

Intermedijalni transferi u poetskim ekfrazama Ilije Crijevića

Zrinka Blažević

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Daniel Premerl

Institut za povijest umjetnosti

S osloncem na teorijske pretpostavke i metodološke procedure suvremenih intermedijalnih studija, u radu će se analizirati pjesničke ekfrazе Ilije Crijevića iz prve i treće knjige rukopisne zbirke njegovih pjesama Vat. lat. 1678. U sklopu historijsko-medijalne analize ekfrazе *Calumnia* (I, 8) pokušat će se detektirati njezin medijski prototekst, semiotičke transformacije u procesu intermedijalnog transfera te metamedijalne funkcije koje tu Crijevićevu ekfrazu povezuju s poznatom humanističkom *paragone* polemikom s početka 15. stoljeća. Na temelju analize triju pjesničkih ekfrazа (III, 22–24) koje tematiziraju senzacionalni kulturni događaj iz 1506. godine – otkriće antičke skulpture *Laokonta sa sinovima* – osvjetlit će se pak Crijevićeva transmedijalna kompetencija, štoviše virtuoznost u poetskim reprezentacijama vizualnih prikaza. Time će se ukazati na iznimne potencijale humanističke latinske poezije u generiranju ne samo intertekstualnih, već i intermedijalnih transfera antičke baštine.

Ključne riječi: Ilija Crijević, poetske ekfrazе, intermedijalni transferi, Ape-lova *Kleveta*, *Laokont sa sinovima*

Uvod¹

Kao jedan od mnogobrojnih modela emulativne transmisije antičke baštine u razdoblju renesansnog humanizma novu popularnost stječu i ekfrazе antičkih umjetničkih djela. Osim što je tako oživljena praksa koja je igrala važnu ulogu u grčkom i rimskom retoričkom obrazovanju (Parat 2018: 6), humanističke ekfrazе

¹ Zrinka Blažević suradnica je na projektu *Predmoderna hrvatska književnost u europskoj kulturi: kontakti i transferi* (IP-2020-02-5611) koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Daniel Premerl suradnik je znanstvenoistraživačkog projekta Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu *Između srednje Europe i Mediterana – umjetnička baština kontinentalne Hrvatske u srednjem i ranom novom vijeku* (ISEM, 2023.–2027.) koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

predstavljaju i istraživački vrlo podatan primjer ranonovovjekovnih intermedijalnih transfera. Pod horacijevskim motom *ut pictura poesis* renesansni umjetnici, kako oni koji su u svome stvaralaštvu koristili likovni, tako i oni koji su rabili jezični izraz, imaginativno su ispitivali mogućnosti i granice značenjske, ali i spoznajno-doživljajne ekvivalencije tih dvaju medija (Lee 1940: 261).

Jedan od njih bio je i Dubrovčanin Ilija Crijević (1463–1520) koji je, kao nadareni pripadnik tzv. Druge rimske akademije Pomponija Leta, 1484. godine za svoje pjesme Flaviji, ciklus ljubavne poezije nastale na tragu tradicije rimskih elegičara, bio ovjenčan pjesničkim lovor-vijencem (Kolendić 1951; Škunca 1971; Vratović 1989; Novaković 2004; Blažević 2021). Činjenicu da se Crijevićeva poezija doista može smatrati vrhuncem europskoga humanističkoga pjesništva najbolje ilustrira rukopisna zbirka Vat. lat.1678.² Ondje su zastupljene pjesme vrlo raznolike svjetovne i nabožne tematike u raznim pjesničkim formama (himne, ode, epigrami, elegije i epilijski). Njihova je metrička struktura također vrlo raznovrsna – iako pretežu elegijski distih i heksametar, mnogo je pjesama sastavljeno u hendekasilabu, jambu, holijambu, glikoneju i sapfičkoj strofi, što svjedoči o Crijeviću iznimnom versifikatorskom umijeću.

Osim što je bio majstor u emuliranju tema, jezika i stila rimskih liričara Propercija, Ovidija, Tibula i Katula, Crijević se okušao i u poetskim ekfrazama koje tematiziraju dva slavna djela antičke umjetnosti: sliku *Kleveta* grčkoga slikara Apela, te kip *Laokonta* grčkih kipara Hagesandra, Atenodora i Polidora.³ Kako su oba ta umjetnička djela otkrivena ili su imala odjeka upravo u Crijevićevo doba, pjesme dubrovačkog pjesnika o njima ujedno su i rani odgovori na neka pitanja ondašnje umjetnosti.

² Digitalizirana verzija rukopisa koji se čuva u Vatikanskoj knjižnici dostupna je na adresi: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1678.

³ Ilija Crijević ostavio je svoj trag i u dubrovačkoj likovnoj baštini. On je potpisani autor latinskog natpisa uklesanog kapitalom 1520. godine na ploču na drugome katu atrija Divone. Natpis čini cjelinu s figuralnim reljefom ponad njega koji prikazuje par anđela koji drže Kristov monogram. Crijevićev pjesnički tekst upotpunjuje i tumači likovni prizor kojim Dubrovnik zaziva Kristovu zaštitu i spas (Fisković 1994: 56–59). Usto, Crijević je radio natpise za čuvenog dubrovačkog ljevača Ivana Rabljanina: njegovim latinskim stihovima bilo je provideno veliko zvono na gradskom zvoniku (1506) te poznati dubrovački top zvan Gušter (1537) (Beritić 1954: 54–55, 60–61). Naposljetku, poznati reljefni kip Snage koji je nekoć resio pročelje dubrovačke gradske vijećnice (srušene 1863. godine) nastao je, kako uvjerljivo predlaže Stanko Kokole, prema predlošku jedne ferarske grafike s prikazom istoimene personifikacije, pa se drži da je tu grafiku mogao posjedovati – i ideju plasirati – netko od dubrovačkih humanista koji su imali kontakata s Ferrarom a među njima uvijek prvo pomišljamo na najistaknutijeg među njima, Iliju Crijevića (Kokole 1992). Kip se čuva u Kulturno-povijesnom muzeju u Dubrovniku (Knežev dvor). Spomenimo uzgred i da se Crijevićevi stihovi koriste u suvremenoj povijesnoumjetničkoj historiografiji kao dragocjena svjedočanstva o iščezlim dubrovačkim sakralnim (Marušić, u tisku) i ladanjskim ambijentima (Grujić 2021: 65, 93).

