

Oltarne pale Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa

Aljinović, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:821656>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

OLTARNE PALE GIOVANNIJA PIETRA TELESFORA DE POMISA

Ana Aljinović

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, docentica

ZAGREB, 2020.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

OLTARNE PALE GIOVANNIJA PIETRA TELESFORA DE POMISA

Altar Paintings in the Oeuvre of Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis

O ranom životu vojnog inženjera, arhitekta, slikara i medaljera Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa (Lodi, 1569. - Graz, 1633.) provedenog u Italiji ne zna se puno. Pretpostavlja se da prije dolaska u Austriju 1589., živi u Veneciji, no sva njegova poznata slikarska djela nastaju tijekom boravka u Grazu gdje od 1595. djeluje kao dvorski slikar nadvojvode Ferdinanda II. Habsburškog. Dio Pomisovog slikarskog opusa čini osam oltarnih pala koje se nalaze u Grazu, tri oltarne pale smještene u crkvama ili kapelama drugih austrijskih mjesta i jedna pala iz crkve franjevačkog samostana na Trsatu. Za shvatiti ikonografiju pala važno je znati vjersko-politički kontekst u kojemu one nastaju. U vrijeme Pomisovog dolaska u Graz puno stanovnika priklonjeno je idejama o reformaciji Crkve začetima početkom XVI. stoljeća. Pomisove mecene, štajerski nadvojvoda Ferdinand II. Habsburški i njegova majka Marija Bavarska snažno se protive tim idejama te kroz slikarstvo žele iskazati svoju vjernost rimskoj Crkvi. Reformatori dovode u pitanje marijanski kult i ispravnost čašćenja svetaca pa kao odgovor na to Pomis na svojim palama daje veliki značaj prikazima Bogorodice i prikazuje mnoštvo svetaca među kojima su česti mučenici jer su se oni poput suvremenih protureformatora borili za „pravu“ vjeru. Malo je Pomisovih djela potpisano pa su mu ona atribuirana većinom na temelju ikonografije koja nedvojbeno šalje habsburške protureformatorske poruke, ali i na temelju stilskih značajki. Pomis u austrijsko slikarstvo donosi obilježja venetskog manirizma zbog kojih se smatra da je umjetnik prije dolaska u Austriju izučavao slikarstvo u Veneciji, u radionici Jacopa Tintoretta. Sličnosti Pomisovih pala s Tintoretovim djelima te djelima još dvojice venecijanskih slikara, Tiziana i Paola Veronesea, osim školovanjem u Veneciji, mogu se objasniti i slikarevim putovanjem u Italiju 1598. godine. Posjet još jednom talijanskom gradu ostavlja snažan utisak na Pomisovo stvaralaštvo. Na povratku iz Firence 1608.

godine umjetnik se zadržava u Bologni i tamo proučava slikarstvo. Ne zna se sa sigurnošću čije su slike bile u središtu njegova zanimanja, no s obzirom da se na palama nastalima nakon toga putovanja primjećuju barokna obilježja, moguće je da se susreo sa slikarstvom ranobaroknih slikara Annibalea Carraccija i Guida Renija. Stilska analiza osam oltarnih pala Giovannija Pietra de Pomisa kronološkim redoslijedom pruža uvid u promjene slikarskog načina pod utjecajem djela iz različitih umjetničkih središta.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 114 stranica, 55 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: dvorska umjetnost, Ferdinand II. Habsburški, Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, Graz, katolička obnova, manirizam, oltarne pale, programatsko slikarstvo

Mentor: dr. sc. Tanja Trška, doc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Danko Šourek, doc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dr. sc. Tanja Trška, doc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 1. rujna 2020.

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Ja, Ana Aljinović, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost renesanse i baroka diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Oltarne pale Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 1. rujna 2020.

Vlastoručni potpis

Sadržaj

1. Uvod	7
2. Životopis Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa	9
3. Povijesno-politički kontekst Pomisovog djelovanja	12
3.1 Zbivanja u crkvenoj povijesti XVI. stoljeća	12
3.2 Promjene u ikonografiji nakon Tridentskog sabora	13
3.3 Politička situacija u Grazu prije i u vrijeme Pomisovog dolaska	15
4. Oltarne pale Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa	17
4.1 Likovni uzori	17
4.2 <i>Apoteoza protureformacije</i>	22
4.3 <i>Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa</i>	26
4.4 <i>Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije</i>	32
4.5 <i>Marija Pomoćnica (Mariahilfer Gnadenbild)</i>	36
4.6 <i>Krist predaje ključeve sv. Petru</i>	39
4.7 <i>Navještenje Mariji</i>	43
4.8 <i>Vizija sv. Ignacija Loyolskog</i>	45
4.9 <i>Sv. Ana Trojna</i>	48
5. Katalog	51
5.1 <i>Apoteoza protureformacije</i>	51
5.2 <i>Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa</i>	59
5.3 <i>Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije</i>	64
5.4 <i>Majka Božja Žalosna</i>	72
5.5 <i>Marija Pomoćnica (Mariahilfer Gnadenbild)</i>	74
5.6 <i>Krist predaje ključeve svetom Petru</i>	79
5.7 <i>Navještenje Mariji</i>	83
5.8 <i>Vizija svetog Ignacija Loyolskog</i>	86
5.9 <i>Uznesenje</i>	89
5.10 <i>Sv. Ana Trojna</i>	92
5.11 <i>Zavjetna slika obitelji Herberstein</i>	95

5.12 Sv. Ana Trojna	98
6. Zaključak	102
7. Summary	112

1. Uvod

Giovanni Pietro de Pomis djeluje kao vojni inženjer, arhitekt, medaljer i slikar u kasnom XVI. i prvoj polovici XVII. stoljeća. Većinu poznatih slika stvara tijekom službe na dvoru nadvojvode Ferdinanda II. Habsburškog u Grazu. Njegova uloga u štajerskom slikarstvu ranog XVII. stoljeća bitna je iz više razloga. Kao dvorski slikar talijanski umjetnik na habsburškom dvoru slika, između ostalog, djela kojima promovira vjersko-politička uvjerenja svojih mecena vezana za katoličku obnovu. Značajan dio njegovog opusa čine oltarne pale od kojih su neke naručene za važne crkve u Grazu kao što su katedrala ili crkva Marije Pomoćnice. Na takvim mjestima pale su zasigurno svojom ikonografijom nedvosmisleno prenosile željene poruke. Osim političkog značaja, Pomisove slike imaju i onaj povijesno-umjetnički. Njegovim slikarstvom, uključujući slikarstvo oltarnih pala, u Štajersku dolazi utjecaj talijanskog, ponajviše venetskog manirizma. Pored toga, zahvaljujući Pomisovim palama, može se promatrati kako jedan maniristički slikar u svome stvaralaštvu postupno prihvaća barokna obilježja. S obzirom da je Pomis, koji je u hrvatskoj povijesti umjetnosti zapamćeniji kao vojni inženjer i graditelj riječkih utvrda, ostavio trag u našoj likovnoj baštini upravo jednom oltarnom palom, onom *sv. Ane Trojne* u crkvi franjevačkog samostana na Trsatu, ovaj rad posvećen je detaljnoj analizi upravo tog područja umjetnikovog djelovanja. Prvo poglavlje bavi se Pomisovom biografijom, a na njega se nastavljaju poglavlja koja objašnjavaju širi, a zatim i užu političko-povijesni kontekst njegova stvaralaštva. Potom se nastoji objasniti na koji su način djela velikih talijanskih umjetnika XVI. mogla utjecati na Pomisa i kako se to odrazilo na stil i likovna rješenja na njegovim oltarnim palama. Iako se istraživanje za rad temeljilo na uvidu u svih dvanaest poznatih pala te se u katalogu priloženom na kraju nalazi njihova formalna analiza, u glavnom djelu rada detaljno je stilski analizirano osam likovno kvalitetnijih pala namijenjenih reprezentativnijem smještaju. Podaci o Pomisovom životu i političkoj situaciji u Grazu u vrijeme njegovog dolaska u taj grad, kao i podaci o atribuciji djela slikaru i njihovoj dataciji, u najvećoj mjeri su preuzeti iz monografija *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis* urednika Kurta Woisetschlägera i *Giovanni Pietro de Pomis (1569-1633)* autorice Dagmar Probst, a oni vezani za vjerska zbivanja u Europi i njihov odraz na likovnu umjetnost iz knjige *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština* Sanje Cvetnić. Usporedbu pala s djelima drugih slikara omogućili su podaci i reprodukcije iz monografskih izdanja, ponajviše kataloga izložbe *Jacopo*

Tintoretto urednika Roberta Echolsa, *Tizian* Iana G. Kennedyya i *L'opera completa del Veronese* Guida Piovenea.

2. Životopis Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa

Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis rođen je 1596. godine u mjestu Lodi smještenom 35 km sjeveroistočno od Milana koji je tada pripadao Španjolskoj. O njegovoj obitelji ne zna se mnogo, a nedostaju i podaci o školovanju i djelovanju prije odlaska u Austriju.¹

Na temelju venecijanskih utjecaja na Pomisova slikarska djela nastala u Grazu zaključeno je da se prethodno školovao u Veneciji, u radionici Jacopa Tintoretta (Venecija, 1518. – Venecija, 1594.), no nema sačuvanih djela iz toga razdoblja koja mu je moguće sa sigurnošću atribuirati. Fritz Heinemann je 1974. godine pokušao rekonstruirati slikarevo venecijansko razdoblje i predložio atribuciju osam slika Pomisu, no niti jedan prijedlog nije u potpunosti prihvaćen.²

Na dvoru nadvojvode Ferdinanda II. Tirolskog u Innsbrucku, Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis djeluje od 1589. godine kao jedan od dvorskih umjetnika, ali nije poznato niti jedno sačuvano djelo iz tog razdoblja. Tek se posmrtni portret Ferdinanda II. Tirolskog čuvan u Kunsthistorisches Museum u Beču dovodi u vezu s Pomisom, iako mu se ne može sa sigurnošću atribuirati. Ferdinand II. Tirolski umire 24. siječnja 1595., iste godine kada umjetnik dobiva sina i ženi Annu Judith Demoyen s kojom će imati još dvanaestoro djece³ te odlazi u Graz, u službu nadvojvode Ferdinanda II. Habsburškog koji je, poput oca Karla II., veliki pobornik protureformacije.⁴ Kao dvorski slikar, Pomis će ubrzo postati izuzetno važan u promoviranju Ferdinandovih vjerskih i političkih ideja.

Slikajući brojne oltarne pale Pomis pažljivo bira teme i svece koje će prikazati, a u skladu s političkim težnjama mecene je i djelo *Alegorija nadvojvode Ferdinanda kao protureformatora* iz 1614. čuvano u Staroj galeriji Universalmuseuma Joanneum u Grazu.⁵ Pored toga, Pomis je autor portreta od kojih su sačuvani onaj Leopolda I. Herbersteina (Stara galerija, Universalmuseum Joanneum, 1599.), posmrtni portret Marije Bavarske (Kunsthistorisches Museum u Beču, 1608.), portreti Ferdinanda II. i njegove supruge Marije Ane Bavarske (dvorac Herberstein, 1614.), još jedan par portreta Ferdinanda II. i Marije Ane Bavarske (dvorac u Klagenfurtu, 1614.) te njezin posmrtni portret (Kunsthistorisches Museum u

¹ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633), Innerösterreichischer Hofmaler und Propagandist des religionspolitischen Programms Ferdinands II.*, Graz: Leykam, 2014., str. 21–22.

² Isto, str. 109–114.

³ Isto.

⁴ Usp. Gerhard Marauschek, »Leben und Zeit«, u: Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974., str. 16.

⁵ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 63–70.

Beču, 1616.), kao i posmrtni portret nadvojvode Maksimilijana I. (Kunsthistorisches Museum u Beču, 1616.).⁶

Poznato je deset Pomisovih crteža koji su vjerojatno trebali poslužiti kao skice za slike. Među njima je posebno zanimljiv ciklus od šest crteža nastao oko 1603. koje je sam autor numerirao i koji prikazuju događaje vezane za dvor u Grazu, kao što je vjenčanje Ferdinandove sestre. Ciklus se danas čuva u privatnoj zbirci u Grazu.⁷

Pretpostavlja se da je Pomis formalno obrazovan samo kao slikar, no djeluje i kao arhitekt, vojni inženjer i graditelj obrambenih utvrda te izrađuje medaljone.⁸

Pomisovo najranije arhitektonsko djelo je minoritska crkva Marije Pomoćnice u Grazu (1607.), iako je prema nekim povjesničarima umjetnosti on izradio samo projekt fasade, dok je za ostalo zaslužan Pietro Valnegro. Crkva je sredinom XVIII. stoljeća preinačena, pa o izvornom izgledu njenog pročelja saznajemo samo iz grafičkih prikaza.⁹

Pomis sudjeluje u izgradnji mauzoleja Ruprechta von Eggenberga u Ehrenhausenu koja započinje 1609. godine. U dokumentima se kao glavni graditelj spominje Johann Walder, no moguće je da je Walder bio izvršni arhitekt, a Pomis autor projekta.¹⁰ Od 1614. Pomis nadzire izgradnju mauzoleja Ferdinanda II. Habsburškog u Grazu,¹¹ a 1625. gradi u istome gradu dvorac Eggenberg za Hansa Ulricha von Eggenberga.¹² Eggenbergov i Ferdinandov mauzolej te dvorac Eggenberg dovršeni su tek nakon Pomisove smrti.¹³

Na Pomisovo slikarsko i arhitektonsko stvaralaštvo zasigurno su utjecala njegova brojna putovanja, posebice u Italiju i Španjolsku, zahvaljujući kojima je imao priliku vidjeti umjetnička djela važnih kulturnih centara. Bio je dio pratnje Ferdinanda II. Habsburškog na hodočašću u Rim i Loreto 1598. tijekom kojeg je, između ostalog, posjetio Veneciju, Padovu, Firencu i Sienu te je na kraju putovanja detaljno razgledao rimske znamenitosti.¹⁴ U rujnu te godine odlazi na drugo putovanje, ovaj put u Španjolsku, u velikoj povorci koja je pratila Ferdinandovu sestru Mariju Margaretu na vjenčanje

⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 88–100.

⁷ Isto, str. 114–121.

⁸ Usp. Gerhard Marauschek, »Leben und Zeit«, 1974., str. 12–13.

⁹ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 27–28.

¹⁰ Isto, str. 26.

¹¹ Isto, str. 28.

¹² Isto, str. 30.

¹³ Isto, str. 26–32.

¹⁴ Isto, str. 16–18.

za španjolskog kralja Filipa III. Vjenčanje se odvijalo u Valenciji, a procesija se nastavila kroz Madrid i Milano. Osim što je imao priliku vidjeti brojne umjetnine, put je Pomisu bio koristan i jer se upravo na njemu zbližio s budućim naručiteljem Hansom Ulrichom von Eggenbergom.¹⁵ Od velike važnosti bilo je još jedno putovanje u Italiju započeto u studenom 1607. na kojemu Pomis prati drugu Ferdinandovu sestru, Mariju Magdalenu, u Firencu povodom njenog vjenčanja za firentinskog vladara Cosima II. de' Medicija. Na povratku se zadržao u Bologni gdje je vjerojatno proučavao tamošnje slikarstvo.¹⁶

U mnogim Pomisovim slikarskim djelima nastalima nakon putovanja, očituje se utjecaj talijanskog, posebice venetskog kasnog manirizma, a u arhitektonskim djelima utjecaj formalnog jezika španjolske te venetske i lombardske manirističke arhitekture.

Navedena tri putovanja samo su neka od brojnih. Od 1615. godine Pomis barem jednom godišnje odlazi u Goricu, Trst i Rijeku gdje gradi utvrde, a potom 1619. iz privatnih razloga posjećuje Milano i Lodi.¹⁷

U raznim pismima umjetnik se žali na tešku financijsku situaciju i moli veća financijska sredstva. Nakon Ferdinandove krunidbe za cara i selidbe u Beč 1619., Pomis, koji je ostao u Grazu, gubi povlašten položaj te je optužen za pronevjeru novca tijekom gradnje dvorca Eggenberg.¹⁸ Ipak, i dalje uživa poštovanje među kolegama čemu dodatno doprinosi osnivanje slikarske i kiparske bratovštine u Grazu 1619.¹⁹ godine, kojim će predsjedati do svoje smrti i koje će opstati sve do sredine XVIII. stoljeća.²⁰

Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis umire 6. ožujka 1633. u Grazu, gdje je i pokopan. Grob mu se nalazi u minoritskoj crkvi Marije Pomoćnice.²¹

¹⁵ Isto, str. 18–25.

¹⁶ Isto, str. 33–34.

¹⁷ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 30.

¹⁸ Usp. Gerhard Marauschek, »Leben und Zeit«, 1974., str. 53–54.

¹⁹ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo u hrvatskoj Franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 23.

²⁰ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 30.

²¹ Isto, str. 31.

3. Povijesno-politički kontekst Pomisovog djelovanja

3.1 Zbivanja u crkvenoj povijesti XVI. stoljeća

Giovanni Telesphoro Pietro de Pomis u svojim slikarskim djelima često odražava politička i vjerska uvjerenja nadvojvode Ferdinanda II. Habsburškog na čijem dvoru djeluje najveći dio svoje karijere. Jedan od ciljeva Ferdinandove politike je spriječiti širenje ideja o reformaciji Crkve koje su se pojavile u prvoj polovici XVI. stoljeća te osnažiti katolički identitet Austrije, stoga je ikonografija Pomisovih oltarnih pala uvelike obilježena turbulentnima događajima vezanim za reformaciju i katoličku obnovu.

Njemački augustinac Martin Luther 1517. postavlja na vrata crkve u Wittenbergu 95 teza u kojima kritizira indulgenciju, raskoš u rimskoj kuriji i određene vjerske dogme. Zajedno sa svojim sljedbenicima traži sazivanje općeg crkvenog sabora na kojemu bi se odlučilo o teološkim pitanjima i reformiralo Crkvu. Papa Lav X. oštro osuđuje Luthera bulom iz 1520. koju augustinac javno spaljuje. Nakon tog događaja papa ga izopćuje iz Crkve, no njegove ideje o reformaciji se šire Europom zahvaljujući tisku i jasnoći argumenata. Crkva i za vrijeme idućih papa osuđuje Lutherovo razmišljanje o potrebi reforme, no postupno prepoznaje potrebu za sazivanjem sabora.²²

Sabor se održava u južnotirolskom gradu Trentu u tri ciklusa. Prvi ciklus započinje 1545., a posljednji završava 1563. godine. Na mnogobrojnim sjednicama raspravlja se o različitim temama vezanim za kršćanski nauk, kao što su Istočni grijeh, sakramenti i apostolska predaja.²³ Tek je na zadnjoj sjednici riječ o pobožnosti spram svetaca te čašćenju relikvija i slika.²⁴

²² Usp. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF press, 2007., str. 17.

²³ Isto, str. 19.

²⁴ Isto, str. 22.

3.2 Promjene u ikonografiji nakon Tridentskog sabora

Martin Luther se ne protivi slikama unutar sakralnih prostora, no protivljenje drugih reformatora, poput Nijemca Andreasa Karlstadta, Švicarca Ulricha Zwinglija i Francuza Jeana Calvina²⁵ koji čašćenje takvih slika povezuju s idolopoklonstvom,²⁶ pozvalo je i one koji se protive reformaciji na promišljanje. Reakcija Crkve na optužbe dijela pobornika reformacije ostavila je trag na sakralno slikarstvo koji se prvenstveno očituje u ikonografiji. Za bolje razumijevanje ikonografije oltarnih pala Giovannija Pietra de Pomisa nužno je dotaknuti se razmišljanja o ulozi sakralne umjetnosti u vrijeme i nakon Tridentskog sabora na čijoj je posljednjoj sjednici upravo ona jedna od tema.

Na sjednici je naglašeno da u sakralne prostore neće biti postavljena niti jedna slika koja bi promicala pogrešan nauk te da treba udaljiti praznovjerje. Također, zaključeno je da svece treba zazivati jer oni prinose Bogu molitve za ljude te da se slike Krista, Bogorodice i svetaca trebaju nalaziti u crkvama.²⁷ Objasnjeno je kako takve slike u sebi ne sadrže ništa božansko, već je njihov značaj u onome što one predstavljaju.

Njima treba pridati dužnu čast i čašćenje, nipošto zbog toga što bi u njima bilo kakvo božanstvo ili moć koja bi opravdala taj kult ili jer bi trebalo nešto moliti te slike ili u njih polagati pouzdanje... nego zbog toga jer se čast njima pridana odnosi na pralikove [*prototypa*] koje oni posadašnjuju [*repraesentant*]. S pomoću slika koje cjelivamo i pred kojima otkrivamo glave i pred kojima se prostiremo, klanjamo se Kristu i častimo svete čiju sličnost [*similitudinem*] one donose.²⁸

Ipak, Sabor je samo dao smjernice, ali nije odgovorio na sva pitanja vezana za sakralnu umjetnost. Kako bi se razjasnila pitanja ikonografije i tema, nakon sabora nastaje niz traktata koji se bave ikonografskim zabudama, didaktičnosti i doličnosti likovnih prikaza.²⁹

S obzirom na odluke Tridentskog sabora o čašćenju svetaca, velika pažnja se počinje davati njihovim prikazima u umjetnosti. Sve popularniji postaju mjesni mučenici, mučenici čašćeni u cijeloj Crkvi, osnivači biskupija i apostoli.³⁰ Odabir svetaca prikazanih na oltarnim palama vezan je za titulare oltara i crkava. Stari sveci poput sv. Franje Asiškog i sv. Sebastijana ostaju česti titulari, ali se izbor

²⁵ Isto, str. 31.

²⁶ Isto, str. 22 –23.

²⁷ Isto.

²⁸ Citirano prema: Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora*, 2007., str. 17.

²⁹ Isto, str. 37.

³⁰ Isto, str. 42.

proširuje i na nove svece kao što je sv. Tereza Avilska i sv. Ignacije Loyolski³¹ što se odražava na ikonografiju pala.

Pored toga, mijenja se način prikazivanja svetaca. Sveci na slikama često su u elevaciji, ekstazi, vizijama, meditaciji ili u tjelesnoj boli uzrokovanoj mučeništvom.³² Još jedno od obilježja ikonografije nakon Tridentskog sabora je veća preciznost u prikazima svetačkih atributa, proizašla iz zahtjeva traktatista koji nisu odobravali proizvoljnost atributa i izostanak svetokruga.³³

Promjene se ne odnose isključivo na prikaze svetaca. Uz ispravnost čašćenja svetaca u poslijetridentskoj ikonografiji brani se papin autoritet te značaj sedam sakramenta i svećenička uloga u njima³⁴ te je izuzetno bitno prenijeti jasne i izravne poruke.³⁵

³¹ Isto, str. 217–218.

³² Isto, str. 217.

³³ Isto, str. 147.

³⁴ Isto, str. 85.

³⁵ Isto, str. 195.

3.3 Politička situacija u Grazu prije i u vrijeme Pomisovog dolaska

U Štajerskoj protestantizam u vrlo kratkom roku od svoje pojave postaje popularan. Širi se najviše među seljacima, ali i među plemićima. Prema popisu iz 1561. godine, dvije trećine populacije zemlje čine protestanti. Usprkos nastojanjima, car Ferdinand I. Habsburški, zauzet obranom od Osmanlija koji su 1532. napali Štajersku, ne uspijeva zaustaviti širenje nove vjere.³⁶

Drugorođeni carev sin Karlo II. godine 1564. preuzima vlast nad Središnjom Austrijom kojoj pripadaju Štajerska, Koruška, Kranjska i Istra. Odabire Graz kao svoju prijestolnicu i počinje se zalagati za rekatolicizaciju stanovništva u čemu mu pomaže supruga Marija Bavarska, kćer katoličkog vladara Albrechta V. Bavarskog.³⁷ Jedan od Karlovih najznačajnijih koraka u borbi protiv protestantske prevlasti je poziv isusovaca u Graz 1573. godine kako bi obrazovali djecu i mlade u duhu katoličanstva te gradnja isusovačkog kolegija.³⁸

Uz isusovački kolegij, Karlo II. daje izgraditi dvorsku kapelu i gradska vrata te utvrditi Schlossberg.³⁹ U Grazu tada nedostaje lokalnih graditelja, a s obzirom na to da su talijanski graditelji smatrani najvještijima⁴⁰ te da talijanski intelektualci odgovaraju političkim težnjama Habsburgovaca odanih rimskoj Crkvi, na poticaj ljubiteljice umjetnosti i kolekcionarke umjetnina Marije Bavarske, u Graz stižu brojni graditelji, ali i kipari, slikari, pjesnici i glazbenici iz Italije, poglavito iz regije Lombardije.⁴¹ U XVI. stoljeću među talijanskim arhitektima u Štajerskoj se ističu Domenico dell'Allio i Alexander de Verda, a među slikarima Theodoro Ghisi i Giulio Licino, dok je jedan od najznačajnijih kipara Sebastian Carlone.⁴²

Karlo II. ulaganjem u umjetnost doprinosi kulturnom životu u Štajerskoj, no ne postiže značajne rezultate u borbi protiv protestantske dominacije. Borbu nastavlja njegov sin, nadvojvoda Ferdinand II. Habsburški koji dolazi na prijestolje 1595.⁴³ Iste godine poziva na dvor u Grazu Giovannija Telesphora Pietra de Pomisa koji je do tada djelovao u Innsbrucku.⁴⁴

³⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 11.

³⁷ Isto, str. 12.

³⁸ Isto, str. 13.

³⁹ Isto, str. 14.

⁴⁰ Isto, str. 11.

⁴¹ Isto, str. 13.

⁴² Isto, str. 13-14.

⁴³ Isto, str. 16.

⁴⁴ Isto, str. 24.

Ferdinand II. čini radikalnije poteze od svoga oca. Dana 28. kolovoza 1598. naređuje istjerivanje luteranskih propovjednika iz gradova, a 31. lipnja 1600. svi stanovnici se moraju izjasniti po pitanju vjere. Onima koji su se deklarirali kao protestanti naređeno je da napuste Unutrašnju Austriju.⁴⁵

Nadvojvoda i njegovi istomišljenici smatraju da je pored istjerivanja protestanata bitno uništiti materijalne dokaze o njihovom djelovanju. U prenošenju luteranskih ideja najvažniji medij je literatura pa tako Ferdinand II. dana 8. kolovoza 1600. godine ispred Paulustora u Grazu daje spaliti 10 000 knjiga koje katolička crkva smatra heretičkima.⁴⁶

U drugoj polovici XVI. stoljeća, na dvoru u Grazu umjetnost je sve bitnije sredstvo političke aktivnosti, kao što je to slučaj i na dvorovima u Pragu, Beču i Innsbrucku gdje se također pozivaju talijanski, ali i nizozemski umjetnici.⁴⁷ Početkom idućeg stoljeća umjetnost ima jednako važnu ulogu, a za prenošenje političkih ideja nadvojvode Ferdinanda II. putem slikarstva, najznačajniji umjetnik postaje Giovanni Telesphoro Pietro de Pomis.

⁴⁵ Usp. Gerhard Marauschek, »Leben und Zeit«, 1974., str. 26.

⁴⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 17.

⁴⁷ Isto, str. 15.

