

Martina Ožanić

Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel u Zagrebu

21. 6. 2011.

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Oltari tipa pokaznica — pitanja izvorišta oltarne invencije na primjerima iz Volavja, Dropkovca i Štrigove

Ključne riječi: atektonsko građeni retabli, 18. stoljeće, Volavje, Dropkovec, Štrigova, procesijske pobožnosti
Keywords: »non-architectonic« retables, 18th century, Volavje, Dropkovec, Štrigova, processional devotions

U raznolikom korpusu atektonski građenih retabala sjeverozapadne Hrvatske 18. stoljeća izdvaja se jedinstvena skupina koju je Anđela Horvat domišljato nazvala oltarima tipa pokaznica (monstranca). Među njima se osobito ističu primjeri smješteni u Volavju, Dropkovcu i Štrigovi koji pokazuju visoku oblikovnu srodnost, unatoč međusobnoj zemljopisnoj udaljenosti, različitom kiparskom autorstvu i titularima. S obzirom na njihovu gotovo istovremenu pojavnost, otvara se pitanje podrijetla toga smjeloga oltarnoga rješenja, čiji isti ili slični primjeri, čini se, nisu poznati u susjednim krajevima. Prikaz sveca uzvišenog u glorioli s oblacima i nebeskim ansamblom upućuje na mogućnost ishodišta u crkvenim procesijama za potrebe kojih se izrađuju privremene konstrukcije (macchine, apparati, fercule) za čašćenje čudotvorne slike ili kipa. Poveznice između jednokratnih scenografija za ceremonijalne pobožnosti i oltarnih kompozicija u trajnijim materijama jasno su vidljive u srodno razrađenim motivima naglašene teatralnosti i sceničnosti, s ciljem vizualno privlačnoga pripovijedanja u okviru crkvenoga nauka.

Oltari tipa pokaznica ili monstranca¹ čine neveliku, ali jedinstvenu grupaciju unutar bogatoga i raznolikoga korpusa atektonsko građenih retabala 18. stoljeća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj.² Naziv u hrvatsku povijest umjetnosti uvodi Anđela Horvat 1982. godine u nezaobilaznoj knjizi *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj*³ opisujući glavni oltar crkve sv. Jeronima u Štrigovi, dok postojanje srodnih oltara u Dropkovcu i Volavju evidentira samo u bilješki.⁴ Pokaznice kao posebno važan predmet liturgijskoga posuda često predstavljaju raskošna i visokokvalitetna svjedočanstva zlatarskoga umijeća, a oblik tzv. sunčane pokaznice s radikalno raširenim sunčevim zrakama oko središnje postavljenoga ostensorija pojavljuje se od 17. stoljeća i opstaje do današnjih dana.⁵ Oltarima ovoga tipa zajednički je kiparski ili (rjeđe) slikarski prikaz apoteoze sveca u glorioli koja se odvija u nebeskom ambijentu ispunjenom oblacima, anđelima i zamjetnim svetokrugom sunčanih zraka.

Proštenjarska crkva BDM Volavske/Snježne (župa Petro-

vina) među najznačajnijim je sakralnim objektima jastrebarskoga kraja. Zalaganjima grofova obitelji Erdödy kao i franjevac koji su tada njome upravljali, crkva je proširena i pretvorena iz prvotno gotičke u monumentalno baroknu građevinu od 1684. do 1704. godine.⁶ Poticajima i darovima grofa Jurja IV. Leopolda Erdödy (1672.–1759.) dograđeno je s južne strane crkve 1732. godine otvoreno predvorje⁷ u kojemu je postavljen oltar sv. Ivana Nepomuka neznanoga autora⁸ (sl. 1), dok natpis na otvorenoj knjizi koju drži anđeo-putto pri vrhu datira dovršetak oltara u 1741. godinu.⁹ Oltar se skladno smjestio između dva zdepasta stupa na južnom zidu predvorja¹⁰ postižući vizualno dojmljiv učinak snažne sceničnosti. Kompozicija retabla u potpunosti je ogoljena od svih arhitektonskih detalja te je krajnji rezultat oltar čiste figuralnosti, građen od oblaka, anđela i svetaca te okružen zrakama. Iznad menze stoji predela trapezoidnoga oblika uže donje stranice, a kako je baza predele uža od retabla, stvoren je privid lebdenja



1. Volavje, crkva Bl. Dj. Marije Volavske/Snježne, oltar sv. Ivana Nepomuka, neznani autor, 1741. g. (snimila M. Ožanić, 2010.) / Volavje, Church of Our Lady of Volavje/Snow, Altar of St John of Nepomuk, unknown author, 1741 (photo M. Ožanić, 2010)



2. Dropkovec, kapela sv. Franje Ksaverskog, glavni oltar, Claudius Kautz, oko 1740.-1745. g. (Fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda, 2009.) / Dropkovec, Chapel of St Francis Xavier, main altar, Claudius Kautz, c. 1740-1745 (Photo library of the Croatian Conservation Institute, 2009)

i krhke ravnoteže. Konkavno ukošeni bridovi predele istaknuti su profilacijom rovašene trake s volutnim završetkom i lisnatim dodatkom, a ispred se nalazi manje svetohranište. Središnji dio kompozicije zauzima kip sv. Ivana Nepomuka stojeći na postolju ispod kojega je položena kartuša nepravilnoga obrisa s natpisom¹¹ uz koju stoje manji kipovi ugarskih kraljeva sv. Emerika i sv. Ladislava držeći štitove s ispisanim svojim imenima. Pored sv. Ivana Nepomuka lebde četiri krilate glavice anđela, dva veća anđela i dva manja anđela-putta, a na samom je vrhu u istoj osi uzvišen kip sv. Katarine Sijenske, mističarke dominikanskoga reda. Svetačka pratnja glavnome protagonistu izdvojen je slučaj među ikonografskim sadržajima ove grupe oltara te se može objasniti naručiteljevom željom koji je kao predsjednik Ugarske komore odabrao ugarske kraljeve potaknut političkim razlozima.¹² Modelacija kipova upućuje na neznana domaćega majstora, odnosno vjerojatnije više njih unutar radionice s obzirom na kvalitativne razlike u oblikovanju, primjerice između kipova ugarskih kraljeva i središnjega sveca. Njegov lik naglašene statičnosti donekle je dinamiziran okretom glave i gestikulacijom ruku: jedna je položena na prsa, a druga ispružena u stranu pokušavajući, unatoč bezizražajnosti lica, prenijeti vjerski zanos na barokni način. Svi su kipovi okruženi vijencem oplošnjenih oblaka

ispod kojih »prosjava« lepezasti svetokrug dugačkih snopova zraka, koje svojom veličinom predstavljaju važan oblikovni element kompozicije stvarajući obris »svjetlosti« oko svečeva lika u neprolaznoj slavi.

