SIMBOLIKA VEGETABILNIH MOTIVA U RENESANSNOM MARIJANSKOM SLIKARSTVU DALMACIJE

Kliškić, Megi

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:172:921404

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

ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

DIPLOMSKI RAD

SIMBOLIKA VEGETABILNIH MOTIVA U RENESANSNOM MARIJANSKOM SLIKARSTVU DALMACIJE

MEGI KLIŠKIĆ

SPLIT, 2021.

SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

DIPLOMSKI RAD

SIMBOLIKA VEGETABILNIH MOTIVA U RENESANSNOM MARIJANSKOM SLIKARSTVU DALMACIJE

Studentica:
Megi Kliškić

Mentorica:
izv. prof. dr.sc. Ivana Čapeta Rakić

SPLIT, prosinac 2021.

SAŽETAK

Tema ovog rada jest simbolika biljaka zapažena u slikarskim djelima autora djelatnih na području današnje Dalmacije tijekom razdoblja 15. i 16. stoljeća. Rad čitatelju pruža uvid u detaljnu raščlambu kolektivne struje svijesti vezane uz simboliku vegetabilnih motiva odabranog geografskog područja i povijesno-umjetničkog razdoblja, te slikarske tematike naznačene u naslovu. Uključuje dekonstrukciju ikonografije bilja na komponente koje su doprinijele realizaciji njezina sakralnog identiteta; znanost i kršćansku duhovnost. Polazi se od ideje da je kroz razvoj biljne simbolike u likovnoj umjetnosti moguće promatrati kulturna, vjerska i znanstvena previranja odabranoga društva. Istovremeno se razmatraju različite interpretacijske mogućnosti uprizorena bilja, cvijeća i plodova na djelima slikara koji su živjeli i djelovali u spomenutom razdoblju. Sagledavaju se i stilska rješenja autora te uzajaman odnos likovnog govora i fitomorfne simbolike uzimajući u obzir sve njihove podudarnosti. Akcent je na specifičnom umjetničkom stvaralaštvu koje korištenjem biljne motivike s pripadajućom simboličkom vrijednosti daje odgovor na ljudsku percepciju isprepletenosti materijalnog i nematerijalnog svijeta.

ABSTRACT

The subject matter of this thesis refers to plant symbolism found in the paintings of authors active in the area of today's Dalmatia between the 15th and the 16th century. The thesis provides the reader with an insight into a detailed analysis of the collective consciousness related to the symbolism of plant motifs found in the selected geographical area within the art period and theme indicated in the title. It includes the deconstruction of plant iconography into components that contributed to the realization of its sacral identity; science and Christian spirituality. This introduces the idea that it is possible to observe cultural, religious and scientific turmoil of a particular society through the lens of the evolution of plant symbolism in fine art. At the same time, various interpretive possibilities of depicted plants, their flowers and fruits, in the works of painters that lived and worked throughout the given time period, are being considered. The stylistic solutions of these authors and the mutual relationship between their artistic expression and phytomorphic symbolism, along with all of their similarities, are also being examined. The emphasis is on a distinct artistic creation that uses plant motifs, along with their corresponding symbolic values, in order to respond to the human perception of the commingling of a tangible and an ethereal world.

Ključne riječi: simbolika bilja, slikarstvo, renesansa, Dalmacija, marijanska ikonografija

Sadržaj:

1. Uvod 6
2. Utjecaj znanosti i duhovnosti na razvoj simbolike bilja 7
2.1. Prirodoslovlje i biljna simbolika 9
2.1.1. Botanika i biljna simbolika u razdoblju antike 9
2.1.2. Botanika i biljna simbolika u razdoblju srednjeg vijeka 12
2.1.3. Botanika i biljna simbolika u razdoblju renesanse 14
2.2. Duhovnost i biljna simbolika 15
2.2.1. Utjecaj Biblije na razvoj biljne simbolike 16
3. Povijesni kontekst 25
3.1. Slikarstvo renesanse u Dalmaciji 25
3.2. Simbolika bilja u renesansnom marijanskom slikarstvu Dalmacije 27
4. Analiza vegetabilnih motiva i njihove simbolike u odabranim djelima 29
4.1. Bogorodice Blaža Jurjeva Trogiranina 30
4.2. Carlo ili Vittore Crivelli, *Bogorodica s Djetetom* 33
4.3. Bogorodice Petra Jordanića 38
4.4. Bogorodice Jurja Ćulinovića 45
5. Zaključak 51
6. Popis literature 55
7. Izvori ilustracija 58

1. Uvod

Glavna okosnica ovoga rada jest kristijanizacija simbolizma sadržana u vegetabilnoj motivici slikarstva 15. i 16. stoljeća na području današnje Dalmacije, odnosno dijela Mletačke Republike zahvaćenog njezinim gabaritima te Dubrovačke Republike. Ovom su prilikom obrađena djela marijanske tematike, a upravo njihova analiza svjedoči o previranjima vezanima za usustavljivanje ikonografije bilja u zadanom vremenu i prostoru. Ulogu orijentira u procjeni interesa društva i umjetnika prema dubljem shvaćanju spomenutih motiva pritom preuzimaju argumenti izvedeni iz kronološki poredane opće analize njihova odnosa prema biljkama, i to kroz prizmu prirodoslovlja i duhovnosti.

Prvi dio rada upućuje na doprinos botanike, te s druge strane spiritualnosti i religije na razvitak biljne simbolike. Potonje je potkrijepljeno četirima primjerima dalmatinskog slikarstva koji svojim sadržajem podcrtavaju relevantnost utjecaja *Biblije* na depikcije biljnih motiva koji krase renesansna ostvarenja našeg podneblja. Spomenuti se tijek nastavlja na povijesne činjenice vezane uz socijalni kontekst u doba nastanka djela čije analize čine glavni dio rada. Analize su sistematizirane prema autorima, a slijed im nastoji predočiti putanju utjecaja različitih likovnih krugova i recidiva prijašnjih povijesno-umjetničkih razdoblja na odabrane autore. Pritom se kroz potpoglavlja nadovezuju iste ili slične teme koje emaniraju različita ili ista nastojanja što čitatelju daje priliku da bolje percipira tadašnje likovne struje. Biljke, cvijeće, drveće i plodovi su tumačeni uzimajući obzir cjelinu u kojoj se nalaze, ali su ujedno interpretirani i kao izolirani elementi.

Jezik cvijeća, plodova i bilja nedvojbeno proširuje raspon interpretacije umjetničkih djela. Nerijetko u djelo unosi harmoniju i po potrebi stapa značenja oprečnih ili naočigled dijametralno suprotnih motiva, osobito kada je riječ o perzistenciji antičke estetike ili misli u djelima gdje je cilj veličanje kršćanske ideologije. Riječ je o motivima koji su krucijalni u sferi dokazivanja uspješne metamorfoze antičke u kršćansku mudrost. Nadolazeća će poglavlja ukazati na razloge zbog kojih se spomenute tvrdnje mogu primijeniti i na marijansko slikarstvo renesanse s područja današnje Dalmacije te simbolizam biljnih motiva u okviru istog. Djela sakralne tematike, a osobito ona koja uprizoruju Bogorodicu, imaju dakako poseban odnos s aspektom simbolike bilja koji je bivao popratnom pojavom čovjekova interesa za duhovna pitanja. Život je biljaka uvjetovan prirodnim ciklusima, baš kao što je i slučaj s čovjekom. Njegova je simbolika podsjetnik na ishodišnu ideju o sinergiji kreatora i njegove kreacije, što istodobno progovara o podudaranju antičkih i kršćanskih spoznaja, o čemu će svjedočiti i djela čije su analize fokusom ovoga rada.

2. Utjecaj znanosti i duhovnosti na razvoj simbolike bilja

Razvoj je biljne simbolike utemeljen na slojevitoj priči unutar koje ravnopravno stoje razum i emocija, znanost i duhovnost. Proučavanjem društvenih i povijesnih prilika u kojima je ona oblikovana, da se zaključiti kako se pojačan interes za obje spomenute strane kojima je njen razvoj bio uvjetovan, nije uvijek javljao paralelno. Čovjeka je intuicija naizmjenično vodila od jedne do druge točke gledišta što je u konačnici rezultiralo formacijom onoga što danas nazivamo biljnom simbolikom.

Raznovrsno se bilje poistovjećivalo s bogovima već od antičkih vremena, a istovremeno su se brojna književna djela doticala pitanja metamorfoze ljudi u biljke. Postojana spona između božanstva i biljaka, ali i permanentna ljudska težnja za sjedinjenjem s duhovnim unutar fenomena materijalnog svijeta, rezultirale su dakako razvijanjem određenih simbolika inspiriranih afektivnim odgovorima na gore navedeno. Bilje se time našlo u ulozi označitelja božanskog, a istovremeno nije jenjavala ni percepcija bilja kao medijatora između boga i čovjeka. Cvijeće i ukrasi od cvijeća su posljedično pronašli svoje nezamjenjivo mjesto unutar rutina specifičnih za religiozne obrede. U takvim bi se okolnostima sudionici, zajedno sa životinjskom žrtvom, kitili vijencima načinjenima od cvijeća karakterističnog za doba godine u kojemu se svetkovina održava.[1] Naime, svetkovine se nastojalo prilagoditi prirodnim ciklusima cvjetanja pojedinog bilja koje bi ih na taj način najavljivalo i obilježavalo.[2] Valja izdvojiti primjere poput vijenaca mirte te lišća masline kojima se običavalo naglašavati vojne pobjede, lovorove vijence koji su označavali sportske uspjehe, umjetnike i pjesnike, ali i cvjetne ukrase mladih djevojaka na banketima čije je opise u svojoj poeziji ovjekovječila grčka pjesnikinja Sapfa.[3]

Evidentno je da čovjek ima potrebu za razotkrivanjem onostranog, za novim saznanjima koja bi ga potencijalno približila bogu. On posredstvom biljaka nastoji ostvariti intimniju vezu s transcendentalnim bićem. No, iako za njega ono predstavlja svojevrsnu poveznicu s nadnaravnim, čovjeku je itekako jasno da je nezanemariva važnost bilja kao prirodnog fenomena ukorijenjenog u realnosti koju je on kadar spoznati isključivo uz pomoć vlastitih osjetila i urođene inteligencije. Shodno tomu, valja razmotriti i činjenicu prema kojoj je simbolika bilja u neposrednoj vezi s botanikom.

[1] Jack Goody, *The culture of flowers*, (Cambridge; New York: Cambridge University Press), 1993., str. 98.

[2] Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*, II. Izdanje (New York: Icon Editions: Harper and Row), 1952., str. 8.

[3] Marina Heilmeyer, *The Language of Flowers*, (München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag), 2006., str. 82.

Naime, simbolika se direktno naslanja, a u pojedinim segmentima i ispreplиće s određenim znanstvenim spoznajama ususstavljenima u enciklopedijsko znanje o biljkama. Znanje o njihovim biološkim funkcijama i karakteristikama nedvojbeno može biti izvorom inspiracije za dodjelu njihova simboličkog značenja. Riječ je o simbiozi dvaju znanosti, humanističke i prirodoslovne. Unutar sfere njihova uzajamnog djelovanja nastaje plodno tlo za razvoj ikonografije biljne, odnosno cvjetne motivike za koju možemo reći da je posljedica čovjekova besmrtnog senzibiliteta za prirodu koja ga okružuje.

Istodobno je potrebno podcrtati važnost socijalnog konteksta koji nudi uvid u brojne obrasce ponašanja kojima je razvoj simbolike bilja, njegova cvijeća i plodova, bio uvjetovan. Razumijevanje navedenih kriterija u stvaranju temelja za nastanak, ali i osnovnih preduvjeta za evoluciju ovakvih ideja, zahtijeva interdisciplinaran pristup. Gledajući kroz prizmu kolektivne svijesti, odnosno same zajednice, ili pak psihologije pojedinca, da se naslutiti kako je simbolika bilja jednim dijelom nastala kao posljedica iskonske ljudske težnje za ostavljanjem otiska osobne istine u svojemu opipljivom okolišu, ali i kao posljedica ljudske gravitacije ka mističnom tumačenju znanstveno utvrđenih pojava.

Sukladno s navedenim, u ovom će dijelu rada biti govora o dvama spomenutim vidovima poimanja biljaka i njihovom utjecaju na predočavanje i tumačenje istih u okviru likovne umjetnosti. Dva su se spomenuta doživljaja vegetabilnih motiva u slikarstvu kroz različite vremenske periode naizmjence pomaljala, kontinuirano preuzimajući i prepuštajući jedan drugome nadmoć unutar sfere likovne ekspresije. Kako tempo izmjene nije bio konstantan, u idućim se poglavljima raspravlja i o društvenim prilikama koje su utjecale na manifestaciju jednog i drugog diskursa. Najprije će se analizirati proces ljudske interpretacije i shvaćanja bilja kao prirodnog fenomena i njegova kontekstualizacija u sklopu prirodoslovlja i znanosti, a potom se težište premješta na drugu stranu medalje koja se nadovezuje na ljudsko poimanje bilja u kontekstu nadnaravnog i božanskog. Tu će biti naglasak na emocionalnoj, ili bolje rečeno duhovnoj razini shvaćanja bilja, cvijeća i plodova. Pritom je kao primjer manifestacije interesa za prvospomenuti izraz zanimanja za biljke uzeta stručna literatura iz botanike kroz stoljeća, dok potonje tendencije tumačim kroz sadržaj *Svetog pisma*.

2.1. Prirodoslovlje i biljna simbolika

Djela posvećena botaničkim svojstvima cvijeća i bilja su od velike važnosti za nastanak i razvijanje njihove simbolike.[4] U smislu začetka njihova odnosa valja spomenuti Plinija Starijeg u čijemu je jedinom sačuvanom djelu, *Naturalis Historia*, pohranjeno enciklopedijsko znanje o botanici, ratarstvu i hortikulturi.[5] Neophodno je istaknuti kako je urušavanjem antičkog svijeta i gubitkom starogrčkih tekstova na koje se Plinije u velikoj mjeri oslanjao, njegova *Naturalis Historia* zaista postavljena na pjedestal opće kulture i obrazovanja. Sukladno tomu su sve veće samostanske knjižnice srednjega vijeka bile opremljene kopijama toga djela, što je, dakako, Pliniju osiguralo impozantno mjesto u europskoj bibliografiji. U tom se vremenu njegov autoritet nije dovodilo u pitanje, no većinom iz razloga što je manjkalo pouzdanih izvora na tu temu, ali i stoga što nije bilo moguće provjeriti točnost nekih od njegovih konstatacija. Zanimljivo je kako je prva negativna kritika upućena njegovu djelu nastala u doba renesanse, a struja svijesti koja je iz takva kritičkog stava proizašla, nastavila je svoj neometan tok i u razdoblju baroka.[6]

2.1.1. Botanika i biljna simbolika u razdoblju antike

Za početak je važno istaknuti kako važnost floralne simbolike antike leži u tome što se tada značenja biljaka više no ikada isprepliću s mitologijom. Od tada pa nadalje, svaki cvijet priča svoju priču, bila to već poznata, nadopunjena mitska pripovijest, ili nanovo osmišljena. Važan je i podatak prema kojemu karakteristični modeli simboličkih sadržaja ostaju zapamćeni i uvažavaju se i nakon pada antičkog svijeta. Osim dekorativne i simboličke uloge, cvijeće preuzima i ulogu atributa bogova i heroja. Cvijet, kao dio likovne priče, gledatelja podražava vizualno, ali ga potiče i na promišljanje o literarnim, moralnim, religioznim i filozofskim važnostima. Takve su prispodobe nastojale objasniti ljepotu cvijeća kroz pothvate bogova.[7] Starogrčki su pjesnici također koristili cvijeće u svojoj poeziji,

[4] Beverly Seaton, Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification, *Poetics Today* 10, no. 4 (Winter, 1989), str. 5, 6, 7.

[5] Plinije Stariji, *Zemljopis starog svijeta (NATURALIS HISTORIA III, IV, V i VI KNJIGA)*, (Split: Književni Krug), 2004., str. 6.

[6] Eugene Willis Gudger, Pliny's Historia Naturalis, The Most Popular Natural History Ever Published, *Isis* 6, no. 3 (1924.), str. 271.