Ekfrazе iz perspektive suvremenih teorija intermedijalnosti

Dragocjena heuristička sredstva za razumijevanje i tumačenje humanističkih poetskih ekfrazа nude suvremene teorije intermedijalnosti (Elleström 2010; Petersson-Johansson-Holdar-Callahan 2018). Definirajući ekfrazе kao verbalne reprezentacije vizualnih reprezentacija, intermedijalni pristupi ih ističu kao egzemplarni model međudjelovanja likovne umjetnosti, koja se dominantno koristi ikoničkim znakovima, i književnosti koja rabi simboličke znakove (Petersson-Johansson-Holdar-Callahan 2018: 4). No budući da su i vizualni i tekstualni medij multimodalni, odnosno da kombiniraju osjetilne, perceptivne i semiotičke elemente ali u različitom opsegu, omjeru i funkcijama, intermedijalne reference u ekfrazi otkrivaju njezinu paradoksalnu odnosno „janusovsku” prirodu (Wagner 1996: 13). Naime, prikazujući se verbalnim tumačem „nijeme” slike, tekst se u ekfrazi istodobno očituje kao esencijalno različit, ali i srodan medij vizualnome, poglavito kada je riječ o njegovu semiotičkom potencijalu. No dok vizualni medij operira ikoničkim znakovima koji su statični zahvaljujući čemu stvaraju receptivni dojam neposredne pristupačnosti i suprisutnosti, tekstualni je medij temporalan i dinamičan, proizvedeći značenje u sukcesivnom slijedu znakova (Wolf 2007: 49).

Međutim, i tekstualni i vizualni medij dijele kognitivni okvir odnosno semiotički model organizacije znakova koji tvore reprezentaciju – opis. Glavna funkcija opisa nije puka identifikacija nekog fenomena nego njegov plastični prikaz pomoću paradigmatičke atribucije kvaliteta. Osim referencijalne, iskustvene i estetičke, opisi imaju i interpretativnu i objasnidbenu funkciju pridijevajući značenje objektima koje prikazuju. Naposljetku, opisi imaju persvazivnu (*energeia*) i vizualizacijsku (*enargeia*) funkciju koje uvelike oblikuju njihov recepcijski odjek (Wolf 2007: 16–18). Zahvaljujući svome transgeneričkom i transmedijalnom karakteru, opisi tako predstavljaju strukturnu i funkcionalnu poveznicu različitih žanrova, medija i semiotičkih makro-modela (Wolf 2007: 21), pri čemu je ekfrazа najreprezentativniji primjer njihove intermedijalne transpozicije.

Osim teorija intermedijalnosti, važan doprinos suvremenim istraživanjima ekfrazа pružaju i historijska semiotika i diskurzivna analiza, apostrofirajući nužnost ispitivanja njihovih strukturnih obilježja, funkcija i značenja u sociohistorijskom kontekstu unutar kojega su nastale i koji na koji povratno djeluju (Wagner 1996: 37). Historijsko-medijalna analiza Crijevićevih pjesničkih ekfrazа koja slijedi pokušat će se smjestiti unutar upravo zacrtanog teorijsko-metodološkog okvira, posvećujući jednaku analitičku pozornost njihovim strukturnim, sadržajnim, pragmatičkim i kontekstualnim aspektima.

Kleveta⁴

- „Božica koja?” „Lakòvjernost.” „Uz nju?” „Slijeva Neznanje:
Sumnja nasuprot njoj desni zauzima bok.”
- „Što će joj uši nalik Midinim?”⁵ „Ne čuje dobro:
Jedva i najjača riječ njezin podražuje sluh.”
- „Zašto joj ususret ide najljepša žena na svijetu?” 5
„Nije vidio svijet ružnije ništa od nje!”
- „Tko li je ona?” „Varava Kleveta namjesti lice,
Ona izvrsno zna obraz uljepšati svoj.”
- „Zašto pak loše pokušava svoju obuzdati srdžbu?”
„Mana njena je, znaj, kvarna i varava ćud.” 10
- „Zašto Lakòvjernost silno radoznale pruža joj uši?”
„Zato što vješto zna vlastito hraniti zlo.”
- „Zašto joj jedna ruka nedužna grabi mladića,
Zašto drugom pak rukom je užgala luč?”
- „To je zato što ne zna uživati u lagodnu miru,
Nego na nesmotren puk vreba iz zasjede sved.” 15
- „Tko joj prethodi?” „Blijeda Zavist što utrobu grize.”
„Tko je slijedi?” „Tu Prevaru vidiš i Laž.”
- „Zašto je Stid se boji stojeći pognute glave?”
„Vidi Istinu on koja se dala u trk,” 20
- Jer, kad Istina dođe, Kleveta kopni polako,
Kao što blijedi noć kada je potjera dan.”
- „Tko pak prvi naslika majku zločina?” „Apel.
Strašnu pogibelj i zlo slika prikazuje ta.
- Priznajem, moj je zapis doista skromniji mnogo: 25
Ostarjet ne može on premda je nastao sad.”

⁴ „‘Quae dea?’ Credulitas.’ Quis circum?’ Inscitia laeva est:/Suspicio dextrum possidet illa latus.’/‘Cur facies aurita Midae de more?’ ‘Male audit:/ Attingit summa uerba quod aure tenus.’/ ‘Quae uero aduerso mulier pulcherrima gressu?’/ ‘Immo illa toto tetrius orbe nihil!’/ ‘Quaenam haec?’ ‘Composito malesuada Calumnia uultu,/ Nec nisi fucandis ingeniosa genis.’/ ‘Cur furibunda tamen tumidae male temperat irae?’/ ‘Hoc uitium prauae mentis et artis habet.’/ ‘Cur illi cupidus impensius applicat aures / Credulitas?’ ‘Proprium docta fouere malum est.’/ ‘Quid, precor, insontem puerum manus altera raptat,/ Altera fumantes condit in ossa faces?’/ ‘Haec, puto, tranquillam nescit tolerare quietem, / Illa sed incautos insidiosa premit.’/ ‘Quis praeit?’ ‘Exanguis lacerans sua uiscera Liuor.’/ ‘Qui circum?’ ‘Insidiam hinc cernis et inde Dolum.’/ ‘Quid Pudor huic flexa ceruice subinde pauescit?’/ ‘Post sua quod Verum terga uolare uidet./ Namque intermoritur ueniente Calumnia Vero,/ Futilis ac ueluti nox oriente die.’/ ‘Quis primus scelerum matrem depinxit?’ ‘Apelles./ Hinc graue discrimen prisca tabella docet:/ Vilior haec, fateor, tam paruo tempore, sed quae/ Consenuisse nequit, caera secunda mea est.’” (Crijević 2004: 42–43). Pjesmu je s latinskog prevela Zrinka Blažević.

⁵ Mida (grč. Μίδα), u grčkoj mitologiji osnivač frigijske kraljevske loze, sin kralja Gordija i božice Kibebe. Mida je smatrao pastirsku pjesmu ljepšom od Apolonove svirke, zbog čega mu je Apolon za kaznu izvukao „magareće uši”.

