

**Zoraida Demori Staničić**

Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Split

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper  
predan 4. 12. 1991.**Palma Mladi i protureformacija****Slika sv. Hijacinta u Starom Gradu  
na Hvaru**

Od gotovo petstotinjak slika koje je tijekom svojega života naslikao Jacopo Negretti, poznatiji kao Palma Mladi, veliki je dio bio namijenjen dalmatinskim naručiteljima, pa se može ustvrditi da je najzastupljeniji slikar mletačkog seičenta na našoj obali. Njegove se slike nalaze rasute diljem jadranske obale od Istre do Dalmacije i njenih otoka, u brojnim crkvama, muzejima i privatnim zbirkama. Recepcija i djelovanje Palme Mladeg na razmeđu 16. i 17. stoljeća svojevrsan je fenomen mletačkog slikarstva tog vremena i lakmus unutar teoretskih rasprava o razgraničenju slikarstva manirizma i baroka. Upravo je ovaj slikar najizraženija spona između slikarstva činkvečenta i seičenta jer djelujući na prelasku 16. i 17. stoljeća otvara pitanje pripadnosti jednom ili drugom stilu. Svoju karijeru započinje u vrijeme kada su stari Tizian i Michelangelo još uvijek aktivni, a još i prije njegove smrti Rubens i Bernini stvaraju svoja remek-djela.

Nepokoleban svim velikim promjenama kojima je svjedok, Palma ostaje vjeran tradiciji svoje mladosti, ali s potpuno novim pogledom na nju, iskorištavajući ponajbolje prikaze i koncepte iz prošlosti te prilagođavajući ih vlastitom vremenu s punom sviješću o tome da je glasnik nove senzibilnosti koja, budući da više nije bila ona renesansna, nije u sebi imala snage da iznjedri potpuno novi govor. Stoga uporno traži nove načine komunikacije, djelotvornije od onih tradicionalnih.<sup>1</sup> Ili kako sam njegov prijatelj pjesnik Giambattista Marino, piše: »...pravo je pravilo razbijati i vrijeme i mjesto prilagođavajući se trenutačnim običajima i ukusu vremena«.<sup>2</sup>

Palmino oslanjanje na Tintoretta i Tiziana, čiju posljednju sliku završava, osnovna je odrednica njegova stila, temelj na kojem umjesto da gradi i razvija ih, sve dosege i osobitosti njihove umjetnosti umrtvljuje i donekle degradira. Činjenica da upravo on među svim slikarima svojega vremena i kruga, a bilo ih je mnogo, dobiva zadatak da dovrši *Oplakivanje*, svojevrsni Tizianov *ex voto* u doba velike venecijanske epidemije kuge, na kojem se tek pažljivijim analizama može razaznati njegov udio (toliko se prilagodio stilu)<sup>3</sup>, morala je itekako ostaviti traga na njegovu slikarstvu. Niz dinamičnosti ekstorziranih kompozicija punih nestvarne drhtave atmosfere, izduženih, vrlo pokrenutih, gotovo tordiranih likova i sablasnoga treperećeg svjetla uz karakterističan zvonki kolorit, nasljedje su velikih prethodnika, ponajviše očito u ciklusima *OraTORIJA dei Crociferi* i crkve *San Girolamo dell Orio* u Veneciji, koji se mogu ubrojiti u najbolja djela mletačkog manirizma.

Međutim, za razliku od Tizianove slike u Akademiji na kojoj se veliki Meštar sam ničice baca pred Bogorodicom moleći zagovor, slike pune dramatičnosti i magičnog ekspresionizma, Palma je na najvećem broju svojih djela Tizianovo nasljedje banalizirao i umrtvio, pretvarajući ga, kao i Tintorettovo uostalom, u beskrajne citate. Ali je, s druge strane, itekako poznavao njegov način slikanja. Ipak, usprkos tome što ga je, sudeći po preciznoj eksplikaciji, savršeno dobro razumio,<sup>4</sup> ili ga nije mogao prihvatiti ili mu to nije bilo potrebno, Palma, kao prvi nosilac Boschinijeve *maniere*,<sup>5</sup> ponavlja i dalje onu povijesnu žudnju činkvečenta da zagospodari strukturom i pokretom tijela – »*maniera forte e gagliarda*« i to je, čini mi se, njegova opsesija očita u cijelom opusu i vidljiva na brojnim crtežima, iz koje zatim kao na tekućoj vrpci izlaze slike i oltarne pale pune ekstatičnosti, s pokretima snažnih tijela klasicizirajućih oblika i herojskih lica. Orijentiran k internacionalizirajućem posticijanovskom klasicizmu, prostire tako put bezbrojnim umjetnicima mletačkog seičenta sve do onog slikarstva koje će, cijelo od pokreta i svjetla, preokrenuti mletački barok.

**Sažetak**

U Starome Gradu na Hvaru, u Zbirci dominikanskog samostana, izložena je slika Bogorodica s djetetom i sv. Hijacintom, koja se na temelju stilske analize sigurno može pripisati mletačkom slikaru Palmi Mladem i datirati oko 1620, u posljednji dio njegova prebogatog opusa. Palmino autorstvo ove slike nije sporno, no od značenja je da slika, nekadašnja oltarna pala, pripada dijelu njegova opusa značajno obilježenog protureformacijom, što je karakteristika većeg dijela njegovih slika rasutih Dalmacijom, od Zadra preko Šibenika i Splita do dalmatinskih otoka. Suština ove, jedne od mnogih istovrsnih Palminih »protureformacijskih« oltarnih slika, jest religiozna misao predavanja Bogu. U ovoj kasnoj fazi Palma postaje jednostavni pripovjedač strogo odabranih i selekcioniranih svetih priča, više ilustrator nego izumitelj. Njegov je zadatak stvoriti likove svetaca koji će se gledati i na čijim će se platnima preko priča obnovljenim u sjećanju moliti i uzbuđivati. On »podastire« formalni repertoar 16. stoljeća koji se na razini čitanja djela koristi na način nove osjećajnosti. I tu je njegova uloga »kopče« između manirizma i baroka. S vjetrom protureformacije u ledima Palma Mladi je na početku 17. stoljeća stavio točku na mletački činkvečento, dovевši ga do entropije.

