

Prikazi "drugih" na djelima starih majstora u zagrebačkim zbirnama

Kukić, Ivona

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:518455>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-01**



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

**PRIKAZI „DRUGIH” NA DJELIMA STARIH
MAJSTORA U ZAGREBAČKIM ZBIRKAMA**

Ivona Kukić

Mentorica: dr. sc. Tanja Trška

Zagreb, srpanj 2019.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

Diplomski rad

PRIKAZI „DRUGIH“ NA DJELIMA STARIH MAJSTORA U ZAGREBAČKIM
ZBIRKAMA

Ivona Kukić

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Rad sadrži: 168 stranica, 87 reprodukcija, izvornik je na hrvatskom jeziku

Mentorica: dr. sc. Tanja Trška

Ocjenjivači: prof. dr. sc. Sanja Cvetnić, dr. sc. Danko Šourek

Datum prijave rada: 1.9.2019.

Datum predaje rada: 30.9.2019.

Datum obrane: 30.9.2019.

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad posvećen je analizi djela na kojima se nalaze prikazi „drugih“, odnosno skupine ljudi koji su iz nekog razloga bili i jesu ugnjetavani, izolirani, ismijavani, i dehumanizirani. Razloge su izmišljali i pronalazili europski kršćani svaki puta kada bi se u Europi pojavio narod tamnije boje kože, druge religije ili drugačijih običaja. Unižavajući lik crnaca, muslimana, židova, seljaka i Roma, europski kršćani su gradili svoj identitet superiornog i jedinog ispravnog vođe. Kao i svaki drugi oblik ponašanja i percepcije, i stereotipi o „drugome“ su dio kolektivne svijesti i kolektivnog sjećanja, dio folklor i identiteta. Još od samog postanka civilizacija, ljudi različitih boja, religija i jezika dolaze u kontakt jedni s drugima, surađuju, usvajaju nova znanja i tehnologije, ratuju i mrze se. Diplomski rad ima, dakle, za cilj predstaviti prošlost tih kontakata, razvijanje stereotipa i povijest prikaza onih koji su „drugi“, te ih usporediti sa današnjom situacijom i položajem „drugih“. Tako će poglavlje *Crna patnja, crna predrasuda, crni ponos* osvijetliti ulogu i lik crnaca kroz povijest, njihovu prisutnost u Europi tijekom renesanse i baroka, te uloge koje preuzimaju na vjerskim i svjetovnim prikazima. Poglavlje *„Osmanlije napadaju“* će predstaviti ulogu i lik okrutnih i barbarskih Osmanlija koji su bili posebno omraženi zbog toga što su stoljećima napadali i osvajali europske teritorije, i što su bili muslimani. *„Prokletstvo“ židova* je poglavlje posvećeno židovima i razlozima zbog kojih su puno puta u prošlosti proganjani i prikazani kao zli izdajice i škrti pokvarenjaci. *Svijet seljaka – tako blizu a tako daleko* govori o prošlosti, teškom životu i mogućim razlozima koji stoje iza grotesknih prikaza seljaka. Posljednje poglavlje, *Putujući karavan*, posvećeno je Romima, njihovoj povijesti, načinu života, i njihovim likovima na vizualnim i mentalnim mapama europskih kršćana. Svi oni u ovom radu dobijaju svoje lice i identitet, a njihova proživljena patnja uzima se kao lekcija za budućnost – jer, u sadašnjosti još uvijek živimo i odnosimo se jedni prema drugima puni neznanja, predrasuda i mržnje.

Ključne riječi: „Drugi“, afrički crnci, Osmanlije, židovi, seljaci, Romi.

Key words: the “Others”, African blacks, Ottomans, Jews, peasants, Roma people.

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Ivona Kukić, 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 Prikazi „drugih“ na djelima starih majstora u zagrebačkim zbirkama 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, 25. srpanj, 2019.

ZAHVALE

Posebne zahvale upućujem dr. sc. Ivi Pasini Tržec i svim ostalim suradnicima u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU za njihovu ljubaznost, kolegijalnost i činjenicu da su mi omogućili uvid u njihovu digitalnu zbirku i dostupne dokumentacijske kartice slikovnih djela koja su analizirana u diplomskom radu.

Također, zahvaljujem svojim roditeljima, obitelji i prijateljima koji su s manje ili više strpljenja bili uz mene tijekom istraživanja i pisanja rada.

SADRŽAJ

UVOD	1
1. Crne predrasude, crna patnja, crni ponos	4
1.1. Afrički lik u religijskoj umjetnosti	5
1.1.1. <i>Poklonstvo kraljeva i Našašće Mojsijevo</i>	10
1.1.2. Misterij Crne Bogorodice	20
1.2. Afrički lik u umjetnosti svjetovne tematike	27
1.2.1. <i>Alegorija Četiri kontinenta</i>	33
1.2.2. Svakodnevni život i pompozni interijeri	42
2. „Osmanlije napadaju“	48
3. „Prokletstvo“ židova	68
4. Svijet seljaka – tako blizu a tako daleko	80
5. Putujući karavan	91
ZAKLJUČAK	100
KATALOG I LIKOVNA ANALIZA ODABRANIH DJELA	104
POPIS ILUSTRACIJA	152
IZVORI I LITERATURA	159
SUMMARY	168

UVOD

Ljudi različitih kultura, jezika, boje kože i tradicija oduvijek su dolazili u kontakt jedni sa drugima, a ishodi su bili i jesu raznovrsni. Od samih početaka čovječanstva i stvaranja prvih civilizacija, različiti ljudi su međusobno trgovali, surađivali, razmjenjivali znanja i tehnologije i dalje ih usavršavali i prilagođavali svojim potrebama, ratovali i mirili se. U isto vrijeme, oni su promatrali jedni druge, uočavali razlike i sličnosti na osnovu kojih su mogli definirati i učvrstiti svoj identitet. Naime, kako bi se oformio identitet neophodno je definirati „druge“ jer se samo na taj način mogu ustvrditi razlike i granice između „nas“ i „njih“. No, sudeći prema onome što je povijest pokazala, čovjek je oduvijek imao potrebu svoj identitet predstavljati boljim, poželjnijim i superiornijim. Da bi uspjeli u tome, pripadnici jedne kulture su promatrali pripadnike druge kulture, njihov način života, mentalitet i običaje, pri čemu su posebnu pažnju pridavali njihovim manama i nedostacima. Sve nesavršenosti jednoga društva bile su potom preuveličavane, ismijavane, i stereotipizirane.

Razlike između kultura i društava su se tisućama godina definirale, naglašavale, namjerno ili nenamjerno produbljivale. To, dakle, znači da su predrasude i preduvjerenja koja imamo jedni o drugima postali dio kolektivne svijesti, kolektivnog sjećanja i mentaliteta. Generacije su prenosile način na koji su se vidjeli „drugi“ – i oni koji su živjeli u neposrednoj sredini, ali i oni koji su dolazili iz dalekih i nepoznatih krajeva. Ako shvatimo da se već tisućama godina dijelimo, zaziremo jedni od drugih, neravnomjerno raspoređujemo moć, onda zaključujemo da su stereotipi i predrasude duboko ukorijenjene i u svijesti današnjih ljudi. Upravo zbog toga, i danas se vode mnogi ratovi (recimo, između pripadnika različitih religija), a ljudi različitih boja, kultura i jezika ne započinju svoje živote sa istih pozicija. Svi dolazimo na svijet u kojemu su već definirani odnosi, statusi i moć, što znači da nas naša boja kože, vjeroispovijest i tradicija mogu, od samog rođenja, označiti kao manje ili više vrijedne ili poslužiti kao kriterij prema kojemu ćemo se smjestiti na društvenoj ljestvici.

S obzirom na činjenicu da je u umjetnosti uvijek sadržan dio stvarnosti, da se i danas ljudi različitih jezika i kultura nepovjerljivo mjerkaju i žive prema duboko ukorijenjenim stereotipima, da su me oduvijek fascinirali i inspirirali oni koji su drugačiji, te da u sklopu svog formalnog obrazovanja uglavnom nisam imala priliku učiti o izvaneuropskim civilizacijama i umjetnosti, odlučila sam posvetiti svoj diplomski rad „drugima“, odnosno onima koji su kroz povijest prolazili kroz različite oblike marginalizacije, ugnjetavanja, ponižavanja i diskriminacije zbog toga što nisu govorili „poželjnim“ jezikom, nisu imali

„odgovarajuću“ boju kože, ili su se molili „pogrešnome“ bogu. Diplomski rad je bilo potrebno povezati s Hrvatskom i njenom kulturnom baštinom, pa je odgovarajuće rješenje bilo pretražiti zbirke koje se čuvaju u jednim od najvažnijih i (građom) najbogatijih kulturnih institucija u Hrvatskoj – Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU i Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Pažljivim promatranjem njihovih zbirki slikarstva, uspjela sam pronaći dvadeset i dva primjera na kojima su prikazani „drugi“, a koji datiraju iz vremena renesanse i baroka. Tako su svoje mjesto u ovom diplomskom radu našli crnci, Osmanlije, židovi, seljaci i Romi. Dakle, oblikovanje diplomskog rada ovisilo je isključivo o primjerima koji se nalaze u spomenutim institucijama, što znači da ovih pet skupina „drugih“ nisu i jedine koje su kroz povijest doživjele strašne i teške sudbine. Naime, „drugi“ može biti bilo tko, odnosno „drugi“ može biti onaj koji se na bilo koji način ne uklapa u standardnu raspodjelu moći i uloga zbog čega izaziva strah i nepovjerenje. Tko god se prisjeti svojih životnih iskustava, primijetit će da se, barem jedanput, osjetio kao „drugi“. Razlozi mogu biti raznovrsni i brojni – ime i prezime, spol, odjeća koju nosi, dužina kose, itd. Upravo zbog toga ovaj diplomski rad ima za cilj istražiti kako se definiraju razlike između „nas“ i „njih“, kako se stereotipi učvršćuju i dalje prenose generacijama, kako se stvarni položaj i uloga jedne skupine ljudi prikazuju u umjetnosti, kako se vizualni prikazi mogu iskoristiti u održavanju stereotipa i razlika između ljudi, te podsjetiti kako svi u nekom trenutku možemo postati „drugi“ ili manjina u koju se upiru prsti.

Poglavlje *Crne predrasude, crna patnja, crni ponos* predstaviti će društvenu ulogu i značaj afričkih crnaca od antičkih vremena do novog vijeka, kao i njihovu ulogu na umjetničkim djelima koja su nastajala u tom periodu. Zbog lakšeg čitanja i razumijevanja, religijski i profani prikazi na kojima su prikazani afrički crnci bit će odvojeni i zasebno analizirani zbog toga što oni imaju različiti predznak i simboliku. Uostalom, s obzirom na samu prirodu i temu prikaza, mijenjat će se i uloga afričkih crnaca (od važnih biblijskih ličnosti, preko statusa ukrasnih detalja, do sluga i paževe). Poglavlje „*Osmanlije napadaju*“ posvećeno je Osmanlijama i načinu na koji ih je doživljavala i prikazivala Zapadna Europa. Mitovi o strašnim, divljim i promiskuitetnim Osmanlijama koji su se rasprostranili diljem Europe zbog činjenice da su dugo vremena oni sijali strah i sa sobom nosili islam, bit će definirani i promatrani na umjetničkim djelima koja se nalaze u Strossmayerovoj galeriji starih majstora i Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. „*Prokletstvo*“ židova je naslov trećeg poglavlja u kojemu će se rasvijetliti položaj židova kao neprijatelja kršćanstva koji je u pozadini formiranja prikaza na kojima se oni predstavljaju sa čudovišnim ili životinjskim atributima ili

pak s određenim tjelesnim pretjerivanjima i iskrivljenjima koja su trebala ukazati na njihovo navodno urođeno zlo. Poglavlje *Svijet seljaka – tako blizu a tako daleko* posvećen je povijesti i ulozi seljaka u europskom društvu i umjetnosti od srednjeg do novog vijeka. U njemu će se definirati njihova prošlost i način života, kao i razlozi koji su u pozadini njihovog prikazivanja kao divljih, manje razvijenih i primitivnih unatoč činjenici što su imali „odgovarajuću“ boju kože, što su dolazili iz neposredne blizine, i što su se klanjali „pravome“ bogu. Posljednje poglavlje, *Putujući karavan*, posvećeno je čudesnim Romima, njihovoj povijesti, načinima na koje su se izdvajali u odnosu na standardno društvo, te njihovim prikazima u povijesti umjetnosti koji su oslikavali europsku percepciju i stavove u odnosu na njih.

Cilj je, dakle, ustvrditi položaje „drugih“ i uloge koje su igrali u europskoj zbilji i europskoj umjetnosti. Točnije, diplomski rad će predstaviti njihove likove koji se čuvaju i nose u kolektivnoj svijesti a potom se, u skladu sa istim, utjelovljuju u kipovima, na slikama, grafikama i tapiserijama. Glavni zadaci su stoga rasvijetliti duboko ukorijenjena preduvjerenja i predrasude, usporediti ih potom s vizualnim prikazima, te analizirati na koji način i u kojoj mjeri su vizualni prikazi pozitivno ili negativno utjecali na opću percepciju i stav prema „drugima“. Osim uvoda i upravo opisanog teorijskog dijela, diplomski rad će sadržavati i zaključak u kojemu će biti opisana glavna opažanja i zaključci kao i upute za daljnja slična istraživanja, potom likovnu i ikonografsku analizu odabranih djela, popis ilustracija, arhivske izvore i literaturu, popis slikovnih priloga, te kratak sažetak najvažnijih teza napisan na engleskom jeziku.

1. CRNE PREDRASUDE, CRNA PATNJA, CRNI PONOS

Afrički crnci su skupina ljudi koji su prošli kroz, vjerojatno, najorganiziranije sustavno ugnjetavanje, marginaliziranje i diskriminiranje. Njihova crna boja kože oduvijek ih je razlikovala od svih ostalih, a zbog povezanosti crne boje sa tragedijom, nesrećom i zlom, i afrički crnci često su bili viđeni kao prokleti, kao neprijatelji, kao oni nad kojima se opravdano mora i treba vršiti supresija i diskriminacija. Kako će pokazati sljedeća poglavlja, njihov status mijenjao se od antike do modernih vremena, no oni su oduvijek bili viđeni kao „drugi“. Kao i na drugim primjerima, Europljani su maštali i pripisivali im brojne neopravdane negativne stereotipe i krivicu zbog neznanja i činjenice da je najveći dio afričkog kontinenta dugo vremena bio potpuna nepoznanica europskom društvu. Kao što i danas zamišljamo da su vanzemaljci maleni i zeleni, tako su i ljudi ranijih epoha gradili mitove i izmaštana preduvjerena o ljudima dalekih krajeva koji su živjeli u drugačijim uvjetima i životima. U antička i ranokršćanska vremena se crna boja kože afričkih crnaca pripisivala blizini Ekvatora, toploj klimi i visokim temperaturama.¹ U tim razdobljima ljudske povijesti, crna boja kože nije služila kao razlog ili opravdanje za sustavnu diskriminaciju (kao što je to bio slučaj kasnije u povijesti).² Uostalom, oni su bili dobrodošli u ranokršćanskoj zajednici koja je, prihvaćajući ih, pokazivala svoju otvorenost i sveobuhvatnost.³ No, u srednjem vijeku i posebice nakon što se otvara tržište robova sredinom XV. stoljeća u Zapadnoj Africi, crni lik počinje se kao nikada do tada povezivati sa inferiornosti i potlačenosti. Potreba za jeftinom radnom snagom koja je trebala biti poslana u Novi svijet dala je Europljanima opravdanje za kolonizirati tuđe teritorije i iskoristiti „druge“ u svojim grandioznim planovima koji su podrazumijevali jačanje europske superiornosti, bogatstva i moći. Ovo poglavlje predstaviti će težak put afričkih crnaca (a najteži dio njihove povijesti koji podrazumijeva robovanje u Sjedinjenim Američkim Državama nije ni analizirano) u borbi i nastojanjima da se vide kao jednako lijepi, mudri i vrijedni.

¹ Peter Burke, »Stereotypes of Others«, u: Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London: Reaktion Books, 2001., str. 127.

² P. Burke, »Stereotypes of Others«, 2001., str. 127.

³ Frank M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, u: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 4/3 (1997.), str. 31.

1.1. AFRIČKI LIK U RELIGIJSKOJ UMJETNOSTI

Prema legendi i vjerovanjima, kršćanska riječ počela se širiti afričkim kontinentom već u I. stoljeću dolaskom evanđelista Marka iz Jeruzalema u čuvenu egipatsku luku Aleksandriju. Smatra se da su upravo tada Egipćani po prvi put mogli slušati o Isusovim čudima, dobroti i nevjerojatnoj žrtvi koja je omogućila spasenje svih ljudi. Od tog trenutka se kršćanstvo polako pronosi diljem Egipta, u kojem se stvara snažna zajednica egipatskih kršćana Kopta, i još dalje prema istoku, odnosno Etiopiji koja se smatrala najudaljenijim južnim dijelom svijeta u to vrijeme. S obzirom na to da su Rimljani u tom periodu sve više širili svoje posjede na sjeveru afričkog kontinenta, te da su sustavno progonili i kažnjavali sljedbenike nove religije, Afrikanci su, iz otpora, sve više prihvaćali nova učenja koja su govorila o spasenju, vječnom miru i jednakosti svih. Posebno je kršćanstvo zaživjelo u Etiopiji gdje je već u IV. stoljeću kralj Ezana proglasio kršćanstvo službenom religijom svog kraljevstva, a ono što je zanimljivo jeste da je u tom istom stoljeću kršćanstvo tek postalo službeno i zaštićeno i u Rimskom Carstvu.⁴

Diljem doline Nila podižu se svetišta posvećena egipatskim svecima i kršćanskim važnim ličnostima, u Etiopiji sve veći broj stanovništva prelazi na kršćanstvo, a u VI. stoljeću kršćanstvo biva proglašeno službenom religijom i u bogatom i moćnom Nubijskom kraljevstvu koje je obuhvatalo područje današnjeg Sudana. Pojavom i dolaskom muslimana u VII. stoljeću, širenje kršćanstva se usporilo, no formirane kršćanske zajednice na sjeveru i sjeveroistoku Afrike uspijevale su se održati i sačuvati.⁵ Kada su Europljani ponovno otkrili potencijal i interes za Afriku u XV. stoljeću, portugalski, francuski i nizozemski kolonizatori počeli su uvoditi kršćanstvo i u subsaharskom, zapadnom i južnom dijelu afričkog kontinenta tijekom XVI. i XVII. stoljeća.⁶ U narednim stoljećima su se organizirale brojne kršćanske misije koje su imale za cilj opismeniti lokalno stanovništvo, upoznati ih s kršćanskom riječi i filozofijom, te ih tako uputiti na način života koji je pružao više mogućnosti i lakše prilagođavanje suvremenom, industrijalističkom i uskoro kapitalističkom svijetu.⁷ Ipak, u

⁴ *The Story of Africa*. Mrežna stranica BBC World Service, http://www.bbc.co.uk/worldservice/africa/features/storyofafrica/index_section8.shtml (pregledano 27. veljače 2019.).

⁵ Jean Devisse, »Christians and Black«, u: David Bindman i Henry Louis Gates Jr. (ur.), *The Image of the Black in Western Art: From the early Christian Era to the "Age of Discovery", Part 1: From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood*, Cambridge: Harvard University of Press, 2010., str. 32.

⁶ *The Story of Africa*, http://www.bbc.co.uk/worldservice/africa/features/storyofafrica/index_section8.shtml (pregledano 27. veljače 2019.).

⁷ *The Story of Africa*, http://www.bbc.co.uk/worldservice/africa/features/storyofafrica/index_section8.shtml (pregledano 27. veljače 2019.).

onim dijelovima Afrike gdje se u međuvremenu prihvatio i proširio islam, kršćanski misionari imali su malo uspjeha. Osim toga, unatoč činjenici da su mnogi kolonizirani Afrikanci prelazili na kršćanstvo, i oni i njihove teritorije bili su nemilosrdno iskorišteni kako bi se europsko bogatstvo i moć mogli povećavati zbog čega je došlo do neravnoteže u svijetu koja je i danas tako vidljiva i jasna.

U ranokršćanskim pisanjima i tumačenjima su Etiopljani, koji su u to vrijeme još uvijek predstavljali sve crne Afrikance, imali vrlo važnu ulogu jer su bili simbolom kršćanske sveobuhvatnosti. Činjenica da su kršćani bili i oni koji su živjeli na najjužnijoj točki svijeta (kako se u to vrijeme mislilo), bila je dokazom istine kršćanske riječi, ali i potvrdom da je Isusovo učenje bilo za svakoga i u svakome.⁸ Kršćanski teolog Origen koji je bio porijeklom iz Aleksandrije još je u II. i III. stoljeću pisao o Etiopljanima kao simbolima kršćanske univerzalnosti tumačeći *Pjesmu na pjesmama* i stih u kojem se spominje brak između Mojsija (duhovnog zakona) i lijepe crne žene (Crkve).⁹ U IV. stoljeću je sv. Augustin pisao o tome kako se Crkva ne treba ograničavati na određene dijelove i regije svijeta već da joj konačni cilj treba biti doprijeti i do najdaljih dijelova svijeta u kojima žive ljudi različitih boja kože, jezika, etničke pripadnosti, povijesti.¹⁰ Kao i u antičkoj Grčkoj i Rimu, afrički crnci bili su dobrodošli u kršćanskim zajednicama kao i svi drugi tijekom prvih šest stoljeća postojanja kršćanstva. Da boja kože nije bila presudna ni važna da bi se postalo članom kršćanske zajednice vidljivo je iz zapisa sv. Filipa koji je, prema uputi Duha svetoga, krstio prvog Etiopljanina. Naime, putujući od Jeruzalema prema Gazi, sv. Filip je naišao na karavan u kojem je putovao pratitelj i rizničar etiopljanske kraljice kojemu je govorio o Sinu Božjemu i Spasitelju. Razumjevši i osjetivši istinitost riječi sv. Filipa, Etiopljanin je tražio da ga svetac odmah krsti nakon čega su se njihovi putevi razišli – sv. Filip nastavio je tumačiti kršćansko učenje poganima, a Etiopljanin u svoju zemlju odnio nova saznanja i spasonosna učenja.¹¹ Osim toga, lik crnog mudrog čovjeka koji je prepoznao istinitost kršćanske riječi učvrstio se u i ikonografiji *Poklonstva kraljeva*. Pozivajući se na druge biblijske reference i događaje slične onom iz života sv. Filipa, crkveni oci i autori koristili su lik Etiopljanina kao onoga koji simbolizira gentile koji su za razliku od židova prepoznali i prihvatili Isusa Krista.¹² U prvim stoljećima kršćanstva afrički crnci nisu ispaštali zbog svoje boje kože niti klasičnog

⁸ F. M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, 1997., str. 31.

⁹ Isto, str. 35.

¹⁰ Isto, str. 35.

¹¹ Isto, str. 36.

¹² Isto, str. 36.

simboličnog kontrasta crne i bijele boje koji će kasniji Europljani iskoristiti u racionalizaciji ropstva i uvjerenju o urođenoj inferiornosti ljudi crne boje kože u odnosu na bijelce.¹³

Afrički crnci nisu bili prikazivani samo kao skrušeni obraćenici koji su prelazili na kršćanstvo već ponekad i kao vrlo važne i snažne ličnosti. Jedan od takvih najznačajnijih primjera svakako je lik egipatskog nacionalnog sveca zaštitnika, sv. Menasa, čije je svetište bilo podignuto i posvećeno već u IV. stoljeću, a koje su pohodili i brojni europski i azijski kršćani u narednih 400 godina. Sv. Menas je imao vrlo važnu ulogu u kršćanskoj zajednici Egipta, pa se često prikazivao na reljefima, ampulama i freskama prikazan zajedno s pustinjским povorkama.¹⁴ Na najvećem broju prikaza je sv. Menas prikazan bez ikakvih naznaka njegovog crnačkog porijekla, no postoje i kasniji primjeri (poglavito na ampulama u kojima su se prenosili vode ili ulje) koji se mogu opisati kao oni koji imaju negroidna obilježja. Primjerice, na ampulama koje se danas nalaze i čuvaju u Walters Art Museumu, s jedne strane je upisan epigraf koji je posvećen sv. Menasu dok se s druge strane nalazi crni čovjek prikazan u profilu, punih usana i guste, kovrčave kose.¹⁵ Riječ je, dakle, o prikazu na kojemu je ovaj egipatski svetac prikazan kao crnac o čemu svjedoče obilježja njegove fizionomije kao što su kovrče koje su još od helenističkog razdoblja bile korištene u prikazivanju i identificiranju afričkih crnaca. Ipak, crnačko porijeklo sv. Menasa uglavnom nije bilo predstavljeno ni na vizualnim prikazima ni u tekstovima i legendama koje se vežu za njegov život, pa se može zaključiti kako su povremeni njegovi prikazi s obilježjima crnačke fizionomije posljedica preuzimanja i asimilacije kršćanskih događaja i legendi. Jedan od takvih primjera asimilacije je nubijski rukopis koji datira iz godina 950.-1050. u kojemu se sv. Menas opisuje kao uzvišeni svetac koji jaše na konju, pridržava koplje i u kovrčavoj kosi ima tri krune. Na ovaj način su Nubijci preuzeli legendu o sv. Menasu od Egipćana i prikazali ga kao jednoga od njih (odnosno sa crnačkim obilježjima), čime su ga prisvojili i pretvorili u svog sveca zaštitnika.¹⁶

¹³ F. M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, 1997., str. 36.

¹⁴ J. Devisse, »Christians and Black«, Cambridge: Harvard University of Press, 2010., str. 34.

¹⁵ Isto, str. 34.

¹⁶ Isto, str. 35.



Slika 1. Ampula sa prikazom sv. Menasa sa negroidnim obilježjima (VI. stoljeće)

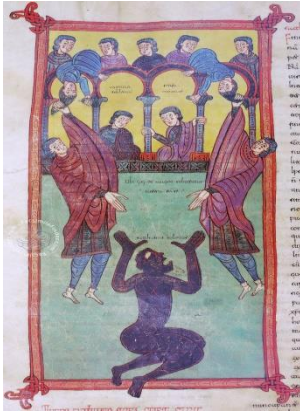
Ponekad su se u ranokršćanskim pisanjima i tumačenjima demoni u vizijama isposnika i redovnika opisivali s crnom bojom kože, što je referenca na klasični simbolizam i kontrast između svjetla (dobrog i uzvišenog) i tame (lošeg i grijeha).¹⁷ No, u to vrijeme nije postojala stereotipna slika Etiopljana (i svih ostalih afričkih crnaca) kao utjelovitelja demona i đavola. Običaj prikazivanja zla utjelovljenog u tamnijim likovima znatno će se popularizirati i postati čestim tijekom srednjeg vijeka. Jedan od takvih najranijih primjera je iluminirani rukopis *Ashburnham Pentateuch* s kraja VI. i početka VII. stoljeća u kojemu je zabilježen razgovor između biskupa i etiopljanskog svećenika Abba Mojsija (ili crnog Mojsija), u kojem biskup govori kako je u potpunosti bijel sada kada je prihvatio kršćanstvo.¹⁸ Riječ je, dakle, o simboličkom prelaženju iz tame prožete grijehom i niskim strastima u svjetlost prožetu čistoćom i vrlinama. Kroz cijeli srednji vijek su se đavo i njegovi suradnici prikazivali tamnijim bojama, čime se crna boja nastavila izjednačavati i povezivati sa odanosti zlu. Neki od primjera potamnijavanja đavola i njegovih odanika su rukopis iz VIII. stoljeća koji se danas nalazi u Patmosu (riječ je o vjerojatno najstarijem poznatom primjerku tamnog đavola), kodeks iz Burgo de Osma iz XI. stoljeća, freska iz crkve sv. Isidra u Leónu koja datira iz XI. stoljeća i prikazuje sv. Martina kojega u molitvi prekida i ometa mali crnac koji simbolizira đavola, etiopljanska hagiografija u kojoj je opisan događaj u kojemu su dva čovjeka savladala i oduprla se đavoljem iskušenju zazivajući Isusovo ime i molitvu, itd.¹⁹ Lucifer se rijetko prikazivao kao crnac ili sa crnačkim obilježjima, a vremenom se prestaje gotovo u potpunosti prikazivati u ljudskom obliku već radije kao fantastično biće sa rogovima ili drugim životinjskim obilježjima.²⁰

¹⁷ F. M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, 1997., str. 33-34.

¹⁸ J. Devisse, »Christians and Black«, Cambridge: Harvard University of Press, 2010., str. 55.

¹⁹ Isto, str. 56-61.

²⁰ Isto, str. 62.



Slika 2. Detalj iz kodeksa iz Burgo de Osma
(XI. stoljeće)

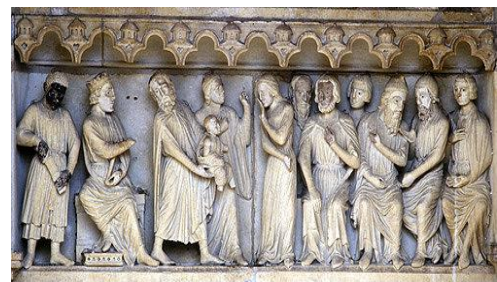


Slika 3. Freska iz crkve sv. Isidra u Léonu
(XI. stoljeće)

Zbog izjednačavanja crne boje kože sa zlom i grijehom, ponekad su se i pogani koji su mučili ili ubijali kršćanske svece prikazivali s tamnijom bojom kože, ali uglavnom bez drugih vidljivih i jasnih obilježja crnačke fizionomije. Recimo, u timpanonu na katedrali u Rouenu prikazan je tamnoputi čovjek dignute ruke koji se sprema odrubiti glavu sv. Ivana Krstitelja, na sjevernom portalu katedrale u Chartresu prikazan je mladi crnac koji se sprema isukati svoj mač na Solomonovom suđenju, na katedrali Notre-Dame u Parizu nalazi se reljef na kojemu je prikazan crnac koji vodi sv. Stjepana na suđenje, a u rukopisu s kraja XIII. stoljeća koji je najvjerojatnije nastao u Hainautu prikazani su tamnoputi ljudi bez drugih negroidnih obilježja koji nose tunike s remenom i kamenuju sv. Stjepana.²¹



Slika 4. Detalj s timpanona iznad portala
sv. Ivana na katedrali u Rouenu (XIII. stoljeće)



Slika 5. Reljef na katedrali u Chartresu
(XIII. stoljeće)

I kasnije su umjetnici prikazivali pogane ili mučitelje važnih kršćanskih svetih ličnosti kao afričke crnce (ali i židove i muslimane), a jedan od njih bio je i Albrecht Dürer (Nürnberg, 21. svibanj 1471. – Nürnberg, 6. travanj 1528.) koji je na drvorezu iz 1511. godine

²¹ J. Devisse, »Christians and Black«, Cambridge: Harvard University of Press, 2010., str. 66.

prikazao *Mučenje sv. Ivana, iz Apokalipse* (danas se nalazi u njujorškom Metropolitan Museum of Art) na kojemu je car Domicijan prikazan s turbanom dok mladi crnac dosipa vodu u lonac u kojemu je bespomoćni mučenik.²² Kako se vremenom sve više bude saznavalo o afričkim prostranstvima i teritorijima kao i o crnačkoj fizionomiji, tako će i afrički crnci biti prikazani sve vjerodostojnije i istinitije na prikazima mučeništva i žrtve kršćanskih svetaca. No, u povijesti umjetnosti moguće je pronaći i pozitivne prikaze afričkih crnaca, od kojih se, zbog svoje važnosti i popularnosti, posebice izdvaja ikonografska tema *Poklonstva kraljeva* koja podrazumijeva lik afričkog crnca koji utjelovljuje mudroga čovjeka koji je uspio prepoznati Isusovo učenje kao ono koje je istinito, ispravno i poželjno.



Slika 6. Detalj iz rukopisa iz Hainauta
(kraj XIII. stoljeća)



Slika 7. Albrecht Dürer, *Mučenje sv. Ivana, iz Apokalipse* (1511.)

1.1.1. POKLONSTVO KRALJEVA I NAŠAŠĆE MOJSIJEVO

Poklonstvo kraljeva jedan je od najpopularnijih i najčešće prikazivanih biblijskih događaja u povijesti umjetnosti. Uostalom, najveći broj djela koja su opisana u ovom diplomskom radu prikazuju upravo ovu omiljenu ikonografsku temu opisanu u Matejevom evanđelju. Priču o tri kralja i njihovoj posjeti novorođenom Spasitelju, evanđelist Matej opisao je vrlo kratko i jednostavno. Naime, prema njegovim riječima, tri maga s Istoka došla su u Isusovu kuću dvanaest dana nakon njegovog rođenja kako bi mu odali počast ponudivši skupocjene i dragocjene poklone – zlato, tamjan i mirisnu smolu (mirtu). Osim toga, Matej navodi da su istočnjački magovi, koji su u to doba označavali mudre članove zoroastranskog perzijskog svećenstva i tumače snova, prateći sjajnu zvijezdu na nebu, stigli do Jeruzalema i

²² *The Martyrdom of Saint John, from The Apocalypse, 1511*. Mrežna stranica The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387568> (pregledano 27. veljače 2019.).

tražili od kralja Heroda da ih uputi do novorođenog kralja židova.²³ Uznemiren primljenim vijestima o novomrođenom pravome kralju, Herod je zamolio tri maga da se nakon čašćenja vrate na njegov dvor i saopće mu gdje se točno nalazi navodni kralj kako bi mu i sam Herod mogao ukazati čast.²⁴ Mudraci su, prateći sjajnu zvijezdu, stigli do mjesta rođenja Isusa kojega su darovali luksuznim poklonima dostojnima jednoga kralja. Ipak, oni se nikada nisu vratili na Herodov dvor jer su u snu vidjeli kako trebaju izbjeći ponovni susret s njim i vratiti se u svoje zemlje drugim putem.²⁵ Kako je vidljivo, u Matejevom evanđelju se nigdje ne spominje točan broj magova, njihovo porijeklo, dob ili imena. No, priča o Tri kralja će kroz stoljeća proći kroz niz biblijskih tumačenja i analiziranja zbog čega je ona postala bogata, živopisna i prožeta dubokom simbolikom.

Jedan od razloga tako velike popularnosti ikonografske teme *Poklonstva kraljeva* leži i u tome što se još od ranokršćanskih vremena i tumačenja smatralo da je riječ o događaju koji je povezo i pomirio Stari i Novi zavjet. Još od prvih stoljeća kršćanstva, biblijski tumači su smatrali, posebno isticali i neumoljivo ponavljali kako *Poklonstvo kraljeva* predstavlja ispunjenje proročanstava zapisanih u Starom zavjetu.²⁶ Ranokršćanski autori su taj događaj vidjeli kao ispunjenje Balaamovih riječi iz Knjige brojeva (*Br* 24,17): „Vidim ga, ali ne sad, motrim ga, al' ne iz blizine: od Jakova zvijezda izlazi, od Izraela žezlo se diže. On Moabu razbija bokove, i svu djecu Šetovu zatire^{27,28}, potom kao ispunjenje Izajinih riječi iz Knjige Izaije (*Br* 60,6): „Mnoštvo deva prekrit će te, jednogrbe deve iz Midjana i Efe. Svi će iz Šebe doći donoseći zlato i tamjan i hvale Jahvi pjevajući^{29,30}, ili stihova iz Psalma (72:10) koji govore o poklonima koje će donijeti kraljevi Arabije, Šebe i Tarsisa³¹. Prema ranokršćanskim tumačima, ovi stihovi ukazivali su na obistinjenje starozavjetnih proročanstava i, samim tim, istinitost i pobjedu kršćanstva. Upravo zbog toga se *Poklonstvo kraljeva* već stoljećima veselo slavi kao Bogojavljenje ili Epifanija svakog 6. siječnja. Jacobus da Varagine, talijanski

²³ Tammis K. Groft i Mary Alice Mackay, »Paintings and Drawings«, u: Tammis K. Groft i Mary Alice Mackay (ur.), *Albany Institute of History & Art: 200 Years of Collecting*, New York: Hudson Hills Press, 1998., str. 54.

²⁴ Isto, str. 54.

²⁵ Isto, str. 54.

²⁶ Richard Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*. Mrežna stranica *Christian Iconography* (2015.), <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁷ *Biblija: Brojevi*, Biblepage.net, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/brojevi-24.php> (pregledano 27. veljače 2019.).

²⁸ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*, <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁹ *Biblija: Izaija*, Biblepage.net, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/izaija-60.php> (pregledano 27. veljače 2019.).

³⁰ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*, <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

³¹ Elizabeth McGrath, »Rubens and his black kings«, u: *Rubens Bulletin – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 2 (2008.), str. 90.

kroničar i nadbiskup Genove iz XIII. stoljeća, možda je i najbolje objasnio razloge zbog kojih se ova ikonografska tema počela poistovjećivati s Bogojavljenjem.³² Naime, 6. siječanj je vrlo značajan datum u kršćanskom kalendaru zbog toga što su se na taj dan desila četiri važna događaja – magovi su darovali dijete Isusa, sv. Ivan Krstitelj krstio je Isusa, Isus je pretvorio vodu u vino, Isus je nahranio 5000 ljudi s pet komada kruha.³³ Dakle, na ovaj dan se više puta sami Bog pokazao u liku Isusovom i čudesnim dobrim djelima koja je učinio pred poganima i nevjernicima. Zanimljivo je da je *Poklonstvo kraljeva* zauzelo glavno mjesto u pričama i tumačenjima Bogojavljenja u zapadnoj Crkvi, dok je u istočnoj Crkvi najviše pažnje posvećeno krštenju kao ključnom događaju od 6. siječnja. Čini se kako je i u zapadnoj Crkvi krštenje imalo najveći značaj sve do IV. stoljeća i vremena sv. Augustina kada se počinje isticati važnost klanjanja tri kralja s Istoka novorođenome princu.³⁴

Poklonstvo kraljeva je jedan od najranije definiranih kršćanskih prikaza koji je imao poseban značaj zbog toga što su novorođenog Spasitelja (i samog Boga) slavili upravo pogani koji su stigli s Istoka. Bio je to događaj koji je predstavljao poziv na spasenje svim ljudima o kojemu je sv. Augustin u IV. stoljeću govorio: „Dan, na koji i danas obilježavamo godišnjicu, prvo je usrećio magove. Oni su bili Gentili, a mi smo njihovi potomci. Nama je jezik apostola otkrio istinu, a njima zvijezda, jezik samog neba“.³⁵ U V. stoljeću je i papa Lav I. Veliki na svojim propovijedima isticao važnost *Poklonstva kraljeva* govoreći: „Hajdemo, voljena braćo, prepoznati u magovima koji su obožavali Krista prve plodove naše posvećenosti i vjere, i hajdemo slaviti početak blagoslovljene nade. Od ovog trenutka mi smo zagazili u svoju vječnu ostavštinu“.³⁶ Dakle, od posebnog značaja je bila istočnjačko porijeklo trojice magova koje je ukazivalo na univerzalnost i otvorenost kršćanstva prema svima koji su bili spremni prihvatiti i vjerovati u Isusa i njegovo učenje. U ranom kršćanstvu je naročito bilo važno isticati dostupnost kršćanstva koje nije diskriminiralo i koje je objeručke prihvaćalo ljude različite boje kože, kulture, jezika i porijekla kako bi se privukao što veći broj vjernika.

S obzirom na to da je evanđelist Matej vrlo kratko opisao događaj Poklonstva kraljeva, kršćanski autori su ga zamišljali i interpretirali raznovrsno tijekom stoljeća, a različiti pristupi imali su za posljedicu nove načine tumačenja i prikazivanja ove ikonografske teme. Točan broj magova, njihove titule, dob, imena, porijeklo, način njihovog redanja, njihova pratnja,

³² Bernard L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, Tucson: The University of Arizona Press, 2010., str. 168.

³³ Isto, str. 168.

³⁴ Isto, 168.

³⁵ E. McGrath, »Rubens and his black kings«, str. 91.

³⁶ Isto, str. 91.

donešeni pokloni, mjesto samog darivanja sve su bili detalji koji su prošli kroz mnoge preinake i koji su imali mnoge varijacije. Ipak, od samih početaka stvaranja ove ikonografske teme se podrazumijevalo da su dijete Isusa častila tri maga. Već početkom III. stoljeća je aleksandrijski teolog i filozof Origen jednostavno i logično ustvrdio da događaj i prikaz moraju imati tri maga s obzirom na to da se u Matejevom evanđelju spominju tri donešena skupocjena poklona.³⁷ Rani prikazi *Poklonstva kraljeva* uglavnom su se odnosili na tri jako slična muška lika koji se nisu mogli razlikovati niti po fizionomiji, odjeći ili pozi.³⁸ Osim toga, kao i na možda i najranijem prikazu ove ikonografske teme koji se nalazi na jednom od lukova u Priscilinim katakombama, trojica magova prikazivali su se poredani u horizontalnoj liniji dok drže poklone u rukama koje poklanjaju djetetu Isusu i Bogorodici.³⁹



Slika 8. *Poklonstvo kraljeva na zidnom osliku u Priscilinim katakombama (kraj II.-IV. stoljeća)*

Na većini ranih prikaza, oni su predstavljeni blago pognuti obzirom na to da se u Matejevom evanđelju u jednom stihu spominje kako su kraljevi „klanjanjem obožavali“ novorođenog Isusa. Ovakvo ikonografsko rješenje postalo je kanonom za veliki broj reljefa na sarkofazima tijekom III. i IV. stoljeća.⁴⁰ Ipak, već u V. stoljeću, na trijumfalnom luku u crkvi Santa Maria Maggiore, kraljevi više nisu pognuti već jedan od njih samouvjerenom ispruža ruku prema djetetu Isusu i Bogorodici, a do XII. stoljeća oni se više ne prikazuju kako stoje u liniji već se počinju prilagođavati i postavljati u odnosu na naslikanu arhitekturu.⁴¹

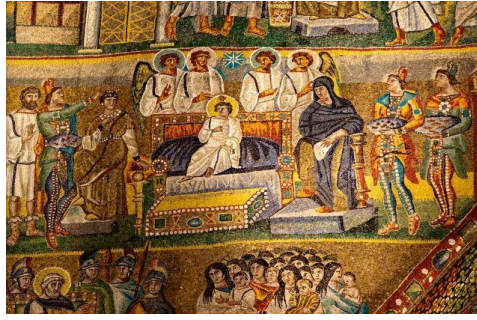
³⁷ B. L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, 2010., str. 167.

³⁸ Isto, str. 168.

³⁹ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*, <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁴⁰ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*, <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁴¹ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*, <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).



Slika 9. Detalj Poklonstva kraljeva na trijumfalnom luku u crkvi Santa Maria Maggiore
(V. stoljeće)

Kršćanski autoriteti su nazivali trojicu pogana s Istoka koji su došli darovati dijete Isusa magovima (kako je navedeno i u Matejevom evanđelju) mudracima (jer su magovi zapravo bili sinonim za mislioce i filozofe u antičkoj Grčkoj) i astrolozima (jer su poznavali tajne svemira i umjeli prepoznati zvijezdu vodilju). No, zahvaljujući kartagenskom teologu Tertulijanu koji je živio i stvarao krajem II. i početkom III. stoljeća i pažljivo tumačio kršćanske važne tekstove, magovi dobijaju još jednu titulu i oni postaju kraljevima zahvaljujući stihovima iz Psalma (68:30) koji govore „iz Hrama svojega u Jeruzalemu! Nek' ti kraljevi darove donose!⁴²“, te Izaijinih riječi iz Knjige brojeva (*Br* 60,3): „Ka tvojoj svjetlosti koračaju narodi, i kraljevi ka istoku tvoga sjaja⁴³“. ⁴⁴ Zanimljivo je također da su rani prikazi *Poklonstva kraljeva* podrazumijevali frigijske, partanske i zoroastrijske simbole kojima se iskazivalo njihovo orijentalno porijeklo.⁴⁵ Već u V. i VI. stoljeću njihovi su ogrtači i tunike postali svečani i raskošni u boji i draperiji, što je ostalo tradicijom i u narednim stoljećima. U renesansi su oni bili odjeveni u suvremenu odjeću, a posebno su se od XV. stoljeća umjetnici poigrali sa odjećom kralja Baltazara (koji se u to vrijeme počinje standardno prikazivati kao crnac) kojega će prikazivati u luksuznoj, šarenoj i jarkoj odjeći, s nakitom i naušnicama (bijeli mudraci nikada se nisu prikazivali s naušnicama), te turbanom na glavi kako bi se pojačao dojam njegove egzotičnosti i dalekog porijekla.⁴⁶ Ovakvi novi detalji ukazivali su na sve veću

⁴² Biblija: *Psalmi*, Biblepage.net, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/psalmi-68.php> (pregledano 27. veljače 2019.).

⁴³ Biblija: *Brojevi*, Biblepage.net, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/brojevi-24.php> (pregledano 27. veljače 2019.).

⁴⁴ B. L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, 2010., str. 167.

⁴⁵ Kristen Collins i Bryan C. Keene, *Exhibition to Examine Balthasar, a Black African King in Medieval and Renaissance European Art*. Mrežna stranica *The Iris* (svibanj, 2015.), <https://blogs.getty.edu/iris/exhibition-to-examine-balthazar-a-black-african-king-in-medieval-and-renaissance-european-art/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁴⁶ Michael Ohajuru, [*King Magi*] *The Black Magus (c 1350-)*. Mrežna stranica *Black Past* (kolovoz, 2013.), <https://www.blackpast.org/global-african-history/black-magus-c-1350/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

prisutnost crnaca u europskom društvu, ali i potrebu da se istaknu kulturološke razlike između njega i dva bijela mudraca.

Nadalje, pokloni koje su tri kralja donijeli djetetu Isusu također su se vremenom mijenjali, pa će tako najprije biti prinošeni na okruglim tanjurima⁴⁷ ili će podrazumijevati vijenac (kao na sarkofazima iz IV. stoljeća) koji je simbolizirao Isusovu pobjedu nad smrću⁴⁸. Od VI. stoljeća (vidi sliku 10.), počeli su se vjerodostojno prikazivati pokloni onako kako ih je Matej opisao u svom evanđelju – prva je posuda sa zlatom, potom je prikazan „brod“ kakav se u liturgiji koristi kao posuda za tamjan, dok je posljednja posuda za začine u kojoj se nalazi mirta⁴⁹. Crkveni autoriteti poput Jacobusa da Voragina i Bernarda iz Clairvauxa također su različito tumačili darove: za prvoga je zlato simboliziralo ljubav, tamjan Kristovu pobožnu dušu ili molitvu, a mirisna smola čisto tijelo ili zatiranje grešnih niskih poriva; za drugoga je zlato simboliziralo praktični poklon koji je trebao obitelji kako bi pobjegli u Egipat, tamjan je služio kao pročišćivač zraka u staji, a mirisna smola kao lijek koji se koristio za istjerivanje glista iz crijevi novorođenčadi.⁵⁰ Osim toga, tri kralja se počinju razlikovati i po imenima još od VI. stoljeća i ranije spomenutog mozaika u Sant' Apollinare Nuovo pa tako oni postaju Melkior, Gašpar i Baltazar, što je praksa koja se popularizirala zahvaljujući Agnellusu iz Ravenne koji ih je tim imenima nazvao u svom djelu *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* iz IX. stoljeća u kojemu piše o ravenkim crkvama.⁵¹ Bitno je još spomenuti i da se pratnja tri kralja prikazivala raznovrsno, odnosno u većem ili manjem broju s obzirom na efekat koji je želio postići umjetnik (npr. istaknuti svetost prikaza intimnim okruženjem i malim brojem ljudi ili istaknuti važnost prikaza mnogobrojnim likovima koji su tu da posvjedoče istini), a treba reći i da se, iako se ne spominje u Matejevem evanđelju, nakon XII. stoljeća na prikazima *Poklonstva kraljeva* počinje smještati i sv. Josip koji obično stoji iza Marije i pridržava jedan od poklona ili svoj štap.⁵²

⁴⁷ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi* (January 6), <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁴⁸ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi* (January 6), <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁴⁹ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi* (January 6), <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁵⁰ B. L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, 2010., str. 167-168.

⁵¹ B. L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, 2010., str. 167.

⁵² R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi* (January 6), <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).



Slika 10. Mozaik s prikazom Poklonstva kraljeva u crkvi Sant' Apollinare Nuovo u Ravenni (VI. stoljeće)

Sveobuhvatnost sveta tri kralja se još od ranog kršćanstva isticala kroz različita životna doba koja su im pripisana i u kojima su se kasnije prikazivali. I prije nego su dobili imena i druge atribute pomoću kojih ih se moglo razlikovati, tri kralja počela su predstavljati starost, sredovječnost i mladost.⁵³ Tako se jedan od njih (kasnije je dobio ime Melkior) počeo prikazivati kao starac sijede brade i kose, drugi (kasnije je dobio ime Gašpar) kao čovjek srednjih godina i tamne kose i brade, a treći (kasnije je dobio ime Baltazar) kao mladi golobradi čovjek. Tradicija izjednačavanja tri kralja s tada poznatim kontinentima Starog svijeta se također vrlo brzo definirala i prihvatila kao jedan od načina pomoću kojih je bilo moguće razlikovati ih ali i istaknuti njihovu univerzalnost. Tako je svaki od tri kralja počeo predstavljati po jednu rasu, baš kao i tri Noina sina.⁵⁴ Još su ranosrednjovjekovne legende govorile o tome kako je jedan od tri kralja koji su odali počast novorođenom Kralju u Betlehemu bio iz Afrike. Tako je već početkom VIII. stoljeća engleski teolog i povjesničar Beda Časni pisao o trojici Svetih kraljeva od kojih se prvi zove Melkior (koji se prikazuje kao starac sijede kose, duge brade i lokni, i sa zlatom kao poklonom), drugi Gašpar (koji se prikazuje kao mlad, golobrad, rumenkast, i sa tamjanom kao poklonom), a treći Baltazar (koji se prikazuje tamnopus, s bradom i mirtom kao poklonom).⁵⁵ Časni Beda je Baltazaru pripisao atribut „fuscus“ što znači tamnopusi ili maslinasti, a priču o njihovom porijeklu i različitim rasama upotpunio je tada već rasprostranjenim vjerovanjem o njihovoj povezanosti s tri tada poznata kontinenta.⁵⁶ No, unatoč ranosrednjovjekovnim teološkim tumačenjima i stihovima iz svetih kršćanskih tekstova koji spominju kraljeve Arabije, Tarsisija i Šebe, prošlo je gotovo

⁵³ B. L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, 2010., str. 168.

⁵⁴ R. Stracke, *Epiphany: The Adoration of the Magi* (January 6), <https://www.christianiconography.info/magi.html> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁵⁵ E. McGrath, »Rubens and his black kings«, str. 93.

⁵⁶ Isto, 94.

tisuću godina prije negoli se afrički kralj prestao prikazivati kao bijelac u zapadnoeuropskoj umjetnosti. Naime, dugo vremena se povezanost jednog od kraljeva s afričkim kontinentom mogla tek naslutiti, a jedan od takvih prvih primjera je onaj iz 1266. godine kada je Nicola Pisano iskipario dva crnca promatrača na prikazu *Poklonstva kraljeva*.⁵⁷ Njihovu pripadnost crnoj rasi Pisano je istaknuo kovrčavom kosom i fizionomijom zbog čega oni jako sličje subsaharskim Afrikancima, a njihovo porijeklo dodatno je naglašeno njihovim postavljanjem na deve. I u desetljećima koja su uslijedila umjetnici su nastavili slijediti istu tradiciju pa su Baltazara prikazivali kao bijelca, a u njegovu pratnju smještali afričkog crnog slugu koji mu ponekad dodaje posudu ili rog s tekućom mirtom kako bi ga se na neki način povezalo s Afrikom.⁵⁸

Nije najjasnije kada i kako je jedan od kraljeva postao afrički crnac. No, mnogi povjesničari umjetnosti smatraju da je njegov lik bio definiran i snažno populariziran u njemačkom gradu Kölnu. Prema legendi i pisanjima sv. Tome Apostola, on je naišao na tri kralja u Indiji gdje ih je i krstio i tako ima zagarantirao vječni život i smiraj nakon što su ih pogani na koje su naišli ubili na Dalekom Istoku. Njihove ostatke je prenijela carica u Carigrad, a otamo su preneseni u Milano u vrijeme Prvog križarskog pohoda. Pod naredbom kralja Fridriha I. Barbarosse, ostaci su prebačeni iz Milana u katedralu u Kölnu gdje su postavljeni u oltar ukrašen zlatom i draguljima u XIII. stoljeću, a od tada su im se pripisala brojna čuda.⁵⁹ Krajem XIV. stoljeća i na temelju teoloških tumačenja Ivana iz Hildesheima sažetih u njegovom djelu *Historia Trium Regum (Povijest tri kralja)* u kojemu je jednog od kraljeva (Gašpara) opisao kao tamnoputog čovjek iz Indije, fizionomija i shema prikazivanja afričkog kralja postali su jasnije određeni i definirani, a crni kralj počeo se prikazivati i u likovnim umjetnostima.⁶⁰ Uostalom, upravo su prikazi sa spomenutog oltara u Kölnu utjecali na brojne zapadnoeuropske umjetnike koji su ih mogli vidjeti na grafikama ili su čitali o

⁵⁷ K. Collins i B. C. Keene, *Exhibition to Examine Balthasar, a Black African King in Medieval and Renaissance European Art*, <https://blogs.getty.edu/iris/exhibition-to-examine-balthazar-a-black-african-king-in-medieval-and-renaissance-european-art/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁵⁸ K. Collins i B. C. Keene, *Exhibition to Examine Balthasar, a Black African King in Medieval and Renaissance European Art*, <https://blogs.getty.edu/iris/exhibition-to-examine-balthazar-a-black-african-king-in-medieval-and-renaissance-european-art/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁵⁹ B. L. Fontana, *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, 2010., str. 168.