Crijevićeva *Kleveta* napisana je u obliku dijaloga dvaju ili dvoje promatrača: jedan glas pita, a drugi mu odgovara, pri čemu je glas odgovarača (kako se razabire iz posljednjih stihova) zapravo glas iskaznoga subjekta. Radnja se u ekfrazi reprezentira kombinacijom opisa i objašnjenja što, zahvaljujući dijaloškoj formi, pjesmu čini vrlo dinamičnom. Likovi su personifikacije, a zbivanje je nalik povorci. Lakovjernosti, okruženoj Neznanjem i Sumnjom, prilazi Kleveta, prekrasna žena zle ćudi: jednom rukom za kosu vuče nedužna mladića, a u drugoj ruci drži plamteću baklju. Klevetu vodi Zavist, a slijede je Prevara i Laž. Potom slijedi uplašeni Stid koji pognute glave gleda prema Istini koja prilazi i koja će pobjedonosno razgoliti Klevetu. Po završetku ekfrastičnog dijela pjesme slijede četiri stiha koja pružaju objašnjenje prethodnog dramskog dijaloga u stihovima: posrijedi je alegorijski prizor koji je naslikao slavni antički slikar Apel, uz priznanje pjesnika da je njegov pjesnički pokušaj „doista skromniji mnogo” u odnosu na sliku-predložak, no da ni on ne može ostarjeti premda je novijeg datuma. Dok pretposljednji stih možemo shvatiti kao topos skromnosti, posljednji stih možemo tumačiti kao iskaz humanističke samosvijesti koja je rezultat nadmetanja s antičkom umjetnošću koja je za umjetnike toga doba neprikosnoveni uzor i model stvaranja. Kada iskazni subjekt kaže da niti njegova pjesma ne može ostarjeti (kao što nije ostarjela niti Apelova slika *Klevete*), on svoj suvremeni uradak stavlja u istu ravan s glasovitim antičkim umjetničkim djelom. Time se na konotativnoj razini s jedne strane uspostavlja odnos transtemporalne i transmedijalne transpozicije, čime se premošćuje jaz između antičkog slikovnog i suvremenog jezičnog medija, a s druge strane odnos ekvivalencije jer i Apelov alegorijski prikaz i Crijevićeva ekfrazna posjeduju jednak stupanj estetske, ali i moralne egzemplarnosti, što je bio normativni ideal svih renesansnih teorija umjetnosti (Lee 1940: 201).

Premda se na prvi pogled čini da Crijević opisuje sliku slavnog grčkog slikara Apela (kraj IV. i poč. III. st. pr. Kr.), riječ je zapravo o pseudoekfrazi. Naime, ni jedna Apelova slika nije sačuvana no za njih se znalo iz književnih izvora (Matheson 1996: 217). Slika *Klevete* poznata je zahvaljujući grčkome piscu Lukijanu iz Samosate (125–180) koji ju je, tada staru preko četiri stotine godina, opisao u svome djelu *O tome kako ne treba olako povjerovati kleveti*,⁶ poznatijem pod naslovom *O kleveti*. Otprilike tisuću i tristo godina poslije, u jeku renesanse, Lukijanova je djela otkrio Zapadu, prevevši ih s grčkoga na latinski, Guarino Guarini iz Verone (Guarino Veronese, 1374–1460), talijanski humanist i grecist (Altrocchi 1921: 457–461). On je u svojim srednjim dvadesetim godinama proveo pet plodnih studijskih godina u Bizantu (1403–1408) kako bi usavršio grčki jezik i sakupio što više tekstova iz grčke književne baštine (a sve na poticaj svog firentinskog profesora Grka Manuela Hrizolore). Ondje je pronašao Lukijanovo djelo *O kleveti*. Ubrzo ga je preveo i naslovio *Calumniae non temere credendum*, no ono će postati poznato i kao *De Calumnia*. Bilo je to jedno od prvih djela grčke književnosti koja su u talijanskoj

⁶ Tako je naslov toga djela prevela Marina Brcko (Lukijan 2002: 426).

renesansi prevedena na latinski. Po povratku u domovinu Guarini će predavati klasične jezike u Veneciji, Veroni, Bolonji, Ferrari i Firenci, katkad kao privatni a katkad kao javni profesor, te tako odgojiti mnoge humaniste. Guarinija se smatralo „učiteljem gotovo svijui koji su se istakli u humanističkim disciplinama naših dana” (Baxandall 1965: 199). Guarini je svoj prijevod Lukijana koristio i u nastavi. Prijevod je usto počeo kolati i među humanistima da bi potkraj stoljeća, 1494. godine, bio po prvi puta i tiskan.

Guarina Guarinija naslijedio je na katedri u Ferrari njegov sin Battista Guarini. Preuzeo je očev *syllabus*, nastavne metode i radne materijale, što je uključivalo čitanje Lukijana i vježbe pisanja ekfrazu. Upravo u Ferraru kod Battiste Guarinija oko 1479. godine dolazi na izobrazbu mladi Ilija Crijević, u dobi od šesnaest ili sedamnaest godina, te ostaje ondje do 1483. godine (Kolendić 1951: 65, 70; Škunca 1971: 47, 51–55, 65, 139, 177; Škunca 2021: 98).⁷ Iz Crijevićevih je ferarskih dana poznato da ga je njegov učitelj Battista Guarini izabrao u skupinu svojih najboljih studenata koji su imali zadatak predložiti nadgrobne natpise za grob supruge Federica I. Gonzage (Bertoni 1931). Stoga možemo pretpostaviti da je Crijevićeva *Kleveta* nastala u tim ranim, ferarskim ili rimskim, pjesnikovim danima.

Nakon što je konstatirano da se u slučaju Crijevićeve ekfrazu prije može govoriti o intertekstualnoj nego li intermedijalnoj referencijalnosti, valjalo bi analizirati kako je Lukijan opisao Apelovu *Klevetu*, sliku s kojom Crijević uspoređuje svoju pjesmu. Ekfrazu Apelove slike nalazi se na početku Lukijanovog eseja *O tome kako ne treba olako povjerovati kleveti* i ima funkciju retoričkog sredstva i alegorije – pisac poseže za opisom Apelove slike kako bi, kako sam kaže, čim bolje opisao „narav, podrijetlo i učinke” klevete. Ta slika posjedovala je ne samo autoritet umjetnosti i starine, već i autoritet osobnog iskustva – sam je naime Apel bio žrtvom klevete. Njega je kralju kao urotnika oklevetao zavidni kolega slikar te je Apel zbog toga bačen u tamnicu. Kada je kralj potom uvidio da optužba protiv Apela nije istinita, odmah ga je uz isprike i veliku novčanu nagradu oslobodio, a klevetnika mu dodijelio kao roba. No Apelu je trebala i drugačija zadovoljština pa je, pod dojmom traume i kao osvetu, naslikao alegorijsku sliku koju Lukijan, prema Guarinijevu latinskom prijevodu, opisuje ovako:

„Jedan muškarac sjedi zdesna. On ima doista ogromne uši, vrlo nalik onima kakve su bile u Mide. Pruža ruku prema Kleveti koja dolazi izdaleka. Uz njega stoje dvije žene, Neznanje, kako mi se čini, i Sumnja. S druge se strane vidi Kleveta koja se približava. Ona je čudesno lijepa ženica, ali ponešto uznemirena i razdražena, kao da pokazuje bijes i ljutnju. U desnoj ruci drži goruću baklju. Drugom rukom vuče za kosu mladića koji diže ruku prema nebu, zazivajući kao svjedoke same bogove. Prethodi mu blijed i ružan muškarac, ozbiljna pogleda, kojeg bih s pravom mogao

⁷ Ferarski humanisti bili su inače tih godina u živom dijalogu s dubrovačkim humanistima – Bartul Lukarević šalje ondje na izobrazbu svoga sina te usto hvali poimence ferarske humaniste pa tako i Battistu Guarinija (1478). Ivan Gučetić šalje svoju knjigu Battisti Guariniju (1479), a Vito Gučetić piše Tebaldu Tebaldiju (1479) (Bertoni 1931).

usporediti s onima koje izjeda dugotrajna bolest. Netko bi opravdano mogao zaključiti da je to Zavist. Druge dvije žene s Klevetom, koje je predvode, pripravit će njezine ukrase. Jedna je od njih Prevara, a druga Laž, kako mi je objasnio neki tumač slike. Slijedi ih neka žena u žalobnoj tamnoj i razderanoj odjeći. Kažu da je to Kajanje. Sva u suzama okrenuta je leđima prema Kleveti i postideno promatra Istinu koja se približava. Ovako je Apel naslikao vlastitu pogibelj.”⁸

Usporedi li se Lukijanova prozna s Crijevićevu pjesničkom ekfrazom, uočavaju se isti likovi i isti redoslijed pojavljivanja likova, uz jednu razliku: kod Lukijana je prvospomenuti lik muškarac s ušima nalik Midinim, dok kod Crijevića on postaje božica Lakovjernost s ušima nalik Midinima. Time je Crijević pokušao još izravnije i na još ekspresivniji način prenijeti smisao izvornika.⁹ Apelova *Kleveta* je, kako se čini, prilično jedinstvena tema u pjesništvu. Poznata je još samo jedna pjesma s tom temom ili s tim motivom, i to iz prvih desetljeća šesnaestog stoljeća – karnevalska pjesma *Trionfo della Calunnia*. Nekoć je pripisivana firentinskom vlastelinu Bernardu Rucelajju a danas njegovu sinu Cosimu, i u nju je ugrađen dio koji se temelji na Lukijanovoj ekfrazi (Altrocchi 1921: 476–491; Comanducci 2017). Međutim, Crijevićeva i Rucellajjeva pjesma pokazuju znatne razlike pa stoga ne bi bilo opravdano računati na njihove međusobne utjecaje.

Otkriće Lukijanovog djela *O kleveti* nije bilo samo sretan trenutak za humaniste već je upravo radi opisa Apelove slike ono postalo važno i onima koji su težili postati humanistima: likovnim umjetnicima. Njima je naime Lukijanova ekfrazna predočila ono što, uza svu potrebu, nikada nisu vidjeli: grčku sliku. Apelova *Kleveta* rano je ušla u diskurs likovnih umjetnosti. Leon Battista Alberti ju je, slijedeći Lukijanov opis, prikazao u svom utjecajnom traktatu *De pictura* (dovršen 1435, objavljen 1450. godine) interpretirajući je kao primjer inventivne kompozicije.¹⁰

No Apelova *Kleveta* postat će glasovitom zahvaljujući istoimenoj slici Sandra Botticellija, nastaloj oko 1494. ili 1495. godine, koja već dvjesto i pedeset godina visi

⁸ „Vir unus a dextra sedet. Is ingentes admodum habet aures Midae auriculis ferme comparas. Ipsique calumniae procul adhuc accendenti manum extendit, quem circum duae mulieres adstant, Ignorantia, ut opinor, atque suspicio. Parte alia ipsa horsum adventare calumnia cernitur. Ea muliercula est ad excessum usque speciosa, non nihil succalescens et concita, ut pote quae rabiem iracundiamque portendat. Haec dextra quidem facem tenet accensam. Altera vero caesarie trahit adolescentem manus ad caelum porrigentem, ipsosque deos obstantem. Dux huius est vir quidam palore obsitus et informis acriter intuens quem eis iure comparavero, quos macie diuturnior confecit aegritudo. Hunc ipsum merito esse livorem, quis coniectaverit. Aliae quoque duae comites sunt mulieres calumniae praeduces, quae illius ornamenta component. Harum altera erat insidia, fraus altera, sicut mihi quidam eius tabellae demonstrator explicuit. Subinde quaedam lugubri vehementer apparatu obscura veste seque dilanians assequitur, eaque esse penitentia ferebatur. Obortis igitur lacrimis haec retrovertitur, ut propius accedentem veritatem pudubunda suspiciat. Hoc pacto suum Apelles periculum picta effigiavit in tabula”. (Cast 1981: 199). S latinskoga prevela Zrinka Blažević.

⁹ Valja istaknuti da Crijević nije bio jedini koji je to učinio – u sedamnaestom i osamnaestom stoljeću bilo je autora koji su prvi lik na slici nazivali samo imenicom ženskog roda (*Credulitas*), posebice u Francuskoj (*la Crédulité*), bez preciziranja spola. Tako je la *Crédulité* s dugim ušima prvi lik u opisu Apelove *Klevete* u Diderotovoj i D’Alembertovoj *Enciklopediji* (1752), unutar natuknice *Calomnie* (Massing 1990: 56).

¹⁰ Ovako kaže Alberti: „Na slici je bio jedan čovjek s golemim ušima koje su stršale, a oko njega dvije žene, Neznanje i Sumnja; s druge strane je dolazila sama Kleveta u liku lijepe žene kojoj je, međutim, na licu suviše kiptjela varka;

u *Gallerie degli Uffizi* u Firenci.¹¹ Botticellijeva *Apelova Kleveta* prvi se puta spominje 1550. godine u prvome izdanju Vasarijevih *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Vasari ju je vidio u domu Fabija Segnija u Firenci koji mu je rekao da je sliku od Botticellija dobio na dar njegov otac Antonio Segni, Botticellijev prijatelj i poznati firentinski bankar (Salvini 1958: 61; Massing 1990: 256–258). Botticellijeva nevelika slika bila je dakle privatne namjene te stoga nije imala odjeka u vrijeme kada je nastala. U povijesnoumjetničkoj historiografiji smatra se remek-djelom te, uz *Primaveru*, *Rođenje Venere*, te *Marsa i Veneru*, zauzima istaknuto mjesto među Botticellijevim slikama mitološkog i humanističkog sadržaja.