[7] Isto, str. 8.

i to bez ikakva simboličkog značenja, samo kao dijelom pejzaža, što dakako progovara o njihovoj vjeri u samodostatnost pjesničkih slika koje se po svoj prilici mogu smatrati isključivo botaničkim ilustracijama lišenima podteksta. U kolekciji epigrama nastaloj doprinosom različitih autora, svako je pojedinačno djelo okarakterizirano cvijetom ili biljkom. Književni oblici ovog tipa su nosili latinizirani oblik naziva *florilegium* sve do doba renesanse.[8]

Nadalje, pri tumačenju antičkog odnosa biologije i ikonografije bilja, valja podrobnije istražiti život i djelo Plinija Starijeg te ustanoviti kako se uklapa u priču o enciklopedijskom znanju kao osnovnom preduvjetu za razvoj biljne simbolike. Naime, Plinije je svoje djelo i njegovu svrhu potkrijepio objašnjenjem u kojemu tvrdi da se ono temelji na proučavanju „prirode stvari, odnosno života".[9] Unatoč tomu što nije težio inovativnosti, nepobitna je činjenica prema kojoj je on vrlo odgovorno preuzeo ulogu sakupljača informacija koje je naposlijetku na vrlo adekvatan način i sistematizirao. Spomenuta mu enciklopedija sadrži 37 svezaka načinjenih od oko 2000 djela koja reprezentiraju 146 i 327 grčkih autora; među istim se svescima nalazi njih 16 koji su posvećeni biljkama. Iako se Plinijevo djelo u pojedinim povijesnim trenucima smatralo nedovoljno kritičnim i preciznim, valja istaknuti kako je ovdje riječ o riznici znanja koja u sebi čuva davno izgubljene, vrijedne podatke. Napominjem kako se Plinijeva *Naturalis Historia* poziva na znanje temeljeno na odavno uništenim, iznimno značajnim svescima.[10] Do tog trenutka nitko nije imao u vidu sabrati raspršene izvore na tu temu. Plinije je kroz knjige XII i XIX umalo uspio ostvariti legitiman doprinos znanosti. Njegova je enciklopedija jedan od najrelevantnijih izvora o modernom znanju vezanom uz rimske vrtove, rane botaničke spise i nove hortikulturne i poljoprivredne vrste Italije.

Istina jest da je Plinije u nekim trenucima pokazao određenu dozu naivnosti, neoriginalnosti i nestručnosti, no bez obzira na to, njegov doprinos valja tumačiti i van toga narativa. Osim što je njegovo djelo nezamjenjivo kada je u pitanju praćenje napretka biologije biljaka,[11] ne smije se osporiti ni važnost ishoda njegova osebujnog odnosa s istom. Njime je utabao staze alternativnim perspektivama njihova izučavanja. Plinijeva je nepreciznost i subjektivnost zajamčila zadržavanje već postojećeg interesa za simbolizam bilja, ali i prodor novih ideja u nekonzistentnu i nedorečenu istinu njegova djela, osobito u doba renesanse. Plinijeva *Naturalis Historia* sažima srž ideje o neodvojivosti

[8] Seaton, 1989., str. 7.

[9] http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+toc (pristupljeno 10.2.2021.).

[10] Gudger, 1924., str. 270.

[11] Jerry Stannard, Pliny and Roman Botany, *Isis* 56, no. 4 (1965), str. 420, 421.

znanosti i duhovnosti. Ona je definirana upravo dvama spektrima njemu svojstvene misli koja u jednakoj mjeri teži pronicljivosti u prepoznavanju detalja, ali i uplivu iracionalnog u činjenice.

Očigledno je da je ovdje riječ o ljubitelju znanstveno dokazanog, kao i fiktivnog. Začudo, upravo su takve znanstvene teorije koje je Plinije Stariji običavao obavijati velom tajni, primarno u vidu praznovjerja i magijskih praksi, otvorile mogućnost daljnjeg oblikovanja znanstvene i medicinske teorije u nadolazećim stoljećima. Valja pritom povući paralelu između specifične pseudoznanstvene metode inspirirane ovakvim svjetonazorima i jedne od tendencija koju vežemo primarno uz nastanak simbolike bilja. Prvotnu je podupirao i sam Plinije Stariji, a dokaze o potonjoj nalazimo u grčkim i rimskim mitovima i legendama.[12] Naime, često su kroz povijest tumačenja prirodnih pojava bivala žrtvama čovjekove veoma maštovite asocijativne misli. Primjerice, u kontekstu medicine govorimo o takozvanoj „doktrini potpisa" koja se temelji na sličnosti vanjskog izgleda biljke, životinje ili minerala, te izvanjskih simptoma bolesti, što navodno podrazumijeva pozitivne terapijske indikacije za pojedina stanja. Isto se tako vjerovalo kako, primjerice, fizički izgled biljke upućuje na njenu terapijsku korist koju je za nas namijenio sam stvoritelj.[13] S druge strane, mnogim se vrstama pridavalo simboličko značenje usko vezano uz izgled biljke i asocijacije koje njime evocira kod promatrača. S tim je u skladu i jedno od mnogih simboličkih značenja karanfila. Njegove latice oblikom i smještajem doista podsjećaju na šarenicu ljudskoga oka, što se direkno veže uz jedan od mitova o Artemidi. Prema legendi, ona se u tolikoj mjeri rasrdila na pastira koji joj je uplašio divljač, da mu je u naletu bijesa iskopala oči. Požalivši zbog svoga čina, te zbog nemogućnosti da mu vrati vid, naredila je da mu iz mrtvih očiju izniknu cvjetovi zupčastih rubova i zrakastog oblika koji izgledaju baš poput šarenice oka.[14] Izvjesno je da cjelokupan doživljaj cvijeta, od samog njegovog oblika, boje i mirisa, može biti predmetom opažanja u simboličkom smislu. Dakako, morfološki aspekti cvijeta ne predstavljaju jedini čimbenik koji se razmatra prilikom pripisivanja određene simbolike. Postoji širok spektar nositelja simboličkih značenja koji se mogu uz njega vezati, a napose onih koji se temelje isključivo na njegovom fizičkom doživljaju i bude specifične asocijacije djelujući na različita osjetila.[15]

[12] Stannard, 1965., str. 424.

[13] Bradley C. Bennett, Doctrine of Signatures: An Explanation of Medicinal Plant Discovery or Dissemination of Knowledge, *Economic Botany* 61, no. 3 (2007), str. 247.

[14] Germ, 2002., str.55.

[15] Isto, str. 7.

2.1.2. Botanika i biljna simbolika u razdoblju srednjeg vijeka

Razvoj biljne simbolike započet u antici ne nastavlja se jednakim tempom i tijekom srednjega vijeka. Okršaj poganstva i kršćanstva rezultira preprekama koje znatno usporavaju razvoj simbolike vegetabilnih motiva u umjetnosti, a posebice cvijeća. Naime, pad je Zapadnog rimskog carstva imao razarajući utjecaj na teorijsko i praktično znanje o kulturi biljaka u Europi. Entuzijazam pri izučavanju botanike je drastično opao, a s njime su nestajali različiti oblici znanja koja uz nju vežemo. Iako je likovni govor starih Rimljana reflektirao starogrčku zanesenost biljkama i njihovim značenjima, ranokršćanska svijest koja je zatim uslijedila, ovoj simbolici nije dodijelila pozitivan predznak te nije bila naklonjena bogatom poganskom nasljeđu floralne simbolike. Dakle, afirmativna misao o simbolici bilja evidentno nije bila neprekinuta od razdoblja antike do renesanse i baroka.[16] Kao konkretan primjer može poslužiti pozitivan pogled Plinija Starijeg na cvjetne vijence stavljen sučelice kršćanskom nadasve negativnom pogledu na isto. Naime, Plinije u svojoj enciklopediji raspravlja o „krunama“, odnosno o vijencima od cvijeća i lišća.[17] Brojni su klasični zapisi krili specifične podatke o cvijeću i vijencima, a Plinije im posvećuje čitavo jedno poglavlje. Kako navodi brojne izvore posvećene toj istoj temi, vidljivo je kako je riječ o tematici koja je plijenila veliku pažnju ondašnje literature.[18] S druge strane, kršćani su uvelike izbjegavali krunjenje cvijećem. Premisa o tomu se oslanjala na tumačenje Kristove krune od trnja koju je on bio primoran nositi na glavi. Naime, kršćani su običavali podsjećati na sliku Krista u raju gdje je on ipak okrunjen zlatnom krunom. Shodno tomu se smatralo da pojedinac ne smije posrnuti i zadovoljiti se vijencem satkanim od bilja, jer mu sudbina, odnosno Bog, obećava dijademu. Ukratko, oni koji prate Krista teže tomu da zemaljsku krunu zamijene nebeskom.[19]

Unatoč svemu navedenom, kolebanje glede prihvaćanja antičke ostavštine bilo je osuđeno na propast. Već razrađenu i ustaljenu simboliku nije bilo moguće iskorijeniti. Naslutivši svoju zabludu, Crkva je cvijeću vratila njegovu staru slavu, a istodobno je i započela kovati nova simbolička značenja koja bi se s lakoćom uklopila u njen svjetonazor. Kao nepresušan izvor floralne ikonografije pokazalo se *Sveto pismo*. U njemu je spomenut zavidan broj biljnih vrsta i zabilježeno mnogo simboličkih značenja u sklopu sadržaja njenih alegorijskih priča. U samim je evanđeljima navedeno metaforičko

[16] Heilmeyer, 2006., str. 10.

[17] Goody, 1993., str. 86.

[18] Isto, str. 66.

[19] Isto, str. 76.

značenje masline, palme, smokve, ljiljana, žita, vinove loze, ruže, itd. Crkva je riješila i problem vezan uz cvijeće ljubavi posvećeno poganskim božicama ljubavi i plodnosti. Ono dobiva novo „produhovljeno“ značenje, te postaje simbolom duhovne ljubavi i ljepote koja proizlazi iznutra. Takvo je cvijeće mahom posvećeno Mariji, „cvijetu svih cvjetova“.[20] Prije negoli su cvjetovi ušli u svetačke legende i dobili ulogu atributa svetaca, morali su se ukorijeniti kao živa slika Božje milosti i nebeske ljepote. Posljedično se u nekim prikazima katkad nazire jako stilizirano ili jedva prepoznatljivo cvijeće koje se tumači kao simbolička aluzija na rajske livade.

Bitno je naglasiti kako floralna ikonografija ranoga kršćanstva predstavlja tek početak procesa traženja i konfiguracije simboličkih značenja. Ista najveći procvat postiže u kasnom srednjem vijeku, kada razvoj kršćanske mistike i adoracija Marije rastu i time otvaraju put razvoju ikonografije cvijeća.[21] Nadalje, paralelno s pomakom vidnog polja s ideje nebeskog carstva na prirodu[22], javlja se i zanimanje za spomenutu simboliku. Hortikultura u srednjem vijeku izlazi van samostanskih zidina i prodire u novonastale parkove, vrtove, voćnjake, ali i plemićke dvorove. Iako su se u samim počecima toga iskoraka biljke sadile isključivo u medicinske i prehrambene svrhe, čovjekova je urođena sklonost romantiziranju svega oku ugodnog dala maha jačanju još jedne ideje. Drugim riječima, počela se cijeniti i njegovati važnost ugode koju cvijeće i bilje donosi. Sam je estetski doživljaj kojeg vrt pruža pozivao promatrača na to da utisne značenje objektima svojeg promatranja. Posljedično je svaka pojedina vrsta zadobila na sugestivnosti rekonstrukcijom antičke simbolike u skladu s kršćanskim spoznajama.[23]

Možemo primijetiti kako se ovaj preokret događa nakon više stoljeća. Kao posljedica izmijenjena odnosa umjetnosti i prirode, cvjetni motivi kršćanske ikonografije bivaju postavljeni u krajolik u kojemu je svaki motiv lišen stilizacije, te prikazan botanički precizno. Vaze s cvijećem, lončanice i slične cvjetne mrtve prirode također dobivaju na važnosti što je vidljivo u njihovoj sve češćoj prisutnosti u interijerima. Ukratko, čovjekova nova percepcija prirode uvelike je pridonijela ponovnom buđenju kulture cvijeća.[24]

[20] Germ, 2002., str. 9-11.

[21] Isto, str. 12.

[22] Arnold Hauser, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, I tom (Beograd: Kultura), 1962., str. 222.

[23] Goody, 1993., str. 10.

[24] Germ, 2002., str. 12.

2.1.3. Botanika i biljna simbolika u razdoblju renesanse

U razdoblju renesanse uočavamo značajni pomak naprijed. Po uzoru na slikarsku tradiciju kasne gotike, nizozemski majstori izrađuju visokorealistična djela, a istodobno njeguju naturalizam i prikrivenu simboliku svakidašnjih predmeta u svakodnevnom okruženju. Renesansna umjetnost Italije pak rekreira antiku i antičke sadržaje u duhu humanizma. U skladu s tim su i teme klasične mitologije protkane mnogim simboličkim značenjima.[25]

Unatoč tomu što se pri početku renesanse vrednovao deskriptivan pristup prirodnim fenomenima, s vremenom je na značenju počela dobivati i sistematičnost jer se uvidjela potreba za popisivanjem biljnih vrsta. Empirijsko znanje utemeljeno na detaljnoj razradi nadilazi težnju za sveobuhvatnosti materijala.[26] Ovakav je odmak u 15. stoljeću iznjedrio revitalizaciju antičkih traktata koji su time postali glavnim okosnicama istraživanja naturalista toga doba. Specifičnost pri tumačenju pritom nije bila lako ostvariva zbog nepotpunih opisa biljaka iz tih istih izvora što je predstavljalo izvjesan problem pri njihovoj identifikaciji.[27] Pri preispitivanju problematike odnosa antičkih i renesansnih svjetonazora u kontekstu razvoja biljne simbolike iz spomenutih izvora, od neporecive je važnosti ustvrditi koji je odgovor renesansa dala na antičke metode ususstavljivanja enciklopedijskog znanja o biljkama.

Razvidno je da je renesansa, po uzoru na klasični model, donijela pravi zamah u kulturi cvijeća i bilja. Međutim, tomu naizgled neometanom razvoju misli put priječi reformacija. Sraz katoličanstva i protestantizma je neminovno ostavio traga na tom polju. Ovo ide u prilog tvrdnji da se ponovno oživljavanje kulture cvijeća u Europi odnosilo isključivo na njezinu reinkarnaciju, a ne na određenu fazu razvoja koja je neometano tekla od antike do renesanse. Renesansa je nanovo uspostavila ono što joj je umaklo u spomenutom procesu, naravno, uz varijacije u obliku, kontekstu i implikacijama. Iste nisu umanjile tendencije reformacije koje su se protivile svakom vidu poganskog izričaja.[28] Ideje reformacije nisu ostavile trag velikih razmjera, a i sam je barok odolio režimu kojega je ona nastojala

[25] Germ, 2002., str. 13.

[26] Brian W. Ogilvie, The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 64, no. 1, University of Pennsylvania Press, siječanj 2003., str 29.

[27] Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers: Botanical Illustration in the Age of Discovery 1600-1800*, (London: The British Library), 2011., str. 8.

[28] Goody, 1993., str. 166.

uspostaviti. Bijeli zidovi lišeni ukrasa, pa tako i cvijeća, ipak su se zadržali unutar gabarita protestantskih crkava.

2.2. Duhovnost i biljna simbolika

Ispravno je zaključiti kako se odnos čovjeka i biljaka ne svodi samo na vremenite potrebe poput prehrane i dekoracije prostora. Ljudi su tisućljećima vjerovali u medijatorsku moć bilja na putu do boljega zdravlja ili pak vječnoga života. Postojalo je dakle vjerovanje u njihovu moć utjecaja na materijalnom i spiritualnom polju, a iz mnogih je izvora vidljivo simultano oslanjanje na njihovu ljekovitu primjenu i metafizička svojstva. Valja se ponovo referirati na čovjekovo asocijativno mišljenje pri tumačenju ovog fenomena uske povezanosti opipljivog i duhovnog. Naime, formalna je sličnost uvelike utjecala na zaključke o iscjeliteljskim učincima. Primjer takve biljke bi bio *Lobaria pulmonaria* čija struktura podsjeća na unutrašnju strukturu pluća i koja na njih vrši pozitivan utjecaj. Ovakav je oblik vjerovanja u metafizičke sile doveo do razvoja ljudske prakse da moć traži posredstvom simbola (kao plodno tlo je poslužila od pamtivjeka prisutna čovjekova tendencija da traga za znakovima i tumači ih). Dakako, ova su transcendentalna tumačenja biljaka minula u 16. i 17. stoljeću kada je na površinu isplivala znanstvena podloga botanike, a dolaskom moderne medicine u 20. stoljeću je taj proces doživio svoj vrhunac. Međutim, tijekom perioda romantizma u ranom 19. stoljeću, pojedine su mistične ideje uspješno implementirane unutar raznih kulturoloških elemenata, stoga još i dan danas neometano vrše svoju ulogu u pokretima vezanima za spiritualnost i ezoteriju.[29]

Kao što je već i naznačeno, općenito govoreći, simbolika botaničkih motiva u umjetnosti sugestivno progovara o ciklusima života i smrti s naglaskom na uskrsnuće u punini svih četiriju godišnjih doba, no posvetimo li pak pozornost svakom pojedinom elementu; primjerice cvijeću, voću, biljkama, stablima i povrću, ustvrdit ćemo kako svaka od tih kategorija nosi svoju vlastitu pripovijest. Jednako je tako svaku od navedenih cjelina moguće razložiti na manje dijelove još veće specifičnosti koje razvidno doprinose tumačenju velikog broja umjetničkih djela.[30] Riječ je tu o različitim vrstama biljaka, a već je spomenuto u kolikoj oni mjeri nadahnjuju čovjeka; podražavajući mu pritom gotovo

[29] Riklef Kandeler, Wolfram R. Ullrich, Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art, *Journal of Experimental Botany,* Vol. 60, No. 15, str. 4219–4220, 2009., str., 1.

