

**Ikonografija
nakon Tridentskoga sabora
i hrvatska likovna baština**
SANJA CVETNIĆ

Ikonografija nakon Tridentskoga sabora

i hrvatska likovna baština

Sanja Cvetnić

SADRŽAJ

UVOD

- 9 *Émile Mâle i Federico Zeri*
12 *Dva »sveta razgovora«*

Tridentski sabor – povijest, odluke i njihova primjena

- 17 *Exsurge Domine*
19 *Pripreme, sazivi, sjednice i odluke*
24 *Provedba odluka*

Traktati i naručitelji – ikonografske teme nakon Tridentskoga sabora

- 37 *Krist tjera trgovce iz Hrama*
40 *Traktati*
42 *Povratak na izvore*
48 *Kler i plemstvo*
52 *Ikonografske neispravnosti*
58 *Primjedbe o nedoličnosti*
60 *Profane, alegorijske i znanstvene teme*

Širenje novih ikonografskih rješenja – protagonisti i putevi

- 71 *Zabrane neobičnih i ponavljanje uspješnih djela*
71 *Slava Rima*
92 *Politički i umjetnički utjecaj Venecije*
94 *Isusovačka crkva u Münchenu kao »katalog predložaka«*
112 *Antwerpenski umjetnici i ikonografske invencije*

Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji

- 145 *Suživot staroga i novoga*
150 *Euharistija, nauk o transsupstancijaciji i ikonografija*
165 *Upute za crkvenu gradnju i namještaj*
178 *Prijetridentski redovi, poslijetridentska ikonografija*
188 *Bezgrješno začće*
190 *Marija Pomoćnica*
196 *Milosrdni sveci*
198 *Sv. Josip*
203 *Martyrologium Romanum i Trajni gregorijanski kalendar*

Znakovi u prostoru

- 207 *Vjerski identitet i javni prostor*
211 *Hagiotopografija grada*

216 Tridentski trag

222 TUMAČ POJMOVA

225 POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

232 LITERATURA

257 KAZALO OSOBA

Knjiga *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština* namijenjena je studentima povijesti umjetnosti kao udžbenik s kojim će zakoračiti u problematiku podrijetla, razmjera i sadržaja složenih ikonografskih promjena što su uslijedile nakon Tridentskoga sabora, a i svima onima koje iz različitih studijskih i istraživačkih pobuda ta tema zanima. Stoga su pozivi iz teksta na bilješke, kao i popis literature na kraju, mišljeni i kao smjerokazi u daljnjim istraživanjima, odnosno kao pomoć pri razrješenju pojedinih problematskih izazova.

Na kaleidoskop tema vezanih uz ikonografiju nakon Tridentskoga sabora prvi su me, još u vrijeme studija, uputili moji profesori i mentori, profesorica Vera Fortunati s Università di Bologna i akademik Vladimir Marković, profesor na Sveučilištu u Zagrebu. Od srca zahvaljujem, *grazie di cuore!*

Profesor Ivan Šaško s Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta u Zagrebu, *re-censor rarissimus*, svojim je savjetima značajno pridonio konačnome izgledu teksta. Njemu, kolegama s Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, izdavaču FF Press, fotografima, kolegama iz struke te domaćim i inozemnim ustanovama koje su mi dopustile reprodukciju djela, zahvaljujem na pomoći.

UVOD

Émile Mâle i Federico Zeri

Tridentski sabor (1545.-1563.) i tektonska promjena koja je uslijedila u ikonografiji zapadnoga kršćanstva nisu nepoznanica u povijesti umjetnosti. Otkada je 1932. godine francuski povjesničar umjetnosti Émile Mâle (Commeny, Allier 1862. – Chaalis, Oise 1954.) objavio temeljnu knjigu *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, proširenu i obogaćenu ilustracijama u nekoliko kasnijih izdanja, poslijetridentska ikonografija jasno je prepoznata u programatskim zahtjevima i njihovim vizualnim tumačenjima. Premda u naslovu naglašava kako zaključke temelji na djelima i idejama zabilježenima u Italiji, Francuskoj, Španjolskoj i Flandriji (a izostavlja primjerice Srednju Europu), u predgovoru Mâle izriče procjenu o globalnoj naravi uočenih značajki: »Ta kršćanska umjetnost bila je ista u cijeloj katoličkoj Europi.«¹ Panoramski pogled na europski ikonografski reljef nakon Tridentskoga sabora proširio je pretpostavkom: »Ako su točna načela ove knjige, srednjoeuropske zemlje ne pridonose ništa drugo doli dodatne primjere.«² Mâle višestruko naglašava, da je umjetnost od kraja XVI. do kraja XVIII. stoljeća, a posebno u XVII. stoljeću, ikonografski toliko obilježena potrebama Crkve da bi »proučavati bilo koga od velikih umjetnika toga doba kao izoliranu osobu, bez upita o tomu što je dugovao idejama Crkve, značilo htjeti proučavati planete bez spoznaje da se oni vrte oko Sunca.«³

Hrvatska likovna baština u koordinatama koje je Mâle zacrtao s posljednja dva citata ne bi trebala skrivati iznenađenja: uklapa se u globalnu ikonografiju, a umjetnici koji tu djeluju po njegovoj astronomskoj metafori najčešće bi se mogli usporediti sa satelitima pojedinih planeta u zajedničkoj vrtnji oko Sunca. Ako teleskop okrenemo, pa se s kozmičkih visina spustimo u naš mirkokožmos i kroz optiku poslijetridentske ikonografije promotrimo domaću baštinu, ipak će nas nekoliko pojava začuditi. Jedna od prvih s kojom se susrećemo je kapilarna moć novih ideja i rješenja da u to doba prodru i do rubova utjecaja Rimske crkve, pa programatske zadatke koje je Crkva povjerala ikonografiji pronalazmo provedene posvuda, od proslavljenih rimskih bazilika do zabačenih brdskih ka-

1 »Cet art chrétien a été le même dans toute l'Europe catholique.« Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*. Pariz: Librairie Armand Colin, 1951. [1932.], str. VII. Ako nije navedeno ime prevoditelja u prvom spomenu izvora, prijevodi su autoričini.

2 »Si les principes de ce livre sont exacts, les pays de l'Europe centrale n'y apporteront que des exemples de plus.« Ibidem.

3 »[...] étudier chacun des grands artistes de ce temps, comme des individus isolés, sans se demander ce qu'ils doivent à la pensée de l'Église, ce serait vouloir étudier les planètes sans savoir qu'elles tournent autour du soleil.« Ibidem.

pela na kraju seoskoga puta. Tu su prodornost dakako potaknuli otvoreni kanali i organizirani prijenosnici: smanjeni troškovi tiska, pojava reproduktivne i merkantilne grafike, novi crkveni red, državna potpora tridentским odlukama, redovnički, a osobito isusovački utjecaji... Međutim, brzina rasprostiranja koja je omogućila da proslavljena djela europskih umjetnika još u istome stoljeću osvanu u njihovoj kopiji na oltaru filijalne kapele neke skromne hrvatske župe, a da prije toga prođu kroz dvostruki ili čak trostruki grafički prijevod, podiže obrve u nevjerici i današnjemu naraštaju, naviknutome na *real-time*, na istovremene prijenose svjetski značajnih događaja i pojava. U mnoštvu pritoka predložaka, u hrvatskoj baštini ističu se utjecaji velikih umjetničkih središta poput Rima, Venecije, Münchena i Antwerpena. Kada bismo ih označili različitim kotama, dolazimo do druge neobičnosti u tom ikonografskom reljefu, a to je visina posljednjega grada, Antwerpena, te snaga i rasprostranjenost njegova utjecaja. Antverpenska je umjetnička sredina prisutnija nego što bi se to moglo pretpostaviti s obzirom na udaljenost, ali i na slabije kulturne i političke veze u odnosu na druge gradove. Utjecaj njegovih umjetnika (poglavito Rubensa, ali i onih neposredno prije i nakon njega) osobito se potvrđuje u kopnenoj Hrvatskoj, no bilježimo ga i na obali koja je u to vrijeme izložena političkom i umjetničkom utjecaju Venecije. Trag koji vodi od djela različitih autora iz isusovačke crkve sv. Mihaela u Münchenu (*St. Michaelskirche*) do Vukovara i do Dubrovnika također iznenađuje brojem potvrda o preuzimanju gotovih rješenja s jednoga jedinog mjesta, međutim sve njih, kao i one antverpenske i druge valja razumijeti ne gubeći iz vida zajednički okvir, jedinstveni program obnovljene Katoličke crkve.

Upravo tu snagu jedinstvene Crkve za koju je Mâle trijumfalno zaključio kako je nakon srednjega vijeka, još jedanput, u XVII. stoljeću iznjedrila kršćansku umjetnost (a ne samo pojedine kršćanske umjetnike), drugačije je sagledao talijanski povjesničar umjetnosti Federico Zeri (Rim 1921. – Mentana 1998.) u knjizi *Pittura e Controriforma* (1957.). Kritizirajući sve stroži crkveni nadzor ispravnih tumačenja nauka i načela koja su programatski povjerena umjetničkim djelima, Zeri rimsku umjetnost u vrijeme Tridentskoga sabora i neposredno nakon njega promatra snažno obilježen problemima trenutka u kojem piše. Iz perspektive sredine XX. stoljeća, u njegovim motrištima odjekuju tekući povijesno-umjetnički prijevori oko uloge Tridentskoga sabora u iscrpljivanju manirizma i formaciji baroka s jedne strane,⁴ i onovremena kriza crkvene umjetnosti (koja još uvijek nije razriješena) s druge.⁵ U tom kontekstu ne čude Zerijeve oštre riječi:

»Mišljenje da je Tridentiski sabor živo utjecao na umjetničku proizvodnju namećući izravna pravila i određujući strogu i neumoljivu čistku spram djela koja su ranije prihvaćana u sakralnim građevima, čas se potvrđuje čas opovrgava, ali još je uvijek rašireno i potiho prihvaćeno. Kada se iznova pregledaju izvori i događaji, to je mišljenje više nego sumnjivo, barem u općem shvaćanju. S druge pak strane, ono ima utemeljene potvrde u slijedu cjelokupnoga velikoga procesa kojemu je Sabor samo dio. U stvari, u odluci koja je u Tridentu prihvaćena na sjednici 3. prosinca 1563. godine, jedini odlomak koji se izravno tiče izrade novih kulturnih slika ograničava se na to da se zabrani ' bilo kakvu nedoličnost, na takav način da se ne slikaju i ne uređuju slike izazovnom dražesnošću', dok se dalje

razglaba o točnom značenju osjetljivih predodžbi u odnosu na duhovnu bitnost Božanskoga. Premda su ovdje dana posve općenita pravila, očito je ipak, koliko god ona bila nejasna i približno naznačena, da je samo suočavanje s problemom koji ih je potaknuo – problemom molitvene uloge umjetnosti – zasijao sjeme procesa preispitivanja, samokritike, proračuna i kristalizacije pravila koji se morao razviti i proširiti do toga da se ustanove točna pravila. Ali o njima u saborskim spisima nema traga. Štoviše, kada je na istoj sjednici 3. prosinca ustanovljeno da ‘nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobična slika, bez prethodnoga dopuštenja biskupa’, a nadzor ostavljen prosudbi pojedinačne biskupske vlasti bez zadiranja u određenje propisane ikonografije ili oblikovanja stalnih obazaca, sama činjenica da je ipak ustanovljen nadzor, postavila je temeljni kamen zdanju koje je isprva nejasno i povremeno, a poslije sa sve nepopustljivijom stegom obuzdavalo stvaralačku slobodu umjetnika s divovskom gomilom pravila, tradicija, dogmi; sve dok svetačke slike nije dovelo do toga da prestanu biti rezultat procesa neposredne spoznaje i izraz duhovnoga stvaralaštva i postanu posve mehanički postupak, srozan na materijalnu razinu. A neizbježna revizija koju je Crkva obavila na sebi s [Tridentskim] saborom dovela je onda – isto tako neizbježno – do gradnje takve strukture konvencija, odnosno kaveza u kojemu se ‘vjerska’ umjetnost i danas koprcu [...].»⁶

4 Zeri je odbacio izravno povezivanje ikonografsko-programatskih promjena i stilskih mjena, ali prihvaća tezu da saborski zahtjevi za jasnoćom vjerskih prizora zacijelo nisu našli pravi odgovor u intelektualnom i hermetičnom manirizmu. Pitanja o ulozu Tridentskoga sabora (ili čak isusovačkoga reda) u »revoluciji stila oko 1600.«, kako je to razdoblje nazvao Sydney J. Freedberg (1983.), uvjerljivo su razriješili Rudolf Wittkower u drugom izdanju *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth: Penguin, 1965., str. 5; i Frances Haskell, *The Role of Patrons : Baroque Style Changes* u: Rudolf Wittkower i Irma B. Jaffe (ur.), *Baroque Art : The Jesuit Contribution*. New York: Forham University Press, 1972., str. 51-62. Oba autora naglašavaju strogoću i škrtost u dekoraciji prvih isusovačkih crkava i njihove opreme, te promjenu toga stava tek u drugoj polovini XVII. stoljeća kada je barokni stil bilježio već svoju treću generaciju i zrele oblike. Haskell piše: »Da je tko 1655. godine pitao nekoga isusovca do koje je mjere njegov red pridonio novom (tj. baroknom) stilu, on bi to pitanje zacijelo smatrao neumjesnim.« [If one had asked a Jesuit in 1655 to what extent his Order had contributed to the new (i.e. Baroque) style, he would surely have thought the question to be in poor taste.]. Usp. također Sydney J. Freedberg, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1983. Prijepor oko uloge protureformacije u stilskim mjenama XVI. i XVII. stoljeća začeli su još Werner Weisbach (1921.) i Nikolaus Pevsner (1925.). Usp. Werner Weisbach, *Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin: Paul Cassirer, 1921., Nikolaus Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus u: Repertorium für Kunstwissenschaft XLVI*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1925., str. 243-262. Prijevod u: Milan Pelc (prev. i ur.), *Manirizam*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 111-144.

5 Usp. AA.VV. *Religijske teme u likovnim umjetnostima*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 2004. Uredio Ivan Antunović.

6 »L'opinione, ora riaffermata e ora smentita, ma che gode tuttora di una diffusa e quieta accettazione, secondo la quale il Concilio di Trento incise a vivo nella produzione artistica imponendo esatte direttive e stabilendo una rigorosa e implacabile epurazione nei confronti delle opere che già da altre epoche erano state accolte negli edifici sacri, è

Sa suprotnim pogledima na Tridentski sabor i njegov utjecaj na umjetnost, Mâle i Zeri oblikovali su raspon u kojemu se odvijaju sve kasnije raprave, pa i one o ikonografiji.

* * *

U domaćoj povijesno-umjetničkoj literaturi ikonografija nakon Tridentskoga sabora također nije novost.⁷ U brojnim studijama koje su obrađivale pojedina djela, umjetnike ili posebne ikonografske probleme, ona je spominjana češće kao ključ za razumijevanje popularnosti umjetnika koji su vješto tumačili suvremene ikonografske zadatke, a rjeđe kao predmet za sebe, odnosno kao promjena u ikonografiji koja je svojim razmjerima i snagom postala razdjelnicom vremena prije i poslije Sabora.

Dva »sveta razgovora«

Usporedba dvaju djela sa srodnim ikonografskim sadržajem, nastalih u rasponu nešto dužem od stoljeća, ali jedno prije Tridentskoga sabora, a drugo nakon njega, otkriva silinu ikonografskih promjena. Oltarni poliptih posvećen arkanđelu Mihaelu (*Poliptih sv. Mihovila*, 1509.) u franjevačkoj crkvi Gospe od

un'opinione che, a rivedere direttamente le fonti e gli avvenimenti, risulta più che dubbia, almeno nell'accezione comune; ma che, d'altra parte, trova una fondata conferma nello svolgimento di tutto un vastissimo processo di cui il Concilio non è che un episodio. In effetti, nel Decreto approvato a Trento nella seduta del 3 dicembre 1563 il solo passo che riguarda direttamente la stesura delle nuove immagini di culto si limita a vietare 'tutte le lascivie di una sfacciata bellezza dalle sacre figure', diffondendosi per il resto sull'esatto significato della rappresentazione sensibile in rapporto all'essenza spirituale della Divinità. Ma se le direttive ivi impartite sono estremamente generiche, è palmare che, per quanto vaghe e approssimative esse siano, l'affacciarsi stesso del problema che le ha sollecitate – il problema dell'arte in rapporto alla sua funzione divozionale – getta il seme di un processo di autoindagine, di autocritica, di calcolo e di cristallizzazione normativa che non può svilupparsi ed estendersi sino a stabilire quelle norme precise di cui è vano cercar traccia negli Atti del Concilio. Per di più, quando nella medesima seduta del 3 dicembre si stabiliva che 'in niuna Chiesa, quantunque esente, sia lecito porre veruna immagine se non approvata dal Vescovo', benché il controllo venisse lasciato al criterio delle singole Autorità Episcopali senza intervenire nella definizione di una iconografia canonica o nella formulazione di schemi fissi, il fatto stesso che un controllo veniva comunque posto, costituiva la prima pietra di un edificio che, dapprima vagamente e sporadicamente, poi man mano con un rigore sempre gigantesca congerie di regole, tradizioni, dogmi; sino a portare le sacre immagini ad essere il risultato non più di un processo di intuizione, espressione di creatività spirituale, ma un'operazione puramente meccanica, posta su di un piano meramente materiale. E che l'inevitabile opera di revisione che la Chiesa esercitava su di sé con il Concilio avrebbe poi condotto con altrettanta inevitabilità, all'edificazione di un siffatto edificio di convenzioni, alla gabbia cioè in cui l'arte 'sacra' si dibatte ai nostri giorni [...].« Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo* di Scipione da Gaeta. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997. [1957.], str. 19, 20. Navodi iz tridentske odluke preuzeti su iz prijevoda Ivana Šaška za ovu knjigu, a ne prema Zerijevim izvorima, jer oni ne odgovaraju tekstu koji je službeno objavljen.

⁷ Veliki broj članaka i studija hrvatskih autora koji obrađuju pojedine probleme vezane uz ikonografiju nakon Tridentskoga sabora naveden je prema temama u tekstu, i u literaturi.



1. Vicko Lovrin, *Bogorodica s Djetetom, sv. Sebastijanom i sv. Rokom* (1509.), Cavtat, franjevačka crkva Gospe od Snijega.

2. Jacopo Palma Mlađi, *Bogorodica sa sv. Sebastijanom i sv. Rokom* (oko 1620.), Svetvinčanat, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije.

Snijega u Cavtatu naslikao je Vicko Lovrin († 1517. ili 1518.) po narudžbi Dominika Pucića. Naatici toga oltara prikazana je *Bogorodica s Djetetom, sv. Sebastijanom i sv. Rokom* [1]⁸ u renesansnoj tradiciji svetoga razgovora (tal. *sacra conversazione*; lat. *sacra conversatio*). Svi su protagonisti prikazani u približenu kadru, na istoj razini, okrenuti u poluprofil, a usmjereni prema zamišljenoj vertikali u središtu slikanoga polja.

Naglašene su nježnost u odnosu između Bogorodice i nagoga Isusa (potpuno izložena gledatelju) i tiha elegancija svetaca koji im se približavaju s pobožno spuštenim vjeđama i odmjerenim gestama. Atributi sv. Roka i sv. Sebastijana čine se doista dodijeljeni, kako upućuje etimologija toga izraza. Kroz prsa probodeni sv. Sebastijan bez boli pridržava palmu mučeništva prstom i kažiprstom



8 Tempera i pozlata na dasci, 68,5 x 62 cm. Vicko Lovrin sin je Lovre Dobričevića. Usp. Kruno Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo XV-XVI stoljeća*. Zagreb: Zora, 1968., str. 22; Vladimir Marković, *Slikarstvo u: Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće*. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejski prostor, 1987., str. 350, reprodukcija na str. 186; Igor Fisković, *Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj u: Hrvatska renesansa*. Katalog izložbe. Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2004., str. 183, reprodukcija na str. 182. Uredili Miljenko Jurković i Alain Erlande-Brandenburg. Usp. također literaturu koju navode.

desnice, a ljevicom nježno hvata Isusovu ruku i tako zaposlen pušta da mu spadne povoj oko pāsa.

Stotinjak godina mlađa i stotine kilometara dalja, slika Jacopa Palme Mlađega (Venecija 1544.-1628.) na bočnom oltaru župne crkve u istarskom mjestu Svetvinčenat, ikonografski različito tumači *Bogorodicu sa sv. Sebastijanom i sv. Rokom* [2].⁹ Bogorodica se javlja mučenicima poput vizije. Uzdignuta je, okružena vojskom anđela i ikonografski obilježena kao Bezgrješno začēce: ogrnuta suncem i s (polu)mjesecom pod nogama.¹⁰ Djeteta nema, jer ga Marija nakon Tridentskoga sabora sve češće »prepušta« drugim svecima, prije svih sv. Josipu i sv. Antunu Padovanskom, a sama je »zaposlena« novim ikonografskim zadatcima u obrani osporavanih vjerskih istina: javlja se u viziji Bezgrješnoga začēca (kao ovdje), ili dijeli krunice, škapulare, objašnjava lauretanski emblematski nīz, usamljena oplakuje smrt Sina. Pozornost koju su umjetnici renesanse pridavali ikonografiji Bogorodice s djetetom Isusom posustala je. Ta se tema nakon Tridentskoga sabora nije razvijala. Omiljene nježnosti ili zaigrani odnos Majke i Djeteta zadržali su se u imaginariju zahvaljujući pobožnosti raširenih oko proslavljenih slika koje kopisti ponavljaju, i u djelima slikara koji anakrono slijede stariju tradiciju. Marija i Isus dobivaju nove ikonografske uloge. Na Palminoj slici ona svojom pojavom tješi mučenike, jer njihova patnja – koja počinje doista biti vidljivom – zahtijeva utjehu, a njezino joj dostojanstvo dopušta tu tješiteljsku moć. Za razliku od Vicka Lovrina, Palma postavlja svece kompozicijski i hijerarhijski niže od Bogorodice čiji ugled nakon Tridentskoga sabora raste do mnogih teoloških paralela s Kristom (premda je njegovo prvenstvo neupitno).¹¹ Palmine mučenici vizualno svjedoče mučeništvo: sv. Sebastijan je svezan za deblo, proboden, prema tradiciji je razodjeven, ali dolično prikazan i povijen oko pāsa, a sv. Rok je pokleknuo da pokaže ranu, vidljivi znak mučeništva. S istim protagonistima, Bogorodicom, Sebastijanom i Rokom, vjerska temperatura na dvije slike posve je različita.

* * *

Nakon Tridentskoga sabora tisućljetna tradicija kršćanske ikonografije dakako nije nestala, ali je prepjevana u novome ključu, poput poznate stare melodije koja je prošla suvremenu obradu. Promjene se ne odnose samo na ikonografiju, nego i na znanstvenu provjeru svetačkih hagiografija. Flamanski isusovac Jean Bolland (Johannes Bollandus; Julémont, Liège 1596. – Antwerpen 1665.) započeo je istraživanje svih hagiografskih izvora u opsežnom filološkom,

9 Ulje na platnu, 305 x 153 cm. Svetvinčenat, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije. Za dataciju u kasno Palmino razdoblje (oko 1620.) usporedi: Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*. Milano: Alfieri, Gruppo Editoriale Electa, 1984., str. 110, kat. 283.

10 O ikonografiji Marijina tipa Bezgrješno začēce usporedi poglavlje *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*.

11 Usp. Miljenko Belić, *Paralelizam između Isusa i Marije kod Antuna Kanizlića (1699-1777)* u: Adalbert Rebić (ur.), *Mundi melioris Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 128-149.

teološkom i izdavačkom poduhvatu *Acta Sanctorum* koji je potrajao stoljećima.¹² Analiza tekstova odredila je starinu pojedinih izvora, ostavljajući pri tomu neke svetačke životopise tek pobožnim legendama. Nadalje, nauk i načela Katoličke crkve, koje je valjalo pojasniti i vizualno obraniti, te novi kultovi i novi sveci zahtijevali su i nova ikonografska rješenja. Početni protureformacijski karakter ikonografije s vremenom je ustupio mjesto ništa manje strastvenom, ali prema sebi okrenutom duhu poslijetridentske katoličke obnove.¹³

* * *

Hrvatska likovna baština i njezin globalni okvir u tim ikonografskim mjenama, teme su ove knjige. Osim stalnih i obveznih dijelova, *Uvoda* i zaključka u završnom poglavlju *Tridentski trag*, razdijeljena je na pet tema. U poglavlju *Tridentski sabor – povijest, odluke i njihova primjena* skicirani su europski i hrvatski protagonisti događaja prije i tijekom Sabora, a posebno one promjene u crkvenoj organizaciji koje su imale utjecaja na oblikovanje likovne baštine. Bogatstvo poslijetridentske traktatistike i njezino značenje za ikonografiju naglašeni su u poglavlju *Traktati i naručitelji – ikonografske teme nakon Tridentskoga sabora*. Za razliku od utjecaja umjetničke teorije, poglavlje *Širenje novih ikonografskih rješenja – protagonisti i putevi* prati načine likovnoga prijenosa kojima su u Hrvatsku stizala gotova ikonografska rješenja, a s njima i druge stilske formule, novost za sredinu koja ih je primala, ili još češće – prevodila. Poslijetridentski vjerski, teološki i liturgijski žar te njegove potvrde u ikonografiji djela iz hrvatske likovne baštine tema su poglavlja *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*. Širenje ikonografskih zadataka na javne spomenike kojima gradske ili seoske zajednice iskazuju svoj vjerski i politički identitet, tema je poglavlja *Znakovi u prostoru*.

12 Prvi dva sveska *Acta Sanctorum* za svece koji se slave u siječnju Bolland je izdao 1643. godine, a izdavački niz koji je dosegao šezdeset i osam svezaka nastavili su njegovi nasljednici *bollandisti* sporim, ali neprekinutim ritmom do 1940. godine. S radom su nastavili i dalje do današnjih dana (*Société des Bollandistes* u Bruselu). Usp. Hippolyte Delehaye, *L'œuvre des Bollandistes à travers trois siècles, 1615-1915*. II. izdanje. Brussel: Société des bollandistes, 1959. [1920.].

13 Termin »katolička obnova« uveo je i razložio Hubert Jedin 1946. godine u *Katolische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil*. Luzern: J. Stocker, 1946. To opsegom malo djelo ostavilo je trajni trag u razumijevanju protureformacije i rekatolicizacije, osobito naglaskom na pozitivnom identitetu posljednje u Katoličkoj (grč. općoj) crkvi.

