

ZA JEDNO WARBURGOVSKO ČITANJE DALMATINČEVIH SKULPTURA — METODOLOŠKA VJEŽBA

Ivana Čapeta Rakić

Pregledni rad / Review paper
UDK 73Juraj Dalmatinac
7.01:73.046.3

Sažetak

U ovom radu cilj je razmotriti i primijeniti Warburgov model interpretacije likovnog djela pri čemu se kao studija slučaja uzima skulptura Jurja Dalmatinca *Bičevanje Krista* koja čini središnji dio donjega dijela rake sv. Anastazija u splitskoj katedrali. Fokus je na primjeni dviju Warburgovih sintagmi „nasljedovanje antike“ i „formule patosa“ koje se poimaju putem jezika gesti/toposa kojima obiluje to djelo, kao i ostali Dalmatinčevi radovi. Pritom cilj istraživanja nije sugerirati precizne izvore ili uzore za njegova djela niti razjasniti umjetnički put kojim se kretao Juraj Dalmatinac.

Cljučne riječi: Juraj Dalmatinac, *Bičevanje Krista*, Aby Warburg, nasljedovanje antike, formule patosa

J oš početkom 20. stoljeća dvojica pripadnika bečke škole povijesti umjetnosti, Hans Folnesics¹ i Dagobert Frey², u nekoliko sukcesivno objavljenih tekstova deducirali su zajedničku ikonografsku liniju nekih figura prikazanih na donjem dijelu rake sv. Arnira iz crkve sv. Eufemije u Splitu³ te onih na prikazu *Bičevanja Krista*, a koji čini središnji dio kompozicije donjeg dijela grobnice sv. Anastazija u splitskoj katedrali.⁴ (Sl. 1) Reljef *Bičevanja Krista* nastao je 1448. godine,⁵ smatra se Jurjevim kiparskim ostvarenjem antologijske vrijednosti⁶ i jednim od najintragantnijih kiparskih uradaka 15. stoljeća u Dalmaciji. Kompoziciju čine svega tri muške figure izradene u visokom reljefu koje su smještene pred plitko oblikovanu pozadinsku arhitekturu. U središnjoj osi je prikazan Krist privezan za stup klasičnih stilskih odlika čiji se visoko oblikovani lisnati kapitel izdiže iznad kompozicijskog okvira reljefa. Kristo-

- 1 Folnesics, „Studien“, 27–169.; Folnesics, „Niccolo Fiorentino“, 87–197.
- 2 Frey, „Der Dom von Sebenico“, 1–169.; Frey, „Renaissance-Einflüsse“, 39–45.
- 3 Više o ovom spomeniku u: Fisković, „Problemi predložaka“, 249–275. Fisković, „Kiparski prikaz“, 457–496.
- 4 Slična kompozicija *Bičevanja Krista* nalazi se i u hvarskoj katedrali. O tome više u: Fisković, *Hvarska katedrala*, 59. sl. 14.
- 5 Kukuljević Sakcinski, *Slovník*, 255–256.; Ivanišević, „Juraj Dalmatinac“, 154.
- 6 Pelc, *Renescansa*, 328.

va dopojasno naga figura oblikovana je u dinamičnoj pozi izvijenoga tijela pri čemu torzo prati smjer nogu postavljenih u dijagonalnom raskoraku dok je glava okrenuta u drugom smjeru s pogledom uprtim prema tlu. Lijevi krvnik je obuhvatio Kristov torzo konopcem te ga vuče prema sebi udarajući ga istodobno desnim koljenom u trbuh zbog čega se linija njegove glave i kralježnice savila u oblik slova C. Desni krvnik je također u iskoraku pa njegova lijeva noga prostorno zauzima prvi plan, a cjelokupna njegova impostacija tijela u blagoj je dijagonalnoj liniji. U desnoj ruci drži bič dok lijevom hvata Krista za kosu zaklonivši na taj način dio svoga lica. Oba krvnika su odjevena u svojevrsnu kratku togu koja seže iznad koljena te je privezana na jednom ramenu dok višak tkanine slobodno pada niz leđa.

Za oba spomenika načelno su utvrđeni antički (pra)uzori dok je u poblizjoj analizi Frey upozorio na srodnost splitskih figura s mramornim reljefom *Bičevanja Krista* koji se u vrijeme objave njegova rada nalazio u muzeju Kaiser-Friedrich Museum u Berlinu (današnji Bode Museum),⁷ (Sl. 2) a Folnesics je uočio vezu s *quattrocentističkim* crtežom koji također prikazuje temu *Bičevanja Krista* te se čuva u grafičkom kabinetu Gabinetto delle stampe u Galleriji degli Uffizi u Firenci.⁸ Taj crtež pripisivao se Donatellu,⁹ odnosno krugu Donatellove padovanske radionice,¹⁰ a danas se atribuirao venecijanskom slikaru Jacopu Belliniju.¹¹

„Berlinski“ reljef *Bičevanja Krista* u mnogočemu je kompozicijski sličan Dalmatinčevu. Središnju os podjednako čine tri figure, od kojih je središnja Krist, dok su krvnici simetrično postavljeni s obje strane u odnosu na Krista, premda u širem prostornom odnosu. Za razliku od splitskog krvnika postavljenog na lijevoj strani, „berlinski“ je većim dijelom nag. Tkanina mu je prebačena preko lijevog ramena te pada prednjom stranom tijela na način da prekriva samo genitalije. No najveći odmak između dviju figura opaža se u stavu i pokretu nogu. Ovdje je krvnik podigao lijevu nogu i čini se kao da se njome opire o stup kako bi što jače povukao konopac kojim je obujmio Kristov torzo. Desna noga mu je blago savijena u koljenu te čvrsto oslonjena na pod. Za razliku od splitske skulpture, „berlinski“ reljef sadrži još dvije figure na lijevoj strani kompozicije; jednu ženu koja desnom rukom drži haljinu te drugu mušku figuru

- 7 Frey, „Der Dom von Sebenico“.
- 8 Folnesics, „Niccolo Fiorentino,“ 190. Folnesics je crtež pripisao Nikoli Firentincu.
- 9 Uffizi, Inv. No 6347F r. Vidi: Angelini i Bellosi, *Disegni italiani*, 66–69, sl. 77, 78.
- 10 Važno je napomenuti kako je Kokole utvrdio da su Ghibertijevi i Donatellovi motivi dospjeli do Jurja posredstvom venecijanskoga umjetničkog kruga odnosno padovanskoga. Kokole, „O vprašanju renesančnih elementov“, 116.
- 11 Angelini i Bellosi, *Disegni italiani*, 8, 66–69, sl. 77, 78.

