lođe Sorkočevićeva ljetnikovca, Carracci je slika »Heraklo na križanju« već vrlo poznato djelo. Grafika po kojoj tu sliku ponavlja slikar u lođi sadrži i iscrpni komentar prikazane teme. Dovoljno bi čak bilo samo naznačiti Carraccijevu kompoziciju da ju upućeni onovremeni gledalac prepozna i podsjeti se na njeno moralno-didaktičko značenje. To je i bila svrha njezina prikazivanja na zidu lođe, jer ni njezin slikar niti naručitelj Sorkočević nisu bili zaokupljeni pitanjima antikne forme, stroge proporcije i idealizirane tipologije figura. Za njih iskustvo antike u likovnoj umjetnosti ne doseže mnogo dalje od tematike umjetničkog djela. Ono ne zadire na sustavan način u polje slikarskog jezika.

Nastojanje Sorkočevićeva slikara da što jasnije predstavi tematiku slike na osnovi svojih nesistematičnih i tek djelomično shvaćenih likovnih principa karačijevskoga baroknog klasicizma uočava se i u razlikama između Carraccijeve slike »Odisej sluša Sirene« i načina kako je ta ista slika ponovljena u lođi ljetnikovca. Carracci je kompozicija u Camerinu Farnese, pa i u Aquilinu bakropisu riješena u formatu segmentnog oblika, tako da krivulja gornjeg ruba slike odsijeca krmu Odisejeva broda i zahvaća na njoj grupu likova. Čak kad bi se i lik blago pognutog Odiseja svezanoga o jarbol uspravio, i on bi izišao van kadra slike. Odisejev brod gotovo preplavljuje sliku, vesla dodiruju njezin donji rub i čini se da će tijelo broda u idućem trenu, zbog zamaha veslača, zapremiti sveukupnu njezinu površinu.



Jan Sadeler, Bakropis alegorije ljeta

U lođi Sorkočevićeva ljetnikovca dokinut je dinamički odnos formata slike i njegove ispune, budući da je slikano polje pravokutno i znatno veće visine, pa rub slike ne presijeca prizor. Na taj način je slika u tematskom pogledu samo prividno razgovjetnija od Carraccijeva rješenja jer su se izgubile scenične vrijednosti prikazane priče, pa je tako umanjeno i likovno značenje oblika koji nju predstavljaju. Prostor mirnog neba i široki pojas mora umanjili su plastičku snagu broskog trupla i likova, a njihov pognuti položaj, koji je kod Carraccija gotovo u dramatičnom odnosu s krivoljnim rubom slike, izgubio je svoju izražajnost. U dubinu prostora potisnut je Carraccijev gigantizirani prednji plan slike i dokinuta je njegova plastička snaga. Oblici broda i figura ne zapremaju više slikani prostor svojom razornom širinom, nego su splošnjeni, bez zamaha i onih svjetlosnih suprotnosti koje u Carraccijevu rješenju grupiraju dijelove prikazanog prizora. U takvim uvjetima i dubinski odnos između prednjeg plana s brodom i njegovim putnicima i udaljene pozadine sa Sirenama na žbunovitoj obali sveden je na drugačiju mjeru, jer nedostatno obrađene široke zone gornjeg i donjeg dijela slike, s nebom i morem, umanjuju prostorni učinak planova. Ukidanje karačijevske naglašene plastičke snage zbog uravnotežene mjere između zapremnine volumena i prostora na slici istovjetno je s općim stilskim osobinama akademiziranog klasicizma u drugoj polovini 17. stoljeća.

Drugačije je organizirana slika s alegorijom Ljeta, budući da joj je predložak bakropis manirističkog grafičara Jana Sadelera. Identično predlošku naš slikar temelji kompoziciju na izrazitoj asimetriji između volumena izvučenih do ruba scene, s jedne strane, i, s druge, vrlo udaljenog pejzaža. Manirističke osobine slike kao i njezina grafičkog predloška jasno se očituju u proporcioniranju i načinu gradnje Cererine figure, u spiralnom pokretu njezinih zakrenutih udova, izduženih i preciozno elegantnih, kao da je građena od bestežinske tvari. Tipološki se ona toliko razlikuje od žena božica s ostalih slika u lođi, od njihove priproste jednostavnosti, od žestine pokreta glomazne Minerve u natjecanju s Neptunom, ili stroge ozbiljnosti masivnog lika Vrline u Heraklovu izboru i jasno izraženog značenja njene geste; suprotna je vrlo slobodnom, prirodnom položaju Venerinu kojoj je umirući Adonis polegao u krilo. Cererin artifičijelno rafinirani pokret odvaja se i od božica u Parisovu sudu i njihovih naivno koketnih kretnji: Cererina je figura daleko od barokne tjelesnosti i jednostavnosti pokreta — zahvaljujući manirističkim osobinama predloška koji je našem slikaru poslužio za alegorijski prikaz Ljeta.