Tridentski sabor – povijest, odluke i njihova primjena

Exsurge Domine

Od početaka svoga reformatorskoga djelovanja njemački augustinac Martin Luther (Eisleben 1483.-1546.) i njegovi sljedbenici tražili su saziv općega crkvenoga sabora koji bi imao pravorijek u teološkim pitanjima i proveo reformu Crkve.¹⁴ Svega godinu dana nakon što je u devedeset i pet teza javno objavio kritike o prodaji indulgencija,¹⁵ raskoši u Rimskoj kuriji i vjerskih dogmi poput one o transsubstancijaciji, zakucavši ih na vrata crkve u Wittenbergu (1517.), Luther je pred Papu postavio pitanje sabora, a s tim su zahtjevom on i reformatori nastavili tijekom triju pontifikata. Odlaganje je u početku bilo dio političke procjene. Papa Lav X. (11. ožujak 1513. – 1. prosinac 1521.)¹⁶ pokušao je na Luthera utjecati preko izaslanika kojima je zadatak bio kroz raspravu pobiti Lutherove tvrdnje i privoliti ga na pokornost Papi, ali bezuspješno, pa ga je bulom *Exsurge Domine* (15. lipnja 1520.) osudio po četrdeset i jednoj točki optužbe. Primivši bulu, osuđenik ju je javno spalio, nakon čega je Papa izopćio Luthera bulom *Decet Romanum Pontificem* (3. siječnja 1521.). Lavov nasljednik, papa Hadrijan VI., rodom iz Utrechta, oštro se protivio promjenama u teološkim pitanjima, ali je u svom kratkom pontifikatu (9. siječnja 1522. – 14. rujna 1523.) učinio važan pomak – prepoznao je uzrok crkvenih nereda u Rimskoj kuriji – i tako se približio onomu što je Tridentski sabor poslije sustavno proveo, reformi Crkve.

14 O događajima koji su doveli do Tridentskoga sabora i o njegovoj povijesti usporedi: Hubert Jedin, *Das Konzil von Trient. Ein Überblick über die Erforschung seiner Geschichte*. Rim: Libreria Orbis Catholicus. Edizioni di storia e letteratura, 1948., a posebno monumentalno četverosveščano izdanje u kojemu je od 1949. do 1975. godine isti autor, veliki crkveni povjesničar Hubert Jedin objavio pretpovijest i kronološki slijed Tridentskoga sabora: *Geschichte des Konzils von Trient*. Freiburg: Herder, 1949. (I.), 1957. (II.), 1970. (III.), 1975. (IV.). Usp. također Hubert Jedin (ur.), Erwin Iserloh, Josef Glazik, *Velika povijest Crkve IV. Reformacija, katolička reforma, protureformacija*. Preveo Ivica Tomljenović. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004. [1967.]; Guy Bedouelle, *Povijest Crkve*. Preveo Antun Jarm. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004. [1997.], osobito poglavlja *Crkva i izazov renesanse* i *Crkva i izazov reformâ*, str. 87-113. Noviju bibliografiju donosi enciklopedijski članak Huberta Jedina, *Trent, The Council of* u: AA.VV., *New Catholic Encyclopedia*. II. izdanje. Detroit, New York i dr.: Gale, Thomson; Washington D.C.: The Catholic University of America, 2003. Uredili David McGonagle i Berard L. Marthaler, OFM Conv. Usporedi navedene naslove i za daljnju kronologiju crkvene povijesti. Kritički uvid u povijest pisanja o Tridentskome saboru, osobito u razlikama u nazivlju i periodizaciji razdoblja prije, tijekom i poslije Sabora u crkvenoj historiografiji donosi John W. O'Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 2002. [2000.].

15 Usp. *Tumač pojmova* na kraju knjige.

16 Naznačeno vrijeme pontifikata obuhvaća razdoblje od datuma izbora do smrti pape. Zbog pojave da se u istoj godini bilježe dva pape (pa čak i tri, ukoliko je nakon smrti prvoga pontifikat drugoga kratko trajao, poput dvadeset i dva dana Marcela II.), pontifikati su vremenski naznačeni i datumima.

Klement VII. (19. studeni 1523. – 25. rujna 1534.) iz obitelji Medici kao i Lav X., nije uspijevao provesti papinsku politiku u sukobima europskih velesila, poglavito onima između francuskoga kralja François I. i njemačkoga cara Karla V. Štoviše, u kaznenom pohodu zbog Papina savezništva s francuskim kraljem, vojska Karla V., sastavljena od španjolskih trupa i njemačkih plaćenika (*Landsknechte*) – a među posljednjima bili su i brojne Lutherove pristaše – ušla je u Rim. U zoru 6. svibnja 1527. godine započeli su najstrašniji dani novije rimske povijesti, događaji u povijesti poznati kao Pljačka Rima (tal. *Sacco di Roma*).¹⁷ Dok su vojnici harali ulicama i oskvrnjivali crkve, Papu je štitila malobrojna švicarska straža. Bio je prisiljen na bijeg iz vatikanskih palača, zatočeništvo u Anđeoskoj tvrđavi, a nakon smirivanja odnosa, okrunio je u Bolonji Karla V. za cara Svetoga Rimskoga Carstva (1530.). Reformatori su u međuvremenu zauzeli značajan teritorijalni i duhovni prostor.

Pljačka Rima imala je i neslućenu posljedicu. Premda nije imao veći utjecaj na papinski Rim, čiji je sjaj vraćen, a potom i pojačan velikim papinskim ulozima, odlazak umjetnikā iz opustošena grada u potrazi za sigurnošću i novim narudžbama postupno je promijenio stilsku »topografiju« Apeninskoga poluotoka.¹⁸ O dijaspori rimskoga stila Marcia B. Hall (1999.) piše:

»Dugotrajna posljedica Pljačke nije bila propast Rima kao vodećega umjetničkoga središta srednje Italije, jer Rim se obnovio 1530-ih. Naprotiv, bio je to premještaj rimskoga stila u središta sjeverne Italije, poput Mantove, Genove i Parme, pa čak i na francuski dvor François I. [...] Stil koji se razvio u Rimu posebno je privlačio velikaše, kojima je posuđeni autoritet klasične antike mogao osnažiti predodžbe o njima samima i o njihovim državama. [...] Rimski se stil nije sviđao republikama Firenze, Siene i Venecije, i tamo nije bio dobrodošao. Tek kada je Firentinska Republika propala, a grad pretvoren u vojvodstvo, Cosimo [I. Medici] procijenio je uvoz stila korisnim.«¹⁹

Čudnovata ratna logika raselila je doduše rimske umjetnike i proširila njihov stilski utjecaj, ali ratni sukobi u Papinskoj državi samo su dalje odložili saziv Sabora.

17 Usp. André Chastel, *Le sac de Rome, 1527: du premier maniérisme à la Contre-Réforme*. Pariz: Gallimard, 1993. [1984.].

18 Usp. Nicola Courtright, *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

19 »The long-term result of the Sack was not the collapse of Rome as the leading artistic center of central Italy, for Rome revitalized itself in the 1530s. Rather, it was the transfer of Roman Style to centers in northern Italy like Mantua, Genoa, and Parma, and even to the French court of François I. [...]. Others transferred to other cities [...] but never found an opportunity comparable to that of Rome before the Sack to form a workshop and create a corpus of work. The style evolved in Rome was particularly attractive to princes, for whom the borrowed authority of classical antiquity could bolster the image of themselves and their states. [...] The Roman style had little appeal in the republics of Florence, Siena, and Venice and was not welcomed there. It was not until the Florentine Republic collapsed and the city was converted into a duchy that Cosimo found it useful to import the style.« Marcia B. Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999., str. 95.

Pripreme, sazivi, sjednice i odluke

Nakon Mira u Crépyju između Françoisia I. i Karla V. (18. rujna 1544.) stvoreni su politički preduvjeti za opći crkveni sabor, koji je bulom *Laetare Jerusalem* 19. studenoga 1544. godine sazvao papa Pavao III. (13. listopada 1534. – 10. studeni 1549.). Saborski je rad počeo tek u prosincu sljedeće godine, u gradu koji je predložio Sveti Rimski Car – u Trentu ili Tridentu u južnom Tirolu – što je kao kompromisno rješenje zadovoljilo različite zahtjeve.

Papa iz obitelji Farnese dugotrajno se pripremao za saziv. Imenovao je kardinalima odlično odabrane zastupnike, među kojima se ističu Giovanni del Monte (kasnije papa Julije III.), Gian Pietro Carafa (kasnije papa Pavao IV.), Gasparo Contarini, Reginald Pole i Marcello Cervini (kasnije papa Marcel II.). Potaknuo je reformu starijih redova i razvoj novih, od kojih će se za razvoj tridentskoga duha obnovljene Crkve najznačajnijom pokazati odluka da bulom *Regimini militantis Ecclesiae* 27. rujna 1540. godine odobri rad Ignacija Lojolskoga (de Loyola; Azpeitia 1491. – Rim 1556.) i njegove Družbe Isusove (isusovci; lat. *Societas Jesu*). Dvije godine poslije, bulom *Licet ab initio* Pavao III. osnovao je i Sveti oficij (lat. *Sacrum Officium Sanctissimae Inquisitionis*), odnosno ustanovu suda koja je prosuđivala o vjernosti načelima vjere, poznatiju po imenu koje je naslijedila od srednjovjekovnih prethodnica,²⁰ kao inkvizicija (lat. *inquisitio*, istraživanje). Mnogo je bilo razloga za obnovu srednjovjekovne Papinske u novu Rimsku inkviziciju, a posebno su se isticale nedoumice oko nadležnosti i autoriteta: tko ima pravo nadzora i skrbi oko pravovjernoga naučavanja i propovijedanja te kako prosuditi da je neki nauk krivovjerman kada uz njegov dah izvornosti i svježine s lakoćom pristaju i neuki i najučenjiji:

»Najveća talijanska pjesnikinja, Vittorija Colonna, najveći umjetnik svoga vremena, Michelangelo Buonarroti, bili su zahvaćeni pokretom 'evangelizma', koji je sakrivao mnoge pozitivne vrednote, ali i teške opasnosti. Od kraja 1530-ih godina umnožavali su se slučajevi da su propovjednici, osobito iz prosjačkih redova, izazivali svađu i sablazan, a da nisu bili na vrijeme, ili nikako, pozivani na odgovornost, jer su se međusobno kosile nadležnosti redovničkih poglavara, biskupa i mjesnih inkvizitora. Zato je papa jednim breve od 14. siječnja 1542. dokinuo egzempciju za Italiju u stvarima inkvizicije te bulom 'Licet ab initio' od 21. srpnja 1542. prenio brigu za održavanje čistoće vjere, s obju strana Alpa, na povje-

²⁰ »U povijesti je inkvizicija poprimila nekoliko institucionaliziranih oblika. *Biskupska i[nkvizicija]* utemeljena je 1184. dogovorom pape Lucija III. i cara Fridrika I. Barbarosse. Svaki je biskup mogao imenovati po jednog svećenika, potpomognuta nekolicinom svjetovnjaka, i pokrenuti postupak protiv krivovjera na području svoje jurisdikcije. *Papinska i[nkvizicija]* ustanovljena je u prvoj polovici XIII. st. kako bi se na području zapadnoga kršćanskog svijeta suzbila krivovjerna učenja (albigenzi, katari, valdenzi, patareni, bogumili). U drugoj polovici XIII. stoljeća proširuje se i na magijske čine, osobito vraćanje, a u XV. st. na gonjenje vještica. *Španjolska i[nkvizicija]* utemeljena je 1478. radi obrane katolicizma kao državne religije u zemljama španjolske krune. Na čelu joj je bio veliki inkvizitor, kojeg je imenovala vlada, a crkvenu je jurisdikciju primao iz Rima. Najprije se okomila na moriske i marane, a potom na iluminare i protestante. *Rimska i[nkvizicija]* nastala je 1542. kao reorganiziran oblik nekadašnje srednjovj. Papinske inkvizicije u novonastalim protureformacijskim okolnostima.« Adalbert Rebić (ur.), *Opći religijski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002., str. 363.

renstvo od 6 kardinala (Carafa, Toledo, Parisio, Guidiccioni, Laurerio, Badia) čija ovlast se protezala sve do izricanja smrtne kazne nad 'tvrdoglavim hereticima', dok je sud nad spremnima na opoziv pridržan papi.«²¹

Dugotrajna odlaganja i opsežne pripreme najavljuje su i da će sabor biti složen i važan, ali malo tko je mogao predvidjeti da će zasjedanja trajati čitav jedan naraštaj.

Najdulji sabor u cjelokupnoj crkvenoj povijesti počeo je 13. prosinca 1545. godine, a okončan je 4. prosinca 1563. godine. Saborski se rad odvijao u tri ciklusa, od kojih je prvi (1545.-1548.) obuhvaćao deset sjednica na kojima je općenito raspravljen temeljni katolički nauk (o Istočnome grijehu, sakramentima, o vrijednosti apostolske predaje), a posebno prva dva sakramenta – krštenje i potvrda. Zbog epidemije tifusa 1547. godine, posljednje dvije sjednice (deveta i deseta) održane su u drugom papinskom gradu, Bolonji, na zasjedanju koje je trajalo nešto manje od godine dana. Potom je zbog negodovanja Karla V. oko preseljenja Sabora rad prekinut, a zbog smrti pape Pavla III. i obustavljen. Nastavljen je tek 1. svibnja 1551. godine sazivom pape Julija III. (8. veljače 1550. – 23. ožujak 1555.), ponovno u Tridentu, ali opet ne zadugo.²² Ratni sukobi i napetosti koje su onemogućavale dolazak zastupnika iz zaraćenih zemalja uzrokovali su prestanak rada sljedeće godine. Održano je pet sjednica (XI.-XVI.) na kojima je raspravljen nauk o sakramentima euharistije, ispovijedi i posljednjega pomazanja. Uzalud je Julije III. nastojao da se Sabor nastavi. Ni on niti njegovi nasljednici – Marcel II., koji je umro 1. svibnja 1555., nakon svega dvadeset i dva dana pontifikata, i Pavao IV. (23. svibnja 1555. – 18. kolovoza 1559.) – nisu mu dočekali kraj, no nastavili su s radom na reformi crkvene organizacije. Proteklo je čitavih deset godina (1552.-1562.) do sljedeće sjednice, a dijalog s protestantima bilo je sve teže provesti.

Iscrpljeni ratovima i sukobima, njemački su staleži u Augsburgu donijeli sporazum o Augsburškom vjerskom miru (25. rujna 1555.). Prema njemu, bio im je zajamčen slobodan izbor vjere, a njihovi su podanici prihvaćali vjeroispovijest velikaša prema načelu: »Gdje [je] jedan gospodar, tamo neka bude jedna vjera.«²³ Vjerska nagodba trebala je biti valjana do pravorijeka ekumenskoga sabora, ali raskol je bio predubok a da bi se mogao premostiti tridentskim odlukama.

21 Hubert Jedin, *nav. dj.*, 2004. [1967.], str. 379.

22 Papa Julije III. sazvao je ponovno sabor bulom *Cum ad tollenda* datiranom 14. studenoga 1550. godine.

23 »Ubi unus dominus, ibi una sit religio«, kasnije poznata po sažetijem iskazu: »Cuius regio, eius religio.« Ta je odluka imala dalekosežne posljedice: »Vjerski raskol bio je konačan, i stvoreni su pravni uvjeti za postojanje dviju vjeroispovijesti, jedne uz drugu. [...] Napuštanjem isključive valjanosti jedinoga istinitoga katoličkoga vjerovanja bila je ideja carstva pogođena u svoj svojoj dubini. Ono je naime spalo na običan savez teritorijalnih država. Zato je bilo više nego vremenska podudarnost da se Karlo V. 12. rujna 1556. odrekao carske krune. Držanje Kurije, s čijim je normama vjerski mir bio nespojiv, može se samo tada razumjeti ako se u račun unese činjenica da se pod Julijem III. izbjegavalo miješanje u njemačke prilike jer ih se smatralo izgubljenom stvari, i da su pod Pavlom IV. političke razmirice s Habsburškom kućom toliko dominirale da 'vjerski mir nije bio nikakav odlučan faktor'.« Hubert Jedin, *nav. dj.*, 2004. [1967.], str. 242-244.

Treći i posljednji put papa Pio IV. (25. prosinca 1559. – 9. prosinca 1565.) sazvao je sabornike bulom *Ad Ecclesiae regimen* (29. prosinca 1560.). Crkveni obnovitelj, papa iz milanske obitelji Medici (nevezane sa slavnim Firentincima) također se pripremio za novi saziv, izabравši kao saborskoga predsjedatelja vještoga kardinala Giovannija Moronea. To treće saborsko razdoblje počelo je 18. siječnja 1562. godine u Tridentu i do kraja sljedeće godine održano je devet sjednica (XVII.-XXV.). Josip Sopta (2001.) ocjenjuje ga najzanimljivijim:

»Treći period Tridentuskoga sabora [...] je dao pečat ovom saboru i čvrsto potvrdio njegove odluke. I po broju sudionika i po utjecaju to je najvažniji dio sabora, iako su neki dogmatski veliki dekreti (*O opravdanju, O Euharistiji, O izvorima objave*) već bili doneseni. Iz hrvatskih biskupija na njemu je sudjelovalo 17 biskupa i dva teologa ne računajući pomoćno osoblje.«²⁴

Kao carski izaslanik za Ugarsko kraljevstvo u Trident je stigao Juraj II. Drašković (Biline kraj Knina 1525. – Beč 1587.), tada pečujski biskup i savjetnik Ferdinanda I. Habsburga, a kasnije zagrebački biskup, kardinal i hrvatski ban. Sabornici su ga izabrali u povjerenstvo za izradu *Indeksa zabranjenih knjiga* (*Index librorum prohibitorum*), a u govoru koji je na Saboru održao 24. veljače 1562. godine svoga cara veliča kao drugoga katoličkoga Konstantina koji se »svim [...] snagama upire, ne bez najvećih briga i nevjerojatnih troškova vratiti u nekadašnji sjaj i sam kler, zajedno s pravovjernom vjerom, koji su bili uništeni na mnogo mjesta.«²⁵ Državna potpora Crkvi o kojoj je biskup Drašković obavijestio Sabor bila je važna za provedbu tridentiskih odluka, jer kako Ivan Vitezić (1957.) objašnjava:

»[...] s obzirom na uske veze između Crkve i svjetovne vlasti katoličkih zemalja, u početku je bilo neophodno da vladari prihvate i promiču tridentске odluke, dajući im tako značaj državnoga zakona.«²⁶

24 Josip Sopta, *Reformacija i Tridentinski sabor u Dubrovniku u: Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije. Zbornik radova znanstvenoga skupa u povodu tisuću godina uspostave dubrovačke (nad)biskupije / metropolije (998.-1998.)*. Uredili Želimir Puljić i Nediljko A. Ančić. Dubrovnik, Split: Biskupski ordinarijat Dubrovnik, Crkva u svijetu, 2001., str. 388. Usp. također Jozo (Josip) Sopta, *Die Teilnehmer aus den kroatischen Diözesen an der dritten Tagungsperiode des Tridentinums und die Frage des Laienkelches*. Freiburg (Breisgau): Univ. Dissertation, 1987. [1986.].

25 Baltazar Adam Krčelić, *Povijest stolne crkve zagrebačke. Prvi dio svezak I*. Preveo Zlatko Šešelj. Zagreb: Institut za suvremenu povijest, 1994. [Historiarum cathedralis ecclesiae Zagrabienensis partis primae tomus I. Zagabriae 1770.], str. 275.

26 »[...] date le strette relazioni fra la Chiesa e le autorità civili degli stati cattolici, era necessario in primo luogo, che i regnanti accettassero e promulgassero i decreti tridentini dando così loro il carattere di leggi statali.« Ivan Vitezić, *La prima visita apostolica posttridentina in Dalmazia (nell'anno 1579)*. Rim: Pontifica Università Gregoriana, 1957., str. 9.

* * *

Posljednja, dvadeset i peta sjednica Tridentskoga sabora, na kojoj je done-sena odluka koja se ticala budućnosti sakralne umjetnosti i Crkve kao njezina naručitelja, počela je 3. prosinca 1563. godine. Sutradan, 4. prosinca, raspušten je osamnaest godina dugi ekumenski koncil koji je do kraja odlagao suočiti se s prot-estantskom kritikom o idolatriji skrivenoj u molitvama pred slikama i kipovima te o teološkoj zabludi oko pobožnosti spram svetaca. Sljedeće godine, bulom *Bene-dictus Deus* (datirana 26. siječnja 1564., objavljena 30. lipnja 1564.), papa Pio IV. potvrdio je sve odluke Tridentskoga sabora, pa tako i jedan od posljednjih zaklju-čaka, onaj vezan uz pobožnost spram svetaca, relikvije i sakralnu umjetnost:

»O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama:

Sveti sabor nalaže svim biskupima i drugima koji su u službi naučavanja i dušo-brižnika da – u skladu s običajima katoličke i apostolske Crkve, prenesenima od početnih vremena kršćanstva, i u skladu sa suglasjem svetih otaca te s odukama svetih sabora – revno pouče vjernike, poglavito o zagovoru, o zazivanju svetaca, o čašćenju relikvija i o ispravnoj uporabi slika, učeći ih da sveci, koji vladaju zajed-no s Kristom, Bogu prinose svoje molitve za ljude; da je dobro i korisno ponizno ih zazivati: uteći se njihovim molitvama, snazi i pomoći, kako bi se zadobila do-bročinstva od Boga, po njegovu Sinu, Isusu Kristu, našem Gospodinu, koji je naš jedini Otkupitelj i Spasitelj. Bit će proglašeni bezbožnicima oni koji nijeću da treba zazivati svece koji uživaju vječnu sreću na nebu; ili oni koji izjavljuju da sveci ne mole za ljude; ili da je idolopoklonstvo njih zazivati, da bi se molili i za svakoga od nas; ili pak smatraju da je to u suprotnosti s Božjom riječju i s čašću koja se duguje jedinomu posredniku između Boga i ljudi, Isusu Kristu; ili da je ludost, glasno ili u sebi, moliti se onima koji vladaju na nebu.

Valja također poučavati da vjernici trebaju častiti sveta tijela mučenika i drugih koji žive s Kristom, tijela koja su jednom bila živi udovi samoga Krista i hram Duha Svetoga i koja će on uskrisiti na život vječni i proslaviti ih; po njima Bog ljudima udjeljuje mnoštvo dobročinstava. Zato sve one koji tvrde da se relikvijama svetaca ne duguje ni čašćenje ni čast; da vjernici beskorisno časte te relikvije ili druge svete spomen-predmete te da uzalud pohađaju mjesta posvećena nji-hovu spomenu, kako bi zadobili njihovu pomoć; sve te valja posvema osuditi, kako ih je Crkva jednoć osudila i kako ih i sada osuđuje.

Nadalje, slike Krista, Djevice Bogorodice i drugih svetaca trebaju se nalaziti i biti čuvane poglavito u crkvama; njima treba pridati dužnu čast i čašćenje, nipošto zbog toga što bi u njima bilo kakvo božanstvo ili moć koja bi opravdavala taj kult ili jer bi trebalo nešto moliti te slike ili u njih polagati pouzdanje, kako su to jednoć činili pogani, koji su svoju nadu polagali u idole, nego zbog toga jer se čast njima pridana odnosi na pralikove [*prototypa*] koje oni posadašnjaju [*reprae-sentant*]. S pomoću slika koje cjelivamo i pred kojima otkrivamo glave i pred koj-ima se prostiremo, klanjamo se Kristu i častimo svete, čiju sličnost [*similitudinem*] one donose. Sve je to već određeno dekretima i koncilima, osobito Drugim nicej-skim saborom, protiv protivnika svetih slika.

Biskupi s velikom zauzetošću trebaju naučavati da poviješću otajstava našega otkupljenja, izraženom slikama i drugim prilikama [*similitudinibus*], puk biva

poučen i utvrđen u vjeri, primajući sredstva, da bi se spominjao i marno razmatrao članke vjere; osim toga, objasniti će da se od svih svetih slika ubire veliki plod, ne samo zbog toga što se puk poticajno upozorava na dobročinstva i darove koje mu je Krist darovao, nego također zbog toga što po svetima oči vjernikā mogu vidjeti čudesna djela i spasonosne Božje primjere, tako da bi mu se dala hvala, oblikovalo život i običaje nasljedujući svete, klanjalo se Bogu i ljubilo ga, te vršila djela milosrđa (i pobožnosti). Ako bi tko naučavao ili vjerovao nešto suprotno ovim odredbama, neka bude izopćen [*anathema sit*].

Ako su se u ova sveta i spasonosna obdržavanja dužnosti uvukle zloporabe, sveti ih Sabor želi gorljivo isključiti. Tako ne će biti postavljena niti jedna slika koja bi promicala pogtješan nauk i koja bi za priproste bila prigoda za opasne pogrtješke. Ako bi ponekad bili prikazani događaji i pripovijesti Svetoga pisma, nešto veoma korisno za slabo poučen puk, trebat će objasniti da se time ne kani prikazati božanstvo, kao bi se ono moglo vidjeti tjelesnim očima ili biti izraženo bojama i slikama. U zazivanju svetih, u čašćenju relikvija i u svetoj [liturgijskoj] uporabi slika treba udaljiti bilo kakvo praznovjerje, isključiti bilo kakvo besramno traženje zarade i – konačno – izbjeći bilo kakvu nedoličnost, na takav način da se ne slikaju i ne uređuju slike izazovnom dražesnošću. Jednako tako ni vjernici ne smiju iskoristiti slavlja blagdana svetaca i pohoda relikvijama, da bi se prepustili zabavi i pijančevanju, kao da bi se ta slavlja trebala slaviti u rasipnosti i razuzdanosti. Naposljetku, u svemu tome biskupi moraju uporabiti svu revnost i moguću skrb, da ne bude ničega neprimjerenoga; da ne bude nimalo neumjesnoga, neurednoga, profanoga ili nečasnoga, budući da Božjemu dolikuje svetost.

Da bi se postiglo što vjernije poštovanje ovih odredaba, Sveti sabor određuje da nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobična slika, bez prethodnoga dopuštenja biskupa; nitko ne smije proglasiti nova čuda ili primiti nove relikvije, osim nakon prosudbe i potvrde biskupa. On će pak, čim dobije vijest o takvim pojavama, a nakon što se posavjetovao s teolozima i drugim pobožnim muževima, poduzeti one mjere koje bude smatrao sukladnima istini i pobožnosti. Ako bi pak se pojavila neka opasna ili teško iskorjenjiva zloporaba ili ako bi se oko tih pitanja rodilo još teže pitanje, biskup – prije svoje odluke – neka čeka mišljenje metropolitite i krajevnih biskupa okupljenih na krajevnu sinodu. Ipak, u Crkvi se ne smije određivati ništa novo ili neuobičajeno, bez prethodnoga savjetovanja sa svetim rimskim prvosvećenikom.²⁷

[S latinskoga preveo Ivan Šaško]

27 »*De invocatione, veneratione, & Reliquiis Sanctorum, & de sacris imaginibus*

MANDAT sancta Synodus omnibus Episcopis, & ceteris docendi munus curamque sustinentibus, ut iuxta Catholicae, & Apostolicae Ecclesiae usum, a primaevis Christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque Patrum consensionem, & sacrorum Conciliorum decreta in primis de Sanctorum intercessione, invocatione, Reliquiarum honore, & legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, docentes eos, Sanctos, una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre: bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare: & ob beneficia impetranda a Deo per filium eius Iesum Christum, Dominum nostrum, qui solus noster Redemptor & Salvator est, ad eorum orationes, opem auxiliumque confugere: illos vero, qui negant Sanctos, aeterna felicitate in coelo fruentes, invocandos esse: aut qui asserunt, vel illos pro hominibus

Provedba odluka

Premda su ovu odluku završne sjednice Tridentskoga sabora potpisali svi prisutni – sto devedeset i devet kardinala, nadbiskupa i biskupa, tri patrijarha, sedam opata i sedam generala redovničkih zajedica te trideset i devet izaslanika odsutnih biskupa – i premda je papa Pio IV. odmah potvrdio na Saboru prihvaćene odluke, tek je slijedio dugotrajan put njihovih provedbi. Crkvena ograničavanja prilagodila se novoj potrebi, kako naglašava Stjepan Krasić (2004.):

»Za provođenje odluka Tridentskog sabora bile su – između ostaloga – osnovane nove kongregacije ('ministarstva') kojima su na čelu biliiskusni kardinali. Pio IV. je neposredno nakon završetka sabora godine 1563. osnovao Kongregaciju koncila [lat. *Sacra Congregatio Cardinalium Concilii Tridentini interpretum*] koja je bila zadužena za izvorno tumačenje saborskih odluka i nadzor nad njihovim provođenjem. Siksto V. je 1588. ustanovio čak 15 takvih kongregacija s precizno označenim ovlastima i područjima, koje su postale izvršni organ Opće crkve. Zahvaljujući tako dobroj organizaciji uspjeh nije mogao izostati.«²⁸

non orare; vel eorum, ut pro nobis etiam singulis orent, invocationem esse idolariam; vel pugnare cum verbo Dei: adversarique honori unius mediatoris Dei, & hominum Iesu Christi: vel stultum esse, in coelo regnantibus voce, vel mente supplicare: impie sentire.