Među mjestima na dalmatinskoj obali sa značajnom koncentracijom Palminih slika (Zadar, Trogir, Šibenik, Brač) i otok Hvar zauzima važno mjesto.<sup>6</sup> Grupiranje poznatih slika mletačkih majstora baš na Hvaru (Bassanove pale u Hvaru i Vrboskoj. Veronezeov poliptih u Vrboskoj, Tintoretto u Starom Gradu, uz veliki broj slikara »druge i treće lige« poput Baldassarea D' Anna, Andrea Celestija i drugih)<sup>7</sup> niti je slučajno niti neobično. Treba to promatrati u kontekstu političkih i društvenih zbivanja tijekom 16. i 17. stoljeća kada grad Hvar postaje jedan od važnijih mletačkih gradova i uporišta na Jadranu – zimovaliste flote i sjedište kapetana Kulfa.<sup>8</sup>

Živost Hvara, Staroga Grada, Vrboske i Jelse u to vrijeme, uz izrazitu građevinsku aktivnost i aktivnu cirkulaciju mnogobrojnih činovnika državnih službi te sudjelovanje domaćeg plemstva i klera, itekako se odražavalo i na naručivanje umjetnina. U cvatućem gradu koji se upravo tada širi i razvija, operariji hvarske katedrale sklapaju s Palmom Mladim 1626. ugovor za sliku na glavnom oltaru,<sup>9</sup> koju Palma do smrti ne dovršava, pa Hvarani žele da Sante Peranda kao slikar na glasu na njoj nastavi rad.<sup>10</sup> Dopršava je međutim tek 1642. drugi ugledni venecijanski slikar podrijetlom Flamanac, Nicola Renieri.<sup>11</sup>

O Palminim slikama u Dalmaciji mnogo toga već je rečeno.<sup>18</sup> Malo su koja djela izazivala dosad toliko pažnje kao njegove oltarne pale, uvijek jasne i prepoznatljivije svojim venecijanizirajućim klasicizmom, čistim i jasnim volumenima te prepoznatljivim sadržajima. Sve njegove oltarne slike ističu se, među ostalim, mnogobrojnim djelima venecijanskih slikara u dalmatinskim crkvama, svojim čvrstim volumenima i prepoznatljivim fizionomijama, ali i cjelovitošću drvenih pozlaćenih kasnorenesansnih oltara koji od postavljanja nisu pretrpjeli preinake.<sup>13</sup> Poznata je njegova suradnja i prijateljstvo s Alessandrom Vittorijom ostvarena u mnogobrojnim crkvama Venecije.<sup>14</sup>

Palmin glas i ugled koji je u svoje vrijeme uživao možda danas i nisu sasvim jasni, ali su vjerojatno proizlazili više iz tehničkog perfekcionizma i jasnoće negoli vrednovanja stila. »*Dipinse con gran padronia, facilità e prontezza; carattere di maniera così ben aggiustato, che con giusta raggione puo pretendere da gli altri sei il grado primero.*«<sup>15</sup> Njegov prijatelj pjesnik Giambattista Marino naziva ga »*pittore alla moda*«. <sup>16</sup>

Palma Mladi bio je umjetnik posebne osjetljivosti prema problemu komunikacije u osnovi i namjeni djela. Stoga upotrebljava načine koji pridonose boljem razumijevanju i ponajprije ugadaju zahtjevu naručitelja time da što jednostavnije, lakše i brže postigne uvjerljivost prizora te time potakne i izazove pozornost vjernika radi iznudiivanja pobožnosti. To je vjerojatno i bio razlog što je imao posebnu naklonost svih stupnjeva Katoličke Crkve, koja u fazi posttridentske obnove traži novi slikarski način lakšeg razumijevanja i neposrednog djelovanja na vjernike.

Ne može se međutim zanemariti ni »državni« vid njegova slikarstva kao proizvoda one umjetnosti koju, favorizirajući je, proizvodi Serenissima, pa slaveći sebe i svoju prošlost koristi jednu cijelu generaciju slikara u ukrašavanju »*tvornice konzervativizma*« (S. Mason Rinaldi).<sup>17</sup> Osim mitskoga »zlatnog vijeka« Venecije, što je njeno 16. stoljeće, prava, nova umjetnička kreacija unutar grada na lagunama nije još na početku 17. stoljeća bila moguća, pa se sva zbivanja prilagođavaju Državi i Crkvi koje su kao nikada dotad na oprezu da sačuvaju postignuti odnos stvari. Jednom od odluka Koncila sa zasjedanja od 3. prosinca 1563. određuje se da se u bilo koju crkvu ne može postaviti nikakav svetački prikaz bez odobrenja biskupa.<sup>18</sup> Upravo je Palmino slikarstvo sa svim svojim odlika-

ma, usprkos povremenim težnjama ka realizmu, idealno za ovu namjenu.