Sl. 1.
Juraj Dalmatinac,
Bičevanje Krista, Split,
katedrala, raka sv.
Anastazija, detalj. Foto:
Ivana Čapeta Rakić



koja je prikazana do pola u vertikalnom rezu na način da se doima kao da u iskoraku napušta kadar. Sveukupno govoreći, „berlinska“ je skulptura oblikovana u pličem reljefu te se na njoj razvide nedosljednosti u smislu provođenja zakonitosti geometrijske perspektive i oblikovanja prostora o čemu se već pisalo u dosadašnjoj literaturi.¹²

Reljef, kao i crtež iz firentinske galerije, pripisivao se ponajprije Donatellu,¹³ a potom njegovom krugu odnosno sljedbenicima.¹⁴ Tekstovi koji su uslijedili, sve do recentnih vremena, i dalje su podcrtavali uzore za Dalmatinčeva splitska djela u firentinskom crtežu i berlinskoj skulpturi,¹⁵ a rasprava je uglavnom bila usmjerena na to je li majstor antiku citirao izravno ili posredno preko toskanskih izvora, primarno Donatellova kruga. Metodu Jurjeva rada slovenski povjesničar umjetnosti Stanko Kokole nazvao je „svojevrsnom kolažnom metodom“ odnosno *pasticcio*,¹⁶

- 12 Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 463, s prethodnom bibliografijom.
- 13 Reljef je pripisao Donatellu Wilhelmu von Bodeu u trenutku akvizicije za berlinski muzej. BODE, 1892.–1905., 21, sl. 67; Cit. prema: Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 456.
- 14 Janson, *The Sculpture of Donatello*, 240–242.
- 15 Pelc, *Renesansa*, 328.
- 16 Kokole, „O vprašanju renesančnih elementov“, 110.



Sl. 2.
Thomas Waldo Story
(pripisano), *Bičevanje
Krista*, Berlin, Bode
Museum (nekoć
Kaiser-Friedrich
Museum), inv. SKS
1979 (fotografija prije
1945. godine). Foto:
Berlin, Staatliche
Museen, Preußischer
Kulturbesitz
Skulpturensammlung
und Museum für
Byzantinische Kunst

Marko Špikić je naziva “kompozicijskim načelom sinkopiranja narativnog slijeda”¹⁷, a Predrag Marković “praksom miješanja i slobodnog komponiranja starijih i novoprispجلjih motiva”.¹⁸

Bičevanje Krista iz berlinskog muzeja; uzor ili kopija?

Nastavno na dugogodišnju raspravu oko „berlinskog“ *Bičevanja Krista*, kao ključnog artefakta za ikonografsku raščlambu Dalmatinčevih spomenika, koristim ovdje priliku upozoriti na jedan nedavno objavljeni znanstveni rad u kojemu se ponovno aktualizira problem autorstva i datacije toga reljefa. Taj reljef nestao je iz berlinskog muzeja tijekom ratnih zbivanja u Drugom svjetskom ratu pa je istraživačima nakon tog perioda bio isključivo poznat i dostupan preko crno-bijele fotografije. Istraživanjima iz 2015. godine utvrđeno je da je reljef značajno oštećen, ali ipak sačuvan te da se slijedom ratnih i političkih previranja, od četrdesetih godina 20. stoljeća nalazi u depou Puškinova državnog muzeja u Moskvi.¹⁹ U ljeto 2020. godine, kustos zbirke starih majstora spomenutog moskovskog muzeja, Vasily Rastorguev, objavio je zanimljiv znanstveni rad u Brilllovoj knjižnoj nakladi te pod uredničkom palicom Lynn Catterson naslovljen „Donatello Re-discovered? A Name for the Author of the *Berlin Flagellation* and *Hildburgh Relief*“.²⁰ U njemu odbacuje berlinski (sada moskovski) reljef *Bičevanja*

17 Špikić, 58.

18 Marković, 105.

19 Rastorguev, „From a Russian Perspective“, 164–187.

20 Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 455–491. Koristim priliku



Sl. 3.
Thomas Waldo Story
(pripisano), *Bičevanje
Krista*, Moskva,
Государственный
музей изобразительных
искусств им. А. С.
Пушкина (Puškinov
državni muzej
umjetnosti), inv. ZS-5,
Foto: Государственный
музей изобразительных
искусств им. А. С.
Пушкина (Puškinov
državni muzej
umjetnosti)

Krista kao Donatellov autograf ili rad njegova suvremenog sljedbenika te podupire tezu koja je ostala nezapažena još od 50-ih godina 20. stoljeća o tome da je reljef vješta krivotvorina iz 19. stoljeća.²¹ Tu tezu je lansirao Janson 1957. godine kada je reljef atribuirao Majstoru berlinskog bičevanja kojega je također smatrao autorom tzv. Hildburškog reljefa, još jednog autorski dvojbene artefakta koji se nalazi u Victoria and Albert Museumu u Londonu.²² Tezu o istovjetnom majstoru dviju umjetnina Rastorguev potkrepljuje opširnom argumentacijom te ih, štoviše, obje pripisuje američkom kiparu Thomasu Waldu Storyju (1854. – 1915.) koji je veći dio svoga života proveo radeći u Rimu. Nadalje, podupire tezu koju je još početkom 20. stoljeća postavio Folnesics o tome da je kao jedan od mogućih uzora za berlinski (danas moskovski) reljef *Bičevanja Krista* poslužila Dalmatinčeva skulptura iz splitske prvostolnice.²³ Navedena mogućnost o (bitno) kasnijoj dataciji toga djela u odnosu na prethodne teze svakako aktualizira te ponovno problematizira pitanje ishodišta za ikonografska rješenja Jurjevih skulptura koje nedvojbeno nasljeđuju antičke (pra)uzore.

zahvaliti Vasilyju Rastorguevu na informacijama i materijalima koje mi je ustupio za potrebe ovoga istraživanja.

21 Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 455–491.