Sanctorum quoque Martyrum, & aliorum cum Christo viventium sancta corpora, quae viva membra fuerunt Christi, & templum Spiritus sancti, ab ipso ad aeternam vitam suscitanda, & glorificanda, a fidelibus veneranda esse: per quae multa beneficia a Deo hominibus praestantur: ita ut affirmantes, Sanctorum Reliquiis venerationem, atque honorem non deberi: vel eas, aliaque sacra monumenta a fidelibus inutiliter honorari: atque eorum opis impetrandae causa Santorum memorias frustra frequentari: omnino damnandos esse; prout iam pridem eos damnavit, & nunc etiam damnat Ecclesia.

Imagines porro Christi, Deiparae virginis, & aliorum Sanctorum, in templis praesertim habendas, & retinendas: eisque debitum honorem, & venerationem impertiendam; non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas, vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquid petendum; vel quod fiducia in imaginibus sit figenda: veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant: ita ut per imagines, quas osculamur, & coram quibus caput aperimus, & procumbimus, Christum adoremus: & Sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod Conciliorum, praesertim vero secundae Nicaenae Synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum.

Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis, vel aliis similitudinibus expressas, erudiri, & confirmari populum in articulis fidei commemorandis, & assidue recolendis: tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus beneficiorum, & munerum, quae a Christo sibi collata sunt: sed etiam, quia Dei per sanctos miracula, & salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam, moresque suos componant, excitenturque ad adorandum, ac diligendum Deum, & ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit: anathema sit.

In has autem sanctas & salutare observationes si qui abusus irrepserint, eos prorsus aboleri, sancta Synodus vehementer cupit: ita ut nullae falsi Dogmatis imagines, & rudibus periculosi erroris occasionem praebentes, statuuntur. Quodsi aliquando historias, & narrationes sacrae Scripturae, cum id indoctae plebi exdepiet [expediat], exprimi & figurari contigerit: doceatur populus, non propterea divinitatem figurari,

Na razini mjesnih Crkava provedba tridentskih odluka bila je povjerena biskupima. Na biskupskim sinodama trebali su o njima obavijestiti svećenike, zatim ih protumačiti, započeti provedbu, a nakon toga i nadzirati teološku pravovjernost primjena i promjena, pogotovo u obrazovanju svećenika, ispravnosti u sakramentalnim obredima, službi i tumačenju načela:

»Poštujući saborske odredbe mnoge su crkvene pokrajine održale sinode na kojima se očitovala briga o vođenju vjernika prema djelatnu sudjelovanju u slavlju božanskih otajstava. Sa svoje strane rimski su pape poduzeli široku liturgijsku obnovu: u relativno kratkome vremenu, od 1568. do 1614., preuređen je Kalendar i knjige rimskoga obreda, a 1588. ustanovljena je Sveta kongregacija obreda radi čuvanja pravoga uređenja liturgijskih slavlja Rimske crkve. Kao element pastoralno liturgijske formacije svoju je funkciju izvršio *Katekizam za župnike* (*Catechismus ad parochos*).«²⁹

quasi corporeis oculis conspici, vel coloribus, aut figuris exprimi possit. Omnis porro superstitio in Sanctorum invocatione, Reliquiarum veneratione, & imaginum sacro usu tollatur: omnis turpis quaestus eliminetur: omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur; & Sanctorum celebratione, ac Reliquiarum visitatione homines ad commessiones atque ebrietates non abutantur: quasi festi dies in honorem Sanctorum per luxum, ac lasciviam agantur. Postremo, tanta circa haec diligentia, & cura ab Episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere, & tumultuarie accommodatum: nihil profanum, nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo.

Haec ut fidelius observentur, statuit sancta Synodus, nemini licere ullo il loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere, vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo approbata fuerit; nulla etiam admittenda esse nova miracula, nec novas reliquias recipiendas, nisi eodem recognoscente & approbante Episcopo. Qui simulatque de iis [his] aliquid compertum habuerit: adhibitis in consilium Theologis, & aliis piis viris; ea faciat, quae veritati, & pietati consentanea iudicaverit. Quodsi aliquis dubius, aut difficilis abusus sit exstirpandus: vel omnino aliqua de is [his] rebus gravior quaestio incidat: Episcopus, antquam controversiam dirimat, Metropolitanis, & comprovincialium Episcoporum in Concilio provinciali sententiam exspectet: ita tamen, ut nihil, inconsulto Sanctissimo Romano Pontifice, novum, aut in ecclesia hactenus inusitatum decernatur.« *CANONES ET DECRETA, SACROSANCTI OECUMENICI, ET GENERALIS CONILII TRIDENTINI SVB PAVLO III, IVLIO III, PIO IV, PONTIFICIBVVS MAX. COMPLVTI*, Excudebat Andreas de Angulo. Vendenfe en madrid [sic] en cafa de Alonfo Calleja librero, 1564., str. CCII-CCIII. Usp. također Norman P. Tanner S.J. (ur.), *Decrees of the Ecumenical Councils II. Trent to Vatican II*. London, Washington: Sheed & Ward, Georgetown University Press, 1990., str. 774-776; Giuseppe Alberigo, Giuseppe L. Dossetti, Perikles-P. Joannou, Claudio Leonardi, Paolo Prodi (ur.), *Conciliorum oecumenicorum decreta*. Bolonja: Edizioni Dehoniane, 1991., str. 774-776.

28 Stjepan Krsić, *Pape i hrvatski književni jezik u XVII. stoljeću. Hrvatski među šest svjetskih jezika*. Zagreb, Čitluk: Matica hrvatska, 2004., str. 17.

29 Ivan Šaško (prev. i ur.), *Direktorij o pučkoj pobožnosti i liturgiji. Načela i smjernice*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2003., br. 39, str. 45, 46.

* * *

Optužbe posustalaj crkvenoj stezi na sinodama hrvatskih biskupija (isto kao u drugim zemljama) bile su teške pa im je posvećivana posebna pozornost. Ovisno o jeziku korišten u zapisima, stanje u različitim (nad)biskupijama bilo je opisivano »lagrimevole« (tal. »za plakati«, kako bismo danas rekli), znanje duhovnih pastira zabrinjavajuće: »ignorans enim in his ingnorabitur« (lat. ne znajući u ovom su sigurno nemarni), kao i briga o liturgijskim predmetima: »ignorat [...] ubi esse« (lat. ne zna [...] gdje je), ili o svom pūku.³⁰ Prosvjetiteljski biskup Maksimilijan Vrhovac (Karlovac 1752. – Zagreb 1827.) u djelu *Constitutiones synodales Ecclesiae Zagrabienensis pro clero diocesano* (1805.) sabrao je i objavio propise i odredbe za dijecezanski kler kojima su biskupi na povijesnim sinodama Zagrebačke biskupije³¹ provodili poslijetridentske odluke. Na početku knjige, s pomoću biblijskoga navoda, suvremenicima početkom XIX. stoljeća upućuje još uvijek prepoznatljivu tridentsku poruku:

»Ustrajte u strogom odgoju! [...] Doduše, svako karanje za sada ne pričinja se nečim što donosi radost, nego žalost. Ali kasnije onima koji su njime uzgajani donosi plod pun mira – pravednost: *Heb 12, 7 & 11.*«³²

Vrhovac navodi prve dvije poslijetridentske dijecezanske sinode Zagrebačke biskupije koje je sazvaio biskup Juraj Drašković 1570. i 1574. godine. Na široj, pokrajinskoj sinodi u Trnavi 1611. godine biskupi su zaključili protokol kojim se treba obavljati vizitacija, a 1638. godine, ponovno u Trnavi predstavnici hrvatskih i ugarskih biskupija potpisali su odluke Tridentskoga sabora, a među njima i onu *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama.*³³ Odluke Tridentskoga sabora u hrvatskom prijevodu objavio je makarski kanonik Ivan

30 Povodom sličnih vizitorskih ocjena u građi pastoralnih vizitacija u Porečkoj biskupiji u XVII. stoljeću Miroslav Bertoša (1991.) postavio je pitanje koje bi moglo vrijediti znatno šire: »Upitajmo se na početku: ako su vizitacije slika posttridentinskih nastojanja u Istri, odnosno u njezinoj najnapučenijoj biskupiji, i slika koncilskih rezultata, je li to slika pravoga stanja ili samo slika koju je Crkva stvorila o njemu? Je li vizitacijama prikazana stvarna duhovna strana života nekog sela, nekog područja i pojedinca, ili je to samo dojam, nesigurni, subjektivni odraz ispitivačevih i ispitanikovih opservacija?« Miroslav Bertoša, *Biskupske vizitacije kao izvor za društvenu povijest Poreštine u XVII. stoljeću u: Vjesnik Istarskog arhiva 1, XXXII, Pazin: Historijski arhiv, 1991., str. 76.*

31 Papa Pio IX. uzdigao je Zagrebačku biskupiju u status nadbiskupije 11. XII. 1852. godine bulom *Ubi primum placuit*. Usp. Franjo Šanjek, *Kršćanstvo na hrvatskom prostoru. Pregled religiozne povijesti Hrvata (7.-20. st.)*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1996. [1991.], str. 403, 404.

32 »In Disciplina perseverate. [...] Omnis autem Disciplina in praesenti quidem videtur non esse gaudii, sed moeroris: postea autem fructum peccatissimum exercitatis per eam reddet justitiae: *Ep ad Hebr. cap. 12 v. 7 & 11.*« Maksimilijan Vrhovac, *Constitutiones Synodales Ecclesiae Zagrabienensis pro clero diocesano*. Zagrabiae: Typis Novoszelianis, 1805., premlist. Svi starozavjetni prijevodi i citati navedeni su prema *Biblija. Stari i Novi zavjet*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1996. [1974.]. Glavni urednici Jure Kaštelan i Bonaventura Duda. Urednici Josip Tabak i Jerko Fućak. Prijevodi Novoga zavjeta i Psalama navedeni su prema *Novi zavjet i Psalmi*. Preveli: Bonaventura Duda i Jerko Fućak (*Novi zavjet*), Filibert Gass (*Psalmi*). Zagreb: Kršćanska sadašnjost 2002. [1988.].

Josip Pavlović Lučić (Makarska 1755. – 1818.) naslovivši ih *Prisvetoga i Opcienoga Tridenteskoga Sabora Od Članava Virre i Czarkovne Isprave NAREDBE sabrane, i u četiri dila razdigliene* (1790.). U latinskoj posveti ističe: »u prijevodu na hrvatski, i na korist kleru svoga naroda prvi puta objavljeno.«³⁴ Knjiga je autorov izbor tridentskih odluka, ali među njima još uvijek naglašava potrebu da se one poštuju: »Néka svi znádu, da kolíko mogućie bûde, prísvelte Náredbe od svi, i brez rázluke pómgnivo imáduse obslúxiti.«³⁵

* * *

Na Tridentском saboru obnovljena je obveza pastoralnih vizitacija, odnosno pohoda ovlaštenih crkvenih osoba crkvenim dobrima, osobama i zdanjima te pismenih izvještaja o njihovu stanju, uređenosti i disciplini koje nakon uvida podnose nadređenima. Tea Perinčić (1998.) naglašava kako se radi o neprekinutoj praksi:

»Među srednjovjekovnim vizitama i postridentskim vizitama postoji dakle neprekinuti kontinuitet, no vizite su učestalije [nakon Sabora]. Kao što piše Silvio Tramontin: ‘apostolske vizite, također prakticirane već mnogo prije, bijahu uvijek shvaćane kao prilika za strogi nadzor i stoga u izvjesnom smislu mrske. U Trentu su im postavljeni pravni temelji, što je ponajviše zasluga Svetog Karla Bornea, koji ih je prvi proveo u djelo.’«³⁶

Ti su vizitacijski izvještaji (protokoli) važan izvor podataka o gradnji ili uređenju crkve u pojedinim godinama, o novinama koje se u nju unose (dogradnje, nova crkvena oprema) ili o oltarima i slikama koji su zbog dotrajalosti ocjenjivani nedoličnima za crkvu i uklanjani, a jedini poznati podatak o njihovom postojanju i ikonografiji upravo je vizitacijski izvještaj. Ovisno o tome tko ih obavlja, vizitacije mogu biti apostolske, biskupske ili arhiđakonske.³⁷

U apostolskima, vizitatora je odaslao sâm papa, a njegovi izaslanici pohode zadano područje i potom ga izvješćuju o stanju u njoj. Biskup Montefelt-

33 Usp. »SYNODUS PROVINCIALIS, Habita sub FERDINANDO III. CÆSRE, HUNGARIÆ REGE, ET EMERICO LOSY ARCHI-EPISCOPO STRIGONIENSI TYRNAVLÆ ANNO MDCXXXVIII. EX MS. [...] CAPUT III. Circa venerationem, invocationem, reliquiasque, ac imagines Sanctorum.« Maksimilijan Vrhovac, *nav. dj.*, 1805., str. 31-33, 76.

34 »[...] in Illyricum versa, Et ad suæ Nationis Cleri utilitatem primum edita.« Ivan Josip Pavlović Lučić, *Prisvetoga i Opcienoga Tridenteskoga Sabora Od Članava Virre i Czarkovne Isprave NAREDBE sabrane*. Venetiis: Apud Sebastianum Coleti, 1790., naslovnica.

35 Ivan Josip Pavlović Lučić, *nav. dj.*, 1790., str. 136.

36 Tea Perinčić, *Prilog istraživanju apostolskih vizita Agostina Valiera u dalmatinskim i istarskim biskupijama u: Povijesni prilozii 17.*, Zagreb 1998., str. 161. Autorica navodi izvor citata: Silvio Tramontin, *La visita apostolica del 1581 a Venezia*. Firenca: Leo S. Olschki, 1967., str. 32.

37 O vizitacijama usporedi: Metod Hrg, Josip Kolanović, *Kanonske vizitacije Zagrebačke (nad)biskupije*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1989., str. 11-17. Opsežnije o mogućnostima i o metodološkim problemima korištenja vizitacija kao arhivskih izvora u istraživanjima usporedi: Umberto Manzone, Angelo Turchini (ur.), *Le visite pastorali. Analisi di una fonte*. Bolonja: Il Mulino, 1990. [1985.]; Cecilia Nubola, Angelo Turchini (ur.), *Visite pastorali ed elaborazione dei dati. Esperienze e metodi*. Bolonja: Il Mulino, 1993.

rea, Giovanni Francesco Sormano, rodom iz Milana, stigao je tako u jesen 1573. godine u Dubrovnik kao »apostolski izaslanik i povjerenik« (lat. *delegatus et commissarius apostolicus*) pape Grgura XIII. i zadržao se tamo više od pola godine.³⁸ Papa mu je dao »široke ovlasti u reformi i obnovi te provedbi odluka Tridentskoga sabora u dubrovačkoj nadbiskupiji«.³⁹ Veronežanin Agostino Valier pohodio je u prvoj apostolskoj vizitaciji nakon Tridentskoga sabora područje Dalmacije sve do Kotora 1579. godine, i Istru godinu dana kasnije (1580.),⁴⁰ a nakon njega u apostolsku je vizitaciju došao Mihovil Priuli (1603.). Izvještaji su pohranjeni u Tajnom vatikanskom arhivu. U posebnim slučajevima, kao što je to bila crkvena organizacija u Bosni, prvi poslijetridentski izvještaji (1623., 1624.) podneseni novoosnovanom Zboru za širenje vjere (lat. *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*) odnosili su se na područje franjevačke provincije.⁴¹

U biskupskim vizitacijama vizitator je mjesni biskup koji ima pravo pohoda u župe i redovničke zajednice na području svoje biskupije. Po njegovoj ovlasti to se pravo može prenijeti arhiđakonima ili dekanima koji obilaze manje jedinice biskupije – arhiđakonate ili dekanate, a izvještaji su pohranjeni u (nad)biskupskim arhivima.⁴²

38 Usp. Atanazije Matanić, *Apostolska vizitacija dubrovačke nadbiskupije god. 1573./74. prema spisima sačuvanim u Tajnom vatikanskom arhivu u: Mandićev zbornik*. Rim: Hrvatski povijesni institut, 1965., str. 193-209. Uredili: Ivan Vitezić, Bazilije Pandžić i Atanazije Matanić.

39 Josip Sopta, *nav. dj.*, 2001., str. 391.

40 Usp. Ivan Vitezić, *nav. dj.*, 1957.; Tea Perinčić, *nav. dj.*, 1998., str. 157-176; Antonio Miculian, *La controriforma in Istria: Il concilio di Trento e il ruolo dei gesuiti u: Atti XXIX*, Trst, Rovinj: Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, 1999., str. 200-226.

41 Usp. Krunoslav Draganović, *Izvjeste apostolskog vizitatora Petra Masarechija o prilikama katol. naroda u Bugarskoj, Srbiji, Srijemu, Slavoniji i Bosni g. 1623. i 1624. u: Starine XXXIX*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1938., str. 1-48. Premda izvjestitelj, Albanac Petar Masarechi, kapelan dubrovačke kapelice u Sofiji, opisuje znatno šire područje, izrijekom spominje da je u Bosanskom kraljevstvu pod osmanskom vlašću sedamnaest samostana Male braće opservanata (a na drugom mjestu, u sažetku navedeno ih je trinaest, jer su tri u Ugarskoj, a jedan u Požezi), te da biskup za sada nije potreban. Usp. također Basilius Pandžić, *O.F.M., Relatio de Provincia Bosnae Argentinae O.F.M. an. 1623. S. Congregationi de Propaganda Fide exhibita u: Mandićev zbornik*. Rim: Hrvatski povijesni institut, 1965., str. 211-233. Uredili: Ivan Vitezić, Bazilije Pandžić i Atanazije Matanić. Izvjestitelji su dva franjevca »Georgius de Narenta et Paulus Papić«.

42 O značenju pastoralnih vizitacija u povijesnim istraživanjima i o zastupljenosti tih rezultata u domaćoj (i talijanskoj) literaturi do 2000. godine upozorio je Miroslav Bertoša, *Fragmenti vizitacije pulskoga biskupa Eleonora Pagella iz godine 1690. u: Croatica christiana periodica 46, XXIV*, Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2000., str. 29-48. Usporedi i literaturu koju navodi. Nakon toga, u potpunosti su primjerice obrađene (transkribirane, prevedene i komentirane s povijesnoga i povijesno-umjetničkoga motrišta) vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području 1658. i 1659. godine. Usp. AA.VV., *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom*. Priredili Nina Kudiš Burić, Nenad Labus i Mijo Korade. Prevela Rosalia Massarotto. Rijeka: Riječka nadbiskupija, Porečko-pulska biskupija, Adamić, 2003. S područja Zagrebačke nadbiskupije objavljene su kanonske vizitacije u Gorskom arhiđakonatu. Usp. Andrija Lukonović (prir. i ur.), *Kanonske vizitacije Zagrebačke nadbiskupije I. Gorski arhiđakonati. Svezak 1. 1639.-1726*. Zagreb: Društvo za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije »Tkalčić«, 2006.

Tijekom vizitacija (nad)biskupi ili njihovi opunomoćenici u župama provjeravaju poštuje li župnik obvezu vođenja župnoga arhiva.⁴³ Njegovu osnovu tvore župna spomenica (lat. *liber memorabilium* ili *liber rerum memorabilium*) koju župnik vodi redovito i dnevnički upisuje događaje važne za život zajednice, knjiga računa (lat. *liber rationum*) s dohotcima od donacija i prihodima od imanja, kao i izdancima među kojima se nalaze isplate majstorima i umjetnicima koji rade na gradnji crkava, kapela i njihove opreme. Na posljetku, u župnom se arhivu nalaze i tri matice. Za službenu standardizaciju identiteta osoba kojima su podijeljivani sakramenti krštenja, ženidbe i posljednjega pomazanja župnici su obvezni voditi maticu krštenih (lat. *liber baptizatorum*), maticu vjenčanih (lat. *liber copulatorum*) i maticu umrlih (lat. *liber mortuorum*). Brojni podatci iz životopisa umjetnika čiju slavu nisu zabilježili suvremeni historiografi, čuvaju upravo matice župa u kojima su živjeli. U tim sažetim životopisima oni se pojavljuju kao protagonisti ključnih životnih događaja, ili kao svjedoci u životima drugih, primjerice kao kumovi na krštenjima, čime otkrivaju i više od davnih datuma jer upućuju na društveni krug u kojem se kreću. Petar Šimunović (1995.) naglašava ulogu tridentske odluke o vođenju župnih matica za nastanak službeno-pravno prepoznatljivih prezimena za sve staleže, koja su »jednom zapisana postajala stalna, nepromjenjiva i nasljedna.«⁴⁴

Slijedeći tradiciju pomirbenih formula s prethodnih sabora, u *Odlukama koje se tiču obnove* od 11. studenoga 1563. godine, tridentski oci upućuju:

»Glavni cilj svih tih vizitacija bit će osigurati zdrav i pravovjerni nauk i uklanjanje krivovjerja, sačuvati dobre običaje a loše ispraviti, ohrabriti ljude opomenom i upozorenjem da osnaže vjeru, mir i nevin život, te poduzeti one mjere za dobro ljudi prema prosudbi vizitatora o mjestu, vremenu i prigodi.«⁴⁵

43 Upute o protokolu vizitacije, zaključene na pokrajinskoj sinodi u Trnavi 1611. godine, upućene su arhiđakonima: »Arhiđakon vizitira najprije crkvu. Razgledava i zapisnički ustanovljuje sliedeće: Da li je crkva dobro pokrivena? Da li se presveta Euharistija čuva u čistoći i svojevremeno obnavlja? Jesu li čiste stvari, koje služe za sv. misu: purifikatori, tjelesnici, pale, kaleži, patene i t. d.? Ima li oltar toliko oltarnika, koliko treba, i da li je opremljen svim potrebnim? Čuva li se izpravno sveto ulje i krstna voda? Da li je izpovjedaonica na prikladnom mjestu u crkvi? Vode li se matice krštenih, potvrđenih i vjenčanih? [...] Iza toga arhiđakon u pismenom izvještaju obavještava o samom župniku: [...] Napokon izpituje arhiđakon o župljanima: [...]« Ivan Škreblin, *Pastorizacija u Zagrebu kroz 18. i 19. stoljeće*. (Arhiđakonske vizitacije) u: AA.VV. *Kulturno poviesni zbornik zagrebačke nadbiskupije u spomen 850. godišnjice osnutka*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944., str. 748.

44 Petar Šimunović, *Hrvatska prezimena: podrijetlo, značenje, rasprostranjenost*. Zagreb: Golden Marketing, 1995., str. 9.

45 »Visitationum autem omnium istarum praecipuus sit scopus, sanam orthodoxamque doctrinam expulsis haeresibus, inducere, bonos mores tueri, pravos corrigere, populum cohortationibus, & admonitionibus ad religionem, pacem innocentiamque accendere, cetera, prout locus, tempus et occasio feret, ex visitationum prudentia ad fidelium fructum constituere.« *CANONES ET DECRETA* [...], 1564. str. CLXXXIII; Norman P. Tanner S.J. (ur.), *nav. dj. [II.]*, 1990., str. 762. Pojašnjenje uloge vizitacija dio je odluke o crkvenim promjenama (lat. *Decretum de reformatione*).

Blagi ton sakriva činjenicu da su mnoge od dalekosežnih posljedica koje su slijedile uspostavu novoga crkvenoga reda bile poput poslovična treptaja leptirovih krila koji uzrokuju seizmička gibanja na udaljenim mjestima.

* * *

U vrijeme priprema i trajanja Tridentskoga sabora, i poslije, u vrijeme provedbe, Hrvatska se suočava s najvećim povijesnim brigama o svojoj sudbini, prije svega s osmanskim prodorom. U sjeni velikih bitaka (na primjer, Mohač 1526.), a slijedom toga i migracija stanovništva u kojima su se opće tragedije isprepletale s osobnima, reformatorski pokret nije se mogao trajno usidriti na širem području Hrvatske.⁴⁶ Osim toga, uspjeh u promociji Lutherovih ideja u Hrvatskoj zaustavila su ponajviše odlučna pristajanja Venecije i Habsburga uz katolicizam. Na područjima svoga utjecaja provodili su državnu politiku kakvoj društvene promjene uključene u reformacijski pokret nisu bile dobrodošle. Lutherovi pristaše bili su brojniji po rubovima zemlje (Istra, sjevernojadranski otoci, Međimurje, Slavonija oko Valpova i Vukovara), ondje gdje su se mogli osloniti na veću zajednicu preko granice. U Istri nalazimo protestantske intelektualce europske važnosti. Iz Labina je rodom Lutherov suradnik, povjesničar, leksikograf i jedan od najvećih teologa i bibličara, Matija Vlačić Ilirik (Matthias Flacius Illyricus; Labin 1520. – Frankfurt 1575.), autor *Clavis Scripturae Sacrae seu de Sermone Sacrarum literarum (Ključ Svetoga pisma ili o sadržaju svetih knjiga, 1567.)*, ali: »spomenuti reformator [...] ostao je, poput mnogih latinista hrvatskih, više njemački nego hrvatski javni radnik, dok su dvojica glagoljaša reformatora, Stjepan Konzul Istranin, iz Buzeta, i Antun Dalmatin, po svoj prilici Senjanin, premda čakavci, imali pred očima ideal modernijeg standardnog jezika koji su oni zvali 'sadašnji općeni i razumni hrvatski jezik'«. ⁴⁷ Reformatori su nastojali prevoditi i tiskati što više vjerskih knjiga na narodne jezike, pravilno procjenjujući kako su one osobito važno sredstvo kroz koje se privlačne ideje o jednostavnom obredu i o razumljivom tumačenju vjere lako ucepljuju među zapušteni kler (osobito onaj niži) i njegov još zapušteniji pūk. Zadivljujući je popis naslova – katekizama, *postilla*, *malahnih* knjiga i dijelova Novoga zavjeta – koji su u prijevodu na hrvatski izašli iz tiskare Morhard-Gruppenbach u Tübingenu i one u Urachu. Urašku je tiskaru podupirao barun Ivan Ungnad (Hans III. Ungnad von Sonnegg; ? 1493. – Wietritz 1564.), dijelom i novcem od posjeda u Varaždinu i Samoboru.⁴⁸

46 Usp. Franjo Bučar, *Širenje reformacije u Hrvatskoj i Slavoniji* u: *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arkiva* II., Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1900., str. 65-77, 201-214; Isti, *Širenje reformacije u Hrvatskoj* u: *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arkiva* III., Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1901., str. 218-236; Isti, *Povijest reformacije i protureformacije u Međimurju i susjednoj Hrvatskoj*. Varaždin: s.e., 1913.; Isti, *Reformacija među Hrvatima po Istri*. Pula: Kršćanska crkva Hosana; Osijek: Izvori, Nakladni zavod Evanđeoske crkve u Republici Hrvatskoj, 2002. [1918.]; Franjo Šanjek, *nav. dj.*, 1996., str. 349-380; Josip Bratulić, *Reformacija i početci katoličke obnove u Hrvatskoj* u: *Hrvatska i Europa* II. *Srednji vijek i renesansa (XIII-XVI. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2000., str. 464-479. Usporedi također literaturu koju navode.

