

Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj

Cindrić, Jelena

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:360454>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-15**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Sveučilišni preddiplomski jednopredmetni studij Povijest umjetnosti

Jelena Cindrić

**Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon
Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u
Hrvatskoj**

Završni rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Sveučilišni preddiplomski jednopredmetni studij Povijest umjetnosti

Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj

Završni rad

Student/ica:

Jelena Cindrić

Mentor/ica:

dr. sc. Ana Šitina

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Jelena Cindrić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. listopada 2020.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. PREGLED DOSADAŠNJIH ISTRAŽIVANJA.....	2
3. CILJEVI RADA.....	3
4. TRIDENTSKI SABOR I POVIJESNE PRILIKE	4
5. SLIKARSTVO 17. I 18. STOLJEĆA U HRVATSKOJ.....	5
6. ŠIRENJE STILA PUTEM GRAFIČKIH PREDLOŽAKA.....	6
7. IZVORIŠTA I UTJECAJI GRAFIČKIH PREDLOŽAKA POZNATIH EUROPSKIH CENTARA NA SLIKE NASTALE ZA PODRUČJE HRVATSKE U 17. I 18. STOLJEĆU ..	7
7.1. UTJECAJ MLETAČKIH PREDLOŽAKA NA RECEPCIJU POSLIJE- TRIDENTSKIH KOCEPATA NA ISTOČNOJ OBALI JADRANA.....	8
7.2. PRISUTNOST MÜNCHENSKIH POPULARNIH GRAFIKA U SLIKARSKIM DJELIMA NASTALIM ZA NARUČITELJE NA PODRUČJU KONTINENTALNE HRVATSKE.....	12
7.3. PRISUTNOST ANTWERPENSKIH GRAFIČKIH PREDLOŽAKA U SLIKARSKIM DJELIMA NASTALIMA ZA PODRUČJE DANAŠNJE HRVATSKE.....	14
8. SLIKARSTVO ZORZIJA VENTURE- PRIMJER <i>PATCHWORKA</i> NEKOLIKO RAZNORODNIH GRAFIČKIH PREDLOŽAKA	18
9. ZAKLJUČAK	20
10. LITERATURA.....	22

Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj

Sažetak:

U radu čija je tema *Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj* analizira se udio različitih grafičkih predložaka u širenju novih poslije-tridentskih ikonografskih rješenja i populariziranih likovnih koncepata na području današnje Hrvatske. Predlošci su u naše krajeve pristizali iz različitih dijelova Europe, a svojim značajem istaknula su se četiri centra: Rim, Venecija, München i Antwerpen. Prenošenje poslije-tridentskih ikonografskih ideja putem grafičkih listova pokazalo se kao najbrže, ne samo za našu sredinu već i za cijelu Europu. Osim što su bili dostupno i praktično sredstvo prenošenja likovnih ideja, koncepata i shema grafički predlošci odigrali su ulogu i u transmisiji stila što se pokušalo pokazati na odabranim primjerima u radu.

Ključne riječi: *grafički predlošci, barok, Tridentski sabor, slikarstvo, 17. i 18. stoljeće, Hrvatska*

1. UVOD

Tema završnog rada je *Širenje stila putem grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj*. Na odabranim primjerima, u ovom radu prikazat će se kako su nakon Tridentskog sabora i njegovih provedbi značajnu ulogu u širenju nove ikonografije i novih likovnih rješenja odigrali grafički predlošci. Dat će se kratak osvrt na tešku situaciju u kojoj se našla Hrvatska tijekom osmanlijskih prodora, a koja je rezultirala osiromašenjem i stagnacijom lokalnih radionica, koje su sve manje proizvodile kvalitetna djela, zaostajući za inovacijama u većim, dominantnim kulturnim središtima. Do promjene u tom smislu, dolazi upravo ekspanzijom novih ideja kojoj su posredovale grafike.

Nakon pregleda velikih centara iz kojih su pristizali grafički predlošci, kao što su Rim, Venecija, München i Antwerpen analizirani su pojedini primjeri uzora u onodobnim popularnim grafičkim predlošcima. Pri tome je posebno istaknut primjer Zorzija Venture koji je koristio širok spektar raznorodnih grafičkih predložaka.

Iako su ih koristili čak i neki od najznačajnijih slikara 16. stoljeća poput Tiziana i Tinotretta, u poslije-tridentsko vrijeme praksa korištenja grafičkih predložaka i citata postaje opće mjesto među značajnim tzv. velikim slikarima, ali i tzv. malim (*pittori minori*). Pojačana citatnost omogućila je ekspanziju novih ideja i manira i u najmanja provincijska sela. Rezultat je to otvorenih puteva prijenosa likovnih ideja i novih poslije-tridentskih invencija, ali i popularnosti te snage pojedinih slika koje su se replicirale u raznim dijelovima Europe, pa tako i u Hrvatskoj.

2. PREGLED DOSADAŠNJIH ISTRAŽIVANJA

Za istraživanja o rasprostranjenosti grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora, najznačajniji izvor i okosnicu cijelog rada čine istraživanja i radovi kojima se bavila Sanja Cvetnić. U svojoj monografiji *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština* autorica donosi vrlo detaljan pregled povijesnih prilika u kojima se nalazila hrvatska umjetnost, promjenama i odrednicama Tridentskog sabora, utjecajnim europskim centrima iz kojih su se širila najznačajnija grafička rješenja te njihova primjena kod naših istaknutih, ali i anonimnih slikara. Uz navedeno, bavi se i podrobnom analizom djela te ikonografijom koja je odigrala važnu ulogu nakon Tridentskog sabora. Osim spomenute knjige, čitav je niz članaka iste autorice na tu temu, kao što su *Grafički listovi Johanna Christopha Haffnera u osječkih kapucina*¹ ili *Uznesenje Marijino - od Rubensove slike u Duesseldorfu i Pontiusova bakroreza, do oltarnih pala u Moste pri Komendi (Slovenija), Makarskoj i Zagrebu*.² Osim ovih izvora, značajni su članci, monografije i istraživanja autora poput Krune Prijatelja s istraživanjima vezanim za dalmatinsko slikarstvo, zatim Radoslava Tomića s istraživanjima vezanim za trogirsko i splitsko područje, dok je istarsko područje na tu temu obrađeno u nekoliko radova Nine Kudiš Burić, a u tom kontekstu valja spomenuti i knjigu *Slikarski izvori i tokovi u Zbirci stranih majstora*, urednice Višnje Bralić.³ Temi je u nekoliko navrata doprinijela i M. Repanić Braun, od čega posebice treba istaknuti knjigu *Majstor HGG slikar plastične monumentalnosti* u koautorstvu s Blaženkom First.⁴ Osim ovih autora, za opći pregled barokne umjetnosti poslužile su mi enciklopedije, monografije, katalozi i različiti pregledi poput *Hrvatska i Europa, Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*, sv. III;⁵ *Hrvatska umjetnost, povijest i spomenici*;⁶ *Zidno slikarstvo 17. i 18. st. u Dalmaciji*;⁷ *Barok u Hrvatskoj*.⁸

¹ S. CVETNIĆ, 2000.

² S. CVETNIĆ, 1999/2000.

³ N. KUDIŠ BURIĆ, V. BRALIĆ, 2006.; V. BRALIĆ, 2005.

⁴ M. REPANIĆ BRAUN, B. FIRST, 2005.

⁵ D. KARBIĆ, Z. LADIĆ, 2003.

⁶ M. PELC, 2010.

⁷ V. MARKOVIĆ, 1985.

⁸ A. HORVAT, K. PRIJATELJ, R. MATEJČIĆ, 1982.

3. CILJEVI RADA

Ovim radom cilj je na jednome mjestu objediniti dosadašnja istraživanja koja su vezana za temu širenja stila pomoću grafičkih predložaka nakon Tridentskog sabora u baroknom slikarstvu u Hrvatskoj. Isto tako, primarni je cilj ukazati na značaj grafičkih predložaka koji su svakako odigrali važnu ulogu u prenošenju stila. Jedan od ključnih razloga za odabir ove teme jest složenost puteva i načina na koji su se predlošci rasprostranjivali Europom te dospijevali u naše krajeve, gdje su ih umjetnici koristili pri izradi djela za naručitelje, crkvene redove ili bratovštine. To je iznimno kompliciran proces, zbog čega će u ovome radu biti ponuđen pregled samo značajnih, dosada obrađenih primjera s područja današnjeg teritorija Republike Hrvatske koji je u vrijeme 17. i 18. stoljeća bio politički podijeljen što uzročno posljedično ima veze i sa slikarima od kojih su se naručivala djela i grafičkim predlošcima koje oni koriste. Zanimljiva je činjenica kako se ulaskom u trag određenim grafikama ponekad može gotovo precizno pratiti njihov put od prve izvorne, koja je napravljena prema određenom slikarskom modelu, pa sve do popularizirane sheme koja postaje poželjna za cijele kompozicije ili pojedine elemente slikarskog djela, a u tom smislu se govori o fragmentarnoj upotrebi jednog ili više predložaka što je bila praksa posebno primjenjivana u manjim likovnim sredinama. U širenju grafičkih predložaka izrazito su značajnu ulogu odigrali i crteži, tzv. reproduktivni.