4. Oltarne pale Giovannijsa Pietra Telesphora de Pomisa

4.1 Likovni uzori

U Italiji, odakle Giovanni Pietro de Pomis dolazi i gdje je najvjerojatnije stekao slikarsku naobrazbu, u vrijeme prije njegovog odlaska u Austriju, dominantan stil u slikarstvu je manirizam. Mišljenje da se Pomis školovao u radionici jednog od najznačajnijih slikara toga stila Jacopa Tintoretta ne zasniva se na arhivskim podacima, već na stilskim sličnostima između djela dvojice slikara.⁴⁸ U Pomisovom slikarstvu primjećuju se poveznice sa stvaralaštvom još dvojice velikih venecijanskih slikara, Tiziana (Pieve di Cadore, oko 1490. – Venecija, 1576.) i Paola Veronesea (Verona, 1528. – Venecija, 1588.) Ona djela trojice majstora koja Pomis nije upoznao u vrijeme školovanja, mogao je vidjeti kasnije, 1598. godine kada se s Ferdinandom II. zaputio na hodočašće u Rim i Loreto. Nadvojvoda i njegova pratnja tom su prilikom, prije dolaska na odredište, odsjeli na nekoliko dana u Veneciji i detaljno razgledali njenu umjetničku baštinu.⁴⁹

U doba u kojemu Pomis stvara većinu oltarnih pala, u umjetničkim centrima javlja se novi, barokni način slikarstva. Neka rimska djela ranog baroka, kao što su najranije Caravaggiove slike, nastala su već prije spomenutog hodočašća u taj grad,⁵⁰ no čak i ukoliko ih je Pomis vidio, sudeći prema njegovim oltarnim palama nastalima kratko nakon toga putovanja, ona nisu utjecala na njegovo stvaralaštvo. Barokna obilježja očituju se tek na palama nastalima nakon drugog putovanja u Italiju započetog 1607. godine.⁵¹ Već je ranije u ovome radu spomenuto kako se Pomis na povratku iz Firence zaustavio u Bologni. S obzirom na to da se tamo zadržao s namjerom da proučava lokalno slikarstvo,⁵² vrlo vjerojatno je između ostalog dobro upoznao neka od djela ranobaroknih bolonjskih slikara, Annibalea Carraccija i Guida Renija. Utjecaji te dvojice slikara na Pomisa nisu jednako očiti kao utjecaji Tiziana, Tintoretta i Veronesea, no može se primijetiti da se na njegovim oltarnim palama nastalima 1608. godine ili kasnije u osvjetljenju i u oblikovanju figura ranobarokna obilježja miješaju s manirističkima.

⁴⁸ Isto, str. 23.

⁴⁹ Isto, str. 16–18.

⁵⁰ Usp. Ian G. Kennedy, *Caravaggio*, Köln: Taschen, Zagreb: Europass holding, 2006., str. 58.

⁵¹ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 33–34.

⁵² Isto, str. 34.

Proučavajući oltarne pale Giovannija Pietra de Pomisa, jedna od prvih karakteristika koja se može uočiti je česta podjela slike na dvije ili više horizontalnih zona. U donjoj ili zemaljskoj zoni figure sjede ili stoje na tlu, dok u gornjima ili nebeskim zonama lebde na nebu ili oblacima. Komunikacija među figurama različitih zona najčešće se ostvaruje pogledima. Svetačke i svjetovne figure zemaljske zone podižu pogled prema Bogorodici, Kristu i Bogu Ocu u nebeskoj zoni ili anđeli nebeske zone spuštaju pogled prema likovima unutar zemaljske zone. Takvu raspodjelu figura u horizontalne zone Pomis je mogao vidjeti na dva Tizianova djela. Pala *Uznesenje Djevice Marije* (sl. 1) iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji koja nastaje od 1516. do 1518.⁵³ podijeljena je na tri zone, a pala *Bogorodica s Djetetom sa svetim Franjom i sv. Vlahom te Alviseom Gozze* (sl. 2) iz crkve San Francesco alle Scale u Anconi (danas u Museo Civico) iz 1520.⁵⁴ na dvije. Tizian je vrlo vjerojatno, pogotovo slikajući potonju palu, pronašao inspiraciju u Rafaelovoj pali (sl. 3) nastaloj oko 1511. (danas u Pinacoteca Vaticana u Rimu).⁵⁵ Na obje Tizianove i na Rafaelovoj pali vrlo je lako odrediti koje se figure nalaze u kojoj zoni. Pomis polazi od Tizianove, odnosno Rafaelove kompozicije, no često je modificira tako da dodaje četvrtu, a nekada i petu zonu te razbija granice među zonama slikajući figure koji ih povezuju svojom visinom ili gestama.

Kompozicije Pomisovih pala, pogotovo onih iz rane faze stvaralaštva veoma su složene, u skladu s obilježjima manirizma. Mnoštvo figura često grupiranih u nekoliko manjih skupina gotovo nikada ne stoji ili sjedi mirno. Na jednoj pali najviše jedna figura gleda u promatrača. Ostale zaneseno podižu lice prema nebu, spuštaju ga prema tlu ili ga okreću u stranu kako bi pogledali drugu figuru ili preko svoga ramena promatrali događaj koji im se odvija iza leđa. Figure jedne slike gledaju u različitim smjerovima i čine međusobno nepovezane geste dokidajući tako jedinstvo kompozicije. Likovi nerijetko polažu dlan na prsa pokazujući na taj način zanos ili otkrivajući svoju poniznost. Ako im dlanovi nisu na prsima, pružaju ruke u određenom smjeru kako bi pokazali na drugu figuru ili neki predmet. Figure često pružaju jednu ili obje ruke u jednu stranu, a tijelo naginju u drugu pa njihovi pokreti djeluju izrazito ekspresivni. Opisana obilježja Pomisovih kompozicija uobičajena su u manirističkom slikarstvu. Neka od djela poznatih majstora na kojima se može vidjeti takva složenost su Tizianova *La Gloria* (sl. 4) čuvana u Madridu, u Museo Nacional del Prado koja nastaje od 1551. do 1556⁵⁶ i Tintorettova slika *Čudo*

⁵³ Usp. Ian G. Kennedy, *Tizian oko 1490. –1576*, 2006., str. 31.

⁵⁴ Isto, str. 32.

⁵⁵ Isto.

⁵⁶ Isto, str. 70.

sv. Marka (sl. 5) čuvana u Gallerie dell'Accademia u Veneciji i nastala 1547./8.⁵⁷ Raspored likova na navedenim, ali i mnogim drugim djelima, upućuje na to da su Tizian i Tintoretto putem grafičkih listova proučavali Michelangelov oslik Sikstinske kapele i Rafaelov oslik Stanzi u Vatikanskoj palači.⁵⁸ Ipak dvojica Venecijanaca slikaju kompozicije koje zbog neprirodnijih i ekspresivnijih gesta te zbog čestog nagiba figura prema lijevom ili desnom rubu slike u promatraču bude snažniji osjećaj nemira od djela njihovih uzora te upravo takvim kompozicijama utječu na Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa.

Iako se na licima nekih figura Pomisovih pala, pogotovo onima koje predstavljaju povijesne ličnosti, uočavaju individualne karakteristike, na većini se prepoznaju slične crte, izduljena glava, šire čelo, oči oblika badema i napola spuštenih kapaka te dulji i prilično uzak nos. Takav tip lica specifičan je za Pomisove figure i ne dovodi u vezu s likovima na djelima venecijanskih majstora. Ipak, u oblikovanju figura očit je Tintoretov utjecaj. Već je spomenuta sličnost u gestama, a k tome sličnosti se pronalaze u naglašenoj muskulaturi polunagih likova, draperijama paralelnih nabora koje se svijaju pod oštrim kutovima i proporcijama. Pomisovi likovi djeluju malo mršavijima od Tintoretovih, no kao i oni imaju male glave u odnosu na izduljeno tijelo. Pomisove figure zadržat će manirističku eleganciju i u kasnoj fazi njegove karijere, no s vremenom postaju sve voluminoznije i mekših obrisa pa se čini kao da slikar pokušava postići mekoću Carraccijevih, Renijevih i drugih ranobaroknih djela.

S obzirom na to da Pomis djeluje kao programatski slikar, na svojim slikama najviše važnosti pridaje odabiru svetačkih i svjetovnih figura te načinu na koji će ih prikazati kako bi prenio željenu poruku. Pejzaž se može tek nazrijeti u daljini ukoliko ga uopće ima, a arhitektura se pojavljuje u obliku izoliranih elemenata i ruševina. Iznimka je djelo *Krist predaje ključeve sv. Petru* kojemu je posvećeno jedno od idućih poglavlja rada. Opisan odnos prema prikazima arhitekture djeluje vrlo daleko od Veroneseovih djela na kojima se čitavi prizori odvijaju na terasama i trgovima, ispred i između različitih građevina, arkada i stupova. Ipak, na nekoliko djela, kako bi naglasio jednog od prikazanih likova, smješta ga na vrh stepenica što je čest motiv u Veroneseovom slikarstvu.

Široku paletu boja i svijetle tonove Pomisovih najranijih djela lakše je usporediti s pojedinim Veroneseovim nego Tintoretovim slikama, no u zrelijoj fazi stvaralaštva, Pomisove pale su kolorita sve sličnijeg Tintoretovim, ali i kasnim Tizianovim djelima. Paleta se ograničava na svega nekoliko boja te dominiraju tamne nijanse koje u pravilnom ritmu prekidaju manje površine svjetlijih tonova.

⁵⁷ Usp. Robert Echols, Frederick Ilchman, »Quasi un profeta. L'arte di Jacopo Tintoretto«, u: *Jacopo Tintoretto 1519–1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 7.

⁵⁸ Usp. Ian G. Kennedy, *Tizian*, 2006., str. 31.



Slika 1. Tiziano Vecellio, *Uznesenje Djevice Marije*, 1516.–1518., ulje na platnu, crkva Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija



Slika 2. Tiziano Vecellio, *Bogorodica s Djetetom sa svetim Franjom i sv. Vlahom te Alviseom Gozze*, 1520., ulje na platnu, Museo Civico, Ancona



Slika 3. Raffaello Sanzio, *Madonna di Foligno*, 1511., ulje na dasci preneseno na platno, Pinacoteca Vaticana, Rim



Slika 4. Tiziano Vecellio, *La Gloria*, 1551.–1556., ulje na platnu, Museo Nacional del Prado, Madrid



Slika 5. Jacopo Tintoretto, *Čudo sv. Marka*, 1547./48., ulje na platnu, Gallerie dell'Accademia, Venecija

4.2 *Apoteoza protureformacije*

Kratko nakon paljenja 10 000 heretičkih knjiga kraj gradskih vrata Paulustor, Ferdinand II. poziva u Graz kapucinskog propovjednika Lovru iz Brindisija kako bi na istom mjestu osnovao kapucinski samostan i uz njega izgradio crkvu.⁵⁹ Kamen temeljac za crkvu je položen 10. kolovoza 1600., a crkva je posvećena sv. Antunu 1602. godine.⁶⁰ U njoj se nalaze dvije oltarne pale atribuirane Giovanniju Pietru de Pomisu, *Apoteoza protureformacije* na glavnom oltaru⁶¹ te *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije* na bočnom oltaru,⁶² o kojoj će biti više riječi u jednom od idućih poglavlja rada.

Djelo *Apoteoza protureformacije* nije potpisano niti datirano, a nema ni arhivskih podataka o autoru ili vremenu nastanka. Povjesničari umjetnosti zbog stila i ikonografije dugo nisu dovodili u pitanje atribuciju slike Pomisu, no Dagmar Probst upozorava kako se zadnjih godina javila teza da je zapravo riječ o djelu slikara i kapucinskog redovnika Paola Piazze (Castelfranco Veneto, oko 1560. – Venecija, 1620.) koji se do 1583. školuje u Veneciji i za kojeg se pretpostavlja da nakon 1601. boravi u Grazu. Probst navodi da su se Pomis i Piazza mogli susresti u Veneciji ili Grazu i utjecati jedan na drugoga te kako ne treba isključiti niti mogućnost da su obojica radili na oltarnoj pali u Sv. Antunu.⁶³

Nema čvrstih dokaza o tome da je Piazza autor te čak niti njegov boravak u Grazu nije siguran. Pala je narudžba Ferdinanda II. i njezina ikonografija je usko vezana uz Ferdinandove protureformatorske težnje. Stoga, autorica rada smatra da je vrlo izgledno kako je nadvojvoda povjerio izradu pale najistaknutijem programatskom slikaru habsburškog dvora u Grazu, odnosno Giovanniju Pietru Telesphoru de Pomisu, pa će se u nastavku rada *Apoteoza protureformacije* tretirati kao samostalno Pomisovo djelo.

O vremenu nastanka slike također postoji više teza. U donjem desnom kutu slike, personifikacija Vjere i katoličke Crkve polaže krunu na Ferdinandovu glavu. Kako je Ferdinand 1619. u Beču okrunjen za cara, Ilg zaključuje da je djelo nastalo upravo te godine.⁶⁴ Nebehay uspoređuje naslikanu krunu s njemačkom carskom i češkom kraljevskom krunom te zaključuje da ona ne predstavlja stvarnu već

⁵⁹ Usp. Gerhard Marauschek, »Leben und Zeit«, 1974., str. 26.

⁶⁰ Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 37.

⁶¹ Isto, str. 36.

⁶² Isto, str. 48.

⁶³ Isto, str. 364–37.

⁶⁴ Isto, str. 37.

nebesku krunu.⁶⁵ Moguće je da se zbilja radi o carskoj, ali stiliziranoj kruni, no dataciji pale u 1619. ne ide u prilog još nekoliko činjenica. Kao što je ranije navedeno, gradnja crkve je počela 1600. godine te je posvećena 1602. godine, pa je teško povjerovati da glavni oltar nije bio ukrašen palom sve do 1619. godine, a ništa ne upućuje na to da se na tome mjestu prije nalazila neka druga slika. Osim toga, Ferdinandu je 1602. bilo 24 godine te na prikazu i djeluje kao dvadesetčetverogodišnjak. Može se odbaciti pretpostavka da se radi o idealiziranom prikazu na kojemu nadvojvoda izgleda mlađe nego što je zbilja bio u vrijeme nastanka pale, s obzirom na to da ga Pomis u prikazima na kasnijim djelima ne pomlađuje.⁶⁶ Ako se prihvati datacija pale u 1602. godinu, *Apoteoza protureformacije* je najranije očuvano Pomisovo slikarsko djelo. Na pali je 1999. godine izvršen restauratorski zahvat.⁶⁷

Sam naziv djela upućuje na to da slika prenosi vjersko-političku poruku. Već je spomenuto kako personifikacija Vjere i katoličke Crkve kruni sv. Ferdinanda, vjerojatno nagrađujući tako njegova djela, kao što su borba protiv širenja protestantizma i borba protiv Osmanlija. Prikazano je još nekoliko likova koji su se borili za širenje kršćanskog nauka, očuvanje kršćanske vjere ili obnovu crkve u različitim povijesnim razdobljima. Sveta Katarina je u III. stoljeću propovijedala kršćansku vjeru i preobraća filozofe na kršćanstvo,⁶⁸ sv. Ćiril Aleksandrijski se u V. stoljeću zalagao za pravovjerje,⁶⁹ a sv. Ulrich je u X. stoljeću obnovio izgorjelu katedralu u Augsburgu i zauzeo se za reorganizaciju crkve.⁷⁰ Sveti Jeronim, prevoditelj Biblije na latinski jezik⁷¹ podsjeća da je Rim kršćansko središte, a zaštitnici od kuge, sveti Rok⁷² i Sebastijan⁷³ „štite“ grad od protestantizma. Sveta Katarina Aleksandrijska i sv. Ivan Krstitelj nose model Graza čime se ističe da je Graz katolički grad.

Na djelu se očituju stilska obilježja manirizma. Figure često izduljenih proporcija i ekspresivnih izraza lica naginju se u svojoj osi, podižu glave visoko prema gore, gledaju preko vlastitog ramena i

⁶⁵ Usp. Stefanie Nebehay, *Giovanni Pietro de Pomis als Zeichner und Maler*, doktorski rad, Beč: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 1950., str. 19.

⁶⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, str. 37.

⁶⁷ Isto, str. 38.

⁶⁸ MG [Marijan Grgić], »Katarina Aleksandrijska«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990. [1979.], str. 324–325.

⁶⁹ Usp. Helmut J. Mezler-Andelber, »Zur Verehrung der Heiligen während des 16. Und 17. Jahrhunderts in der Steiermark«, u: *Innerösterreich 1564–1619, Steirische Landesregion*, Joanea III, Graz, 1967., str. 177.

⁷⁰ Usp. Stefanie Nebehay, *Giovanni Pietro de Pomis*, 1950., str. 25.

⁷¹ Usp. BF [Branko Fučić], »Jeronim«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str., 607.

⁷² Usp. MG [Marijan Grgić], »Rok«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 513.

⁷³ Usp. MG [Marijan Grgić], »Sebastijan«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 524.

pružaju ruke u raznim smjerovima. Prema pojedinim snažnije osvjetljenim dijelovima tijela i draperija, vrlo je teško utvrditi koji je izvor svjetlosti. Gusto raspoređeni likovi sjede ili stoje unutar zemaljske zone, u nejasnom međusobnom odnosu i nečitkom prostoru te s likovima gornje zone omeđuju prazan prostor u središtu djela u kojemu se vide samo nebo i oblaci. Takva kompozicija stvara dojam nestabilnosti i donekle podsjeća na sliku Jacopa Tintoretta *Uznesenje Bogorodice* (sl. 6) iz venecijanske crkve Santa Maria Assunta dei Gesuiti nastaloj u pedesetima ili početkom šezdesetih godina šesnaestog stoljeća.⁷⁴

Pomisovoj *Apoteozi protureformacije* i Tintoretovom *Uznesenju Bogorodice* zajedničko je otvaranje pogleda prema nebu prošaranom oblacima u horizontalnom središtu kompozicije, dok je ostatak slike u potpunosti ispunjen brojnim likovima. Unutar donje zone oba djela, okupljena masa figura zaneseno promatra figuru na vrhu kompozicije, dijagonalno postavljenu u odnosu na rubove slike. Na Tintoretovom djelu ta figura je Bogorodica, a na Pomisovom Krist. Sam prikaz Krista (sl. 8) može se dovesti u vezu s Kristom na drugom Tintoretovom djelu, *Kristovom uskrsnuću* (sl. 7 i sl. 9) nastalom 1578. ili 1581. (sl. 7) čuvanom u Veneciji, u Scuoli Grande di San Rocco.⁷⁵ Poput onog na *Apoteozi protureformacije*, Krist s Tintorettove slike lebdi nagnut prema lijevom rubu kadra, no ono u čemu dva prikaza Krista najviše nalikuju jedan drugome je draperija. Na obje slike vrh plave perizome proteže se prema desnoj strani djela, a u pozadini Kristovih raširenih ruku i gornjeg dijela leđa vijori crvena tkanina.

Pomis je oba spomenuta Tintorettova djela mogao vidjeti već za vrijeme školovanja u Veneciji, a moguće je i da se susreo s njima na putovanju u Italiju 1598. godine.

⁷⁴ Usp. Peter Humfrey, »Tintoretto e la Pala d'Altare«, u: *Jacopo Tintoretto 1519–1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marisilio, 20019., str. 127.

⁷⁵ Isto, str. 12.



Slika 6. Jacopo Tintoretto, *Uznesenje Bogorodice*, kraj 1550tih/1560tih, ulje na platnu, crkva Santa Maria Assunta dei Gesuiti, Venecija



Slika 7. Jacopo Tintoretto, *Kristovo Uskrsnuće*, 1578./1581., ulje na platnu, Scuola Grande di San Rocco, Venecija



Slika 8. G. P. T. de Pomis, *Apoteoza protureformacije*, 1602., ulje na platnu, crkva sv. Antuna, Graz, detalj



Slika 9. Jacopo Tintoretto, *Kristovo Uskrsnuće*, 1578./1581., ulje na platnu, Scuola Grande di San Rocco, Venecija, detalj

4.3 *Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa*

Izvorni smještaj slike u crkvu samostana klarisa u Grazu znakovit je u kontekstu protureformacije. Samostan se nalazio u zgradi koja je prethodno služila kao protestantska škola. Nakon ukidanja škole, Marija Bavarska 1602. godine dobiva zgradu na poklon i već iduće godine u njoj osniva samostan siromašnih klarisa. Iz Marijinog rodnog Münchena u Graz stiže predstojnica samostana Marija Seeger sa šest časnih sestara. Nadvojvotkinja postaje vrlo bliska s redovnicama koje je pred kraj života prihvaćaju u samostan. U XVIII. stoljeću samostan se ukida pa se pala premješta u crkvu sv. Antuna. Od 2005. godine čuva se u Staroj galeriji Universalmuseum Joanneuma u Grazu. Pretpostavlja se da je djelo nastalo 1603. godine, iste godine kada je osnovan samostan.⁷⁶

Kako bi zabilježio događaj osnutka samostana i dolaska reda siromašnih klarisa u Graz, Pomis uz Bogorodicu i Dijete slika osnivačicu reda sv. Klaru, nepoznatu redovnicu iz reda klarisa u molitvi, tri mučenice i osnivačicu samostana, Mariju Bavarsku s modelom samostana u rukama. Jedini muški lik prikazan na pali je suosnivač reda, sv. Franjo Asiški. Pomis često, kao i na ovom primjeru, na oltarnim palama u gornju zonu smješta Bogorodicu i naglašava njezin značaj prikazujući druge likove kako gledaju prema njoj. Treba uzeti u obzir da marijanski kult dodatno jača u XVII. stoljeću kao odgovor na protestantsko negiranje Bogorodičinog značaja. Ferdinand II. za svoju zaštitnicu bira upravo Djevicu Mariju.⁷⁷

Figure pale *Nadvojvotkinja osniva samostan klarisa* malo su voluminoznije od onih na *Apotezi protureformacije*, no i dalje nalik njima izduljene, nagnute u osi, dinamičnih pokreta i odjevene u draperije paralelnih nabora. Novost u odnosu na *Apotezu protureformacije* je naglasak na jednoj figuri. U promatračevom fokusu je sv. Katarina većih dimenzija od svih ostalih figura na slici koja stoji na stepenicama smještenima u zemaljskoj zoni, dok gornjim dijelom tijela ulazi u nebesku zonu i tako nosi funkciju prijelaza iz jedne zone u drugu.

Na ovome djelu slikar oblikuje prostor na vrlo sličan način kao i na pali *Apoteza protureformacije*. U zemaljskoj zoni figure su smještene jedna do druge ne ostavljajući ništa praznog prostora između sebe te je vrlo teško odrediti u kakvim su međusobnim odnosima. Prostorni pojasevi razlikuju se po koloritu. Likovi i objekti smješteni bliže promatraču su tamnijih tonova, a oni smješteni

⁷⁶ Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 44–45.

⁷⁷ Isto, str. 34.

dalje su toliko svijetli da se gotovo stapaju sa svijetlosivom pozadinom. Vrlo slično rješenje može se pronaći na dva djela Jacopa Tintoretta. Radi se o slici *Posljednji sud* (sl. 10) iz crkve Madonna dell'Orto u Veneciji iz 1559./1560. godine⁷⁸ i slici *Raj* (sl. 11) u Sali Velikog vijeća Duždeve palače koja nastaje od 1588. do 1592.⁷⁹

Pomisova pala se u više aspekata može usporediti s grafikom Raphaela Sadelera II. (sl. 12) iz 1607. nastaloj prema oltarnoj slici Paola Piazzze iz kapucinske crkve u Augsburgu s prikazom vizije sv. Dominika. Piazzina slika koja postaje utjecajna u slikarstvu XVII. stoljeća upravo zahvaljujući spomenutoj grafici, danas je izgubljena⁸⁰ pa ne možemo govoriti o njenom koloritu. Ipak, prema razlici u jasnim obrisima figura bližih i nejasnim obrisima figura daljnjih prostornih pojaseva na Sadelerovom djelu, može se zaključiti da je i Piazza oblikovao prostor na sličan način kao Pomis. Pala *Nadvojvotkinja osniva samostan klarisa* vjerojatno nastaje prije Sadelerove grafike, a nije poznato da je Pomis boravio u Augsburgu. Stoga, malo je vjerojatno da je slikar vidio upravo to Piazzino djelo, no kako je navedeno u prethodnom poglavlju, pretpostavlja se da Piazza boravi u Grazu i da je moguća suradnja između dva umjetnika pa je Piazza mogao utjecati na Pomisa općenito svojim stilom i likovnim rješenjima. U tom kontekstu zanimljivo je da je pala *Nadvojvotkinja osniva samostan klarisa* nedavno pripisana Paolu Piazzzi, no uzevši u obzir to da takav zaključak nije potkrepljena dokumentima, već se zasniva samo na pojedinim likovnim odlikama⁸¹, u ovom radu pala je, u skladu s tradicionalnom atribucijom, ubrojena među Pomisova djela.

Uspoređujući Pomisovu palu i Sadelerovu grafiku, sličnosti se mogu pronaći i u oblikovanju i rasporedu figura bližih promatraču. Sveci donje zone zajedno s figurom sv. Katarine i arhitekturom iza njezinih leđa koja se proteže uz lijevi rub slike prate liniju u obliku slova L od koje se odvajaju Bogorodica s Djetetom i sv. Klara, dok oko njih lebde parovi anđela i anđeoske glave u nepravilnom ritmu. Na Sadelerovoj grafici sveci prikazani uz lijevi rub i oni prikazani u donjem lijevom kutu također oblikuju liniju slova L, a od njih su jasno odvojeni ostali likovi bližih prostornih pojaseva koji lebde u zraku ne prateći neki prepoznatljiv ritam ili krivulju. Pored sličnosti u kompoziciji, položaj tijela i geste

⁷⁸ Usp. Robert Echols, Frederick Ilchman, »Quasi un profeta«, 2019., str. 17–18.

⁷⁹ Isto, str. 214–216.

⁸⁰ Usp. Roberto Cobiانchi, »The Engraved Source for a Sicilian Altarpiece«, u: *Print Quarterly*, vol. 25, br. 21 (2008.), str. 54–56.

⁸¹ Usp. Roberto Pancheri, »Da Paolo Piazza a Cosmo da Castelfranco e ritorno«, u: Aldébaran II. *Storia dell'arte*, (ur.) Sergio Marinelli, Verona: Scripta edizioni, 2014., str. 106–106.

sv. Katarine na slici *Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa* (sl. 13) također dovode sliku u vezu s dotičnom grafikom (sl. 14). S obzirom da Pomis jedno vrijeme boravi u Veneciji, moguće je da su oba slikara poznavala Tintorettova smjela rješenja složenih impostacija svetačkih likova, poput izvijenog lika princeze (sl. 16) na djelu *Sv. Juraj, sv. Ljudevit Tuluški i princeza* (sl. 15) nastaloj 1552., nekoć u Duždevoj palači (danas u Gallerie dell'Accademia).⁸² Uz to, položaj i geste, ali i draperija sv. Margarete (sl. 17) mogu se usporediti sa Sadelerovim, odnosno Piazzinim prikazom sv. Barbare (sl.18).

⁸² Usp. Lorenzo Buonanno, »Alla Ricerca di Commissioni Ufficiali«, u: *Jacopo Tintoretto 1519–1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marisilio, 20019., str. 135.



Slika 10. Jacopo Tintoretto, *Posljednji sud*, 1559./1560.,
ulje na platnu, crkva Madonna dell'Orto, Venecija



Slika 11. Jacopo Tintoretto, *Raj*, 1588.–1592., ulje na platnu, Sala Velikog vijeća,
Duždeva palača, Venecija



Slika 12. Raphael Sadeler, prema Paolu Piazzzi, *Vizija sv. Dominika*, 1607., bakrorez



Slika 13. G. P. T. de Pomis, *Nadvojotkinja Marija osniva samostan klarisa*, 1603., ulje na platnu, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj



Slika 14. Raphael Sadeler prema Paolu Piazzzi, *Vizija sv. Dominika*, 1607., bakrorez, detalj



Slika 15. Jacopo Tintoretto, *Sv. Juraj, sv. Ljudevit Tuluški i princeza*, 1552., ulje na platnu, Galleria dell'Accademia, Venecija



Slika 16. Jacopo Tintoretto, *Sv. Juraj, sv. Ljudevit Tuluški i princeza*, 1552., ulje na platnu, Gallerie dell'Academia, Venecija, detalj



Slika 17. G. P. T. de Pomis, *Nadvojotkinja Marija osniva samostan klarisa*, 1603., ulje na platnu, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj



Slika 18. Raphael Sadeler prema Paolu Piazzini, *Vizija sv. Dominika*, 1607., bakrorez, detalj

4.4 *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*

Originalno smještena u crkvi klarisa u Grazu koja više ne postoji, oltarna pala dugo je bila u posjedu Stare galerije Landesbildermuseuma Joanneuma, novog naziva Universalmuseum Joanneum, sve dok 2005. u procesu selidbe Stare galerije u Dvorac Eggenberg, nije premještena u crkvu svetog Antuna.⁸³

Zbog velikih dimenzija, slika je u prvoj trećini XVIII. stoljeća izrezana na tri dijela.⁸⁴ Grof Ignaz von Attems je pronašao najdonji dio platna i predao ga Landesbildermuseumu gdje je povjesničar umjetnosti Wilhelm Suida zaključio da dio pripada istoj slici kao i druga dva djela koja su se već čuvala u galeriji te ih 1923. sve dao na restauriranje profesoru Richter-Bienenthalu. Djelo je kasnije još dva puta restaurirano, prvi put 1947. i drugi put 2003. godine.⁸⁵

Od pronalaska zadnjeg dijela slike, pojavilo se više pretpostavki oko njene datacije. Grof Attems i Wastler, koji su proučavali samo najdonji dio s prikazom umiruće nadvojvotkinje Marije, pretpostavili su da djelo nastaje u godini njene smrti, dakle, 1608. Suida donosi drugačiji zaključak. Ferdinand I. i Karlo II. su prikazani s aureolama oko glave, što bi značilo da su do trenutka nastanka slike već bili pokojni, ali kako nadvojvotkinja nema aureolu, Suida zaključuje da je djelo nastalo za njena života. Datira sliku u 1602. godinu kada je osnovan samostan siromašnih klarisa. Međutim, tijekom restauracije 1947. otkriveno je da su aureole nad glavama careva dodane naknadno pa tako njihova prisutnost, odnosno njihovo odsustvo postaje prilično nepouzdan faktor u određivanju vremena nastanka slike.⁸⁶

Ukoliko je ispravna kasnija datacija, djelo je moglo nastati po povratku s Pomisova drugog putovanja u Italiju na kojemu je slikar imao priliku vidjeti brojna slikarska djela čuvana u Firenci i Bologni.⁸⁷ No, čak i ako je točna ranija datacija, Pomis je već do vremena nastanka pale jednom putovao iz Graza u Italiju što također može objasniti sličnosti između nje i slikarskih ostvarenja sjeverne Italije druge polovice XVI. stoljeća. Na putovanju je, između ostalog, posjetio Veneciju⁸⁸ gdje je zasigurno

⁸³ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 48.