22 Janson, „The Hildburgh Relief“, 143–145; Janson, *The Sculpture of Donatello*, 240–242.

23 Folnesics je tadašnje berlinsko *Bičevanje* približio kiparu Nikoli Fiorentincu te ga je datirao u kasno 15. stoljeće. Folnesics, „Niccolo Fiorentino“, 190; Rastorguev, „Donatello Re-discovered?“, 476.

Dagobert Frey o patosu gesti na reljefu *Bičevanja Krista* iz splitske prvostolnice

Kada je Dagobert Frey pisao o reljefima *Bičevanja*, splitskom i berlinskom (danas moskovskom), poglavitu je pozornost posvetio skupini dviju figura: Kristu i desnom krvniku (egzekutoru). Ukazao je na to da je njihov borbeni stav, u kojem jedan muškarac hvata drugog muškarca u bijegu za kosu, zasigurno morao biti preuzet iz posve drukčijega ikonografskog prikaza koji ne pripada kršćanskom repertoaru. Tako u motivu čupanja kose prepoznaje antičke uzore na sarkofazima s prikazima amazonmahije i kentauromahije ne navodeći pritom neke egzaktne primjere. Podjednako je karakterističnim za antiku determinirao i pokret Kristova tijela koje teži prema naprijed s glavom okrenutom unatrag u profilu.²⁴ Shemu savijene jedne i ispružene druge Kristove noge prepoznao je kao antički motiv kojim se iskazuje kretanja, a koji datira još od prikaza tiranoubojica te je dodao: „Ovdje postoji isti odnos između kršćanskog religioznog sadržaja i novoprobudjenog umjetničkog zahtjeva za povećanom humanošću i patosom geste, koji je svoj ideal našao u antici, baš kao i Donatellovi prikazi *Skidanja s križa* i *Oplakivanja Krista*.“²⁵ Pritom se nije propustio osvrnuti i na Kristove geste koje odražavaju snažne emocije, a za koje je istaknuo da su potpuno strane kršćansko-gotičkom poimanju osjećaja. Naime, njegov pokret glave zabačen unatrag u izrazitoj boli, tip glave, kose i brade te izraz lica usporedio je s onim na brončanom reljefu *Bičevanja* kojega je autor Galeazzo Mondella (Moderno), a koji se također nalazi(o) u berlinskom Bode Museumu. Zaključio je da potonji proizlazi iz vatikanske Laokoontove skupine, odnosno utvrđuje im zajedničko antičko (pra)ishodište.²⁶ „Ovo nije Krist koji pati u tihoj pobožnosti kao na vratima Ghibertijeve krstionice,“ dodao je. Pokreti na splitskom reljefu za Freya ne proizlaze nužno iz akcije, nego su simboli emocije u akciji.²⁷ Sintagmu „patos geste“ Frey je ponovio još

- 24 Freyevoj studiji prethodila je pionirska studija Fritza Burgera u kojoj je analizirao moguće antičke izvore za Donatellova djela, uključujući i tada pripisano mu *Bičevanje Krista* iz Berlina. S tim u vezi, ishodišta je vidio u impostaciji rimskih Dioscura kao i u reljefima s prikazom lova na kaledonijskog vepira. Burger, „Donatello und die Antike,“ 1–14.
- 25 Tekst je izvorno napisan na njemačkom jeziku: „Es besteht hier das gleiche Verhältnis zwischen dem christlich religiösen Inhalt zu der neuerwachten künstlerischen Forderung nach gesteigerter Menschlichkeit und Pathos der Gebärde, die in der Antike ihr Ideal fand, wie in den Darstellungen der Grablegung und Beweinung Christi bei Donatello.“ Frey, „Renaissance-Einflüsse,“ 39–45.
- 26 Naravno, Frey je svjestan godine pronalaska Laokoonta pa s tim u vezi njegova nakana nije bila upozoriti na konkretan uzor u toj skulpturi.
- 27 Frey, „Der Dom von Sebenico“, 69.

jednom u svom tekstu naglašavajući kako je upravo taj element uočen na Donatellovim djelima ponukao Dalmatinca na citiranje.

Dagobert Frey pripadao je takozvanoj bečkoj školi povijesti umjetnosti, koju je hamburški kulturni krug okupljen oko Abyja Warburga često kritizirao da je zatvorena u preuske i prestroge okvire formalne analize. No čini se da je Frey imao senzibilitet za širi, kulturološki pristup umjetničkim djelima čemu svjedoče prethodno citirani tekstovi iz njegova pera posvećeni Dalmatinčevim skulpturama. Njegov odnos s Warburgovim kulturnim krugom i prema njemu u Hamburgu tek bi trebalo detaljnije istražiti. Zasad su poznati njegovi kontakti i prijateljski odnos koje je imao s kolegom iz bečkih studentskih dana, Fritzom Saxlom,²⁸ jednim od najbližih Warburgovih suradnika, kao i korespondencija koju su izmijenili kada je Saxl pozvao Freya održati predavanje u Hamburgu. Tada je uz zahvale za poziv Frey iznio niz pohvala na račun rada i djelovanja Warburgova Instituta.²⁹ Štoviše, molio je Saxla za pisani doprinos časopisu *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* u kojemu je Frey zajedno s Hansom Tietzelom radio kao urednik.³⁰

Interes austrijskih istraživača za istraživanje ikonografskih formula dinamičnih ljudskih ekspresija i emocija kroz prizmu memorije i antičkog nasljeđa na primjerima dalmatinske umjetnosti prekinuo je Prvi svjetski rat. Trebalo je proći mnogo vremena dok su interes za Warburga, njegovi modeli interpretacije i sintagme našle mjesto u hrvatskoj literaturi.³¹