[30] Diane Apostolos-Cappadona, *A guide to Christian art*, (T&T Clark, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc), 2020., str., 1.

sva osjetila. Moć pojedinca za asocijativno razmišljanje, njegova mašta i radoznalost, kolektivnu su svijest ljudskoga roda nagnale da se flori, kao jednoj od najljepših božjih kreacija, posveti iznimnom minucioznošću. Za razliku od čovjekova interesa prema botaničkoj klasifikaciji i obradi biljaka, sam je simbolizam koji se uz njih veže nadahnut brojnim pričama, mitovima i legendama, te tekstovima koji se drže svetima. Samim se time u sferu konkretiziranog i materijalnog poimanja fenomena prirode smješta jedan senzibilniji i subjektivniji vid koji jamačno kreira nove rukavce ovom neiscrpnom izvoru inspiracije.

Umjetnici su shodno tomu imali priliku biljni svijet percipirati i prenašati na platno oslanjajući se na znanje konkretnih dimenzija, ali i ostvariti dijalog baziran na duhovnoj dimenziji koja, iako u ovom slučaju podrazumijeva već ustustavljen poredak tumačenja različitih simbola, ipak nudi stanovitu slobodu. Prvospomenuto je dakako ograničeno samim time što se drži utabane staze botaničkih saznanja, barem unutar gabarita zadanoga vremena, dok je potonje fluidnije prirode što neminovno daje prostora autoru da se kreativno izrazi, barem u onomu djeliću simbolike koji će zauvijek ostati neproniknut, obavijen velom misterije.

Upravo *Sveto pismo*, između ostalog, predstavlja jedan začudnošću definiran, neprekinut tok misli o flori koji nadilazi organiziranost faktičkog i praktičnog znanja o biljnom svijetu, stoga će o tomu biti govora u nadolazećim poglavljima. Za pretpostaviti je kako čovjek nije mogao odoliti, a da ne dodijeli simboliku tako estetski privlačnim i po svojoj funkciji zadivljujućim dokazima božje objave.

2.2.1. Utjecaj Biblije na razvoj biljne simbolike

Sveto pismo pažljivo bira biljne vrste kako bi one djelomično ili u potpunosti reflektirale poruke, lekcije i pouke utisnute u tekstualni sadržaj. Naravno, jedna od glavnih preokupacija Biblije jest simbolizam, kojega slijedom toga ne manjka ni u umjetnosti koju je stvorio čovjek. Naime, važno je naglasiti kako će likovna umjetnost uvijek zrcaliti ideje drugih oblika umjetnosti i pratiti žarišta interesa kolektiva datoga vremena i prostora, što je evidentno u preslikavanju ideja o simbolizmu bilja iz Biblije u likovni govor brojnih autora i njihova djela sakralne i svjetovne tematike. Valja pritom istaknuti i kako implementacija pojedinih biljnih vrsta u umjetničko djelo može služiti promicanju teoloških gledišta ili kulturnih vrijednosti. Cvijeće i plodovi u kombinaciji tvore dodatne naglaske pri

interpretaciji određenih narativa i likova, stoga je potrebno pažnju usmjeriti i na kompoziciju i smještaj različitih vrsta kako bismo došli što bliže izvornom značenju djela.[31]

Kada govorimo o utjecaju Biblije na razvoj biljne simbolike, valja spomenuti i autore koji su se bavili sistematizacijom i identifikacijom biljnih vrsta koje se spominju na njezinim stranicama. Prema Michaelu Zoharyiju, stručnjaku koji je sistematizirao i obradio sve biljne vrste spomenute u Bibliji, glavni su izazovi pri identifikaciji istih bili sami njeni prijevodi. Naime, on tvrdi kako su pripovjedači Biblije gajili gotovo neznatan interes prema svakoj pojedinoj vrsti, već su više pažnje posvećivali samom njihovom značenju. Posljedica toga pristupa jest veoma široka kategorizacija biljaka; veće su skupine biljaka ovisno o svojemu staništu sastavljene u opće kategorije koje nose skupna imena.[32] Spomenuti botaničar navodi da se u Bibliji spominje otprilike 128 biljnih vrsta, a poznat je i podatak prema kojemu se Biblija referira na biljke, odnosno prirodu više nego li ostali stari spisi i knjige. U njoj je neupitno vidljiv istančan osjećaj za biljke koje se povezuju s poljoprivredom, religijom, biljke koje imaju ljekovita svojstva, te aromatske biljke.[33]

Misao o tomu da je značenje biljnog motiva primarnom svrhom njegova spominjanja u Bibliji, a samim time i njegova uprizorenja na likovnom djelu, reflektira prikaz *Dojiteljice* splitskog renesansnog slikara Dujma Vučkovića. Ova je Bogorodica s Djetetom dijelom poliptiha iz crkve Gospe pokraj Mora u Trogiru. Cvjetnim su motivima oslikani donji dio ruba poliptiha te Marijina odjeća, a njezina aureola na vanjskome rubu ima otisnute petolisne cvjetove.[34] Vrstu im nije moguće razaznati jer se autor odlučio na veoma generički opis cvijeta. Ovdje je dakako riječ o nagovještaju simboličke funkcije kršćanske umjetnosti koja preuzima renesansni vid odnosa prirode i čovjeka.[35] Cvijet kao motiv u ovom slučaju vrši alegorijsku ulogu kao podsjetnik na nebeske livade.

[31] Apostolos-Cappadona, 2020., str., 1.

[32] Michael Zohary, *Plants of the Bible*, (Cambridge University Press), 1983., str. 15.

[33] Berard Barčić, Biljni svijet Biblije, *Crkva u svijetu*, 24, br. 2 (1989), str. 1

[34] Žana Matulić Bilač, Gotički poliptih iz trogirske crkvice Gospe pokraj Mora i kontekstualizacija njezina rasutog inventara, *Portal* , br. 10. (2019), str. 64.

[35] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 51.



Slika 1, Dujam Vučković, *Dojiteljica*, Trogir, crkva Gospe pokraj Mora, poliptih

U Bibliji se spominju vrtovi poput Edena (Post. 2) i „zatvoreni vrt“ kojega zaručnik poistovjećuje sa svojom zaručnicom u *Pjesmi nad pjesmama* (Pj. 4, 4:12). Vrt je pritom simbol disciplinirane i kontrolirane prirode koja kontrira neobuzdanoj divljini, a istovremeno aludira na prvotno stanje bez grijeha. Ovakav raskošan vrt bogat cvijećem i voćem je u kršćanskoj umjetnosti depiktirao Raj; srednjovjekovna umjetnost koristi motiv Bogorodice i Djeteta u zatvorenom vrtu ili ružičnjaku kao poruku čovječanstvu da će se djelovanjem Marijinim i žrtvom Djeteta na koncu vratiti u rajski vrt. Zatvoreni vrt, odnosno *Hortus conclusus*, vežemo za Marijino vječno djevičanstvo, a bio je čest u prikazima srednjovjekovnih i renesansnih prikaza Navještenja, Rođenja, te Bogorodice s Djetetom, o kojima će u ovomu radu biti najviše riječi. [36]

Jasno je vidljiv i na prikazu Navještenja iz Rožata kotorsko-dubrovačkog slikara Lovre Dobričevića.[37] Ovaj je vrt, odnosno *Hortus conclusus*, zapravo perivoj antičke kuće kojeg je autor očigledno s namjerom oplemenio elementima iz *Pjesme nad pjesmama* (vinograd i voćnjak). Naime, moguće je razabrati voćnjak i vinograd iz spomenutog djela, ali i tri zeca koja simboliziraju plodnost, koka biserka, te paun koji podsjeća na Kristovu besmrtnost. Stabla su pritom stilizirana i nije im moguće odrediti vrste, ali se od cvijeća javljaju šimšir, ružini grmovi i ljiljani u kristalnoj vazi kao

[36] Apostolos-Cappadona, 2020., str., 1, 3.

[37] Ivana Prijatelj Pavičić, Prilog poznavanju Navještenja Ludlow, *SIC ARS DEPRENDITUR ARTE Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu), 2009., str. 444.

znakovi Marijine bezgrešnosti.[38] Razvidno je kako biljni motivi ujedno služe kao spona između kršćanskog narativa i antičkog duha manifestiranog u arhitektonskim elementima, čime pripomažu u prenošenju poruke djela. Samim time bilje simbolizira pomirbu između dva spomenuta svijeta.



Slika 2, Lovro Dobričević, *Navještenje Ludlow*, zbirka Wernher, London

Jednaka je antikizirajuća vizija Navještenja smještena u krajoliku vidljiva i u prikazu Nikole Božidarevića koji je također djelatan na području Dubrovnika. On se pak odlučuje na prikaz bijelih ljiljana u centru kompozicije kao atributa Djevice Marije. Kod ovoga cvijeta arhaičnu sliku ženske plodnosti zamjenjuje starozavjetna simbolika plodnosti i ljepote, a na koncu prevagu odnose kršćanske konotacije na čistoću i nevinost.[39] Njegova se simbolika diskretno uklapa u neporecivo renesansnu interpretaciju ovoga biblijskog događaja. Autor se također odlučuje na specifičnu ornamentaciju odjeće arhanđela i Marije; krase ju kopriva, artičoka, karanfil— simboli plodnosti nadolazeće muke.[40]

[38] Prijatelj Pavičić, 2009., str. 449.

[39] Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum), 2004., str. 58.

[40] Prijatelj Pavičić, 1998. str. 143.



Slika 3, Nikola Božidarević, *Navještenje*, muzej samostana sv. Dominika, Dubrovnik

Edenski je vrt pak prvi dom čovječanstva. Riječ je o plodnom mjestu s pregršt voća i cvijeća gdje teku kristalno čiste vode i obitavaju pitome životinje. Idilično mjesto u kojemu su svačije potrebe zadovoljene i gdje prevladava čista ljubav postalo je epitom savršenstva mirnoga življenja kojemu se svaki pojedinac kani vratiti. Shodno je tomu u kršćanskoj umjetnosti rajski vrt prikazan kao mjesto gdje u bujnoj zelenoj travi u skladu leže sve divlje životinje. Eden se pojavljuje na prikazima: Stvaranje Adama, Stvaranje Eve, Brak Adama i Eve, Iskušenje i pad, te Navještenje Djevici Mariji.[41]

Nadalje, relevantnost cvijeta kao simbola u okvirima sakralne umjetnosti valja tumačiti kroz prizmu njegove osnovne funkcije u materijalnom svijetu. Cvijet, isto kao i plod, sadrži sjeme za svaku novu i uzastopnu generaciju. Podsjeća na ljepotu zemlje, plodnost i želju za stvaranjem novoga života. Samim time, u kršćanskoj umjetnosti, cvijeće je imalo isključivo dekorativnu namjenu, dok bi samo jedan pojedini cvijet odavao teološku intenciju; kao primjer može poslužiti ljubičica koja simbolizira Marijinu poniznost, dok je iris predstavljao njenu tugu.[42] U 12. stoljeću sveti Bernard iz Clairvauxa Mariju naziva „ljubicom poniznosti, ljiljanom čednosti, ružom milosrđa, i slavom i sjajem Nebesa". Zapravo je u svakom cvijetu prebivala određena kvaliteta koja je odražavala receptivnost i mističnost Marije i/ili Krista. Bernard ih u svojemu zanosu oboje naziva cvjetovima— oduševljava ga činjenica

[41] Impelluso, 2004., str. 3.

[42] Isto, str. 4.

da sama riječ „Nazaret“, kao mjesto Kristova rođenja, u prijevodu znači „cvijet“. Njegove su tvrdnje poduprte jednom od najpoznatijih referenca na cvijeće u čitavoj Bibliji: „Ja sam cvijet šaronski,/ ljiljan u dolu./ Što je ljiljan među trnjem,/ to je prijateljica moja među djevojkama.“ (Pj. 1, 2:1). Bernard je ove stihove protumačio kao alegoriju u kojoj je Krist narator (*flos campi et lilium convallium*), a zaručnica je Marija (*lilium inter spinas*). Biblija, naime, u ovom slučaju ne specificira vrstu cvijeta, iako se danas tvrdi kako je riječ o šafranu koji raste na obalnoj ravnici između Jaffe i brda Karmel. Isto tako, nije naveden ni rod ljiljana te je moguće da tu uopće nije riječ o pravom ljiljanu već o šumarici koja je prevalentna vrsta na tom području u proljeće.[43] Neovisno o spomenutim nedoumicama, valja istaknuti kako je *Pjesma nad pjesmama* međusobno povezala cvijeće i ljubav s cvijećem i religijom, što je zasigurno dalo maha razvoju biljne simbolike u svakom od oblika umjetnosti.[44]

Plodovi biljaka većinski ukazuju na obilje žetve, plodnost, ali i na ovozemaljske želje. S druge strane, u kršćanskoj je umjetnosti određeno voće i povrće nosilo teološki značaj čitava prikaza. Kao primjer može poslužiti jabuka koja aludira na iskušenje i pad, dok kombinacija breskvi, krušaka i krastavaca predstavlja dobra djela. Raznoliki plodovi označavaju dvanaest plodova duha svetoga: mir, ljubav, radost, vjera, blagost, dobrota, strpljenje, skromnost, krotkost, čednost, umjerenost i dugotrajna patnja.[45] Također napominjem da biljke kao takve ukazuju na produktivnost prirodne energije. U kršćanskoj se umjetnosti biljke grupiraju u dekorativne svrhe, dok je najčešće jedna odabrana biljka sastavni dio teološke poruke.[46] Stabla su pak simbolizirala rast, kreativnu energiju i besmrtnost. Na ove je vrijednosti upućivala sama njihova vertikalna usmjerenost koju je čovjek intuitivno protumačio kao vezu između neba i zemlje. Simbolika stabla u kršćanskoj umjetnosti prati obrazac prethodno spomenutih biljnih elemenata; izolirani primjerci nagovještaju teološku poruku, dok se stabla u skupinama smatraju dekoracijom. Valja spomenuti primjere poput hrasta koji označava Boga Oca, dok zimzeleno drvo simbolizira Kristovo uskrsnuće. Poznato je i kako drveće zauzima važnu ulogu u mnogim biblijskim pričama; Iskušenje i pad, Suđenje Suzani, Navještenje Mariji, Ulazak u Jeruzalem. Ovisno o fizičkom stanju drveta, ono može predstavljati pozitivne životne vrijednosti poput nade, svetosti i zdravlja, dok uvenula i mrtva stabla sugeriraju negativne vrijednosti smrti i slabosti. Zanimljivo je kako su orašasti plodovi u starome Rimu i Grčkoj bili simbolima plodnosti, dok su kršćani dalje specificirali vrste orašastih plodova, odnosno svakoj vrsti dodijelili pojedinačno značenje.

[43] Robert A. Koch, Flower Symbolism in the Portinari Altar, The Art Bulletin , Mar., 1964, Vol. 46, no. 1 (Mar., 1964), str. 4.

[44] Seaton, 1989., str. 10.

[45] Isto, str. 7.

[46] Isto, str. 10.

