IKONOGRAFIJA SMRTI U LIKOVNOJ UMJETNOSTI DALMACIJE OD KASNOG SREDNJEG VIJEKA DO BAROKA

Bosnić, Tomislav

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:959489

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Faculty of humanities and social sciences







SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

IKONOGRAFIJA SMRTI U LIKOVNOJ UMJETNOSTI DALMACIJE OD KASNOG SREDNJEG VIJEKA DO BAROKA

TOMISLAV BOSNIĆ

Split, 2021.

Odsjek za povijest umjetnosti
Studij povijesti umjetnosti
Diplomski studij

IKONOGRAFIJA SMRTI U LIKOVNOJ UMJETNOSTI DALMACIJE OD KASNOG SREDNJEG VIJEKA DO BAROKA

Student
Tomislav Bosnić

Mentor
izv. prof. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

Split, studeni, 2021.

SADRŽAJ:

1. Uvod 1

2. Odnos prema smrti i odraz u europskoj likovnoj umjetnosti 3

3. Povijesne i društvene okolnosti dalmatinskog područja 7

4. Ikonografija smrti na istočnoj obali Jadrana 9

4.1. *Memento mori* i *vanitas* 9

4.2. Ikonografija smrti u katehetskoj literaturi – Martin Rota Kolunić 20

4.3. Sveci s atributima ikonografije smrti 33

4.4 Smrtna ikonografija na prikazima raspeća 48

4.5. Bratovštine Dobre Smrti 51

4.6. Smrt u umjetnosti nadgrobne skulpture u Dalmaciji 65

5. Zaključak 74

6. Sažetak 76

7. Popis literature 78

1. Uvod

Ovaj rad pisan je u svrhu razumijevanja dalmatinske umjetničke djelatnosti koja se bavi ikonografijom smrti od kasnog srednjeg vijeka do baroka.

Kako bi se uže definirala tema i cilj rada, potrebno je razjasniti termine kao što je „makabristička ikonografija“ te njoj slični pojmovi koji su korišteni kao tematske odrednice u radu. Naime, ovakvi pojmovi referiraju se na skupinu motiva koje bi u nedostatku boljeg izraza najprikladnije bilo nazvati „direktnim“; elementima likovnog djela koji će biti manifestacije, personifikacije ili pak drugačiji pokušaji interpretacije smrti kao fenomena u obliku jednog motiva ili jedne figure.

Pri određivanju granica rada postojala je dvojba o uključivanju tema poput smrti sv. Josipa ili Posljednjeg Suda. Uzeto je u obzir da se recimo prva od navedenih tema tiče upravo prikaza smrti jednog pojedinca, a drugoj nipošto ne nedostaje implikacija smrtne razine – od podjele duša na spašene i proklete, do ustanka onih davno minulih.

Međutim, iako ove teme imaju dodirnih točaka s dimenzijom smrti, smrt se često ne uzima u prvi plan i prednost se daje ikonografijama koje su pogodnije za naglašavanje drugih poruka koje se kroz prikaze smrti sv. Josipa ili Posljednjeg Suda prenose. Tako se na prikazima smrti sv. Josipa primarno radi o kultu sveca kao takvog, a Posljednji Sud se kao didaktički poziv na krepostan život u svrhu spasenja duše prije svega tretira kao jednostavna dihotomija nagrade za pravednike, te kazne za grešnike. Ne treba se posebno osvrnuti na činjenicu da i ovdje, kao u svemu, postoje iznimke, pa će se u radu pojaviti i prikazi Posljednjeg Suda na kojima ikonografija smrti jest u prvom planu, jer su autori tih djela napravili korak dalje u uključivanju makabrističkih motiva kao odraza odgovarajućih eshatoloških shvaćanja svoga doba u odnosu na ostala djela iste tematike.

Motivi i teme koji će biti obrađeni u ovom radu jesu oni čija se pripadnost može priključiti raznim smrtnim fenomenima koji se u svojim mnogostrukim nijansama uvijek različito nazivaju, ali se često svode pod nazivnikom *memento mori*. Uz njih će biti riječi o svetačkim kultovima čiji

prikazi svetaca daju prednost komunikaciji ideje o smrti. Obrađivat će se i didaktičke grafike koje promoviraju makabrističke ideje, grobni spomenici koji se izričito bave fenomenom smrti (a ne samim prikazima pokojnika i epigrafskim natpisima o pokojniku), djela izrađena po narudžbama bratovština Dobre Smrti, te pojava smrtne ikonografije na prikazima raspeća.

Gledajući brojnost i varijaciju među djelima makabrističke tematike u Dalmaciji, da se zamijetiti da je količina radova na ovu temu skromna u odnosu na valove popularnosti teme koji su zapljusnuli ponajprije zapadnu Europu. Rad će se baviti onim temama koje su doprle do dalmatinske obale, usporedno obrađujući njih i njihove europske pandane; istovremeno će se osvrnuti na društvene i povijesne prilike u kojima su djela nastala, a naročito na pravce makabrističke misli suvremene djelima o kojima se govori.

Na neke postojeće primjere makabrističke umjetnosti pozornost je u literaturi već obratila nekolicina domaćih autora. Valja naglasiti da, iako se relevantni primjeri obrađuju, njihovi spomeni su „razbacani“ po širokoj lepezi literature i radova koji su za cilj imali obradu sasvim drugih tema, a obrada ikonografskih motiva ili tema smrti je u najboljem slučaju digresija. Stoga se, zbog nemogućnosti pretrage literature po konkretnoj temi, okupljanje već postojećeg materijala koji do neke razine obrađuje smrt u umjetnosti na našem području pokazalo kao zahtjevan zadatak.

2. Odnos prema smrti i odraz u europskoj likovnoj umjetnosti

Kombinacija zdravstvenih, društvenih i prirodnih uvjeta srednjeg i ranog novog vijeka učinila je smrt kudikamo svakodnevnijom pojavom u usporedbi s današnjim prilikama. Europsko društvo, točnije umjetnost koju su vrednovali reagirala je na tu činjenicu zrcaleći smrt i u svojim najužim društvenim i životnim prostorima; izražaj je to koji je blizu svog vrhunca bio upravo u humanističkom dobu, sa završnicom u baroknom razdoblju. Kako bi se stekao uvid u umjetnost s ikonografskim motivima vezanim uz smrt od kasnog srednjeg vijeka do baroknog razdoblja na dalmatinskom području, bitno je dati pregled iste u europskim društvima u spomenutom vremenskom rasponu.

Jedna od prvih stvari koje valja napraviti pristupajući temi ikonografije smrti jest razmotriti mijenjajuće stavove prema smrti i uz nju vezane pojave. Od velike važnosti za proučavanje takve tematike je rad francuskog povjesničara Philippea Arièsa, *Eseji o istoriji smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana*.[1]

Među njegovim ranijim zapažanjima jest razmatranje groblja, njegova ustroja i društvenog odnosa prema takvom lokalitetu od srednjeg vijeka pa do 18. stoljeća. Iz njegovih opširnih bilješki važno je izdvojiti ondašnji odnos društva prema grobnom prostoru, koji je nespojiv s današnjim običajima. Naime, događalo se da na području groblja počnu nicati kuće, a i da ono postane mjesto okupljanja, trgovine, pa čak i zabave. Nastajale su situacije u kojima bi javni pisari, knjižare, razni prodavači i ostali obavljali svoj zanat, a da se neposredno do njih otvaraju grobovi i iz njih iskapaju neraspadnuti leševi. Ariès se koristi primjerom Francuske, gdje dokumentacija svjedoči da je, primjerice, u Rouenu 1231. godine donesen zakon koji ovakva ponašanja određuje nedoličnim i prijeti ekskomunikacijom u slučaju njihove pojave. Tolerancija ovakvih aktivnosti bila je prilično neujednačena čak i na teritoriju same Francuske, kao što se vidi u nekolicini Arièsovih drugih primjera: neke vlasti su čekale do 1405., pa čak i do 1657. kako bi zabranile ovakva okupljanja.[2]

[1] Philippe Ariès, *Eseji o istoriji smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana* (Beograd: Pečat 1989.)
[2] Ariès, 34-35.

Slična situacija može se iščitati iz rezultata arheoloških istraživanja na Narodnom trgu u Splitu (takozvanoj „Pjaci“). Pišući o arheološkim istraživanjima 1978., Franko Oreb spominje pronalazak groblja na tek 30-50 cm ispod površine današnjeg pločnika. U nekoliko tih grobova pronađen je kovani novac koji se, ovisno o komadu, datira u kraj 13./početak 14. stoljeća[3], a poznato nam je da je taj lokalitet aktivan kao gradsko središte barem od sredine 13. stoljeća, kada je postojao u obliku trga sv. Lovre, iz čega vidimo da su se ukapanja događala i nakon što se lokalitet počeo koristiti kao civilno središte.[4] Nalazi vezani uz nekadašnje groblje na pojavili su se i pri radovima na Narodnom trgu 2019. godine, kada je podno kamenih ploča pronađen čitav kostur.[5]

Iako se iz navedenog može naslutiti donekle ležeran stav prema smrti (Ariès spomenuta obnašanja poslovnog i zabavnog života na groblju paralelno s obavljanjem funkcija njegove prave namjene naziva „promiskuitetom“ između života i smrti), usporedno se događa svojevrsna psihološka evolucija u shvaćanju smrti počevši od 11. stoljeća, s naročitim napretkom u 14. i 15. stoljeću. Dolazi do temeljitih promjena u razmišljanjima o čovjeku i njegovoj okolini; pojedinci u meditacijama o smrti počinju razmišljati i o svojoj individualnosti, te se suočavaju s činjenicom vlastite smrtnosti.[6] Oni se mire s neizbježnom sudbinom, te dolazi do prepoznavanja vezanosti za materijalna dobra, poznanstva i općenito pojava iz domene života: „Smrt je postala točka na kojoj je čovek mogao najbolje da spozna samog sebe.“[7] Ne čudi da se s ovim promišljanjima kronološki podudaraju poznati ikonografski obrasci i pojmovi poput *danse macabre, artes moriendi, imago mortis, memento mori* i drugi – pojmovi su to čiji su sadržaji na ovaj ili onaj način namijenjeni tome da pojedinca pripreme na stvarnost smrti prije negoli ih stigne ona sama.

Ovakav mentalitet – onaj kroz kojeg pojedinac prihvaća svoju smrtnost dok mu umjetnost omogućuje stalno prisutnu svijest o tom trenutku koji će svakog stići – nipošto se nije ostvario glatkim prijelazom. Štoviše, taj prijelaz je imao i svoju fazu stanovitog zaziranja od smrti, što se

[3] Franko Oreb, „Arheološka istraživanja na Narodnom trgu u Splitu godine 1978.“, *Kulturna baština*, br. 36 (2010.): 152-155.
[4] Cvito Fisković, „Izgled splitskog Narodnog trga u prošlosti“, *Peristil* 1, br. 1 (1954.): 71.
[5] PSD, „Šok na glavnom splitskom trgu: ispod kamenih ploča na Pjaci pronašli ljudski kostur!“, *Slobodna Dalmacija*, 27.3.2019., konzultirano: 8.11.2021, https://slobodnadalmacija.hr/split/sok-na-glavnom-splitskom-trgu-ispod-kamenih-ploca-na-pjaci-pronasli-ljudski-kostur-595763
[6] Ariès, 46-49.
[7] Ariès, 46.

očituje u pogrebnim običajima. Do 12. stoljeća, običaj mediteranskih zemalja i primorskih krajeva Francuske podrazumijevao je prebacivanje mrtvaca u kameni sarkofag gdje je ležao otkrivena lica, čak i u slučaju vlastelinskih ukopa, u kojim su pokojnici umotani u skupocjene tkanine. Prijelazom u 13. stoljeće, međutim, lice pokojnika – lice Smrti, sakriva se od pogleda: tijelo se sada potpuno prekriva, ili ga se zatvara u kovčeg. Nekad je prakticiran i ritual ostavljanja pokojnikova kovčega u crkvi za vrijeme tri svete mise, namijenjene pokoju njegove duše, tijekom kojih bi dodatno bio skriven plahtom, ili stavljen ispod drvene konstrukcije slične današnjem odru.[8]

Morbidna tematika koja je dosljedno obrađivana do 16. stoljeća nekima je služila kao korisna didaktička poruka i alat s kojim su se mogli suočiti s neumoljivom sudbinom, no na neke je imala i drugačiji učinak. U kombinaciji s onovremenom konstantnom prijetnjom od kužnih epidemija, pridonijela je stvaranju atmosfere općeg trepeta koja je bila uzrok mnogim drastičnim vjerovanjima i ponašanjima. Ariès spominje tekstove Christiana Friedricha Garmanna, autora kompilacije raznih događaja koji svjedoče bojazni od smrti i uz nju vezana vjerovanja 16. stoljeća.[9] Jedan od takvih primjera Ariès iznosi u sljedećem tekstu:

„Pre naleta neke smrtonosne epidemije (to je predskazanje kojim se najavljuje i kuga) u XVI i XVII veku pokopani mrtvaci, naročito oni slabijeg pola (poznato je da su veštice gotovo uvek žene), proždiru svoj pokrov i ukupnu odjeću, ispuštajući potom oštre krike, slične groktanju svinja kad jedu… Oni ih sisaju, žvaču, gutaju, proždiru dokle god mogu… Kad se nešto slično desi, to je znak strašne epidemije koja će se sručiti na grad ili na neku porodicu… Upozoreni, ljudi iz tog kraja pokušavaju da se suprotstave nasilju nasiljem. 'Oni otvaraju grobove, čupaju iz mrtvačkih čeljusti pokrove koje mrtvaci proždiru. I, jednim udarcem lopate, odvajaju glavu sa proždrljivog leša, verujući da na taj način okončavaju, kako žderanje i isisavanje, tako i epidemiju koje ove pojave nagoveštavaju.'“[10]

Opušten stav prema smrti iz 13. stoljeća i ranije pretvara se u oprez i stravu: „…važno je da konstatujemo kako je groblje, pa čak i crkva kao mesto pogreba, postalo prostor u kojem živi đavo, mesto slabo zaštićeno ritualnim blagosiljanjem (jer blagosiljanje spomenika tada se smatralo

[8] Ariès, 111-112.
[9] Ariès, 135.
[10] Ariès, 137.

egzorcizmom, načinom da se udalji đavo)…“ Ariès se osvrće na činjenicu kako su se „zadasi“ mrtvaca, koji su u jednom trenu proglašeni kao kužni i zarazni, morali osjećati i u ono bezbrižnije vrijeme „plesa i posla“ na grobljima, no populacija im jednostavno nije pridavala pozornost. Elementi tjelesnog raspadanja i smrti koji se osjetilima daju zapaziti, dakle, postaju zastrašujući fenomeni koji se pripisuju domeni Sotone.[11]

Tijekom ovog razdoblja u kojem Smrt postaje sveprisutna i prijeteća pojava razvija se i veristička nadgrobna umjetnost. Riječ je o grani nadgrobnih spomenika koja se odmiče od prikaza spokojnih ljudskih figura na nadgrobnim pločama, te svjesno prikazuje groteskne i izobličene figure pokojnika: koriste se ispijena lica, viseća koža, poderana odjeća, zmije, crvi, vidljivi organi i drugi motivi koji simuliraju izgled trupla u različitim stadijima raspadanja.

Talijansko područje istaklo se kao veoma plodno za nadgrobnu umjetnost s makabrističkim motivima, iako ne nužno verističkim. Ovdje je ikonografski repertoar kudikamo raznolikiji – neki od primjera uključuju heraldičke prikaze s dodatkom figure kostura koji drže natpise ili obiteljske grbove, dok drugi prikazuju figuru Smrti kao dominantnu nad pokojnikovim grobom, pa čak i kosture u donekle razigranim pozama koji se oslanjaju na srednjevjekovnu *danse macabre* tradiciju. Talijanska nadgrobna umjetnost naizgled je odraz konca tranzicije u mentalitetu o kojoj priča Ariès, gdje se strahovi pučanstva smiruju i prelaze u prihvaćanje smrti.

Za vrijeme renesanse, a naročito u baroknom razdoblju pojavljuje se i ikonografski predložak koji se da tumačiti kao prežitak *memento mori* umjetnina srednjeg vijeka, a to je *vanitas*. Brojna literatura koja tematizira flamansko slikarstvo, konkretno trend slikarskih djela mrtve prirode u 17. i 18. stoljeću, nastavno na njihov spomen osvrće se i na *vanitas* kao pod-žanr mrtve prirode. *Vanitas* nalazimo u nekom obliku u gotovo svim europskim zemljama baroknog doba, a obično prati ustaljen osnovni predložak: motiv lubanje među mrtvom prirodom uz dodatak drugih svakodnevnih, ili pak luksuznih predmeta.

[11] Ariès, 138-139.

3. Povijesne i društvene okolnosti dalmatinskog područja

Dalmatinsko područje u razdoblju od 15. do 18. stoljeća već je poznato u historiografskim zapisima kao zona nestalnih granica i loših uvjeta za ostvarenje prosperitetnog života čak i po onovremenim kriterijima. Dalmatinski gradovi su, u većoj ili manjoj mjeri ovisno o konkretnijem vremenskom rasponu, konstantno bili potlačeni od osmanskih upada, „parazitske" vladavine Mletaka koja je eksploatirala lokalne resurse i ograničavala razvoj u korist Venecije, a povrh toga su se borili i s brojnim epidemijama kuge.