- 28 McEwan, „Aby Warburg's and Fritz Saxl's.“ Na temelju korespondencije Dagoberta Freya i Fritza Saxla iz arhiva Warburgova Instituta u Londonu prikazane su smetnje u komunikaciji između Beča i Hamburga. Saxl je, kao bečki učenik i emigrant, dijelio Warburgovo mišljenje da je Bečka škola zatvorena u preuske i prestroge okvire formalne analize.
- 29 McEwan, „Aby Warburg's and Fritz Saxl's.“
- 30 McEwan, „Aby Warburg's and Fritz Saxl's,“ 6.
- 31 Interes za Warburga i njegovo intelektualno nasljeđe javio se u Hrvatskoj tek krajem osamdesetih godina 20. stoljeća, i to ponajprije kratkim tekstom „Bilješka uz Warburga“ Milana Pelca koji je objavio u časopisu *Život umjetnosti*. U istom broju časopisa preveo je i objavio Warburgov tekst pod naslovom „Portretizam i firentinsko građanstvo“ (u izvorniku „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum“). Devedesetih godina 20. stoljeća prevedene su na hrvatski jezik i njegove studije naslovljene *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari* (u izvorniku *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia in Ferrara*) te *Ritual zmije* (u izvorniku *Schlangenritual*). Značajan pomak prema izučavanju ikonologije i Warburgova kulturnog kruga realizirala je u Hrvatskoj Marina Vichelja-Matijašić objavom knjige *Ikonologija*, organizacijom dvaju međunarodnih kongresa s temama: Ikonografija boli (IKON, međunarodni skup ikonografskih studija, Rijeka, 2018.) te Nasljedovanje antike (IKON, međunarodni skup ikonografskih studija, Rijeka, 2019.), kao i objavom teksta

Aby Warburg. Nasljedovanje antike i formule patosa kao metodološka paradigma

Istraživanjima pokreta tijela i gesti u likovnim umjetnostima te uz njih vezanim prikazima emocija bavili su se brojni povjesničari umjetnosti.³² Najvažniji među njima, zasigurno je bio Aby Warburg (1866. – 1929.) koji je proučavao kolektivno pamćenje čovječanstva na velikom broju slika različitog podrijetla,³³ a veći dio svog života posvetio je odnosu pokreta i emocija u umjetničkim djelima.³⁴ Posebno je značajno njegovo uvođenje i razmatranje koncepta formula patosa (njem. *Pathosformel*)³⁵ kojim je omogućio interdisciplinarni pristup istraživanju afektiranih ljudskih stanja vizualiziranih u različitim medijima. Taj termin je uveo u predavanju o Düreru i talijanskoj renesansi 1905. godine, označivši na taj način Orfejevu obrambenu gestu u trenutku egzekucije te povezavši je s brojnim sličnim primjerima počevši od antike i poganskog nasljeđa do talijanske i sjevernjačke renesanse kršćanskoga kulturalnog okvira.³⁶ Pojam je vezan za primarne tjelesne ekspresije koje se stvaraju osjećajima ekstaze, boli, uzbuđenja i duboke kontemplacije. Drugim riječima, formula patosa je element figurativnog jezika kojim dominira emocija snažnog karaktera. Formula stoga nije zamišljena kao ravnodušan prikaz geste, već kao sredstvo za održavanje emocije u kolektivnom sjećanju i ponovnu aktivaciju osjećaja empatije iz kojeg je nastala.³⁷ Izolirane figure

„Pokret i emocija u likovnim umjetnostima – tragom Warburgovih Formula Patosa (*Pathosformeln*)“. Pelc, „Bilješka“; Warburg, „Portretizam i firentinsko građanstvo“; Warburg, „Talijanska umjetnost“; Warburg, „Ritual zmije“; Vichelja-Matijašić, *Ikonologija*; Vichelja-Matijašić, „Pokret i emocija“. Primjenu Warburgove metode na konkretnim primjerima dalmatinske renesansne umjetnosti pronalazimo tek u djelima Joška Belamarića koji je analizirao djela Nikole Firentinca u Trogiru. Vidi: Belamarić, „Albertijeva Pathos-formula“.

32 Vidi tekst: Vichelja-Matijašić, „Pokret i emocija“, 70–80.

33 Dilly, „Medusobno rasvjetljavanje“, 369.

34 O Abyju Warburgu vidi primjerice: Warburg, *La rinascita*; Gombrich, *Aby Warburg*; Cieri Via, *Introduzione*; Johnson, *Memory, Metaphor*; Vichelja-Matijašić, „Pokret i emocija“.

35 U hrvatskoj literaturi sintagma se većinom prevodi kao *formule patosa*. Vidi: Pelc, „Bilješka“; Hecksher, „Geneza ikonologije“; Vichelja-Matijašić, *Ikonologija*; Vichelja-Matijašić i Predoević Zadković, „Nova formula patosa“; Vichelja-Matijašić, „Pokret i emocija“. S druge strane, Joško Belamarić u svom djelu objavljenom u časopisu *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 2011. godine kao prijevod koristi sintagmu *pathos-formule*. Belamarić, „Albertijeva Pathos-formula“.

36 Warburg, *La rinascita*; Schankweiler i Wüschner, „Pathosformel“, 220–230.

37 Capriotti, „The Pain of Ancient Gods and Heroes“, 114–115.

promatrane u svojim izražajnim oblikovnim karakteristikama, zajedničke književnom i umjetničkom izričaju, poprimile su tako karakter toposa koji se u retorici poistovjećivao s utvrđenim misaonim obrascima, standardiziranim opisima i metaforama pa su kao takvi korišteni za prenošenje značenja ili stanja duha.³⁸ Navedeni termini koje Warburg koristi u svom akademskom pismu (formule patosa i topos) nedjeljivi su od sintagme nasljedovanje antike (*das Nachleben der Antike*)³⁹ s obzirom na to da su emocijom nabijeni pokreti, kao predmet Warburgova interesa, nastali i formirali se u antici te su postali dio arhiva emocija koje preživljavaju te se kontinuirano koriste i prenose u nadolazeća povijesna razdoblja.⁴⁰ Svoja istraživanja posvećena tijelu, gestama i emocijama u umjetnosti, Aby Warburg materijalizirao je u projektu *Bilderatlas Mnemosyne*. Taj rad zamišljen je kao atlas slika ili inventar toposa koji je trebao predstavljati