Pritom je sveti Augustin orahu nadjenuo simboliku Kristove dvojake prirode, ljudske i božanske; ljuska je predstavljala Isusovo ljudstvo, a njegova nutrina božanstvo. Isto tako, stablo je oraha jedno od mnogih od čijeg su se drva izrađivali križevi. [47]

Ovakva nastojanja nisu zaobišla ni naše prostore pa je tako na hvarskom primjeru Francesca da Santa Croce moguće razaznati brojne biljne vrste, mahom preuzete iz *Pjesme nad pjesmama*. Tu je riječ o prikazu Boga Oca omeđena s dvadeset i dva amblema koji imaju svrhu glorifikacije Marijine bezgrešnosti. Ivana Čapeta Rakić objašnjava kako je slikar najvjerojatnije radio po predlošku u vidu grafičkog otiska. Spomenuti amblemi, odnosno njihovi tekstovi, proizlaze iz starozavjetnih knjiga i zaziva iz lauretanskih litanija. Od biljnih se vrsta spominje cedar, palma, ruža, maslina, čempres i ljiljan. Cedar je dakako Marijin simbol već od srednjega vijeka. Prema *Svetom Pismu*, to je drvo koje je Bog zasadio među prvima. Njegova robusna snaga i izdržljivost u kontrastu s ljupkošću i ljepotom uvelike se poklapaju s Djevičinim karakteristikama.[48] Palmina se simbolika pak prenijela iz antičke u kršćansku. Slično kao i u antici, bila je simbolom pobjede, ili preciznije, trijumfa mučenika nad smrću. Palma se također poistovjećivala s Marijom, i to opet pod utjecajem *Pjesme nad pjesmama*. Shodno se tomu arkanđeo Gabriel pojavljuje u prikazima Navještenja držeći palmine grane u ruci, a još i češće u scenama gdje Mariju upozorava na njezinu nadolazeću smrt. Naime, u prikazima Djevičine smrti, sveti se Ivan ponekad prikazuje s palminim lišćem; prema *Zlatnoj legendi* Marija sama iziskuje Evanđelista da nosi palmu na taj obred.[49] Maslina s druge strane predstavlja mir, u kršćanskoj ikonografiji jednako kao i u antičkoj. Ponekad se palmine grane zamjenjuju maslinovim grančicama u prikazima Kristova ulaska u Jeruzalem, a jednako tako i ljiljani u prikazima Navještenja.[50] Naposljetku čempres kao simbol žaljenja i oplakivanja podsjeća na mučeništvo svetaca, ali i na Mariju, Krista i Crkvu zbog svojega rasta u visinu u smjeru Nebesa. Važno je spomenuti kako je zajedno s cedrom, maslinom i palmom, čempres smatran drvetom od kojega je načinjen Kristov križ[51], što dodatno daje na značenju kombinaciji amblema koje autor bira uprizoriti.

[47] Apostolos-Cappadona, 2020., str. 12, 13.

[48] https://udayton.edu/imri/mary/c/cedar-of-lebanon-and-mary-the.php, (pristupljeno 15.9.2021.).

[49] Impelluso, 2004., str. 25.

[50] Isto, str. 43.

[51] Isto, str. 69.



Slika 4, Francesco da Santa Croce, poliptih *Immaculatae*, Hvar, franjevačka crkva, južni oltar pod pjevalištem, 1583. g.



Slika 5, Francesco da Santa Croce, *Bogorodica s Djetetom na* prijestolju, Hvar, franjevačka crkva, sjeverni oltar pod pjevalištem (poliptih Kristova rođenja), 1583. g.

Dio poliptiha s Bogorodicom istoga autora koji se nalazi na lijevoj strani od vrata koja vode u kor franjevačke crkve na Hvaru svjedoči o važnosti ruže u kršćanskoj ikonografiji. Naime, rukohvati na tronu u kojemu je ustoličena s obe strane imaju vaze s buketima ruža. O ruži kao zaštitnom znaku Djevice Marije pojašnjenom kroz analizu odabranih djela će biti govora u nadolazećim poglavljima. Jednako će tako biti riječi o prefiguraciji teme *Pietà* koju je moguće uočiti u gestikulaciji Marije koja se moli nad horizontalno postavljenim Djetetom na njezinim koljenima.

3. Povijesni kontekst

U narednim će poglavljima biti riječi o povijesnim prilikama koje su oblikovale likovni izričaj renesansne Dalmacije, te o položaju fitomorfnih simbola u okviru istih. Naime, krajem 14. i početkom 15. stoljeća se dalmatinsko slikarstvo odlikuje karakteristikama koje su posljedicom ukrštavanja dvaju tokova; kasnotrečentističkog i tadašnjeg lokalnog karaktera.[52] Uvid u isto pruža opus Blaža Jurjeva Trogiranina iz prve polovice 15. stoljeća čiji se kasnogotički duh razaznaje na dvama odabranim primjerima koji u sebi kriju i simboliku cvijeća. U drugoj se polovici 15. stoljeća autori uvelike oslanjaju na ostavštinu ranijega kvatročenta. Tom se prilikom ističu Juraj Ćulinović te braća Carlo i Vittore Crivelli, pripadnici padovansko-squarcioneovska kruga koji su ostavili primjetan trag na dalmatinskom tlu. Iz tog će razloga u ovomu radu biti najviše govora o likovnim djelima spomenutih slikara koja su nastala tijekom njihova boravka u Dalmaciji, te njihova odjeka na lokalne majstore—ponajviše na Petra Jordanića.[53] Tom ću prilikom dati osvrt na kasnogotičke, odnosno kasnobizantske utjecaje zamijećene na odabranim primjerima, te pokušati proniknuti u pojedine smjerove kretanja autora kroz različite likovne vokabulare na putu do konačne renesansne vizije.

3.1. Slikarstvo renesanse u Dalmaciji

Slikarstvo renesanse u Dalmaciji, kojom tada upravlja Mletačka Republika, najavljuje Blaž Jurjev Trogiranin u prvoj polovici 15. stoljeća njegujući stil koji je danas poznat kao kasnogotički[54] , a ono se u pravom smislu riječi javlja početkom druge polovice 15. stoljeća. Naime, nakon šezdesetih godina 15. stoljeća[55], jedan se od „Schiavonea“, Juraj Ćulinović, vraća iz Venecije u svoj rodni kraj gdje započinje svoje djelovanje. Braća Carlo i Vittore Crivelli također ostavljaju svoj biljeg na našim područjima, ali valja uzeti u obzir da su njihovi utjecaji imali rok trajanja koji je bio određen prestankom aktivnosti „dalmatinske slikarske škole“, i to krajem 14. stoljeća i u prvim godinama 15.

[52] Prijatelj, 1983., str. 10

[53] Milan Pelc, *Renesansa*, (Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.), 2007., str. 447

[54] Ljubo Karaman i Kruno Prijatelj, O mjesnim grupama dalmatinske slikarske škole u XV. st., *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 9, br. 1 (1955), str. 171.

[55] Kruno Prijatelj, Problemi i ličnosti renesansnog slikarstva u Dalmaciji, *Dani Hvarskoga kazališta* 3, br. 1 (1976), str., 321.

stoljeća. Riječ je o razdobljima koja su dakako bila uvjetovana određenim neprilikama u hrvatskoj regiji. U 16. stoljeću pak prevladava import, a na svjetlo se dana probijaju manji lokalni slikari. Istovremeno se javlja još jedna inačica takve škole koja formira svoje vlastite specifičnosti. Govorimo o domaćoj školi na prostorima slobodne Dubrovačke Republike unutar koje je kasnogotički slikar Lovro Dobričević u svojemu radu već počeo odavati težnju ka određenim osobinama renesanse. Ista su shvaćanja ispoljavali u svojim opusima i Nikola Božidarević i Mihajlo Hamzić u prvim desetljećima 16. stoljeća. Prema Kruni Prijatelju, nakon smrti spomenutih autora, Dubrovačku je Republiku snašla jednaka sudbina kao i Dalmaciju što je evidentno u varijantama slikarstva nadolazećih lokalnih slikara.[56] Za razliku od Dalmacije u kojoj se slikarska škola gasi zbog prilika poput turskih osvajanja, u Dubrovačkoj se Republici slikarsko stvaralaštvo zadržava pedesetak godina duže. Naime, već spomenuto karakteristično slikarstvo u Dubrovniku traje sve do sredine 15. stoljeća kada strani slikari preuzimaju mjesta lokalnih čija djela postepeno gube na kvaliteti. Iako postoji premisa o tome kako je slikarstvo Dubrovnika zasebna škola zbog upravo spomenutih činjenica, Kruno Prijatelj odabire dubrovačko slikarstvo kategorizirati kao posebnu varijantu dalmatinske slikarske škole. Pritom naglašava važnost konkretnih veza između tih dvaju punktova.[57]

Kada govorimo o renesansi na našim prostorima, kao neizostavan čimbenik koji je uvelike sudjelovao u formaciji likovnih ideala i konačnoj manifestaciji njihovih popratnih pojava u vidu slikarstva, valja izdvojiti Kretu i njen odnos s Venecijom, odnosno Mletačkom Republikom. Naime, poznata je činjenica prema kojoj je Kreta potpala pod Venecijansku vlast 12. kolovoza 1204. godine. Ova je vladajuća struktura prisutna sve do kraja Kandijskog rata 1669. kada otok preuzimaju Turci.[58] Dalmacija se time našla na sjecištu ovih dvaju umjetničkih pravaca, rezultirajući djelima koja ostavljaju ambivalentan dojam. Mnogi su se renesansni konstrukti i principi posljedično unosili u hladni bizantski karakter koji je time počeo zračiti potpuno novim senzibilitetom, što je razvidno u poglavljima koja slijede, a odnose se na analize odabranih umjetničkih djela.

[56] Kruno Prijatelj, Slikarstvo renesanse u Dalmaciji i Istri, *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*, God. 27 (1980), str., 4.

[57] Kruno Prijatelj, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske), 1983., str. 7.

[58] Zoraida Demori-Staničić, Neki problemi kretsko-venecijanskog slikarstva u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 29, br. 1 (1990), str. 86.

3.2. Simbolika bilja u renesansnom marijanskom slikarstvu Dalmacije

Kako je u renesansnom razdoblju u Dalmaciji procvat doživjela prije svega marijanska ikonografija, a zajedno s njome i simbolika bilja, izbor djela za analizu u ovomu radu se sveo isključivo na prikaze Bogorodice i Djeteta u različitim varijantama. To su sakralna djela uz pomoć kojih je vrlo zahvalno pratiti razvitak biljne simbolike pod utjecajem priljeva različitih stilova koji su posljedica razvedene mreže utjecaja. Spomenuti su utjecaji utisnuli veoma nejednolik trag u tkivu estetike i simbolike likovne umjetnosti Dalmacije.

Za vegetabilnim su motivima posezali mnogi renesansni autori našega podneblja. Biljna je motivika pronašla svoje mjesto u sakralnoj tematici i to van gabarita atribucijskih simbola svetaca i svetica te prikaza Edena i *Hortusa conclususa*. Samim su time biljke svoje latice i plodove počele promaljati na različitim dijelovima kompozicije: u pozadinama prikaza različitih biblijskih scena, kao ukras u girlandama koje okružuju Bogorodicu, ponad glava Bogorodice i Djeteta; nerijetko voće i cvijeće autori polažu na arhitektonske elemente oko likova ili u ruke Bogorodice i/ili Djeteta ne bi li na taj način dodatno naglasili složenu prirodu simboličke poruke. Dakako, ovakve su se koncepcije u najvećoj mjeri provlačile kroz marijansku ikonografiju.

Ivana Prijatelj Pavičić unutar priče o marijanskom slikarstvu u Dalmaciji objašnjava kako pri tumačenju njegova teološkog aspekta valja uzeti u obzir i semiotiku, odnosno odnos forme i sadržaja. Sukladno tomu se u ovomu radu pažnja posvećuje tematskoj i ikonografskoj analizi svakog pojedinog djela i njihovoj komparaciji pri formiranju zaključaka o tomu kakve je misli i emocije djelo oplemenjeno simboličnim biljnim motivima evociralo u naručiteljima, slikarima i promatračima toga doba. U tom je smislu od iznimnog značaja geopovijesna situacija zajedno s pogledom na kršćanstvo ondašnjeg promatrača. Analizom istih je moguće naslutiti duh toga vremena i spoznati prioritete kolektiva koji su doveli do razvoja novih koncepcija u umjetnosti.[59]

Činjenica jest da je smjer razvoja i karakter marijanskog slikarstva bio determiniran određenim povijesnim i društvenim prilikama, potrebama Crkve, afinitetima sredine i zahtjevima naručitelja. Venecija je pritom imala ulogu glavnog inicijatora promjena na polju estetike i likovnog govora kroz koje se nastojalo provlačiti određene ideologije vezane uz kulturni i politički imperijalizam. S druge strane, u Dubrovačkoj Republici dolazi do ukrštavanja više pravaca među kojima je i nordijska slikarska škola. Istovremeno valja spomenuti bizantski utjecaj te devijacije od njegovih uslova kojih

[59] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 19.

su se držali tamošnji ikonopisci. Naime, razvidno je unošenje novih elemenata u modnom izričaju i artikulaciji tijela likova, te u sam prostor i kompoziciju.[60]

[60] Zoran Ladić, Ivana Prijatelj-Pavičić, Kroz Marijin ružičnjak. Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskome slikarstvu od 14. do 18. stoljeća, Književni krug, Split 1998., 301 str., *Croatica Christiana periodica* 24, br. 45 (2000), str. 200.

4. Analiza vegetabilnih motiva i njihove simbolike u odabranim djelima

Ovaj slojevit zaplet započinjem analizom djela Blaža Jurjeva Trogiranina. Raščlamba njihova sadržaja služi kao uvertira u priču o kristijanizaciji biljne motivike, odnosno simbolike unutar kursa sazrijevanja renesansnog likovnog mišljenja i izraza u Dalmaciji. Potom se fokus s kasnogotičkog umjetničkog htijenja Blaža Jurjeva preusmjerava na utjecaj braće Crivelli, Petra Jordanića i Jurja Ćulinovića te njihov odnos prema kasnobizantskim načelima oblikovanja. U nastavku će biti vidljiv tok izmjene spomenutih ekspresija kod različitih autora; njihovo jenjavanje koje otvara nove likovne mogućnosti, ili pak opstojnost koja opstruira razvoj renesansnog izričaja. Slučaj prvospomenutog je najjasnije ocrtan u djelima Jurja Ćulinovića koji pokazuje najveći odmak od sloga razdoblja koje je prethodilo renesansi. Ćulinovićev je plodan opus nastajao većinom van granica njegove rodne Dalmacije. U squarcionevsko-padovanskom krugu se Ćulinović ističe kao najbolji poznavalac tamošnjih ukusa, što nije ni čudo uzmemo li u obzir da je svoj talent imao priliku njegovati među odljevima antiknih skulptura i crtežima toskanskih majstora.[61] U svojim djelima običava koristiti pregršt dekorativnih elemenata u vidu mrtve prirode, odnosno biljaka, cvijeća i voća, a pritom bira arhitektonske elemente u duhu antike. Slijedom toga je zasigurno bio jedna od najvećih motivacija umjetnicima i naručiteljima da u slikarstvo unesu antički predznak implementacijom u kršćanskom duhu prepjevane simbolike bilja i sugestivnošću ostatka njezinih estetskih fenomena. Dalmatinski umjetnici po uzoru na nj polako, ali sigurno počinju pokazivati simptome istančana osjećaja za klasični ideal, koji dakako uključuje i opčinjenost cvijećem, odnosno biljem, što je karakteristično za kulturu antike. Njeno je davno izgubljeno slikarstvo barem djelomice nanovo utjelovljeno u renesansnim likovnim dosezima dalmatinskih slikara, i to uz nazočnost vegetabilnih motiva.

[61] Kruno Prijatelj, Juraj Ćulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* , br. 3-6 (1982), str. 238.

4.1. Bogorodice Blaža Jurjeva Trogiranina



Slika 6, Blaž Jurjev Trogiranin, *Gospa u ružičnjaku*, Trogir, Muzej sakralne umjetnosti



Slika 7, Blaž Jurjev Trogiranin , *Bogorodica s Djetetom*, poliptih, Šibenik, Interpretacijski centar

Referenca na život i djelo Blaža Jurjeva Trogiranina je od iznimne važnosti ukoliko govorimo o renesansnom marijanskom slikarstvu Dalmacije. Njegova djela, mahom nekonzistentne kvalitete[62], pružaju jasnu sliku dalmatinskog slikarstva prve polovice 15. stoljeća pod utjecajem Venecije. Riječ je o slikaru koji kroz kasnogotički duh provlači likovni izraz u kojemu se jasno nazire isključivo njemu svojstven lirizam.[63]

U prvome primjeru njegova slikarstva, *Gospa u ružičnjaku*, Bogorodica i Dijete sjede na žarkocrvenom jastuku koji je pomalo nezgrapno postavljen u prostor popunjen grmovima ruže. U pozlaćenoj pozadini u zadnjem planu lebdi sveukupno šest anđela; dva pri vrhu, te četiri ispod njih, i to s lijeve i desne strane Bogorodice i Djeteta čiji likovi zajedno tvore piramidalnu formu. Baza piramide pak odražava očit disbalans između težine slojeva nabora Marijine halje te jastuka, koji je s manjkom osjećaja za perspektivu postavljen na krhku prozračnost lišća spomenutog grmlja— ova sitna devijacija od stvarnosti, zajedno sa zlatnom pozadinom, naglašava začudnost prostora Raja. Nadalje, dominantne su crvena i bijela boja koje se istovremeno spajaju u ružičastoj nijansi ružinih cvjetova. Anđeli nose bijele ili crvene halje, Krist je u bijelome, a Bogorodica nosi crvenu haljinu i bijeli plašt zlatnoga obruba koji je u suglasju s pozadinom. Harmoniju boja i sklad kompozicije uokviruju brojni cvjetovi ruže.