Kao slikar Palma nastaje u jednom određenom trenutku i gotovo slučajno, u jednom ispražnjenom prostoru, oslobođenom nakon definitivnog odlaska Tiziana, Tintoretta i Veronezea, postaje glavni protagonist mletačkog slikarstva s početka seicenta. Njegova je vlastita zasluga samo njegova izvanredna metjerska sposobnost, ali ovjenčan slavom Tizianova nasljednika stvara zapravo jedan način (Boschinijeva manira) koji će, sve do dolaska stranaca u Veneciju tijekom 17. stoljeća i uvođenja elemenata koje oni donose, označavati mletački seicent: jasne, ničim pomućene forme, izričit sadržaj, dopadljiv kolorit. Mnogobrojni će ga slijediti, pa će na razini morfologije biti i dalje neobično teško razlikovati ga od mnogobrojnih sljedbenika.<sup>19</sup>

Konformizam i staloženost uz dovoljnu dozu pitke emocionalnosti i senzualnosti koju tek današnja kritika presuđuje prepatetičnom, slika je bogate Venecije s prelaska 16. u 17. stoljeće. Protureformacija je već usmjerila svoje teme. U ponovnoj postkoncilskoj misionarskoj aktivnosti Crkve, svete oltarne pale oslobođene svih činkvećentističkih konotacija i individualiziranja vraćaju se u onu prvobitnu funkciju oltarne slike postavljenu već u kvatrocentu, a to je promišljanje Boga. Oltarne pale, već i previše određene tradicionalnom ikonografijom, ne zaslužuju više bilo kakav teorijski napor od strane slikara koji napuštaju svaku raspravu oko religioznog imaginarija i prilagođuju se čistoj operativnoj funkciji postajući samo manje-više indiferentni izvođači. Inzistiranjem na naturalizmu, uvjerljivost i prepoznatljivost, s odabirom tema i prizora iz Evandjelja, Kristova raspinjanja, ekstatičnih svetaca, njihovih apoteoza ili pak prizora mučenja koji se zapravo tek u 16. stoljeću penju na središnje dijelove oltara s predela ili pak rubova Svetih konverzacija, protureformacija je napustila nesigurnost i »otkačenost« manirizma i krenula put baroka.

Palma koji je ishodište imao u Tizianovu i Tintoretovu manirizmu, napustio je postupno potkraj 16. stoljeća, potaknut novim kretanjima poslije Koncila u Trentu, one uzgibane i svjetlucave manirističke početke oćaravajućeg iluzionizma, nemirnog crteža i duboke kromatike prepoznatljivog u njegovim ranim venecijanskim slikama. »*Istrošio je*«, kako kaže Stefania Mason<sup>20</sup>, cijelo formalno nasljedstvo činkvećenta koristeći sve njegove elemente (oblike, svjetlo, boju), a da ničim nije pridonio, ništa novo donio. Nekoliko realističnih »epizoda« iz ovog razdoblja gdje nastoji pomiriti i »*maniru i naturu*« (N. Ivanoff),<sup>21</sup> poput ciklusa Čistilišta u današnjem *Ateneo Veneto*, vrlo brzo prestaju. Svojim posvemašnjim vladanjem tehnikom stvarao je neosporno vješta djela. Suvereno vladanje crtežom, o čemu svjedoči veliki broj njegovih sačuvanih crteža, jasno građenje volumena svjetlom, uravnotežene kompozicije i baštinjeni klasicizam, uz značajko umijeće kolorita jasnih i reskih suzvučja, on u formalnom smislu koristi na najbolji mogući način. U svojoj golemoj produkciji, u kojoj koristi radionicu i pomagače, nema nedovršenosti, površnosti niti brzine. Sve je na svome mjestu, ali bez one iskre izražajnosti ili genijalnosti. Izmjenjujući senzualnost s religioznošću, njegovi likovi postaju kliše, beskrajno ponavljajući tipologiju (sv. Franjo, sv. Roko, sv. Jeronim, Bogorodica), a kompozicije prelaze u scheme.

Palma Mladi proizašao je iz tradicije činkvećenta, odnosno njegove manirističke recenzije, i završio do svoje smrti 1628. ovo poglavlje mletačke umjetnosti. Međutim, govoriti o baroknom u njegovu djelu u formalnom smislu nije moguće. Tek će stranci, došljaci s raznih strana, donijeti u Veneciju *chiaroscuro*, vehementni pokret, naturalizam. Palmin nedefinirani



Palma Mladi, Bogorodica s djetetom i sv. Hijacintom, Stari Grad (Hvar), dominikanski samostan  
*Palma Junior, Virgin with Child and St. Hyacinth, Stari Grad (Hvar), Dominican Monastery*





Palma Mladi, Uznesenje Bogorodice sa sv. Hijacintom, Cortona, S. Domenico  
*Palma Junior, Assumption of the Virgin Mary with St. Hyacinth, Cortona, S. Domenico*



Palma Mladi, Bogorodica s djetetom i sv. Hijacintom, Reggio Emilia, S. Domenico  
*Palma Junior, Virgin with Child and St. Hyacinth, Reggio Emilia, S. Domenico*

boravak u Rimu i susret s Michelangelovim djelom ostavit će traga na njegovim volumenima, ponajprije aktovima, ali neke bitne promjene neće donijeti. Međutim djelovanje na prelasku stoljeća u vremenu izrazito obilježenom Koncilom u Trentu, osnovni je društveni okvir njegova slikarstva. Katolička je obnova odredila Palmino djelo možda više negoli ikoga iz njegove blizine, jer su prethodnici s obzirom na dob i smrt neposredno oko koncilskih događanja djelomično bili pošteđeni, makar su svojim osjetljivim receptorima itekako reagirali na nove podražaje koji su bili prisutni u svim vidovima društvenog i javnog života u Italiji.<sup>22</sup>