⁶⁰ *Why One of the Wise Men is Black*. Mrežna stranica *The Root* (prosinac 2014.), <https://www.theroot.com/why-one-of-the-wise-men-is-black-1790899444> (pregledano 4. ožujka 2019.).

njihovim opisima, te ih masovno počeli koristiti kao predložak za svoje prikaze *Poklonstva kraljeva* u XV. stoljeću.⁶¹



Slika 11. Oltar u katedrali u Kölnu na kojemu se nalaze kipovi Trojice kraljeva
(XIII. stoljeće)

Uključivanje crnog kralja bio je, dakle, dug i spor proces koji je trajao istovremeno s europskim upoznavanjem drugih dijelova svijeta i ljudima koji su živjeli u njima, kao i s razvijanjem simboličkog koncepta crnog čovjeka.⁶² Naime, u renesansi se budi interes za sve aspekte i oblike ljudskog života i ljudskog iskustva, a afrički crnci postali su naročito zanimljivi renesansnim umjetnicima zbog svoje boje kože i egzotičnosti. Najprije je izgled afričkog kralja bio inspiriran kombinacijom europskih ideja o Africi i njenoj egzotičnosti kao i ranije zapisanim opisima i svjedočanstvima o susretima s afričkim crncima. No, kada se otvorilo tržište robova na zapadnim obalama Afrike a afrički se crnci počeli u velikom broju dovoditi u europske luke, zapadnoeuropski umjetnici dobili su priliku slikati prema stvarnim modelima koji su se nalazili u njihovoj neposrednoj blizini. *Poklonstvo kraljeva* bila je oduvijek tako popularna i česta ikonografska tema upravo zbog toga što su umjetnici mogli kombinirati i poigravati se s redanjem, pratnjom, porijeklom trojice kraljeva. Tako je i afrički kralj predstavljao izazov i priliku za umjetnike koji su mogli prikazivati bogato odjevenu crnu figuru kojoj su dodavali najrazličitije znamenje (npr. naušnice, prstenje, orijentalnu i luksuznu odjeću, drago kamenje, itd.) na jednom sakralnom motivu. Kroz XV. stoljeće se usvojila shema koja je podrazumijevala da je upravo afrički kralj onaj koji je i najmlađi i koji posljednji stoji u redu za darivanje, što otkriva europski stav o tome kako je Afrika najmlađi

⁶¹ M. Ohajuru, [*King Magi*] *The Black Magus* (c 1350-), <https://www.blackpast.org/global-african-history/black-magus-c-1350/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

⁶² *Why One of the Wise Men is Black*. Mrežna stranica *The Root* (prosinac 2014.), <https://www.theroot.com/why-one-of-the-wise-men-is-black-1790899444> (pregledano 4. ožujka 2019.).

kontinent Starog svijeta u kojemu je zaživjelo i bilo prihvaćeno kršćanstvo.⁶³ Osim toga, kao i u ranom kršćanstvu, prikazi crnog afričkog kralja trebali su simbolizirati univerzalnost kršćanstva koje je proniknulo u sve ljudske rase i bilo prihvaćeno čak i u najudaljenijim zajednicama.

Tijekom renesanse i baroka se realiziralo na tisuće prikaza *Poklonstva kraljeva*, od kojih su mnoga nastala u radionicama nekih od najznačajnijih zapadnoeuropskih umjetnika (npr. Andrea Mantegna, Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens, itd.). U umjetnosti, dakle, afrički crni lik zauzima jedno od najznačajnijih i najuzvišenijih mjesta – on postaje veličanstveni, civilizirani i mudri kralj odjeven u raskošne i svečane draperije koji predstavlja afričke pogane (npr. Nubijce, Etiopljane, Kopte) koji su prihvatili kršćanstvo dok je bilo još u svojim začecima. No, ono što je paradoksalno je činjenica da se takav pozitivan prikaz afričkog crnca koji uživa veliki ugled i slavu nikako nije mogao usporediti sa stvarnim statusom afričkih crnaca koji su najprije dovođeni kao robovi a kasnije kao sluge i pratnja bogatih europskih vladara i moćnika.⁶⁴ Stvarni život afričkih crnaca bio je sačinjen od teškog rada i zarobljeništvu u kojemu nisu imali nikakve slobode (naročito oni koji su živjeli u ruralnim područjima) ili osiguranog života koji je podrazumijevao prilagođavanje svim željama europskih bogatih plemića (ukoliko su živjeli i služili na dvoru ili u domaćinstvu plemstva i trgovaca). Iako su Europljani pokazali zainteresiranost i otvorenost prema afričkim crncima kroz lik kralja Baltazara, prošlo je još mnogo stoljeća prije negoli su afrički crnci bili viđeni kao ravnopravni i dostojni slobode i osnovnih prava u stvarnosti.

U sklopu djela koja su analizirana za potrebe ovog diplomskog rada nalazi se i prikaz *Našašća Mojsijevog* koji je još jedan primjer sakralnog motiva na kojemu je uvršten i lik afričke crnkinje. Riječ je o događaju koji se desio na samom početku Mojsijevog života kada je njegova majka morala da ga se odrekne i prepusti sudbini. Naime, u vrijeme Mojsijevog rođenja bilo je naređeno da se sva hebrejska djeca pogube, pa je Mojsijeva majka, nastojeći ga spasiti od sigurne smrti, odlučila da bebu Mojsija postavi u košaru i spusti niz Nil. Baš u tom trenutku je kćerka egipatskog faraona bila na rijeci sa svojom pratnjom, pa je, ugledavši malenog dječaka, odlučila da ga, na nagovor Mojsijeve sestre Miriam, spasi i preda na čuvanje upravo Mojsijevoj majci. Ipak, u povijesti umjetnosti nije bilo uobičajeno da se na

⁶³ *Africans in Medieval and Renaissance Art: The Three Kings*. Mrežna stranica *Victoria and Albert Museum* (s.a.), <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/africans-in-medieval-and-renaissance-art-three-kings/> (pregledano 4. ožujka 2019.).

⁶⁴ K. Collins i B. C. Keene, *Exhibition to Examine Balthasar, a Black African King in Medieval and Renaissance European Art*, <https://blogs.getty.edu/iris/exhibition-to-examine-balthasar-a-black-african-king-in-medieval-and-renaissance-european-art/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

prikazu *Nashašća Mojsija* smještaju afrički crnci. Naime, Jürgen Ovens, autor djela koje je uvršteno u ovaj rad, prikazao je jednu od sluškinja u pratnji egipatske princeze kao afričku crnkinju ne zbog toga što je to bila standardna shema već zbog toga što je u to vrijeme bilo uobičajeno (i gotovo moda) imati crnog slugu na dvoru ili u svom domaćinstvu. Europski moćnici i trgovci su na taj način pokazivali svoje bogatstvo, prestiž i suvremenost, a afrički sluga ili pratitelj bio je simbol europske moći koji je služio kao ukras i znamenje kojim se veličala europska superiornost u odnosu na sve ostale rase i dijelove svijeta.

1.1.2. MISTERIJ CRNE BOGORODICE

U mnoštvu prikaza „drugih“ na koje sam naišla u zbirkama slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora HAZU i Muzeja za umjetnost i obrt, jedan od najintragantnijih i najzagonetnijih svakako je ikona na kojoj su prikazani Crna Bogorodica sa crnim djetetom Isusom. Ono što me posebno privuklo ovom primjeru, a kako ću kasnije saznati i mnoge druge povjesničare umjetnosti, činjenica je da je jedna od glavnih i najdražih ličnosti kršćanstva, Djevica Marija, prikazana kao žena crne boje kože. Ako se uzme u obzir da su kipovi i ikone crne Bogorodice postojali i bili čašćeni diljem Europe još od srednjeg vijeka, razdoblja u kojem je crna rasa još uvijek bila daleka nepoznanica, onda se postavlja pitanje zašto su bijeli Europljani uopće bili skloni prikazivati, a onda i slaviti Bogorodicu crne boje kože u tolikoj mjeri i s tolikom posvećenošću.⁶⁵ Možda je lako zaključiti da su crne Bogorodice vezane isključivo za one dijelove svijeta u kojima žive vjernici iste ili slične boje kože, a koja je prikazana kao takva da bi se vjernici lakše poistovjetili s njom, zblížili i, na kraju, zavoljeli. Ipak, priča o crnoj Bogorodici puno je složenija od toga, jer su u njoj satkane mnoge povijesti, religije i mitologije.⁶⁶

Djevica Marija je jedna od najznačajnijih kršćanskih ličnosti koja je udahnula život Sinu Božjem, odnosno samome Bogu. U njenoj utrobi inkarnirao je i manifestirao se Bog koji je došao proširiti riječ Spasa i otkupiti sve grijehove čovječanstva. Njen kult i lik su se od najranijih kršćanskih dana pažljivo i oprezno gradili, a pritom su crkveni učenjaci i kršćanski teolozi nastojali definirati njenu prirodu, ulogu i značaj u kršćanstvu. Ipak, još od tih

⁶⁵ Anna Fedele, »“Black“ Madonna versus “White” Madonna: Gendered Power Strategies in Alternative Pilgrimages to Marian Shrines«, u: *Gender and Power in Contemporary Spirituality: Ethnographic Approaches*, (ur.) Anna Fedele i Kim E. Knibbe, New York: Routledge, 2013., str. 99-100.

⁶⁶ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

najranijih dana, uloga i prikazi Majke Božje krojili su se u patrijarhalnom društvu i prema patrijarhalnom načinu razmišljanja.⁶⁷ Djevica Marija jeste predstavljala žensku energiju i ženski aspekt, no ona se često prikazivala i opisivala kao bijela, bezgrešna, savršena, mila djevica i Majka Božja koja se smještala visoko na nebesko prijestolje, među zvijezde.⁶⁸ Njena seksualnost, ženska senzualnost, i uopće, ženska priroda, pokušali su se potisnuti i izostaviti u Bibliji i kasnijim tumačenjima iste.⁶⁹ Takav položaj Djevice Marije, stavio je u nepovoljan položaj sve ostale žene koje nikako nisu mogle biti i jedno i drugo. Naime, žene su se od prapovijesti slavile zbog dvije stvari – ili zbog toga što su mogle davati život ili zbog toga što su bile djevice. Sve obične smrtnice, dakle, nisu mogle zadovoljiti oba kriterija, jer, ukoliko bi rodile one više nisu bile djevice, a ako bi ostajale djevice onda ne bi bile i majke, pa su samim time bile nečiste i nedostojne svetog trona na kojemu su sjedile Djevica Marija i druge drevne božice.⁷⁰ Možda je upravo zbog toga, u crnoj Bogorodici vjernik mogao vidjeti tu drugu, mračnu i zagonetnu stranu ženske energije još od srednjeg vijeka. Ako je idealizirana bijela Djevica Marija predstavljala savršenu i ljupku Nebesku kraljicu, onda je crna Djevica Marija predstavljala mračnu i duboku podsvijest, svijet snova, smrt, bijes, bol, potisnute traume, nesavršene i odbačene.⁷¹ Sve svoje strahove, snove, želje i najdublje tajne, mogao je vjernik projicirati na Nju, u Njene mračne i nedokučive dubine.⁷² Uostalom, s obzirom na to da je činila suprotnost nebeskoj Kraljici, crna Djevica Marija je onda predstavljala i Majku Zemlju i podzemlje.⁷³ Još od srednjeg vijeka, crna Bogorodica je privlačila brojne vjernike jer se činila bližom, nesavršenom, dražom.

Ipak, stavovi zvanične Crkve su bili nešto strožiji i oprezniji kada su u pitanju čudotvorne ikone i kipovi crne Bogorodice. Naime, dugo vremena se crna boja kože nije primjećivala, odnosno pripisivala se kemijskim reakcijama do kojih dolazi starenjem i propadanjem materijala ili kršćanskim običajima kao što su paljenje svijeća ili kupanje

⁶⁷ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁶⁸ A. Fedele, »“Black“ Madonna versus “White” Madonna: Gendered Power Strategies in Alternative Pilgrimages to Marian Shrines«, 2013., str. 106.

⁶⁹ Isto, str. 107.

⁷⁰ Isto, str. 101.

⁷¹ Bonnie Bright, *Symbolism of the Black Madonna: A Jungian Perspective*. Mrežna stranica *Depth Insight: Pollinating Soul in the World* (veljača 2018.), https://depthinsights.com/wp-content/uploads/Symbolism-of-the-Black-Madonna_Judy-Zappacosta-with-Bonnie-Bright.pdf (pregledano 20. svibnja 2019.).

⁷² E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁷³ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

čudotvornih kipova u vinu.⁷⁴ Crkveni službenici nisu željeli tragati za dubljim simboličkim značenjem njene crne boje kože, pa su radije govorili kako su svete ikone i kipovi izvorno prikazivali Bogorodicu i dijete Isusa bijele boje kože, no da su vremenom one potamnile zbog milijuna svijeća koje su se zapalile i milijuna vjernika koji su ih dodirnuli ne bi li prenijeli dio iscjeliteljske energije.⁷⁵ Govorili su i kako je moguće da je do potamnjavanja došlo zbog toga što su se ikone i kipovi često zakopavali pod zemlju pred najezdom (uglavnom muslimanskih) neprijatelja koji su prijetili paljenjem i uništavanjem svetih mjesta i relikvija.⁷⁶ Nadalje, tvrdili su kako je moguće da su kipari i slikari jednostavno odlučili koristiti komad kakvog tamnijeg drva poput cedrovine i ebanovine ili tamniji kamen pri izradi Bogorodice i Djeteta.⁷⁷ Objašnjavali su i kako je vjerojatno da su umjetnici prikazivali a vjernici prihvaćali prikaze nešto tamnije Bogorodice i djeteta Isusa zbog toga što su oni bili Palestinci i zbog toga što ih je tako prikazivao sv. Luka.⁷⁸ Kada više ne bi mogli pronaći sličan praktičan razlog, i kada su morali objasniti one kipove i ikone koji su u svom izvornom obliku doista prikazivali Dijete i Majku tamnije boje kože, onda su se crkveni oci pozivali na stih iz *Pjesme nad Pjesmama* u kojemu Bogorodica govori da je crna, ali lijepa.⁷⁹ Ipak, svi ovi odgovori ne objašnjavaju zašto je baš crna Bogorodica doživjela tako veliku popularnost i proširila se u sve kutke svijeta, a ne i dijete Isus koje se gotovo uvijek prikazivalo s njom.

Diskusije o porijeklu crne Bogorodice su raznovrsne, no jedna od onih koja se možda i najčešće zastupa u posljednjih nekoliko desetljeća je ona koja tvrdi da se crna Bogorodica može i treba povezati s drevnim poganskim božicama kao što su Kibela (anatolska i rimska božica), Artemida (grčko-rimska božica), Inana (sumerska božica), Isis (egipatska božica), Nikta (grčka božica), Kali (indijska božica), itd.⁸⁰ U zagradama su navedene različite kulture u kojima se štovao suštinski isti kult božice koja je, u pravilu, predstavljala plodnost, ljubav, ali i noć i rat. Ono što im je bila zajednička točka jeste i njihovo povezivanje sa zemljom, iz

⁷⁴ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁷⁵ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁷⁶ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁷⁷ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁷⁸ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁷⁹ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁸⁰ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

koje sve niče i raste ali i u koju sve tone i propada.⁸¹ Kult Majke Zemlje štovao se još od prapovijesti, a možda je najlakše prisjetiti se neolita i vremena u kojemu je žena bila uzdizana na tron zbog svoje sposobnosti da rađa. Prapovijesni ljudi smatrali su da je to jedno od najvećih čuda i darova, a obzirom da im je crna zemlja davala životne sokove (plodove, rijeke, drveća), oni su je počeli poistovjećivati sa ženskom energijom. Majka Zemlja se častila i slavila u raznim oblicima i ritualima još od samih početaka čovječanstva, a čini se kako je u kolektivnoj svijesti i sjećanju ostao ucrtan i njen lik, lik one koja rađa, štiti, i razara.⁸² Povezanost crne Bogorodice s kultom Majke Zemlje iskazana je kroz tamniju boju njene kože, ali i brojne legende o čudotvornim kipovima i ikonama crne Bogorodice koji su čudesno pronađeni ukopani pod zemljom, u stablima drveća, pećinama, ili planinskim vrhovima.⁸³ Osim toga, stari običaji i proslave diljem kršćanskog svijeta pokazuju također da se Bogorodica povezivala sa žetvom, sjemenjem, grožđem, pšenicom, itd. u Siriji, na Siciliji i u južnoj Italiji, Francuskoj, Španjolskoj, itd.⁸⁴

Tijekom vremena, društvo je postalo patrijarhalno, a ženska energija sporedna i neodgovarajuća. Ipak, ranije spomenuta božanstva i njihova zastupljenost na velikom geografskom prostoru, pokazuju da je potreba za ženskom energijom nešto što je iskonsko i instinktivno.⁸⁵ Ona već tisućama godina miruje i tinja, i pokazuje nam se u Mjesecu, geometrijskim oblicima, prirodi, te zanimljivim običajima kao što su posipanje usjeva pepelom ili pravljenje kolačića u obliku polumjeseca.⁸⁶ Drevne poganske božice bile su sveobuhvatne i u sebi su nosile i svjetlost i tamu, stvaranje i razaranje, nebo i zemlju, zimu i ljeto, bolest i iscjeljenje, ljubav i rat, utrobu i grob.⁸⁷ Takva dualnost osigurava savršenu ravnotežu – no, samo oni koji uspiju osvijestiti i prihvatiti oba svoja dijela mogu doživjeti

⁸¹ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁸² A. Fedele, »“Black“ Madonna versus “White” Madonna: Gendered Power Strategies in Alternative Pilgrimages to Marian Shrines«, 2013., str. 97.- 98.

⁸³ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁸⁴ Marie Azzarello i Rachel Gaudreau, *Encounter Mary the Black Madonna: Her Importance Today*. Mrežna stranica *Congrégation de Notre-Dame* (listopad 2018.), <http://www.cnd-m.org/article/uploads/activite/2018/03--Octobre/Black+Madonna.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

⁸⁵ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁸⁶ B. Bright, *Symbolism of the Black Madonna: A Jungian Perspective*, https://depthinsights.com/wp-content/uploads/Symbolism-of-the-Black-Madonna_Judy-Zappacosta-with-Bonnie-Bright.pdf (pregledano 20. svibnja 2019.).

⁸⁷ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

duhovni rast, unutrašnji mir, i konačno, sjedinjenje s Bogom.⁸⁸ Patrijarhalno društvo zaniijekalo je tu mračnu stranu i ženama i muškarcima, obzirom da su prve osuđene na ljupkost, milost, vedrinu, a drugi na stabilnost, čvrstinu i razum. Prema svjedočenjima hodočasnika koji u modernim vremenima pohode kipove i ikone crne Bogorodice, ona je u ženama brisala osjećaj straha, stida i prokletstva i budila zaboravljenu snagu i energiju koja prizemljuje i oslobađa.⁸⁹ S druge strane, muški hodočasnici su opisivali kako je crna Bogorodica u njima budila ranjivost, suosjećajnost, potisnute emocije, odnosno sve ono što se smatra nepoželjnim i nemuževnim u patrijarhalnom društvu.⁹⁰



Slika 12. *Naša Gospa od Montserrata*
(kraj XII. stoljeća)



Slika 13. *Naša Gospa od Meymaca*
(XII. stoljeće)

Mnogi smatraju kako je crna Bogorodica predstavljala otpor konvencionalnim patrijarhalnim pravilima i standardima. Osim što je utjelovila mračnu stranu ženske energije i predstavljala žensku senzualnost i seksualnost, ona se također, prema legendama, odbijala pokoriti crkvenim vlastima.⁹¹ Naime, brojne legende spominju kako su se čudesni kipovi ili ikone crne Bogorodice vraćali na mjesta na kojima su bili izvorno pronađeni čak i nakon što bi im se izgradila i posvetila crkva u blizini mjesta pronalaska.⁹² Čini se kako su ti kipovi i ikone odbijali biti odneseni na mjesto koje su predodredile crkvene vlasti.⁹³ Osim što je prkosila patrijarhalnom društvu, crna Bogorodica je bila i zaštitnica siromašnih i bolesnih,

⁸⁸ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁸⁹ A. Fedele, »“Black“ Madonna versus “White” Madonna: Gendered Power Strategies in Alternative Pilgrimages to Marian Shrines«, 2013., str. 102.

⁹⁰ Isto, str. 114.

⁹¹ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹² E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹³ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

potlačenih i odbačenih obzirom da se crna boja izjednačavala još od antičkih vremena sa svim negativnim životnim iskustvima i patnjama.⁹⁴ Bijeli europski kršćani u njoj su različitosti pronalazili oslobođenje od konvencionalnih tradicija i sigurno utočište u koje su mogli otpustiti svoje najernje misli i emocije.⁹⁵ Crni kršćani su u njoj sličnosti pronalazili sigurnu luku, potvrdu svog identiteta i vrijednosti, solidarnu Majku zaštitnicu koja je predstavljala crne ljude i njihove patnje.⁹⁶ I jedni i drugi tražili su iscjeljenje, i u crnoj Bogorodici ga i pronalazili. U psihološkom smislu, crna Bogorodica može predstavljati ono što je podsvjesno, nepredvidivo, i misteriozno.⁹⁷ Suvremena psihologija inzistira na tome da je od iznimne važnosti prihvatiti i ove tajnovite i sjenovite predjele naše duše, jer je samo na taj način moguće prihvatiti sebe u potpunosti. Pojedini teolozi su tumačili taj skriveni dio nas kao „mračne noći duše“ u kojima se prepušta crnini, tišini, nedokučivome.⁹⁸ U tom smislu, bitno je spomenuti da se mrak ili tamni oblik spominju na mnogim mjestima u Starom zavjetu i Bibliji koji opisuju ukazanje Boga ili kontakt između Njega i običnog smrtnika.⁹⁹ Tik prije negoli bi se Bog ukazao i prenio važnu poruku, smrtnike bi preplavili tama, crni oblaci i sjene, što ukazuje na to da je potrebno ući u mrak, ili „Oblak Nepoznatoga“, kako bi se spoznao Bog, pomirili duh i tijelo, spojili božansko i ljudsko.¹⁰⁰

Crna Bogorodica, ta misteriozna, lijepa i strašna Majka, ima dugu povijest i važno mjesto u životima i molitvama mnogih kršćana. Njeni kipovi i ikone pronalazili su se i častili na brojnim odredištima koji vode do važnih hodočasničkih mjesta još od srednjeg vijeka. Najveći broj crnih kipova i ikona pronađen je na prostoru južne Europe, odnosno Francuske, Španjolske, i Italije.¹⁰¹ Neke od najpoznatijih i najčaćenijih prikaza crne Bogorodice u Francuskoj su: Naša Gospa od Meymaca (prikazana je s turbanom koji je trebao ukazati na njeno orijentalno porijeklo), Crna Bogorodica od Le-Puya, Bogorodica Pozdemnog svijeta u katedrali u Chartresu (ova se relikvija, kao i nekolicina drugih, čuva u kripti katedrale i tako

⁹⁴ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹⁵ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹⁶ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹⁷ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹⁸ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

⁹⁹ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰⁰ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰¹ A. Fedele, »“Black“ Madonna versus “White” Madonna: Gendered Power Strategies in Alternative Pilgrimages to Marian Shrines«, 2013., str. 100.

simbolizira podzemni svijet, odnosno utrobu Majke Zemlje), Naša Gospa od Orcivala, Naša Gospa Dobre Smrti u Clement-Ferrandu, itd.¹⁰² U Španjolskoj je jedna od najčašćenijih crnih Bogorodica ona iz Montserratata koje je pronađena u pećini i koja se, sudeći prema legendama, vraćala na izvorno mjesto pronalaska nekoliko puta.¹⁰³ U Italiji su najpoznatiji primjerci Naša Gospa od Orope (za nju se vjeruje da ju je iskipario sv. Luka evađelist i da je iz Jeruzalema donesena u mjesto Oropa u Pijemontu gdje ju je sv. Euzebije smjestio u pećinu kako bi spriječio daljnja poganska okupljanja na tom mjestu), te Naša Gospa od Tindarija koja je jedna od najvažnijih sicilijanskih crnih Bogorodica koja šalje snažnu poruku o rasizmu i snažnoj potrebi da se isti nadiđe.¹⁰⁴ Naime, na epitafu koji je smješten ispod kipa Gospe od Tindarija, ispisana je priča o vjernici koja se nije znala moliti kipu crne Bogorodice, pa je, nakon što je ugledala tamnu boju kože, počela ismijavati njen izgled i ružnoću. Crna Bogorodica joj je potom oduzela ispunjene molitve i kaznila je na licu mjesta.¹⁰⁵ Baš kao i ona koja se ukazala u Međugorju i objasnila da nije Bog taj koji je podijeljen na Nebu već ljudi na Zemlji, i Gospa od Tindarija objašnjava da Bogorodica voli i čuva sve ljude, baš kao što je i njen sin otkupio grijeh cijelog čovječanstva.¹⁰⁶ Zanimljivi su i primjeri Bogorodica pronađeni u Monteverginu, Sommi Vesuviani i Napulju jer je riječ o crnim Bogorodica koje sve nose naziva Mamma Schiavone, što bi označavalo Majku robova.¹⁰⁷ Kult crne Bogorodice proširio se i srednjom Europom gdje su najvažniji primjeri Crne Gospe od Chęstochowa na Jasnoj Góri koju godišnje posjeti preko pet milijuna hodočasnika iz svih dijelova svijeta, potom Crna Gospa od Einsiedelna u Švicarskoj koja je posebna zbog toga što su je krajem XVIII. stoljeća restauratori izbijelili a potom morali potamniti zbog bijesa koji su izazvali u lokalnom stanovništvu, ili pak Crna Gospa od Marije Bistrice u Hrvatskoj.¹⁰⁸ Svi ovi primjeri pokazuju da su, bez obzira na to da li su oni izvorno bili crni ili su vremenom potamnili, vjernici upravo u njenoj tamnijoj boji kože pronalazili spas i iscjeljenje. Bijela i crna Bogorodica predstavljaju sve ljude i sve ono što je u nama i podsjećaju nas na pozitiv i

¹⁰² E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰³ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰⁴ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰⁵ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰⁶ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

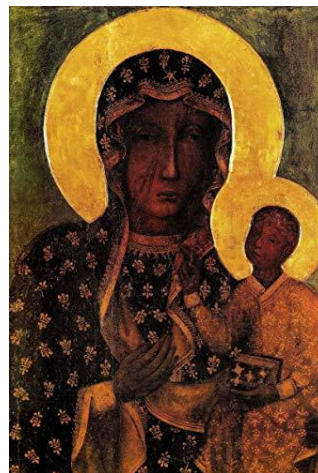
¹⁰⁷ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

¹⁰⁸ E. Rozett, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pregledano 15. travnja 2019.).

negativ koji čine savršenu ravnotežu. One simboliziraju dobro i loše te život i smrt, baš kao i Majka Zemlja od koje smo svi postali i u čiju ćemo se utrobu svi, u konačnici, vratiti.



Slika 14. *Naša Gospa od Tindarija*
(IX. stoljeće)



Slika 15. *Crna Gospa od Chęstochowa*
na Jasnoj Góri (rano XIV. stoljeće)

1.2. AFRIČKI LIK U UMJETNOSTI SVJETOVNE TEMATIKE

Lik afričkog crnca bio je poznat i prisutan u europskom društvu i europskoj svijesti još od antičkih vremena. Zahvaljujući trgovini i razmjeni dobara i iskustava, a kasnije i osvajanjima izvaneuropskih teritorija, još su antički Grci i antički Rimljani došli u dodir sa pripadnicima brojnih drugih kultura, jezika, religija i običaja. Između ostalih, antički svijet bio je upoznat s likom crnih Etiopljana koji su dolazili iz područja južno od Egipta, odnosno subsaharskog dijela Afrike. U tom periodu, poznavanje geografije i predjela Afrike bili su tek u svojim začetcima, a stanovnici prostranih južnijih dijelova Afrike bili su svi zamišljeni i izjednačavani s Etiopljanima i njihovom crnom bojom kože. Posljedica je to tumačenja antičkih mislioca koje se zasnivalo na tvrdnji da su razlike u fizionomiji (pa i boji kože) posljedica klimatskih uvjeta, zbog čega u predjelima oko Ekvatora gdje vladaju ekstremni uvjeti (visoke temperature i visoka vlaga) žive ljudi čija je koža crna a kosa kovrčava jer su opečeni suncem.¹⁰⁹ Pisana i vizualna svjedočanstva o afričkim crncima nisu bila tako česta u antičkoj umjetnosti, ali su bila prisutna. Kao i u kasnijim epohama, i u antičko doba su umjetnici bili fascinirani crnom bojom kože i crnačkim obilježjima. Prikazivanje crnaca

¹⁰⁹ F. M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, 1997., str. 31.

omogućilo je umjetnicima da kombiniraju boje, nove materijale i vješto koriste teksturu, da se poigravaju s fizionomijom, i da unesu vitalnost i raznovrsnost u svoje prikaze.¹¹⁰

Na nekolicini vaza iz V. i IV. stoljeća pr. Kr. nalaze se prikazi afričkih crnaca na kojima se oni bore s krokodilom (na slici 16. je riton s juga Italije iz 340.-320. godine pr. Kr.), afričkih plesačica (na slici 17. je vaza iz Apulije koja datira iz 380.-360. godine pr. Kr.), Etiopljana (posebice na vazama crvenofiguralnog stila) i afričkih robova.¹¹¹ Ovi i slični antički primjeri afričkih crnaca bili su predmetom brojnih analiza i tumačenja, pri čemu se često isticalo kako su crnci bili prikazani s pretjerano izbačenom donjom čeljusti, ravnim nosevima ili punim usnama kako bi se ismijali i prikazali kao karikature.¹¹² S obzirom da je više puta afrički crnac s grčkih vaza prikazan kako se bori s krokodilom ili kako ga krokodil proždire, te da je Memnon, bog Etiopljana u grčkoj mitologiji, bio prikazan kao bijeli čovjek, kritičari su smatrali da se crni lik prikazivao isključivo u komičnim situacijama i kao gubitnik ili kako bi se ukazalo na to da je crna boja kože bila označena kao ružna i nepoželjna (Memnon je opisan kao čovjek veličanstvene ljepote pa se nije mogao prikazati kao crnac).¹¹³ Ipak, takva su tumačenja usmjerena isključivo na određene prikaze ili detalje prikaza, jer ne treba zaboraviti da su se u antičkoj Grčkoj i antičkom Rimu i mnogi bijelci, bogovi i heroji prikazivali šaljivo i satirično, ali i da su mnogi bijelci i sami bili robovi i živjeli teškim životom.¹¹⁴

¹¹⁰ F. M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, str. 33.

¹¹¹ Sean Hemingway i Colette Hemingway, Africans in Ancient Greek Arts. Mrežna stranica *Metropolitan Museum of Art's Heilbrunn Timeline of Art History* (siječanj 2008.), https://www.metmuseum.org/toah/hd/afrg/hd_afrg.htm (pregledano 25. veljače 2019.).

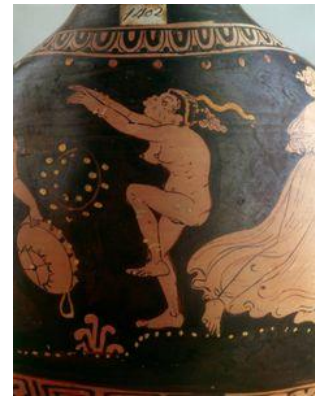
¹¹² F. M. Snowden Jr., »Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists«, 1997., str. 33.

¹¹³ Isto, str. 29-30.

¹¹⁴ Isto, str. 33.



Slika 16. *Riton sa crncem kojeg proždire
krokodil (IV. st. pr. Kr.)*



Slika 17. *Vaza s afričkom
plesaćicom (IV. st. pr. Kr.)*

Baš kao što u stvarnom antičkom europskom svijetu nije bilo naznaka sustavnog proganjanja i diskriminiranja crnaca, tako su i njihovi prikazi bili raznovrsni i višeznačni. U helenizmu se repertoar prikaza afričkih crnaca značajno proširio, pa se tako javljaju novi stilovi i teme poput prikaza crnih atleta i zabavljača. Jedan takav primjer je zidni oslik pronađen u grčkom grobu kod Paestuma na jugu Italije koji datira iz III. st. pr. Kr. a na kojemu su prikazani crni Etiopljanin i bijeli Grk u boks pozama.¹¹⁵ Tada se pojavljuju i portreti crnaca u većim dimenzijama, fini brončani kipići crnaca, kao i crni likovi na zlatnom nakitu, što pokazuje da su afrički crnci postajali sve brojnija zajednica i da su imali i određena zanimanja.¹¹⁶



Slika 18. *Detalj sa likovima u boks pozama na zidnom osliku u grčkom grobu kod
Paestuma (III. st. pr. Kr.)*

U srednjem vijeku su afrički crnci bili rijetko dijelom prikaza svjetovne tematike prvenstveno zbog toga što su bili rijetko prisutni u europskim društvima koja su bila fokusirana na unutrašnje društvene probleme i previranja. Sve se mijenja u XV. stoljeću i

¹¹⁵ S. Hemingway i C. Hemingway, Africans in Ancient Greek Arts, https://www.metmuseum.org/toah/hd/afrg/hd_afrg.htm (pregledano 25. veljače 2019.).

¹¹⁶ S. Hemingway i C. Hemingway, Africans in Ancient Greek Arts, https://www.metmuseum.org/toah/hd/afrg/hd_afrg.htm (pregledano 25. veljače 2019.).

razdoblju renesanse kada se Afrika ponovno našla u fokusu europskih interesa za novim tržištima i izvorima dobra. Godine 1444., portugalska flota prevezla je prve crnce s obala Zapadne Afrike u Europu, a od tog trenutka tržište robova počinje se snažno razvijati a broj crnaca u europskim državama stalno povećavati. Afrički crnci tako su počeli zamjenjivati dotadašnje robove na europskim dvorovima koji su bili uglavnom Slaveni ili Čerkezi.¹¹⁷ Zbog činjenice da je ropstvo do XVI. stoljeća bilo zakonski zabranjeno u većini zemalja a i potrebe da se afrički crnci što brže asimiliraju novom životu zbog čega su dobijali nova (kršćanska) imena, dokazi o prisutnosti afričkih crnaca ponekad su vidljivi isključivo u vizualnim umjetnostima. Kako je rastao broj afričkih crnaca u europskoj stvarnosti tako su i njihovi prikazi kao i fizionomska obilježja postajali sve sofisticiraniji i vjerodostojniji jer su europski umjetnici imali priliku promatrati ih u svojoj neposrednoj okolini.

Renesansna ideja je u svojoj osnovi imala čovjeka i sve aspekte i dijelove njegove prirode, pa su, kao i antički, i renesansni umjetnici analizirali i skicirali raznovrsne ljudske tipove u potrazi za idealnom ljepotom i savršenom anatomijom. I u renesansi je prikazivanje afričkih crnaca bilo izazovno i primamljivo umjetnicima jer su se mogli poigravati s kombiniranjem boja ali i raditi po prvi puta u rijetkim i novim materijalima. Posebno se to odnosi na kipare koji su podstaknuti da budu inventivni te da u neobičnim materijalima kao što su crni ili smeđi oniks, crni mramor, jaspis ili ahat prikazuju crni lik.¹¹⁸ No, kao i u ranijim i kasnijim epohama, i u vrijeme renesanse su postojali pomiješani osjećaji i kontradiktorni stavovi u percepciji Afrikanaca. U isto vrijeme su renesansni humanisti osjećali divljenje prema slavnoj prošlosti afričkih kraljevstava, ali i prijezir prema njihovoj drugačijoj boji kože i porijeklu koje se vezalo uz divljaštvo i pretjeranu seksualnost.¹¹⁹ Namjerno istaknuti i preuveličani dijelovi lica i dalje su se prikazivali u renesansi kako bi se učvrstila i dalje prenijela percepcija o iskazanosti njihove unutrašnje ružnoće i pokvarenosti u vanjskom obliku.¹²⁰ Unatoč tome, crnci su postali sastavnim dijelom europskog društva (naročito u važnim trgovačkim centrima), a već krajem XV. stoljeća se njihov lik javlja na djelima brojnih umjetnika među kojima je bio i Vittore Carpaccio (Venecija, 1465. – Venecija, 1520.) koji ih smješta u vrevu venecijanskih trgova i laguna u ulozi gondolijera ili lađara.¹²¹

¹¹⁷ Joaneath Spicer, »Introduction«, u: Joaneath Spicer (ur.), *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 9-10.

¹¹⁸ J. Spicer, »European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts«, 2012., str. 47.

¹¹⁹ J. Spicer, »Introduction«, 2012., str. 10.

¹²⁰ J. Spicer, »European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts«, 2012., str. 44-45.

¹²¹ Joaneath Spicer, »Free Men and Women of African Ancestry in Renaissance Europe«, u: Joaneath Spicer (ur.), *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 81-82.



Slika 19. Detalj crnog gondolijera na Carpacciovom *Izliječenju zaposjednutog kod mosta Rialto* (oko 1496. godine)

Ono što je svojstveno većini prikaza iz ovog razdoblja je to da je gotovo nemoguće ustvrditi da li su prikazani crnci bili robovi, sluge ili slobodni ljudi koji su se bavili najrazličitijim zanimanjima (npr. trgovci, odvjetnici, liječnici, radnici u tekstilnoj industriji, građevinci, pekari, istanjivači zlata, trgovci kožom i svilom, postolari, itd.).¹²² Tek se na nekolicini primjera jasno isticao status crnca kao roba prikazivanjem lanaca, okova i željeznih ogrlica oko vrata. Jedan takav primjer je prikaz crnog roba Christopa Weiditza (Strasbourg, 1500. – Augsburg, 1559.), njemačkog slikara i kipara, koji je objavio *Knjigu kostima* sredinom XVI. stoljeća su kojemu se nalaze prikazi američkih domorodaca, španjolskih starosjedilaca i afričkih likova u tradicionalnoj nošnji. Weiditz je tako prikazao crnog roba kojemu je nacrtao okov oko lijeve noge i spremnik za vino koju crnac nosi u rukama.¹²³ Na drugim primjerima se njihov mogući status roba naslućuje u izražajnim licima koja odražavaju očaj i inferiornost. Takav jedan crtež prikazao je i Albrecht Dürer 1521. godine nakon posjeta Antwerpenu i dvora svog mecena Joãoa Brandãoa na kojemu je vidio crnkinju Katarinu koja je bila u sviti ovog portugalskog moćnog trgovca. Dürer ju je opisao kao Maurku a prikazao kao crnkinju zamišljenog, tužnog i oborenog pogleda koji ukazuje na njen potlačeni položaj.¹²⁴

¹²² Kate Lowe, »The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe«, u: Joaneath Spicer (ur.), *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 19-20.

¹²³ Isto, str. 15-16.

¹²⁴ Isto, str. 16-17.



Slika 20. Crni rob iz Weiditzove
Knjige kostima (sredina XVI. stoljeća)



Slika 21. Maurka Katarina,
Albrecht Dürer (1521.)

Crni lik počeo se pojavljivati na skicama i crtežima, kamejama, u knjigama i enciklopedijama koje su prikazivale i opisivale tradicionalnu nošnju i fizionomska obilježja različitih kultura, slikama koje su prikazivale užurbanu svakodnevicu trgovačkih središta, fontanama i svcicima. Recimo, lik Johna Blankea, crnog trubača koji je živio na dvoru kralja Henryja VII. u Engleskoj, zabilježen je u westminsterskom svitku koji prikazuje događaje s viteških turnira.¹²⁵ Blanke je prikazan tamne boje kože i s orijentalnim pokrivalom za glavu, a iako su druga negroidna obilježja izostavljena, ova ilustracija pokazuje kako su afrički crnci bili prisutni na dvorovima diljem Europe na kojima su mogli biti sigurni i uživati određene povlastice zahvaljujući svojim talentima i sklonosti ka glazbi i ritmu.

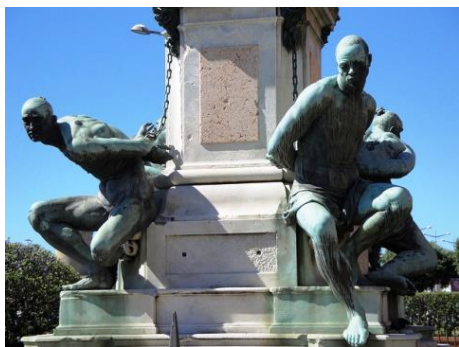


Slika 22. Detalj iz westminsterskog svitka: trubači na dvoru Henryja VII. (1511.)

Na konjaničkom spomeniku posvećenom Ferdinandu I. de' Mediciju 1608. godine u čast njegovih uspješnih vojnih pohoda u sjevernoj Africi, iskiparena su četiri zavezana i polunaga lika u bronci koji predstavljaju Maure, od kojih je jedan prikazan s negroidnim obilježjima. Pietro Tacca, talijanski kipar koji je izradio četiri kipa na spomeniku koji se nalazi u Livornu, vjerodostojno je prikazao lik crnog Afrikanca i njegovu fizionomiju

¹²⁵ K. Lowe, »The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe«, 2012., str. 29

zahvaljujući činjenici da je koristio stvarne modele, odnosno stvarne crne Afrikance koji su robovali na galijama. Tacca je preuzimao savršene pojedinačne detalje i spajao ih u jedno, pa je tako njegov crnac prikazan s vjerodostojnim kovrčama, punijim usnama, visokim čelom i širim nosom.¹²⁶ Na kameji koja datira iz druge polovice XVI. stoljeća prikazan je profil crnca praćen natpisom koji govori o prirodi i njoj ljepoti koja se manifestira u različitostima i raznovrsnosti ljudske vrste.¹²⁷ Prikazi većih i brojnijih skupina crnih Afrikanaca u XVI. stoljeću bili su iznimno rijetki, ali spomenuta i opisana ostvarenja i primjeri ukazuju na njihovu prisutnost u europskoj zbilji i umjetnosti u kojoj su ipak uglavnom imali sporednu i marginalnu ulogu. Njihov lik bio je dovoljno zanimljiv, intrigantan i izazovan za europske umjetnike koji su ih uskoro počeli prikazivati u najrazličitijim kontekstima i motivima.



Slika 23. *Spomenik četiri Maura, Pietro Tacca (1608.)*



Slika 24. *Kameja sa crncem u profilu i natpisom (druga polovica XVI. stoljeća)*

1.2.1. **ALEGORIJA ČETIRI KONTINENTA**

Alegorija četiri kontinenta jedan je od najpoznatijih i najrasprostranjenijih svjetovnih ikonografskih prikaza na kojima su prikazani oni koji su percipirani kao „drugi“. Otkrićem novog kontinenta 1492. godine postigla se svojevrsna ravnoteža - broj kontinenata bio je paran i jednak broju klasičnih elemenata, godišnjih doba, i strana svijeta.¹²⁸ Nakon što su prve ekspedicije, koje su činili različiti stručnjaci i umjetnici koji su odlazili u Novi svijet kako bi prikupili i zabilježili što više detalja o njegovim obilježjima, poslale svoja prva svjedočanstva o doživljenom i viđenom, u Europi se počinju javljati prikazi četiri kontinenta koji vremenom

¹²⁶ K. Lowe, »The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe«, 2012., str. 20-21.

¹²⁷ J. Spicer, »European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts«, 2012., str. 46.

¹²⁸ *Allegory of the Continents*, BibliOdyssey, 2007., <http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pregledano 28. veljače 2019.).

postaju iznimno popularni. U XVI. stoljeću, kada se počinju razvijati i snažno popularizirati prikazi četiriju kontinenata, još uvijek se mislilo kako je Amerika jedan kontinent, dok se postojanje kontinenta o kojemu je pisao Ptolomej a koji je bio zamišljen kao pandan kontinentima sjeverne hemisfere (tzv. *Terra Australis*) moglo još uvijek samo pretpostavljati. Obzirom da su kontinenti stvarni entiteti koji imaju svoj oblik i dimenzije, umjetnici su tragali za odgovarajućim rješenjem za simboličko prikazivanje kontinenata koje ne bi predstavljalo tek običnu geografsku mapu svijeta. Iskoristivši antičku mitologiju i književnost, ali i prapovijesnu percepciju žene kao utjelovljenja prirode i Majke Zemlje, umjetnici su pronašli idealno rješenje i počeli prikazivati četiri kontinenta kao simboličke alegorije utjelovljene u ženskom obliku.¹²⁹

Definiranje i standardizacija ikonografije četiri kontinenta započela je u drugoj polovici XVI. stoljeća a umjetnici su kao izvore koristili opise, opažanja i skice putopisaca koji su pohodili daleke krajeve sve od antičkih vremena do renesanse.¹³⁰ U formiranju standardne ikonografske sheme četiri kontinenta, značajan je trag ostavio flamanski slikar Marten de Vos (Antwerpen, 1532. – Antwerpen, 4. prosinac 1603.) čiji su se prikazi kontinenata raširili cijelom Europom zahvaljujući grafikama Adriaena Collaerta (Antwerpen, 1560. – Antwerpen, 29. lipanj 1618).¹³¹ Na prikazima koji su nastali u drugoj polovici XVI. stoljeća (najizglednije je da su nastali 1590-ih), Marten de Vos prikazao je Europu, Aziju, Afriku i Ameriku kao ženske alegorije postavljene u krajolik s odgovarajućim vrstama biljnog i životinjskog svijeta i nizom atributa koji su početkom XVII. stoljeća bili konačno definirani i postali općeprihvaćeni.¹³² Alegorija Europe prikazana je u poluprofilu dok sjedi na sferi u raskošnoj dugoj haljini, sa žezlom u podignutoj desnoj ruci i vinovom lozom sa nabujalim grozdovima u svojoj lijevoj ruci. Oko nje je prebačen raskošni oklop dok joj je na glavi namještena kaciga ukrašena viticima. U pozadini se pružaju polja i planine između kojih su smještene prepoznatljive životinje – ovce, konji i bikovi. Alegorija Azije prikazana je u poluprofilu dok sjedi na devi odjevena u dugu haljinu i raskošni oklop ukrašen dragim kamenjem na ramenima i struku. Na glavi joj je šiljasto pokrivalo sa zakačenim prozirnim velom koji se spušta niz leđa. U svojoj desnoj ruci Azija pridržava kadionicu iz koje kulja dim

¹²⁹ Charmaine A. Nelson, »Allegory, Race and Four Continents«, u: Charmaine A. Nelson (ur.), *Representing the Black Female Subject in Western Art*, New York: Routledge, 2010., str. 170.

¹³⁰ Walter S. Melion i Bart Ramakers, »Personification: An Introduction«, u: Walter S. Melion i Bart Ramakers (ur.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, Leiden i Boston: Brill, 2016., str. 37.

¹³¹ *Allegory of the Continents*, BibliOdyssey, 2007., <http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pregledano 28. veljače 2019.).

¹³² *Allegory of the Continents*, BibliOdyssey, 2007., <http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pregledano 28. veljače 2019.).

zapaljenog tamjana dok se lijevom rukom oslanja na devu. U pozadini je prikazan krajolik s oštrim i visokim stijenama, utvrđenim gradom na vrhu planine, palmama, šatorima, prikazom sukoba neprijateljskih konjanika od kojih neki nose okrugla pokrivala za glavu koja neodoljivo podsjećaju na turbane, te slonovima i devama.



Slika 25. Alegorija Europe (prema De Vosu),
kraj XVI. stoljeća



Slika 26. Alegorija Azije (prema De Vosu),
kraj XVI. stoljeća

Alegorija Afrike prikazana je u profilu dok sjedi na velikom i dugom krokodilu otvorenih čeljusti. Prikazana u pozi gotovo prekrštenih nogu, Afrika je prikazana kao naga, mišićava i jaka žena. Njene slabine prekrivene su draperijom, dok se ispod njenih grudi nalazi ukrašeni pojas. Glava joj je višestruko umotana u orijentalno pokrivalo za glavu koje je na više mjesta zavezano u čvor a koje se spušta prema njenim slabinama. Lice Afrikanke ukazuje na pokušaj umjetnika da istakne obilježja afričke fizionomije što je vidljivo u njenoj kovrčavoj kosi, izduženom nosu i debelim usnama. U pozadini se pruža pogled na vijugavu i veliku rijeku, stijene sa špiljama, palme, vijadukt i planine, te brojne čudovišne zvijeri i životinje (noj, slonovi, lavovi, zmije, glodari, itd.). Alegorija Amerike prikazana je u profilu dok sjedi na armadilu, sisavcu koji naseljava tropska područja. Prikazana je naga sa draperijom koja je omotana oko njenog struka i slabina. Na glavi joj je postavljena kaciga s perjem dok joj je za lijevo rame zakačen tobolac sa strijelama. U pozadini su prikazani drveće, planine, nagi domoroci koji ratuju i odapinju strijele, jeleni, orao, lov. Mnogi od atributa i detalja svakodnevnog života koje je prikazao De Vos našli su se i na kasnijim prikazima *Alegorije četiri kontinenta*. Osim toga, ovaj flamanski slikar uveo je i normirao prikazivanje alegorija u sjedećem položaju što je prihvatio veći dio kasnijih zapadnoeuropskih umjetnika.¹³³ Tako se počeo razvijati koncept prikazivanja četiri dijela svijeta od kojih su

¹³³ Mark Ashton, »Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg«, u: *The Art Bulletin* 60 (1978.), str. 112.

svakom dodijeljeni standardizirani i osobiti atributi prema kojima ih je bilo lako i jednostavno prepoznati.



Slika 27. Alegorija Afrike (prema De Vosu), Slika 28. Alegorija Amerike (prema De Vosu),
kraj XVI. stoljeća kraj XVI. stoljeća

Stvaranje identiteta i prepoznatljivih obilježja personifikacija kontinenata bio je složen proces omogućen združivanjem vizualnih i književnih izvora, ali i opažanjima i opsežnim analizama numizmatičara, povjesničara i antikvarista.¹³⁴ Veza između identiteta i prepoznatljivog atributa postala je definirana i čvrsta vizualno i leksički ponajviše zahvaljujući ilustracijama i popratnim tekstovima koje je objavio Cesare Ripa u svom čuvenom djelu *Iconologia*.¹³⁵ Ripino djelo zapravo je predstavljalo ikonografski rječnik u kojemu su umjetnici, književnici, dramaturzi i naručitelji mogli pronaći precizne upute prema kojima su se trebali prikazivati mitološki likovi, religijske ličnosti, biblijske scene, vrline, grijesi, itd.¹³⁶ *Iconologia* je prvi put objavljena 1593. godine, no puno je važnije njeno drugo izdanje objavljeno 1603. godine jer se u njemu, osim pisanih konkretnih opisa, nalaze i popratne ilustracije alegorija poredane po abecednom redu.¹³⁷ Između ostalih, Ripa je definirao i alegorije četiri kontinenta ustvrdivši kako bi se one trebale prikazivati kao ženski likovi koje trebaju pratiti specifične životinje svakog od kontinenata i koje trebaju biti smještene u simboličan odgovarajući ambijent s odgovarajućim prikazanim aktivnostima i detaljima iz svakodnevnog života. Tako se u Ripinim uputama navodi da se alegorija Europe treba prikazivati u kraljevskoj i raskošnoj draperiji, s krunom koja treba sličiti papinskoj tijari,

¹³⁴ W. S. Melion i B. Ramakers, »Personification: An Introduction«, 2016., str. 37.

¹³⁵ Joaneath Spicer, »The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603)«, u: Walter S. Melion i Bart Ramakers (ur.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, Leiden i Boston: Brill, 2016., str. 677.

¹³⁶ Godine 2000., Ripino čuveno djelo „*Iconologia*“ preveo je na hrvatski jezik Branko Jozić, a djelo je objavljeno u izdanju splitske knjižare Laus.

¹³⁷ J. Spicer, »The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603)«, 2016., str. 677.

žezlom, Biblijom ili globusom u rukama, s pratećom životinjom konjem, okružena umjetnostima i znanostima.¹³⁸ Ripa je predlagao da se alegorija Azije treba prikazivati s visokim turbanom, knjigom, kadionicom u kojoj je zapaljeni tamjan, raskošnoj odjeći, i s pratećom životinjom devom.¹³⁹ Dodajući atribute kao što su deva ili zapaljeni tamjan, Ripa je želio dočarati brojne važne trgovačke puteve koji su prolazili Azijom a preko kojih su se dovozili začini prenošeni na devinim leđima. Kasnije se na alegorijama četiri kontinenta kao prateća životinja Azije pojavljuje tigrice što je vidljivo, primjerice, na ostvarenju Petera Paula Rubensa (Siegen, 28. lipanj 1577. – Antwerpen, 30. svibanj 1640.) čija je kopija uvrštena u ovaj diplomski rad. Alegorija Afrike se, prema Ripinim uputama, trebala prikazivati obnaženih grudi, s pojasom i armilarnom, crnom bojom kože, te pratećim životinjama krokodilom, škorpijom, lavom, zmijom ili slonom.¹⁴⁰ Svjedočanstva o divljem novom kontinentu u kojemu su živjela domorodačka kanibalistička plemena bila su došla i do Ripe koji stoga savjetuje da se alegoriju Amerike treba prikazivati sa lukom i strijelom, pokrivalom za glavu koje je ukrašeno perjem, strijelama na čijem su vrhu zabodene ljudske glave, te krokodilom ili aligatorom.¹⁴¹ Zahvaljujući grafikama nastalim prema skicama Martina de Vosa i djelima nizozemskog slikara Dircka Barendsza (Amsterdam, 1534. – Amsterdam, 26. svibanj 1592.), na alegoriji Amerike često su se prikazivali i jeleni, orlovi, amarildi i papagaji.¹⁴²

Još od 1570-ih kada se ova ikonografska tema počela prikazivati na grafikama, alegorije četiri kontinenta postale su jako popularne, a ubrzo su se počele prikazivati u svim tehnikama i svim dostupnim medijima.¹⁴³ Kako je vrijeme odmicalo a saznanja o Novom svijetu postajala sve bogatija i živopisnija tako su i prikazi alegorija kontinenta postajali sve raznovrsniji, upotpunjeniji i vjerodostojniji. Dobar primjer je stvaranje standardne sheme za prikaz alegorije Amerike koje bi bilo nemoguće bez zapisa i opisa mnogih putnika koji su odlazili u Novi svijet.¹⁴⁴ Neka od najvažnijih takvih svjedočanstava su ona Hansa Stadena, njemačkog vojnika i istraživača, koji je pohodio Južnu Ameriku sredinom XVI. stoljeća, a koji je najviše pažnje i vremena posvetio proučavanju plemena Tupinamba koje je naseljavalo

¹³⁸ M. Ashton, »Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg«, 1978., str. 109.

¹³⁹ Isto, str. 112.

¹⁴⁰ Isto, str. 112.

¹⁴¹ Isto, str. 112.

¹⁴² Isto, str. 112.

¹⁴³ C. A. Nelson, »Allegory, Race and Four Continents«, 2010., str. 170.