Kapela sv. Franje Ksaverskog u Dropkovcu (župa Gornja Rijeka) s lađom kružnoga tlocrta među najznačajnijim je sakralnim građevinama centralnoga tipa u kontinentalnoj Hrvatskoj.¹³ Protokol kanonske vizitacije bilježi 1761. godine da je crkva drvena i trošna s inventarom koji ne odgovara današnjem uređenju, dok se 1771. godine navodi da je nova sazidana 1763. godine no bez riječi o ikakvim oltarima.¹⁴ Tri se i danas sačuvana oltara spominju tek 1796. godine, međutim tako kasna datacija ne bi odgovarala njihovim likovnim i stilskim svojstvima. Kako ni vizitatori župne crkve u Gornjoj Rijeci ne spominju ove niti slične oltare, vjerojatno je novosagrađena crkva u Dropkovcu opremljena oltarima iz nekih drugih, za sada neidentificiranih objekata.¹⁵ Temeljem komparativne analize stilskih i likovnih značajki te ornamentalnih motiva, Doris Baričević (2008.) pripisala je glavni oltar zagrebačkome kiparu Claudiusu Kautzu (?-? oko 1745. ?) smještajući ga u period između 1740. i 1745. godine, i ocijenivši ga njegovim »najboljim djelom«.¹⁶

Iako mu izvorna lokacija nije znana, smještaj glavnoga oltara¹⁷ u prostoru svetišta kapele u Dropkovcu sjajno



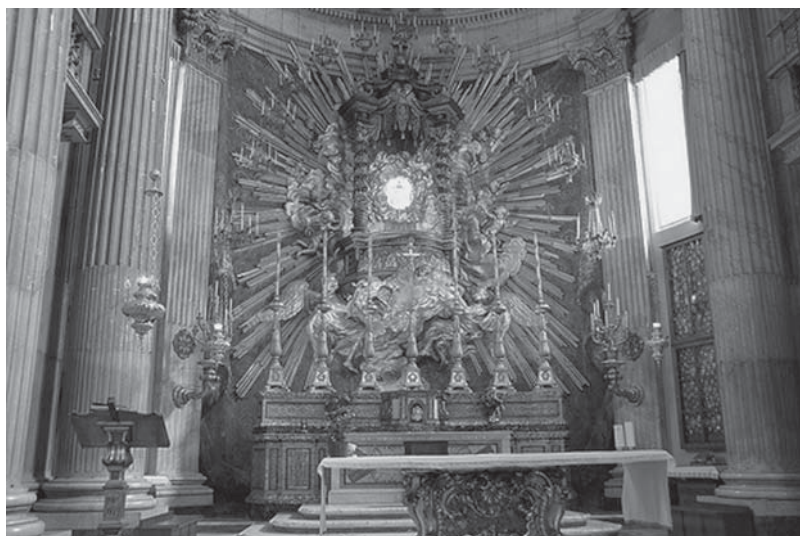
3. Štrigova, župna crkva sv. Jeronima, glavni oltar, Josephus Weinacht, 1745.-1748. g. (Fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda, 2005.) / Štrigova, Parish Church of St Jerome, main altar, Josephus Weinacht, 1745-1748 (Photo library of the Croatian Conservation Institute, 2005)

je i posebno skladno odmjereno (sl. 2). Na zidanoj menzi konkavno-konveksnih stranica leži svetohranište iz nešto kasnijega vremena (druga polovica 18. stoljeća, vjerojatno nastao u vrijeme kad je oltar dopremljen u kapelu) sa središnjim polukružnim istakom s reljefnim prikazom raspetoga Krista, omeđenim anđelima-hermama te klečecim kipovima Sv. Joakima i Zaharije na ukošenim rubnim volutama. Svetohranište zaklanja postolje retabla koje se sužava prema dnu doprinoseći dojmu lebdenja i nestabilnosti, a bridovi su naglašeni ornamentalnim motivom rovašene vrpce s volutnim završetcima. Takav je oblik postolja srodan postolju oltara sv. Ivana Nepomuka u Volavju, što ukazuje da je vjerojatno isti predložak utjecao na oba oltarna rješenja.

Prikaz apoteoze sveca na ovom je oltaru obogaćen većim brojem anđeoskih sudionika, donoseći hagiografske detalje složenije ikonografske razrade. Tako uz središnje postavljene kipove ovoga nadaleko čašćenoga isusovačkoga sveca lebde tri velika anđela prinoseći mu njegove atribute: raspelo, hodočasnički štap i školjku s vodom, a do nogu mu sjede četiri mala tamnoputa dječaka, kao podsjetnici na njegovu plodnu misionarsku ulogu širenja Evanđelja Indijom. Nebesku pratnju čine još i brojne anđeoske glavice i zaigrani anđeli-putti, a svi su likovi postavljeni ispred vr-

tloga bujnih oblaka te okruženi nizom radijalno raširenih sunčevih zraka. Svetac je u vjerskom zanosu zabacio glavu prema natrag, pogleda čvrsto usmjerenoga prema visinama, a položaj jedne ruke na prsima i druge raširene u stranu sugeriraju otvorenost i predanost Božjoj volji. Obrisni krug sunčevih »strelica« na efektan način označavaju sjaj Božanske milosti koja se utjelovila u znak potvrde svetosti sv. Franje Ksaverskoga.

Pavlinskoj crkvi sv. Jeronima u Štrigovi u literaturi je obilno posvećena pažnja, od onodobnih pavlinskih kroničara¹⁸ pa sve do suvremenih povjesničara umjetnosti.¹⁹ Crkva je izgrađena u razdoblju od 1738. do 1749. godine, u mjestu koje su pavlini smatrali izvornim rodnim tlom ovoga velikoga crkvenoga oca – Stridon. U staračkoj figuri zaštitnika na glavnome oltaru prepoznala je Doris Baričević (1997.) kiparsko umijeće zagrebačkoga majstora Josephusa Weinachta (? - ? oko 1750.), koji je radio i za remetske pavline,²⁰ dok se završetak izvedbe datira u 1748. godinu temeljem zapisa o donaciji polikromacije i pozlate Kristine Sibrik-Bedeković, udovice Melkiora Bedekovića.²¹ Postava oltara u polukružnoj apsidi svetišta rezultat je pomno osmišljenoga programa pavlinskih teologa i neznanoga projektanta (sl. 3.). Ikonografski sadržaj oltarne organizacije nadopunjuje se sa zidnim oslikom Ivana Krstitelja Rangera (Götzens kod Innsbrucka, 1700.–Lepoglava, 1753.), a prostorni smještaj retabla sračunat je u odnosu na dva prozorska otvora apsida koji osvjetljavajući retabl bočno i sa stražnje strane omogućuju razigrane svjetlosne efekte. Predela oltara »stopila« se s ugrađenim trodijelnim svetohraništem u vis potisnutoga središnjega polja koje je istaknuto nišom s raspelom te ornamentalnim profilacijama i školjkastom kartušom s anđeoskom glavicom. U bočnim poljima unutar plitke niše reljefni su starozavjetni prikazi Davida kako svladava lava s lijeve, i kanaanskoga grozda s desne strane (Kaleb i Jošua na motki nose krupni grozd), čija rijetka zastupljenost u baštini sjeverozapadne Hrvatske svjedoči o učenoj teološkoj podlozi za izvedbu oltarnoga zadatka. Iznad nižih bočnih polja svetohraništa/predele leže sučelice postavljena dva lava.²² Kip sv. Jeronima stoji uzvišen nad postoljem s kojega blagoslivlja vjernike, okružen vijencem prozračno grupiranih oblaka, anđelima-puttima koji nose svitke s natpisima²³ te radijalno naslaganim snopovima sunčevih zraka. Oblaci su prorijeđeni tako da oko sv. Jeronima izrazitije proviruju dugačke zrake koje »pršte« iz njegova tijela, nedvojbeno sugerirajući na izvor svjetlosnoga kruga, što na ostalim analiziranim oltarima nije bilo toliko jasno naznačeno. Ikonografski program apsidalnoga prostora brižljivo je osmišljen kao apoteoza crkvenoga oca materijalizirana u vidu drvorezbarenoga polikromiranoga oltara (ovozemaljskoga, fizičkoga) kojega u kaloti apsida »dočekuje« iluzionistički naslikano Presveto Trojstvo s anđelima (Nebeska kao eterični, neuhvatljivi, nadnaravni prostor). Kako je crkva nastala u jednom kreativnom zamahu,