Palmino je slikarstvo oko 1600-tih stoga najvećim svojim dijelom obilježeno protureformacijom i stoji između rituala naglašenog katoličkom obnovom i ranije naracije 16. stoljeća. Može se, uvjetno rečeno, govoriti o dvije njegove faze koje se razgraničavaju na početku 17. stoljeća: ranije, manirističke, činkventističke te one seičentističke, izrazito obilježene katoličkom obnovom. U svojoj »drugoj fazi« Palma postaje jednostavni pripovjedač svetih priča, koje su sve strogo odabrane i selekcionirane, više ilustrator negoli izumitelj. Njegov je zadatak stvoriti likove svetaca koji će se gledati i na čijim će se platnima preko priča obnovljenim u sjećanju, moliti i uzbuđivati. I tu je njegova uloga »kopče« između manirizma i baroka. On »podastire« formalni repertoar 16. stoljeća, koji se na razini čitanja djela koristi na način nove osjećajnosti. Nije intelekua-

lac kao veliki broj njegovih suvremenika koji pišu pjesme, memoare, priručnike ili traktate, već čisti reproduktivac zainteresiran samo za rad i izbacivanje novih i novih slika. Ostala je u Veneciji među njegovim suvremenicima zabilježena anegdota, valjda i istinita, kako nije sudjelovao niti u ženinu sprovodu, već je i za to vrijeme slikao, a potom ispitivao pobožne susjede da mu opišu pogreb.<sup>23</sup>

U dominikanskoj samostanskoj zbirci u Starom Gradu na Hvaru, na slici s temom sv. Hijacinta s Bogorodicom, neospornoga Palmina autorstva, u slijedu svega prije rečenoga religiozna je poruka od temeljnog značenja i stoga vrlo jasna. Suština i ove, jedne od mnogih istovrsnih Palminih »protureformacijskih« oltarnih slika, jest religiozna misao predavanja Bogu. Koncil u Trentu je naime među ostalim svojim odlukama naglasio i učenje posredovanja svetaca u molitvama Bogu za dobrobit čovjeka, pa se osobito nakon njega naglašava i koristi zazivanje svetaca kao zastupnika i zagovaratelja bilo samog naručitelja slike ili nekog drugog vjernika u molitvi pred njom.<sup>24</sup>

Središte je slike svečevo lice puno nebeskog svjetla usmjereno uvis prema Bogorodici koja okružena anđeoskim korom drži u krilu razigrano bucmasto dijete. Sv. Hijacint kleči u zemaljskoj sferi naznačenoj samo suhim krajolikom golih brda, koje se slikar nije potrudio uobličiti niti ga oplemeniti detaljima. Rijetko će se na Palmimim slikama, iz posljednje seičentističke faze naići na uobličeni pejzaž koji bi u sebi sadržavao više od



Palma Mladi, Bogorodica s djetetom i svecima, Dublin, Irska nacionalna galerija  
*Palma Junior, Virgin with Child and Saints, Dublin, National Gallery of Ireland*

sumarnih brda, grmića ili skromnih stabala koji su, eto, samo nekakva topografska bilješka. Gotovo nigdje neće se naći pravi činkvečentistički pejzaž dordoneovskog ili ticijanovskog tipa ili Veroneseove antičke ruševine.<sup>25</sup>

Prema antici i klasičnom nasljeđu te svim njenim konotacijama Palma je indiferentan. Za ono što on na slici ističe bio bi to samo suvišan detalj i suvišan trud. Njegove slike nemaju ni vremensku niti prostornu dimenziju, dok je broj mitoloških tema ograničen i vezan ponajprije na suradnju s pjesnikom Giambattistom Marinom<sup>26</sup> te potpuno u tragu Tintoretovih i Tizianovih mitoloških tema, ali bez ranijih značenja i personificiranja određenih pouka odijevanjem u ruho antičkog svijeta. Palmi klasične teme nude samo mogućnost da pokaže mekopta tijela u svoj njihovoj naturalističkoj senzualnosti. Njegove Lukrecije i Venere nisu klasični *revival*, nego slike koje se u prvom redu »uživaju čulima« (S. Mason Rinaldi).<sup>27</sup>

Na oltarnim palama lišenim svega suvišnog naglašava samo ono što je za sliku bitno: snažne volumene tijela s razlogom izabranih likova, koji prenose točno određenu religioznu poruku. Emocionalni potencijal od bitnog je značenja kao i na ovoj

starogradske slike, centriran na susretu glavnih protagonista Bogorodice i sv. Hijacinta. Bogorodica je od sveca i zemaljske zone odvojena gustim kumulacijama. Oba lika nijemo razgovaraju komunicirajući gestama i pokretima ruku, što uzvisuje patetični trenutak susreta. Svetac je petrificiran u svojoj molitvi, sklopljenih ruku i hiperrealističnog lica, individualnost kojega proistječe više iz vladanja tehnikom negoli invencijom. Palmina sklonost portretiranju poznata je, no to lice naznačeno dubokim borama i podočnjacima ipak je prazna ljuštura. Bogorodica je pak prikazana u zamrznutom pokretu. Desnom rukom pridržava razigranog sina, a lijevu je raširenih prstiju ispružila kao da govori: »Čekaj, sad će ti milost biti udijeljena«.