¹⁴⁴ M. Ashton, »Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg«, 1978., str. 112.

prašume Brazila.¹⁴⁵ Stadenovi detaljni opisi načina života i sklonosti ka kanibalizmu ovog brazilskog plemena utjecali su i inspirirali izradu brojnih grafika na kojima su se prikazivali nagi članovi tog plemena dok odrubljuju glave, kuhaju ili jedu svoje neprijatelje.¹⁴⁶ Nadalje, francuski slikar Jacques le Moyne (Francuska, 1533. – Kanada, 1588.) u drugoj polovici XVI. stoljeća je pohodio Novi svijet u sklopu ekspedicije Jeana Ribaulta i bilježio specifičnosti domorodaca, njihovog svakodnevnog života i biljnog i životinjskog svijeta. Između ostalog, Le Moyne je prikazivao otvorene logorske vatre, domoroce koji love jelene ili domoroce koji dugim štapovima ubijaju krokodile.¹⁴⁷ Ovakvi i slični opisi i svjedočanstva izgradili su standardnu shemu prikazivanja Amerike kao toplog i tropskog područja u kojem obitavaju kanibali, krokodili i druge opasne životinje. Istovremeno, takvi su opisi i prikazi divljih i primitivnih američkih domorodaca poslužili Europljanima kao opravdanje i izgovor za koloniziranje i zauzimanje novog kontinenta na koji je tek trebalo prenijeti kršćanstvo, zakonodavne institucije, i druge civilizacijske tekovine.

Alegorija četiri kontinenta bila je široko rasprostranjena i korištena u najrazličitijim kontekstima. Ono što ju čini posebnom činjenica je da se prikazi kontinenata mogu iskoristiti u političke i religijske propagandne svrhe. Jedan takav primjer je i spomenuto ostvarenje Petera Paula Rubensa koje se danas čuva u bečkom Kunsthistorisches Museum, a na kojemu su prikazane lijepe, putene i nage žene koje opuštenu lješkaru isprepletene s muškim personifikacijama svojih najvećih i najvažnijih rijeka (Europa s Dunavom, Afrika s Nilom, Azija s Gangesom, Amerika s Rio de la Platom ili Amazonom). Od standardnih preporuka i usvojenih atributa, Rubens je prikazao alegoriju Afrike kao mladu crnkinju, krokodila koji kesi oštre zube kao simbol Nila i Afrike, te trigricu koja hrani mlade i prijeteći pokazuje svoje očnjake kao simbol Azije. Od svih prikazanih likova jedino su fizionomija i neeuropska obilježja afričke crnkinje prikazana vjerodostojno i točno, dok su alegorije Amerike i Azije prikazane kao bijele i lijepe Europljanke. U novije vrijeme su pojedini kritičari poput Elizabeth McGrath predložili da je riječ o prikazu *Četiri rajske rijeke* koje se spominju u kršćanskoj egzegezi a u čijim su dolinama zaživjele neke od najstarijih ljudskih civilizacija.¹⁴⁸ Tako McGrath predlaže da su personificirana riječna božanstva zapravo Eufrat, Tigris, Nil i Ganges, a da su prikazani nagi ženski likove zapravo njihove prateće najade.¹⁴⁹ Ono što je

¹⁴⁵ Isto, str. 113.

¹⁴⁶ Isto, str. 113.

¹⁴⁷ Isto, str. 113.

¹⁴⁸ Citirano prema: Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, New York: Cambridge University Press, 2005., str. 250.

¹⁴⁹ Isto, str. 250.

sigurno jest da je ovaj Rubensov prikaz nastao u vrijeme krvavih sukoba i obračuna između Nizozemske i Španjolske, a s obzirom da sve na njemu odiše i pulsira bujnošću i životom, ovaj se prikaz tumači kao podsjetnik na slatki mir.¹⁵⁰ Prikazavši zapravo cijeli plodni i bogati svijet u odmoru i senzualnom ljenčarenju, Rubens je na taj način zaželio mir i blagostanje u svim kutovima kugle zemaljske. No, alegorija četiri kontinenta mogla se iskoristiti i za širenje manje pozitivnih političkih propagandnih poruka. Primjerice, na Rubensovom prikazu alegorija Europe prikazana je na lijevoj strani, izdvojena i viša od ostalih alegorija kontinenata i njihovih pratećih riječnih božanstava. I ranije spomenuti prikazi Martina de Vosa kao i upute Cesarea Ripe, pokazuju kako je alegorija Europe uvijek prikazana kao dominantna, najljepša i superiorna u odnosu na druge. Pomoću specifičnih kompozicijskih rješenja (primjerice, alegorija Europe se izdvaja ili uzvisuje) i estetskih obilježja i atributa (primjerice, alegorija Europe se prikazuje kako jaše globus ili s krunom i žezlom okružena znanostima i umjetnostima), isticala se europska superiornost i dominacija nad ostalim dijelovima svijeta. Predstavljena kao vladarica svijeta, alegorija Europe je utjelovljavala kolonijalističke ideje, imperijalističke pretenzije i percepciju rase kao indikatora superiornosti ili inferiornosti.¹⁵¹ Upravo zbog toga što su se alegoriji Europe pripisivali moć, bogatstvo i znanje (kroz dodijeljene attribute), *Alegorija četiri kontinenta* postala je jako popularna u vrijeme najvećih kolonijalnih osvajanja kada je simbolizirala proslavu europskog nezaustavljivog širenja i očitu kulturnu i estetsku superiornost Europljana u odnosu na ostale dijelove svijeta.



Slika 29. *Alegorija četiri kontinenta*, Peter Paul Rubens (oko 1615. godine)

¹⁵⁰ Isto, str. 250.

¹⁵¹ J. Spicer, »The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603)«, 2016., str. 677.

Alegorija četiri kontinenta također je mogla biti iskorištena i za vjersku propagandu kojom se isticala dominantnost Europe zbog toga što je upravo na tom kontinentu kršćanstvo zaživjelo u svojoj punoj snazi i odatle se, kroz kršćanske misije i europsku kolonizaciju, dalje širilo prema Africi, Aziji i Amerikama. U stvaranju prikaza takve simbolike, posebno se isticao isusovački red koji je bio poznat i omiljen zbog obavljanja mukotrpnog i teškog zadatka prenošenja i učenja kršćanske riječi „drugima“ koji su dolazili iz dalekih kultura, govorili drugačijim jezikom i bili učeni klanjati se drugim božanstvima i idolima.¹⁵² Na brojnim freskama i oltarima prikazane su alegorije četiri kontinenta kojima se slavilo i odavalo počast isusovačkim misijama koje su bile vođene po cijelom svijetu. Jedno od takvih najznačajnijih ostvarenja svakako je oslik svoda crkve sv. Ignacija u Rimu koji je izveo Andrea Pozzo (Trento, 30. studeni 1642. – Beč, 31. kolovoz 1709.) u godinama 1691.-1694. U središtu te velike alegorijske kompozicije prikazan je Isus iz kojeg isijava svjetlost i dalje se prenosi preko sv. Ignacija i sv. Franje Ksaverskog prema alegorijama četiri kontinenta koje sjede iznad pogana i neprijatelja kršćanstva.¹⁵³ Pozzo se strogo pridržavao općeprihvaćenih uputa pa je prikazao Aziju koja jaše devu, Afriku kao crnkinju koja jaše na krokodilu, Ameriku kao nagu i mladu djevojku koja ima perje u kosi i strijelu u ruci, a Europu s kraljevskom krunom na plavoj kosi, žezlom u jednoj ruci i globusom na koji se oslanja drugom rukom.



Slika 30. *Osluk svoda crkve sv. Ignacija u Rimu sa alegorijama četiri kontinenta, Andrea Pozzo (1691.-1694.)*

¹⁵² Hugh Honour i John Fleming, »The Seventeenth Century in Europe«, u: Hugh Honour i John Fleming (ur.), *A World History of Art*, London: King Publishing Ltd., 2005., str. 576.

¹⁵³ Isto, str. 576.

I kroz XVIII. i XIX. stoljeće se prikazivala ova popularna ikonografska tema kojom se slavila europska ekspanzija i osvajanje praktično cijeloga svijeta. U tim kasnijim epohama posebno se ističe oslik svoda u palači Würzburg u Njemačkoj koji je izveo Giovanni Battista Tiepolo (Venecija, 5. ožujak 1696. – Madrid, 27. ožujak 1770.) sredinom XVIII. stoljeća. Riječ je o složenom prikazu na kojemu se javljaju grčka božanstva, horoskopski znakovi, planeti Sunčevog sustava i alegorije četiri kontinenta.¹⁵⁴ Taj prenapučeni oslik pokazuje svu Tiepolovu inventivnost u kombiniranju ranozvršnih motiva, a ono što ga čini posebnim je i to što je oslik moguće u potpunosti doživjeti tek penjanjem uz stepenice čime se otkrivaju novi detalji, likovi i dijelovi svijeta koji se prepoznaju radije po topografiji, biljnom i životinjskom svijetu kao i prikazanim aktivnostima negoli specifičnom fizionomijom likova ili tradicionalnom nošnjom.¹⁵⁵ Tiepolovo ostvarenje pokazuje da je *Alegorija četiri kontinenta* još dugo vremena bila omiljena ikonografska tema kojom su se mogli iskazati različiti politički i vjerski stavovi. Ponekad su takvi prikazi iskazivali zajedništvo, bogatstvo i raznolikost svijeta u kojem živimo, a češće su otkrivali eurocentrične stavove i percepciju Europljana o sebi samima kao onima koji su superiorni, izabrani od boga i stoga idealni za upravljanje cijelim svijetom. Ova ikonografska tema je iznimno značajna i zbog toga što su se na njoj upisivala i svjedočanstva i otkrića o Novom svijetu ali i dalekim azijskim i afričkim kulturama koja su se često koristila za stvaranje negativnih stereotipa o određenim dijelovima svijeta ili skupinama ljudi i rasa kao manje razvijenima, nazadnima i inferiornima. Posebno se u tome ističu prikazi alegorije Amerike i Afrike koje se prikazuju kao obnažene (ili obnaženih grudi), divlje, primitivne, i dalje (odnosno sporedne) u odnosu na Aziju a posebice Europu koja na tim alegorijama biva okrunjena i stavljena na vrh svijeta.

¹⁵⁴ M. Ashton, »Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg«, 1978., str. 109-125.

¹⁵⁵ Isto, str. 109-125.



Slika 31. *Pripremna skica za zidni oslik Alegorije planeta i kontinenata, Giovanni Battista Tiepolo (1752.)*

1.2.2. SVAKODNEVNI ŽIVOT I POMPOZNI INTERIJERI

U vrijeme renesanse a naročito baroka, *genre* slikarstvo počelo se snažno razvijati i popularizirati diljem Europe. Prikazi scena iz svakodnevnog života postali su jednako zanimljivi i važni kao i religijski i mitološki prikazi zbog nekoliko razloga. Jedan od tih razloga veže se za humanistički pristup u renesansi koji je u središte pažnje i analize stavljao čovjeka sa svim njegovim aspektima. Samostalni i neovisni prikazi portreta, mrtve prirode, krajolika i svakodnevnog života postaju značajni jer se kroz njih ispoljavala različita i složena ljudska priroda. Uostalom, u to vrijeme prosperiteta i bogatstva javljaju se moćni trgovci koji su se brzo bogatili i penjali na društvenoj ljestvici. Želeći da budu u korak s plemstvom i ukusima tadašnjeg vremena, trgovci su počeli naručivati prikaze koji predstavljaju običnog čovjeka i njegov život. Možda su na ovaj način oni pokušavali razdvojiti sebe od onoga što su nekoć bili, možda su nastojali tako dokazati svoju moć i uzvišeni položaj, a možda su jednostavno uživali u umjetnosti i skupljanju iste. U tom periodu također dolazi do snažnog populariziranja satire kroz koju se prenose moralne i didaktičke lekcije o uzornom i pobožnom životu kroz likove grotesknih, primitivnih i neproduhovljenih siromaha i seljaka.¹⁵⁶ O samoj pojavi *genre* slikarstva i njegovoj popularnosti pisat ću detaljnije u poglavlju

¹⁵⁶ Margaret A. Sullivan, »Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre«, u: *Art Bulletin* 93 (2011.), str. 127-131.

posvećenom seljacima čiji se teški život ispunjen malim radostima također počinje prikazivati u zapadnoeuropskoj umjetnosti. Kao jedna od podvrsta *genre* slikarstva izdvajaju se prikazi interijera i dvorova uglednih i bogatih Europljana koji su nastojali iskazati svu raskoš i lagodnost života na njima. Upravo se unutar tih luksuzno uređenih prostora počinju javljati i afrički crnci čiji je lik ipak ostao sporedan i marginalan.

Na brojnim renesansnim i baroknim ostvarenjima na kojima su prikazani bogati i utjecajni europski plemići i trgovci sa svojim obiteljima i pratnjom nalaze se i sluge i robovi. Obzirom da je riječ o portretima stvarnih ljudi takvi prikazi mogu otkriti više o ulozi i svakodnevnom životu afričkih crnaca u tadašnjem europskom društvu.¹⁵⁷ Afrički crnci koji su boravili i radili u kućanstvu ili na dvoru uglednih Europljana bili su u povlaštenom položaju u odnosu na crnce koji su živjeli i radili u ruralnim područjima u poljoprivredi, rudnicima, ili stočarstvu.¹⁵⁸ Život na luksuznim dvorovima osiguravao je veću sigurnost i privilegije, a dokumenti iz tog vremena svjedoče o tome da su bogati uglednici vodili računa o svojoj pratnji i uposlenicima. Tako su renesansni moćnici i mecene plaćali troškove za odjeću, obuću i posteljinu za afričke crnce. Primjerice, na djelu *Tri dječaka* (ili *Mladi crnac prosi*) Bartoloméa Estébana Murilla koje se čuva u Dulwich Picture Gallery, crnci koji su bili u pratnji bogataša i uglednika bili su bolje odjeveni, skućeni i nahranjeni u odnosu na bijelu europsku sirotinju i seljaštvo. Osim što su bili redovito nahranjeni i što su živjeli na toplom i sigurnom, afrički crnci bili su dobro medicinski zbrinuti, o čemu svjedoči i zanimljiv zabilježeni detalj iz vladavine portugalske kraljice Katarine Austrijske. Naime, prema dokumentima i zapisima, Katarina je platila operaciju za jednog od svojih robova koji je povrijedio glavu 1552. godine. Treba istaknuti i da su ponekad cijele obitelji slobodnih crnaca radile kao sluge u kućanstvima moćnika što je značilo da su mogli živjeti zajedno, zbrinuti i sigurni od nevolja koje su crnci doživljavali u tom periodu (zarobljavanje i slanje u Novi svijet, boravljenje na galijama, težak fizički rad, itd.).¹⁵⁹

¹⁵⁷ K. Lowe, »The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe«, 2012., str. 21-22.

¹⁵⁸ Isto, str. 20.

¹⁵⁹ Isto, str. 20.



Slika 32. *Tri dječaka*, Bartolomé Estéban Murillo (oko 1670. godine)

Osim raskošnog namještaja, velelebnih tapiserija, prostorijski dupkom ispunjenih umjetninama, skupocjenih životinja, prikaza lova, sviranja i lagodnog čavrljanja, bogatstvo i moć su se iskazivali i prikazivanjem afričkih crnaca. Njihovi likovi su svoje mjesto pronalazili na prikazima moćnika zbog svoje drugačije boje kože koja se vidjela kao egzotičnost i simbol dalekih i stranih krajeva. Recimo, zanimljiv je podatak iz 1491. godine koji govori o tome kako je Isabella d' Este, markiza od Mantove, tražila da se na njen dvor pošalje djevojčica što crnije boje kože. Na taj način afrički crnci postaju egzotični i luksuzni motiv koji ima radije funkciju ukrasa i simbola europskog bogatstva i raskoši.¹⁶⁰ Kako je rasla prisutnost crnaca u europskom društvu tako su i renesansni umjetnici sve vjerodostojnije prikazivali crnačku fizionomiju i lik. Recimo, u drugoj polovici XV. stoljeća firentinski slikar Benozzo Gozzoli (Scandicci, 1420. – Pistoia, 4. listopada 1497.) prikazuje *Procesiju najmlađeg kralja* (zidni oslik se nalazi u kapeli Magi u Palazzo Medici-Riccardi) na kojemu smješta lik crnca između Galeazza Marije Sforze (milanskog vladara) i Cosima de' Medicija (firentinskog vladara). Crni sluga prikazan je u prvom prostornom pojasu prikaza u suvremenoj odjeći s pomno oblikovanim kratkim kovrčama, izraženim jagodicama, širokim nosom, svijetlim brčićima i punim usnama.¹⁶¹ Na drugim prikazima, kao što je spomenuta Weiditzova ilustracija (vidi sliku 20.) zarobljenog crnca iz sredine XVI. stoljeća, prikazuju se

¹⁶⁰ J. Spicer, »European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts«, 2012., str. 41-43.

¹⁶¹ K. Lowe, »The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe«, 2012., str. 21.

generički i bezlični crni likovi na kojima su negroidna obilježja neprepoznatljiva i nesofisticirana.



Slika 33. Detalj sa zidnog oslika *Procesije najmlađeg kralja u kapeli Magi*, Benozzo Gozzoli (sredina XV. stoljeća)

Afrička crna djeca naročito su bila omiljena na europskim dvorovima, pa se ona često prikazuju na portretima moćnika. Moguće je pretpostaviti da su takvi pozitivni stavovi bili proizašli iz činjenice da su ta djeca vjerojatno rođena u Europi i da ih se moglo obrazovati i učiti jeziku, europskim običajima i manirima od malih nogu.¹⁶² Primjerice, Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, 1490. – Venecija, 27. kolovoz 1576.) je oko 1523. godine naslikao portret Laure Dianti koja je bila ljubavnica Alfonsa I. d' Estea. Na tom portretu, koji se danas nalazi u zbirci Hansa Kistersa u Kreuzlingenu (Švicarska), Laura je prikazana odjevena u raskošnu plavu haljinu s bijelom podstavom i žutim velom dok joj je na glavi postavljen umotani veo ukrašen bedžem od bisera. Ona je postavljena u stojeći položaj i tako da ne gleda direktno u promatrača dok se jednom rukom oslanja na crnog paža odjevenog u šarenu košulju. Njena visina u odnosu na malenog crnca, lijeva ruka kojom pridržava i kontrolira dječaka crnca, kao i položaj djeteta crnca koje pogledava u svoju gospodaricu svi ukazuju na Laurinu apsolutnu superiornost i djetetovu apsolutnu inferiornost. Ista jasna podjela uloga vidljiva je i na portretu kraljice Ivane od Kastilje i Léona koji je naslikao Cristóvão de Morais (aktivan u razdoblju od 1551. do 1573. godine) godine 1555.¹⁶³ Na portretu koji se danas nalazi u Muzeju lijepih umjetnosti u Bilbao, portugalska princeza prikazana je kao autoritativna i

¹⁶² K. Lowe, »The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe«, 2012., str. 18-20.

¹⁶³ Isto, str. 17.

lijepa mlada žena odjevena u dugu crnu haljinu ukrašenu zlatnim dugmadima i pojasom dok joj na glavi postavljen ukras od bisera i dragog kamenja. Ona u jednoj ruci pridržava lepezu dok drugu ruku naslanja na glavu male crkinje koja ju ponizno pogledava. Njena visina u odnosu na djevojčicu crkinju još je više izražena a autoritativni pokret ruke jasno daje do znanja tko je glavni a tko potlačeni na ovom prikazu.



Slika 34. *Portret Laure Dianti*,
Tiziano Vecellio (oko 1523.)



Slika 35. *Portret kraljice Ivane*,
Cristóvão de Morais (1555.)

I u nizozemskom i španjolskom baroknom slikarstvu afrički crnci uglavnom su se prikazivali zajedno sa političkom i društvenom elitom, odnosno prinčevima, plemićima, namjesnicima i trgovcima. Oni koji su naručivali portrete i pozirali nastojali su svoj status i aristokratske težnje iskazati kroz ono što imaju – svečanu odjeću, bogati interijer, lov, i brojnu pratnju. Likovi crnaca (a naročito crne djece) služili su kao ukras i simbol prestiža i kićenosti plemićkih domaćinstava, jer baš kao i lijepe slike i namještaj, i crnu služinčad mogli su si priuštiti samo privilegirani pripadnici više klase. Crna afrička djeca obavljala su različite zadatke za svoje gospodare u ovisnosti od njihove dobi, pa su tako čuvali i brinuli o knjigama i računima, održavali domaćinstvo, bavili se glazbom, timarili konje, bili pratitelji u lovu, paradirali u velikim svečanim povorkama u raskošnoj odjeći.¹⁶⁴ Jedan od nizozemskih prikaza interijera i bogatstva uglednih članova društva na kojima su crnci prikazani kao simboli njihove moći je *Fantastični interijer sa Janom Steenom i obitelji Gerrita Schoutena* (1659.-1660.) u The Nelson-Atkins Museum of Art u Kansas Cityju, autora Jana Steena (Leiden, 1626. – Leiden, 3. veljače 1679.), na kojemu je nizozemska obitelj bogatog pivara prikazana u razgovoru, čitanju, sviranju čembala, dok se u prvom prostornom pojasu prikaza nalazi jedini

¹⁶⁴ Isto, str. 19.

crni lik koji je prikazan gotovo kao sjena dok njegov iskrivljeni i široki osmijeh podsjeća na karikaturu. Izrazito tamna boja kože, iskrivljene crte lica i zlokobni osmijeh, kao i činjenica da je uz sluškinju prikazan u kuhinji jedini koji obavlja fizički zadatak na ovom prikazu, pokazuju da je on tu postavljen isključivo kao simbol Schoutenovog stečenog bogatstva.



Slika 36. *Fantastični interijer sa Janom Steenom i obitelji Gerrita Schoutena, Jan Steen (1659./60.)*

Svjetovni prikazi afričkih crnaca mogu se uzeti kao potvrda prisutnosti istih u Europi u vremenu renesanse i baroka. Nakon otvaranja tržišta robova na obalama Zapadne Afrike, veliki broj crnaca biva poslan na europske dvorove, a zbog potrebe za jeftinom radnom snagom koja je trebala obrađivati i kultivirati novootkrivena postranstva Novog svijeta, najveći broj crnaca bio je prebačen u Amerike. Ipak, više od 200 godina su crni robovi i sluge bili prikazivani na alegorijama i *genre* prikazima renesanse i baroka. Iako sporedni i marginalni, njihovi likovi ipak su bili prisutni. Postavši dijelom uobičajenih prikaza i bivajući prikazani sve vjerodostojnije i preciznije, afrički crnci su dobili svoja lica, osobnost i ulogu.

2. „OSMANLIJE NAPADAJU“

Zamišljena podjela svijeta na Zapad i Istok ostavština je srednjeg vijeka u kojemu su zabilježeni brojni dinamični kontakti između kršćanstva i islama. Ove dvije religije oduvijek su se prikazivale kao oprečne jedna drugoj, a negativna propaganda širila se i stoljećima učvršćivala na obje strane. Dakako, u svom diskursu i podjeli svijeta na Zapad i Istok prednjačila je upravo Zapadna Europa koja je promovirala kršćanstvo kao jedinu istinitu religiju zasnovanu na ljubavi, poštenju i vrlinama.¹⁶⁵ Svi oni koji su slijedili zapadnjačke i kršćanske zakone i pravila, bili su viđeni kao prijatelji, suborci i jednaki. No, svi oni koji su se razlikovali zbog svoje etničke pripadnosti, kulturoloških značajki i vjeroispovijesti, bili su obilježeni kao neprijatelji i manje vrijedni.¹⁶⁶ Dakle, kao i na primjerima ostalih skupina „drugih“, razlike koje su bile uočene između kršćana i muslimana bile su od ključnog značaja za izgradnju kršćanskog identiteta i europskog zajedništva. Stvarajući i gajeći binarni sustav vrijednosti, zapadni kršćani su sebe i one jednake sebi prozivali dobrima, uzornima, vrlima i superiornima.¹⁶⁷ Na drugoj strani bili su „drugi“ koji su bili, dakle, sve suprotno – urođeno zli, nazadni, izopačeni i inferiorni. Ferdinand Saussure je bio među prvima koji je tvrdio da su ljudi ti koji stvarima i pojavama iz svoje neposredne okoline daju značenje.¹⁶⁸ Najlakši način za definirati određenu pojavu ili stvar jeste tražiti i uočavati razlike koje postoje između tog jednog pojma u odnosu na sve druge. Razlike su neophodne kako bi se objasnili i ustvrdili različiti identiteti, značajke i inačice istoga iskustva.¹⁶⁹ No, razlike koje postoje među ljudima mogu biti iznimno opasne zbog toga što one lako mogu proizvesti neprijateljske podjele i potrebu da se osobna obilježja i značajke predstave dominantnima i boljima. U tom slučaju se potom stvaraju i šire mnogi negativni i iskrivljeni prikazi „drugih“ čije se razlike počinju percipirati (i prikazivati) kao simbol slabosti i manje razvijenosti, te se one počinju koristiti kao valjan razlog i opravdanje za nemilosrdnu negativnu propagandnu retoriku i neprijateljski stav prema „drugima“.¹⁷⁰

Kroz povijest su „drugi“ bili muslimani, židovi, Romi, afrički crnci, seljaci, a stupanj marginalizacije i demonizacije istih mijenjao se i ovisio od trenutnih povijesnih događaja.

¹⁶⁵ Nevsal Olcen Tiryakioglu, *The Western Image of Turks from the Middle Ages to the 21st century: The Myth of 'Terrible Turk' and 'Lustful Turk'*, doktorska disertacija, Nottingham: Nottingham Trent University, 2015., str. 53.

¹⁶⁶ Isto, str. 19.

¹⁶⁷ Isto, str. 20.

¹⁶⁸ Isto, str. 17.

¹⁶⁹ Isto, str. 17.

¹⁷⁰ Isto, str. 17-18.

Muslimani su, još od svog prvog pojavljivanja na prostoru Europe, bili viđeni kao nevjernici, izrodnici i oni koji su prokleti od boga. Ubrzo nakon osnivanja islama, 637. godine arapske muslimanske snage zauzimaju jedno od najvažnijih središta kršćanstva i judaizma, Jeruzalem.¹⁷¹ Osim toga, oni zauzimaju i veliki dio Male Azije, odnosno važna istočnomeditranska trgovačka središta koja su bila obavezne i neobilazne točke mnogobrojnih kršćanskih hodočasnika.¹⁷² Arapi (ili Mauri i Saraceni, kako ih još nazivaju zapadni kršćani) bili su tolerantni i dozvoljavali su kršćanskim hodočasnima da nastave pohoditi sveta mjesta a vjerskim institucijama da nesmetano nastave ispunjavati svoje vjerske dužnosti i slaviti važne svete događaje i ličnosti.¹⁷³ Bitno je napomenuti i kako su Mauri već u VIII. stoljeću, prešavši iz Sjeverne Afrike, zauzeli veliki dio Pirinejskog poluotoka gdje su se zadržali sve do XV. stoljeća kada je španjolska Rekonkvista zadala posljednji udarac muslimanima protjeravši ih zajedno sa židovima sefardima sa teritorija Portugala i Španjolske.

Ovi muslimanski osvajači bili su viđeni kao neprijatelji o kojima se nije znalo, a i nije željelo, saznati više. Unatoč njihovom neosporivom doprinosu arhitekturi, književnosti, filozofiji, medicini, astronomiji i alkemiji, muslimani su bili strani i tuđi, a kao takvi oni su izazivali strah i nepovjerenje kod europskih kršćana. Još od ranog srednjeg vijeka kada Arapi prodiru prvi i posljednji put na prostor Zapadne Europe, muslimane se vidjelo u kontekstu onoga što se pisalo u Bibliji o svima onima koji nisu prihvatili ni Krista kao svoga Spasitelja niti njegovo spasonosno učenje.¹⁷⁴ Obzirom da nisu poznavali niti su željeli učiti o islamskim načelima i povijesti, crkveni autoriteti i europski kršćani su muslimane doživljavali kroz prizmu biblijskih binarnih podjela na vjernike (*fideles*) i nevjernike (*infideles*), prijatelje i neprijatelje, pobožne (*devoti*) i pokvarene (*perfidii*), sluge bogu (ili Kristu) i sluge đavolu (ili Antikristu).¹⁷⁵ Ipak, sustavno demoniziranje i neumoljiva dehumanizacija muslimana započinju u XI. stoljeću kada se na svjetskoj sceni javila nova muslimanska prijetnja – dinastija seldžučkih Turaka.

Seldžučki Turci su narod iz središnje Azije koji je vrlo vješto i brzo osvajao prostore Perzije, Armenije, Sirije, Palestine, Male Azije (odnosno Anadolije) u drugoj polovici XI. stoljeća. Na svom osvajačkom pohodu, oni su osvojili i Jeruzalem te se približili Carigradu,

¹⁷¹ Max Marschhauser, »Križarski ratovi«, u: *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti* 7 (2015.), str. 40.

¹⁷² Isto, str. 40.

¹⁷³ Isto, str. 40.

¹⁷⁴ N. Olcen Tiryakioglu, *The Western Image of Turks*, 2015., str. 50-51.

¹⁷⁵ Isto, str. 20.

kršćanskom važnom središtu na Istoku.¹⁷⁶ Za razliku od muslimanskih Fatimida koji su Jeruzalem zauzeli još u VII. stoljeću, seldžučki Turci oštro su zabranili kršćansko hodočašćenje, a mnoge su kršćane odlučili sustavno pljačkati, kažnjavati, ugnjetavati i na raznorazne načine mučiti.¹⁷⁷ Svjedočanstva i priče o njihovoj neljudskoj okrutnosti pronijela su se Europom, a već početkom 1090-ih, bizantski car Aleksije Komnen u pomoć priziva papu Urbana II. kako bi se zaustavila stalna muslimanska prijetnja.¹⁷⁸ Papa Urban II. objeručke prihvaća ulogu zaštitnika kršćanstva, te odlučuje da organizira i uvojniči europske kršćane u borbi protiv zajedničkog neprijatelja – surovih i izopačenih muslimana.¹⁷⁹ U svom govoru na koncilu održanom u Clermontu 1095. godine, on je vrlo živopisno i lukavo iznio zastrašujuće podatke o seldžučkim Turcima koji su pljačkali i ubijali kršćane vadeći im utrobe, otkidajući im glave, probadajući ih strijelama i oštrim mačevima.¹⁸⁰ Osim toga, papa Urban II. je spomenuo i kako su te divlje zvijeri prisilno obrezivale kršćansku djecu, mazale kršćanskom krvlju oltare i relikvije, te seksualno iskorištavale žene i muškarce, stare i mlade, ljude svih društvenih položaja i ugleda (običnu svjetinu, ali i plemstvo i svećenstvo).¹⁸¹ Takva pomno smišljena negativna propaganda usmjerena ka urođenom divljaštvu, krvoločnosti i brutalnosti seldžučkih Turaka izazvala je kod europskih kršćana bijes i gorljivu želju za osvetom. Nahuškani protiv prokletnika koji su se usudili zlostavljati kršćane na najgore moguće načine, inače razjedinjeni europski kršćani udružuju se u križarskim pohodima koji su imali za cilj navodno oslobađanje Svetog grada Jeruzalema i obranu kršćanstva uopće.

U propagandnoj i huškačkoj retorici usmjerenoj protiv muslimana, svima onima koji su odlazili da se bore u ime kršćanstva obećan je vječni mir, a onima koji bi poginuli u takvim nastojanjima zagaraniran je status mučenika.¹⁸² Na ovaj način su tisuće europskih kršćana napuštali sigurnost i toplinu svojih domova te odlazili u daleke krajeve iz kojih se veliki broj njih nikada nije vratio. Osim obećanoga oprosta grijeha i ulaska u raj, Crkva je dodatno hrabrila i mamila kršćane tvrdeći kako će obitelji svetih ratnika biti dobro zbrinute i zaštićene.¹⁸³ Križarski pohodi isprva su, dakle, bili sinonim za vječnu i mučnu borbu kršćanstva protiv pogana i nevjernika, a zaneseni ratnici bili su uvjereni kako će njihov dobri i

¹⁷⁶ Isto, str. 45.

¹⁷⁷ Isto, str. 46.

¹⁷⁸ M. Marschhauser, »Križarski ratovi«, 2015., str. 40.

¹⁷⁹ N. Olcen Tiryakioglu, *The Western Image of Turks*, 2015., str. 46.

¹⁸⁰ Isto, str. 46-48.

¹⁸¹ Isto, str. 48-49.

¹⁸² M. Marschhauser, »Križarski ratovi«, 2015., str. 38.

¹⁸³ Isto, str. 40.

jedini Bog biti na njihovoj strani i osigurati im pobjede protiv zvjerolikih i đavolskih muslimana.¹⁸⁴

Prvi križarski pohod bio je vrlo dinamičan, a isprva neorganiziranu i nekontroliranu masu kršćanski ratnika mudro su i vješto rasporedili europski grofovi, vojvode i prinčevi poput Rajmonda Tuluškog, Gotfrida Bujonskog, Roberta Flandrijskog i drugih.¹⁸⁵ Zbog raspadanja dinastije seldžučkih Turaka i velikih nemira i previranja u tada najvažnijim muslimanskim središtima Bagdadu i Kairu, muslimanske snage nisu se mogle ozbiljnije reorganizirati i odgovoriti udruženim snagama kršćanskih Europljana.¹⁸⁶ Ponovno zauzimanje Jeruzalema se doživjelo kao potvrda kršćanstva i dokaz da je bog uvijek bio na strani pravovjernih i istinitih. Jedan od kroničara Prvog križarskog pohoda, Raymond D'Aguilers je zapisao kako je bilo divno gledati pobjedničku kršćansku vojsku koja je otkidala glave i palila neprijatelje, kako se jedva kretalo kroz mnoge iskasapljene dijelove tijela koja su se mogla vidjeti na ulicama Jeruzalema, te kako se Solomonov hram kupao u krvi neprijatelja koji su predugo sknavili i prljali sveta kršćanska mjesta.¹⁸⁷ Kada su kršćani činili stravične zločine i pogubljenja, onda su oni bili viđeni kao pobjednici koji su se borili iz plemenitih razloga (obrane kršćana i kršćanstva) i činili nužna zla, pa se zločini nisu smatrali grijehom niti izrazom njihove nesavršene ljudske prirode.

Drugi križarski rat koji je započeo 1144. godine predvodili su francuski kralj Louis VII. i njemački kralj Konrad III. uz veliki broj knezova koji su se odazvali pozivu Bernarda iz Clairvauxa.¹⁸⁸ Nakon svega tri godine i teških poraza u Anadoliji, križarska vojska biva razbijena zbog loše organiziranosti i nesuglasica između europskih kraljeva i tadašnjeg bizantskog cara Manojla Komnena koji u ključnim trenucima odbija poslati dodatne vojne snage.¹⁸⁹ U Trećem križarskom pohodu križarske snage bile su predvođene tada najmoćnijim europskim vladarima – njemačkim kraljem Fridrikom I. Barbarossom, francuskim kraljem Filipom II. Augustom i engleskim kraljem Rikardom I. od Lavljeg Srca.¹⁹⁰ Iako dobro organizirani i opremljeni, križari uspijevaju zauzeti samo strateški važan grad Akru 1189. godine koji postaje sjedištem Jeruzalemskog Carstva obzirom da je Sveti grad ranije pao u

¹⁸⁴ Isto, str. 41.

¹⁸⁵ Isto, str. 41.

¹⁸⁶ Isto, str. 41.

¹⁸⁷ Isto, str. 41-42.

¹⁸⁸ Isto, str. 43.

¹⁸⁹ Isto, str. 43.

¹⁹⁰ Isto, str. 43.

ruke muslimana.¹⁹¹ Četvrti križarski rat obilježili su razmirice i nepovjerenje između križara i Mlečana na jednoj strani i Bizantskog Carstva na drugoj strani, a koji su završili zauzimanjem Carigrada 1203. godine, osnivanjem Latinskog Carstva 1204. godine i jačanjem Venecije koja ponovno postaje jedna od najvažnijih međunarodnih trgovačkih sila.¹⁹² Svjedočanstva i zabilješke koje govore o zauzimanju Carigrada od križara i Mlečana pokazuju da su i kršćani neumoljivo ubijali i uništavali dragocjenu baštinu i povijesno blago, te da su na trenutke svojim zvjerstvima zasjenili i najbrutalnije muslimane.¹⁹³ Kasnije se još spominju križarski pohodi što su ih organizirali ugarsko-hrvatski kralj Andrija II. i jeruzalemski kralj Friedrich II., kao i kasnija neuspješna nastojanja kralja Louisa IX. da se oslobodi Sveta zemlja.¹⁹⁴

U svijesti europskih kršćana, islam se zasnivao na nasilju, pohlepi i požudi, odnosno postulatima koji su bili sušta suprotnost ljubavi, istine i vrlina koje su osnova kršćanskog učenja.¹⁹⁵ Dakle, osvajanje i nastojanja muslimana da prodru u Svetu Zemlju i kasnije europski teritorij, tumačili su se kao njihova urođena bolesna potreba da se osvoje nove zemlje, opljačka veliko bogatstvo i zasluži blaženi rajski harem.¹⁹⁶ S druge strane, kršćani su opravdavali svoje pohode i bitke protiv muslimana plemenitom željom da se nevjernike kazni ili preobrati. No, povijesne činjenice nam pokazuju da su križarski pohodi vrlo brzo izgubili svoj vjerski karakter i postali sredstvo pomoću kojega je Papa učvrstio svoju moć a Zapadna Europa (poglavito Venecija) priskrbila velika bogatstva, koristi i privilegije.¹⁹⁷ Uvidjevši u kojoj su mjeri europski kršćani bili odlučni organizirano poraziti zajedničkog neprijatelja, pape su počeli iskorištavati križarsku vojsku u svojoj borbi protiv neistomišljenika, političkih suparnika i kršćanskih skupina koje su gajile osobnu interpretaciju kršćanstva.¹⁹⁸ Tako su križari ratovali protiv poganskih Veneta, Litvanaca, Balta, pravoslavnih Rusa i Grka, ali i albigenza, bosanskih bogumila, itd.¹⁹⁹ U tom kontekstu posebno su zanimljivi francuski albigenzi koji su u svojim učenjima snažno zagovarali dualističku podjelu svijeta i održavanje od ovozemaljskih užitaka. Upravo zbog inzistiranja na tako skromnom i jednostavnom životu koji je jedini vodio do slobode i pročišćenja, albigenzi su se snažno protivili Crkvi koja je u srednjem vijeku bila najbogatija i najmoćnija institucija. Zbog animoziteta i popularnosti koju su uživali albigenzi, papa Inocent III. odlučio je poslati križarsku vojsku na jug Francuske i

¹⁹¹ Isto, str. 43.

¹⁹² Isto, str. 43-44.

¹⁹³ Isto, str. 44.

¹⁹⁴ Isto, str. 40.

¹⁹⁵ N. Olcen Tiryakioglu, *The Western Image of Turks*, 2015., str. 40.

¹⁹⁶ Isto, str. 40.

¹⁹⁷ M. Marschhauser, »Križarski ratovi«, 2015., str. 46.

¹⁹⁸ Isto, str. 46.

¹⁹⁹ Isto, str. 46.

sjever Italije kako bi se obračunao sa krivovjericima koji su bogohulili i narušavali autoritet Crkve.²⁰⁰ U krvavim pohodima koji su trajali gotovo dvadeset godina ističe se ponajviše bitka kod Beziarsa iz 1209. godine koja je ostala zapamćena po masovnom pokolju i pljački stanovnika tog južnofrancuskog grada.²⁰¹ Ovaj detalj je zanimljiv jer ukazuje na kršćanski gnjev i proračunatost koja više nije bila usmjerena samo prema muslimanima i drugim nevjericima već i kršćanima koji se nisu uklapali u standardna i od Crkve nametnuta tumačenja kršćanske riječi.²⁰² Užase koje su priredili svojoj braći po vjeri, kršćanski autoriteti pravdali su potrebom da se u vremenima stalnih vanjskih prijetnji učvrsti i ujedini kršćanski svijet. Ponovno je, kao i puno puta u povijesti, „drugi“ i tuđi iskorišten za činjenje zla i nepravde u vlastitim redovima.

Seldžučki Turci bili su konačno dotučeni 1234. godine kada bivaju poraženi od Mongolaca, a njihova nekoć ugledna dinastija biva razbijena na nekoliko manjih emirata.²⁰³ Iz tih ostataka se početkom XIV. stoljeća izdiže nova muslimanska dinastija Osmanlija koja je vrlo brzo prerasla u Osmansko Carstvo i u svojih prvih stotinu godina širila se brzo i nezaustavljivo velikim teritorijem.²⁰⁴ Ovoga puta prijetnja je bila nešto drugačija – naime, Osmanlije nisu napadali samo daleke krajeve Palestine i Svete Zemlje već su oni direktno prijetili Europljanima. Zbog činjenice da su svakim svojim uspješnim pohodom bili sve bliži Srednjoj i Zapadnoj Europi, lik Osmanlija postaje naročito omražen, a svi negativni stereotipi o muslimanima i cjelokupna huškačka retorika usmjerena ka svim muslimanima tada se počinju vezati isključivo za Osmanlije.²⁰⁵ U opisima osmanskih pohoda na Bugarsku i Makedoniju spominje se strašni lik sultana Murata I. koji je u tom periodu vladao Osmanskim Carstvom.²⁰⁶ Zbog uspješnih i vještih vojnih pobjeda, sultan Murat I. se prikazivao kao đavolji sluga, nemilosrdna i krvoločna divlja zvijer kojoj je glavni cilj bio poniziti i iskorijeniti kršćanstvo i kršćane.²⁰⁷ I u ranoj renesansi se primjenjuje propaganda veoma slična onoj iz križarskih pohoda u kojoj se ukazivalo na urođeno zlo neprijatelja i gnusne zločine koje su činili svojim suparnicima izazivajući tako kod kršćana strah i bijes.²⁰⁸ Iako predstavljen kao Antikrist i krvoločni zlotvor, sultan Murat I. bio je mudar i obrazovan čovjek koji je govorio više jezika i bio iznimno tolerantan prema pripadnicima drugih religija o čemu

²⁰⁰ Isto, str. 46.

²⁰¹ Isto, str. 46.

²⁰² Isto, str. 46.

²⁰³ N. Olcen Tiryakioglu, *The Western Image of Turks*, 2015., str. 54.

²⁰⁴ Isto, str. 54-55.

²⁰⁵ Isto, str. 56.

²⁰⁶ Isto, str. 55.

²⁰⁷ Isto, str. 55.

²⁰⁸ Isto, str. 56.

svjedoči i pismo pravoslavnog patrijarha poslanog papi Bonifaciju XI. 1385. godine u kojemu se ističe da je sultan dozvolio sve slobode patrijarhu i njegovoj Crkvi.²⁰⁹

Širenje Osmanskog Carstva na Peloponez i Balkan, kao i nadmoćna pobjeda Muratovog sina Bajazita I. nad mađarskim kraljem Sigizmundom, izazvali su sveopću uskomešanost i kaos.²¹⁰ Kao nikada ranije, muslimanske snage su snažno prijetile ući duboko u srce kršćanske Europe i nametnuti svoju religiju i način života. Uostalom, ovakvo brzo i uspješno napredovanje Osmanlija poljuljalo je samopouzdanje i vjeru kršćana u boga koji je uvijek na njihovoj strani. Muslimanski neprijatelj je bio organiziran, sofisticiran, ujedinjen u vremenima u kojima je u zapadnoj Crkvi došlo do sukoba različitih struja kardinala od kojih je svaka željela nametnuti odgovarajućeg im papu.²¹¹ Pojedini, poput firentinskog kancelara Coluccia Salutatiya, Osmanlije opisuju kao strašne i odlučne vojnike koji su nastojali osvojiti Rim i Vatikan pri čemu nisu prezali od uništenja mačem i vatrom svakog onog tko im se ispriječi na tom putu.²¹² Zaista, sva sila osmanske vojske pokazala se 29. svibnja 1453. godine kada sultan Mehmed II. Osvajač zauzima Carigrad, glavno kršćansko središte na Istoku, nakon višemjesečne i mukotrpe opsade grada.²¹³ Upravo se nakon pada Carigrada i zapisanih svjedočanstava o zlu koje su činili osmanski ratnici, u europskoj percepciji počeo javljati lik Osmanlija kao divljih barbara.²¹⁴

Renesansni humanisti i autori počeli su uspoređivati Osmanlije s barbarskim plemenima koja su svojevremeno upala u Rim i danima pljačkala, uništavala i izivljavala se nad domaćim stanovništvom.²¹⁵ Kronike Kritovoulusa i drugih opisivale su detaljno zločine koje je počinila osmanska vojska a koji su jako podsjećali na opise pape Urbana II. i retoriku Križarskih pohoda.²¹⁶ Prenapuhane i iskrivljene priče o Osmanlijama koji su ubijali i zarobljavali, pljačkali i uništavali neke od najvažnijih i najsvetijih znamenitosti, silovali ljude različitih položaja i značaja na oltarima crkvi, ostavljali osakaćena tijela na ulicama da ih pojedu psi, i činili uopće svakojake druge grijehe, u Europljanima su pojačavali osjećaj straha, bijesa i nesigurnosti pred tim divljim barbarima.²¹⁷ Pritom se posebno demonizirao lik Mehmeda Osvajača koji je bio prikazan kao krvoločan i okrutan vladar, a snažno se isticala

²⁰⁹ Isto, str. 56.

²¹⁰ Isto, str. 56-57.

²¹¹ Isto, str. 56.

²¹² Isto, str. 57.

²¹³ Isto, str. 60.

²¹⁴ Isto, str. 63-64.

²¹⁵ Isto, str. 65.

²¹⁶ Isto, str. 60-61.

²¹⁷ Isto, str. 60-61.

njegova seksualna izopačenost utjelovljena u legendi koja je govorila o tome kako je sultan silovao potomke Konstantina XI. Paleologa na oltaru Aja Sofije.²¹⁸ Ovakvi su mitovi i priče bili izmišljeni i dramatični, a imali su uglavnom malo veze sa stvarnošću naročito ako se uzme u obzir da posljednji bizantski car nije imao potomaka.

Osim što su bili prikazano kao okrutni, perverzni i izopačeni đavolji sluge, Osmanlijama su se počele pripisivati i nazadnost i barbarstvo kakvi su se mogli vidjeti u divljim plemenima poput Gota, Vandala, Lombarda.²¹⁹ Renesansni humanisti bili su zgroženi pričama koje su govorile o Osmanlijama i njihovom uništavanju dragocjenih biblioteka i ostvarenja antičkog grčkog i rimskog svijeta koje je predstavljalo simboličko uništenje nekoć slavnog grada, težak poraz kršćanstva i gubitak bogatog grčkog naslijeđa i znanja.²²⁰ Rimski kardinal i latinski patrijarh Carigrada Bessarion je zapisao: „Ne mogu ovo pisati bez da osjećam duboku tugu. Carigrad, grad koji je cvjetao, bio središte tako velikog carstva u kojem su živjeli mnogi slavni ljudi i brojne poznate i stare obitelji, grad toliko bogat i prosperitetan, sjedište cijele Grčke i sjaja i slave Istoka, sjedište najbolje umjetnosti, utočište svega dobrog, je opljačkan, uprljan, i potpuno razrušen od najvećih i neljudskih barbara i neprijatelja kršćanske vjere, najljućih divljih zvijeri...“.²²¹ Od tog trenutka Osmanlije više nisu bili isključivo neprijatelji kršćanstva već i svega civiliziranog što se objašnjavalo njihovim divljim porijeklom, urođenom manom, „genetičkom greškom“.²²² Čini se kako je Zapadna Europa lako zaboravila da su muslimani osvajali istočnomediterranska središta i dijelove Bizantskog Carstva još od VIII. stoljeća i pritom zabranjivali uništavanje svetih građevina i znamenitih djela grčkih i rimskih mislioca i povjesničara koja su i sami vrijedno prevodili na arapski jezik. Uostalom, tijekom srednjeg vijeka upravo je muslimanski svijet bio taj u kojemu dolazi do velikih i važnih saznanja i ostvarenja u arhitekturi, matematici, medicini, astronomiji, poeziji, poljoprivredi, filozofiji i alkemiji.

Kao i svaki put kada se susretnu dva različita stranca, i kršćani i muslimani su u isto vrijeme zazirali jedni od drugih ali i bili fascinirani jedni drugima. Znatiželja, poštovanje i zainteresiranost koje su osjećali kršćani i muslimani jedni prema drugima vidljivi su u brojnim diplomatskim delegacijama koje su pohodile zapadnoeuropske i osmanski dvor, a koje su imale za cilj proširiti znanje jedni o drugima i naći rješenje za razlike koje su postojale

²¹⁸ Isto, str. 63.

²¹⁹ Isto, str. 64-65.

²²⁰ Isto, str. 66-67.

²²¹ Isto, str. 69.

²²² Isto, str. 68-69.

između njih.²²³ Možda je najlakše prepoznati tu fasciniranost novim i drugačijim svijetom prenošenjem kultura (primjerice tulipana), začina, skupocjenih materijala i tkanina koji se počinju masovno usvajati i širiti Europom postajući simbolom bogatstva, visokog društvenog položaja i luksuza.²²⁴ I osmanski sultani su iskreno cijenili zapadnoeuropske političke sustave, veličanstvenu arhitekturu i vrsne renesansne umjetnike istančanog talenta i tehnike. Osmanski sultani su željeli potvrditi svoj status nasljednika Bizantskog Carstva, biti predstavljeni i prikazani po modi i ukusu tadašnjeg vremena, te zauvijek zapečatiti i ovjekovječiti svoj lik za buduće naraštaje.²²⁵ Tako je sultan Mehmed II. Osvajač krajem 1470-ih zatražio od venecijanskog dužda da u Carigrad pošalje vrsne umjetnike koji bi zabilježili život na osmanskome dvoru i naslikali njegov portret.²²⁶ Venecijanci, koji su oduvijek mudro i diplomatski poslovali sa svojim neprijateljima a i u ovom pozivu primijetili priliku da poboljšaju svoje trgovačke odnose s Osmanlijama, su spremno odgovorili na upit poslavši službenog slikara venecijanskog dvora Gentilea Bellinija (Venecija, 1429. – Venecija, 23. veljače 1507.) i padovanskog kipara Bartolomea Bellana (Padova, 1437. – Padova, 1496.).²²⁷ I prije negoli su Bellini i Bellano otputovali na osmanski dvor bilo je zapadnoeuropskih umjetnika koji su odlazili kako bi saznali što više o tom neobičnom i stranom svijetu. Jedan od takvih bio je i Costanzo da Ferrara koji je stigao u Carigrad 1470-ih, a ostao upamćen po izradi medaljona sa likom sultana Mehmeda II. (1481.) po uzoru na Pisanellov medaljon iz 1438. godine na kojemu je prikazan lik bizantskog cara Ivana VIII. Paelologa.²²⁸ Sličnosti između ovih medaljona koji se danas čuvaju u njujorškom Metropolitan Museum of Art ogledaju se u istom tipičnom timuridskom pokrivalu za glavu, prikazu moćnika koji jaše konja na pozadini medaljona, te iskazanu ratobornost i odlučnost cara i sultana.²²⁹

²²³ Alastair Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*. Mrežna stranica BBC (ožujak 2015.), <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²²⁴ Gülşah Dark, *Exhibition unveils influence of Ottoman culture on Western artists*. Mrežna stranica *Daily Sabah* (ožujak 2015.), <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/03/15/exhibition-unveils-influence-of-ottoman-culture-on-western-artists> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²²⁵ Jackie Wullschlager, *The Sultan's World: The Ottoman Orient in Renaissance Art' at Bozar*. Mrežna stranica *Financial Times* (veljača 2015.), <https://www.ft.com/content/9bbcbe1e-bd04-11e4-a917-00144feab7de> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²²⁶ A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²²⁷ A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²²⁸ Paul Wood, »Art in fifteenth century Venice: 'an aesthetic of diversity'«, u: Carol M. Richardson (ur.), *Locating Renaissance Art*, New Haven i London: Yale University Press, 2007., str. 233-234.

²²⁹ Isto, str. 234-236.



Slika 37. Medaljon s likom cara
Ivana VIII. Paleologa, Pisanello (1438.)



Slika 38. Medaljon s likom sultana
Mehmeda II., Costanzo da Ferrara (1481.)

Ipak, Bellinijev uljani portret sultana Mehmeda II. iz 1480. godine predstavlja prvi primjer prikaza ugledne orijentalne ličnosti u toj tehnici i na tako velikom formatu. Ovaj intrigantni portret koji se danas čuva u National Gallery u Londonu prikazuje sultana u poluprofilu i do pasa, što je preuzeto s medaljona, ali i tadašnjih portreta važnih i uglednih Venecijanaca.²³⁰ Sultan je postavljen u tipični iluzionirani arhitektonski renesansni okvir iznad kamenog parapeta i ispod zlatnog oblog luka.²³¹ Sultan Mehmed II. je prikazan kao učen, sudržan i zamišljen čovjek orlovskog nosa i šiljaste brade. Odjeven je u košulju s ovratnikom preko koje je prebačen crveni kaftan s krznenim obrubom i draguljima, dok mu se na glavi nalazi tipični osmanski tāj, odnosno bijeli turban koji se umata i veže oko krutog i rebrastog crvenog filca.²³² Njegov visoki položaj iskazan je kroz grimiznu i raskošnu odjeću te postavljanje u iluzionirani okvir iznad promatrača. Bellinijev portret je snažno utjecao na buduće prikaze orijentalnih ličnosti u Zapadnoj Europi upravo zbog toga što je taj portret nastao prema stvarnome modelu. Zanimljivo je da je Bellinijev portret koji je predstavljao novitet u osmanskome svijetu snažno utjecao i na osmanske minijaturiste i slikare poput Shiblizada Ahmeda koji je prikazao sultana Mehmeda II. iste godine u istom poluprofilu, istoj košulji s ovratnikom, istim kaftanom obrubljenim krznom, istim tājom. Na portretu koji se danas čuva u Topkapý Sarayı Muzesi u Istanbulu, ovaj osmanski slikar usvojio je i

²³⁰ Isto, str. 236.