Botticelli prilično vjerno slijedi Lukijanovu ekfrazu: uočavamo iste likove i isti redosljed pojavljivanja likova, no uz jednu razliku – muškarac s ušima nalik



Slika 1: Sandro Botticelli, *Apelova Kleveta*, tempera na dasci, 62 x 91 cm, oko 1494. ili 1495., Firenca, *Gallerie degli Uffizi* (sken iz Dressen 2017)

lijevom je rukom držala upaljenu baklju dok je drugom za kosu vukla mladića koji pruža ruke prema nebu. Njezin je voda neki blijed čovjek, ružan, grozna izgleda, koji se uspješno može usporediti s nekim koga je dokrajčila duga služba u ratu. Za njega su s pravom rekli da je Zavist. Tu su još dvije žene, pratiteljice Klevete, koje slažu ukrase svoje gospodarice, *Prijevara* i *Spletka*. Iza njih stoji *Kajanje*, koja razdire svoju mračnu i prljavu odjeću, a odmah za njom stidljiva i čedna *Istina*.¹¹ (Alberti 2008: 114–115, 198–199)

¹¹ Prije Botticellijeve *Apelove Klevete* poznata su dva skromnija primjera te ikonografske teme i oba su primijenjena naravi – radi se o dvije knjižne ilustracije Lukijanovih knjiga: frontispiciju latinskog prijevoda *Klevete* Bartolomea della Fonte (Ferrara, 1472), te minijaturi Benedetta Bordona u Lukijanovim izabranim spisima *Vera historia* (Venecija, 1494) (Massing 1990: 251–255).

Midinima na glavi ima krunu. To je dakako autorska sloboda i izravno povezivanje s kontekstom nastanka Apelove slike: muškarac s krunom je kralj koji je povjerovao kleveti kojom je Apel bio lažno optužen kao urotnik. Stoga je scenografija na slici dvorska. Raskošna arhitektura je prekrivena kipovima i reljefima koji prikazuju moralno uzorne osobe iz kršćanske i antičke baštine – Juditu, Boccaccia, Svetoga Pavla, Cezara, Davida, i druge – kao protutežu personifikacijama mana u povorci. Botticellijev izvor je vernakularna inačica Lukijanove ekfrazе iz *Komentara Danteove Komedije* Cristofora Landina (Dressen 2017).

Apelova Kleveta postat će – zbog svojeg antičkog pedigree, Albertijevog autoriteta i poucnog sadržaja – standardna ikonografska tema unutar repertoara mitoloških i antičkih tema u likovnim umjetnosti ranoga novoga vijeka, te će se u njezinim prikazima okušati mnogi umjetnici, među inima Mantegna, Rafael, Dürer i Rubens (Massing 1990; Cast 1981).

Naposljedku bi se valjalo osvrnuti na posljednja četiri stiha Crijevićeve *Klevete* koji imaju i vrlo zanimljive metamedijalne implikacije. Naime, njima se dubrovački pjesnik referira na vibrantnu renesansnu raspravu o odnosima između raznih vrsta umjetnosti, poznatiju po apokrifnom nazivu *paragone*. Najpoznatiji „sudionik” te rasprave postat će, nekoliko godina nakon Crijevićeve pjesme, Leonardo da Vinci (1452–1519), koji se u svojim zapisima o slikarstvu zalagao za tezu o superiornosti slikarstva u odnosu na poeziju, glazbu i skulpturu. Obrazlažući na nemalo stranica tu tezu, Da Vinci na jednom mjestu poseže za primjerom Apelove *Klevete*: „Pjesnik bi mogao reći da će stvoriti privid (*fintione*) koji će iskazati velike stvari, a isto će učiniti slikar, kao što je načinio Apel naslikavši *Klevetu*”.¹² (Farago 1992: 212–213). Na drugom će mjestu, uspoređujući slikarstvo i poeziju, Da Vinci također navesti primjer Apelove *Klevete*: „Slikarstvo je nijema poezija a poezija je slijepo slikarstvo, i oboje nasljeđuju prirodu onoliko koliko je u njihovoj moći, te se oboma mogu prikazati mnogi poučni prizori (*moralì costumi*), kao što je učinio Apel svojom *Klevetom*”.¹³

Rasprave o prvenstvu pojedinih vrsta umjetnosti obilježit će teoriju umjetnosti šesnaestog i sedamnaestog stoljeća, čemu će polovicom šesnaestog stoljeća uvelike pridonijeti prvo tiskanje Leonardovih zapisa o umjetnosti (Lee 1940). No zameci te rasprave pronalaze se, kao što smo vidjeli, i ranije, i to ne samo u vremenu kada je stvarao Ilija Crijević već i u doba formacije njegovih talijanskih profesora.

¹² „Et potra dire un poeta, io farò un fintione che significara cose grande, questo medesimo fara il pittore, come fece Appelle la Calunnita.”

¹³ „La pittura è una poesia mutta, et la poesia è una pittura ciecha, e l’una et l’altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potentie, e per l’una et per l’altra si po dimostrare molti morali costumi, come fecece Appelle con la sua Calunnia.” (Farago 1992: 216–217).

Laokont

U trećoj knjizi Crijevićeve rukopisne zbirke Vat. lat. 1678. nalaze se tri pjesničke ekfrazе koje opisuju čuvenu antičku skulpturu *Laokonta sa sinovima*.¹⁴

22.

Kameni prikaz vjerno podražava istinske boli,
Laokonta taj pravog oponaša kip.
Jedna zmija za bok ga ujeda, druga mu straga
Mišiću grli, u čvor stežući zavojit trup.



Slika 2: Hagesandar, Atenodor i Polidor, *Laokont sa sinovima*, mramor, 208 x 163 x 112 cm, 40–20. g. pr. Kr. (?), Rim, Vatikanski muzeji (fotograf: Pino dell’Aquila, sken iz Settis 1999)

¹⁴ Pjesme je s latinskog prevela Zrinka Blažević. Izvornik je transkribirao i kritički objavio Darko Novaković (Crijević 2004: 100–101).