I zaista, kao potvrda te milosti i unutrašnjeg »molitvenog« dijaloga, lebdeći točno na liniji razgraničenja zona, razvija se bijeli monumentalni svitak s velikim slovima latinske kapitale: »Raduj se, Hijacinte, što su tvoje molitve ugodne mojem sinu i što će preko mene biti uslišane.«<sup>28</sup> Eto savršenog dokaza značenja zagovora. Natpis zapravo postaje vizualizacija i narativno, sasvim konkretno tumačenje Bogorodičine poruke, ma-

terijalizacija mentalne komunikacije Bogorodice i sveca koji se na taj izričit način tumači gledatelju – molitelju. Da izum nije samo Palmin, već opći duh vremena, svjedoči i cijeli niz istodobnih slika na našoj obali s prikazom sv. Hijacinta, ikonografski gotovo istovjetan, poput oltarnih slika Baldassarea D' Anna u Gornjem Humcu na Braču<sup>29</sup> i Starom Gradu na Hvaru baš u dominikanskoj crkvi<sup>30</sup>, Giovannija Laudisa u Šibeniku,<sup>31</sup> Pončuna u dominikanskoj crkvi u Korčuli<sup>32</sup> ili palama zasad nepoznatih majstora iz trogirске i bolske dominikanske crkve te iz Svetoga Duha u Hvaru, što očito upućuje na to da je pobožnost tom svecu na razmeđu 16. i 17. stoljeća bila na vrhuncu. Pritom se ne smije smetnuti s uma da je sv. Hijacint, inače dominikanski redovnik iz 13. stoljeća koji je s pokaznicom i Bogorodičnim kipom u rukama teškim više stotina kilograma krenuo prema Tatarima<sup>33</sup>, kanoniziran tek 1594, dakle poslije Koncila, i da preferiranje ovakvih ekstatičnih prikaza posebno unutar dominikanskog reda ima svoju ulogu u reklamiranju zagovora i razvijanju kulta Bogorodice, naglašenog u to vrijeme kod dominikanaca osobito kultom Gospe od Ružarija. Sličnost svih prikaza sv. Hijacinta očito upućuje na točno ikonografsko pravilo, odnosno ikonografski predložak usvojen po svoj prilici preko grafičkih listova.

Morfologija slike takva je da ne ostavlja sumnju u atribuciju Palmi Mladem. Bogorodičin lik s djetetom glave prekrivene karakterističnim bijelim velom te anđelom, beskrajno se ponavlja na mnogobrojnim slikama u Italiji, a posebno je karakterističan za oltarne pale iz drugog desetljeća 17. stoljeća. Riječ je zapravo o šablona, jednako kao što je to i lik sv. Hijacinta, poznat s pala iz crkava sv. Dominika u Cortoni<sup>34</sup> i Reggio Emilia<sup>35</sup>. Svetac kleči, raširenih ruku, djelomično okrenut, u omiljenom Palminom tročetvrtinskom tipu isposničkog, asketskog lica odjeven u tradicionalnu dominikansku crno-bijelu odoru širokih plitkih nabora.

Slika se nalazi u samostanskoj zbirci dominikanskog samostana u Starom Gradu, no da li je pripadala baš crkvi sv. Petra Mučenika, u kojoj inače već postoji slika sa sv. Hijacintom i Bogorodicom,<sup>36</sup> ili je pak mogla biti donesena iz hvarškoga dominikanskog samostana sv. Marka ukinutog u vrijeme francuske uprave, odakle, su oltarne pale i ostale umjetnine raznošene otokom, još treba razjasniti.<sup>37</sup> Sudeći po suhoparnoj i statičnoj kompoziciji podjele u dvije horizontalne zone, bez one dinamičnosti i smjelih dijagonala te torzija ranije faze pod utjecajem Tiziana i Tintoretta, po ugaslom, gotovo monokromnom koloritu, može se bez ikakve dvojbe pripisati u onu posljednju Palminu fazu od otprilike 1620. do njegove smrti.

I ostale hvarske Palmine slike pripadaju ovom posljednjem razdoblju djelatnosti. Slike s prikazom stigmatizacije sv. Franje i ona sa sv. Didakom iz franjevačke crkve u Hvaru na pozlaćenim i polikromiranim oltarima s oslikanim predelama, od kojih je onaj sv. Franje i datiran 1617, inačice su brojnih

slika rasutih diljem Italije. Naglašena senzualnost mističnog i asketskog lika sv. Franje i široka, patetična gesta, s doduše nešto naglašenijim dubinskim pejzažem Alverne, ubraja se u isti onaj izražajni način eksploatacije duboke religioznosti kao i slika iz Staroga Grada. I pala glavnog oltara hvarske katedrale sa sv. Stjepanom papom okruženim sv. Jeronimom i sv. Karlom Boromejskim nastala je kompiliranjem dijelova s ostalih Palminih slika zadnjeg razdoblja, naglašene emocionalnosti, ekstaze i adoracije.

Sve hvarske slike predstavljaju stoga onaj segment široke Palmine protureformacijske djelatnosti kada na početku seičenta gotovo cjelokupnu svoju produkciju usmjerava brojnim crkvenim naručiteljima slikajući kao na traci, koristeći odabrane teme protureformacije. Njegova je aktivnost bez prekida, ali i bez invencije, što rezultira potpunim zasićenjem i monotonijskom. Sudeći prema broju njegovih Raspeća, raznih Bogorodica sa svecima, biblijskih scena, svetih Jeronima, Magdalena pokajnica i ostalih ekstatičnih svetaca, radio je ubitačnim tempom. Narudžbe su stalno pristizale iz crkava i samostana ne samo Venecije i Veneta već i iz Emilije, Apulije, Abruzza i Dalmacije.<sup>38</sup> U jednoj gotovo »kapilarnoj difuziji« (S. Mason)<sup>39</sup> Palmine slike širile su se prostranstvima Serenissime. U stilu ovog posljednjeg razdoblja nema više nepoznatog niti nepredvidljivog. Oltarne pale nalikuju kao jaje jajetu, likovi se ponavljaju. Kompozicijska shema dobiva oblik obavezne formule: dva plana, shematski raspoređeni šablonski likovi, izbljedjeli kolorit. I kompozicija starogradske slike ubraja se u navedenu formulu, koristeći vrlo često model gdje Bogorodica sjedi na oblacima, a pod njom svetac ili sveci u nedefiniranom i tek naznačenom pejzažu.<sup>40</sup> Neinventivna je i do maksimuma pojednostavnjena, s reduciranim brojem gotovo statičnih likova, ohlađenog kolorita s karakterističnim, upravo za tu posljednju fazu, polukružnim vijencem sitnih, sačasto porđanih osvijetljenih andeoskih glavica. Dramatičnost zbivanja, koju će itekako znati iskoristiti i naglasiti barok, nema. Prevladava ugodaj izvanvremenske i izvanprostorne razblažene religiozne patetike.