²³¹ J. Wullschlager, *The Sultan's World: The Ottoman Orient in Renaissance Art' at Bozar*, <https://www.ft.com/content/9bbcbe1e-bd04-11e4-a917-00144feab7de> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²³² P. Wood, »Art in fifteenth century Venice: 'an aesthetic of diversity'«, 2007., str. 236.

zapadnjačko sijenčenje pomoću kojega je vrlo plastično i voluminozno prikazao lice, turban i maramu.²³³ Sjenčanje je bilo nepoznato u tadašnjoj osmanskoj umjetnosti koja je prikazivala ravne i nemodelirane pojaseve slika i likove.²³⁴ Podaci o Bellinijevom boravku na osmanskom dvoru pokazuju da je on nacrtao vedutu Venecije za sultana Mehmeda II., te da je izradio nekolicinu crteža i skica obične osmanske svjetine u tradicionalnoj muslimanskoj nošnji.²³⁵



Slika 39. *Portret sultana Mehmeda II.,*
Gentile Bellini (1480.)



Slika 40. *Portret sultana Mehmeda II.,*
Shiblizade Ahmed (1480.)

Prikazi osmanskog svakodnevnog života bili su iznimno rijetki (praktično nisu ni postojali) u Zapadnoj Europi u XV. i XVI. stoljeću.²³⁶ Egzotični muslimanski svijet pokušavao se dočarati umetanjem orijentalnih skupocjenih tkanina, tradicionalnom muslimanskom nošnjom čiji je neizostavan dio bio bijeli turban koji je kroz renesansu postajao sve veći i viši kako je i rasla osmanska prijetnja, te egzotičnim životinjama poput deva, majmuna ili žirafa.²³⁷ Tako je njemački grafičar i slikar Hans Holbein Mlađi prepoznao veliki potencijal i slikarski izazov u orijentalnim tepisima jarkih boja i vrlo šarolikog, složenog i dinamičnog dizajna.²³⁸ Isti takav skupocjeni tepih prikazao je i Sandro Botticelli (Firenca, 1. ožujak 1445. – Firenca, 17. svibanj 1510.) na *Portretu pjesnika Cristofora Landina i pisca Federica de Montefeltra* koji datira iz oko 1460. godine i danas se čuva u

²³³ Isto, str. 236.

²³⁴ Isto, str. 236.

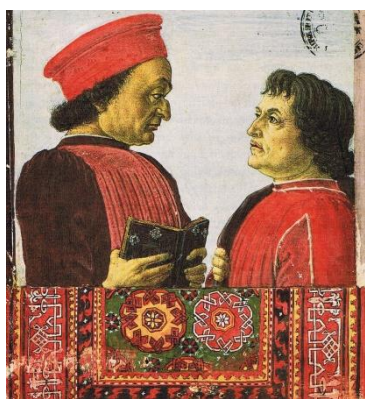
²³⁵ A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²³⁶ P. Wood, »Art in fifteenth century Venice: 'an aesthetic of diversity'«, 2007., str. 241.

²³⁷ Isto, str. 241.

²³⁸ A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

Vatikanskoj knjižnici.²³⁹ Skupocjeni orijentalni tepisi našli su se i na religijskim i svjetovnim prikazima, a vremenom su postali simbolom bogatstva i moći portretiranih.²⁴⁰ Kroz XVI. i XVII. stoljeće su i europski vladari i kršćansko svećenstvo također počeli nositi odjeću istkanu od orijentalnih tkanina i materijala.²⁴¹ Jedan takav primjer je portret cara Matthiasa koji datira iz 1611. godine, a koji potpisuje Hans von Aachen (Köln, 1552. – Prag, 4. ožujak 1615.) na kojemu je predvodnik Svetog Rimskog Carstva prikazan u skupocjenom orijentalnom svilenom kaftanu s detaljem paunovog perja, što je odgovaralo ukusu i modi tadašnjeg vremena.²⁴²



Slika 41. *Portret Montefeltra i Landina*,
Sandro Botticelli (oko 1460.)



Slika 42. *Portret cara Matthiasa*,
Hans von Aachen (1611.)

Krajem XV. i početkom XVI. stoljeća u Veneciji su se počeli javljati prikazi događaja koji su se vezali za same početke kršćanstva i izazove s kojima su se susretali prvi kršćani.²⁴³ U vrijeme kada su osmanske muslimanske snage sve više prijetile Europi, ponovno je postala aktualna iskonska borba kršćanstva protiv pogana i nevjernika. Od iznimne važnosti je bilo prikazati uspjeh i pobjedu kršćanstva u širenju jedine i prave istine, pa tako braća Bellini slikaju djelo *Sv. Marko propovijeda u Aleksandriji* (1504.-1507.) na kojemu je prikazan

²³⁹ G. Dark, *Exhibition unveils influence of Ottoman culture on Western artists*, <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/03/15/exhibition-unveils-influence-of-ottoman-culture-on-western-artists> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁴⁰ G. Dark, *Exhibition unveils influence of Ottoman culture on Western artists*, <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/03/15/exhibition-unveils-influence-of-ottoman-culture-on-western-artists> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁴¹ A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁴² A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁴³ P. Wood, »Art in fifteenth century Venice: 'an aesthetic of diversity'«, 2007., str. 241.

svetac zaštitnik Venecije koji propovijeda nevjernicima. Riječ je o prikazu velikih dimenzija koje je bilo dijelom ciklusa posvećenom sv. Marku i koje je ukrašavalo Scuola Grande di San Marco u Veneciji, a danas se čuva u Pinacoteca di Breri u Milanu. Za razliku od ostalih svojih suvremenika koji su prikazivali dramatične pokušaje preobraćenja, braća Bellini su smjestili svoj prikaz na aleksandrijski trg i zamijenili tipičnu kršćansku baziliku zamišljenim poganskim hramom postavljenim u pozadinu prikaza.²⁴⁴ Čini se kako su, vješto asimilirajući nepoznato, egzotično i prijeteće poznatim vizualnim simbolima mirili dva strana i zaraćena svijeta barem u mašti.²⁴⁵



Slika 43. *Sv. Marko propovijeda u Aleksandriji*, Gentile i Giovanni Bellini (1504./07.)

I drugi Bellinijevi suvremenici, poput Cima de Conegliano (Conegliano, 1459. – Conegliano, 1517.), Giovannija Mansuetija (Venecija, 1465. – Venecija, 26. ožujak 1527.) i Vittorea Carpaccia koji su prikazivali polustvarne i poluizmišljene prikaze postavljene u prepoznatljivu klasičnu arhitekturu a ispunjene nekršćanskim likovima odjevenima u tipične memlučke kostime.²⁴⁶ U prikazivanju simboličke ranokršćanske pobjede nad poganima istaknuo se Vittore Carpaccio koji je, između ostalih, naslikao i prikaz *Sv. Juraj krsti pogane* (1507.-1508.), koje se nalazi u Scuola di San Giorgio degli Schiavoni koja je bila sjedište dalmatinskih trgovaca. Na tom osliku prikazani su memlučki glazbenici odjeveni u tipični tradicionalni zamt dok stoje na uzvišenju preko kojeg je prebačena orijentalna tkanina na lijevoj strani te gologlave likove koji će upravo biti pokršteni i preobraćeni na desnoj strani, dok se u podnožju stepenica nalaze odbačeni i razbacani bijeli turbani s crvenim filcom.²⁴⁷ Ova i slična simbolička ostvarenja predstavljala su borbu između Istoka i Zapada, odnosno islama i kršćanstva koja je u to vrijeme počela poprimati dotad neviđene razmjere.

²⁴⁴ P. Wood, »Art in fifteenth century Venice: 'an aesthetic of diversity'«, 2007., str. 242-243.

²⁴⁵ Isto, str. 243.

²⁴⁶ Isto, str. 243.

²⁴⁷ Isto, str. 242.



Slika 44. *Sveti Juraj krsti pogane, Vittore Carpaccio (1507./08.)*

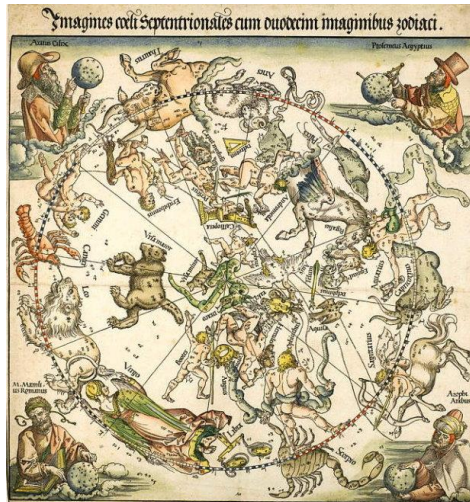
I drugi važni i značajni renesansni umjetnici prikazivali su orijentalne ličnosti, a posebno se ističu Albrecht Dürer, Tiziano Vecellio i Paolo Veronese (Verona, 1528. – Venecija, 19. travanj 1588.). Dürer je bio poznat po svojim nastojanjima da skicira što veći broj raznovrsnih likova nastojeći tako pronaći idealnu ljepotu. Nakon svog prvog dolaska u Veneciju 1495. godine, on je naslikao generički prikaz osmanskog konjanika kakav se mogao vidjeti na, primjerice, Costanzovim medaljonima.²⁴⁸ To pokazuje da su europski renesansni umjetnici „uglavnom posuđivali i prilagođavali skromni i ograničeni repertoar autentičnih prikaza koje su potom koristili u različitim kontekstima i motivima“.²⁴⁹ Ovaj čuveni sjevernoeuropski renesansni umjetnik je prikazivao orijentalne ličnosti u pozitivnom kontekstu, a jedan od takvih rijetkih primjera je drvorez *Mapa sjevernog neba* iz 1515. godine u čijim su kutovima prikazani četiri ugledna i značajna filozofa i znanstvenika Starog svijeta. Na grafici koja se danas čuva u njujorškom Metropolitan Museum of Art, u donjem desnom kutu je prikazan Ptolomej iz Egipta prikazan sa bijelim turbanom na čijem se vrhu nalazi istaknuti i okruglasti crveni filc.²⁵⁰ Ipak, kao i većina njegovih suvremenika, i Dürer je smještio orijentalne ličnosti u negativan kontekst na taj način ih označavajući kao zaklete i vječne neprijatelje, a jedan takav primjer je grafika *Mučenje sv. Ivana evanđeliste, iz Apokalipse* na kojemu su prikazani crnac, židov i tri lika s turbanima na glavama koji promatraju i nadgledaju patnje kršćanskog sveca (vidi sliku 7.).²⁵¹ Svi oni su predstavljeni kao neprijatelji kršćanstva koji nisu prihvatili Kristovu spasonosnu riječ a koji su činili sve kako bi uništili kršćane i kršćanstvo.

²⁴⁸ Isto, str. 234.

²⁴⁹ Isto, str. 234.

²⁵⁰ Isto, str. 234.

²⁵¹ Isto, str. 235.



Slika 45. Mapa sjevernog neba, Albrecht Dürer (1515.)

Još jedan čuveni venecijanski slikar XVI. stoljeća, Tiziano Vecellio, naslikao je portret Sulejmana Veličanstvenog, inače osmanskog sultana za čije je vladavine Osmansko Carstvo doživjelo najveći procvat. Sa svojim trupama je Sulejman Veličanstveni osvojio Mađarsku i došao pred zidine Beča, grada koji se nalazi u samom srcu Europe. Muslimanska prijetnja bila je bliža nego ikada, a strah od muslimanskog osvajanja Vječnog grada i Vatikana kao središta kršćanstva i papinstva veći nego ikada. Tiziano je naslikao sultanov portret u prvoj polovici XVI. stoljeća koristeći skice i svjedočanstva europskih izaslanika koji su putovali i boravili na osmanskom dvoru.²⁵² Sultan je postavljen u poluprofilu i prikazan kao veličanstveni dostojanstvenik mršavog, žilavog i blijedog lica definiranog orlovskim nosom i dugim brkovima, dok mu je na glavi postavljen voluminozni okrugli turban koji mu prekriva čelo i potiljak i povija uši prema naprijed. Baš kao što je i u europskoj svijesti i percepciji sultan Sulejman Veličanstveni istovremeno izazivao gađenje, strah i divljenje zbog svojih uspješnih vojnih pohoda tako je i Tiziano prikazao sultana koji je istovremeno autoritativan ali i „drugi“, odnosno kao karikatura i visočanstvo.²⁵³

²⁵² Isto, str. 236.

²⁵³ Isto, str. 236.



Slika 46. *Portret Sulejmana Veličanstvenog, Tiziano Vecellio, prva polovica XVI. stoljeća (danas u Kunsthistorisches Museum-u u Beču)*

Osim ovog portreta, Tiziano je bio zadužen za prikazivanje Sulejmanove voljene supruge Roksane (ili Hurem) oko 1550. godine i njegove kćerke Kamerije 1555. godine. Portret Roksane, koji se danas čuva u Ringling Museum of Art u Sarasoti, prikazuje visoko uglednu i autoritativnu ženu odjevenu u kraljevsku grimiznu odjeću sa narukvicom ukrašenom draguljima i pokrivalom za glavu po kojem su razbacani biseri i safiri.²⁵⁴ Osim skupocjenih tkanina u koje je odjevena, njen visoki položaj istaknut je kroz samouvjeren i prodoran pogled koji upućuje promatraču, zamišljen izraz lica, i dodavanje male životinje – kune, koja joj je u ruci. Prikazivanje životinja na portretima simboliziralo je bogatstvo i visoki položaj prikazanih.²⁵⁵ Portret Roksane može se usporediti s Tizianovim portretom Eleonore Gonzage, ugledne vojvotkinje od Urbina, koji se danas čuva u Galeriji Uffizi u Firenci. Sličnosti se mogu primijetiti u istoj tehnici, odjeći, mliječnoj puti, samouvjerenom i prodornom pogledu, te prikazivanju male životinje (na portretu Eleonore prikazan je mali pas).²⁵⁶ Portret Sulejmanove kćerke Kamerije prikazuje mladu muslimanku čiji je visoki položaj istaknut direktnim i sigurnim pogledom koji upućuje promatraču, mliječnom puti,

²⁵⁴ G. Dark, *Exhibition unveils influence of Ottoman culture on Western artists*, <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/03/15/exhibition-unveils-influence-of-ottoman-culture-on-western-artists> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁵⁵ G. Dark, *Exhibition unveils influence of Ottoman culture on Western artists*, <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/03/15/exhibition-unveils-influence-of-ottoman-culture-on-western-artists> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁵⁶ Kenan Malik, *East, West, and the Renaissance*. Mrežna stranica *Pandaemonium* (svibanj 2015.), <https://kenanmalik.com/2015/05/24/east-west-and-the-renaissance/> (pregledano 6. ožujka 2019.).

svilenom odjećom i veličanstvenim bijelim velom koji se spušta sve do poda a koji je na samom vrhu ukrašen bedžom, zlatom i biserima.



Slika 47. *Portret sultanije Hurem,*
Tiziano Vecellio (oko 1550.)



Slika 48. *Portret Eleonore Gonzage,*
Tiziano Vecellio (1536./38.)

Osim spomenutih slikara bitno je istaknuti i portrete osmanske dinastije Paola Veronesea iz druge polovice XVI. stoljeća koje je naručio tadašnji sultan Murat III.²⁵⁷ Baš kao i Tiziano, i Veronese i njegovi pomoćnici nisu slikali prema stvarnim modelima već ranijim predlošcima poput Bellinijevog portreta sultana Mehmeda II. kao i skice i crteže europskih umjetnika i delegacija koje su pohodile osmanski dvor. Riječ je o dramatičnim portretima osmanskih sultana prikazanim u poluprofilu i postavljenima na tamnu pozadinu. Njihovi likovi su uglavnom generički, lica su im stroga ili zamišljena, uljepšana brkovima ili bradom, a oni su svi odjeveni u raskošne i svilene kaftane ukrašene dragim kamenjem ili skupocjenim krznom. Ono što se posebno ističe na ovim portretima jesu turbani koji su na svakom od portreta drugačije i posebno oblikovani, gusto vezeni, pufnasti i voluminozni i uglavnom ukrašeni svjetlucavim dragim kamenjem.²⁵⁸

²⁵⁷ J. Wullschlager, *The Sultan's World: The Ottoman Orient in Renaissance Art' at Bozar,* <https://www.ft.com/content/9bbcbe1e-bd04-11e4-a917-00144feab7de> (pregledano 6. ožujka 2019.).

²⁵⁸ J. Wullschlager, *The Sultan's World: The Ottoman Orient in Renaissance Art' at Bozar,* <https://www.ft.com/content/9bbcbe1e-bd04-11e4-a917-00144feab7de> (pregledano 6. ožujka 2019.).



Slika 49. *Portret sultana Osmana I.,*

Paolo Veronese (druga polovica XVI. st.)



Slika 50. *Portret sultana Selima I.,*

Paolo Veronese (druga polovica XVI. stoljeća)

U drugoj polovici XVI. stoljeća i kroz XVII. stoljeće prikazi scena bitki i konjaničkih okršaja između Europljana (kršćana) i Osmanlija (muslimana) postali su jako popularni. U prvo vrijeme su takvi prikazi imali političke konotacije i trebali su podstaknuti kršćane na borbu protiv Osmanlija, osvježiti i podići duh pred osmanskim prijetnjom.²⁵⁹ No, kada je Osmansko Carstvo počelo slabjeti od 1638. godine i drugog neuspjelog pokušaja Osmanlija da zauzmu Beč, takvi prikazi postali su generički, odnosili su se na bilo koju bitku, i radije su služili kao podsjetnik na svu besmislenost ratovanja. Sva djela koja su izabrana i analizirana za potrebe ovog diplomskog rada koja prikazuju Osmanlije odnose se upravo na scene konjaničkih bitki i okršaja koje su trebale podsjetiti naručitelja i promatrača na užase i strašne posljedice bilo kojeg rata između bilo koje dvije vojske u bilo kojem vremenskom periodu.

Nakon neuspješnih pokušaja da se osvoji grad Beč i tako zauzme samo srce Europe, mit i strah pred osmanskim dotad nezaustavljivom silom polako je počeo opadati. Osmanlije su se dugo vremena smatrali nepobjedivima, a rascjepkana Europa koja je bila dodatno podijeljena Reformacijom i Protureformacijom dugo vremena nije uspijevala naći pravi odgovor pred muslimanskom najezdom. Nakon poraza koji su doživjeli osmanske snage predvođene vezirom Kara Mustafom 1638. godine pred vratima Beča, Europljani sve češće počinju maštati o egzotičnom i mističnom Orijentu. Zapadni Europljani počeli su izmaštavati senzualna ženska tijela muslimanki smještenih u tajnovitim haremima, moralnoj iskrivljenosti orijentalnih ličnosti i njihovoj seksualnoj izopačenosti, ali i velikom bogatstvu i raskoši koji su bili neizostavan dio osmanskog dvora.²⁶⁰ Osim u slikarstvu, zamišljeni egzotični, nazadni,

²⁵⁹ Amina Azzouz, *The Perception of Arabs and Islam in Edward Said's Orientalism*, 2015., str. 22.

²⁶⁰ A. Sooke, *How Western art learned to stop fearing the East*, <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east> (prečeto 6. ožujka 2019.).

necivilizirani i opasni svijet Orijenta počinje se opisivati i prikazivati i u književnosti. Recimo, William Shakespeare u svom čuvenom *Otelu* opisuje dolazak Osmanlija pred Veneciju čime dočarava stalnu prijetnju i strah što su ih Europljani osjećali dok su Osmanlije nemilice osvajali europske teritorije. U toj drami je Brabantio, inače porijeklom s Istoka, opisan kao crnac (kako bi se njegova „druga“ priroda još snažnije istaknula) i kao lukavi pokvarenjak koji je pomoću čarolije i čarobnih napitaka zaveo mladu i naivnu kršćanku Desdemonu.²⁶¹ I Christopher Marlowe u svom djelu *Tamburlaine* opisuje islam, muslimane i njihovu svetu knjigu K'uran kao inferiorne i beznačajne podvrste kršćanstva čime se čitava jedna religija sa njenim sljedbenicima unižava i delegitimizira. Uostalom, lik Sabine odlučuje napustiti islam što ukazuje i na prevrtljivu i izdajničku prirodu muslimana.²⁶² I Shakespeare i Marlowe su, prema tome, publici XVII. stoljeća dali ono što je ona i tražila.

U to vrijeme mnogi putopisci odlaze na Orijent i bilježe sve što vide i čuju, a jedan od takvih bio je i William Lithgow koji je 1632. godine krenuo na putovanje Alžinom, Egiptom, Palestinom i drugim muslimanskim zemljama. Njegovi putopisi su zanimljivi zbog toga što su u njima spomenute zemlje opisane kao sunčane, bogate i lijepe a kao takve su bile neodgovarajuće za barbarske, okrutne, neuke i divlje muslimane.²⁶³ U književnim djelima XVII. stoljeća vrlo se često provlači i lik muslimanke kao one koja je ugnjetavana, ušutkana, zatvorena i primorana nositi feredžu i burku. Sva okrutnost muslimana bila je vidljiva, prema mišljenju zapadnoeuropskih autora, upravo u tom nipodaštavajućem i ponižavajućem odnosu prema muslimankama. Tako je Lord Byron pisao o nesretnoj Lejli koja se zaljubila u kršćanina zbog čega ju je suprug Hassan bacio sa litice u more, dok Shakespeare piše o Oliviji koja je bila sretna i živahna žena sve dok nije izgubila muža i brata zbog čega se povlači u svijet tugovanja i samoće pokrivši se velom.²⁶⁴ Muslimanska žena bila je prepuštena na milost i nemilost svojih očeva ili muževa, a obavezno pokrivanje kose i lica bilo je viđeno kao kazna i poniženje žena. Tek je 1717. godine Lady Marry Montague, koja je otputovala u Istanbul sa svojim suprugom ambasadorom, odškrinuti vrata harema i objektivno opisati sve što je vidjela u tom skrivenom i izmještenom svijetu. Tako je ona opisivala zanimljiva druženja, razgovore i ispijanje kave muslimanskih uglednih žena i sluškinja, učila turski jezik, nosila tradicionalne muslimanske dimije i burku. Iz svega što je doživjela i vidjela zaključila je da muslimanske žene uživaju u slobodi više negoli Europljanke jer su prekrivene feredžama i burkama one

²⁶¹ A. Azzouz, *The Perception of Arabs and Islam in Edward Said's Orientalism*, 2015., str. 27.

²⁶² Isto, str. 27.

²⁶³ Isto, str. 27-28.

²⁶⁴ Isto, str. 31.

mogle otići bilo gdje a ostati neprepoznate i zaštićene. Uostalom, tako pokrivene i skrivene od muških pogleda, bile su spašene od objektivizacije i seksualnog uznemiravanja.²⁶⁵

Muslimani i kršćani imali su vrlo turbulentnu i dinamičnu povijest koju su obilježili brojni sukobi, neprijateljski stavovi i stvaranje negativnih stereotipa na obje strane. Uglavnom su neprijateljstvo i sukobi proizlazili iz neznanja i nedostatka želje da se sazna više o onom „drugom“ koji je dolazio iz dalekih, i stranih predjela. Neznanje pomiješano sa strahom pred muslimanskim najezdama koje su trajale sve od VIII. stoljeća podijelili su zauvijek svijet na Zapad i Istok, na „nas“ i „njih“. Još od samih početaka, muslimani su se izjednačavali sa drugim nevjernicima i neprijateljima kršćanstva, a priče o njihovim divljim i stravičnim zločinima koristile su se vrlo smišljeno u propagiranju križarskih pohoda koji su imali za cilj obranu kršćanstva. Kroz stoljeća je lik okrutnog i krvoločnog muslimana obogaćen predrasudama o njegovoj barbarskoj i zvjerskoj prirodi koja je nastojala uništiti ne samo kršćanstvo nego i cijeli civilizirani i kulturni svijet. Osim toga, često se isticala njihova seksualna izopačenost i perverznost koja je kulminirala u razdoblju romantizma u kojemu se izmaštavaju haremi i turske kupelji u kojemu se zarobljene mlade žene iskorištavaju i podređuju volji muslimanskog muškarca. Iskrivljene percepcije i prikazi muslimanskog svijeta prenosili su se s generacije na generaciju, a počivali su na zamišljenim i nestvarnim uvjerenjima obzirom da se Orijent počeo organizirano istraživati tek u XVIII. i XIX. stoljeću. Ipak, i tada su prikazi često sadržavali negativne stereotipe koji su bili duboko usađeni u europskoj svijesti i kolektivnom sjećanju. Zapadni Europljani nastavljali su prikazivati Istok kao suštu suprotnost Zapadu, a njihova navodna neciviliziranost i nazadnost služili su kao opravdanja za križarske pohode, kasnije ratovanja s Osmanlijama, a još kasnije za kolonijalizam i imperijalizam. Isticanje razlika i iskrivljena percepcija i prikaz muslimanskog društva doveli su do dubokih podjela koje su i danas očite. Istok i Zapad i dalje se mjerkaju s nepovjerenjem i zaziru jedni od drugih smatrajući kako su suprotni i bolji jedni od drugih, a sve dok se prošlost bude iskrivljavala i selektivno proučavala, ponavljat će se i krvavi sukobi koji će odnijeti još mnoge nevine žrtve.

²⁶⁵ Isto, str. 32-33.

3. „PROKLETSTVO“ ŽIDOVA

Kršćanstvo i judaizam su višestruko i neraskidivo povezani, a njihovi su odnosi kroz povijest bili (i jesu) iznimno složeni i dinamični. Naime, te dvije abrahamske religije imaju svoju zajedničku povijest i točku – Stari zavjet, u kojemu se nalaze predviđanja židovskih proroka o dolasku Mesije, odnosno Sina Božjega koji će spasiti cijelo čovječanstvo. Ipak, Stari zavjet je točka u kojoj se judaizam i kršćanstvo sijeku, ali istovremeno i razilaze jer su kršćani spoznali potvrdu starozavjetnih proročanstava u Isusu Kristu, dok su židovi odbili prihvatiti Isusa Krista kao Sina Božjega. Sve ono što je uslijedilo, dakle, nakon Starog zavjeta, odnosilo se na stvaranje, izgradnju i učvršćivanje kršćanskog identiteta – odnosno na definiranje razlika između kršćanskog i judaističkog učenja i vjerovanja. U tom smislu je skupina „drugih“ koju čine židovi posebna i naročito zanimljiva, jer se na primjeru odnosa židova i kršćana možda i najbolje vidi kako se čak i oni identiteti koji su u određenoj mjeri slični našima, neumoljivo podastiru stereotipima, ukoliko je to potrebno za izgradnju vlastitog identiteta. Kršćanski autoriteti stoga su počeli tražiti načine i metode pomoću kojih bi se počeli razlikovati od svoje doskorašnje braće, a pritom su, kao i na primjeru ostalih skupina „drugih“, nastojali svoj identitet pokazati poželjnijim, superiornijim, ispravnijim.

Isus je rođen i odrastao u Galileji u kojoj je židovska zajednica bila poprilično brojna i utjecajna. Uostalom, kako svjedoče i Lukino i Markovo evanđelje, Isus i njegova obitelj, ali i njegovi neposredni učenici i sljedbenici, bili su odgajani i odrastali su u židovskom duhu.²⁶⁶ Primjerice, u spomenutim evanđeljima, govori se o tome kako je Isus bio obrezan (što je bila obavezna dužnost svih židova), kako je mnoge subote provodio u dragoj mu sinagogi, te kako je mnoge sate proveo čitajući, tumačeći, i učeći o događajima i likovima o kojima je čitao u Tori.²⁶⁷ Nakon što je u svojoj odrasloj dobi učinio mnoga čuda i živio skromnim životom poštenog čovjeka (u čemu se potvrdila njegova božanska priroda), mnogi su ga počeli slijediti vjerujući njegovim riječima o pobožnom životu koji će ih odvesti u spasenje i vječnu blaženost. No, mnogobrojna židovska zajednica uglavnom je odbila prihvatiti Isusa kao Mesiju kojeg su predvidjeli njihovi stari mudri proroci. Dakle, prvi kršćanski autoriteti morali su pronaći valjano rješenje koje bi objasnilo zašto su židovi, iako su svjedočili Isusovim čudima i njegovoj uzvišenoj prirodi, odlučili da ga odbiju prepoznati kao Spasitelja, izdaju, i u

²⁶⁶ Bernard Starr, *The Ethnic Cleansing of Judaism in Medieval and Renaissance Art*. Mrežna stranica *The Algemeiner* (ožujak 2013.), <https://www.algemeiner.com/2013/03/07/the-ethnic-cleansing-of-judaism-in-medieval-and-renaissance-art/> (pregledano 6. lipnja 2019.).

²⁶⁷ B. Starr, *The Ethnic Cleansing of Judaism in Medieval and Renaissance Art*, <https://www.algemeiner.com/2013/03/07/the-ethnic-cleansing-of-judaism-in-medieval-and-renaissance-art/> (pregledano 6. lipnja 2019.).

konačnici osude.²⁶⁸ Pronaći valjane i logične odgovore i objašnjenja na ova pitanja bilo je od ključne važnosti, jer se samo tako mogla potvrditi istinitost i ispravnost kršćanske riječi. Naime, da bi se što veći broj ljudi privukao i približio kršćanskom učenju, kršćanski autoriteti su morali prikazati svoju religiju kao superiornu i ispravnu, a sve one koji su odbacili kršćansko učenje kao inferiorne, slabije i kvarljive neprijatelje.

U iznalaženju odgovarajućih objašnjenja istaknuo se sv. Pavao, koji se smatra i jednim od utemeljitelja kršćanske Crkve, koji je tvrdio da židovi, zbog urođenih nedostataka i mana u percepciji i samom procesu spoznavanja, nisu mogli proniknuti dublje i dalje od Isusovog ljudskog tijela.²⁶⁹ On je prvi pisao i govorio o židovskoj sljepoći, odnosno njihovoj okrenutosti ka materijalnom, čulnom, opipljivom zbog koje nisu mogli prepoznati božansku prirodu Isusa svojim zakržljanim i nerazvijenim duhom.²⁷⁰ Na ovaj način se objašnjavalo zašto židovi nisu prihvatili Isusa kao svog gospodara, ali se u isto vrijeme isticala i njihova urođena tendencija ka svemu što je materijalno i prolazno zbog čega su oni bili označeni kao inferiorni i niži u odnosu na kršćane koji su uspjeli prepoznati Isusovu stvarnu prirodu svojom čvrstom vjerom.²⁷¹ Pretpostavljam da se iz ovih ranokršćanskih tumačenja i objašnjenja u kasnijim povijesnim epohama razvio lik židova koji je bio okrenut isključivo gomilanju materijalnoga. U IV. stoljeću je tumačenja sv. Pavla rado prihvatio sv. Augustin koji ih je dodatno obogatio i proširio tvrdnjama kako su židovi bili svjedoci kršćanske potvrde, istine i pobjede.²⁷² Naime, ovaj važni i utjecajni kršćanski teolog je tvrdio kako su židovi nastavili živjeti u većinski kršćanskim zajednicama i dalje odbijajući Isusovo učenje zbog toga što su oni bili svjedoci koji su sačuvali starohebrejske tekstove u kojima se spominje dolazak Mesije (čime se potvrdila autentičnost kršćanstva), prisustvovali brojnim Isusovim čudima (a zbog nerazvijenog duha ih nisu znali tumačiti), i bili raspršeni i raseljeni po mnogim zemljama i dijelovima svijeta.²⁷³ Vjerovalo se da su židovi bili osuđeni na vječno lutanje i nemogućnost povratka u svoju izvornu otadžbinu zbog toga što su učinili veliki grijeh i nepravdu kada su prokazali Isusa i osudili ga na smrt. Bio je to standardan način opravdavanja agresivnog i

²⁶⁸ Bernard Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*. Mrežna stranica *Huff Post* (prosinac 2017.), https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

²⁶⁹ David Nirenberg, »Introduction«, u: Herbert L. Kessler i David Nirenberg (ur.), *Judaism and Christian Art: Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011., str. 3.

²⁷⁰ Isto, str. 3-4.

²⁷¹ Isto, str. 4-5.

²⁷² B. Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

²⁷³ B. Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

neprijateljskog stava prema određenoj skupini ljudi. Osim učenja sv. Pavla i sv. Augustina, bitno je i istaknuti razlike koje su vidljive između Markovog i Ivanovog evanđelja koja su napisana sa razlikom od trideset godina.²⁷⁴ U Markovom evanđelju se kao neprijatelji kršćanstva navode Sotona, Rimljani i tek pojedine židovske skupine kao što su Farizejci, židovski svećenici i pisari.²⁷⁵ S druge strane, Ivanovo evanđelje je mnogo eksplicitnije i oštrije u odnosu prema židovima, jer se oni obilježavaju kao sinovi đavola koji su odabrali da budu njegovi vjerni sluge zbog čega su, u konačnici, i odbacili Isusovo učenje.²⁷⁶ U ovim se stihovima i tumačenjima mogu naslutiti anti-židovski sentiment, odnosno potreba da ih se prikaže kao pokvarene ljude koji su zbog svoje urođene sklonosti ka materijalnome inferiorni u odnosu na kršćane.

Židovi su igrali dodijeljenu ulogu slijepaca i uglavnom sporednih svjedoka više od tisuću godina jer se smatralo da se judaizam kao religija više nije razvijao i da je bio u potpunosti zamijenjen kršćanstvom. Kroz stoljeća su se prikazivali kao nijemi svjedoci scena iz Isusovog života i života njegove obitelji i neposrednih pratitelja i učenika, ili kao starozavjetni mudri proroci (koji su također bili svjedoci kršćanske pobjede jer su oni bili ti koji su predvidjeli Isusov dolazak). Do velikog zaokreta u načinu na koji su kršćani percipirali, a onda i prikazivali židove u umjetnosti, došlo je u XII. stoljeću, kada dolazi do mnogobrojnih društvenih, ekonomskih, političkih i religijskih previranja i promjena.²⁷⁷ Bilo je to vrijeme kada je znatno porastao broj stanovništva, kada su se počele graditi prve veće zajednice, stvarati višak dobara zbog čega trgovina počinje cvjetati, otvarati brojna sveučilišta diljem Europe, kada se crkvene i svjetovne vlasti bore i nadmudruju za prevlast, i kada se snažno počinje slaviti individualna duhovnost, duhovni rast i promišljanje o Bogu (zbog čega se stvaraju novi redovi kao što su augustinci ili cisterciti, primjerice).²⁷⁸ U takvom vrtlogu promjena, odnosno mijenjanja samog načina života i funkcioniranja u sve brojnijim zajednicama u koje su se slijevali ljudi različitih religija, jezika i imena, crkvene vlasti nastojale su potvrditi kršćansku svetost i pobožnost, ali i svoj autoritet i ugled.²⁷⁹ Tada se snažno počinju popularizirati učenja sv. Pavla i sv. Augustina koja su govorila o kršćanima

²⁷⁴ Jessica De Luca, »The Demonized Jew in Medieval Christendom«, u: *Saeculum Journal (Christianity & War)* 9 (2014.), str. 2.

²⁷⁵ Isto, str. 3.

²⁷⁶ Isto, str. 2.

²⁷⁷ Sara Lipton, »Introduction«, u: Sara Lipton, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in Bible moralisée*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 1999., str. 1-3.

²⁷⁸ *Church in the Middle Ages: The Twelfth Century*, Post-classical history, s.a. <https://erenow.net/postclassical/ahistoryofthechurchinthemiddleages/10.php> (pregledano 15. travnja 2018.).

²⁷⁹ *Church in the Middle Ages: The Twelfth Century*, Post-classical history, s.a. <https://erenow.net/postclassical/ahistoryofthechurchinthemiddleages/10.php> (pregledano 15. travnja 2018.).

kao pobjednicima i onima koji su na pravome putu zbog svoje sposobnosti da proniknu dublje i vide dalje od pisane riječi i opipljivog dokaza, odnosno da snagom svoje vjere dokuče više istine.²⁸⁰ Takvo veličanje i potenciranje duhovnosti vidi se i u osnivanju redova augustinaca i cistercita, od kojih su prvi inzistirali na životu u celibatu i samostanima gdje su živjeli skromnim i skrušenim životom, dok su drugi nastojali živjeti jednostavniji, primitivniji i time smisleniji redovnički život u jednostavnim kućicama i zajednicama.²⁸¹ Na ovaj način se crkvena doktrina prilagođavala novim vremenima, problemima i preokupacijama, ali i sve većoj okrenutosti ka materijalnome, što je bio stvaran problem i u samim redovničkim zajednicama. Jedan od načina pomoću kojih se popularizirao i slavio isposnički i skromni način života posvećen bogu i njegovoj riječi bile su *Bible moralisée*, moralni bestijariji, priče o Pasiji i Sudnjem danu koji su svi zajedno predstavljali komentare i poučke o Svetom pismu. Komentirajući određene događaje i biblijske ličnosti, ovi su iluminirani manuskripti kombinacijom tekstualnih i vizualnih simbola prenosili poruku o važnosti skromnosti, milosti, poštenja, oprosta – odnosno svega ono što je Isus živio i propovijedao.²⁸²

U XII. stoljeću se za primjere onih koji su dijametralno drugačiji od kršćana uzimaju židovi koji se počinju vrlo kreativno i neumoljivo prikazivati kao Sotonini sluge, odnosno prirodni i najveći neprijatelji kršćanstva.²⁸³ Upravo se u spomenutim *Bible moralisée* i sličnim komentarima Svetoga pisma, počinju prikazivati židovi smješteni izvan Raja, sa vrećama novca, šiljastim kapama i bradom.²⁸⁴ Crkveni autoriteti i učenjaci koji su naručivali i stvarali takve i slične rukopise nastojali su pronaći načine pomoću kojih bi se židovi počeli razlikovati od svojih sugrađana kršćana. Očito je postojala određena zabrinutost (pa čak i neugoda) zbog činjenice da su se stvarni tadašnji židovi u pojedinim europskim provincijama stopili sa kršćanima, i da više nije bilo moguće razlikovati ih od kršćana.²⁸⁵ U takvom ambijentu se na vizualnim prikazima počinju židovima dodavati spomenuti atributi koji, sudeći prema povijesnim izvorima, nisu imali puno veze sa stvarnošću. Primjerice, stvarni židovi koji su živjeli u to vrijeme jesu posuđivali novac s kamatama (što se u kršćanstvu smatralo smrtnim grijehom jer je jedan od osnovnih postulata kršćanskog učenja da se pomogne onome koji je u nevolji bez da se traži protuusluga), ali oni nisu svi, po pravilu, nosili brade niti šiljaste

²⁸⁰ D. Nirenberg, »Introduction«, u: Herbert L. Kessler i David Nirenberg (ur.), 2011., str. 4-5.

²⁸¹ *Church in the Middle Ages: The Twelfth Century*, Post-classical history, s.a. <https://erenow.net/postclassical/ahistoryofthechurchinthemiddleages/10.php> (pregledano 15. travnja 2018.).

²⁸² S. Lipton, »Introduction«, 2011., str. 1-3.

²⁸³ J. De Luca, »The Demonized Jew in Medieval Christendom«, 2014., str. 5.

²⁸⁴ Sara Lipton, »A Discernible Difference: The Image of the Jew«, u: Sara Lipton, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in Bible moralisée*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 1999., str. 16.

²⁸⁵ Isto, str. 16-17.

kape.²⁸⁶ To nas dovodi do promišljanja o vrlo složenom odnosu umjetnosti i stvarnosti, jer, kao i na primjerima ostalih skupina „drugih“, skupljati vizualne dokaze o jednoj grupi ljudi i na osnovu istih donositi zaključke o njihovoj stvarnoj ulozi i poziciji u stvarnome društvu, vrlo je rizično i, donekle, opasno. Naime, u umjetnosti je uvijek prisutan i dio stvarnosti (dakle, i djelić mentalnih krajolika određene grupe ljudi koji nam pomažu bolje shvatiti kako su „jedni“ vidjeli „druge“), no također je i umjetnost bila kontrolirana općeprihvaćenim zakonima i normama, afinitetima i tendencijama društva, podneblja i vremena u kojoj je nastajala.

Obzirom da su bili percipirani kao glavni neprijatelji kršćanstva, židovi su se počeli demonizirati i dehumanizirati na različite načine. Oni su se prikazivali kao ružni i zlobni ljudi, često prikazani sa kozjom bradicom ili rogovima (što je upućivalo na njihovu odanost Sotoni), šiljastim šeširom i bradom, životinjama kao što su vrane i svrake (koje skupljaju blješteće predmete baš kao što su židovi skupljali svoje blago), svinje i žabe (koje pretjerano jedu i napušu se što je simboliziralo židovsku pohlepu i potrebu za materijalnim).²⁸⁷ Transformaciju prikaza židova koji su postali izrazito anti-židovski nastrojani, pratilo je i stvaranje brojnih iracionalnih mitova o židovskom narodu.²⁸⁸ Promjene u prikazima i percepciji djelovale su uzajamno jedne na druge – iracionalni mitovi objašnjavali su i podupirali anti-židovske prikaze, dok su anti-židovski prikazi poticali širenje i učvršćivanje anti-židovske percepcije. U XII. i XIII. stoljeću počinju se širiti brojne legende o pokvarenim i neprijateljskim židovima koji su nastojali svakim svojim činom oskrnaviti i uništiti kršćanstvo.²⁸⁹ Neki od najrasprostranjenijih bili su mitovi o židovima koji ubijaju kršćane (poglavito kršćansku djecu) i kasnije koriste njihovu krv u svojim vjerskim obredima kao što je, primjerice, pravljenje beskvasnog kruha za svoj blagdan Pashu; potom židovima koji su skrnavili hostiju koja se u to vrijeme već povezivala s Kristovim tijelom a čime je taj čin trebao uprizoriti razapinjanje i smrt Krista (vjerovalo se kako su židovi probadali i lomili hostiju); te židovima koji su u vrijeme provale crne kuge koja je odnijela više od 20 milijuna života, organizirani i nagovoreni od svojih vjerskih autoriteta, odlazili u sela i namjerno trovali izvore vode ili bunare odjećom ili nekim drugim predmetom zaraženih.²⁹⁰ Samo zbog toga što su uporno nastavljali prakticirati svoju religiju, židovi su bili obilježeni kao glavni neprijatelji kršćana i

²⁸⁶ Isto, str. 18.

²⁸⁷ B. Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

²⁸⁸ J. De Luca, »The Demonized Jew in Medieval Christendom«, 2014., str. 8.

²⁸⁹ Isto, str. 8.

²⁹⁰ Isto, str. 8-10.

neupitni krivci za ovakva ili slična zlodjela koja bi snašla kršćanske Europljane. Nakon što bi bili uhvaćeni, židove bi se neumoljivo mučilo – neki od njih bi prinudno priznali da su ubili dijete, namjerno zarazili izvor pitke vode ili oskrnavili neku od ikona iz župne crkve, a ta bi se priznanja dalje širila diljem Europe.²⁹¹ Na taj način je neprijateljski stav prema židovima bio opravdan, a sva zlodjela koja bi im se učinila u ime pravde bila su prihvaćena s odobravanjem. Osuđene židove bi se potom izvodilo na javne trgove gdje su im se odrubljivale glave ili spremale lomače, a ljutiti i mržnjom ispunjeni lokalni kršćani gledali su njihovu patnju i kraj koji su simbolizirali, još jednom, kršćansku potvrdu i pobjedu.²⁹²

Osim što su se počeli demonizirati u rukopisima, grafikama, kipovima, medaljonima, židovi su se snažno osuđivali i tijekom crkvenih misa i propovijedi u XIII. i XIV. stoljeću.²⁹³ Njihova urođena sklonost ka materijalnome se nastavila osuđivati i u ovim epohama zbog toga što su židovi posuđivali novac i poslije ga dobivali natrag s kamatama. U svojim propovijedima usmjerenima protiv ove židovske aktivnosti, posebno su se isticali franjevci koji su odlučno prezirali židove zbog ovog njihovog poslovanja koje se zasnivalo na nesreći siromašnih i ionako ugroženih članova društva.²⁹⁴ Smatrali su da je kamatarenje uvreda za milost, ekonomsku pravdu i bratstvo među ljudima, odnosno sve one glavne postulate kršćanstva koje nalaže da je najljepša i najbolja stvar koja se može učiniti pomaganje drugima i potrebitima.²⁹⁵ U svojim osuđujućim propovijedima posebno su se isticali franjevci sv. Ivan Kapistran, sv. Jakov Markijski, sv. Bernardino Sijenski i drugi.²⁹⁶ Govorili su vrlo slikovito o tome kako su zajednice ljudi poput organizma čovjeka, a novac poput krvi koja kola istim – samo ako se krv raspoređuje ravnomjerno u sve dijelove tijela, ono će funkcionirati savršeno, no ukoliko se krv počne skupljati samo na jednome mjestu, onda će doći do kolapsa i propasti organizma.²⁹⁷ Na ovaj način su objašnjavali kako se za zdravo i uspješno funkcioniranje zajednice novac ne treba gomilati samo na jednome mjestu (u židovskim sefovima i tajnim odajama) već da treba cirkulirati i odlaziti do svih članova društva. Franjevci su također inzistirali na tome da kršćani ne bi smjeli posuđivati novac od židova, odlaziti u židovske kuće niti pozivati židove u svoje domove, jesti ili piti zajedno sa židovima, odlaziti kod židovskih liječnika, iznajmljivati kuće i posjede židovima, obnavljati dotrajale ili graditi nove

²⁹¹ Isto, str. 11.

²⁹² Isto, str. 9.

²⁹³ Dana E. Katz, »Introduction: Princes, Jews and Rhetoric of Tolerance«, u: Dana E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008., str. 8.

²⁹⁴ Isto, str. 8.

²⁹⁵ Isto, str. 8.

²⁹⁶ Isto, str. 8.

²⁹⁷ Isto, str. 9.

sinagoge.²⁹⁸ Osim toga, često su se na njihovim propovijedima mogli čuti i prijedlozi o tome kako židove treba izdvojiti u posebne dijelove grada, ograničiti im kretanje (primjerice, za vrijeme Velikog tjedna), i prisiliti ih da nose obilježja pomoću kojih bi ih se uvijek moglo prepoznati.²⁹⁹ U XV. stoljeću su franjevci otišli i korak dalje počevši osnivati *monti di pietà*, odnosno preteče današnjih karitasa u kojima su najsiromašniji mogli dobiti novac za nabavu osnovnih životnih namirnica i potrepština.³⁰⁰ Na ovaj način se pokušalo svrgnuti židove s tržišta bankarenja i izdavanja kredita, jer su, u pojedinim dijelovima Europe (poglavito Italije) i u pojedinim epohama, židovi bili zaštićeni zakonima i obećanjima gradskih vlasti i plemstva zahvaljujući njihovom bogatstvu.³⁰¹ Ipak, preteče današnjih karitasa nisu imale velikog uspjeha, pa je tako propao veliki plan da se židovima onemogući njihov glavni izvor poslovanja, i da ih se, na taj način, protjera iz lokalnih zajednica i sredina.

Kako je već ranije spomenuto, kršćanski teolozi nastojali su iznaći načine pomoću kojih bi se ondašnji židovi razlikovali od kršćana na vizualnim prikazima, ali i u stvarnome izgledu i načinu odijevanja. Naime, bilo je logično na taj način razdvojiti pripadnike dviju različitih religija i dva različita načina života uopće. Upravo su se iz tih razloga židovi počeli prikazivati sa zašiljenim kupastim kapama, bradama, velikim nosevima, u žutoj ili crvenoj odjeći. Kršćanska doktrina zahtijevala je da i gradske vlasti donesu proglose i zakone koji bi ograničili židove i prisilili ih da se određenom propisanom odjećom razlikuju od većinskih kršćana.³⁰² Na ovaj način su se produbljavali razlike i animozitet između židova i kršćana, a njihov se odnos ograničavao i zabranjivao. Naime, prisiljeni nositi određenu vrstu odjeće, židovi su se vizualno izdvajali od svih ostalih, a kršćani su, posljedično, odbijali surađivati ili na bilo koji način dolaziti u kontakt s njima jer su na taj način i oni postajali možebitne mete osuda i prijetećih pogleda svojih sugrađana. Godine 1215. se u kanonu 68 četvrtog Lateranskog koncila donosi odluka kako se židovi trebaju početi razlikovati u svojoj odjeći od kršćanskog stanovništva (no, nije točno precizirano što bi trebali nositi i kako bi se trebali razlikovati).³⁰³ Najprije se u Engleskoj uvodi kao obavezno za sve židove nošenje žutih okruglih oznaka na odjeći 1218. godine, a potom se kroz XIII. i XIV. stoljeće uvode brojne druge zabrane koje su propisale svjetovne i crkvene lokalne vlasti u Španjolskoj, Italiji,

²⁹⁸ Isto, str. 9.

²⁹⁹ Isto, str. 9.

³⁰⁰ Isto, str. 9.

³⁰¹ Isto, str. 9.

³⁰² Isto, str. 9.

³⁰³ S. Lipton, »A Discernible Difference: The Image of the Jew«, 1999., str. 18.

Francuskoj, itd.³⁰⁴ Žuta oznaka mijenjala se kroz stoljeća u svojoj veličini i obliku, ali uvijek je predstavljala istu stvar – izdaju, sramotu i pokvarenost židova. Primjerice, na koncilima u Valladolidu (1228. godine) i Albiju (1254. godine) zabranjuje se židovima da nose okrugle kape i široke halje kako ih se ne bi pogrešno identificiralo s kršćanskim svećeničkim redovima.³⁰⁵ Potom se na kongresu u Forliju (1418. godine) donio proglas kako je židovima zabranjeno odijevati se u bogati i krznom ukrašeni brokat, dobro skrojene prsluke, srebrne tunike, odjeću jarkih boja i skupocjenih materijala.³⁰⁶ Ovakvi su propisi vrlo zanimljivi jer pokazuju kako je odijelo zapravo oduvijek činilo čovjeka, i kako je služilo u razvrstavanju pripadnika različitih društvenih klasa, pozicija i utjecaja. Dakle, iako su pojedini židovi imali novac i uživali šticećenički odnos od gradskog plemstva, oni su morali pristati odijevati se u skromniju, jednostavniju odjeću tamnih tonova kako ne bi privlačili pažnju, izazivali zavist kod kršćana, i u njima budili želju za raskošnim i bogatim odijevanjem.³⁰⁷ U duhu vremena u kojemu su se slavili asketski život i skromnost, smatralo se da je neprimjereno šepuriti se pred Bogom u veličanstvenoj i finoj odjeći žarkih boja.³⁰⁸ Kroz propisanu odjeću su se ispoljavali svi negativni stereotipi o židovima koji su proizašli iz teoloških učenja i praznovjerja, a kroz prihvaćanje nametnute im odjeće, židovi su još jednom stavljeni u niži i inferioran položaj.³⁰⁹ Žute oznake i druge propisane odjevne kombinacije nakratko su se ukinule u XVIII. i XIX. stoljeću, da bi se ponovno vratile u XX. stoljeću u obliku Davidovih zvijezda koje su židovi morali nositi u Hitlerovoj Njemačkoj, a koji su simbolizirali njihovo prokletstvo, izdaju i osudu.³¹⁰

Osim što su se židovi snažno i neumoljivo demonizirali i dehumanizirali kroz visoki i kasni srednji vijek i renesansu, bitno je istaknuti i da se židovsko porijeklo Isusa, njegove obitelji i neposrednih njegovih učenika i sljedbenika u tom istom razdoblju potpuno izostavljalo iz većine teoloških pisanja i vizualnih prikaza.³¹¹ Prikazi scena Isusovog života počinju se smještati u suvremene europske krajolike, sa likovima odjevenima u suvremenu odjeću, svecima koji su kanonizirani u stoljećima koja su uslijedila dugo nakon Kristove

³⁰⁴ Barbara Wisch, »Lord & Tailor: Fashioning Images of Jews in Renaissance Italy«, u: *Notes from Zamir* (2003.), str. 1-2.

³⁰⁵ S. Lipton, »A Discernible Difference: The Image of the Jew«, 1999., str. 17.

³⁰⁶ Dana E. Katz, »The Politics of Persecution in Quattrocento Mantua«, u: Dana E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008., str. 60.

³⁰⁷ Isto, str. 60.

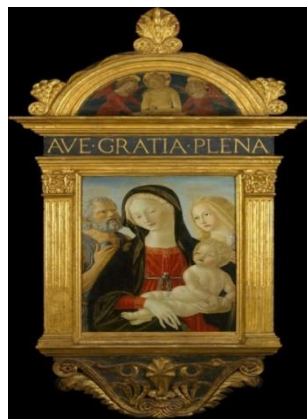
³⁰⁸ Isto, str. 60.

³⁰⁹ B. Wisch, »Lord & Tailor: Fashioning Images of Jews in Renaissance Italy«, str. 2.

³¹⁰ Isto, str. 2.

³¹¹ B. Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

smrti, s Kristom i Bogorodicom koji postaju plavokosi, plavooki i blijedi, te sa atributima križa i križa s likom raspetog Krista.³¹² Dugo vremena se u ovakvom prekrajanju biblijske povijesti nije naslućivala dublja simbolika, pa su se takva vizualna rješenja pripisivala obilježjima stilova gotike i renesanse.³¹³ Tako se vjerovalo kako je na djelima njemačke gotike Isus postao plavokos i plavook kako bi ga se što više približilo nepismenim običnim ljudima koji su i sami imali svjetliju put, kosu i oči, dok su se renesansna ostvarenja dovodila u vezu sa tendencijom tadašnjih umjetnika ka osuvremenjivanju likova, odjeće, i ambijenta. Neki od takvih primjera su *Bogorodica s Djetetom, sv. Jeronimom i Marijom Magdalenom* (Neroccio de' Landi, oko 1490. godine, danas u Metropolitan Museum of Art u New Yorku), *Bogorodica s Djetetom, sv. Franjom i sv. Uršulom* (Cima de Congegliano, oko 1495. godine, danas u zbirci muzeja Nivaagaards Malerisamling u Kopenhagenu), *Noli me tangere* (Fra Angelico, 1440.-1442., dio oslika samostana sv. Marka u Firenci).³¹⁴ Ako bi se prikazivali tamnije boje kože i kose (što je svojstveno ljudima koji nastanjuju Bliski Istok), prikazani atributi i predmeti bili su isključivo kršćanske provenijencije.³¹⁵ Kršćanstvo se nije uspostavilo i raširilo za vrijeme života Isusa, pa čak ni dugo nakon njegove smrti. Više od 300 godina trebalo je proći od Isusove smrti da bi kršćanstvo zaživjelo i da bi križ postao simbolom nove religije.