- Nije jedno tu lice, već razna izražava čuvstva 5
 Dvojice sinova taj jedini granitni stup.
 Njihov užasnut izraz lica, u smrtnom dok hropcu
 Zmijski ih ujeda zub, kamen prikazuje taj.
 Guja usto čvrsto sapinje njihove noge –
 Pravoga straha znak ovaj je mramorni kip. 10
 Kao da i sam oplakuje ovaj žalosni prizor:
 Nesretnog oca jad, s njegova sinčića dva.
 Stoga izloži Julije¹⁵ rimskome puku na radost
 Ovaj prekrasan kip, Božjega upliva plod.¹⁶
23.
 Dvije zmijske i Laokonta oblivena krvlju,
 Oko njega dva sinčića vidjet ćeš ti.
 Oca ranjava jedna zmijska i sapinje sina,
 Drugoj otac je plijen, sina mu grize joj zub.
 Misliš da siktanje čuješ i vidiš krvcu što kaplje, 5
 Kamen ugrizen što sam grize i donosi smrt.¹⁷
24.
 Isklesan kamen prikazuje sliku Laokonta oca
 Koga sa sina dva sapinju zmijske u klinč.
 Papi to priliči posve jer Julije slava je svijeta,
 Dok je kipare sve ovaj nadvisio rad.¹⁸

U prvoj Crijevićevoj ekfrazi *Laokonta* iskazni subjekt na početku uočava kiparsku vjernu emulaciju „istinske boli”, a potom prilično točno pjesnički opisuje skulpturu („Jedna zmijska za bok ga ujeda, druga mu straga / Mišicu grli [...]”), uz isticanje različitih čuvstava (užasa, straha) koji su prikazani u kamenu (skulpturi). Spominje se i „una silex” što je odjek Plinijeve tvrdnje da je kip izrađen „ex uno lapide” (što

¹⁵ Odnosi se na papu Julija II (Giuliano della Rovere); pontifikat od 1503. do 1513. Temeljito humanistički izobražen, bio je zaštitnik umjetnika (Bramante, Rafael, Michelangelo) i promicatelj vrijednih umjetničkih djela. Započeo je gradnju sadašnje crkve sv. Petra u Rimu (1506).

¹⁶ „Saxea quam ueros mentitur imago dolores/ Et simulat uerum Laochoonta lapis!/ Altera cui serpens haurit latus, altera cingit/ Brachia per nodos pone reuincta suos./ Nec facies una est circum, prolisque gemellae/ Adfectus uarios temperat una silex./ Illius exanimes uultus moribunda figurat,/ Vipereo expirat saucius ore lapis;/ Illius attoniti coluber uestigia stringit./ Hic marmor ueri signa pauoris habet./ Praecipue simulachra patris miseranda suasque / Natorumque uices flebilis ille dolet. / Hinc extare iubet populoque placere Quirini / Iulius, ingenii caelitis instar, opus.” (Crijević 2004: 100).

¹⁷ „Serpentes geminos et Laochoonta cruentum,/ Et circum pueros cernis utrinque duos./ Vulnerat hic patrem, natum tenet, altera patrem/ Continet et nati pectus acerba ferit./ Sibila mentiri, sanie manare cruentam,/ Morderi credas saxa, ferire, mori.” (Crijević 2004: 100).

¹⁸ „Laochoon extat prolesque gemella reuincti/ Anguibus et rursus culmina summa tenent./ Et merito est tanto sub principe: Iulius orbis, / Hic labor artificum gloria summa nitet.” (Crijević 2004: 101).

su u ono vrijeme svi držali istinitim, a poslije se ustanovilo da nije točno). Pjesma završava konstatacijom koja slavi papu kao znalca i zaštitnika umjetnosti („Stoga izloži Julije rimskome puku na radost / Ovaj prekrasan kip, Božjega upliva plod”). Osim toga, naglašava se važnost antikvarske prakse istraživanja, restauracije ali i izlaganja antičkih ostataka što se smatralo ključnom oznakom habitusa uzornih svjetovnih i crkvenih renesansnih vladara.

Druga Crijevićeva ekfrazna kraća je od prve, a sažetiji opis kipa – u kojem se spominje siktanje, krv koja kaplje i kamen koji kao da ujeta – ukazuje na snagu kiparske umjetnosti u prenošenju onoga što nije izravno prikazano, ali i ekspresivnih radnji, stanja i emocija čime se likovna umjetnost, sukladno popularnoj humanističkoj doktrini *ut pictura poesis*, uvelike približava poeziji (Lee 1940: 218).

Treća Crijevićeva ekfrazna još je kraća: uz sažeti opis teme prikaza slavi se papa Julije II. kao zaštitnik umjetnosti i „umjetnički kip” sam. Zahvaljujući tako uspostavljenoj vrijednosnoj simetriji, potencira se neraskidiva veza između umjetnosti i mecenatstva što je bila jedna od ključnih premisa renesansne ostentativne kulture (Hollingsworth 1994).

Kad je riječ o kulturno-povijesnoj dimenziji Crijevićevih epigrama posvećenih kipu *Laokonta sa sinovima*, valja upozoriti na zanimljivu činjenicu da je Crijević bio izvrsno upoznat sa suvremenim kulturnim kretanjima u europskoj prijestolnici humanizma premda je nakon studija u Italiji neprekidno živio u Dubrovniku. Naime, onodobna kulturna senzacija – skulptura *Laokonta sa sinovima* iskopana je 14. siječnja 1506. godine u Rimu na posjedu Felice de Freddija, na mjestu nekadašnje palače cara Tita, nedaleko od bazilike svete Marije Velike (Haskell; Penny 1998: 243). Otkriće Laokonta bilo je praćeno velikim zanimanjem i oduševljenjem humanističke javnosti – svi su znali da je to kip kojemu se divio Plinije Stariji i da prikazuje strašnu smrt trojanskoga svećenika koju je opisao Vergilije u *Eneidi*. Plinije Stariji jedini je antički izvor koji spominje kip *Laokonta i sinova*. On je zapisao da se Laokont „nalazi u palači cara Tita” te dodao: „Riječ je o djelu koje nadvisuje sva druga, kako u slikarstvu, tako i u bronci. Laokonta, zajedno s djecom i zadivljujućim spletovima zmija, napravili su, prema zajedničkom dogovoru, iz jednog komada mramora najveći majstori s otoka Roda: Hagesandar, Polidor i Atenodor” (Plinije 2012: 227; Maffei 1999: 86, 96–97).

Laokont se kao mitski lik spominje u nekoliko djela grčke i latinske književnosti, a najpoznatija je epizoda u Vergilijevoj *Eneidi* (29–19. g. pr. Kr.), koja je napisana u vrijeme kada je najizglednije datirati skulpturu *Laokonta* (40–20. g. pr. Kr.) (Settis 1999: 50). Vergilijeva ekfrazna – opis Laokontove borbe sa zmijama koje se ovijaju oko njega i njegovih sinova sličan je trenu koji je prikazan skulpturom:

„Bljedilo osu nas sve i nagnasmo u bijeg, a zmije
 određen slijedeći pravac k Laokoontu se vuku,
 nejaka zgrabe tjelesa obaju sinova mu bijednih,
 pa se opletu oko njih i udove gristi im stanu.
 Tada i samoga oca, kad u pomoć s oružjem stiže,
 Stegnu strahovitim stiskom i svijuju se okolo njega.
 Okolo pasa mu dvaput i dvaput mu okolo vrata
 ljuskava oviju tijela, a uzdignu glave i šije.
 Napreže svećenik ruke i nastoji riješit se spona,
 sav je u pjenu, a trake otrov mu oblijeva crni,
 urliče toliko strašno, da urlik mu siže do zvijezda,
 nalik na goveda rik, što priklando tek je pri žrtvi,
 pa od oltara bježi kad nevještu sjekiru strese.”¹⁹