Bogorodica s Djetetom je pak središnjim dijelom poliptiha. Kompozicija, obrada likova i paleta boja su veoma slične. Naime, i ovdje je riječ *Gospi od vrta* koja zajedno s Djetetom sjedi na tronu, odnosno na jastuku s resama koji nalikuje onomu s prethodnoga djela. Oko njih je nabujalo raslinje, a cvijet je ruže ovoga puta u rukama Djeteta. Kruno Prijatelj za slikarstvo Blaža Jurjeva Trogiranina navodi sljedeće:

„Specifična je linearna gracija gotičkih nabora, u kojima se nabiru svetačke haljine i plaštevi. Neobične su na svetačkim i Bogorodičnim likovima izrazite izbočene i duguljaste žmirkave oči. Ženski i muški golobradi likovi imaju kratak i skoro ulupljen podbradak. Na rukama svih likova upadaju u oči drugi spiritualizirani prsti. Individualna je koloristička skala. Nekom ličnom poezijom prožeta su djela ovoga umjetnika, koji spaja na svojim radovima čisti i rafinirani gotički govor, dominantan u općoj koncepciji slike, u likovima Bogorodica i golobradih svetaca, sa tragovima kasnotrecentesknih reminiscencija, koje se mogu osjetiti na ozbiljnim, krutim i svečanim bradatim svecima.“

[62] Blaž Jurjev Trogiranin, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., (pristupljeno 20. 9. 2021.)

[63] Kruno Prijatelj, Problem opusa slikara Blaža Jurjeva Trogiranina, *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, br. 2, (1960), str 31.

Gore je navedeno evidentno u obama primjerima. Bogorodica i Dijete neupitno generiraju esenciju koje se Kruno Prijatelj u ovom odlomku dotaknuo, a koja je posljedica specifične obrade likova i artikulacije boja. Naravno, na djelima Blaža Jurjeva je veoma zahvalno promatrati transformaciju kasnogotičkog karaktera u ranorenesansni. Pritom valja zamijetiti kako je spomenuta metamorfoza bila potpomognuta simbolikom ruže i antičkim tonom kojim je ona u ondašnje vrijeme još uvijek odzvanjala. *Gospa u ružičnjaku* naime svjedoči o renesansnom preuzimanju motiva iz kasne srednjovjekovne marijanske ikonografije. Renesansa motiv *Hortusa conclususa* asimilira u svoj vlastiti svjetonazor; ovo se primarno odnosi na humanistički pogled odnosa čovjeka i prirode.[64] Prvim djelom dakako dominira simbolizam ružina cvijeta. Lijevo i desno od Bogorodice i Krista iz lišća proviruju blijedoružičaste glavice i pupovi, a u centru kompozicije jedan cvijet ruže kruni prisan odnos majke i djeteta. U drugome primjeru cvijet iste takve ruže svoje mjesto zauzima u ručicama maloga Krista i nagovješta njegovu nadolazeću muku, a k tome i patnju Bogorodice.

U kontekstu ovoga rada, znakovit je i tijek kojim se ruža uzdigla do titule Marijina cvijeta. Zbog brojnih negativnih konotacija koje je zadobila tijekom stoljeća, kršćanstvo je ružu pri samim počecima kanilo u potpunosti odbaciti. Međutim, zbog neuspješnih pokušaja eliminiranja dugovječnih poganskih tradicija, kršćani su bili primorani već postojeće tradicije prilagoditi odgovarajućim modificiranim značenjima. Ruža je shodno tome osvanula kao simbol duhovne ljubavi, te je postala ključnim simbolom Djevice Marije.[32] Kada govorimo o kršćanskoj, preciznije kristološkoj i marijanskoj ikonografiji, bitno je imati na umu kako je ruža u nju uvedena zahvaljujući starozavjetnim tekstovima na čijim je temeljima i nastala. Primjerice, u Knjizi Sirahovoj se ruža kao simbol čistoće poistovjećuje s Vječnom Mudrošću, „uzrastoh kao ružičnjaci u Jerihonu“ (Sir, 24,14). Istodobno nosi simboliku rajskoga cvijeta, odnosno vječnoga života. U srednjovjekovnoj se lirici Mariju naziva mističnom ružom iskupljenja, odnosno *Rosa Mystica*. Jednaku važnost nosi i naziv *Rosa sine spina,* u prijevodu ruža bez trnja, jer je prema vjerovanju Marija bila jedina žena bez iskonskog grijeha (*sine macula*). Kako je trnje simbolom iskonskog grijeha, na slikama se trnovita ruža često zamjenjuje cvijetom božura. Takva ideja proizlazi iz *Pjesme nad pjesmama*, gdje se spominje vezana uz stih: „kao ljiljan usred trnja“.[34]

Uzimajući u obzir spomenute činjenice, evidentno je da se odabrana djela mogu smatrati važnim punktovima procesa kristijanizacije simbolizma kraljice svega cvijeća. Pritom je itekako važno povući paralele između promjene svjetonazora unutar okvira simbolizma vegetabilnih motiva, te

[64] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 51.

sveukupe estetike i konačnog dojma djela na prijelazu iz gotike u renesansu. O tome svjedoče i djela u nastavku rada.

4.2. Carlo ili Vittore Crivelli, *Bogorodica s Djetetom*



Slika 8, Carlo ili Vittore Crivelli, Bogorodica s Djetetom, Zagreb, zbirka Dujšin-Ribar

Ovu sliku šibenskog podrijetla u vlasništvu slikarice Cate Dujšin-Ribar u Zagrebu, Kruno Prijatelj 1963. atribuira Carlu ili Vittoreu Crivelli.[65] Djelo *Bogorodica s Djetetom* jednoga od dvojice braće pruža uvid u odnos renesanse i njezina gotičkog nasljeđa, a samim time i udio simbolike bilja u istome kontekstu. Riječ je o prikazu Majke i Djeteta nad kojima lebde anđeli na oblacima. Tri su lika prikazana do bokova, dok je Krist u cjelosti vidljiv. Crivelli ovdje odaje utjecaj padovanskog kruga slikara, odnosno Squarcionea. On se očituje u naglašavanju plastičnosti tijela likova, osobito pri obradi lica i ruku, ali i prikazu potpisane ceduljice (*cartellino*).[66] Istovremeno je uočljiv i blago groteskan izraz Bogorodice, a osobito Djeteta i anđela. Njihova se blagost samim time ne može iščitati iz njihovih lica, ali ju je moguće percipirati obratimo li pozornost na njihovu fizičku bliskost. Naime, Bogorodica obama rukama pridržava Dijete, dok se ono na nju naslanja. Anđeli također pokazuju prisnost s Bogorodicom; položivši svoje ruke na njenu glavu, te usmjerivši pogled prema njoj, odaju stanovitu razinu privrženosti. Čitavim djelom posljedično vlada familijarna atmosfera, unatoč hladnoći depiktiranih crta lica i njihove mimike koja blago odiše karikaturom i groteskom.[67] Dijete ustoličeno u zagrljaju svoje majke, ne može se pohvaliti dojmom apsolutnog djetinjeg šarma, što je zasigurno jedan od recidiva gotičkog diskursa. Iako ga ne možemo nazvati epitomom nježne zaigranosti, ipak odaje dojam malenoga djeteta; udovi njegova tijela se u svojoj pupastosti nabiru na pregibima, kosa mu pada u nježnim valovima, a odaje ga dakako i njegova malena, bucmasta statura. U suprotnom su duhu pokušaj kratkoga dječjeg vrata koji više nalikuje na gušu, mrzovoljno lice s podočnjacima, uzdignute tanke obrve i spušteni kutovi usana, te generalno jak obris njegova tijela u kojem se izmjenjuju zaobljene i ravne linije. Moglo bi se reći da je proturječnost elemenata u obradi likova sažeta u oblikovanju djetetovih obraza koji odaju dojam staračke podbuhlosti više nego li djetinje debeljuškastosti. Lice Bogorodice je pomalo strogog i neutralnog izraza, a sa znacima umora se kosi jedva primjetan sjaj na njenu nosu i jagodici. Usne su joj neobično stisnute, a obrve joj natkrivaju umorne, upale oči s velikim vjeđama i tamnim kolobarima. Beskrvnost njihovih lica podiže rubinskocrvena ogrlica oko Djetetova vrata, te odmjeren, ali rafiniran maforij koji uokviruje Bogorodičinu glavu i blago joj pada na ramena. Zlatni mu rub oplemenjuje drago kamenje sukladno onomu na njezinoj kruni u plitkom reljefu. Pod oglavljem maforiona je vidljiv providni veo jednake teksture kao i onaj prebačen preko Djetetovih kukova, a Bogorodica nosi crvenu haljinu. Dijete stoji u prvom planu slike na ravnoj bijeloj plohi. S desne je strane Djeteta vidljiva zatvorena knjiga debelih

[65] Kruno Prijatelj, Juraj Ćulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* , br. 3-6 (1982), str. 241.

[66] Prijatelj, 1983., str. 447.

[67] Prijatelj, 1982., str. 238.

crvenih korica međusobno povezanih remenčićem, a s lijeve otvoren molitvenik s uzdignutim listovima koji nije optimalno postavljen u prostor u smislu perspektive, te cvijet i pup jarkocrvenog karanfila. Pozadina je u potpunosti ispunjena prikazom krajolika u kojemu prevladava zelena boja. U prvom se planu nazire grmlje, a u idućem brdašca prepuna stabala. U još se većoj daljini ovaj brežuljkasti krajolik rasplinjuje u plavkasto nebo. Potonje je zasigurno u skladu s renesansnim stremljenjem efektu atmosferske perspektive, ali nezanemariv je i utjecaj tada već po svoj prilici minule gotike, koji se očituje u reljefnom tretmanu dekora pozlaćena okvira, krune, ruba Marijina plašta, te oblaka, anđeoskih krila i aureola. Pritom je važno spomenuti okvir slike i pretežito biljne motive kojima je ukrašen, a što se također poziva na gotičke tendencije dekoriranja.

Upravo zbog obilja boja i biljnih motiva na ovomu djelu ne možemo reći da je riječ o disproporciji mistične prirode figurativnog značaja likova te njihova nadasve krhka vizualnog dojma. Ovdje nije riječ o konfrontaciji tih dvaju estetika, već dapače, o njihovoj pomirdbi. Naime, zaostaci dojma hijeratske nepomičnosti hladna bizantskog sloga se pretapaju u fenomen renesansne smirenosti posredstvom žargona koji proizlazi iz simboličnog značenja bilja. Sam je takav motiv izrazito suptilne naravi te mu je djelovanje nenametljivog, ali istovremeno i dovoljno dopadljivog karaktera, čime djeluje kao spojnica između skromnosti fizionomije likova te blještavila zlata i dragulja koji ih krase. Da se zaključiti kako aspekt regalnog i fragilnog u ovomu slučaju uživa nadasve harmonično suglasje. Za spomenuto preplitanje naočigled različitih tendencija i likovnih govora postoji konkretno objašnjenje. Naime, tu je riječ o tranzicijskom razdoblju iz jednoga toka u drugi. Biljke, mantenjanski pejzaž i molitvenik, simboli su vezani uz kvatročentističke Bogorodice, a na ovom se primjeru ujedno jasno vidi i temperament adriobizantskih ikona. Upravo je stoga djelo neosporiv dokaz proboja mijena koje donosi renesansa; prije svega je to novi osjećaj za tjelesnost i volumen.[68]

Uloga bilja u čitavoj priči je, kao što se iz već spomenutog može naslutiti, krajnje relevantna. Autor na plohu pod Djetetom smješta karanfil, a s lijeve i desne strane Bogorodice grmove mirte. Također se odlučuje u ručicu Djeteta smjestiti cvijet kojeg je veoma teško identificirati, jer se doima kao da je zasjenjen i samim time morfološki nedefiniran. Prema obrisu se da naslutiti kako je riječ o generičkom prikazu cvijeta, stoga je teško sa sigurnošću ustvrditi o kojoj je vrsti riječ. Moguće je da autor nije ni kanio naslikati točno određeni cvijet, već je ciljao na sugestivnost njegova alegorijskog značenja, najavljujući važnost simboličkog govora cvijeća kao takvog. Međutim, zbog oblika latica, stapke i lišća, moguće je da je u pitanju anemona, koja bi se svojom simbolikom uklopila u čitav narativ. Ovaj cvijet naziv dobiva po vjetru (gr. *anemós*) koji s lakoćom raspršuje njegove delikatne

[68] Prijatelj, 1993., 447.

latice. Riječ je o cvijetu kratka vijeka koji tijekom ranog proljeća prekriva travnjake i padine zemalja Sredozemlja. Boja varira od cvijeta do cvijeta, sežući od bijele i žute do crvene i purpurne. Anemona relativno brzo uvene, ustupajući svoje mjesto drugom cvijeću. Iz tog je razloga ona oduvijek bivala simbolom krhkosti i dražesne mladenačke ljepote, kratkotrajnosti i smrti.[69] U kršćanstvu su je najradije povezivali s motivima boli i smrti, pa tako i sa Kristovom smrti na križu. Tumači se da je nastala iz kapljica krvi ranjenog Krista.[70] Renesansna simbolika tumači ovaj cvijet u vidu kratkotrajnosti čovjekova života, mladosti, te svega što nam je drago [71], što se uvelike uklapa u ambijent ovoga djela. Nadalje, karanfil budi konotacije vezane uz srednjovjekovni mit o Bogorodičinim suzama koje se u trenutku doticaja sa zemljom pod njenim razapetim sinom pretvaraju u istoimeni cvijet. Ovaj su cvijet nazivali *chiodino* (na talijanskom „mali čavao") zbog oblika njegovih pupova koji nalikuju na čavle, stoga je postao podsjetnik Kristove muke.[72] Jednako se tako smatra da ga je zbog njegova indikativna imena kršćanstvo veoma brzo odlučilo prigrliti kao simbolični motiv. Naime, u kasnom se srednjem vijeku karanfil, odnosno klinčić, počeo povezivati s istoimenom mirodijom koja oblikom podsjeća na čavle, zbog čega je postao simbolom Raspeća. Valja zamjetiti kako je upravo iz ovih razloga Crivelli prikazao karanfil rascvalih i skupljenih latica. Za ovo je specifično djelo važno naglasiti i njegovu marijansku simboliku koja se uvelike naslanja na simboliku ruže, što znači da evocira čistoću i ljubav.[73] Nadalje, bitnu ulogu ima i mirta čiji se zimzeleni grm promalja s lijeve i desne strane kompozicije. Nerijetko njene grane obgrljuju Marijino prijestolje upravo stoga što mirta simbolizira besmrtnost, izabranost, čistoću i najvišu dimenziju ljubavi.[74] Napominjem kako je ovaj iznimno cijenjen grm u antičko doba imao izdašnu simboliku. Kršćanstvo je pak pri samim počecima odbijalo mirtu inkorporirati u svoj simbolički rječnik jer su ju u antici povezivali s kultom ljubavi i plodnosti koji je nerijetko podrazumijevao orgijastički nastrojene obrede. Crkva je u konačnici poklekla pod mirisom njenih cvjetova i našla za nju posebno mjesto—mirta je postala simbolom Djevice Marije. Njezini maleni bijeli cvjetovi govore o Marijinoj čistoći, a njihov miris pripovijeda o njezinoj milosti i ljubavi. Istovremeno mirta nosi simboliku pomirenja, opraštanja i božanskog milosrđa.[75]

[69] Germ, 2002., str. 20, 2.

[70] Isto, str. 22.

[71] Isto, str. 23.

[72] Impelluso, 2004., str. 113.

[73] Germ, 2002., str. 55.

[74] Isto, str. 79.

[75] Isto, str. 81.