Slika 51. *Bogorodica s Djetetom, sv. Jeronimom i Marijom Magdalenom, Neroccio de' Landi*
(oko 1490.)

³¹² B. Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

³¹³ B. Starr, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728 (pregledano 6. lipnja 2019.).

³¹⁴ B. Starr, *The Ethnic Cleansing of Judaism in Medieval and Renaissance Art*, <https://www.algemeiner.com/2013/03/07/the-ethnic-cleansing-of-judaism-in-medieval-and-renaissance-art/> (pregledano 6. lipnja 2019.).

³¹⁵ B. Starr, *The Ethnic Cleansing of Judaism in Medieval and Renaissance Art*, <https://www.algemeiner.com/2013/03/07/the-ethnic-cleansing-of-judaism-in-medieval-and-renaissance-art/> (pregledano 6. lipnja 2019.).

I kroz cijelo XV. stoljeće nastavljaju se prikazivati prokletstvo i pokvarenost židova, a neki od takvih primjera je *Masakr nevinih* iz ciklusa *Čudo oskrnavljene hostije* Paola Ucella (Pratovecchio, 15. lipanj 1397. – Firenca, 10. prosinac 1475.) iz 1468. godine koje se danas nalazi u Galleria Nazionale delle Marche u Urbinu. Ucello je naslikao židovskog lihvara, njegovu suprugu i dvoje male djece kako gore na lomači u mirnoj noći sjevernotalijanskog krajolika.³¹⁶ Riječ je o djelu koje osuđuje židove zbog njihove okrenutosti ka materijalnome i bogaćenju na tuđoj patnji, odnosno lihvarenju koje se smatralo velikim grijehom. Zbog bogaćenja na tuđoj nesreći, židovi su se promatrali i prikazivali kao izopačeni otpadnici od društva koji zaslužuju najveće kazne i ugnjetavanja.



Slika 52. *Masakr nevinih* iz ciklusa *Čudo oskrnavljene hostije*, Paolo Ucello (1468.)

Još jedan primjer demoniziranja židova je i oslik Michaela Wolgemuta (Nürnberg, 1434. – Nürnberg, 30. studeni 1519.) na kojemu je prikazano *Obredno ubojstvo dječaka Simona iz Trenta*. Ovaj se prikaz iz 1493. godine nalazi u *Schedelche Weltchronik* (*Nürnberškoj kronici*), a posebno je zanimljiv jer je na njemu vizualiziran jedan od iracionalnih strahova i mitova o židovima.³¹⁷ Riječ je o stvarnom događaju koji je zabilježen u kraljevskom Trentu u kojemu je pronađeno ubijeno tijelo Simona Unferdorbera za što je bio optužen i osuđen jedan lokalni židov.³¹⁸ Na ovom se prikazu nalaze židovi koji okružuju, guše i napadaju sa svih strana bespomoćnog dječaka Simona kojemu svjetlosne zrake izbijaju iz glave.³¹⁹ Dječak je prikazan kao svetac dok su židovi namjerno ružni, čudovišni, stiliziranih i iskrivljenih fizionomija koje upućuju na njihovo urođeno zlo, grijeh, i nečistoću.³²⁰ Osim što je naglašena njihova nasilna priroda i mržnja prema kršćanima, oni se također prikazuju u

³¹⁶ D. E. Katz, »Introduction: Princes, Jews and Rhetoric of Tolerance«, 2008., str. 12.

³¹⁷ Dana E. Katz, »Searching for Simon in Trent and Beyond«, u: Dana E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008., str. 145.

³¹⁸ Isto, str. 145.

³¹⁹ Isto, str. 145.

³²⁰ Isto, str. 145.

raskošnoj i jarkoj odjeći, što pokazuje da je osnovni cilj bio prikazati ih kao izopačene ljude poremećnih vrijednosti (naime, niti su židovi bili osuđeni za ovakve zločine na osnovu pronađenih dokaza niti je židovima bilo dozvoljeno nositi raskošnu i jarku odjeću).³²¹ Ovakvi stalni i neumoljivi prikazi nasilja židova prema kršćanima imali su za cilj potencirati razlike i mitove o židovima kao „prirodnim“ neprijateljima kršćanstva. Dokumenti iz tog perioda pokazuju da je nakon ovog ubojstva uhvaćena i pogubljena cijela židovska zajednica u Trentu.³²²



Slika 53. Obredno ubojstvo dječaka Simona iz Trenta, Michael Wolgemut (1493.)

Još jedan dobar primjer je i prikaz s oltara u crkvi Santa Maria della Vittoria u Mantovi, *Madonna Norsa* (kraj XV. stoljeća), na kojemu je prikazan lihvar Daniele Norsa sa svojom obitelji u tamnoj odjeći na kojoj se nalaze jasni žuti krugovi, sa žutim i crvenim kapama, dugih brada i velikog nosa, i izraza lica koji upućuju na očaj i kajanje.³²³ Oni su prikazani ispod Bogorodice sa Djetetom, sv. Jeronimom, sv. Elizabetom i anđelima. Sam njihov položaj, namjerno vizualno razlikovanje i izrazi lica upućuju na nezavidan i niži položaj u kojem su se našli zbog svoje kvarljive čudi. 35,000 dukata za izgradnju prilaznog puta i aleje prema crkvi Santa Maria degli Angeli).³²⁴

³²¹ Isto, str. 145.

³²² Isto, str. 145.

³²³ D. E. Katz, »The Politics of Persecution in Quattrocento Mantua«, str. 60.

³²⁴ D. E. Katz, »Introduction: Princes, Jews and Rhetoric of Tolerance«, 2008., str. 13.



Slika 54. *Detalj: Daniele da Norsa i njegova obitelj, neznani autor (kraj XV. stoljeća)*

Židovi i kršćani oduvijek su imali složen odnos prepun uspona i padova, a posljedica je to njihove zajedničke povijesti i prošlosti. Zbog činjenice da nisu željeli prihvatiti Isusa kao Mesiju kojeg su predvidjeli njihovi hebrejski tekstovi, židovi su se počeli definirati kao slijepci, ljudi okrenuti materijalnom i prolaznom, nesposobni za proniknuti u dublje duhovne sfere. Isprva samo kao nijemi svjedoci i slijepci, židovi su se od XII. stoljeća počeli prikazivati sa specifičnim atributima, iskrivljenim dijelovima tijela i lica, te čudovišnim ili životinjskim detaljima kojima su se u potpunosti dehumanizirali. U snažnoj potrebi i želji da se izgradi jedinstveni kršćanski identitet (i da se isti predstavi kao superioran), židovi su se, kao oni koji su postojali ranije i koji su bili slični, naročito počeli demonizirati na vizualnim prikazima i u stvarnosti. Vizualni prikazi nisu predstavljali vjerne kopije stvarnih židova jer su njih oblikovali i definirali crkveni autoriteti, kršćanska doktrina, praznovjerja i želje mecena koji su se pred Bogom željeli predstaviti na najbolji mogući način. Tako se židovi dovode u vezu sa Sotonom a njihova se sklonost ka materijalnom na raznovrsne načine vizualno prikazuje kao slabost, propast, prokletstvo. Navodno urođeno zli, židovi nisu mogli više biti dijelom biblijskih prikaza niti se mogla prikazivati Isusova povezanost sa židovskim odgojem i porijeklom. Dakako, u stvarnosti su židovi prolazili kroz sretnija i lošija vremena – ponekad su uživali zaštitu i ugled i bili poštovani članovi društva, a ponekad su morali ostavljati sve iza sebe i bježati glavom bez obzira pred bijesnom kršćanskom svjetinom koja je u njima nalazila krivce za sve. Čini se kako su kršćani tako postali i sami ono što su zamišljali i prezirali u židovima – razjarena i iracionalna masa koja zbog straha i neznanja traži krv, krivca, i bespomoćnu žrtvu.

4. SVIJET SELJAKA – TAKO BLIZU A TAKO DALEKO

Svijet seljaka je oduvijek bio vrelo šarolikih tradicija i običaja, nostalgčnih predjela i idilične prirode. No, život seljaka ispunjen je teškim fizičkim radom koji dozvoljava predah samo u trenucima slavlja, praznika ili slatkog osjećaja zadovoljstva kada žetva bude uspješna. Kako se čini, seljacima i ne preostaje ništa drugo do uživati u malim životnim trenucima sreće. Seljaci već stoljećima rade puno, žive teško, a bivaju uvijek oni koji najviše stradaju ili budu najlakše zaboravljeni. Ono što je posebno kod seljaka i što ih razlikuje od ostalih skupina „drugih“ je to što su oni doživljeni i opisani kao „drugi“ iako imaju istu boju kože (osim što su možda opečeni suncem jer rade neprestano u poljima), izgledaju sasvim identično građanima (osim što su u skromnijoj i konzervativnijoj odjeći), vjeruju u istog boga (osim što nisu čitali teološke rasprave i odluke koncila), i dolaze iz neposrednog okruženja.³²⁵ Seljaci su, na prvi pogled, trebali izbjeći ugnjetavanje, iskorištavanje, i ismijavanje. Izgleda kao da, kada i nema očitih stranaca, ljudi traže strance i u sebi sličnima, one koji mogu biti i koji će biti, na neki način, inferiorniji. Možda je riječ o obrambenom mehanizmu, preuzimanju kontrole ili projiciranju vlastitih mana i nesigurnosti na (bilo koje) „druge“. No, možda je u pitanju samo dobro provjerena taktika političara i moćnika – Zavadi, pa vladaj!

U srednjem vijeku je struktura stanovništva bila poprilično jednostavna obzirom na to da su postojala samo tri staleža – svećenstvo, plemstvo, i seljaci. Glavni junaci ovog poglavlja su činili gotovo 90% tadašnjeg europskog stanovništva, pa je, stoga, još čudnije što su se seljaci smatrali „drugima“.³²⁶ Uostalom, struktura stanovništva pokazuje da u to vrijeme još nije postojao koncept grada, odnosno da je većina stanovništva živjela na vlastelinskim ili papinskim posjedima. Naime, kao i danas, i u srednjem vijeku je većinsko seljaštvo radilo mukotrпно i stvaralo, čak osiguravalo opstanak zajednica i kasnijih gradova, a za to je bilo plaćeno tek toliko da preživi. Bez seljaka i njihovog tihog ali upornog rada, ne bi se moglo uživati u plodovima zemlje i darovima prirode. Ipak, za svoj mukotrпni rad i uspjeh dobijali su premalo, tek mrvice. Dovoljno je prisjetiti se feudalnog sustava koji je bio društvena, ekonomska i politička organizacija koja je uveliko oblikovala i bila okosnica srednjeg vijeka. Feudalno uređenje je uključivalo feudalca koji je imao velike posjede zemlje (vjerojatno se mogu porediti za današnjim okruzima), koju bi podijelio između nekoliko vazala (koji su

³²⁵ Paul H. Freedman, »Introduction: Marginality and Centrality of Peasants«, u: Paul H. Freedman, *Images of the Medieval Peasant*, Stanford: Stanford University Press, 1999., str. 2-5.

³²⁶ Gustavo Galindo, *Peasants and Townspeople in Renaissance*. Mrežna stranica Prezi (rujan 2013.), <https://prezi.com/zqqt77rvislq/peasants-and-townspeople-in-the-renaissance/> (pregledano 20. svibnja 2019.).

upravljali posjedima), i dalje ih nastavili rasparčavati dijeleći komadiće zemlje kmetovima.³²⁷ Kmetovi su bili u nezavidnom položaju jer su u zamjenu za boravak na feudalčevom posjedu morali raditi cijelu godinu i plaćati mu određeni porez u novcu ili dobrima. Oni nisu mogli napustiti posjed ili promijeniti zanimanje bez dozvole svog gospodara, a ako bi odlučili pokazati i najmanji otpor, uskraćivala bi im se naknada ili bi ih se tjeralo sa posjeda.³²⁸ S obzirom da ih se strogo kontroliralo, kmetovi nisu mogli izaći iz začaranog kruga, odnosno obrazovati se, izučiti neki obrt, i imati svoj posjed. Naravno, u to vrijeme živjeli su i slobodni seljaci koji su imali svoju zemlju i malenu kuću, ali su i oni morali plaćati poreze, dok je eventualno uspinjanje na društvenoj ljestvici bilo praktično nemoguće.³²⁹

Srednjovjekovni seljaci su bili uglavnom nepismeni, i bili su priučeni jednostavnim latinskim izrazima (kako bi mogli razumjeti mise koje su redovno pohodili) ili tek osnovnim definicijama i znanjima koja su bila neophodna da bi mogli ispunjavati svoje društvene obaveze. Bili su to vrlo pobožni ljudi koji su se obavezno krstili, uzimali Sakramente i puno se molili.³³⁰ Kroz svoju patnju, spoznali su ono najljepše što religija može da pruži – zaštitu, utjehu i bolji obećani svijet. Ipak, obzirom da su uglavnom bili nepismeni i da su uglavnom mogli samo gledati zidne slike, oltare, svodove i kipove na kojima su bile predstavljene biblijske scene, seljaci su tumačili kršćanstvo i biblijske priče onako kako im je to govorio i objašnjavao njihov svećenik.³³¹ Pored nameta i strogih zakona, seljaci su bili dodatno zastrašeni pričama o pravičnom i strašnom bogu koji kažnjava sve one koji su lijeni ili neposlušni. Nije teško zamisliti kako su nepismeni i bogobožni seljani prihvaćali lako i definitivno sve ono što je svećenik govorio, a što se, kao i u današnjim vremenima, moglo odnositi i na teme iz svakodnevnog života. Crkva je tako oblikovala živote srednjovjekovnih seljaka upućujući ih na stvari koje trebaju činiti i odvrćući ih od grijeha, zauzvrat im

³²⁷ *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³²⁸ Hamed Jadeer, *Daily Life of Renaissance Citizens*. Mrežna stranica *Medieval Renaissance Italy* (s.a.), <https://renaissanceitalyhttht.weebly.com/the-way-of-life-during-renaissance-italy.html> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³²⁹ *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³³⁰ Samuel Salander, *The Life and the Household of the Renaissance Peasant*. Mrežna stranica *Prezi* (studeni 2015.), https://prezi.com/t_klg9udhkop/the-life-and-household-of-the-renaissance-peasant/ (pregledano 20. svibnja 2019.).

³³¹ *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

uzimajući desetinu zarade i dobara.³³² Ipak, Crkva i pojedini redovi poput franjevacu koje su poticale i cijenile skroman i isposnički život, pružale su povremeno određenu zaštitu seljanima i nudili im privremeni smještaj, hranu i utjehu.³³³ Osim toga, Crkva je dozvolila i proslavu određenih vjerskih praznika i svečanosti koje su se održavale u vrijeme sjetve, žetve ili smjene godišnjih doba. Jedan od najpoznatijih takvih praznika bio je Karneval koji se slavio svake godine u danima koji su prethodili Velikom postu. Za vrijeme Karnevala ali i drugih praznika koji su bili posvećeni lokalnim svecima i smjeni godišnjih doba, seljaci su veselo paradirali, plesali, pretjerano uživali u hrani i piću.³³⁴ Na te dane su seljaci mogli predahnuti i uživati, zastati i odmoriti, otpustiti se glazbi i sitnim ovozemaljskim strastima i užicima. Uostalom, više od toga i nisu mogli jer su bili teška sirotinja i jer nisu znali za bolje.

Da bi se cijelu jednu skupinu ljudi optužilo za neukost, vulgarnost i, uopće, manju vrijednost, potrebno je naći valjane razloge i opravdanja za takav odnos prema njima. Kao i na drugim primjerima marginaliziranih i ponižavanih, i teško iskorištavanje i ugnjetavanje seljaka i kmetova se objašnjavalo i pravdalo nekim pradavnim grijehom njihovih predaka ili karakterom koji je takav da može i mora biti povinovan i ukroćen teškim načinom života.³³⁵ Na ovaj način su Crkva i plemstvo opravdavali visoke poreze i stroge zakone, pritom zaboravljajući da su kmetovi i seljaci bili ti koji su im omogućavali da piju ukusna vina i uživaju u najsočnijim gozbama, kako kaže njemačka pjesma *Prvi plemić* nepoznatog autora s kraja XV. stoljeća.³³⁶ Ovaj i slični primjeri pokazuju da je postojao i koncept „dobrog seljaka“ kod kojega se posebno isticala i veličala njegova radinost i požrtvovnost, zbog kojih su bili bliže bogu. Radeći u miru i bez pogovora, oni su čistili svoje duše i tijela, branili se od zla, i osiguravali tako ulazak u raj i vječni mir.³³⁷ Unatoč tome, tek su nekolicina autora i umjetnika odlučili zabilježiti i prikazati tu njihovu drugu, pozitivnu i uzvišenu stranu. Težak rad se uglavnom ipak nije cijenio i pravdao se, osim možebitnim prokletim porijeklom i pokvarenim karakterom, i činjenicom da su postojala tri društvena staleža koji su savršeno postojali i

³³² *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³³³ *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³³⁴ *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³³⁵ Paul H. Freedman, »Peasant Labor and the Limits of Mutuality«, u: Paul H. Freedman, *Images of the Medieval Peasant*, Stanford: Stanford University Press, 1999., str. 16-18.

³³⁶ Isto, str. 15.

³³⁷ Isto, str. 15-16.

funkcionirali jer su kmetovi i seljaci radili i ubirali plodove zemlje za plemstvo koje im je osiguravalo zaštitu od barbara i neprijateljskih vojski, i za svećenstvo koje se molilo za njih.³³⁸ Privilegirani sloj svećenstva i plemstva je očito uspio uvjeriti seljake kako žive u savršenom sistemu u kojemu samo oni, kao manjina, uživaju sve privilegije i slobode, dobro se i bogato hrane, putuju i uče, uživaju i ljenčare. No, kao i u svim drugim vremenima i prostorima, i seljaci i kmetovi su počeli tražiti bolje uvjete, veće naknade i zaštitu neposredno nakon što je neumoljiva kuga odnijela živote mnogih i opustošila radničku klasu.³³⁹ Ponekad su dobijali što su željeli mirnim putem, a puno češće su svoju slobodu tražili u krvavim ustancima.

Lik seljaka bio je sveprisutan u srednjovjekovnoj književnosti, o čemu svjedoči čitav žanr satire poznatiji kao *Bauernschwank* koji se razvio u Njemačkoj a koji je ismijavao nedostatke seljaka i mane njihovog načina života ili pak francuske romance u kojima su seljaci imali sporedne i komične uloge.³⁴⁰ Od XII. stoljeća se u zapadnoeuropskoj umjetnosti počinju, dakle, javljati groteskni prikazi seljaka i pastira koji su, s obzirom na način prikazivanja, jasno razdvajali seljake (nižu klasu) od plemstva i svećenstva (više klase) koja je u konačnici jedina mogla naručivati i uživati u takvim djelima. Upravo zbog toga što su se srednjovjekovni seljaci prikazivali i opisivali prema utvrđenim shemama nastalim prema snishodljivom stavu koji su svećenstvo i aristokracija imali prema seljacima, srednjovjekovna književna ostvarenja i vizualne prikaze seljaka treba uzimati s određenom rezervom ako ih se koristi kao povijesni dokaz ili svjedočanstvo stvarnih obilježja seljaka.³⁴¹ Kako je vrijeme odmicalo a zbog sve većih kulturoloških razlika između rastućih gradova i sela, na tapiserijama, grafikama i slikarstvu renesanse i baroka, seljaci se uglavnom nastavljaju prikazivati kao komični i satirični likovi naglašenih ili iskrivljenih dijelova tijela i lica, kao debeli i niski polu-ljudi životinjskih obilježja, ili kao tupave budale.³⁴² Ovakvi prikazi su unižavali i dehumanizirali seljake koji postaju obična alatka, neuka zvijer koju treba ukrotiti i umiriti teškim radom.

Bitno je naglasiti da su seljački prikazi iz XV. i XVI. stoljeća ponekad skrivali i odašiljali moralnu poruku jer su prikazivali obične seljake u običnim životnim situacijama,

³³⁸ Isto, str. 20-22.

³³⁹ *The Lives of Medieval Peasants*, The Saylor Foundation, 2012., <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³⁴⁰ P. H. Freedman, »Introduction: Marginality and Centrality of Peasants«, u: Paul H. Freedman, *Images of the Medieval Peasant*, Stanford: Stanford University Press, 1999., str. 8.

³⁴¹ P. H. Freedman, »Peasant Labor and the Limits of Mutuality«, 1999., str. 15-17.

³⁴² P. Burke, »Stereotypes of Others«, 2001., str. 136-137.

prepuštenima ovozemaljskim, kratkotrajnim užicima, što je trebala biti opomena za sve.³⁴³ Recimo, kada Sebald Beham (Nürnberg, 1500. – Frankfurt, 22. studeni 1550.) crta seljaka koji povraća od opijenosti alkoholom (National Gallery of Art u Washingtonu) i seljake u tuči (Metropolitan Museum of Art u New Yorku) ili kada se seljani prikazuju u žestokom plesu i pretjerivanju u hrani, promatrača se podsjeća da treba biti umjeren i suzdržan.³⁴⁴ Za likove onih koji su slabog karaktera i skloni porocima odabrani su upravo seljaci jer su, bez obzira što su su izgledali kao i svi Europljani, oni imali status niže i primitivnije vrste koja zbog neukosti i slabo razvijenog duha nije mogla prepoznati besmislenost ovozemaljskih užitaka i iskušenja. Prikazani kao ružni, glupavi i ograničeni, grubi i priprosti, materijaliste i kukavice, seljaci su bili svedeni na niži i inferioran položaj. Odlike njihovog navodnog karaktera su se ispoljavale kroz rustikalnu fizionomiju, te su pravdale njihovu potčinjenost i odsječenost od ostatka svijeta.³⁴⁵ Seljaci su počeli utjelovljivati niske strasti, poročnost, neukost, a ponekad su se poredili sa židovima, muslimanima, nevjernicima, gubavcima i brojnim drugim čudnim strancima koji su dolazili iz dalekih i nepoznatih zemalja.³⁴⁶ U XV. stoljeću se diljem Europe počinju stvarati prvi gradovi-države koji zahtijevaju pažljivo planiranje ulica, objekata, javnih i privatnih prostora. Život onih u gradu počinje se drastično mijenjati jer postaje sve brži i dinamičniji, sve veći broj ljudi iz svih krajeva počinje se slijevati u gradove kako bi tu pronašli svoju sreću, a novi materijali i tehnologije koji se dovoze iz svih krajeva svijeta počinju se koristiti u svakodnevnom životu. Uskoro su ljudi sa sela postali daleki građanima – oni su dolazili iz nekih dalekih i čudnovatih predjela i bili su stranci. Živeći po nekim prošlim pravilima i standardima, gajeći neke stare tradicije i običaje, seljaci su spremno bili viđeni kao zaostali i primitivni. Razlike između građana i seljaka samo su se produbljivale kako vrijeme bude odmicalo i donosilo brojne industrijske, društvene i tehnološke revolucije. Dok bi novi trendovi stigli do udaljenih sela, oni bi već bili zastarjeli i odbačeni u gradovima. No, u kasnijim epohama, kao što je, primjerice, bilo razdoblje romanticizma, umjetnici su idealizirali upravo to zaustavljeno vrijeme, prošlost, nostalgichnost, čist zrak i zelenu prirodu (koje više nisu imali u industrijskim i prenapučenim gradovima), jednostavnost i malena veselja.

³⁴³ Lyckle de Vries, »The Changing Face of Realism«, u: David Freedberg, Jan de Vries (ur.), *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991., str. 214.

³⁴⁴ Isto, str. 221.

³⁴⁵ P. H. Freedman, »Introduction: Marginality and Centrality of Peasants«, 1999., str. 2.

³⁴⁶ Isto, str. 2.



Slika 55. *Seljak povraća*, Sebastian Beham
(1535.)



Slika 56. *Seljačka kavga*, Sebastian Beham
(1531./50.)

U periodu renesanse se gotovo u potpunosti ukida feudalno uređenje u najvećem dijelu Europe, otkriva se Novi svijet, čitaju se i prevode antička rimska i grčka ostvarenja, jačaju gradovi-države i trgovina, i rađa poseban interes za čovjeka i svijet u kojem živi. U tom periodu ekonomskog, društvenog i duhovnog procvata, neki od najvećih umjetnika svih vremena počeli su prikazivati svijet lokalnim bojama, naturalistično i realistično, što je omogućeno sveopćim interesom za čovjeka, njegovu anatomiju, psihu i emocije. U takvome ambijentu i društvenoj atmosferi, javljaju se dvije različite struje – u Italiji se nastoji iznaći ideal savršenog i lijepog čovjeka, dok se na sjeveru Europe, ponajprije u djelima i razmišljanjima Albrechta Dürera, veliča kreativnost umjetnika, odnosno sami kreativni proces stvaranja umjetničkog djela.³⁴⁷ I dok se u Italiji slavila klasična ljepota, na sjeveru Europe počinju se prikazivati skromni, obični i ružni likovi. Izučavajući ljude, njihova obilježja i proporcije, Dürer je shvatio da je savršena ljepota nedokučiva čovjeku i da kvalitet umjetničkog djela ne ovisi isključivo o ljepoti modela već i o načinu na koji slikar tretira model.³⁴⁸ S obzirom na kreativne sposobnosti umjetnika i njegovu domišljatost, čak i naizgled trivijalne i nevažne pojave i detalji običnog života mogu postati uzvišeni, bitni i dostojni prikazivanja. Zahvaljujući snažnoj potrebi da se uhvati i zabilježi punoća i mnogostrukost ljudske prirode, društvenim i ekonomskim promjenama koje se odnose na stvaranje novog sloja društva (tj. bogatih trgovaca) koje je unijelo promjene na tržištu umjetnina (sve veći broj bogatih pripadnika trgovačke klase naručuje djela zbog čega konkurencija postaje opaka a umjetnici primorani da specijaliziraju prikazivanje specifičnih tema), te protestantskoj

³⁴⁷ L. de Vries, »Peasant Labor and the Limits of Mutuality«, 1991., str. 221.

³⁴⁸ Isto, str. 221.

Reformaciji koja je uglavnom odbijala religijske prikaze, od sredine XVI. stoljeća počinje se snažno razvijati *genre* slikarstvo.³⁴⁹ Dakako, bitno je naglasiti da se, na samim začetima *genre* slikarstva stvaraju djela koja su hibridna – ona su sadržavala i biblijske scene ili mitološka bića, ali i prikaze pejzaža, mrtve prirode, tržnica i kuhinja, seljaka i prosjaka, itd.³⁵⁰ Ipak, u drugoj polovici XVI. st. prikazi krajolika, mrtve prirode, običnih ljudi i njihovih svakodnevnih obaveza, interijera siromašnih kuhinja i bogatih dvorova postaju zasebni, sekularni i potpuno neovisni od religijskih i mitoloških scena. Tako, primjerice, seljaci koji su bili na marginama društva i kasnosrednjovjekovne dekorativne umjetnosti u kojoj su se uglavnom prikazivali kao sporedni i komični, postaju središnji i glavni likovi kompozicija najprije na grafikama, a onda i slikama.³⁵¹

Pojedini autori, poput Margaret A. Sullivan, smatraju da su se *genre* prikazi razvili i zbog velike popularnosti antičkih satiričara poput Juvenila, Horacija, Marcijala i Persija čije se djela počinju masovno prevoditi od sredine XVI. stoljeća.³⁵² Bila su to djela koja su prikazivala svakodnevni život, bavila se ljudskim manama i skromnim likovima, a koja su sjevernjački grafičari a potom i slikari iskoristili kako bi prikazali moralne dileme i istaknuli kršćansko učenje.³⁵³ Prikazi običnih ljudi koji su skloni porocima i koji stavljaju ovozemaljska blaga ispred duhovnog spasenja izvedeni u različitim medijima i tehnikama, trebali su u isto vrijeme zabaviti i podsjetiti gledatelje na ispravan put i kršćansku riječ. S obzirom na to da su umjetnici poput Pietera Bruegela Starijeg slikali vrlo složene i detaljne kompozicije sa brojnim likovima i u brojnim svakodnevnim aktivnostima, te da su one bile pažljivo zamišljene i naslikane, lako se može zaključiti da su sljedbenici *genre* slikarstva najprije pomno promatrali svijet oko sebe i sve pojave u njemu (primjerice, postoji legenda koja kaže da je Bruegel odlazio na seoske sajmove i proslave odjeven poput seljaka kako bi se što neprimjetnije mogao uklopiti i pamtiti njihove običaje, ponašanje, prirodno stanje³⁵⁴). Upravo se u tome može naslutiti utjecaj još jedne važne antičke tradicije i filozofije – stoicizma, koja je inzistirala na strpljivom promatranju i promišljanju svijeta oko nas i njegovih fenomena, praktičnim savjetima i suzdržanom, skromnom životu, što se sjajno

³⁴⁹ Margaret A. Sullivan, »Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre«, u: *Art Bulletin* 93 (2011.), str. 127.

³⁵⁰ Larry Silver, »Kitchens and Markets«, u: Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006., str. 87.

³⁵¹ Isto, str. 88.

³⁵² M. A. Sullivan, »Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre«, str. 130.

³⁵³ Isto, str. 130-131.

³⁵⁴ Paul Rockett, *Inspiring Artists: Pieter Bruegel the Elder*, New York: The Rosen Publishing Group Inc, 2016., str. 36.

uklapalo sa kršćanskim učenjem o moralu.³⁵⁵ Na ovaj način se i status umjetnika počeo mijenjati jer se on počeo cijeniti zbog sposobnosti i vještine da radije promatra svijet oko sebe (i sve njegove čudesne detalje) negoli učestvuje u njemu, i kasnije ga, manje ili više uspješno, prikazuje na grafikama, tapiserijama, slikama i kipovima.³⁵⁶ I doista, onaj koji je znao prepoznati specifičnosti i detalje svijeta i prikazati ih vješto i domišljato (sa detaljima i emblemima iz antičke književnosti i tradicije) tako da je sve zahtjevnija i obrazovanija publika mogla uživati u gledanju i interpretaciji djela, bio je onaj koji se isticao na tržištu i preuzimao najveći broj narudžbi.

Švicarska pjesma *Wittenwilerov prsten* nepoznatog autora iz XV. govori o dvije vrste seljaka – jedan je onaj koji je radišan i častan, a drugi je onaj koji je grešan i ponaša se budalasto.³⁵⁷ Kako je ranije objašnjeno, prvi tip je dobri seljak koji podržava ostatak društva svojim teškim radom, skroman je i vodi čestit život „oslobođen poroka i intriga dvora i grada“.³⁵⁸ Uostalom, činjenica da su se seljaci prvenstveno prikazivali u brojnim molitvenim knjigama i srednjovjekovnim rukopisima u svojim veseljima i proslavama zajedno sa svetim ličnostima, pokazuje da se oni nisu isključivo osuđivali i da se uz njih nisu vezale isključivo negativne konotacije.³⁵⁹ Neki od pozitivnih prikaza seljaka su Dürerov prikaz grupe seljaka koja pleše i svira gajde na ciklusu *Časoslov cara Maximilijana I* iz 1514. godine (danas u Metropolitan Museum of Art u New Yorku), potom oslik Hansa Holbeina Mlađeg (Augsburg, 1497. – London, 1543.) koji se nalazi na fasadi *Kuće plesa* u Baselu a koji prikazuje ples seljaka kojim se slavi uspješna žetva, ili pak grafike Jacoba Fabera (aktivan u prvoj polovici XVI. stoljeća) koji je prikazivao seoska veselja na kojima su ples i sviranje glazbenih instrumenata stavljeni u prvi plan.³⁶⁰ Dakle, pojedini primjeri iz povijesti umjetnosti pokazuju da su se seoske proslave ispunjene divljim plesom i glasnom glazbom prikazivale kao proslava mira i prosperiteta, a ne nužno i isključivo kao izrazi seljačke primitivnosti i niskih strasti. Tako su, naprimjer, ostali zapisani događaji poput putovanja Katarine Medici i njenog sina Charlesa IX. u Francusku na kojemu ih je zabavljao ples seljaka i pastira ili pak paljenja

³⁵⁵ M. A. Sullivan, »Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre«, str. 130.

³⁵⁶ Isto, str. 130-131.

³⁵⁷ Walter S. Gibson, »Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and Their Implications«, u: *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art* 31 (2004-2005.), str. 292.

³⁵⁸ Isto, str. 292.

³⁵⁹ Isto, str. 293.

³⁶⁰ Isto, str. 295-301.

velikih logorskih vatri kojima su seljaci iskazali čast Vilimu I. Oranskom kada je ušao u Amsterdam 1578. godine.³⁶¹



Slika 57. *Seljak svira na gajdama,*
Albrecht Dürer (1514.)



Slika 58. *Kuća plesa u Baselu,*
Hans Holbein Mlađi (1520.)

Jedan od najznačajnijih *genre* slikara XVI. stoljeća bio je Pieter Bruegel Stariji (Nizozemska, 1525. – Bruxelles, 9. rujan 1569.) koji je vrlo detaljno prikazivao sve prednosti i mane seoskog i gradskog života na svojim složenim kompozicijama ispunjenima brojnim likovima (seljacima, poljoprivrednicima, putujućim monasima, seoskim trgovcima, glazbenicima, gradskom sirotinjom i srednjom klasom) i aktivnostima.³⁶² Njegova djela bila su temom brojnih rasprava upravo zbog toga što su bila ispunjena skrivenim emblemima i značenjima za koja je teško definirati da li su bila namjerna i svjesna ili tek slučajna. Naime, i danas ostaje nerazjašnjeno da li su njegova djela bila satirična, poučna ili realistična u svojoj srži. Možda je prava istina negdje u sredini, naročito ako se analiziraju njegova djela *Seljačko vjenčanje* (danas se nalazi u Kunsthistorisches Museum u Beču) i *Ples seljaka* (danas se nalazi u Kunsthistorisches Museum u Beču) koja izgledaju poput današnjih snimaka napravljenih fotoaparatom ili mobitelom – riječ je o trenutcima flamanskog seoskog života uhvaćenima u svoj svojoj jednostavnosti i stvarnosti.³⁶³ Bez dodavanja alegorija, mitoloških bića ili religijske svečanosti, to su djela koja nas uvode u skromnu, ali živahnu seosku gozbu i

³⁶¹ Isto, str. 305.

³⁶² *Bruegel in Vienna, part 3: 'Peasant' Bruegel*, Gerry Co. 23, 2015., <https://gerryco23.wordpress.com/2015/07/05/bruegel-in-vienna-part-3-peasant-bruegel/> (pregledano 20. svibnja 2019.).

³⁶³ *Bruegel in Vienna, part 3: 'Peasant' Bruegel*, Gerry Co. 23, 2015., <https://gerryco23.wordpress.com/2015/07/05/bruegel-in-vienna-part-3-peasant-bruegel/> (pregledano 20. svibnja 2019.).

proslavu. Tako na ova dva prikaza mladenka nosi papirnu krunu, djevojčica nosi preveliku crvenu kapu, zvanice otpijaju pivo ili juhu iz drvenih žlica, obrok koji čine juha, kruh, kaša i pivo pronosi se kroz prostoriju na otkinutim drvenim vratima, stariji par ulijeće strastveno i divlje u igru, glazbenik s gajdama svira napuhanih obraza, itd. Sve vrvi od likova, pjesme, plesa, zveckanja posuđa, žamora i čavrljanja, veselih povika i igre. Bruegel svima daje jednaki prostor i jednaku pažnju, na taj način ne nastojeći prikazati negativno satiričnim a pozitivno idealiziranim. On, čini se, nastoji prvenstveno promatrati nepristrano svijet oko sebe, stopiti se s njim, sagledati ga u cjelini, a onda i prikazati domišljato, zamršeno i pitoreskno.³⁶⁴



Slika 59. *Seosko vjenčanje, Pieter Brueghel Stariji (1567.)*



Slika 60. *Ples seljaka, Pieter Brueghel Stariji (1567.)*

Seljaci su prisutni i vidljivi u umjetnosti još od srednjega vijeka, a kao i o svim ostalim skupinama „drugih“, i o njima su se gradili i kovali pozitivni i negativni mitovi i prikazi. Pozitivni prikazi su slavili i veličali njihov težak rad, poniznost, pobožnost, jednostavnost, dok su negativni prikazi ismijavali i kao lekciju uzimali njihovu lijenost, primitivnost, poročnost i glupavo samozadovoljstvo. Negativni lik seljaka prikazivao se mnogo češće od onog pozitivnog, što treba pripisati retorici, popularnim satirama i komedijama, ali i ljudskoj psihologiji (odnosno čovjekovoj potrebi da projicira vlastite nesigurnosti i omaške na druge). Bez obzira na to da li je umjetnikov konačni cilj bio nasmijati, upozoriti ili vjerno predstaviti svijet običnih seljaka, činjenica je da su takvi prikazi djelovali na opću percepciju seljaka i stav prema njima. Naime, seljake su prikazivali građani koji su uglavnom više ili manje eksplicitno slijedili i prikazivali shematizirane tipove seljaka pritom obraćajući pažnju isključivo na ona obilježja (tjelesna i psihološka) koja su bila negativna, drugačija i koja su ih

³⁶⁴ *Bruegel in Vienna, part 3: 'Peasant' Bruegel*, Gerry Co. 23, 2015., <https://gerryco23.wordpress.com/2015/07/05/bruegel-in-vienna-part-3-peasant-bruegel/> (pregledano 20. svibnja 2019.).

razdvajala jedne od drugih. Ipak, takva djela (posebice Bruegelova), mogu doprinijeti boljem razumijevanju svijeta seljaka, njihove patnje i sreće, svakodnevnog život i borbe u okrutnom i nenaklonjenom im svijetu. Ako je ponegdje prikazana prevelika kapa, žlica zatakuta za šešir, nesvečana večera ili divlje slavlje kod Bruegela, onda je to zbog toga što se na taj način prikazivala (bez poruge ili didaktičke lekcije) seljačka snaga i nesalomljivi duh koji su ih osnaživali i poticali da sa malo budu zadovoljni, da i od rita i iznošenih dronjaka naprave pristojno odijelo, te da i od skromne gozbe naprave najveselije i najživahnije proslave.

5. PUTUJUĆI KARAVAN

Posljednju skupinu „drugih“ čine Romi, ponosan i nomadski narod koji već više od petsto godina živi, surađuje, svađa se i miri sa Europljanima. Od svih „drugih“, moje osobno iskustvo možda je najbogatije kada je u pitanju upravo ovaj prkosni i čudesni narod. Naime, u naselju u kojemu sam odrastala, nalazile su se dvije kasine – svaka sa jedne strane ulice i okrenute jedna prema drugoj. Kasine su bile zgrade u kojima su živjeli Romi a koje su se gradile u radničkim i prigradskim naseljima. Neke od najživopisnijih i najnevjerojatnijih priča iz moga djetinjstva vežu se upravo za Rome, njihov način života i uživanja u istom, strast i osjećaj za ritam, njihovu zadivljujuću volju da očuvaju svoj identitet, i srčanost.

Izvorno porijeklo Roma oduvijek je bilo tema brojnih rasprava i diskusija, sve od srednjeg vijeka do današnjih vremena. S obzirom na to da nisu mogli točno reći tko su, odakle dolaze i što traže, Romi su budili veliku sumnju ali i fasciniranost u Europljanima srednjeg vijeka, renesanse i baroka, ali i kasnijih vremena. Iznenađujuća je činjenica da su tek krajem XVIII. stoljeća njemački lingvisti na čelu sa Johanom Rüdigerom uočili brojne sličnosti između romskog jezika i sanskrita, jednog od najstarijih jezika Indije koji ima tradiciju dugu preko 3000 godina.³⁶⁵ U XIX. stoljeću su lingvisti otišli korak dalje i utvrdili da romski jezik najviše sliči dijalektima koji su se koristili na sjeverozapadu Indije, odnosno prostoru današnje granice između Pakistana i Indije.³⁶⁶ Ovo je teorija koja je i danas među najprihvaćenijima u akademskoj zajednici i široj javnosti. Obzirom da je riječ o narodu koji je bio brojčan i koji je naseljavao veliki prostor, logično je za pretpostaviti da je to bio heterogen narod sastavljen od različitih plemena, dijalekata, i običaja. Razlozi i povodi njihovih migracija isti su kao i u svim drugim vremenima i na svim drugim prostorima – oni su bježali od stalnih ratovanja i neprestane opasnosti, ali i nade u neke sretnije, mirnije i prosperitetnije krajeve.³⁶⁷

Nekolicina povjesničara i antropologa smatraju da su Romi krenuli prema Zapadu još u vrijeme osvajanja i pohoda Aleksandra Velikog, no izglednije je da su migracije započele nešto kasnije, odnosno u ranom srednjem vijeku.³⁶⁸ Prema mišljenju najvećeg broja povjesničara, Romi su se najprije proširili na Perzijsko Carstvo, odakle su preko Iraka i Sirije

³⁶⁵ Yvonne Cheal, *Beyond the Stereotypes: A review of Gypsies/Roma/Travellers and the Art in Wales* (kolovoz 2012.), *Romani Cultural and Arts Company*, str. 7, <http://www.romaniarts.co.uk/wp-content/uploads/2012/12/Beyond-the-Stereotypes.pdf> (pregledano 15. srpnja 2019.).

³⁶⁶ Isto, str. 7.

³⁶⁷ Isto, str. 8-9.

³⁶⁸ Isto, str. 9.

došli na granice Bizantskog Carstva u XII. stoljeću, odnosno tijekom visokog srednjeg vijeka.³⁶⁹ Zanimljivo je da su bizantski pisci i kroničari zabilježili dolazak nepoznate skupine ljudi koje su nazivali *Aiguptoi*, što je grčka riječ za Egipćane, ili *Athínganoi* (*Atsínganoi*), što je bila riječ koja je označavala „nedodirljive“, čarobnjake i proročice, dresere životinja i omađijače zmija.³⁷⁰ Upravo su od termina *Aiguptoi* izvedeni nazivi kao što su Agypt(an)oi, Gypsy i Gitano, dok su od termina *Athínganoi* izvedeni pojmovi kao što su Cigány, Tsigan, Zingaro³⁷¹ ili Ciganin (termin se još uvijek koristi na našim prostorim, ali danas ima negativne konotacije). Nakon što su ušli na teritorij Bizantskog Carstva, Romi su se najprije smjestili na prostore Armenije i Grčke, gdje su na otoku Peloponezu oformili pravu malu koloniju u regiji koja se nazivala „Mali Egipat“ i koja je bila pod venecijanskom upravom.³⁷² U XIV. stoljeću su iz Grčke prešli na Balkan, potom u središnju i južnu Europu, da bi već do XVI. stoljeća bili prisutni u svim zapadnoeuropskim zemljama³⁷³. Dok su se Romi polako ali dosljedno smiještali diljem europskog kontinenta, oni su objašnjavali lokalnom stanovništvu kako dolaze iz „Malog Egipta“ ne pojasnivši kako se ta regija zapravo nalazi u Grčkoj. Europsko stanovništvo je spremno prihvatilo takvo objašnjenje, u čemu su im znatno olakšali i drugi čimbenici poput tamnije boje njihove kože, orijentalnih obilježja njihove fizionomije i tradicionalne nošnje. Više od četiri stotine godina se Romima pripisivalo pogrešno porijeklo (i grijeh), što je omogućilo Europljanima da stvore niz negativnih predrasuda i tako opravdaju svoje neprijateljsko i nasilno raspoloženje prema Romima.

Zbog toga što su bili viđeni kao potomci poganskih Egipćana koji su odbili pomoći Svetoj obitelji u njihovom bijegu u Egipat i onoga koji je, prema legendi, izlio čavle kojima je Krist razapet, romski narod se ubrzo počeo izjednačavati sa neprijateljima kršćanstva, odnosno biblijskim poganima i židovima.³⁷⁴ Zbog njihove tamnije boje kože (koja se u srednjem vijeku i renesansi tumačila uglavnom kao simbol zla i pokvarene duše) kao i navodnog porijekla, kršćanski Europljani su zaključili kako su Romi, u samoj svojoj srži, pokvareni i zli ljudi od kojih treba zazirati i kojima ne treba vjerovati.³⁷⁵ Na osnovu takvih

³⁶⁹ Isto, str. 11.

³⁷⁰ Erwin Pokorny, »The Gypsies and their impact on the 15th – century West European iconography«, u: *Crossing Cultures: Conflict – Migration – Convergence*, (ur.) Jaynie Anderson, Melbourne: CIHA – Conference, University of Melbourne, 2009., str. 597.

³⁷² Isto, str. 597.

³⁷³ Y. Cheal, *Beyond the Stereotypes: A review of Gypsies/Roma/Travellers and the Art in Wales* (kolovoz 2012.), str. 11-12., <http://www.romaniarts.co.uk/wp-content/uploads/2012/12/Beyond-the-Stereotypes.pdf> (pregledano 15. srpnja 2019.).

³⁷⁴ E. Pokorny, »The Gypsies and their impact on the 15th – century West European iconography, 2009., str. 597.

³⁷⁵ Isto, str. 597.

percepcija i uvjerenja, umjetnici su počeli upotrebljavati upravo model Roma za prikaze biblijskih pogana, prognanika i židova.³⁷⁶ Upravo zbog toga što su u europskoj umjetnosti najprije preuzeli lik glavnog i omraženog neprijatelja kršćanstva, povjesničari umjetnosti su morali pomno analizirati prikaze židova i odbačenih kršćanskih ličnosti, njihovu fizionomiju i prikazanu nošnju kako bi mogli ustvrditi tko je zapravo prikazan.³⁷⁷ U potrazi i pravilnom identificiranju romskog lika, najviše su povjesničarima umjetnosti pomogle tradicionalna nošnja i kronike poput one koja je zabilježila dolazak stotinjak Roma u Pariz 1427. godine: „Svi ili gotovo svi su imali probušene uši sa jednom ili dvije srebrne naušnice u njima. Muškarci su bili tamnopusi, a njihova kosa kovrčava. Žene su zapanjujuće tamnopusite i crne kose, njihova lica s ožiljcima, a njihova jedina odjeća veliki, stari i široki komad tkanine svezan vrpcom na jednom ramenu...Ukratko, bila su to najsiromašnija i najjadnija bića koja su ikad kročila na teritorij Francuske.“³⁷⁸

Osim što je bilo poznato da su Romi imali dugu, tamnu i kovrčavu kosu, da su nosili naušnice u ušima i imali probušena lica, te da su Romkinje nosile široku *schiavinu* (tkaninu koja se vezala na ramenu jedne ruke, spuštala ispod druge ruke i padala dalje niz tijelo) koja je neodoljivo podsjećala na tradicionalni indijski sari, povjesničari umjetnosti primijetili su i da su Romi često bili prikazani u prugastim tkaninama i sa spljoštenim turbanom na glavi.³⁷⁹ Prugasti, spljošteni turban ili pokrivala za glavu su trebali ukazati na njihovo orijentalno porijeklo, ali je zbog drugačijeg oblika i činjenice da su ga nosile uglavnom žene bilo jasno kako nije riječ o autentičnim prikazima židova ili muslimana.³⁸⁰ Naime, muslimanke tradicionalno ne nose turbane već marame ili feredže, dok muslimani nose visoke turbane ispod kojih ne proviruju nestašne crne kovrče. Tamnopusi ženski i muški likovi spljoštenih i prugastih turbana prikazivali su se na starozavjetnim i biblijskim temama kao što su *Bijeg iz Egipta*, *Raspeće sv. Andrije* (Stefan Lochner koji, primjerice, 1435. godine prikazuje dvije žene koje nose turbane i *schiavinu* na djelu koje se čuva u Städell Museum), *Pronalazak sv. Mojsija*, *Krist nosi križ* (dobar je primjer Hieronymus Bosch koji na prikazu iz Muzeja lijepih umjetnosti u Ghentu s početka XVI. stoljeća slika dvojicu Kristovih neprijatelja sa prugastim povezom za glavu i prstenjima u obrazima i bradi), *Ecce Homo* (recimo, Hieronymus Bosch

³⁷⁶ Isto, str. 597.

³⁷⁷ Isto, str. 597.

³⁷⁸ Isto, str. 597.

³⁷⁹ Isto, str. 597.

³⁸⁰ Isto, str. 597.

slika vojnika sivkaste kože, tamne i neuredne kose, s naušnicom u desnom uhu i spljoštenim turbanom na glavi), itd.³⁸¹



Slika 61. *Raspeće sv. Andrije*,
Stefan Lochner (1435.)



Slika 62. *Detalj sa prikaza Krist nosi križ*,
Hieronymus Bosch (početak XVI. stoljeća)

Zanimljivo je da su se Romi ponekad povezivali sa prognanim i izopćenim biblijskim likovima.³⁸² Europski kršćani su smatrali da su Romi osuđeni na nomadski način života i vječito lutanje jer su bili potomci onih koji su odbili pomoći Svetoj obitelji, a takvo prokletstvo povezivalo se s legendama o Kainu, Hamu i Išmaelu koji su svi bili neposlušni i rasipni sinovi koje su očevi protjerali iz doma i rodnog kraja.³⁸³ Osim što su se prikazivali kao kršćanski zli neprijatelji, prognanici i židovi, uskoro su se Romi počeli pojavljivati i u kazališnim predstavama i prikazima iz svakodnevnog života. U XV. i XVI. stoljeću se javljaju i postaju jako popularne predstave u kojima su glavni junaci Romi (poglavito Romkinje), a koje se nazivaju *zingara*.³⁸⁴ U tim su predstavama Romkinje nosile tkanine jarkih i blistavih boja, ali oni su istovremeno ostajale površne, bez karaktera i dubine.³⁸⁵ Čini se kako su Romkinje radije imale ulogu ukrasnog motiva koji je trebao dočarati egzotični ambijent i uopće obogatiti čitavu kompoziciju. Osim toga, one su se uglavnom prikazivale kao kradljivice i prevarantice, a dovoljno je samo pogledati neke od naslova *zingara* predstava da bi se bolje razumjelo kako su tadašnji Europljani gledali na Rome (npr. *Prevareni*, *Kradljivica*, *Bijesni ljubavnik*, itd.).³⁸⁶ Iako su, dakle, dobili svoje mjesto, Romi su se prikazivali uglavnom kao ismijavani antiheroji ili žrtve najprije u kazališnim predstavama, a kasnije i u likovnim umjetnostima.

³⁸¹ Isto, str. 598- 599.

³⁸² Isto, str. 599.

³⁸³ Isto, str. 599.

³⁸⁴ Kari Anna Allegretto, *Fortune-Tellers and Telling Sympathies: Innovations of Caravaggio's Fortune-Teller*, diplomski rad, Washington: Faculty of the College of Arts and Sciences of American University, 2013., str. 20.

³⁸⁵ Isto, str. 20-21.

³⁸⁶ Isto, str. 20.

Općeprihvaćeni stav o urođenoj sklonosti ka krađi i prevarama kod Roma podstaknula je legenda koja se veže za raspeće Krista, a koja kaže da je jedan Rom ukrao četvrti čavao koji je trebao biti zariven u Kristovo srce.³⁸⁷ Obzirom da je učinio tako veliko dobro djelo i spasio Krista daljnje patnje i izivljavanja, Bog je odlučio blagosloviti čitav njegov narod i dozvoliti im da krađu bez da budu kažnjeni za taj zločin i grijeh.³⁸⁸ Iako je Rom iz legende prikazan kao glavni junak koji je učinio dobro djelo, on je ipak opisan i kao kradljivac. Uostalom, kao i na primjerima ostalih skupina „drugih“, i Romi su, kao nepoznat narod dalekih i egzotičnih krajeva, izazivali strah i utjelovljavali sve ono što Europljani nisu bili. Kao ljudi drugačije boje kože, drugačijih običaja, i drugačije religije, oni su bili viđeni kao sušta suprotnost Europljana. Dakle, ako su kršćanski Europljani bili civilizirani, čisti, dobri i poštteni, onda su Romi bili divlji, prljavi i pokvareni. Na ovaj način se učvršćivao i idealizirao europski kršćanski identitet, a sve ono što je bilo drugačije i što je dolazilo iz vanjskoga svijeta, prikazivalo se kao inferiorno i nepoželjno.

Sredinom XVI. stoljeća u gradu Rimu je zabilježen veliki porast stope kriminala, naročito džeparenja.³⁸⁹ Dokumenti iz tog vremena spominju organizirane kriminalne skupine koje su harale gradom u koji je bio pristigao veliki broj ratnih izbjeglica, nezaposlenih i siromašnih koji su dolazili iz svih dijelova Italije, vjerskih hodočasnika, itd.³⁹⁰ Viša klasa, koja je u to vrijeme financirala najveći broj umjetničkih djela uz Crkvu, bila je posebno zabrinuta i intrigirana pričama o lukavim kradljivcima.³⁹¹ Osim toga, u vrijeme renesanse i baroka velika pažnja se posvećivala realističnim i naturalističnim detaljima, pa su umjetnici odlučili izaći na ulice svojih gradova i promatrati život oko sebe. Tako je, zbog sve veće stope kriminala, preokupiranosti više klase istom, i nastojanjima da se zabilježi stvarni život, u Italiji oformljen novi *genre* prikaz – 'drama ljudskog taloga'.³⁹² Uskoro se diljem Italije, a kasnije i Flandrije i Nizozemske, počinju prikazivati skitnice i lopovi, bitange i pijandure, kartaši i prosjaci. Zbog predrasuda o urođenim sklonostima ka varanju i krađi te sposobnosti da tumače nebeska tijela i fizionomiju, Romi su bili odabrani kao likovi koji će se prikazivati na novim *genre* scenama. Osim što su bili poznati kao kradljivci, Romi su također zarađivali za život kovanjem metala, pjevanjem, plesanjem i sviranjem, ali i proricanjem sudbine i

³⁸⁷ Isto, str. 31.

³⁸⁸ Isto, str. 31.

³⁸⁹ Isto, str. 27.

³⁹⁰ Isto, str. 27.

³⁹¹ Isto, str. 28.