⁸⁴ Usp. Kurt Woisetschläger, »Die österreichischen Werke«, u: *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, (ur.) Kurt Woisetschläger, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974. str. 147.

⁸⁵ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 48.

⁸⁶ Isto, str. 48–49.

⁸⁷ Isto, str. 33–34.

⁸⁸ Isto, str. 16–18.

vidio i ona djela koja još nisu nastala u vrijeme njegovog pretpostavljenog školovanja u radionici Jacopa Tintoretta.⁸⁹

Izrazito složena kompozicija slike iz crkve sv. Antuna podsjeća na dvije slike koje su upravo Tintorettovo djelo. Njegovu oltarnu palu *Posljednjeg suda* (sl.10) nastalu 1559./1560. i smještenu u venecijanskoj crkvi Madonna dell'Orto⁹⁰ Pomis je mogao vidjeti još za vrijeme školovanja. Pomisova i Tintorettova pala srodne su po rasporedu figura te njihovom međusobnom odnosu i oblikovanju. Pala u Veneciji je znatno većih dimenzija od one u Grazu, no kadar na obje slike u potpunosti ispunjavaju mnogobrojni likovi ekspresivnih gesta ostavljajući vrlo malo praznog prostora između sebe, osim u najgornjoj zoni. Nazire se raspodjela likova u horizontalne zone, no granice među zonama nije lako odrediti, pogotovo na *Posljednjem sudu*. Na oba djela figure u prvom prostornom pojasu su tamnog kolorita, a one u daljini izrazito svijetlih boja te nejasnih obrisa i manjih dimenzija.

Poznatija venecijanska slika mnogobrojnih i gusto raspoređenih likova podijeljenih u više zona je *Raj* (sl.11) u Sali Velikog vijeća Duždeve palače koja nastaje od 1588. do 1592. godine. Pretpostavlja se da su Jacopu Tintoretu djelo pomogli dovršiti slikari iz njegove radionice, najviše sin Domenico.⁹¹ I na ovome primjeru likovi u daljini su svjetliji i manji od onih bližih promatraču, a slika je mogla poslužiti kao inspiracija Pomisu još u nekoliko pojedinosti. Dvojica arkanđela koji lebde prema Kristu i Bogorodici orijentirani su dijagonalno prema dubini slike (sl. 19 i sl. 20) vrlo slično Mojsiju (sl. 21) koji na pali u Grazu Bogorodici prinosi kamenu ploču. Uz to, najgornje zone dvaju djela imaju istu temu i objedinjuju dva marijanska prikaza, Uznesenje i Bogorodičinu krunidbu (sl. 22 i sl. 23), iako kod Tintoretta Bogorodicu ne kruni Presveto Trojstvo, već samo Krist. Takvu sintezu prikaza Pomis je mogao vidjeti na još jednom venecijanskom djelu, *Krunidbi Djevice Marije* Paola Veronesea (1586.) iz venecijanske crkve Svih Svetih (Chiesa degli Ognissanti) koje se danas čuva u Gallerie dell'Accademia u Veneciji.⁹²

Pomisova pala s Veroneseovom *Krunidbom Djevice Marije* (sl. 24) i dvije spomenute Tintorettove slike dijeli nekoliko obilježja u smislu kompozicije, kao što su simetričnost te mnoštvo likova koji ispunjavaju čitavu visinu i širinu djela te međusobno komuniciraju pogledima i dinamičnim pokretima.

⁸⁹ Isto, str. 22.

⁹⁰ Usp. Robert Echols, Frederick Ilchman, »Quasi un profeta«, 2019., str. 17–18.

⁹¹ Isto, str. 214-216.

⁹² Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 52.

Djela koje su mogla utjecati na nastanak Pomisove slike nalazimo i van Italije. Na grafici Raphaela Sadelera II. iz 1607. godine nastaloj prema slici Paola Piazze s prikazom *Vizije sv. Dominika* (sl.12) iz kapucinske crkve u Augsburgu (s kojom je ranije u ovome radu uspoređeno djelo *Apoteoza protureformacije*), figure nisu raspoređene simetrično na lijevu i desnu stranu niti raspodijeljene u zone, no kompozicija je slična Pomisovoj po brojnosti i gustoći figura te odnosima u veličini i koloritu između figura koje su bliže promatraču i onih koje su mu dalje. Tintoretto i Veronese su ostavili vrlo male razmake među likovima prvog prostornog pojasa u kojima se mogu vidjeti likovi smješteni u daljnjim prostornim pojasevima pa je u tom pogledu Pomisova pala bliža augsburškom djelu.

Pomis se poslužio raznim, najčešće talijanskim uzorima u oblikovanju figura i kompozicije kako bi naslikao djelo čija ikonografija ima lokalni značaj. U donjem dijelu slike, u središtu događanja je umiruća nadvojvotkinja Unutrašnje Austrije Marija Bavarska. Najbliže njoj su sv. Franjo Asiški i sv. Klara, osnivači reda siromašnih klarisa čiju je crkvu, zajedno sa samostanom, nadvojvotkinja osnovala i u kojoj se pala prvobitno nalazila. Među promatračima su sin Marije Bavorske Ferdinand II. i njegov predak Ferdinand I. te zaštitnik Austrije sv. Leopold, a uz njih stoji sv. Ignacije Loyloski, osnivač isusovačkog reda kojeg su Habsburgovci pozvali u Graz kako bi obrazovali djecu i mlade i tako očuvali katolički nauk. Brojni sveci smješteni oko i iznad nadvojvotkinje, pogleda često usmjerenog prema gore, mogu se shvatiti kao njeni zagovornici na nebu koje prema zaključcima Tridentskog sabora treba zazivati pa se tako kroz njihove prikaze naglašava habsburški katolički identitet.⁹³

⁹³ Usp. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora*, 2007., str. 17.



Slika 19. Jacopo Tintoretto, *Raj*, 1588.–1592., Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija, detalj



Slika 20. Jacopo Tintoretto, *Raj*, 1588.–1592., Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija, detalj



Slika 21. G. P. T. de Pomis, *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*, 1608., crkva sv. Antuna, Graz, detalj



Slika 22. Jacopo Tintoretto, *Raj*, 1588.–1592., ulje na platnu, Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija, detalj



Slika 23. G. P. T. de Pomis, *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*, 1608., ulje na platnu, crkva sv. Antuna, Graz, detalj

4.5 *Marija Pomoćnica (Mariahilfer Gnadenbild)*

Hodočasnička i župna crkva Marije Pomoćnice na istoimenom trgu u Grazu dar je Hansa Ulricha Eggenbergera te cara Ferdinanda II. i njegove supruge Marije Ane Bavorske minoritima. Osim što Giovanni Pietro de Pomis sudjeluje u projektiranju crkve dovršene 1611. godine i što je u njoj pokopan, na njenom glavnom oltaru nalazi se Pomisova slika koja nosi isto ime kao i crkva. Sliku je naručio minoritskog samostana Cornelius iz Torella.⁹⁴

Dok za mnoga djela o kojima je riječ u ovome radu postoje samo pretpostavke oko njihove datacije, a oko nekih ne postoji niti suglasnost struke o njihovom autorstvu, nema sumnje da je oltarna pala iz minoritske crkve rad Giovannija Pietra de Pomisa i da je nastala 1611. godine s obzirom da je to jedino umjetnikovo i potpisano i datirano djelo. Pala je vrlo dobro očuvana te Probst ističe kako je ona najvažnija i najpoznatija Pomisova slika.

Još u XVIII. stoljeću, preko sto godina od svoga nastanka pala *Marije Pomoćnice* iz istoimene crkve uživa veliku popularnost u Štajerskoj. U minoritsku crkvu dolaze brojni vjernici kako bi vidjeli palu glavnog oltara koja se smatra čudotvornom te se Bogorodica s Djetetom koju ona prikazuje često reproducira na drugim slikama, grafikama, pa čak i reljefima. Vjerojatno je popularnost slike razlog zašto 1769. pala dobiva raskošni, srebrni okvir lokalnog zlatara Antona Römera.⁹⁵

Za razliku od prethodno opisanih triju oltarnih pala, slika *Marija Pomoćnica* nije narudžba habsburških vladara, pa tako ne prikazuje nikoga od nadvojvoda, no ipak sadrži aluziju na Ferdinandovu suprugu, nadvojvotkinju Mariju Anu Bavorsku na koju nalikuje figura sv. Elizabete Turinške. Elizabeta Turinška ili Ugarska, kći ugarskog kralja bila je poznata po svojoj brizi za siromašne. U XV. stoljeću javlja se legenda prema kojoj je Elizabeta u košari nosila hranu potrebitima. Njen suprug Ludwig, ljutit na takvo rasipanje obiteljskog imetka, zahtijevao je vidjeti što se nalazi u košari, no hrana se pretvorila u ruže.⁹⁶ Na pali Marije Pomoćnice figura sv. Elizabete Turinške, dominantna svojom veličinom, zajedno s figurama anđela koji nosi košaru i anđela koji iz nje vadi ružine latice, jasan je podsjetnik na dobrotvoran rad Marije Ane.

U oblikovanju figura i prostora Pomis se ovim djelom približava baroknim tendencijama. U odnosu na njegove ranije slike, figure postaju voluminoznije i mekših obrisa, a prostor dobiva na dubini. Dubini prostora doprinosi prikaz stepenica oko kojeg su okupljeni likovi donje zone (sl. 26). Takav

⁹⁴ Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 56–57.

⁹⁵ Isto, str. 57.

⁹⁶ Isto, str. 58.

element često koristi Paolo Veronese u istu svrhu, što se može vidjeti na brojnim primjerima, među kojima je slika *Bogorodica s Djetetom u slavi sa sv. Sebastijanom* (sl. 24 i sl. 25) iz crkve sv. Sebastijana u Veneciji nastala 1565. godine.⁹⁷

Slika se ipak ne udaljava u potpunosti od manirizma. Kompozicija je prilično složena te se više važnosti pridaje gracioznosti pokreta, nego realističnom prikazu. Na licima i u gestama pojedinih likova unutar donje zone izražene su bol i patnja, pogotovo u prikazu žene koja se ruši prema tlu i koju pridržava jedan od muških likova. U svrhu postizanja dramatičnosti, Pomis ju slika kako pada na leđa, prema promatraču, u impostaciji srodnoj onoj u kojoj Tintoretto prikazuje mrtvog roba na djelu *Čudo sv. Marka* (sl. 5) iz 1548. godine čuvanoj u Gallerie dell'Accademia u Veneciji (izvorno u Scuola Grande di San Marco).⁹⁸

Osim u oblikovanju likova i prostora, Pomis se palom Marije Pomoćnice udaljava od ranijih djela i u koloritu. Koristi toplije tonove, ne suprotstavlja tamnije tonove izrazito svijetlima te ograničava raspon boja na prevladavajuće žutosmeđe i zelenoplave tonove što snažno podsjeća na kolorit brojnih Tintorettovih slikarskih ostvarenja.

⁹⁷ Isto, str. 82.

⁹⁸ Usp. Robert Echols, Frederick Ilchman, »Quasi un profeta«, 2019., str. 7.



Slika 24. Paolo Veronese, *Bogorodica s Djetetom u slavi sa sv. Sebastijanom*, 1565., ulje na platnu, crkva sv. Sebastijana, Venecija



Slika 25. Paolo Veronese, *Bogorodica s Djetetom u slavi sa sv. Sebastijanom*, 1565., ulje na platnu, crkva sv. Sebastijana, Venecija, detalj



Slika 26. G. P. T. de Pomis, *Marija Pomoćnica*, 1611., ulje nasplatnu, crkva Marije Pomoćnice, Graz, detalj

4.6 *Krist predaje ključeve sv. Petru*

Slika *Krist predaje ključeve sv. Petru* navodi se 1773. u inventaru grofa Attemsa kao djelo Giovannija Pietra Telesphora de Pomisa. Stara galerija Universalmuseuma Joanneum kupuje sliku 1961. godine, a 2004. godine ju restauriraju Peter Hanzer i Gerhard Walde.⁹⁹

Izvorni smještaj djela nije poznat pa se može dovesti u pitanje je li uistinu riječ o slici koja je bila namijenjena oltaru. Tema predaje ključeva svetom Petru uglavnom se ne pojavljuje kao dio ikonografskog ciklusa o životu sv. Petra, no u XV. i XVI. stoljeću postaje sve popularnija.¹⁰⁰ Obzirom na vjerovanje da je sv. Petar osnovao prvu kršćansku zajednicu u Rimu,¹⁰¹ prikaz sveca kojemu Krist pruža ključeve, vrlo izravno ističe značaj pape i rimske Crkve. Stoga, ne treba isključiti mogućnost da se slika ove teme ipak našla na oltaru neke crkve ili privatnom oltaru te da nije bila dio šireg ikonografskog programa. Iz tog razloga, kao i zbog velikih dimenzija, djelo je u ovome radu uvršteno među oltarne pale.

Kompozicija pale *Krist predaje ključeve sv. Petru* značajno se razlikuje od drugih Pomisovih sakralnih slika koje su često podijeljene na nekoliko horizontalnih zona, pri čemu su u gornjim zonama prikazani mistični prizori s figurama koje lebde na oblacima ili u zraku. Na ovome djelu radnja se odvija na zemlji, među likovima koji su manje brojni i većih dimenzija od onih na prethodno opisanim palama. Sve figure okupljene su oko stepenica na čijem se vrhu odvija središnje zbivanje te su postavljene u prostor prema pravilima perspektive, što je rijetko slučaj na drugim Pomisovim palama.

Dok se na drugim umjetničkim djelima arhitektura najčešće tek nazire u pozadini ili se pojavljuje u obliku pojedinih izoliranih elemenata, ovdje u potpunosti definira prostor te se naglašava niskim očištem, vjerojatno po uzoru na slike Paola Veronesea. Jedan od mnogih primjera kojim se može argumentirati to da je Pomisu kao uzor u prikazu arhitekture te prikazu odnosa arhitekture i figura poslužilo Veroneseovo slikarstvo je djelo *Mistične zaruke sv. Katarine* (sl. 27) danas u Gallerie dell'Accademia u Veneciji, nastala između 1565. i 1570. godine.¹⁰² Poput Bogorodice na Veroneseovoj slici (sl. 28), Pomisov Krist (sl. 29) sjedi na vrhu stepenica, odmaknut od središnje vertikalne osi prema lijevom rubu slike, a pred njime, dvije stepenice niže umjesto sv. Katarine, kleči sv. Petar i pruža mu ruke. Na oba djela likovi su grupirani tako da slijede dvije međusobno paralelne dijagonale. Na

⁹⁹ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 70.

¹⁰⁰ Isto.

¹⁰¹ MG [Marijan Grgić], »Petar«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990. [1979.], str. 457.

¹⁰² Guido Piovene, *L'opera completa del Veronese*, Milano: Rizzoli editore, 1968., str. 48.

Pomisovoj slici, Izaija čini donju, a Krist, sv. Petar, vojnik i ostali likovi gornju dijagonalu (sl. 30), Veronese anđele grupira tako da oblikuju donju dijagonalu, a Bogorodicu, sv. Katarinu i ostale likove tako da formiraju gornju (sl. 31).

Ranije djelo na kojemu arhitektura ima sličnu ulogu, a koje je utjecalo i na samog Veronesea je Tizianova slika *Bogorodica s Djetetom sa svecima i članovima obitelji Pesaro* poznata pod imenom *Pala Pesaro* (sl. 32) iz 1526. godine smještena u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji.¹⁰³ Bogorodica sjedi na uzvišenju, muška figura koja joj prinosi dar stoji pred njom na stepenicama, a ostali likovi oko njih. Arhitektonski elementi na Pomisom djelu više nalikuju onima Tizianovoj, nego Veroneseovoj slici. Pomis vrlo slično Tizianu iza leđa glavnih likova prikazuje dva stupa na visokim pravokutnim bazama kojeg u gornjem dijelu siječe kadar slike. Zanimljivo je da Pomis bira još niže očište od Veronesea i Tiziana.

Novost u odnosu na spomenute likovne uzore je izolirana figura proroka Izaije koju kadar reže u visini struka, smještena u prvi prostorni pojas, osjetno bliže promatraču nego druge figure. Iako se u oblikovanju prostora i pojednostavljivanju kompozicije Pomis ovim djelom još više odmiče od manirizma nego palom *Marije Pomoćnice*, prikaz proroka Izaije (sl. 34) u pomalo neprirodnom, ali elegantnom položaju, prilično je maniristički te se može usporediti s figurom sv. Petra (sl. 35) na Tintorettovoj slici *Sv. Marcel sa sv. Petrom i sv. Pavlom* (sl. 33) iz crkve San Marziale u Veneciji nastale 1549. godine.¹⁰⁴ Izaija, sijed i bradat poput Tintorettovog sv. Petra, kao i on lijevom rukom za gornji rub pridržava otvorenu knjigu i okreće lice prema lijevoj strani slike kako bi preko ramena promatrao središnje zbivanje koje se odvija iza njegovih leđa.

¹⁰³ Usp. Ian G. Kennedy, *Tizian*, 2006., str. 58.

¹⁰⁴ Usp. Susannah Rutherglen, »Dipinti per Facciate, Soffitti e Mobili«, u: *Jacopo Tintoretto 1519–1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 110.



Slika 27. Paolo Veronese, *Mistične zaruke sv. Katarine*, 1565.–1670., ulje na platnu, Gallerie dell'Accademia, Venecija



Slika 28. Paolo Veronese, *Mistične zaruke sv. Katarine*, 1565.–1670., ulje na platnu, Gallerie dell'Accademia Venecija, detalj



Slika 29. G. P. T. de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, oko 1615., ulje na platnu, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj



Slika 30. G. P. T. de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, oko 1615., ulje na platnu, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj



Slika 31. Paolo Veronese, *Mistične zaruke sv. Katarine*, 1565.–1670., ulje na platnu, Gallerie dell'Accademia Venecija, detalj



Slika 32. Tiziano Vecellio, *Pala Pesaro*, 1526., ulje na platnu, crkva Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija



Slika 33. Jacopo Tintoretto, *Sv. Marcel sa sv. Petrom. i sv. Pavlom*, 1549., ulje na platnu, crkva San Marziale, Venecija



Slika 34. G. P. T. de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, oko 1615., ulje na platnu, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj



Slika 35. Jacopo Tintoretto, *Marcel sa sv. Petrom. i sv. Pavlom*, 1549., ulje na platnu, crkva San Marziale, Venecija, detalj

4.7 *Navještenje Mariji*

Pala *Navještenje Mariji* na sjevernom oltaru katedrale u Grazu iz 1618. godine donacija je grofa Sigmunda Friedricha iz Trautmannsdorfa. Godine 1858. premještena je na susjedni zid, a na njeno mjesto dolazi slika Josepha Tunnara. Zalaganjem Rochusa Kolbacha koji ističe kvalitetu djela, ono se 1964. vraća izvornom smještaju.¹⁰⁵

Sudeći prema rasporedu figura, moguće je da je Pomis inspiraciju pronašao u Tizianovoj slici iste teme, oltarnoj pali *Navještenje* (sl. 36) iz crkve San Salvatore u Veneciji, nastaloj oko 1564. godine.¹⁰⁶ Na oba djela likovi su raspoređeni oko praznog prostora iz kojeg se širi svjetlost i u čijem središtu lebdi golubica Duha Svetoga, no Pomis golubicu smješta u centar slike, dok je Tizian slika u gornjem, desnom dijelu pale. Golubica u središtu Pomisovog *Navještenja Mariji* naglašava simetričnost i doprinosi harmoničnosti kompozicije. Jedinstvo prikaza također se ostvaruje načinom na koji likovi komuniciraju jedni s drugima. Na ranije nastalim Pomisovim palama, primjerice na pali *Marije Pomoćnice*, impostacije likova i geste su međusobno vrlo različite i neusklađene. Na pali *Navještenje Mariji* arkandeo i nekolicina anđela šire ruke tako da djeluju kao da žele obgrliti prazan prostor u središtu slike u kojemu lebdi golubica, a istovremeno usmjeravaju pažnju na Djevicu Mariju. Bogorodica gleda prema tlu, a svi ostali likovi prema njoj pa promatraču slike postaje jasnije na koji dio prikaza se treba usredotočiti. Novost u odnosu na ranije pale su također male dimenzije figura prvi vrhu kompozicije u odnosu na one smještene niže, čime se postiže dojam velike visine.

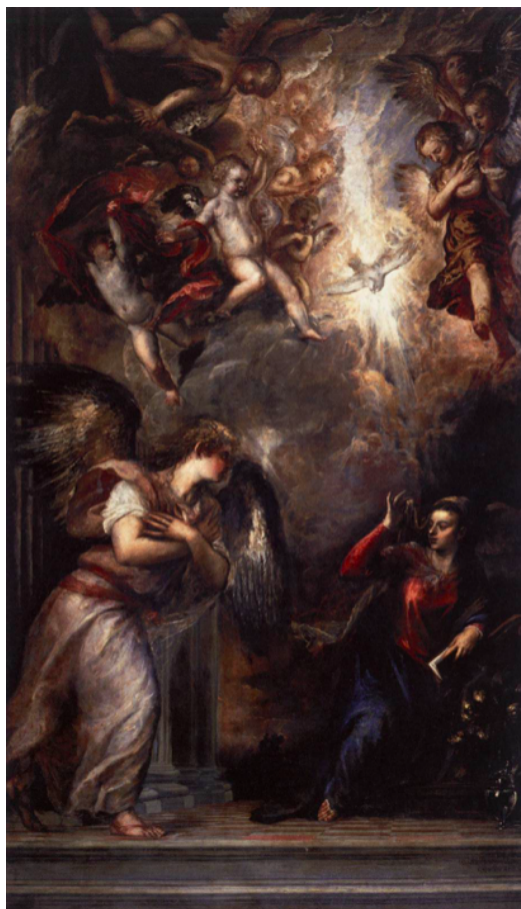
Prema do sada obrađenim djelima u ovome radu, može se zaključiti da što pala kasnije nastaje unutar Pomisovog opusa, figure na njoj su voluminoznije. Na pali *Navještenje Mariji* Arkandeo Gabriel i Djevica Marija, odjeveni u bogate draperije dubokih nabora, djeluju barokno po svojoj plastičnosti, no njihove graciozne geste i proporcije tijela još su uvijek manirističke. Izduljena tijela malih glava nagnuta prema lijevom ili desnom rubu slike, unatoč svojoj trodimenzionalnosti, više podsjećaju na likove na palama koje su se nalazile ili koje se još uvijek nalaze u crkvi sv. Antuna nego na one na palama *Marije Pomoćnice* i *Krist predaje ključeve sv. Petru* koje su bliže *Navještenju Mariji* po vremenu nastanka.

¹⁰⁵ Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 75.

¹⁰⁶ Ian G. Kennedy, *Tizian: oko 1490.-1576.*, 2006., str. 80.

U zemaljskoj zoni kvadratna polja na tlu i dijagonalno postavljeno klecalo sugeriraju dubinu prostora, no sve što bi se moglo nalaziti u pozadini Arkandela Gabrijela i Djevice Marije, skriveno je u tami, tako da je prostor osjetno plići nego, na primjer, na pali *Krist predaje ključeve sv. Petru* nastaloj tri godine ranije pa *Navještenje Mariji* i u ovom aspektu više nalikuje raniji djelima poput *Apoteoze protureformacije* ili *Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa*.

Kolorit slike ograničen je na nekoliko tonova i kao što je već slika *Marije Pomoćnice* uspoređena s brojnim Tintoretovim djelima zbog prevladavajućih žutosmeđih i zelenoplavih tonova, *Navještenje Mariji* se također može usporediti s mnogim slikama venecijanskih majstora po tamnoj pozadini pred kojom se pravilno izmjenjuju naglasci nekoliko svijetlih tonova, u ovom slučaju žutih, crvenih i bijelih.



**Slika 36. Tiziano Vecellio, *Navještenje*, oko 1564.,
ulje na platnu, crkva San Salvatore, Venecija**

4.8 Vizija sv. Ignacija

Pretpostavlja se da je pala smještena na južni bočni oltar katedrale u Grazu posvećenom sv. Ignaciju Loyolskom nastala 1618., iste godine kada je oltar posvećen. Međutim, sv. Ignacije Loyolski je prikazan sa svetokrugom, a budući da je kanoniziran 1622., svetokrug bi mogao upućivati na dataciju nakon te godine. Ipak, i na ranijim djelima već je moguće pronaći prikaze sveca sa svetokrugom, na primjer, na Rubensovoj oltarnoj pali u Antwerpenu iz 1618. ili na djelu samog Pomisa *Marijino uznesenje i krunidba Blažene Djevice Marije* u crkvi sv. Antuna Padovanskog u Grazu iz 1608. Probst ostavlja otvorenu i mogućnost da je svetokrug naknadno dodan.¹⁰⁷

Unutar Pomisovog opusa, pala *Vizija sv. Ignacija* dijeli najviše sličnosti s palom *Navještenje Mariji*. Između jedine dvije figure unutar donje zone odvija se središnja radnja koju promatraju likovi nebeske zone. Što su figure smještene više unutar kompozicije, to su manjih dimenzija, čime se stvara dojam velike visine. Poput arkandela Gabrijela i Bogorodice na slici *Navještenje Mariji*, Krist i sv. Ignacije Loyolski čine se preveliki za prostor u kojemu su prikazani. Djeluje kao da stoje neposredno ispred zida srušene kapele, tako da nema dubine prostora koju Pomis postiže na djelu *Krist predaje ključeve sv. Petru*. Iznimka je dio slike između lijevog ruba djela i Kristove figure, odnosno zida kapele u kojemu se otvara pogled prema nebu i građevinama u daljini.

U nebeskoj zoni slike u rasporedu figura, njihovim gestama i proporcijama još se snažno očituju obilježja manirizma. S druge strane, promatrajući figure Krista i sv. Ignacija Loyolskog koji izdvojeni od složene skupine anđela dobivaju na samostalnosti, može se zaključiti da Pomis prije stvaranja ovog djela proučava ne samo manirističko, već i ranobarokno slikarstvo. Umjetnik se 1608. godine, što je najranije moguće vrijeme nastanka slike, vraća s putovanja u Firencu. Poznato je da se na povratku zadržava u Bologni¹⁰⁸ gdje se vrlo vjerojatno susreće s djelima ranobaroknog bolonjskog slikara Annibalea Carraccija.