Ovaj rad je usmjeren na promatranje utjecaja korištenja pojedinih grafičkih predložaka na slikarstvo 17. i 18. stoljeća, na prostoru današnje Hrvatske. Cilj rada je dati pregled onih slikarskih djela na kojima se pobliže mogu objasniti putevi širenja različitih grafičkih predložaka popularnih u slikarstvu 17. i 18. stoljeća. Riječ je o iznimno širokoj i obimnoj temi o kojoj se može više saznati detaljnijim istraživanjem pojedinih slučajeva koji rasvjetljuju opća saznanja o toj problematici.

4. TRIDENTSKI SABOR I POVIJESNE PRILIKE

Trident ili talijanski Trento jest grad smješten u dolini rijeke Adige u regiji Trentino koja se nalazi u južnom Tirolu. Grad Trento bio je središte Tridentskog sabora, odnosno 19. ekumenskog sabora Katoličke Crkve, održanog u razdoblju od 13. 12. 1545. do 4. 12. 1563. godine. Sabor je održan kao reakcija na teološke i ekleziološke izazove koje je postavila reformacija.⁹ Njime je potvrđen i nauk Katoličke Crkve o spasenju, sakramentima, biblijskom kanonu, a nakon njega ujednačen je način slavljenja svete mise u cijeloj Crkvi. Njemački augustinac Martin Luther (1483. - 1546.) i njegovi sljedbenici tražili su saziv općeg crkvenog sabora koji bi imao pravorijek u teološkim pitanjima i proveo reformu Crkve. Upravo je sustavna reforma Crkve bio zadatak Tridentskog sabora. Radi se o vrlo složenom i važnom, a ujedno i najduljem saboru u cjelokupnoj crkvenoj povijesti (trajao je osamnaest godina). Tijekom Sabora održano je dvadeset pet sjednica, preuređeni su kalendar i knjige rimskog obreda, a obnovljena je i obaveza pastoralnih vizitacija, odnosno pohoda ovlaštenih crkvenih osoba crkvenim dobrima, osobama i zdanjima te izvještaja o njihovu stanju i uređenosti. Tek je nakon sabora uslijedio dugotrajan proces provedbi odluka. Što se tiče mjesnih crkava, provedba tridentskih odluka bila je povjerena biskupima.

Tijekom vijećanja, a potom pri provedbi donesenih odluka, Hrvatska se suočavala s najtežim povijesnim brigama, osmanlijskim prodorima. Iz te perspektive upravo likovna opremljenost sakralnih zdanja postaje najvidljivija oznaka na kojoj je obnovljena Crkva temeljila identitet svojih sakralnih prostora.¹⁰ Propisi Tridentskog sabora nešto su posve drugo od njihove provedbe. Međutim, bila su potrebna desetljeća, a gotovo i stoljeća da se u potpunosti shvate donesene odluke. Važnu ulogu imali su traktati koji su promovirali poslije-tridentske napore da se umjetnost programatski izvede na "pravi" tridentski put. Uz poduke umjetnicima izrečene kroz traktate koji su imali ili trebali imati izravni ikonografski utjecaj, na umjetnost je isto tako utjecala i stroga kontrola od mogućih odstupanja. Takva kontrola odnosila se na crkvene organizacije i obrane vjerskih stavova katoličanstva. Još jedan važan nositelj provedbe tridentskih odluka jest crkvena hijerarhija, kao i crkveni redovi. Crkveni su redovi, pogotovo u Hrvatskoj bili promotori novih ideja. Odluke 25. sjednice Tridentskog sabora *o zazivanju, čašćenju i relikvijama svetaca te svetim slikama* nisu odveć usmjerene ikonografiji

⁹ S. CVETNIĆ, 2007., 20.

¹⁰ S. CVETNIĆ, 2007., 33.

već, kao što je navedeno, na obranu uloge slika i skulptura u crkvenoj opremi, njihovu doličnost izgleda i ispravnost vjerskog doživljaja.¹¹

5. SLIKARSTVO 17. I 18. STOLJEĆA U HRVATSKOJ

Slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Hrvatskoj odraz je vremena u kojem se razvijalo. Te su prilike bile vrlo teške, a možda i najteže u povijesti Hrvatske. Razdoblje 17. stoljeća u Hrvatskoj, vrijeme je borbe protiv Turaka, shodno tomu i borbe za opstanak, kulturu i život. Za obranu su se trošile ogromne količine novca, a kuge su također bile veliki problem u 17. i 18. stoljeću, zbog čega umire veliki broj ljudi. Te su iznimno teške prilike tjerale i najveće intelektualce iz zemlje. Unatoč toj situaciji umjetnost se i dalje razvijala svojim tijekom. Sve se više osjećao rustični provincijski ili periferni pečat na kontinentu, dok je mletački utjecaj prevladavao na obali. Uzročno posljedično s povijesno-političkim kriznim vremenima, produkcija lokalnih slikarskih radionica je bila u izrazitoj stagnaciji u odnosu na prethodna razdoblja. Uglavnom prevladava importno slikarstvo, a rijetki primjeri domaće produkcije stilski su često izvan svih dominantnih likovnih strujanja te se novim odredbama najčešće priklanjaju često isključivo kopiranjem i radeći prema predlošcima kako bi zadovoljili formu, uslijed novonastalog rasta potražnje za slikama i u najmanjim sredinama.

Porastu korištenja grafičkih predložaka i prakse kopiranja i citiranja u slikarstvu doprinosi snažna djelatnost Katoličke Crkve oko vlastite obnove nakon Tridentskog sabora. Nakon zaustavljanja turskih prodora u Hrvatskoj, mirom u Srijemskim Karlovcima 1699. godine, crkveni redovi postaju nositelji poslije-tridentske umjetnosti. Međutim, novi likovni i stilski trendovi dolaze do izražaja samo mjestimično i djelomično jer se isprepliću s lokalnom slikarskom tradicijom. Na području istočne obale Jadrana slikarstvo se isključivo oslanjalo na Veneciju kao centar likovnih i stilskih utjecaja. Prema tome iz istog centra su, za naše prostore, naručivane i slike tamošnjih značajnih slikara poput Palme Mlađeg i tzv. *pittora di sette maniere*. Njihovo se slikarstvo u velikoj mjeri oslanjalo na korištenje sličnih predložaka za pojedine teme, a takva se praksa potom odrazila i na manje provincijske slikare, bili oni slabiji mletački ili rijetki lokalni majstori, od kojih su naručivali naručitelji skromnijih likovnih dosega, kojima je bilo važno samo zadovoljavanje sadržaja djela.

Kao što je spomenuto, u Dalmaciji tradicija se lokalnih radionica gubi, prihvaćaju se novi elementi, ali uglavnom formalno jer još uvijek traje snažan utjecaj kasne renesanse.

¹¹ S. CVETNIĆ, 2007., 22.

Kontinentalni dio prostora današnje Hrvatske u vrijeme 17. i 18. stoljeća je stilski bio ovisan o strujanjima na području susjednih srednjoeuropskih zemalja. Razdoblje ranog i kasnog baroka karakterizira ispreplitanje raznolikih stilema. Uz kasnorenesansne koncepcije, dugo trajanje kasnomanirističkih koncepata, smisao za arhaične oblike i trajanje kasnogotičkih modificiranih elemenata, nove stilske tendencije dolaze do izražaja tek krajem 17. stoljeća.¹² U hrvatskom baroknom slikarstvu imamo djela najrazličitijih dosega što se tiče kvalitete, od iznimno vrijednih slika preko nevještih oltarnih pala do tradicionalnih i shematiziranih *ex vota*, što se nanovo tumači kao odraz cjelokupnih prilika.¹³ "Glavni nositelji barokne kulture i umjetnosti u Hrvatskoj su crkva, plemstvo i bratovštine. Lokalni plemići, trgovci i pomorci u dodiru s većim likovnim središtima oblikuju potrebe i svijest, a ujedno razvijaju i likovnu kulturu".¹⁴ Unutar slikarstva tako su prevladavale uobičajene poslije-tridentske marijanske, kristološke i svetačke teme.

6. ŠIRENJE STILA PUTEM GRAFIČKIH PREDLOŽAKA

Prema odlukama Tridentskog sabora *o zazivanju, čašćenju, relikvijama svetaca i svetim slikama* (1563. godine), nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvi, ma koliko bila iznimna, smjesti neobična slika bez prethodnog dopuštenja biskupa.¹⁵ Zazornost od neuobičajenih ikonografskih rješenja, otvoreni putovi prijenosa likovnih ideja i invencija, ali ponajviše legitimni postupci citiranja i kopiranja u baroknoj umjetnosti, poticali su česta ponavljanja uspješnih djela ili citate pojedinih motiva.¹⁶ Takvo prenošenje ideja, invencija, citiranja, pa čak i kopiranja omogućili su grafički listovi - odnosno grafički radovi izrađeni kao reprodukcije vrlo popularnih umjetnina ili ustaljenih ikonografskih shema.¹⁷ U hrvatskoj likovnoj baštini, osobito razdoblja 17. i 18. stoljeća, pronalazimo odjeke poznatih slika i skulptura iz velikih umjetničkih središta poslije-tridentske Europe - Rima, Venecije, Münchena i Antwerpena.¹⁸ Razlozi i načini koji su pojedina djela dovela do popularnosti kopiranih predložaka često se razlikuju. U tom smislu važan je spoj nekoliko značajki: dostupnost vizualne komunikacije, ikonografska prikladnost, popularnost i kulturna snaga

¹² I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1998., 75.