38 Cieri Via, „Griff nach dem Kopf!“, 16.

39 Sintagma *nachleben der antike* u literaturi na engleskom jeziku prevodi se kao: *revival of antiquity*, *renewal of antiquity*, *influence of antiquity*, *survival of antiquity* ili *afterlife of antiquity*. Prijevodi *revival* (oživljavanje) i *renewal* (obnova) ne idu u prilog samoj teoriji jer se njima sugerira da je antika u jednom trenutku nestala/prestala odnosno „umrla“/prekinula se, jer jedino nešto što je mrtvo/prekinuto može biti ponovno oživljeno/obnovljeno. S druge strane, prijevod riječju *influence* (utjecaj) preširok je i nejasno definira esenciju Warburgove teorije. Riječi *survival* i *afterlife* zasad se smatraju kao najbolji prijevodi tog pojma na engleskom jeziku, no zajedno jer se međusobno nadopunjuju. *Survival* označava preživljavanje antike i njezin svojevrсни kontinuitet, dok *afterlife* (‘život nakon smrti’) podrazumijeva završetak njenog razdoblja kao stilskoga, ali isto tako naglašava prisutnost antike u kasnijim povijesnim razdobljima. Što se tiče hrvatskih prijevoda, Milan Pelc je u uredničkoj knjizi *Ideal, forma, simbol* upotrijebio sintagmu *restitucija antike*. Prijevod koji koristi Pelc sličan je engleskom prijevodu *revival*. Naime, kako bi nešto bilo „povraćeno“ ili „ponovno uspostavljeno“, ono prvo treba biti „svrgnuto“ što nije slučaj s antikom jer je ona itekako prisutna u razdobljima koja su uslijedila. Marina Vichelja-Matijašić odlučila se za riječi *kontinuitet/nasljedovanje antike* u svojoj knjizi *Ikonologija* koju je objavila 2013. godine. Naime, riječju *kontinuitet* podrazumijeva se kontinuirana prisutnost antike od njenog nastanka pa nadalje. U objavama koje su uslijedile odlučuje se samo za sintagmu *nasljedovanje antike* čime se naglašava njen završetak kao stila, ali i prisutnost u nadolazećim razdobljima. Za raspravu o prijevodima i terminima na engleskom jeziku vidi: Raulff, „Nachleben“, a za prijevode na hrvatski jezik vidi: Pelc, *Ideal, forma, simbol*, 173.; Vichelja-Matijašić, *Ikonologija*; Vichelja-Matijašić i Predoević Zadković, „Nova formula patosa“; Vichelja-Matijašić, „Pokret i emocija“.

40 Warburg, *La rinascita*; Schankweiler i Wüschner, „Pathosformel“, 220–230.

povijest i kontinuitet kolektivnog sjećanja od antike do 20. stoljeća. Simbolično, djelo je nazvano po grčkoj božici *Mnemosyne* koja prema grčkoj mitologiji predstavlja personifikaciju memorije/sjećanja i majku devet muza. *Bilderatlas Mnemosyne* djelo je koje se razvijalo u više faza. Svaka faza sastojala se od određenog broja panoa označenih slovima i brojkama, na kojima su bile pričvršćene fotografije likovnih djela poput slika, grafika, crteža, skulptura, medalja i sl. te materijali poput novinskih članaka i produkata popularne kulture koji datiraju od vremena antičke grčke pa sve do Warburgova 20. stoljeća. Svi materijali mogli su se pomicati na druge panoe ili na druga mjesta na istom panou, ovisno o međusobnoj relaciji odnosno zajedničkom nazivniku.⁴¹ *Bilderatlas Mnemosyne* moguće je, doduše, jako plastično i pojednostavljeno, usporediti s internetom. Kao što internetski pretraživač pronade sav mrežni sadržaj povezan s ključnom riječi ili fotografijom koju smo stavili u tražilicu, tako i *Atlas* prikazuje materijale povezane u jednoj ili pak nekoliko sfera.

***Bilderatlas Mnemosyne* kao podloga za čitanje formula patosa na Dalmatinčevu Bičevanju Krista**

Među višestrukim nitima koje povezuju „radnju“ unutar samog *Atlasa* posebno je prepoznatljiva ona između 5., 6., 7., 8. i 41. panoa budući da je čitanje potonjega moguće samo uz poznavanje prethodnih. Naime, na petom panou Warburg je preko antičkih likova podcrtao ekspresivne koordinate dionizijskog patosa panike, obrane, bijesa i očaja. Na šestom je dao formule koje izražavaju suprotne aspekte između aktivne slike krvnika i pasivne slike žrtve. Na sedmom panou problematiziraju se formule patosa pobjednika dok se na osmom, među ostalim, problematiziraju formule patosa agresora. Započetu nit misli nastavio je na panou 41., no za razliku od prethodna tri panoa koja su se temeljila na antičkim preformacijama, ovdje Warburg prati razvoj istih formula u vrijeme renesanse, odnosno u vrijeme njihova „ponovnog javljanja“. Geste pritiska koljenom na žrtvu i hvatanje žrtve za kosu (njem. *Griff nach dem Kopf*) pripadaju onim antičkim preformacijama koje je Aby Warburg definirao kao formule patosa agresora te patosa pobjednika (njem. *Siegerpathos*) i žrtve (njem. *Opfer*). Sve navedene antičke preformacije koje je individualizirao Warburg mogu se prepoznati na Dalmatinčevu reljefu. S obzirom na geste dvojice egzekutora za temu u fokusu poglavito je interesantan pano 41., a koji tematizira formule patosa krvnika i žrtve. U gornjem desnom uglu panoa nalazi se fotografija likovnog djela odnosno crteža koji prikazuje temu *Pir žrtvuje Poliksenu na očevoj grobnici* iz tzv. *Firentinske slikovne kronike* (tal. *Cronaca fiorentina figurata*) kojoj je Warburg posvetio članak

41 Više o projektu: Johnson, *Memory, Metaphor*.

Sl. 4.
Atlas Mnemosyne,
pano 41, foto: The
Warburg Institute,
London



1899. godine.⁴² Kronika se danas čuva u British Museumu u Londonu. Pripisuje se Tommasu Finiguerru⁴³ ili njegovu učeniku Bacciu Baldiniju te se datira od polovice 15. stoljeća do prve polovice sedamdesetih godina 15. stoljeća.⁴⁴ Na tom crtežu zavezanu i pokleklu žrtvu krvnik grabi za glavu i udara desnim koljenom u prsa dok joj bodežom zadaje smrtonosni ubod. Kako je naglasila Giulia Bordignon: „Pir koji ubija Poliksenu pojavljuje se gotovo kao 'sljedeći kadar' slike na petom panelu odnosno reljefu s rimskog kratera u neo-atičkom stilu s Likurgom koji ubada menadu dok je hvata za kosu.“⁴⁵ O tim gestama govorio je Fritz Saxl u svom predavanju na kongresu psihologije u Hamburgu, u travnju 1931. godine prilikom čega je upriličio i malu izložbu fotografija koje su sadržavale

42 Warburg, „Die Bilderchronik“.
43 Finiguerru ju je pripisao još davne 1898. godine Sidney Colvin. Vidi: Colvin, *A Florentine picture Chronicle*.
44 Chapman, *Padua in the 1450s*, 67–68.
45 Bordignon, „Riemersione del pathos dell'annientamento,“ 73–98.