4. Rim, Santa Maria in Campitelli/ Santa Maria in Portico, Melchiorre Cafà, Ercole Ferrata, Johannes Paol Schor, glavni oltar, oko 1667. godine / Rome, Santa Maria in Campitelli/Santa Maria in Portico, Melchiorre Cafà, Ercole Ferrata, Johannes Paol Schor, main altar, c. 1667 (<http://www.laboratorioroma.it/ALR/SMariaCampitelli/SMariaCampitelli.htm>, 10th April 2011)

kiparska i slikarska ostvarenja cjelovito su domišljena tako da se međusobno nadovezuju i upotpunjuju u likovnom i ikonografskome smislu, stvarajući visokovrijedan ambijent *Gesamtkunstwerka*. Štrigovski glavni oltar među primjerima skupine oltara tipa pokaznica predstavlja jedinstveno rješenje složenije zamisli i vrsnoga umjetničkoga dometa, a također je i jedan od rijetkih oltara 18. stoljeća sjeverozapadne Hrvatske zabilježen i u grafičkome mediju, točnije u Bedekovićevoj knjizi, i to s Rangerovom signaturom.²⁴ S obzirom na pojedina odstupanja između grafičkoga prikaza i izvedenoga oltara, postoji opravdana sumnja da je Ranger osim zidnoga oslika crkve odgovoran i za idejni nacrt štrigovskoga oltara.²⁵ Uloga pavlina kao naručitelja ali i idejnih projektanata nedvojbeno je bila ključna u izvedbi oltara te je Ranger kao nadareni brat slikar mogao sudjelovati i u osmišljavanju retabla u, za sada, arhivski nedokumentiranom opsegu.

Opisana se tri oltara – Volavje, Dropkovec, Štrigova – izdvajaju iz cjelokupnoga korpusa atektonsko građenih retabala sjeverozapadne Hrvatske kao primjeri zamjetne oblikovne srodnosti isključivo figuralno konstruiranih oltara, uz potpunu odsutnost arhitektonskih elemenata.²⁶ Zanimljivost u njihovoj pojavnosti pruža i vremenska blizina, jer sva su tri nastala 1740-ih godina, unatoč velikoj međusobnoj zemljopisnoj udaljenosti, različitim naručiteljima, kiparskom autorstvu i titularima, a jednako se tako pojavljuju i kao glavni i kao bočni oltari, i u župnim i u filijalnim crkvama. Time se navedeni primjeri ističu kao usamljeni slučajevi smjeloga oltarnoga rješenja, koji se, kako

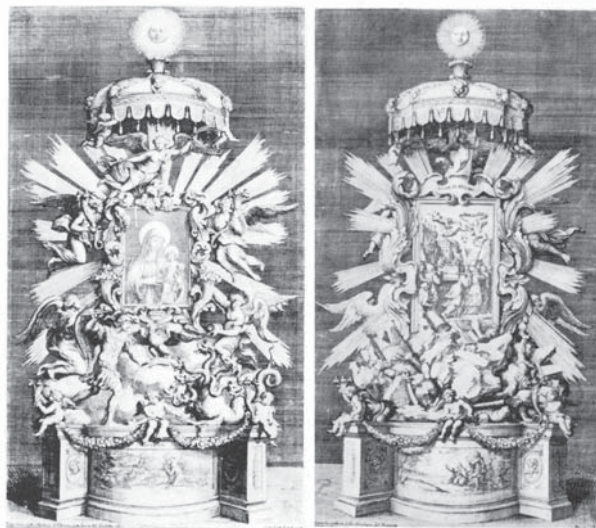
se čini prema dosadašnjim istraživanjima, ne pojavljuje u susjednim krajevima. Kako oskudni ili nikakvi dokumenti ne prate njihovu narudžbu niti pojašnjavaju razloge njihova odabira, o preciznim se odgovorima može tek nagađati.

Tražeći komparativne primjere oltara tipa pokaznica u oltarnoj baštini 18. stoljeća izvan područja sjeverozapadne Hrvatske, otkriva se da ih gotovo i nema u ovako »čistom« tipskom obliku.²⁷ Važno je istaknuti da oltari te tipološke skupine u sjeverozapadnoj Hrvatskoj zadržavaju oblikovne karakteristike pokaznice (zrake kao likovno sredstvo materijalizirane svjetlosti i kao znak svetosti), međutim kipovi zaštitnika ne posjeduju čudotvorne moći niti su oni ciljevi hodočasničkih putova, stoga su liturgijska i konceptualna namjena, koje pokaznice nužno sadrže, ovdje izostavljene. Tako primjerice kip sv. Franje Ksaverskoga u Dropkovecu unatoč utjecajnoj sferi svečeve slave ipak ne posjeduje snagu iznimno čašćenih kulturnih predmeta s čudotvornim moćima. Ili npr. retabl sv. Ivana Nepomuka u Volavju posvećen je svecu popularnom i rado čašćenom u poslijetridentskom dobu, ali u predvorju ove Marijine proštenjarske crkve ipak ostaje bez osobite hodočasničke privlačnosti. Međutim, na svim se retablima provlači ključna zajednička ikonografska poveznica – smještajući svete osobe u nebeski pejzaž ispunjen oblacima, anđeoskim bićima i zrakama, sadržaj se transformira u uprizorenje nebeske slave koja se upravo događa pred gledateljem. Sastavnice nebeskoga okruženja naznačuju da se svetac već nalazi u rajskoj slavi gdje ga anđeli nose proslavljenoga i (doslovno) uzvišenoga u Božjoj svjetlosti. Oči vjernika dobile su uvid u misterij

rajskoga blaženstva i iznimnu čast »uživo« sudjelovati u događaju sretnoga završetka zemaljske stvarnosti, dobivši tako didaktičku pouku za uzoran život i poželjnu vjersku predanost. Sadržaj oltarne scene upečatljive sugestivnosti smještene u crkvenom prostoru pretvorio se u viziju mističnoga iskustva trijumfalno potvrdivši katolički nauk kao dokaz zajamčene uspješnosti.

Pitanje izvorišta ovoga oltarnoga rješenja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 18. stoljeća otvara se bez jednoznačnih odgovora, stoga je nužno sagledati širi prostorno-vremenski kontekst u kojemu su uočljive pojedine pojave koje mogu pomoći u, barem djelomičnom, razrješenju te zagonetke.

Zlaćane sunčeve zrake kao način »materijaliziranja« nebeske svjetlosti pojavljuju se još u srednjovjekovnom slikarstvu i kiparstvu gdje su najčešće likovi Bogorodice okruženi nanizanim zrakama koje oblikuju aureolu oko cijeloga tijela. Pa ipak, upravo će se u 16., a posebice u 17. stoljeću, svjetlost istaknuti kao jedan od glavnih protagonista barokne umjetnosti gdje su mnoga ostvarenja »namjerno koncipirana kao teatri svjetlosti i slave«. ²⁸ Prvi koji je svjetlost uključio kao sastavni i ključni dio oltarne kompozicije jest Gian Lorenzo Bernini (Napulj, 1598.–Rim, 1680.) u kapeli Cornaro u rimskoj crkvi Santa Maria della Vittoria, u oltarnom prikazu *Ekstaze sv. Terezije Avilske* iz 1645.–1652. godine. Slap stiliziranih sunčevih zraka koji se obilato spušta kroz skriveni prozorski otvor iznad zone vijenca i zabata na sveticu i serafa u trenutku njezina mističnoga vjerskoga iskustva predstavlja istovremeno i doslovno i metaforičku prisutnost Nebeskoga sjaja. ²⁹ Bernini će taj »trik« razviti i dalje, primijenivši ga 1656.–1667. godine u skulpturalnom rješenju kompozicije *Katedre sv. Petra* u Vatikanskoj bazilici, a Rudolf Wittkower (1958.) opaža da je prostor apside cjelovito smišljen tako da se *Katedra* slikovito ukazuje u daljini kao fata morgana kroz masivne stupove *Baldahina* izvedenoga 1624.–1633. godine. ³⁰ Između dva pilastra probija se visoko postavljen uspravni ovalni prozor iz kojega se šire snopovi pozlaćenih zraka zajedno s brojnim anđelima i anđeoskim glavicama koje lebde oko prstena nabujalih oblaka. Ovdje je svjetlost prisutna u višestrukim pojavama i nijansama stvarnosti: kao prirodno, dnevno svijetlo koje se stapa s ikonografskim prikazom Golubice Duha Svetoga naslikane na bojanom staklu prozora, da bi se potom utjelovilo u brončanim zrakama nejednakih dimenzija. Scenski karakter i moć snažne izražajnosti ovoga prizora brzo je osvojila brojne sljedbenike te se oko 1667. godine podiže glavni oltar rimske crkve Santa Maria in Campitelli/Santa Maria in Portico (sl. 4). ³¹ Likovno ostvarenje, ali i konceptualno-ikonografski sadržaj oltara asociraju na obilježja pokaznice: obris od gusto nanizanih zraka nejednakih duljina poput eksplozije je zaokružio središnje postavljenu čudotvornu ikonu *Santa Maria in Portico*, čime oltar uistinu i funkcionira kao uve-