³⁹² Isto, str. 18.

budućnosti na osnovu tarot karti, položaja nebeskih konstelacija i čitanja crta lica i dlanova.³⁹³ Ovo potonje njihovo zanimanje naročito je izazivalo strah i otpor među crkvenim vlastima koje su proklinjale sve one koji su bili dovoljno ludi i glupi da plaćaju takve usluge.³⁹⁴ Astrologija i praznovjerje su poganska tradicija i naslijeđe, i Crkva ih je odlučno odbacivala i označavala kao izraz nepoštovanja prema kršćanskoj riječi. Ipak, unatoč crkvenim opiranjima, proricanje budućiosti bio je i ostao jedan od najvažnijih izvora zarade, a taj se njihov talent počeo prikazivati i u umjetnosti.³⁹⁵

Slikarska ostvarenja koja su prikazivala Romkinje dok čitaju iz dlana i istovremeno krađu ili bivaju potkradene, u najvećoj mjeri su bila inspirirana romskim likovima iz *zingara* predstava, uputama Cesarea Ripa, i općim stavovima tadašnjeg društva i patrona.³⁹⁶ To, dakle, znači da je uglavnom riječ o prikazima na kojima su spojeni i oživljeni negativni stavovi i predrasude o Romima. U tom smislu, možda je najbolje usporediti djela baroknih slikara Bartolomea Manfredija (Ostiano, kolovoz 1582. – Rim, 12. prosinac 1622.) i Simona Voueta (Pariz, 9. siječanj 1590. – Pariz, 30. lipanj 1649.) sa ostvarenjem jednog od najvećih i najznačajnijih baroknih slikara, Michelangela Merisija da Caravaggia (oko 1571. – Porto Ercole, 18. srpanj 1610.). Kao i u *zingara* predstavama, i Manfredi i Vouet su prikazivali Romkinje koje su imale ulogu dekorativnog predmeta i motiva.³⁹⁷ Naime, oni su najviše pažnje posvećivali jarkoj i šarenoj odjeći koju su ukrašavali orijentalnim motivima, dok su lica ostajala bezlična, nerafinirana, bez osobnosti i dubine. Obično su ih prikazivali u suzdržanom profilu ili tako da su okružene grupom Europljana, što je pojačavalo njihovu inferiornost i bespomoćnost.³⁹⁸ Ukoliko bi se prikazivale u paru, jedna od njih je bila zla, ružna starica, a druga mlada, lijepa, senzualna djevojka.

³⁹³ Y. Cheal, *Beyond the Stereotypes: A review of Gypsies/Roma/Travellers and the Art in Wales* (kolovoz 2012.), str. 10., <http://www.romaniarts.co.uk/wp-content/uploads/2012/12/Beyond-the-Stereotypes.pdf> (pregledano 15. srpnja 2019.).

³⁹⁴ E. Pokorny, »The Gypsies and their impact on the 15th – century West European iconography, 2009., str. 600.

³⁹⁵ Y. Cheal, *Beyond the Stereotypes: A review of Gypsies/Roma/Travellers and the Art in Wales* (kolovoz 2012.), str. 61., <http://www.romaniarts.co.uk/wp-content/uploads/2012/12/Beyond-the-Stereotypes.pdf> (pregledano 15. srpnja 2019.).

³⁹⁶ K. A. Allegretto, *Fortune-Tellers and Telling Sympathies: Innovations of Caravaggio's Fortune-Teller*, 2013., str. 19-21.

³⁹⁷ Isto, str. 35.

³⁹⁸ Isto, str. 35-36.



Slika 63. *Proročica*, Simon Vouet, Galleria Nazionale d'Arte Antica u Rimu (1617.)

Njihove kose bile su neuredne i raščupane, s mnoštvom nestašnih kovrči i pramenova koji su ispadali ispod vela, turbana ili pletenice.³⁹⁹ Tamna boja kože bila je posebno istaknuta, a ponekad se dodatno naglašavala sjenama na licu koje su pratile čeljust ili luk obrva.⁴⁰⁰ Osim toga, i Vouet i Manfredi su prikazali Romkinje s tradicionalnom *schiavinom* i jednostavnim bijelim košuljama dubljeg izreza koje su otkrivale njihove obline i grudi.⁴⁰¹ Dakle, način na koji su ih prikazivali je bio objektivizirajući, dehumanizirajući ili eroticizirajući, kao što je to bio slučaj i s prikazima ostalih „drugih“. Prikazane kao neuredne i raščupanih kosa, kao ružne starice koje se zlorado smješkaju zbog krađe koja će upravo da se desi, kao mlade ljepotice koje će čitati iz dlana ali i ukrasti dragocjenost, ili kao žrtve prevare koju ne slute, one bez izuzetka zauzimaju sporednu ulogu antiheroine, inferiorne jadnice ili putene zavodnice.



³⁹⁹ Isto, str. 23.

⁴⁰⁰ Isto, str. 22.

⁴⁰¹ Isto, str. 24.

Slika 64. *Proročica, Bartolomeo Manfredi, Institute of Arts u Denveru (1616.)*

Za razliku od većine prikaza, onaj koji je oslikao Caravaggio i koji datira iz 1590-ih, pokazuje sasvim drugačiji pristup i tretman Romkinja. Naime, Caravaggiova *Proročica* smatra se jednim od prvih prikaza u europskoj umjetnosti na kojima je Romkinja prikazana s određenom dozom suosjećajnosti i poštovanja.⁴⁰² Na njegovom ostvarenju, sasvim blizu promatraču, prikazani su lijepa Romkinja i mladi talijanski kicoš, pa nema opasnosti niti prijetnje od moguće prevare ili krađe. Osim toga, na ovom prikazu je Romkinja ta koja preuzima glavnu ulogu – ona je zakoraknula prema Talijanu i uzela njegov dlan u svoje ruke.⁴⁰³ Romkinja je prikazana smeđe boje kose koja je čista i uredno pokupljena ispod bijelog turbana, a njena boja kože nije ništa tamnija u odnosu na Talijana.⁴⁰⁴ Za razliku od kasnijih prikaza, Romkinja i Talijan kod Caravaggia razmjenjuju pogled a njihove ruke dodiruju se nježno i toplo.⁴⁰⁵ Čini se kako je riječ o intimnom prikazu dvoje mladih ljudi koji osjećaju naklonost jedno prema drugome, a da se radi o stidljivoj simpatiji dokazuje i činjenica da je ona odjevena u *schiavinu* i jednostavnu bijelu košulju koja je zakopčana do vrata.⁴⁰⁶ Ovakav način prikazivanja objašnjen je da Caravaggiovim genijem, sklonosti da slika prema stvarnim modelima i trenutnom osjećaju, ali i činjenicom da je i sam imao nasilnu i eksplozivnu osobnost koja ga je tjerala da izađe na ulice Rima i potraži stvarne i obične ljude koje je društvo odbacilo i zaboravilo.



Slika 65. *Proročica, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Musei Capitolini u Rimu (1594.)*

⁴⁰² Isto, str. 25.

⁴⁰³ Isto, str. 37.

⁴⁰⁴ Isto, str. 22-23.

⁴⁰⁵ Isto, 2013., str. 39.

⁴⁰⁶ Isto, str. 39-40.

Romski narod jedan je od najmisterioznijih i najčudesnijih naroda koji je stigao na europski teritorij prije više od petsto godina. Od tada su oni dio mnogih europskih kultura i tradicija, a sami proces asimilacije i prihvaćanja bio je dug i težak. Zbog pogrešno pripisanog im porijekla, tamne boje kože, i lulatalačkog načina života, kršćanska Europa je od njihovog prvog dolaska nastojala da ih definira kao „druge“, nepoželjne, divlje i zle. Kako su predrasude postajale sve negativnije i neprijateljskije, tako su i zakonski i crkveni proglašeni postajali sve oštrij i radikalniji u odnosu na Rome koji su bivali progonjeni i protjerani iz mnogih država i društava. Kao oni koji su činili zlu i tamnu suprotnost, Romi su bili izloženi poniženjima, izolaciji, oduzimanju osnovnih ljudskih prava, ugnjetavanju. Zaoštavanje u odnosima prema njima nastavilo se opravdavati novim i usavršenijim negativnim stereotipima, pa su vremenom Romi postali i neobrazovani prljavci, lijeni i potkupljivi ljudi koji će učiniti sve za novac. Nadograđivanje i obogaćivanje stereotipa pratilo je sve otvorenije neprijateljstvo koje je kulminiralo Drugim svjetskim ratom u kojemu je ubijeno pola milijuna Roma samo zbog toga što su bili Romi. Iako se nalaze, postoje i preživljavaju u našoj neposrednoj blizini već stotinama godina, Romi još uvijek nisu ravnopravni članovi društva. Kao u začaranome krugu, oni stotinama godina bivaju optuženi za nerad i sklonost kriminalu a pritom ne dobivaju priliku da se školuju i rade; bivaju viđeni kao nagli i divlji a pritom ne dobivaju priliku da iskažu svoje stavove i patnju; bivaju viđeni kao prljavci i prosjaci a pritom bivaju smješteni u najsiromašnije i najnerazvijenije dijelova grada; bivaju idealizirani zbog svoje zanosne srčanosti i muzikalnosti, a pritom ne bivaju priupitani o mukama stvarnog života. U začaranome krugu nalaze se i Europljani i Romi koji, nakon stoljeća neprijateljstva i zaziranja jednih od drugih, ne vjeruju jedni drugima i teško pronalaze kompromis. Čini se kako će se povijest još dugo ponavljati jer nitko ne preuzima odgovornost – ljudi različitih boja, jezika, tradicija i religija i dalje upiru prste jedni u druge, projiciraju unutrašnje strahove i mane jedni na druge, pritom zaboravljajući da svi u svojoj srži jesmo isti, ali da ne započinjemo živote sa istih pozicija.

ZAKLJUČAK

Pisanje ovog diplomskog rada omogućilo mi je uvid u prošlost i načine na koji su se percipirali i vizualno prikazivali „drugi“, odnosno oni koji su oduvijek imali ulogu inferiornih, izopačenih i marginaliziranih u kršćanskom europskom društvu. Obzirom da je Zapadna Europa diktirala stvaranje povijesti, svi oni koji su odgovarali načelima i pravilima tog svijeta, bili su prihvaćeni i viđeni kao jednaki. No, svi oni koji su zbog nekog razloga (drugačijeg izgleda, drugačije vjeroispovijesti, drugačijeg načina života) prkosili tim određenim pravilima bili su oštro i neumoljivo odbačeni i izolirani. Stvarajući svoj ujedinjeni kršćanski identitet koji se smatrao jedinim ispravnim i superiornim, Zapadna Europa nije birala načine pomoću kojih je „druge“ prikazivala đavoljim slugama i zakletim neprijateljima. S obzirom na činjenicu da tijekom svog formalnog obrazovanja uglavnom nisam imala priliku učiti o izvaneuropskim povijestima i umjetnostima, ali i moju potrebu da otkrivam neke nove svjetove, odabrala sam pisati o stvarnom i vizualnom liku „drugih“. Dakako, odabir „drugih“ ovisio je o djelima i prikazima koje sam pronašla u dvjema najznačajnijima i najbogatijima umjetničkim zbirkama u Hrvatskoj – Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU i Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Pregledavši njihove zbirke, pronašla sam dvadeset i dva umjetnička djela na kojima se nalaze likovi onih koji su bili (a i danas jesu) potlačeni i ponižavani – afrički crnci, Osmanlije (odnosno muslimani), židovi, seljaci i Romi. Moj cilj bio je istražiti njihovu povijest i stvarnost, a onda i analizirati kako su se „drugi“ prikazivali u umjetnosti koja je oduvijek sadržavala dio stvarnoga u sebi.

Ono što je zajedničko svim skupinama „drugih“ o kojima pišem u ovom radu jeste to da su svi, više ili manje, doživljeni i vizualno prikazani kao manje vrijedni, sporedni i nevažni. Nadalje, sve skupine „drugih“ (osim seljaka) bile su označene kao neprijatelji kršćanstva jer su se klanjale drugim bogovima i time bili manje razvijeni i vrlji u očima kršćanskih Europljana. Njihovi likovi (pa i groteskni likovi seljaka koji su trebali naučiti lekciju o moralu i grijehu) bili su korišteni kako bi se uzdigao lik bijelog, čestitog i dobrog kršćanina kojega bog voli i kojega je bog postavio da vlada nad svima drugima. Takva podjela uloga i moći stvorena je i prihvaćena u kršćanskoj Europi, pa „drugi“ nisu imali nikakve šanse – čak ni onda kada su postojali očiti tragovi i dokazi njihove razvijenosti i vrlina (primjerice, težak rad i pobožnost seljaka ili razvijena filozofija i poezija muslimanskog svijeta). Previdjevši svoje mane, europski kršćani su stoljećima gradili negativna uvjerenja i stereotipe o „drugima“, pritom često i bez ikakve milosti dehumanizirajući i demonizirajući ih kao poluljudska stvorenja. Smatralo se, a kroz pisanja i vizualnu umjetnost učvršćivalo

mišljenje, kako su crna boja kože afričkih crnaca i Roma, neprihvatanje kršćanstva muslimana i židova, te nazadnost i težak život seljaka, Božja kazna i znak da u svima njima postoji nešto urođeno kvarno i zlo. Viđeni kao oni koji imaju urođenu „grešku“, crnci, muslimani, židovi, seljaci i Romi su se prikazivali u paklu, kao robovi i sluge, kao poluljudi životinjskih i đavoljih obilježja, kao necivilizirani i vulgarni barbari i divljaci, kao ružni i zli ljudi iskrivljenih i deformiranih lica. Umjetnost je vizualno utjelovljavala uvjerenja o „drugima“, a istovremeno je i doprinosila produbljivanju razlika i podjela između različitih ljudi, što je bilo posebno važno u vrijeme kada ljudi nisu znali čitati ni misliti, i kada je Crkva u najvećoj mjeri oblikovala živote Europljana. Domišljati opisi i svjedočanstva o zaostalosti i neukosti (crnaca, seljaka, Roma) i okrutnosti i izopačenosti (muslimana i židova) prikazivali su se i u umjetnosti, i ostajali živi i svježi u kolektivnom sjećanju i svijesti kršćanskih Europljana. Isprva su takvi prikazi i napuhana svjedočanstva služila da se izgradi i učvrsti kršćanski identitet kao onaj koji je dominantan i superioran, a kasnije su se oni koristili kako bi se opravdali kolonijalizam i imperijalizam što su ih sprovodile europske sile u XVIII. i XIX. stoljeću. Ovaj diplomski rad pokazuje kako se umjetnost često koristila kao propagandna poruka koja je imala za cilj dodatno oskrnaviti lik „drugih“ i zapečatiti njihovu sudbinu.

U kontekstu vremena u kojem živimo u kojemu se i dalje vode mnogi ratovi a mržnja ne jenjava, bilo je vrlo zanimljivo pratiti razvoj i stvaranje stereotipa po kojima živimo. Naime, iako živimo u dobu globalizacije u kojemu smo sve bliži jedni drugima i imamo priliku učiti jedni o drugima, negativni stereotipi koji su stvoreni u srednjem vijeku (a i prije) i dalje su oni prema kojima sudimo lik, prošlost, ulogu i značaj „drugih“. Samo onaj tko poput Lady Montague može da se oslobodi pristranih usađenih uvjerenja, moći će ugledati ovaj svijet kao mjesto u kojemu ima dovoljno mjesta za sve. Osim toga, takav će moći naučiti puno i o „drugima“ i o sebi samome, jer, šireći vidike on može usporediti svoje i tuđe, cijeliti sličnosti i razlike, preuzeti dobro i odbaciti loše, te nalaziti kompromise i najbolja moguća rješenja. Budući povjesničari, etnolozi, povjesničari umjetnosti moći će čitati ovaj rad ukoliko i sami budu zainteresirani za ulogu „drugih“ u europskoj povijesti i umjetnosti. U njemu će moći naći presjek nekih od najvažnijih događaja njihove povijesti i pratiti razvoj vizualnih prikaza afričkih crnaca, muslimana, židova, seljaka i Roma, a onda dalje sami istraživati one aspekte koji ih najviše intrigiraju i zanimaju. Važno je istaknuti da bi se za potrebe budućih istraživanja i pisanja o „drugima“ na našem jeziku najprije trebalo pomno razmisliti o ciljanoj skupini „drugih“ jer je zaista veliki pothvat pisati o cijeloj jednoj rasi ili naciji, i njihovom

položaju u stvarnome i naslikanome životu. Dakle, bilo bi poželjno (a i puno jednostavnije) posvetiti se jednoj skupini „drugih“ i nastojati rasvijetliti razloge zbog kojih su bivali negativno ili pozitivno percipirani i predstavljeni na mentalnim i vizualnim mapama europskog društva i europskih umjetnika. Također, s obzirom na raznolikost samih umjetničkih djela, trebalo bi precizno odrediti o kojim prikazima pisati (religijskim ili svjetovnim), izabrati jednu vrstu umjetnosti (slikarstvo, grafiku ili kiparstvo) ili konkretan dio Europe (npr. venecijanska ili flamanska škola) u kojima su takva djela nastajala. Ukoliko bi se kao predmet istraživanja uzela određena slikarska škola (ili radionica), onda bi bilo važno analizirati umjetnička djela iz prve ruke, te nastojati otkriti točne puteve kojima su stigla na prostor Hrvatske kroz arhivske dokumente kako bi se precizno ustvrdile njihova datacija i atribucija. Na ovaj način će pisanja i bilježenja o „drugima“ i njihovim prikazima koji se nalaze na prostoru Hrvatske biti preglednija, jasnija i detaljnija.

Osjećam da je ideja za pisanje o „drugima“ proizašla i iz mog odrastanja u Bosni i Hercegovini, državi u kojoj su tri strane, bez obzira na zajedničku zemlju, klimu, prošlost i jezik, stranci jedne drugima. I nakon rata koji je davno završio, i dalje se naslađujemo nedostacima koje tražimo jedni u drugima, i dalje upiremo prste jedni u druge tražeći najvećeg krivca, i dalje uzdižemo svoje vrline nastojeći se prikazati boljima i autohtonijima. Ista stvar je i sa ostatkom svijeta, a možda se sve može objasniti psihološkom potrebom da se izborimo za i uljuljkamo u osobni identitet koji definiramo kao onaj koji je moćniji i uzvišeniji. Ubijeđeni smo da je to jedini put koji nas vodi do sigurnosti i privilegija, no psihologija je također dokazala i to da je onaj koji izigrava i promiče silu zapravo nesiguran, iskompleksiran i nestabilan. Istina je, zapravo, da smo svi, manje-više isti, da svi želimo biti sretni i voljeni. Razlike koje postoje među nama samo su posljedica različitih klimatskih uvjeta, reljefa, prošlosti, no one su tako lijepe, i tako lako premostive. Obični ljudi, kojima ne znamo imena ni broj, su ti koji stradaju prvi u ime lažnih identiteta i imaginarnih podjela na Istok i Zapad, dobre i loše, bolje i gore. Tako je bilo u prošlosti, tako je u sadašnjosti, a tako će biti i u budućnosti sve dotad dok budemo živjeli u neznanju, strahu i zatrovanosti. Ovaj diplomski rad pokazuje kako se propaganda i negativni stereotipi stvaraju i vizualno oblikuju od onih kojima odgovara zadržati primat i moć, i stoga nas podsjeća koliko je važno učiti, čitati, putovati, osjetiti se „drugim“, i tek onda zaključivati i činiti. U tom dugom i složenom procesu možda pomogne i ovaj diplomski rad koji može ukazati na stereotipe (i pozitivne i negativne) o „drugima“ koje svi nosimo u sebi, te koliko je bitno riješiti se istih kako bi se

ovaj šaroliki i raznovrsni svijet doživio i osjetio bez straha i potrebe za vanjskim neprijateljem koji bi preuzeo unutrašnje nesigurnosti i nedostatke.

KATALOG I LIKOVNA ANALIZA ODABRANIH DJELA

Za potrebe istraživanja u sklopu svog diplomskog rada, odlučila sam istražiti djela koja se čuvaju zbirkama slikarstva u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU i Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Riječ je o jednim od najvećih i najraznovrsnijih zbirki likovnih djela na prostoru Hrvatske uopće, pa je bilo sasvim prirodno i logično potražiti prikaze „drugih“ upravo u spomenutim zbirkama. Na moje veliko iznenađenje i zadovoljstvo, u digitalnim zbirkama Strossmayerove galerije starih majstora HAZU i Muzeja za umjetnost i obrt, pronašla sam više od dvadeset djela na kojima su prikazani drugi, a koji datiraju iz vremena renesanse i baroka.

Veoma je bitno naglasiti da postoje određene razlike u načinu na koji sam istraživala i analizirala likovna djela iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU i načinu na koji sam istraživala i analizirala likovna djela iz Muzeja za umjetnost i obrt. Naime, kako bih uopće pristupila digitalnoj zirci Starih majstora koja se čuva u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU, bilo je neophodno kontaktirati suradnike i osoblje te ustanove kako bih objasnila što je cilj mojeg istraživanja i koji dio zbirke mi je točno potreban. Ljubaznost i pristupačnost suradnika i stručnjaka zaposlenih u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU bili su pravo osvježenje – oni su mi dozvolili da satima pregledam njihovu digitalnu zbirku koja broji više od tisuću likovnih djela. Nakon što sam odabrala djela na kojima se nalaze „drugi“, bili su toliko ljubazni da mi dozvole uvid u dokumentacijsku karticu svakog od tih djela u kojima sam mogla pronaći ključne podatke kao što su autorstvo, datacija, tehnika, atribucija, način na koji su slike stizale u Strossmayerovu galeriju starih majstora HAZU, itd. Svi ovi podaci su bili od velikog značaja, jer sam na osnovu njih mogla praviti daljnje vlastite analize, smjestiti pravilno svako od odabranih djela u određeni kontekst, i, konačno, donositi vjerodostojne zaključke o njima.

S druge strane, djela na kojima su prikazani „drugi“ a koja se čuvaju u odajama Muzeja za umjetnost i obrt odabrala sam nakon razgledanja stalnog postava i zbirke koja je dostupna u digitalnom obliku, i koja sadrži gotovo dvije tisuće slika. Zahvaljujući projektu *AthenaPlus* koji je započeo 2013. godine, danas svi imaju pristup bogatoj riznici ovog važnog hrvatskog muzeja. Ono što je vrlo zahvalno je činjenica da je moguće u tražilici upisati glavne pojmove i tako olakšati potragu i samo istraživanje. Nažalost, ovakav način pretrage nije mi omogućio da dođem do podataka o putevima i točnom vremenu ulaska djela u zbirku Muzeja za umjetnost i obrt, kao niti o atribuciji djela ili eventualnim restauratorskim zahvatima koji

su realizirani u prošlosti. Ipak, svi ostali važni podaci poput datacije, autorstva, tehnike i dimenzija su jasno naznačeni u spomenutoj digitalnoj zbirci. Smatrala sam da je važno pregledati i korpus djela koja nisu dio stalnog postava, jer sam samo na taj način mogla dobiti cjelovit dojam o samoj zbirci i zastupljenosti prikaza „drugih“ u njoj.

Bitno je naglasiti da ću u nastavku pisati o slikama onim redoslijedom koji će pratiti poglavlja u mom diplomskom radu. To, dakle, znači, da ću analizirati raznovrsne sakralne i profane teme na kojima se nalaze redom crni likovi, potom istočnjačke ličnosti (odnosno Osmanlije i Arapi), židovi, seljaci, i konačno, Romi. Obzirom na to da sam pronašla djela koja prikazuju istu ikonografsku temu, ali se nalaze u objema ustanovama, djela ću poredati prema njihovim inventarnim oznakama. Prednost će imati djela iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU zbog većeg broja informacija kojima raspolazem o slikama koji se u njoj čuvaju. Nakon što opišem i analiziram slike koje se nalaze u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU, pisat ću i analizirati slike iz Muzeja za umjetnost i obrt koje ću, također, redati prema inventarnim oznakama i brojevima.

U nastavku je kataloški opis kao i likovna analiza svih djela koja su korištena za potrebe istraživanja i pisanja ovog diplomskog rada:

1. Način Bonifazija de' Pitati Veronesa (Verona, 1487. – Venecija, 19. listopad 1553.)

Poklonstvo Tri kralja

XVI. stoljeće

ulje na dasci (jelovini), 64,4 x 81,8 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG – 233



Ne postoji nikakav podatak o ranijem smještaju ovog primjera sitnoslikarstva, no u njegovoj popratnoj dokumentacijskoj kartici naveden je podatak da je ono dospjelo u Strossmayerovu galeriju starih majstora HAZU kao poklon biskupa Josipa Jurja Strossmayera 1883. godine.⁴⁰⁷ U katalogu Strossmayerove galerije starih majstora objavljenom 1982. godine spominje se jedno drugo djelo, *Zaruke sv. Katarine*, koje je nabavio biskup Strossmayer a koje je već od prvog kataloga 1885. godine, prema mišljenju Ćire Truhelke, bilo pripisano Bonifaziju de' Pitati Veroneseu.⁴⁰⁸ Godine 1939., A. Schneider je pripisao ovo djelo školi Bonifazija de' Pitati Veronesea, a sličnosti između ovog ostvarenja i *Poklonstva kraljeva* vide se u crtama lica djeteta Isusa (nos, linija kose, djetetova angažiranost) i efektnom toplom žutom svjetlu koje obasjava aktere događaja različitim intenzitetom s obzirom na njihovu važnost.

Kada je riječ o restauratorskim zahvatima, onda je važno naglasiti da je upravo restaurator Ferdo Goglia opisao oštećenja koja je zatekao i radnje koje je poduzeo kako bi slici vratio stari sjaj.⁴⁰⁹ Kako navodi, najranija mjerenja slike pokazala su nešto veće dimenzije, što pokazuje da se daska na kojoj je oslikan prikaz vremenom smanjila i stisnula zbog vrućine. Upravo zbog toga, na nekim mjestima je boja otpala, a na nekim su se pojavile nakupnine mjehurića i horizontalne linije. Goglia je detaljno opisao svaki od prikazanih likova i njihovo zatečeno stanje, pa tako navodi da je sv. Josipu boja otpala u predjelu vlasi, sa desne strane nosa i na pozadini, a da su nakupnine mjehurića bile vidljive na njegovoj lijevoj obrvi, čelu, bradi, brku i ogrtaču.⁴¹⁰ Kada je u pitanju prikaz Bogorodice, Goglia navodi da su nakupnine mjehurića bile vidljive na zelenom plaštu, njenom struku i rukavu sa kojega je otpala boja u predjelu nadlaktice.⁴¹¹ Na prikazu djeteta Isusa, mjehurići su bili vidljivi na lijevoj nozi i ramenu, a navodi se i da je na nosu otpala boja, a kada su u pitanju tri kralja, onda Goglia prvo navodi da je kralj s bijelom bradom imao mjehuriće na čelu, nosu i licu, a da je boja otpala u predjelu gornjeg dijela brade i brka.⁴¹² Potom navodi da je crni kralj imao dva velika mjehura na nosu i četiri velika mjehura na glavi, dok je posljednji opisan kralj koji se nalazi na desnoj strani prikaza imao desetak mjehurića

⁴⁰⁷ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴⁰⁸ Vinko Zlamalik (ur.), *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1982., str. 198.

⁴⁰⁹ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹⁰ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹¹ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹² Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica

na glavi.⁴¹³ I pozadina je, naročito u gornjem dijelu, bila oštećena manjim i većim mjhurima. Goglia je naveo i ranije restauratorske zahvate, pa tako spominje da su već ranije kitana mjesta ispod nosa i na bradi kralja sa bijelom bradom, potom srednji dio desne noge i lijevo bedro uz draperiju na Isusu, zatim draperija, nadlaktice, desni dio čela i područje ispod lijevog oka na Bogorodici, te čelo, desni brk, kosa i brada na sv. Josipu.⁴¹⁴ Osim toga, Goglia navodi da su rupice koje su se javile na pozadini već ranije kitane, a da se potom nanio debeli sloj firnisa, što pokazuje da je slika bila znatno oštećena i da je sa mnogih njenih dijelova otpala boja.⁴¹⁵ Intervencije i kitanja koje je realizirao Goglia odnose se na pozadinu (desni kut slike, odnosno desno od Bogorodičine glave), Gašpara (ispod desnog oka i kosa iznad desnog uha), Baltazara (bijelo krzno), dijete Isusa (lijevo uho, ruka i noge), Bogorodicu (kosa, donji dio uha uz veo, veo, crvena draperija, te nadlaktica), i sv. Josipa (kosa, lijevo oko, nos, brk, usna, crvena draperija).⁴¹⁶

Zanimljivo je da se u podacima o ovoj slici koji su dostupni u arhivu Strossmayerove galerije starih majstora HAZU ne nalaze nikakvi podaci o ranijoj literaturi u kojoj se spominje ovo djelo, baš kao ni podaci o ranijim atribucijama. Biskup Strossmayer je pripisao ovu sliku mletačkoj školi i radionici Bonifazija de' Pitati Veronesea prema prijedlogu Ivana Simonettija.⁴¹⁷ Simonetti je bio slikar, ali i jedan od glavnih distributera i posrednika koji je nabavio veliki broj djela koja se danas nalaze u Strossmayerovoj galeriji. Imao je vrlo važnu ulogu u stvaranju zbirke Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, a očito i veliki utjecaj na samog biskupa Strossmayera kojemu je predlagao, primjerice, da treba kupiti i restaurirati čak deset slika Andrije Medulića Schiavonea za svečano otvorenje Galerije.⁴¹⁸ Za razliku od drugih nabavljača slika, Simonetti nije bio pretjerano opterećen vještačenjem slika i pravilnom atribucijom, pa je gotovo polovica slika koju je osigurao za Strossmayerovu galeriju starih majstora HAZU pogrešno atribuirana. Ipak, treba uzeti u obzir da su u

⁴¹³ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹⁴ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹⁵ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹⁶ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹⁷ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

⁴¹⁸ Domagoj Šegregur, »Stvaranje Strossmayerove galerije«, u: *Cris: Časopis Povijesnog društva Križevci* 1 (2012.), str. 432-433.

to vrijeme znanstvene povijesno-umjetničke metode bile još uvijek nedovoljno razvijene.⁴¹⁹

Poklonstvo Tri kralja je ikonografska tema koja se najčešće javlja na djelima koja prikazuju „druge“, a koja sam pronašla u zbirkama Strossmayerove galerije starih majstora HAZU i Muzeja za umjetnost i obrt. U formatu vodoravno položenog pravokutnika prikazana je jedna od omiljenijih biblijskih scena u povijesti umjetnosti. Na prikazu se nalazi šest likova, a smiještanjem Svete obitelji (dakle, Josipa, Bogorodice i djeteta Isusa) na lijevu stranu prikaza i tri kralja (dakle, Melkiora, Baltazara i Gašpara) na desnu stranu prikaza, postignuta je ravnoteža – jednak broj likova zauzima lijevu i desnu stranu prikaza. Likovi su postavljeni u prvi prostorni pojas prikaza, oni su na samom rubu slikanoga prostora, dok se u pozadini tek naziru tamna arhitektura koju je teško prepoznati i zelena brda. Osim djeteta Isusa, niti jedan drugi lik nije prikazan u punoj veličini. Prvi sa lijeve strane prikazan je sv. Josip kako promatra ovaj svečani događaj preko Bogorodičinog ramena. Kao i na većini prikaza, i ovdje je sv. Josip postavljen uz sami rub slike, on je sporedan i ne skreće pažnju promatrača s važnog događaja. Prikazan je ćelav i sa sijedom bradom, na sebi ima crvenkastu tkaninu i ogrtač iste boje, dok u šaci pridržava štap. Iznad njegove glave naslikana je aureola koja je gotovo prozirna, a koja ukazuje na njegovu svetost i važnost. On pažljivo promatra trojicu kraljeva i poklone koje su donijeli. Druga u nizu je Bogorodica koja je prikazana u sjedećem položaju i poluprofilu. Odjevena je u haljinu crvenih tonova koja je stegnuta smeđim remenom u predjelu iznad struka. Naborana crvena tkanina na rubovima rukava i izreza završava bijelom tkaninom. Ona pažljivo promatra interakciju svog sina Krista i najstarijeg od kraljeva, Melkiora, dok sjedi ogrnuta velikim i dugim zelenim plaštom koji je komplementaran s njenom crvenom haljinom. Ovakva koloristička shema odstupa od uobičajenih prikaza Bogorodice koji podrazumijevaju plavi plašt i crvenu haljinu. Kosa joj je smeđe boje, i skupljena je u bijelu kapicu koja je postavljena na potiljak njene glave. Kao i sv. Josip, i Bogorodica ima aureolu naslikanu iznad glave koja je diskretna i gotovo prozirna. Na njenom krilu sjedi dijete Isus koje je debeljuškasto, nago, i omotano bijelom tkaninom. Kao i svako drugo znatiželjno dijete, i dijete Isus pruža ruke prema okrugloj posudici koju mu ispruža kralj Melkior nastojeći dodirnuti je i ispitati svojim

⁴¹⁹ Isto, str. 432.

debeljuškastim šakama. Iza ovog prikaza interakcije djeteta Isusa i kralja Melkiora, prikazan je Baltazar, najmlađi od tri kralja koji je predstavljao Afriku. Donji dio njegovog tijela zaklonjen je djetetom Kristom i Melkiorom, no, jasno se mogu vidjeti njegova narančasta duga košulja s ovratnikom, tamnozeleni ogrtač sa bijelim krznom, i gusto vezeni okrugli turban na njegovoj glavi. U podignutoj desnoj ruci drži ukrašenu i zlatnu posudicu u kojoj se nalazi mirisna smola – dragocjeni poklon koji će upravo predati novome Kralju. Baltazar je jedini koji ne gleda direktno u Svetu obitelj već je u poluprofilu okrenut ka Gašparu, kao da od njega čeka neki znak ili potvrdu. Afrički kralj ovdje nije prikazan u pretjerano egzotičnom ili svečanom odijelu, niti je ukrašen mnogobrojnim narukvicama, naušnicama i lančićima. Između Baltazara i Gašpara nalazi se najstariji kralj Melkior koji je, kao i na većini drugih prikaza *Poklonstva kraljeva* prikazan kao onaj koji je najbliži Svetoj obitelji i koji je u neposrednom kontaktu sa djetetom Kristom kojemu ispruža posudicu u kojoj se nalazi zlato. Baš kao i sv. Josip, on je proćelav i ima dugu sijedu bradu (znatno dulju u odnosu na sv. Josipa, čime se želi naglasiti njegova starost, ali i mudrost). Kao i ostali likovi, i on je odjeven u crveno-narančastu tkaninu i plašt čiji rubovi završavaju bijelom tkaninom na predjelu rukava. Posljednji u nizu je kralj Gašpar koji je prikazan kao sredovječan čovjek smeđe kratke kose i brade. I boja njegove draperije uklapa se u cjelokupni kolorit, pa je tako prikazan omotan u narančasto-crvenu tkaninu koja također ima bijele obrube. U svojoj desnoj ruci on pridržava zlatnu posudicu u kojoj se nalazi tamjan. Slika doista odiše ravnotežom što se vidi u broju likova, njihovom rasporedu i položajima lica koja su ili u poluprofilu ili profilu, bojama njihovih haljina i ogrtača. Iako zasada nije moguće utvrditi da li je baš Bonifazio de Pitati Veronese autor ovog djela, sigurno je da je u pitanju djelo koje dolazi iz mletačke radionice zbog načina na koji je korištena boja koja je nanošena u širokim potezima. Točnije, na ovom prikazu nema oštrih linija niti kontura, naglasak nije na crtežu nego na boji kojom se postižu sjene, nabori na tkaninama, i pregibi na tijelima.

2. Neznani autor

Poklonstvo Tri kralja

XVII. stoljeće

ulje na dasci, 33,9 × 46,5 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 272



Nažalost, u dokumentacijskoj kartici ovog prikaza nisu upisani podaci o njegovom izvornom smještaju, no ono što je poznato je da je djelo stiglo u zbirku Strossmayerove galerije starih majstora HAZU kao poklon kanonika dr. Franje Račkog 1890. godine.⁴²⁰ U dokumentima ove slike nema nikakvih podataka o stanju slike u kojem je bila kada je tek dospjela u Strossmayerovu galeriju starih majstora HAZU, niti su dostupni podaci o eventualnim restauratorskim zahvatima koji su realizirani nakon njenog dospjeća. No, ono što je dostupno jesu podaci o katalozima slikarskih ostvarenja iz 1895. godine (urednika Milivoja Šrepla) i 1922. godine (urednika Petra Knolla), u kojima se u prvom navodi da je djelo nastalo prema načelima mletačke škole, a u drugom da je slika nabavljena sa ispisanim imenom Paola Veronesea.⁴²¹

U formatu vodoravno položenog pravokutnika prikazano je *Poklonstvo Tri kralja* sa sveukupno osam likova, zbog čega je postignuta ravnoteža na istome. Za razliku od *Poklonstva Tri kralja* koje je pripisano načinu Bonifazija de' Pitati Veronesea, na ovom su likovi također u prvom prostornom pojasu, ali nisu smješteni tik uz rub slikanoga prostora. Ovdje su oni prikazani unutar širokog kadra i u punoj veličini. Čitava scena je smještena između visokih tamnih zidova, a zbog lošeg stanja u kojem se slika nalazi (ona je potamnijela, boja je otpala na nekim mjestima, a na njoj se nalaze brojne horizontalne pukotine) jako je teško odgonetnuti što se točno nazire u pozadini ovog prikaza i što točno predstavlja konstrukcija koja podsjeća na trup broda ili pak čudovišno biće koje podsjeća na zmaja. U prvom prostornom pojasu slike, prvi sa lijeve strane je sv. Josip koji je prikazan u stojećem položaju i nalazi se iza

⁴²⁰ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 272, dokumentacijska kartica.

⁴²¹ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 272, dokumentacijska kartica.

Bogorodice. Prikazan je kao starac sijede kose i brade, u zeleno-žutoj haljini i naboranom ogrtaču koji pridržava svojom desnom rukom. Iznad glave se nalazi aureola koja je prikazana kao jednostavan i tanki zlatni prsten. Čini se kako mu je pogled, baš kao i kralju Gašparu, usmjeren prema crnom kralju Baltazaru. Tik ispred njega nalazi se Bogorodica koja je prikazana kako sjedi na kamenom bloku i koja je odjevena u standardnu kombinaciju crvene haljine i plavog plašta koji je omotan oko njenog struka i spušta se skoro sve do zemlje (vidljivi su samo vrhovi nožnih prstiju njene desne noge). Ispod izreza crvene haljine vidljiva je bijela tkanina, dok je plavi dugi plašt na ivicama ukrašen žutom bojom. Nema pokrivenu kosu, ali ima jednostavnu aureolu iznad glave koja je jednaka onoj iznad glave sv. Josipa. Bogorodica na ovom prikazu ne drži dijete Isusa u krilu već ga pridržava i primiče najstarijem od kraljeva, Melkioru. Dijete Isus prikazano je kao punašno dijete kovrčave kose oko čijeg je struka i bedara neobavezno omotana bijela tkanina. On pozorno i pomalo suzdržano (što se vidi u podignutoj lijevoj ruci koju drži na prsima, a ne ispruža je prema kralju kao što je to čest slučaj na prikazima *Poklonstva kraljeva*) promatra Melkiora koji svojom lijevom rukom pridržava desno stopalo djeteta Isusa. Najstariji kralj je u pozi dubokog poštovanja – on kleči i klanja se Sinu Božjemu dok pridržava desnu ruku na prsima, no njegov je pogled usmjeren direktno u Bogorodicu i dijete Isusa. Odjeven je u masivnu sivu haljinu koja ima ovratnik i pritegnuta je remenom u predjelu struka. Čini se kako je tkanina ukrašena crveno-narančastim obrubima i izvezenim šarama. Preko desnog ramena se spušta dugi, bijeli, krzneni ogrtač, a ispred njega je odložena zlatna posudica. Iza Melkiora je prikazan Gašpar u stojećem položaju kojemu vidimo samo gornji dio tijela koje je odjeveno u zeleno-smeđu haljinu i široki ogrtač. Prikazan je kao sredovječan čovjek prosijede brade i kose koji u poluprofilu gleda u Baltazara, kao da želi provjeriti da li najmlađi kralj prati protokol. U svojoj desnoj ruci drži predmet koji se presijava i u kojemu se nalazi tamjan. Odmah pored Gašpara je Baltazar koji je odjeven najsvečanije od svih – on je u zelenom kostimu koji je u predjelu struka i prsa ukrašen izvezenim zlatom, a omotan je dugim crvenim ogrtačem čiji jedan kraj pridržava u svojoj lijevoj ruci. U desnoj ruci pridržava zlatni kovčežić, a na glavi mu je gusto vezeni bijeli turban na čijem se vrhu nalazi šiljasta, zlatna kruna. On je u pozi blagog naklona, i prikazan je kao crnac velikih crvenih usana, te sa zlatnom ogrlicom i naušnicom. Odmah iza Melkiora, a ispred Baltazara, prikazan je dječaćić odjeven po modi tadašnjeg vremena – bijelu košulju preko koje je navučen tamniji prsluk i koja završava nabranim, bijelim

ovratnikom. On objema rukama pridržava dugi, krzneni Melkiorov ogrtač, te pažljivo promatra taj važni događaj koji se odvija ispred njega. Prvi prostorni pojas i, uopće, cijela skupina likova, završavaju muškim likom koji je zaklonjen kamenim blokom, i odjeven u zelenu košulju preko koje je navučena crvena košulja. I on je prikazan u poluprofilu i blagom naklonu, ali čini se kako mu je pažnja podijeljena između dječaka koji je neposredno ispred njega i samog darivanja. Likovi i njihova lica osvijetljeni su nepoznatim izvorom svjetla koje dolazi iz desnog donjeg kuta slike. Kao i na prethodno opisanom primjeru, i na ovom je boja ta kojom se postižu dubina, sjene, pregibi i nabori tkanina i tijela, i uopće granice tijela i predmeta.

3. Neznani italo-kretski slikar

Poklonstvo Tri kralja

XVI. stoljeće

ulje na dasci, 50,1 × 63,8 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 278



Za razliku od ostalih ovdje analiziranih djela, ovo je jedino koje je dio zbirke starih majstora koja se čuva u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU a koje nema svoju pripadajuću dokumentacijsku karticu. Stoga nije moguće pisati o nekadašnjem smještaju ove slike ili stanju u kojem se nalazilo kada je prispjelo u Galeriju, niti o načinu na koji je prispjelo na hrvatski teritorij i bilo zapremljeno u zbirku, kao niti o eventualnoj atribuciji i kasnijim restauratorskim zahvatima.

U formatu vodoravno položenog pravokutnika, prikaz *Poklonstva Tri kralja* je na ovom primjeru smješten ispred kamene arhitektonske konstrukcije koju čine jednostavni dorski stupovi i arkade, a nadsvođena je drvenim gredama. U prvom

prostornom pojasu, neposredno ispred promatrača, smješteno je sedam likova prikazanih u punoj veličini. Na desnoj strani prikaza nalazi se Sveta obitelj koja je prikazana na uzvišenom kamenom bloku čime se oni simbolički izdižu iznad ostalih likova. Prvi s desne strane je sv. Josip koji je prikazan kao starac prosijede kose i brade u sjedećem položaju. Odjeven je u smeđu haljinu preko koje je navučen narančasti plašt, a donji dio tijela prekriven je plavom draperijom. Kao i obično, sv. Josip je po strani, a njegova sporedna uloga istaknuta je i pozom u kojoj se prikazuje - njegova glava oslonjena je na jednu ruku, kao da pažljivo, i s određenom dozom skepticizma, promatra darivanje svog sina (ili pak crnoga kralja). Riječ je o impostaciji kakva se mogla vidjeti još kod Rafaela, Giulia Romana, Julija Klovića, itd., a koja je isključivala sv. Josipa iz glavne radnje. Osim toga, postavljen tako da mu je glava naslonjena na ruku, sv. Josip otkriva svoju samoću, oprez (jer je on taj koji brine o svome sinu Isusu i Božjoj Majki), zabrinutost (jer je on taj koji je morao shvatiti da nije tek prevareni suprug) ili čuđenje (jer je on obični smrtnik pred kojim se dešavaju najveća čuda).⁴²² Ponekad bi se sv. Josip potpuno isključivao iz radnje tako što bi se prikazivao kako spava (npr. kod Andree Mantegne), što je, osim ove funkcije, ilustriralo i vizije koje je sv. Josip doživio dok je snivao a koje su mu bile vodilja i dokaz uzvišenoga. Kao i druga dva člana Svete obitelji, i on ima aureolu koja je prikazana u obliku tankog zlatnog prstena. Ispred njega je, prikazana kako sjedi na istom kamenom bloku, Bogorodica odjevena u bordo haljinu preko koje je nasvučen smeđi plašt. Na glavi joj je bijeli veo koji na krajevima ima resice i spušta se niz njen vrat, sve do grudi. Ona objema rukama oprezno pridržava svog znatiželjnog sina koji se propinje naprijed prema Melkioru. Dijete Isus je prikazano kao punašno čeljade oko čijeg je tijela omotana bijela tkanina koja ima resice na krajevima, dok se iznad njegove glave nalazi aureola koja ima oblik sunčevih zraka. On jednom rukom poseže za poklonom koji mu nudi Melkior, a drugom poseže prema samom Melkioru koji je prikazan kako kleči ispred Svete obitelji odjeven u jednostavni bordo ogrtač koji na predjelu ramena i krajevima ima narančaste i bijele krznene detalje. Najstariji kralj je prikazan kao proćelav čovjek sijede duge brade koji u rukama ispruža zlatnu posudu. Zanimljivo je da je odložio svoju krunu na kameni blok, vjerojatno kako bi odao puno poštovanje onome koji je bio jedini istinski Kralj. Iza njega se nalazi Gašpar koji je prikazan kao sredovječni čovjek smeđe kose i duge smeđe brade kako drži čvrsto

⁴²² Fernando Lanzi i Gioia Lanzi, *Saints and Their Symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images*, Collegeville: Liturgical Press, 2003., str. 40.

izduženi pehar u kojemu se nalazi poklon za dijete Isusa. I on je odjeven u crveno-narančastu draperiju dok su mu ramena prekrivena plaštom koji je nešto svjetlije boje. Na glavi mu je ista onakva krunu kakvu je Melkior spustio na pod – kruna je zlatna, ima pet šiljaka, a svaki završava bijelim biserom. Posljednji u nizu, obzirom da je i najmlađi, prikazan je Baltazar kao golobrad i mlad crnac odjeven u zelenu draperiju koja je ukrašena zlatnim izvezenim trakama u sredini i na ramenima. Za razliku od druga dva kralja, na Baltazarovoj glavi je zanimljivi okrugli turban ukrašen horizontalnim prugama i grošem sa smaragdima, dok mu je za ušnu resicu zakačena bijela, sjajna naušnica. Iako upravo preuzima zlatni pehar od svog pomoćnika i pratitelja, njegov fokus usmjeren je ka Bogorodici i djetetu Kristu. Pratitelj je zapravo mladić odjeven u prugaste hlače i crveni ogrtač koji je u struku privezan smeđim pojasom a preko kojeg se spušta bijeli veo prošaran prugama. Na glavi mu je orijentalno pokrivalo u obliku niskog turbana koji završava crvenim ćupom. On predaje poklon Baltazaru i pomno ga promatra podignute glave. U pozadini se nalazi brdo s nekoliko stabala i nebo na kojem sjaji zvijezda repatica koja je dovela trojicu kraljeva do Betlehema. Važno je istaknuti da su na ovom djelu vidljiva obilježja italo-kretske škole slikarstva koja se javila u XIV. stoljeću i trajala sljedećih tri stotine godina. Nakon pada Konstantinopolja 1453. godine kada ga osvajaju Osmanlije, središte pravoslavlja postaje Grčka, a ikone se i dalje nastavljaju slikati i proizvoditi u njenim sjevernim i središnjim dijelovima, na Peloponezu, Kreti, i drugim otocima. Od svih su se ponajviše istaknuli majstori koji su djelovali na otoku Kreti, a koji su uspjeli spojiti bizantska i zapadnjačka (posebice venecijanska) obilježja. Italo-kretsko slikarstvo odlikuju mekši potezi kista; suptilne sjene i gradacija boje pomoću kojih se postiže voluminoznost likova a posebice draperije i njenih nabora (kao što je donji dio Bogorodičinog plašta ili crveno-narančasta draperija kojom je ogrnut kralj Gašpar); duboki i bogati tonovi tamnoljubičaste, tamnoplave i zeleno-smeđe, dok se draperija uglavnom prikazuje u tamnocrvenim i tamnosmeđim tonovima (na analiziranom prikazu su sv. Josip, Bogorodica, Melkior, Gašpar i mladi pratitelj prikazani u tamnocrvenim, tamnosmeđim i cinober bojama); lice Bogorodice koje je bijelo sa nijansama ružičaste na obrazima; slobodno slikana draperija sa zlatnim detaljima što je omogućilo miješanje umjetnog zlatnog pudera i smole; komplementarnost tonova i sjena (kao što je slučaj na analiziranom djelu na kojemu je crvena draperija pratitelja

prekrivena zelenim sjenama dok zelena draperija u koju je odjeven Baltazar ima smeđe sjene).⁴²³ Moguće je uočiti i određene nepravilnosti koje se mogu vidjeti u neravnome tlu, neprirodnim sjenama koje bacaju noge mladića pomoćnika, dorskim stupovima iza Gašpara koji izgledaju nejednako i neravno, itd.

4. Matteo da Milano (aktivan u periodu između 1490. i 1520. godine u Rimu i Ferrari)

Poklonstvo Tri kralja

akvarel na papiru, 170 × 105 mm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 342



Čini se kako je slika i ranije bila uvrštena i planirana biti dijelom zbirke i svečanog otvorenja Strossmayerove galerije s obzirom na popis Milka Cepelića, inače Strossmayerovog tajnika, što ga je sastavio 1870. godine. U Cepelićevom popisu je djelo opisano kao minijatura oslikana na pergameni koja je nađena i došla iz Amalfija, talijanskog grada koji se nalazi na jugozapadnom dijelu Apeninskog poluotoka u blizini Salerna.⁴²⁴ Ipak, novijim istraživanjima arhivske građe, utvrđeno je da je četrnaest sitnoslika iz *Časoslava Alfonsa I. d'Estea* (među kojima se nalazi i ovo *Poklonstvo Tri kralja*) i četiri sitnoslike iz *Brevijara Ercolea I. d'Estea* kupljeno od vojvode Giovannija d' Amalfija u Rimu po cijeni od 4000 rimskih škuda.⁴²⁵ Cepelić je ipak točno naveo da je slika dospjela na hrvatski teritorij zahvaljujući posredovanju dr.

⁴²³ Nikodim Pavlovich Kondakov, *Icons*, New York: Parkstone Press International, 2009., str. 94-96.

⁴²⁴ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 342, dokumentacijska kartica.

⁴²⁵ Iva Pasini Tržec i Ljerka Dulibić, »Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880.«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 35 (2011.), str. 211.

Nikole Voršaka.⁴²⁶ Kanonik Voršak bio je jedan od najznačajnijih i najentuzijastičnijih nabavljača likovnih djela za zbirku Strossmayerove galerije starih majstora HAZU. Kao kanonik Zavoda sv. Jeronima u Rimu, imao je dodira i saznanja o svim tadašnjim umjetničkim krugovima i tržištima, a posebno je značajan jer je strastveno pratio trgovinu slika, raspitivao se o djelima, cjenkao se i radosno javljao ako je uspio nabaviti neko važno djelo, marljivo opisivao stanje slika koje bi kupovao i žurno ih nosio stručnjacima koji su procjenjivali dataciju i atribuciju djela.⁴²⁷

U katalogu Čire Truhelke iz 1885. godine navodi se da je riječ o minijaturi iz XV. stoljeća koja pokazuje obilježja talijansko-francuske škole.⁴²⁸ Nekoliko godina se analiziralo porijeklo dragocjenih sitnoslika na koje je Strossmayer bio iznimno ponosan, a valja izdvojiti kako je Izidor Kršnjavi pokazao njihove fotografije engleskom kolekcionaru T. Gambieru Perryju iz Glouceстера i njemačkom povjesničaru umjetnosti Karlu von Lützovu, nakon čega je prvi rekao kako je riječ o flamanskom slikaru koji je živio i učio najvjerojatnije kod Leonarda da Vinci, dok je drugi tvrdio da je riječ o autoru sa sjevera Italije koji je najvjerojatnije bio sljedbenik veroneške škole.⁴²⁹ Ipak, već 1900. godine potvrđeno je da su sitnoslike izvorno bile dijelom dva rukopisa koji predstavljaju posljednja velika i značajna ostvarenja ferrarske minijature. Zahvaljujući pomnoj analizi porijekla i vremena nastanka sitnoslika Juliusa Hermanna koji je prvi prepoznao rukopis Mattea da Milana na sitnoslikama iz *Brevijara Ercolea I. d' Estea*, u katalogu objavljenom 1911. godine, urednik Josip Brunšmid grupirao je, pripisao četiri sitnoslike iz *Časoslova Alfonsa I. d' Estea* upravo Matteu da Milanu, i odredio ih kao uvodne listove glavnim dijelovima časoslova.⁴³⁰ Rad Mattea da Milana na oslikavanju ova dva rukopisa dokumentiran je 1504. godine, a ono što odlikuje sitnoslike su smisao za voluminoznost, utjecaji sjevernjačkih grafika i iluminiranih rukopisa, tradicionalan slijed i ikonografija sitnoslika, ali i inovativna rješenja u pojedinim prikazima.⁴³¹ Od standardnog pripisivanja sitnoslika opusu Mattea da Milana odstupio je Vinko Zlamalik koji je pisao o minijaturama iz „Oficija“ ferarskog vojvode Alfonsa I. d' Estea kao djelima

⁴²⁶ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 342, dokumentacijska kartica.

⁴²⁷ D. Šegregur, »Stvaranje Strossmayerove galerije«, 2012., str. 432.

⁴²⁸ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 342, dokumentacijska kartica.

⁴²⁹ I. Pasini Tržec i Lj. Dulibić, »Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880.«, 2011., str. 211.

⁴³⁰ Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, i Borivoj Popovčak, *Strossmayerova galerija starih majstora: Odabrana djela*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2012., str. 80-86.

⁴³¹ Isto, str. 80-86.