¹³ I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1998., 75.

¹⁴ I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1998., 76.

¹⁵ S. CVETNIĆ, 2007., 71.

¹⁶ S. CVETNIĆ, 2007., 71.

¹⁷ S. CVETNIĆ, 2007., 71.

¹⁸ S. CVETNIĆ, 2007., 71.

pojedinih djela te razumljivost sadržaja.¹⁹ Upravo uz pomoć ovih značajki, u radu se prati kako su grafike omogućile prenošenje novih poslije-tridentskih likovnih elemenata u našu lokalnu produkciju na području Hrvatske, odnosno slikarstvo, kojim putevima, odnosno iz kojih važnih centara dolazi najviše grafičkih predložaka, kako su nakon poslije-tridentskih odluka ustaljene ikonografske sheme promovirane pomoću grafika te, na kraju, kako je pojedini sadržaj s grafičkih predložaka shvaćen, a zatim pretočen, uz veću ili manju ovisnost, kod domaćih slikara.

7. IZVORIŠTA I UTJECAJI GRAFIČKIH PREDLOŽAKA POZNATIH EUROPSKIH CENTARA NA SLIKE NASTALE ZA PODRUČJE HRVATSKE U 17. I 18. STOLJEĆU

Rimski utjecaj, odnosno centar iz kojeg dolaze grafički predlošci jedan je od četiri centra čija ikonografska rješenja izravno možemo pratiti i na domaćim slikarskim djelima. Romanička Bogorodica s djetetom, koja se nalazi u crkvi Santa Maria Maggiore u Rimu, jedna je od najslavnijih ikona poslije-tridentskog doba, a štovana je kao *Salus Populi Romani*. U srednjoeuropskim zemljama taj je tip poznat kao Marija Snježna. Ova izvorna kopija model je svim kasnijim djelima koja ponavljaju najslavniju čudotvornu rimsku sliku, odnosno tip *Hodegetrije*. Jednu od najranijih poznatih grafika *Hodegetrije* izradio je prije 1600. godine flamanski bakrorezac Hieronymus Wierix.²⁰ Na njegove grafičke predloške oslanjaju se i kopije u slikarskim, grafičkim i skulptorskim tehnikama. Spomenutu rimsku verziju možemo prepoznati i na zidnoj slici Ivana Krstitelja Rangera u kapeli sv. Jeronima u Štrigovi iz 1744. godine.²¹ Prikaz Bogorodice blizak je onome na grafici Hieronymusa Wierixa. No, pojedine razlike ipak se vide. One se ponajviše ogledaju u prikazu impostacije djeteta Isusa te pogledu koji je upućen promatraču.²² Sličnosti se vide u isticanju velikih Bogorodičinih očiju. Ranger veću pozornost posvećuje naglasku veze s gledateljem, za razliku od originalnog prikaza gdje je jača veza Majke i Djeteta.

U Bakru, na sjevernom Jadranu, na bočnom oltaru Bogorodice od svete krunice u župnoj crkvi sv. Andrije postoji oltarna pala iz 1622. godine, rad je nepoznatog umjetnika, ali vidimo vrlo slično ikonografsko rješenje kao na prethodno spomenutoj Rangerovoj slici. "Odabir

¹⁹ S. CVETNIĆ, 2007., 71.

²⁰ Hieronymus Wierix (Antwerpen 1553.-1619.), S. Maria Maior (Sveta Marija Velika prije 1600.) Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

²¹ S. CVETNIĆ, 2007., 75.

²² S. CVETNIĆ, 2007., 75.

gotovih rješenja koja su uglavnom prenošena preko grafičkih predložaka, ovisi o želji i ukusu naručitelja, a lokalnim umjetnicima preostaje napor dosega predloženih uzora, a katkad i prevođenja u razumljivi likovni jezik za pojedinu sredinu".²³ Na prethodnim primjerima vidljivo je da je grafički predložak imao ključnu ulogu u realizaciji konačnog izgleda spomenutih slikarskih djela, u potpunosti je preuzet ikonografski model s manjim odstupanjima i prilagođen slikarskoj tehnici. Na njima se osjeti i snažniji kontrast te naglašen crtež, čemu je mogući uzrok i korišteni predložak, odnosno sama tehnika grafike.

Još jedan primjer fresko oslika iz opusa Ivana Krstitelja Rangera, nastao za crkvu Sv. Jeronima u Štirgovi, dobro ilustrira uporište u grafičkim predlošcima prilikom prenošenja određene ikonografske teme. Primjerice na grafici koju je izradio Étienne Dupèrac, *Le Sette Chiese di Roma* (Sedam rimskih crkava, 1575., Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe "Achile Bertarelli"), vidljiv je prikaz sedam najznačajnijih rimskih hodočasničkih postaja, među kojima je i Santa Maria Maggiore. Bazilika je naslikana i na fresci tambura kupole crkve sv. Jeronima u Štirgovi. Ranger ju prikazuje onako kako je izgledala početkom 18. stoljeća, što je najvjerojatnije uvjetovala prethodno spomenuta grafika. Ranger prikazuje baziliku zajedno s obeliskom, pročeljem i Marijinim kipom na visokom stupu koji se vidi iza same građevine.²⁴ U tom kontekstu bazilika je više simbol nebeskog trijumfa sv. Jeronima, a Ranger se poslužio spomenutom vedutom kao uzorom za to.²⁵

7.1. UTJECAJ MLETAČKIH PREDLOŽAKA NA RECEPCIJU POSLIJE-TRIDENTSKIH KOCEPATA NA ISTOČNOJ OBALI JADRANA

Utjecaj mletačkih predložaka i crteža odigrao je značajnu ulogu u procesu implementacije novih ikonografskih i stilskih rješenja posebice na području istočne obale Jadrana. Već u prvoj trećini 17. stoljeća djela Jacopa Palme Mlađega i njegovih sljedbenika predstavljaju specifičnu pojavu u slikarstvu Venecije, a što se odražava i na istočnu obalu Jadrana. Za slikarska rješenja te grupe slikara bili su posebno značajni predlošci i crteži po uzoru na slikare tzv. *zlatnog doba* mletačkog slikarstva (Tiziana, Tintoretta i Veronesea). U provinciji uvezena djela imaju ključnu ulogu zbog gašenja domaćih slikarskih radionica i siromašenja prouzrokovanih obranom od osmanlijske opasnosti. Velik broj slika Jacopa Palme Mlađeg na dalmatinskom području pokazuju naklonost dalmatinskih naručitelja krajem 16. i početkom 17. stoljeća upravo

²³ S. CVETNIĆ, 2007., 81.

²⁴ V. MARKOVIĆ, 1985., 30.

²⁵ S. CVETNIĆ, 2007., 85.

njegovim slikarskim rješenjima i formulama. Njegov slikarski jezik je eklektičan tj. riječ je o umjetniku koji spaja kasnorenesansno i manirističko oblikovanje s poslije-tridentskim izričajem. Opusom zaključuje mletačku renesansu i označava početak baroka, a samim time posjedovanje djela ovog slikara i sljedbenika njegove manire u lokalnim crkvama ili samostanima za naše rijetke domaće slikare značio je i direktan kontakt s novim stremljenima i trendovima iz velikih centara. Osim toga, pojedina slikareva djela na našem području bila su izrazito poželjna kod dalmatinskih naručitelja te su njegove formule, popularizirane putem grafike, služile kao predložak tijekom čitavog 17. pa i u prvoj polovici 18. stoljeća brojnim provincijskim, tzv. *malim majstorima*. Ovo ide u prilog činjenici da nisu samo lošiji umjetnici koristili predloške ili crteže, već i oni kvalitetniji kako bi dobili inspiraciju za pojedini element na svojem radu te kako bi udovoljili ukusu naručitelja u provinciji. Palmira pala *Stigmatizacije sv. Franje Asiškog* iz franjevačke crkve na Hvaru, iz 1617. godine, ima grafički predložak u crtežu iz grafičke zbirke u Münchenu, u kojoj se nalaze i dva crteža koji su mogli biti direktni predlošci za pojedine elemente druge slikareve pale *Sv. Antuna i Pavla pustinjaka* iz franjevačke crkve u Dridu kod Trogira.

Matteo Ponzone (1583.-1663.) rođen je u Veneciji. Učitelji su mu bili Jacopo Palma Mlađi i Santa Peranda. Njegov slikarski opus karakteriziraju kasnorenesansni uzori i poslije-tridentski patos. Na poziv Sforze Ponzonija, splitskog nadbiskupa i brata, dolazi iz Venecije u Split. U koru splitske katedrale sv. Dujma oslikao je platna od kojih su dva s prikazima portreta pape Pavla V. i pape Urbana VIII.²⁶ Upravo te dvije slike nastale su prema portretima rimskih slikara prve polovine 17. stoljeća. Moguće je da su nastali i prema portretima pape Pavla V. Caravaggia i pape Urbana VIII., Pietra da Cortone. Ponzone zasigurno nije vidio ova djela, ali zato sigurno jest crteže napravljene prema njima.²⁷ Spomenuta tema prikaza *Gospe od Ružarija*, odnosno modificirano ikonografsko rješenje naslikanih otajstava u malim ovalnim scenama na bijeloj plahti smještenoj po sredini kompozicije javlja se na Ponzoneovoj oltarnoj pali u dominikanskoj crkvi na otoku Čiovu kod Trogira (1630.-1640.).²⁸ Izvjesnu stilizaciju likova možemo jasno pratiti na ovome djelu, što je rezultat korištenja predloška ili crteža. Moguće da je iza svetačkih figura Ponzone prikazao saveznike koji su sudjelovali u Lepantskoj bitci, no to ne možemo sa sigurnošću tvrditi.²⁹ Za našu su sredinu ove slike imale veliko značenje zbog simbolike za stanovnike istočne obale Jadrana, kao i same naručitelje, kao prisjećanje na stradale u Bitci kod

²⁶ I. ČAPETA-RAKIĆ, 2018., 125-40.