47 Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba, 1987., str. 83.

U studiji o drvorezima i bakrorezima kojima su ilustrirane hrvatske i slovenske protestanske knjige XVI. stoljeća Milan Pelc (1991.) istražio je raznovrsne uloge koje su u protestantskom tisku povjerene knjižnoj ilustraciji, od osnovne pouke nepismenima o vjerskim istinama sve do likovne podrške složenim teološkim raspravama, osobito tumačenjima Ivanova *Otkrivenja*, kritike papinstva, ili pak promocije najznačajnijih protestantskih teologa i vođa kroz njihove portrete u kojima su prikazani poput svetaca: sa svetokrugom i nadahnuti Duhom Svetim koji u liku golubice lebdi nad glavom.⁴⁹

* * *

Odnos spram sakralnih prizora od početaka se razlikuje među prvacima reformacije. Stav Martina Luthera kreće se od nezainteresirane snošljivosti do isticanja njihove moguće koristi:

»Na slike, zvona, liturgijsku odjeću, crkveni ures, oltarna svjetla i drugo gledam slobodno. Tko želi, može ih zadržati, iako prikaze i slike iz Svetoga pisma i iz dobrih pripovijesti smatram vrlo korisnim, ali u svakom slučaju po slobodnoj volji. Što se tiče rušitelja slika, nisam im sklon.«⁵⁰

Ovo posljednje tiče se poglavito njegova sunarodnjaka, reformatora Andreea Karlstadta (Andreas Rudolff-Bodenstein von Karlstadt; Karlstadt, oko 1480. – Basel 1541.) i njegove nepomirljivosti spram slika i kipova u crkvama.⁵¹ Švicarac Ulrich Zwingli (Huldrych Zwingli; Wildhaus 1484. – Kappel am Albisin 1531.) i Francuz Jean Calvin (Jean Cauin; Noyon 1509. – Genève 1564.) također ostavljaju u naslijeđe svojim sljedbenicima zazor i odbijanje sakralne uporabe slika, što je bilo osobito izraženo među kalvinistima.

48 Usp. Franjo Bučar, Franjo Fancev, *Bibliografija hrvatske protestantske književnosti za reformacije u: Starine XXXIX.*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1938., str. 49-129; Stanko Jambreč, *Hrvatski protestantski pokret u XVI. i XVII. stoljeću*. Zapešić: Matica hrvatska Zapešić, 1999.

49 Usp. Milan Pelc, *Biblija priprostih. Ilustracije hrvatskih i slovenskih protestantskih knjiga 16. stoljeća*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1991.

50 »Bilder, Glocken, Meßgewand, Kirchenschmuck, Altarlichter u. ä. seh ich für frei an. Wer es will, der kann's lassen, obschon ich Bilder nach der Schrift und guten Berichten für recht nützlich, aber immerhin für frei und beliebig halte. Denn mit den Bilderstürmern halte ichs nicht.« Marianne Bernhard (ur.), *Martin Luther: Hausbuch. Der Mensch, Reformator und Familienvater, in seinen Liedern, Sprüchen, Tischreden, Schriften und Briefen*. Bindlach: Gondrom Verlag 1996., str. 43, 44.

51 Usp. Bryan D. Mangrum i Giuseppe Scavizzi (prev. i ur.), *Andreas Karlstadt, Hieronymous Emser, Johannes Eck. A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images, Three Treatises in Translation*. Toronto, Ottawa: Centre for Reformation and Renaissance Studies, Dovehouse Editions, 1991., osobito Karlstadtov kratki tekst *On the Removal of Images (O uklanjanju slika i skulptura*, str. 19-25); Giuseppe Scavizzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*. New York et al.: Peter Lang Publishing, 1992.; John Dillenberger, *Images and Relics: Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*. New York: Oxford University Press, Oxford Studies in Historical Theology, 1999., i literaturu koju navode. Usp. također Steven E. Ozment, *The Age of Reform 1250-1550. An Intellectual and Religious History of Late Medieval and Reformation Europe*. New Haven, London: Yale University Press, 1980., osobito za širi uvid u podrijetlo pojedinih stavova.

* * *

Dva vjerska identiteta oblikovala su najvidljiviju razliku liturgijskih prostora kroz prizmu sakralne umjetnosti, odnosno u odnosu spram nje, pa su s rastućom ulogom poslijetridentske ikonografije u slikarskim i kiparskim djelima u katoličkim crkvama, one protestantske ubrzo bivale sve »čišće«. ⁵² I ne samo to. Raskoš katoličkih crkava i liturgijskih obreda ubrzo su postali predmetom sprdnje protestantskih satiričkih drvoreza i bakroreza u kojima su »papinske« crkve, hodočašća, procesije, zavjetni darovi i različiti tjelesni pokreti vjernika (poput klanjanja, nagiba glave i drugih) ismijani kao ponašanje lutaka na koncu. ⁵³

* * *

U plemićkom staležu hrvatskih rodova uz protestantizam su pristala slavna imena poput Jurja IV. Zrinskoga (Čakovec 1549. – 1603.), sina sigetskoga junaka Nikole IV. Zrinskoga. Na Jurjevim posjedima protestantski propovjednici pronašli su slobodu vjerskoga rada, iznimno važnu u razdoblju kada se – kao i ranije, u vrijeme cvata srednjovjekovnih propovjedničkih redova – snaga izgovorene riječi živo utiskivala u maštu slušača, mahom neukih i nepismenih. ⁵⁴ Zrinski je udomio i protestantsku tiskaru na svom posjedu u Nedelišću (1574.). ⁵⁵ Usprkos tomu, temeljne crkvene promjene koje je velikodostojnik poput njega mogao provesti, teško su bile prihvatljive tom istom puku, jer: »uvođenjem protestantizma na neki posjed veleposjednik bi se oslobodio dotadašnjih crkvenih struktura, postavio propovjednike koji su bili odgovorni njemu, preuzeo sakupljanje podavanja koja su prije išla Crkvi, i što je možda najnasilnije i najrevolucionarnije djelovalo, očistio crkve od slika i kipova, objelio ih i prilagodio novom nauku.« ⁵⁶ Osjetljivi zahvat u crkvenu opremu i tradiciju vizualne pobožnosti bila je promjena na kojoj je novi protestantski vjerski identitet temeljio prepoznatljivost svojih crkvenih prostora, ali na granici kršćanskoga svijeta, i to

52 Ta pojava vrijedi osobito za mjesta dodira. U Alpama koje – povijesno i danas – presijecaju granice nekoliko država, a podalpska se brda i brežuljci spuštaju u različite kulturne, jezične i vjerske prostore, Katolička crkva u umjetnosti XVII. stoljeća naglašavala je upravo one sadržaje iz poslijetridentske liturgijske reforme i »dogmatska stajališta« (tal. *posizioni dogmatiche*) koji će imati jasno prepoznatljive razlikovne značajke u odnosu na Lutherovu i Calvinovu reformu. Usp. Santino Langé i Giuseppe Pacciarotti, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*. Milano: Jaca Book, 1994., osobito poglavlje *Immagine, simbolo, icona*, str. 13-21.

53 Usp. Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*. London, Chicago: Reaktion Books, The University of Chicago Press, 2004., osobito poglavlje *Territorial Battles*, str. 38-51, i literaturu koju navodi.

54 Usp. Nataša Štefanec, *Heretik Njegova Veličanstva. Povijest o Jurju IV. Zrinskom i njegovu rodu*. Zagreb: Barbat, 2001., str. 205, i literaturu koju navodi. Sin i nasljednik Jurja IV. Zrinskoga, hrvatski ban Juraj V. Zrinski, otac banova Nikole i Petra, bio je od rođenja protestant, ali se prije preuzimanja banske časti »vratio« katoličanstvu.

55 Usp. Zvonimir Bartolić, *Hrvatska tiskara u Nedelišću u doba Zrinskih u: Ivanuš Pergošić, Decretum 1574. Hrvatski kajkavski editio princeps*. Čakovec: Matica hrvatska, Zrinski, 2003. [1574.], str. 403-423.

56 Nataša Štefanec, *nav. dj.*, 2001., str. 201.

»granici u pokretu«,⁵⁷ na to se teško pristajalo. Ova vidljiva i korjenita promjena dotadašnje vjerske prakse plašila je ili barem zbunjivala, pa se na njoj dijelom temeljio i zazor spram reformatora. Teološke razlike u sakramentima, transsupstancijaciji ili konsupstancijaciji, Kristu i/ili svecima kao posrednicima između Boga i vjernika, ili pak vjernosti dalekome papi u Rimu, pūk nije doživljavao tako neposredno i očito kao pobožnost naraštajima vezanu uz sakralno slikarstvo i skulpturu, pa je radikalni purizam novih crkvenih prostora mogao doživjeti kao nasilje nad svojom vjerskom tradicijom:

»*Schaufrömmigkeit* (doslovno: 'pobožnost pogleda i vida') bila je važna sastavnica vjerskoga života u kasnoj srednjovjekovnoj Europi, kada su male pobožne slike i oltari s prizorima Kristove muke bili životni oblik liturgije, molitve i pobožnosti.«⁵⁸

Osim toga, otpor spram slika, a osobito kipova, označavao je još jedan vjerski identitet – islamski – a on je u svijesti imao zastrašujući prizvuk strane sile, dnevne i noćne mōre sela, gradova i mjesta koji su živjeli na pragu moćnoga Osmanskoga Carstva.⁵⁹ U svakom slučaju, ikonoklazam reformatora i njihov križarski pohod na »papističko« sakralno slikarstvo i skulpturu pružili su odličan argument protureformatorima, kako ističe Nataša Štefanec (2001.), i poduprli: »veliki uspjeh svih, već od početka 17. stoljeća postojećih, agitacija katoličkih velikodostojnika protiv rušitelja i razarača Crkvi [sic], bogohulnika i heretika. To 'rušilaštvo' nije se moglo zanijekati. Ono je kao akt postojalo u glavama ljudi.«⁶⁰

Likovna opremljenost crkava postala je najvidljivijom oznakom na kojoj je obnovljena Rimokatolička crkva temeljila identitet svojih sakralnih prostora. Ipak, jasnoća i svježina argumenata s kojima su protestantski propovjednici i tisak širili reformirani vjerski nauk (pa i onaj o nepotrebno raskošnoj crkvenoj opremi, o rastrošno korištenim davanjima za uređenje rimskih bazilika, o luksuzu papinskih narudžbi), nerijetko su našli poklonike među školovanima, ple-

57 Usp. Mario Rosa, *Clero cattolico e società europea nell'età moderna*. Rim, Bari: Edizioni Laterza, 2006., osobito poglavlje *Confini in movimento: i vescovi dei domini ereditari asburgici, della Boemia e dell'Ungheria*, str. 26-31.

58 »*Schaufrömmigkeit* (literally, the 'piety of looking or seeing') was an important component of religious life in late medieval Europe, when small devotional images and altarpieces depicting the Passion of Christ were a vital form of worship, prayer, and devotion.« David Morgan *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Barkley, Los Angeles: University of California Press, 1999. [1998.], str. 59. Usp. također Norbert Wolf, *Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004., osobito poglavlje *Die große Wende: Reformation*, str. 237-250.

59 U tom je svjetlu razumljiva situacija pod osmanskom vlašću, za koju Nenad Močanin (1991.) piše: »U Slavoniji je – baš kao i ranije u Bosni – katolička crkvena organizacija sredinom i u drugoj polovici 16. stoljeća bila teško 'rastrojena' s minimumom svećenstva, pa ipak izvan okolice Požege [...] islamizacije na selu praktički nigdje nema. Kada je to glavni razlog za napuštanje katoličke crkve, onda se dešava prijelaz u reformiranu (kalvinističku) crkvu, a u Hercegovini u pravoslavnu, a ne na islam, isključimo li specifične slučajeve pojedinaca ili malih skupina.« Nenad Močanin, *Turska Hrvatska. Hrvati pod vlašću Osmanskoga Carstva do 1791*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999., str. 111.

60 Nataša Štefanec, *nav. dj.*, 2001., str. 201, 202.

mićima i svećenicima. Najslavnija naša žrtva otvorene kritike papinstva i učenja o povratku izvornom kršćanstvu bio je senjski biskup, a potom splitski nadbiskup, Marko Antun de Dominis (Rab 1560. – Rim 1624.), pisac *De republica ecclesiastica libri X (O crkvenoj republici u deset knjiga, 1617.)*.⁶¹ Taj je ugledni znanstvenik i počasn timerolog doktor teologije na sveučilištu u Cambridgeu pod sumnjom krivovjerja bio zatočen u Anđeosku tvrđavu, onu istu u koju su vojnici Karla V. tijekom Pljačke Rima stotinu godina prije stjerali papu Klementa VII. Nakon što je u tamnici obolio i umro, rimska ga je inkvizicija osudila u posmrtnom procesu, a po kazni tijelo i djela spalila i razasula Tiberom.

* * *

Reformatori su nalazili pojedinačne pristaše i u drugim staležima, i u različitim hrvatskim mjestima. Lovorka Čoralić u studiji o Hrvatima u procesima mletačke inkvizicije (2001.) oživljuje našijence koji su se pojavljivali pred oštorookim venecijanskim inkvizicijskim sudom, obnovljenim 1547. godine s novom pozornošću spram protestantizma, a po uzoru na onaj središnji – rimski. Prema novim su se ovlastima na sudu pojavili svi koji »su odricali značenje svetog ulja i svete vode, križa i svetačkih slika te se bogohulno izražavali o temeljnim načelima katoličkoga nauka, a također i oni koji su pisali, čitali ili drugima davali knjige zabranjene Indeksom i posebnim crkvenim ediktima.«⁶² Kazne koje je propisivala inkvizicija u Veneciji nisu usporedive sa strogošću one u Španjolskoj, pa su optuženici iz Istre, Dalmacije, Boke i Bosne uglavnom prolazili s »tzv. duhovnim kaznama, koje su počinjale izricanjem formule odricanja (*abiurazione*), čime se, držalo se, optuženik bez prisile i svojom dobrom voljom potpuno odriče svih svojih ranijih načela krivovjerja i ponovno vraća 'u krilo Svete rimske crkve'.«⁶³

61 Usp. AA.VV. *Marko Antun de Dominis. Splitski nadbiskup i znanstvenik*. Katalog izložbe. Split: Književni krug, 2002.; Ante Maletić (ur.), *Marko Antun de Dominis: zaboravljeni genij*. Katalog izložbe. Split: Lamaro, 2004.

62 Lovorka Čoralić, *Hrvati u procesima mletačke inkvizicije*. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, Dom i svijet, 2001., str. 11. Autorica za venecijanski ured piše: »Po uzoru na Središnji ured u Rimu, [...] dekretom dužda Francesca Donà (1545.-1553.) i šest mletačkih vijećnika 22. travnja 1547. staroj su mletačkoj ustanovi inkvizicije pridodana nova obilježja i ovlasti.« (str. 11). Među okrivljenicima se 4. svibnja 1565. godine našao, na primjer, Ivan Regolo iz Šibenika, brodski pisar o kome je Dominik Vitov, također pisar svjedočio: »da Regolo izostavlja imena većine svetaca, nepropisno i neuobičajeno koristi molitvenik te se izdvaja od ostalih pisara. [...] U jednoj prilici istrgnuo mu je stranicu molitvenika na kojoj se nalazila Gospina slika.«, a prema iskazu jednoga venecijanskoga trgovca, prokazivača, od 12. lipnja 1642. godine, šibenski građanin i doktor prava Pietro Mauri: »širi tvrdnje koje dovode u pitanje bezgrešnost Blažene Djevice Marije« (str. 68, 69). Mihovil Basillii iz Korčule 19. rujna 1565. godine morao se odreći izrijekom pobrojanih stavki krivovjerja: »o nevjerovanju u postojanje čistilišta, odricanju važnosti i svrhe indulgencija, nepoštivanju papinskog autoriteta, odbacivanju čina ispovijedi te neiskazivanju štovanja svetim slikama.«, nakon čega je – za svaki slučaj – istjeran s venecijanskoga područja (str. 67).

63 Lovorka Čoralić, *nav. dj.*, 2001., str. 14.

Kazne za pristaše Lutherovih ideja koji su u svojim uvjerenjima bili nepokolebljivi, okončali bi sugestivnim obredom izopćenja (ekskomunikacije), pljenidbom imovine, a katkada i dramatičnim bjegovima:

»Zbog širenja protestantske vjere zagrebački je sinod 8. ožujka 1574. uz svečanu ceremoniju u katedrali izopćio kanonika Gjuru Tralja i Mihajla Bučića, nekadašnjega stenjevačkog i međimurskog župnika. Izopćenje je obavljeno vrlo svečano: biskup je čitao pismo o izopćenju, a dvanaest kanonika stajalo je s gorućim svijećama oko njega. Kad je biskup pročitao pismo, kanonici su svijeće pobacali na zemlju i zgazili ih nogama. A Antun Vramec, znameniti pisac *Kronike*, doktor teologije, župnik Sv. Marka i kanonik zagrebački morao je bježati iz Zagreba zbog naklonosti prema protestantizmu.«⁶⁴

I to je bilo bolje od gubitka slobode ili života, ali pristanak uz protestantske ideje ubrzo je postao težak prekršaj ne samo crkvenoga nego i državnoga zakona. Prema odluci Hrvatskoga sabora koju je sankcionirao Rudolf II. Habsburg 16. siječnja 1608. godine, jedino je katolička vjera dopuštena u Hrvatskoj i Slavoniji. Njihov strateški položaj na spoju krakova kliješta što su im stiskala i čupala teritorij, a onda i Kraljevstvo i Carstvo kojima su pripadali, nije stvarao pogodno ozračje za vjersku snošljivost. Do Josipa II. Habsburga, koji je u opsežnim reformama u desetljeću vladanja (1780.-90.) priznao slobodu vjere (*Toleranzpatent*, 1781.), luterani i kalvinisti u Hrvatskoj živjeli su usuprot važećih zakona. Propovjednik i povjesničar, otac Eugenije Bečki zapisivao je tijekom četvrtoga desetljeća XVIII. stoljeća u kućnoj povijesti kapucinskoga samostana u Osijeku duge popise obraćenika:

»[Godine] 1738. Obratio se luteran Gjuro Junghaus iz Njemačke, Henrik Josip de Billen iz Tiringije, također luteran, Andrija Szabo, kalvin iz Vukovara, Janez Pischker sa svojom ženom Terezijom, vukovarski kalvini, [...] Ana Sofija plemenita de Elsner, supruga Kovalpskog, namjesnika pukovnije Wirtenberg, rođena u Saksoniji, luteranka, [...] Elizabeta Fischer s dvije kćeri luteranke, svi luterani – vojnici iz pukovnije Karla vojvode Lotarinškoga [...].«⁶⁵

64 Franjo Buntak, *Povijest Zagreba*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1996., str. 283, 284.

65 Stjepan Sršan, *Osječki ljetopisi 1686.-1945*. Osijek: Povijesni arhiv u Osijeku, 1993., str. 317 [*Ljetopis kapucinskog samostana u Osijeku 1702-1945. godine*].

Traktati i naručitelji
– ikonografske teme nakon
Tridentskoga sabora

Krist tjera trgovce iz Hrama

Odluke Tridentskoga sabora, iako ih je prihvatio i potvrdio vrhovni crkveni autoritet, nešto su posve drugo od njihove provedbe. Bila su potrebna desetljeća, pa i stoljeća da se u potpunosti shvati, oblikuje i uvede tridentski crkveni red, dok je istodobno nauk dobivao raznovrsne oblike. U saborskim odlukama nisu bili detaljno protumačeni svi problemi i pitanja, a pogotovo ne ono o ulozi umjetnosti, nego su – suvremenim jezikom rečeno – postavljena načela i osnovne smjernice daljnjega rada. Stoga se već tijekom Sabora, ali i poslije, na temelju tridentskih zaključaka razvila obilna traktatistika u kojoj su razmatrani pojedini problemi tridentske reforme, pa tako i problem ikonografskih zabluđa, a poglavito pravovjernoga odabira tema i njihove didaktičnosti, potom doličnosti likovnih prikaza i na posljétku ispravnih graditeljskih odabira u podizanju crkava. Slijedeći retorička načela *evidentia* (očitost), *phantasia* (maštovitost) i *memoria* (spomen) pojedini su pisci širili rasprave sa suvremene umjetničke problematike u prošlost (Giovanni Andrea Gilio), čak do ispravnoga pogleda spram antičke umjetnosti (Gabriele Paleotti),⁶⁶ ali i na neposredno okružje, primjerice na doživljaj vrta ili samostanskoga dvorišta kao sadržaja koji nosi emblematska značenja, a puni smisao dobiva tek u duhovnoj topografiji (Louis Richeôme).⁶⁷ Tridentski je duh poticao na prisjećanje početaka kršćanstva, pa u smjernicama za gradnju crkava (Karlo Boromejski) nalazimo i preporuku o povratu crkvenoga atrija ili barem vestibula, a u isto vrijeme oštru osudu da se ta predvorja koriste za svjetovne potrebe.⁶⁸ Istu poslijetridentsku volju da se očiste i tvarni prostor crkava i duhovni prostor Crkve, slikari su iskazali kroz novu žestinu kojom tumače temu Krista koji tjera trgovce iz Hrama, a naručitelji kroz

66 Gilio i Paleotti, odnosno njihovi traktati, detaljnije su obrađeni u nastavku.

67 Isusovac Louis Richeôme (Louis Richeome; Digne 1544. – Bordeaux 1625.) u umjetničkim je djelima – kao i u uređenju svakodnevna okružja – nalazio poticaje za pobožnu meditaciju, a osobito za duhovni rast mladeži. Usp. Kristof van Assche, *Louis Richeome, Ignatius and Philostrates in the novice's garden: or, the signification of everyday environment* u: *The Jesuits and the emblem tradition: selected papers of the Leuven International Emblem Conference 18 – 23 August, 1996*. Turhout: Brepols, 1999., str. 3-10.

68 O milanskom kardinalu Karlu Boromejskome kao traktatistu i kao svetačkom uzoru visokoga prelata usporedi poglavlje *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*. Iz bogate literature o njegovoj ulozi u transformaciji crkvene arhitekture usporedi: Birgit Heß-Kickert, *Architekturtheorie der italienischen Renaissance. Die Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae des Carlo Borromeo*. Saarbrücken: Recenseo, 1999.; Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*. Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2000. [1577.]. Preveo Massimo Marinelli. Uredili Stefano della Torre, Massimo Marinelli i Francesco Adorni; Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Mondadori Electa, 2004. Usp. također literaturu koju navode.

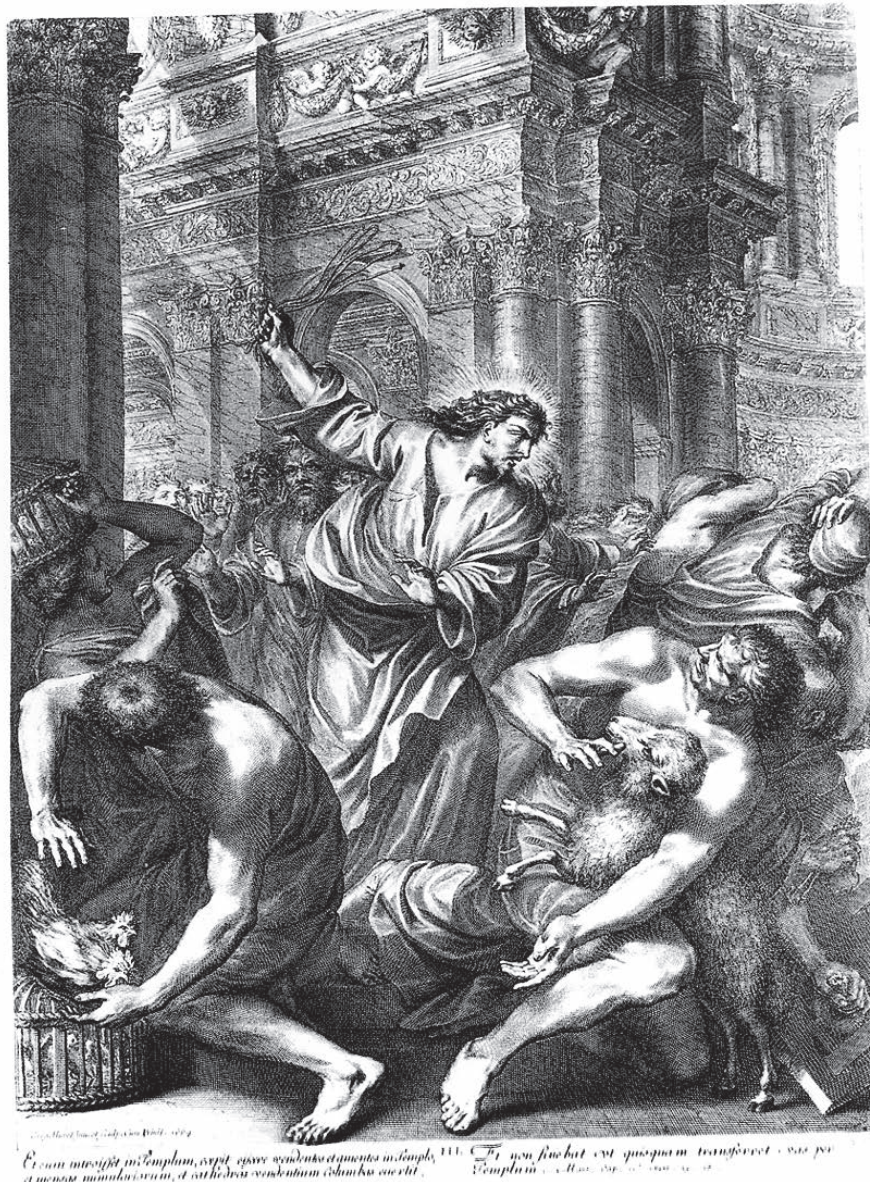


3. Ivan Krstitelj Ranger, *Krist tjera trgovce iz Hrama* (1742.), Lepoglava, nekoć pavlinska, sada župna crkva Bezgrješnoga začeća Blažene Djevice Marije.

mjesta koja im namijenjuju: sliku *Krist tjera trgovce iz Hrama* Gregorija Lazzarinija (Bergamo, oko 1677. – Venecija 1737.) naručio je nakon 1688. godine nadbiskup Vittorio Priuli za kapelu svoje palače u Zadru,⁶⁹ a za naručitelje iz pavlinskoga reda istu je temu razvio Ivan Krstitelj Ranger (Ioannes Baptista Rang[g]er; Götzens kraj Innsbrucka 1700. – Lepoglava 1753.) u veličanstvenoj iluzioniranoj arhitekturi na sjevernom zidu svetišta matične crkve hrvatskih pavlina u Lepoglavi 1742. godine [3]. Ikonografska tema *Krist tjera trgovce iz Hrama* temelji se na kratkom ulomku Markova evanđelja (*Mk* 11,15-19), a o njezinu prepoznavanju kao likovnoga iskaza za poslijetridentski program nalazimo mnogo potvrda,⁷⁰ među ostalima i u postupku francuskoga grafičara Grégoirea Hureta (Lyon

69 Za atribuciju usporedi: Radoslav Tomić, *Slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri u Dalmaciji*. Zagreb: Barbat, 2002.^a, str. 10, 13, a za smještaj i naručitelja: Radoslav Tomić, *Slike Gregorija Lazzarinija u Zadru* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 126-133.