5. Sebastiano Giannini, Francesco Cavallino, *Macchina per la festa del Rosario*, Santa Maria sopra Minerva, Rim, 7. listopada 1675. godine. / Sebastiano Giannini, Francesco Cavallino, *Macchina per la festa del Rosario*, Santa Maria sopra Minerva, Rome, 7th October 1675 (izvor/source: Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Silvia Carandini. L'effirmero barocco – Strutture della festa nella Roma del '600*. vol. 1. Rome, 1977, p. 204)

ćana pokaznica, odnosno mjesto na kojem se izlažu »svete moći«. Dominantni element čine upravo gigantske zrake koje u potpunosti preuzimaju vodeću ulogu u kompoziciji na način da se arhitektura maloga baldahina smještena u sredini doima kao tek subordinirani detalj u funkciji okvira za smještaj čudotvorne ikone.

Katedra sv. Petra sasvim je netipično i do tada neviđeno oltarno rješenje, s dalekosežnim i nenadmašivim utjecajem na preoblikovanje same ideje oltara. Katedra je ostala jedinstveno ostvarenje altaristike zapadnoga kršćanstva, naravno već i zbog toga jer je prijestolje sv. Petra samo jedno, čime je neponovljivost oltarnoga rješenja zajamčena i neupitna. Pa ipak, iznimnost oltarne invencije za tron prvoga pape u ozračju Katoličke obnove predstavljala je poželjni uzor i autoritet tako i u likovnom pogledu, stoga referencije na njezina formalna obilježja posredno odjekuju u brojnim kompozicijama u sferi asocijativnoga i konceptualnoga. Glavni oltar Santa Maria in Campitelli ilustrativan je primjer domišljanja novoga tipa oltarne konstrukcije na temelju utjecajnoga uzora čiji su oblikovni elementi transformirani u novom kompozicijskom zadatku. Njegove odraze prepoznao je primjerice Hans Sedlmayr (1956.) i u glavnome oltaru bolničke crkve sv. Ivana u Salzburgu oko 1705. godine, izvedenom prema nacrtu Johanna Bernharda Fischer von Erlacha (Graz, 1656.–Beč, 1723.). ³²

Obrisni krug sunčevih zraka, kao što je već spomenuto, još je srednjovjekovni način isticanja nečije svetosti ili iznimne časti, koji je barokni duh, sklon grandioznim i sceničnim vizualnim efektima, spremno preuzeo i razvio. Tako

se stariji, već provjereni kompozicijski motiv nastavio koristiti nepromijenjenoga tumačenja, ustalivši se kao trajna ikonografska tradicija.³³ Brojni su autori posegnuli za citatom Berninieve uspješnice šireći ju diljem Zapadne Europe gdje se od druge polovice XVII. stoljeća gotovo redovito na oltarima katoličkih crkvi pojavljuje gloriola sunčevih zraka oko posebno čašćene slike ili kipa. Unatoč srodnosti oltarnih rješenja, ne pripadaju svi oltarima tipa pokaznica, zbog toga što su to tektonsko građeni oltari na kojima su zrake prisutne kao detalj u ulozi akcenta svetosti, ali nisu presudan element konstrukcije retabla. Među najznačajnijim umjetnicima srednjoeuropskoga kruga stoji već spomenuti J. B. Fischer von Erlach koji se po povratku u Beč 1687. godine nakon studija u Rimu³⁴ dokazao kao ugledni arhitekt koji je vješto spojio rimsku tradiciju sa srednjoeuropskim podnebljem, a u rješenjima oltarnih zadataka često primjenjivao gloriolu oko svetačke figure u nebeskom okruženju.³⁵ S obzirom na njegovu plodnu karijeru s visokokvalitetnim ostvarenjima, Fischer von Erlachovi nacrti ostavili su dalekosežne tragove u razvoju srodnih oltarnih rješenja šire regije u kojoj su se posrednim putem ideje baroknoga Rima preobrazile u nova ostvarenja srednjoeuropskoga predznaka. No, navedeni su primjeri opisani kao analogni idejni i kronološki prethodnici grupaciji oltara tipa pokaznica u sjeverozapadnoj Hrvatskoj, te je njihova povezanost moguća samo na razini stilskih htijenja i tipologije, a ne neposrednih utjecaja.

Sceničnost ovakvoga prikaza nedvojbeno priziva asocijacije na teatralna rješenja, koja u barokno doba doživljavaju stvaralački procvat, a koja u crkvenome ambijentu prerastaju u *theatrum sacrum*. Crkveni prvaci u primjeni teatra kao didaktičkoga instrumenta nalaze se u isusovačkome redu, čiji su studenti Collegia Romana razvili dramska uprizorenja biblijskih, klasičnih i hagiografskih tema kako bi na poučan i prilagođen način tumačili sofisticirani vjerski nauk.³⁶ Koristeći se glazbom, raskošnim kostimima i scenografijom te »specijalnim efektima« ciljali su na buđenje emotivnih reakcija publike kako bi ih potaknuli da slijede pouke Katoličke crkve. U širenju i jačanju pobožnosti u duhu poslijetridentske obnove istaknuto mjesto zauzima javna svečanost Četrdesetosatnoga Klanjanja Presvetome (*L'Orazione delle Quarant'Ore*) koja se pod isusovačkom palicom iz skromne meditativne prakse promišljanja o Muci Gospodnjoj u vrijeme Velikoga tjedna u 16. stoljeću razvila u spektakularnu ceremoniju 17. stoljeća koja se održavala više puta godišnje.³⁷ Rim je kao vječni izvor inspiracije prednjačio u razradi svetkovina koje su prerasle u vizualno dotjerani izričaj promidžbe Otajstva Presvetoga Sakramenta. Najvažniji dio ukrašavanja crkve činili su *teatro* ili *apparato*, jednokratne scenografije za ukrašavanje svetišta koje su usmjeravale pažnju na pokaznicu (odnosno, na veličanje Sakramenta Euharistije), koja se smještala na uzvišeni položaj obasjana stotinama skrivenih pozadinskih uljanica. Za razliku od