¹⁰⁷ Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 78–79.

¹⁰⁸ Isto, str. 33–34.

Krist (sl. 39) na pali *Vizija sv. Ignacija* smješten na lijevu stranu kompozicije iskoračuje jednom nogom prema naprijed, dok jednom rukom pokazuje put, a drugom pridržava križ koji nosi preko ramena, baš kao i Krist (sl. 40) na Carraccijevom djelu *Quo vadis?* (sl. 37) nastalom između 1601. i 1602. koje se danas čuva u The National Gallery u Londonu.¹⁰⁹ Ipak, dvije figure previše se razlikuju da bi se moglo reći kako Pomis preuzima s Carraccijeve slike gotovo likovno rješenje, tim više što se slika nalazila u privatnoj zbirci kardinala Pietra Aldobrandinija¹¹⁰ pa je mala mogućnost da ju je Pomis zaista vidio.

Draperija Pomisovog Krista, nagib tijela prema naprijed i gesta ruke pružene prema donjem, lijevom kutu slike, mogu se usporediti s figurom sv. Josipa (sl. 41) na slici *Madonna della Scodella* (sl. 38) nastaloj između 1528. i 1530. za crkvu Santo Sepolcro u Parmi, koja se danas čuva u Galleria Nazionale u istome gradu. Autor slike, manirist Antonio Allegri da Correggio, djeluje u Parmi, gradu u blizini Bologne kojeg je Pomis mogao posjetiti tijekom putovanja u Italiju, iako o tome nema pisanih dokaza.¹¹¹



Slika 37. Annibale Carracci,
Quo vadis?, 1601.–1602., ulje
na platnu, The National Gallery,
London



Slika 38. Antonio Allegri da Correggio,
Madonna della Scodella, 1528.–1530.,
ulje na platnu, Galleria Nazionale,
Parma

¹⁰⁹ Isto, str. 80.

¹¹⁰ The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-christ-appearing-to-saint-peter-on-the-appian-way>, (pregledano 11.7.2020.).

¹¹¹ Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 81.



Slika 39. G. P. T. de Pomis, *Vizija sv. Ignacija*, 1618., ulje na platnu, katedrala u Grazu, detalj



Slika 40. Annibale Carracci, *Quo vadis?*, 1601.–1602., ulje na platnu, The National Gallery, London, detalj



Slika 41. Antonio Allegri da Correggio, *Madonna della Scodella* 1528.–1530., ulje na platnu, Galleria Nazionale, Parma, detalj

4.9 Sveta Ana Trojna

Jedino Pomisovo slikarsko djelo u Hrvatskoj naručuje riječki kapetan Stefano della Rovera značajan za grad zbog toga što tijekom njegove vlasti koja započinje 1608. godine završava razdoblje sukoba između Venecije i Austrije te počinje period gospodarskog, demografskog i kulturnog napretka.¹¹² Della Roverini dobri diplomatski odnosi s Dvorom u Graz odražavaju se na kulturu i umjetnost Rijeke pa tako Pomis, vodeći dvorski umjetnik, dobiva zadatak obnoviti riječke gradske zidine, a potom, 1624. slika oltarnu palu sv. Ane Trojne.¹¹³ Della Rovera palu, kao i kapelu u kojoj se ona izvorno nalazila, naručuje nakon smrti supruge Anne della Rovere rođ. Paar, što objašnjava izbor titulara kapele i ikonografije slike. Slika je početkom XVIII. stoljeća nešto smanjena kako bi se uklopila u novi oltar¹¹⁴ i premještena iz kapele u bočni brod crkve trsatskog franjevačkog samostana¹¹⁵ te je ukrašena pozlaćenim okvirom s vegetativnim motivima. Restaurirana je 1961. godine.¹¹⁶

Poput djela *Krist predaje ključeve sv. Petru*, slika sv. Ane Trojne nije podijeljena na horizontalne zone. I na njoj izostaju mistični nebeski prizori učestali na Pomisovim oltarnim palama u kojima složene grupe likova lebde među oblacima. No, dok na djelu *Krist predaje ključeve sv. Petru*, u gestama i proporcijama likova još uvijek odaje manirističke težnje, Pomis se trsatskom palom vjerojatno više nego bilo kojim drugim djelom udaljava od svojih manirističkih uzora koji su snažno utjecali na ranije faze njegovog stvaralaštva.

Gusto raspoređene figure oko Djeteta u Bogorodičinom krilu zauzimaju čitavu širinu i visinu slike. S obzirom na to da na posljednjim djelima nastalima u Grazu, kao što su ona u katedrali, Pomis udaljava figure jedne od drugih, moglo bi se pomisliti da se *Sv. Anom Trojnom* stilski vraća svojim najranijim djelima te da je prema odnosu figure i prostora slika nalik palama iz crkve sv. Antuna na kojima likovi postavljeni neposredno jedan do drugoga ispunjavaju skoro cijeli kadar. Kako bi pojasnio što se nalazi bliže, a što dalje od promatrača, slikajući *Sv. Anu Trojnu* Pomis ne poseže za uporabom različitog kolorita u različitim prostornim pojasevima kao što je to učinio, na primjer, na pali *Apoteoza protureformacije*, već se odnosi među likovima mogu iščitati zahvaljujući dosljednijem perspektivnom

¹¹² Usp. Koraljka Šarkanji, "Sv. Ana Trojna" *Giovannija Telesphora de Pomisa na Trsatu*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008., str. 12.

¹¹³ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 25.

¹¹⁴ Usp. Nina Kudiš, *Ars Sacra, Sakralno slikarstvo XVI. i XVII. stoljeća u Rijeci i regiji*, Rijeka: Centar za kulturu, 1990., str. 53.

¹¹⁵ Usp. Koraljka Šarkanji, "Sv. Ana Trojna", 2008., str. 12.

¹¹⁶ Isto, str. 25.

skraćivanju, unatoč tome što se prostorna jasnoća donekle gubi zbog brojnosti, veličine i rasporeda figura.

Razumljivosti prikaza također doprinosi skladan način komunikacije među likovima. Svi likovi promatraju Krista, osim starijeg Della Roverinog sina koji gleda u promatrača i Anne della Rovere koja spušta glavu prema tlu dok prima Kristov blagoslov u središtu skupine. Oko Krista i Anne della Rovere ostali likovi zatvaraju gotovo puni krug. Prisnost među likovima se naglašava njihovim smirenim pokretima koji se značajno razlikuju od ekspresivnih gesta likova na Pomisovim austrijskim djelima. Sv. Ana polaže jednu ruku na Marijino rame, a drugu na rame Anne della Rovere, dok sv. Stjepan prislanja dlan na leđa njenog supruga koji blago dlanom drži mlađeg sina za nadlakticu. Upravo je takvo jedinstvo slike ono u čemu se slika najviše udaljava od složenih manirističkih kompozicija.

U samom oblikovanju likova također se primjećuje odmak u odnosu na ranija djela. Bogorodičino lice s napola spuštenim kopcima i duljim, uskim nosom tipično je za likove na Pomisovim slikama, no na drugim likovima trsatske pale očituju se individualne karakteristike, pogotovo u prikazu Stefana della Rovere. Nadalje, odsjajem na kapetanovom oklopu postignuta je trodimenzionalnost figure, a jednako je voluminozan muški lik prikazan uz lijevi rub slike u širokom, smeđem habitu. Iako i na ranijim djelima Pomis prikazuje draperije voluminoznima, spomenuti habit se od njih razlikuje po tome što nije bogat mnoštvom oštih, često međusobno paralelnih nabora, već se njegova plastičnost postiže prikazom dva mekša, duboka pregiba koji se protežu od lakta do tla i jednim vijugavim naborom na rukavu. Zanimljivo je da niti jedna figura nije prikazana sa svetokrugom oko glave.

Za razliku od drugih oltarnih pala obrađenih u ovom radu, u pozadini likova ove pale nisu prikazani pejzaž i arhitektura, niti iz nje dopire mistična svjetlost kao na *Navještenju Mariji* iz gračke katedrale. Figure su smještene u interijeru, pod njihovim nogama vidi se odsječak tla, a iza njih dio zida. Prostor u kojem se nalaze čini se zamračen i djeluje kao da osvijetljeni dijelovi likova izranjaju iz tame. Snažan kontrast svjetlosti i tame je uobičajen za barokno slikarstvo, no takvo izranjanje iz tame ipak je blisko pojedinim Tintoretovim djelima koja prikazuju figure u interijeru, primjerice slici *Prikazanje Krista u hramu* (sl. 42) nastaloj 1548. godine iz venecijanske crkvi Santa Maria dei Carmini¹¹⁷ ili *Posljednjoj večeri* (sl. 43.) iz 1559. godine smještenoj u crkvi sv. Franje Ksaverskog u Parizu, čiji je izvorni smještaj kapela Bratovštine Presvetog Sakramenta (Scuola del Sacramento) u crkvi San Felice u Veneciji.¹¹⁸

¹¹⁷ Stefania Mason, »Tintoretto, Veneziano«, u: *Jacopo Tintoretto 1519–1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 49.

¹¹⁸ Isto, str. 50.

U skladu s oltarnim palama iz kasnije faze Pomisovog stvaralaštva, kolorit je ograničen na nekoliko boja i ponovno se može dovesti u vezu s Tintoretovim slikarstvom. Dominiraju smeđi tonovi, od prilično svijetlih do vrlo tamnih. Tamu u pravilnom ritmu razbijaju svjetliji dijelovi slike, lica i dlanovi likova te dijelovi odjeće.

Stilske novosti na pali sv. Ane Trojne na Trsatu naspram drugih Pomisovih djela mogu se objasniti kasnijom datacijom djela. Različitost u njenoj kompoziciji, osim vremenom nastanka djela, može biti uvjetovana i kontekstom njene narudžbe. Naručitelj nije Habsburgovac, niti boravi u Austriji pa vjerojatno nije vidio Pomisova najpoznatija djela. Kao što je to već rečeno, naručuje djelo nakon smrti supruge, tako da je u središtu zanimanja obitelj, a ne vjersko-političke poruke te stoga nema potrebe za mnoštvom likova i nebeskim prikazima svetaca, Bogorodice i Krista okruženih anđelima koji se mogu shvatiti kao slavljenje »pravovjerja«. Na trsatskoj pali je dovoljan prikaz naručiteljeve obitelji i nekolicine svetaca u bliskom kontaktu sa Svetom obitelji.



Slika 42. Jacopo Tintoretto, *Prikazanje Krista u hramu*, 1549., ulje na platnu, Santa Maria dei Carmini, Venecija



Slika 43. Jacopo Tintoretto, *Posljednja večera*, 1548., ulje na platnu, crkva sv. Franje Ksaverskog, Pariz

5. Katalog

5.1 *Apoteoza protureformacije*

1602.

ulje na platnu

520 x 280 cm

Graz, crkva sv. Antuna Padovanskog



Slika 44

Slika formata uspravno postavljenog, lučno zaključenog pravokutnika vjerojatno najeksplicitnije od svih Pomisovih oltarnih pala odgovara idejama protureformacije. Mnogim figurama raspodijeljenima unutar dviju zona, donje ili zemaljske i gornje ili nebeske, možemo naći značaj u kontekstu zbivanja u crkvenoj povijesti XVI. stoljeća.

U središtu gusto raspoređenih figura donje zone, a ujedno i u središnjoj vertikalnoj osi slike, sjedi polugoli muški lik s dva mala roga na čelu i sijedom, dvodijelnom bradom koja seže do prsa. Tijelom se naginje prema svojoj desnoj, odnosno promatračevoj lijevoj strani, a lice i pogled usmjerava prema gore promatrajući događaje u nebeskoj zoni slike. Iznad pasa je nag, grimizna draperija mu pokriva tek desnu ruku svijenu u laktu i prislonjenu čvrsto uz tijelo. Tom rukom drži križ, dok drugom pridržava vrh velike, otvorene knjige koja mu je položena u krilo. Grimizna tkanina pokriva bedra, a koljena ostavlja golima. Promatrajući položaj koljena, djeluje kao da lik sjedi samo desnom stranom tijela, dok lijevu nogu spušta u klečeći položaj i koljenom gotovo dodiruje tlo. S desne strane lijevog koljena položena je mrtvačka lubanja. Od XII. do XVI. stoljeća Mojsije se prikazuje s velikom dvodijelnom bradom i dva roga na čelu pa tako Nebehay prema bradi i rogovima zaključuje da se radi upravo o Mojsiju.¹¹⁹ Ono što odudara od uobičajene ikonografije je prikaz knjige umjesto dviju kamenih ploča koje su Mojsijev stalni atribut. S obzirom na to, Wastler i Woisetschläger ne dijele mišljenje Stephanie Nebehay i identificiraju figuru kao sv. Jeronima, prevoditelja Biblije na latinski jezik.¹²⁰ Osim knjige u krilu lika, ovoj tezi ide u prilog činjenica da se i sv. Jeronim prikazuje kao starac te je obično odjeven u haljinu grimizne boje, što se može povezati s njegovom svećeničkom službom u Rimu, gdje su svećenici u jednom razdoblju obnašali dužnosti kasnijih kardinala.¹²¹ Prikazati Mojsija kako umjesto kamenih ploča drži knjigu bilo bi manje odstupanje od uobičajene ikonografije nego prikazati svetog Jeronima nagog iznad pasa i dodati mu novo obilježje kao što su rogovi. Ipak, ukoliko je uistinu riječ o Mojsiju, onda je on jedini starozavjetni lik prikazan na djelu. S druge strane, prevoditelj Biblije na latinski jezik uklapa se u kontekst protureformacije, a treba uzeti u obzir i lubanju koja je jedna od oznaka sv. Jeronima. Stoga, autorica rada smatra da figura ne predstavlja Mojsija, već sv. Jeronima.

Lijevo od sv. Jeronima i neznatno ispred njega, sjedi sveti Rok tamne kose i brade. Odjeven je u draperiju crvene, plave i zelene boje i zaogrnut crnim plaštem smeđeg ruba. Paralelno prethodno spomenutom liku, naginje se čitavim tijelom prema promatračevoj lijevoj strani. Glavu okreće u desni poluprofil i podiže je, zajedno s pogledom, prema nebeskoj zoni. Lijevom rukom se drži za desno rame, a ispod nje, na prsa i rame oslonjen je visoki, tamni štap.

Svetac se lijevom podlakticom oslanja o oslonac koji bi mogao biti niski zid. Plašt mu pokriva cijelu lijevu ruku tako da se vidi samo šaka koju podiže od oslonca šireći prste. Draperija mu ostavlja

¹¹⁹ Usp. Stefanie Nebehay, *Giovanni Pietro de Pomis*, 1950., str. 21.

¹²⁰ Usp. Kurt Woisetschläger, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 158–159.

¹²¹ Usp. BF [Branko Fučić], »Jeronim«, 1990. [1979.], str. 298.

jedan dio lijevog bedra golim i otkriva ranu. S lijeve strane njegove desne noge, ispod raširene šake, nalazi se pas koji je, poput štapa i kužne rane, uobičajeni atribut sv. Roka.¹²² Pas je okrenut promatraču leđima i tijelom usmjeren dijagonalno, prema desnoj strani, odnosno prema svetom Roku. Glavu okreće u drugu stranu i podiže ju prema gore, u smjeru svečeve desne šake. Iako zahvaljujući trima navedenima atributima nema sumnje u identificiranje figure kao svetog Roka, prikaz pomalo odudara od uobičajene ikonografije koja ga prikazuje u jednostavnijoj, redovničkoj odjeći. Također, na drugim prikazima često sam podiže haljinu kako bi se vidjela rana na nozi.¹²³

Između svetog Roka i lijevog ruba kadra stoji sveti Sebastijan zavezan za drvo i proboden strijelama. Gornji dio tijela naginje na desnu stranu slike, prema svetom Roku, na način da mu prsa dolaze u visinu Rokove glave. Glavu povija lagano prema naprijed i u promatračevu lijevu stranu, a pogled usmjerava prema tlu. Jedna od strijela zabodena je u sredinu njegova čela. Kosa mu je svijetla i kovrčava, a tijelo gotovo cijelo nago. Bijela tkanina prekriva tek intimne dijelove. Lijeva ruka je u potpunosti položena iza tijela, a desna podignuta pod pravim kutom u odnosu na gornji dio tijela i nadlakticom oslonjena na granu drva za koje je vezan. Jedan kraj konopca zavezan je oko svečeve podlaktice, a drugi oko grane. Deblo drveta se proteže uz lijevi rub slike i samo jednom polovicom ulazi u kadar. Noge su također nagnute u promatračevu desnu stranu, ali ne tako snažno kao gornji dio tijela. Oslanja se na lijevu nogu, dok desnu odmiče unatrag i drži iznad tla. Osim strijele zabodene u čelo, još dvije strijele mu probadaju tijelo, jedna lijevu stranu prsa, a druga desni bok. Noge su mu položene neposredno uz rub slike te mu kadar reže šaku desne ruke i vrhove draperije.

Sveti Sebastijan se uvijek prikazuje kao i ovdje, poput mladića gola tijela probodenog strijelama i zavezan za drvo ili stup.¹²⁴ Sveti Rok i sveti Sebastijan zaštitnici su protiv kuge, a u kontekstu protureformacije mogli bismo ih shvatiti i kao zaštitnike katoličke vjere od protestantizma.

Iza svetog Sebastijana u drugome prostornom pojasu stoji muški lik sijede kose i dulje brade. Pogled mu je usmjeren prema dolje, a tijelo nagnuto prema lijevoj strani slike, paralelno svetom Roku i Jeronimu. Prsa su mu u visini glave svetog Sebastijana, dok mu se glava izdiže nad ostalim figurama prikazanima unutar donje zone. Cijelo tijelo mu pokriva smeđi plašt. Lijevu šaku podiže prema lijevome ramenu i njome drži biskupski štap. Ne postoje atributi prema kojima bismo mogli sa sigurnošću odrediti o čijem je prikazu riječ, no Mezler-Andelberg, prema odjeći i političkom kontekstu u kojemu slika nastaje, pretpostavlja da se radi o sv. Ćirilu Aleksandrijskom, patrijarhu i teologu koji se u V. stoljeću

¹²² Usp. [Marijan Grgić], »Rok«, 1990. [1979.], str. 513.

¹²³ Isto.

¹²⁴ Usp. MG [Marijan Grgić], »Sebastijan«, 1990. [1979.], str. 524.

borio za pravovjerje.¹²⁵

Na desnoj strani slike, uz rub slike kleči nadvojvoda Ferdinand II. Habsburški manjih dimenzija od svetačkih figura. Prikazan je u oklopu i s mačem, što može naglašavati njegovu ulogu borca za očuvanje katoličanstva. Glava mu je prikazana u desnom poluprofilu, a torzo u lijevom. Lijevu ruku pruža ispred sebe i kažiprstom pokazuje na otvorenu knjigu u Jeronimovom krilu. Veliki smeđi križ koji se od proteže od tla dijagonalno u desnu stranu oslanja se na Ferdinandovu desnu nadlakticu. Na križu stoji biblijski natpis iz Treće tužaljke: *Bonum est viro, cum portaverit jugum ab adolescentia sua* (»Dobro je čovjeku da nosi jaram za svoje mladosti«; *Tuž 3:27*).¹²⁶ Desnu podlakticu podiže prema gore, a u šaci drži žezlo. Iznad šake se nalazi jedna, a ispod lijeve šake druga bijela traka s natpisom iz Psalama. Na gornjoj piše: *DELICANTE A ME MALIGNI* a na donjoj *ET SCRUBATOR MANDATA DEI MEI* (»Odstupite od mene, zlikovci: držat ću zapovijedi Boga svoga.«; *Ps 119:115*).¹²⁷

Iza Ferdinanda se nazire bradati muški lik zaogrnut tamnim plaštem. Interpretiran je kao sv. Lovro, svetac na čiji je dan postavljen kamen temeljac za izgradnju crkve svetog Antuna.¹²⁸ Veći dio njegova tijela prekriva Ferdinandov lik, a dio se nalazi van kadra. Stoga mu vidimo samo desno rame, polovicu lica u lijevom poluprofilu i šaku u kojoj drži otvorenu knjigu iznad Ferdinandova lijeva ramena. Veći dio knjige nije obuhvaćen kadrom. Svetac se povija u ramenima i gleda prema nadvojvodi. Draperija se vidi tek manjim dijelom, ali moguće je da je odjeven u đakonsku odjeću u kakvoj se sv. Lovro obično prikazuje. Izostaju svečevi atributi kao što su palma, roštilj, zdjela ili vrećica sa zlatnim ili srebrnim novcem, kadionica, križ ili dalmatika u plamenu.¹²⁹

Lijevo od sv. Lovre stoji ženska figura kovrčave, plave kose i sa srebrnom krunom na kojoj piše: *Romana fide*, po čemu možemo zaključiti da predstavlja personifikaciju Vjere i katoličke Crkve. Većih je dimenzija od svetog Lovre, a ističe se i svjetlijom odjećom. Odjevena je u svijetloružičastu draperiju i svijetložuti plašt. Gleda i nagnje se prema Ferdinandu tako da joj glava skoro dodiruje vodoravnu os Ferdinandovog križa. U lijevoj ruci drži kalež na visini glave svetog Lovre kako bi ga pružila nadvojvodi. Neposredno iznad gornjeg ruba kaleža i ispred horizontalne osi križa prikazana je hostija. Personifikacija Vjere i katoličke Crkve podiže desnu ruku prema gore držeći u njoj sivi mač usmjeren prema gore i sivi štit usmjeren prema dolje. U istoj šaci drži i vijoreću traku koja se proteže od Jeronimova lica do njene

¹²⁵ Usp. Helmut J. Mezler-Andelber, »Zur Verehrung der Heiligen während«, 1967., str. 177.

¹²⁶ *Biblija*. 1983., str. 817.

¹²⁷ Isto str. 1106.

¹²⁸ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, str. 40.

¹²⁹ Usp. BF [Branko Fučić], »Lovro«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 385.

krune. S trake se može iščitati stih iz trideset i petoga psalma: *APPREHENDE ARMA ET SCUTUM: ET EXSURGE IN AJUTORIUM MIHI* (»Stavi oklop, uzmi štiti svoj i ustani meni u pomoć!«; *Ps 35:2*).¹³⁰

Iznad skupine koju čine Ferdinand, sv. Lovro i personifikacija Vjere i katoličke Crkve, lebde dva *putta* svijetle kose i tamnih krila. Desni *putto* kojem kadar reže vrh krila i dio nogu, naginje se prema skupini držeći u lijevoj ruci traku s natpisom iz Ivanova Otkrivenja: [*Esto fidelis*] *USQUE AD MORTEM, ET DABO TIBI CORONAM VITAE* (»Ostani vjieran do smrti, i dat ću ti vijenac – život!«; *Otk 2:10*).¹³¹ Lijevi *putto* s obje ruke drži krunu, vjerojatno s namjerom da okruni Ferdinanda što se izravno vezuje na tekst s natpisa.

U trećem prostornome pojasu, iza sv. Jeronima, odnosno između personifikacije Vjere i katoličke Crkve na jednoj strani i sv. Ćirila Aleksandrijskog na drugoj, stoji muški lik s kardinalskom kapom i u kardinalskoj odjeći plave i žute boje. Gleda prema nebu i naginje se prema lijevoj strani slike, paralelno s Mojsijem, sv. Rokom i sv. Ćirilom Aleksandrijskim, a ispred sebe, u lijevoj ruci drži zlatni kardinalski štap. Ispred desne strane njegovih prsa, prikazana je siva riba kojoj plašt Ćirila Aleksandrijskog prekriva rep. Upravo prema ribi koja mu je uobičajeni atribut možemo sa sigurnošću tvrditi da se radi o svetom Ulrichu (893. – 973.)¹³², a možemo ga i simbolički dovesti u vezu s Ferdinandom i protureformacijom. Ulrich je 923. godine postao biskupom Augsburga gdje je obnovio izgorjelu katedralu i zauzeo se za crkvenu organizaciju. Kao što se Ferdinand borio protiv Osmanlija, i Ulrich se borio protiv neprijatelja s istoka, ali u njegovom slučaju Mađara.¹³³

Iza sv. Ulricha, točnije iza njegovog lijevog ramena i iza lijeve ruke personifikacije Vjere i katoličke Crkve, stoji sv. Leopold (oko 1073. – 1136.), zaštitnik Austrije.¹³⁴ Ulrichova haljina te plašt i štiti personifikacije Vjere i katoličke Crkve mu zakrivaju veći dio tijela pa mu se vidi samo glavu u punom lijevom profilu i manji dio torza. Nosi krunu i dužu, sijedu bradu, a u rukama drži model crkve.

U dubini slike, iza figure sv. Leopolda i personifikacije katoličke Vjere i Crkve, otvara se pogled prema crkvi koju bismo unutar ovakvog programa mogli interpretirati kao baziliku svetog Petra u Rimu, čije pročelje u vrijeme nastanka slike još nije bilo dovršeno. Zanimljivo je da je crkva prikazana s dva tornja koja su postojala u Bramanteovim nacrtima.¹³⁵ U središtu slike, između figura zemaljske i nebeske

¹³⁰ *Biblija*, 1983., str. 494.

¹³¹ Isto, str. 1154.

¹³² Usp. BF [Branko Fučić], »Jeronim«, 1990. [1979.], str., 607.

¹³³ Usp. Stefanie Nebhay, *Giovanni Pietro de Pomis*, 1950., str. 25

¹³⁴ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 40.

¹³⁵ Isto.

zone otvara se prazan prostor u kojemu se vidi samo svijetloplavo nebo prošarano oblacima.

U nebeskoj zoni na lijevoj strani nalaze se sveta Katarina Aleksandrijska i sveti Ivan Krstitelj, a na desnoj strani sveti Antun, dok Krist lebdi u središnjoj vertikalnoj osi slike, na vrhu kompozicije. Ispod nogu svete Katarine i svetog Ivana Krstitelja četiri *putta* nose veliki model Graza. Svetoj Katarini je samo dio tijela iznad pasa vidljiv u kadru. Položena je dijagonalno u odnosu na rub slike i paralelno s figurama sv. Sebastijana i personifikacije Vjere i katoličke Crkve. Prepoznatljiva je po svom uobičajenom atributu, kruni, ali izostaju drugi atributi s kojima se često prikazuje kao što su mač, palma, te najznačajniji atribut, kotač.¹³⁶ Odjevena je u svijetlocrvenu haljinu i plavi ogrtač koji joj je prebačen preko lijevog ramena i zavezan oko struka. Glavu i pogled usmjerava prema gore, a ruke pruža ispred sebe i raširenim prstima pokazuje na model grada.

Desno od sv. Katarine Aleksandrijske lebdi sv. Ivan Krstitelj, također postavljen dijagonalno, ali nagnut prema lijevoj strani slike, slično figurama Mojsija, sv. Roka i sv. Ćirila Aleksandrijskog. Glava mu je prikazana u desnom poluprofilu, a torzo u lijevom. Odjeven je u runo i tkaninu koje mu pokrivaju desnu ruku i intimne dijelove ostavljajući ostatak tijela nagim. Runo je prebačeno preko desnog ramena i pada duž leđa prateći liniju tijela i dosežući do sredine bedra, a preko runa je prebačena zelena tkanina, dok mu je oko struka zavezana tkanina tamno smeđe boje. Lijevu ruku raširenih prstiju pruža prema dolje, pokazujući tako na model Graza, a u desnoj šaci primaknutoj prsima nosi tanki križ. Obje noge svija u koljenima i polaže ih tako da mu se peta desne noge nalazi ispred koljena lijeve. S desne strane nogu Ivana Krstitelja, na oblaku kojega nose dva *putta*, stoje jedan veći *putto* i janje kao Krstiteljev atribut. Janje okrenuto promatraču leđima i podignute glave gleda prema Kristu. S lijeve strane oko trupa i glave ga grli *putto* koji se lagano naginje prema dolje gledajući dva manja *putta*.