70 Slavne su El Grecove slike u nekoliko varijanti te ikonografske teme, koje se u slikarevu opusu javljaju u razdoblju neposredno nakon Tridentskoga sabora pa sve do kraja života (Domenikos Theotokopoulos; Kreta 1541. – Toledo 1641.).



4.
Grégoire Huret, *Krist tjera
trgovce iz Hrama* (1664.),
privatna zbirka Ivana
Rabuzina.

1606. – Pariz 1670.). On uključuje prizor *Krist tjera trgovce iz Hrama* [4]⁷¹ u bakropisni ciklus muke Kristove iz 1664. godine kao događaj koji je prethodio središnjim svetopisamskim temama, smrti na križu i uskrsnuću, kako ističe u naslovu: *THEATRVM DOLORVM IESV CHRISTI DEI – HOMINIS PRO HOMINIBVS PATIENTIS*.

71 Bakropis, 520 x 370 mm. Privatna zbirka Ivana Rabuzina. Usp. AA.VV. *Huret Grégoire. Muka Isusa Krista Bogočovjeka za ljude patnike*. Katalog izložbe. Novi Marof: Matica hrvatska, s.a. [1994.]. Uredio Zdravko Mihočinec. Predgovor Ivan Rabuzin.

Traktati

Traktatisti su se s jednakom strašću prihvatili obrane crkvene umjetnosti i ikonografske lustracije. Traktati koji su promicali poslijetridentske napore da se umjetnost programatski navede na tridentski put velika su istraživačka tema u kojoj su najveću pozornost privukli:

Giovanni Andrea Gilio, *DVE DIALOGI DI M. GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO*.

In Camerino [Rim] per Antonio Gioioso, 1564.;⁷²

Jo[h]annes Molanus [Vermeulen], *DE PICTURIS ET IMAGINIBVS SACRIS*. Louanii [Louvain] apud Hieronymum Wellaeum, 1570.;⁷³

Gabriele Paleotti, *DISCORSO INTORNO ALLE IMAGINI SACRE ET PROFANE diuiso in cinque libri*. In Bologna per Alessandro Benacci, 1582.;⁷⁴

Carlo Borromeo (sveti), *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae. Libri II Caroli S.R.E. cardinalis tituli s. Praxedis, archiepiscopi iussu, ex prouinciali decreto editi ad prouincē Mediolanensis vsum*. Mediolani [Milano] apud Pacificum Pontium, typographum illustriss. cardinalis S. Praxedis archiepiscopi, 1577.;⁷⁵

Jo[h]annes Molanus [Vermeulen], *DE HISTORIA SS. IMAGINVM ET PICTVRARVM PRO VERO EARVM VSV CONTRA ABVSVS. LIBRI IV*. Lovanii, apud Ioannem Bogardum, 1594.⁷⁶

Louis Richeôme SJ, *LA PEINTURE SPIRITVELLE OV L'ART D'ADMIRER AIMER ET LOVER DIEV en tout ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutare AV TRES-REVEREND PERE CLAVDE AQVAVIVA General de la Co[m]pagnie de IESVS. PAR LOVIC RICHEOME Provençal Religieux de lamesme Compagnie*. Lugduni [Lyon]: Pierre Rigaud, 1611.

Osim ovih široko prihvaćenih i vrlo utjecajnih traktakta, postoji još čitav niz autora i djela koja su oblikovala poslijetridentsku ikonografiju u pojedinim vremenskim i/ili prostornim odsječcima: Ambrosius Catharinus Politus, *De certa Gloria invocatione ac veneratione* (Lyon, 1542.), Conradus Brunus, *De Imaginibus* (Augsburg, 1548.), Nicholas Harpsfield, *Dialogi Sex* (Antwerpen, 1566.), Nicholas Sander, *De typica et honorarivm sacrarvm imaginvm adoratione libri duo* (Louvain, 1569.), Gregorio Comanini, *Il Figino* (Mantova, 1591.) ili Federico Borromeo, *De pictura sacra* (Milano, 1624.).⁷⁷ Dugi popis naslova otkriva intelektualnu strast s kojom su branjene vjerske slike, a umjetnici i naručitelji upućivani u njihove

72 Pretisak izvornika s uvodnom studijom Paole Barocchi dostupan je u izdanju Giovanni Andrea Gilio, *DVE DIALOGI DI M. GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO*. Firenca: S.P.E.S., 1986.

73 Usporedi bilješku uz izdanje koje je izašlo 1594. godine, nakon Molanusove smrti.

74 Predgovor Paola Prodijski prati pretisak u izdanju Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle Imagini Sacre et Profane diuiso in cinque Libri*. Bolonja: Arnaldo Forni Editore, 1990. [1582.].

75 Talijanski prijevod s komentarom (Massimo Marinelli, Stefano della Torre, uz suradnju Francesca Adorni) i pretisak dostupni su u izdanju *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*. Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2000.

76 Francuski prijevod komentarima su opremili François Boespflug, Olivier Christin i Benoît Tassel u izdanju Jean Molanus, *Traité des saintes images I-II*. Pariz: Éditions du Cerf, 1996.

dolične sadržaje, tražeći: »rješenje teškoga problema sakralnih prizora, sve više shvaćenih kao osnovno sredstvo religiozne pedagogije«. ⁷⁸ Na oblikovanje novoga duha koji prepoznajemo u ikonografiji utjecala su i izdanja poput *Exercitia spiritalia* (*Duhovne vježbe*, 1548.) Ignacija Lojolskoga, ⁷⁹ marijanskoga traktata *Mariale* (1577.) njemačkoga isusovca, teologa i sveca Petra Kanizija, ⁸⁰ ili pak *Martyrologium Romanum* (1586.) oratorijanca Cesara Baronija, ⁸¹ i druga srodna djela posvećena iznimno važnim temama: promicanju i obrani čašćenja svetaca, pojedinih vjerskih istina ili nove vjerske prakse. Ona ne govore izrijeckom o propisanim, doličnim sadržajima slika i kipova, poput onih namijenjenih umjetnicima i naručiteljima, ali su se ipak bilježila u ikonografiji oblikujući poslijetridentske uzore duhovnosti. Tako se u likovnim umjetnostima i u književnosti usporedno javljaju uplakani starozavjetni ili novozavjetni protagonisti poput kralja Davida koji oplakuje svoje grijeh, Marije Magdalene u suzama, rasplakanoga

77 Usp. Paola Barocchi (ur.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza, 1960.-1962.; Daniele Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*. Pariz: Les Éditions du Cerf, 1991.

78 »[...] una soluzione al difficile problema delle immagini sacre, sempre più concepite come strumento essenziale di pedagogia religiosa [...]« Vera Fortunati Pietrantonio, *Pittura bolognese del '500*. Bolonja: Grafis Edizioni, 1986., str. XXXV.

79 Premda su napisane ranije, Papa Pavao III. odobrio ih je 31. srpnja 1548. godine u latinskom prijevodu sa španjolskoga autografa. Korištenje *Duhovnih vježbi* ušlo je u vjersku praksu dijecezanskoga klera, redovnika, pa i laika. Utjecaj toga priručnika (ili metode, kako ga neki nazivaju) za osobnu duhovnu obnovu ističu brojne rasprave o poslijetridentskoj ikonografiji u europskim i (južno)američkim zemljama. Usp. Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.; Ryan Gregg, *The Sacro Monte of Varallo as a Physical Manifestation of the Spiritual Exercises* u: *Athanor XXII*, Tallahassee (Florida): Florida State University, 2004., str. 49-55.

80 Puni naziv ovoga popularnoga traktata je: Petrus Canisius SJ: *DE MARIA VIRGINE INCOMPARABILI, ET DEI GENITRICE SACROSANCTA. LIBRI QUINQUE*. Ingolstadii excudebat David Sartorius, 1577. Kanizij je sudjelovao na sjednicama Tridentskoga sabora od 1547. do 1562. godine. Djelovao je u Italiji, Austriji i Njemačkoj, a kanoniziran je u XX. stoljeću (1925.). Hrvatski isusovac Juraj Habeldlić izdao je 1662. godine djelo namijenjeno širenju pobožnosti Mariji: *ZERCZALO MARIANZKO. To je to PONIZNOZT DEVICZE MARIE, KAJE BOGA RODILA. USEM SZLOVENZKOGA i Horuatczkoga naroda Kerschenikom á onem naulaztito, zuerhunaturalzke, od dareslyive ruke Bosje prieli, na nasleduvanye, PO JURIU HABDELICHU Tovarustua JESSUSSEVOGA Mesniku popiszana, i na szuétlo dana*. M.DC.LXII Stampano U-Nemskom Gradczu pri Ferenczu Widmanstetteru. Stoljeće kasnije isusovac Antun Kanižlić objavljuje opsežno djelo posvećeno Marijinu prošteništu u Aljmašu, u kome su skupljena različita mariološka razmišljanja, molitve i historijat mjesnoga kulta: *UTOCSISCTE BLAXENOJ DIVICI MARIJ UGODNO I PRIETNO [...] nav. dj., MDCCLIX [1759.]*. Splitski isusovac Lovro Grisogon (Laurentius Chrysogonus) napisao je na latinskom trosveščano djelo *Mundus Marianus*: prvi svezak je izašao 1646. godine u Beču (*Mariani pars prima. Maria Speculum Mundi Archetypi seu Divinitatis*), drugi 1651. godine u Padovi (*Mundus Marianus, hoc est, Maria Speculum Mundi Caelestis*), a treći 1712. godine u Augsburgu (*Mundus Marianus, sive Maria Speculum Mundi Sublunari*). Usp. Ante Katalinić, *Lovro Grizogon – veliki hrvatski mariolog* u: Kačić IV., Split: Franjevačka provincija Presvetoga Otkupitelja, 1971., str. 15-23.

81 O *Rimskom martirologiju* dalje usporedi poglavlje *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji* u ovoj knjizi.

sv. Petra nakon što je zatajio Krista, ili razmetnoga sina u pokajničkom povratku ocu. Svi su oni parabole raskajanoga katoličanstva koje se spašava »u tri 'plača': sagrješenje, spoznanje i skrušenje«, kako je Ivan Gundulić razdjelio *Suze sina razmetnoga* (Venecija, 1622.), a njegove »Suze u suzah, plač u plaču.«, i prijevod *Piesni pokorne kraglia Davida* (Rim, 1621.), nastavljaju tri »cviljenja« *Mandalijene pokornize* (Ancona, 1630.) Ivana Bunića Vučića i *Uzdasi Mandalijene pokornize* (Venecija, 1728.) Ignjata Đurđevića.⁸² Za tom je metaforikom suza posegnuo i Pavao Vitezović u naslovu povijesnoga spjeva o dva stoljeća plačuće Hrvatske *Plorantis Croatiae saecula duo* (Zagreb, 1703.), ali u posve drugom kontekstu hrvatske političke stvarnosti.

Povratak na izvore

Uz poduke umjetnicima izrečene kroz traktate – što je imalo, ili barem nastojalo imati, izravni ikonografski utjecaj – na umjetničku je baštinu utjecala i postrožena budnost nad mogućim odstupanjima od načela koja su utvrđena Tridentskim saborom, a ticala su se crkvene organizacije i obrane vjerskih stavova katoličanstva. Zbog sumnje u korist i ispravnost čašćenja svetaca, poslijetridentska je obveza relikviju (moći) opremiti autentikom, svjedočanstvom biskupa ili drugoga prelata o njezinoj vjerodostojnosti, a povećana je i pozornost spram oblikovanja relikvijarā (moćnika) u koje su smještana tijela svetaca – ili češće – dijelovi tijela, odjeće i predmeta koje su koristili. U raskošnim relikvijarima, kakve susrećemo nakon Tridentskoga sabora, nije više bilo pohranjeno samo bogatstvo i moć neke zajednice (pa ni čudotvorno djelovanje), kao u ranijoj tradiciji, nego njezin vjerski identitet i ojačano sjećanje na korijene kršćanstva u vlastitom kraju. Mjesni mučenici, apostoli koji su pokršćavali davne pretke, sveti osnivači biskupija, ili pak mučenici čašćeni u cijeloj Crkvi, davali su snagu izvornosti u vrijeme sumnje i raskola.

Najraskošniji cjelovito sačuvan poduhvat novoga tumačenja riznice u hrvatskoj baštini poduzeli su Dubrovčani gradnjom *Moćnika* [5], odnosno riznice dubrovačke katedrale. U ovom jedinstvenom djelu hrvatske baštine udružili su se arhitektura, slikarstvo, skulptura i novi duh u zajedničkoj želji da se ostvari sugestivni *theatrum sacrum*. Osvjetljenje, baldahinom nadvišena arhitektura oltara-spremnika s moćima, drvorezbarski radovi, pozlata, raskoš ornamentike, alegorijski sadržaji slika, natpisi, *stucco*-ukrasi, mramorne intarzije, sve su to djela različitih umjetnika, ali zajedničke misli. Od vremena kada je Andrea Buffalini posredstvom dubrovačkoga diplomata, povjesničara i pjesnika Stjepana Gradića u Rimu izradio projekt za dubrovačku katedralu (1671.-1673.) protekla su desetljeća, i smijenili se voditelji gradnje.⁸³ Tijekom završnih radova (1712.) koje je vodio domaći graditelj Ilija Katičić, uređuje se i: »maleni ali raskošno opremlje-

82 Usp. Davor Dukić, *Hrvatska književnost. Neke temeljne značajke u: Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 487-499, i literaturu koju navodi, osobito djela Slavka Ježića, Zorana Kravara i Radoslava Katičića. Kao mjesto tiska Bunićeva djela navodi se stari hrvatski naziv za Anconu, Jakin.

83 Usp. Kruno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, Barok u Hrvatskoj*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 713-716, 752, 846-848.



5.
Marino Gropelli, Carlo degli Frangi, Valentino Vissani, Petar Matej, *Moćnik* (oko 1712.), Dubrovnik, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.

ni prostor moćnika, uz suradnju venecijanskoga kipara i graditelja Marina Gropellija. Carlo degli Frangi i Valentino Vissani zajedno sa svojim bratom izvode mramorne intarzije, namještaj i štukaturu, a slike u njih ugrađene djelo su Dubrovčanina Petra Mateja (oko 1670.-1726.).⁸⁴ O njima Vladimir Marković (1985.) piše:

»U moćniku su tri slike Petra Mateja: dva velika platna na zidu nasuprot prozoru prikazuju apoteozu Mučeništva i Vjeronja, a na svodnom polju je treća s lebdjećim anđelima koji nose vijence i bokore cvijeća kao simbole sreće, nevinosti i pobjede onog blaženstva koje donosi žrtvovanje za vjeru. [...] 'Poruka' koju

⁸⁴ Vladimir Marković, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1985., str. 51 (o *Moćniku* i dalje do str. 55).



6.
 Petar Matej, *Trijumf Crkve i Mučeništva nad Sotonom* (oko 1712.), Dubrovnik, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.

sadržavaju Matejeve slike u močniku pojačana je u svojem djelovanju sa sljedeća tri biblijska citata: 'CUSTODIT DOMINUS OMNIA OSSA EORUM' (Gospodin čuva sve njihove kosti), 'IN QUIBUS VISITAVIT NOS ORIENS EX ALTO', (U kojem nas pohodi sunce s visine) i 'VBI EST MORS VICTORIA TVA' (Gdje je, smrti, tvoja pobjeda). Zapisani su na vrpčama u oslikanim površinama svodnih štuko-kartuša uz predmete koji olakšavaju shvaćanje njihova smisla. Sva tri citata sadržavaju temu smrti i individualnog uskrsnuća.⁸⁵

7.
Pasquale Cati, *Trijumf
Tridentskoga sabora nad
krivovjerjem* (1588.), Rim,
crkva Santa Maria in
Trastevere, kapela Altemps.



U alegorijskoj slici *Trijumf Crkve i Mučeništva nad Sotonom* [6]⁸⁶ Petar Matej sazeo je idejni program *Moćnika* u vremenu nakon Tridentskoga sabora likovno potvrđujući odluku:

»[...] sve one koji tvrde da se relikvijama svetaca ne duguje ni čašćenje ni čast; da vjernici beskorisno časte te relikvije ili druge svete spomen-predmete te da uzalud pohađaju mjesta posvećena njihovom spomenu, kako bi zadobili njihovu pomoć; sve te valja posvema osuditi, kako ih je Crkva jednoč osudila i kako ih i sada osuđuje.«⁸⁷

Alegorijski protumačena ideja trijumfa Rimske crkve, tridentskoga duha i saborskih odluka koju nalazimo u dubrovačkom *Moćniku*, jasno je izrečena

85 Vladimir Marković, *nav. dj.*, 1985., str. 51, 53. Prema uključenosti u prostornu organizaciju, isti autor izdvaja značenje svodne slike s lebdećim anđelima i cvijećem, jer ju se »može isključivo shvatiti kao otvor u svodu moćnika, neposredno iznad kojeg lebdi zbor anđela, tako da se pojedini među njima nad otvor samo nadviruju bacajući cvijeće u unutrašnjost prostorije. 'Padajući' iz nestvarne prostornosti slike cvjetovi se u prostoru moćnika prebražavaju u plastičku realnost, jer su oblikovani u štuku na svodnom polju uokolo slike. Na taj se način slika višestruko povezuje s prostorom moćnika – svojim mjestom i svojom tematikom.«, str. 54.

86 U vrijeme radova na *Moćniku* dubrovački biskup je Andrea Roberti iz Salerna, koji je stolovao od 1708. do 1713. godine.

87 Usp. prijevod odluke *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama* u poglavlju *Tridentski sabor – povijest, odluke i njihova primjena*.

već krajem XVI. stoljeća u crkvi Santa Maria in Trastevere u Rimu, na zidnoj slici iz 1588. godine u kapeli Altemps. Kardinal Marco Sittico Altemps naručio je povijesno-alegorijski *Trijumf Tridentskoga sabora nad Krivovjerjem* [7],⁸⁸ a slikar Pasquale Cati (Belvedere Ostrense, Ancona 1537. – Rim 1612.) protumačio zadatak dvojakim sadržajem. U rekonstrukciji završne saborske sjednice prisutni biskupski zbor, predsjedatelje i zapisničare prosvjetljuje Duh Sveti koji se u obliku golubice pojavljuje nad njima, a donesene odluke i njihov uspjeh tumače personifikacije Jakosti, Istine, Vjere, Odlučnosti, Ljubavi ... Predvođene su autoritativnom alegorijskom figurom papinstva, s tijarom na glavi i rukom oslonjenom na okrugli hram (tal. *tempietto*), model i simbol Crkve. Okupljena Katolička crkva (na Saboru i u alegoriji) trijumfira nad krivovjerjem, predstavljenim poluobnaženom suhonjavom ženom raspuštene kose pod nogama alegorijske figure papinstva.

U tom trijumfalnom duhu Petar Matej u Dubrovniku tumači pobjedu novoga vjerskoga žara poput vizije na oblacima. Poklekli mladić, alegorijska figura mučeništva, pruža palmu personifikaciji Crkve.⁸⁹ Sjedeća ženska figura ljevičicom je oslonjena na *tempietto*, obgrljuje križ, a desnicu pruža prema mladićevu dāru, simbolu mučeništva. Milosne zrake Duha Svetoga padaju na personifikaciju Crkve, a anđeli komentiraju i slave događaj središnje alegorije. Nasuprot tomu, u donjem dijelu mračna figura Sotone leži satrta pod udarcima *arma sanctorum*, sredstvima mučeništva svetaca (mač, kotač, ražanj). Matejeva slika razlaže sadržaj *Moćnika* kojim se naglašava uloga svetaca-mučenika. Ona ujedno otvoreno potvrđuje rimokatolički identitet i pristajanje uz tridentsku odluku o tome da:

»[...] vjernici trebaju častiti sveta tijela mučenika i drugih koji žive s Kristom, tijela koja su jednom bila živi udovi samoga Krista i hram Duha Svetoga i koja će on uskrisiti na život vječni i proslaviti ih.«

Natpisi koji prate dekoraciju poput spomenuta citata iz Davidova psalma »CUSTODIT DOMINUS OMNIA OSSA EORUM PSE 33« daju prostoru snagu starozavjetna svjedočanstva: »Mnoge nevolje ima pravednik, ali ga Jahve od svih izbavlja. On čuva sve kosti njegove: ni jedna mu se neće slomiti.«⁹⁰

Dojmljive pisane i likovne poruke, dramatika koju donosi pomno korištenje svjetla u prostoru i na slikama, smjele kompozicije, iluzionizam, simboli, alegorije, obilje ornamenta – tim je sredstvima dubrovački *Moćnik* postao moćni *theatrum sacrum*. Ulaskom u njega na vjernika se obrušava snaga goruće vjerske scenografije na mjestu visoke koncentracije svetačkih moći.

* * *

Na različitim mjestima, ali gotovo istodobno nadbiskup Stjepan Cosmi u Splitu (1683.) i biskup Aleksandar Ignacije Mikulić (1688.) u Zagrebu naručuju

88 Zidna slika nalazi se na lijevom zidu kapele, lijevo od crkvenoga svetišta.

89 O utjecaju Cesara Ripe na oblikovanje alegorijskoga vizualnoga govora i njegovo kasnije razumijevanje usporedi dalje u ovom poglavlju.

90 Ps 33 (34), 21-22.

velike pripovjedne slikarske cikluse s prizorima iz života mjesnih zaštitnika i utemeljitelja. U naručiteljskim pobudama prepoznajemo istu težnju za duhovnom obnovom kroz pozivanje na kršćansku povijest i povratak na izvore (lat. *ad fontes*) kao u Dubrovniku, ali ovdje je ta povijest obojena i lokalnom uvjerljivošću dugo čašćenih svetaca. Slikar ciklusa sv. Dujma je Pietro Ferrari, zabilježen u Splitu od listopada 1683. do sredine siječnja 1685. godine,⁹¹ a sv. Ladislava Joannes Eisenhart (Ljubljana, oko 1647. – 1691.).⁹² U svetačkim su ikonografijama naglašene one teme koje ih predstavljaju u skladu s novim duhom, pa je tako – između ostaloga – sv. Dujam prikazan tijekom mučeništva, a sv. Ladislav, kralj iz kuće Arpadovića, u trenutku elevacije, kada mu se tijelo tijekom molitve uzdiglo u zrak. Biskupske narudžbe upućuju na to da je nova, istaknuta ikonografija trebala poučiti kako svećenstvo, tako i pūk. Ferrarijeve slike smještene su u koru splitske, a Eisenhartove su bile u svetištu sjevernoga broda zagrebačke katedrale.

Srodne postupke historizacije vlastitoga vjerskoga identiteta s prizivom na osnivače i mučenike nalazimo i u XVIII. stoljeću, u drugim velikim središtima. Godine 1712. zadarski nadbiskup Vittorio Priuli oporučno je ostavio zadužbinu za »veliki oltar u crkvi Sv. Donata, koji je kasnije prenesen u katedralu, odakle je uklonjen 1905. Od tog je oltara iz godine 1713. u zadarskom muzeju sačuvan kip sv. Krševana [...] te kip sv. Stošije [...].«⁹³ Na oltaru sv. Donata bio je okupljen mjesni nebeski zbor,⁹⁴ čije su se herojske hagiografije preplitale: sv. Krisogon (Krševan), rimski kršćanin u vrijeme Dioklecijana »svojim utješnim pismima hrabrio je sv. Anastaziju (Stošiju), koju je nekad sam poučavao u kršćanskoj vjeri«, a na svom diplomatskom putu u Carigrad zadarski biskup Donat otkrio je »posmrtnne ostatke sv. Stošije (Anastazije), mučenice sirmijske«. ⁹⁵ Gaspare Negri,

91 O Cosmijevoj narudžbi usporedi: Kruno Prijatelj, *Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale* u: *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti* 6, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1969., str. 37-41; Radoslav Tomić, *Splitska slikarska baština*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002., str. 109-118, i literaturu koju navode. O biografskim podatcima usporedi: Kruno Kamenov, *Ferrari, Pietro* u: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* Bd. 38. München, Leipzig: K.G. Saur, 2003., str. 560. Dva ili tri stoljeća ranije, uređenje nadgrobnoga spomenika mjesnih svetaca u političkoj ikonografiji ima drugo značenje »pa je grob njihova posvećenog zaštitnika ili mjesnog blaženika ponegdje shvaćen i za stanovito utjelovljenje samostojnosti pokrajinskih gradova«. Igor Fisković, *Nadgrobnna plastika humanističkog doba na našem primorju* u: *Dometi* 1-3, XVII., Rijeka: Matica hrvatska, Ogranak, 1984., str. 75; Isti, *Dalmatinski prostori i stari majstori*. Split: Književni krug, 1990., str. 43.

92 Za arhivske podatke usporedi: Uroš Lubej, *Eisenhart, Joannes* u: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* Bd. 33. München, Leipzig: K.G. Saur, 2002., str. 44, 45. O Mikulićevoj narudžbi usporedi: Sanja Cvetnić, *Djela ljubljanskoga slikara Ioannesa Eisenhorda na Kaptolu, u Zagrebu* u: *Acta historiae artis Slovenica* 5, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2000., str. 83-108.

93 Kruno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 753, 755.

94 Sačuvane su skulpture sv. Krševana (Giuseppe Gropelli) i sv. Stošije (Antonio Corradini). Usp. Radoslav Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995., str. 113, reprodukcija na str. 117.

biskup Novigrada u Istri, a potom i porečki biskup oko 1737. godine od venecijanskoga slikara Giuseppea Camerate (Venecija 1676. - 1762.) za župnu crkvu sv. Servula u Bujama naručuje dva prizora, *Čudo sv. Servula*, u kojemu nebeska vizija podupire svečev nadnaravni čin, i *Mučeništvo sv. Servula*, na kojoj je pustinjač i »svetac tršćanske Crkve, [...] mučenik prvih kršćanskih vremena« ikonografski obnovljen u poslijetridentskom duhu.⁹⁶

Kler i plemstvo

Crkvena hijerarhija od pape, vrhovnoga autoriteta Crkve, preko biskupa koji je nadgledao rad i dolično vladanje klera do župnika koji je neposredno zadužen za kršćanski pūk, nositelj je provedbe tridentskih odluka. Prema jednoj od odluka šeste sjednice Tridentskoga sabora, održane 13. siječnja 1547. godine zbog posebne odgovornosti biskupa za provedbu odluka, on je morao stanovati u svojoj biskupiji, a ne u Rimu ili na dvoru.⁹⁷ Rezidencija biskupa u njegovoj biskupiji učinila je njihov izbor i politički važnim, pa je primjerice: »Venecija nastojala da na njenom području budu izabrani biskupi od njena povjerenja.«⁹⁸ Zanimljiva je rasprava o imenovanju novoga biskupa Osora na tajnoj sjednici kardinalskoga zbora 15. siječnja 1575. godine u Rimu. Kardinal Karlo Boromejski zalagao se da se za biskupa izabere Hrvat, obzirom da vjernici u toj biskupiji govore hrvatski, na što mu je papa Grgur XIII. odvratio da pravilo poznavanja jezika vrijedi samo za župe (odnosno župnike), a kardinal Zaccaria Dolfin (Delfinus), prije toga hvarski biskup, naglasio kako mnogi govore talijanski, pa je četiri dana kasnije osorskim biskupom izabran Coriolano Garzadori iz Vicenze.⁹⁹ Tako su slijedom tridentske discipline – i bez poznavanja jezika – u Hrvatsku stigle iznimne osobe poput povjesničara, pjesnika i Michelangelova prijatelja, Lodovica Beccadellija, rodom iz Bolonje, koji je 1555. godine imenovan nadbiskupom u Dubrovniku i ostao na tom mjestu do 1564. godine;¹⁰⁰ potom Theodoro Diedo (Dedo), mletački patricij i prior dominikanskoga samostana SS. Giovanni e Paolo (*Zanipolo*; Sv. Ivan i Pavao)

95 Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 1979., str. 209, 355, 356 [Marijan Grgić].