Mattea da Milana ili Tommasa da Modene, inače slikara koji je radio na oslikavanju koralnih knjiga crkve San Petronio u Bologni a za kojeg je pretpostavio da je također bio angažiran na oslikavanju rukopisa vojvode Alfonsa I. d' Estea.⁴³²

U formatu vertikalno postavljenog pravokutnika prikazana je scena *Poklonstva Tri kralja* podijeljena u tri prostorna pojasa. U prvome se nalaze glavni akteri važnog događaja koji je dokaz Bogojavljenja – Sveta obitelj i trojica kraljeva, ali i dodana četiri lika od kojih dvojica stoje bliže samome činu darivanja dok su dvojica nešto dalje i na konjima su. Ovaj put prizor je smješten na otvorenome, pod vedrim nebom. U lijevom kutu slike nalazi se Sveta obitelj. Prvi s lijeva je sv. Josip koji je prikazan u stojećem položaju i kao starac sijede brade i kose. Odjeven je u žuto-smeđu draperiju preko koje je prebačen ružičasto-plavi ogrtač. On lijevom rukom pridržava crvenu kapu koja mu stoji na glavi, pa izgleda kao da ju želi skinuti zbog svečanosti koja se događa ispred njega ili kao da tek postaje svjestan važnosti tog događaja. U svojoj desnoj ruci on pridržava zlatnu posudicu koju je donio Melkior. Ispred njega se nalaze Bogorodica sa djetetom Isusom u krilu. Bogorodica je odjevena u njenu standardnu i konvencionalnu odoru – crvenu haljinu koja je u struku stegnuta crnim remenom i plavi plašt koji se spušta sve do zemlje. Njena kosa prekrivena je bijelim velom, i ona objema rukama pridržava dijete Isusa koje je u potpunosti nago i ovoga puta okrenuto prema svojoj majci. Dijete Isus podiže svoju desnu ruku i njome pokazuje prema Melkioru, kao da pita Bogorodicu tko je taj čovjek. Sv. Josip, Bogorodica i dijete Isus prikazani su na uzvišenom dijelu tratine. Melkior je tik ispred Bogorodice i djeteta Isusa, a kao i na mnogim drugim prikazima iste ikonografske teme, on jednom rukom pridržava nogu djeteta Isusa. I ovdje je prikazan kao proćelavi starac sijede, duge brade. U znak poštovanja i slave onih koji su ispred njega, Melkior je pao na koljena, on se klanja jedinome pravome Kralju. Odjeven je u dugački crveni ogrtač čiji su krajevi obrubljeni bijelim krznom, a na nogama ima plave čizme. Iza njega su kraljevi Gašpar i Baltazar koji su prikazani okrenuti jedan prema drugome. Gašpar, koji utjelovljuje azijski kontinent, ovdje je prikazan odjeven u žutu suknju preko koje je prebačen plavo-zeleni ogrtač koji ima smeđe detalje na ramenima i opasan mač. Njegove duge hlače su crvene boje, a čizme na nogama su crne boje. Orijentalno porijeklo Gašpara prizvano je bijelim turbanom omotanim oko njegove glave na čijem

⁴³² V. Zlamalik (ur.), *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1982., str. 128.

se vrhu nalazi crveni ćup. On je prikazan kao sredovječan čovjek smeđe brade koji u svojoj desnoj ruci nosi izduženu posudu u kojoj nosi svoj vrijedni poklon. Pored njega je, u profilu, prikazan Baltazar koji je golobrad, mladolik, vitak i gibak. On je odjeven u žutu košulju preko koje je presvučen crveni kratki ogrtač za kojim je također opasan mač. Njegove hlače su plave boje a čizme su crvene boje, baš kao i ogrtač. Jedini je od tri kralja koji nosi krunu na glavi. Četiri lika koja se nalaze pored i iza tri kralja su najvjerojatnije njihova pratnja, što se može zaključiti na osnovu odjeće, mačeva i pokrivala za glavu koje nose. Boje njihovih draperija komplementarne su bojama draperija glavnih likova, pa su tako i njihovi ogrtači, košulje i hlače u crvenim, zelenim, plavim i ružičastim nijansama. Dvojica koji stoje bliže prikazani su u istoj viteškoj pozi, odnosno tako da im je jedna ruka na struku kao što je vidljivo i, primjerice, na Donatellovom i Del Verrocchijevom Davidu. Oni čekaju, šapuću i tiho promatraju kako protiče darivanje poklona. Dvojica likova koji su u pozadini na bijelim konjima i s kopljima u rukama prikazani su u razgovoru, oni gledaju jedan drugoga, i ne obraćaju pažnju na ono što se dešava u prvome pojasu (moglo bi se reći da oni stražare i osiguravaju cijeli prikaz). U prvom prostornom pojasu se, osim opisanih likova, nalazi i arhitektonska konstrukcija koja podsjeća na arkadu ili prolaz na kojemu su naslikani stubovi, anđeli koji nose medaljone i zmajevi koji pridržavaju grb. Kroz otvor arkade mogu se vidjeti zaobljeni most i vijugava rijeka. U pozadini glavnoga prizora nalazi se pejzaž grada sa zašiljenim krovovima kuća i visokim zvonikom koji je omeđen neprekidnim čvrstim bedemom. Treći prostorni pojas odnosi se na daleka i visoka brda i plavkasto nebo bijelo-ružičastih oblaka. Na ovome prikazu je umjetnik očito usavršio perspektivu i prikazivanje dubine prostora, što se može vidjeti u otvaranju arkade kroz koju pogled puca prema mostu u daljini, ali i dubokom prodiranju u prostor, u daljinu. Ipak, vidljive su i određene nepravilnosti u položaju tijela, kao što je, primjerice, slučaj sa djetetom Kristom čija je desna ruka manja i neproporcionalna tijelu, ili desnom ispruženom nogom jednog od pratitelja kraljeva koja izgleda kao da je neprirodno savijena u koljenu i gležnju, ili pak jednom od pratitelja kraljeva koji je prikazan tako da je okrenut prema publici što se ne podudara sa prikazom konja, od kojeg vidimo samo zadnji dio. Boje su prozračne i žive i cijeli je prikaz zasnovan na tri osnovne boje – zelenu, plavu, i crvenu.

5. Neznani zapadni slikar

Poklonstvo Tri kralja

XVIII. stoljeće

ulje na limu, 29,9 × 22,8 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 388



Nažalost, ne postoje nikakvi detaljniji podaci o nekadašnjem smještaju ovog djela osim podatka o njegovom primitku u zbirku 1905. godine u koju je stigao kao dar iz ostavštine Ivana Krstitelja Tkalčića.⁴³³ Jedini katalog koji spominje ovo djelo je onaj iz 1922. godine (urednika Petra Knolla) u kojemu se spominje kako je riječ o prikazu Bogorodice i Sveta tri kralja iz XVIII. stoljeća na kojemu je vidljiv bizantski slog.⁴³⁴ Podaci o stanju u kojem je slika bila kada je zapremljena ili pak kasnijim eventualnim restauratorskim zahvatima ostali su nepoznati ili nedostupni. Ipak, ono što je jasno vidljivo jeste to da je na nekoliko mjesta boja otpala sa lima, te da se na mnogim mjestima nalaze rupice i udubljenja.

U formatu uspravno položenog pravokutnika *Poklonstvo kraljeva* je ovoga puta smješteno ispred jednostavne arhitektonske konstrukcije koja je natkrivena drvenim gredama i krovom. Prvi s lijeve strane, no iza Bogorodice i Djeteta, je prikazan sv. Josip koji je prikazan kao stariji čovjek duge kose i brade koji se naginje naprijed kako bi bolje vidio što se točno događa. Ispred njega je prikazana Bogorodica u sjedećem položaju dok na svom krilu pridržava dijete Isusa. Odjevena je u crvenu haljinu preko koje je prebačen zeleni plašt, a kosa joj je u potpunosti sakrivena ispod bijelog vela. Iako su boje njene draperije komplementarne, one ipak ne slijede tradicionalnu shemu

⁴³³ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 388, dokumentacijska kartica.

⁴³⁴ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 388, dokumentacijska kartica.

prikazivanja Bogorodice koja podrazumijeva plavi plašt (koji simbolizira nebo) i crvenu haljinu (koja simbolizira zemlju). U krilu joj je punašno dijete Isus koje ovaj put nije prikazano sa kovrčavama već je sasvim gologlavo. Dijete Isus je jedini lik na ovom prikazu iznad čije glave svjetluca prozračni zlatni prsten koji simbolizira aureolu i njegovu svetost i uzvišenost. Sveta obitelj je prikazana tako da stoji ili sjedi na stepenici, čime im se dalo na uzvišenosti i značaju u odnosu na druge likove. Dijete Isus je nešto slobodnije u svojoj znatiželji, pa ovaj put ono poseže svojom desnom rukom prema Melkiorovoj glavi. Melkior je prikazan kao starac proćelave glave i sijede brade u klečećem položaju, odjeven u zelenu tkaninu i crveni ogrtač (boje su iste kao i na Bogorodičinoj draperiji, ali su nanesene obrnuto). On je spustio svoj poklon na pod i objema rukama on poseže za Bogorodicom i djetetom Kristom, kao da tako želi još više naglasiti svoju poniznost a njihovu slavu. Iza njega je prikazan Gašpar u smeđem odijelu preko kojeg je prebačen crveni plašt. I on se klanja dok u svojoj desnoj ruci drži poklon koji će upravo predati novorođenome Spasitelju. Njegovo istočnjačko porijeklo i povezanost s Azijom istaknuti su bijelim turbanom koji završava crvenim ćupom. Baltazar je prikazan u žuto-smeđoj suknji, crnome prsluku koji završava u trakama preko kojeg je prebačena crvena tkanina koja je zavezana na prsima. On je prikazan kao Afrikanac crne boje kože, velikog čela, punih crvenih usana, i kovrčave kose u koju je umetnuta crvena vrpca. Baltazar stoji najdalje od Svete obitelji i, uopće, cijelog događaja, što je vjerojatno povezano s činjenicom da je bio najmlađi od tri kralja, pa samim tim i posljednji u redu da časti dijete Isusa. Iza njih se nalazi grupica od nekoliko likova od kojih neki nose turbane a neki oklope, koplja i sjekire. S obzirom na njihov izgled i odjeću u kojoj su prikazani, izgledno je da je u pitanju pratnja trojice kraljeva. Pozadina je vrlo jednostavno obrađena i čini ju tek jedno drvo, silueta brda, i nebo s oblacima. Bizantski način očit je u zlatnoj pozadini, jednostavnoj arhitekturi i pastoralnom krajoliku i ambijentu, te nešto tamnijoj boji kože likova.

6. Gabrijel Gabro Taller (pavlini slikar aktivan u XVIII. stoljeću)

Poklonstvo kraljeva

1760. godina

ulje na platnu, 148 × 100 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO – 006071



Uljana slika na kojoj je prikazano *Poklonstvo kraljeva* se izvorno nalazila u župnoj crkvi sv. Tri kralja u Karlovcu zajedno sa još jednim Tallerovim ostvarenjem s prikazom *Poklonstva pastira*, također pohranjenim u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. U formatu uspravno položenog pravokutnika koji na vrhu završava polukružnim lukom prikazano je *Poklonstvo kraljeva* koje je nekoć bilo postavljeno na oltar. Jedan od najznačajnijih baroknih pavlinskih slikara je odlučio jednostavno prikazati ovaj svečani događaj Bogojavljenja – na prikazu se nalaze samo Sveta obitelji i tri kralja bez dodatnih likova, pratnje ili znatiželjnika. Svjetlost koja dolazi s lijeve strane osvjetljava prvenstveno Svetu obitelj koja je prikazana u lijevom dijelu slike. Prva je naslikana Bogorodica koja je odjevena u crvenu haljinu, plavi plašt i bijeli veo koji joj prekriva svijetlu kosu i pada preko ramena. Baš kao i dijete Isus koje pridržava na svojim rukama i prinosi bliže Melkioru, i Bogorodica ima svijetleću auru iznad glave koja simbolizira njenu svetost i važnost. Iako je prikazana kako sjedi, Bogorodica je ipak viša, ili u istoj ravni sa likovima koji stoje, zahvaljujući odignutoj drvenoj plohi na koju je postavljena. Iza nje je prikazan sv. Josip u stojećem položaju, plavoj haljini, narančastome ogrtaču i sa štapom u ruci. Kao i na ostalim primjerima, i ovdje je prikazan u pozadini i kao starac koji zadivljen i dirnut promatra darivanje. Dijete Isus je punašno, kovrčave kose, omotano bijelom draperijom koja prekriva njegove slabine, sa svijetlećom austom iznad glave. On je zaigran i znatiželjno pruža ruke prema zlatnom kovčegu koji mu nudi jedan od kraljeva. Dakako, riječ je o proćelavom sijedom starcu Melkioru koji je prikazan u pozi dubokog klanjanja odjeven u plavu košulju bijelog ovratnika i rukava, preko kojega su prebačeni

ružičasto-smeđa i žuta draperija. On je odložio krunu na pod na taj način ukazujući Sinu Božjemu svoje poštovanje i poniznost. Između likova sv. Josipa i Baltazara, nalazi se Gašpar koji je prikazan kao prosijedi čovjek kratke brade kojemu vidimo samo gornji dio tijela. Odjeven je u crveno-zelenu kombinaciju, i to tako da jednu ruku naslanja na prsa i naklanja se, dok u drugoj nosi izduženu srebrnu posudu s tamjanom. U desnom kutu slike, najdalji od svih je Baltazar koji je prikazan kao mladi crnac u plavoj haljini s bijelim ovratnikom i crvenim plaštom koji se spušta preko njegova desnog ramena. I on je blago naklonjen, na glavi mu je zlatna kruna s biserima, a u desnoj ruci zlatna posuda sa mirisnom smolom. Zanimljivo je da je Taller prikazao crnca s naušnicom, bijelom ogrlicom, i punim, crvenim usnama. Čitav prizor smješten je u arhitektonsku kamenu konstrukciju koju čine jednostavni zidovi i stupovi. U pozadini se vidi tek par stabala drveća, zatamnjeno nebo, i na njemu sjajna zvijezda repatica koja je pokazala pravi put kraljevima. Izražen pokret i naborana draperija, igra svjetla i tame, naglašene emocije poniznosti i svečanosti su sve barokni elementi koji doprinose stvaranju veličanstvenog, uzvišenog i svečanog ambijenta, što i priliči prikazivanju tako važnog biblijskog događaja. Čini se kako je Taller koristio isti model za prikazivanje sv. Josipa, Melkiora i Gašpara jer su rješenja i obilježja njihovih lica jako slična, naročito način na koji su oblikovani nos, oči i čelo.

7. Neznani italo-kretske slikar

Poklonstvo kraljeva

XVII. stoljeće

ulje na dasci, 31,5 × 25,5 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO - 025632



Kako je već ranije napomenuto, za razliku od djela koja se čuvaju u Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU, većina djela koja su u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt, a zbog svog sadržaja zanimljiva i važna za ovaj diplomski rad, pohranjena su u digitalnu bazu koja ne sadrži podatke o nekadašnjem smještaju djela, stanju u kojem su ona zaprimljena, eventualnim kasnijim restauratorskim zahvatima, literaturi u kojoj se spominju ili njihovoj mogućoj dataciji i atribuciji. Jedini dodatni podatak koji je vrijedan spomena je onaj kojim se tvrdi da je prikaz nastao na prostoru Dalmacije.

Na drugome primjeru iz Muzeja za umjetnost i obrt koji će biti analiziran u ovom kataloškom opisu, nalazi se prikaz *Poklonstva kraljeva* smješten u formatu uspravno položenog pravokutnika. Sveta obitelj i tri Kralja prikazani su u prvom prostornom pojasu i to tako da su njihova tijela odsječena kadrom. Na lijevoj strani su prikazana tri kralja počevši od Baltazara koji je posljednji u redu i najdalje od Svete obitelji. Odjeven je raskošno i veličanstveno u tamnoplavi dugi ogrtač koji je dekoriran cvjetićima i mrežom zlatnih niti. Ispod tamnoplavog ogrtača, crni kralj nosi bijelu košulju crvenog ovratnika i plavih pruga. U uho mu je zakačena biserna sjajna naušnica, dok mu je na glavi gusto vezeni turban koji završava crvenim ćupom pričvršćenim bijelim koncima za turban. On je prikazan kao mladolik i golobrad čovjek koji desnu ruku drži na truhu a lijevom uzdiže visoko u zrak svoju dragocjenu posudu sa mirisnom smolom. Pored njega je prikazan Gašpar koji je odjeven u crveni prsluk na čijem se ovratniku nalazi bijelo krzno, dok je ispod prsluka naslikana žuto-zelena košulja. Njegovo istočnjačko porijeklo naglašeno je plavim turbanom sa žutim ukrasima na čijem se vrhu nalazi crveni ćup. On objema rukama pridržava svoj poklon

i blago se naginje prema Bogorodici i djetetu Kristu. Ispod njih je Melkior prikazan u klečećem položaju kao proćelavi starac duge sijede brade. Ogrnut je velikim i dugim crvenim plaštom koji ima prišiveno bijelo krzno koje se spušta preko ramena. On desnom rukom primiče otvorenu posudicu koju pokušava zgrabiti dijete Isus. Odmah ispod njega nalazi se, najvjerojatnije, bijeli turban na čijem se vrhu nalaze šiljci koji podsjećaju na krunu. Na desnoj strani prikaza nalazi se Sveta obitelj, od koje je prvo prikazano dijete Isus koje se propinje na nožice i oslanja na majčino krilo. Dijete Isus je prikazano kao punašno, nago, omotano bijelom tkaninom koja skriva njegove slabine. Iznad glave mu je zrakasta aureola u obliku sunčevih zraka, a zanimljivo je da lijevom rukom poteže za ispruženim poklonom dok mu je desna ruka u znaku blagosivanja. Bogorodica je prikazana u sjedećem položaju, odjevena u crvenu haljinu i plavi dugi plašt ukrašen zvjezdicama i ljiljanima. Plavi plašt je na vrhu izvezen u zlatu, i upravo taj dio tkanine prekriva Bogorodičinu kosu dok se iznad njene glave nalazi tanki zlatni prsten, odnosno aureola. U krajnjem desnom kutu, iza Bogorodice, smješten je sv. Josip koji je prikazan kao starac proćelave glave i sijede brade odjeven u plavu haljinu i ogrnut crvenim ogrtačem. On u svojoj lijevoj ruci pridržava štap i izmiče se iza Bogorodičinih leđa kako bi što bolje vidio što se događa. Ove dvije skupine likova postavljene su ispred jednostavnog kamenog zida, dok se u pozadini vidi nebo za zvijezdom vodiljom koja ima isti oblik kao zvjezdice razasute po Bogorodičinom plaštu. Na ovom djelu se daju primijetiti određena obilježja italo-kreškog slikarstva i to u načinu modeliranja pomoću gradacije boja i sjena (bijelih, žutih, narančastih, tamnoplavih, itd.) što se posebno vidi na naborima draperije kojima se razbija statičnost i ukočenost likova, potom ekspresivnim izrazima lica kojima se dočaravaju poniznost i svečanost trenutka, te standardnoj kolorističkoj shemi koja podrazumijeva tamnocrvenu i tamnosmeđu draperiju te detalje izvedene u oker, tamnoplavim, i tamnosmeđim tonovima.

8. Neznani slikar

Madonna Negra s djetetom Kristom

XVII./XVIII. stoljeće

ulje na dasci (bukovini), 36,5 × 44,8 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 407



U dokumentacijskoj kartici ovog djela, ne postoje nikakvi zapisi o njenom izvornom smještaju, ali zabilježeno je da je ikona zaprimljena u zbirku Strossmayerove galerije starih majstora HAZU 1947. godine nakon što je preuzeta iz Muzeja za umjetnost i obrt.⁴³⁵ Po njezinu dolasku u Strossmayerovu galeriju, restauraciju slike je preuzeo restaurator Zvonimir Wyrubal. On je 10. listopada 1947. godine dobio zadatak obnoviti sveukupno pet djela, od kojih je jedno bila i ova zanimljiva ikona koja prikazuje Crnu Bogorodicu.⁴³⁶ On je, prije svega, opisao stanje u kojem je zatekao ikonu rekavši kako je pozadina ikone bila jako pozlaćena novom broncom, kako je daska na par mjesta pukla a pukotine bile loše kitane i retuširane naročito na dijelu koji prelazi preko Bogorodičinog lica.⁴³⁷ Potom je opisao što je napravio zapisavši da je odstranio pozlatu sa pozadine i uklonio neuspjeli kit sa lica Bogorodice, nakon čega je ponovno zakitao to isto mjesto, retuširao ga lokalnim tonom pomoću damar boja, te za kraj lakirao cijelu ikonu damarom.⁴³⁸

U formatu vodoravno položenog pravokutnika, oslikana je ikona Crne Bogorodice sa djetetom Isusom koja je u svojoj maniri tipična bizantska ikona. Naime, bizantska obilježja vidljiva su u pozlaćenoj pozadini, statičnosti, izduženosti i stanjenosti tijela i nosa, dvodimenzionalnosti, i shematiziranom, strogom prikazu Bogorodice i Djeteta koji se naziva *Panagia Nicopoiia* (odnosno Bogorodica u slavi). Naime, riječ je o vrlo jednostavnoj shemi koja je podrazumijevala prikazivanje Bogorodice na tronu dok ispred sebe drži dijete Isusa. Na ovoj su ikoni Crna Bogorodica i tamnoputo dijete Isus prikazani do pasa. Bogorodica je odjevena u plavi plašt koji potpuno prekriva njeno tijelo i kosu, a na čijim je rubovima vidljiv zlatni obrub. Na plohi je naslikana i

⁴³⁵ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 407, dokumentacijska kartica.

⁴³⁶ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 407, dokumentacijska kartica.

⁴³⁷ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 407, dokumentacijska kartica.

⁴³⁸ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 407, dokumentacijska kartica.

dvodimenzionalna aureola iznad njene glave koja je ukrašena viticama i medaljonima, dok se iznad njene glave nalazi zaobljena krunica. Dijete Isus prikazano je u žutoj draperiji i ima aureolu iznad glave koja je ukrašena motivom križeva upisanima u polja. Na pozlaćenoj pozadini se nalaze i dva medaljona sa lijeve i desne strane u kojima su upisana grčka slova MP / ΘV koja označavaju *MHTEP ΘEOY*, odnosno Majku Božju.⁴³⁹

9. Jürgen Ovens (Tönning, 1623. – Friedrichstadt, 9. prosinac 1678.)

Našašće Mojsijevo

oko 1660. godine

ulje na platnu, 132 × 190 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (stalni postav), inv. br. MUO – 025544



Ne postoje podaci o izvornom smještaju i namjeni ovog zanimljivog prikaza detalja iz Mojsijevoeg života, no u vodiču Muzeja za umjetnost i obrt objavljenom 2010. godine, istaknuto je kako je ova slika izvorno bila pripisivana Ferdinandu Bolu (Dordrecht, 24. lipanj, 1616. – Amsterdam, 24. kolovoz 1680.).⁴⁴⁰ Ipak, zahvaljujući kasnijoj analizi Bolovog opusa i snažnom utjecaju Rembrandtovog slikarstva vidljivom na ovom djelu, ovo slikarsko ostvarenje pripisano je upravo Ovensu koji je bio poznat po kombiniranju utjecaja Rembrandtove škole i značajki slikarstva Anthonyja Van Dycka (Antwerpen, 22. ožujak 1599. – London, 9. prosinac 1641.) i Jacoba Jordaensa (Antwerpen, 19. svibanj 1593. – Antwerpen, 18. listopad 1678.).⁴⁴¹ Osim toga, dostupni podaci ne govore ništa o načinu na koji je slika dospjela u zbirku

⁴³⁹ Nicholas Joseph Santoro, *Mary in Our Life: Atlas of the Names and Titles of Mary, the Mother of Jesus, and Their Place in Marian Devotion*, Kansas City: iUniverse Inc, 2011., str. 365.

⁴⁴⁰ Anđelka Galić i Miroslav Gašparović, *Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010.: vodič*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010.

⁴⁴¹ A. Galić i M. Gašparović (ur.), *Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010.: vodič*, 2010.

zagrebačkog Muzeja umjetnost i obrt, dataciji, niti detaljima njenog stanja u kojemu je stigla u glavni hrvatski grad. U ranije objavljenim katalogima Muzeja za umjetnost i obrt iz 1980. godine koji je uredio Radoslav Putar i 1993. godine koji je uredio Vladimir Maleković, nema podataka o ovom ostvarenju.

Našašće Mojsijevo je događaj koji je opisan u hebrejskoj Bibliji i vezan je za same početke Mojsijevog života. Naime, u to vrijeme bilo je naređeno da se sva muška hebrejska djeca pogube, a obzirom da ga više nije mogla skrivati nakon što je napunio tri mjeseca, Mojsijeva majka je odlučila isprobati sudbinu i ostaviti svog sina u košari od papirusa na obalama Nila. Košaru sa djetetom ubrzo je ugledala lijepa faraonova kćerka koja je došla okupati se u svetoj rijeci. Nakon što je vidjela uplakano dijete, odlučila ga je poštediti, a na nagovor mudre Mojsijeve sestre Mirjam koja je promatrala sve iz prikrajka, predala je dijete na čuvanje ženi za koju nije ni slutila da je prava Mojsijeva majka. Ovaj zanimljiv događaj i detalj prikazivali su se još od ranokršćanskih vremena, no tek u vrijeme renensane i baroka oni su doživjeli veliki uspjeh i popularnost. Ono što je bitno naglasiti je da su slikari renesanse i baroka uglavnom smještali ovaj događaj u europske gradove i ambijent dok su likovi izgledali kao suvremeni Europljani odjeveni u zadnju modu. I Ovens je slijedio istu shemu – u formatu vodoravno položenog pravokutnika prikazana je egipatska princeza koja izgleda kao europska plemkinja svijetlog tena i valovite smeđe kose oko koje je zavezana marama na čijem se vrhu nalazi kruna, odjevena u raskošnu maslinastu haljinu sa biserima i mrežicom. Uostalom, i njena pratnja je prikazana u suvremenim haljinama, šeširima, nakitom i psom kakav se mogao vidjeti na *genre* prikazima plemićke svakodnevice i lagodnog, mirnog života. Ipak, zanimljivo je da je jedna od pratiteljica u njenoj sviti, i to ona koja stoji najbliže egipatskoj princezi, prikazana kao crno dijete u suvremenoj odjeći. Očito je da je Ovens imao stvarnog dodira sa afričkim crncima jer je vjerodostojno prikazao udubljeno čelo, široki nos, pune usne i oštre kovrče koji su tipična obilježja crnačke fizionimije. Čini se kako je crna sluškinja prikazana ne kako bi, možebitno, simbolizirala egipatsku civilizaciju i njihovu tamniju boju kože, već kako bi se prikazala moda tadašnjeg vremena koja je nalagala da se u pratnji uglednika obavezno nađu i crni paž ili sluškinja. Desno od faraonove kćerke prikazani su punačka beba Mojsije koju pridržava njegova sestra Mirjam odjevena u žuto-crvenu kombinaciju i koja molećivim pogledom očekuje princezino odobrenje. Iza egipatske princeze prikazan je muški lik koji možda predstavlja autoportret samog

slikara. Usporediv primjer unutar Ovensova opusa je *Autoportret* koji datira iz 1670-ih godina i danas se čuva u Hermitageu. I na tom djelu kao i na *Našašću Mojsija*, prikazan je muški lik duge valovite tamne kose, skupljenih obrva, velikog nosa i s tankim brčićima iznad usana. Lijevi dio slike potpuno je zatamnjen, pa izgleda kao da princezina pratnja izranja iz mraka (naročito je to vidljivo na pratiteljici koja pridržava princezinu haljinu i pratiteljici koja stoji do nje). Tama je razbijena samo u gornjem desnom kutu gdje se otvara pogled prema krajoliku koji čine barokna crkva s volutama na pročelju, visoki toranj s jednom monoforom, i nakrivljeno stablo. Dakle, ni na pozadini se ne prikazuje niti jedan simbol ili atribut koji bi se mogao povezati s Egiptom. Svjetlost dolazi iz desnog kuta slike i najviše osvjetljava princezu koja je postavljena u središte prikaza i zauzima najvišu pozu i najviše prostora. Zbog njenog istaknutog i višeg položaja, može se govoriti o piramidalnoj kompoziciji koju na trenutak razbijaju dvije sluškinje koje su prikazane na lijevoj strani. Igram svjetla i sjene, slikar je postigao voluminoznost tijela i draperija, napetost i izražajnost lica likova koji zabrinuto iščekuju princezinu odluku, i uopće, dramatičan prikaz pun emocija i pokreta.

10. Neznani slikar

Alegorija Četiri kontinenta (kopija prema Pietru Paolu Rubensu)

XVII. stoljeće

ulje na platnu, 202,5 × 277,5 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 140



Uzimajući u obzir dokumentaciju koja je dostupna i posvećena ovom djelu, nažalost nije bilo moguće odgonetnuti nekadašnji smještaj ove slike niti puteve preko kojih je dospjela u Strossmayerovu galeriju starih majstora HAZU. Ono što je sigurno je da je

vjerna kopija prema Rubensu primljena u zbirku 1883. godine kao poklon biskupa Strossmayera.⁴⁴² Zbog svoje važnosti i uspješne izvedbe, kopija *Alegorije Četiri kontinenta* se spominjala i opisala u svim ranijim i većim katalogima čuvanih likovnih djela. Prvi ju spominje Strossmayer još 1868. godine kada piše da je riječ o alegoriji *Četiri strane svijeta* koja je kopija prema Rubensu čije se originalno djelo nalazi u bečkom Belvedereu.⁴⁴³ Osim toga, on navodi da nije siguran tko je točno radio kopiju za koju je izdvojio 600 forinta.⁴⁴⁴ Cepelić u svom katalogu iz 1883. godine dodaje podatak da je riječ o uljanoj slici na platnu.⁴⁴⁵ Godine 1891., Rački u svom katalogu dopisuje informacije o Rubensu kojeg naziva prvakom nizozemske škole koji je u svojim ranijim djelima slijedio Tiziana i Paola Veronesea, no uskoro nakon toga počeo graditi samostalan slog pun »poleta, dramske sile, u kojem se ističu strastven pokret, smjela poduzetnost, dubok jak osjećaj«⁴⁴⁶. Rački se kratko osvrće i na ikonografiju, pa objašnjava da su četiri strane svijeta prikazane s njihovim glavnim rijekama: Europa s Dunavom, Azija s Gangesom, Afrika s Nilom, i Amerika s Amazonom.⁴⁴⁷ U katalogu Josipa Brunšmida iz 1911. godine se navodi kako je riječ o kopiji po izvornoj slici koja se nalazi u umjetničko-povijesnom dvorskom muzeju u Beču, te da su alegorije kontinenta prikazane kao nage žene uz koje sjede bogovi njihovih glavnih rijeka (Europa je s Dunavom, Azija s Gangesom, crna Afrika s Nilom, i Amerika s Mississippijem).⁴⁴⁸ Brunšmid također kratko opisuje djelo, odnosno krokodila s kojim se igraju tri erota a koji je postavljen s prednje lijeve strane uz personifikaciju Nila, dok je uz Ganges prikazana tigrica koja doji i štiti svoje mlade.⁴⁴⁹ Posljednji spomenuti katalog u dokumentacijskoj kartici bio je onaj iz 1922. godine u kojemu Petar Knoll mijenja jedino onaj podatak koji se tiče slikarske škole, odnosno navodi da je u pitanju ostvarenje flamanske a ne nizozemske slikarske škole.⁴⁵⁰ Daljnjih podataka o dataciji ili atribuciji nema, kao ni podataka o stanju u kojemu je slika zaprimljena u zbirku ili o eventualnim zahvatima i popravkama koje je bilo potrebno realizirati.

⁴⁴² Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴³ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴⁴ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴⁵ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴⁶ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴⁷ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴⁸ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁴⁹ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

⁴⁵⁰ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

U formatu vodoravno položenog pravokutnika, prikazana je vjerna i uspješna kopija Rubensove alegorije *Četiri kontinenta* iz oko 1615. godine (vidi sliku 29.). Na ovom alegorijskom prikazu nalaze se četiri ženska i četiri muška lika, tigrica sa svojim mladima, krokodil oko kojeg igraju tri erota, i velika kamena vaza ukrašena fitomorfnim motivima i portretima erota. Otkrićem Novog svijeta, postigla se određena ravnoteža jer je broj kontinenata bio paran (u to vrijeme se mislilo kako je Amerika jedan kontinent) i jednak broju godišnjih doba, osnovnih elemenata, i strana svijeta. Ova ikonografska tema bila je toliko popularna jer je simbolizirala prodor kršćanstva u sve dijelove svijeta, čak i one najdalje kutke svijeta u kojima žive ljudi drugačije boje kože, jezika, i tradicije.⁴⁵¹ Prizor je smješten na obali rijeke, što se može zaključiti po šašu i močvarnom bilju koje se nalazi u pozadini prikaza. Scena odiše erotikom, ali i obiljem, putenošću i sočnošću, pa se ovo djelo tumači kao prizivanje mira u čitavom svijetu – mira koji donosi procvat, bogaćenje, lijep i lagodan život. Prva sa lijeve strane je prikazana alegorija Europe u obliku nagog ženskog lika čija su bedra prekrivena crvenom draperijom. Njen nešto uzvišeniji položaj u odnosu na druge kao i činjenica da zauzima najveći dio prikaza, ukazuju na stavove tadašnjeg društva o političkoj, ekonomskoj i kulturnoj superiornosti Europe u odnosu na ostatak svijeta. Ona grli snažnog muškarca duge, guste kose i brade koji u svojoj lijevoj ruci pridržava veslo i zapravo je utjelovljenje najvažnije europske rijeke, Dunava. Ispred njih se nalazi alegorija Afrike koja je prikazana kao putena crnkinja čiju glavu ukrašava zlatna orglica sa rubinom u sredini. Alegorija Afrike je jedini lik uz malenog *putta* koji gleda direktno u promatrača i nema europska fizionomska obilježja. Pored nje se nalazi korpulentna muška figura sijede kose i sa biljnim ukrasom u glavi koja simbolizira najveću afričku rijeku Nil, a posebno je zanimljivo to što personifikacija Nila grli i plavom draperijom prekriva afričku ljepoticu. Takav autoritativni zagrljaj možda se može protumačiti kao simboličko prikazivanje afričke podređenosti bijelom čovjeku. Osim crne boje kože ženske alegorije, afrički kontinent se može prepoznati i po krokodilu koji je prikazan ispod Afrike i Nila, a koji je bio dijelom standardne sheme na prikazima alegorija *Četiri svijeta*. Naime, svaka od alegorija kontinenata je često imala i prateću životinju specifičnu za to podneblje i dio svijeta (npr. deva je predstavljala Aziju, krokodil je predstavljao Afriku, itd.), a zanimljivo je kako će se iste životinje pripisivati drugim kontinentima kako vrijeme bude odmicalo a svijet sve

⁴⁵¹ H. Honour i J. Fleming, »The Seventeenth Century in Europe«, 2005., str. 576.

više istražen. Krokodil je prikazan kako polako gmiže razjapljenih čeljusti prema svom plijenu dok ga okružuju tri erota, od kojih je jedan prikazan kako stoji iza krokodila (on je postavljen frontalno), drugi kako jaše krokodila (njegovo lice je prikazano u profilu), dok se treći opasno približava oštrim zubima krokodila (njegovo lice je prikazano u poluprofilu). Na desnoj strani, u pozadini, nalazi se alegorija Amerike koja jako slični alegorijama Europe i Azije po crtama lica, svijetloj kosi i bijelom tenu. Slična fizionomska rješenja pokazuju nam da Rubens nije bio upoznat sa izgledom i običajima američkih domorodaca. Alegorija Amerike je postavljena najdalje jer je najmlađi, tek novootkriveni kontinent. Odmah pored nje, s lijeve strane, oslonjen jednom rukom na njena bedra, nalazi se alegorija rijeke Rio de la Plate koja je prikazana kao muški lik duge smeđe kose i brade (i on je u fizičkom smislu prikazan kao najmlađi od svih riječnih bogova). Pored njih, u desnom kutu slike, nalaze se alegorija Azije koja je prikazana kao naga, putena ljepotica plave kose na kojoj nema ničega orijentalnoga što bi ukazalo na njeno porijeklo. Ona promatra par iza sebe dok se bezbrižno objema rukama naslanja na riječnu personifikaciju Gangesa koji se prikazuje kao jak i korpulentan starac duge sijede kose i brade. On je dakle, prikazan kao najstariji od svih riječnih personifikacija (što se podudara s biblijskim učenjem i pričama), ima jednu nogu prebačenu preko druge, i tiho i zamišljeno gleda u tlo. Ispred alegorija Azije i Gangesa nalazi se tigrica sa mladima koja budno i spremno motri na opasnost (krokodila) pred kojom keži svoje velike, oštre zube. Iako neprecizan u prikazivanju fizičkih obilježja Amerike i Azije, što je vjerojatno posljedica nemogućnosti pažljivog promatranja stanovnika tih dijelova svijeta, Rubens (ali i onaj koji je izveo kopiju) je i na ovom primjeru pokazao živahnu maštu, osjećaj za slikanje dramatičnih i uvijenih likova, smjelu brzinu poteza kistom, sklonost ka višeslojnim nanosima boje pomoću kojih je postizao plastičnost i realističnost, te istančanost za formu i teksturu (što se možda najbolje vidi u realistično prikazanoj krljušti krokodilove kože).

11. Godfried Schalcken (Mateu pokraj Dordrechta, 1643. – Haag, 1706.)

Tri dječaka (slobodna kopija prema Bartolomeu Estebanu Murillu)

druga polovica XVII. stoljeća

ulje na dasci, 32,8 × 24 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 552



Kopija *Tri dječaka* prema Murillu (vidi sliku 32.) pristigla je u zbirku Strossmayerove galerije starih majstora HAZU kao poklon Ante Topića Mimara 1967. godine koji je donio po povratku sa jednih od svojih putovanja u Salzburg.⁴⁵² Nažalost, nije zabilježeno na koji način, gdje i od koga je točno Mimara uspio kupiti sliku, pa nam tako ostaje nepoznanica gdje se djelo nalazilo ranije. Ipak, važno je spomenuti da je Mimara na poleđini slike pronašao naljepnicu na kojoj je bila ispisana Schalckenova biografija, pa je na to i obratio pažnju prilikom primopredaje.⁴⁵³ Najizglednije je da je ova mala slika nastala između 1693. i 1697. godine kada je Schalcken boravio u Londonu, jer je već 1693. godine Murillov original bio dospio u londonsku Banqueting House gdje ju je mogao i vidjeti.⁴⁵⁴

U formatu uspravno položenog pravokutnika prikazani su tri dječaka postavljeni u krajolik koji na lijevoj strani završava kamenim zidom, dok se u pozadini mogu vidjeti raslinje i žbunje i komadić plavog neba koje je uglavnom prekriveno gustim, blijedoružičastim oblacima. Na ovom primjeru mogu se vidjeti određena odstupanja, ili, bolje rečeno, nemogućnost Schalckenova da proporcionalno prikaže skraćenja poluprofilne impostacije, što se vidi primjerice u položaju lijeve noge desnog dječaka ili pak odnosu kaputa i ramena lijevog dječaka.⁴⁵⁵ Uostalom, Schalckenovi prelazi, nesofisticiranija modelacija nabora na odjeći, kao i oblikovanje lica (naročito noseva) također pokazuju da je riječ o slikaru koji nije mogao doseći Murilla. Na piramidalnoj

⁴⁵² Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 552, dokumentacijska kartica.

⁴⁵³ Đuro Vandura, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1998., str. 150.

⁴⁵⁴ Xavier Bray, *Murillo at Dulwich Picture Gallery*, London: Philip Wilson Publishers, 2013., str. 62.

⁴⁵⁵ Đuro Vandura, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 1998., str. 150.

kompoziciji prikazani su dvojica bijelih dječaka koji sjede na zemlji i jedan crni dječak koji je u stojećem položaju. Dječak koji je prikazan na lijevoj strani odjeven je u bijelu košulju i svijetlosmeđi ogrtač, a na glavi mu je kapa smeđe boje s plavim obrubom. On gleda promatrača direktno u oči dok lijevom rukom dodiruje crnčeve hlače. Dječak koji je prikazan na desnoj strani je stariji, odjeven je u kratke plave hlače koje izgledaju iznošeno (na krajevima se vidi istrošeno bijelo platno), bijelu košulju, a na glavi mu je u više čvorova svezana bijela marama. On sjedi na kamenu, ispred njega su posuda za vodu i pletena košara, a u ruci drži okruglu pitu koju sklanja od crnca okrećući svoje tijelo u poluprofil i postavljajući desnu ruku iznad nje. Čini se da oprezno i ljubomorno čuva obrok, odbijajući podijeliti svoje blago sa crnim dječakom koji je nešto mlađi od njega. Crnac je prikazan kako stoji, jednu nogu podigao je na stepenicu, a druga stoji uspravno i na nju se oslanja. Njegove kratke hlače, cipele i kratki ogrtač su tamnijih tonova i variraju od tamnosmeđe, smeđe i maslinaste boje, dok je košulja ispod ogrtača bijele boje. On lijevom rukom pridržava veliku okruglastu posudu na svom ramenu, a ako se uzmu u obzir njegova odjeća kao i cipele koje nosi, onda se lako može zaključiti da je bio sluga koji je dobio zadatak napuniti posudu vodom. Ovakav način nošenja posude možda je referenca na nošenje stvari i tereta u Africi gdje se obično isti postavlja i balansira na glavi ili ramenima. Njegova desna ruka je podignuta a njegov dlan ispružen – on prosi i moli starijeg dječaka da podijeli s njim komadić pogače. Ipak, ukoliko se usporede odjeća dječaka i primijeti da je crnac jedini koji nosi cipele, onda se može zaključiti da je crni dječak vjerojatno bio u boljem položaju u odnosu na dvojicu bijelih dječaka koji su iz siromašnih obitelji. Ono što je bitno naglasiti je da, kada slika draperiju ili put ili predmete, Schalcken dužim i kraćim potezima narušava lokalnu boju tako što nanosi različite nijanse boja od svjetlijih ka tamnijim i na taj način stvara pune i trodimenzionalne oslike.⁴⁵⁶ Primjerice, na posudi za vodu koja stoji na podu, on nanosi redom bijele, sive, plave, i smeđe tonove čime dobija na voluminoznosti.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Isto, str. 150.

⁴⁵⁷ Isto, str. 150.

12. Balthasar van den Bossche (Antwerpen, 1681. – Antwerpen, 1715.)

Galerija slika II

početak XVIII. stoljeća

ulje na platnu, 133 × 162 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO - 000028



U slikovnom vodiču objavljenom u izdanju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 2010. godine, istaknuti su važnost i utjecaj Balthasara van den Bosschea u antverpenskim slikarskim krugovima početkom XVIII. stoljeća. Kao neki od njegovih najvažnijih uspjeha spominju se njegovo portretiranje vojvode od Marlborougha kao i njegovo predsjedanje umjetničkom akademijom u Antwerpenu.⁴⁵⁸ Osim toga, spomenuto je kako je tek novijim istraživanjima utvrđeno da je djelo najvjerojatnije dio opusa ovog flamanskog slikara koji je bio pod snažnim utjecajem Davida Teniersa Mlađeg (Antwerpen, 15. prosinac 1610. – Bruxelles, 25. travanj, 1690.).⁴⁵⁹ Tekst se kratko osvrće i na tematiku galerije slika koja se javlja i popularizira u XVI. i XVII. stoljeću, a koja je imala za cilj predstaviti privatne zbirke umjetnina talijanskih i francuskih plemića.⁴⁶⁰ Zanimljivo je da su često naslikane galerije slika postajale imaginarne, pa su tako uključivale najpoznatije umjetnine tog vremena.⁴⁶¹ Za razliku od digitalne zbirke u kojoj je slika datirana krajem XVII. stoljeća, u ovom izdanju se kao najizglednije vrijeme nastanka navodi 1710. godina. U ranije objavljenim katalozima Muzeja za umjetnost i obrt iz 1980. godine koji je uredio Radoslav Putar i 1993. godine koji je uredio Vladimir Maleković, nema podataka o ovom ostvarenju.

⁴⁵⁸ A. Galić i M. Gašparović, *Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010.: vodič*, 2010., str. 220.

⁴⁵⁹ Isto, str. 220.

⁴⁶⁰ Isto, str. 220.

⁴⁶¹ Isto, str. 220.

U formatu vodoravno položenog pravokutnika smješten je prikaz velikog salona visokog stropa sa mnoštvom likova i detalja. Riječ je o primjerku *genre* slikarstva koje je imalo za cilj pokazati raskoš i lagodnost života na tadašnjem europskom dvoru, odnosno domaćinstvu bogatih plemića. Sudeći po tamnocrvenom, debelom baldahinu kojim se otvara čitav prizor, desecima slika i medaljona s prikazima portreta, životinja, Babilonske kule, itd. razasutih po zidovima, podu i stolicama raskošnog ambijenta, likovima odjevenima u skupocjenu odjeću koji uživaju u umjetnosti, kao i dubokom prodiranju u pozadinu na kojoj vidimo lijepo uređeni vrt, fontane i pomoćne zgrade, može se tvrditi da je naručitelj ovog djela bio poprilično bogati aristokrata. Na slobodnoj kompoziciji koja je postavljena tako da prizor promatramo iz uzdignute pozicije, prikazano je mnoštvo likova u skupinama i pojedinačno od kojih su mnogi prikazani u razgovoru ili promatranju umjetničkih djela. U kontekstu ovog rada najzanimljivija je skupina likova koja se nalazi u prvom prostornom pojasu na lijevoj strani slike zbog toga što se između sedam prikazanih likova nalazi i dječak crnac odjeven u duge hlače i kratki kaput. S obzirom na njegovu odjeću i uopće smještanje u ovaj ambijent, može se zaključiti da je dječak crnac bio u pratnji jednoga od prikazanih likova aristokrata koji su došli da se dive bogatoj riznici. Čini se kako je u jednom trenutku postalo moderno i uobičajeno imati crnog paža ili slugu u pratnji i na dvoru. On nije zainteresiran za ono o čemu raspravlja grupa likova pokraj njega i više je okupiran velikim psom kojeg drži na uzici. Vidljive su određene neproporcionalnosti i nepravilnosti kao što je, primjerice, lijevi zid prostorije koji izgleda blago iskrivljen ili pak enterijer koji pokazuje nespretno prodiranje u prostor (čini se kao da se tlo uzdiže). Kao što je bilo uobičajeno za prikaze interijera slikarskih radionica i plemićkih zbirki umjetnina iz XVII. stoljeća, i Van den Bossche je izvor svjetla dobio otvaranjem zidova velikim pravokutnim prozorima sa obje strane i velikim polukružnim otvorom na sjeveru kroz koji puca pogled na uređeni eksterijer dvora. *Galerija slika II* ne mora nužno predstavljati stvarni prikaz interijera već se može protumačiti kao ljupki i elegantni prikaz moći, bogatstva, lagodnog života bogatih plemića koji su mogli uživati u svim lijepim i finim stvarima i pojavama koje svijet nudi.

13. Način Jacquesa Courtoisa le Bourgignona (Saint-Hyppolyte, 12. veljače 1621. – Rim, 20. svibanj 1676.)

Bitka s Osmanlijama

XVII. stoljeće

ulje na platnu, 24,5 × 64 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG – 202



Nažalost, kao i u većini slučajeva tako i u ovom, ne postoje podaci koji bi nam rekli više o ranijem ili izvornom smještaju ovog prizora konjaničke bitke. No, ono što se zna je da je slika primljena u zbirku slikarstva Strossmayerove galerije starih majstora HAZU 1892. godine kao poklon dr. Ivana Ružića.⁴⁶² Restaurator Goglia je u periodu od 1925. do 1926. godine radio na obnovi ove slike, pri čemu je detaljno opisao na koje je sve probleme naišao. Tako je primijetio da je slika premazana lakom koji je vremenom potamnio, da je boja jako krakelirana i na nekim mjestima otpala, da je slika bila napeta na istrošeni hrastov okvir, da je slika već nekoliko puta bila kitana (npr. lijeva noga desnog konja, lijevi dio slike uz bok bijelog ratnika, leđa konja, noga jahača, itd.), da je trava u središnjem dijelu prikaza bila poderana i ranije kitana, te da je slika bila premazana nekom vrstom kiseline zbog čega se pojavilo sedam okomitih tamnih mrlja u širini od pola centimetra.⁴⁶³ U nastavku vrlo koncizno i kratko opisuje da je postavio novo platno koje je napregnuo na novi okvir, zakitao oštećena mjesta, retuširao tamne mrlje, i nanio firnis preko cijele slike.⁴⁶⁴ U katalogu iz 1895. godine (urednika Milivoja Šrepla), kratko se opisuje da je u pitanju prizor *Bitke s Osmanlijama* na kojima se vide utjecaji Salvatorrea Rose, inače talijanskog baroknog slikara koji je bio rodnom iz Napulja ali je djelovao u Rimu.⁴⁶⁵ Rosa je bio poznat po

⁴⁶² Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

⁴⁶³ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

⁴⁶⁴ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

⁴⁶⁵ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

svojoj originalnosti, nekonvencionalnosti i bavljenjem satikom, vješticama i iracionalnim, zbog čega su ga kasnije slavili mnogi umjetnici romantizma. U katalogu iz 1922. godine (urednika Petra Knolla) jednostavno se spominje da je riječ o prikazu *Bitke s Osmanlijama* iz XVII. stoljeća čiji je autor anonim.⁴⁶⁶ Ipak, godine 1938., Boris Lossky u svom djelu *Francuska umjetnost u Jugoslaviji (Oeuvres d'art françaises en Yougoslavie)* po prvi puta spominje kako je moguća atribucija ovog djela jednom od najznačajnijih francuskih slikara ratovanja - Jacquesu Courtoisu le Bourgignonu.⁴⁶⁷

U formatu vodoravno položenog pravokutnika, kako ih je i inače slikao, prikazana je jedna od mnogobrojnih Le Bourgoignovih bitki s Osmanlijama. Iako se danas malo toga zna o njegovom opusu i životu, ostala je sačuvana legenda koja kaže da je, prijateljevši se s jednim vojnikom, odlučio provesti nekoliko godina s vojskom.⁴⁶⁸ Upravo je to iskustvo bilo od presudnog značaja jer je tu mogao vježbati skiciranje marševa, ratničkih vježbi, i bojeva. Bio je poznat i cijenjen zbog mogućnosti da prikaže svu strahotu (bilo kojeg) rata tako što je slikao agresivne i krvave bliske okršaje neprijateljskih vojska. Pred promatračem se odvija stravična borba između vojnika u oklopima i kacigama i ratnika koje možemo prepoznati kao Osmanlije s obzirom na njihovu odjeću, niske turbane na glavi ukrašene dragim kamenjem, i zašiljene sablje. U prvom prostornom pojasu slike nalaze se dva neprijateljska para vojnika koja razlikujemo po opremi koju imaju, ali i konjima koje jašu (Europljani su na smeđim, a Osmanlije na bijelim konjima). Desni par neprijatelja je posebno zanimljiv zbog toga što taj detalj pokazuje Europljanina koji se sprema pucati u preplašenog turskog vojnika koji pokušava pobjeći. Izbeumljenost i prestrašenost turskog vojnika iskazani su u položaju zgrčenog tijela, skupljenih obrva i otvorenih usta. U pozadini se vide brojne glave, isukano oružje, barjaktar i mnoštvo usplahirenih galopirajućih konja. Prizor završava prijetećim nebom u daljini koje se postepeno zatamnjuje prema desnom dijelu prikaza, kao da se na taj način želi pojačati turobnost

⁴⁶⁶ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

⁴⁶⁷ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

⁴⁶⁸ Etienne Achille Réveil, *Museum of Painting and Sculpture: Or, Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, London: Bossange, Barthes and Lowell, 1834., str. 77-78.

i horor ratovanja. Obzirom da se krvavi okršaj odvija tik ispred očiju promatrača, da neprijateljski vojnici potežu mačeve i sablje, da je sve u pokretu i dinamično, te da u pozadini prijeti tama, može se zaključiti da cilj nije bio prikazati jednu određenu bitku illi bitku koja se zaista odigrala. Dapače, kao i mnogi drugi slikari bitki, i Le Bourignon je nastojao radije prikazati svu besmislenost rata. Podsjećanje na užase ratovanja je djelomično i razlog zbog kojeg su prikazi konjaničkih bitki i ratovanja uopće bili toliko popularni u XVII. i XVIII. stoljeću.

14. Adam Frans van der Meulen (Bruxelles, 11. siječanj 1632. – Pariz, 15. listopad 1690.)

Konjanička bitka

druga polovica XVII. stoljeća

ulje na dasci (hrastovini), 12,9 × 17,6 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 290



U dokumentacijskoj kartici posvećenoj ovom djelu, nema podataka o njenom ranijem ili izvornom smještaju. No, zabilježena je informacija da je slika zapremljena u zbirku Starih majstora 1947. godine posredstvom KOMZA-e, i od samih početaka se tradicionalno pripisivala Adamu Fransu van der Meulenu.⁴⁶⁹ Već sljedeće godine, u mjesecu svibnju, restaurator Zvonimir Wyroubal je dobio zadatak opisati trenutno stanje slike i poduzeti sve prave korake kako bi prikazu vratio stari sjaj. Wyroubal je primijetio da je slika bila poprilično prljava, da je lak kojim je bila premazana bio matirao i u velikoj mjeri potamnio, te da je na par mjesta boja otpala (iako ne u velikim promjerima).⁴⁷⁰ Potom je zapisao da je sliku najprije očistio nakon čega je

⁴⁶⁹ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 290, dokumentacijska kartica.

⁴⁷⁰ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 290, dokumentacijska kartica.

shvatio da je slika bila mnogo isprana, zbog čega ju je odlučio retuširati i premazati damarom.⁴⁷¹

U formatu vodoravno položenog pravokutnika prikazan je okršaj Europljana i Osmanlija koji se mogu prepoznati po bijelim niskim turbanima i isukanim sabljama. Čitava scena je smještena u krajolik, na brdsko uzvišenje koje se naglo spušta prema nepreglednoj dolini u pozadini, a ono što se prepoznaje jesu stabla drveća i plavičasto nebo koje je u gornjem desnom kutu slike zatamnjeno, kao da kulja dim iz tabora ratnika ili se na taj način iskazuje sva strahota i crnina ratovanja. Na dijagonalnoj kompoziciji prikazani su ranjeni i preplašeni konji te poginuli ratnici koji leže svugdje po zemlji, od kojih su neki Europljani a neki Osmanlije sa bijelim turbanima. U sredini prikaza, najosvjetljeniji i najjasnije prikazani, nalaze se sukobljeni neprijatelji koji se spremaju zadati smrtonosni udarac - jedan jaše smeđeg a drugi bijelog konja. U pozadini se također može vidjeti okršaj dva neprijateljska borca, ali zbog uskomešanosti i zahuktalosti borbe, teško je prepoznati o kome je točno riječ i što će se točno dogoditi. Van der Meulen je na tom dijelu slike samo premazao i nanio nijanse tamnosmeđe boje, ne dajući im oblik i definiciju. Zbog toga su vidljive tek siluete drugih ratnika na konjima koji nose isukano oružje, pa se može samo naslutiti koliki su pravi razmjeri i tragedija ovog sukoba. Tonovi boje su zagasiti i tamni, naročito u prednjem i desnom dijelu prikaza gdje je smještena bitka. Vedriji i lakši tonovi rezervirani su tek za gornji lijevi kut slike koji čini svojevrsnu protutežu kaosu kojemu promatrač svjedoči. Kao i brojni drugi slikari konjaničkih bitki, Van der Meulen također ne nastoji prikazati jednu određenu bitku što se može vidjeti u izostavljanju zastava, grbova ili prepoznatljive vedute grada u pozadini. U fokusu prikaza je sami užas i bespotrebnost ratovanja u kojima ginu ljudi bez lica i imena, i koji tako postaju samo broj.