Ivan Krstitelj se u ikonografiji prikazuje na više načina. U bizantskim prikazima se pojavljuje s krilima poput anđela, na prikazima Posljednjeg suda u grimiznoj haljini, a ponekad je prikazan kao dijete. Figura na Pomisovoj pali razbarušene kose i brade, zaogrnuta runom koje mu seže do koljena najbliža je prikazu Ivana Krstitelja kao isposnika.¹³⁷

Na sivome oblaku, na lijevoj strani slike, u visini sv. Katarine i sv. Ivana Krstitelja, kleči titular crvke, sv. Antun Padovanski odjeven u smeđi franjevački habit s kapuljačom i pojasom oko pasa te sa svetokrugom oko glave. Približno je jednake veličine kao i ostali svetački likovi gornje zone. Kadar mu

¹³⁶ Usp. MG [Marijan Grgić], »Katarina Aleksandrijska«, 1990. [1979.], str. 325.

¹³⁷ Usp. BF [Branko Fučić], »Ivan Krstitelj«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 282.

reže rub lijevog lakta i vrhove habita. Glavu i pogled podiže prema gore, lagano se naginje prema naprijed i prinosi desnu ruku prsima, dok lijevu polaže na lijevo bedro. U desnoj ruci drži bijeli ljiljan, a u lijevoj krunicu. Kao i na ovome primjeru sv. Antun Padovanski uvijek u ikonografiji nosi specifičnu tonzuru franjevačkog reda i franjevački habit, a ljiljan mu je jedan od atributa.¹³⁸ Ispod svečeve desne ruke pojavljuju se glave dvojice *putta*.

Na vrhu kompozicije lebdi Krist sa svetokrugom oko glave, u položaju dijagonalnom rubu slike i gotovo paralelno s figurom sv. Ivana Krstitelja. Kosa mu je kraća, svijetla i razbarušena, a pogled i glava usmjereni prema sv. Ivanu Krstitelju. Svijetlocrveni plašt vijugavo lebdi iza Krstove desne ruke i leđa, prelazi preko lijeve nadlaktice i nastavlja se pružati do desnog ruba kompozicije. Bijela tkanina zavezana mu je oko struka, a veći dio njegova tijela, uključujući torzo, noge i desnu ruku ostaje nag. Desnu ruku u gesti blagoslova pruža ispred sebe, i polaže ju nad glave sv. Katarine Aleksandrijske i sv. Ivana Krstitelja. Lijevom rukom podignutom pod pravim kutom u odnosu na tijelo drži tanki štap s vrpčama. Kadar reže dijelove vrpce i vrhove svijetlocrvenoga plašta. U Kristovoj pozadini nebo nije plavo kao u nižim dijelovima djela, već svijetlo ružičaste boje.

Kompozicija slike je izrazito složena. U donjoj zoni četiri figure prvog prostornog pojasa, sv. Ćiril Aleksandrijski, sv. Sebastijan, sv. Rok i sv. Jeronim čine piramidalnu skupinu. Sve figure unutar te skupine postavljene su dijagonalno. Sv. Ulrich, sv. Rok i Jeronim nagnuti su na lijevu stranu i čine međusobno paralelne dijagonalne kojima se suprotstavlja figura sv. Sebastijana nagnuta na desnu stranu.

Među ostalim figurama donje zone također dominiraju dijagonale. Svi likovi, osim Ferdinanda naginju se na lijevu ili desnu stranu prateći dijagonalne linije, a dodatni dijagonalni naglasci su mač personifikacije Vjere i katoličke Crkve te Ferdinandovo žezlo i križ.

Dok je unutar gornje zone Ferdinand jedina figura strogo vertikalne impostacije, u gornjoj zoni, u istoj vertikalnoj osi kao i Ferdinand, jedini čvrsto uspravan lik je sv. Antun Padovanski. U gornjoj zoni jedina vertikalno položena figura je sv. Antun Padovanski. Na lijevoj strani gornje zone sv. Katarina Aleksandrijska i sv. Ivan Krstitelj tvore piramidalnu skupinu.

Sve figure unutar gornje zone lebde u zraku. U njihovoj pozadini nema ničega osim oblaka i neba koje mijenja boju. S druge strane, figure unutar donje zone u potpunosti ispunjavaju donju polovicu slike ne ostavljajući niti malo praznog prostora između sebe. Među njima se gotovo ne vide nikakvi objekti, a u njihovoj pozadini prikazano je samo nebo pa ne možemo saznati u kakav su prostor likovi

¹³⁸ Usp. MG [Marijan Grgić], »Antun Padovanski«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 119–120.

smješteni, samo znamo da se daleko iza njih nalazi crkva. Stoga, odnos između figura i prostora u kojem se one nalaze nije čitak, no jasni su odnosi među figurama.

Svjetlost dolazi s vrha slike i širi se od figure Isusa Krista prema ostalim figurama unutar gornje zone. Drugi izvor svjetlosti je u središtu slike, u praznom prostoru između figura dviju zona od kuda se svjetlost širi prema figurama unutar donje zone, obasjavajući snažnije desnu skupinu figura nego lijevu. Kolorit je tamniji na lijevoj strani slike gdje su učestali tamnosmeđi naglasci. Pomis koristi tamnije tonove u prikazu sv. Katarine Aleksandrijske, sv. Ivana Krstitelja i modela Graza nego u prikazima ostalih likova gornje zone. Jednako je tamna cjelina koju čine sveti Ulrich, Sebastijan, Rok i Jeronim, dok su ostale figure donje zone osjetno svjetlijih tonova.

5.2 Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa

1603.

ulje na platnu

380 x 200 cm

Graz, Universalmuseum Joanneum, Stara galerija



Slika 45

Format slike je uspravno postavljen, lučno zaključen pravokutnik. Unutar donje, zemaljske zone mnoštvo figura ispunjava čitavu širinu kadra, a unutar gornje nebeske zone svetačke figure su smještene samo na lijevoj strani. Na desnoj strani sv. Katarina Aleksandrijska i dva *putta* iznad nje čine sponu dviju zona.

U središtu donje zone sjedi sv. Barbara svijetle, skupljene kose, odjevena u draperiju svijetlocrvene i zelene boje. Glava joj je prikazana u desnom poluprofilu, a pogled usmjeren prema gore. Lijevu ruku raširena dlana polaže na prsa, a u desnoj drži svoj uobičajeni atribut, toranj. Od tornja, iza glave prema gore proteže se dugo, tanko paunovo pero, još jedan od svetičinih atributa. Sv. Barbara se u ikonografiji obično prikazuju još i s kaležom i hostijom.¹³⁹ Moguće je da kalež i hostija ovdje izostaju jer se takve oznake javljaju u rukama druge figure na slici, sv. Klare unutar nebeske zone. Noge sv. Barbare su prekrivene zelenom tkaninom dubokih nabora i djelomično zaklonjene stepenicama na kojim se nalazi sv. Katarina Aleksandrijska.

Sv. Katarina Aleksandrijska izdiže se nad ostalim figurama donje zone, a k tome je i znatno većih dimenzija od svih ostalih likova na slici. Njezina stopala su u visini pasa sv. Barbare, a glavom doseže visinu nogu svetačkih figura nebeske zone. Kosa joj je plava i spletena u pletenicu, a na glavi joj stoji zlatna kruna. Lice prikazano u desnom profilu okreće prema gore kako bi vidjela dva *putta* iznad svoga lijevog ramena. Odjevena je u ružičastu haljinu zelenih rukava i crveni plašt koji joj pokriva desno rame, no nad lijevim ramenom se vijoreći uzdiže u zrak. Jedan kraj plašta vijori uz desno bedro. Jednom rukom pokazuje prema sv. Barbari, a drugom kraj kotača na kojemu sjedi. Lijevom nogom stoji na višoj, a desnom na nižoj stepenici. Lijevu povlači iza, dok desnu lagano odmiče prema promatračevoj lijevoj strani. Draperija joj ne prekriva stopala pa se vide tamno smeđe sandale. Tanki mač joj se oslanja na zglob desne ruke i proteže iza kotača do stepenice. Kadar joj reže vrhove plašta i manji dio desne noge.

Lik svete Katarine Aleksandrijske najčešće nalazimo na prikazima njezinih zaruka s Kristom. Iako se ovdje ne radi o toj temi, lako prepoznamo sveticu prema njezinim uobičajenim atributima. Njezina glavna oznaka je kotač s oštricama, često na glavi nosi krunu kao znak kraljevskog podrijetla, a još jedan od njenih atributa je mač.¹⁴⁰

Dva *putta* iznad Katarininog lijevog ramena joj uzvraćaju pogled i cijelim tijelom se okreću prema njoj grleći jedan drugoga. Iza leđa svetice i *putta* vidi se dio arhitekture, vjerojatno ugao hrama sa stupovima korintskih kapitela. Građevina se proteže do gornjeg ruba slike.

U donjem desnom kutu slike pod nogama sv. Katarine sjedi sv. Margareta. Tijelo naginje prema promatračevoj desnoj strani, a okrunjenu glavu okreće u lijevi poluprofil i podiže prema gore. Odjevena

¹³⁹ Usp. MG [Marijan Grgić], »Barbara«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 138.

¹⁴⁰ Usp. MG [Marijan Grgić], »Katarina Aleksandrijska«, 1990. [1979.], str. 325.

je u haljinu crvene i zelene boje i zaogrnuta tamno zelenim plaštem. Rašireni dlan desne ruke polaže na prsa, a lijevu ruku, također raširenog dlana, pruža ispred sebe. Na tu ruku joj se oslanja tanki križ. Dio svetičine krune i ruke te vrh križa izlaze van kadra. Sv. Margareta se obično prikazuje kako gazi zmaja ili kako stoji kraj zmaja otvorenih ralja.¹⁴¹ S obzirom da na ovom djelu nema motiva zmaja, sv. Margareta se može identificirati prema kruni i križu koji su još nekih od njenih atributa.¹⁴²

Tri mučenice, sv. Barbaru, sv. Katarinu Aleksandrijsku i sv. Margaretu možemo promatrati kao cjelinu. Odjevene su u slične haljine te se sv. Barbara i sv. Margareta svaka sa svoje strane stepenica okreću prema sv. Katarini i rašireni dlan ruke bliže njoj polažu na prsa.

U donjem lijevom kutu prikazana je Marija Bavarska, osnivačica samostana i majka Ferdinanda II.¹⁴³ Odjevena je u crnu haljinu s bijelim ovratnikom. Lice joj je prikazano u lijevom poluprofilu i vrlo ozbiljnog izraza. Na glavi nosi crno pokrivalo i gleda ravno ispred sebe. U rukama, na visini svojih prsa, drži model samostana. Odozdo model pridržavaju dva *putta*. Lijevi *putto* okrenut je leđima prema promatraču, a desni u lijevi profil.

Iza Marije Bavarske stoji sv. Franjo Asiški, suosnivač reda siromašnih klarisa. Vidimo ga samo iznad pasa. Glava mu je okrenuta *en face* prema promatraču, a pogled usmjeren prema gore. Tijelo okreće u lijevi poluprofil i naginje ga prema naprijed. Odjeven je u smeđi franjevački habit s kapuljačom i nosi tonzuru, frizuru tipičnu za franjevački red. Lijevu ruku pruža ispred sebe, a rašireni dlan usmjerava prema dolje pokazujući na model samostana u rukama Marije Bavarske. Na sredini dlana jasno se vidi stigma, jedna od svečevih prepoznatljivih oznaka. Pored stigme, drugi svečevi atributi s kojima se ponekad prikazuje su vuk i janje, ljiljan, lubanja i raspelo.¹⁴⁴ Ipak, uz franjevačku odjeću i tonzuru, stigma je dovoljna da figuru sa sigurnošću identificiramo kao sv. Franju Asiškog.

Iza desnog ramena sv. Franje Asiškog nazire se glava časne sestre iz reda siromašnih klarisa. Lice i pogled podiže prema nebeskoj zoni, a ruke drži sklopljene u molitvi. Kadar reže stražnji dio glave redovnice, desnu ruku Franje Asiškoga i manji dio tijela Marija Bavarske. U pozadini te skupine, uz lijevi rub slike protežu se dva stupa korintskih kapitela.

U najdaljem prostornome pojasu otvara se pogled prema gradu s antičkim ruševinama i

¹⁴¹ Usp. MG [Marijan Grgić], »Margareta«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 393.

¹⁴² Isto.

¹⁴³ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 45.

¹⁴⁴ Usp. MG [Marijan Grgić], »Franjo Asiški«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str., 234.

skulpturama. Veća ruševina s kolonadom vidi se iza desne ruke sv. Katarine Aleksandrijske, jedna skulptura između sv. Franje Asiškog i sv. Barbare, a druga iznad Barbarinog lijevog ramena.

U nebeskoj zoni nalazi se nekoliko svetačkih figura i *putta*. Skupina koju čine tri figure, Bogorodica, Dijete i sv. Klara smještena je u najgornju trećinu slike, lijevo od središnje vertikalne osi. Bogorodica sjedi u desnom profilu s Kristom u krilu. Odjevena je u crvenu haljinu i plavi ogrtač. Glavu i ramena lagano nagnje prema naprijed, odnosno prema Djetetu. Gleda u njega, pridržava ga lijevom rukom i u njegovom smjeru zaštitnički pruža rašireni dlan desne ruke. Dijete se paralelno s Bogorodicom nagnje naprijed usmjeravajući pogled u zemaljsku zonu i podiže desnu ruku u gesti blagoslova.

U drugom prostornome pojasu sjedi sv. Klara lica okrenutog prema Kristu, odjevena je u redovničku odjeću. Nosi sivu haljinu i crni veo, a pod velom je vidljiva bijela tkanina omotana oko glave i vrata. Krist i Bogorodičine noge joj prekrivaju desni dio tijela, no vidi joj se šaka s ispruženim kažiprstom kojim pokazuje na figure unutar donje zone. U lijevoj ruci drži svoj atribut, pokaznicu s hostijom. Ovakav prikaz sv. Klare u skladu je s uobičajenom ikonografijom. Svetica se gotovo uvijek prikazuje u odjeći reda siromašnih klarisa te s piksidom i hostijom u ruci.¹⁴⁵

Dva *putta* se igraju uz Bogorodičinu nogu. Lijevi je okrenut promatraču leđima, a desni licem. Kadar reže dio Bogorodičine draperije i noge lijevog *putta*. Drugi par *putta* lebdi na pola puta između Bogorodice i sv. Klare s jedne strane te sv. Franje Asiškog i sv. Barbare s druge. Pet glava manjih *putta* smješteno je na vrhu slike. U pozadini gornje zone vidi se samo nebo svijetle boje.

Na desnoj strani slike, arhitektura s korintskim kapitelima, dva *putta*, sv. Katarina Aleksandrijska i sv. Margareta čine zatvorenu skupinu koja ispunjava čitavu visinu slike, dok na lijevoj strani postoji razmak između svetačkih figura na nebu i *putta* u središtu slike te *putta* i svetaca zemaljske zone.

Unutar zemaljske zone, figure su gusto smještene jedna do druge te prostor u kojemu se nalaze nije posve čitak. Likovi se nalaze u eksterijeru, ali među njima se javljaju elementi arhitekture te je teško shvatiti njihove međusobne odnose.

Sv. Katarina stoji na stepenicama, sv. Margareta ispred, a ostali likovi iza njih, no nije jasno do kuda stepenice vode i u kojem su odnosu s građevinom iza Katarininih leđa. Iako se čini da sv. Katarina sjedi na kotaču s oštricama, odnos njenog tijela i kotača nije posve jasan. Uz lijevi rub kompozicije, iznad časne sestre u molitvi vide se dva stupa za koje ne znamo jesu li dio građevine ili ruševine. Postavlja se pitanje nalaze li se likovi unutar neke ruševine ili su ruševine samo iza njih.

¹⁴⁵ Usp. MG [Marijan Grgić], »Klara«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 329.

Svjetlost je na čitavom djelu ujednačena, ne prelijeva se preko oblika, već sudjeluje u njihovom oblikovanju. Snažan je kontrast između svijetlih i tamnih tonova. Kolorit je znatno svjetliji u prikazu neba, sv. Katarine Aleksandrijske i dva *putta* iznad njenog ramena nego u prikazu arhitekture i ostalih svetaca. Na svijetlom nebu lebde Bogorodica i sv. Klara u prilično tamnim haljinama. Na odjeći triju mučenica se suprotstavljaju svijetlocrveni i tamnozeleni tonovi. Unutar zemaljske zone, s izuzetkom figure sv. Katarine dominira tamniji kolorit, ali se javljaju svijetli naglasci, kao što su veo redovnice, model samostana, *putti* koji nose model te lica Marije Bavarske, sv. Barbare i sv. Margarete.

5.3 *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*

1608.

ulje na platnu

490 x 240 cm

Graz, crkva sv. Antuna



Slika 46

Poput većine de Pomisovih oltarnih pala, slika je formata uspravno postavljenog, lučno zaključenog pravokutnika, ali dok ostale pale možemo podijeliti na zemaljsku, nebesku i ponekad središnju zonu, na ovome djelu likovi su raspodijeljeni u više od tri horizontalne zone, jednu zemaljsku i više nebeskih. Iako malih dimenzija u odnosu na veličinu slike, figure su toliko brojne da ne ostavljaju gotovo ništa praznog prostora između sebe.

U središtu najdonje, zemaljske zone kleči sveti Kristofor podižući mišićavim rukama veliki globus.¹⁴⁶ Vidimo ga tek djelomično s lijeve strane globusa koji mu prekriva veći dio tijela. Glava mu je prikazana u desnom profilu sa svetokrugom i vrpcom zavezanom oko kose. Desnom rukom drži globus s gornje, a lijevom s donje strane. Kako bi mogao podignuti težak teret, naginje se prema tlu i prema desnoj strani kompozicije. Veći dio ruku mu je nag, tek mu svijetloplava tkanina, koja je vjerojatno spala s ramena, prekriva desnu ruku oko lakta.

Lijevo od Kristofora nalazi se sv. Sebastijan, također sa svetokrugom oko glave. Kosa mu je kratka, svijetla i kovrčava, a lice okrenuto u desni profil te, kao i pogled, usmjereno prema gore. Svijetlocrvena tkanina mu je zavezana oko pasa i prekriva samo slabine i lijevu nogu. Ostatak tijela nije prekriven odjećom. Naginje se na lijevu stranu slike, u suprotnom smjeru od Kristofora. Torzo okreće u blagi lijevi poluprofil, a lijevu ruku pruža prema donjem lijevom rubu kompozicije dohvaćajući strijele. Sv. Sebastijan se uvijek prikazuje kao mladić nagog tijela, no inače u ikonografiji ne drži strijele već je proboden njima i zavezan za stup ili drvo.¹⁴⁷

Ispod Sebastijanove lijeve šake, uz lijevi rub kompozicije nalazi se ploča s autorovim potpisom: *Joannes / Petrus de / Pomis / Laudensis F.*

Iza Kristoforovih kleči sv. Stjepan odjeven u dalmatiku crvene i bijele boje. Okrenut je promatraču leđima i lagano zarotiran u lijevu stranu. Oko glave mu je svetokrug, a po sredini glave je ćelav. Ruke širi prema figurama ispred sebe. U lijevoj šaci drži kamen kao predmet svog mučeništva i svoj uobičajeni atribut. Prikaz se ne udaljava puno od uobičajene ikonografije. Sv. Stjepan je uvijek odjeven u đakonsku dalmatiku, no često je prikazano više kamenja, a ne samo jedan. Na ovome primjeru izostaje palmina grana koju obično drži u ruci.¹⁴⁸

Desno od sv. Stjepana, sv. Lovro sa svetokrugom oko glave se oslanja na roštilj. Glava i

¹⁴⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 49.

¹⁴⁷ Usp. MG [Marijan Grgić], »Sebastijan«, 1990. [1979.], str. 524.

¹⁴⁸ Usp. DB [Doris Baričević], »Stjepan«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 548.

svetokrug sv. Kristofora mu zaklanjaju donji dio tijela tako da ga vidimo samo iznad pasa. Okrenut je u lijevi poluprofil i zaogrnut narančastim plaštem. Desnu ruku polaže na vrh roštilja, a lijevu kojom drži palmu prislanja na prsa. Gleda preko svog desnog ramena, u istom smjeru u kojem je okrenut sv. Stjepan. Promatra događaj koji mu se zbiva iza leđa. Često se u slikarstvu sv. Stjepan i sv. Lovro pojavljuju zajedno,¹⁴⁹ a Pomis je ostao vjeran ustaljenoj ikonografiji i u tome što je prikazao drugoga sveca s mučeničkom palmom i roštiljem, njegovim uobičajenim oznakama.¹⁵⁰

U središtu zbivanja kojeg prate sv. Stjepan i sv. Lovro nalazi se nadvojvotkinja Marija Bavarska. Kleči okrenuta u desni profil i odjevena u odjeću reda siromašnih klarisa. Glavu diže prema gore, a ruke širi ispred sebe. Krunu je položila pored nogu. S obzirom na naziv djela, možemo pretpostaviti da nadvojvotkinja moli kako bi bila primljena u nebo.

Iza leđa nadvojvotkinje stoji sv. Franjo Asiški. Kao i nadvojvotkinja, prikazan je u desnom profilu. Nosi tonzuru i smeđi franjevački habit s kapuljačom. Lagano se naginje prema Mariji Bavarskoj i desnom ruku pridržava njezinu ruku, a lijevu prislanja uz prsa. Iako se na slici ne pojavljuje niti jedna od svečevih uobičajenih oznaka, možemo ga sa sigurnošću identificirati kao sv. Franju Asiškog zahvaljujući frizuri i odjeći te činjenici da se pojavljuje u društvu sv. Klare koja je bila njegova učenica.¹⁵¹

Glava i ruke sv. Klare se vide iznad Marije Bavarske. Svetica se lagano naginje prema lijevoj strani slike i spušta glavu prema nadvojvotkinji. Desni dlan prinosi licu, a lijevu podlakticu podiže u zrak držeći pokaznicu s hostijom prema kojoj nadvojvotkinja usmjerava pogled. Prikaz sv. Klare u svojoj haljini s crnim velom i bijelim dodatkom oko lica te s piksidom i hostijom u ruci je posve u skladu s uobičajenom ikonografijom.¹⁵²

Desno od sv. Klare smještena su dva anđela. Jednom je glava u visini ruke sv. Klare, a drugome u visini njenih prsa. Nadvojvotkinja, sv. Franjo Asiški, sv. Klara i dva anđela čine središnju skupinu likova koju promatraju svi ostali likovi unutar zemaljske zone, osim sv. Kristofora. Figure unutar grupe su manjih dimenzija od svetih Kristofora, Sebastijana, Stjepana i Lovre te nešto većih dimenzija od četiri muške figure smještene između sv. Lovre i lijevog ruba slike.

Četiri spomenute muške figure nanizane su jedna iza druge i predstavljaju povijesne ličnosti. Najbliži promatraču je Ferdinand II. koji kleči okrenut u lijevi poluprofil i u rukama drži otvorenu knjigu.

¹⁴⁹ Isto.

¹⁵⁰ Usp. MG [Marijan Grgić], »Lovro«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 385.

¹⁵¹ Usp. BF [Branko Fučić], »Franjo Asiški«, 1990. [1979.], str. 232. –234.

¹⁵² Usp. BF [Branko Fučić], »Klara«, 1990. [1979.], str. 328.

Uz njega su prikazani u lijevom poluprofilu sv. Ignacije Loyolski sa svetokrugom oko glave, Ferdinand I. i sv. Leopold.¹⁵³ Sva četvorica prate događanje oko nadvojvotkinje. Sv. Ignacija Loyolskog prepoznajemo po obrijanoj glavi i tamnoj, redovničkoj haljini.¹⁵⁴ Ferdinand I., otac Ferdinanda II. i suprug nadvojvotkinje Marije odjeven je u istu odjeću kao i njegov sin. Pomis je vjerojatno, uz habsburške vladare i sveca čije čašćenje oni šire, odabrao prikazati sv. Leopolda kao zaštitnika Austrije.¹⁵⁵

Djeluje kao da su četiri povijesna lika dio velikog kruga ili polukruga figura formiranog oko središnje skupine likova, a kojeg kadar samo djelomično obuhvaća. Lijevo od njih polukrug nastavlja nekolicina svetaca koje je teško identificirati. Jedan dio polukruga je prekriven središnjom skupinom figura te ponovno postaje vidljiv između leđa sv. Franje Asiškog i lijevog ruba kompozicije gdje se naziru glava nepoznatog sveca, sv. Martin i sv. Florijan.

Kao što je često u ikonografiji, sv. Martin je odjeven u biskupsku odjeću i pred sobom drži gusku.¹⁵⁶ Između sv. Martina i lijevog ruba slike, a iza leđa sv. Franje Asiškog, u desnom profilu stoji sv. Florijan odjeven kao rimski vojnik. Stražnji dio njegovog svetokruga i kacige nisu obuhvaćeni kadrom, a donji dio tijela mu je skriven iza glave sv. Sebastijana. Začuđena izraza lica pruža lijevu ruku raširena dlana ispred sebe, odnosno prema nadvojvotkinji. Sv. Florijan se u ikonografiji pojavljuje kao vojnik s mlinskim kamenom oko vrata ili kao vojnik s ratnom zastavom, štitom i mačem.¹⁵⁷ Svetac na Pomisovoj pali ne nosi mlinski kamen, a s obzirom da se vidi tek manji dio njegovog tijela, teško je odrediti ima li štit, mač i ratnu zastavu, no rimska vojnička odjeća je dovoljna da bismo prepoznali koga figura predstavlja. Nepoznati sveci te sveti Martin i Florijan su osjetno manjih dimenzija od figura središnje grupe.

Zonom nad zemaljskom dominiraju tri figure, Mojsije na lijevoj te apostoli Petar i Pavao sa svetokrugovima oko glave na desnoj strani kompozicije. Sva trojica se nalaze na istoj visini i podjednake su veličine kao i središnje figure najdonje zone.

Mojsije u draperiji žute i crvene boje kleči na oblaku okrenut promatraču leđima. Bradato lice podiže prema gore gledajući u Bogorodicu. Ruke pruža ispred sebe držeći u njima kamenu ploču. Mojsije

¹⁵³ Usp. Kurt Woisetschläger, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 148.

¹⁵⁴ Usp. MG [Marijan Grgić], »Martin«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 258.

¹⁵⁵ Usp. Kurt Woisetschläger, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 148.

¹⁵⁶ Usp. MG [Marijan Grgić], »Martin«, u: *Leksikon ikonografije*, str. 398.

¹⁵⁷ Usp. MD [Mitar Dragutinac], »Florijan«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 231.

se od XII. do XVI. stoljeća prikazuje s velikom dvodijelnom bradom i s dva roga na čelu, a od XVI. stoljeća rogove sve više zamjenjuju zrake.¹⁵⁸ S obzirom na to kako je Mojsijev lik okrenut u odnosu na promatrača ne možemo znati je li njegova brada dvodijelna, no vidimo da nema ni rogove ni zrake. Ipak, Pomis prikazuje njegovu stalnu oznaku, ploču Zakona¹⁵⁹ koju drži u rukama, no i tu se udaljava od ustaljene ikonografije prikazavši samo jednu umjesto dvije ploče.¹⁶⁰

Sv. Petar sijede kose prikazan je u lijevom profilu kako stoji na oblaku odjeven u bijelu haljinu i žuti plašt. Saginje se prema dolje, gleda u nadvojvotkinju i pokazuje na nju kažiprstom ispružene desne ruke. Središnja vertikalna os slike prolazi neposredno ispred njegova lica i kroz njegovu šaku. U lijevoj ruci koju svija u laktu i drži uz tijelo nosi dva ključa, jedan žute, drugi sive boje. Sveti Petar se ponekad u ikonografiji prikazuje s pijetlom pored sebe ili ribom u ruci.¹⁶¹ Pomis izostavlja te oznake, no slika sveca s njegovim neizostavnim atributom, a to su ključevi.¹⁶² Nekada, kao na ovom primjeru, drži dva različita ključa, zlatni za nebo i željezni za pakao. Također, plašt sv. Petra redovito je žute boje.¹⁶³ S obzirom da je Mojsije starozavjetna prefiguracija sv. Petra,¹⁶⁴ ne začuđuje da se oba lika pojavljuju u istoj zoni.