96 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 272 [Dragutin Nežić]. O Negrijevoj narudžbi i o atribuciji Camerati usporedi: Višnja Bralić, *Slike Giuseppea Camerate u crkvi Sv. Servula u Bujama u: Acta Bulliarum I.*, Buje 1999., str. 129-140; Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo – Pola*. Rovinj, Trst: Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, Unione Italiana – Fiume, Università Popolare di Trieste, 2005., str. 28-32 [Višnja Bralić].

97 Ako imenovani biskup to nije mogao, morao je odustati od biskupske časti. Usp. Ivan Vitezić, *nav. dj.*, 1957., str. 16.

98 »Venezia insisteva che nel suo territorio fossero eletti vescovi di sua fiducia.« Ivan Vitezić, *nav. dj.*, 1957., str. 15.

99 Usp. Ivan Vitezić, *nav. dj.*, 1957., str. 16. Autor navodi izvor: ASV [Archivio Segreto Vaticano; Tajni vatikanski arhiv], Arch. Consist. Acta Miscell., vol. 13, f. 114 i citat zapisnika. Za ulogu poslijetridentskih reformi i oblikovanja jedinstvenoga hrvatskoga jezika usporedi: AA. VV., *Život i djelo Bartola Kašića*. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa u povodu 340. obljetnice Kašićeve smrti. Uredio Nikica Kolumbić. Zadar: Općina Pag, Hrvatsko filološko društvo Zadar, 1994., str. 51-156; Stjepan Krasić, *nav. dj.*, 2004., str. 87.

u Veneciji koji je imenovan biskupom u Korčuli (1611. – 1625.).¹⁰¹ Kao naručitelj podrijetlom iz razvijenih umjetničkih sredina oni donose drugačije zahtjeve, pa i druga umjetnička imena u domaću baštinu.

* * *

Biskup Juraj Drašković, sudionik Tridentskoga sabora, bio je svjestan važnosti saborske odluke da je biskup dužan u školama pri katedralnim i kolegijatskim crkvama ili pri redovničkim središtima osigurati dobru teološku naobrazbu, pa je u Zagrebu 1576. godine osnovao sjemenište (lat. *seminarium clericorum*), črnu školu. Iza njegove odluke stajao je Hrvatski sabor: »Dok je još trajao crkveni sabor u Tridentu, odlučio je 1548. Hrvatski sabor da se dio prihoda napuštenih samostanskih i kaptolskih dobara u Hrvatskoj i Slavoniji upotrijebi za izobrazbu 'učenih župnika i pravovjernih propovjednika'.«¹⁰² Premda diljem Hrvatske stoljećima postoje škole pri crkvama i samostanima, pa i građanske škole, val novoosnovanih sjemeništa u (nad)biskupijama posljedica je tridentskih odluka – 1563. godine to čine Hvarska i Splitska, a potom i Zadarska (1577.), Porečka (1579.), Pulska (1580.) i Trogirska (1663.).¹⁰³ Osim u tim i onim visokim školama koje su vodili dominikanci, franjevci, pavlini i isusovci, talentiraniji su se mladići školovali i u inozemstvu, »po stranskeh orsageh s velikemi stroški« (u stranim državama uz velike troškove), kako je nezadovoljno mrmljao Juraj Habdelić (1674.).¹⁰⁴ Kao pomoć studentima u inozemstvu osnovani su hrvatski za-

100 O njegovim naručiteljskim ulozima u likovnu i graditeljsku baštinu usporedi: Nada Grujić, *Ljetnikovac Lodovica Beccadellija na Šipanu u: Peristol* 12-13, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti SR Hrvatske, 1969.-70., str. 99-106; Kruno Prijatelj, *Za biografiju Pellegrina Brocarda, slikara nadbiskupa Ludovica Beccadellija u: Radovi instituta za povijest umjetnosti* 8, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1984., str. 89-93; Nada Grujić, *Ladanjsko-gospodarska arhitektura 15. i 16. stoljeća na otoku Šipanu u: Zbornik dubrovačkog primorja i otoka II.*, Dubrovnik: Kulturno-prosvjetno društvo »Primorac« 1988., str. 223-273; Ista, *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1991., str. 130; Ista, *Francesco della Volpaia na Šipanu u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1993., str. 79-94; Ista, *La villa di Lodovico Beccadelli nell'isola di Šipan presso Dubrovnik u: AA.VV., Studi in onore di Renato Cevese*. Vicenza: Ed. CISA, 2000., str. 303-312.

101 Usp. Božo Baničević, *Korčulanska biskupija (1300. – 1830.)*. Split: Crkva u svijetu, 2003., str. 141-156., a o naručiteljskim ulozima Cvito Fisković, *Korčulanska katedrala*. Zagreb, Nadbiskupska tiskara, 1939., str. 60, 61.

102 Franjo Emanuel Hoško, Mijo Korade, *Školstvo i crkveni redovi u: Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 192. Usp. također literaturu.

103 »Sve su to bila sjemeništa i škole za latinski kler, a postojala su i sjemeništa za glagoljaše: u Zadru (1607 – 1680, 1746 – 1821), Krku (1715 – 1735) i Priku kod Omiša (1750 – 1807).« Franjo Emanuel Hoško, Mijo Korade, *nav. dj.*, 2003., str. 192.

104 Usp. Juraj Habdelić, *O. A. M. D. G. Pervi otca nassega Adama greh*. Stampano vnmenskom Gradczu: Pri oduetku Widmanstaduissa, 1674. I ranije je Habdelić upozoravao na taštinu učenih ljudi, pa ih u četvrtom dijelu knjige *Zerczalo Marianzko* (1662.), naslovljenu »Nigdorsze gizdati nemora zuerha velike pameti« ošinuo pretjeranu uznositost veleučeni primjedbom da je taj grijeh uočio još apostol Pavao: »Zamerkalje to szueti Paul el Apostol, gdaje rektele: *Znanye napuhava*.« Juraj Habdelić, *nav. dj.*, 1662., str. 82.



8.
Nadgrobna ploča Tome II.
Erdödy († 1624.), Zagreb,
katedrala Uznesenja Blažene
Djevice Marije.

vodi, u kojima je pitomcima iz redova nadarenih sjemeništara ili sinova plemićkih obitelji organiziran odgojni i prosvjetni nadzor:

»Poznato je čak šest takvih povijesnih ustanova, i to u Bologni, Loretu, Beču, Fermu, Garganu i Rimu. [...] Jednako tako mnogobrojni mladići Hrvati studirali su na sveučilištima u Grazu i Trnavi, Padovi i drugdje.«¹⁰⁵

Uz privatnu poduku, djevojčicama plemićkoga i građanskoga staleža naobrazbu su pružale samostanske škole i konvikti koje su držale redovnice, primjerice od 1707. godine uršulinke u Varaždinu.¹⁰⁶

* * *

Raspoloženje i situaciju među svjetovnim staležima i Crkvi odanim naručiteljima u prvim desetljećima nakon Tridentskoga sabora u Hrvatskoj ocrta-va dramatski istup hrvatskoga bana Tome II. Erdödy (? 1558. – Krapina 1624.)

105 Ratko Perić, *Hrvatski zavodi u Europi u: Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 215. Usp. također literaturu.

106 Usp. Rudolf Horvat, *Povijest grada Varaždina*. Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Grad Varaždin, 1993., str. 221. i također Mihaela Ankica Dumbović OSU, *Obrazovno-odgojno djelovanje varaždinskih uršulinki u: AA.VV. 300 godina uršulinki u Varaždinu*. Zagreb, Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003., str. 231.

na državnom saboru u Požunu 1608. godine.¹⁰⁷ Četrdesetogodišnjak s iskustvom od dva desetljeća bitaka s Turcima i uspjeha koji su mu donijeli europsku slavu (Sisak 1593.), pismo zahvale pape Klementa VIII., i red viteza Presvete krvi Kristove,¹⁰⁸ nije imao mnogo strpljenja za teološke dispute. Za razliku od svoga literarnoga suvremenika, bistroga viteza Don Quijotea od Manche, koji srčano juriša na vjetrenjače, neprijatelji s kojima se sukobljuje povijesni ratnik i vitez Toma II. Erdödy nisu utvare nego osmanska vojska i protestantske reforme, najstrašnije dnevne i noćne more tadašnje katoličke Europe. Tijekom sjednice u Požunu¹⁰⁹ presjekao je raspravu o protestantizmu koji se iz Mađarske širio u kopnenu Hrvatsku isukavši mač iz korica kako bi upoznao prisutne sa svojim glavnim argumentom: »Ovim mačem, ako drugačije ne bude moguće, iskorijenit ćemo tu kugu. Još imamo tri rijeke: Savu, Dravu i Kupu, iz njih ćemo dati novim gostima da piju vodu.«¹¹⁰ No nisu svi pripadnici njegova staleža, pa čak ni njegova najbližega roda mislili isto – brat Petar III. bio je sklon protestantizmu – i upravo se u toj podjeli dvoje braće ogledava dramatičnost raspirenih vjerskih (i političkih) strasti.¹¹¹ Toma II. Erdödy pokopan je u zagrebačkoj katedrali, a nadgrobna je ploča [8],¹¹² za razliku od mnogih povijesnih oltara i drugoga inventara, preživjela stoljeća u kojima je katedrala gorila, tresla se i bila izložena stilskoj lustraciji. Prvi se požar razbuktao već u godini banove smrti, u kasno proljeće 1624. godine, slijedili su ga mnogi, na poslijetku i veliki potres 1880. godine, te obnova nakon njega. U apsidi južnoga broda, na zidu uz oltar posvećen Bogorodici, stojeća figura bana u punom ratnom oklopu i danas stoji okružena insignijama banske časti, plemićkoga staleža i motivima mrtve prirode s oružjem koje je ratnik položio tek pred smrt. Likovne simbole grofa, bana i viteza prenosi i epitaf:

»EPITAPHIVUM / ILĽMI DD COMITIS THOMÆ ERDEODY DE / MANIOROĽK MONTIS CLAVDY & COTĽVS VA / RASD COMITIS PPVETVI SACRI ORDINIS RE /

107 Njegov grb se javlja – među ostalima – na sačuvanom oltaru iz 1617. godine u kapelici tvrđave, odnosno Staroga grada u Varaždinu.

108 Usp. Miroslav Vanino, *Isusovci i hrvatski narod I. Rad u XVI stoljeću. Zagrebački kolegij*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1969., str. 274. Pontifikat Klementa VIII. (30. siječnja 1592. – 5. ožujka 1605.) obilježen je velikim državnim i osobnim naporima za provedbom tridentskih odluka, od kojih je potvrda papinskoga autoriteta svoj trijumf doživjela tijekom proslava povodom jubileja 1600. godine.

109 Današnja Bratislava.

110 »Hoc ferro, si aliter fieri non poterit, pestem istam a nobis eliminabimus; Tresque nobis adsunt fluvii, Dravus, Savus, & Colapis, e quibus num novis hospitibus sorbendum dabimus.« Maksimilijan Vrhovac, *nav. dj.*, 1805., str. 330. Usp. također Franjo Emanuel Hoško, Slavko Kovačić, *Crkva u vrijeme katoličke obnove u: Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 166.

111 U pastoralnom radu zagrebačkoga biskupa Petra Domitrovića suvremenici ističu kako je »svojim propovijedima i ispovijedima priveo pravoj vjeri mnogo heretika, među ostalima i grofa Petra Erdödyja (†1613), brata bana Tome, i začetnika hrvatske grane obitelji Erdödy sa sjedištem u Jastrebarskom.« Mijo Korade, *Petar Domitrović 1611-1628*. u: AA.VV. *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*. Zagreb: Školska knjiga, 1995., str. 298. Uredio Jerko Pandžić.

112 Reljef, kamen, oko 340 x 190 cm x 14 cm (stojeća figura bana 185 cm).

DEMPHORIS EQVITIS THAVEĀN REGĀL MAĀRI / SAĀR CĀS REGIÆQ MAĀTIS CONSILIARY / AC REGNĀR DĀL CRO & SCLA OLIM BANI / QVI 17 IANV AÑO DÑI 1624 ÆTATIS SVÆ / AN 66 IN DÑO PIE OBYT«. Predstavljen likovnim i pisanim testamentom, Toma II. Erdödy i dalje ljevicom pridržava vjernoga saveznika, mač, a desnicom kacigu, skinutu u znak štovanja pred velikim raspelom sa suprotne strane nadgrobne ploče. Natpis: »IN DEO VICI.« (U Bogu pobijedih), banovo osobno geslo, prati njegov pogled upućen Raspetomu, ostajući tako vjeran protureformacijski vitez i u vremenu koje sve teže razumije njegovu ratničku odlučnost da brani tridentske odluke i jugoistočne granice utjecaja Rimske crkve.

Ikonografske neispravnosti

Odluka dvadeset i pete sjednice Tridentskoga sabora *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama* nije posebno usmjerena na ikonografiju, nego na obranu uloge slika i skulptura u crkvenoj opremi, na doličnost njihova izgleda i ispravnost vjerskoga doživljaja. Međutim, malo je izravnih akcija poduzeto da se neobične ili nedolične slike uklone. Najpoznatiji europski »slučajevi« vezani su uz tri djela u Firenci, Rimu i Veneciji, gradove u čijim su se kolijevkama odnjihale i najveće umjetničke škole.

* * *

Oltarna slika Francesca Botticinija (Firenca 1446. – 1497.) *Marijino Uznesenje* za grobnu kapelu neoplatonista Mattea Palmierija († 1475.) u benediktinskoj crkvi *San Pietro Maggiore* (Sv. Petar Veliki) u Firenci, bila je prekrivena zastorom kao teološki neispravna, i tako dočekala tržišnu pustolovinu na kraju koje je završila u Nacionalnoj galeriji (National Gallery) u Londonu.¹¹³

* * *

Teži i izravniji bili su napadi na *Posljedni sud*, slavnu zidnu sliku koju je Michelangelo Buonarroti (Caprese 1475. – Rim 1564.) dovršio 1541. godine za Sikstinsku kapelu po narudžbi pape Pavla III. Traktatist Giovanni Andrea Gilio (Fabriano, prva polovina XVI. stoljeća – 1584.) razmatra ju u drugom dijelu *Due dialoghi* (*Dva dijaloga*, 1564.). Michelangelu zamjera puno toga što ga navodi da napravi dugačak popis zbunjujućih nepravilnosti: od pogrešnih ili izostavljenih atributa do nedoličnosti, bespotrebnih izmišljanja, sučeljavanja sakralnih i profanih figura ..., a njegova je estetska osuda *Posljednjega suda* sažeta u načelu: »Stvar je onoliko lijepa koliko je jasna i razbirljiva.«¹¹⁴ Za trajanja Sabora, ali i nakon njega, za *Posljedni sud* bile su godine opasnoga življenja:

»Nije bio izložen samo pismenim napadima, nego je u nekoliko prilika bio u opasnosti potpunoga uništenja i izbjegao mu samo uz znatna sakaćenja. I prije nego što je dovršen, Biagio da Cesena, ravnatelj ceremonija u vrijeme pape Pavla III.,

113 Usp. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Clarendon Press, 1964. [1940.], str. 109.

114 »La cosa tanto è bella; quanto è chiara, & aperta.« Giovanni Andrea Gilio, *nav. dj.* [*Secondo dialogo*], 1986. [1564.], fol. 115r.

pobunio se protiv njega, ali je papa zaštitio umjetnika, koji se brzo osvetio prikazavši svoga protivnika kao Minosa u paklu. Pavao IV. zaprijetio je da će uništiti cijelu sliku i na kraju je naredio Danieleu da Volterra da naslika draperije preko nekih figura. Pio IV. je i dalje bio nezadovoljan i povećao je broj draperija, dok su Klementa VIII. od uništenja slike zaustavili samo apeli Akademije sv. Luke.«¹¹⁵

Dramatičnu neizvjesnost s kojom je *Posljednji sud* preživljavao XVI. i početak XVII. stoljeća opterećivala je činjenica da se nalazi u papinskoj kapeli, u središtu vrtloga koji je htio obnoviti duh Crkve. No papinski je autoritet na posljetku zaštitio njegov opstanak.

* * *

Slika *Posljednja večera* Paola Caliarija zvanoga Veronese (Verona 1528. – Venecija 1588.), veliko djelo dovršeno 1573. godine za blagovaonicu dominikanskoga samostana u Veneciji, iste je godine bila predmet u postupku tamošnje inkvizicije. Optužba protiv slikara i protiv načina na koji je oko stola za kojim bluguje Krist s učenicima uključio figure nedolična ponašanja i staleža, okončana je presudom da neke dijelove slike o svom trošku promijeni. Bilješke sudskoga zapisničara sačuvala su Veroneseovu srčanu obranu časti svoga djela i domišljatost u odgovorima, a usprkos brojnim kraticama i stenogramski pribilježenom sadržaju davnoga dijaloga, dinamični ritam inkvizicijskih pitanja i slikarevih odgovora sačuvaov je svježinu:

»U subotu 18. dana mjeseca srpnja 1573., nakon što je zamoljen od Inkvizicije da se pojavi pred Svetim sudom, Paolo Caliari iz Verone s boravištem u župi *San Samuele*, upitan o svome imenu i prezimenu, odgovorio je kako je gore navedeno. Upitan o svome zanimanju:

ODGOVOR: Ja slikam i stvaram likove.

PITANJE: Zna li razlog zbog kojega ste pozvani?

O. Ne, gospodine.

P. Slutite li zašto?

O. Mogu pretpostaviti.

115 »It was not only exposed to written attacks, but on several occasions was in danger of complete destruction and only escaped with serious mutilation. Even before it was finished, the master of the ceremonies to Paul III, Biagio da Cesena, protested against it; but the Pope stood by the artist, who took an easy revenge by painting his opponent as Minos in Hell. Paul IV threatened to destroy the whole fresco and finally ordered Daniele da Volterra to paint draperies over some of the figures. Pius IV was still dissatisfied and had the draperies increased in number, while Clement VIII was only prevented from completely destroying the painting by the appeals of the Academy of St. Luke.« Anthony Blunt, *nav. dj.*, 1964. [1940.], str. 118, 119. Šire o problemu usporedi: Adriano Prosperi, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano* u: Giuliano Briganti (ur.), *Pittura in Italia. Il Cinquecento II*. Electa Mondadori, 1992. [1988.], str. 581-592. U domaćoj literaturi vezanoj uz problem usporedi: Milan Pelc, *Rotina grafička interpretacija Michelangelova »Posljednjeg suda«* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 17/2, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 32-42; Milan Pelc, *Život i djela šibenskoga bakroresca Martina Rote Kolunića*. Zagreb, Šibenik: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Gradska knjižnica »Juraj Šižgorić«, 1997.

- P.** Recite što mislite, koji je razlog?
- O.** Po onome što su mi rekli prečasni oci, tj. prior samostana *Santi Giovanni e Paolo* (Sv. Ivana i Pavla), čije ime ne znam, on je bio ovdje i Vaša Gospodstva su mu naredila da se na mjestu psa [na slici] naslika Magdalena. Ja sam mu odgovorio kazavši da bih rado učinio sve za moju čast i čast moje slike, ali da ne razumijem kako bi lik Magdalene bio prikladan tamo zbog mnogih razloga koje ću vam kadgod iznijeti, ukoliko mi se pruži mogućnost.
- P.** Koja je to slika o kojoj ste govorili?
- O.** To je slika Posljednje večere koju je Isus Krist blagovao sa svojim apostolima u Šimunovoj kući.
- P.** Gdje je ta slika?
- O.** U blagovaonici redovnika [u samostanu] *Santi Giovanni e Paolo*.
- P.** Je li ona na zidu, na drvu, ili na platnu?
- O.** Na platnu.
- P.** Kolika joj je visina?
- O.** Oko sedamnaest stopa.¹¹⁶
- P.** Koliko je široka?
- O.** Oko trideset devet stopa.¹¹⁷
- P.** Na ovoj Gospodinovoj večeri naslikali ste i druge likove?
- O.** Da, *monsignore*.
- P.** Recite nam koliko je likova i opišite pokrete svakoga od njih.
- O.** Tu je vlasnik gostionice, Šimun. Osim toga lika načinio sam upravitelja, koji je, zamislio sam, došao tamo po vlastitoj volji da vidi kako se stvari odvijaju oko stola. Zatim je dodao: Ima puno likova kojih se ne mogu prisjetiti, s obzirom da sam sliku slikao prije nekog vremena.
- P.** Jeste li slikali druge večere osim ove?
- O.** Da, gospodine.
- P.** Koliko ste ih naslikali i gdje se nalaze?
- O.** Slikao sam jednu u Veroni za prečasne redovnike u *San Nazzaru* koja se nalazi u blagovaonici. Drugu sam naslikao u blagovaonici prečasnih otaca u *San Giorgio* (Sv. Jurju) ovdje u Veneciji.
- P.** To nije Večera Gospodinova. Pitamo Vas samo za slike koje prikazuju Gospodinovu večeru.¹¹⁸
- O.** Slikao sam jednu u blagovaonici [samostana] *Servi* u Veneciji, drugu u blagovaonici [samostana sv. Sebastijana] *San Sebastiano* u Veneciji. Naslikao sam jednu u Padovi za oce u [samostanu sv. Magdalene] *Santa Maddalena* i ne sjećam se da sam naslikao ikoju drugu.
- P.** Na ovoj Večeri koju ste učinili za [samostan] *Santi Giovanni e Paolo*, koje je značenje čovjeka kojemu krvari iz nosa?
- O.** Namjeravao sam prikazati slugu čiji nos krvari zbog neke nezgode.
- P.** Što je značenje naoružanih ljudi, odjevenih kao Nijemci, svaki od njih s hebardom u ruci?
- O.** Ovo zahtijeva da kažem dvadesetak riječi!

116 Visina slike je 555 cm.

117 Širina slike je 1280 cm.

118 Misli na Posljednju večeru na kojoj je ustanovljena euharistija.

- P.** Kažite ih.
- O.** Mi slikari uzimamo si neke slobode kao i pjesnici i komičari, i ja sam prikazao ta dva vojnika naoružana helebardama, jednoga kako pije i drugoga uz njega kako jede na stubama. Oni su tamo postavljeni jer mi se činilo prikladno, s obzirom na to što mi je rečeno, da je vlasnik kuće bio važan i bogat, da treba imati takve sluge.
- P.** A lakrdijaš s papigom na ruci, zbog kojeg ste razloga njega naslikali na tom platnu?
- O.** Za ukras, kako je uobičajno.
- P.** Tko sjedi za Gospodinovim stolom?
- O.** Dvanaest apostola.
- P.** Što radi prvi od njih, sv. Petar?
- O.** Reže janje, kako bi ga poslao na drugi kraj stola.
- P.** Što radi apostol do njega?
- O.** Pridržava posudu, kako bi primio što će mu sv. Petar dati.
- P.** Recite nam što radi sljedeći do njega.
- O.** Drži čačkalicu i čisti zube.
- P.** Za koga vjerujete da je bio prisutan na Večeri?
- O.** Ja vjerujem da je tamo bio prisutan Krist s apostolima. Ali ako na prizoru ima neiskorištena prostora, obogaćujem ga figurama prema mašti.
- P.** Je li itko naručio od Vas da naslikate Nijemce, lakrdijaše i slične stvari na toj slici?
- O.** Ne, gospodine, ali ja sam dobio narudžbu da ukrasim prizor kako mi se čini prikladnim. [Slika] je velika i izgledalo mi je da može sadržavati puno likova.
- P.** Zar ne trebaju ukrasi koje vi slikari običavate dodavati slikama ili prizorima biti dolični i prikladni za temu i glavne likove, ili su oni tu zbog zabave – samo zbog toga jer ste ih zamislili bez ikakva takta i promišljenosti?
- O.** Ja slikam prizore onako kako mi se čini prikladnim i također onoliko dobro koliko mi to moj talent dopušta.
- P.** Čini li Vam se priličnim na Posljednjoj večeri našega Gospodina naslikati lakrdijaše, pijance, Nijemce, patuljke, i slične vulgarnosti?
- O.** Ne, gospodine.
- P.** Zašto ste ih onda naslikali?
- O.** Napravio sam to pod pretpostavkom da su oni bili izvan mjesta gdje je trebala biti večera.
- P.** Zna li da je u Njemačkoj i na drugim mjestima zaraženima krivovjermem uobičajeno na različitim prizorima punima besramnih prostakluka i sličnih izmišljotina izrugivati, iskrivljavati i prezirati stvari svete Katoličke crkve, s namjerom da se lakoumni i neuki ljudi poučavaju lošem nauku?
- O.** Da, to je loše, ali vraćam se onomu što sam rekao, da sam obvezan slijediti što čine moji nadređeni.
- P.** Što su Vaši nadređeni učinili? Jesu li oni možda činili slične stvari?
- O.** Michelangelo je u papinskoj kapeli u Rimu naslikao Našega Gospodina, Isusa Krista, Njegovu Majku, sv. Ivana, sv. Petra, i nebeske dvorjanike. Ali oni su svi prikazani nagi – čak i Djevica Marija – i u različitim pozama s malo poštovanja.
- P.** Zar ne znate da na slici Posljednjega suda na kojoj nikakva odjeća ili slične stvari nisu naslikane, nije bilo potrebno slikati odjeću, i stoga što u tim figura-

ma nema ništa što nije duhovno? Nema lakrdijaša, pasa, oružja, i sličnih lakrdija. I je li se zbog toga ili zbog nekih drugih primjera čini ispravnim da ste naslikali ovaj prizor na način na koji ste učinili i da li ostajete pri tome da je on dobar i doličan?

- o.** Presvjetli gospodine, ja ga ne želim braniti, ali mislio sam da radim ispravno. Nisam uzeo u obzir tako mnogo stvari i nisam želio nikoga zbuniti, tim više što su one figure lakrdijaša udaljene od mjesta na prizoru gdje je prikazan naš Gospodin.