Primjer koji je više-manje reprezentativan za stanje ostalih gradova duž dalmatinske obale može biti Split. Split je jedan od gradova koji je imao vrlo značajnih problema s kužnim epidemijama. Grad je u spomenutih tristotinjak godina prošao kroz čak njih devet: 1420., 1456., 1526., 1572., 1607., 1731./32., 1763., 1764. i 1784.[12] Sve ove godine ostavljale su osjetan trag na stanovništvo Splita, kojemu je trebalo izvjesno vrijeme da obnovi svoju privredu i populaciju. Kao najgori nalet kuge bilježi se godina 1607., u kojoj je stanovništvo grada u godinu dana palo s 4223 na 1405 stanovnika. Split se, međutim, oporavio relativno brzo s obzirom na prilike. Stanovništvo se vratilo gotovo u punom broju kroz četiri godine, a razne djelatnosti koje su bile ili mogle biti vezane uz umjetničku proizvodnju nastavile su funkcionirati; štoviše, postajale su aktivnije.[13]

Jedan od čimbenika društvenog ustroja grada tog doba jesu bratovštine, koje su se često osnivale povodom zavjeta nastalih među građanima za vrijeme kužnih epidemija. Tako je 1690. u crkvi sv. Filipa osnovana Bratovština Franje Ksaverskog, također znana kao Bratovština Dobre Smrti, koja si je za zadatak uzela pomagati siromasima za života i prirediti im dostojan pokop po smrti. Uz njih je postojala i Bratovština Sv. Josipa, koja je imala za cilj molitvama pomagati dušama od čistilišta.[14] Upravo je među ovakvim religiozno-društvenim bratovštinama ležao najveći potencijal za narudžbe umjetničkih djela; naime, iako su bratovštine tvorili pretežno građani, postojali su i plemićki članovi, koliko god su među njima u ono vrijeme vladale netrpeljivosti, a naročito u Splitu. Poznato je da je pokušaj apsolviranja vlastitih grijeha kroz materijalne doprinose crkvenim ili zavjetnim institucijama bio popularna taktika kroz povijest, pa

[12] Grga Novak, *Povijest Splita: knjiga druga* (Split: Slobodna Dalmacija, 1961.), 179.
[13] ibid., 116.
[14] ibid., 372-374.

je kroz taj oblik ponašanja prisutnost plemstva u bratovštinama vjerojatno pogodovala njihovom umjetničkom inventaru. Uz to, postojanje bratovština snažno je podupirala i venecijanska vlast, jer se na taj način pučani (a i neki plemići), zauzeti bratimskim životom, nisu bavili problemima politike i države.[15]

Splitski zlatari, primjerice, jedna su od zanatskih, tj. umjetničkih skupina koja je svoje radove prodavala bratovštinama, kongregacijama, crkvama, pa i drugim obrtnicima i zanatlijama u velikom broju, a u određenim prilikama su ih čak i svojevoljno darivali.[16] Kvalitetne (a neke nam i ikonografski bitne) izvedbe nalazimo i u ostalim zanatima poput onog klesarskog, primjerice na nadgrobnim pločama Tome Nigrisa i Katarine Žuvić u samostanu sv. Ante na Poljudu, ili na izvedbama raznih oltara napravljenih po narudžbi bratovština duž obale.[17]

Ovakva bogatija umjetnička djelatnost počinje opadati u 17. i 18. stoljeću, a razlozi tome su praktički isti problemi spomenuti na početku ovog poglavlja, no snažnijeg intenziteta. Mnoge bogate porodice su do tada osiromašile zbog gubitka polja koja su uzeli Osmanlije, a trgovački i pomorski se također nisu mogle iskazati zbog teških regulacija i crpljenja resursa od strane Mletaka. U takvim okolnostima, umjetnici su napuštali grad i tražili plodnija tržišta u samoj Veneciji, ili pak drugdje po Italiji ili Europi.[18] Slično zatišje zateklo je i bratovštine te javne škole (iako su jačala sjemeništa i redovničke škole) na čitavom području Dalmacije.[19]

[15] Grga Novak, *Prošlost Dalmacije: Od Kandijskog rata do Rapalskog ugovora* (Split: Marjan tisak, 2004.), 35
[16] Novak, *Povijest Splita*, 391-394.
[17] ibid., 408.
[18] ibid., 410.
[19] Novak, *Prošlost Dalmacije*, 37.

4. Ikonografija smrti na istočnoj obali Jadrana

4.1. *Memento mori* i *vanitas*

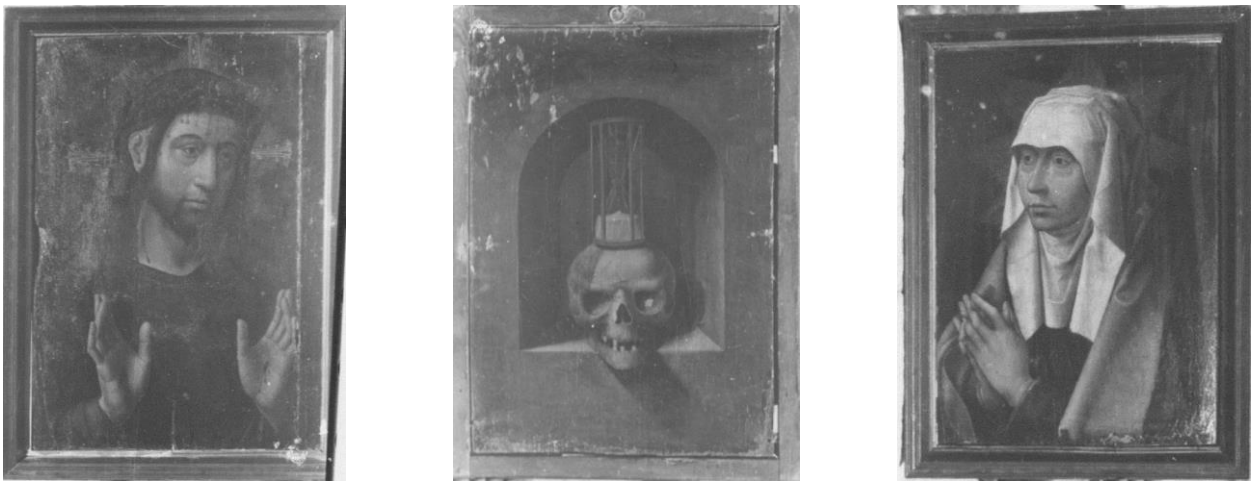
Memento mori, sintagma koja u prijevodu glasi „Sjeti se da moraš umrijeti“, podrijetlo vuče iz antičkog doba. Vjerovalo se da bi robovi ovu rečenicu šaptali u uho svojim zapovjednicima tijekom trijumfalnih povorki kako bi obuzdali njihovu prekomjernu taštinu.[20] U ikonografskom kontekstu, *memento mori* je naziv koji obuhvaća djela srednjevjekovne i ranonovovjekovne umjetnosti koja se tiču motiva smrti korištenih u svrhu didaktičke poruke o neizbježnosti smrti. Ova djela iznimno su raznolikog ikonografskog repertoara, a dolaze i do dalmatinskog područja, no njihov odjek je kudikamo manji nego li je to slučaj u europskim centrima. Ipak, u dalmatinskom količinski skromnijem opusu ovakvih prikaza nailazimo na nekolicinu djela koja su nedvojbeno izvedena po predlošku europskih utjecaja.

Kao prvi od takvih primjera razmotrit će se diptih iz dominikanskog samostana u Dubrovniku. Riječ je o radu nepoznatog autora koje je rađeno po ikonografskom predlošku Krista kao Bolnog Čovjeka i Sućutne Majke u molitvi autora Hansa Memlinga, s *memento mori* prikazom lubanje na vanjskoj strani.[21] Postoji više izvedbi Memlingovog Krista i Majke. U ovom radu su za izvedbe najsličnije dubrovačkom diptihu uključeni Krist iz Palazzo Bianco u Genoi i Majka iz privatne kolekcije anonimnog vlasnika u Velikoj Britaniji, dok je za pandan dubrovačkoj lubanji uzeta ona prikazana na triptihu Zemaljske Taštine i Božanskog Spasenja u Musée des Beaux-Arts u Strasbourgu. Memling je po istim predlošcima načinio prikaz Krista koji se danas čuva u Kršćanskom muzeju u Esztergomu, prikaz Majke koji se nalazi u Uffizima, te prikaz lubanje na poleđini lijevog krila diptiha Bembo u Alte Pinakothek u Münchenu. Svi navedeni prikazi datiraju se u sredinu 15. stoljeća ili kasno 15. stoljeće.

[20] „Memento Mori: Remember That You Must Die!“, Fine Arts Museums of San Francisco, konzultirano 8.11.2021., https://www.famsf.org/blog/memento-mori-remember-you-must-die
[21] Zoraida Demori Staničić, Karmen Gagro et al., *Dominikanci u Hrvatskoj* (Zagreb: Galerija Klovićevi Dvori 2008.), ur. Igor Fisković: 337.

Unutrašnje strane dubrovačkog diptiha prikazuju likove Krista i Majke, vrlo slične onima na Memlingovim izvedbama, no na vanjskoj strani se nalazi prikaz lubanje u niši koja „gleda“ direktno u promatrača, s pješčanim satom povrh glave unutar kojeg su sva zrnca već na dnu. Pješčani sat motiv je koji se vrlo često pojavljuje uz lubanje, u rukama kostura koji ga trijumfalno drže ili na njega pokazuju, ili uz slične oblike drugih motiva smrti; služi tome da promatrača podsjeti na prolaznost vremena i suđeni mu susret sa smrću, koji se uvijek približava.[22] Na ovom primjeru sva su zrnca u donjem dijelu sata, što upućuje na zaključak da prizor promatrača podsjeća upravo na trenutak smrti.

Memento mori poruka pojačana je blago prijetećom grimasom lubanje koja odstupa od neutralnog izraza realističnih prikaza istog motiva. Čak i da nam nedostaje podatak o Memlingovim djelima kao uzorima, bilo bi izvjesno da je djelo nastalo u razdoblju „demonizirane“ smrti između 13. i 16. st., koju Ariès opisuje u svom pregledu.[23]

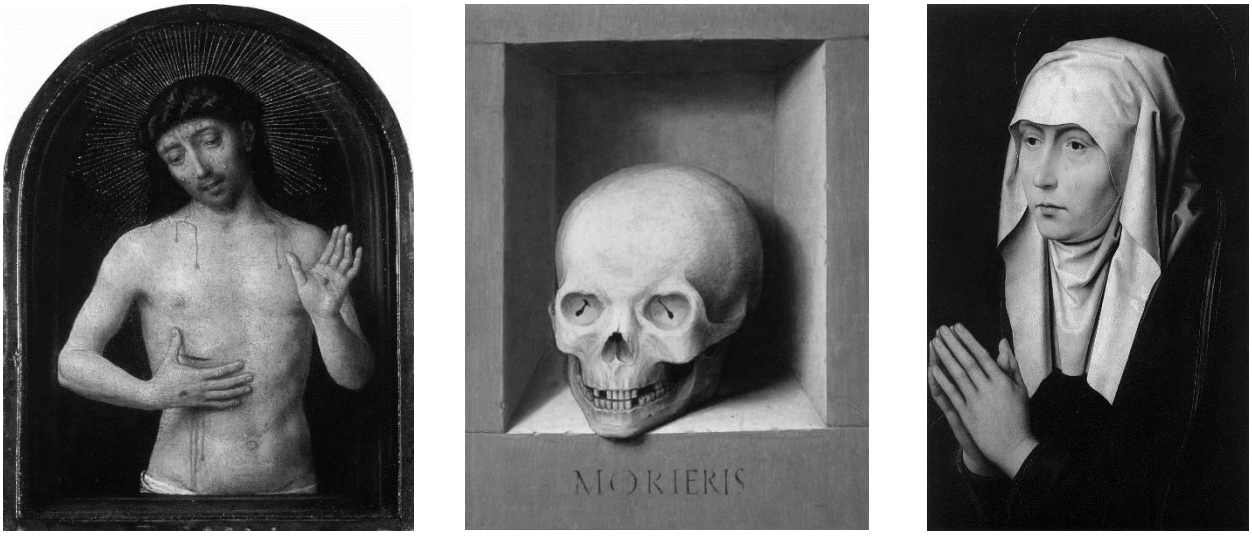


Slika 1. Nepoznati autor, diptih dominikanskog samostana – kopija po Hansu Memlingu, lijevo i desno – unutarnja strana, likovi Krista i Marije; sredina – vanjska strana, *memento mori* motiv; dominikanski samostan, Dubrovnik (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)

[22] Marijan Grgić, „Kostur“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Milan Mirić (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990.), 337
[23] Ariès, 111-112.



Slika 2. Hans Memling, sredina/kasno 15.st. Lijevo: *Krist kao Bolni Čovjek*, Palazzo Bianco, Genoa.; sredina: desno krilo triptiha Zemaljske Taštine i Božanskog Spasenja, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg; desno: *Sućutna majka u molitvi*, privatna kolekcija, Velika Britanija (foto: Edwin Buijsen, *A Rediscovered Wing of a Diptych by Hans Memling*, Web Gallery of Art)



Slika 3. Hans Memling, sredina/kasno 15. st. Lijevo: *Krist kao Bolni Čovjek*, Kršćanski muzej, Esztergom; sredina: lijevo krilo diptiha *Bembo*, Alte Pinakothek, München; desno: *Sućutna majka u molitvi*, Uffizi, Firenca (foto: Web Gallery of Art, Juan Hirteleyo)

Idući primjer par je sitnoslikarskih radova iz takozvanog Akademijinog dubrovačkog molitvenika iz polovine 15. stoljeća, koji se atribuiraju Lovri Dobričeviću. Riječ je o jednom prikazu lubanje te poprsju skeleta prikazanih u poluprofilu i smještenih u inicijale dvaju različitih tekstova. Pišući o njihovoj pojavi, Sanja Cvetnić dodjeljuje im *memento mori* ulogu, spominjući ikonografske predloške trijumfa smrti te triju živih i triju mrtvih kao uobičajene baš u molitvenicima, pa pojava i ovako reduciranih prikaza lubanje ili kostura ne čudi. U prikazu lubanje Cvetnić uočava smislenost odabira teme u odnosu na tekst. Naime, prikaz lubanje javlja se unutar slova G na početku teksta Službe za pokojne, a isto slovo inicijal je i Golgote, brda čije ime znači „lubanja". Drugi prikaz autorica više približava ideji o vječnom životu, s obzirom da je kostur okrenut prema nebu.[24]



Slika 4. Lovro Dobričević, lijevo: lubanja u inicijalu G, desno: kostur u inicijalu R, Akademijin dubrovački molitvenik, polovica 15. st., HAZU, Zagreb (foto: Sanja Cvetnić, *Akademijin dubrovački molitvenik*)

[24] Sanja Cvetnić, „Akademijin dubrovački molitvenik i ikonografija smrti oko 1450.", u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, ur. Predrag Marković i Jasenka Gudelj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.): 72-73.

Tematski blizak primjer Dobričevićevom radu predstavlja prikaz lubanje u časoslovu Blažene Djevice Marije iz Znanstvene knjižnice u Zadru, čije su iluminacije temeljito obrađene u članku Ane Šitine.[25] Riječ je o iluminiranom časoslovu nepoznata podrijetla čije se slikarske izvedbe daju usporediti s nizom slične literature kasnog 15. i ranog 16. stoljeća. Slično situaciji u Akademijinom dubrovačkom molitveniku, lubanja iz časoslova nalazi se unutar inicijala D s početka molitve za mrtve. Okrunjena lubanja u poluprofilu postavljena je na zelenu površinu koja je zapravo trodimenzionalni produžetak pozadine van vitičastog oblika samog inicijala, dok je ostatak unutrašnjosti ispunjen nebeskim plavetnilom. Kruna je ovdje vjerojatno atribut koji je prilagodba temeljne poruke ikonografskog predloška trijumfa smrti, kojeg je Sanja Cvetnić uz tri živa i tri mrtva već spomenula kao predložak uobičajen u molitvenicima. Trijumf smrti predložak je koji se pojavio već u 14. stoljeću, a uključuje pobjednicu Smrt s kosom u ruci koja stoji na trijumfalnim kolima i njima gazi ljudska tijela.[26] Tako raskošan primjer ovdje očito nije prikazan, no kruna vjerojatno služi da na reduciran način asocira na vlast smrti nad ljudskim životima. Šitina spominje i koloristički te oblikovno sličnu izvedbu Benedetta Bordona iz njegova *Horrariuma,* koju se stoga da uzeti u obzir kao uzor zadarskoj inačici prikaza.

[25] Ana Šitina, „Časoslov Blažene Djevice Marije (Horae Beatae Mariae Virginis) iz Znanstvene knjižnice u Zadru“, *Ars Adriatica* br. 4 (2014.): 267-282.
[26] Branko Fučić, „Smrt“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 538-539.



Slika 5. Lijevo: Nepoznati autor, prikaz okrunjene lubanje iz Časoslova Blažene Djevice Marije, Znanstvena knjižnica, Zadar; desno: Benedetto Bordon, prikaz okrunjene lubanje iz *Horrariuma*, kasno 15./rano 16. st., Nationalbibliothek, Beč (foto: Šitina: „Časoslov BDM u Zadru“)

Slijedi jedini primjer *vanitas* žanra pronađen tijekom istraživanja tematike ovog rada na dalmatinskom području. *Vanitas* je podžanr prikaza mrtve prirode čije ime potječe od citata biblijskog Propovjednika 1:2: „Vanitas vanitat et omnia vanitas“ (Taština nad taštinama, sve je taština). Podrazumijeva ikonografske kompozicije u kojima nalazimo makabrističke motive, najčešće lubanju, smještenu među mrtvom prirodom koja se može sastojati od svakidašnjih kućanskih predmeta, no češće od predmeta bogatstva i luksuza, kako bi se ukazalo na bezvrijednost zemaljske imovine pred smrću, na što sam citat već upućuje. O podrijetlu žanra još uvijek se govori, no možda je najvjerojatnija teorija o flamanskom podrijetlu, naročito s obzirom da se *vanitas* pojavljivao isključivo na nizozemskom području u ranom 17. stoljeću, prije nego se

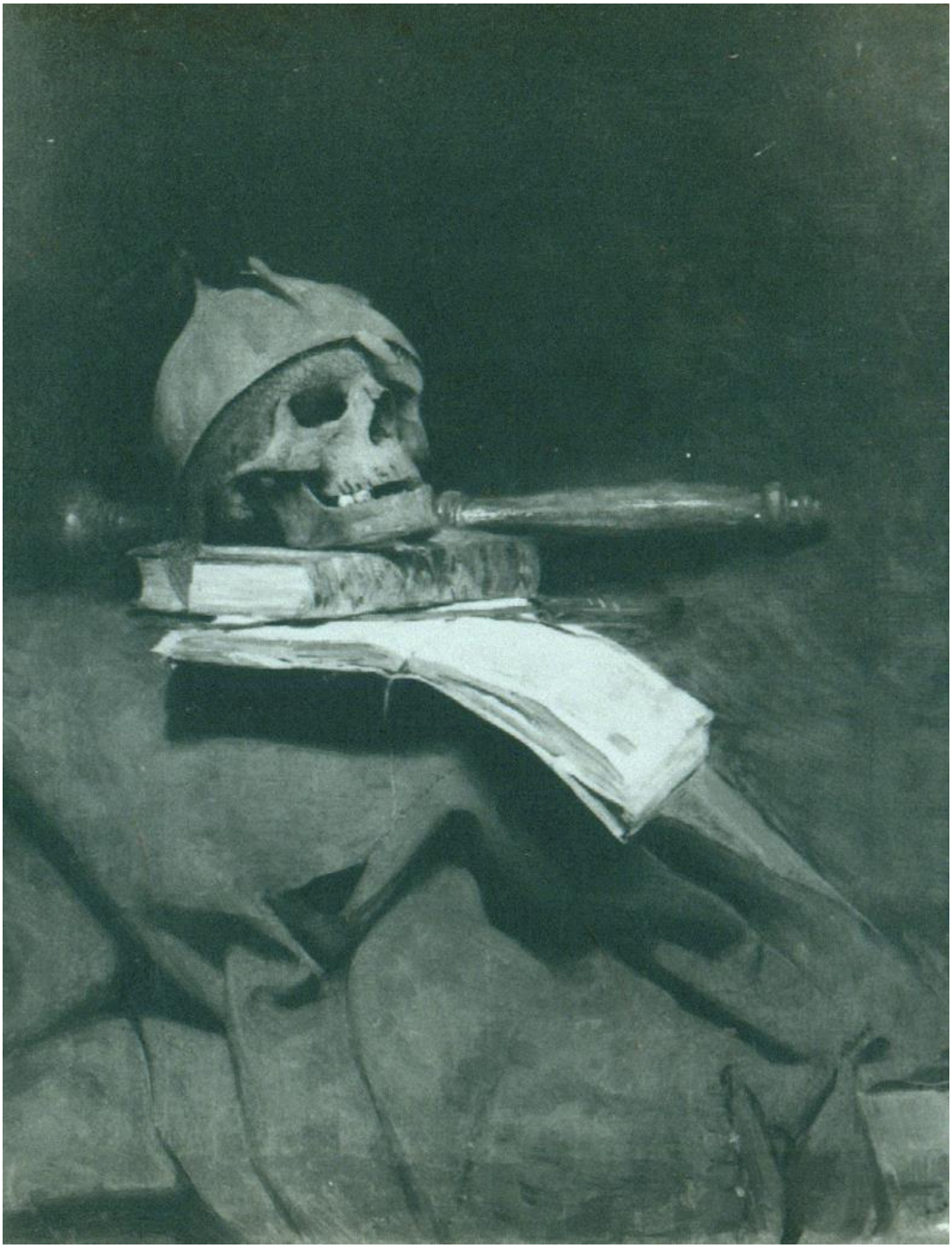
popularizirao drugdje.[27] Iako se pojmom *vanitas* u gotovo svim slučajevima referiramo na slikarska djela, katkad se iste kompozicije izvode i u ostalim granama likovne umjetnosti.