Postavljanje paralelnih planova s praznim prostorom koji se otvara u pozadini, s likovima postavljenim u jednoj osi s ekstatičnim izrazima lica, s dobro raspoređenim statičnim masama koje su široko impostirane u prostoru, s jasnim svjetlom koje se difuzno rasipa, zapravo su protureformacijska *koine* prisutna i u djelima drugih talijanskih slikara koji propagiraju novi religiozni duh, npr. Rimljanina Scipiona Pulzone.<sup>41</sup> S vjetrom protureformacije u ledima Palma Mladi je na početku 17. stoljeća stavio točku na mletački činkvečento, dovčvi ga do entropije. U svjetlu rasprava o njegovu djelu, potcjenjivanja ranije kritike te rehabilitiranja današnjih istraživača ipak ga je još davno najbolje ocijenio Luigi Lanzi kao »posljednjeg od dobrih i prvog od loših«.<sup>42</sup>



## Bilješke

1  
**S. Mason Rinaldi**, *Jacopo Palma il Giovane 1548-1628. – un profilo*, u: *Palma il Giovane 1548-1628*, Disegni e dipinti, katalog izložbe, Venecija, 1990, str. 34.

2  
 »...vera regola e saper rompere a tempo e luogo accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo«, iz pisma Giambattiste Marina, navedeno prema: **S. M. Rinaldi**, *Jacopo Palma il Giovane*, u katalogu izložbe *Da Tiziano a El Greco – Per la storia dell' manierismo a Venezia*, Venecija, 1981, str. 217.

3  
 Tek najnovijim analizama razaznao se Palmin udio na slici: andeo lučonoša, kojega je Palma naslikao nad Tizianovim izvornikom, te dijelovi zabata na kojima je očit gladak i kompaktan namaz boje sasvim različit od Tizianova. Prema katalogu izložbe *Tiziano*, Venecija, 1990, str. 374.

4  
 »Mi diceva Giacomo Palma ili Giovane... che questo abassava i suoi quadri con una tal massa di colori che servivano come dire per far letto; a base alle espressioni che sopra poi li doveva fabricare; ... al condimento de gli ultimi ritochi che era di andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita ne gli estremi de chiari, avvicinandosi alle mezze tinte, et unendo una tinta con altra... e così andava a riducendo a perfezione le sue animate figure. Ed il Palma mi attestava per verità, che ne i finimenti dipingeva più con le dita, che con i penelli« (**M. Boschini**, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Breve istruzione, Venecija, 1674, navedeno prema: **S. M. Rinaldi**, *Palma ili Giovane*, Milano, 1984, str. 14).

5  
 »Da questi gran maestri dell' arte, sono poi derivati infiniti pittori di moltissima stima, ed in particolare ce ne sono al numero di sette che hanno osservate le pedate di tre, cioè di Tiziano, dell' Tintoretto, e di Paolo Veronese; ... il primo è Giacomo Palma il Giovane... Egli ha avuta maniera forte e gagliarda« (**M. Boschini**, *nav. dj. 4*, navedeno prema: **S. Mason Rinaldi**, *nav. dj. 4*, str. 63).

6  
 Popis svih dalmatinskih slika Palme Mladeg naveden je u katalogu *Povratak Palme Mladeg*, Split, 1988, str. 5-6.

7  
 O tome opsežne podatke pružaju brojne studije i rasprave K. Prijatelja i G. Gamulina.

8  
 Kulf ili tzv. Golfo di Venezia odnosi se na Jadransko more. O tome opsežnije s pregledom starije literature: **V. Kovačić**: *Mletačka kula u Sućurju na Hvaru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (dalje PPUD), 28, Split, str. 153-167.

9  
**C. Fisković**, *Hvarska katedrala*, Split, 1976, str. 60.

10  
*Isto.*

11  
*Isto.*

12  
 Opsežnu bibliografiju o dalmatinskom opusu Palme Mladeg zbog obimnosti nema smisla ponavljati. Navedena je u katalogu izložbe *Palma Mladi (1548-1628). Crteži i slike*, Split, 1990, str. 70-71, i u radnji **R. Tomića**, *Prijedlog za Filippa Zanibertija u Šibeniku*, PPUD, 28, Split, 1989, str. 143-144, bilj. 2.

13  
 Skupina drvenih oltara koji okružuju Palmine dalmatinske slike još nije detaljnije proučena u našoj povijesti umjetnosti. Ti drveni pozlaćeni kasnorenesansni oltari arhitektonskog tipa, koji streme uvis i čija je tektonika naglašena vitkim kaneliranim stupovima ili čak karijati-dama poput onih na oltaru obrezanja u dominikanskoj crkvi u Trogiru, s istaknutim zabatima ukrašenim klasičnim zupcima ili ovulima nad kojima su se ispružili ležeći likovi prorokâ ili anđela predstavljaju zapravo jedinstvenu cjelinu sa slikom unutar unutrašnjeg polukružnog okvira. Doneseni po svoj prilici iz Mletaka (iako su poznate i domaće

radionice npr. Mandelina u Šibeniku) u isto vrijeme kad i Palmine slike, a uokviruju i druge slike mletačkih majstora činkvečenta i seičenta (Bassanovo Raspeće u Hvaru, Zanibertijeva pala na Arigonijevu oltaru u Šibeniku, oltar u Sv. Dominiku u Splitu), predstavljaju značajan segment umjetničke baštine Dalmacije. Najveći njihov dio uništen je u brojnim pregradnjama i preuređivanjima dalmatinskih crkava tijekom 18. stoljeća, međutim Palmine obje slike u franjevačkom samostanu na Hvaru, u već spomenutom dominikanskom samostanu u Trogiru, u Pučišćima i Škripu na Braču sačuvane su kao cjelina – s oltarom iz svog vremena.