Na oblaku, između sv. Petra i lijevog ruba slike, sjedi sv. Pavao svijetle kose i duge brade. Draperija mu je u gornjem dijelu tamnosmeđa, a u donjem crvena. Glavu lagano naginje na lijevu stranu pogleda usmjerenog prema gore, a tijelo neznatno zaokreće u desnu stranu. Ruke pruža u lijevu stranu i u njima drži otvorenu knjigu suprotstavljajući tako Novi Zavjet ploči Zakona u Mojsijevim rukama koja predstavlja Stari Zavjet. O lijevu nogu mu se oslanja mač, koji je uz knjigu ili svitak jedna od njegovih prepoznatljivih oznaka.¹⁶⁵

Tri *putta* sjede pod nogama sv. Petra i promatraju događanje u zemaljskoj zoni, dva lebde pod nogama sv. Pavla, jedan uz Mojsijevu lijevu nogu, a jedan iza njegovih leđa.

U prostornom pojasu iza tri glavne figure, nanizane su mnogobrojne manje figure koje sjede ili

¹⁵⁸ Usp. BF [Branko Fučić], »Mojsije«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 411.

¹⁵⁹ Isto.

¹⁶⁰ Isto.

¹⁶¹ Usp. MG [Marijan Grgić], »Petar«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 457.

¹⁶² Isto.

¹⁶³ Isto.

¹⁶⁴ Usp. BF [Branko Fučić], »Mojsije«, u: *Leksikon ikonografije*, str. 411.

¹⁶⁵ Usp. MG [Marijan Grgić], »Pavao«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 454.

stoje jedna do druge gledajući prema gore ili ispred sebe. U tom nizu, između Mojsija i sv. Petra vide se četiri evanđelista. Najbliži Mojsiju je sv. Marko u pratnji lava, do njega je sv. Matej kojeg slijedi sv. Luka s bikom ispred nogu, a na kraju se nalazi sv. Ivan s knjigom u ruci.

U središtu zone iznad lebdi Noa prikazan u lijevom profilu. Podjednakih je dimenzija kao i tri najistaknutije figure niže zone. Nagnut je na lijevu stranu tako da mu tijelo slijedi dijagonalnu liniju. Lice sijede brade diže prema gore, a ruke u kojima nosi lađu pruža ispred sebe, odnosno prema lijevoj strani slike. Gornji dio tijela mu je nag, samo mu zeleni plašt prekriva desno rame i vijori iza njegovih leđa i ispred nogu. Noge su mu prekrivene draperijom iste boje kao i plašt.

U drugom prostornom pojasu, s Noine lijeve strane smještena je još jedna muška figura sijede brade. Muškarac je odjeven u draperiju žute i ružičaste boje. Paralelno Noi nagnut je na lijevu stranu i poput većine ostalih likova, gleda prema gore. Na istoj visini, uz lijevi rub slike, pojavljuje se ćelav i bradat muški lik kojemu samo lice u desnom profilu i desna ruka ulaze u kadar. U najdaljem prostornom pojasu nazire se masa likova koji djeluju kao da nastavljaju niz figura iz niže zone, ali su u ovoj zoni jedva vidljivi i gotovo se stapaju s pozadinom.

Iznad Noe, u središnjoj vertikalnoj osi, lebdi Majka Božja odjevena u svijetlocrvenu haljinu bogatih nabora i zaogrnuta plavim plaštem. Lice naginje prema lijevoj strani slike, pogled usmjerava prema gore, a tijelo lagano zaokreće prema desnoj strani. Stoji na oblaku kojeg pridržavaju dva *putta* i koji joj djelomično zaklanja noge. U rukama drži posudu s pomasti.

Na lijevoj strani, na oblaku sjedi sv. Ivan Krstitelj kovrčave kose. Preko ramena mu je prebačen crveni plašt. Noge mu prekriva draperija iste boje. Desnu šaku stavlja ispred lijevog ramena i polaže je u gestu blagoslova. Lijevom rukom drži tanki križ omotan svitkom koji mu se oslanja na lijevo rame. Sv. Ivan Krstitelj se u ikonografiji pojavljuje s različitim atributima,¹⁶⁶ a jedini prisutan na ovoj pali je križ od trstike obavijen svitkom. Nije odjeven u ovčje ili kozje runo kao na mnogim drugim prikazima¹⁶⁷ već u običnu draperiju. Za razliku od ostalih figura na slici, proporcije Ivana Krstitelja nisu posve realistične te mu je glava velikih dimenzija u odnosu na tijelo. Uz oblak na kojemu svetac sjedi lebde dva *putta*.

Na istoj visini kao i sv. Ivan Krstitelj, uz lijevi rub slike nalazi se David zaogrnut žutim plaštem. Gleda prema Bogorodici te se naginje prema njoj pružajući joj rašireni desni dlan, dok u lijevoj ruci drži harfu. David se u slikarstvu može pojaviti kao mladić s praćkom, prorok sa svitkom ili kao kralj, ali

¹⁶⁶ Usp. BF [Branko Fučić], »Ivan Krstitelj«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 282.

¹⁶⁷ Isto.

također je uobičajen prikaz Davida kao bradatog starca s harfom.¹⁶⁸ Na ovome djelu David drži harfu, ali ne djeluje kao starac. Moguće je da se radi o sintezi dva uobičajena ikonografska rješenja. Uz lijevi rub kompozicije pojavljuju se nagi Adam i Eva¹⁶⁹ puno manjih dimenzija od opisanih likova iste zone. Poput Mojsija, naginju se na lijevu stranu, a kadar ih reže u visini pasa.

U drugom prostornom pojasu, između Bogorodice i Davida nalazi se krilata ženska figura u draperiji bijele i crvene boje. Bogorodica veća od svih ostalih likova cijele kompozicije doseže glavom najgornju zonu i ima funkciju spona između dviju zona.

U najgornjoj zoni, na lijevoj strani lebdi Krist. Okrenut u desni profil i položen dijagonalno u odnosu na rub slike, odnosno nagnut prema desnoj strani kompozicije. Nag je, samo mu je oko pasa omotana bijela perizoma i preko lijevog ramena prebačen veliki plavi plašt. Plašt se vidi kako vijori iza Kristovih leđa i ispred prsa. Desnu ruku pruža ispred sebe držeći krunu iznad Bogorodičine glave.

Iza Kristovih leđa lebdi skupina od nekoliko *putta*. Ispod nje, uz lijevi rub slike prikazan je arkandeo Rafael¹⁷⁰ u desnom profilu, kojemu kadar obuhvaća samo gornji dio tijela. Vidimo mu glavu plave kose, desno krilo i desnu nadlakticu. U rukama drži žezlo na čijem je vrhu križ.

Na desnoj strani u visini Kristove glave, lebdi Bog Otac duge, sijede brade. Tijelo mu je položeno horizontalno, a horizontalnu liniju nastavlja ispružena desna ruka u gesti blagoslova. Šaka mu se nalazi u središnjoj vertikalnoj osi nad krunom u Kristovim rukama. Skupina *putta* mu skriva jedan dio tijela pa mu osim glave i ruku vidimo samo ramena i dio leđa prekrivene žutim plaštem. Ispod njih na istoj visini kao i arkandeo Rafael, nalazi se arkandeo Mihael u vojničkoj opremi.¹⁷¹ Poput Rafaela u kadar ulazi samo gornjim dijelom tijela. Prikazan je u lijevom profilu s kopljem i kacigom na glavi. Na vrhu slike, u središnjoj vertikalnoj osi, iznad ruke Boga Oca lebdi golubica.

Stoga, možemo zaključiti da Bogorodicu krune Krist, Bog Otac i Duh Sveti, odnosno Presveto Trojstvo. Krunidba Bogorodice se prikazuje na više načina, a ovakav ikonografski tip se pojavljuje početkom XV. stoljeća i ostaje mjerodavan za zapadnu ikonografiju do XVIII. stoljeća. Ponekad u prizoru sudjeluju anđeli, sveci koji su na osobit način štovali Bogorodicu, sveci - zaštitnici crkve ili sveci samostanskog reda za čiju crkvu je slika izrađena.¹⁷² Pomis događaju dodaje arkandele i starozavjetne

¹⁶⁸ Usp. BF [Branko Fučić], »David«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 196.

¹⁶⁹ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 51.

¹⁷⁰ Usp. Kurt Woisetschlager, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 148.

¹⁷¹ Isto.

¹⁷² Usp. BF [Branko Fučić], »Krunidba Bogorodice«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.] str. 369.

likove.

Simetričnost kompozicije dodatno je naglašena Bogorodicom i globusom u Kristoforovim rukama u središnjoj vertikalnoj osi slike. Krist, Bog Otac, David, Noa i sv. Ivan Krstitelj oblikuju krug koncentriran oko Majke Božje. Dok je nadvojvotkinja Marija u središtu zbivanja unutar zemaljske zone, unutar viših zona sve figure gledaju prema Bogorodici. Iznimka je sv. Petar koji iz više zone pokazuje na nadvojvotkinju odabravši je tako da bude primljena u nebo. Gleda prema Bogorodici i moli joj se, a Bogorodica drži u rukama posudu s pomasti za umiruću nadvojvotkinju. Na taj način slikar objedinjuje dvije teme naznačene u nazivu djela.

Likovi unutar viših zona lebde u zraku ili na oblacima, a oni unutar zemaljske zone stoje ili sjede na tlu. Ne vide se elementi arhitekture niti pejzaža pa ne možemo saznati više o prostoru u kojemu se nalaze. U mnoštvu gusto raspoređenih figura često su nejasni njihovi međusobni odnosi, pogotovo među onima manjih dimenzija, u daljnjim pojasnim prostorima.

Izvor svjetlosti je na vrhu slike od kuda se širi od Bogorodice i sv. Trojstva prema ostalim likovima. Kolorit je tamniji u donjem dijelu slike nego u gornjem. U donjem prevladavaju tamnocrveni i žuti tonovi, a u gornjem svijetlocrveni i svijetloplavi. Figure promatrača zbivanja u pozadini su izrazito svijetlih tonova unutar svih zona.

U donjem lijevom kutu nalazi se potpis: *Joannes / Petrus de / Pomis / Laudensis F.*

5.4 *Majka Božja Žalosna*

1611.

ulje na platnu

67 x 41 cm

Graz, katedrala



Slika 47

U formatu uspravno postavljenog, ravno zaključenog pravokutnika prikazana je u lijevom poluprofilu Majka Božja sa svetokrugom oko glave koja ispunjava gotovo čitavu visinu i širinu kadra te koju kadar siječe u visini prsa. Desni rub kompozicije reže joj manji dio lijevog ramena i vrhove draperije.

Velom pokrivenu glavu povija prema dolje, u smjeru bijelog rupca kojeg objema rukama privija uz prsa. Lice i nos su izduljeni, a oči gotovo u potpunosti sklopljene. Veo koji je kao i osjetno tamnija haljina pun dubokih nabora, osim glave, pokriva desnu ruku i lijevo rame. Na desnoj strani nekoliko nabora haljine padaju na stol pred Bogorodicom. Kadar samo djelomično obuhvaća stol pa mu ne vidimo ni lijevi, ni desni, ni prednji rub.

Na stolu, između lijevog ruba kompozicije i Marijine desne ruke, stoji kalež, a pred kaležom je dijagonalno polegnut vrh koplja koje se proteže od donjeg lijevog kuta kompozicije i neznatno prelazi središnju vertikalnu os djela te oštricom dodiruje nabore Bogorodičine draperije koji padaju na sto. Pred naborima, uz donji rub kompozicije, između središnje vertikalne osi i desnog ruba polegnuta su dva velika čavla.

Možemo pretpostaviti da je rubac u Bogorodičnim rukama Veronikin rubac kojim je prema apokrifnom Nikodemovom evanđelju Veronika obrisala znoj Kristova lica tijekom Kalvarije.¹⁷³ Koplje i čavli neki su od oruđa kojima je Krist mučen, odnosno *Arma Christi*,¹⁷⁴ a kalež iz kojega se pije vino koje se po Kristovim riječima pretvara u njegovu krv,¹⁷⁵ vezan je za Kristovu smrt. Dakle, svi prikazani predmeti simboli su Kristova mučeništva.

Kompozicija djela je vrlo jednostavna. Pala je jedina Pomisova oltarna slika koja prikazuje samo jednu figuru. Majka Božja prikazana je pred stolom na kojem je odloženo nekoliko predmeta, a iza nje je jednobojna tamna pozadina.

¹⁷³ Usp. MG [Marijan Grgić], »Rubac«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 514.

¹⁷⁴ Usp. AB [Anđelko Badurina], »Arma Christ«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 131.

¹⁷⁵ Usp. MD [Mitar Dragutinac], »Kalež«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 317.

5.5 Marija Pomoćnica (*Mariahilfer Gnadenbild*)

1611.

ulje na platnu

500 x 280 cm

Graz, crkva Marije Pomoćnice



Slika 48

Gornjom zonom formata uspravno postavljenog, lučno zaključenog pravokutnika dominira figura Bogorodice, a u donju zonu smješteni su sveci i oni kojima je potrebna pomoć Bogorodice. Donja ili zemaljska zona je veća od gornje ili nebeske i zauzima dvije trećine visine slike.

U donjem lijevom kutu, muškarac nag iznad pasa i okrenut u desni profil, saginjući se pridržava oko struka žensku figuru bolna izraza lica kako bi je spriječio da padne na tlo. Gleda preko desnog ramena prema promatraču, a lijevom nogom zakoračuje unaprijed i podiže je na objekt oblika kvadra na kojemu je ispisano autorovo ime i datum nastanka djela: *IOANNES PETRUS / DE POMIS LAUDE[N]SIS / F.MDCXI* što čini palu jedinim Pomisovim djelom koju je autor i potpisao i datirao.

Ženska figura, koju pridržava opisan muški lik, nogama se oslanja na isti objekt s natpisom i pada na leđa prema lijevom rubu kompozicije. Muškarcu je oko struka zavezana plava draperija, a žena je odjevena u tamnocrvenu haljinu sivih rukava koja joj spada s ramena.

Iza muškarca stoji sv. Franjo Asiški sa svetokrugom oko glave prepoznatljiv po tonzuri i franjevačkom habitu.¹⁷⁶ Prikazan je u desnom profilu, kadar mu reže desno rame, a muškarac mu prekriva donji dio tijela tako da se svetac vidi samo iznad pasa. Gleda prema gore i prislanja na prsa desnu ruku. Desno od sv. Franje Asiškog, u trećem prostornome pojasu vidi se nepoznata svetica sa svetokrugom oko glave kako stoji uz njegovo lijevo rame i gleda prema njemu.

U donjem lijevom kutu nalazi se muškarac kojem kadar obuhvaća samo lijevu stranu tijela iznad pasa. Glava mu je položena u lijevi profil, a gola prsa su mu okrenuta prema promatraču. Desnom rukom ispruženom prema desnoj strani kompozicije drži lanac kojemu je kraj obješen oko njegovog vrata.

Iznad njega, u drugom prostornom pojasu stoji žena s bijelim pokrivalom na glavi koja pridržava mršavog, vjerojatno bolesnog muškaraca tamne kose i brade. Okrenuta u lijevi profil i odjevena u tamnocrvenu haljinu bijelog ruba koja joj spada s ramena, naginje se ispred sebe, odnosno prema muškarcu i drži ga lijevom rukom za lijevu podlakticu.

Muškaraca vidimo u lijevom poluprofilu. Sjedi na povišenju i vjerojatno se donjim dijelom leđa oslanja na ženu koja ga pridržava. Gotovo je cijeli nag, tek mu svijetla tkanina prekriva intimne dijelove. Glavom i ramenima je nagnut na svoju desnu stranu, lijeva podlaktica mu je položena u krilo, a desna ruka koju pridržava ženska figura lagano odmaknuta od tijela.

Između spomenute ženske figure i desnog ruba slike nazire se glava bradatog starca koji okreće lice u lijevi poluprofil odmičući tako pogled od središnjeg zbivanja. Iznad starčeve glave netko drži nago dijete. Vide se samo dlanovi osobe koja ga nosi, dok ostatak njezinog tijela ona nije u kadru.

¹⁷⁶ Usp. MG [Marijan Grgić], »Franjo Asiški«, 1990. [1979.], str. 234.

Sv. Elizabeta Ugarska ili Türińska smještena je u treći prostorni pojas korak ispred žene s bijelim pokrivalom na glavi, u istoj okomitoj liniji kao mršavi muškarac. Stoji na stepenicama sa svetokrugom oko glave, okrunjena i zaogrnuta zlatnim plaštem. Stepence na kojoj svetica stoji i niža stepenica se djelomično vide u središnjoj vertikalnoj osi kompozicije između mršavog muškarca i žene koja se ruši na tlo. Svetica je tijelom okrenuta u lijevi profil, a licem u lijevi poluprofil i gleda prema promatraču. Sv. Elizabeta Ugarska često se u ikonografiji pojavljuje kao franjevačka redovnica, no ponekad se, kao ovdje, prikazuje s trostrukom krunom na glavi.¹⁷⁷ Na slici ne nosi svoj redovit atribut, pregaču s ružama,¹⁷⁸ no lijevu ruku pruža ispred sebe i kažiprstom pokazuje na anđela koji nosi košaru, a drugi, manji anđeo iz košare vadi ružine latice. Između sv. Elizabete Ugarske i desnog ruba kompozicije, odnosno iznad djeteta, vidi se glava sv. Klare sa svetokrugom u lijevom profilu. U skladu s uobičajenom ikonografijom odjevena je u odjeću klarisa i drži pokaznicu s hostijom.¹⁷⁹ Piksidu prinosi licu i lagano naginje glavu na svoju desnu stranu.

Anđeo s košarom na kojega pokazuje sv. Elizabeta Ugarska lebdi u horizontalom i vertikalnom središtu djela. Odjeven je u draperiju crvene boje u gornjem dijelu i tamno smeđe u donjem. Tijelo mu je u punom lijevom profilu, a glava u lijevom poluprofilu. Lice podiže prema gore gledajući Bogorodicu. Položen je dijagonalno u odnosu na rub kompozicije, a dijagonalnu liniju nastavlja manji anđeo koji se odozgora spušta prema košari. Manji anđeo je nag i okrenut promatraču leđima. Obje ruke pruža ispred sebe, odnosno prema košari i drži u njima latice ruža.

Ispod anđela s košarom iza stepenica smještena je skupina figura. Stepence figurama prekrivaju veći dio tijela pa se vide samo njihove glave i poprsja. U skupini je bradati svećenik u bijeloj haljini koji vrši egzorcizam¹⁸⁰ nad ženom koja pada na tlo. Svećenik se naginje na desnu stranu slike, glavu okreće u lijevi profil gledajući prema ženi, a u lijevoj ruci drži otvorenu knjigu. Desno od njega ženska figura u žutoj i muška u tamnozelenoj draperiji promatraju događaj i snažno se naginju prema lijevom rubu kompozicije. Ženska figura u rukama drži dijete okrenuto *en face* prema promatraču koje se rukama prihvaća za njena ramena.

Iza sv. Franje Asiškog i nepoznate svetice te iza sv. Elizabete Ugarske i sv. Klare, odnosno s lijeve

¹⁷⁷ Usp. MG [Marijan Grgić], »Elizabeta Ugarska«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 218.

¹⁷⁸ Isto.

¹⁷⁹ Usp. MG [Marijan Grgić], »Klara«, 1990. [1979.], str. 328.

¹⁸⁰ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 59.

i desne strane anđela s košarom vide se sivi stupovi i zidovi pa djeluje kao da se događaj odvija na ulici između građevina. Nebo je tamnoplave boje i prošarano oblacima.

U središtu nebeske zone nalazi se Bogorodica s Djetetom u krilu odjevena u crvenu haljinu i plavi plašt dubokih nabora. Sjedi prekriženih nogu na oblaku kojega nose *putti*. Plašt joj pokriva glavu, desnu ruku i noge. Glave blago nagnute na lijevu stranu slike promatra Dijete položeno na njenu desnu nogu. Desnom rukom pridržava maloga Krista, a u lijevoj ruci koju polaže na lijevu nogu drži bijeli ljiljan. Krist sjedi u desnom profilu glave okrenute u desni poluprofil i gleda u promatrača. Kao što govori samo ime djela, riječ je ikonografskom tipu Marije Pomoćnice, popularnom u srednjoj Europi nakon Tridentskog sabora zahvaljujući slici Lucasa Cranacha Starijeg (Kronach, Oberfranken, 1572. – Weimar, 1553.) na glavnom oltaru katedrale svetog Jakova u Innsbrucku iz 1537.¹⁸¹

Bogorodicu flankiraju anđeli, po jedan sa svake strane. Većih su dimenzija od anđela s košarom i podjednakih dimenzija figurama svetaca, bolesnika i ostalih likova. Smješteni su na nešto nižu razinu od Majke Božje tako da su im glave u visini njenih prsa. Lijevi anđeo u draperiji bijele i crvene boje prikazan je u desnom profilu kako gleda prema Bogorodici i polaže lijevu ruku na grudi, a desnu na oblak. Desni anđeo odjeven u sličnu haljinu kao i lijevi anđeo, ali bijele i žute boje, te lebdi okrenut u lijevi poluprofil lagano se nagnjući prema dolje. Usmjerava pogled i širi ruke prema zemaljskoj zoni. Kadar anđelima reže vrhove krila i draperije. Pozadina nebeske zone je zlatne boje. Likovi gornje zone odjeveni su u izrazito voluminozne draperije bogate dubokim naborima.

Raspored figura je podjednak s lijeve i desne strane djela, pogotovo u nebeskoj zoni, a simetričnost dodatno naglašavaju Bogorodica i anđeo s košarom u središnjoj vertikalnoj osi. Ipak, simetričnosti se donekle suprotstavlja figura sv. Elizabete Ugarske koja stoji na desnoj strani i uzdiže se nad ostalim likovima zemaljske zone.

Prostor unutar donje zone je prilično nečitak. Likovi se nalaze u eksterijeru, okupljeni oko stepenica, a iza njih su građevine koje kadar obuhvaća tek djelomično. Odnose među figurama i arhitektonskim elementima često nije lako iščitati. Mogli bismo pretpostaviti da stepenice vode do građevine na lijevoj strani, no na njihovom vrhu stoji sv. Elizabeta Ugarska koja je gotovo većih dimenzija od građevine pa se može pretpostaviti da je građevina negdje u daljini. Figure su smještene

¹⁸¹ Usp. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora*, 2007., str. 191.

gusto jedna do druge i podijeljene u nekoliko skupina uz stepenice, ispred i iza njih. Među grupom likova na desnoj strani kompozicije teško je odrediti tko stoji pored stepenica, a tko na njima, odnosno nejasno je na čemu sjedi ili stoji koji lik i kako su položeni jedan u odnosu na drugog.

U pozadini gornje zone nema nikakvih elemenata arhitekture ili pejzaža, likovi jednostavno lebde na oblaku ili u zraku, a odnosi među njima su posve čitki. Svjetlost izvire s vrha slike i slijeva se od Bogorodice prema figurama donje zone. Kolorit je relativno taman, posebice u donjem dijelu slike. Prevladavaju smeđi tonovi, ali s čestim plavi i žutim naglascima koji se izmjenjuju u pravilnom ritmu.

5.6 *Krist predaje ključeve svetom Petru*

oko 1615.

ulje na platnu

226 x 157 cm

Graz, Universalmuseum Joanneum, Stara galerija



Slika 49

U formatu uspravno postavljenog, ravno zaključenog pravokutnika prikazano je devet figura. Glavni događaj se odvija između Krista i sv. Petra, dok ostali likovi imaju ulogu promatrača.

U prvom prostornom pojasu, u donjem dijelu pale smješten je muški lik duge, tamnosive brade kojeg kadar siječe u visini pasa. Zauzima dvije trećine širine i jednu trećinu visine slike. Tijelo mu je položeno paralelno promatraču, no glavu okreće u desni profil kako bi preko ramena vidio zbivanje iza svojih leđa. Lijevi rub kompozicije mu siječe stražnji dio glave i desnu ruku, ostavljajući u kadru samo desnu šaku. Lijevu ruku mu prekriva zeleni plašt, a lijevi dlan polaže na knjigu koja rastvorena leži na stolu pred njime. Probst pretpostavlja da je riječ o proroku Izaiji kojeg Petar u Novome Zavjetu citira

govoreći o »novim nebesima« i »novoj zemlji«. ¹⁸²

Uz desni rub kompozicije, u drugom prostornom pojasu stoji vojnik s tamnosivom kacigom na glavi. Vidimo ga s leđa, okrenutog prema sv. Petru i Kristu. Odjeven je u bijelu odjeću preko koje je prebačena svijetloljubičasta toga. Zauzima dvije trećine visine slike, noge su mu u visini Izaijinih ruku, a glava u visini Kristovog ramena. Desnom podlakticom se oslanja na oslonac, dok desnom nogom zakoračuje ispred sebe i podiže stopalo na povišenje.

Iznad vojnikovog desnog ramena nazire se glava i rame nepoznatog muškarca tamne, kratke kose i sa svijetlim pokrivalom na glavi. Desni rub kompozicije mu siječe dio glave i lijevo rame, a vojnik mu prekriva donio dio tijela tako da mu vidimo samo lice u lijevom profilu, desno rame i lijevu šaku ispred ramena kojom pokazuje na sv. Petra i Krista.

U trećem prostornom pojasu nalaze se velike, bijele stepenice koje vode prema lijevoj strani kompozicije. Na vrhu stepenica, na klupi u desnom profilu sjedi Isus Krist duge kose, bez brade i s aureolom. Odjeven je u svijetlocrvenu odjeću i zaogrnut plavim plaštem. Leđima se lagano naginje naprijed, dok glavu spušta dolje, prema sv. Petru. Desnu ruku pruža ispred sebe polažući dlan nad glavu sv. Petra u gesti blagoslova, a lijevu ruku kojom je vjerojatno upravo predao Petru ključ, drži nad lijevom koljenom.

Sv. Petar sijede kose i brade kleči u lijevom poluprofilu dvije stepenice niže od one na kojoj sjedi Krist. Plašt prebačen preko njegovog desnog ramena je žute, a haljina svijetloplave boje. Lagano povinut prema naprijed u ramenima, spušta glavu prema svom desnom ramenu. Podlaktice pruža ispred sebe i dlanovima okrenutima prema gore prihvaća veliki zlatni ključ. Tijelo vojnika mu djelomično zaklanja noge. Sv. Petar se u ikonografiji često prikazuje kako drži ključeve neba, a plašt mu je redovito žut što označava objavljenu istinu. ¹⁸³

Iznad Kristovog dlana lebdi bijela golubica Duha Svetoga usmjerena prema donjem rubu kompozicije i okružena zrakama svjetlosti. Golubica, Kristov dlan i Petrovo lice neznatno su pomaknuti prema desnoj strani u odnosu na vertikalnu os slike.

Uz lijevi rub kompozicije, iza Kristovih leđa nalazi se bradati muškarac kratke, kovrčave kose. Kadar mu obuhvaća samo lice u desnom profilu i ruke. Glava mu je otprilike u visini Kristovog ramena. Bradu oslanja na lijevi dlan, a desnu šaku polaže na klupu na kojoj sjedi Krist.

Iza stepenica se vide donji dijelovi dva velika, bijela stupa na visokim kvadratnim postamentima,

¹⁸² Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 71.

¹⁸³ Usp. MG [Marijan Grgić], »Petar«, 1990. [1979.], str. 457.

prekinutih gornjim rubom kadra. Lijevi rub desnog stupa nalazi se u istoj liniji kao i golubica Duha Svetoga i Kristov dlan, a lijevi rub kompozicije siječe lijevi stup pa on ne ulazi u kadar čitavom širinom.

Uz lijevi stup stoji muškarac s crvenom kapom. Glavu okreće u desni poluprofil gledajući prema Kristu i sv. Petru. Tamni plašt mu prekriva lijevu ruku, a arhitektonski elementi zakrivaju donji dio tijela i lijevo rame, no vidi mu se dlan koji polaže ispred prsa i njime pokazuje prema dolje desno, odnosno prema glavnom zbivanju. Iza njegovog lijevog ramena stoji žena svijetle kose odjevena u crvenu draperiju. Vide joj se samo glava i lijeva ruka kojom pokazuje u istom smjeru kao i muškarac. Muškarac i žena se izdižu nad ostalim likovima.

Uz lijevi rub stupa, na malo nižoj razini od muškarca i žene, nazire se još jedna muška figura. Nalazi se u pozadini zraka svjetlosti koje svijetle oko golubice Duha Svetoga.