Fotografija spomenutog primjera može se pronaći među nepoznatim djelima dokumentacije starog Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika u Splitu, a u duhu rijetkosti *vanitas* žanra na dalmatinskom području, dostupne informacije o djelu su iznimno šture.

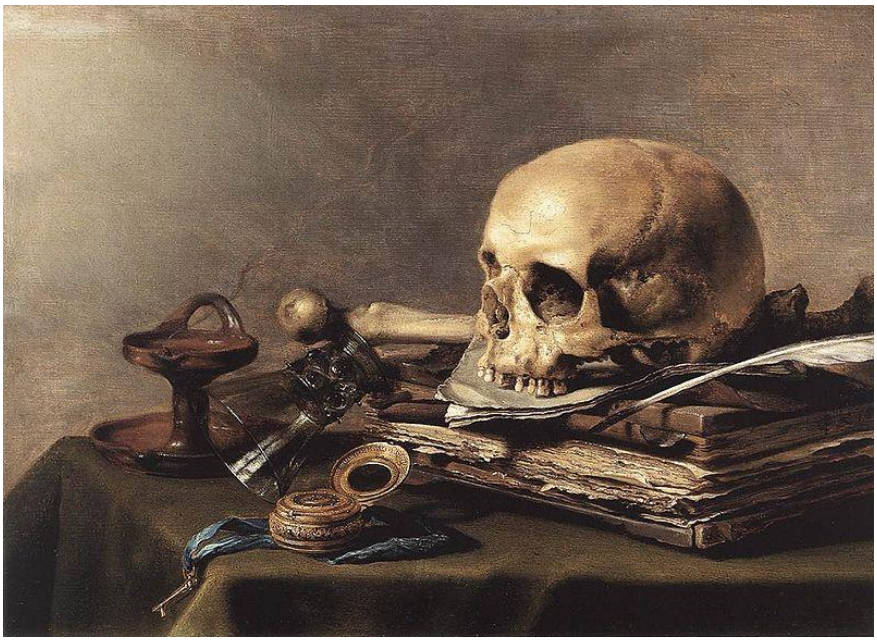
Djelo je dosta tipičan *vanitas* – prikazana je lubanja sa šljemom iz kojeg naizgled viri komad ratničke opreme koja podsjeća na verižnu košulju; lubanja je smještena na ukrašenoj zatvorenoj knjizi koja pridržava drugu, otvorenu knjigu, te oštar predmet koji je sudeći po ostatku okruženja otvarač za pisma. U pozadini, skriven među ostalim motivima, leži neodređen predmet. U slučaju da se na lubanji ne radi o običnom šljemu već možda borbenoj opremi vladara, što nije isključeno sudeći po ukrasnom stošcu na njegovu vrhu, možda predmet u pozadini predstavlja žezlo. Takav odabir motiva išao bi u prilog pokušaju naglašavanja ideje ravnodušne smrti pred kojom su svi jednaki – ona kosi kako običan puk, tako i aristokraciju. Dok je lubanja univerzalni simbol smrti, knjige na prikazu *vanitasa* predstavljaju aspekt zemaljskog života, točnije raspon ljudskog znanja[28], pa prikazana cjelina funkcionira i kao simbol vlasti smrti nad ljudskim postignućima. Svi motivi počivaju na namreškanoj tkanini.

Ne bi bilo suvislo nagađati podrijetlo djela s obzirom na sličnosti *vanitas* prikaza općenito. Međutim, znajući da je naše područje u nekim trenucima imalo doticaja s određenim sjevernim umjetničkim strujama (iako one nisu ni približno primarni utjecaj na razvoj dalmatinske umjetnosti), jedan od vjerojatnijih prijedloga bila bi flamanska provenijencija djela, s obzirom da kompozicijski te odabirom određenih motiva odgovara čitavom nizu djela nizozemskog područja, primjerice *vanitasu* Pietera Claesza iz 1630. koji se čuva u Mauritshuis muzeju u Haagu, koji prikazuje lubanju koja počiva na knjigama, ili pak na *vanitasu* Johannesa Frisa iz 1672., danas nepoznate ubikacije, gdje se lubanja sa šljemom nalazi u sličnom okruženju.

[27] Kristine Koozin, *The* vanitas *still lifes of Harmen Steenwyck (1612-1656): Metaphoric realism* (Lampeter: The Edwin Meller Press Ltd., 1990.), 23.
[28] Ivanka Belava, „Teme vanitasa u nizozemskom slikarstvu 17. stoljeća“ (završni rad, Filozofski fakultet u Splitu, 2012.), 11-12.



Slika 6. Nepoznati autor, fotografija *vanitasa* iz dokumentacije Regionalnog zavoda, lokacija nepoznata (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)



Slika 7. Pieter Claesz, *vanitas*, 1630., Mauritshuits – Haag (foto: Web Gallery of Art)



Slika 8. Johannes Fris, *vanitas*, 1672., lokacija nepoznata (foto: Wikimedia Commons)

Posljednji primjer poglavlja jest uzidana kapelica u Kamenitoj ulici u splitskom predjelu Velog Varoša. Omeđena je trima pravokutnim kamenim gredama te zabatom naizgled napravljenom po uzoru na ranosrednjevjekovni, povrh kojih su složena dva sloja kamenih blokova. Donja kamena greda sadrži natpis: „MOLI ZA NAS, MAJKO BOLEZNIKA“, a na zabatu je upisana godina 1712, unutar koje je natpis „PMC“ nepoznata značenja, gdje iz slova „M“ izrasta križ. Unutar niše nalazi se slika Bogorodice, a s lijeve strane je reljef sv. Mihovila.[29] Na vrhu kapele isklesana je lubanja bez čeljusti, podno koje se nalazi natpis čiji je početak teško čitljiv, no iz onoga što se razaznaje on glasi „INT-I I ERIS, SIC TU ERIS“. Na temelju dosadašnjeg znanja nije moguće reći što bi prvi dio rečenice trebao biti, no s obzirom na drugi, koji se može prevesti sa „…tu ćeš ti biti“, da se zaključiti da se radi o tipičnom makabrističkom upozorenju koje se može naći uz figure smrti kroz stoljeća, koje je obično neka varijanta sintagmi „Gdje sam ja sad, ti ćeš biti“ ili „Ono što si ti, ja sam nekoć bio: ono što sam ja sad, ti ćeš biti“.

Dalo bi se pretpostaviti da je ovdje riječ o kapelici Gospe od Zdravlja. Iako upisana godina izgradnje nije vremenski neposredna splitskim kužnim epidemijama (prethodna je harala već tada davne 1607., a idućeg naleta nije bilo do 1731.), prisutnost sv. Mihovila koji je u kužnim razdobljima poprimio ulogu sveca zaštitnika od iste bolesti nastavno na antičku legendu[30], natpis na donjoj gredi i lubanja smještena na vrhu svakako upućuju na takvu interpretaciju.

Nije isključeno ni da je kapela podignuta iz, takoreći, predostrožnosti. Naime, iako kuga nije dosegla Split do 1731., druga epidemija kuge u Europu je prodrla već oko 1700. godine u više naleta kroz teritorij Osmanskog carstva, a do 1709. proširila se i do nordijskih teritorija.[31] Lokalno stanovništvo je do 1712. već vrlo vjerojatno živjelo u strahu i neizvjesnosti, pa su se okrenuli kultovima svetaca zaštitnika od kuge uspostavljenim za vrijeme prvih epidemija iz preventivnih razloga. Nastavno tome, lubanja bi ovdje služila upravo kao simbol smrti.

---

[29] Perislav Petrić, „Crkve, samostani i kapele u Velom Varošu“ u *Veli Varoš*, ur. Jerko Matošić (Split: Udruga Matejuška, 2005.), 39.

[30] Meri Kunčić, *Od pošasti sačuvaj nas* (Zagreb: Srednja Europa, 2008.), 86-96.
Legenda kaže da je za vrijeme haranja kuge u Rimu 590. godine papa Grgur Veliki vodio procesiju kojom su vjernici tražili zaštitu od Djevice Marije. Na kraju procesije papi se odjednom ukaže sv. Mihovil, te u korice spremi okrvavljeni mač, a u tom trenutku epidemija kuge prestane.

[31] Meriam Guellil et al., „A genomic and historical synthesis of plague in 18th century Eurasia“, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 117, no. 45 (2020.): 28332, doi: 10.1073/pnas.2009677117



Slika 9. Nepoznati autor, kapela u Kamenitoj ulici, 1712., Veli Varoš (foto: Tomislav Bosnić)



Slika 10. Detalj lubanje sa zabata (foto: Tomislav Bosnić)

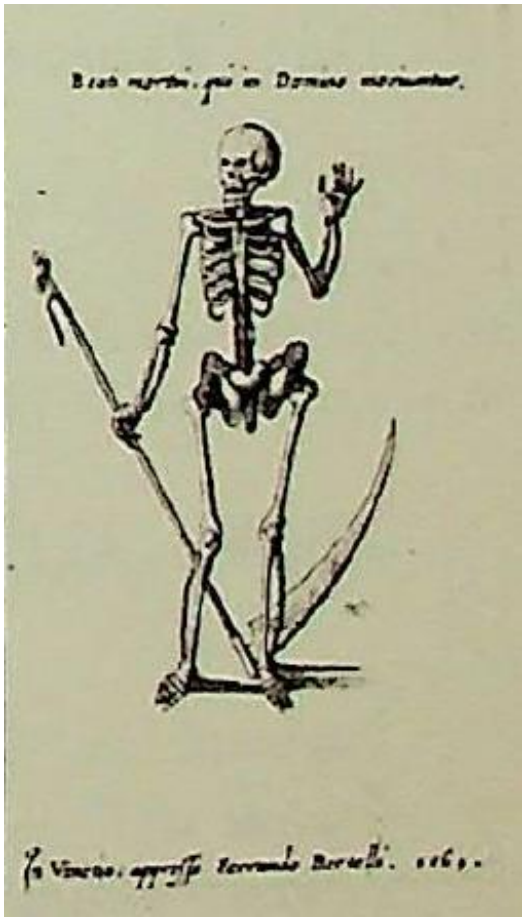
4.2. Ikonografija smrti u katehetskoj literaturi – Martin Rota Kolunić

U protureformacijskoj obnovi povodom Tridentskog koncila, katolička Crkva proizvodi katehetsku literaturu i odgovarajuće grafike kako bi osnažila predanost katoličkoj vjeri među pukom. U jeku ove tiskarske i umjetničke proizvodnje, vraća se pregršt srednjovjekovne *memento mori* tematike, te niz drugih motiva prolaznosti i ništavnosti pred smrću. Među stvaralački plodnim umjetnicima koji su doprinosili protureformacijskoj struji i ponovnom uplivu smrtne tematike jest Šibenčanin Martin Rota Kolunić.[32]

Jedan od takvih njegovih djela je prikaz Smrti kosca, uspravne figure u blagom kontrapostu s podignutom lijevom rukom (skoro kao da maše), te desnom koja pridržava dijagonalno postavljenu kosu. Kosa je atribut koji se često nalazi na skeletnim prikazima, simbol Smrti koja žanje životne niti kao što čovjek žanje žito.[33]

Kolunić je načinio i prikaz raspeća koji se općom ikonografijom ne odmiče od vrlo standardiziranog formata te teme, izuzev jednog detalja – podno križa, gdje je na uobičajenom prikazu raspeća postavljena lubanja kao znak Golgote, Kolunić polaže čitav ležeći kostur sa svijenim nogama i blago odignutom lijevom rukom. Riječ je vjerojatno o varijanti nešto rjeđeg prikaza raspeća s Adamovom lubanjom, utemeljenog na legendi. Naime, legenda kaže da je Kristov križ na Golgoti bio postavljen na mjestu Adamova pokopa. Na prikazima raspeća koji se vode tom legendom, uglavnom se radi o kapljama Kristove krvi koje padaju na Adamovu lubanju, njegov kostur u grobu, u ruke živog Adama koji kleči, ili u prikazan kalež. Simbolika je to koja upućuje na misao da je ljudski grijeh otkupljen Kristovom žrtvom, s obzirom da krv Otkupitelja pada na ostatke ili tijelo Adama, prvog grešnika.[34] Na Kolunićevu prikazu radilo bi se onda upravo o Adamovom kosturu.

[32] Milan Pelc, *Martin Rota Kolunić* (Zagreb: Profil, 2007.), 55-57.
[33] Grgić, „Kosa“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 336.
[34] Branko Fučić, „Raspeće – Adamova lubanja“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 503.



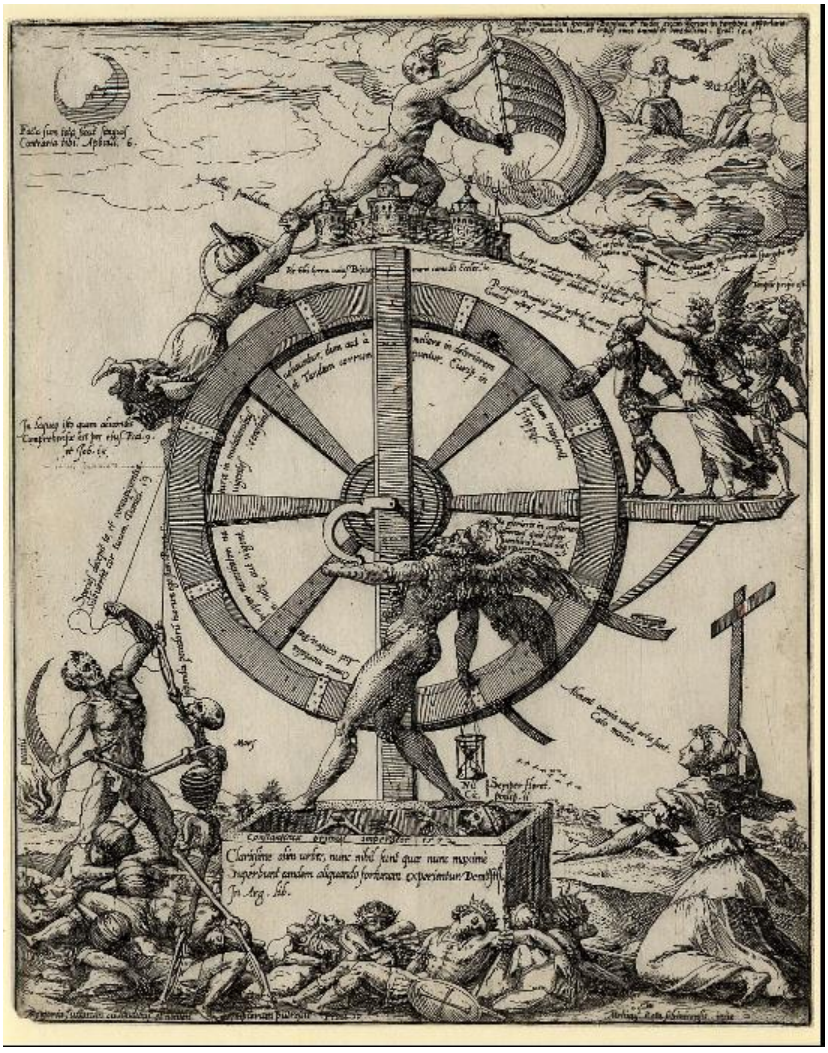


Slika 11. Martin Rota Kolunić, *Smrt kao kosac*, 16 st., Albertina, Beč (lijevo), *Raspeće*, 16. st., Albertina, Beč (desno) (foto: Pelc, *Martin Rota Kolunić*)

Treći od relevantnih prikaza jest Kolunićeva inačica kola sreće. Kolo sreće ikonografska je shema podrijetlom iz antike koja predstavlja nestalnost slijepe sudbine (predstavljena božicom sreće Fortunom); u srednjem vijeku prikaz je asimiliran u kršćanski nauk i koristi kao upozorenje na promjenjivost života i prolaznost vlasti, bogatstva, mladosti, slave i sličnih užitaka, naglašavajući Boga kao jedinu stalnost.[35] Kolunić kolo sreće kontekstualizira u onovremenu borbu protiv osmanske opasnosti. Ispod kola vidimo grobnicu s kosturom koji predstavlja Konstantina, podno koje su mrtva tijela križara i njihovih neprijatelja. Lijevo od njih nalaze se personifikacija grijeha i smrt kao kosac, koji zajednički vuku lijevu stranu kola s osmanskim likom prema dolje.

[35] Fučić, „Kolo sreće“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 333-334.

Isti se očajnički drži za nogu Fortune, koja na vrhu jedro okreće prema desnoj strani, na korist kršćanskih saveznika. U sredini prikaza na Konstantinovu grobu stoji Kronos, grčki bog vremena, koji okreće kolo prema lijevoj strani,[36] a Kolunić ga je kompozicijski vješto smjestio na način da pješčani sat koji drži desnom rukom visi točno nad glavom preminulog Konstantina. Pješčani sat dosljedan je svojoj dotadašnjoj ikonografskoj funkciji, predstavljajući vrijeme koje je otkucalo caru Konstantinu i brojnim vojnicima na tlu; bez obzira na čijoj su strani bili za života, vrijeme je učinilo svoje – stoga je Kronos smješten povrh groba i nakupljenih leševa. Ista sudbina predviđa se i za osmansku figuru koja na kolu pada – prikazan je kao grešnik kojeg njegov grijeh vuče u smrt, gdje će se pridružiti preminulima.