14  
**S. Mason Rinaldi**, *nav. dj. (4)*, str. 32.

15  
**M. Boschini**, *Le ricche miniere*, usp. bilj. 5.

16  
 Usp. bilj. 2.

17  
**S. Mason Rinaldi**, *nav. dj. (2)*, str. 216.

18  
**F. Zeri**, *Pittura e controriforma*, Torino, 1970, str. 29.

19  
**R. Tomić**, *Palma Mladi, crteži i slike*, Informatica museologica, 1/2, Zagreb, 1991, str. 80-81.

20  
**S. Mason Rinaldi**, *Jacopo Palma Mladi – profil*, u katalogu izložbe *Palma Mladi, crteži i slike*, nav. dj. (12), str. 32.

21  
**N. Ivanoff**, *Palma il Giovane – La critica*, u: **N. Ivanoff**, **P. Zampetti**, *Palma il Giovane*, Bergamo, 1957, str. 436.

22  
 Poznata je Veroneseova »epizoda« s mletačkom inkvizicijom zbog slike *Svadba u Kani*.

23  
 »Fu di corpo sanissimo e visse sempre lontano dalle cure e dalle passioni, che riducono l'huomo in breve al sepolero, non havendo egli altro in pensiero, che operare; onde nello stesso tempo ancora, che veniva sepellita sua moglie, si pose a dipingere, e ritornate le donne dal funerale, dimando loro, s' l'havevan bene accomodata« (**C. Ridolfi**, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, navedeno prema **R. i M. Wittkower**, *Nati sotto Saturno*, Torino, 1968, str. 69).

24  
**G. Romano**, *Usi religiosi e produzione figurativa del Cinquecento: qualche sintomo di crisi*, u: *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento Italiano*, Ferrara-Modena, 1987, str. 155-163.

25  
**B. Aikema**, *L'immagine devozionale nell' opera di Paolo Veronese*, u: *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecija, 1990, str. 191-204.

26  
 Usp. bilj. 2.

27  
**S. Mason Rinaldi**, *Nav. dj. (4)*, str. 47.

28  
 GAVDE FILI IACINTE QVIA ORATIONES TVE GRATE SVNT FILIO MEO ET QVIDQVOD AB EO PER ME PETIERIS IMPETRABIS. O značenju poruke i zagovora usp. bilj. 22.

29  
**Z. Demori Staničić**, *Slika Baldassarea D' Anna u Gornjem Humcu na Braču*, PPUD, 21 (Fiskovićev zbornik I), Split, 1980, str. 474-482.

30  
**K. Prijatelj**, *Slike Baldassare D' Anna u Dalmaciji*, Studije o umjetninama u Dalmaciji, III, Zagreb, 1975, str. 48.

31  
**K. Prijatelj**, *Giovanni Laudis u šibenskoj dominikanskoj crkvi*, Peristil, 8-9, Zagreb, 1965/66, str. 115-117.

32  
 ISTI, *Pončunova (?) pala sv. Jacinta u Korčuli*, Studije o umjetninama u Dalmaciji, V, Zagreb, 1989, str. 46-54.

33  
**L. Reau**, *Iconographie chrétien*, Iconographie des saints II, Pariz, 1958, str. 667-669; **K. Prijatelj**, *nav. dj. (32)*.

34

S. Mason Rinaldi, *nav. dj. (4), str. 341.*

35

Isto, str. 364.

36

Usp. bilj. 30.

37

Slika G. B. Zelottija, Veroneseoova sljedbenika, prenesena je na glavni oltar crkve u Brusju; Piazzettino drveno raspelo u crkvu sv. Nikole u Starom Gradu, dvije pale B. D' Anne u Vrbanj i Sv. Nedjelju. Usp. J. Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982, str. 220.

38

»Moltipicano tuttavia le opere dipinte dal Palma per Venetia, et altre città d'Italia e fuori, et una quantita ancora ne sono sparse nella Dalmazia...« (C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venecija, 1648, navedeno prema: G. Romanelli, *Palma il Giovane – ritorni*, u katalogu izložbe *Palma Mladi, crtež i slike*, nav. dj. (12), str. 26.

39

S. Mason Rinaldi, *nav. dj. (1), str. 34.*

40

ISTA, *Precisazioni cronologiche su due dipinti di Palma il Giovane*, Arte veneta XXVIII, Venecija, 1974, str. 248-254.

41

F. Zeri, *nav. dj. (18).*

42

»...e pittore che ugualmente si puo chiamare l'ultimo della buona eta e il primo della cattiva« (L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-1796).