Između figura i dva stupa vidljiva je lučno zaključena niša u sivome zidu. Ne vide se nebo niti elementi pejzaža. Uz likove, jedino su prikazani elementi arhitekture. Stepence, stupovi, zid i niša su vjerojatno dijelovi jedne veće građevine ispred koje su figure smještene.

Likovi, izuzevši Izaiju, grupirani su tako da prate dijagonalnu liniju. Izajino lice i lijeva ruka čine zasebnu dijagonalu paralelnu onoj koju formiraju ostale figure. Sve figure su postavljene realistično u prostor poštujući pravila perspektive, a ne aditivno kao što je to često slučaj na Pomisovim palama, pogotovo kod likova u nebeskim zonama slike. Jasan je međusoban odnos masa, odnosno likova i arhitekture koja je dodatno potencirana niskim očištem.

Svjetlost se širi iz središta slike, od golubice Duha Svetoga prema ostalim figurama, osvjetljavajući najsnažnije sv. Petra. Arhitektonski elementi su bijele i sive boje, a najintenzivnije boje su korištene u prikazu odjeće figura. Svaka od četiriju dominantnih figura, Krist, sv. Petar, Izaija i vojnik nose odjeću drugačije boje, bez ponavljanja.

Nebehay ističe da se prikaz odnosi na Evanđelje po Mateju,¹⁸⁴ »Tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskoga, pa što god svežeš na zemlji, bit će svezano i na nebesima, a što god razriješiš na zemlji, bit će razriješeno i na nebesima.« (Mt 16,19).¹⁸⁵ Tema predaje ključeva svetome Petru rijetko se pojavljuje samostalno. Obično je nalazimo kao dio ciklusa o životu svetoga Petra¹⁸⁶ pa bismo mogli pretpostaviti da je i ova slika bila dio šireg ikonografskog programa. Ipak, zbog velikih dimenzija, možemo pretpostaviti da je originalno imala funkciju oltarne pale, a treba uzeti u obzir i da tema u skladu s težnjama protureformacije simbolizira primat pape i rimske Crkve pa u tom kontekstu nije neobično da

¹⁸⁴ Usp. Stefanie Nebehay, *Giovanni Pietro de Pomis*, 1950., str. 113.

¹⁸⁵ *Biblija*, 1983., str. 951.

¹⁸⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 71.

je ovaj put izvedena kao samostalna. Ipak, izvorni smještaj je do danas ostao nepoznat.

Djelo nije potpisano, a Nebehay pretpostavlja da je nastalo 1615. godine.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Isto, str. 70.

5.7 Navještenje Mariji

1618.

ulje na platnu

400 x 195 cm

Graz, katedrala



Slika 50

Format slike je vertikalno postavljen, lučno zaključen pravokutnik. Djelo se može podijeliti na donju, zemaljsku zonu i gornju, nebesku zonu. Sam događaj Navještenja odvija se u zemaljskoj zoni. Na lijevoj strani, u desnom profilu sjedi arkandeo Gabrijel odjeven u draperiju crvene i bijele boje i žuti plašt. Lijevu ruku u gesti blagoslova diže prema Djevici Mariji na desnoj strani slike, a desnu ruku polaže u krilo i njome drži stabljiku ljiljana. Cvjetovi ljiljana dopiru do središnje vertikalne osi slike. Ovakav

prikaz se donekle odmiče od uobičajene ikonografije u kojoj je arkandeo odjeven u bijelu haljinu te stoji, spušta se na koljena ili lebdi.¹⁸⁸ Ipak, zahvaljujući motivu ljljana koji od XIV. stoljeća postaje Gabrijelov atribut zamijenivši glasnički štap, žezlo i procesijski križ¹⁸⁹ te Bogorodici za klecalom na desnoj strani slike,¹⁹⁰ nema sumnje da se radi o sceni Navještenja pa stoga i o arkandelu Gabrijelu.

Klecalo djelomično prekriva Mariju tako da je vidimo samo iznad pasa. Prsima je okrenuta prema promatraču, a lice joj je prikazano u lijevom poluprofilu. Nosi crvenu haljinu i plavi plašt, pogled usmjerava prema tlu, a ruke primiče sebi. U nekim ikonografskim rješenjima Marija okreće dlanove prema van odbijajući veliku čast koja joj je ponuđena, a u drugima dlanove polaže na prsa prihvaćajući tako Božju volju.¹⁹¹ Pomis nalazi presjek ova dva rješenja i slika je s jednim dlanom na prsima, a drugim okrenutim prema van. Arkandeo i Marija se u potpunosti nalaze unutar kadra i zauzimaju polovicu visine djela.

Na klecalu se nazire knjiga koja je od XIII. stoljeća čest motiv u ikonografiji Navještenja proizašao iz apokrifnog Pseudomatejeva evanđelja: "Uvijek je molila i razmišljala o Zakonu" (gl. VI, 3) i srednjovjekovnih komentara prema kojima je Bogorodica u trenutku Navještenja čitala u Bibliji Izajino proročanstvo: »Evo, Djevica će začeti i roditi sina.« (Iz 7, 14).¹⁹²

U gornjoj zoni slike, u istoj vertikalnoj osi kao i ljljani, simbol Duha Svetoga, odnosno golubica, leti prema Djevici. Golubica je još jedan ustaljeni motiv u sceni Navještenja, a ilustrira riječi iz Evanđelja da će Duh Sveti sići na Djevicu.¹⁹³

Oko golubice i ljljana otvara se izduljen, prazan prostor s donje strane omeđen arkandelom i Marijom, a s gornje strane gomilom anđela i *putta* raspoređenih u dvije dijagonale koje se spajaju na vrhu slike. Kadar reže gomilu tako da neke figure u cijelosti ostaju u njemu, a neke tek djelomično. U obje dijagonale dominira po jedan anđeo koji se ističe među ostalima svojom veličinom. Svaki anđeo i *putto* je u drugoj pozi te drugačijim gestama odmiče oblake, a zajedničko im je to da svi promatraju događaj u donjoj zoni slike.

¹⁸⁸ Usp. BF [Branko Fučić], »Navještenje«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 422–423.

¹⁸⁹ Isto, str. 423.

¹⁹⁰ Isto, str. 421.

¹⁹¹ Isto.

¹⁹² Isto, str. 422.

¹⁹³ Isto, str. 423.

Na samom vrhu kompozicije prikazana su dvije krilate ženske figure koje sjede na oblacima i također gledaju prema dolje. Desna figura odjevena u plavo-crvenu draperiju u lijevoj ruci drži mač, a desnom grli oko ramena lijevu figuru u bijeloj haljini. Kadar desnoj figuri siječe vrhove krila. Nebehay ih tumači kao anđela i proročicu,¹⁹⁴ dok Woisetschläger pretpostavlja da se radi o dvije proročice Europi i Eritre, koje se od srednjeg vijeka vežu uz prikaz Navještenja.¹⁹⁵

Likovi gornje zone su osjetno manjih dimenzija od onih iz donje zone što pojačava dojam visine. Iako jasno možemo razabrati dvije zone, figure unutar obiju zona zajednički čine skladnu, ovalnu kompoziciju naglašenu pokretima rukama arkandela i dvaju većih anđela gornje zone. Simetričnost kompozicije je istaknuta motivom golubice i ljljana u središnjoj vertikalnoj osi.

Likovi su pomalo izduljeni, s malim glavama u odnosu na tijelo. Lica su im duguljasta, blago spuštenih kapaka i duljeg, ravnog nosa, a pokreti izrazito dinamični. Draperije, pogotovo Gabrijelova i Djevičina bogate su dubokim naborima što doprinosi njihovoj voluminoznosti.

Izvor svjetlosti nalazi se iza golubice pa je stoga središnji dio najjače osvijetljen. Otuda se svjetlost difuzno širi te se u pozadini figura ne vidi niti jedan objekt. Dakle, unatoč voluminoznosti likova, ne postoji prava dubina slike. Prostor u kojem su figure smještene tek je naznačen prikazom poda s kvadratnim uzorkom. Prevladava tamni kolorit, s crvenim i plavim naglascima na draperijama likova te dva žuta naglaska, jednim u središtu slike oko golubice i drugim na arkandelovom plaštu.

¹⁹⁴ Usp. Stefanie Nebehay, *Giovanni Pietro de Pomis*, 1950., str. 130.

¹⁹⁵ Usp. Kurt Woisetschläger, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 150.

5.8 *Vizija svetog Ignacija Loyolskog*

1618.

ulje na platnu

400 x 195 cm

Graz, katedrala



Slika 51

Pala na južnom, bočnom oltaru gračke katedrale posvećenom sv. Ignaciju Loyolskom, formata je uspravno postavljenog, lučno zaključenog pravokutnika. Čitav kadar ispunjavaju figure koje možemo podijeliti u dvije skupine, figure unutar donje, zemaljske zone slike i one unutar gornje, nebeske zone.

U zemaljskoj zoni smješteni su Isus Krist na lijevoj strani i sv. Ignacije Loyolski na desnoj. Oba lika su u potpunosti obuhvaćena kadrom i zauzimaju polovicu visine djela. Krist je prikazan okrunjen trnovom krunom, kratke kose te s bradom i aureolom. Njegova glava okrenuta je promatraču u desnom poluprofilu, a pogled usmjeren prema sv. Ignaciju Loyolskom. Božji sin odjeven u crvenu draperiju i plavi plašt lagano se poginje pod teretom križa kojeg nosi preko desnog ramena, iskoračuje desnom nogom prema naprijed, a lijevu ruku pruža ispred sebe pokazujući tako sv. Ignaciju Loyolskom smjer. Oko vrata mu je obješen konopac koji je na drugome kraju zavezan za križ.

Sv. Ignacije Loyolski sa svetokrugom i kose obrijane po sredini glave kleči u lijevom poluprofilu odjeven u jednostavnu, crnu, odjeću isusovačkoga reda. Pogled podiže prema Kristu i klanja mu se laganim nagibom prema naprijed, a desnu ruku prinosi prsima.

Tamnosivi zid i dva stupa u drugom prostornome pojasu, iza dvojice likova, prema Dagmar Probst, mogu biti aluzija na kapelu u La Storta gdje se sv. Ignaciju Loyolskom ukazao Krist i predao križ uz riječi: *Ego vobis Romae propitius ero* («Bit ću vam milostiv u Rimu») nakon čega svetac odlazi u Rim tražiti dozvolu od pape za osnivanje isusovačkog reda.¹⁹⁶

Lijevo od Krista prekida se zid kapele koji djeluje kao da je na tome mjestu porušen. Između zida i lijevog ruba slike, u trećem prostornome pojasu otvara se pogled prema gradu na koji Krist pokazuje rukom. Naziru se stup i dio građevine nalik na crkvu. Prema Woisetschlägeru, stup je Trajanova kolumna, a crkva Santa Maria di Loreto u Rimu.¹⁹⁷

Skupina *putta* koji također različitim pokretima ruku i nogu razmiču oblake te još jedan manji anđeo koji u visini većeg anđela, gornjim dijelom tijela proviruje kroz oblake. Anđeo drži lijevu ruku na prsima, a desnom pokazuje iznad sebe, na najgornji dio slike gdje lebdi Bog Otac duge bijele brade, odjeven slično Kristu, u crvenu haljinu i plavi ogrtač. Desnu ruku podiže u gesti blagoslova, dok lijevom rukom drži žezlo i oslanja se o globus na kojemu je Kristov monogram IHS, iznad njega križ, a ispod tri čavla (dio grba Družbe Isusove), što je ujedno čest simbol kod prikaza Ignacija Loyolskog.¹⁹⁸

S desne strane, u visini nogu Boga Oca jedan od *putta* lebdi horizontalno, okrenut *en face* prema promatraču i rukama ispruženima iznad glave drži globus na koji se oslanja Bog Otac. Od njegovog lijevog ramena prema gore desno se dijagonalno proteže komad bijele tkanine. Ovakav tip horizontalno položenog anđela sa svijetlom, vijorećom tkaninom poznat je s Pomisove slike *Alegorija nadvojvode*

¹⁹⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 78.

¹⁹⁷ Usp. Kurt Woisetschläger, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 151.

¹⁹⁸ Usp. MD [Mitar Dragutinac], »Ignacije Loyola«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 258.

Ferdinanda kao protureformatora iz 1603. godine, čuvane u Staroj Galeriji Universalmuseuma Joanneuma u Grazu.

Na što su viši položaj unutar kompozicije figure smještene, to su manjih dimenzija pa su tako Krist i sv. Ignacije Loyolski veći od svih drugih likova. Bog Otac je manji od anđela iz središta nebeske zone, a *putti* u visini anđela su veći od onih u visini Boga Oca. Takvo smanjivanje figura odozdo prema gore stvara dojam velike visine. Raspored figura ukazuje na simetričnu raspodjelu s lijeve i desne strane, no ako usporedimo gornju i donju zonu, figure nebeske zone su brojnije i gušće raspoređene te kadar reže vrhove draperije Boga Oca i krila nekih od *putta* i manjeg anđela. Većinu pozadine gornje zone ispunjavaju sivocrni oblaci koji samo pod nogama Boga Oca postaju bijeli. U najgornjem dijelu, iza Boga Oca i *putta* koji nosi globus, nema više oblaka i pozadina je žute boje, što sugerira svjetlost.

Prostorni odnosi među figurama su jasni, kako u nebeskoj tako i u zemaljskoj zoni. Također je jasan odnos između interijera kapele i dvojice likova koji se nalaze unutar nje. Svjetlost dolazi iz dva izvora. Jedan izvor je na nebu i širi se od Boga Oca, a drugi dolazi iz eksterijera, odnosno iz grada koji se nazire iza porušenog zida i od tuda ulazi u kapelu. Sukladno tome, kolorit je svjetliji na lijevoj polovici na kojoj se nalaze izvor svjetlosti, a najsvjetliji naglasci su odjeća Boga Oca, donji dio draperije većeg anđela te Kristova haljina i plašt. Na ostatku slike prevladava sivosmeđi kolorit, najtamniji u prikazu Ignacija Loyolskog.

U donjem lijevom kutu nalazi se autorov potpis: *Joannes Petrus de Pomis F.*

5.9 *Uznesenje*

1620./1622.

ulje na platnu

280 x 162 cm

Rein, crkva cistercitskog samostana



Slika 52

U gornjoj trećini formata uspravno postavljenog, lučno zaključenog pravokutnika, prikazana je Bogorodica koja uzlazi na nebo, a u donje dvije trećine apostoli koji začuđeni promatraju događaj.

Apostoli podijeljeni u lijevu i desnu skupinu figura ispunjavaju čitavu širinu kompozicije. U prvom prostornom pojasu, kadar siječe u visini pasa apostola lijeve skupine, okrenutog promatraču leđima. Glavu diže gore i tijelom se lagano okreće prema desnoj strani, odnosno prema Bogorodici. Kosa mu je kratka, sijeda i kovrčava, a po sredini glave je ćelav. Lijevi dlan polaže na desno rame kojim prolazi središnja vertikalna os, dok desnu ruku savijenu u laktu pruža prema desnom rubu kompozicije. Odjeven je u tamnu haljinu i svijetlu draperiju zavezanu oko struka.

Između njega i lijevog ruba djela, u drugom prostornom pojasu stoji drugi apostol tijelom okrenut frontalno prema promatraču. Zauzima gotovo cijelu visinu zemaljske zone slike, a glava mu se uzdiže nad ostalim apostolima. Lice okreće u desni profil i preko ramena promatra Bogorodicu. Ima sijedu, poludugu bradu, a kosa mu je također sijeda te je kao i prethodni apostol ćelav po sredini glave. Povija se u ramenima i pruža ispred sebe lijevu ruku napola ispruženog dlana. Između lijevog lakta i trupa pridržava tkaninu koju je vjerojatno povukao s Bogorodičina groba. Tkanina mu se proteže uz lijevo bedro i bok, preko trupa i pada uz lijevu nogu sve do tla. Lijevom nogom snažno iskoračuje naprijed tako da mu se haljina uzdiže i otkriva koljeno i potkoljenu.

Lijevo od njega, u visini njegovog boka, u trećem prostornom pojasu muškarac tamne kratke kose i široke tamne brade naginje se nad praznim grobom. Glava mu je u istoj vertikalnoj osi kao i glava apostola iz prvog prostornog pojasa. Vidljiva mu je samo glava i povijena ramena, dok mu ostatak tijela zakrivaju Bogorodičin grob i tkanina koju je drugi apostol povukao s njega. Prstima se prihvaća za rub praznog groba kojemu se među zbijenim likovima vidi samo jedan ugao.

Iza ramena apostola koji je povukao tkaninu s groba, naziru se dvije muške figure tamne kose koje gledaju jedna prema drugoj. Lijevoj je vidljiv samo gornji dio glave, a desnoj glava, duga brada, dio poprsja i desna šaka koju podiže na visinu prsa i kojom pokazuje prema gore.

Uz desnu rub kompozicije, u najdonjoj trećini slike i u drugom prostornom pojasu smješten je muškarac tamne brade i kratke kose, ćelav po sredini glave. Glavu okreće u puni lijevi profil i lagano podiže gledajući prema Bogorodici, dok mu je tijelo zaokrenuto u lijevi poluprofil. Lijevi dlan pruža tako da vrhovima prstiju dodiruje prsa, a lijevu ruku svija u laktu i pruža ispred sebe podižući desni dlan u pozi blagoslova. Odjeven je u svijetlu haljinu i tamni plašt koji mu je prebačen preko desnog ramena i preko lijevog lakta.

Nad njime sjedokosi muškarac okrenut leđima naginje se prema sredini kompozicije. Kadar mu obuhvaća samo glavu ramena i dio lijeve ruke. Prema njemu s desne strane gleda muškarac kojemu mu je vidljiva samo glava sijede kose i brade, a s njegove lijeve strane stoji apostol okrenut *en face* i nagnut prema promatračevoj desnoj strani. Svija se u ramenima, glavu okreće u lijevi profil i podiže prema Majci Božjoj, dok ruke raširenih dlanova pruža ispred sebe. Odjeven je u svijetlu haljinu, a noge mu obavija tamna tkanina.

U daljnjem prostornom pojasu naziru se četiri muškarca koji vjerojatno stoje iza Marijinog groba. Iznad glave apostola nagnutog prema sredini slike vide se dvije glave kratke tamne kose, a na malo nižoj razini, iznad apostola koji pruža ruke ispred sebe, muško lice u lijevom profilu pogleda usmjerenog

prema gore. Lijevo od njega smještena je još jedna muška figura u svijetloj haljini koja, poput većine ostalih, gleda prema Bogorodici. Vidi mu se čitavo poprsje i lijeva ruka koju u pozi blagoslova pruža ispred sebe. U pozadini se čitavom širinom slike protežu brda i grad u njima, razdvajajući zemaljsku od nebeske zone.

U vertikalnom središtu slike lebdi Bogorodica kojoj svetokrug gotovo doseže vrh slike, a stopala joj se nalaze na razini grada u pozadini. Preko svijetle kose joj je prebačen veo, a preko ramena tamni plašt koji joj seže do koljena i širi se na obje strane. Gleda prema gore i pruža ruke u pozi oranta. Odjevena je u svijetlu haljinu, a na prsima joj se križa traka sa simbolima križa. Pozadina je u gornjem dijelu, do visine Marijinog struka tamnija, a u donjem svjetlija i ispunjena oblacima. Nad gornjom linijom oblaka lebdi mnoštvo glava anđela s krilima, a par većih anđeoskih glava lebdi nad obje Bogorodičine ruke.

Prikaz Bogorodice u zraku uzdignutih ruku i apostoli okupljeni oko praznog groba su uobičajeni u ikonografiji Uznesenja. Od XVI. stoljeća Mariju ne nose anđeli koji je okružuju u obliku mandorle već se, kao na Pomisovoj pali, sama uzdiže nad grobom.¹⁹⁹

Raspored apostola s obje strane središnje vertikalne osi je uravnotežen, no simetričnosti najviše doprinosi frontalno postavljen lik Majke Božje pruženih ruku. Apostoli su gusto raspoređeni oko groba te su njihovi prostorni odnosi, kao i odnos između njih i groba izrazito nečitki.

¹⁹⁹ Usp. BF [Branko Fučić], »Uznesenje«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 580.

5.10 Sv. Ana Trojna

1621.

ulje na bakrenoj ploči

197 x 105 cm

Frauenheim, dvorska kapela sv. Ane



Slika 53

Formatom uspravno postavljenog, ravno zaključenog pravokutnika dominira grupa figura koju čine sv. Ana, Majka Božja i Mali Isus.

Majka Božja sjedi na oblaku uz desnu nogu sv. Ane, dok sv. Ana također sjedi na oblaku, ali na višoj razini i pomaknuta iza u odnosu na Mariju. U krilu sv. Ane nalazi se mali Isus.

Bogorodica bez pokrivala na glavi i svijetle, skupljene kose okreće glavu i gornji dio tijela u desni profil podižući lice i pogled. Sjedi na oblaku kao da sjedi na tlu, savijenih koljena usmjerenih prema desnom rubu kompozicije. Rukama obuhvaća Dijete oko struka. Isusova glava prikazana je u lijevom poluprofilu, a torzo u puno lijevom profilu. Naginje se prema majci i polaže lijevu ruku na njena prsa,

dok noge pruža prema donjem lijevom kutu slike. Nag je, samo mu je oko pasa zavezana bijela tkanina.

Sv. Ana sjedi na oblaku kao da sjedi na stolcu polažući stopala na niži oblak na kojemu sjedi Bogorodica. Lice smješteno u središnju vertikalnu os slike prikazano je u desnom poluprofilu, a tijelo koje naginje na desnu stranu kompozicije okrenuto je paralelno promatraču. Pogled usmjerava prema golubici u gornjem desnom kutu kompozicije, dok desnom rukom grli Mariju, a lijevu polaže na Djetetovu desnu nogu. Odjevena je u karmelićansku odjeću, crnu haljinu i dugi crni veo. Veo na desnoj strani slike prati liniju Aninog tijela i pada joj do koljena, a na lijevoj strani prati prvo liniju njenog pa zatim Marijinog tijela te doseže do Bogorodičinog desnog boka. Na taj način veo djeluje kao svojevrsni okvir skupine likova. Ispod Aninog vela nazire se bijela tkanina koja joj obavija čelo, obraze i vrat. Glava joj se nalazi u središnjoj vertikalnoj osi pale, a skupina figura zajednički zauzima gotovo čitavu širinu slike.

Sv. Ana, Majka Božja i mali Isus prikazani zajedno čine motiv sv. Ane Trojne. Kada su tri lika komponirana okomito, u krilu sv. Ane sjedi manja figura Bogorodice, a u Bogorodičinom krilu Dijete. Ukoliko su komponirani vodoravno, Isus sjedi na klupi između dviju svetica.²⁰⁰ Pomis pronalazi malo drugačije rješenje te komponira likove piramidalno postavivši Isusa u Anino krilo i prikazavši Mariju kako sjedi pored njenih nogu. Motiv sv. Ane Trojne se pojavljuje u XIV. stoljeću, no najveću popularnost doživljava u XV. i XVI. stoljeću.²⁰¹

Wöiseschlager je pretpostavio da središnji ženski lik koji pridržava Djevicu i Dijete nije sv. Ana, već sveta Tereza Avilska s obzirom na to da je odjevena u karmelićansku odjeću,²⁰² no ipak ostaje vjerojatnije da se radi o svetoj Ani. Osim titulara kapele, argument takvoj tvrdnji je grafika Johanna Veita Kauperza prema kojoj najvjerojatnije nastaje slika, a nazvana je *Majka Ana*.²⁰³

U najgornjoj četvrtini slike, na desnoj strani Bog Otac duge, sijede brade lebdi na oblaku, te osjetno manjih dimenzija od Bogorodice i sv. Ane čime se sugerira njegova udaljenost od skupine likova u donjem dijelu kompozicije. Gornjim dijelom tijela se naginje prema vertikalnom središtu slike, a pogled spušta prema sv. Ani Trojnoj. Odjeven je u bijelu draperiju, a plašt mu vijori iza leđa i diže se u vis. Desnu ruku drži u gesti blagoslova, dok u lijevoj nosi žezlo i oslanja se njome na globus. Od njegovih usta okomito, prema dolje proteže se natpis: *HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS* (»Ovo je Sin moj

²⁰⁰ Usp. BF [Branko Fučić], »Sveta Ana Trojna«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 554.

²⁰¹ Isto.

²⁰² Usp. Kurt Woiseschlager, »Die Österreichischen Werke«, 1974., str. 151.

²⁰³ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 83.

ljubljeni«; Mt 3,17).²⁰⁴

Sijeda glava, brada, plašt, žezlo i globus redovite su oznake kod antropomorfnog prikaza Boga Oca koji se od vremena renesanse često prikazuje kako lebdi na oblaku.²⁰⁵ Uz desni rub kompozicije, na visini ruke kojom Bog Otac blagoslivlja, lebdi bijela golubica Duha Svetoga okružena zrakama svjetlosti.

Na slici je prikazano nekoliko *putta*. Jedan *putto*, glavom i lijevom rukom proviruje iznad oblaka uz Božju lijevu nogu. Drugi, vodoravno položen *putto* rukama pruženim iznad glave, odnosno prema lijevom rubu kompozicije, pridržava globus o koji se oslanja Bog Otac. Sličan motiv nalazimo na pali *Vizija svetog Ignacija Loyolskog* u gračkoj katedrali. U istoj horizontalnoj liniji, neposredno uz desni rub slike još jedan *putto* glavom i rukom proviruje iznad oblaka. Između sv. Ane i desnog ruba kompozicije dijagonalno je položen još jedan malo veći *putto* koji se tijelom naginje na desnu stranu, no glavu okreće prema lijevoj strani, odnosno prema sv. Ani Trojnoj. Lice mu je prikazano u lijevom poluprofilu, torzo u desnom poluprofilu, a noge u punom desnom profilu. Ruke sklapa nad prsima i gleda prema Djetetu. Uz desni rub kompozicije, na visini Bogorodičinog ramena lebdi još jedan *putto*. Kadar obuhvaća samo glavu, dio krila i desnu ruku kojom pokazuje na Boga Oca. Pozadina je svijetloplave boje i prošarana sivim oblacima.

Dok je većina ostalih Pomisovih pala podijeljena na nebesku i zemaljsku zonu, na pali u Frauenheimu čitav prizor je smješten na nebo. Odnosi između sv. Ane, Majke Božje i Djeteta su čitki, a između njih i ostalih figura nalaze se samo oblaci, na kojima ili među kojima likovi lebde. Piramidalna skupina svete Ane i njezina potomstva doprinosi simetričnosti, no u gornjem dijelu slike tu simetričnost narušava raspored Boga Oca na lijevoj strani te *putta* i golubice Duha Svetoga na desnoj strani djela.

Više nego na bilo kojoj drugoj poznatoj Pomisovoj oltarnoj pali, vidljiva su oštećenja, pogotovo kod draperija Majke Božje i sv. Ane.

²⁰⁴ *Biblija*, 1983., str. 951.

²⁰⁵ Usp. AB [Anđelko Badurina], »Tereza Avilska«, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.], str. 564.

5. 11 *Zavjetna slika obitelji Herberstein*

1621.

ulje na platnu

155 x 255 cm

Maria Lankowitz, kapela sv. Antuna



Slika 54

Format uspravljeno postavljenog, šiljato zaključenog pravokutnika vjerojatno je odgovarao niši gotičke kapele obitelji Herberstein gdje se slika izvorno nalazila.²⁰⁶ Djelo je ikonografski znatno drugačije od ostalih Pomisovih pala.

Članovi obitelj Herberstein prikazani su unutar najdonje trećine slike. U prvom prostornom

²⁰⁶ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 85.

pojasu, na lijevoj strani kleči štajerski guverner Sigmund Friedrich Herberstein,²⁰⁷ a na desnoj strani, zrcalno simetrično njemu supruga Maria Magdalena rođ. barunica od Weltza. U drugom prostornom pojasu nalazi se visoki, smeđi križ s raspetim Kristom. Križ je postavljen na postolje i protežući se središnjom vertikalnom osi skoro doseže do vrha slike. Herbersteinove četiri kćeri, tri unuke, unuk te pet sinova i njihove dvije supruge kleče oko križa formirajući polukrug. Muški likovi su postavljeni s lijeve strane križa, iza Sigmunda, a ženski s desne strane, iza Marije Magdalene.