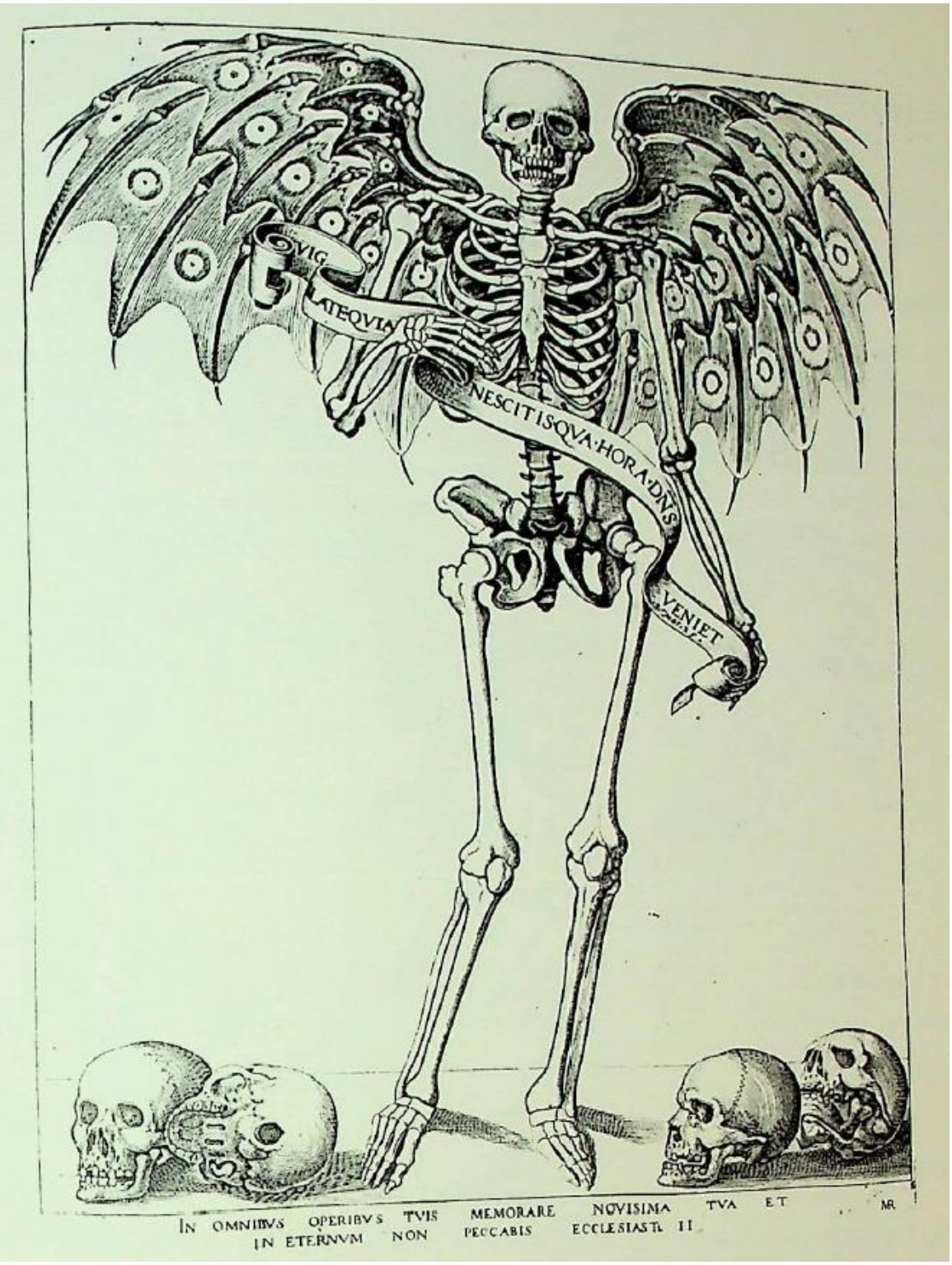


Slika 12. Martin Rota Kolunić, *Kolo Sreće*, 16. st., Albertina, Beč (foto: British Museum)

[36] Pelc, *Martin Rota Kolunić*, 160.

Četvrto djelo jest Smrt s četiri lubanje. Radi se o detaljnom prikazu kostura u kontrapostu koji spuštenom lijevom i svijenom desnom rukom drži lepršavu vrpcu s natpisom „VIGILATE QUIA NESCITIS. QUA. HORA. DNS VENIET. S.MAT. 25“, u slobodnom prijevodu „Gledajte budno, jer ne znate časa u kojem ću doći“. Kao što nam vrpca i govori (S. MAT. 25), riječ je o prispodobi pet ludih i pet mudrih djevica koja služi kao alegorijska priča o spremnosti za smrt i Posljednji Sud; točnije, radi se o riječima gospodara s konca prispodobe: „Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam.“ – „Budite dakle budni, jer ne znate ni dana ni časa.“ S lijeve i desne strane kostura su na tlu položene po dvije lubanje koje se doimaju kao perspektivne studije.

Najupečatljiviji je motiv kosturskih krila – vizualno se podudaraju s načinom na koji Rota, (a i drugi europski autori toga doba) prikazuje krila demona i drugih paklenih zvijeri, što možemo vidjeti na njegovom prikazu sv. Dominika koji kažnjava demona. Šišmišja morfologija krila već je uvriježena karakteristika paklenih stvorenja; međutim, kružni motivi su nešto zanimljiviji. Motive slične onima na kažnjavanom demonu pronalazimo na širokoj lepezi guja i bliskih im bića srednjevjekovnog bestijarija koja se redovito povezuju s domenom zla, odakle je motiv vjerojatno i preuzet. Iz navedenog se kao i u nekim prijašnjim primjerima može iščitati da se radi o smrti koja se po Ariesu pripisuje sotonskoj oblasti, nečemu od čega se strahuje – nečemu što je u vlasti zlih sila.



Slika 13. Martin Rota Kolunić, *Smrt s četiri lubanje*, 16. st., Albertina, Beč (foto: Pelc, *Martin Rota Kolunić*)



Slika 14. Martin Rota Kolunić, *Sv. Dominik kažnjava demona*, 16. st., Albertina, Beč (lijevo), detalji demonskog krila i niz detalja s raznih guja srednjevjekovnog bestijarija (desno) – redom: aspis, cerastes, scitalis (foto: Pelc, *Martin Rota Kolunić*; Medieval Bestiary)

Za bakroreze u kojima Kolunić prikazuje figuru Smrti ili ju ubacuje u druge scene, inspiraciju je pronašao vjerojatno u djelima europskog područja koji se bave istim ili bliskim tehnikama. Albrecht Dürer među poznatijim je umjetnicima koji su se dotakli sličnih tema, a također ih obrađuje u mediju bakroreza. Na bakrorezu *Vitez, smrt i vrag* prikazuje njemačkog konjanika u društvu Smrti koja se pojavljuje kao poluraspadnuto truplo s krunom i vratom obavijenim zmijama, te vraga u ponešto atipičnoj pojavnosti, no naizgled deriviranoj iz satirske figure. Djelo je različito interpretirano; neki autori viteza tumače kao staloženog kršćanina koji odolijeva porocima i napastima, dok je za druge on propala duša koju Smrt i Sotona upravo „gone" prema paklu.[37] Smrt skreće pozornost viteza na pješčani sat, već viđen i uvriježen atribut figure Smrti u renesansnom i baroknom razdoblju. Praktički istovjetnu situaciju Dürer prikazuje i na bakrorezu *Smrt i plaćenik,* s izuzetkom lika Sotone, a slične tematike je i *Šetnja,* iako se ovdje Smrt suptilno skriva iza stabla u pozadini, držeći pješčani sat povrh glave te promatrajući par mladih koji su nesvjesni svoje sudbine.

Hans Holbein svojim ciklusom drvoreza može biti još jedan od uzora za Kolunićeva djela. Radi se o nizu prikaza koji su posvećeni različitim događajima i pojedincima iz svih slojeva društva, dajući time naglasak na ljudsku jednakost pred smrti (takva namjera autora je zanimljiva s obzirom da se Holbeinova publika sastojala upravo od višeg društvenog sloja koji je bio u stanju cijeniti sofisticiranu izvedbu njegovih radova).[38] Neke od figura koja je snašla nemila pojava uključuju seljaka koji gura svoj plug prema zalazećem suncu, što simbolički predstavlja kraj njegova života, ili pak bogataša koji ruke očajnički baca u zrak dok Smrt oduzima njegova (sad bezvrijedna) materijalna bogatstva.

Promatrajući usporedno djela Dürera, Holbeina i Kolunića da se uočiti niz sličnosti, no i Kolunićeva inovacija u odnosu na europske kompetitore. Smrt na Dürerovim bakrorezima redovito se pojavljuje s podmuklim grimasama i likujućim gestikulacijama – ona kao da je zlonamjerna i uživa u svom „poslu", a pojavljuje se i u društvu Sotone, iz čega proizlazi da se i ovdje radi o demonskom viđenju Smrti. Holbeinove figure nisu prikazane na način da svojom mimikom i pozom odaju sličnu pakost, no javljaju se u izrazito dinamičnim, pa nekad i razigranim

[37] Patricia Emison, „Dürer's Rider", *Renaissance Studies* 19, br. 4 (2005.): 513.
[38] Peter Parshall, „Hans Holbein's 'Pictures of Death", *Studies in the History of Art* 60 (2001.): 85-86.

kompozicijama, na način da su bliže srednjevjekovnoj *danse macabre* tradiciji prikaza od Dürerovih. U Kolunićevim izvedbama mogli bismo prepoznati ponešto od svakog od njih. Svakako se i kod njega može razmatrati namjera prikazivanja Smrti kao sotonske pojave, što smo već ilustrirali usporedbom detalja na opnenim krilima Smrti s četiri lubanje s demonskim figurama. Da se prepoznati i Holbeinov utjecaj u prikazu Smrti kao kosca koja rukom pozdravlja promatrača ili njenom umetanju na prikazu Kola sreće, gdje se pridružuje radnjama ostalih figura; međutim, Kolunićeve figure statičnije su od onih Holbeinovih, te se puno manje odmiču od glavne kompozicijske osi. Kolunić svoje figure lišava i raznih grimasa – njegova Smrt nije pakosna, već zadržava neutralan izraz lica, no njena prisutnost ostaje prijeteća kroz atribut kose ili didaktičkih poruka.



Slika 15. Albrecht Dürer, *Šetnja*, ~1498., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (lijevo); *Smrt i plaćenik*, 1510. g., British Museum, London (foto: Wikimedia Commons, Metropolitan Museum of Art)



Slika 16. Albrecht Dürer, *Vitez, smrt i vrag*, 1513., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (foto: Web Gallery of Art)



Slika 17. Hans Holbein, *Smrt i ratar*, 1524.-1526., Kunstmuseum Basel (lijevo) i S*mrt i bogataš* (desno), ~1525., National Gallery of Art, Washington (foto: Metropolitan Museum of Art, Washington National Gallery of Art)

Posljednje Kolunićevo djelo koje valja razmotriti jest prikaz sv. Jerolima koji meditira nad Posljednjim Sudom. Milan Pelc piše da je tvorac ikonografskog predloška nizozemac Michael Coxcis, majstor 16. stoljeća, a da je Rota do teme dospio preko grafičkog prijevoda Eneae Vica.[39] Čini se da se radi o varijaciji, ili pak preteči teme popularizirane u 17. stoljeću: sv. Jerolima koji čuje trubu Posljednjeg Suda.

Na bakrorezu je u donjem desnom kutu prikazan sv. Jerolim kao što bi bio u svom standardnom okruženju pećine – obuzet mislima s otvorenom knjigom, lavom kraj svojih nogu, te kardinalskom kapom obješenom o stablo u pozadini. Anđeo do njega mu nagovještava Posljednji Sud, a podno njih je natpis „SEMPER SONAT IN AURIBUS MEIS ILLA TERRIBILIS VOX SURGITE MORTUI VENITE AD IUDICIUM“[40]. U gornjem lijevom kutu na kugli stoji Bog

[39] Pelc, *Martin Rota Kolunić*, 118.
[40] Slobodan prijevod: „Tada progovoriše u uši moje strašan glas: 'Ustanite mrtvi, na sud idite!'“

Otac, a iz njegova smjera lete anđeli koji trubama šire vijest. Podno njih, na zemlji, mrtvi izlaze iz svojih grobova. Već spomenuta, a u Kolunićevo vrijeme nadolazeća barokna tema će ovakav poredak stvari izmijeniti u prenutog ili prestrašenog sv. Jerolima dok s neba slijeće anđeo s trubom, kao što je slučaj na izvedbi te teme na djelu talijanskog autora Guercina.

Jerolimov inače klasičan atribut lubanje, o kojem će biti riječ u idućem poglavlju, zamijenjen je u potpunosti razrađenim *memento mori* motivom trupla u poodmaklom stadiju raspadanja, kojem se na glavi već dobrano nazire lubanja s isplaženim jezikom, a ispod prsnog koša mu ispadaju organi – vrsta je to prikaza vrlo bliska verističkim nadgrobnim spomenicima srednjeg i ranog novog vijeka, čije će dalmatinske inačice biti razrađene naknadno. Direktno ispod raspadnutog trupla stoji natpis „VANITAS VANITAT ET OMNIA VANITAS“, citat iz biblijskog Propovjednika 1:2, u prijevodu: „Taština nad taštinama, sve je taština“. Ponovno je riječ o naglašavanju ideje o bezvrijednosti života, društvenog i materijalnog, naspram smrti i Posljednjeg Suda kojeg čovječanstvo iščekuje.



Slika 18. Martin Rota Kolunić, *Sv. Jerolim meditira nad Posljednjim Sudom*, 16. st., Bogišićeva zbirka, Cavtat (foto: Pelc, *Martin Rota Kolunić*)



Slika 19. Guercino, *Sv. Jerolim čuje trubu Posljednjeg Suda*, ~1620., The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskva (foto: Pushkin Museum)

4.3. Sveci s atributima ikonografije smrti

Dok je Kolunićev prikaz sv. Jerolima s tako eksplicitnim prikazom smrti i pozivom na svijest o istoj jedini svoje vrste među radovima autora dalmatinskog podrijetla obuhvaćenih u istraživanju, Dalmacija obiluje prikazima istog sveca u njegovoj tradicionalnoj ikonografskoj varijanti.

No, prvo bih spomenuo primjer koji je na neki način kompromis između te tradicionalne varijante i barokno-popularnog Jerolima kojem anđeo nagovještava Posljednji Sud. Radi se o slici sv. Jerolima koja je atribuirana Giuseppeu Angeliju, a smještena je u župnom uredu u Tisnom.[41] Prikazani svetac sjedi zaogrnut nad otvorenom knjigom s desnom rukom položenom na lubanju, ujedno pridržavajući raspelo; s lijevom se udara o prsa kamenom. Ovaj dio kompozicije i odabira motiva je do tada Jerolimov ikonografski standard. Međutim, svetac skreće pogled prema gornjem lijevom kutu slike, iz kojeg izviruje samo prednji kraj trube, bez vidljivog anđela. Radi se, znači, o Jerolimu koji čuje trubu Posljednjeg suda, no intervencija koja prikaz razlikuje od tipičnog sv. Jerolima u meditaciji ili u špilji je minimalna.

Iako u ovom slučaju nedostaju poruke ili natpisi koji bi izravno potvrdili da je misao o smrti jedna od temeljnih odrednica djela[42], činjenica da je tema upravo Posljednji Sud, a i gesta Jerolimove ruke položene na lubanju zasigurno idu u prilog tom slučaju. Povrh toga, lubanja prikazana zajedno s raspelom označava razmišljanje o vječnom životu nakon smrti.[43] Iako većina prikaza sv. Jerolima sadrži lubanju, ona je uglavnom smještena gdjegod sa strane, među ostalim atributima poput kardinalskog šešira, lava, sove i pećinskog okruženja, kao oznaka askete koji razmišlja o smrti[44] - takva je situacija na skulpturi Franje Čučića iz 1578., na kojoj je prikazan sv. Jerolim u špilji u crkvi sv. Jerolima u Pučišćima, ili pak na slici nepoznatog autora iz privatne zbirke Franke Bakotića u Splitu, koji sveca prikazuje u sličnom okruženju. Na primjeru iz Tisnog,

[41] Podaci iz fototeke Konzervatorskog odjela u Splitu
[42] Dostupan vizualni materijal je, međutim, zastarjele kvalitete – ne da se razaznati točan sadržaj pozadine ili prikaza/teksta u knjizi podno Jerolimovih ruku
[43] Grgić, „Lubanja“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 385-386.
[44] Grgić, „Jeronim“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 297-299.

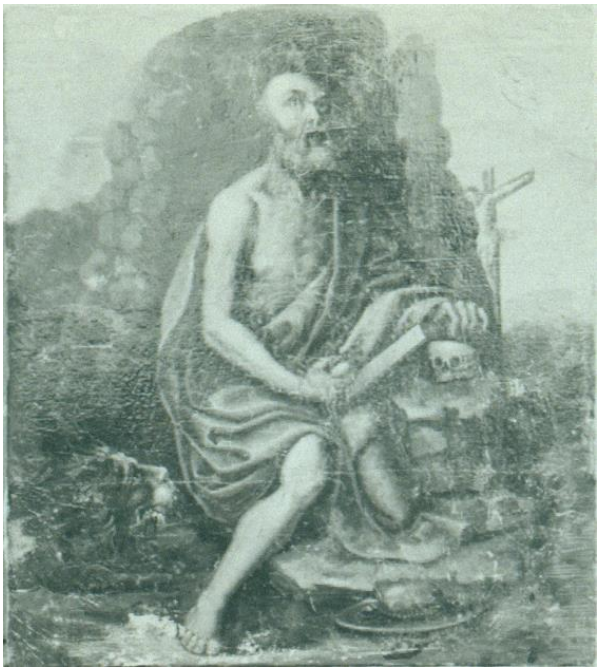
međutim, uz anđeosku trubu služi kako bi misao o smrti podigla s razine tek jedne od ideja koja slika komunicira do one središnje.