²⁷ R. TOMIĆ, 2002., 67-84.

²⁸ I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 119.

²⁹ I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 119.

Lepanta.³⁰ Specifičnost ovih prizora i njihova popularnost trajala je od 1572. do početka 18. stoljeća. Ponzoneu su crteži služili kao inspiracija za pojedine detalje, a da pritom njegov individualni stilski izričaj nije patio.

Tripo Kokolja (1661.-1713.) kotorski je slikar koji je naslikao mnogo slika za crkvu Gospe od Škrpjela pred Perastom. On je jedan od najznačajnijih slikara čitavog dalmatinskog baroknog slikarstva 17. stoljeća.³¹ Poput drugih, školuje se u Veneciji, a većinom djeluje u Boki Kotorskoj. Za spomenutu crkvu Gospe od Škrpjela u Perastu izradio je slike s prikazom *Zaručnice i Hinijske sibile*. Iako nema primjera grafike koju je mogao koristiti, veliku sličnost s njegovim rješenjem možemo pronaći u stropnim slikama u crkvi S. Giacomo u Vicenzi.

Za zidne slike ljetnikovca Sorkočević na Lapadu također možemo pronaći njihove grafičke predloške. U lođi tog ljetnikovca nalazi se freska s prikazom *Hortezijina govora* s početka 17. stoljeća. Ishodište ove freske pronalazimo u bakropisu koji je napravljen prema Mantegninom djelu *Senatori* iz serije slika *Trijumf Cezara* (1484.-92. godine, Duždeva palača u Mantovi). Krajem 17. stoljeća obitelj Sorkočević daje oslikati prostranu lođu svojeg ljetnikovca u Rijeci Dubrovačkoj. Slikar se za ovu lođu koristio predlošcima u rješavanju pojedinih kompozicija. Tako na fresci s prikazom *Herakla na križanju*, možemo vidjeti direktan utjecaj bakropisa Pietra Aquile s istom temom.³² Činjenica da je majstor u lođi Sorkočevića izveo zidne slike po grafičkim predlošcima nije začuđujuća pojava. Taj je postupak bio vrlo čest, kao što je već objašnjeno u ovome radu.

Giovanni Francesco Fedrigazzi je slikar koji se spominje u Poreču krajem 17. i početkom 18. stoljeća, a potom u Trogiru gdje je oslikao mnoga djela za tamošnje naručitelje, crkve i samostane. Njegovo djelovanje je zabilježeno i u Italiji. Fedrigazzi se inspirirao mletačkim slikarstvom 16. i prve polovice 17. stoljeća, a osim toga koristio je i crteže prema djelima Jacopa Tintoretta, kao i Jacopa Palme Mlađeg.³³ Fedrigazzi je napravio kopiju poznate slike *Posljednja večera* Jacopa Palme Mlađeg iz Eufrazijeve bazilike. Kopija koja se nalazi u palači Sinčić u Poreču prikazuje očito oslanjanje na Palmino djelo. Zanimljiva je činjenica da je nanovo inspiriran Palminim djelom istu koncepciju ponovio, ali u skromnijem obliku za franjevce na Dridu na otoku Čiovu kraj Trogira.³⁴ Slikar je vjerojatno prema vlastitim crtežima i skicama, tzv. *bozzettima* izradio sliku za franjevce. Vidimo pojednostavljivanje, uklanjanje arhitektonske pozadine te izostanak dubokih prostornih planova. Na izduženoj kompoziciji prenosi postav i

³⁰ I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 122.

³¹ K. PRIJATELJ, 1955., 854.

³² V. MARKOVIĆ, 1985., 123.

³³ R. TOMIĆ, 2013., 113.

³⁴ R. TOMIĆ, 2013., 115.

raspored likova, ali ne i kolorizam te dramske naglaske koje pratimo na Palminoj slici iz Poreča. Zasigurno znamo da je Fedrigazzi slikao izravno prema slikama ili crtežima te je kopirao djela Jacopa Palme Mlađeg, no nije dosegao njegovu razinu oblikovanja. Njegov tip slikarstva možemo povezati s slikarima kao što su Carlo Ridolfi, Baldasare D'Anna i drugim sličnim eklekticima koji stvaraju djela s renesansnim prizvukom.

Vrlo je zanimljiv primjer prethodno spomenutog slikara Baldassarea d'Anne čiji je eklektičan stilski izričaj, pun citata osobito pod utjecajem crteža i predložaka. Stoga pojedina njegova djela i kompozicijskim rješenjem i koloritom odaju utjecaj Veronesea, Tintoretta ili Palme Mlađega, ovisno o tome čije koncepte slijedi. Tako je primjerice slika Gospe od Ružarija iz župne crkve sv. Bartolomeja u Roču pod vidljivim utjecajem Veroneseove slike nastale 1573. godine za muransku crkvu San Paolo Martire i slično rješenje Andree Vicentina *Gospe od Ružarija sa slavljenicima bitke kod Lepanta*, nastalo za crkvu San Nicolo u Trevisu.³⁵ Njegovo slikarstvo pokazuje izrazite uzore u predlošcima i crtežima od kojih je često ponavljao slične. Slika *Sv. Juraj u borbi sa zmajem* nastala za župnu crkvu Sv. Jurja u Oprtlju pokazuje korištenje predloška nastalog po slici Jacopa Tintoretta iz 1560. godine koja se danas čuva u National Gallery u Londonu. U tom kontekstu valja istaknuti kako ta slika, za razliku od prethodne odaje stilski utjecaj, u ovom slučaju Tintoretovog slikarstva. Zbog toga su dvije navedene slike istog autora izrazito stilski raznorodne. Jednu karakteriziraju pastelni tonovi, raskoš sjajnih draperija i difuzno osvjtljenje, a drugu gotovo tenebriističke tendencije radikalnog chiaro-scuro te dramatična i dinamična žablja perspektiva.³⁶

Slikar Hans Georg Geiger u literaturi poznatiji kao Majstor HGG ili Mojster HGG, često koristi grafičke predloške kao uporište za svoje slike.³⁷ Ovaj slovenski slikar u drugoj polovici 17. stoljeća izrađuje niz slika za isusovačke crkve u Hrvatskoj. Godine 1659. spominje se dolazak ovog slikara u Zagreb, kada potpisuje ugovore s isusovcima o radu na značajnim oltarima u crkvama sv. Katarine sv. Franje Ksaverskog na Ksaveru.³⁸ Na zavjetnoj slici *Mučeništvo sv. Sebastijana* iz 1679. godine³⁹, koju je naručio župnik Iohanes Kobbe u Brdovcu, možemo vidjeti invenciju značajnog mletačkog slikara *seicenta* Jacopa Palme Mlađeg. Kao predložak Geigeru je vjerojatno poslužio bakrorez Corneliusa Gallea I., kopija prema grafici Aegidiusa Sadelera II. koja je nastala po uzoru na oltarnu palu Jacopa Palme Mlađeg iz 1611.

³⁵ V. BRALIĆ, N. KUDIŠ-BURIĆ, 2006., 248-249.

³⁶ V. BRALIĆ, N. KUDIŠ-BURIĆ, 2006., 387-389.

³⁷ P. JURINIĆ, 2012., 22.

³⁸ P. JURINIĆ, 2012., 24.

³⁹ S. CVETNIĆ, 2007., 93.

godine.⁴⁰ Geiger preuzima kompozicijsko rješenje, gdje je sv. Sebastijan u prvome planu mučen i prikazan uz stablo, dok se anđeo dijagonalno spušta iz desnog kuta slike. No, za razliku od Palmine slike koja u stražnjem planu ima prikazan jasan krajolik s građevinama, Geigerovo djelo prikazuje krupniji plan s nejasnom tmurnom pozadinom, dok se oko snažnije izvinutog tijela sv. Sebastijana nalazi niz likova u dramatičnim impostacijama.