Sl. 5.
Maso Finiguerra
ili Baccio Baldini
(pripisano), *Pir
žrtvuje Poliksenu na
očevoj grobnici iz tzv.
Firentinske slikovne
kronike*, London,
British Museum, inv.
1889,0527.57. Foto:
The Trustees of the
British Museum



vizualno objašnjenje Warburgova pristupa.⁴⁶ Tekst predavanja problematizirao je odnose između antičkih preformacija, njihove pretvorbe u srednjovjekovnoj umjetnosti te nasljeđa u razdoblju renesanse. Ovako je govorio Saxl: „U arhaično doba hrvač trči s podignutim koljenom uza životinju, hvatajući je za glavu; zatim stavlja koljeno na uspravan stražnji dio životinje. Nakon toga u Delfima svjedočimo odlučujućoj formulaciji, s hrvačem koji kleči na životinji koja leži na tlu. Ikonografsku formulu podignute noge presavijene u koljenu te stavljen na životinju prihvatili su potom kipari Partenona u Periklovo doba. (...)“⁴⁷ Iz toga možemo zaključiti

46 Saxl, „I gesti espressivi nell'arte figurativa,“ 9–41; Mazzucco, „Fritz Saxl,“ 102.

47 Citat je slobodan autoričin prijevod Saxlova predavanja objavljenoga na talijanskom jeziku, a koji glasi: *Nell'età arcaica il lottatore corre con il ginocchio sollevato affiancando l'animale, di cui afferra la testa; successivamente poggia il ginocchio sui quarti posteriori eretti dell'animale. È poi a Delfi che si assiste alla formulazione determinante, con il lottatore inginocchiato sull'animale prono a terra. La formula iconografica della gamba piegata e raccolta, posta sull'animale, viene infine adottata dagli scultori del Partenone nell'età di Pericle... Saxl,*

Sl. 6.
Likurg i menada,
krater, 30.–20.
pr. n. e, Rim,
Vatikanski muzeji,
Gallerie dei
Candelabri.
Foto: David Macchi



da dva motiva – hvatanje glave i pobjednik koji kleči na životinji – uopće nisu samo akcijski elementi prikaza, nego ekspresivne geste u psihološkom smislu; koje se može definirati kao *par excellence* izraz borbe i pobjede.⁴⁸ Međutim po antičkoj formuli hrvač/krvnik u pravilu podiže nogu i savija koljeno koje je u drugom planu, dok kod Dalmatinca kao i na crtežu iz *Firentinske kronike* krvnik podiže svoje desno koljeno, odnosno nogu koja je u prvom planu kompozicije. Dakako, moguća inverzija se u ovom slučaju odnosi samo na kompozicijsko rješenje osuvremenjeno duhom renesanse, a ne na značenjsku zamjenu formule odnosno anti-tetičku gestu kao što je to slučaj u nekim drugim primjerima na koje su upozoravali Warburg i Saxl.⁴⁹ Motiv žrtve koju krvnik hvata za kosu, kao što je to slučaj na Dalmatinčevu splitskom reljefu, pronalazimo na druga dva lista *Firentinske slikovne kronike*; povijesnoj sceni Kira II. koji ubija Spargapisa i biblijskoj sceni Jefte koji žrtvuje svoju kćer na oltaru. Iako je u jednom slučaju riječ o mitološkoj tematici, a u drugom o prizoru iz Starog zavjeta, majstor ih tretira na isti način. U oba slučaja počinitelji su

„I gesti espressivi nell'arte figurativa,“ 14.

48 Saxl, „I gesti espressivi nell'arte figurativa,“ 15.

49 Ibid., 16–18.



Sl. 7.
Maso Finiguerra ili
Baccio Baldini (pripi-
sano), Jeftina žrtva iz
tzv. *Firentinske slikov-
ne kronike*, London,
British Museum, inv.
1889,0527.32. Foto:
The Trustees of the
British Museum

prikazani u kontrapostu, u činu hvatanja žrtve lijevom rukom za kosu, dok desnom energično zamahuju mačem. Jeftina kći poput Krista u Splitu ima ruke svezane na leđima, a uvijanje tijela suprotstavljeno je položaju glave. Bliskost ikonografskih i kompozicijskih rješenja koja su primijenili autor firentinske kronike i Juraj Dalmatinac svakako ih svrstava u krug sa srodnom ishodišnom točkom u kojem su formule patosa implementirane u svijet religiozne tematike, te derivirane iz antičkog (pra)ishodišta. Ta (pra)ishodišta Warburg je obradio na 7. panou *Atlasa Mnemosyne* koji tematizira patos pobjednika (njem. *Siegerpathos*) i hvatanja (žrtve) za kosu (njem. *Griff nach dem Kopf*). Slika hvatanja žrtve za kosu zahvaljujući svojoj semantičkoj snazi opstala je od antičkih vremena i poprimila je formu punu značenja. Aby Warburg počeo je posebno razmišljati o njoj još u svojoj mladosti, kada je 27. srpnja 1887. godine napisao seminar iz klasične arheologije o prikazima borbe kentaura (njem. *Über die Darstellungen des Kentaurenkampfes*). Za razliku od ideala ljepote utemeljenih na Wincelmannovoj misli, Warburgova zapažanja i razmišljanja o estetici toga vremena navela su ga da u tim slikama identificira ekspresivne i patetične likove: „Životinjska snaga kojom kentaur grabi svoju žrtvu i njegova divlja