Slika 20. Giuseppe Angeli, *Sv. Jerolim čuje trubu Posljednjeg Suda*, 18. st., Tisno (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)



Slika 21. Franjo Čučić, sv. Jerolim u špilji, 1578., crkva sv. Jerolima, Pučišća (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)



Slika 22. Nepoznati autor, sv. Jerolim, privatna zbirka Frane Bakotića, Split (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)

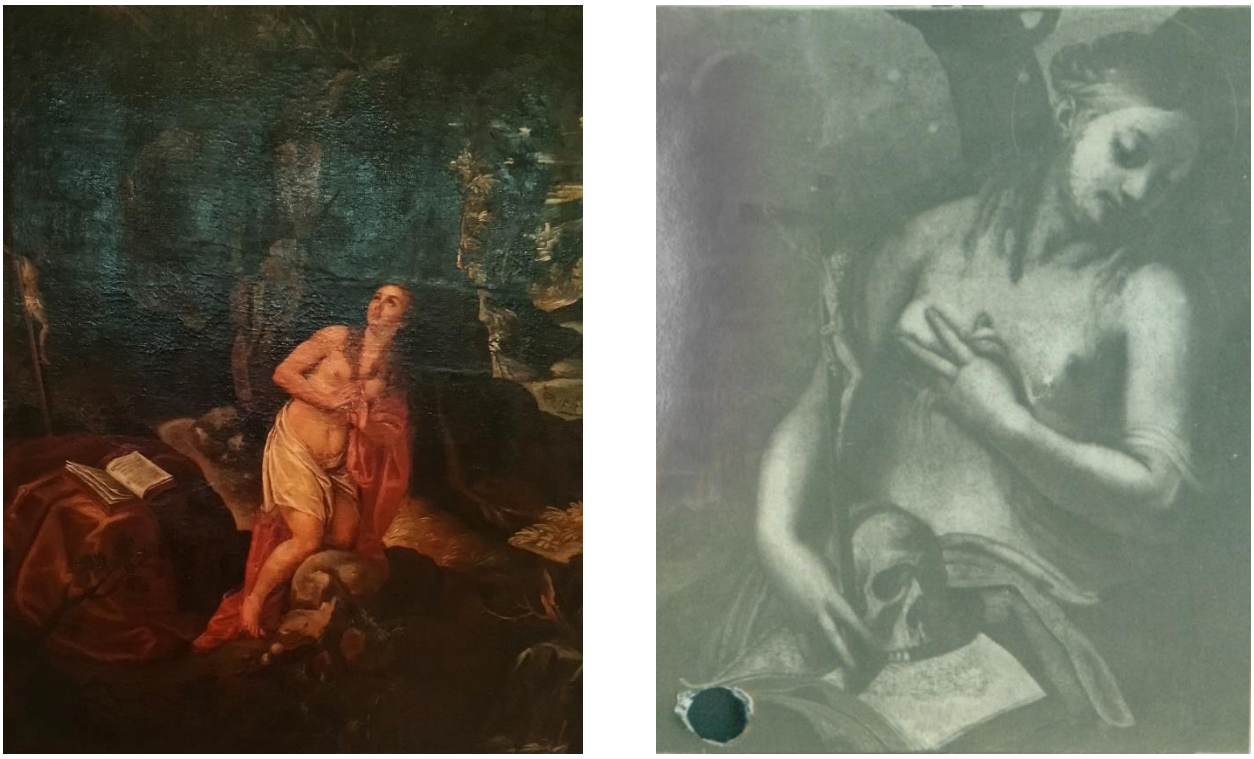
Sv. Jerolim rijedak je primjer među svecima s ikonografskim ograncima koji su na nekim prikazima bliski *memento mori* tematici koliko i samom svecu. To ne znači, međutim, da je na poznate nam motive teško naići u drugoj svetačkoj ikonografiji. Iako oni nisu izričiti kao kod Jerolima, uz mnoge svece pojavljuju se barem kao jednostavan motiv svečeve misli na smrt.

Jedna od takvih svetica jest Marija Magdalena. Renesansa, pa tako i hrvatska, nudi pregršt prikaza Marije Magdalene, u mnogo slučajeva s lubanjom postrance, ili pak u njenim rukama. Ovdje se uglavnom radi o simbolizmu Magdaleninog pokorničkog života nakon njena obraćenja, ne o smrtnom motivu kao takvom, primjerice na njenu prikazu iz samostana Gospe od Zdravlja u Splitu ili onom u trogirskoj katedrali sv. Lovre. Međutim, na nekim prikazima, poput onog iz splitske Galerije umjetnina ili djela iz privatne zbirke gospodina Kužine[45] u Splitu, lubanja se pojavljuje postavljena tik uz raspelo, a spomenuto je da u tom slučaju govorimo o simbolici vječnog života nakon smrti. Razliku je bitno istaknuti u odnosu na prijašnje primjere jer nam ukazuje na drugu perspektivu pogleda na smrt – u prvi plan se stavlja pozitivna konotacija vječnog života, za razliku od upozorenja na i iščekivanja samog trenutka strašne smrti.



Slika 23. Marija Magdalena; lijevo: samostan Gospe od Zdravlja, Split; desno: katedrala sv. Lovre, Trogir (foto: Konzervatorski odjel u Splitu, Tomić, *Trogirska slikarska baština*)

[45] Tako dokumentirano u fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu.



Slika 24. Marija Magdalena; lijevo: Galerija umjetnina, Split; desno: privatna zbirka g. Kužine, Split (foto: Tomislav Bosnić, Konzervatorski odjel u Splitu)

Još jedan svetac popularan u izborima slikarskih djela, a koji se često prikazuje sa specifičnom kombinacijom raspela i lubanje (a time se veže uz istu ideju vječnog života) je sv. Franjo Asiški. Na taj način prikazan je primjerice na slici Nicole Grassija iz zbirke sv. Lovre u Šibeniku, ili pak na oltarnoj slici Giovannija Battiste Pitterija smještenoj na oltaru Garagnin-Fanfogna trogirske katedrale. Kao djelo koje tematizira sv. Franju, a koje se ipak više približava „opakijoj" ikonografskoj varijanti upozorenja na trenutak smrti, valja spomenuti Sv. Franju pred raspelom iz crkve sv. Filipa Nerija u Splitu. Podno patetičnog prikaza Franje koji drži raspelo nalazi se lubanja skrivena u sjenama kojoj je pridodan i pješčani sat. U crkvi sv. Filipa Nerija biskup Nikola Bijanković je 1690. utemeljio splitsku bratovštinu Dobre Smrti[46], što odabir teme čini jasnijim.

[46] Mile Vidović, *Nikola Bijanković: Splitski kanonik i makarski nadbiskup 1645-1730* (Split: Crkva u svijetu 1981.), 55.

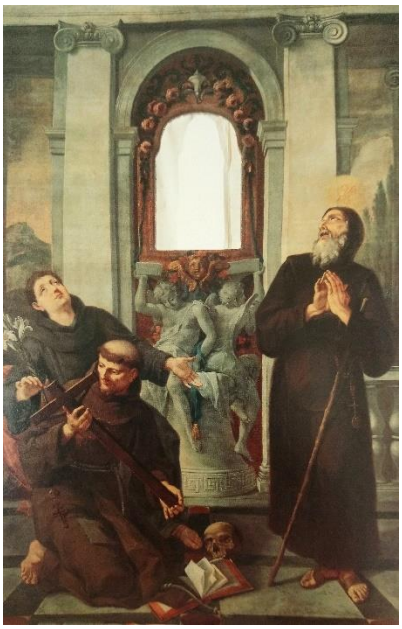
Sličan obrazac sveca i lubanje s raspelom se da zamijetiti i među nekim svecima koji nisu uživali jednaku popularnost među umjetničkim izvedbama kao prethodno spomenuti – među njima su sv. Serafin od Montegranara na slici koja se čuva u splitskom samostanu sv. Frane, koju je Ivana Prijatelj Pavičić atribuirala Giovanniju Battisti Pitteriju[47], sv. Katarina Sijenska Mattea Ponzonija iz riznice splitske katedrale, te sv. Alojzije Gonzaga na pali portante Antuna Zuccara u crkvi sv. Nikole u Trogiru.



Slika 25. Radionica Bernarda Strozzija, *Sv. Frane Asiški pred raspelom*, riznica splitske katedrale, Split (nekoć u crkvi sv. Filipa Nerija) (foto: Tomislav Bosnić)

[47] Ivana Prijatelj-Pavičić, „Prilog poznavanju slikarskog opusa Giovannija Battiste Augustija Pitterija“ u *Peristil* 71, br. 1 (2004.): 83-88.





Slika 26. Lijevo: Nicola Grassi, *Sv. Franjo*, kraj 17./prva polovica 18. st., zbirka sv. Lovre, Šibenik; desno: Giovanni Battista Pitteri, *Sv. Antun Padovanski, sv. Franjo Asiški i sv. Franjo Paulski*, katedrala sv. Lovre, Trogir (foto: Konzervatorski odjel u Splitu; Tomić, *Trogirska slikarska baština*)





Slika 27. Lijevo: G.B. Pitteri, *Sv. Serafin od Montegranara*, 1730-1754., zbirka samostana sv. Frane, Split; desno: Matteo Ponzone, *Sv. Katarina Sijenska*, ~1635., riznica splitske katedrale, Split (foto: Prijatelj-Pavičić, *Prilog poznavanju G.B. Pitterija*, Tomislav Bosnić)



Slika 28. Antun Zuccaro, *Sv. Ivan Krstitelj, sv. Alojzije Gonzaga i bl. Ivan Trogirski*, 19. st., katedrala sv. Lovre, Trogir (foto: Tomić, *Trogirska slikarska baština*)

Sv. Augustin i bl. Augustin Kažotić Jacopa Palme Mlađeg još je jedan dodatak opusu trogirske katedrale koji se bavi ikonografijom smrti. Prikazan je sv. Augustin u biskupskoj odori s desnom rukom podignutom na blagoslov, a lijevom držeći biskupski štap nad poraženom Sotonom podno njegovih nogu. Ispred njega u klečećem položaju nalazi se bl. Augustin Kažotić u dominikanskom habitu s rukama na prsima, okrenut prema knjizi naslonjenoj na lubanju, u kojoj piše: „FONTALIS-BEATITUDO-BEATORUM-IMITATIO-ET MOR-TIS ME-DITATIO“ (u prijevodu: „Izvorno blaženstvo je nasljedovanje blaženih i razmišljanje o smrti“) – jedan od već viđenih i brojnih poziva na meditacije o smrti.[48]

[48] Radoslav Tomić, *Trogirska slikarska baština: od 15.-20. stoljeća* (Zagreb: Matica Hrvatska/Ministarstvo kulture Republike Hrvatske 1997.): 33-34.



Slika 29. Jacopo Palma Mlađi, *Sv. Augustin i bl. Augustin Kažotić*, 1599., katedrala sv. Lovre, Trogir (foto: Tomić, *Trogirska slikarska baština*)

Slijedi svetac koji se ne nalazi često na prikazima dalmatinske obale, no istraživanjem se uspjelo ući u trag barem jednom od takvih prikaza. Riječ je o sv. Brunu, prikazanom na slici koja je dokumentirana u fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu 1990. godine kao jedno od djela iz privatne zbirke Katje Ujdurović.

Svetac je prikazan kao ćelav redovnik s bradom u habitu kartuzijanskog reda kako kleči u poluprofilu, s desnom rukom na prsima a lijevom raširenom od tijela, pogledom usmjerenim prema promatraču. Na stolu lijevo od njega prikazano je raspelo prema kojem kleči, a pridržava ga minijaturna ženska figura. U pozadini je prikazana nekolicina *putta*. Podno svečevih nogu izviruje grančica ljiljana, a s lijeve strane se nazire na fotografiji vrlo slabo vidljiv kružni oblik, no teksturom se naslućuje da je riječ o lubanji.

Dvojba je umanjena činjenicom da se mrtvačka glava i navodi kao atribut sv. Bruna uz njegov kartuzijanski habit, iako su grančica ljiljana i zanimljiva ženska figura odmak od njegovih dokumentiranih prikaza.[49] Susret mrtvačke glave i raspela, doduše, poznat nam je obrazac koji upućuje na promišljanje o smrti.

[49] Mitar Dragutinac, „Bruno“ u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 177-178.



Slika 30. Nepoznati autor, *Sv. Bruno*, privatna zbirka Katje Ujdurović, Split (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)

Poglavlje bih okončao posljednjim dodatkom panteonu svetaca makabrističke ikonografije: sv. Jurjem. Poznato je da je ikonografija sv. Jurja opsežna koliko i njegovi mnogobrojni kultovi[50], no nekoliko dalmatinskih primjera uvodi uz samog Jurja rijetko viđenu lubanju.

Prvi od primjera, o kojemu se vrlo malo zna, vrlo je jednostavan reljef s oltara sv. Jurja u crkvi sv. Jurja između Nerežišća i Škripa na Braču. Na njega se uzgred osvrće Milan Pelc, spominjući samo da se ne da pouzdano atribuirati, te da je nadprosječno oblikovano s obzirom na tehničke sposobnosti lokalnih majstora, iako ne profesionalno. Sv. Juraj na propinjućem konju kopljem probija usta zmaja koji izlazi iz pećine s desne strane, dok na brežuljku povrh njih kleči kraljevna, a u pozadini se prostire grad. Podno zmaja nalaze se motivi lubanje i ukriženih kostiju.[51]

Drugi od primjera slikano je djelo iz lopudske crkve sv. Nikole. Opća ikonografija dosta je slična prvom primjeru. Lubanje i kosti naslagane su podno zmajevih prednjih lavljih šapa, a zanimljivo je uočiti da detalj njegovih krila odgovara načinu obrade tog motiva u slučaju Kolunićevih demona i Smrti s četiri lubanje.

Na navedenim primjerima radi se o prikazu sv. Jurja u bitci sa zmajem koji je prema Zlatnoj Legendi terorizirao libijski grad Silenu, zahtijevajući ljudske žrtve. Juraj je prolazio kraj grada na dan kada je trebala biti žrtvovana kraljeva kći, te je zmaja zarobio i ubio.[52] Prikazana lubanja s kostima na oba djela vjerojatno nije u svojstvu *memento mori* motiva, niti poziva na razmišljanje o smrti, već reducirani simbol zmajevih prethodnih žrtava. Pišem „reducirani" jer je na europskim varijantama ove kompozicije, primjerice one Carpacciove u zgradi bratovštine San Giorgio degli Schiavoni u Veneciji koja je vjerojatno služila kao referenca za ovu shemu, prikazano čitavo polje ljudskih ostataka kao podsjetnik na zmajeve žrtve.

[50] Fučić, „Juraj" u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 308-310.
[51] Pelc, *Renesansa*, 300.
[52] „Medieval Sourcebook: The Golden Legend: St. George", Fordham University, konzultirano 4.10.2021., https://sourcebooks.fordham.edu/basis/goldenlegend/GL-vol3-george.asp



Slika 31. Nepoznati autor, *Sv. Juraj*, 15./16.st., Brač (foto: Pelc, *Renesansa*)



Slika 32. Nepoznati autor, *Sv. Juraj ubija zmaja*, sredina 16. st., crkva sv. Nikole, Lopud, (foto: Galerija Klovićevi Dvori, katalog izložbe *Dominikanci u Hrvatskoj*)



Slika 33. Vittore Carpaccio, *Sv. Juraj i zmaj*, 1502., Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venecija (foto: Web Gallery of Art)

4.4. Ikonografija smrti na prikazima raspeća

Prikaz raspeća ikonografska je shema koja ponekad koristi makabrističke motive, iako u prednji plan stavlja sasvim drugu temu. Kod raspeća može biti riječ o pojavi lubanje na dnu ili podno križa, bilo na slikarskim ili grafičkim prikazima, ili izvedbama raspela. Varijacija je to na ikonografiju raspeća koja je već jednim dijelom objašnjena kod jednog od Kolunićevih prikaza, gdje je autor položio čitav kostur ispod Kristova raspetog tijela na križu. Motiv se koristi jer ime brda na kojem je Krist raspet, Golgota, znači „lubanja", a prema srednjevjekovnoj legendi Adam je na tom mjestu pokopan. Ponekad je riječ o nekoliko inačica ovog prikaza koji iskazuju misao da je grijeh kojeg je začeo Adam otkupljen Kristovom žrtvom, što se predočava na način da Kristova krv pada na lubanju pod križem, kalež kojeg pridržava Adam, ili se veže uz kakav drugi prikaz Adama općenito, bila to njegova lubanja, kostur, ili sama živa figura lika.[53] Alternativna asocijacija koju se može uzeti u obzir jest ona na srednjevjekovnu legendu o Adamovu sinu Setu. Legenda kaže da je po Adamovoj smrti Set u njegova usta stavio tri sjemenke ili usadio mladicu sa stabla spoznaje dobra i zla. Iz sjemenki (ili mladice) s vremenom izrasta stablo od kojeg će biti načinjen Kristov križ.[54]

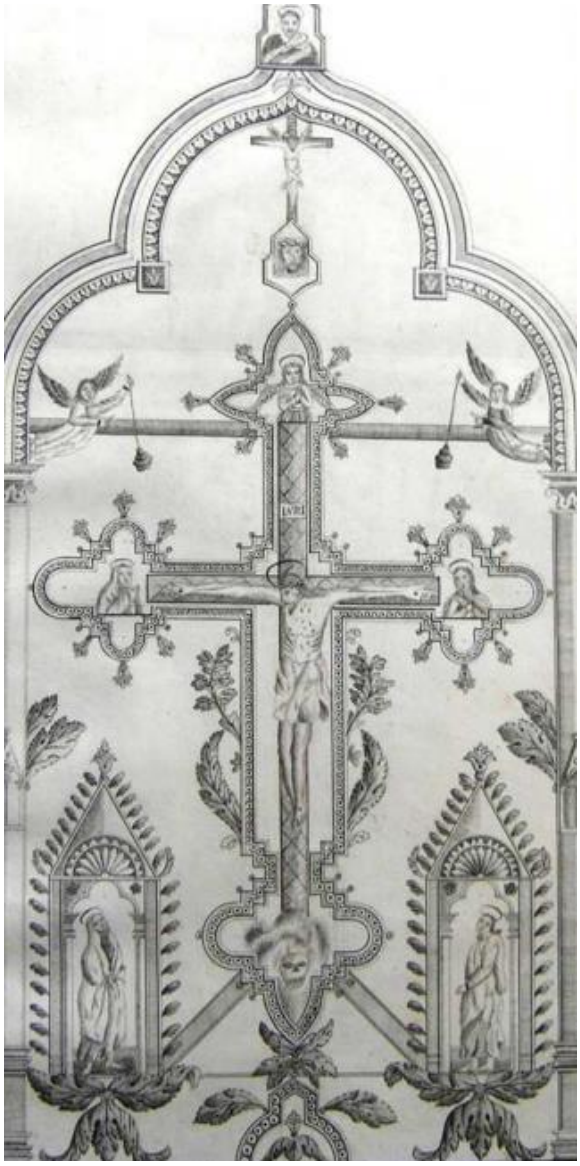
Navest ću tek nekoliko primjera ove teme, s obzirom da su detalji koji su na njima od interesa za ovaj rad vrlo slični među gotovo svim prikazima. Kao prvi od njih spomenut ću ophodni križ iz 11./12. stoljeća, koji se danas nalazi u riznici splitske katedrale. Radi se o umjetnini zlatarske proizvodnje, točnije o križu od pozlaćenog bakrenog lima. Prikazan je raspeti Krist romaničkog tipa koji pobjeđuje smrt[55], položen frontalno i otvorenih očiju. Iznad njega sjedi Bog Otac, a podno njega nalazi se Adamova lubanja unutar vijenca. Isti motiv lubanje pronalazimo i na crtežu raspeća Simonea Parlaschija, koji prikazuje bogato obrađenu monumentalnu grupu sa

[53] Fučić, „Raspeće – Adamova lubanja" u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 503.
[54] Fučić, „Adamova smrt" u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva,* 102.
[55] Situacija je to koju je zanimljivo promotriti u širem planu kršćanske ikonografije, a ne samo kao simbol Kristova uskrsnuća. Ovakav odnos prema smrti predstavlja potpuni obrat u usporedbi s prikazima smrti u čitavoj povijesti zapadno-kršćanske makabrističke ikonografije općenito; jedini drugi lik koji se može prikazati u istom odnosu moći je Djevica Marija, kao što je to slučaj primjerice na slici Bezgrešno Začete Feliksa Tironija na vratnicama moćnika u crkvi u Supetru, gdje je prikazana Smrt kao kostur koji se hvata za glavu i leži poražen podno Marijinih nogu, a lubanja joj je iskrivljena u tužnu grimasu. Na indirektan način cjelokupna makabristička ikonografija zapada, koja smrt predstavlja kao neumoljivu pobjednicu tako jača ikonografiju Krista i Djevice, jedinih figura koji su u stanju takvu sverazornu silu nadjačati.

svecima i manjim „raspećem unutar raspeća“, te na raspelu iz splitske crkvice Gospe od Soca u Velom Varošu, pretežno ornamentalnom djelu od drva i srebra.