7.2. PRISUTNOST MÜNCHENSKIH POPULARNIH GRAFIKA U SLIKARSKIM DJELIMA NASTALIM ZA NARUČITELJE NA PODRUČJU KONTINENTALNE HRVATSKE

Crkva sv. Mihaela u Münchenu isusovačko je središte koje je u Bavarskoj sa svojim umjetninama i opremom predstavljalo svojevrsni "Rim". Kao što je već spomenuto, dokaza o rasprostranjenosti münchenskih utjecaja u našoj baroknoj umjetnosti nalazimo dovoljno da se potvrdi metafora o crkvi sv. Mihaela kao katalogu predložaka.⁴¹ Nizozemac Hubert Gerhard (1540/5. - 1621.) za središte pročelja crkve sv. Mihaela 1588. godine izradio je skulpturu *Arhandela Mihaela koji pobjeđuje Sotonu*. Prema toj skulpturi, oko 1597. nastao je crtež Petera Candida (danas u Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett) kao priprema i predložak bakroreza Lucasa Kiliana s istom temom (*Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* 1597., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett). Grafičar Lucas Kilian slijedi Candidov crtež pri rješenju Mihaela i Sotone, odnosno prilagodbu skulpture kao predložka u drugom mediju. Nadalje, stotinjak godina mlađa oltarna pala crkve u Gračanima, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu*, iz 1677. - 95. godine (danas u Zagreb, Gračani, nekoć kapela, sada župna crkva) prikazuje korištenje Kilianova bakroreza kao predložka. Oltarna pala u Gračanima⁴² pokazuje dosljedno prenošenje kompozicije s manjim izmjenama. Naime, umjesto niše u koju je smješten arkandeo Mihael koji pobjedonosno gazi Sotonu, nepoznati umjetnik na pali rastvara prostor slike s krajolikom u pozadini s manjim građevinama. Ostali elementi dosljedno su preneseni, od impostacije likova, dramatičnog kontrasta pa sve do patetičnosti izraza Sotonina lica. Tip intimno kadriranog, ali i ikonografski novi tip trijumfalnog *Navještenja* naslikao je također Peter Candid. Njegovu invenciju proširio je Johan Sadeler I. (umro oko 1600. godine) pomoću svojih grafika. Upravo je Sadelerova grafika s prikazom *Navještenja* (danas u Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.) poslužila kao

⁴⁰ S. CVETNIĆ, 2007., 93.

⁴¹ S. CVETNIĆ, 2007., 95.

⁴² M. REPANIĆ BRAUN, 2001., 153.-159.

predložak za dvojno riješen prikaz Marije i arkandjela Gabrijela na vratnicama oltara sv. Kristofora iz 1692. godine u zagrebačkoj katedrali Uznesenja Blažene Djevice Marije. U ovome slučaju nepoznati umjetnik na vratnicama oltara sv. Kristofora u potpunosti slijedi grafički predložak od kompozicije, ikonografije pa sve do dramatičnog baroknog osvjetljenja u ponešto nespretnijoj izvedbi. Oltarna slika *Mučeništvo sv. Sebastijana* iz 1588. godine (München, isusovačka crkva St. Michaelkirche), njemačkog slikara Hansa von Aachena (1552. - 1615.), izvorno je djelo prema kojem je napravljen bakrorez Jana Mullera *Mučeništvo sv. Sebastijana* iz 1628. godine (Coburg, Kunstmuseum Vest Coburg, Kupferstichkabinett). Na njegovom bakrorezu prikazano je zrcalno obrnuto mučeništvo, a kao takav poslužio je kao predložak kasnijim grafičarima, ali i slikarima koji su prema želji mijenjali format ili proširivali sam prizor. Osim pojedinačno preuzete Sebastijanove figure, kopiju cjelokupne invencije Hansa von Aachena pronalazimo i na maloj slici u zbirci Benko Horvat u Zagrebu (*Mučeništvo sv. Sebastijana*, 17. st., Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Zbirka *Benko Horvat*).⁴³ Slikari prethodno navedenih djela poslužili su se grafičkim predloškom. Izvor svih kasnijih kopija nije sama originalna oltarna pala, već njezin prvi prijenos u grafički medij kojim je popularizirana. U crkvi sv. Mihaela u Münchenu nalazi se još jedna slika koju je naslikao Hans von Aachen 1596. godine, a to je oltarna pala *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom*. Aegidius Sadeler II. (1570.-1629.) preveo je münchensku palu u bakrorez (*Raspeće s Bogorodicom i Ivanom*, 1629., Beč, Graphische Sammlung Albertina), a on je najvjerojatnije poslužio nepoznatom umjetniku na slici u zbirci franjevačkog samostana sv. Filipa i Jakova u Vukovaru iz oko 1700. godine.⁴⁴ Vukovarsko rješenje, iako vjerno slijedi predložak, pokazuje nespretnosti, odnosno pokušaj umjetnika da što bolje prilagodi predložak okolini u kojoj stvara i njoj što uvjerljivi jezik. To je vidljivo u arhaičnosti samog prizora, a možda i nevještoj ruci slikara koji ima dosta problema s prikazom anatomije raspetoga Krista. No, unatoč tome vidi se da umjetnik pokušava preuzeti nove stilske elemente kao što je dramatično kontrastiranje, što opet može biti uzrokovano samim medijem grafike koja je poslužila kao predložak, a o čemu progovara i izrazito tvrd, naglašen crtež, karakterističan za djela nastala po uzoru na grafičke predloške.

⁴³ S. CVETNIĆ, 2007., 109.

⁴⁴ S. CVETNIĆ, 2007., 110.

7.3. PRISUTNOST ANTWERPENSKIH GRAFIČKIH PREDLOŽAKA U SLIKARSKIM DJELIMA NASTALIMA ZA PODRUČJE DANAŠNJE HRVATSKE

Antwerpen i njegova umjetnička sredina najudaljeniji je centar iz kojeg pristižu grafički predlošci u hrvatsku likovnu baštinu 17. i 18. stoljeća.⁴⁵ Iako je najudaljeniji centar, iznimno mnogo utjecaja pronalazimo u našoj baroknoj umjetnosti, a to dovodi do zaključka da je Antwerpen kao centar i najutjecajniji.⁴⁶ Nizozemske provincije imaju dugu i bogatu slikarsku baštinu, ali protagonistička uloga Antwerpena kao glavnog središta novost je poslije-tridentskog razdoblja. Većina antwerpenskih umjetnika odlazi u Italiju studirati velike majstore i na njima usavršavati svoj rukopis. Unatoč tomu, zanimljiva je činjenica da su katkad upravo oni bili kopirani od njihovih talijanskih učitelja. Možemo si postaviti pitanje kako su se antwerpenski umjetnici uspjeli izboriti za ulogu protagonista na europskoj sceni. Vrlo važan element koji im je to omogućio jest svijest o tome da samom talentu umjetnika treba pridružiti i trgovački duh. To je zapravo postao ključ koji je lansirao brojna njihova djela u najudaljenije prostore katoličke Europe.⁴⁷

Primjer grafičkog predloška Johana Sadelera I., *Poklonstvo kraljeva*, iz 1581., (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet) nastao je prema crtežu Maartena de Vosa, naziva *Apostolsko vjerovanje iz 1578. - 1579. godine* dobro ilustrira puteve prijenosa pojedinih popularnih shema. Korištenje Sadelerove grafike pronalazimo na slici *Poklonstvo kraljeva* iz 1692. u zagrebačkoj katedrali (danas u sakristiji).⁴⁸ Riječ je o djelu nepoznatog slikara koji se u potpunosti oslonio na spomenuti predložak te ga vješto interpretirao. Prvi plan slike u potpunosti slijedi onaj na predlošku, dok manje izmjene radi u prikazu arhitekture u pozadini i nešto mračnijeg ambijenta. Postaviti odraslog i mrtvog Krista u Bogorodičino krilo oduvijek je zadavalo probleme raznim slikarima. Upravo takav tip Bogorodice Sućutne postaje vrlo cijenjena i često ponavljana tema. Prethodno spomenuti slikar Maarten de Vos kao inventor novog tipa Bogorodice Sućutne, bio je inspiracija za mnoge grafičare, pa tako i za Hieronymusa Wierixa koji je izradio grafiku *Bogorodica Sućutna* iz 1619. Godine (Pariz, Bibliotheque nationale de France). Invenciju Maartena de Vosa, kroz grafički predložak Hieronymusa Wierixa, možemo pronaći i na jednoj maloj slici moguće i domaćeg slikara, *Bogorodica Sućutna*, 1692., koja se nalazi u vukovarskom franjevačkom samostanu.⁴⁹ Naum

⁴⁵ S. CVETNIĆ, 2007., 112.

⁴⁶ S. CVETNIĆ, 2007., 112.

⁴⁷ S. CVETNIĆ, 2007., 114.

⁴⁸ S. CVETNIĆ, 2007., 116.

⁴⁹ S. CVETNIĆ, 2007., 117.

antverpenskog umjetnika da svoje ideje i rješenja ponudi na velikom tržištu, pokazao se kao vrlo uspješan plan. Upravo je zbog toga i manja likovna sredina, poput Vukovara mogla participirati u novim likovnim strujanjima. Ovo djelo nastaje prema popularnom predlošku, ali je izvedeno od strane nevještog slikara.