početnih *apparata* za Klanjanje koji su prvenstveno bili apstraktnoga sadržaja, prekretnica se dogodila 1628. godine Berninijevom invencijom za vatikansku kapelu Paolinu, čiji nacrt doduše nije sačuvan, ali je njegova dojmjljiva privlačnost stekla nenadmašivu popularnost ostavivši utisak na sve iduće scenografije.³⁸ Opisani primjeri, dakle, pojašnjavaju okolnosti razvoja cjelokupne ideje prikazivanja apoteoze sveca u glorioli, koja je rezultat kontinuiranoga trajanja već prije zaživljenih likovnih rješenja uspješno spojenih sa sklonošću baroknoga vremena prema dramatičnom, scenom, teatralnom, mističnom. U takvom je kontekstu stvorena kolektivna imaginacija čiji se odjeci razaznaju u slikarstvu, kiparstvu, altaristici, ali i kazalištu, svečanostima, liturgijskim proslavama. Mark S. Weil (1974.) istaknuo je idejne poveznice između jednokratnih scenografija za potrebe pobožnosti *Quarant'Ore* i oblikovanja oltarnih kompozicija u trajnim materijalima koje razrađuju motive s naglašenim scenskim učinkom.³⁹ Imajući u vidu spomenute datosti, nameće se zaključak da je invencija kompozicijskoga rješenja za *Katedru sv. Petra* ili *Ekstazu sv. Tereze Avilske* nesumnjivo posljedica Berninijeva praktičnoga iskustva na projektiranju privremenih konstrukcija sa »specijalnim efektima«, na osnovi kojega je znao inscenirati željeni dojam i u trajnom obliku.⁴⁰ Izgled *macchine* za svetkovinu Bogorodice od Ružarija održanu 7. listopada 1675. godine u Santa Maria sopra Minerva za koju nacrt potpisuju Sebastiano Giannini i Francesco Cavallino⁴¹ izvanredno je svjedočanstvo koje potvrđuje postojanje snažnih utjecajnih veza (sl. 5.). Scenografija oko čašćene slike Bogorodice s Djetetom okružuje ju poput raskošnoga okvira od lebdećih anđela oko kojih isijavaju snopovi streličastih zraka, u čemu se prepoznaju snažne analogije s oltarnim kompozicijama skupine tipa pokaznica.

Isusovački su promicatelji pretvorili Klanjanje u trijumfalno slavlje u vizualnoj i scenskoj kreaciji vodećih umjetnika, kao što je to primjerice bio Andrea Pozzo (Trento, 1642.–Beč, 1709.), koji je »vjerojatno najviše pridonio širenju ovoga fenomena diljem drugih krajeva Europe«.⁴² U Austriji i južnoj Njemačkoj, jednokratne scenografije su većinom bile usmjerene na pobožnosti oko Božjega groba, za razliku od rimskih koje su sadržavale složeniji teološki program na tragu biblijskih metafora,⁴³ a slična se situacija prepoznaje i u krajevima sjeverozapadne Hrvatske gdje su veću popularnost uživale pobožnosti Velikoga tjedna, posebice misterij Muke Gospodnje, Božji grob⁴⁴ te naročito bičevalačke procesije. Miroslav Vanino (1969.) iscrpno opisuje prilike uz osnivanje bičevalačkih bratovština u Zagrebu ojačane poslijetridentskim žarom,⁴⁵ koje su međutim osim pokorničkih izvedbi uključivale i nošenje raznovrsnih naprava, tako da su se »na nosilima (*feretra*, *fercula*) nosili simboli (likovi ili slike) muke Gospodinove, koje su pratili anđeli«⁴⁶ a koje su izazivale opće divljenje te duboko vjersko ganuće. Katkad su procesije bile obogaćene većim brojem

nosila uz razrađeniju simboliku, pa i s temama iz klasične mitologije,⁴⁷ čemu su zacijelo doprinijeli školovani isusovci, a koji su osim Četrdesetosatnoga Klanjanja promicali i pobožnosti uz svetkovine »svojih« svetaca - sv. Ignacija Lojolskoga i sv. Franje Ksaverskoga.⁴⁸ Isusovci su bili vješti u propagandi novih pobožnosti svojega reda, čemu je zacijelo pridonijela i njihova razvijena sklonost teatralnim priredbama i raskošnim svečanostima. Vanino dalje nastavlja donoseći zanimljiv opis »goleme ukrasne naprave (*apparatus*)« visoke oko 17 metara koju je 1725. godine nabavila Kongregacija od Uznesenja BDM vjerojatno za crkvu sv. Katarine, te opisuje da se »na vrhu nalazila slika Majke Božje, kako je anđeli nose u rajsku slavu, koju označavaju oblaci i brojne zlatne zrake«.⁴⁹

Uspoređujući stoga skupinu oltara tipa pokaznica s gore opisanim nosilima i scenografijama za potrebe procesijskih ceremonija,⁵⁰ otkrivaju se njihova zajednička obilježja, iz čega je razvidno da su jednokratne »skele« za nošenje svetačkih figura ili slika⁵¹ odigrale odlučujuću ulogu u konstrukciji oltarnih rješenja ovoga tipa. Iako arhivski izvori šute o samim projektantima i izvođačima, za pretpostaviti je da su pri tome angažirane domaće kiparske i slikarske radionice. Uostalom, oblik oltara tipa pokaznica kao što su primjeri iz Volavja, Dropkovca i Štrigove s dominantnim svetokrugom pozlaćenih sunčevih zraka upućuje na mogućnost identificiranja ishodišta u slikarskom i kiparskom mediju, s obzirom na potpunu odsutnost svih elemenata arhitektonskoga repertoara. Naime, rješavajući kompozicijske i scenografske zadatke u jednokratnim konstrukcijama, majstori su stekli dragocjeno iskustvo koje im je moglo pomoći u anticipiranju oblikovnih rješenja u trajnim materijalima. Izdvojene se primjere lako može zamisliti kao fiksirana uvećana nosila za procesijske ceremonije, gdje je kip sveca u gloriji uzdignut kao vizualni podsjetnik uzornoga vjerskoga života proslavljenoga u rajskome sjaju, čemu u prilog govori i oblik postolja oltara u Volavju i Dropkovcu koje se sužava prema dnu. Također, nije zanemarivo da su kipari Claudius Kautz i Josephus Weinacht bili stanovnici Gradeca te su zacijelo imali prilike nazočiti svečanim zagrebačkim procesijama, a možda čak i biti angažirani u izradi nosila.⁵² Do sada dostupnim dokumentima nije moguće sa sigurnošću utvrditi do koje se mjere autorstvo rješenja može pripisati naručiteljima, a do koje je ono rezultat kiparskoga iskustva u projektiranju procesijskih nosila ili *apparata*, i da li je uopće. Naime, kako su svi oltari odabir različitih naručitelja, nezahvalno je donositi zaključke o autorstvu invencije s obzirom na specifičnosti pojedine crkvene zajednice, na primjer koliko su ikonografija i teološki program pavlinskoga reda imali udjela u odabiru tipa oltara u Štrigovi, ili da li je naručitelj oltara u Volavju, grof Juraj IV. Leopold Erdödy, koji je bio carski namjesnik u Bratislavi, izabrao oltarni motiv po uzoru na (neznani) europski primjer, ili da li je dropko-

večki oltar nastao pod utjecajem procesijskih pobožnosti isusovaca u Zagrebu. Dostupna i za sada znana literatura i arhivski izvori ne nude jasne odgovore. No, neupitno je da je idejno polazište rimske provenijencije te je Rim kao liturgijski i umjetnički autoritet samo još pridonio njihovoj raširenosti i privlačnosti. Analizirane oltare ove tipološke skupine može se promatrati kao djela ostvarena na način svojstven baroknome duhu poslijetridentskoga razdoblja, s ciljem vizualno privlačnoga pripovijedanja o uzornom vjerskom životu na koji se vjernik može ugledati. Zajednički oblikovni element svih navedenih oltarnih primjera čine sunčeve zrake koje svojim zamjetnim dimenzijama i gustoćom predstavljaju bitne sudionike oltarne kompozicije. Kružeći oko središnje postavljena sveca sugeriraju na postojanje božanske svjetlosti koja isijava iz njega te na vizualno dojmljiv način uključuju vjernika kao svjedoka apoteoze svetačkoga lika u sceni nebeske slave s brojnim anđelima koji ga uzvisuju lebdeći na oblacima poput *tableau vivant*, poput vizije.