Slika 34. Gore lijevo: Nepoznati autor, ophodni križ, 11./12. st., riznica katedrale, Split; dolje lijevo: Nepoznati autor, oltarni križ, 17./18. st., crkva Gospe od Soca u Velom Varošu, Split; desno: Simone Parlaschi, *Il vero ritratto della divotissima imagine*, 1614., samostan Male braće, Dubrovnik (foto: Tomislav Bosnić, Konzervatorski odjel u Splitu, Matko Matija Marušić: *Monumentalna raspela u crkvama dubrovačkog područja do Tridentskog sabora*)



Slika 35. Detalji lubanja s prethodnih prikaza raspeća, s lijeva na desno: Ophodni križ iz riznice splitske katedrale, Gospe od Soca, Parlaschijev crtež

4.5. Bratovštine Dobre Smrti

Bratovštine Dobre Smrti kao naročito utjecajan faktor na makabrističku umjetnost spomenute su već u uvodnim poglavljima u kontekstu društvenih okolnosti u Splitu. Njihova se prisutnost, međutim, da pratiti na nekolicini drugih mjesta duž dalmatinske obale, gdje su njihove narudžbe rezultirale nizom radova smrtne ikonografije.

Možda je najupečatljivija takva umjetnička cjelina oltar sv. Križa u trogirskoj katedrali sv. Lovre. Za njegovo podizanje u 1694. godini zaslužan je trogirski biskup Ivan Kuparić, a godinu nakon je uz njega vezao novoutemeljenu trogirsku bratovštinu Dobre Smrti. Radi se o cjelini naglašenog makabrističkog karaktera čime odskače od tipične barokne altaristike u Dalmaciji. Na oltaru se izmjenjuju crni i bijeli mramor čime se uokviruje ozbiljnost tematike. Kvadratna polja predoltarnika ispunjena su osmokrakim okvirima unutar kojih su smještene lubanje s ukriženim kostima, a između je dekorativni obrazac koji se sastoji od duge vertikalne kosti na koju se slažu višestruke horizontalno ukrižene kosti. U središnjoj niši oltara postavljeno je venecijansko drveno raspelo iz 1509. kojem su sa svake strane postavljena dva svetačka prikaza, a pozadina je ukrašena zvjezdolikim oblicima. Na trokutnim segmentima iznad, kao i u luneti zabata ponavlja se obrazac „kostolikog“ dekorativnog motiva i lubanje u raznim aranžmanima, a na obratima zabata postavljene su dvije skulpture kostura u kukuljicama, jedan s kosom, a drugi s pješčanim satom.[56]

Pišući o oltaru, Radoslav Tomić razmatra atribuciju autoru Giuseppeu Sardiju zbog niza specifičnosti u obradi oltara, no ostavlja mogućnost drugog autorstva. Skeletne skulpture uspoređuje s talijanskim primjerom sa spomenika dužda Giovannija Pesara u Santa Maria Gloriosa dei Frari, no daju se pronaći bliskije paralele. Konkretni talijanski primjeri koje spominje Tomić, iako nesumnjivo predstavljaju smrt, oblikovanjem su bliskiji ispijenom mrtvom tijelu koje je još u procesu raspadanja. Dok su oni, u ovom kontekstu doslovno rečeno, „kost i koža“, trogirski su primjeri sama kost, a i omotani draperijom. Ako bismo tražili talijanske uzore ovakvom oblikovanju, kao adekvatniju usporedbu dalo bi se razmotriti zakukuljene figure poput lika kostura autora Carla Bizzacherija na grobnici Cinzija Aldobrandinija u crkvi San Pietro in Vincoli u Rimu,

[56] Radoslav Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji* (Zagreb: Matica Hrvatska 1995.), 62.

autora Domenica Guidija na grobnici Camilla del Corna u crkvi Gesù e Maria u Rimu ili autora Giovannija Battiste Ghislenija s nadgrobnog spomenika koji je autor podigao sebi u crkvi Santa Maria del Popolo u Rimu. Istina je da je datacija Bizzacherijeve figure desetak godina nakon podizanja oltara sv. Križa u Trogiru, a točna godina Guidijeve izvedbe se i ne poznaje. No vremenske razlike dovoljno su male da se može razmatrati mogućnost popularizacije novonastalog ikonografskog predloška zaogrnute smrti s atributima kose i pješčanog sata, koja se onda proširila iz Rima u Veneciju, a tako stigla i do naše obale.

Simbolika kose i pješčanog sata koji se pojavljuju s kosturima već nam je poznata s primjera u prethodnim poglavljima. Međutim, pojava ovih atributa, s dodatkom dugog plašta u kombinaciji s pozama i gestikulacijama koje vidimo na talijanskim primjerima, a i onom trogirskom upućuju na moguću adaptaciju ikonografskog predloška trijumfa smrti. Trijumf smrti kao predložak već je spomenut pri obradi dubrovačkih i zadarskih iluminiranih rukopisa *memento mori* tematike – riječ je o prikazu pobjednice Smrti s kosom u ruci koja stoji na trijumfalnim kolima i njima gazi ljudska tijela. Razvidno je da se o toj konkretnoj sceni ne radi na ovdašnjim primjerima, no pobjedonosna dispozicija figura Smrti prisutna je na svim skulpturama (tu bih jedino isključio Ghislenija, jer iako je atributom plašta blizak, radi se o dosta drugačijoj kompoziciji), što odražava ideju koja stoji iza ikonografije trijumfa smrti. Bizzacherijeva Smrt lijevom rukom visoko drži svoju kosu, a desnom polaže pješčani sat na vrh sarkofaga pokojnika, dok su joj krila usmjerena uvis. Torzo je zakrenut prema desnoj strani, s lijevom nogom blago odignutom od postolja, dok je glava blago zakrenuta prema lijevo, s pogledom usmjerenim na pješčani sat. Guidijev kostur ne dijeli elegantnu kompoziciju, već više podsjeća na rasplesane prikaze smrti *danse macabre* ikonografije, no također je smješten nad pokojnikom, te lijevom rukom podiže pješčani sat u koji mu je pogled usmjeren.

Treba imati na umu da se dva talijanska primjera nalaze na grobnicama, što adaptaciju trijumfa smrti čini vrlo smislenim, s obzirom da se podno figura Smrti nalaze upravo tijela pokojnika. Trogirski primjer, koji se ipak nalazi na oltaru, a ne grobnici, nije toliko usko vezan uz tako specifičnu tematiku, no podbočenom lijevom rukom, desnom koja izdiže pješčani sat (ili kosu – iz dostupnog se materijala ne nazire jasno što je u ruci konkretne prikazane skulpture bilo),

uspravnim torzom te pogledom usmjerenim prema gore kompozicijski odgovara talijanskim varijantama.

Što se autorstva skeletnih skulptura tiče, gledajući njihovu izvedbu koja je kvalitetom bliža gotici nego baroku, naslućuje se da je možda riječ o angažmanu nekog manje poznatog lokalnog klesara, u usporedbi ne samo s talijanskim primjerima, nego kvalitetom skulpturalnih djela na hrvatskim oltarima općenito. Pogledamo li skulpture svetica sa zabata glavnog oltara župne crkve u Nerežišćima na Braču, može se uočiti da je poziranje, skromnija vještina u obradi površine te relativna ukočenost kompozicijskih pravaca unatoč pokušaju dinamizacije dosta slična situaciji skeletnih figura u Trogiru, iako je ikonografski plan sasvim drugačiji. Pišeći o altarističkim praksama Giorgia Massarija, autora oltara u Nerežišćima, Tomić spominje da su skulpturu za njegov oltar radili suradnici – moguće je da je autor trogirskih figura onda upravo autor iz njegova klesarskog kruga.[57]

[57] Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, 146.

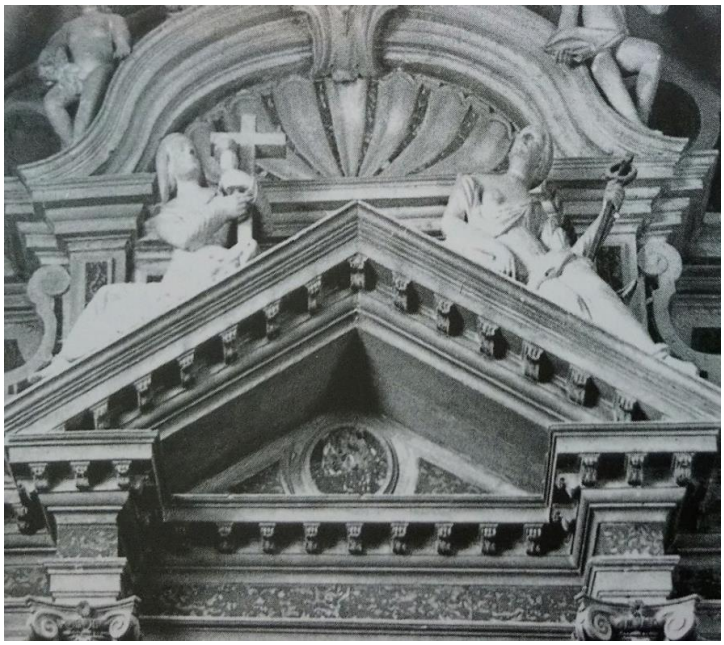


Slika 36. Giuseppe Sardi (?), oltar sv. Križa, katedrala sv. Lovre, Trogir (foto: Tomić, *Barokni oltari u skulptura u Dalmaciji)*



Slika 37. Talijanske figure smrti. Redom: Baldassarre Longhena, grobnica Pesaro, 1669., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija; Giovanni Battista Ghisleni, grobnica autora, 1670., Santa Maria del Popolo, Rim; Carlo Bizzacheri, grobnica Cinzija Aldobrandinija, 1707., San Pietro in Vincoli, Rim; Domenico Guidi, grobnica Camilla del Corna, datacija nepoznata, Gesù e Maria, Rim (foto: Wikimedia Commons, Roberto Piperno)





Slika 38. Lijevo: kostur s trogirskog oltara; desno: svetice s oltara u Nerežišćima (foto: Konzervatorski odjel u Splitu; Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*)

U predvorju trogirske katedrale sv. Lovre danas se nalazi i jedna manja makabristička skulpturalna cjelina. Riječ je o kamenom postolju trokutastog oblika odrezanih vrhova i konkavnih stranica, na jednoj od kojih je isklesan motiv lubanje s ukriženim kostima. Izvorno mjesto ovog rada nije poznato, a danas se koristi kao nosač za baldahin povodom blagdana sv. Ivana. Da se pretpostaviti da je i ovo djelo napravljeno kao dio neke od narudžbi trogirske bratovštine Dobre Smrti, kojoj je također služilo u kakvoj ceremonijalnoj ulozi, ili za prikaz nekog komada crkvenog inventara, sudeći po kružno oblikovanom utoru na gornjoj plohi postolja.

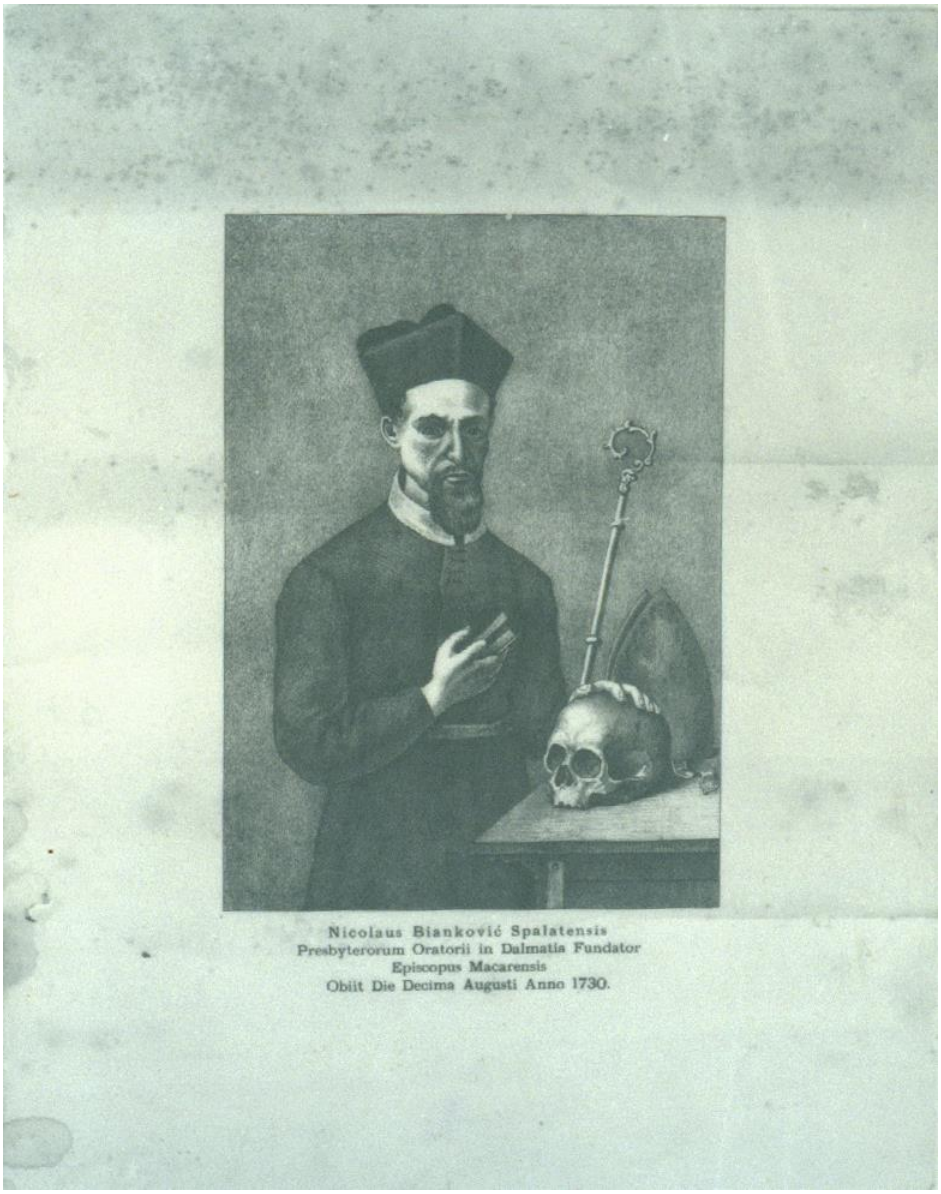


Slika 39. Nepoznati autor, nosač s motivom lubanje i ukriženih kostiju, katedrala sv. Lovre, Trogir (foto: Ivana Čapeta Rakić)

Također u Trogiru, smješten u gradskom muzeju, nalazi se portret Nikole Bijankovića. Prikazan je sredovječni muškarac duge brade s biskupskom kapom – birettom – na glavi. Desnu ruku s knjižicom drži uz prsa, a lijeva mu je položena na lubanju koja leži na stolu, iza koje je naslonjen biskupski štap uz mitru. Riječ je, kao što atributi govore, o (makarskom) nadbiskupu. Bijanković je bio biskup prepoznat i omiljen u narodu zbog svog ekstenzivnog socijalno-karitativnog rada,[58] do te mjere da je odmah nakon njegove smrti biskup nasljednik pokrenuo proces njegove beatifikacije.[59] Odabir lubanje kao motiva postaje jasan osvrnemo li se na činjenicu da je 1676. godine u Splitu dao sagraditi crkvu sv. Filipa Nerija, u kojoj je 1690. osnovao splitsku

[58] Vidović, 232.
[59] Vidović, 227.