U antverpenskom centru utjecaja posebno se ističe Peter Paul Rubens (1577.-1640.) koji je jedan od najslavnijih i najutjecajnijih baroknih slikara s obje strane Alpa.⁵⁰ Rubensov triptih *Skidanje s križa*, 1612-14., (Antwerpen, Onze Lieve Vrouwe Kathedraal) inspiracija je za jednu od najizvršnijih grafika njegove radionice, odnosno *Skidanje s križa*, prije 1620. (Pariz, Louvre, Cabinetdes Dessins). U tehnici bakroreza i bakropisa izradio ju je Lucas Vorsterman, koji je vjerojatno bio u Rubensovoj radionici.⁵¹ Nepoznati slikar slike *Skidanje s križa* iz 1679. (Velika Mlaka, Turopolje, nekoć kapela, sada župna crkva sv. Barbare) ponovno prilagođava grafički predložak želji naručitelja.⁵² Pojava tenebrističkih tendencija kod domaćeg slikara u kontinentalnoj Hrvatskoj vidljiva je na slici Bernarda Bobića *Silazak Duha Svetoga*, 1683., (Zagreb, nekoć isusovačka crkva sv. Katarine).⁵³ Riječ je o slikaru koji djeluje u kasnorennesansnoj maniri i usvaja poslije-tridentski sadržajni i likovni jezik. Za oblikovanje apostola na svojoj slici direktno preuzima elemente s grafike Scheltea a Bolswerta, *Marijino Uznesenje*, nastale nakon 1616. (Rim, Gabinetto nazionale delle stampe), prilagođavajući ih sasvim drugom sadržaju na svojoj slici. Djelomično interpretira predložak koji je pak kopija Tizianove slike koja se nalazi u Santa Maria della Salute u Veneciji. Vrlo su značajne slike nastale za oltar sv. Ladislava koje su se nalazile u zagrebačkoj katedrali, pripisane Bobiću, govore o slikaru koji pokazuje iznimne umjetničke kvalitete. Slike odaju snažan utjecaj mletačke škole i predstavnika poput Tiziana, Tintoretta i Palme Mlađeg, no mogući uzori su možda i južnoaustrijski.⁵⁴ Za sliku s prikazom Ladislava u borbi s Kumanima je možda koristio predložak.⁵⁵

Nadalje, Rubensova rješenja možemo pratiti na djelima mnogih umjetnika. Njegovo *Marijino Uznesenje*, oko 1618. (Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, Sammlungder Kunstakademie), poslužilo je kao inspiracija Paulusu Pontiusu pri izradi grafike *Marijino Uznesenje*, 1624., (Rim, Gabinetto nazionale delle stampe). Taj je predložak svakako koristio i nepoznati slikar *Marijina Uznesenja* iz 1702. (Gornje Vrapče, župna crkva sv. Barbare).⁵⁶ Slika

⁵⁰ S. CVETNIĆ, 2007., 118.

⁵¹ S. CVETNIĆ, 2007., 120.

⁵² S. CVETNIĆ, 2007., 122.

⁵³ S. CVETNIĆ, 2007., 123.

⁵⁴ A. HORVAT., 1965., 135.

⁵⁵ Z. WYROUBAL, 1967., 140.

⁵⁶ S. CVETNIĆ, 2007., 127

Uznesenje Bogorodičino smještena je na gornjem dijelu oltarnog retabla. Na ovoj slici jasno možemo vidjeti slikareve barokne težnje, a tome je vjerojatno doprinijelo korištenje grafičkog predloška.⁵⁷ Vidimo potpuno oslanjanje na Pontiusovu grafiku, odakle preuzima kompoziciju apostola i njegove draperije, klečeći lik do njega, motive knjiga u podnožju praznog groba, geste žena iza njega, Bogorodičinu impostaciju, leđima okrenutog anđela lijevo od nje te troje krilatih zdesna. Možemo nanovo doći do zaključka da je grafika i u ovome slučaju bila prijenosnik, ne samo kompozicijskih, nego i baroknih stilskih odlika ovog skromnog anonimnog majstora.⁵⁸

"Kroz 17. stoljeće domaći umjetnici putem grafičkih predložaka preuzimaju nova ikonografska rješenja, a dijelom i nove stilske elemente. U 18. stoljeću kada su svladane barokne stilske formule, grafike po Rubensu i dalje su bile omiljeni predlošci umjetnicima koji ih preuzimaju kao gotova rješenja".⁵⁹ "U nekim slučajevima umjesto vjernog predloška one postaju i inspiracija pomoću koje ih umjetnici mijenjaju i prilagođavaju vlastitom razumijevanju baroka na svojim djelima".⁶⁰ *Pokolj nevine djece* kao tema zauzima značajno mjesto u Rubensovu opusu. Prvi prijenos ovog djela u grafički medij pratimo kod Francoisa II. Ragota no, on kompoziciju ne preuzima s izvornog djela već s predloška Paulusa Pontiusa iz 1643. godine.⁶¹ Oltarna pala Valentina Metzingera u župnoj crkvi sv. Petra u Ljubljani (1736.) i pavlinskog slikara Leopolda Kecheisena u Svetom Petru u Šumi (oko 1766.), prikazuju utjecaj Rubensova djela iz 1635. – 37. godine.⁶² Na primjerima ovih umjetnika možemo primijetiti kako su od zajedničkog uzora ipak uspjeli potpuno različito prezentirati temu *Pokolja nevine djece*. Kod Metzingera tako primjećujemo svojevrsnu tjeskobnu atmosferu koju postiže manirističkim principima, postavljajući likove u vrlo stiješnjen odnos, naglašavajući asimetrične odnose među njima, kako bi se pojačao dojam ovog tragičnog događaja. Kecheisen pak vjerno slijedi predložak, dodavši svome djelu samo nekolicinu dodatnih ukrasnih elemenata. Kadar je u njegovoj slici proširen u odnosu na Metzingera, a drama i tjeskoba u liku narikače utišana je. Bakrorez Schelte a Bolswerta napravljen po Rubensovoj slici *Sv. Ana podučava Mariju* poslužila je Metzingeru kao inspiracija za njegovu istoimenu oltarnu palu (1734.) na gornjem katu oltara sv. Ivana Nepomuka u franjevačkoj crkvi u Samoboru.⁶³ Istu

⁵⁷ S. CVETNIĆ, 2002., 278.

⁵⁸ S. CVETNIĆ, 2002., 279.

⁵⁹ S. CVETNIĆ, 2007., 133.

⁶⁰ S. CVETNIĆ, 2007., 133.

⁶¹ S. CVETNIĆ, 2007., 134.

⁶² S. CVETNIĆ, 2007., 134.

⁶³ S. CVETNIĆ, 2007., 139.

temu pronalazimo na slici Ivana Krstitelja Rangera na bočnom oltaru župne crkve sv. Trojstva u Klekovniku.

Grafički su predlošci zbog svoje prenosivosti bili najbrži vjesnici novih vizualnih pobožnosti i ikonografskih tema u rubnim područjima, kakav je bio Osijek u prvoj polovini 18. stoljeća.⁶⁴ U koru kapucinske crkve sv. Jakova u Osijeku nalazi se šest teško oštećenih bakroreza Johanna Christopha Haffnera.⁶⁵ Na bakrorezima su prikazane teme poput Marije Pomoćnice, *Ecce Homo*, *Bezgrješne s Djetetom*, *arkandela Mihaela*, *povratka Svete Obitelji iz Egipta* i *sv. Josipa s Djetetom*. U prikazu *Marije Pomoćnice* možemo prepoznati i kopiju slavne Maria Hilf Lucasa Cranacha iz katedrale sv. Jakova u Innsbrucku, nastale 1537. godine.⁶⁶ Nadalje, na prikazu *Ecce Homo* možemo prepoznati invenciju Correggia sa slike *Ecce Homo* koja se nalazi u National Gallery u Londonu, a popularnost njegova prikaza potaknuta je bakrorezom koji je izradio Agostino Caracci 1587. godine.⁶⁷ Haffner svoj prikaz sv. Marije, Isusa i sv. Josipa kao protagonista na povratku iz Egipta preuzima s grafike Sheltea a Bolswerta i njegove interpretacije Rubensova rješenja. Sličnost s ovom grafikom pokazuju još dva djela i to slika na gornjem katu oltara sv. Ivana Nepomuka iz 1715. godine u crkvi Blažene Djevice Marije u Sveticama, kraj Ozlja te oltarna pala Ivana Krstitelja Rangera na glavnom oltaru crkve Majke Božje Koruške u Križevcima iz 1738. godine.⁶⁸ Sve tri se zapravo razlikuju u tehnici izrade, veličini, formatu te detaljima ali, jasno odaju korišteni predložak u bakrorezu Schelte à Bolswerta po Rubensu u njegovu ikonografskom rješenju *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*.⁶⁹

Obitelj Pejačević 1760. godine naručuje, kao zavjetni dar, sliku *Marije Pomoćnice* koja se danas nalazi u Virovitici, u zbirci franjevačkog samostana sv. Roka.⁷⁰ Ta slika predstavlja rokoko inačicu izvorne slike Lucasa Cranacha Starijeg (Bogorodica Umilna; oko 1525.). Ovakve kopije ukazuju na umijeće slikara da se približe izvornom djelu, a istovremeno i odgovore na nove stilske zahtjeve.⁷¹ Oltarna slika uz svetište crkve sv. Mihovila u Tvrđi u Osijeku, djelo Paulusa Antoniusa Sensera, i njezini središnji motiv zapravo je kopija po proslavljenoj Cranachovoj Bogorodici Umilnoj iz Innsbrucka.⁷²

⁶⁴ S. CVETNIĆ, 2000., 155.

⁶⁵ S. CVETNIĆ, 2000., 155.

⁶⁶ S. CVETNIĆ, 2000., 156.

⁶⁷ S. CVETNIĆ, 2000., 157.

⁶⁸ S. CVETNIĆ, 2007., 132.

⁶⁹ S. CVETNIĆ, 2007., 132.