Nakon ovih rečenih stvari, suci su najavili da će gore imenovani Paolo biti obvezan poboljšati i izmijeniti sliku u razdoblju od tri mjeseca od dana ove opomene i da sukladno sa stavom i odlukom Svetoga suda svi ispravci trebaju biti na trošak slikara i da ukoliko on ne popravi prizor, bit će podvrgnut kazni koju nametne Sveti sud. Tako su presudili na najbolji mogući način.¹¹⁹

119 »Die Sabbati 18m(ensi)s Julii 1573. / Constitutus in s(anc)to off(iti)o cora(m) sacro Tribunali D(ominus) Paulus / Caliaris Veronesis p(ictor) habitator in parochia S(anc)ti Samuelis / Et Int(errogatu)s de no(min)e et cogno(min)e: R(espon)dit ut / s(upr)a. In(terrogatu)s De / professione sua. R(espon)dit Io dpingo et fazzo delle figure / Et dict(um) Sapete la causa p(er)che sete costituito: R(espon)dit S(ignor)no: / Ei dict(um) Podete imaginarla: R(espon)dit Imaginar mi posso ben / Ei dict(um) Dite quel ch(e) ui imagine: R(espon)dit Per quello, che / mi fu detto dalli R(everen)di Padri, cioè il Prior de S(an) Zuane / polo, del qual non so il nome, il qual mi disse, ch(e) l'era / Stato qui, et che V(ostre) Sig(n)orie Illu(strissi)me gli haueua dato com(m)issio(n) / che'l douesse far far la Maddalena in luogo de un / Can, et mi gle resposi, Se uolentiera hauearia fatto / quello et altro p(er) honor mio et del quadro; Ei dict(um) / Ma che non sentiu ch(e) tal figura della Maddalena / podesse Zazer ch(e) la stesse bene. Ei dict(um) p(er) molte / ragioni, le quali dirò sempre, che mi sia dato occasion / ch(e) le possa dir. Ei dict(um) che quadro è questo che / hauete no(min)ato. R(espon)dit Questo è un quadro della / Cena ult(im)a, che fece Giesù C(hri)sto al con li sui ap(osto)li / Ei dict(um) In ca de Simeon. Ei dict(um) Dove è questo qua / dro: R(espon)dit In refettorio delli frati de S(an) Zuane polo. / Ei dict(um) ello in muro in taola, o in tela: R(espon)dit In /tela. Ei dict(um) Quanti piedi ello alto: R(espon)dit El puol / esser .17. piedi Ei dict(um) quanto ello largo: R(espon)dit / da .39. in c(irc)ia Ei dict(um). A questa Cena d(el) S(igno)r gli hauete / depento Ministri: R(espon)dit Mon(signor)si. Ei dict(um) Dite quanti / Ministri, et li effetti ch(e) ciascu(n) di loro fann(o): R(espon)dit E'l patron dell'albergo Simon, oltre questo ho fatto / sotto questa figura un scalco, il qual ho finto / ch(e)l sia uenuto p(er) suo diporto a ueder, come uanno / le cose della tola. Deinde subiunxit ghe sono / molte figure, lequali p(er) esser molto, ch(e) ho messo / suso il quadro non me lo ricordo Ei dict(um) / Hauete dipento altre cene ch(e) quella R(espon)dit S(ignor)si / Ei dict(um) quanti ne hauete depente et in che / luogo R(espon)dit Ne fece una in Verona alli R(everen)di / Monici de S(an) Lazar; laqual è nel nel suo refettorio / Dixit ne ho fatta una nel Refettorio d(e)l(i) R(everendi) Padri / di S(an) Zorzi qui in Venezia. Li fu detto questa non / è cena, ne si domanda della Cena del S(ignor): R(espon)dit Ne / ho fatto una nel refettorio di Serui di V(e)netia, et una nel Refettorio di S(an) Sebastian qui in Ven(et)ia. / Et ne ho fatto una in Padoa ai Padri della Maddalena, / Et non mi ricordo di hauerne fatte de altre / Ei dict(um). In questa Cena, che hauete fatto a S. Gioanni / Paulo, che significa la pittura di colui ch(e) li esce / il sangue del naso: R(espon)dit L'ho fatto p(er) un seruo / ch(e) p(er) qualch(e) accidente li possa esser uenuto i [il] / sangue d(e)l naso Ei dict(um) che significa quelli armati / alla Thodesca uestiti con una lambarde / p(er) una in mano: R(espon)dit E'l fa bisogno, che dica / qui uinti Parole. Ei dict(um) ch'el dica. R(espon)dit Nui pittori / [hauemo la] si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti / et i matti, et ho fatto quelli dui Alabardieri un ch(e) / beue, et l'altro, ch(e) magna

Umjesto toga Veronese je – vjerojatno mudro savjetovan od samih naručitelja, venecijanskih dominikanaca – ubrzo promijenio naziv slike u: *Gozba u Levijevoj kući* s natpisom koji upućuje na dio Lukina evanđelja na koje se odnosi: »Luca Cap. V«. Tako je otklonjena sumnja kako se radi o Posljednjoj večeri ili nekoj ikonografski osjetljivijoj temi, a slika je – bez obzira na neobično društvo (»lakrdijaše, pijance, Nijemce, patuljke, i slične vulgarnosti«) – stoljećima ostala vizualnom pratnjom redovnicima za vrijeme blagovanja, sve do premještaja u zbirku Gallerie dell'Accademia u istome gradu.

* * *

I u našoj su slikarskoj baštini poznata ikonografska rješenja koja nakon Tridentuskoga sabora više nisu dopuštena. Jedan od njih je antropomorfni prikaz Presvetoga Trojstva kao jednoga tijela iz kojega izlaze tri glave, prikazan u

appresso una scala morta. / i quali sono messi la, che possono far qualch(e) off(ici)o / parendomi conueniente, ch'l patron della Casa / ch(e) era grande e richo secondo ch(e) mi e stato detto / douesse hauer tal seruitori. Ei dict(um) quel uestito / da Buffon con il papagalo in pugno, a che effetto / l'auete depento in quel Telaro: R(espon)dit Per orname(n)to, / come si fa. Ei dict(um) Alla tauola del sig(nor) qui ui sono / R(espon)dit li Dodedi apostoli. Ei dict(um) sapete S(an) Pietro che è il primo a smembrar l'agnelo. Ei dict(um) che effetto fa S(an) / Piero, che è il primo: R(espon)dit e'l squarta l'agnelo / p(er) darlo all'altro Capo della Tola. Ei dict(um) che effetto fa l'altro ch(e) li e appresso R(espon)dit l'ha un piato / p(er) riceuer quelch(e) li dara S(an) Pietro. Ei dict(um) Dite / l'effetto ch(e) fa l'altro ch(e) è appresso questo R(espon)dit / [Questo è un] l' è uno, ch(e) ha un piron, ch(e) si cura i denti / Et dict(um). Chi credete uoi ueram(en)te ch(e) si troua(s)se in q(ue)lla / Cena: R(espon)dit Credo ch(e) si trouassero C(hri)sto con li suoi / ap(osto)li; ma se nel [spa] quadro li auanza spacio io / l'adorno di figure si come mi vien com(m)esso, et se / condo le inuenzioni. Et dict(um) se da alcuna p(er)sona / ui e stato com(m)esso ch(e) uoi dipengeste in quel quadro / Thodeschi et buffoni et simil cose: R(espon)dit S(ginor) no: Ma / la com(m)ission fu di ornar il quadro secondo mi pare / se, il quale è grande et capace di molte figure / si come à me pareua. Ei dict(um). Se li ornam(en)ti che lui / pittore [sc] è solito di fare conuenienti et proportionati / a (?) terno le solito di fare conuenienti et proportionati / alla materia et figure [pri(nci)p] principali o ueramente / a caso beneplacito secondo ch(e) li uiene in fantasia / Senza alcuna discriptione et giuditio: R(espon)dit. Io / fazzo le pitture con quella consideration ch(e) è / conueniente, che 'l mio intellecto puo capire. / In(terro)g(atus) se li par conueniente, ch(e) alla cena ult(im)a / del signore si conuenga depingere buffoni inibriachi / Thodeschi arma, nani, et simili scurrilita: / R(espon)dit S(ignor) no. [Di] In(terro)g(atus). Perche dunque l'hauete dipinto, l'ho fatto p(er)che presuppono / ch(e) questi sieno fuori [doue] d(el) luoco douesi fa / la cena. In(terrogatu)s. Non sapete uoi, ch(e) in Alemagna / et altri lochi infetti di heresia sogliano con / le pitture diuerse et piene di scurrilita, et simili / inuentione diligare, uittuperar, et far scherno d(e)lle cose della S(ant)a Chiesa Cath(oli)ca per insegnar / mala dottrina alle genti Idiote et ignoranti / R(espon)dit S(ignor) si ch(e) l' è male: ma p(er) che tornerò anchora / quel ch(e) ho ditto, che ho obligo di seguir quel ch(e) / hanno fatto li miei maggiori. Ei dict(um) ch(e) hanno fatto / i u(ost)ri maggiori hanno forse fatto cosa / simile. R(espon)dit Michel Agnolo in Roma nelle / uesti dentro la Cappela Pontifical ui è depento / il n(ost)ro S(ignor) Jesu C(hri)sto, la sua madre et S(an) Zuane / S(an) Piero, et la Corte Celeste, le quale tutte son fatte / nude della Vergine Maria in poi con atti diuersi / et mo con poca reuerentia. Et dict(um) Non sapete uoi / ch(e) depengendo il giuditio uniuersale, nel quale non / si presume uestiti, o simil cose, non occorrea / dipinger ueste, et in quelle figure non ui e cosa / se non de spirito, non ui sono buffoni, ne cani / ne arme, ne simili

Hrvojevu misalu iz 1404. godine,¹²⁰ ili jedne glave s tri položaja (lijevi i desni profil te *en face*) u inicijalu slova »B« u *Misalu Dominika Kálmáncsehija*, oko 1481.-1482. godine [9],¹²¹ i na zidnoj slici iz XVI. stoljeća u svetištu kapele sv. Brcka kraj Kalnika (*triceps*) [10].¹²² Ali one nisu uklonjene.

Primjedbe o nedoličnosti

U vizitacijskim bilješkama naći ćemo ipak primjedbe doličnosti crkvenoga oslika, koje se često pretvaraju u estetske prosudbe o graditeljskoj i likovnoj baštini iz pera stranih i domaćih vizitatora. To su prva zabilježena kritička mišljenja obrazovanih ljudi – uz putopisce i lokalne kroničare – o umjetnosti toga vremena, kao i o starijim razdobljima, pa za povijesna razmišljanja o različitim povijesno-umjetničkim problemima predstavljaju vrlo vrijedan izvor. Lorenzo Albertini, jedan od članova prve apostolske vizitacije Dalmacije, u pismu iz Splita (9. travnja 1579.) opisuje situaciju u Hvarskoj biskupiji i Splitskoj nadbiskupiji:

buffonarie: R(espon)dit Et se li pare / p(er) questo o p(er) qualunq(ue) altro essemplio di hauer / fatto bene di hauer dipinto q(uest)o quadro in quel m(od)o / ch(e) sta et se'l uol defendere [sc'] ch(e)l quadro stia / bene, et condeoentemente: R(espon)dit S(ignor) Ill(ustrissi)mo no che / no lo uoglio defender; ma pensaua di far bene. Et / ch(e) non hò considerato tante cose, Pensando di / non far desordine nisuno tanto piu, ch(e) quelle / figure di Buffoni sono di fuora d'(e)l luogo doue è / il n(ost)ro Sig(no)re. / Quibus habitis. D(omi)ni decreuerunt sup(radic)tu(m) D(ominum) Paulu(m) / teneri et obbligandu(m) esse ad corrigendu(m) et obligan / et emendandu(m) pictura(m) de qua in constituto / ita, ut conueniat ultim(a)e cen(a)e D(omini) arbitrio S(anc)ti / Tribunalis infra terminu(m) trium mensiu(m) connumerandor(um) / a(b) die prehionis correctionis faciende / iuxta arbitriu(m) pra(e)d(i)c(t)um S(anc)ti Tribunalis connumerandor(um) / suis expensis cu(m) com(m)inatione sub penis / Sacri Trib(una)lis imponendis. Et ita decreuerunt / o(mn)i mel(iori) m(od)o.« Zapisnik je sačuvan u Tajnom arhivu u Vatikanu (Archivio Segreto Vaticano, Sant' Uffizio, Processi, 6, 33), a za prilagođeni prijevod korišteni su različiti objavljeni transkripti: Armand Baschet, *Paolo Veronese* u: *Gazette des Beaux-Arts* 23, Pariz: Charles Blanc, 1867., str. 378-382; Pietro Caliarì, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*. Rim: Forzani e c., tipografi del Senato, 1888., str. 102-105; Philipp P. Fehl, *Veronese and the Inquisition* u: *Gazette des Beaux-Arts* 58, VI. serija, Pariz: Georges Wildenstein, 1961., str. 325- (354); Elizabeth Gilmore Holt (ur.), *A Documentary History of Art. Volume II Michelangelo and the Mannerists. The Baroque and the Eighteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982. [1947.], str. 65-70; Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, *Veronese. L'opera completa*. Milano: Electa Mondadori, 1995., str. 558, 559. Usp. također Richard Cocke, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*. Williston, Vermont: Ashgate Publishing Limited, 2001.

120 Neznani sitnoslikar, *Presveto Trojstvo s tri glave*, 1404., tempera na pergamentu, 57 x 40 mm, *Hrvojev misal*, fol. 212 [211]. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.

121 Neznani sitnoslikar, *Presveto Trojstvo kao figura s tri lica*, oko 1481.-82., u inicijalu slova »B«, fol. 136v i sitnoslika uz *Tijelovo* u inicijalu slova »A«, fol. 137, *Missale Dominici Kálmáncsechi*, tempera i pozlata na pergamentu, 323 x 166 mm. Zagreb, Riznica zagrebačke katedrale, inv. br. 355.

122 Neznani slikar, *Presveto Trojstvo kao figura s tri lica*, XVI. st., zidna slika. Kalnik, kapela sv. Brcka.



9.
Slovo »B« sa sitnoslikom
Presvetoga Trojstva (oko 1481.-
82.), Misal Dominika
Kálmáncsehija. Zagreb,
Riznica katedrale.



10.
Presveto Trojstvo (XVI. st.),
Kalnič, kapela sv. Brcka.

»Svi ti krajevi imaju prekrasne crkve i bile bi preuzvišene, kad ne bi bilo turskih upadica, koji su [ih] opustošili i pustoše [ih]. Crkve u mnogim mjestima građene su sa svodovima, lijepo su, s krasnim stupovima, tako da smo ih našli, jednu čak koja je imala stajati 600 škuda. [...] Ovdje [u Splitu] ima dovoljan broj svećenika, katedralna crkva što je nekad bila hram Jupitera olimpskog, podignut od Dioklecijana, veličanstvena je, ali malena.«¹²³

U izvještaju o pohodu Brseču u Istri biskupski pomoćnik Domenico Velico (23. studenoga 1658.) za župnu crkvu piše: »Malena je, ali skladna. Ima orgulje i propovjedaonicu. Nema ispovjedaonica, te naloži da se odmah naprave dvije. Kor je njemačke izrade i vrlo lijep.«¹²⁴ pri čemu se sintagma »njemačke izrade« odnosi na stil, gotiku,¹²⁵ a nalog za izradom ispovjedaonica, doličnoga crkvenoga namještaja za sakrament koji su protestanti nijekali, slijedi tridentску obranu ispovijedi.

No nisu uvijek vizitatori bili zadovoljni viđenim građevinama i njihovom opremom. Arhidakoni koji obilaze Zagrebačku biskupiju, najčešće su i rođeni u njoj, ali su školovani na nekom od sveučilišta u Carstvu ili na Apeninskom poluo-toku, gdje su privremeni dom nalazili u hrvatskim zavodima. Osim teološke, filo-

123 Tea Perinčić, *nav. dj.*, 1998., str. 169.

124 AA.VV., *Dalle parti arciducali [...]*, *nav. dj.*, 2003., str. 127 [117].

125 Usp. AA.VV., *Dalle parti arciducali [...]*, *nav. dj.*, 2003., str. 311, bilj. 182: »U izvorniku 'di lavoro todesco', što označava gotički stil.«

zofske, pravne i prirodnoznanstvene naobrazbe iz tih su gradova ponijeli i sjećanje na njihovo umjetničko ozračje, a potom su se, živeći na Kaptolu, svakodnevno susretali s najboljim što je njihova biskupija mogla naručiti u graditeljstvu i u opremi unutrašnjosti katedrale, biskupske palače i kanoničkih kurija. Kada bi se po biskupovom nalogu s kaptolske uzvisine spustili u pohod svojih arhiđakonata i suočili s pučkim oslikom drvenih kapela na njihovu području, bez imalo ustezanja bili su spremni za njih zapisati kako su načinjeni »užasno«, »nakažno« (lat. *monstruose*). U svetištu sačuvane kapelice sv. Apostola u Buševcu vizitator razlikuje zidni oslik pučkoga nevježe (kraj XVII. stoljeća) od drvenoga glavnoga oltara Michaela Komersteinera (početak XVIII. stoljeća). Bilježeći osnovne podatke o građi i inventaru on prosuđuje (19. lipnja 1799.):

»Ona je sagrađena od tvrdih drvenih greda, dosta dobra, [...] cijela pokrivena askama, svetište je doduše oslikano, ali jako grubo (loše), nema poda. U svetištu je [...] oltar ukrašen stolarskim i kiparskim radom, doduše star ali lijepo pozlaćen. Na sredini je kip sv. Ivana Krstitelja, rad stolara i kipara, lijepo pozlaćen.«¹²⁶

Izvore za poznavanje onovremene prosudbe graditeljske i likovne baštine, njezine vrijednosti i »konzervatorskih« procjena stanja pojedine građevine, pružaju i zapisi u župnim spomenicama koje je župnik podastirao na uvid vizitatoru. U jednoj takvoj spomenici, prema procjeni župnika Adalbertusa Blasuna (Blažun) iz prvih desetljeća XIX. stoljeća u Turopolju stoji da je crkva u Starom Čiču u tako lošem stanju da izgleda kao »ruševina slična Medvedgradu«.¹²⁷ Stara staroćička crkva danas više ne postoji, a obnovljeni Medvedgrad postao je poredbeni pojam posve drugačijega konzervatorskoga značenja. Za razliku od te lokalne usporedbe, učeni vizitator Agostino Valier u izvještaju (1579.) o zbornoj crkvi sv. Marije u Pagu, za sliku *Bogorodica sa svecima* zapisuje općenitu tridentsku presudu da je nedolična (»indecens«), ali to se također »po svoj prilici odnosi na njezinu oštećenost a ne na likovnu kvalitetu«.¹²⁸

Profane, alegorijske i znanstvene teme

Traktatisti koji su razrađivali odluke Sabora ili tek upućivali umjetnike i naručitelje u poslijetridentski duh, nisu se ograničavali na djela namijenjena crkvenoj opremi. Bolonjski kardinal Gabriele Paleotti (Bolonja 1522. – Rim 1597.) u nekoliko poglavlja odgovara na pitanja što je to profano slikarstvo, zašto pos-

126 Usp. Nadbiskupski arhiv Zagreb. Protokoli br. 146/II. Kanonske vizitacije. A[rhiđakonat] Turopolje [1799.], p. 189., i Đurđica Cvitanović, *Turopoljske ljepotice u: Kaj 5-6, VII.*, Zagreb: Kulturno-umjetničko društvo »Ksaver Šandor Đalski«, svibanj-lipanj 1974., str. 84. Autorica navodi prevoditelja »prof. Ivan Filipović, arhivist Arhiva Hrvatske u Zagrebu«.

127 »Sit ruina Medvetgrad similis.« Citat prema zapisu njegova nasljednika, župnika Jurja Rusana. *Liber Rerum Memorabilium pro Parochia Vetero=Chichensi, Inceptus Anno 1830. sub me Parocho Georgio Ruszan. Loci profati. Thomulus primus*, str. 19. Župa Staro Čiče, Župni arhiv.

128 Radovan Ivančević, *Najstariji opis paške zborne crkve. Vizitacija Augustina Valiera 1579. godine u: Peristil 25*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1982., str. 86. Slika se nalazila na bočnom oltaru sv. Petra i Pavla obitelji Paladinić, a dio koji se odnosi na sliku glasi: »habet quandam cruce[m] et imaginem Dei Matris et Sanctis indecens«. Isti, 1982., str. 83.

toji, koja mu je uloga i najčešće pogrješke u njemu. Obrazlaže zbog čega ono nije dopušteno u crkvama, i na posljeticu zaključuje da u profanom slikarstvu opasnost »ne uzrokuju [prikazane] stvari, nego način porabe, odnosno naše zloporabe«. ¹²⁹ Najviše mu zamjera pomanjkanje reda po kojemu bi gledatelj razlikovao korisne i važne stvari od manje vrijednih, »tvoreći velikim dijelom zbrku u stvarima svijeta, i u znanostima, i u umjetnostima, i u vrijednostima, i drugim djelima«. ¹³⁰ Poglavlje traktata naslovljeno »O slikama Jupitera, Apolona, Merkura, Junone, Cerere, i drugih lažnih bogova« odlučno započinje: »može se dobro razumijeti što osjećamo prema prikazima lažnih bogova«. ¹³¹ Ako ih se ipak zadrži, nastavlja Paleotti, potrebno ih je »iz kršćanskoga opreza držati na tako zabitu mjestu, da se razabere velika razlika između ovih [prikaza], i onih na kojima su časne kršćanske osobe«. ¹³² Bolonjski kardinal posljednjima daje prednost ne samo zbog sadržaja, nego i zato što se preko njih ostvaruje ono što je »glavni i pravi« zadatak umjetnosti, a to je »sjediniti ljude s Bogom«. ¹³³

U franjevačkom samostanu sv. Ivana Krstitelja u Varaždinu, na odvojenu mjestu u produžetku zapadnoga krila, Ivan Krstitelj Ranger, podrijetlom iz Tirola (Götzens kraj Innsbrucka 1700. – Lepoglava 1753.), oslikao je 1750. godine svod ljekarne [11] sa složenim ikonografskim programom. U njega su uključena četiri počela, personifikacije kontinenata, starozavjetni prizori i alegorijske skupine. ¹³⁴ Enciklopedijske vizualizacije intelektualnoga naslijeđa Zapada tipična su ikonografska rješenja za skulpturalni ures glavnih portala zapadnih pročelja srednjovjekovnih crkava, osobito u gotici. ¹³⁵ Rangerov pristup temi posve je drugačiji i u tumačenju pojedinih motiva i u cjelokupnom programu. Pavlinski slikar i redovnički laik za varaždinske franjevce oslikava prostor u kojemu su veličanstveni antički bogovi koji simboliziraju počela – poput gromovnika Jupitera s atributima orlom i strijelama, morskoga silnika Neptuna s trozupcem, Tritona s morskoumornom trubljom, zavodljive Venere koja se rađa iz mora ili hromoga kovača

129 »[...] non nasce dale cose, ma dall'vso; ò abuso nostro [...]« Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle Imagini Sacre et Profane diuiso in cinque Libri. Libro Secondo*. In Bologna per Alessandro Benacci, 1582., 127r.

130 »[...] nasce gran parte della confusione in tutte le cose del mondo, & nelle scienze, & nelle arti, & nelle virtù, & nell'altre operationi [...]« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 127r.

131 »Delle pitture di Gioue, di Apolline, Mercurio, Giunone, Cerere, & altri falsi Dei. [...] bene assai si può comprendere quello che sentiamo dalle pitture de' falsi Dei [...]« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 121v.

132 »[...] secondo la prudentia christiana tenerle in luoghi tanto remoti, che si conoscesse che fa gran differenza tra queste, & quelle di persone Christiane & honorate.« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 124v.

133 »[...] per vnire gli huomini con Dio, che è il fine vero & prencipale, che si pretende in queste imagini.« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 67v.

134 Usp. Marija Mirković, *Barokni program Rangerove stropne slike u franjevačkom samostanu u Varaždinu u: Godišnjak Gradskog muzeja Varaždin V*, Varaždin: Gradski muzej, 1975., str. 97-106; Paškal Cvekan, *Djelovanje Franjevaca u Varaždinu*, Virovitica: samizdat, 1978., str. 154-158. Cvekan ponavlja ikonografsko čitanje sadržaja koje je razriješila Marija Mirković, ali pretpostavlja kako oslikani prostor nije ljekarna nego kapela sv. Didaka.

135 Usp. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints I*. Pariz: Presses universitaires de France, 1955., str. 143-144.



11.
Ivan Krstitelj Ranger,
*Alegorijsko-mitološki oslik
Ljekarne* (1750.), Varaždin,
franjevački samostan sv.
Ivana Krstitelja.

Vulkana. Međutim, oni su prikazani kao djeca u igri, bez spola i siline kojom su se strastveno obrušavali jedni na druge, i na smrtnike u dotadašnjoj umjetničkoj tradiciji. Poganska su božanstva pretvorena u travestije, oduzeta su im božanska »čast i dostojanstvo, koji im ne pripadaju, štoviše koji silno vrijeđaju pobožne kršćanske oči«,¹³⁶ što je njihovim prikazima posebno zamjerao Paleotti. Tragični letač Ikar, koga prepoznajemo u dječaku koji se rukama drži za perje na krilima, gubi dramatski naboj svoje sudbine po kojoj on pada žrtvom želje za neopreznim uzletom tijela i – metaforički – uma. Činjenica da je u osliku ipak primijenjen ikonografski repertoar antike isključuje Cvekanovu (1978.) pretpostavku da se radi o osliku kapelice sv. Didaka, koja se arhivski također spominje negdje u franjevačkoj rezidenciji.¹³⁷ Premda se radi o osliku prostorije koja je odvojena od stambenih prostora i od samostanske crkve, ona je dio franjevačkoga kompleksa. Posve bi bilo nevjerovatno da bi franjevački naručitelji, među kojima se

136 »[...] honore & dignità, che non gli si deve: anzi che grandemente offende gli occhi pij de' christiani [...]« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 124r.

137 Usp. Paškal Cvekan, *nav. dj.*, 1978., str. 154-158.

ističe franjevac *apothecarius* Wolfgang Fraundienst († 1754.), rodом iz Ptuja, pristali na takvu nedoličnost da se u liturgijskom prostoru udomi ikonografija iz antičkoga mita – doduše duge i poznate – ali ipak poganske likovne tradicije. Ranger je mitološke protagoniste združio s rjeđe prikazivanim pripovjednim prizorima iz života starozavjetnih proroka: Ilijin uzlaz u ognjenim kolima u nebo simbolički upućuje na Vatru, Jonino izbavljenje iz ždrijela velike ribe na Vodu, Ezekijelova vizija mrtvih kojima je udahnut život na Zrak, a izbavljenje ukopanoga Danijela iz bunara na Zemlju. Unos motiva četiriju počela u prostoriću namijenjenu liječenju tijela razumijemo također iz tradicije:

»U srednjovjekovnoj medicini izražena je misao o jedinstvu čovjeka s prirodom, pa čak o jedinstvu modela Svijeta, koji se ponavlja u reduciranom obliku, i ljudskoga tijela, kao odnos makrokozmosa i mikrokozmosa. Zemlji odgovaraju noge, kosti (kao kamen) i kosa (kao raslinje), Vodi (Moru) odgovara želudac, u koji se sve slijeva kao rijeke u Ocean, Zraku odgovaraju pluća, Vatri (Svjetlosti) oči, vid. To je formulirao Origen, preuzeo Honorius d'Autun u svom *Elucidariumu*, a ilustrirano je minijaturama *Hortus Deliciarum* alzaške opatice Herrade de Landsberg.«¹³⁸

Na istočnoj strani zidnoga oslika, u smjeru svetišta samostanske crkve sv. Ivana Krstitelja nalaze se prizori koji upućuju na počelo Zemlje (Danijel, Četiri kontinenta oko globusa), oni nasuprot njima na zapadu značenjski su vezani uz Vatru (Ilija, Zeus, Vulkanova kovačnica, personifikacija Zime prikazana kao starac koji se grije uz Vatru), uz jedini prozorski otvor na sjevernome zidu smješteni su prizori počela Zraka (Ezekijel, Ikar, personifikacije vjetrova), a nasuprot njemu na jugu prikazi Vode, (Jona, Neptun, Triton i travestija Venere).