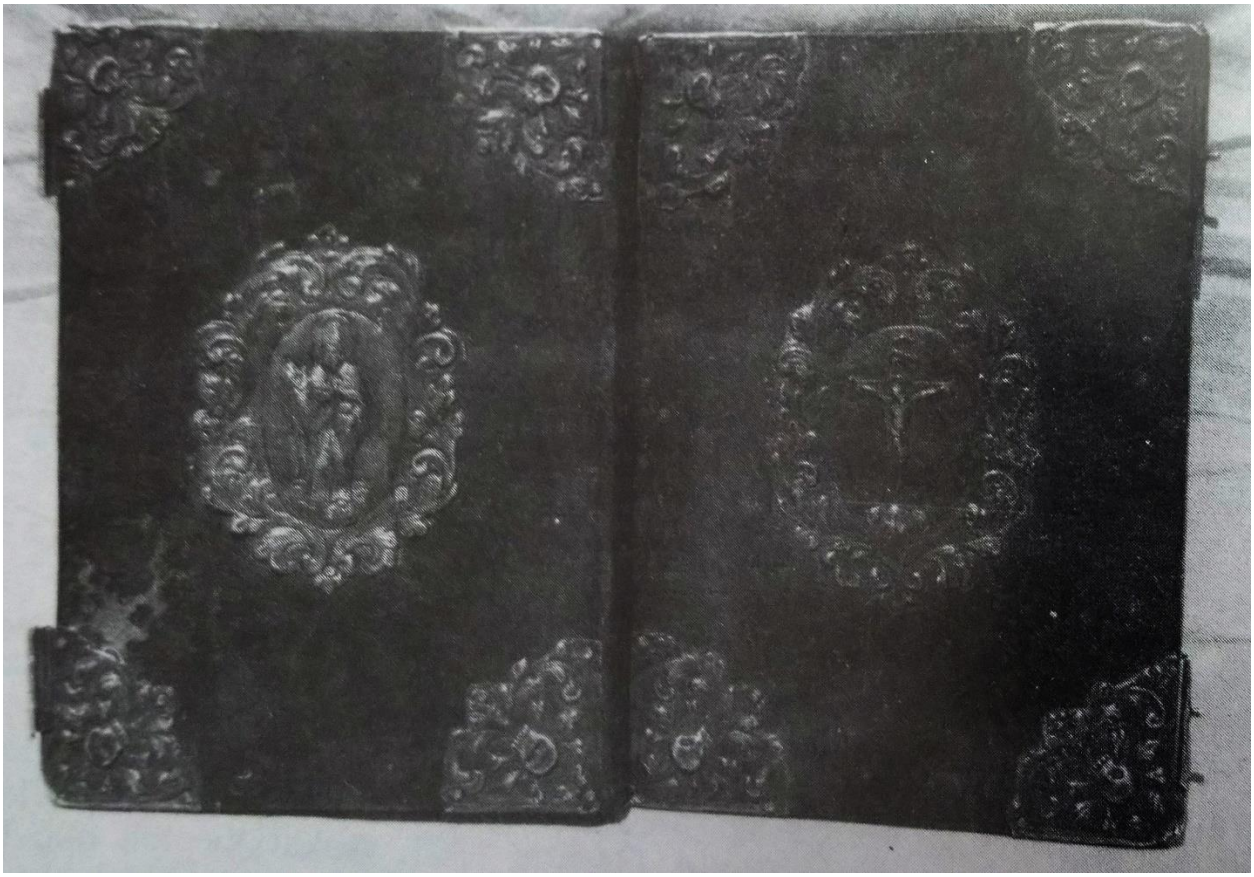
Bratovštinu Dobre Smrti pod zaštitom sv. Franje Ksaverskog – članovi su joj nosili posebne crne tunike[60], u kojoj je Bijanković čini se i prikazan. Obzirom na taj detalj iz Bijankovićeva života, kao i na ikonografske osobitosti ovakvog prikaza lubanje, naročito u kontaktu sa svecem ili ovom slučaju osobom iz vjerskog i javnog života, jasno je da se radi o *memento mori* prikazu.



Slika 40. Nepoznati autor, portret Nikole Bijankovića, gradski muzej u Trogiru (foto: Konzervatorski odjel u Splitu)

[60] Vidović, 55.

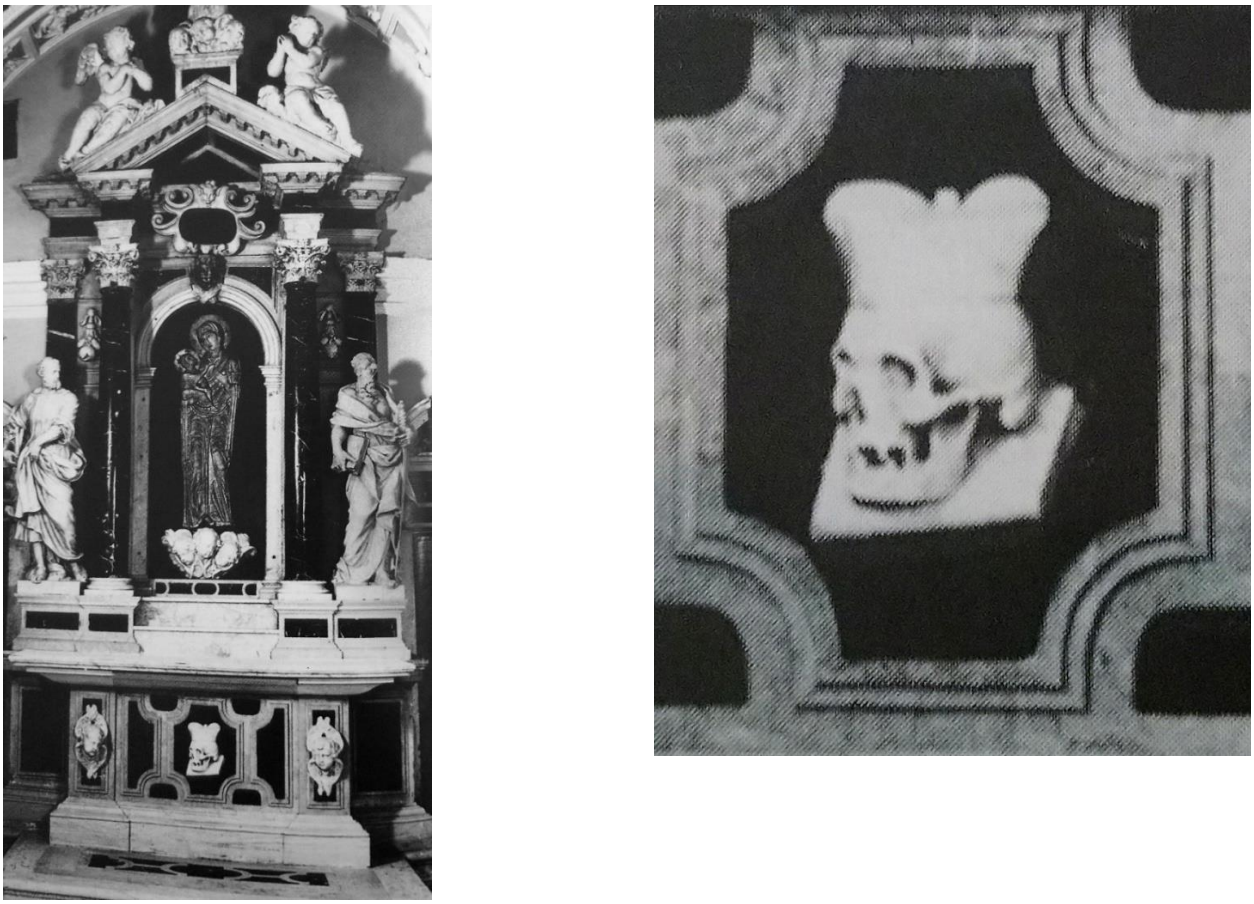
Bijanković je 1723. osnovao i bratovštinu Dobre Smrti u Makarskoj, koja 1771. naručuje gradnju oltara u crnom i bijelom mramoru, no podaci o samoj gradnji u zapisima bratovštine nisu zabilježeni.[61] Ova bratovština za sobom je ostavila i do danas očuvanu matrikulu, koja jasno odražava očekivanu tematiku. Uvezana je u crni baršun, a na prednjim joj se koricama nalazi bogato ukrašeni srebrni medaljon koji sadrži lik raspetog Krista, a onaj na stražnjoj lik sveca. Na svakom od četiri ugla prednje i zadnje strane nalaze se isto tako bogato ukrašene srebrne aplike, unutar kojih su motivi lubanje s ukriženim kostima.[62]



Slika 41. Nepoznati autor, matrikula bratovštine Dobre Smrti, 18. st., župna crkva, Makarska (foto: Bezić-Božanić: *Prilog poznavanju bratovština u Makarskoj 18. stoljeća*)

[61] Nevenka Bezić-Božanić, „Prilog poznavanju bratovština u Makarskoj 18. stoljeća“, *Makarsko Primorje* 1 (1990.): 103, 107, 108.
[62] Bezić-Božanić, 104.

Valja se osvrnuti i na djelo zadarske *Scuola della misericordia*, koja je dala rekonstruirati oltar Bezgrešnog Začeća u sjevernoj kapeli današnje crkve sv. Šimuna krajem 17. ili početkom 18. stoljeća.[63] Također izrađen od crnog i bijelog mramora, oltar u sredini nosi stariji reljef Bogorodice s Djetetom, a sa strane kipove svetog Petra i Pavla. Ostatak glavnog dijela oltara kićen je tipičnim baroknim ornamentom, kao i *puttima* u obliku maskerona, punih figura te samih glava. U sredini predoltarnika nalazi se lubanja koja nosi *birettu* i počiva na knjizi. *Memento mori* motiv je prisutan, a možda je riječ i o priznanju biskupu ili utemeljitelju *scuole* s obzirom na motive *birette* i knjige.



Slika 42. Lijevo: Nepoznati autor, oltar Bezgrešnog Začeća, , 17./18. st., crkva sv. Šimuna, Zadar; desno: detalj lubanje na predoltarniku (foto: Tomić: *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*)

[63] Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*

Scuola della misericordia razlikuje se od zadarske bratovštine Dobre Smrti – *Cofraternità del Suffragio* – koja podiže oltar Duša od čistilišta u zadarskoj katedrali. Ovaj oltar također je izrađen od crnog i bijelog mramora. Na pilastrima predoltarnika nalaze se amblemi smrti, a na pločama postolja statua na glavnom dijelu su motivi ukriženih kostiju. Vrh lunete koja je dio okvira oltarne slike ukrašen je lubanjom s opnenim krilima, a s njene desne strane, na pilastru zabata uz vrpčanu dekoraciju se pojavljuje motiv kose. Međutim, „ton" spomenika izražava ravnodušniji, pa čak i optimističniji stav prema smrti; na oltaru se nalaze skulpture Milosrđa i Nade, a na predoltarniku anđeo slijeće u spas dušama u čistilištu. Kroz takve blagonaklone prikaze ovaj spomenik već izražava mentalitet smrti koji se polako približava svom konačnom obliku, a eshatološki se u nekoj mjeri zadržao i do danas. Tome se nije ni čuditi, jer oltar je podignut tek 1806. godine, a skulpturalnom obradom figura blizak je neoklasicističkim oblikovanjima pod utjecajem Canove koliko i baroknim.[64]



[64] Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, 157.



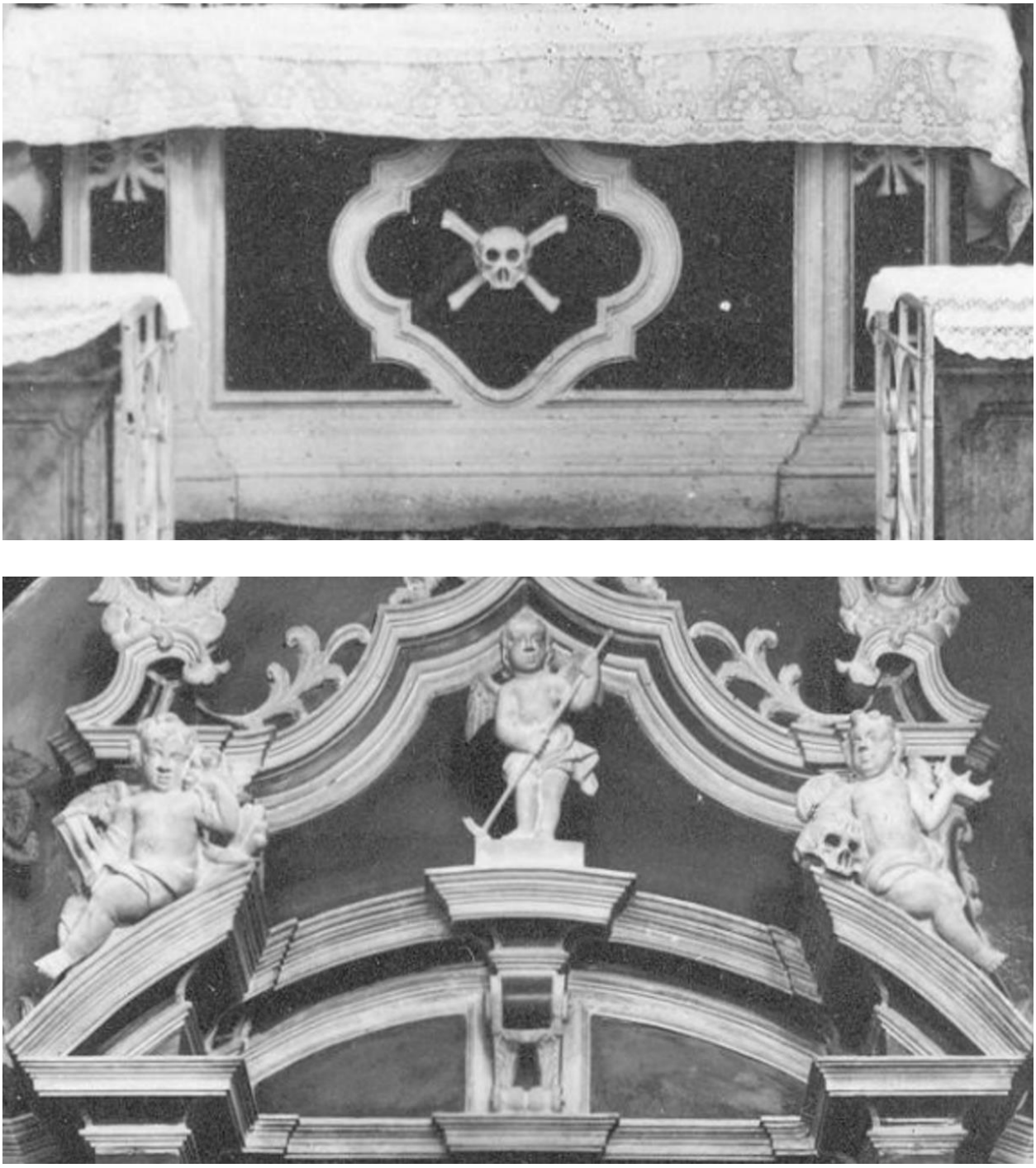
Slika 43. Pietro Onigha, oltar Duša od čistilišta, 1806., katedrala sv. Stošije, Zadar (foto: Laudato.hr)

Oltar makabrističkih obilježja nekoć se mogao naći i u Splitu. Naime, do 1944. godine kod splitskih Srebrnih vrata nalazila se crkva „Dušice“ ili Dobre Smrti koju je svojevremeno održavala splitska bratovština Dobre Smrti, no crkva je porušena kako bi se mogla istraživati istočna vrata Dioklecijanove palače.[65] Oltar je dosljedan izboru crnog i bijelog mramora te skeletnoj dekoraciji na predoltarniku koje smo viđali na prethodnim primjerima. Predoltarnik sadrži jedan amblem unutar kojeg se nalazi lubanja s ukriženim kostima, a na pozadini crnog mramora nazire se motiv kose, donekle skriven rubovima amblema. Glavni dio oltara oblikovan je u dekoriranu baroknu cjelinu s dva stupa od crnog mramora te dva prelomljena pilastra i okvirom za oltarnu sliku, a gornji dio simetrično je popunjen skulpturama *putta* – po dva sa svake strane te jedan u sredini. *Putto* na lijevom obratu zabata desnom rukom na svoju nogu naslanja pješčani sat, onaj na desnom obratu naslanja se desnom rukom na lubanju, a *putto* u sredini drži štap s kratkim i naizgled oštećenim završetkom. Sudeći po atributima anđela s lijeve i desne strane te zakrivljenom obliku završetka, može se pretpostaviti da se radilo o oštrici kose.

[65] Perislav Petrić, „Sakralna topografija u staroj gradskoj jezgri“, *Baština* 14 (1989.), br. 19: 276-277.



Slika 44. Nepoznati autor, oltar u nekadašnjoj crkvi „Dušice“, 17./18. st., Split (foto: Digitalna knjižnica Zadar)



Slika 45. Detalji oltara, gore: predoltarnik; dolje: skulpture putta s makabrističkim motivima (foto: Digitalna knjižnica Zadar)

4.6. Smrt u umjetnosti nadgrobne skulpture u Dalmaciji

Nadgrobna plastika možda je prva grana umjetnosti koje se čitatelj dosjetio vidjevši naslov rada, ili barem među prvim. Razlog iz kojeg je ova niša u skulpturalnom repertoaru Jadrana usprkos tome ostavljena za kraj jest jer tražena ikonografija i način obrade na našem području podosta uzmiču pred klasičnim prikazima pokojnika – čak i umjetničke struje bogatog opusa talijanske makabrističke nadgrobne plastike koja je u maloj mjeri predstavljena u poglavlju o bratovštinama Dobre Smrti nisu, čini se, dopirale do lokalne proizvodnje ili naručitelja.

Prikaza mrtvih na odru ili u drugim tipičnim shemama sepulkralne umjetnost ne nedostaje – dapače – no odlučeno je da se analiza tih primjera ne bi uklapala u duh rada. Kao što je do sad bio slučaj, među nadgrobnim spomenicima traženi su oni na kojima se autor okušao u prikazivanju ustaljenih predložaka i motiva ikonografije smrti. Uzimanje u obzir cjelokupne plastike nadgrobnih spomenika bilo bi pitanje iscrpnih analiza klesarske tehnike, autorskih atribucija, pronalaženja naručitelja i ispitivanja njihovih biografija, što je itekako relevantna tema, no prevelik odmak od ciljeva za kojim se u ovom radu ide.

Ogranak sepulkralne umjetnosti koji jest shodan takvim ciljevima je onaj veristički. Počevši s razdobljem kasnog srednjeg vijeka, veristički prikazi pokojnika postaju sastavnim dijelom nadgrobne ikonografije, kao posljedica primjene novih eshatoloških shvaćanja koja dovode do *praesente cadavere* načina pokopa, u kojem pokojnikovo tijelo na odru trajno prisustvuje činu pokopa (što je svojevrsna „evolucija“ s prethodnog stadija zaziranja od mrtvih za vrijeme pokopa, kada se njihovo tijelo obavezno pokrivalo, pa nekad i stavljalo podno katafalka).[66]

Kiparske cjeline koje će biti razmotrene u radu vode nas u samostan sv. Ante na splitskom Poljudu. Riječ je o nizu vertikalno postavljenih nadgrobnih ploča u klaustru samostana izrađenih većinom od strane nepoznate klesarske radionice aktivne krajem 15. i početkom 16. stoljeća.[67]

[66] Ariès, 111-112; Pelc, *Renesansa*, 302-303.
[67] Duško Kečkemet, „Renesansna klesarsko-kiparska djela u Splitu“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 7, br. 1 (1953.): 73.

Prvi od primjera je nadgrobna ploča Nikole Capogrossa. Oblikovana je u pravokutnom formatu opsežnih dekoracija po obrubu koji se ponavlja i na unutarnjem okviru. Na vrhu središnjeg dijela glava je anđela s krilima, podno kojeg se nalazi natpis. Ispod njega je grb obitelji Capogrosso s anđelima, kojeg još jedan natpis odjeljuje od prikaza lubanje. Kroz očnu šupljinu lubanje izvija se zmija, motiv koji je svojstven verističkim srednjevjekovnim cjelinama. Naime, srednjevjekovno vjerovanje nam govori da se zmije izliježu iz leđne moždine mrtvaca. Moguće je da je takva ideja srednjevjekovna inačica vjerovanja koje seže još u antičko doba, prema kojem zmije nastaju zgušnjavanjem tekućina oko koštane srži mrtvaca.[68] Zmija se u antici, uostalom, držala posrednikom Hada i svijeta ljudi kao jedina životinja koja se može kretati nad zemljom i pod zemljom.