BILJEŠKE

1 »Pokaznica (ostenzorij, monstranca). Izvorno se pokaznicom smatra svaka posuda u kojoj se izlažu svete moći. Kasnije je to ime ograničeno na prozirnú spremnicu u kojoj se pogledima vjernika izlaže posvećena hostija.« (ur.) ANĐELKO BADURINA, *Leksikon ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1979., 464, *sub voce* Pokaznica (Marijan Grgić).

2 Ovaj je članak nastao u sklopu doktorskoga istraživanja o atektonsko građenim retablama 18. stoljeća na području sjeverozapadne Hrvatske, pod mentorstvom akademika Vladimira Markovića i dr. sc. Sanje Cvetnić, red. prof. na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Ujedno zahvaljujem dr. sc. Danielu Premerlu na pružanju vrijednih savjeta i dragocjenim primjedbama.

3 ANĐELA HORVAT, *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj*, u: ANĐELA HORVAT, RADMILA MATEJČIĆ, KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Hrvatskoj*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982., 224, 338.

4 Iako navedeni naziv oltarnoga tipa pokazuje određena ograničenja i manjkavosti, posebice u primjerima sjeverozapadne Hrvatske, s asocijativnoga aspekta funkcionira razmjerno uspješno, stoga sam ga i zadržala u upotrebi.

5 Likovno oblikovanje odražava stilske odrednice vremena u kojemu nastaju, tako su npr. pokaznice 15. stoljeća nerijetko ukrašene karakterističnim kasnogotičkim fjalama, dok u 17. stoljeću pokaznice poprimaju »blještavi oblik sunca, oblik takozvane 'sunčane monstrance'«. Usp. IVO LENTIĆ, *Predmeti od metala u riznici zagrebačke katedrale*, u: *Riznica zagrebačke katedrale*, MTM, Zagreb, 1983.; IVO LENTIĆ, *Zlatarstvo*, u: *Sveti trag: devetsto godina Zagrebačke nadbiskupije 1094-1994*, katalog izložbe, Muzejsko-galerijski centar, Institut za povijest umjetnosti, Zagrebačka nadbiskupija, Zagreb, 1994., 376.

6 NAZ, Arhidakonat Gorica, Protokol 120/III, 1732., 505-506.; 119/II, 1743., 117.; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, *Sakralna arhitektura baroknog razdoblja*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1985., 48-52, 240.; *Katolička župa Petrovina i svetište Majke Božje Volavje: sakralno-povijesni vodič*, Župni ured Petrovina, Petrovina, 1991.

7 Otvori između stupova predvorja zazidani su zbog kiše i vjetrova 1920. godine pothvatom župnika Ivana Samboleka, tako da su stupovi djelomično utopljeni u masu zida. Usp. (bilj. 6), 136, 266, 379-405.

8 Usp. DORIS BARIČEVIĆ, *Drvorezbarstvo i skulptura 17. i 18. stoljeća*

na području općine Jastrebarsko, u: Stjepan Draganić (ur.), *Skriveno blago iz riznice umjetničkih znamenitosti jastrebarskog kraja*. Kajkavsko spravišće, Zagreb, 1975., 39.

9 Godina 1741. zasigurno je vrijeme kada je oltar bio polikromiran, a time i do kraja završen, međutim, budući da je oslikavanje oltara ponekad uslijedilo čak i nakon duljega vremenskoga odmaka, postoji mogućnost da je oltar i prije kiparski izveden. Vrijeme dogradnje predvorja 1732. godine stoga predstavlja terminus *post quem* za oltar sv. Ivana Nepomuka, a i oblikovne karakteristike ornamenta na okviru kartuše i predele dopuštaju takvu dataciju.

Drvorezbareni, polikromirani, repolikromirani retabl, dimenzije: 280x260x85 cm.

10 Oltar je izvorno bio smješten uz sjeverni zid predvorja, odnosno naslonjen na južni zid lađe crkve.

11 Natpis *Posui ori meo custodiam, / Cum consisteret peccator/adversum me!* je fragment Psalma 39,2.

12 Juraj IV. Leopold Erdödy oženio je Tereziju Esterházy, a obnašao je, među ostalim, i funkciju čuvara ugarske krunice i predstojnika Ugarske riznice. Usp. (gl.ur.) TRPIMIR MACAN, *Hrvatski biografski leksikon 4 E-Gm*, Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1998., 54–65, *sub voce* Erdödy, obitelj (Tatjana Radauš).

Poticaji za odabir dominikanske svetice za sada ostaju i dalje zagonetni.

13 Usp. ĐURĐICA CVITANOVIĆ (katalog) u: *Križevci grad i okolica*. Umjetnička topografija Hrvatske, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1993., 295–296.

14 NAZ, Arhidakonat Kemlek (Kalnik), Protokol br. 135/VI, 1761., 62–63.: spominje se, ali bez detaljnih opisa, (glavni) oltar sv. Franje Ksaverskog te oltar sv. Marije Magdalene koji je, s obzirom na smještaj u portiku, vjerojatno bio manjih dimenzija, ali mu se poslije gubi trag; 136/VII., 1771., 348–349.; 137/VIII., 1796., 237–238.

Crkva se prvi puta spominje tijekom kanonske vizitacije iz 1704. godine.

15 Bočne oltare u lađi, lijevi Nevine dječice i desni sv. Valentina (izvorno sv. Lovre), pripisala je Doris Baričević neznanom majstoru radionice varaždinskoga kipara Ivana Jakoba Altenbacha (?-? treća četvrtina 17. stoljeća), i datirala u posljednju četvrtinu 17. stoljeća. Usp. DORIS BARIČEVIĆ, Varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach, u: »Peristil«, 25, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb, 1982., 119.; DORIS BARIČEVIĆ, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske*, Institut za povijest umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 2008., 54.

16 DORIS BARIČEVIĆ (bilj. 15, 2008.), 129.

17 Drvorezbareni, polikromirani, repolikromirani retabl, dim. 463x 350 x 98 cm; kip sv. Franje Ksaverskoga 168,5 x 85,5 x 47 cm.

18 JOSIP BEDEKOVIĆ KOMORSKI, *Natale solum magni ecclesiae doctoris sancti Hieronymi in ruderibus stridonis occulatum*. Neostadii Austriae, 1752.

19 Usp. *Kultura pavlina u Hrvatskoj: 1244.–1786*, Globus, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1989. Urednici: Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković i Jadranka Petričević; zajedno s pregledom literature koja je tamo navedena.

20 DORIS BARIČEVIĆ, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske*, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Igor Fisković (ur.). Muzejsko galerijski centar, Zagreb, 1997., 228.; DORIS BARIČEVIĆ (bilj. 15, 2008.), 117–118.

21 Josip Bedeković Komorski navodi da je oltar postavljen 1745., a 1748. godine pozlaćen. Usp. JOSIP BEDEKOVIĆ KOMORSKI (bilj. 18), 305.

22 Zapravo je tradicionalni atribut sv. Jeronima samo jedan lav, prema legendi koja govori kako je sveti Jeronim izvadio lavu trn iz šape, koji mu u znak zahvalnosti postade vjerni pratilac. Ovdje je pojava dvaju lavova vješto združila svečeve attribute s omiljenim atributima pavlinskih redovnika. Usp. (ur.) ANĐELKO BADURINA (bilj. 1), 297–299., *sub voce* Sveti Jeronim (Marijan Grgić).

23 Anđeli nose svitke na kojima piše (anđeli u smjeru kazaljke na satu): Leprosi/mundatur Math 11,5; Ponam in lu/cem scient/iam illius Sap 6,24; Ex ore e/jus pruden/tia et sci/entia Prov. 2,6; Gloria et /honore co/ronasti eum Ps 8v.6; Imperat im/mundis spi/ritibus et ex/eunt Luc. 4,36. Lijevi lav drži natpis: Homines/et jumen/ta salva/ bis Domi/ne Ps 36,7. Desni lav drži natpis: Cum leoni/bus lusit/ quasi cum/agnis Ecl 47v3.