Alegorijski se prikaz Ljeta ne samo povijesno-stilski, nego i karakterom linije i poteza kista razlikuje, na primjer, od Smrti Adonisove. Umjesto oštre i napete obrisne linije, brzog udara kista, u priči s Adonisom tok linije je spor i načet sjenama, a potez je tmast i zbijen. Iz toga proizlazi pretpostavka da je nekoliko majstora sudjelovalo u izvedbi zidnih slika u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca. Teško je, međutim, razdvojiti njihov udio. Očito je da je ista ruka koja je slikala Cereru prikazala i Junonu kao alegoriju Proljeća na taj način da je Junonina glava zrcalna slika Cererina portreta. Sličnosti se ostalih dijelova njihovih likova posve gube. Junonin snažno i prirodno pokrenut položaj, vjetrom zavijoreni plašt i voluminoznost njezina masivnog poprsja i ruku pokazuju da, kako bi Nikolaus Pevsner rekao, dekorativnu ljepotu Cererine manirističke kretnje slikar prebacuje u barokni pokret pun ekspresivne snage,³⁰ a u tome nije vezan predloškom koji ga približava manirističkoj stilistici.

Razlike u pojedinostima između zidnih slika u lođi Sorkočevićeva ljetnikovca ako i jesu posljedica djelovanja dvojice ili više suradnika, nemaju značenja u stilskom određenju cjeline ovog slikarskog pothvata. Radi se uvijek o jednakom slikarskome pristupu, i on se raspoznaje iz one grupe djela u lođi u kojima se njihov autor nije izložio tako neposrednom pritisku bilo velikih ili stilski udaljenih uzora. U njima oblici grade prostor malobrojnim i međusobno nepovezanim planovima, na temelju jednostavnih i lako shvatljivih suprotnosti. Vodoravne linije i okomice određuju kompozicijsku shemu i u nju uključene kosine nemaju ulogu stvaranja prostorne iluzije. One samo oživljuju jednostavnu osnovnu zamisao, i kao što se okomice i horizontale podudaraju s rubnim linijama slike, tako se u kosinama ponavljaju dijagonale slikanog polja. Slikar izbjegava prostorna skraćivanja, pa dakle i dubinske prodore i veze oblika koje bi iz toga proizlazile. Zanezanu prostornu povezanost likova, isto tako kao i pejzaža i nespretnosti u pojedinostima, slikar uspješno prevladava plošnim rasporedom kompozicije ujedinjujući obrisom njezine dijelove. Za to je vrlo ilustrativan primjer slika »Natjecanje Minerve i Neptuna« jer pokazuje svu djelotvornost takva

postupka. Sadržaj prikazane priče je dramski; njezini protagonisti su prikazani u pokretu i tu se slikar odvažio na višestruko presijecanje prostorno raspoređenih likova. Dovoljno je uočiti nevješto skraćenje dječakove ruke kojom, ispruživši je u dubinu prostora, pridržava Posejdonov vjetrom ponešeni plašt. Iz istog razloga Minervino koplje »presijeca« dječakovu glavu, a rukom kojom drži koplje čini se da doseže Posejdonovu kosu. Ritam prostornog rasporeda još u većoj mjeri gubi djelotvornost u pejzažnoj okolini likova svedenoj na sploštenu kulisu. Sve nespretnosti u pojedinačnim skraćenjima i nedorečenosti u prostornom rasporedu oblika razriješene su plošnim postavom njihova sumarnog obrisa. Pravci i napete krivulje nastavlja se jedni na druge, od okomice morske klisure, preko šije Neptunova konja, Neptunove školjke i plašta, pa Minervine ruke s kopljem, njezine kacige, te ogrtača i štita i obrisa tunike do uspravnog stabla pokraj Minerve. Slikar pojednostavnjuje strukturu slike: prostorno-plastičku razvijenost oblika nadjačava njihova rasprostranjenost plohom.