Dijete simbolično svojom lijevom rukom prihvaća cvijet koji mu daje naslutiti njegovu sudbinu, a desnom rukom u svojoj majci traži oslonac. Stabljika karanfila koja se račva na dvije manje i nosi dva cvijeta u različitim stadijima, sukladno već spomenutim tumačenjima, naglašava isprepletenost Marijine i Kristove simbiotske egzistencije; pritom se pup referira na Krista, a otvoreni cvijet na Mariju. Dok šumarica i karanfil prizivaju misli i osjećaje vezane uz Kristovu muku i smrt te Marijin udio u okviru istih, pritajena mirta diskretno iz sjene poručuje da je temelj promatračeve vjere zasnovan na spoznaji Boga koji uvijek iznova oprašta, pozivajući ga da svoju pozornost usmjeri na pozitivne ishode patnje i iskušenja s kojima će se u životu neminovno uvijek iznova morati suočavati.

4.3. Bogorodice Petra Jordanića



Slika 9, Petar Jordanić (?), *Bogorodica s Djetetom*, London, The Courtauld Institute of Art

U sličnom je duhu prikaz Bogorodice i Djeteta Petra Jordanića. Naime, oko atribucije se još uvijek lome koplja, ali je dat prijedlog potkrijepljen legitimnim argumentima u znanstvenom radu Emila Hilje[76], stoga ću se tijekom ove analize referirati na isti. On smatra kako su dosadašnje atribucije nedovoljno dobro objašnjene, nastale na temelju potpisa koji bilježi samo ime slikara pa su se stoga kao mogući kandidati uzimali Pietro Calzetta i Pietro Alemanno. Međutim, Hilje u obzir uzima i kraticu „P“ koja stoji uz potpis i potencijalno označava riječ *presbiteri*, ali i dodirne točke s radom Carla Crivellija. Iz istih se razloga zadarski svećenik i slikar Petar Jordanić smatra autorom ovoga djela.

U Jordanićevu je prikazu nešto izraženija bliskost između Majke i Djeteta. Oni se dodiruju licima dok Dijete prema Majci pruža ruke, što indicira tip Gospe Slatkoljubne (*Glykophilousa*) koji se

[76] Emil Hilje, Slika Bogorodice s Djetetom u The Courtauld Institute of Art u Londonu - prijedlog za Petra Jordanića, *Ars Adriatica* , br. 4 (2014), str. 221.

očituje u visokoj razini bliskosti među ta dva lika.[77] Bogorodica je opet naslikana do pojasa te objeručke prihvaća Dijete koji stoji na bijeloj kamenoj plohi grleći Majku. Marija nosi crvenu haljinu ukrašenu zlatovezom oko vrata i na rubovima rukava. Preko glave i ramena nosi modri maforion s maslinastozelenom podstavom. Pod maforionom proviruje bijela marama, dok ispod nje stoji providna laganija tkanina. Okruglasto joj lice blijedoružičasta inkarnata odaje puno zdraviji dojam nego na Crivellijevoj slici. Anatomija je likova nešto realističnija, a Dijete u puno većoj mjeri reflektira svoj uzrast. I ovdje su prisutna dva anđela koja ovaj put pridržavaju girlandu s voćem. Nadalje, Jordanić također na plohu polaže molitvenik jakih bijelih korica, ali karanfil zamjenjuje jabukom. Pejzaž je pritom naslikan u pomalo čudnoj perspektivi uz raznovrsne motive, ali su neki od njih tek naznačeni. Vidljive su kućice, vijuga riječnoga toka, dva čamca, puteljak kojega guta daljina, te s desne strane utvrđeni grad. Autor se odlučio naslikati i ljudske likove koji svojim različitim veličinama sukladno perspektivi naglašavaju prostornost. Osim spomenutih plodova, pažnju treba usmjeriti i na stabla, i to zbog sljedećeg razloga. Naime, osim tipičnih prikaza stabala koja su tu primarno iz dekorativnog momenta, s desne se strane nazire veliko stablo sa zelenom krošnjom, a nasuprot njega osušeno bijelo stablo grana lišenih lišća.[78] Preciznije, simultana pojava dvaju stabala od kojih je jedno bujno i zeleno, a drugo jalovo i ogoljeno, daje naslutiti opoziciju dobra i zla, grijeha i otkupljenja.[79] Dakle, spomenuta stabla flankiraju ljudskim figurama posut puteljak koji se grana u dva smjera. Između račvanja se pak nalazi utvrđeni grad. Smatram kako je Jordanić, zahvaljujući svojemu svećeničkom pozivu i znanju kojeg on podrazumijeva[80], ilustrirao Božju tvrđavu vrijednu svakoga pojedinca koji se odvaži zaći na pravi put. S namjerom je na kamenu ploču postavljena i jabuka. Ovaj plod inače aludira na zabranjeno voće, stoga simbolizira pad čovječanstva. Dakako, bitno je napomenuti kako latinska riječ *malum* koja se koristi u Bibliji, u prijevodu znači „jabuka“ i „zlo“. Međutim, u ovom je slučaju jabuka smještena u kontekst odnosa Bogorodice i Djeteta pa samim time preuzima simboliku spasenja i otkupljenja. Krist, naime, već kao dijete prihvaća svoju nadolazeću sudbinu pri čemu mu je glavna podrška njegova majka. Nadalje, girlanda s voćem sadrži pregršt bresaka, a s lijeve strane je voće koje se razlikuje oblikom i bojom te podsjeća na tikve s obzirom na neobičan smjer rasta put neba. Breskvu spominje Plinije Stariji u svojoj *Naturalis Historia* gdje objašnjava da je riječ o plodu koji se sastoji od tri dijela: meso ploda, duplja i sjemenka koja u njoj počiva. Slijedom su toga ovakvi plodovi u kasnijim

[77] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 33.

[78] Hilje, 2014., str. 221.

[79] Impelluso, 2004., str. 16.

[80] https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=29332, posjetila (17.7. 2021.)

razdobljima bivali povezivani sa Svetim Trojstvom.[81] Jednako se dobro uklapa i simbolika tikve. Još se od antičkih vremena suha prazna tikva koristila za transport vode, vina i soli, a putnici su ju često koristili kao bocu za vodu. Iz tih je razloga slikarska tradicija nastavila nju depiktirati kao atribut hodočasnicima i hodočasničkim svecima poput svetog Jakova Starijeg, koji je evangelizirao Španjolsku. Arkanđeo Rafael je isto tako ponekad prikazan uz svojega suputnika Tobiju koji nosi tikvu s vodom, a plod se tikve također može naći i na prikazima svetoga Roka.[82] Ova je biljka simbolom uskrsnuća i spasenja što je bazirano na biblijskoj priči u kojoj Bog natkriva Jonu krošnjom tikve.[83] Moguće je da se osim očigledne simbolike spasenja i ponovna rođenja ovdje naglašava i hodočasnički kontekst alegorije tikve, jer je Jordanić ipak pokazao određenu nakanu pri depikciji većine motiva na ovoj slici, kojima se većinom može proniknuti u simboličko značenje. Tikve bi time bile motiv usko vezan uz ljude koji ovdje najvjerojatnije hodočaste.

Hilje objašnjava kako bi ovo djelo bilo najraniji Jordanićev rad, a u kojemu se uvelike oslanjao na nasljeđe Crivellija. Nešto kasniji radovi začudo naginju bizatantizirajućim likovima.[84]



Slika 10, Petar Jordanić*, Bogorodica s Djetetom*, Beč, privatno vlasništvo

[81] Impelluso, 2004., str., 168.

[82] Anđelko Badurina*, Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (Zagreb: Kršćanska sadašnjost), 2006., str. 543.

[83] Impelluso, 2004., str., 177.

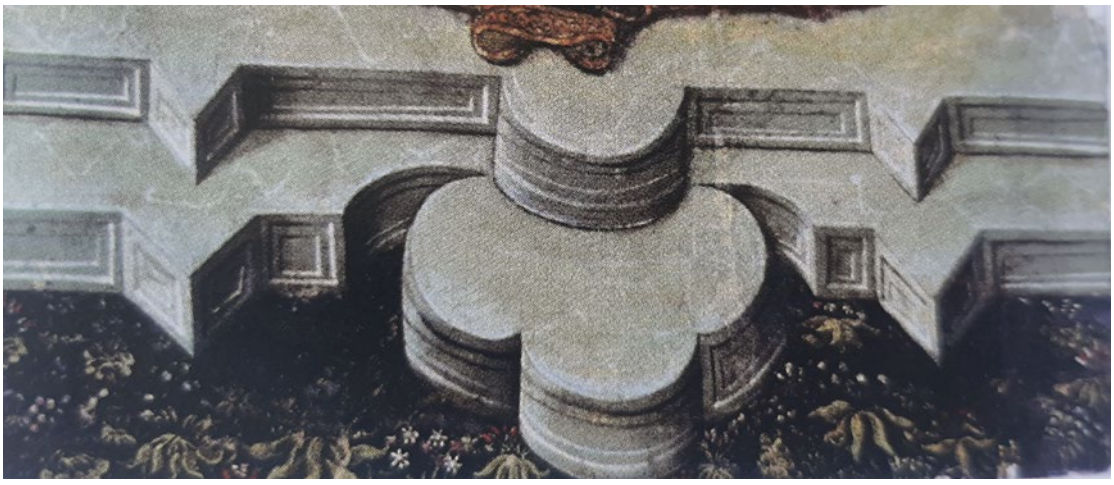
[84] Hilje, 2014., str. 223.

Iz tih nam je razloga zanimljivo priloženo djelo Petra Jordanića koje također uprizoruje Bogorodicu s Djetetom, dočaravajući slične elemente kao i prethodna djela, ali u nešto drugačijem ruhu. Naime, ovdje je riječ o poprilično naglašenom bizantskom konceptu. Ovdje je riječ o Gospi Slatkoljubnoj. Majku i Dijete ovdje također flankiraju anđeli, i to dva para, sa svake strane po jedan. Uprizoreni su na tamnijem dijelu pozadine koji zasigurno aludira na metafizički prostor neke više dimenzije, i to u klečećem položaju jedan ponad drugoga. Gestikulacije i mimika lica likova ovdje odaju izraženu privrženost i blagostanje. Naime, Marijine su crte lica karakteristično bizantske; gdjegdje se u njima očituju naznake nove struje. Na primjer, njene su oči bademaste s velikim vjeđama, ali blagoga pogleda. Nos joj je povijen, lice ovalno, ali ipak je vidljiv efekt nove artikulacije volumena. Lice je djeteta obrađeno na isti način, s tim da su i njegove crta lica „omekšale“ pod utjecajem renesansnih strujenja. Marijinu glavu ne krasi kruna ni aureola, a njezin je maforion znatno skromniji, iako veoma slične forme. Za razliku od prethodnih pejzaža u pozadini, pozadinu ove slike krasi opori teren sa strmim hridima koji se pretače u zeleniji i bujniji krajolik na kojemu rastu stabla. Ovom se prilikom autor odlučuje na dva karanfila kao i Crivelli; ovoga su puta to dvije zasebne stapke koje krasi po jedna crvena glavica cvijeta. Očigledno je postojala potreba za time da cvijeće svojom simbolikom u jednakoj mjeri reflektira ekspresiju Marije i Krista. Istodobno je tu vidljiv direktan utjecaj braće Crivelli na Petra Jordanića.

Jedinstven stil ovoga primjera jest posljedica utjecaja tradicije dalmatinske slikarske škole, ali i kretsko-mletačkih, odnosno italo-kretskih ikona i dotoka renesanse. Evidentno je da i u ovakvom ozračju postoji potreba za upotpunjavanjem misli i poruke djela biljnim simbolima.



Slika 11, Petar Jordanić, *Bogorodica s Djetetom*, Tkon, župna crkva



Slika 12, Petar Jordanić, *detalj travnate površine*

Međutim, evidentno je i opadanje kvalitete Jordanićeva likovnog izraza i skoro pa potpuno priklanjanje bizantizirajućim elementima, i to ponajviše u njegovu prikazu Bogorodice i Djeteta iz Tkona.[85] Ovdje je riječ o Gospi koja ruku prekriženih na grudima moli nad Djetetom koje joj leži na koljenima. Horizontalan položaj Krista podsjeća na temu Oplakivanja, što ovakvu kompoziciju likova Marije i Djeteta čini prefiguracijom upravo te teme. Osim što ovim djelom spomenuti izraz u potpunosti donosi prevagu, valja primijetiti i utjecaj istog tog afiniteta na prikaz biljnih motiva koji očigledno odmicanjem od odlika slikarstva Ćulinovića i Crivellijevih, u figurativnom smislu zapadaju u posljednji plan. Naime, iako je na Tkonskoj Bogorodici motiv bilja uprizoren doslovno u prvom planu, nije teško ustanoviti kako je tu čisto kako bi eventualno popunio prazan prostor. Prikaz je cvijeća nedovoljno detaljan i odveć sićušan da bi se moglo ustvrditi o kojim je vrstama riječ. Samim time što na ovom travnatom sagu raste tako škrto opisano cvijeće, držim da njihova pomna analiza ne bi bila odveć plodonosna. S druge strane, ukoliko forsiramo mistifikaciju ovoga bilja, mogli bismo propustiti potencijalno zanimljivu pripovijest jednoga dopadljiva ploda. Naime, uz zelene se travke može naići na stručke s crvenim glavicama okružene bijelim cvjetićima. Postoji mogućnost da je tu riječ o divljim jagodama, ali ponavljam, Jordanićev je odmak od renesansnih stremljenja u ovom stadiju njegova djelovanja kao umjetnika toliko izražen, a u dno utisnuta travnata površina toliko neprimjetna, da je govor o ovoj opciji možda i besmislen. Ako je Jordanić ipak ciljao na to da će promatrač biti ažuran i imati oko za najsitnije detalje, simboliku ovoga ploda isto vrijedi spomenuti. Naime, jagoda ima karakterističan bijeli cvjetić s pet latica i malen plod koje je u ovom slučaju autor većinom gurnuo u sjenu. *Sveto pismo* se nigdje ne referira na jagode, ali je ova biljka generalno smatrana cvijetom raja na zemlji. Ovakvo se tumačenje najvjerojatnije naslanja na Ovidijeve *Metamorfoze* u kojima stoji da su tijekom zlatnoga doba, odnosno doba Edena, ljudi jeli plodove koje im je zemlja spontano uvijek iznova darovala, uključujući i jagode. Kako je ujedno riječ o voću koje sazrijeva u proljeće, a Navještenje i Inkarnacija Krista običavaju obilježavati upravo to godišnje doba, jagoda je postala aluzija na te religijske epizode. Trilobirani listovi ove biljke također simboliziraju Sveto Trojstvo, no ovdje nisu uopće izraženi. Ovo voće zbog svog crvenog kolorita sugerira prolivenu krv Kristovu, a samim time i njegovu Muku[86], što je u skladu s prethodno spomenutom pozom djeteta koja apelira na anticipaciju njegove smrti. Najvjerojatnije je ovaj irealni prostor s arhitektonskim elementima u začudnim perspektivama autor htio oplemeniti cvijetom i plodom koji se svojim značenjem uklapaju u apstrakciju i nedokučivost Raja.

[85] Hilje, 2014., str. 223.

[86] Impelluso, 2004., str., 159.

Unatoč svemu navedenom, ne smije se izostaviti ni sljedeća obzervacija. Naime, nad Bogorodicom se u ovom prikazu nalazi plašt, koji je očit znak varijacije na temu Marije zaštitnice.[87] Da se primijetiti kako je on zajedno s Marijinim maforionom dekoriran vitičastim biljnim i cvjetnim motivima. Isto tako, jasan se cvjetni oblik razaznaje i na fibuli njena plašta. Ovi su elementi dakako upečatljiviji od sićušnih jagoda i njihovih cvjetova na travnatoj površini, ali ne u tolikoj mjeri da ih se može percipirati pretjerano bitnim faktorima ove slikarske teme.

Sličan se fenomen ponavlja na središnjem polju poliptiha Nikole Vladanova iz crkve sv. Grgura u Šibeniku. Naime, ovdje Marijin široki plašt kojim štiti vjernike razotkriva biljni, odnosno cvjetni ornament kojega upotpunjuje i dekoracija na haljini i pokrivalu na glavi. Evidentno je da motivacija biljnim motivima nadilazi potrebu za realističnom depikcijom istih. Na cvijeće je time moguće naići i van konteksta vrtova i ružičnjaka.