24 JOSIP BEDEKOVIĆ KOMORSKI (bilj. 18), 305.

25 Naime, ukoliko je Rangerova grafika prikaz već izgrađenoga oltara, neosporno je da arhitektura svetišta ne odgovara onoj u stvarnosti (polukružna apsida na grafici se doima tek kao plitka niša, niska toliko da oltar seže do samoga ruba lučnoga otvora ostavljajući (pre)malo prostora za ophod; nedostaju oba prozorska otvora; u gornjim se uglovima grafike rastežu dekorativni motivi, sugerirajući da su zidne površine ukrašene štukaturom). Izostavljene su i iluzionističke freske, što se međutim može objasniti namjerom da se prikaz svede samo na suštinski najbitnije elemente, kao što su primjerice izostavljeni i reljefni ukrasi predele ili svitci koje anđeli nose, presitni za precizno prenošenje. Usp. ANĐELA HORVAT (bilj. 3), 224: autorica datira grafiku u 1752. godinu, dakle, u godinu izdanja Bedekovićeve knjige. Međutim, Marija Mirković iznosi mišljenje da je oltar izveden po Rangerovu predlošku, stoga je 1744. godina terminus *ante quem* za izvedbu grafičkoga nacrt. Usp. MARIJA MIRKOVIĆ, JANKO BELAJ, *Otvorena nebesa Ivana Krstitelja Rangera: Offenes Himmelsgefilde von Johann Baptist Ranger*. Izložba o 250. godišnjici slikareve smrti, Lepoglava, lipan –rujan 2003., Turistička zajednica grada Lepoglave, Lepoglava, 2003., 36.

26 U ovu se tipološku skupinu mogu ubrojiti još četiri oltara sjeverozapadne Hrvatske. Retabl koji stoji na početku vremenskoga niza kao idejni i formalni prethodnik grupacije nalazi se u kapeli sv. Doroteje u Logorištu pored Karlovca (danas pripada župi Kamensko), i rad je neznanoga domaćega autora s početka 18. stoljeća. Preostala tri oltara na kojima je svetački lik prikazan u nebeskom ambijentu oblaka i anđela te obrubljen gloriolom sunčevih zraka kao vitalnim konstitutivnim elementom oltarne organizacije jesu: bočni oltar sv. Antuna Padovanskog u kapeli sv. Lovre, Lovrečan (neznani autor, 1742. godine; oltarna slika Sv. Antun Padovanski rad je Ivana Krstitelja Rangera), bočni oltar sv. Josipa u župnoj crkvi sv. Mihaela, Zrinski Topolovac (neznani autor, 1768. godine) te oltar Bl. Dj. Marije Lauretanske u župnoj i franjevačkoj crkvi Presvetoga Trojstva u Karlovcu (neznani autor, kip Crne Madone iz 17. je stoljeća, a oltarni okvir iz 1776. godine, ali danas nešto izmijenjenoga oblikovanja).

27 U tom pogledu izuzetak predstavlja glavni oltar zadarske crkve Gospe od Kaštela/Gospe od Zdravlja nastao prije 1725. godine zaslugom zadarskoga nadbiskupa Vicka Zmajevića (Perast, 1670.–Zadar, 1745.) kako bi se kasnogotička ikona Blaža Jurjeva Trogirana (Trogir?, oko 1412.–Zadar, oko 1448.) *Bogorodica s Djetetom/Gospe od Kaštela* postavila na novi kameni oltar u skladu s idejom opremanja svetišta kao apoteoze čudotvorne slike. Radoslav Tomić pripisuje autorstvo venecijanskome kiparu Franciscu Pensou zvanom Cabianca (Venecija, 1665.–Venecija, 1737.) i njegovim suradnicima. Na zadarskom se retablu susreću sadržajno-konceptualni kao i formativni elementi oltara tipa pokaznica: u središtu je izložen predmet od posebnoga vjerskoga i liturgijskoga čašćenja, a zrakasti obris podsjeća na tzv. sunčane pokaznice. Usp. RADOSLAV TOMIĆ, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1995., 90–92.

28 MARCELLO FAGIOLO, *The Scene of Glory: The Triumph of the Baroque in the Theatrical Works of the Jesuits*, u: John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey (ur.), *The Jesuit and the Arts 1540-1773*. Saint Joseph's University Press, Philadelphia, 2003., 234: »(...) many of the most distinguished expressions of baroque art were intentionally conceived as theatres of light and glory«.

29 Rudolf Wittkower tumači da je pristup problematici svjetlosti Bernini baštini iz slikarske tradicije te da, za razliku od difuznoga osvijetljenja renesanse, izravno usmjereno barokno svjetlo sunčevih zraka stvara utisak prolaznosti i trenutačnosti, naglašavajući časak božanske iluminacije koji dođe i prođe. Usp. RUDOLF WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750 I-III*. Yale University Press, New Haven, London, 1999. [1958.], II. dio *High Baroque*, 13–14.

Gloriola nabujalih oblaka i anđela oko kojih pršte zrake svjetlosti nametnula se u talijanskom slikarstvu 16. stoljeća kao provjereno razrješenje zadatka kako dočarati nebeski prostor. Usp. MARK S. WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions* u: »Journal of the Warburg and Courtauld Institute«, 37, The Warburg Institute, London, 1974., 227–228.

30 RUDOLF WITTKOWER (bilj. 29), 16.

31 Projekt izgradnje nove crkve povjeren je Carlu Rainaldiu (Rim, 1611.–Rim, 1691.), komu se može pripisati i autorstvo oltarnoga rješenja za glavni oltar, iako se kao idejni projektanti navode i Giovanni Antonio de Rossi (Rim, 1616.–Rim, 1695.) i Johannes Paol Schor (Innsbruck, 1615.–Rim, 1674.). Autorski pečat izvedbe samoga oltara i kiparskoga ukrasa razdijeljen je među trojicom kipara: Melchiorre Cafà (Vittoriosa, 1636.–Valletta, 1667.) za čiji model oltara u glini postoje arhivski podaci o isplati sredstava; Ercole Ferrata (Pellio Inferiore 1610.–Rim 1686.) koji je naslijedio svoga malteškoga suradnika po njegovoj smrti i preuzeo izvedbu oltara poštujući zamisao Cafàe, te Johannes Paol Schor, koji je, slučajno ili ne, zabilježen kao Berniniev suradnik baš na izradi brončanih zraka Katedre sv. Petra.

Usp. ORESTE FERRARI, SERENITA PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*. Rim: Ugo Bozzi, 1999., 222; RUDOLF WITTKOWER, Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque, u: »The Art Bulletin«, 2, Vol.19. College Art Association, New York, June 1937., 242–313.

32 HANS SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Verlag Herold, Wien, München, 1956., 189.

33 Poučan je slučaj uredjenja svetišta zagrebačke katedrale koje je potaknuo biskup Maksimilijan Vrhovac (Karlovac, 1752.–Zagreb, 1827.) nakon kanonske vizitacije 1792.–1794. godine. Vrhovac je odlučio izvršiti izmjene svetišta angažiravši nekoliko arhitekata za idejni projekt preuredjenja, te je iz toga vremena u Riznici zagrebačke katedrale sačuvan nacrt (kolorirani crtež Inv.br. 63S, dim: 65,5x50,3cm) sa signaturom dolje desno »Fatto dal Cavalier Moretti«. Glavni je oltar zamišljen kao veliki baldahinski zaključak na četiri vitka stupa u čijem je središtu monumentalni kiparski prikaz Uznesenja Bogorodice na bujnom vijencu oblaka i okružen radijalno raspršenim gustim snopovima strelica. Impozantnost prikaza u odnosu na vitke stupove s dominantnim sveto-krugom zraka koje čine važan oblikovni motiv u prostornoj organizaciji retable govori o ustrajnom trajanju starijega ikonografskoga programa i na početku 19. stoljeća. Usp. (bilj. 5., 1983.), 24, 26.