požuda koju čak ni neposredna prijetnja smrću ne može ugušiti, maestralno su prikazani. Međutim u formalnom smislu nedostaje ono najbitnije: ljepota. Jer ove grupe nisu lijepe. Ako se kaže da pokazuju strastven pokret, a da pritom ne gube jasnoću, to je najveće priznanje koje se može dati ovom radu.⁵⁰ Dijalektici između pobjednika i pobijedenih Warburg se intenzivnije posvetio nakon boravka u Rimu 1912. godine kada je imao priliku promatrati rimsku antiku i jedan od njezinih najvažnijih simbola Konstantinov slavoluk. Tema žrtvovanja stoga ulazi u postave malih tematskih izložaba koje čine prve eksperimentalne modalitete prikazivanja jezika slika gdje su preko kodifikacije toposa slike mogle diktirati dinamiku prijenosa, kontinuiteta, varijacija i inverzija vrijednosti kako u antičkim tako u preživjelim postklasičnim slikama. Temu pobjednika/pobijedenoga s predznakom antičkih preformacija Warburg je obradio na panou 7 *Atlasa*, a gestu hvatanja žrtve za kosu individualizirao je na Augustovoj gemi koja se datira od 9. do 12. godine 1. stoljeća te se čuva u Kunsthistorisches Museum u Beču, Personifikaciji Trieria iz kopije tzv. Kronografije 354 koja se čuva u Biblioteci Apostolica Vaticana (MS Barb. Lat. 2154. pt. B, fol. 5r.) te na segmentima Konstantinova slavoluka u Rimu.

Popis literature

- Angelini, Alessandro i Luciano Bellosi. *Disegni italiani del tempo di Donatello*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, lipanj-rujan 1986.), Firenze: Olschki, 1986.
- Belamarić, Joško. „Albertijeva Pathos-formula u kapeli Bl. Ivana Trogirskoga.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011: 137–159.
- Bode, Wilhelm von. *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas*, München: F. Bruckmann, 1892–1905.
- Bordignon, Giulia. „Riemersione del pathos dell’annientamento. Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41.“ *Engramma*, 157, srpanj/kolovoz 2018., 73–98.
- Burger, Fritz. „Donatello und die Antike.“ *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 30, 1907: 1–14.
- Capriotti, Giuseppe. „The Pain of Ancient Gods and Heroes – The Use of Raised Arms as Pathosformel in Giovanni Antonio Rusconi’s Xylographs for the Trasformazioni by Lodovico Dolce.“ *IKON – časopis za ikonografske studije*, 12, 2019., 113–124.
- Chapman, Hugo. *Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his contemporaries*. London: British Museum Press, 1998.
- Cieri Via, Claudia. *Introduzione a Aby Warburg*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2011.
- Cieri Via, Claudia. „Griff nach dem Kopf! Vincitori e vinti. La sopravvivenza di un topos antico nell’età moderna.“ U *La storia e le immagini della storia*, uredili Matteo Provasi i Cecilia Vicentini, 15–35. Roma: Viella, 2015.
- Colvin, Sidney. *A Florentine picture Chronicle*. London: Bernard Quaritch, 1898.

50 Warburg, *Über die Darstellungen*. Cit. prema: Cieri Via, „Griff nach dem Kopf!“, 16.

- Dilly, Heinrich. „Medusobno rasvjetljavanje – povijest umjetnosti i srodne discipline.“ U *Uvod u povijest umjetnosti*, uredili Hans Belting et. al., 361–375. Zagreb: Fraktura, 2007.
- Fisković, Igor. *Hvarska katedrala*. Split: Čakavski sabor, 1976.
- Fisković, Igor. „Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirskoj raki iz Splita.“ U *Klovičev Zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450. – 1700.*, uredio Milan Pelc, zbornik kongresa (Zagreb, 22. – 24. listopada 1998.), 249–275. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, 2001.
- Fisković, Igor. „Kiparski prikaz martirija svetoga Arnira u Splitu.“ U *Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, uredio Jozo Čikeš, zbornik kongresa (Zadar, Preko, 30 ožujka-2 travnja 2000.), Zagreb: Udruga pasionska baština, 2001, 457–496.
- Folnesics, Hans. „Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien.“ *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes*, 8, 1914, 27–169.
- Folnesics, Hans. „Niccolo Fiorentino, ein unbekannter Donatello Schüler.“ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 8, 1915, 87–197.
- Frey, Dagobert. „Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini.“ *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 7, 1913, 1–169.
- Frey, Dagobert. „Renaissance-Einflüsse bei Giorgio da Sebenico“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 9, 2, 1916, 39–45.
- Gombrich, Ernst Hans. *Aby Warburg. An intellectual biography*. London: The Warburg Institute, 1970.
- Heckscher, William S. „Geneza ikonologije.“ U *Ritual zmije. Geneza ikonologije*. Uredio Milan Pelc, 93–161. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1996.
- Ivanišević, Milan. „Juraj Dalmatinac u Splitu godine 1444. i 1448.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3/6, 1982, 143–157.
- Janson, Horst Woldemar. „The Hildburgh Relief: Original or Copy?“ *The Art Bulletin* 30, br. 2 (lipanj 1948): 143–145.
- Janson, Horst Woldemar. *The Sculpture of Donatello*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Johnson, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press, 2012.
- Kokole Stanko. „O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 21, 1985., 105–121.
- Kukuljević Sakcinski, Ivan. *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, III, Zagreb: Narodna tiskara dr. Ljudevita Gaja, 1959.
- Mazzucco, Katia. „Fritz Saxl. Transformation and reconfiguration of pagan gods in medieval art.“ U *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, uredio Colum P. Hourihane, 89–104. New York: Routledge, 2017.
- Marković, Predrag. „Malipierova partija i izgradnja svetišta šibenske katedrale (1461.-1473.) – počeci renesanse u arhitekturi Dalmacije.“ U *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, zbornik kongresa (Orebić, Korčula, Trogir, Šibenik, 2003.-2004.), uredili Predrag Marković i Jasenka Gudelj, 99–120. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008.
- McEwan, Dorothea. „Aby Warburg's and Fritz Saxl's assessment of the 'Wiener Schule'.“ *Journal of Art Historiography*, br. 1, 2009, 1–8. (pristupljeno: 02/01/2023) https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139130_en.pdf
- Pelc, Milan. „Bilješka uz Warburga“, *Život umjetnosti*, br. 45/46, 1989: 157–160.
- Pelc, Milan. ur. *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Winckelmana, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995.