Ta osnovna svojstva slike vrlo su istaknuta jer slikar ne razvija one mnogostruke likovne vrijednosti baroknog oblikovanja koje proizlaze iz osjećaja za materijalnost predstavljenih oblika, za draž površine stvari. Izostaju fini svjetlosni preliv i istančana tonska nijansiranja. Oblici su shematizirani i ogoljeni na osnovnu predmetnu predstavu. U razradi kompozicija majstor očituje skromni raspon invencije ponavljajući u više navrata istu kompoziciju — Smrt Adonisova i Venere i Mars — ili barem motiv istog pokreta: u Parisovu sudu sve tri božice zakoračile su istim korakom, a puti u Smrti Adonisovoj ponavljaju istu kretanju ruke. Uzastopnost istih kretnji pojačana je u svome djelovanju tipskom neizdiferenciranošću fizionomija i figura. Međutim, to nije posljedica nadilaženja individualnog radi stvaranja nadindividualnog idealiteta: slikar se u svojoj jedva osrednjoj nadarenosti koristi već okušanim i uvježbanim oblicima.

Dekorativna svojstva slikarstva u lodi Sorkočevićeva ljetnikovca temelje se na suzdržanom prostornom iluzionizmu pojedinog slikanog polja i njegovoj čvrstoj i preglednoj građi. Razgraničenja između polja s mitološkim scenama proizlaze iz arhitektonike same njihove kompozicijske zamisli: vertikalni pejzažni oblici, stabla i stijene, ojačavaju rubove formata svake slike, a prostorna je dubina u njezinu središnjem dijelu. Zato scene ostaju pregledne i zatvoreno organizirane i onda kada slikar zaklanja uske vertikale ornamenta, krhku linearnu podjelu između polja, povezujući ih krošnjom stabla ili zavjesom Venerina ležaja. Smrt Adonisova, Heraklo na križanju i Venera s bogom Marsom povezani su na taj način. Naznačavanje granica pojedine scene posredstvom pejzažnih motiva slikar je postigao u punoj mjeri tamo gdje izostaje ornamentalno-linearna međa, u zoni izlaza na terasu gdje je i alegorija Ljeta.

Slikar nije iluzionirao arhitektonsku podjelu zidnih polja između kojih bi prikazao pejzažne prostore s mitološkim prizorima. On slike povezuje u zajednički niz. Taj niz obrubljuje uz pod i strop lođe plošnim trakama biljno-figuralne ornamentike, kao da je zid obložio tkaninom tapiserije. Odsutnost slikanih arhitektonskih elemenata očituje se u formatima s alegorijama godišnjih doba jer su njihovi ovali, uokvireni poput štafelajnih

slika, tako postavljeni na zidne površine da se optički ne oslanjaju ni na stvarne niti na slikane arhitektonske dijelove. U tom se pogledu ne razlikuje ni slika s alegorijom Ljeta, izvedena nad portalom koji je naslikan na zidnoj površini. Iako joj okvir presijeca njegovu školjkoliku nadstrešnicu, oni međusobno ostaju razdvojeni.

Uključivanje slikanog portala ne poriče »antiarhitektonsku« zamisao slikane dekoracije u lođi jer on samo zamjenjuje i bogatije razvija u kame-nu klesane okvire koji obrubljuju ostale ulaze u lođu.

Govoreći o slikarstvu u talijanskim villama 16. stoljeća, Richard Turner u knjizi »*The vision of landscape in renaissance Italy*« zaključuje kako slike »nisu zamišljene da budu samostalno umjetničko djelo nego dijelovi nizova koji oličuju jednu ideju«, pa ako i »posjeduju bilo koju zasebnu kvalitetu, to je zato jer je umjetnik nadrastao zahtjeve jednostavnog zadatka koji je trebao riješiti.«³¹ Značenje se slikarstva u Sorkočevićevu ljetnikovcu također ne može ograničiti samo na opseg likovne problematike a ni na pitanje manje ili veće koherencije njegova tematskog programa. Smisao se tog slikarstva u punom opsegu raspoznaje tek po njegovu udjelu u organizaciji cjelokupnog ljetnikovca.