Čim se Rimom pročulo da je otkrivena skulptura Laokonta, papa Julije II. je na lice mjesta poslao stručno povjerenstvo na čelu sa svojim arhitektom Giulianom da Sangallo, koji je pak u nj odmah pozvao i Michelangela. Julije II. ubrzo je kupio skulpturu Laokonta te ju je izložio u niši u dvorištu svoje vile Belvedere gdje se kip nalazi i danas (u sklopu Vatikanskih muzeja). Skulptura Laokonta ostavila je, zbog načina prikaza pokreta i emocija boli i patnje, neizbrisiv trag ne samo u umjetnosti šesnaestog i sedamnaestog stoljeća (posebice Michelangelovoj), već i u umjetnosti te u teorijskim i književnim raspravama o antičkoj umjetnosti svih potonjih razdoblja.

No otkriće *Laokonta* imalo je snažnog odjeka i u humanističkim prepiskama i spisima, te je postalo temom neolatinske poezije koju su, nakon smrti Pomponija Leta (1498) i odlaska Paola Cortesija (1503), promovirale rimske akademije *Horti Sallustiani* Angela Coloccija i *Horti Coriciani* Johannes Kūritza (Maffei 1999: 116–117). Tim kružocima pripadao je Jacopo Sadoletto, najglasovitiji opjevatelj *Laokonta*, te Pietro Bembo, najglasovitiji kritičar tih pjesama. Valja spomenuti i da je Dubrovčanin Damjan Beneša (1476–1539), koji je bio pod velikim utjecajem stvaralaštva Ilije Crijevića, napisao dvije pjesničke ekfrazе *O Laokontu koji je nedavno otkriven u Rimu*.²⁰ Slično kao i njegov poetski uzor, Beneša u ekfrazama tematizira sposobnost tog umjetničkog djela izrađenog u kamenu da živo i uvjerljivo prikazuje ljudske emocije poput straha, boli i ljutnje.

Valja istaći da se Crijevićeve tri pjesničke ekfrazе Laokonta ubrajaju među važnije i ranije humanističke pjesme nastale na temu otkrića *Laokonta*. Naime, Sonia Maffei napravila je izbor pjesama na tu temu. On započinje pjesmom Jacopa Sadoleta, slijedi Ilija Crijević s ovdje prikazane tri pjesničke ekfrazе, a potom se nižu drugi

¹⁹ Drugo pjevanje, od 212. do 224. stiha (Publije Vergilije Maron 1970: 40).

²⁰ Zahvaljujemo kolegi Vladi Rezaru što nas je upozorio na te dvije Benešine pjesme (Benessa 2017: 51).

pjesnici kao što su Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, Francesco Sperulli, Antonio Tebaldi, Bartolomeo Leonico Tomeo, Eurialo d'Ascoli, Matteo Spinelli, Ercole Strozzi, Callisto Spoleitano, Giovan Domenico Bevilacqua, Giovanni Paolo Lancellotti, Benvenuto Cellini, te nekolicina anonimnih pjesnika (Maffei 1999: 122–125). Te pjesme, kako tumači Maffei, imaju nekoliko zajedničkih motiva – Laokont je u njima opjevan kao simbol ponovo rođene slave Rima i pohvale pontifikata Julija II, a u svima se tematizira umjetnički prikaz boli pomoću toposa antičke poezije, kao što su pohvala realizma umjetničke izvedbe zbog koje se čini da je kamen živ, sposoban disati, vrištati, i umrijeti; ili, među inim, da je toliko uzvišeno umjetničko djelo zasigurno božanskoga podrijetla.

Promatrano iz perspektive Crijevićeva pjesničkoga opusa, tri pjesničke ekfrazе posvećene skulpturi Laokonta sa sinovima u formalnom su pogledu svojevrsni *lusus poetici*, pjesničke varijacije na istu temu, čija je primarna svrha bila pokazati tehničku virtuoznost njegova pjesničkog umijeća. Osim toga, Crijević je ciklus o Laokontu u tipičnoj humanističkoj maniri vješto iskoristio i za plasiranje suptilne pohvale papi Juliju II, koji je u to doba bio jednim od najvećih podupiratelja humanista i najširokogrudnijih umjetničkih mecena (Temple 2011).²¹ Kad je pak riječ o sadržajnom planu ekfrazе kipa *Laokonta sa sinovima*, iznova se opažaju implicitne reference na suvremenu *paragone* polemiku. Slično kao u zaključnim stihovima *Klevete*, Crijević i ovdje višekratno ističe sposobnost kiparskoga materijala i medija – kamena – u izazivanju emocionalnih učinaka kod gledatelja. Taj se *argumentum* opetovano poentira figurom personifikacije čime ne samo kiparska umjetnost, već i sam medij umjetničkog stvaranja postaju glavnim generatorima *verisimilitudo* efekta prizora kao i čuvstava koje on proizvodi u gledatelja. To najbolje ilustriraju stihovi: „Kameni prikaz vjerno podražava istinske boli/ Laokonta taj pravog oponaša kip.” (...) „Misliš da siktanje čuješ i vidiš krvcu što kaplje,/ Kamen ugrizen što sam grize i donosi smrt.”

Zaključak

Ukoliko se pokuša valorizirati iz perspektive suvremenih teorija kulturnih transfera, Crijevićeva se poezija u prvome redu odlikuje nadasve inventivnim modalitetima intertekstualnih transfera antičke baštine, poglavito uzornih djela rimskih liričara. No Crijevićevi se poetski opisi antičkih umjetničkih djela mogu čitati i kao istančani pokusi persvazivne učinkovitosti fuzioniranja tekstualnoga i vizualnoga, što ih čini reprezentativnim primjerom humanističkih intermedijalnih transfera. Stoga se objavljivanje hrvatskog prepjeva Crijevićeva pjesničkoga opusa nadaje kao važna i

²¹ Osim što ga spominje u trima pjesničkim ekfrazama o Laokontu, Crijević je papi Juliju II. posvetio i alegorijsku pjesmu s tumačenjem njegova grba te (VII, 26) i osam kraćih epitafa u povodu njegove smrti (VII, 33–40). Crijević 2004: 223–225; 227–228.

žurna kulturna zadaća jer će se time zasigurno otvoriti još mnoga, dosad netaknuta područja istraživanja hrvatskog renesansnog humanizma.