Veze s antikom nalaze se i drugdje u klaustru. Vesna Staničić je analizom obližnje grobnice nepoznate plemkinje utvrdila da je njen položaj blago zakrivljenog tijela te ruke kojom se hvata za glavu možda nasljedovanje antičke formule primjenjivane u sepulkralnoj plastici, a koja potječe od prikaza Metanoje, grčke božice kajanja i žaljenja.[69] Temelj autoričina zanimanja za grobnicu nepoznate plemkinje je stilistička obrada koja grobnicu vjerojatno smješta van autorskog kruga radionice koja je izradila ostale grobnice u klaustru, no i ova grobnica svjedoči popularnosti preuzimanja antičkih motiva u nadgrobnoj plastici. Riječ je, naposljetku, o razdoblju kasnog 15./16. stoljeća, što znači da je renesansa kojoj je antika utkana u identitet stila imala kada uzeti maha čak i na našem području, naročito uzmemo li u obzir pregršt primjera hibridnog gotičko-renesansnog stila u Splitu.

Prikazi zmija ili drugih podzemnih stvorenja kako izjedaju ili prolaze kroz ljudske ostatke česta je pojava u europskom verizmu nadgrobnih spomenika, što je primjerice vidljivo na spomeniku Jeanne de Bourbon-Vendôme u pariškom Louvreu, radu nepoznatog autora s početka 16. stoljeća.

[68] Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (Cambridge: Cambridge University Press 1927.), 270.
[69] Vesna Staničić, „Nadgrobna ploča nepoznate plemkinje u franjevačkom samostanu na Poljudu u Splitu“ u *Klesarstvo i graditeljstvo* 22, br. 3-4 (2011.)

Statua pokojnice stoji vertikalno u niši. Njeno tijelo, isklesano u S-krivulji, pokriveno je velom preko glave i ramena, te plahtom do pasa, a torzo je nag. Desnom rukom pridržava plahtu, a lijevom dodiruje pilastar niše u kojoj je položena. Desna noga u blagom je iskoraku van niše, što u kombinaciji s gestom lijeve ruke daje dojam kao da statua iz niše izlazi. Tijelo je prikazano u poodmaklom stadiju raspadanja – lice je ispijeno, crvi probijaju iz raznih dijelova torza, te je na njegovu dnu oblik koji prema prema položaju predstavlja, čini se, crijeva.

Ono što je ključno iz ovih primjera izdvojiti jest da kroz ovakve groteskne motive proniče pomalo nihilistički srednjevjekovni mentalitet, koji u prvi plan stavlja ništavnost zemaljskih života naspram smrti. Analiziran je ovakvoj ideji najbliži primjer klaustra crkve sv. Ante, no ostatak klaustra odiše istim idejama u jednostavnijem formatu, poput standardnih prikaza lubanja s ostalih grobnica, a možda im se da priključiti i srp s grobnice Matije Katalinića.[70]

[70] Nerijetka pojava na spomenicima sepulkralne umjetnosti ovih stoljeća jest i korištenje motiva koji su simbolizirali pokojnikovu profesiju za života, pa nije isključeno da bismo iz motiva jednostavno trebali zaključiti da je plemić Katalinić bio jedan od uglednijih zemljoposjednika prije osmanlijskih haranja koja su uništila tu privredu, te je na račun toga i zarađivao; međutim, s obzirom na utvrđenu tematiku nadgrobnog kompleksa u klaustru, da se posumnjati i na srp kao simbol Smrti; srednjevjekovna ikonografija znala je u kontekstu Smrti koristiti kosu i srp istovremeno: kosom se žanje žito pri zemlji (običan puk), a srpom se dobavljaju i najljepše jabuke s krošnja stabala (plemstvo).



Slika 46. Nepoznati autor, grobnica Nikole Capogrossa, 15./16. st., klaustar samostana sv. Ante na Poljudu, Split (foto: Jelena Novak)



Slika 47. Nepoznati autor, nadgrobni spomenik Jeanne de Bourbon-Vendôme, ~1520., Louvre, Pariz (foto: Images d'Art)







Slika 48. Makabristički motivi na ostalim grobnicama u klaustru (foto: Jelena Novak)

Primjerak grobnice s naglašenom smrtnom ikonografijom pronalazi se i na grobnici dubrovačkog nadbiskupa Tome Scottija autora Marina Groppellija u dubrovačkoj katedrali. Riječ je o eliptičnom okviru u gornjem dijelu ukrašenom s nadbiskupovim grbom te biskupskim insignijama. Na dnu okvira je raskriljena bista *putta*, a na postolju podno okvira s lijeve strane sjedi čitava figura drugog *putta*, nasuprot kojeg počiva zanimljiva skulpturalna adaptacija *vanitas* prizora – dvije knjige složene su jedna na drugu, a na njima leži pješčani sat s krilima, simbolizirajući brz prolazak vremena, dok do njih leži položena lubanja. Ako nadgrobni spomenik uključuje ikakvu vrstu naglašene makabrističke ikonografije, samu lubanju ćemo vjerojatno očekivati, no ovakva zasebna kompozicija koja kao da je istrgnuta iz nekog od djela flamanskih slikara nije česta pojava.



Slika 49. Marino Groppelli, Grobnica nadbiskupa Tome Scottija, katedrala, Dubrovnik (foto: Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*)

Još jedan od ovakvih vrlo rijetkih prikaza jest onaj na nadgrobnoj pločki biskupa Šimuna Kožina Begne u klaustru nekadašnjeg franjevačkog samostana sv. Jeronima u Ugljanu na istoimenom otoku. Pravokutna vanjska vrpca koja se sastoji od vegetabilnih ukrasa isprepletenim s mitskim bićima uokviruje prikaz stabla među čijim se razlistanim gornjim granama nalazi grb obitelji Begna, dok je na donjoj strani sličan ideji dizajna u Dubrovniku no kudikamo skromnije izveden prikaz *vanitasa*. Svijeća s plamenom koji se bori s vjetrom simbolički prikazuje „gašenje" života, dok su oko nje i baze stabla razbacane knjige, gotovo redovit atribut *vanitas* prikaza. S desne strane nalazi se atribut kose, dok je u sredini prikazana i izvrnuta vaza iz koje se prosipa cvijeće. U tekstu o spomeniku dostupnom na *Et tibi dabo*, web-stranici znanstvenog istraživačkog projekta Filozofskog fakulteta u Rijeci, koji donosi iznad navedena vrijedna zapažanja o djelu[71], spominje se i usporedba s nekolicinom nadgrobnih spomenika na dalmatinskoj obali koji također sadrže atribute knjiga do pokojnikovih nogu, no ne i druge atribute uobičajenih makabrističkih kompozicija, te se ta ista djela klasificiraju kao reducirani prikazi poput onog Begninog. Takve usporedbe nisu nužno najsigurnije s obzirom na enormnu raširenost knjige kao motiva i atributa u ikonografiji, koja kao takva dolazi i s višestrukim interpretacijama. S obzirom da su spomenici koji se kao usporedna djela u radu na web-stranici spominju (nadgrobna ploča biskupa Ivana Scaffe, biskupa Ivana Rose ili franjevca Antonija Marcella Petrisa) namijenjeni crkvenim dužnosnicima koji su većinom i visoko pozicionirani u crkvenoj hijerarhiji, možda je samo riječ o naglašavanju visoke učenosti istih pojedinaca. Situacija je to u jednu ruku bliska interpretacijskoj dvojbi na splitskoj grobnici Matije Katalinića, no srp u tom slučaju sam po sebi ima kudikamo uži opseg ikonografskih određenja od motiva knjige.

[71] LB, „Nepoznati klesar, Nadgrobna ploča modruškoga biskupa Šimuna Kožina Begne", Et tibi dabo, konzultirano 30.11.2021., https://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/skulptura/nepoznati-klesar-nadgrobna-ploca-modruskoga-biskupa-simuna-kozina-begne/



Slika 50. Nepoznati autor, nadgrobna pločka biskupa Šimuna Kožina Begne, 1536.-1537., klaustar samostana sv. Jeronima, Ugljan (foto: Et tibi dabo)

5. Zaključak

Opus makabrističke ikonografije na dalmatinskom teritoriju nešto je drugačije raspodijeljen po svojim ograncima negoli je to slučaj drugdje. Dok Europa predstavlja pojavnost smrti u najrazličitijim situacijama i oblicima, jadranski teritorij ovu tematiku nudi u prikazima svetaca i u djelatnosti bratovština Dobre Smrti – razmatrajući djela obrađena u radu, svetački prikazi te narudžbe bratovština nesumnjivo zauzimaju prvo mjesto svojim brojem u usporedbi s ostalim primjerima. Treba li dalmatinska sredina upozoriti ili podsjetiti na smrt, ili se s takvom sudbinom pomiriti, isto će učiniti pripajajući makabrističke motive prikazima svetaca ili postavljajući ih na oltare ili drugu imovinu bratovština.

Jadran nije, međutim, bez tipične *memento mori* ostavštine, iako je ona dosta rjeđa. Pionir te tematike nesumnjivo je Martin Rota Kolunić, koji ju spaja s drugim popularnijim ikonografijama poput one protuosmanske na svom Kolu Sreće. Čak i van njegova opusa naišli smo na nekoliko primjera, poput *vanitasa* iz fototeke starog Regionalnog zavoda ili kapele u splitskom Varošu, koji su čisti iskazi sveprisutne misli o smrti u ondašnjim stoljećima. Nadgrobna plastika pretežno izmiče groteskном gotičko-renesansnom verizmu i opredjeljuje se za suptilnije izvedbe, kao što se vidi iz tek jednog dalmatinskog verističkog primjera u radu.

Što se mijenjajućih europskih struja misli o smrti tiče, dalmatinsko područje je u umjetnosti istu prihvatilo dosta prizemno. Većina djela naglašava svjesnost o smrti, ali na takvom priznanju smrti kao činjenice i staje. Sveci uglavnom meditiraju nad jednostavnim motivom lubanje; katkad će neko od djela utkati nešto više onog strašnog/demonskog u prikaz, no dalmatinska je makabristika općenito gledano kudikamo manje dramatična od one europske. Štoviše, na dalmatinskom području izostaje nekolicina mentaliteta i drugdje uvriježenih likovnih predložaka vezanih uz makabrizam koji su išli za šokantnijim prikazima, poput „pokućnih“ verističkih brojanica ili drvenih skulptura smrti iz kolekcijskih soba plemstva, niza umjetničkih djela koji odgovaraju erotiziranom mentalitetu o smrti između 16. i 18. stoljeća, monumentalnih kosturnica uređenih posmrtnim ostacima u 18. stoljeću i sl.

Ikonografija smrti dalmatinskog područja tema je ovim radom bez sumnje tek načeta; uzevši u obzir opširnost teme, negdje se morala povući granica, kako tematskim određenjima, tako i geografskim. Korpus djela odabranih za rad većinom obuhvaća tek najveća središta dalmatinske obale uz par iznimki, a samostani i župe manjih mjesta te otočja nesumnjivo kriju još više primjera makabrizma.

6. Sažetak

Ikonografija smrti tema je koja nipošto nije neobrađena u dosadašnjoj literaturi o umjetnosti na dalmatinskom području od kasnog srednjeg vijeka do baroka, no informacije o istoj raštrkane su po značajnom broju djela koja se većinom bave potpuno drugom tematikom. Djelo koje bi obuhvatilo veću količinu djela koja takvu ikonografiju uključuju, stavilo ih u kontekst društvene misli o smrti, te ih usporedilo s relevantnim europskim primjerima još uvijek se nije našlo među autorskim doprinosima. Ovaj rad pokušava uspostaviti barem opći pregled o umjetnosti smrti na području Dalmacije, kako bi ukazao kojim su od brojnih makabrističkih umjetničkih obrazaca naručitelji i umjetnici tog područja bili privrženi.

Ključne riječi: smrt, Dalmacija, *memento mori*, *ars moriendi*, *imago mortis*, *vanitas*, nadgrobni spomenici, lubanja, Dobra Smrt, bratovštine

Abstract

The iconography of death is a topic that was by no means disregarded in existing literature about art in Dalmatia from the late Medieval to the Baroque period, but information about it is scattered over a significant body of work whose primary focus mostly lies elsewhere. A concentrated effort that would encompass a larger body of work including such iconography, then contextualize it into prevalent social perspectives on death at the time and compare it with relevant European counterparts has yet to come into the sights of contributors. This paper attempts to, at the very least, establish an overview about death art in the Dalmatian region, in order to show which of the macabre artistic tropes both artists and their buyers harbored most affinity for.

Key words: death, Dalmatia, *memento mori*, *ars moriendi*, *imago mortis*, *vanitas*, gravestones, sepulchral art, tombs, skull, Good Death, brotherhoods

7. Popis literature

Ariès, Philippe. *Eseji o istoriji smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana*. Beograd: Pečat, 1989.

Belava, Ivanka. „Teme vanitasa u nizozemskom slikarstvu 17. stoljeća“. Završni rad, Filozofski fakultet u Splitu, 2012.

Bezić-Božanić, Nevenka. „Prilog poznavanju bratovština u Makarskoj 18. stoljeća“. *Makarsko Primorje 1* (1990.): 103-113.

Cvetnić, Sanja. „Akademijin dubrovački molitvenik i ikonografija smrti oko 1450.“. *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*. Ur. Predrag Marković i Jasenka Gudelj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.): 69-76.

Demori Staničić, Zoraida; Gagro, Karmen et al. *Dominikanci u Hrvatskoj.* Uredio Igor Fisković. Zagreb: Galerija Klovićevi Dvori, 2008.

Dragutinac, Mitar; Fučić, Branko; Grgić, Marijan et al. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Uredio Milan Mirić. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990.

Emison, Patricia. „Dürer's Rider“. *Renaissance Studies* 19, br. 4 (2005.): 511-522.

Fisković, Cvito. „Izgled splitskog Narodnog trga u prošlosti“. *Peristil* 1, br. 1 (1954.): 71-102.

Guellil, Merriam et al. „A genomic and historical synthesis of plague in 18th century Eurasia“. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 117, br. 45 (2020.): 28328-28335, doi: 10.1073/pnas.2009677117

Harrison, Jane Ellen. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1927.

Kečkemet, Duško. „Renesansna klesarsko-kiparska djela u Splitu“. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 7, br. 1 (1953.): 59-82.

Koozin, Kristine. *The* vanitas *still lifes of Harmen Steenwyck (1612-1656): Metaphoric realism*. Lampeter: The Edwin Meller Press Ltd., 1990.

Kunčić, Meri. *Od pošasti sačuvaj nas*. Zagreb: Srednja Europa, 2008.

„Medieval Sourcebook: The Golden Legend: St. George“. Fordham University. Konzultirano 4.10.2021. https://sourcebooks.fordham.edu/basis/goldenlegend/GL-vol3-george.asp

„Nepoznati klesar, Nadgrobna ploča modruškoga biskupa Šimuna Kožina Begne“. Et tibi dabo. Konzultirano 30.11.2021. https://donart.uniri.hr/djela-i-narucitelji/skulptura/nepoznati-klesar-nadgrobna-ploca-modruskoga-biskupa-simuna-kozina-begne/

Novak, Grga. *Povijest Splita: knjiga druga*. Split: Slobodna Dalmacija, 1961.

Novak, Grga. *Prošlost Dalmacije: Od Kandijskog rata do Rapalskog ugovora*. Split: Marjan tisak, 2004.

Oreb, Franko. „Arheološka istraživanja na Narodnom trgu u Splitu godine 1978.“ *Kulturna baština* 36 (2010.): 151-174.

Parshall, Peter. „Hans Holbein's 'Pictures of Death“. *Studies in the History of Art* 60 (2001.): 82-95.

Pelc, Milan. *Martin Rota Kolunić*. Zagreb: Profil, 2007.

Pelc, Milan. *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.

Petrić, Perislav. „Crkve, samostani i kapele u Velom Varošu“. *Veli Varoš.* Uredio Jerko Matošić. Split: Udruga Matejuška, 2005., 33-47.

Petrić, Perislav. „Sakralna topografija u staroj gradskoj jezgri“. *Baština* 14 (1989.), br. 19: 272-287.

Prijatelj-Pavičić, Ivana. „Prilog poznavanju slikarskog opusa Giovannija Battiste Augustija Pitterija“. *Peristil* 71, br. 1 (2004.): 83-88.

„Memento Mori: Remember That You Must Die!“. Fine Arts Museums of San Francisco. Konzultirano 8.11.2021. https://www.famsf.org/blog/memento-mori-remember-you-must-die

Staničić, Vesna. „Nadgrobna ploča nepoznate plemkinje u franjevačkom samostanu na Poljudu u Splitu“. *Klesarstvo i graditeljstvo* 22, br. 3-4 (2011.): 72-81.

Šitina, Ana. „Časoslov Blažene Djevice Marije (Horae Beatae Mariae Virginis) iz Znanstvene knjižnice u Zadru“. Ars Adriatica br. 4 (2014.): 267-282.

Tomić, Radoslav. *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*. Zagreb: Matica Hrvatska 1995.

Tomić, Radoslav. *Trogirska slikarska baština: od 15.-20. stoljeća*. Zagreb: Matica Hrvatska/Ministarstvo kulture Republike Hrvatske 1997.

Vidović, Mile. *Nikola Bijanković: Splitski kanonik i makarski nadbiskup 1645-1730* Split: Crkva u svijetu 1981.

Obrazac A.Č.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja TOMISLAV BOSNIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice EDUKACIJE POVIJESTI UMJETNOSTI I ENGLESKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 30. 11. 2021.

Potpis Bosnić

OBRAZAC I.P.

IZJAVA O POHRANI ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

STUDENT/ICA	TOMISLAV BOSNIĆ
NASLOV RADA	IKONOGRAFIJA SMRTI U LIKOVNOJ UMJETNOSTI DALMACIJE OD SREDNJEG VIJEKA DO BAROKA
VRSTA RADA	DIPLOMSKI RAD
ZNANSTVENO PODRUČJE	POVIJEST UMJETNOSTI
ZNANSTVENO POLJE	
MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	IZV. PROF. DR. SC. IVANA ČAPETA RAKIĆ
KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	/
ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje)	1. DALIBOR PRANČEVIĆ, IZV. PROF. DR. SC. 2. IVANA ČAPETA RAKIĆ, IZV. PROF. DR. SC. 3. SILVA IVALČIĆ, DOC. DR. SC.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružiti odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju*, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

a.) u otvorenom pristupu

b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu

c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

30. 11. 2021., SPLIT — mjesto, datum

Bosnić — potpis studenta/ice