Ideja ljetnikovca i njegova intencionalna namjena predočena je posredstvom zidnog slikarstva u jasnom i stiliziranom obliku. Antika sa svojim mitsko-arkadijskim svijetom mjera je kojom vlasnik dvorca određuje predodžbu vlastite sudbine: mitski junaci u moralno-didaktičkoj priči uzor su njegovih vlastitih postupaka; povijest svoga grada izjednačio je s antičkim polisom, a božanstva šuma, proljeća i plodnosti vezuju ljetnikovac i pejzažni ambijent njegove okoline s poetiziranim svijetom Arkadije — već u antici izgubljenim zemaljskim rajem.

Posredstvom zidnih slika stvarnost je sublimirana u fiktivni poredak, povijesno u ne-povijesno, realno u mitsko. Ta se preobrazba ostvaruje u razmjerima cijelog ljetnikovca, pa njegova arhitektonska organizacija dobiva novu topografiju. Ona je određena estetskim poretkom koji proizlazi iz tematskog sadržaja zidnog slikarstva. Jer u lođi prikazane alegorije godiš-njih doba čine idealni topografski raspored prostornih dijelova ljetnikovca. Ljeto, Zima, Proljeće i Jesen uz ulaze su u one prostore ljetnikovca koji se najčešće koriste u pojedino godišnje doba. A slikama prikazani prirodni pejzaž u lođi tematski se nastavlja u stiliziranim oblicima parka koji se prostire ispred njenih velikih otvora. Na taj način lođa povezuje građevinu ljetnikovca s parkom, zatvoreni prostor s otvorenim; u njoj se dodiruju arhitektura i priroda, susreće se stvarnost s mitom, ideja života s realnošću čovjekove sudbine.

Slikarstvo u lođi ipak ne mijenja arhitektonske činjenice ljetnikovca, a doslovno ne izražava ni način korištenja arhitektonskog prostora (terase ili kupatila, stubišta što vodi k moru ili soba u piano nobile...). Međutim, tematika slikarstva u lođi ipak je bila vrlo djelotvorna u sferi uobrazilje koja je znatno utjecala na način kolektivnog života onovremenih korisnika ljetnikovca, proširujući i »objašnjavajući« ideju njegove namjene.

¹ *Dirck Barentsz* (1534—1592) iz Amsterdama sin je i učenik istoimenog slikara. Od 1555. boravi u Veneciji u Tizijanovu ateljeu. Godine 1562. vraća se preko Francuske u rodni grad. Još za života mnoge mu crteže biblijskih, alegorijskih i mitoloških scena kopiraju značajni grafičari H. Goltzius, A. Collaert, Harmen i Jan Muller, Jan i Raphael Sadeler i mnogi drugi.

Jan Sadeler ga na svome bakropisu po kojem je izvedena slika u lodi potpisuje samo skraćeno T. Ber. Međutim po potpisima na nekim drugim listovima iste te grafičke serije s alegorijama jasno je da se radi o Theodoricusu Bernardiju. To je jedno od imena njegova oca s kojim se, izgleda tako, i on sam služio.

² Različito Robertu Gravesu (Grčki mitovi, Beograd, 1969, str. 63) navodi Milan Petrović (Mitološki rečnik, Novi Sad, 1936, dio I, str. 9) da je bog Mars poslao vepra koji usmrti Adonisa.

³ Predmeti koji simboliziraju poročni život u »Heraklu na križanju« iz lođe djelomično se razlikuju od onih na Carraccijevoj slici. Ponovljen je ružin grm i muzički instrumenti, ali već listovi s muzičkom partituroom znatno su brojniji; izostavljene su igrače karte, a i detalj s maskama izgubio je izvorni smisao. Carracci s dvije maske, mladenačkom i bradatom starijeg čovjeka, koristi dobro poznatu i u 16. stoljeću često korištenu Michelangelovu alegoriju ispraznosti i varavosti senzualne ljubavi. (*John Rupert Martin*, *Imagini della virtù: The Paintings of the Camerino Farnese*, *The Art Bulletin*, Juni 1956, vol. XXXVIII, str. 94 navodi bibliografiju o tome Michelangelovu rješenju.) U lodi je prikazana jedna maska više nego na predlošku, pa je i njihovo alegorijsko značenje time postalo nejasno. Može ih se protumačiti kao aluziju na glumački život i zabave koje odvrćaju od ozbiljnih pitanja i vrlinama usmjerenog djelovanja. Uzroke tih tematskih preinaka ne treba tražiti u razmjerno većoj izduženosti formata slike nego što je to kod Carraccijeva predloška, pa mrtva priroda sa simbolima poročnog života zaprema širi prostor.