Literatura

- Alberti, Leon Battista. 2008. *O slikarstvu – De pictura, O kiparstvu – De statua*. Gorana Stepanić i Irena Bratičević, prev. Marko Špikić, prir. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Altrocchi, Rudolph. 1921. The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento. *Publications of the Modern Language Association of America* XXXVI/3: 454–491.
- Baxandall, Michael. 1965. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28: 183–204.
- Benessa, Damianus. 2017. *Poemata*. Vlado Rezar, ur. Split: Književni krug Split.
- Beritić, Lukša. 1954. Ivan Krstitelj de Tollis. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 8: 48–66.
- Bertoni, Giulio. 1931. Relazioni letterarie fra umanisti a Ferrara e a Ragusa. *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*. Dubrovnik: Jadran: 227–228.
- Blažević, Zrinka. 2021. Predgovor. Crijević, Ilija. *Pjesme Flaviji*. Zagreb: Matica hrvatska: 5–18.
- Cast, David. 1981. *The Calumny of Apelles – A Study in the Humanist Tradition*. New Haven; London: Yale University Press.
- Comanducci, Rita Maria. 2017. Rucellai, Bernardo. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89. Roma: Treccani. Online.
- Crijević, Ilija. 2004. Carmina. *Hrvatska književna baština* 3: 22–248.
- Dressen, Angela. 2017. From Dante to Landino: Botticelli's Calumny of Apelles and its Sources. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 59/3: 324–339.
- Elleström, Lars. 2010. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Farago, Claire J. 1992. *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden; New York; København; Köln: E.J. Brill.
- Fisković, Igor. 1994. Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku – sudionik „Posvećenja grada” 1520. *Peristil* 37: 49–64.

- Grujić, Nada. 2021. *Dubrovačka ladanjska arhitektura*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Haskell, Francis; Penny, Nicholas. 1998. *Taste and the Antique – The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven; London: Yale University Press.
- Hollingsworth, Mary. 1994. *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- Kokole, Stanko. 1992. A Relief of Fortitude and the „Tarocchi of Mantegna” in Dubrovnik. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33 (*Prijateljstvo zbornik II*): 21–30.
- Kolendić, Petar. 1951. Krunisanje Ilije Crijevića u Akademiji Pomponija Leta. *Zbornik radova SAN* 10: 65–95.
- Lee, Rensellaer W. 1940. *Ut pictura poesis*. Humanistic Theory of Painting. *The Art Bulletin* 22/4: 197–269.
- Lucianus Samosatensis. 1677. *De Calumniis*. Lugdunum (Lyon): Daniel van Gaesbeeck.
- Lukijan. 2002. *Djela*. Marina Brčko, prev. i prir. Zagreb: Matica hrvatska.
- Maffei, Sonia. 1999. La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento. Settis, Salvatore. *Laocoonte – fama e stile*. Roma: Donzelli editore: 85–230.
- Marušić, Matko Matija. U tisku. The ‘Holy Island’ of Daksa and the Creation of a ‘New Jerusalem’ in the Early Modern Adriatic. *Sacri Monti and Beyond: Holy Land Simulacra and Monumental Stational Programs across Europe, c. 1400-1600*. Pamela Stewart; Achim Timmermann, ur.
- Massing, Jean Michel. 1990. *Du texte a l’image – La Calomnie d’Apelle et son iconographie*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
- Matheson, Susan B. 1996. Apelles. *The Dictionary of Art*. Jane Turner, ur. New York: Oxford University Press: 217–218.
- Novaković, Darko. 2004. Autografi Ilije Crijevića (I): Vat. lat. 1678. *Hrvatska književna baština* 3: 9–21, 249–251.
- Parat, Josip. 2018. Ἐκφράζομεν δὲ πράγματα: Ekfrazza – opisi umjetničkih predmeta u grčkoj epici. *Latina & Graeca* 33: 5–59.
- Petersson, Sonya; Johansson, Christer; Holdar, Magdalena; Callahan Sara, ur. 2018. *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*. Stockholm: Stockholm University Press.
- Plinije Stariji. 2012. *Povijest antičke umjetnosti – odabrani ulomci iz XXXIII., XXXIV., XXXV. i XXXVI. knjige* Prirodoslovlja. Uroš Pasini; Ante Podrug, prev. Nenad Cambi, prir. Split: Književni krug.
- Publije Vergilije Maron. 1970. *Eneida*. Bratoljub Klaić, prev. Zagreb: Zora; Matica hrvatska.

- Salvini, Roberto. 1958. *Tutta la pittura del Botticelli*, vol. II. Milano: Rizzoli Editore.
- Settis, Salvatore. 1999. *Laocoonte – fama e stile*. Roma: Donzelli editore.
- Škunca, Stanislaus. 1971. *Aelius Lampridius Cervinus poeta ragusinus (saec. XV)*. Roma: Edizioni francescane.
- Škunca, Stanko Josip. 2021. Neobična povijest poznatoga dubrovačkog humanista Ilije Crijevića (1463.–1520.). *Dubrovnik* XXXII/1–2: 97–109.
- Temple, Nicholas. 2011. *Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism and Ceremony in the Rome of Julius II*. London – New York: Routledge.
- Vratović, Vladimir. 1989. Crijević, Ilija. *Hrvatski biografski leksikon sv. II*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža: 716–719.
- Wagner, Peter. 1996. Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s). *Icons – Texts – Iconotests: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Peter Wagner, ur. Berlin – New York: de Gruyter: 1–42.
- Wolf, Werner. 2007. Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. *Description in Literature and Other Media*. Werner Wolf i Walter Bernhart, ur. Amsterdam – New York: Rodopi: 1–90.

Intermedial transfers in poetic ekphrases of Aelius Lampridius Cervinus

Summary

Starting from theoretical presumptions and methodological procedures of contemporary intermedia studies, this paper is aimed at analysing poetic ekphrases of Aelius Lampridius Cervinus (1463–1520) from the first and third book of his manuscript *Carmina* (Vat. Lat. 1678). By historical and medial analysis of ekphrasis *Calumnia* (I, 8) its medial prototext, semiotical transformations during the process of intermedial transfer and metamedial functions are analysed. Cervinus' *Calumnia* was inspired by famous description of homonymous Apelles' picture made by Greek rhetorician Lucian of Samosata (c. 125 – after 180). Lucian's essay on Calumny was translated by Guarino Guarini, the father of Battista Guarini who was the teacher of young Cervinus during his study in Ferrara. In addition to this, Cervinus' ekphrasis *Calumnia* echoes the Humanist *paragone* polemics on the most remarkable of all arts. Intermedial analysis of three ekphrases (III, 22–24) on sensational cultural event from 1506 – discovery of sculpture of *Laocoön and His Sons* in Rome – shows the range of Cervinus' transmedial competence and virtuosity in poetic representations of visual artefacts. This serves as a proof that Humanist poetry possesses extraordinary potentials of generating not only intertextual, but also intermedial transfers of ancient cultural legacy.

Keywords: Aelius Lampridius Cervinus, poetic ekphrases, intermedial transfers, Apelles' *Calumnia*, *Laocoön and His Sons*