- Pelc, Milan. *Renesansa*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.
- Rastorguev, Vasily. „From a Russian Perspective: Notes on the History of the Italian Sculptures from the Berlin Museums in the Custody of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, 1945-2015.“ *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, br. 51, 2015: 164–187.
- Rastorguev, Vasily. „Donatello Re-discovered? A Name for the Author of the Berlin Flagellation and Hildburgh Relief.“ U *The Florence, Berlin and Beyond. Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, uredila Lynn Catterson, 455–491. Leiden, Boston: Brill, 2020.
- Raulff, Ulrich. „Nachleben. A Warburgian Concept and its Origins.“ *Pređavanje, Warburg Institute*, 7. 11. 2016. Pristupljeno 11. rujna 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw80oams>
- Saxl, Fritz. „I gesti espressive nell'arte figurativa (1931). Con una nota di Claudia Cieri Via.“ (ur. njem. izd. Verlag von Gustav Fischer, 1932.) *Annali di critica d'arte*, br. 8, 2012: 9–41.
- Schankweiler, Kerstin i Philipp Wüschner. „Pathosformel (pathos formula).“ U *Affective Societies: Key Concepts*, uredili Jan Slaby i Christian von Scheve, 220–230. New York: Routledge, 2019.
- Špikić, Marko. „Percepcije starina u umjetnosti ranoga humanizma u Dalmaciji.“ *Peristil*, br. 49, 2006: 49–64.
- Vicolja-Matijašić, Marina. *Ikonologija*. Rijeka: Filozofski fakultet i Centar za ikonografske studije, 2013.
- Vicolja-Matijašić, Marina i Petra Predoević Zadković. „Nova formula patosa i paradigma spasenja. Čudotvorno raspolo u katedrali sv. Vida u Rijeci.“ *Riječki teološki časopis*, 52 (2), 2018: 209–220.
- Vicolja-Matijašić, Marina. „Pokret i emocija u likovnim umjetnostima – tragom Warburgovih Formula Patosa (Pathosformeln).“ *Communio*, br. 138, 2020: 70–80.
- Warburg, Aby. „Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes.“ *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, br. 2, 1899: 4–6.
- Warburg, Aby. „Dürer und die italienische Antike.“ U *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, zbornik kongresa (Hamburg, 3. – 6. listopada 1905.). Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1906, 55–60.
- Warburg, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, uredili Horst Bredekamp i Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 1998. (njem. izd., Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1932.)
- Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*, uredio Gertrud Bing. Firenze: La nuova Italia, 1966. (njem. izd., Leipzig: B.G. Teubner Verlag, 1932.)
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, uredio Kurt W. Forster. Los Angeles: Getty research Institute for the history of art and the humanities, 1999. (njem. izd., Leipzig: B.G. Teubner Verlag, 1932.)
- Warburg, Aby. Über die Darstellungen des Kentaurenkampfes, 27. 7. 1887., London, Warburg Institute Archive, 32.3.1.
- Warburg Aby. „Portretizam i firentinsko gradanstvo.“ (njem. izd., Leipzig: H. Seemann, 1902) *Život umjetnosti*, br. 45/46, 1989: 161–177.
- Warburg, Aby. „Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari.“ (njem. izd., Roma: Maglione e Strini, 1922.) U *Ideal, forma, simbol. Povijesnoumjetničke teorije Winckelmana, Wölfflina i Warburga*, uredio Milan Pelc, 147–178. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1995.
- Warburg, Aby. „Ritual zmije.“ U *Ritual zmije. Geneza ikonologije*, uredio Milan Pelc, 17–78. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1996. (njem. izd., ms. 1923)

Ivana Čapeta Rakić, dr. sc., izvanredna je profesorica na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Splitu. Njezin znanstveni interes usmjeren je na izučavanje ikonografije i ikonologije poglavito likovne umjetnosti u Dalmaciji koju razmatra kroz prizmu širega, europskog konteksta. Sudjelovala je na više znanstvenih projekata te je bila voditeljica radne skupine europskog COST projekta *Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350–1750)*. U sklopu spomenutog projekta, s Giuseppeom Capriottijem, uredila je knjigu za izdavačku kuću Brepols pod naslovom *Images in the Borderlands. The Mediterranean Between Christian and Muslim Worlds in the Early Modern Period* (2022.). Bila je, također s G. Capriottijem, gostujuća urednica tematskog broja časopisa IKON (gl. ured. Marina Vicelja Matijašić) *Iconography and Religious Otherness* (2022.). Pored navedenoga, Čapeta Rakić bavi se izučavanjem povijesti zaštite i očuvanja pokretne baštine, pa je 2020. objavila knjigu *O zaštiti i očuvanju pokretne baštine u Splitu i Dalmaciji*. Godine 2022. dobila je nagradu Filozofskog fakulteta u Splitu za znanstveni rad.

Ivana Čapeta Rakić, PhD, holds the position of Associate Professor at the Department of Art History, Faculty of Arts and Social Sciences in Split. Her scholarly interests revolve around the study of iconography and iconology, particularly focusing on fine arts in Dalmatia within a broader European context. She has been involved in various scholarly projects and led the working group of the European COST project on “Islamic Legacy: Narratives East, West, South, North of the Mediterranean (1350-1750).” As part of the aforementioned project, she co-edited a book with Giuseppe Capriotti for the Brepols publishing house titled *Images in the Borderlands: The Mediterranean Between Christian and Muslim Worlds in the Early Modern Period* (2022). Alongside G. Capriotti, she was the guest editor of the thematic issue of the IKON journal (editor in chief: Marina Vicelja Matijašić) on *Iconography and Religious Otherness* (2022). Additionally, Čapeta Rakić studies the history of the protection and preservation of movable heritage, and published a book on the subject in 2020 titled *O zaštiti i očuvanju pokretne baštine u Splitu i Dalmaciji* (*On the Protection and Preservation of Movable heritage in Split and Dalmatia*). In 2022, she was honoured with an award from the Faculty of Arts and Social Sciences in Split for her scholarly achievements.

For a Warburgian Reading of Giorgio da Sebenico's Sculptures: An Exercise in Methodology

The purpose of this essay is to analyse and apply Warburg's interpretative framework to a specific artwork. The sculpture chosen for examination is The Flagellation of Christ by Giorgio da Sebenico, located in the centre of the lower portion of Saint Anastasius's altar in the Split Cathedral. The main point of interest is the use of two concepts from Warburg's theory – “das Nachleben der Antike” and “die Pathosformel” – which are explored through the language of gestures and topoi pervading this sculpture as well as Sebenico's other artworks. However, it is important to note that the objective of this research is not to shed light on Giorgio da Sebenico's creative process or to identify specific sources or models influencing his work.