34 Tijekom studija u Rimu blisko je surađivao s Berninievim suradnikom Johannom Paulom Schorom, ali i upoznao velikoga genija, dobivši tako uvid u rad i ideje najutjecajnijega inventora baroknoga doba. Usp. HANS SEDLMAYR, (bilj. 32.).

35 Tako se primjerice u nacrtu iz 1693. godine za glavni oltar štajerske hodočasničke crkve Mariazell zona atike tektonski građenoga retable pretvara u otvorena nebesa bujnih oblaka iz kojih se spušta golubica Duha Svetoga okružena brojnim anđelima adorantima te obasjavajući raspetoga Krista u središtu. Nadalje, u središtu glavnoga oltara franjevačke crkve u Salzburgu smještena je kasnogotička skulptura *Bogorodice s Djetetom* Michaela Pachera (Brixen, (?), 1435.–Salzburg, (?) 1498.) u vijencu sunčevih zraka i anđela skladno se uklopivši u retable tektonskoga tipa barokne organizacije podignut 1709. godine. U kompoziciji glavnoga oltara kolegijске crkve u Salzburgu (1694.–1707.) važna je uloga dodijeljena velikom prozorskom otvoru u apsidalnome zidu iza svetohraništa, približivši se tako analognoj Berninijevoj ideji za *Katedru sv. Petra*. Motiv prozorskoga otvora kao mjesta izvora Božje svjetlosti razradit će i u svojem najznamenitijem sakralnom objektu, crkvi sv. Karla Boromejskoga u Beču. Glavni oltar (izveden 1725.–1737., Alberto Camesina, San Vittore, 1675.–Beč, 1756.) monumentalno je djelo dojmliive impozantnosti s prikazom apoteoze sveca kojega anđeoski glasnici nose na oblaku uzlazeći prema simbolu Boga Oca smještenom u zoni atike iz kojega je prozorski kružni otvor. Iz Stvoriteljeva trokuta isijavaju gusto raspršene dugačke zrake materijalizirajući prirodnu svjetlost, s kružno nanizanim oblacima koji najavljuju rajsku slavu. Usp. HANS SEDLMAYR (bilj. 32), 122, 123–135.

36 MARCELLO FAGIOLO (bilj. 28), 231.

37 Više o postanku, razvitku i pravilima za proslavu *Quaranta'Ore* vidi: MARCELLO FAGIOLO, (bilj. 28.), 233; MAURIZIO FAGIOLO DELLARCO, SILVIA CARANDINI, *L'effimero barocco - strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni editore, Rim, 1978.; MARK S. WEIL, (bilj. 29.), 218–248; DANIEL PREMERL, *Glavni oltar splitske katedrale - tipologija, ikonografija i hipoteza o naručitelju*, u: *Sic ars deprenditur arte - Zbornik u čast Vladimira Markovića*. (ur.) Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2009.,

419–438.; ANĐELKO BADURINA (ur.), (bilj. 1), 211., *sub voce* Četrdesetosatno Klanjanje (Anđelko Badurina).

38 Suvremenik je oduševljeno zabilježio da je Bernini složio pozornicu u kojoj rajska slava blješti iz tisuća svjetiljki skrivenih iza oblaka i pokaznice, što će još desetljećima kasnije ostati omiljeni sadržaj jednokratnih konstrukcija. Usp. MARK S. WEIL (bilj. 29), 227, navod u bilješci pod brojem 28.

39 Opisani oltari u Volavju, Dropkovcu i Štrigovi nisu jedini primjeri dalekosežnoga odjeka scenografija za potrebe pobožnosti *Quarant'Ore* na umjetničko stvaralaštvo Hrvatske. Jasne je poveznice prepoznao dr. sc. Daniel Premerl (2009.) u glavnome oltaru splitske katedrale, o čijoj je ikonografiji, tipologiji i pripadnosti rimskome krugu pružio iscrpnu analizu te detaljno razradio njihove međusobne utjecaje (bilj. 37.).

40 BRUCE BOUCHER, *Ephemeral Decoration and Small Works of Art*, u: *Italian Baroque Sculpture*. Themes and Hudson, London, 1998., 172.

41 Izvor: MAURIZIO FAGIOLO DELLARCO, SILVIA CARANDINI (bilj. 37), 204.

42 MARCELLO FAGIOLO, *Preface*, u: *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, József Jankovics (ur), Enciklopedia Publishing House, Budimpešta, 1999., 12–13.

43 Usp. HISKE LULOFS, A Design by Grimaldi for the Forty Hours Devotion, u: »Master Drawings«, 3, Master Drawings Association, New York, 1992., Vol. 30., 321, (bilj. 3); MARCELLO FAGIOLO, (bilj. 42), 13.

44 (ur.) ANĐELKO BADURINA (bilj. 1), 196–197, *sub voce* Božji grob (Anđelko Badurina).

45 MIROSLAV VANINO, *Isusovci i hrvatski narod I*, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, Zagreb, 1969., 297.

46 Isto, 298.

47 Isto, 299: autor donosi opis procesije iz 1702. godine kada su od pet nosila jedna bila s prizorom Perzeja kako spašava Arijadnu od propasti.

48 Isto, 349; 492–493.

49 Isto, 312.

50 Istovrsne su procesije poticali i isusovci u Rijeci i Varaždinu. Usp. MIROSLAV VANINO, *Isusovci i hrvatski narod - kolegiji dubrovački, riječki, varaždinski i požeški II*, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 1987., 174–176.

51 Srodna se rješenja prepoznaju i u načinu prikazivanja kipova Bogorodica s Djetetom na visokom štapu koje su se nosile u procesijama u gotovo svakoj crkvi diljem kontinentalne Hrvatske. Vrsnoća izvedbe razumljivo oscilira, ali svima je zajednička istovjetna kompozicija gdje Marijin lik uzvišen stoji u obruču oblaka i streličastih sunčevih zraka, u čemu se može razaznati postojanje utjecajnih veza između procesijskih aparatura i njihovih likovnih rješenja te konstrukcije retable ove oltarne skupine. Usp. DORIS BARIČEVIĆ, *Bogorodice u zvonolikom plaštu*, u: »Peristil«, 26. Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb, XXIV, 1983., 65–68.

52 Kautz i Weinacht dokazali su se u svojoj plodnoj kiparskoj karijeri kao vrsni kipari zamjetnih umjetničkih dosega, međutim kako dosadašnja istraživanja nisu rasvijetlila detalje njihova školovanja i umjetničke formacije, i dalje ostaje nepoznanica jesu li bili kadri domisliti i ovako smjelo oltarnu kompoziciju kakva, čini se, nije poznata u susjednim krajevima.

Martina Ožanić

Monstrance-Type Altars – Problems of Origin Discussed on Examples from Volavje, Dropkovec and Štrigova

A singular group of retables, ingeniously denominated »monstrance-type altars« by Anđela Horvat, occupies a prominent position within the manifold corpus of 18th-century »non-architectonic« retables in northwest Croatia. Conspicuous examples within this group located in Volavje, Dropkovec and Štrigova share a number of formal characteristics, despite their geographical distance, different authorship and patron saints. Their almost simultaneous appearance raises questions of the origin of such bold altar design, with apparently no similar examples in the neighbouring areas. The image of a saint in glory surrounded by clouds and heavenly ensemble suggests the possibility of the type's origin in church processions, which were accompanied by temporary constructions (macchine, apparati, fercule) designed for the veneration of a miraculous painting or sculpture. The affinities between disposable scene designs intended for ceremonial devotions and altar compositions realized in more permanent material are clearly visible in similarly rendered motifs of pronounced theatricality and dramatic values, aimed at visually attractive narration within the limits of church doctrine.