Slika 13, Nikola Vladanov, srednji dio poliptiha, Šibenik, Interpretativni centar

Iako Jordanić s vremenom odlučuje svoja djela gotovo u potpunosti provlačiti kroz filter kasnobizantskog sloga, a biljne motive gura van centra pozornosti, činjenica jest da su oni još uvijek tu. Naime, usprkos tomu što je odabrao izričaj koji je skoro pa u potpunosti bizantski, cvijeće i bilje u njemu još uvijek perzistira, što nam govori o tomu kako je biljna motivika na našim prostorima zapravo kontinuirana sekvenca, a ne trenutačna varijabla likovne artikulacije.

[87] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 59.

4.4. Bogorodice Jurja Ćulinovića



Slika 14, Juraj Ćulinović, *Bogorodica s Djetetom*, Split, Galerija umjetnina

Kod Ćulinovića je moguće opaziti i neka nova likovna dostignuća u obama primjerima, ali i određen pomak u depikciji biljnih motiva. On na primjeru iz Splita na zelenoplavu pozadinu smješta likove Bogorodice i Djeteta te ih flankira dvama kitama voća i cvijeća. Riječ je o dosta stiliziranoj kompoziciji koju odlikuje osna simetrija. Bogorodica je pritom odjevena u jarkocrveni plašt koji joj se na prsima kopča zlatnom okruglom kopčom. U zlatnoj su boji i podstava plašta te Marijina aureola. Plašt joj blago prati liniju tijela i mreška se na njezinoj glavi, a zelena boja njene haljine prati pravilo komplementarnosti s crvenim elementima. Bogorodičine sklopljene ruke daju naslutiti kako je riječ o motivu prepoznatom i kod djela Francesca da Santa Croce, te Petra Jordanića, gdje je Marija prikazana u stavu molitve nad Djetetom koje je pred njom položeno vodoravno. Ispupčene su joj oči teških vjeđa uperene u Krista, čije je lice, jedanko kao i njeno, pomalo karikaturnog izraza. Kruno Prijatelj pak vidi nešto više u načinu obrade ovih likova, te tvrdi kako je ona dokazom potpuno novih pogleda na evaluaciju slikarstva;

> „U frenetičnom plasticizmu oblika, nastalim pod uplivom Donatellova prisustva u Padovi, jasno danas uočavamo odraz novog osvajanja prostora i nove koncepcije volumena, dok u grotesknoj i skoro latentno karikaturalnoj noti vidimo odjek nekog dramatikom prožetog

ekspresionističkog htijenja. U okviru revalorizacije tih, sve donedavna tako smatranih, nespretnosti i pogrešaka u anatomiji i perspektivi, uočen je jasan i svjestan izraz jedne nove slikarske vizije."[88]

Obnaženi debeljuškasti Krist leži na bijelom jastuku, glavu mu krase zlaćani pramenovi te zlatna aureola s upisanim crvenim križem. Zanimljiva je i simbolika smeđe ptice koja mu stoji nad trbuhom.[89] Naime, ptica najčešće simbolizira ljudsku dušu, osobito u trenutku tranzicije iz tjelesnog u duhovno u trenutku smrti. Kršćanstvo je naslijedilo tu antičku simboliku te ju je uvelike primjenjivalo na djelima poput ovoga. Prema nekima je ptica pak direktan simbol Krista.[90] Ptica kao simbol smrti ili duše upotpunjuje sliku usnula djeteta u naručju njegove majke i može se protumačiti kao preteča teme Oplakivanja; ovakva interpretacija spomenutih elemenata opravdava žalost na Marijinu licu. Jednako je toliko važan simbolizam stručaka cvijeća i plodova u gornjem lijevom i desnom kutu slike. Spomenuti su buketići svezani tankom crvenom vrpcom koja se isprepliće s njihovim sadržajem i pada u nježnim zavojitim linijama. S lijeve se strane naziru šljive, trešnje i kruške, a lijevo su im pridružene smokve, ruže i karanfil.

Cakleni žućkastocrveni plodovi trešnje aludiraju na krv Kristovu[91], a šljive u kršćanskoj ikonografiji simboliziraju vjernost. Tamnoljubičastu boju šljive doživljavamo uz konotacije na Kristovu muku i smrt, dok bijelu vežemo uz poniznost—što valja uzeti u obzir primijetimo li da je plod šljive s desne strane bijele boje, dok su preostali tamnijih nijansi.[92] Kruške, s druge strane, nose isključivo pozitivnu simboliku deriviranu iz ulomaka Psalama u kojima se vjernike poziva da ju kušaju i uvide koliko je Bog milostiv. Iz istog se razloga na krušku može gledati kao na simbol kreposti. Ona također zbog svojega oblika koji podsjeća na maternicu, simbolizira i majčinstvo.[93] Ruža i karanfil u ovome kontekstu simboliziraju uzvišenost spone Marije i Krista, njihovu ljubav i privrženost, te svijest o neizbježnosti patnje koja ih čeka.

Vidljivo je kako Ćulinović u svojim djelima pokazuje odmak od kasnogotičkog, odnosno kasnobizantskog sloga. Njegove su Madonne, kao i kod Crivellija, odjevene u ruho njegova doba, svijetle puti i kose, oplemenjene ekspresionistčkim naznakama.[94] Dijete Krist istu suštinu ispoljava kroz skulptorski postupak depiktiranja volumena tijela. Jednak je iskorak vidljiv i u korištenju

[88] Kruno Prijatelj, Madona iz zbirke Frezzati u splitskoj galeriji, *Peristil* 6-7, br. 1 (1963), str. 48.

[89] Isto, str. 47.

[90] Impelluso, 2004., str. 122.

[91] Isto, str. 163.

[92] Isto, str. 165.

[93] Isto, str. 154.

[94] Kruno Prijatelj, 1963., str. 48.

vegetabilnih motiva koji se sada sabiru u cjeline načinjene od više različitih vrsta. Ćulinovićeva vještina dočaravanja boja i tekstura sukulentnih plodova i nježnih latica dakako dodatno sugerira korak naprijed u percepciji važnosti njihova simbolizma.



Slika 15, Juraj Ćulinović, *Dojiteljica*, Visovac, franjevački samostan

O tomu na sebi svojstven način svjedoči i sljedeća Ćulinovićeva realizacija Bogorodice s Djetetom. Ovdje je riječ o *Dojiteljici* koja s Djetetom u naručju sjedi na prijestolju. Tron je po svoj prilici predznak vlasti i čest je motiv marijanske ikonografije.[95] Interesantna je činjenica prema kojoj je u Dalmaciji postojao afinitet za povezivanjem čimbenika različitih likovnih nastojanja; u prvom su planu to tradicionalne sheme zajedno s novim ikonografskim koncepcijama. Jedna od metoda je pritom bila konfiguracija teme Dojiteljice i Bogorodice na prijestolju.[96] Simbolika Djeteta na prsima Majke proizlazi iz tumačenja vizija svete Terezije koje se odnose na ideju o duši koja cvjeta samo ukoliko je

[95] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 47.

[96] Isto, str. 48.

priljubljena uz božanske grudi. Alegorija je mlijeka usko vezana uz simboliku bilja, što je važno ukoliko ćemo plod u Djetetovim rukama tumačiti s time u odnosu. [97]

> „Mlijeko je, kako piše G. Durand u svojoj poznatoj analizi antropoloških struktura imaginarnoga, prvotna hrana i prehrambeni arhetip. Smisao mlijeka, kao svetog napitka, može biti višestruk. Primjerice, u kršćanstvu, kao i u poganskoj mitologiji, arhetip božice dojilje, hraniteljice, povezan je s arhetipom stabla, odnosno biljke hraniteljice. Marija ili Krist na slikama Dojiteljice često u ruci drže različite plodove, voćke i grančice. To je onaj tipični izomorfizam majke—hraniteljice i hrane, npr. jabuke, i mlijeka.“[98]

Ovdje je primjereno spomenuti i ikonu iz crkve Svetog Duha u Šibeniku. Ovdje okrunjena Gospa drži Dijete u jednoj ruci, dok joj u drugoj stoji gomoljika s tri cvijeta.[99] Slična se priča ponavlja na Ćulinovićevoj slici, ali je realizirana u potpuno drugačijem duhu.



Slika 16, Nepoznati autor, *Dojiteljic*a, Šibenik, Interpretacijski centar

Ćulinović je u svojem karakterističnom crtački diskretnom tonu i zgusnutosti boja na tron ustoličio Mariju koja na lijevom koljenu drži Dijete. Lijevom ga rukom pridržava dok mu desnom pomaže pri hranjenju. Dijetetove ruke nagovještaju pokret, a noge su mu u položaju koji zasigurno ne

[97] Prijatelj Pavičić, 1998., str. 40.

[98] Isto, str. 40.

[99] Isto, str. 44.

garantira udobnost, što dodatno naglašava dinamiku i živost njegova djetinjeg zanosa. Piramidalnu kompoziciju njihovih tijela uokviruje tron ravnih linija sa četiri stupića dekorirana reljefom vitičastoga raslinja i okićena zlatnim kuglama. U pozadini se nazire plavo nebo s oblacima i zelenkasta livada. Marija je pritom odjevena u plavi maforion zelenoga obruba koji djelomično prekriva njezinu crvenu haljinu i razotkriva dodatne slojeve draperija na njezinim koljenima. Pod oglavljem maforiona, baš kao i u prijašnjim primjerima, proviruje bijeli pokrov za glavu. Atmosfera reflektira skladno sazdan prikaz koji u natruhe pejzaža vrlo vješto komponira arhitektonski element i dva lika. Riječ je o staloženoj atmosferi koja zrači majčinskom toplinom i utjehom, unatoč tomu što sa lica likova ponovo možemo iščitati primjese karikature i groteske. Valja ipak napomenuti kako su one ovdje prisutne u vrlo malim količinama. Tom dojmu pripomaže i vješto oblikovanje draperija i prijestolja, koje je, prema nekima, jasan odraz bellinijevske artikulacije spomenutih elemenata. Naime, iako je riječ o djelu koje zbori o slabljenju kvalitete Ćulinovićevih djela s obzirom na njegov dotadašnji rad, što je direktno vezano uz njegov dugi boravak u provinciji i posvećivanje drugim poslovima, ono istovremeno svjedoči o bitnoj mogućnosti Ćulinovićeva doticaja sa slikarstvom Giovannija Bellinija.[100]

Dijete u ruci drži biljku s dvama listovima među kojima se nazire plod ili cvijet u narančastom tonu. Ukoliko je riječ o cvijetu, nije mu moguće ustvrditi vrstu s obzirom na njegovu neobično pravilnu kružnu formu i izrazito spojene latice— samim se time isključuje mogućnost ikakva preciznijeg tumačenja njegove simbolike. Ako je pak riječ o plodu, osim što dijeli izravnu vezu sa simbolikom Dojiteljice, on u ovome prikazu nosi i zasebno značenje. Sudeći po zvjezdastom obliku na dnu pravilna narančasta ploda, te njegovoj stapci i neizgled tvrdom tamnozelenom lišću, da se zaključiti kako je riječ o naranči. Pomnijim je pregledom njezine površine moguće uočiti da je lišena karakteristične rupičaste teksture toga voća, no svejedno ju se može samo s njime poistovjetiti s obzirom na njezine ostale morfološke karakteristike. Simboliku je naranče srednji vijek gotovo u potpunosti preslikao, adaptirajući time njegovu simboliku kako bi se uklapala u nauk kršćanske Crkve. Zadržala se pritom vladarska i vjenčana simbolika koja se uvelike pozivala na ljepotu, bogatstvo, plodnost i vječni život.[101] Kršćanski su je pisci uvelike poistovjećivali s Marijom, kraljicom Nebeskom i nevjestom Duha Svetoga. Veoma je interesantna alegorija koja ističe mogućnost naranče da istovremeno daje i plod i cvijet. Zbog te se činjenice dakako povezivala s Marijinim djevičanstvom, jer je obično slučaj da iz cvijeta nastaje plod po svoj prilici linearno, bez preklapanja tih dvaju stadija. Prema

[100] Kruno Prijatelj, Uz novo restauriranje Ćulinovićeve šibenske Bogorodice s Djetetom na prijestolju, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36, br. 1 (1996), str. 17.

[101] Germ, 2002., str. 41.

srednjovjekovnom teologu Armandu de Bellovisu: „Narančino drvo nadmašuje svo drugo drveće, kao što se Djevica Marija izdvaja od svih žena, jer je jedina koja se može ponositi bijelim cvijetom svoga djevičanstva i plodom svoje čistoće.“ Dakle, simbolika naranče je sažeta u pouci prema kojoj je Marija rodila Krista, istodobno očuvavši svoje djevičanstvo. Nadalje, valja pojasniti i rajsku simboliku narančina drveta. Ideja glasi kako je narančino drvo jedno od najprestižnijih od rajskoga drveća. Ova je premisa bila veoma popularna među crkvenim učiteljima.[102] Jednako je tako posebno važna za ovo djelo u kojemu se unatoč realno depiktiranim elementima pejzaža i arhitekture, na slici osjeti mističnost metafizičkog prostora raja kojega krasi jedinstvena prozračnost i sterilnost. Za kontekst nastanka ovoga djela je bitna i činjenica da su renesansni humanisti, dobro poznavajući klasičnu književnost, restaurirali rimsku pjesničku tradiciju prema kojoj je stablo naranče simbolom vječnoga proljeća i mladosti. U duhu spomenutih tumačenja, plod na djelu Jurja Ćulinovića podsjeća na neodvojivost Marije i Djeteta, ili specifičnije, na Marijinu nezamjenjivu ulogu u podizanju Djeteta koje će spasiti čovječanstvo. Istovremeno budi i konotacije vezane uz već spomenuti fenomen djevičanskog začeća, te se poziva na obećanje vječnoga života u Raju.

Ove poruke zaokružuje simbolika biljnih motiva ugraviranih na Bogorodičinu tronu. U donjim su dijelovima vidljivi cvjetni motivi koji nalikuju na tulipan u gornjem dijelu kompozicije, te peruniku u donjem dijelu. Gornji su dijelovi trona ukrašeni dvama tulipanima koji se okreću jedan prema drugom, te lišćem akanta. Tulipan pritom naglašava Božju ljubav u ulozi sunca koje je neophodno za njegov rast, dok perunika podsjeća na Marijinu nadolazeću bol.[103]

[102] Germ, 2002., str. 42.

[103] Isto, str. 67, 108.

5. Zaključak

Priroda je, dakako, neiscrpan izvor nadahnuća za umjetnike od pamtivijeka. Ta je ista inspiracija u stanju generirati mnoge simboličke slike. Međutim, iza kulisa nama poznate ikonografije bilja krije se botanika čiji je utjecaj nezanemariv za njezin razvoj. Povijest umjetnosti, ali i književnost, religija, i mnoge druge znanosti, u određenim aspektima iziskuju specijalizirano znanje o botanici kako bi se mogli objasniti neki od fenomena koje uz njih asociramo, a usko su vezani uz znanost o biljkama. Iako je botanika isključivo znanstvena disciplina, njen se sadržaj uvelike odrazio na ljudsko poimanje cvijeća u religijskom smislu. Čovječanstvo se, očigledno, oduvijek višestruko oslanjalo na biljke. Pri pojašnjavanju te premise valja uočiti i objasniti fluktuacije u strukturi njihova odnosa. Pritom se ponovo možemo osvrnuti na Plinija Starijeg i njegovo djelo *Naturalis Historia* jer je, ponavljam, upravo u renesansi došlo do obrata u njegovoj interpretaciji. Različite etape u povijesti nose različito tumačenje ovoga djela što uzrokuje direktna i indirektna previranja—preinake, korekcije i izmjene, kako u enciklopedijskom znanju, tako i u simboličkom tumačenju bilja i biljnih motiva.

Znanje o simbolici koja je oduvijek bivala u manjoj ili većoj mjeri uvriježena u likovnoj umjetnosti valja razotkriti i kroz proučavanje čovjekova odnosa prema prirodi u okvirima indikativnih društvenih transformacija. Da se zaključiti kako razlučivanje distinkcija dominantnih struja po pitanju percipiranja cvijeća i bilja u različitim vremenskim periodima daje višeslojan odgovor. Jasna je razdioba među stremljenjima srednjega vijeka i renesanse. U tom pogledu razaznajemo veoma direktan i kritički nastrojen pristup u renesansi. Isti je nastao kao odgovor na srednjevjekovnu težnju da se cvijeće poveže s Božjom milosti. Kako se srednji vijek rado pozivao na *Stari zavjet*, tako je renesansa svoj orijentir usmjerila ka svijetu klasicizma. Njezina je oštra osuda usmjerena ka Pliniju i ostalim antičkim autorima ipak urodila plodom. Naime, teško je zamisliti da bi manjak ijedne od spomenutih karika uspio iznjedriti odnos prema bilju i cvijeću kakav je vidljiv u razdoblju renesanse.