⁷⁰ S. CVETNIĆ, 2007., 195.

⁷¹ S. CVETNIĆ, 2007., 195.

⁷² S. CVETNIĆ, 2007., 196.

Prateći tragove kojim su grafike dolazile do naših krajeva vidimo koliko su informacije postale protočne od sjevera Europe pa sve do južnih granica katoličkog svijeta, a u usporedbi vidimo razlike u načinu na koji je određeni utjecaj prihvaćen. S druge strane, upravo je grafičkim predlošcima omogućena globalizacija likovnih ideja, za koju se veže i sudjelovanje lokalne sredine koja je upravo predlošcima mogla sudjelovati (možda pasivno i bez pravog razumijevanja) u stilskim novinama.

8. SLIKARSTVO ZORZIJA VENTURE- PRIMJER *PATCHWORKA* NEKOLIKO RAZNORODNIH GRAFIČKIH PREDLOŽAKA

Zorzi (Juraj) Ventura (1598.-1607.) slikar koji je djelovao u razdoblju od 1589. do 1604. godine.⁷³ Podrijetlom je iz Zadra, a djelovao je u Kopru gdje je i živio. Njegova umjetnička formacija nastaje u Kopru, a boravi i u Veneciji, odakle je mogao stvoriti veze preko kojih je apsorbirao grafičke predloške u svojoj ondašnjoj radionici.⁷⁴ Sa sigurnošću možemo zaključiti da su na njegov opus utjecali grafički listovi jer se istima obilato koristio u svojim radovima.⁷⁵ U svojim djelima koristi različite manirističke komponente poput neobičnih rješenja arhitekture, deformacije, disproporcije i snažnog kolorizma. Bakrorez nizozemskog grafičara Hendrika Goltziusa (1558.-1617.) *Polaganje u grob* iz 1587. godine, napravljen prema slici flamanskog slikara Bartholomeusa Sprangera (1546.-1611.), direktno je poslužio za srednji dio pale *Polaganje u grob* iz 1602., nastale za crkvu Blažene djevice Marije u Vabrigi. Osim preuzimanja pojedinih motiva primjetno je kako je grafički predložak na Zorzija Venturu ostavio traga i u pogledu stila, a što je posebice vidljivo u ošttrini lomova draperija, jakim kontrastima lica i odjeće. Nadalje, barokni heroizam koji se osjeti u krupnim monumentalnim figurama govori o njemu kao umjetniku koji je, bez obzira na predloške, shvaćao poslije-tridentsku retoriku.⁷⁶ Tu možemo zaključiti da su njegove interpretacije grafičkih predložaka bile vrlo kvalitetne. Venturi se može pripisati i pala s prikazom sv. *Petra i Pavla* koja se nalazi u svetištu župne crkve u Vižinadi iz 1602. godine. Izrazitu sličnost s ovom pokazuje jednak smještaj svetaca na pali *Bogorodice sa sv. Cecilijom i svecima* iz Vabriga. Sv. Petar na obje pale je gotovo identično prikazan, jedina razlika je primjetna u padu draperije oko nogu sveca. Sličnosti vidimo i na likovima sv. Pavla iz Vižinade i sv. Ivana Evanđelista iz Vabriga. Na obje pale pratimo oštre lomove draperija i svjetlosne naglaske, kao i specifičan kolorit blijedih žutih,

⁷³ A. SMREKAR, E. GARDINA, 2003., 15.

⁷⁴ K. PRIJATELJ, 1993., 257.

⁷⁵ N. KUDIŠ BURIĆ, 1993, 43.

⁷⁶ N. KUDIŠ BURIĆ, 2001., 144.

žarko crvenih i tamnih nijansi. Sve ovo možemo povezati s grafičkim predloškom Marcantonija Raimondija *Bogorodica s najvažnijim dominikanskim svecima* kojeg je Ventura koristio pri izradi na nizu slika.⁷⁷ Venturina slika *Prikazanje u Hramu*, iz župne crkve sv. Mihovila Arhanđela u Žminju, također je inspirirana grafičkim predlošcima, a to je djelo Agostina Caraccija s istom temom iz 1579.-80. godine. Ovakva pojava kod umjetnika kao što je Zorzi Ventura nije bila neuobičajena. Ventura je 1589. godine za župnu crkvu sv. Kvirina i Julije u Višnjanu naslikao djelo s temom *Gospe od Ružarija*, po uzoru na grafiku A. Tempeste.⁷⁸ Mogli smo pratiti da je Ventura često koristio grafičke predloške, pa ne čudi niti ovaj primjer, no značajan je upravo zbog izabrane teme. Naime, on na desnoj strani slike u prvom planu prikazuje raskošno odjevenu vladaricu s carskom krunom na glavi (vjerojatno Ana Austrijska), dok je pored nje prikazan lik odjeven poput redovnice (možda Magdalena Austrijska).⁷⁹ Tema *Gospe od ružarija* posebnu afirmaciju doživljava nakon Ciparskog rata (1570.-1573.), a tome u prilog ide i poveznica s Bitkom kod Lepanta koja se dogodila u listopadu kada se i obilježava blagdan Gospe od Ružarija, a to se sve podudara s vremenom uspona Katoličke crkve nakon Tridentskog sabora.⁸⁰ Ovi značajni događaji koji se tiču i naše sredine, važni su jer njihov odjek može pratiti na nizu djela s povijesnim scenama, bitkama, portreta glavnih sudionika samog rata i bitke, sakralnim kompozicijama s prikazima kršćanskih vladara predvođenih dominikancem Pijom V, oltarnim palama s prikazom Gospe od Ružarija i mnogim sakralnim temama.⁸¹ U Dalmaciji je prikaz Gospe od Ružarija stekao status zaštitnice bratovština i redova dominikanaca te franjevac, ali i stanovništva. "Povodom obilježavanja stogodišnjice Lepantske bitke i nakon oslobođenja Beča od Osmanlija 1683. godine, Klement XI. proglasio ju je većim dvostrukim obredom [lat. rito duplex majus] za cijelu Crkvu nakon druge velike pobjede nad Osmanlijama u Petrovaradinu u Hrvatskoj u kolovozu 1716. godine."⁸² Ovakav odjek na našem području vidljiv je zbog činjenice da je u Lepantskoj bitci sudjelovalo čak jedanaest galija istočnojadranskih obalnih gradova od Cresa do Kotora.⁸³ Osim toga brojne epidemije kuge mogući su izvor populariziranja i narudžbi slika s temom Gospe od Ružarija kroz 17. i 18. stoljeće. S vremenom će ovaj prikaz doživjeti ikonografske varijacije.

⁷⁷N. KUDIŠ BURIĆ, 1993., 43.

⁷⁸I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 117.

⁷⁹I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 117.

⁸⁰I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 106.

⁸¹I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 106.

⁸²I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 108.

⁸³I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018., 109.

9. ZAKLJUČAK

Važnu ulogu u prenošenju poslije-tridentskih likovnih i stilskih koncepata tijekom 17. i 18. stoljeća imali su i crkveni redovi poput Isusovaca, Pavlina i Franjevaca. Nova, poslije-tridentska retorika na području prostora današnje Hrvatske često biva implementirana u dugotrajne kasnorenesansne pa i kasnogotičke forme. Riječ je o fenomenu koji je podjednako prisutan i u kontinentalnom i u priobalnom dijelu, a recepcija novih ikonografskih rješenja i stilski uplivi ovisni su o dominantnim likovnim središtima. U hrvatskoj likovnoj baštini često nalazimo odjeke poznatih slika i skulptura iz velikih umjetničkih središta poslije-tridentske Europe: Rima, Venecije, Münchena, Antwerpena itd. Ti odjeci se odnose na prenošenje putem grafičkih predložaka ili crteža. Sami razlozi i načini kopiranih djela ili predložaka se razlikuju. Rijetko se događa da je povod širenju tih predložaka sama stilsko novina, a češće se radi o popularnom ikonografskom rješenju ili kulturnoj snazi pojedine slike ili skulpture. U slikarstvu 17. stoljeća u Dalmaciji imamo prisutnost djela najrazličitijih kvalitativnih dosega od vrijednih slika do nevjestih oltarnih pala te tradicionalnih i shematiziranih djela. Unutar sakralnog slikarstva prevladavaju uobičajene poslije-tridentske marijanske, kristološke i svetačke teme. Trgovina grafičkim predlošcima i crtežima u Veneciji od 16.-18. stoljeća omogućava širenje poznatih i popularnih motiva i shema diljem zemlje. Tako su se mogle nabaviti grafike i crteži mnogobrojnih popularnih slikara. Prodor novih stilskih elemenata na području istočne obale Jadrana bio je usko vezan s Venecijom, kao likovnim i administrativnim centrom Mletačke Republike. U to vrijeme se u provincijskim područjima, kao što je primjerice prostor današnje Dalmacije, ispreplitalo nekoliko stilskih elemenata, od kasnorenesansnih koncepata, kasnomanirističkog izražavanja do kasnogotičkih arhaičnih formi. Potreba za najnovijim slikarskim rješenjima koji slijede propisane odredbe Tridentskog sabora, dovodi do porasta importa kvalitetnih djela na samom početku 17. stoljeća. Grafički su predlošci kao i crteži odigrali važnu ulogu u dalmatinskoj umjetnosti u širenju novih stilskih i ikonografskih rješenja. Važno je istaknuti da se u Veneciji u 17. stoljeću razvilo sekundarno tržište slika jer je za mletačku aristokraciju postalo značajno posjedovati slike značajnih majstora prethodnog stoljeća.⁸⁴ U skladu s tim tražene su bile i kopije tih slikara što svakako utječe i na ekspanziju predložaka njihovih popularnih shema. Radi toga je i na slikama nastalima za dalmatinske naručitelje primjetna praksa obilatog korištenja crteža i predložaka koji ponavljaju kompozicijske sheme Tiziana, Tintoretta i Veronesea, a vidljiva je u djelima Palme Mlađega,

⁸⁴ N. KUDIŠ-BURIĆ, M. BOLIĆ, 2019., 75-82.

njegovih sljedbenika pa sve do slikara koji stvaraju u maniri tzv. razblaženog tenebrizma i nepoznatih slikara slabijih likovnih dosega krajem 17. i u prvim desetljećima 18. stoljeća.