15. Abraham van der Hoef (Delft, 1611./1612. – Haarlem, 1666.)

Konjanička bitka

sredina XVII. stoljeća

ulje na platnu, 39 × 57 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 698

⁴⁷¹ Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 290, dokumentacijska kartica.



Podaci o načinima, vezama i putevima preko kojih je stigla ova Van der Hoefova slika u Strossmayerovu galeriju starih majstora su nepoznati. No, danas je poznato da je slika bila dijelom zbirke Weiss, te da ju se pripisalo ovom čuvenom nizozemskom slikaru ratnih prikaza na osnovu istovjetnog djela koje se danas nalazi u Lenjingradu.⁴⁷² Razlog tomu su istovjetni detalji, slična kompozicijska rješenja i paleta koji su svi bili uočeni prilikom analize djela.⁴⁷³

Na centralnoj kružnoj kompoziciji s puno dinamike, pokreta i žustrine prikazan je dvoboj Europljana (najvjerojatnije Nizozemaca) s Osmanlijama koje prepoznajemo po umotanim turbanima i sabljama u njihovim desnim rukama koje su spremno isukali. U formatu vodoravno položenog pravokutnika glavni dio prizora je smješten na poljani, i to tako da su u prvom prostornom pojasu prikazani borci koji su već pali (dva vojnika i bijeli konj) i koji čine podlogu, i simboličku i vizualnu, za ono što se tek treba desiti. Odmah iza njih su prikazana dva neprijateljska vojnika sa konjima okrenutim u suprotnim smjerovima, svaki od njih spreman za ubojiti udarac. Ipak, čini se kako je onaj kojemu ne vidimo lice, a koji je prikazan s turbanom za koje je zatakuto šareno perje, bliži tome. Naime, izgleda da je bio brži – on je ranio svog brkatog, ispijenog neprijatelja koji već krvari. Iza njih, sa lijeve strane, prikazani su konjanici u naletu koji jurišaju niz brdo isukanih mačeva i sablji. Kao i na dosadašnjim opisanim primjerima, i na ovome su pojedini ratnici prikazani tek kao mrlje boje, siluete kojima ne vidimo lice i kojima ne znamo ime. Čitav prizor je zagušen i ispunjen sumornim i turobnim raspoloženjem zahvaljujući zagasitim i tamnim nijansama zemlje, konja,

⁴⁷² Đuro Vandura, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 1998., str. 82.

⁴⁷³ Isto, str. 82.

oklopa i odjeće vojnika. Osim toga, dim koji se podiže u pozadini i stapa s gustim, ružičastim oblacima na nebu, također navlači osjećaj nelagode, klaustrofobije. Čini se kako su vojnici prepušteni samima sebi da se bore negdje daleko izvan grada, na blatnjavoj poljani koja će ih progutati. Na lijevoj strani slike vidi se visoki toranj, no, on je univerzalan i može biti bilo gdje. Uostalom, Nizozemci, kao i ostatak Zapadne Europe, nisu nikada izravno ratovali s Osmanlijama, pa se može sa sigurnošću reći da Van der Hoef, kao i njegovi kolege slikari koji su ranije spomenuti, nije nastojao prikazati određenu povijesnu bitku ili veličati pobjedu „svojih“, već je nastojao prikazati sav užas rata postavljajući izravni okršaj u prvi prostorni pojas, ispred promatrača kako bi ga podsjetio da mir treba čuvati i cijiniti.⁴⁷⁴

16. Neznani autor

Bitka

XVIII. stoljeće

ulje na platnu, 45 × 62 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO - 025448



Digitalna zbirka ne nudi nikakve opširnije podatke o nekadašnjem ili izvornom smještaju slike, niti govori više o točnom datumu njenog primitka u zbirku slikarstva zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt. U katalogima objavljenim u izdanju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu iz 1980., 1993., i 2010. godine, ne postoje podaci o ovom slikarskom ostvarenju iz druge polovice XVII. stoljeća.

⁴⁷⁴ Isto, str. 82.

U formatu vodoravno položenog pravokutnika smješten je jednostavan prikaz bitke. Naime, prizor broji sveukupno sedam likova od kojih su trojica već na zemlji. Neprijateljske vojske razlikuju se po njihovoj odjeći – jedni su u plavim košuljama i imaju kacige na glavi, a drugi su odjeveni u crvene košulje, imaju sablje, i bijele turbane s plavim vrhom. Zbog orijentalne odjeće, odnosno konkretnije, pokrivala za glavu, može se zaključiti da je vjerojatno riječ o sukobu Europljana s Osmanlijama. Likovi koji su prikazani kako mrtvi leže na zemlji pokazuju brojne nepravilnosti i nevješto skraćivanje i impostaciju likova: osmanlijski vojnik koji se nalazi u središtu prikaza i podiže ruke kako bi se zaštitio od kopita konja prikazan je u neprirodnom položaju jer su njegove noge, pogotovo desna, previše skraćene; drugi osmanlijski vojnik koji leži potrbuške u lijevom dijelu slike također je prikazan samo jednom nogom izbačenom prema naprijed, pa se čini kao da mu je noga prepolovljena na pola; treći osmanlijski vojnik, koji je postavljen između Europljanina i Osmanlija koji su isukali svaki svoje oružje, prikazan je bez donjeg dijela tijela, pa se čini kao da lebdi. Iznad njih su vojnici koji su se održali na konjima različitih boja (što pojačava njihovo razlikovanje i neprijateljstvo) i imaju spremne isukane mačeve i sablje. Na desnoj strani slike nalazi se još jedan europski vojnik s oklopom koji drži crveni barjak i poteže mač prema osmanskome vojniku. U pozadini se prepoznaje drvena konstrukcija koja ne otkriva lokaciju, a cijela scena završava plavim nebom sa ružičastim oblacima. Još jednom je prikaz bitke stavljen u prvi prostorni pojas, sve je uskovitlano, puno snažnih pokreta i zamaha (čak su i konji prikazani kako se propinju i spremaju za napad). Smeđu zemlju koju na nekim mjestima prekrivaju mrlje krvi razbijaju bijeli turbani, bijeli konj, plave i crvene odore vojnika. Svjetlost dolazi iz lijevog kuta slike, pa se tako otkrivaju mrtvaci i oni koji će to tek biti.

17. Neznani slikar

Bitka

druga polovica XVII. stoljeća

ulje na platnu, 46,7 × 68,5 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO – 025559



U digitalnoj zbirci slikarstva Muzeja za umjetnost i obrt navedeno je samo kako je moguće da je mjesto nastanka ovog djela Austrija. Osim tog podatka, nema daljnjih informacija o dataciji, atribuciji, kao ni primitku i zapremanju ovog djela u zbirku slikarstva. U katalogima u izdanju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu koji su objavljeni 1980., 1993., i 2010. godine, ne postoje podaci o ovom slikarskom ostvarenju iz druge polovice XVII. stoljeća.

U formatu vodoravno položenog pravokutnika, na uzvišenju sa kojega puca pogled na prostranu dolinu u čijoj se daljini naziru brda i obrisi gradske utvrde, prikazan je sukob Europljana i Osmanlija. Europljane prepoznajemo u oklopima, a Osmanlije u široj odjeći i sa bijelim turbanima koji imaju crvene završetke na krajevima. Prepoznatljivo je i oružje kojim su Osmanlije sijali strah po Europi, a riječ je, dakako, o zakrivljenoj sablji. U prvom prostornom pojasu svugdje po zemlji razasuti su koplje sa bijelom zastavicom, osmanlijski vojnik i njegov konj koji su obojica pali (Osmanlija je pao potrbuške, preko konja, i još drži sablju u ruci), kao i jedan bijeli turban koji leži pokraj poginulog borca (nije moguće točno utvrditi da li je turban pripadao baš tom ratniku ili je, u žaru borbe, pao s glave nekog drugog borca). U središnjem dijelu prizora su prikazani Osmanlija na bijelom konju i Europljanin na crnom konju, oni su se usmjerili svu svoju pažnju jedan na drugoga, ali zbog odbljeska na reprodukciji je nemoguće ustvrditi tko je izvukao mač brže i tko će pobijediti. I sa njihove lijeve i sa desne strane vidi se nekolicina drugih boraca na konjima koji se počinju spuštati niz brdo i dalje nastaviti voditi bordu, ali njihova lica i odjeća su nedefinirani. Kao i na brojnim drugim prikazima, obrisi grada u pozadini i sami krajolik ne odaju ništa o lokaciji borbe, pa se tako ne može govoriti o nekoj konkretnoj povijesnoj bitki. Zagasiti smeđi, zeleni i sivi tonovi, uz dim koji kulja u pozadini (naročito na desnoj strani prikaza), doprinose osjećaju turobnosti, očaja i neizvjesnosti.

18. Jan Victors (Amsterdam, 13. lipanj 1619. – Nizozemska istočna Indija, prosinac 1676.)

Diogenes – Hominem Quero

XVII. stoljeće

ulje na platnu, 162 × 210 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO - 025545



U slikovnom vodiču objavljenom 2010. godine u izdanju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, navedeni su osnovni podaci o Janu Victorsu i njegovom životu o kojemu se inače zna vrlo malo. U katalogu se ističe kako je Victors bio očito iznimno popularan i štovan slikar s obzirom na broj njegovih kvalitetnih djela koja se nalaze u muzejima i galerijama diljem svijeta.⁴⁷⁵ Osim toga, ističe se kako se na slici *Diogenes – Hominem Quero*, na kojoj je Victors objedinio portret, vedutu, *genre* scenu i mrtvu prirodu, nalaze Victorsov potpis i 1653. godina kao godina nastanka.⁴⁷⁶

U formatu vodoravno položenog pravokutnika smještena je scena koja se prikazivala još od antičkih vremena – *Diogen traži čovjeka*. Iako je riječ o grčkom filozofu koji je živio u IV. stoljeću pr. Kr. u grčkom Korintu, Victors ga je odlučio prikazati i smjestiti u suvremeni ambijent, i možda na taj način ukazati na nedostatke tadašnjeg društva. U samome središtu prikaza nalazi se Diogen, koji je prikazan kao starac duge brade, odjeven u jednostavnu sivo-smeđu halju preko koje je prebačena crveno-narančasta tkanina. On je bos, desna ruka mu je podignuta u iščekivanju, a u lijevoj drži visoko podignuti lampion. Diogen gleda direktno u publiku, kao da i njih pita: „Gdje je čovjek? Poznajete li jednoga?“. Njegovu centralnu ulogu naglašavaju i likovi koji su

⁴⁷⁵ A. Galić i M. Gašparović, *Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010.: vodič*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010., str. 221.

⁴⁷⁶ Isto, str. 221.

prikazani s desne i lijeve strane tako da se dvije dijagonale oslika sijeku upravo u liku Diogena. Čitav prizor je smješten na tržnici što se vidi po izloženom voću i povrću, užurbanim ljudima koji nose kupljena dobra na glavi ili ramenima, ali i cjenkanju i prebrojavanju novca. U pozadini se nalazi crkva sa samostanom koja ima visoki toranj i pokazuje ne sasvim savršenu linearnu perspektivu (toranj izgleda blago ukošen ulijevo), ali je univerzalna i ne pomaže nam otkriti gdje je točno prizor smješten. Na lijevoj strani prikaza nalaze se pas ptičar i skupina od ukupno šestero ljudi, od kojih se samo jedan zanima za ono što Diogen govori. Inače, među tom skupinom je i lik koji je važan za ovaj diplomski rad, a riječ je o čovjeku koji je odjeven u dugu tamnu odjeću, ima veliki kukasti nos, i prebrojava novac. U pitanju je prepoznatljivi lik židova koji je prikazan sa standardnim fizičkim obilježjima ali i u standardnom svome zanimanju.⁴⁷⁷ Naime, židovi su bili jedini koji su u to vrijeme posuđivali novac i tražili ga natrag s kamatama. Bila je to praksa koju su prezirali europski kršćani, a i koju je tako snažno optužio i kaznio Shakespeare u svojoj drami *Trgovac iz Venecije*. Od prikazanih likova na lijevoj strani, samo onaj koji je skroz u pozadini i istura glavu pokazuje interes za Diogena i njegove riječi. Na desnoj strani su korpe sa voćem i povrćem koje su u vlasništvu para koji sjedi. Supruga koja doji promatra Diogena bez posebnog izraza, dok se njen suprug i dva trgovca u pozadini zlobno smješkaju prema filozofu. U pozadini su još prikazani ljudi u razgovoru, čovjek koji nosi korpu na glavi, i lik s turbanom koji se popeo na postolje i nešto prodaje. Zanimljivo je da se Victors čak tri puta vraćao ovom prikazu, a upravo je onaj koji se nalazi u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt najuspješniji i najkvalitetniji.⁴⁷⁸ Obzirom da je bio kalvinista, Victors je izbjegavao prikazivati naga tijela, i uglavnom se ograničavao na prikaze iz Starog zavjeta i apokrifa za koje je inspiraciju crpio iz *Knjige geneze*.⁴⁷⁹ Kako je već ranije spomenuto, ova zanimljiva ikonografska tema, koja se u Nizozemskoj javila između 1618.-1620. godine, omogućila je Victorsu da u jednom prikazu spoji *genre* slikarstvo i mrtvu prirodu.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Miroslav Gašparović, »Novootkrivena slika Jana Victorsa *Diogenes Hominem Quero* u MUO«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (ur.) Ivanka Rebarski, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997., str. 82.

⁴⁷⁸ Isto, str. 82.

⁴⁷⁹ Walter A. Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2007., str. 910.

⁴⁸⁰ M. Gašparović, »Novootkrivena slika Jana Victorsa *Diogenes Hominem Quero* u MUO«, 1997., str. 80.

19. August Querfurt (Wolfenbüttel, 1696. – Beč, 1761.)

Osedlavanje konja

prva polovica XVIII. stoljeća

ulje na bakrenom limu, 23 × 16 cm

Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU (depo), inv. br. SG - 704



Prema mišljenju čuvenog povjesničara umjetnosti i kustosa Đure Vandure, riječ je o jednom od dva oslika na bakrenom limu koja su bila u posjedu Erwina Weissa, a koja se smatraju jedinstvenim parom slika zbog istih dimenzija, formata, te srodnim motivima.⁴⁸¹ Nažalost, nije točno poznato kako su, kojim putevima, i preko kojeg nabavljača stigla ova dva zanimljiva, intimna prikaza običnog života.

U formatu uspravno položenog pravokutnika prikazani su seljaci otac i sin, vrijedni radnici koji spremaju konja za jahanje. U prvom prostornom pojasu su prikazani raskošni konj sivac, dječak u oker košulji, plavome prsluku i tirkiznim pantalonama koji pridržava konja za uzde, te otac koji je prikazan u crvenoj košulji preko koje je navučen crni prsluk, dok mu je na glavi čudnovata crvena kapa. On u svojim rukama pridržava sedlo koje upravo namjerava prikačiti i smjestiti na leđa konja. Kraj njega se nalazi mršavi, šareni pas koji pogledava u seljaka, kao da bi radije da se igra. Prizor je smješten u otvoreni krajolik koji definiraju visoka svijetlosmeđa planina, jednostavna kućica u pozadini, i plavičasto nebo prošarano ružičastim i bijelo-sivim oblacima. Modeliranjem pomoću različitih nijansi boja koje nisu nužno lokalne, Querfurt postiže

⁴⁸¹ Đuro Vandura, »Dvije slike iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: Konjanički prizori Augusta Querfurta«, u: *Oko*, Zagreb, 22. veljače 1990., str. 23.

voluminoznost, pokret, i istančane detalje konjske grive i repa.⁴⁸² Kao i na brojnim drugim prikazima seljaka, i ovdje je prikazan težak, radnički život koji nikada nije završavao. Dijete koje bi trebalo da se igra i uživa u bezbrižnim danima svog djetinjstva, prikazano je kako od malih nogu pomaže svom ocu u poslovima timarenja i pripremanja konja za bogate aristokrate. Kako primjećuje i Vandura, sva zabava i lagodnost rezervirani su za aristokrate koji samo zapovijedaju, ljenčare i uživaju, dok je onaj tihi, teški, često nevidljivi posao ostajao rezerviran za najniže članove društva, neobrazovane i nepismene seljake.⁴⁸³

20. Balthasar van den Bossche (Antwerpen, 1681. – Antwerpen, 1715.)

Geograf

oko 1680. godine

ulje na platnu, 87 × 70 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO – 000014



Digitalna zbirka ne sadrži podatke o zaprimanju slike, stanju u kojem je bila kad je došla, njenom ranijem smještaju, kao ni putevima kojima je stigla do Zagreba. Nažalost, u katalogima objavljenim u izdanju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 1980., 1993., i 2010. godine koje sam bila u prilici pregledati, slika *Geograf* Balthasara van den Bosschea nije navedena niti detaljnije opisana.

⁴⁸² Isto, str. 23.

⁴⁸³ Isto, str. 23.

Na ovom ostvarenju Van den Bosschea, prikazan je interijer visokog stropa i zatamnjene pozadine na kojoj se tek naziru visoki stubovi, ogledalo, i asimetrični baldahin. Jedino se na lijevoj strani, u prvom prostornom pojasu prikaza, nalazi veliki prozor koji otvara zid od poda do stropa, i kroz njega se mogu vidjeti komadići neba. Upravo se iz tog desnog kuta slike i javlja svjetlost koja otkriva likove i cijeli događaj. Čitav prikaz podijeljen je na dva dijela: na lijevoj strani, uzvišeni zbog podijuma na kojem sjede, nalaze se tri muška lika koja sjede za stolom na kojemu se nalazi veliki globus. Svojim izgledom, stavom, dugim i uređenim frizurama, kao i interijeru u kojemu su, očito, domaćini, slikar nam ukazuje na njihov plemićki i viši društveni status. Čini se kako su bili usred rasprave jer jedan od njih drži knjigu ispred sebe, a drugi drži olovku u ruci. Razgovor i razmišljanje prekinula je grupa od tri lika koja se nalazi na desnoj strani prikaza, a čini ju seljačka obitelj. Prikazani u klečećoj pozi su otac i sin koji nude zeca učenicima i bogatim ljudima. Otac je prikazan kao sijed čovjek odjeven u crvene pantalone za kojima je zatakuta tikvica, bijelu košulju i plavi prsluk. Dijete pridržava zeca, ali okrenuto je prema majci, kao da traži potvrdu od nje i znak da sve radi kako treba. Iza njih je prikazana majka koja nosi jednostavnu dugu smeđu haljinu, kapicu na glavi, i kantu u kojoj je nacijepano drvo. Između ove dvije skupine nalazi se mnoštvo papira razbacanog po podu i crno-bijeli majmun. Kontrast između dvije skupine likova postignut je, prije svega, nešto višim položajem plemića, ali i samim stavom likova. Oni koji su na lijevoj strani sjede bezbrižno, nezainteresirano, a čini se kako se geograf čak podrugljivo osmjehuje pridošlim seljacima. S druge strane, poze i izrazi lica skupine sa desne strane pokazuju skrušenost, napetost, neizvjesnost. Čini se kako su seljaci došli prodati tek uhvaćenog zeca i nacijepana drva kako bi nešto zaradili i uljepšali si svakodnevicu barem nakratko.

21. Neznani barokni slikar nizozemskog porijekla

Djeca sa pticama

druga polovica XVII. stoljeće

ulje na platnu, 96 × 117 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, MUO - 013818



Digitalna zbirka ne sadrži podatke o zaprimanju slike, stanju u kojem je bila kad je došla, njenom ranijem smještaju, točnoj atribuciji i dataciji, kao ni putevima kojima je stigla do Zagreba. Nažalost, u katalozima objavljenim u izdanju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 1980., 1993., i 2010. godine koje sam bila u prilici pregledati, slika *Djeca sa slikama* neznanog baroknog slikara nizozemskog porijekla nije navedena niti detaljnije opisana.

U formatu vodoravno postavljenog pravokutnika prikazana je kuhinja u kojoj se nalazi dvoje djece – jedan dječak i jedna djevojčica. Moguće je kako je riječ o bratu i sestri koji su dobili zadatak očerupati ptice koje će kasnije pripremiti zadužena kuharica. Obzirom na njihovu jednostavnu odjeću, a posebice maramu kojom je omotana djevojčicina glava, pa i zadatku koju su dobili, čini se kako je riječ o seljacima i nižoj klasi koja je uvijek obavljala teške ili ne tako primamljive zadatke za one bogatije. Lijevi dio pozadine je u potpunosti zatamnjen, a na tamnosmeđem stolu kraj kojeg se nalazi i stolica poredano je mnoštvo različitih ptica (velika guska, patka, crvendaći, itd.). Desni dio pozadine je nešto svjetliji, tu je prozor s kojeg pogled puca na plavo nebo sivih, gustih oblaka. Djevojčica i dječak u u nekoj svađi ili izazivanju – mlađi dječak povlači djevojčicu za maramu, a drugom se rukom drži za kosu, dok mu starija djevojčica odguruje ruku, a u drugoj drži bijelu pticu. Čini se kako je ona ozbiljnije shvatila svoj zadatak, možda zbog toga što je starija, odgovornija i nema vremena za igru. Svjetlost pada sa desne strane i najviše osvjetljava dječja lica i perje uhvaćenih ptica. Igrom svjetla i sjene islikane su njihove draperije, mekano perje ptica, ali i sva tuga siromaškog života. Umjesto u igri, dvoje djece je prikazano kako obavlja kućanske poslove i vode računa o domaćinstvu. I naslikana djeca su kao i mnoga druga druga iz siromašnih obitelji puno ranije sazrela i očvrstjela zbog teškog i napornog života koji se svodi na začarani krug rada i gladi.

22. Neznani talijanski slikar manirističkog izraza

Gatanje

XVI. stoljeće

ulje na dasci, 66 × 51,5 cm

Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (depo), inv. br. MUO – 025862



Kao i o ostalim djelima koja se čuvaju u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, ni o ovome nema podrobnijih podataka o ranijem smještaju, dataciji, atribuciji, i načinu na koji je dospjelo na hrvatske tle. Ipak, ovaj primjerak je posebno važan u kontekstu ovog rada, jer otkriva jedan novi svijet, svijet još jedne grupe „drugih“ koji su u prošlosti puno propatili, bili izolirani, tjerani, proklinjani, i smatrani manje vrijednima. Riječ je, dakako, o Romima, tom čudnom i nedokučivom nomadskom narodu koji je zauzeo sve dijelove svijeta.

U formatu uspravno postavljenog pravokutnika prikazano je gatanje, omiljeni hobi i zabava Romkinja i Roma diljem svijeta. Osim što je bio zabavan, taj hobi je mogao (a i danas može) donijeti barem neku zaradu i satisfakciju. Recimo, često su europske žene koje su odlazile do Romkinja kako bi im proricale sudbinu, u znak zahvalnosti ostavljale komad odjeće, starog nakita, ili nekih drugih dragunlija. Na ovom je prikazu jedna takva scena – mlada europska djevojka plave kose odjevena u prozračnu i providnu bijelu tkaninu koja jedva prekriva njenu lijevu dojku pokazuje na dlan Romkinje. Mlada djevojka pomno gleda u gataru, i izgleda kao da očajnički moli da proricanje konačno otpočne. Možda je mladoj djevojci slomljeno srce ili je nesretno zaljubljena, pa želi čuti kada će i kako njene agonije završiti. Smirena Romkinja gleda prema dolje, u dlanove, a može ju se prepoznati po plavkastoj haljini zakopčanoj do vrata, neobično visokoj kapi koja je plave boje i ima žute pruge po sebi, a ponajviše po crvenom ogrtaču sa bijelim krznom koji je prebacila preko svog desnog ramena. Naime, šal ili tkanina (odnosno *schivina*) prebačeni preko ramena dugo vremena bili

su dio standardne sheme prikazivanja romskih žena. Tako prebačena tkanina podsjećala je na žensku nošnju sari, koja je neizostavna u Indiji, zemlji iz koje su Romi najvjerojatnije potekli. Pozadina je u potpunosti tamna, i prizor se svodi na dvije mlade žene okruglih lica blagih crta. Svjetlost koja ih obasjava dolazi iz donjeg desnog kuta i pada na njihova lica, ramena i dlanove. Zatamnivanje pozadine, postavljanje Romkinjine ruke na rame mlade Europljanke, i Europljankini napeti izraz lica u iščekivanju, uvode nas u intiman prikaz, njihov tajni i prešutni dogovor.

POPIS ILUSTRACIJA

Slika 1. *Ampula sa prikazom sv. Menasa sa negroidnim obilježjima (VI. stoljeće).* <https://art.thewalters.org/detail/92364/pilgrim-flask-of-saint-menas-2/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 2. *Detalj iz kodeksa iz Burgo de Osma (XI. stoljeće).* <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/beatus-of-liebana-burgo-de-osma-codex-facsimile> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 3. *Freska iz crkve sv. Isidra u Léonu (XI. stoljeće).* <https://etc.usf.edu/clippix/picture/len-san-isidoro-panten-de-los-reyes-st-martin-of-tours-and-the-devil.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 4. *Detalj s timpanona iznad portala sv. Ivana na katedrali u Rouenu (XIII. stoljeće).* <https://www.flickr.com/photos/paulodykes/27125137475> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 5. *Reljef na katedrali u Chartresu (XIII. stoljeće).* <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=FR1077-7-39.jpg> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 6. *Detalj iz rukopisa iz Hainauta (kraj XIII. stoljeća).* http://media.tumblr.com/a9ebe94891d5dc1cf0841deb0e26f185/tumblr_inline_mfpa4s7dhy1q_kynm4.jpg (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 7. *Albrecht Dürer, Mučenje sv. Ivana, iz Apokalipse (1511.).* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387568> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 8. *Poklonstvo kraljeva na zidnom osliku u Priscillinim katakombama (kraj II.-IV. stoljeća).* <http://jesuitinstitute.org/Pictures/EpiphanyN.jpg> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 9. *Detalj Poklonstva kraljeva na trijumfalnom luku u crkvi Santa Maria Maggiore (V. stoljeće).* <https://www.pinterest.com/pin/219972763021284405/?nic=1> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 10. *Mozaik s prikazom Poklonstva kraljeva u crkvi Sant' Apollinare Nuovo u Ravenni (VI. stoljeće).* https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 11. *Oltar u katedrali u Kölnu na kojemu se nalaze kipovi Trojice kraljeva (XIII. stoljeće)*. <https://www.pinterest.com/pin/203928689360112168/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 12. *Naša Gospa od Montserrata (kraj XII. stoljeća)*. <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 13. *Naša Gospa od Meymaca (XII. stoljeće)*. <http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 14. *Naša Gospa od Tindarija (IX. stoljeće)*. <https://experiencesicily.com/2016/09/08/i-am-black-but-beautiful/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 15. *Crna Gospa od Chęstochowa na Jasnoj Góri (rano XIV. stoljeće)*. <https://www.amazon.com/Madonna-painting-Czestochowa-Catholic-pictures/dp/B01GMLV1FI> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 16. *Riton sa crncem kojeg proždire krokodil (IV. st. pr. Kr.)*. <https://www.theroot.com/reception-of-blacks-in-classical-greece-1790897775> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 17. *Vaza s afričkom plesačicom (IV. st. pr. Kr.)*. <https://www.pinterest.com/pin/393009504964694609/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 18. *Detalj sa likovima u boks pozama na zidnom osliku u grčkom grobu kod Paestuma (III. st. pr. Kr.)*. <https://followinghadrian.com/2014/07/15/the-painted-tombs-of-paestum/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 19. *Detalj crnog gondolijera na Carpacciiovom Izliječenju zaposjednutog kod mosta Rialto (oko 1496. godine)*. http://www.1500stitches.org/venetian_man/images/01mirac.jpg (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 20. *Crni rob iz Weiditzove Knjige kostima (sredina XVI. stoljeća)*. <http://origins.osu.edu/milestones/july-2015-bartolom-de-las-casas-and-500-years-racial-injustice> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 21. *Maurka Katarina, Albrecht Dürer (1521.)*. <https://www.pbs.org/wgbh/aia/part1/1h288.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 22. *Detalj iz westminsterskog svitka: trubači na dvoru Henryja VII. (1511.)*
<https://www.flickr.com/photos/spiralsheep/2914190105> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 23. *Spomenik četiri Maura, Pietro Tacca (1608.)*.
<https://www.toscanainside.com/hidden-treasures/post/the-four-moors-in-livorno/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 24. *Kameja sa crncem u profilu i natpisom (druga polovica XVI. stoljeća)*.
<https://twitter.com/medievalpoc/status/1017129921414606849> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 25. *Alegorija Europe (prema De Vosu), kraj XVI. stoljeća*.
<http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 26. *Alegorija Azije (prema De Vosu), kraj XVI. stoljeća*.
<http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 27. *Alegorija Afrike (prema De Vosu), kraj XVI. stoljeća*.
<http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 28. *Alegorija Amerike (prema De Vosu), kraj XVI. stoljeća*.
<http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 29. *Alegorija četiri kontinenta, Peter Paul Rubens (oko 1615. godine)*.
<https://www.sartle.com/artwork/the-four-continents-peter-paul-rubens> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 30. *Oslík svoda crkve sv. Ignacija u Rimu sa alegorijama četiri kontinenta, Andrea Pozzo (1691.-1694.)*. <http://europeanartincontext.blogspot.com/2015/03/sant-ignatius-church-fresco-andrea-pozzo.html> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 31. *Pripremna skica za zidni oslik Alegorije planeta i kontinenata, Giovanni Battista Tiepolo (1752.)*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437790> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 32. *Tri dječaka, Bartolomé Estéban Murillo (oko 1670. godine).*
<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/201-250/three-boys/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 33. *Detalj sa zidnog oslika Procesije najmlađeg kralja u kapeli Magi, Benozzo Gozzoli (sredina XV. stoljeća).*
<http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 34. *Portret Laure Dianti, Tiziano Vecellio (oko 1523.).*
<https://useum.org/artwork/Portrait-of-Laura-Dianti-Titian> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 35. *Portret kraljice Ivane, Cristóvão de Moraes (1555.).*
<https://pixels.com/featured/juana-of-austria-cristovao-de-morais.html> (pristup 15. rujna 2019.)

Slika 36. *Fantastični interijer sa Janom Steenom i obitelji Gerrita Schoutena, Jan Steen (1659./60.).* <https://art.nelson-atkins.org/objects/5456/fantasy-interior-with-jan-steen-and-the-family-of-gerrit-sch> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 37. *Medaljon s likom Ivana VIII. Paleologa, Pisanello (1438.).*
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460849> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 38. *Medaljon s likom Mehmeda II., Costanzo da Ferrara (1481.).*
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461520> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 39. *Portret sultana Mehmeda II., Gentile Bellini (1480.).*
<https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/art-renaissance-venice/content-section-1.4> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 40. *Portret sultana Mehmeda II., Shiblizade Ahmed (1480.).*
<https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/visual-art/art-renaissance-venice/content-section-1.4> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 41. *Portret Montefeltra i Landina, Sandro Botticelli (oko 1460.).*
<https://www.flickr.com/photos/26911776@N06/2558962756> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 42. *Portret cara Matthiasa, Hans von Aachen (1611.).*
<http://portraitsforkings.com/gallery/austria-bohemia-hungary-house-of-habsburg/matthias-1557-1619-/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 43. *Sv. Marko propovijeda u Aleksandriji*, Gentile i Giovanni Bellini (1504./1507.). <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/saint-mark-preaching-in-a-square-of-alexandria-in-egypt/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 44. *Sveti Juraj krsti pogane*, Vittore Carpaccio (1507./08.). <https://alchetron.com/Vittore-Carpaccio> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 45. *Mapa sjevernog neba*, Albrecht Dürer (1515.). <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/november/12/the-art-of-the-map-albrecht-durer/> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 46. *Portret Sulejmana Veličanstvenog*, Tiziano Vecellio, prva polovica XVI. stoljeća (danas u Kunsthistorisches Museum-u u Beču). https://arthive.com/titian/works/504648~Ottoman_Sultan_Suleiman_II_the_Magnificent_Portrait_in_profile (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 47. *Portret sultanije Hurem*, Tiziano Vecellio (oko 1550.). <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/charitable-woman> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 48. *Portret Eleonore Gonzage*, Tiziano Vecellio (1536./38.). <https://www.uffizi.it/en/artworks/portrait-of-eleonora-gonzaga-duchess-of-urbino> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 49. *Portret sultana Osmana I.*, Paolo Veronese (druga polovica XVI. stoljeća). <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=TR20-1-05.jpg> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 50. *Portret sultana Selima I.*, Paolo Veronese (druga polovica XVI. stoljeća). <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/paolo-veronese/sultan-selim-i> (pristup 16. rujna 2019.)

Slika 51. *Bogorodica s Djetetom, sv. Jeronimom i Marijom Magdalenom*, Neroccio de' Landi (oko 1490.). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437195> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 52. *Masakr nevinih iz ciklusa Čudo oskrnavljene hostije*, Paolo Ucello (1468.). <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 53. *Obredno ubojstvo dječaka Simona iz Trenta, Micahel Wolgemut (1493).*
<http://torturous-readings.blogspot.com/2015/01/reading-2-trent-1475-stories-of-ritual.html>
(pristup 17. rujna 2019.)

Slika 54. *Detalj: Daniele da Norsa i njegova obitelj, neznani autor (kraj XV. stoljeća).*
<https://jewsinmedievalart.tumblr.com/post/88910760914/daniele-da-norsa-and-his-family-top-detail-from> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 55. *Seljak povraća, Sebastian Beham (1535).* <https://useum.org/artwork/Vomiting-Peasant-Sebald-Beham-1535> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 56. *Seljačka kavga, Sebastian Beham (1531./50).*
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/417968> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 57. *Seljak svira na gajdama, Albrecht Dürer (1514.).* <https://jhna.org/articles/albrecht-durer-peasant-engravings-different-laocon-birth-aesthetic-subversion-spirit-reformation/>
(pristup 17. rujna 2019.)

Slika 58. *Kuća plesa u Baselu, Hans Holbein Mlađi (1520.).*
<https://eterart.com/art/0x69b420694faa647c3a8198a6171d02e6d872213f/design-for-the-facade-decoration-of-the-dance-house-in-basel-1520/> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 59. *Seosko vjenčanje, Pieter Brueghel Stariji (1567.).*
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 60. *Seoski ples, Pieter Brueghel Stariji (1567.).*
<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/03/27/the-peasant-dance-by-pieter-bruegel-the-elder/> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 61. *Raspeće sv. Andrije, Stefan Lochner (1435.).*
<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/martyrdom-of-st-andrew> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 62. *Detalj sa prikaza Krist nosi križ, Hieronymus Bosch (početak XVI. stoljeća).*
<https://paintersonpaintings.com/elizabeth-berdann-on-hieronymus-boschs-christ-carrying-the-cross-ugliness-and-the-science-of-physiognomy/> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 63. *Proročica, Simon Vouet, Galleria Nazionale d'Arte Antica u Rimu (1617.).*
<https://www.pictorem.com/61742/The%20Fortuneteller.html> (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 64. *Proročica*, Bartolomeo Manfredi, *Institute of Arts u Denveru*, (1616.).
https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html (pristup 17. rujna 2019.)

Slika 65. *Proročica*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Museo Capitolini u Rimu* (1594.).
<https://www.caravaggio.org/the-fortune-teller.jsp> (pristup 17. rujna 2019.)

IZVORI I LITERATURA

IZVORI

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 140, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 202, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 233, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 272, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 290, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 342, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 388, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 407, dokumentacijska kartica.

Dokumentacija Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, inv. br. SG – 552, dokumentacijska kartica.

LITERATURA

Allegretto, Kari Anna, *Fortune-Tellers and Telling Sympathies: Innovations of Caravaggio's Fortune-Teller*, diplomski rad, Washington: Faculty of the College of Arts and Sciences of American University, 2013.

Ashton, Mark, „Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg“, u: *The Art Bulletin*, 60 (1978.), str. 109-125.

Azzouz, Amina, *The Perception of Arabs and Islam in Edward Said's Orientalism*, diplomski rad, Tlemcen: University of Abou Bekr Belkaïd, 2015.

Bray, Xavier, *Murillo at Dulwich Picture Gallery*, London: Philip Wilson Publishers, 2013.

Burke, Peter, „Stereotypes of Others“, u: *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London: Reaktion Books, 2001., str. 123-140.

De Luca, Jessica, „The Demonized Jew in Medieval Christendom“, u: *Saeculum Journal (Christianity & War)*, 9 (2014.), str. 1-15.

Devisse, Jean, „Christians and Black“, u: *The Image of the Black in Western Art: From the early Christian Era to the “Age of Discovery”, Part 1: From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood*, ur. David Bindman i Henry Louis Gates Jr., Cambridge: Harvard University Press, 2010., str. 31-73.

Devisse, Jean, „The Black and His Color: From Symbols to Realities“, u: *The Image of the Black in Western Art: From the early Christian Era to the “Age of Discovery”, Part 1: From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood*, ur. David Bindman i Henry Louis Gates Jr., Cambridge: Harvard University Press, 2010., str. 73-139.

De Vries, Lyckle, „The Changing Face of Reality“, u: *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, ur. David Freedberg i Jan de Vries, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991., str. 209-249.

Dulibić, Ljerka, Pasini Tržec, Iva, Popovčak, Borivoj, (ur.), *Strossmayerova galerija starih majstora: Odabrana djela*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2012.

Fedele, Anna, „“Black” Madonna versus “White Madonna”: Gendered Power Strategies in Alternative Pilgrimages to Marian Shrines“, u: *Gender and Power in Contemporary Spirituality: Ethnographic Approaches*, ur. Anna Fedele i Kim E. Knibbe, New York: Routledge, 2013., str. 96-115.

Fontana, Bernard L., *A Gift of Angels: The Art of Mission San Xavier Del Bac*, Tucson: The University of Arizona Press, 2010.

Freedman, Paul H., „Introduction: Marginality and Centrality of Peasants“, u: *Images of the Medieval Peasant*, ur. Paul H. Freedman, Stanford: Stanford University Press, 1999., str. 1-15.

Freedman, Paul H., „Peasant Labor and the Limits of Mutuality“, u: *Images of the Medieval Peasant*, ur. Paul H. Freedman, Stanford: Stanford University Press, 1999., str. 15-40.

Galić, Anđelka, Gašparović, Miroslav (ur.), *Muzej za umjetnost i obrt 1880. – 2010.: vodič*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010.

Gašparović, Miroslav, „Novootkrivena slika Jana Victorsa Diogenes Hominem Quero u MUO“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 21 (1997.), str. 79-85.

Gibson, Walter S., „Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and Their Implication“, u: *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 31 (2004.-2005.), str. 292-309.

Groft, Tammis K., Mackay, Mary Alice, „Paintings and Drawings“, u: *Albany Institute of History & Art*, ur. Tammis K. Groft i Mary Alice Mackay, New York: Hudson Hills Press, 1998., str. 44-148.

Honour, Hugh, Fleming, John, „The Seventeenth Century in Europe“, u: *A World History of Art*, ur. Hugh Honour i John Fleming, London: King Publishing Ltd., 2005., str. 567-607.

Katz, Dana E., „Introduction: Princes, Jews and Rhetoric of Tolerance“, u: *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, ur. Dana E. Katz, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008., str. 1-16.

Katz, Dana E., „The Politics of Persecution in Quattrocento Mantua“, u: *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, ur. Dana E. Katz, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008., str. 40-69.

Katz, Dana E., „Searching for Simon in Trent and Beyond“, u: *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, ur. Dana E. Katz, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008., str. 119-158.

Lanzi, Fernando, Lanzi, Gioia, *Saints and Their Symbols: Recognizing Saints in Art and in Popular Images*, Collegeville: Liturgical Press, 2003.

Liedtke, Walter A., *Dutch Paintings in Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2007.

Lipton, Sara, „Introduction“, u: *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in Bible moralisée*, ur. Sara Lipton, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 1999., str. 1-14.

Lipton, Sara, „A Discernible Difference: The Image of the Jew“, u: *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in Bible moralisée*, ur. Sara Lipton, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 1999., str. 14-30.

Lowe, Kate, „The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe“, u: *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, ur. Joaneath Spicer, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 13-35.

Marschhauser, Max, „Križarski ratovi“, u: *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti*, 7 (2015.), str. 38-48.

McGrath, Elizabeth, „Rubens and his black kings“, u: *Rubens Bulletin – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 2 (2008.), str. 87-101.

Melion, Walter S., Ramakers, Bart, „Personification: An Introduction“, u: *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, ur. Walter S. Melion i Bart Ramakers, Leiden i Boston: Brill, 2016., str. 1-43.

Nelson, Charmaine A., „Allegory, Race and Four Continents“, u: *Representing the Black Female Subject in Western Art*, ur. Charmaine A. Nelson, New York: Routledge, 2010., str. 170.

Nirenberg, David, „Introduction“, u: *Judaism and Christian art: Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, ur. Herbert L. Kessler i David Nirenberg, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011., str. 1-10.

Tiryakioglu, Nevsal Olcen, *The Western Image of Turks from the Middle Ages to the 21st century: The Myth of ‘Terrible Turk’ and ‘Lustful Turk’*, doktorska disertacija, Nottingham: Nottingham Trent University, 2015.

Pasini Tržec, Iva, Dulibić, Ljerka, „Slike starih majstora u Strossmayerovoj zbirci nabavljene posredstvom kanonika Nikole Voršaka u razdoblju od 1869. do 1880.“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), str. 207-220.

Pavlovich Kondakov, Nikodim, *Icons*, New York: Parkstone Press International, 2009.

Pokorny, Erwin, „The Gypsies and their impact on the 15th – century West European iconography“, u: *Crossing Cultures: Conflict – Migration – Convergence*, ur. Jaynie Anderson, Melbourne: CIHA – Conference (University of Melbourne), 2009., str. 597-601.

Réveil, Etienne Achille, *Museum of Painting and Sculpture: Or, Collection of the Principal Pictures, Statues and Bas-reliefs in the Public and Private Galleries of Europe*, London: Bossange, Barthes and Lowell, 1834.

Rockett, Paul, *Inspiring Artists: Pieter Bruegel the Elder*, New York: The Rosen Publishing Group Inc, 2016.

Rosenthal, Lisa, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, New York: Cambridge University Press, 2005.

Santoro, Nicholas Joseph, *Mary in Our Life: Atlas of the Names and Titles of Mary, the Mother of Jesus, and Their Place in Marian Devotion*, Kansas City: iUniverse Inc, 2011.

Silver, Larry, „Kitchens and Markets“, u: *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, ur. Larry Silver, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006., str. 87-103.

Snowden Jr., Frank M., „Misconceptions about African Blacks in the Ancient Mediterranean World: Specialists and Afrocentrists“, u: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 4 (3) Boston: Boston University, 1997., str. 28-50.

Spicer, Joaneath, „Introduction“, u: *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, ur. Joaneath Spicer, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 8-13.

Spicer, Joaneath, „European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts“, u: *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, ur. Joaneath Spicer, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 35-61.

Spicer, Joaneath, „Free Men and Women of African Ancestry in Renaissance Europe“, u: *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*, ur. Joaneath Spicer, Baltimore: Walters Art Museum, 2012., str. 81-99.

Spicer, Joaneath, „The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603)“, u: *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, ur. Walter S. Melion i Bart Ramakers, Leiden i Boston: Brill, 2016., str. 677-716.

Sullivan, Margaret A., „Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre“, u: *Art Bulletin*, 93 (2011.), str. 127-149.

Šegregur, Domagoj, „Stvaranje Strossmayerove galerije“, u: *Cris: Časopis Povijesnog društva Križevci*, 1 (2012.), str. 429-436.

Vandura, Đuro, „Dvije slike iz Strossmayerove galerije u Zagrebu: Konjanički prizori Augusta Querfurta“, u: *Oko* (Zagreb), 1990., str. 23.

Vandura, Đuro, *Nizozemske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1998.

Wisch, Barbara, „Lord & Tailor: Fashioning Images of Jews in Renaissance Italy“, u: *Notes from Zamir*, 2003., str. 1-2.

Wood, Paul, „Art in fifteenth century Venice: 'an aesthetic of diversity'“, u: *Locating Renaissance Art*, ur. Carol M. Richardson, New Haven i London: Yale University Press, 2007., str. 213-251.

Zlamalik, Vinko (ur.), *Strossmayerova halerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1982.

INTERNETSKI IZVORI

Azzarello, Marie, Gaudreau, Rachel, *Encounter Mary the Black Madonna: Her Importance Today*, Congrégation de Notre-Dame (mrežna stranica), 2018., <http://www.cnd-m.org/article/uploads/activite/2018/03--Octobre/Black+Madonna.pdf>, 20.5.2019.

Bright, Bonnie, *Symbolism of the Black Madonna: A Jungian Perspective*, Depth Insight: Pollinating Soul in the World (mrežna stranica), 2018., https://depthinsights.com/wp-content/uploads/Symbolism-of-the-Black-Madonna_Judy-Zappacosta-with-Bonnie-Bright.pdf, 20.5.2019.

Cheal, Yvonne, *Beyond the Stereotypes: A review of Gypsies/Roma/Travellers and the Art in Wales*, u: *Romani Cultural and Arts Company* 2012, str. 1-96. Mrežno izdanje:

<http://www.romaniarts.co.uk/wp-content/uploads/2012/12/Beyond-the-Stereotypes.pdf>, 15.7.2019.

Collins, Kristen, Keene, Bryan C., *Exhibition to Examine Balthasar, a Black African King in Medieval and Renaissance European Art*, The Iris (mrežna stranica), 2015, <https://blogs.getty.edu/iris/exhibition-to-examine-balthazar-a-black-african-king-in-medieval-and-renaissance-european-art/><https://blogs.getty.edu/iris/exhibition-to-examine-balthazar-a-black-african-king-in-medieval-and-renaissance-european-art/>, 6.3.2019.

Dark, Gülşah, *Exhibition unveils influence of Ottoman culture on Western artists*, Daily Sabah (mrežna stranica), 2015, <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2015/03/15/exhibition-unveils-influence-of-ottoman-culture-on-western-artists>, 6.3.2019.

Galindo, Gustavo, *Peasants and Townspeople in Renaissance*, Prezi (mrežna stranica), 2013., <https://prezi.com/zqqtY7rvislq/peasants-and-townspeople-in-the-renaissance/>, 20.5.2019.

Hemingway, Sean, Hemingway, Colette, *Africans in Ancient Greek Arts*, Metropolitan Museum of Art's Heilbrunn Timeline of Art History (mrežna stranica), 2008., https://www.metmuseum.org/toah/hd/afrg/hd_afrg.htm, 25.2.2019.

Jadeer, Hamed, *Daily Life of Renaissance Citizens*, Medieval Renaissance Italy (mrežna stranica), s.a., <https://renaissanceitalyhttht.weebly.com/the-way-of-life-during-renaissance-italy.html>, 20.5.2019.

Malik, Kenan, *East, West, and the Renaissance*, Pandaemonium (mrežna stranica), 2015., <https://kenanmalik.com/2015/05/24/east-west-and-the-renaissance/>, 6.3.2019.

Ohajuru, Michael, *[King Magi] The Black Magus (c 1350-)*, Black Past (mrežna stranica), 2013., <https://www.blackpast.org/global-african-history/black-magus-c-1350/>, 6.3.2019.

Pejić, Marinko, *Muslimani i Jeruzalem: percepcije, ideologija, praksa*, Prometej (mrežna stranica), 2016., <http://www.prometej.ba/clanak/povijest/krscani-u-zemljama-islama/muslimani-i-jeruzalem-percepcije-ideologija-praksa-2546>, 6.3.2019.

Rozett, Ella, *The Mysterious Black Faces of the Madonna*, Interfaith Mary Page (mrežna stranica), s.a., http://interfaithmary.net/black-madonna-introduction_15.4.2019.

Salander, Samuel, *The Life and the Household of the Renaissance Peasant*, Prezi (mrežna stranica), 2015., https://prezi.com/t_klg9udhkop/the-life-and-household-of-the-renaissance-peasant/, 20.5.2019.

Sooke, Alastair, *How Western art learned to stop fearing the East*, BBC (mrežna stranica), 2015., <http://www.bbc.com/culture/story/20150309-the-fear-of-the-east>, 6.3.2019.

Starr, Bernard, *The Ethnic Cleansing of Judaism in Medieval and Renaissance Art*, The Allgemeiner (mrežna stranica), 2013., <https://www.algemeiner.com/2013/03/07/the-ethnic-cleansing-of-judaism-in-medieval-and-renaissance-art/>, 6.6.2019.

Starr, Bernard, *Five Stages of Anti-Semitism in Art – From Medieval to Modern Times*, Huff Post (mrežna stranica), 2017., https://www.huffpost.com/entry/five-stages-of-anti-semit_b_6707728, 6.6.2019.

Stracke, Richard, *Epiphany: The Adoration of the Magi (January 6)*, Christian Iconography (mrežna stranica), 2015., <https://www.christianiconography.info/magi.html>, 6.3.2019.

Wullschlager, Jackie, *'The Sultan's World: The Ottoman Orient in Renaissance Art' at Bozar*, Financial Times (mrežna stranica), 2015., <https://www.ft.com/content/9bbcbe1e-bd04-11e4-a917-00144feab7de>, 6.3.2019.

BBC World Service, *The Story of Africa*, s.a. Mrežna stranica: http://www.bbc.co.uk/worldservice/africa/features/storyofafrica/index_section8.shtml.

BibliOdyssey, *Allegory of the continents*, 2007. Mrežna stranica:, <http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/12/allegory-of-continents.html>, 4.3.2019.

Biblepage.net, *Biblija: Brojevi*, s.a. Mrežna stranica:, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/brojevi-24.php>, 27.2.2019.

Biblepage.net, *Biblija: Izaija*, s.a. Mrežna stranica:, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/izaija-60.php>, 27.2.2019.

Biblepage.net, *Biblija: Psalmi*, s.a. Mrežna stranica:, <http://www.biblepage.net/hr/biblija/psalmi-68.php>, 27.2.2019.

Calouste Gulbenkian Museum, *Breviary of Duke Ercole of Ferrara*, 2018. Mrežna stranica: <https://gulbenkian.pt/museu/en/agenda/breviary-of-duke-ercole-of-ferrara/>.

Gerry Co. 23, *Bruegel in Vienna, part 3: 'Peasant' Bruegel*, 2015. Mrežna stranica: <https://gerryco23.wordpress.com/2015/07/05/bruegel-in-vienna-part-3-peasant-bruegel/>.

Post-classical history, *Church in the Middle Ages*, s.a. Mrežna stranica: <https://erenow.net/postclassical/ahistoryofthechurchinthemiddleages/10.php>.

Metropolitan Museum of Art, *The Martyrdom of Saint John, from the Apocalypse, 1511*, 2014. Mrežna stranica: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387568>, 27.2.2019.

The Root, *Why One of the Wise Men is Black*, 2014. Mrežna stranica: <https://www.theroot.com/why-one-of-the-wise-men-is-black-1790899444>, 4.3.2019.

The Saylor Foundation, *The Lives of Medieval Peasants*, 2012. Mrežna stranica: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/10/HIST201-1.1.4-MedievalPeasants-FINAL1.pdf>.

Victoria and Albert Museum, *Africans in Medieval and Renaissance Art: The Three Kings*, s.a. Mrežna stranica: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/africans-in-medieval-and-renaissance-art-three-kings/>, 4.3.2019.

SUMMARY

THE REPRESENTATIONS OF “OTHERS” IN THE OLD MASTERS' WORKS IN ZAGREB'S ART COLLECTIONS

This master's thesis is dedicated to the analysis of those artworks that represent the “Others”, i.e. the groups of people that have been oppressed, isolated, ridiculed, and dehumanized for the variety of different reasons. These reasons were made up and created by European Christians whenever a group of people with darker skin color, different religion or distinct customs has appeared in Europe. By belittling and denigrating the image of the blacks, Muslims, Jews, peasants, and Roma people, Europeans Christians have been able and allowed to build their own identity of the superior and righteous leaders. Just like any other form of behavior and perception, stereotypes of the “Other” have been parts of the collective consciousness and collective memory, part of the folklore and identity. From the very beginnings of civilizations, people of different colors, religions, and languages have been related and in contact with each other, have cooperated, have adopted and assimilated new knowledge and technologies, have waged wars, and have hated each other. Thus, this master's thesis is intended to represent the history of those multicultural and multinational contacts and relations, as well as the history of the stereotypes that have been created and transferred from one generation to another. The first chapter named *Black suffering, black prejudice, black pride* illuminates the role and the visual image of the blacks throughout the history, their European presence in 16th and 17th centuries, and the roles they had in religious and secular representations. The chapter named “*Ottomans attack*” shows the role and the image of the cruel and barbaric Ottomans (and Arabs) that were specifically notorious for the fact that they had fought and conquered European territories for centuries, and also for the fact that they were Muslims. *Cursed Jews* is the third chapter dedicated to Jews and the reasons for numerous occasions in history in which they were prosecuted and represented as evil traitors and stingy deviants. *The world of the peasants – so close and yet so far* elaborates on the past, difficult life, and possible reasons behind grotesque representations of peasants in Western European art. The last chapter, *Traveling caravan*, is dedicated to Roma people, their history, way of life, and their images on Europeans Christians' visual and mental maps. All of these groups of people have regained their faces and identities in this master's thesis, while their suffered agonies are taken as a lecture for the future – since we still live and treat each other with enormous ignorance, prejudices, and hatred in these modern times.

Key words: the 'Others', African blacks, Ottomans (and Arabs), Jews, peasants, Roma people.