Prikaz Krista na križu je sukladan uobičajenoj ikonografiji Raspeća koja se kroz stoljeća formirala na Zapadu.²⁰⁸ Krist je nag i okrunjen trnovom krunom, a oči su mu zatvorene što znači da odgovara tipu »mrtvog Krista«.²⁰⁹ Osim krune glavu mu obavija aureola. Lice spušta prema desnom ramenu, a desna nogu prebacuje preko lijeve. Obje noge su prikovane za križ jednim čavlom. Oko bokova mu je zavezana bijela perizoma koja vijori iza njega u obliku dviju traka. Iznad Krista nalazi se traka s natpisom *INRI*, a na postolju pod križem, lubanja polegnuta na dvije prekrížene kosti. Na postolju je ispisano: *CHRISTUS IST MEIN LEBEN. STERBEN IST MEIN GEWIN* [*sic*](»Za mene je živjeti Krist, a umrijeti dobitak.« (*Fil* 1, 21)).²¹⁰

Sigmund Friedrich Herberstein je prikazan sijede kose i duge bijele brade, gornjeg dijela tijela u desnom poluprofilu, a nogu u desnom punom profilu. Gleda prema promatraču odjeven poput sinova u sivi oklop. Kao i njima, ispred koljena mu je položena kaciga.

Marija Magdalena Herberstein okrenuta u lijevi poluprofil gleda prema suprugu. Nosi jednostavnu crnu haljinu s bijelim ovratnikom i bijelo pokrivalo za glavu. Oba supružnika kleče na klecalu.

Herbersteinov sin najbliži lijevom rubu kompozicije narušava polukrug odmaknuvši se prema dubini, odnosno prema lijevoj strani kompozicije. Ispred njega kleči dijete koje predstavlja Herbersteinovog unuka.²¹¹ Iznad Sigmundova ramena može mu se vidjeti samo lice i plava kosa.

Dvije ženske figure najbliže križu predstavljaju Herbersteinove snahe, a četiri figure između njih i desnog ruba Herbersteinove kćeri. Ispred kćeri nalaze se tri djevojčice, Herbersteinove unuke.²¹² Sve su odjevene nalik barunici u jednostavne haljine s bijelim ovratnicima koje se razlikuju samo u boji. Haljine snahe najbliže križu i dviju kćeri udaljenijih od barunice su sive, a one druge snahe i preostalih

²⁰⁷ Isto.

²⁰⁸ Usp. BF [Branko Fučić], »Raspeće«, 1990. [1979.], str. 498–502.

²⁰⁹ Isto.

²¹⁰ *Biblija*, 1983., str. 1106.

²¹¹ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 86–87.

²¹² Isto, str. 86.

kćeri crne kao i baruničina, dok su djevojčice odjevene u crvene haljine.

Svi likovi drže ruke u visini prsa sklopljene u molitvi. Sigmund pogled usmjerava prema promatraču, Marija Magdalena prema suprugu, a ostali članovi obitelji prema križu.

Scena se odvija u interijeru, u visokoj prostoriji tamnih zidova. Iza figura uz lijevi i desni rub nalaze se po dva smeđa stupa kružnog presjeka i bijelih korintskih kapitela. Vidljiv je svod sa zaglavnim kamenom kojeg nose parovi stupova. Zid u pozadini je slične, tek nešto malo tamnije boje od stupova i bogato raščlanjen lezenama.

Kompozicija djela je izrazito simetrična i statična. Križ se nalazi u središtu i vertikalno dijeli sliku na dva dijela. Raspored figura unutar dvaju dijelova slike je vrlo sličan, a elementi arhitekture u pozadini su u potpunosti zrcalno simetrični. Kadar sječe dijelove stupova i kapitela, no likove obuhvaća u potpunosti te oni ispunjavaju njegovu čitavu širinu. Figure su postavljene u međusobno vrlo sličan položaj i stoje u pravilnom rasporedu jedna do druge tako da je odnose među njima lako iščitati. Također je jasan odnos između njih i križa oko kojega su okupljeni i prostorije u koju su smještene. Kolorit je prilično taman. Prevladava smeđa boja križa, stupova i zidova. Tamnom koloritu se suprotstavljaju svijetle boje u prikazu Isusa Krista.

5.12 Sv. Ana Trojna

1624.

ulje na platnu

180 x120 cm

Rijeka, crkva franjevačkog samostana na Trsatu



Slika 55

Pala formata uspravno postavljeno, lučno zaključeno pravokutnika smještena je na oltar, u bočnom brodu bazilike i prikazuje deset likova, tri figure koje čine sv. Anu Trojnu, četiri člana obitelji Della Rovere i tri sveca.

U prvom prostornom pojasu, uz desni rub slike odjeven u oklop kleči naručitelj slike, carski namjesnik i riječki kapetan Stefano della Rovere.²¹³ Na tlu, pored njegovog lijevog koljena je položen ključ kao simbol vlasti nad gradom.²¹⁴ Kapetan je prikazan u lijevom profilu, okrenut prema Djetetu na

²¹³ Usp. Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, str. 107.

²¹⁴ Usp. Koraljka Šarkanji, "Sv. Ana Trojna", 2008., str. 28.

lijevoj strani slike. Gleda prema Isusu i polaže lijevi dlan na nadlakticu dječaka koji stoji pred njime odjeven u crnu haljinu s bijelim ovratnikom. Dječak je okrenut u lijevi profil te podiže glavu i poput kapetana, pogled prema Isusu, a ruke drži na prsima, sklopljene u molitvi. Iznad njegove glave vidljivo je lice većeg dječaka u lijevom profilu. On, za razliku od većine ostalih likova, ne gleda prema Isusu, nego prema promatraču. Dječaci predstavljaju Della Roverine sinove Ferdinanda i Fridrika.²¹⁵ Ispred lica Stefana della Rovere i ponad glave većeg dječaka vidi se glava i lijevo rame Stefanove supruge Anne della Rovere, rođ. Paar.²¹⁶ Prikazana je u punom lijevom profilu, tamne, skupljene kose i zaogrnutu svijetloplavim plaštem. Glavu i ramena lagano povija prema dolje i spušta pogled prema tlu, a dlanove polaže na prsa. Članovi obitelji Della Rovere čine grupu figura koja zauzima pola širine i malo manje od dvije trećine visine slike.

U istoj vertikalnoj liniji kao kapetan Stefano della Rovere stoji sv. Stjepan odjeven u žutu haljinu. Donji dio tijela mu prekriva kapetanova figura, a lijevo rame, lijeva ruka, s izuzetkom šake i lijevi rub haljine nisu obuhvaćen kadrom, tako da mu se vide samo glava u lijevom profilu, desno rame i prsa u lijevom poluprofilu te dlanovi u kojima drži atribute. U lijevome, položenom na kapetanovo rame, nosi mučeničku palmu, a u desnome, vidljivom između Stefanovog čela i Anninog ramena, kamenje. U ikonografiji se svetac redovito prikazuje s palmom i kamenjem kao oruđem svoga pogubljenja.²¹⁷ Lijevo od sv. Stjepana, u lijevom poluprofilu stoji muška figura u crvenoj haljini i s crvenom kardinalskom kapom. Mirjana Repanić-Braun u knjizi *Barokno slikarstvo u hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*²¹⁸ i Nina Kudiš u katalogu *Sakralno slikarstvo XVI. i XVII. stoljeća u Rijeci i regiji* tumače figuru kao sv. Ferdinanda, zaštitnika Ferdinanda II. Habsburškog koji je u vrijeme nastanka slike već postao carem,²¹⁹ a u diplomskom radu Koraljke Šarkanji *Sv. Ana Trojna*²²⁰ i na virtualnoj izložbi *Pietas et fama: Slavne riječke umjetnine i njihovi naručitelji*²²¹ figura je interpretirana kao sv. Karlo Boromejski. Ukoliko je Pomis zbilja na djelu odlučio prikazati sv. Ferdinanda kao zaštitnika svog dugogodišnjeg mecene, bilo bi očekivano da se prikaz sveca pojavljuje i u njegovim drugim djelima, što nije slučaj. Uostalom, Ferdinand II. je za svoju zaštitnicu odabrao

²¹⁵ Isto.

²¹⁶ Isto, str. 25.

²¹⁷ Usp. DB [Doris Baričević], »Stjepan«, 1990. [1979.], str. 548

²¹⁸ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 26.

²¹⁹ Usp. Nina Kudiš, *Ars Sacra*, 1990., str. 18.

²²⁰ Usp. Koraljka Šarkanji, "Sv. Ana Trojna", 2008., str. 29.

²²¹ Usp. *Pietas et fama: Slavne riječke umjetnine i njihovi naručitelji, virtualna izložba*, http://pietasetfama.uniri.hr/?page_id=117, (pregledano 2. kolovoza 2020.)

Djevicu Mariju²²² te stoga figuru ne bi trebalo tumačiti kao sv. Ferdinanda. Vjerojatnije je da riječ je o sv. Karlu Boromejskom koji je u uobičajenoj ikonografiji odjeven u biskupsku ili, poput figure na pali sv. Ane Trojne, kardinalsku odjeću i koji je kao nadbiskup Milana ima važnu ulogu u provođenju odluka Tridentskog sabora. Treba uzeti u obzir da je ikonografija pale najvjerojatnije uvjetovana željama naručitelja, odnosno riječkog kapetana Della Rovere. U vrijeme njegovog upravljanja gradom sukob Venecije i Austrije je bio na vrhuncu, a Milano, kao ni Rim nije bio u dobrim odnosima s Venecijom²²³ pa se prikaz milanskog nadbiskupa može tumačiti i u lokalnom kontekstu. Karlu Boromejskom ostale figure prekrivaju veći dio tijela, ostavljajući vidljivu samo glavu, desno rame i dio prsa. Njegovo lice pognuto prema dolje položeno je u istu vertikalnu liniju kao i rame Anne della Rovere te glava većeg dječaka.

Bogorodica sjedi lijevo od središnje vertikalne linije odjevena u crvenu haljinu i plavi plašt. Glava joj je otprilike u istoj horizontalnoj liniji kao i glave sv. Karla Boromejskog i sv. Stjepana. Lice blago naginje prema desnom ramenu promatrajući malog Isusa u svome krilu. Cijelim tijelom je lagano okrenuta prema desnoj strani slike, odnosno prema članovima obitelji Della Rovere. Desnom rukom pridržava svoj plašt, a lijevom Dijete.

Dijete je plavokoso i nago, tek mu perizoma prekriva slabine. Sjedi na jastuku položenom u majčino krilo. Glavu i torzo prikazane u desnom poluprofilu usmjerava prema desnom rubu pale, a noge pruža prema donjem lijevom kutu. Desnu ruku podiže ispred sebe, na visinu čela Anne della Rovere blagoslivljajući tako njenu obitelj.

Iza Bogorodice stoji sv. Ana odjevena u crnu haljinu i s bijelim velom oko glave i vrata. Glavu koja je na višoj horizontalnoj liniji od glava svih ostalih figura blago naginje prema dolje i prema svom lijevom ramenu. Lice joj je, kao i Isusov desni dlan, u središnjoj vertikalnoj osi pale, odnosno iznad Marijinog lijevog ramena. Desnu ruku polaže na Bogorodičino desno rame, a lijevu na leđa Anne della Rovere.

Bogorodica, mali Isus i sv. Ana zajednički čine motiv sv. Ane Trojne. Kada su tri figure posložene vertikalno, u krilu sv. Ane sjedi manji lik Bogorodice, a u njenom krilu mali Krist ili pak sv. Ana stoji držeći u jednoj ruci manji lik Bogorodice, a u drugoj Dijete.²²⁴ Pomis na ovome primjeru, slično kao i na slici sv. Ane Trojne u Frauenheimu, ne slika Bogorodicu koja sjedi u krilu sv. Ane, već prikazuje sv.

²²² Dagmar Probst, *Giovanni Pietro de Pomis*, 2014., str. 31.

²²³ Usp. Koraljka Šarkanji, „*Sv. Ana Trojna*”, 2008., str. 30.

²²⁴ Usp. BF [Branko Fučić], »Sveta Ana Trojna«, 1990. [1979.], str. 554.

Anu kako grli Bogorodicu.

Između Bogorodice i lijevog ruba slike stoji muška figura u smeđem habitu s kapuljačom. Glavu spušta dolje gledajući malog Isusa. Lijevu šaku polaže na prsa, a desnu ruku raširena dlana odmiče od tijela i pruža prema promatraču. Šarkanji interpretira figuru kao sv. Ferdinanda Portugalskog (1402.-1443.), sina portugalskog kralja poznatog po samilosti prema robovima, pomorcima i bolesnima. Kao ratnik sv. Ferdinand se borio protiv Maura što ga čini vjerskim ratnikom pa Šarkanji prikaz sveca dovodi u vezu s činjenicom da je u vrijeme naručiteljeva života došlo do prodora Osmanlija.²²⁵ Ipak, taj se argument ne čini dovoljnim za interpretaciju figure kao sv. Ferdinanda Portugalskog. Također, kao što je objašnjeno na primjeru figure koju Kudiš interpretira kao sv. Ferdinanda, smatra da niti ime austrijskog cara ne potvrđuje da je uistinu riječ o tom svecu. Figura je odjevena u franjevački habit i ima franjevačku tonzuru, a nema podataka o tome da je sv. Ferdinand Portugalski bio u franjevačkom redu. U članku *Sakralno slikarstvo XVI. i XVII. stoljeća u Rijeci i regiji* navedeno je tek da se radi o franjevačkom svecu²²⁶, a na virtualnoj izložbi *Pietas et fama: Slavne riječke umjetnine i njihovi naručitelji* svetac je interpretiran kao sv. Franjo Asiški, a ne samo kao franjevački svetac.²²⁷ Iako nedostaju stigme i drugi atributi sv. Franje Asiškog kao što su mrtvačka glava ili raspelo, očekivano je da je uz naručiteljevu obitelj, sv. Anu Trojnu i značajne svece kao što su sv. Stjepan i sv. Karlo Boromejski, prikazan osnivač reda u čijoj crkvi se nalazi pala, a ne neki manje poznati svetac.

Figure ispunjavaju čitavu širinu i gotovo cijelu visinu kadra. Nad likovima se nazire zid i očito je da su smješteni u zatvoreni prostor, ali zbog velikih dimenzija figura u odnosu na veličinu slike i njihovog gustog rasporeda gubi se prostorna jasnoća, odnosno nečitak je odnos figura i prostora u kojemu se nalaze.

Svjetlost dopire s lijeve strane slike i sudjeluje u oblikovanju likova. Najsnažnije obasjava Krista te lice Anne della Rovere i njenih sinova. Naglašen je kontrast svjetlosti i tame. Pozadina i odjeća pojedinih likova, poput haljine sv. Ane ili plašta Majke Božje, prilično su tamnih boja, ali suprotstavljaju im se svijetle pojedinosti kao što su lica figura u središtu slike te odjeća sv. Stjepana i sv. Karla Boromejskog. Crvena boja kape i *mozzette* sv. Karla Boromejskog je jedina intenzivna boja na slici.

Pala ne sadrži autorov potpis, no postoji mogućnost da ju je slikar potpisao i da je dio s potpisom

²²⁵ Usp. Koraljka Šarkanji, "Sv. Ana Trojna", 2008., str. 29.

²²⁶ Usp. Nina Kudiš, *Ars Sacra*, 1990., str. 18.

²²⁷ Usp. *Pietas et Fama: Slavne riječke umjetnine i njihovi naručitelji*, http://pietasetfama.uniri.hr/?page_id=117, (pregledano 1. kolovoza 2020.)

uklonjen prilikom smanjivanja pale u XVIII. stoljeću sa svrhom uklapanja u novi oltar.²²⁸

²²⁸ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 26.

6. Zaključak

Svestrani umjetnik Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis pod snažnim utjecajem slikara iz talijanskih umjetničkih i kulturnih centara, u stilu kasnog manirizma koji se u kasnijoj fazi sve više miješa s ranobaroknim, slika djela čija ikonografija ima lokalni značaj za ona mjesta u kojima se nalaze, kao što su Graz ili Rijeka. Poznati su datumi Pomisovog boravka u Veneciji, Rimu i Bologni pa se u njegovom opusu može promatrati kako se pojedini posjet određenom gradu odrazio na stvaralaštvo i pretpostaviti koji su mu bili likovni uzori, što je pogotovo zanimljivo s obzirom na to da je riječ o umjetniku koji djeluje u razdoblju kada dominaciju jednog zamjenjuje dominacija drugog umjetničkog stila. Pored toga, njegova slikarska djela su dobar primjer programskog slikarstva poslije Tridentskog sabora što je pogotovo vidljivo na oltarnim palama. Iz tih razloga Pomisove oltarne pale svakako zaslužuju pažnju povjesničara umjetnosti. Međutim, istraživanje je otežano činjenicom da mnoge pale nisu potpisane ni datirane te o njima ne postoji dovoljno arhivskih izvora koji bi pružili više informacija. Zaključci o tome da se uistinu radi o Pomisovim djelima te koja je njihova datacija temelje se na smještaju, ikonografiji i stilu te mnogi od njih još uvijek nisu sa sigurnošću potvrđeni. Brojne pretpostavke starijih povjesničara umjetnosti novija literatura dovodi u pitanje. U ovome radu stilska i formalna analiza oltarnih pala za pojedine pale argumentirala je njihovu atribuciju Pomisu i pretpostavljenu dataciju te donijela detaljan pregled jednog područja umjetnikovog stvaralaštva s ciljem olakšanja daljnjih istraživanja teme.

7. Popis literature

Badurina, Anđelko (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. [1979.]

Duda, Bonaventura; Kaštelan, Jure (ur.), *Biblija. Stari i Novi zavjet*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1983.

Buonanno, Lorenzo, »Alla Ricerca di Commissioni Ufficiali«, u: *Jacopo Tintoretto 1519 - 1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 134-143.

Cobianchi, Roberto, »The Engraved Source for a Sicilian Altarpiece«, u: *Print Quarterly*, vol. 25, br. 21, 2008., str. 54-56.

Cvetnić, Sanja, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF press, 2007.

Echols, Robert; Ilchman, Frederick; »Quasi un profeta. L'arte di Jacopo Tintoretto«, u: *Jacopo Tintoretto 1519 - 1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 1-35.

Humfrey, Peter, »Tintoretto e la Pala d'Altare«, u: *Jacopo Tintoretto 1519 - 1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 122-123.

Kennedy, Ian G., *Caravaggio*, Köln: Taschen, Zagreb: Europapress holding, 2006.

Kennedy, Ian G., *Tizian, oko 1490.-1576.*, Köln: Taschen, Zagreb: Europapress holding, 2006.

Kudiš, Nina, *Ars Sacra, Sakralno slikarstvo XVI. i XVII. stoljeća u Rijeci i regiji*, Rijeka: Centar za kulturu, 1990.

Mezler-Andelber, Helmut J., »Zur Verehrung der Heiligen während des 16. Und 17. Jahrhunderts in der Steiermark«, u: *Innerösterreich 1564-1619, Steirische Landesregion*, Joanea III, Graz, 1967., str. 177-223.

Marauschek, Gerhard, »Leben und Zeit«, u: Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974., str. 9-99.

Nebehay, Stefanie, *Giovanni Pietro de Pomis als Zeichner und Maler*, doktorski rad, Beč: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 1950.

Pancheri, Roberto; »Da Paolo Piazza a Cosmo da Castelfranco e ritorno«, u: Aldébaran II. Storia dell'arte, (ur.) Sergio Marinelli, Verona: Scripta edizioni, 2014., str. 95-110.

Piovene, Guido, *L'opera completa del Veronese*, Milano: Rizzoli editore, 1968.

Probst, Dagmar, *Giovanni Pietro de Pomis (1569-1633), Innerösterreichischer Hofmaler und Propagandist des religionspolitischen Programms Ferdinands II.*, Graz: Grazer Universitätsverlag; Leykam; Karl-Franzens-Universität Graz, 2014.

Repanić-Braun, Mirjana, *Barokno slikarstvo u hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 26.

Rutherglen, Susannah, »Dipinti per Facciate, Soffitti e Mobili«, u: *Jacopo Tintoretto 1519 - 1594*, (ur.) Robert Echols, Frederick Ilchman, Venecija: Marsilio, 2019., str. 93-102.

Šarkanji, Koraljka, "Sv. Ana Trojna" *Giovannija Telesphora de Pomisa na Trsatu*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008.

Woisetschläger, Kurt, »Die österreichischen Werke«, u: *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, (ur.) Kurt Woisetschläger, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974, str. 144-174.

Internetski izvori

Pietas et fama: Slavne riječke umjetnine i njihovi naručitelji, virtualna izložba,

http://pietasetfama.uniri.hr/?page_id=117

The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-christ-appearing-to-saint-peter-on-the-appian-way>

8. Popis slikovnih priloga

Slika 1. Tiziano Vecellio, *Uznesenje Djevice Marije*, crkva Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 2. Tiziano Vecellio, *Bogorodica s Djetetom sa svetim Franjom i sv. Vlahom te Alviseom Gozze*, Museo Civico, Ancona; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 3. Raffaello Sanzio, *Madonna di Foligno*, Pinacoteca Vaticana, Rim; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 4. Tiziano Vecellio, *La Gloria*, Museo Nacional del Prado, Madrid; izvor: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-glory/66149817-6f88-4e5f-a09a-81f63a84d145> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 5. Jacopo Tintoretto, *Čudo sv. Marka*, Gallerie dell'Accademia, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 6. Jacopo Tintoretto, *Uznesenje Bogorodice*, Santa Maria Assunta dei Gesuiti, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 7. Jacopo Tintoretto, *Kristovo Uskrsnuće*, Scuola Grande di San Rocco, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 8. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Apoteoza protureformacije*, crkva sv. Antuna, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 9. Jacopo Tintoretto, *Kristovo Uskrsnuće*, Scuola Grande di San Rocco, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 10. Jacopo Tintoretto, *Posljednji sud*, crkva Madonna dell'Orto, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 11. Jacopo Tintoretto, *Raj*, Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 12. Raphael Sadeler prema Paolu Piazzzi, *Vizija sv. Dominika*; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 13. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa*, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html>

Slika 14. Raphael Sadeler prema Paolu Piazzzi, *Vizija sv. Dominika*, detalj; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 15. Jacopo Tintoretto, *Sv. Juraj, sv. Ljudevit Tuluški i princeza*, Gallerie dell'Accademia; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 16. Jacopo Tintoretto, *Sv. Juraj, sv. Ljudevit Tuluški i princeza*, Gallerie dell'Accademia, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 17. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Nadvojvotkinja Marija osniva samostan klarisa*, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 18. Raphael Sadeler prema Paolu Piazzzi, *Vizija sv. Dominika*, detalj; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 19. Jacopo Tintoretto, *Raj*, Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 20. Jacopo Tintoretto, *Raj*, Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 21. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*, crkva sv. Antuna, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 22. Jacopo Tintoretto, *Raj*, Sala Velikog vijeća, Duždeva palača, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 23. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Primanje nadvojvotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*, crkva sv. Antuna, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 24. Paolo Veronese, *Bogorodica s Djetetom u slavi sa sv. Sebastijanom*, crkva sv. Sebastijana, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 25. Paolo Veronese, *Bogorodica s Djetetom u slavi sa sv. Sebastijanom*, crkva sv. Sebastijana, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 26. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Marija Pomoćnica*, crkva Marije Pomoćnice, Graz, detalj; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 27. Paolo Veronese, *Mistične zaruke sv. Katarine*, Gallerie dell'Accademia, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 28. Paolo Veronese, *Mistične zaruke sv. Katarine*, Gallerie dell'Accademia, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 29. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 30. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 31. Paolo Veronese, *Mistične zaruke sv. Katarine*, Gallerie dell'Accademia, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 32. Tiziano Vecellio, *Pala Pesaro*, crkva Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 33. Jacopo Tintoretto, *Sv. Marcel sa sv. Petrom i sv. Pavlom*, crkva San Marziale, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 34. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, Universalmuseum Joanneum, Graz, detalj; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 35. Jacopo Tintoretto, *Sv. Marcel sa sv. Petrom i sv. Pavlom*, crkva San Marziale, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 36. Tiziano Vecellio, *Navještenje*, crkva San Salvatore, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 37. Annibale Carracci, *Quo vadis?*, The National Gallery, London; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-christ-appearing-to-saint-peter-on-the-appian-way> (pregledano 26. kolovoza 2020.)

Slika 38. Antonio Allegri da Correggio, *Madonna della Scodella*, Galleria Nazionale, Parma; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 26. kolovoza 2020.)

Slika 39. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Vizija sv. Ignacija*, katedrala u Grazu, detalj; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 40. Annibale Carracci, *Quo vadis?*, The National Gallery, London, detalj; izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-christ-appearing-to-saint-peter-on-the-appian-way> (pregledano 26. kolovoza 2020.)

Slika 41. Antonio Allegri da Correggio, *Madonna della Scodella*, Galleria Nazionale, Parma, detalj; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 26. kolovoza 2020.)

Slika 42. Jacopo Tintoretto, *Prikazanje Krista u hramu*, crkva Santa Maria dei Carmini, Venecija; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 29. kolovoza 2020.)

Slika 43. Jacopo Tintoretto, *Posljednja večera*, crkva sv. Franje Ksaverskog, Pariz; izvor: <https://www.wga.hu/index1.html> (pregledano 29. kolovoza 2020.)

Slika 44. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Apoteoza protureformacije*, crkva sv. Antuna, Graz; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 45. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Nadvojotkinja Marija osniva samostan klarisa*, Universalmuseum Joanneum; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 46. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Primanje nadvojotkinje Marije u nebo i krunidba Blažene Djevice Marije*, crkva sv. Antuna, Graz; izvor: <https://docplayer.org/47806570-Glaubenskampf-kunst-der-gegenreformation-in-graz.html> (pregledano 23. kolovoza 2020.)

Slika 47. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Majka Božja Žalosna*, katedrala u Grazu; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 48. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Marija Pomoćnica*, crkva Marije Pomoćnice, Graz, izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974. (pregledano 25. kolovoza 2020.)

Slika 49. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Krist predaje ključeve sv. Petru*, Universalmuseum Joanneum; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 50. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Navještenje Mariji*, katedrala u Grazu; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 51. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Vizija sv. Ignacija*, katedrala u Grazu, detalj; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 52. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Uznesenje*, crkva cistercitskog samostana u Reinu; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 53. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Sv. Ana Trojna*, dvorska kapela sv. Ane, Fraunheim; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 54. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Zavjetna slika obitelji Herberstein*, kapela sv. Antuna, Maria Lankowitz; izvor: (ur.) Kurt Woisetschläger, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633*, Graz: Universalmuseum Joanneum, 1974.

Slika 55. Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, *Sv. Ana Trojna*, crkva franjevačkog samostana na Trsatu, Fraunheim; izvor: http://pietasetfama.uniri.hr/?page_id=117 (pregledano 29. kolovoza 2020.)

9. Summary

Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, born in the Italian city of Lodi near Milan in 1569, served at the court of Graz as a military engineer, architect, medallist, and program painter since 1595 until he died in 1633. At the time, religious art was strongly affected by Counterreformation and decrees made by the Council of Trent. As a program painter, Pomis had to show his patron's religious and political views through the iconography of his paintings. Ferdinand II of Habsburg and his mother Maria of Bavaria firmly opposed protestant ideas of the time, so Pomis carefully chose which figures to depict and how to depict them to show the Habsburg's loyalty to the pope and the Roman church, which is most visible in his altar paintings. In Pomis's oeuvre, there are eight altarpieces located in Austria, mostly in Graz, except for one altarpiece situated in Croatia, in the church of the Franciscan monastery in Trsat. Very few of his altarpieces are signed, so the majority have been attributed to him and dated due to their iconography and style. Pomis is considered to have been a scholar of the great Venetian mannerist Jacopo Tintoretto and his altarpieces reveal his teacher's influence as well as the influence of two other famous Venetian mannerists, Titian and Paolo Veronese, while in his late work early Baroque features are visible, especially after his visit to Bologna in 1608.

KEY WORDS: Pomis, altarpieces, painting, Counterreformation, Graz, Ferdinand II of Habsburg, Venetian mannerism