Vinova loza koja se penje uz stablo iz Poroka izostavljena je u lodi zahvaljujući posredstvu grafičkog lista po kojem je kopirana Carraccijeva slika. U vezi s time vidi bilješku br. 28.

⁴ *John Rupert Martin*, n. dj., str. 94. U toj studiji Martin opširno analizira tematiku Carraccijevih slika u Camerino Farnese.

⁵ Vidi: *Erwin Panofsky*, *Studies in Iconology*, New York 1967, str. 163.

⁶ Nakon pregleda tematike zidnih slika u lodi neophodno je posebno upoznati i prethodna njezina tumačenja, osobito ona koja predlažu drugačija rješenja. *Artur Schneider* u svome izvještaju Fotografsko snimanje umjetničkih spomenika u Dubrovniku i okolici (Ljetopis JAZU za godinu 1935/36, Zagreb 1937, str. 712—218) točno prepoznaje scenu s Heraklom, Parisom te Odisejem i Sirenama, kao i alegoriju Ljeta. Međutim, za alegorijski lik Jeseni on kaže da je Leda. Koliko znam, ni u jednom rješenju te teme nije prikazana Leda uz labuda koji leti. Osim toga, Leda može alegorijski predočiti plodnost ili ljetno razdoblje. U oba bi se ta slučaja njezina alegorijska funkcija podudarala s također prikazanom božicom Demetrom, pa bi cjelokupni niz od četiri ovala u lodi bio posljedica posve proizvoljnog odabiranja međusobno nepovezanih alegorijskih likova. Upravo alegorije četiriju godišnjih doba vrlo su česta slikarska tema već u renesansnim villama.

Ostala tumačenja tematike slika koja iznosi Schneider u istom tekstu vrlo je lako provjeriti. U natjecanju Minerve i Neptuna prepoznaje prizor iz V pjevanja Odiseje, gdje Minerva smiruje more da bi se Odisej domogao zemlje Feaka, a u Smrti Adonisoj prizor iz X pjevanja s Odisejom u krilu Kirkinu okruženi puttima, Kirkinim pantrama i gorskim psima, te posvinjenim, krmcima sličnim družima. Niti je ikada Odisej prikazan s trozubom u golemoj školjci okružen Neptunovom pratnjom, niti se oko Odiseja i Kirke prepliću putti, lovački psi (u kojima Schneider prepoznaje pantere) i ubijena divljač. Među njima

je samo jedan vepar — i to mrtav. Schneiderovo tumačenje preuzima i *Vojislav Đurić* u knjizi *Dubrovačka slikarska škola* (Beograd 1963, str. 235—236) i zatim točno određuje da je slikaru u lođi poslužilo kao predložak Cerraccijevo rješenje iste teme. Vjerojatno potaknut tim otkrićem Đurić i zamisao za drugu sliku, koju kao i Schneider naziva »Odisej u krilu Kirkinu«, dakle za Adonisovu smrt, vidi u Carraccijevu djelu, također iz napuljskog nacionalnog muzeja (Capodimonte) koje prikazuje Rinalda i Armidu, junake Tassova »Oslobođenog Jeruzalema«. Ovo Đurićevo mišljenje nije moguće prihvatiti jer su obje slike samo dva primjera iz repertoara vrlo česte barokne tematike s likovima zagrljenih ljubavnika u sjeni stabla. Kod Carraccija, u suglasju s temom Rinalda i Armide, izostaje cjelokupni »bestijarij« i pratnja putta, a upravo njih nalazimo, uz neke neposredne podudarnosti u likovima pasa, na bakropisu »Venera i Adonis« Pietra Teste.

⁷ Za značenje ljetnikovca u društvenom životu i povijesti kulture u Dubrovačkoj Republici vidi: *Cvito Fisković*, *Kultura dubrovačkog ladanja*, Split 1966. i *Baština starih hrvatskih pisaca*, Split 1971.

⁸ Vidi: *Mihovil Kombol*, *Povijest Hrvatske književnosti*, Zagreb 1945, str. 65—66.

⁹ Vidi: isto djelo, str. 227.

¹⁰ *Branko Vodnik*, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1913, str. 255.

¹¹ Vidi: isto djelo, str. 304, i *Mihovil Kombol*, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1945, str. 274—277. Autori navode različite godine osnutka rimske akademije, Vodnik 1669, a Kombol 1690. Taj se datum ponavlja i u *Historija naroda Jugoslavije*, II dio, Zagreb 1959, str. 1221. Međutim, na istim stranicama spomenutih knjiga jednaki su podaci o datumu osnutka dubrovačke akademije.