Za razliku od botaničkih izvora temeljenih na načelima jasnoće i praktične primjenjivosti znanja, izvori koji vuku korijene iz *Svetog pisma* zadržavaju svoju mističnu esenciju otvorenu za različite interpretacije. Iako postoje izvori koji se bave identifikacijom biblijskih biljaka, njihovi autori ne mogu tvrditi da su im spoznaje zasigurno točne i precizne, niti je to suviše relevantno za temu ovoga rada. Važna je dakle pretpostavka o tome da su razum, činjenično znanje i klasifikacija u ovom slučaju jednako važni kao i onaj tajnoviti, produhovljeni aspekt tumačenja vegetabilnih motiva, o čemu svjedoči i dvojna priroda djela *Naturalis Historia*. Međuovisnost dvaju spomenutih principa ukazuje na to da je simbolika biljaka, odnosno vegetabilna simbolika, nastala unutar jedne neplanirane, ali ipak

brižljivo satkane mreže utjecaja. Sudeći prema svemu navedenom, da se ustvrditi kako je ona izrasla kao rezultat optimalnog ekvilibrija svijesti i uma, odnosno razuma i mašte. Ona jednako tako nastaje pod utjecajem nastojanja antike i srednjega vijeka koji uzajamnim djelovanjem tvore novu simboliku. Miješanje antičke i srednjovjekovne misli u formulaciji ikonografije fitomorfnih motiva zrcale antički citati unutar sakralnih umjetničkih djela odabrana podneblja i vremena. Osim prilagodbe antičke simbolike biljaka kršćanskoj, najčešće se to očituje u odabiru arhitektonskih elemenata koji stvaraju prostor za odvijanje biblijske priče. Potonje je razvidno u djelima dubrovačkih slikara, te u slikarstvu Jurja Ćulinovića.

Djela iste tematike, ali različitih autora iz istog kulturnog kruga, pod utjecajem istih dotoka jezika likovnosti, mogu rezultirati prikazima potpuno drugačijih ozračja i kombinacija elemenata. Blaž Jurjev Trogiranin je uistinu utabao stazu nadolazećoj likovnosti i senzibilitetu za biljne simbole tipičnim za renesansu. Dok Crivelli vješto miješa utjecaje u gotovo nove forme likovna izričaja koje je moguće razložiti na sastavne dijelove tek detaljnom analizom autorovih poteza kista i onoga što ih je inspiriralo, Jordanić u svojemu prikazu od isključivo renesansnih nastojanja sve više naginje ka bizantskom načinu oblikovanja uz blagu notu renesansnog karaktera, a s vremenom mu blijedi i važnost simbolike bilja. Ćulinović, s druge strane, odabirom motiva iz antičkog svijeta, obradom cvijeća i plodova kojima posvećuje osobitu pozornost, te do tada neviđenom načinu predočavanja volumena i tjelesnosti, najviše se približava renesansnim idealima. Dalo bi se zaključiti kako je akcent zapravo na možebitnoj idealizaciji različitih ukusa, renesansnog i gotičkog, te novoga temperamenta kojega je njihova sinergija u stanju iznjedriti, što predstavlja jedan veoma afirmativan stav prema novoj realnosti tadašnje dalmatinske likovne scene. Dinamika odnosa kasne gotike i renesanse u ovom slučaju podrazumijeva mogućnost zavidne razine sklada pri tranziciji iz jednoga u drugi stil.

Obrada biljnih motiva je u svim djelima veoma slična, jednako kao i njihova simbolička vrijednost. Veoma su realistično prikazani i prate relativno slične simbolične obrasce. Također valja izdvojiti i prevlast simbolike ruže, što je dakako očekivana pojava u marijanskom slikarstvu. Važno mjesto zauzima i karanfil, te stabla, cvijeće i plodovi koji su spominjani u *Svetom pismu*. Neizostavno je spomenuti na koji način plodovi crvene boje, prvenstveno trešnje i jagode, komuniciraju poruku o predstojećoj muci i patnji Krista i njegove majke, najavljujući na taj način temu Oplakivanja čija je suština skicirana u ostatku motiva zahvaćenih simbolikom koju ta tema podrazumijeva. Najčešće je riječ o jednom biljnom motivu koji čini glavnu nit vodilju čitave poruke djela. Osim što je spomenuti motiv u suglasju s ostalim vrstama motiva, a napose sa samom tematikom vezanom uz biblijske istine, on oko sebe najčešće okuplja druge biljne motive koji upotpunjuju ili podcrtavaju njegovu simboliku. Slijedom je toga u dalmatinskom slikarstvu renesanse moguće pratiti razvoj likovne struje svijesti i

simboličko-estetskih stajališta kroz prikaze bilja, cvijeća, plodova i njihovih kombinacija. Naime, jednako kao što su se koristile razne vrste bilja, kombinirali su se i tipovi Bogorodica, motivi van botaničke sfere, ali i različiti likovni izrazi koji su se crpili iz različitih izvora. Primjećuje se postepeno prihvaćanje svih vrsta i njihovo uvrštavanje u kršćanski narativ, prilikom čega se paralelno gradi i novi likovni govor. Tom se prilikom i nove ikonografske ideje uvrštavaju u tradicionalne, već uvriježene forme. Na takvim je primjerima jasno vidljiv suživot dvaju stilova. Svaki autor otiskom vlastitog pečata dočarava svoju percepciju pozitivnih raspleta umreženosti različitih likovnih krugova, što ovoj umjetnosti daje veoma osebujan karakter. Gradacija seže od eklektičnih stremljenja gdje su britki rezovi između renesansnog i kasnogotičkog/kasnobizantskog izričaja vidljivi na prvi pogled, do pristupa gdje se u djelima presvučenima u renesansno ruho jedva nazire odjek prijašnjih stilova. Kaleidoskopna perspektiva koju su zauzeli odabrani autori iznjedrila je za svakog ponaosob drugačije rezultate. Bilje je kao simbol u tom pogledu izvrstan posrednik jer renesansne pojave tim više rezoniraju u ritmu njegova cvijeća i plodova.

Na našim područjima braća Crivelli i Ćulinović ne ostavljaju za sobom djela ukrašena mnoštvom vegetabilnih motiva. Djela koja slikaju za druge države, a osobito Italiju, uistinu obiluju prikazima biljnih motiva. Široka lepeza vrsta i velik obim koje uprizoruju daju nam naslutiti kako je kultura cvijeća i biljaka u drugim dijelovima Europe bila kudikamo razvijenija. Vjerojatno je za njima postojala veća potreba, a samim time i potražnja u krugovima naručitelja i slikara Italije. Boravak u provinciji, osobito za Ćulinovića, znači opadanje kvalitete djela. Provincijski karakter ispoljava i Jordanićev opus. Unatoč manjku nijansiranja između lapidarnosti kasnobizantske ekspresije i renesansne staložene, ali živopisne prirode, njegova djela ostvaruju ravnotežu temeljenu na gotovo zaigranoj koegzistenciji.

Moguće da je i Crkva u Dalmaciji kaskala za ostalima kada je u pitanju prihvaćanje i modificiranje značenja bilja u slici sakralne tematike. Naravno, ovakve su tendencije očekivane s obzirom na činjenicu da likovne struje teku sporo i isprekidano od centra do periferije. Unatoč ponekad nedovoljno dobro artikuliranim prenašanjima novih pojava i težnji u likovnim umjetnostima, autori našega područja su oformili svoje vlastite strategije i izvrsno se prilagodili okviru mogućnosti koje su im bile date. Simbolika bilja u tom kontekstu ipak zastupa relevantno mjesto. Njezin je doprinos krucijalan za većinu djela, a izostanak nenadoknadiv. Isto tako, držim da rascvali aranžmani, pa čak i izolirani primjerci biljaka, impliciraju na veoma dragocjen odjek težnje za vraćanjem biljnih motiva na mjesta koja najbolje zrcale njegovu božansku esenciju. Istovremeno najavljuju bujne cvjetne vijence prema kojima je barok, kao razdoblje koje slijedi renesansu, gajio osobit entuzijazam, i kojima je često birao zaokruživati otajstvene poruke kršćanstva.

6. Popis literature

Robert A. Koch, Flower Symbolism in the Portinari Altar, The Art Bulletin , Mar., 1964, Vol. 46, no. 1 (Mar., 1964), str. 70-77.

Anđelko Badurina*, Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (Zagreb: Kršćanska sadašnjost), 2006.

Biblija: Stari Zavjet, svezak drugi: Mudrosne i proročke knjige, (Zagreb: Kršćanska sadašnjost), 2005.

Bradley C. Bennett, Doctrine of Signatures: An Explanation of Medicinal Plant Discovery or Dissemination of Knowledge, *Economic Botany* 61, no. 3 (2007), str. 246-255.

Zoraida Demori-Staničić, Neki problemi kretsko-venecijanskog slikarstva u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 29, br. 1 (1990), str. 83-112.

Margaret Fairbanks Marcus, *Flower Painting by the Great Masters* (New York: HARRY N. ABRAMS, INC., *in association with* POCKET BOOKS, INC.), 1954.

Celia Fisher, *The Golden Age of Flowers: Botanical Illustration in the Age of Discovery 1600-1800*, (London: The British Library), 2011.

Tine Germ, *Simbolika cvijeća*, (Zagreb: Mozaik knjiga), 2002.

Jack Goody, *The culture of flowers*, (Cambridge; New York: Cambridge University Press), 1993.

Arnold Hauser, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, I tom (Beograd: Kultura), 1962.

Marina Heilmeyer, *The Language of Flowers*, (München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag), 2006.

Emil Hilje, Slika Bogorodice s Djetetom u The Courtauld Institute of Art u Londonu - prijedlog za Petra Jordanića, *Ars Adriatica*, br. 4 (2014), str. 213-234.

Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum), 2004.

Riklef Kandeler, Wolfram R. Ullrich, Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean culture presented with biology and history of art, *Journal of Experimental Botany*, Vol. 60, no. 1 (2009), str. 6-8.

Ljubo Karaman i Kruno Prijatelj, O mjesnim grupama dalmatinske slikarske škole u XV. st., *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 9, br. 1 (1955), str. 170-180.

Zoran Ladić, Ivana Prijatelj-Pavičić, Kroz Marijin ružičnjak. Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskome slikarstvu od 14. do 18. stoljeća, Književni krug, Split 1998., 301 str., *Croatica Christiana periodica* 24, br. 45 (2000), str. 197-201.

Žana Matulić Bilač, Gotički poliptih iz trogirske crkvice Gospe pokraj Mora i kontekstualizacija njezina rasutog inventara, *Portal* , br. 10. (2019), str. 47-71.

Milan Pelc, *Renesansa*, (Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.), 2007.

Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak; Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskome slikarstvu od 14. do 18. st.*, (Split: Književni krug), 1998.

Ivana Prijatelj Pavičić, Prilog poznavanju Navještenja Ludlow, *SIC ARS DEPRENDITUR ARTE Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu), 2009., str. 439-454.

Kruno Prijatelj, Madona iz zbirke Frezzati u splitskoj galeriji, *Peristil* 6-7, br. 1 (1963), str. 47-50.

Kruno Prijatelj, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske), 1983.

Kruno Prijatelj, Juraj Ćulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* , br. 3-6 (1982), str. 238-248.

Kruno Prijatelj, Problem opusa slikara Blaža Jurjeva Trogiranina, *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, br. 2, (1960), str. 31-37.

Kruno Prijatelj, Problemi i ličnosti renesansnog slikarstva u Dalmaciji, *Dani Hvarskoga kazališta* 3, br. 1 (1976), str. 320-333.

Kruno Prijatelj, Slikarstvo renesanse u Dalmaciji i Istri, *Mogućnosti: časopis za književnost, umjetnost i kulturne probleme*, God. 27 (1980), str. 367-386.

Kruno Prijatelj, Uz novo restauriranje Ćulinovićeve šibenske Bogorodice s Djetetom na, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36, br. 1 (1996), str. 7-17.

Beverly Seaton, Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification, *Poetics Today* 10, no. 4 (Winter, 1989), str. 679-701.

Jerry Stannard, Pliny and Roman Botany, *Isis* 56, no. 4 (1965), str. 420-425.

Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*, II. Izdanje (New York: Icon Editions: Harper and Row), 1952.

Troy Thomas, Un fior vano e fragile: The Symbolism of Poussin's Realm of Flora, *The Art Bulletin*, Vol. 68, no. 2 (Jun., 1986), str. 225-236.

Brian W. Ogilvie, The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 64, no. 1, University of Pennsylvania Press, siječanj 2003., str. 29-40.

Eugene Willis Gudger, Pliny's Historia Naturalis, The Most Popular Natural History Ever Published, *Isis* 6, no. 3 (1924.), str. 269–81.

Michael Zohary, *Plants of the Bible*, (Cambridge University Press), 1983.

https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=29332, (pristupljeno 17.7. 2021.)

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+toc (pristupljeno 10.2.2021.)

https://udayton.edu/imri/mary/c/cedar-of-lebanon-and-mary-the.php, (pristupljeno 15.9.2021.)

7. Izvori ilustracija

Slika 1, preuzeto iz: Žana Matulić Bilač, Gotički poliptih iz trogirske crkvice Gospe pokraj Mora i kontekstualizacija njezina rasutog inventara, *Portal* , br. 10. (2019), str. 47-71.

Slika 2, preuzeto iz: Ivana Prijatelj Pavičić, Prilog poznavanju Navještenja Ludlow, *SIC ARS DEPRENDITUR ARTE Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu), 2009., str. 439-454.

Slika 3, preuzeto iz: http://likovnaumjetnostonline.blogspot.com/2017/11/o-slici-navjestenje-nikole-bozidarevica.html

Slika 4, preuzeto iz: Ivana Čapeta Rakić, Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana, 2011., doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb.

Slika 5, preuzeto iz: Ivana Čapeta Rakić, Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana, 2011., doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb.

Slika 6, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=8139 (pristupljeno 16.9.2021.)

Slika 7, fotografirala Ivana Čapeta Rakić

Slika 8, preuzeto iz: Kruno Prijatelj, Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, (Zagreb: Udruženi izdavači), 1983.

Slika 9, preuzeto iz: preuzeto iz: Emil Hilje, Slika Bogorodice s Djetetom u The Courtauld Institute of Art u Londonu - prijedlog za Petra Jordanića, *Ars Adriatica* , br. 4 (2014), str. 213-234.

Slika 10, preuzeto iz: Kruno Prijatelj, Juraj Ćulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* , br. 3-6 (1982), str. 238-248.

Slika 11, preuzeto iz: Kruno Prijatelj, Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, (Zagreb: Udruženi izdavači), 1983.

Slika 12, preuzeto iz: preuzeto iz: Kruno Prijatelj, Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, (Zagreb: Udruženi izdavači), 1983.

Slika 13, preuzeto iz: Joško Belamarić, Prilozi opusu Nikole Vladanova u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 41, br. 1 (2008), str. 159-185.

Slika 14, https://www.galum.hr/zbirke/zbirka-starih-majstora/ (pristupljeno, 10.9.2021.)

Slika 15, preuzeto iz: Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak; Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskome slikarstvu od 14. do 18. st.*, (Split: Književni krug), 1998.

Slika 16, fotografirala Ivana Čapeta Rakić

Slika 17, preuzeto iz: Ivana Prijatelj, O nekim primjerima spajanja istočnih i zapadnih ikonografskih shema u djelima majstora „dalmatinske slikarske škole“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, br. 1 (1992), str. 375-390.

Slika 18, preuzeto iz: Ivana Prijatelj, O nekim primjerima spajanja istočnih i zapadnih ikonografskih shema u djelima majstora „dalmatinske slikarske škole“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, br. 1 (1992), str. 375-390.

Obrazac A.Č.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MEGI KLIŠKIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice POVIJESTI UMJETNOSTI I ANGLISTIKE, 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, 15. 12. 2021.

Potpis

Obrazac P.O.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

kojom ja MEGI KLIŠKIĆ, kao autor/ica diplomskog rada dajem suglasnost Filozofskom fakultetu u Splitu, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom

SIMBOLIKA VEGETABILNIH MOTIVA U RENESANSNOM MARIJANSKOM SLIKARSTVU DALMACIJE

koristi na način da ga, u svrhu stavljanja na raspolaganje javnosti, kao cjeloviti tekst ili u skraćenom obliku trajno objavi u javnoj dostupni repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu, Sveučilišne knjižnice Sveučilišta u Splitu te Nacionalne i sveučilišne knjižnice, a sve u skladu sa *Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima* i dobrom akademskom praksom.

Korištenje diplomskog rada na navedeni način ustupam bez naknade.

Split, 15.12.2021.

Potpis 