Brzina izrade i lakoća prijenosa predložaka omogućila je upliv najnovijih tendencija iz najudaljenijih krajeva poput Antwerpena, Münchena, Venecije i Rima do najmanjih sela na području današnje Hrvatske. Posredništvom grafičkih predložaka i crteža, likovni se jezik širio izvan granica pojedinih umjetničkih škola, da bi postao zajedničko iskustvo mnogo šireg kulturnog ambijenta. Upravo zbog lakoće i brzine prijenosa grafičkih predložaka ili crteža među značajnim centrima i samim umjetnicima, dolazi do brzog širenja stila i ikonografskih rješenja te njihova miješanja s već ustaljenim tendencijama na određenom prostoru, s čime se postižu različite varijacije i interpretacije u slikarskim djelima što često rezultira eklektičnim stilskim izričajem.

10. LITERATURA

- V. BRALIĆ, 2005. – Višnja Bralić, *Slikarski izvori i tokovi u Zbirci starih majstora : slike od 16. do 18. stoljeća*, Rovinj, 2005.
- S. CVETNIĆ, 2000. - Sanja Cvetnić, Grafički listovi Johanna Christopha Haffnera u osječkim kapucina, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 24 (2000.), 155-160.
- S. CVETNIĆ, 1999/2000. - Sanja Cvetnić, Uznesenje Marijino - od Rubensove slike u Duesseldorfu i Pontiusova bakroreza, do oltarnih pala u Moste pri Komendi (Slovenija), Makarskoj i Zagrebu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38 (1999/2000[i.e. 2002]), 269-280.
- S. CVETNIĆ, 2007. - Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007.
- I. ČAPETA-RAKIĆ, 2018. – Ivana Čapeta Rakić, Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikonografsko-ikonološkom aspektu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 42, 2018., 125-140.
- A. HORVAT, 1965.- Anđela Horvat, Je li Bernardo Bobić slikar ciklusa krilnih oltara zagrebačke katedrale?, *Peristil*, 8-9, 1965., 131-141.
- A. HORVAT, K. PRIJATELJ, R. MATEJČIĆ, 1982. - Anđela Horvat, Kruno Prijatelj, Radmila Matejčić, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982.
- P. JURINIĆ, 2012. – Polona Jurinić, *Slovenske boje u Hrvatskoj likovnoj umjetnosti*, Zagreb 2012.
- D. KARBIĆ, Z. LADIĆ, 2003. - Damir Karbić, Zoran Ladić, *Hrvatska i Europa, Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*, svezak III., (ur.) Ivan Golub, Zagreb, 2003.
- N. KUDIŠ BURIĆ, 1993. – Nina Kudiš Burić, Dva priloga za Zorzija Venturu, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 17, Zagreb, 1993.
- N. KUDIŠ BURIĆ, 2001. - Nina Kudiš Burić, Grafički predlošci za slike u Istri nastale između 1550. i 1650. godine, u: *Klovićev zbornik: minijatura – crtež – grafika, 1450-1700; (zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića, Zagreb, 22. – 24. listopada, 1998.)*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2001., 137-153.
- N. KUDIŠ BURIĆ, 2007. - Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre, djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na tlu Porečko-pulske biskupije*, Zagreb, 2007.
- N. KUDIŠ BURIĆ, M. BOLIĆ, 2019. – Nina Kudiš Burić, Marin Bolić, *Vrijednost i cijene slika u Veneciji, Istri i Dalmaciji tijekom 17. stoljeća: nekoliko primjera*, Rijeka, 2019., 75-82.

- V. MARKOVIĆ, 1985. - Vladimir Marković, *Zidno slikarstvo 17. i 18. st. u Dalmaciji*, Zagreb, 1985.
- M. PELC, 2010. - Milan Pelc, *Hrvatska umjetnost, povijest i spomenici*, Zagreb, 2010.
- K. PRIJATELJ, 1952. - Kruno Prijatelj, Slikar Tripo Kokolja, *Radovi Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti*, 287, Zagreb, 1952.
- K. PRIJATELJ, 1954-1957. - Kruno Prijatelj, Pala "Silaska sv. Duha" Palme Mlađega u Omišu, *VAHD LVI-LIX/2, Abramičev zbornik II*, (1954-1957.)
- K. PRIJATELJ, 1955. - Kruno Prijatelj, Djela Palme Mlađega i mletačkih manirista u Dalmaciji, *Mogućnosti*, Svezak 2 (11), (1955.)
- K. PRIJATELJ, 1983. - Kruno Prijatelj, Palmina pala na Osoru i jedna kopija po Palmi na Čiovu, *Studije o umjetninama u Dalmaciji IV*, Zagreb, 1983.
- K. PRIJATELJ, 1956. - Kruno Prijatelj, *Umjetnost 17. i 18. st. u Dalmaciji*, Zagreb, 1956.
- K. PRIJATELJ, 1990. - Kruno Prijatelj, Uz splitsku izložbu Palme Mlađeg, *Mogućnosti : književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 37 (1990.), 1212-1216.
- K. PRIJATELJ, 1993. - Kruno Prijatelj, Ventura 1992., *Mogućnosti : književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 40 (1993.), 146-151.
- K. PRIJATELJ, 1995. - Kruno Prijatelj, *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji(XIII-XIX. st.)*, Split, 1995.
- I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1998. - Ivana Prijatelj-Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak*, Split, 1998.
- I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 2018. - Ivana Prijatelj-Pavičić, Prilog poznavanju zastupljenosti i rasprostranjenosti ikonografski srodnih oltarnih slika s prikazom Gospe od ružarija s likovima savezničkih vladara na području istočnog Jadrana, južne Italije i Provanse, u: *Ars Adriatica*, 8, (2018.), 105-128.
- M. REPANIĆ BRAUN, 2001. – Mirjana Repanić Braun, Grafički predložak i problemi atribucije na nekim primjerima slikarstva 17. stoljeća u zagrebačkoj regiji, u: *Klovičev zbrnik*, (ur.) Milan Pelc, HAZU – IPU, Zagreb, 2001. 153-159.
- M. REPANIĆ BRAUN, B. FIRST 2005. – Mirjana Repanić Braun, Blaženka First *Majstor HGG slikar plastične monumentalnosti*, Zagreb-Ljubljana, 2005.
- A. SMREKAR, E. GARDINA, 2003. – ANDREJ SMREKAR, EDVILJO GARDINA, *Zorzi Ventura Brajković : manierizem v Istri okrog leta 1600.*, Ljubljana, 2003.
- R. TOMIĆ, 1990. - Radoslav Tomić, *Palma Mlađi (1548.-1628.) Izložba crteža i slika*, Split, 1990.
- R. TOMIĆ, 1997. - Radoslav Tomić, *Trogirska slikarska baština*, Zagreb, 1997.

R. TOMIĆ, 2001. - Radoslav Tomić, Nova zapažanja o Mateju Ponzoniju-Pončunu, u: *Peristil-zbornik radova za povijest umjetnosti*, 44, (2001.), 75-79.

R. TOMIĆ, 2002. - Radoslav Tomić, *Splitska slikarska baština*, Zagreb, 2002.

R. TOMIĆ, 2006. - Radoslav Tomić, O Mateju Ponzoniju-Pončunu i njegovu učeniku Pietru Negriju, *Mogućnosti* 10/12, 53 (2006.), 167-173.

R. TOMIĆ, 2013. – Radoslav Tomić, Slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi u Dalmaciji, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37, 2013.

Z. WYROUBAL, 1967.- Zvonimir Wyroubal, Je li Bernardo Bobić slikao slike oltara sv. Ladislava?, *Peristil*, 10-11, 1967., 129-132.

The Expansion of Style through Graphic Templates after the Council of Trent in Croatian Baroque Painting

Abstract: In this thesis titled “The Expansion of Style through Graphic Templates after the Council of Trent in Croatian Baroque Painting” the main focus will be on graphic templates which played a crucial role in the expansion of iconography and baroque style on Croatian territory. The mentioned templates came in our region from various parts of Europe, the most prominent ones being: Rome, Venice, München and Antwerpen. Local artists used the templates but made subtle changes so that they would be more appropriate for their communities. This way of translating and spreading the post-Trent iconography as well as ideas turned out to be the fastest way not just for our region but whole Europe.

Key words: *Graphic Templates, Baroque, Council of Trent, Painting, 17. and 18. century, Croatia*