¹² Juraj Dragišić (1450—1500), istaknuti član platonske akademije Gemista Plethona, neposredni učenik glasovitog novoplatonovca Bessariona, boravi u Dubrovniku od 1497. do 1500. godine. Njegova je uloga u razvitku dubrovačkog humanizma vrlo značajna. Opširnije: *Vladimir Filipović*, *Filozofija renesanse*, Zagreb 1956, str. 116—117.

¹³ Uz spomenuti traktat Gučetić objavljuje u Veneciji još jedan, također 1581. godine, pod naslovom »Dijalog o ljepoti«. Oba su pisana talijanskim jezikom.

¹⁴ List 33—34. Nebesku i zemaljsku Veneru spominje i dubrovački humanista Miho Monaldi u traktatu »Irene«, Venecija, 1599, str. 169.

¹⁵ Isto djelo, list 15.

¹⁶ Vidi: *E. Panofsky*, *Studies in Iconology*, New York 1967, str. 142—144.

¹⁷ Isto djelo, str. 145—146.

¹⁸ *Nikola Gučetić*, *Dijalog o ljubavi*, Venecija 1581, list 3.

¹⁹ Ficinovo pismo donosi i tumači J. R. Martin u svome već ovdje spomenutom tekstu *Imagini...*, str. 97—98.

²⁰ Za pitanje odnosa barokni klasicizam — akademizam vidi: *Denis Mahon*, *Studies in Seicento Art and Theory*, The Warburg Institute University of London, London 1947, osobito III poglavlje, str. 155—191.

²¹ Vidi: *Erwin Panofsky*, *Herkules am Scheidewege*, *Studien der Bibliothek Warburg*, Leipzig 1930, str. 129—131.

²² »Durum monstrat Virtvs, sed vertice summo / Laurus, et aeterna ver tibi fronde viret.

Dat roseas calcare vias mentita Volvptas, / Sed spinae foriunt, horrida monstra latent.

Alta pete o Iuuenis, pudent per saecula nomen / Prerides doctae: Tu quoque numen eris.«

²³ »Monstra maris Siculi frustra dulcedine cantus / Dvlichivm mulcet insidiosa ducem.

Ille trahi vinctus divina Palladis arte, / Nauigat, et socios illita cera iuuat.

Iam non monstra nocent, si sit Prudentia, si te / Sirenvum ad cantus, vinxerit ipsa nodis.«

²⁴ »Hic qui dura sedet, porrecto saxa leone. / Ille est Alcides, qui fera monstra domat.

Queque tulit spectat, recubanti proelia vultu, / Setigerumque suem, terge-
minumque canem.

Sphynx monet Alciden victis requiescere monstis / Dulcior est multo parta
labore quies.«

²⁵ Prilikom oslikavanja vile Barbaro (Maser), pejzaže je radio po bakro-
pisima Battiste Pittonija. Opširnije o tome vidi: *Richard Turner, The Vision of
Landscape in Renaissance Italy, Princeton 1966, str. 208—211.*

²⁶ Oni razvijaju ikonostiku, cjelokupnu naučnu djelatnost sa zadatkom
stvaranja mota i emblema, uključujući i likovne predstave. O tome vidi: *Mario
Praz, Studies in Seventeen-Century Imaginary, Roma 1964, str. 171—174.*

²⁷ Isto djelo, str. 174.

²⁸ Jedina tematska razlika između Carraccijeve slike i bakropisa P. Aquile je
u tome što izostavlja vinovu lozu na deblu stabla iza lika Poroka, pa je također
nema ni na zidnoj slici u lođi. Na Mignardovu grafičkom listu njeni se oblici
raspoznaju skicozno zabilježeni.

²⁹ E. Panofsky, *Herkules...*, str. 128.

³⁰ *Barockmalerei in den Romanischen Landern, Potsdam 1928, str. 16.*

³¹ Cr. Turner, n. dj., str. 201.