## Summary

### Zoraida Demori Staničić

#### Palma Junior and Counter Reformation The Painting of St. Hyacinth in Stari Grad on the Island of Hvar

The painting with a representation of the Virgin and Child with St. Hyacinth is exhibited in the Dominican Monastery Collection in Stari Grad on Hvar. On the basis of stylistic analysis the painting can be attributed with certainty to the Venetian painter Palma Junior and dated around 1620, in the final part of his rich opus. On the basis of stylistic and morphological analysis, Palma's authorship of the painting is indisputable. It is significant, however, that the painting, formerly an alter palla, belongs to that part of his opus which is notably marked by Counter Reformation, and which includes most of his Dalmatian paintings scattered from Zadar, Šibenik and Split to the Dalmatian islands. This painter is the most pronounced link between the Venetian painting of the Cinquecento and the Seicento, because by working at the turn of the 16th into the 17th century and by using elements of mannerism and early Baroque he puts to the question a matter of belonging to one or the other style. He started his career at a time when old Tizian and Michelangelo were still active, and even before his death Rubens and Bernini created their masterpieces.

Unswayed by all the great changes to which he was witness, Palma remained faithful to the tradition of his youth and the Venetian Cinquecento, but with a completely new view of it. He used the finest representations and concepts from the past and adapted them to his own time, fully aware that he is a herald of new sensibility which, since it was not the Renaissance one, did not have enough strength to create a completely new mode of expression. That is why he persistently searched for new ways of communication, which would be more efficient than the traditional ones. His obsession, visible throughout his opus, with moving and strong bodies, classicist in form and with heroic faces, is obvious. Oriented toward internationalistic post-Tizian classicism, Palma Junior clears the path for numerous artists of the Venetian Seicento, to the painting composed of movement and light which will transform into the Venetian Baroque. A lot has already been said about Palma's paintings in Dalmatia. There are few works which have so far attracted so much attention as did his altar pallas, always clear and recognizable by their Venetian classicism, pure and clear volumes and clear contents.

Palma was an artist of exceptional sensitivity to the problem of communication in the basis and assignment of works. That is why he used manners which contributed to the better understanding and primarily satisfied the demand of the person who commissioned the work. He did this by achieving convincingly of the scene as simply, as easily and as quickly as possible, and thus attracting and capturing the attention of the congregation for the purpose of extorting their piousness. That was probably why all the degrees of the Catholic church were especially disposed towards him. In the phase of the post-Tridentine restoration they were looking for a new painting manner of easier understanding and »instant« impact on the congregation.

However, we cannot neglect the »state-operated« aspect of his painting as a product of that art which the Serenissima produced by favoring it. By glorifying itself and its own past it used a whole generation of painters. Outside of the mythical



»golden era« of Venice which is its 16th century, real new artistic creation within the city upon lagoons was not yet possible in the early 17th century, and so all the events were adapted to the State and the Church, which were on their guard as never before to preserve the achieved state of affairs. Palma's painting, with all its characteristics, was ideal for this purpose. Glorified as Tizian's successor, he very quickly became the main protagonist of Venetian painting of the early Seicento. He created a manner (Boschini's maniera) which, until the arrival of foreigners in Venice during the 17th century and introduction of the elements which they had brought with them, marked the Venetian Seicento: clear, undisturbed forms, explicit content, attractive coloring. Many followed him, so that on the level of morphology it is still exceptionally difficult to distinguish him from his many followers.

At the turn of the 16th into the 17th century Counter Reformation had already mapped out a course of its theme. In the renewed post-council missionary activity of the Church, the holy altar pallas freed of all connotations of the Cinquecento and individualizations, return to the primary function of the altarpiece which had already been set in the Quattrocento, and that is the consideration of God. Altar pallas, which were already too defined by the traditional iconography, no longer deserved any kind of theoretical effort by the painters, who stopped giving the matter of religious imagery any thought and adapted themselves to the purely operative function, becoming more or less only indifferent executors. By insisting on naturalism, convincingness and recognizability and by choosing themes and scenes from the Gospel, the crucifixion of Christ, ecstatic Saints, their apotheosis or torture scenes, which had actually been moved from the predellas or the edges of the Holy conversations to the central parts of the altar as late as the 16th century, Counter Reformation has abandoned the uncertainty and the »offbeat quality« of mannerism and set the course for the Baroque. The fact that he worked at the turn of the century, at a time pronouncedly marked by the Council of Trent, is the basic social context of Palma's painting. The Catholic restoration defined Palma's work which

was therefore, from 1600 onwards, for the most part marked by the Counter Reformation and stood between the ritual emphasized by the Catholic restoration and the previous narration of the 16th century. In this stage Palma became a simple narrator of the holy tales which had all been strictly selected, more an illustrator than an inventor. His task was to create figures of saints which will be looked at and paintings which will through tales restored to memory evoke prayer and excitement. Here lies his role of a »hook« between mannerism and Baroque. He »submits« the formal 16th century repertoire, which was used in the manner of new sensibility on the level of interpretation of the work.

In the Dominican Monastery Collection in Stari Grad on Hvar in the painting of St. Hyacinth and the Virgin, whose author is indisputably Palma, it follows from everything afore said that the religious message is of essential importance and therefore very clear. The essence of this painting, one of many Palma's Counter Reformational altarpieces of the same kind, is the religious idea of devotion to God. Among other decisions, the Council of Trent has also stressed the teaching which implies mediation of saints in prayers to God for man's welfare. After the Council, the invocation of saints as advocates and pleaders on behalf of the person commissioned the painting or some other devotee in prayer before it, was especially stressed and used. Most altar pallas from this stage of Palma Junior resemble each other. The figures are repeated. The compositional scheme almost always has the form of the required Counter Reformational formula: two parallel plans with an empty space which opens up in the background, schematically arranged stereotyped figures, pale coloring. The composition of the painting from Stari Grad is part of the same formula. A very common model is used in which the Virgin sits on the clouds, and beneath her is a saint or saints in an undefined and merely outlined landscape.

With the wind of Counter Reformation at his back, in the early 17th century Palma Junior definitely put a stop to the Venetian Cinquecento and caused its entropy.