MURAL PAINTINGS IN THE SORKOČEVIĆ VILLA IN THE OMBLA RIVER NEAR DUBROVNIK

by Vladimir Marković

The walls of the spacious loggia of the Sorkočević villa in the Ombla River valley (Rijeka Dubrovačka, west of Dubrovnik) have been painted about 1700. The themes of murals are in connection with the myths of Antiquity. The figures and scenes are the following: The decision of Paris, The death of Adonis, Heracles at a crossroads, Venus and Mars, Odysseus listening to syrens, Minerva and Neptune rivalling for the Attic lands; then follow, one by one, the paintings of Flora, Pan, Bakhus. Alegories of the four seasons of the year — Spring, Summer, Autumn, and Winter — are painted over the four inside doors.

Sorkočević decided to let the loggia of his villa be painted, wishing to visually represent his historico-mythical ideas referring to his own time. Three thematic strata may be noticed in the paintings, the first being the allegories of the seasons of the year; the second a moral didactic story; the third Arcadian, rustic. The themes are represented by individual figures (Flora, Bakhus), but also by a »general disposition« of all scenes, thus becoming the basic theme of all paintings. The same qualities are recognizable in the painting showing the rivalry between Minerva and Neptune. A fortified city on the seashore, represented behind them, is situated and shaped in such a way that it suggests Dubrovnik. It is really an allusion to Dubrovnik. In the perception of the patricians of 16th and 17th centuries Dubrovnik, their free city, lying on the borderline between the land and the sea, glitters in the hazy image of the polis from the Antiquity. Such Dubrovnik continues to appear also in the conception of the country life in the city's environs represented in the loggia of the Sorkočević villa, where it has an aura of the antique Arcadia.

The moral and didactic themes, being the most numerous in the painted scenes, are also the most complicated with regard to stories they represent. Through the medium of examples taken from the Greek mythology, the paintings show a good and a bad choice of the course of life. In the Decision of Paris and

in the Death of Adonis, the ill-fated part closes, while a propitious orientation in the life of man is depicted in the scenes representing Heracles at the crossroads, Venus and Mars and Odysseus listening to syrens.

The contents of the moral and didactic story shows that the originator of the program was familiar with the neoplatonic philosophy. The key figure of the story — the goddess Venus — is the bearer of opposite meanings. She is once associated with vice (in the »Decision of Paris«) and in the »Death of Adonis«) and another time (in the company of Mars) she displays the harmony of family life, the embodiment of love full of virtues. Such manifold symbolic interpretation of Venus originates from the neo-Platonic distinguishing of various types of love, all of them represented by the figure of Venus. The neo-Platonic philosophy was known in Dubrovnik by the end of the »quattrocento« while significant humanistic activity followed in the next century, when philosophic studies became widely pursued (Nikola Gučetić, Miho Monardi).

The idea of the villa and its international assignment has been demonstrated by means of murals. The mythical Arcadian world of the Antiquity is the standard by which the owner of the villa determines the conception of his own fate: the mythical heroes in the story are the models of his own conduct, the history of his city has been placed on the same level with the ancient polis, while the deities of forests, spring, and fertility, link the villa and the nature of its environs with the poetic charm of the Arcadian world.

Through the medium of murals, the reality has been sublimated into a fictitious order, the historical into nonhistorical, the real into mythical. That transfiguration involves the villa in general. Its architectonic organization obtains a new topography determined by the aesthetic order originating from the thematic contents of the murals. The allegories of the seasons of the year in the loggia stand for the ideal topographic arrangement of spaces of the villa. Summer and Winter are painted over the entrances to the parts of the villa which are most frequently used in those two seasons. The landscape painted in the murals of the loggia is a thematic sequence of the stylized shape of the park stretching before the large arches. In that way, the loggia links the villa with the park, the open space with the enclosed one; architecture and nature come together in it, the reality meets myths, the idea of life joins the reality of the fate of man.

The unknown painter of the murals in the loggia of the Sorkočević villa has availed himself of the drawings of Pietro Aquila (who died in 1692), made from the murals by Anibale Carracci at Camerino Farnese (the Farnese Palace in Rome). The painter used the drawings as models for the following scenes: Heracles at the crossroads, Odysseus listening to Syrens, and the Allegory of Winter, the latter containing a variant of Heracles at rest by Carracci. The Allegory of Summer is also painted as a model of a century older theme by Jan Sadeler (1550—1600). The author concludes that the painter — most probably in agreement with the owner of the villa — has chosen the models to be repainted in the loggia, according to their thematic contents. His main goals are, first of all, the themes to be painted, little caring for the stylistic differences existing among the chosen models. This is why the loggia contains paintings beside paintings, the conception of one being expressly manneristic, and the other showing Carracci's system of Baroque forms.