U cijeloj zamisli ove složene ikonografije još se nismo odmakli mnogo od srednjovjekovnoga repertoara motiva i tema, premda su likovno protumačene s onom slobodom koja je dopuštena kada izgube čast obveznih figura, i u skladu s poslijetridentskim zazorom od odavanja poštovanja poganskoj tradiciji. Personifikacije Četiriju kontinenata (ili kraja svijeta) osim prenesena značenja koje upućuje na počelo Zemlje [12], nose i izrazite značajke poslijetridentskoga duha. One slijede obrasce koje je oblikovao Cesare Ripa (Perugia, oko 1555. – vjerojatno Rim 1622.) u djelu *Iconologia* (*Ikologija*, 1593.), vodiču kroz alegorijski govor.¹³⁹ U naslovu prvoga izdanja, nakon objašnjenja što on pod tim nazivom shvaća: »Ikologija ili opis općih prikaza koji su izvađeni iz antike i s drugih mjesta od Cesara Ripe Peruđinca.«, Ripa je jasno naznačio tko su ciljani korisnici njegove knjige: »Djelo korisno i neophodno pjesnicima, slikari-

138 Radovan Ivančević, *Grci su bili u pravu: postoje samo četiri elementa!* u: *Encyclopaedia moderna* 46, XVI, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut »Ruđer Bošković«, 1996., str. 37.

139 O razlici pojmova personifikacija ili alegorijska figura i alegorija usporedi: Roelof van Straten, *Uvod u ikonografiju*. Prevele Martina Wolf-Zubović i Maya de Graaf. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003., str. 28-47. Usporedi također literaturu, osobito upute o priručnicima i zbirkama reprodukcija, str. 98-109.



12. Ivan Krstitelj Ranger, *Personeifikacije četiriju kontinenata* (1750.), Varaždin, franjevački samostan, nekoć ljekarna, detalj zidnoga oslika.

ma i kiparima za prikaz vrлина, poroka, ljudskih osjećaja i strasti.¹⁴⁰ *Ikologija* je vrlo utjecajna u XVII. i u XVIII. stoljeću, o čemu najbolje svjedoče brojna talijanska izdanja, a potom i prijevodi na njemački, francuski, nizozemski i engleski.¹⁴¹ Srodni su priručnici postojali i ranije, pa se Ripa njima i služio u sastavljanju svoga, ali popularnost njegove *Ikologije* nadmašila je sve ostale.¹⁴² Kao koristan priručnik bila je prisutna u brojnim europskim umjetničkim radioni-

140 *ICONOLOGIA OVERO DESCRIZIONE DELL'IMAGINI UNIVERSALI CAVATE DALL'ANTICITÀ ET DA ALTRI LUOGHI* Da Cesare Ripa Perugino. *OPERA NON MENO UTILE, che necessaria a Poeti, Pittori & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*. IN ROMA Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. M. D. XCIII. O recepciji djela uspoređi: Elizabeth McGrath, Ripa, Cesare u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 26. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 415-416, a o ilustracijama Stefano Pierguidi, Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's *Iconologia* u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXI, London: The Warburg Institute, University of London, 1998., str. 158-175.

141 Usp. Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*. Firenze: Leo S. Olschki, 1939. Posebno je raskošno osamnaestostoljetno talijansko izdanje u pet svezaka *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi* [...]. In Perugia nella Stamperia di Piergiorgio Costantini, 1764.-67.

142 Elizabeth McGrath navodi kako »mu je najvažniji izvor nesumnjivo bio *Hieroglyphica* (Basel, 1556.) Pieria Valeriana (1477. -1558.), enciklopedija simboličkih značenja gotovo svega u prirodnom svijetu, prikladno poredana po alegorijskim konceptima.« [His most important source was undoubtedly the *Hieroglyphica* (Basle, 1556) of Pierio Valeriano

cama. U prosincu iste godine kada je Ranger dovršio oslik (1750.), Giovanni Battista Tiepolo stiže u Würzburg, i ubrzo počinje s radom na velikom zidnom osliku s alegorijom četiriju kontinenata nad reprezentativnim stubištem kneževske i biskupske palače (*Residenz*) za koji je također posegnuo za Ripinim opisima.¹⁴³ Tekst i ilustrirane personifikacije razlikuju se u različitim godinama i kod različitih izdavača, a kasnija se izdanja koriste više Ripinim idejama nego što dosljedno slijede izvornik.¹⁴⁴

Rangerova personifikacija Europe u Varaždinu, prva s lijeva, prema Ripinu prijedlogu jedina je kraljevski odjevena i okrunjena, čime je jasno naznačena kolonijalna nadmoć Europe u odnosu na druge kontinente. No, s današnjom sviješću nije moguće suditi Rangerov ikonografski odabir, pa ni Ripin neupitni stav:

»Europa je prvi i glavni dio svijeta, prema Pliniju, [...]. Odijeva se bogatom kraljevskom odjećom i u više boja zbog bogatstva što se u njoj nalazi i (kako veli Strabon u 2. knj.) da bude različita od ostalog dijela svijeta. Kruna što je drži na glavi, treba pokazati da je Europa uvijek bila superiorna i kraljica cijelog svijeta.«¹⁴⁵

Figura Azije koja kleči, sučeljena na desnom rubu skupine, slijedi ju po bogatstvu odjeće jer ona »pokazuje ne samo obilje koje vlada u ovom dijelu svijeta, nego i nošnju tih naroda.«¹⁴⁶ Uz nju stoji Amerika, naga, tamne puti, s ukrasom od šarena perja na glavi, i potom Afrika, slonovski sive pūti, označena egzotičnim ukrasima na nagom tijelu: bjelokosnom ogrlicom, narukvicom visoko podignutom na nadlakticu, naušnicama i ukrasom od perja i zlata na tamnoj kovrčavoj kosi. U opisima kontinenata Ranger ne slijedi doslovno Ripin tekst, jer mijenja spol personifikacija, kao što je travestirao i antička božanstva. Sve figure kontinenata trebale bi biti ženske, a kod Rangera je to samo Europa. Ostale su personifikacije mladići. Izostavlja također brojne atribute kontinenata koje predlaže Ripa, poput životinja i cvijeća koji ih simboliziraju, ali ponešto i dodaje, odnosno mijenja. Europina kruna je habsburška, a na plavoj pozadini neba jasno svjetluca križ kojim je nadvišena. Kristijanizirana habsburška Europa ujedno je i jedini ženski lik među dvadeset i tri protagonista mitološko-alegorijskoga i starozavjetnoga programa, ali ne i jedini na cjelokupnom zidnom os-

(1477-1558), an encyclopedia of symbolic meanings for virtually everything in the natural world, conveniently indexed under allegorical concepts.] Usp. Elizabeth McGrath, *nav. dj.*, 1996., str. 415-416.

143 O Tiepolovu djelu usporedi: Peter O. Krückmann (ur.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München, New York: Prestel, 1996. Prema upisanoj dataciji oslik je dovršio 1753. godine, a Würzburg napušta 8. studenoga 1753. godine.

144 Hrvatsko izdanje – Cesare Ripa, *Ikonologija*. Split: Laus, 2000. – izašlo je u prijevodu Branka Jožića, s predgovorom Joška Belamarića. Temelji se na džepnom izdanju iz 1988. godine (Torino: Fogola Editore), priređenom po izdanju izašlom za Ripina života (Padova: Tozzi, 1618.). Hrvatsko je izdanje uredničkim zahvatima pojmovno obogaćeno prema kasnijem izdanju iz 1628. godine, primjerak kojega čuva franjevački samostan u Imotskom. Usp. Joško Belamarić, *Predgovor hrvatskom izdanju Ikonologije Cesara Ripa* u: Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 23 i bilj 66.

145 Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 213, 214.

146 Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 211.



13.
Ivan Krstitelj Ranger, *Starac koji se grije uz vatru* (1750.), Varaždin, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja, nekoć ljekarna, detalj zidnoga oslika.

lava. Zodijački znakovi naznačuju proljetne i ljetne mjesece koji okupljaju najznačajnije blagdane posvećene Mariji, od Navještenja (25. ožujka) do Uznesenja na nebo (15. kolovoza), pa je ona ovdje i kraljica toga dijela liturgijske godine. Nakon Tridentskoga sabora motiv zodijačkoga niza češće se javlja u sklopu mitološko-alegorijske ikonografije nego kršćanske,¹⁴⁹ ali naručitelji oslika u Varaždinu nisu se zadovoljili provjerenim konvencijama, nego autoritetom učenih unose složene ikonografske spojeve u kojima biblijski i mitološki sadržaji upućuju na isti pojam. Bez arhivske potpore, ali na osnovi neuobičajena ikonografska virtuoiziteta, Paškal Cvekan (1978.) je zaključio:

»Idejnu zamisao za ovu sliku, koja je duboko teološki osnovana, dao je ne samo o. Wolfgang Fraundienst kao svećenik i predstojnik Rezidencije varaždinskog nemoćišta i ljekarne, nego i drugi Franjevci, lektori na teološkom samostanskom učilištu u Varaždinu (Gludovacz, Fuček, Prettinger i Oppicz).«¹⁵⁰

liku. Kao i kod većine drugih suvremenih umjetnika, i Rangerovo nadahnuće *Ikonologijom* prijeći da figure u strogom smislu razumijemo kao »Ripine«. Tako starca koji se grije uz vatru [13] na sjeverozapadnoj bazi češkoga svoda razumijemo i kao prikladni *genre*-motiv uz počelo Vatre i kao odjek Ripine personifikacije Zime: »Sijedi i naborani starac ili starica odjeven u sukno i krzno, koji nalazeći se za stolom uz vatru pokazuje kako jede i grije se.«¹⁴⁷ Isto vrijedi i za muške personifikacije Vjetrova na susjednim sfernim trokutima. Oni spajaju nekoliko odlika Eola (žezlo), Eura (maurska put, istočni smjer), Fena ili Zefira (mladenački izgled), i drugih personifikacija vjetrova.¹⁴⁸ Uzmah njihovih draperija i pokreta prilagođeni su prostornom položaju uz prozor, i u smjeru motivirani stvarnim lahorom koji kroz njega struji u prostoriju.

Pravu ikonografsku motivaciju svim figurama pruža još jedna ženska, ali novoza-vjetna osoba. Marija okrunjena nazubljenom krunom, prikazana kao Kraljica Neba (lat. *Regina Coeli*) s vladarskim žezlom na tjemenu svodnoga oslika kompozicijski dominira cjelinom. Postavljena je pred lukom vrpce na kojoj je odsječak zodijačkoga niza – simboli od ovna do

147 Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 117.

148 Usp. Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 539-543.

149 Usp. Vladimir Marković, *Slika Francesca Albanija u Zagrebu u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 131-134.

150 Paškal Cvekan, *nav. dj.*, 1978., str. 157.

Daljnji vizualni dokaz u tom smjeru nalazimo upravo u zamisli po kojoj se određeno vrijeme godine prikazuje položajem zvijezda, odnosno zodijskom konstelacijom, ali i motivom Sunca u sutonu na sjeverozapadu, te u motivu globusa koji okružuje pobožna skupina četiriju kontinenata, vezana uz počelo Zemlje. U globusu i na karti nebeskoga svoda na Rangerovoj zidnoj slici prepoznajemo odjeke znanstvene mode u likovnim prikazima, čiju su pojavu u Rimu Maurizio Fagiolo dell'Arco i Silvia Carandini (1978.) nazvali »znanstvenim mentalitetom« (tal. *mentalità scientifica*): »Više puta izražen osjećaj beskonačnoga, vrijednost dinamizma (orbitalnoga), novo shvaćanje prostora između kontinuiteta i progresije, vrijednost koja postaje sustavom.«¹⁵¹ Od optičkih opservacija Athanasiusa Kirchera, prikazanih u *Ars magna lucis et umbrae* (1645.) do astronomskih saznanja Johna Flamsteeda, posthumno objavljenih u *Atlas caelestis* (1729.), znanost je našla odjeka u ikonografskim rješenjima.¹⁵² Posebnu popularnost stekle su grafike s položajima planeta kakve nalazimo u djelu bavarskoga fizičara Johanna Gabriela Doppelmayra (Doppelmair; Nürnberg 1677. – 1750.). Učenja Poljaka Nikole Kopernika, Nijemca Johannesa Keplera, Talijana Galileia Galileia, Nizozemca Christiaana Huygensa, Francuza talijanskoga roda Jeana Dominiquea Cassinija, Engleza Johna Flamsteeda i drugih predhodnika združio je s vlastitim u monumentalnom astronomskom djelu *Atlas Caelestis in quo Mundus Spectabilis et in Eodem Stellarum Omnium Phænomena Notabilia* (1742.), izdanom u Nürnbergu,¹⁵³ a popularnost zemaljske i nebeske kartografije u kolonijalnoj ekspanziji Europe potaknula je i brojne druge izdavače.¹⁵⁴ Odsječci nebeskoga pogleda sa zodijskim simbolima koji upućuju na položaje zvijezda u pojedinom razdoblju godine, projicirani su na ravnu površinu prema pravilima aritmetike i geometrije (lat. *tam Arithmetice quam Geometricè exhibentur*¹⁵⁵), i s uzornom kartografskom vještinom. Grafički listovi iz Doppelmayrova *Atlas Caelestis* s grafičkim prikazima gibanja planeta, kao i oni ostalih suvremenih izdavača, opremljeni su alegorijskim skupinama antičkih božanstava, okupljenih oko središnje alegorijske figure vjere ili Crkve ili pak Marije kao personifikacije obaju, dakle srodno Rangerovim zidnim slikama u varaždinskoj ljekarni.

Ikonografska zamisao Rangerova zidnoga oslika poslijetridentiskim je zagrljajem obuhvatila veliki dio povijesnoga vizualnoga iskustva. Tumačenje

151 »Il senso dell'infinito, più volte esibito, il valore del dinamismo (orbitale), il nuovo concetto di spazio tra continuità e progressione, il valore che acquista il Metodo.« Maurizio Fagiolo dell'Arco, Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Rim: Bulzoni Editore, 1978., sv. II., str. 55.

152 Usp. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta*. Romæ ex typographia Ludovici Grignani, 1646.; John Flamsteed, *Atlas caelestis*. London: Margaret Flamsteed, James Hodgson, 1729.

153 Johann Gabriel Doppelmayr, *Atlas Caelestis in quo Mundus Spectabilis et in Eodem Stellarum Omnium Phænomena Notabilia*. Nürnberg: Homänsche Erben, 1742.

154 Doppelmayrov izdavač Johann Baptist Homann i njegovi nasljednici u Nürnbergu imaju brojnu konkurenciju, među kojima je i nekadašnji Homannov učenik, Georg Matthäus Seutter. Likovno raskošno opremljene atlase tiskao je u Beču i u Augsburgu (*Atlas Novus* 1728., *Grosser Atlas*, oko 1734.-1735.). Usp. Carl Moreland, David Bannister, *Antique Maps*. London: Phaidon Press Limited, 2002. [1983.], str. 86-88.

155 Johann Gabriel Doppelmayr, *nav. dj.*, 1742., naslovnica.

Marije kao vladarice osnovnih počela, planeta Zemlje, nebeskoga svoda i kozmičkoga vremena, na neponovljivi način spaja različite slojeve ikonografske tradicije: srednjovjekovno naslijeđe miješanja antičke i kršćanske simbolike, Ripin alegorijski govor, poslijetridentski zazor od antičkih božanstava, dominaciju motiva Bogorodice u ikonografiji, a na posljetku i suvremenu znanost prve polovine XVIII. stoljeća. I u osebujnom rasponu svojih izvora koji su udovoljavali ukus i zanimanja učenih stanovnika franjevačkoga samostana u Varaždinu, Rangerova zidna slika ne proturiječi poslijetridentskim zahtjevima, kako ponovno objašnjava Paleotti: »[...] jer kršćanski zakon ne brani niti jednu vrstu ovih zabava, ako su primijenjene na pravilan način: dakle da ne razara prirodne stvari, nego ih naglašava služeći se njima kao stupnjevima i sredstvima da dosegnu uzvišeni cilj vječnoga blaženstva [...].«¹⁵⁶

156 »[...] perche la legge christiana non vieta alcuna sorte di queste diletationi, purché siano adoperate co'l debito modo: perciò che non distrugge le cose della natura, ma le dà perfettione, seruendosi di esse come di gradi, & mezzi per giungere al fine alto della beatitudine eterna [...].« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., fol. 69, 69v.

Širenje novih ikonografskih rješenja – protagonisti i putevi

Zabrana neobičnih i ponavljanje uspješnih djela

Prema odluci Tridentskoga sabora *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama sveta- ca, i o svetim slikama* (1563.): »nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobič- na slika, bez prethodnoga dopuštenja biskupa«. Zazornost od neuobičajenih ikonografskih rješenja, otvoreni putovi prijenosa likovnih ideja i invencija, ali ponajviše legitimni postupci citiranja i kopiranja u baroknoj umjetničkoj prak- si, poticali su česta ponavljanja posebno uspješnih djela ili citate pojedinih moti- va.¹⁵⁷ Slike i skulpture pridružuju se poetskom načelu izraženom u tvrdnji barok- noga književnoga teoretičara Seconda Lancelottija (1627.) o tome da postoji mnogo knjiga u jednoj knjizi i da mnogo autora govori kroz usta jednoga auto- ra,¹⁵⁸ ili pak Antuna Kanižlića (1759.), koji je nastanak svoga mariološkoga trak- tata usporedio sa zidarskim poslom: »Sluxiosamse s-razlicitimih knjigami; uze- osam [sic] od drugih, pisak, japno illiti kreca, i kamenye; alli sa svim tim; jerboje trudom mojim mukom mojom na posctenye Blaxene Divice Marie sloxena, i dig- nuta kuchica, illiti knjixica ova; zato mogu rechi daje moja.«¹⁵⁹ U hrvatskoj likov- noj baštini često nalazimo odjeke poznatih slika i skulptura iz velikih umjet- ničkih središta poslijetridentske Europe – Rima, Venecije, Münchena, Antwer- pen – no razlozi i načini koji su pojedina djela doveli do slave često kopiranih predložaka bitno se razlikuju. Najčešće ih nalazimo u spoju nekoliko značajki, poput dostupnosti vizualne informacije, ikonografske prikladnosti, popularnos- ti i kultne snage pojedine slike ili skulpture koja se ponavljanjem širi i potvrđuje u drugim krajevima, potom razumljivosti i učinkovitosti sadržaja. Najrjeđe je povod uspjehu stilska novina. To posebno vrijedi za iznimno čašćene i popu- larne slike ili kipove u čijim kopijama prepoznajemo stoljećima stare predloške.

Slava Rima

Romanička *Bogorodica s Djetetom* [14]¹⁶⁰ u bazilici *Santa Maria Maggiore* (Sv. Marija Velika) u Rimu, jedna od najslavnijih ikona poslijetridentskoga doba, u XVI. je stoljeću smatrana djelom evanđelista Luke i štovana kao *Salus Populi*

157 U opsežnoj literaturi na tu temu usporedi: Maria H. Loh, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory* u: *Art Bulletin* 3, LXXXVI., New York: College Art Association, September 2004., str. 477-504, i literaturu koju navodi.

158 Secondo Lancelotti, *L'Hoggidi overo il mondo non peggiore ne più calamitoso del passato*. Venezia: Giovanni Guerigli, 1627. s.p.

159 Antun Kanižlić, *UTOCSISCTE BLAXENOJ DIVICI MARIJ UGODNO I PRIETNO, A nami velle Koristno i Potribito NA Proscutenye Gospe Almascke, Majke od Utocsiscta Nazvane. PO ANTUNU KANISLICHU, Druxbe Isusove misniku ukazano I istoj Gospi Almasckoj prikazano. U MNECIH* [Venecija]: Pritiskano od Antona Bassasa, MDCCLIX [1759.], str. XXV.

160 Tempera i pozlata na dasci, 117 x 79 cm.



14.
Salus Populi Romani
(Hodegitrija; XIII. st. ?), Rim,
bazilika Santa Maria
Maggiore.

15.
Kopija Salus Populi Romani
(1569.), Rim isusovački
novicijat S. Andrea al
Quirinale, Sobice sv.
Stanislava Kostke.

Romani (doslovno, Spas rimskoga pūka). Oko staroga ikonografskoga tipa – »na zlatnoj pozadini smještена je stojeća figura Theotokos [Bogorodice], prikazana gotovo do koljena, sa Sinom, u ikonografskom tipu Hodegitrije«¹⁶¹ – splele su se brojne pobožnosti a glas o čudima koja su se po njenu zagovoru dobivala raširio ju je Europom. U srednjoeuropskim je zemljama taj tip poznat kao Marija Snježna (lat. *Maria ad Nives*; njem. *Maria Schnee*), stopivši se u imenu s legendom o podizanju crkve u kojoj se nalazila, i u kojoj se još nalazi zasjenjena raskošnim

161 »La tavola, che misura cm 117 per 79, accoglie sul fondo dorato la figura della Theotokos, stante, rappresentata fin quasi all'altezza delle ginocchia, col Figlio, secondo il tipo iconografico dell'Odigitria.« Maria Andaloro, *L'icona della Vergine »Salus Populi Romani«* u: Carlo Pietrangeli (ur.), *La Basilica romana di Santa Maria Maggiore*. Firenze: Nardini, 1988., str. 126 (124-127; s prijašnjom literaturom). Usp. također Pietro Amato (ur.), *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*. Katalog izložbe. Milano, Rim: Mondadori, De Luca, 1988.; Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani: Studien zur Geschichte des römischen Kulturbildes im Mittelalter*. Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1990.; Maria Andaloro, Serena Romano, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca Book, 2000. Usp. također: Joan Carroll Cruz, *Miraculous Images of Our Lady*. Rockford, Illinois: TAN Books, 1993., str. 137.-143.



16. Hieronymus Wierix, *S. Maria Maior* (Sv. Marija Velika, prije 1600.), Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

ji: »Ustade S. Francesko Borgia i za rasciriti prema tebi bogolyubstvo, prilike tvoje na nacsin one, koja od Svetoga Luke bi ucsinyena, po svima kraljestvih razdili.«¹⁶⁶ Doista, još za života Franjo de Borja izradio je nove kopije namijenjene

scenografskim okvirom oltara u kapeli pape Pavla V. (tal. *cappella Paolina*).¹⁶² Popularnost su joj podupirali isusovci u Rimu koji su toliko častili taj Marijin lik da ga se katkada naziva i »isusovačkom *Madonnom*«. Tridentska odluka o tome kako se slike ne časte: »zbog uvjerenja da je u njima nešto božansko ili snaga, [...] nego zbog toga što se počast koja se iskazuje odnosi na pratipove koje te slike prikazuju«, zapravo se ne odnosi na *Salus Populi Romani*, jer je ona kao djelo sv. Luke i pravi lik Marijin u poslijetridentsko vrijeme čašćena poput relikvije.¹⁶³ Na molbu trećega generala isusovačkoga reda sv. Franje de Borja (navodi se i kao Francisco de Borja ili Borgia; Gandía, Valencia 1510. – Rim 1572.), papa Pio V. odobrio je 1569. godine izradu kopije [15]¹⁶⁴ izravno prema slici iz crkve *Santa Maria Maggiore* što je zapisano na njezinu okviru: »Hanc imaginem / S. Franciscus Borgia / Ex Esquilino exemplari / primam omnium experimendam / curavit.«¹⁶⁵ Ta »izvorna« kopija, što je u posebno čašćenim i proslavljenim slikama dopušteni oksimoron, a koja se sada nalazi u isusovačkom novicijatu u Rimu, izvor je svih kasnijih djela koja ponavljaju najslavniju čudotvornu rimsku sliku postajući u udaljenim sredinama izvor mjesnih pobožnosti, kako je to opisao hrvatski isusovac Antun Kanižlić sredinom XVIII. stoljeća obračavajući se izravno Mari-

162 Snijeg (odnosno zemlja poput snijega) koji je pao u kolovozu 352. godine na Eskvilinu oblikovao je tlocrt po kojemu je sagrađena crkva *Santa Maria Maggiore*, prva posvećena Mariji.

163 Usp. Egon Sendler S.J., *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. Pariz: Desclée de Brouwer, 1992.; AA.VV., *Rom in Bayern*. Katalog izložbe. München: Bayerische Nationalmuseum & Hirmer Verlag GmbH, 1997., str. 492-494.

164 Ulje na platnu, 108 x 63 cm. Rim, S. Andrea al Quirinale (Sv. Andrija na Kvirinalu), Sobice sv. Stanislava Kostke.

165 Oba protagonista ovoga događaja, i papa i isusovački general, kasnije su kanonizirani. Oltar sv. Franjo de Borja podignuli su zagrebački isusovci u crkvi sv. Katarine u Zagrebu 1684. godine. Skulpture na njemu djelo su Ivana [Ioannesa] Komersteinera, oltar je pozlatio Bernardo Bobić, a za slike *Sv. Franjo de Borja uz odar kraljice Izabele* i *Navještenje* su zadužili najvećega slikara u Grazu, Hansa Adama Weissenkirchera.

166 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. XI.

misijama, novoosnovanim isusovačkim kolegijima, vladarima i važnim osobama, među kojima su dvije upućene »bavarskim vojvodama i isusovačkom kolegiju u Ingolstadt.«¹⁶⁷

Ingolstadtška kopija rimske *Hodegitrije* postala je središte najranijega Marijina poslijetridentskoga čašćenja u Srednjoj Europi. Oko slike u kapeli isusovačkoga marijanskoga sjemeništa *Colloquium Marianum* u Ingolstadt u razvilo se zasebno čašćenje *Mater ter admirabilis* (njem. *Dreimal Wunderbare Mutter*; Triput divna Majka).¹⁶⁸ Marijansko sjemenište u Ingolstadt u odigralo je iznimno važnu ulogu u odmjeravanju katoličkih i protestantskih snaga u južnim njemačkim zemljama. Njegov osnivač, isusovac Jakob Rem (Bregenz, Tirol 1546. – Ingolstadt 1618.), novicijat je proveo u Rimu u vrijeme generala reda Franje de Borja, i u vrijeme Petra Kanizija, jednoga od najvećih njemačkih isusovaca i mariologa.¹⁶⁹ Ne čudi stoga da se marijansko sjemenište vezalo baš uz *Salus Populi Romani*, a potom pred njom začeo novi oblik pobožnosti. Tijekom molitve lauretanskih litanija, 6. travnja 1604. godine, kada je kantor zazvao »Mater admirabilis« (Majko divna), a nazočni odgovorili »Ora pro nobis!« (Moli za nas), otac Rem vidio je neobičnu svjetlost koja izbija iz slike i podigao se s tla. Tipično poslijetridentsko očitovanje čuda – elevacija i vizija – ponovilo se još jednom, i još jednom, pa otuda neobičan naziv *Tripud divna Majka*. Zahvaljujući bližim i daljim isusovačkim misijskim putovanjima, rimska *Hodegitrija* naselila je kapele i crkve od Bavorske i Tirola sve do dalekih isusovačkih crkva u Poznańu i Lavovu.

* * *

Jednu od najranijih poznatih grafika *Hodegitrije* iz rimske crkve *Santa Maria Maggiore* [16]¹⁷⁰ izradio je prije 1600. godine flamanski bakorezac Hieronymus Wierix (Antwerpen 1553. – 1619.), a do smrti ju je ponovio čak šest puta u grafikama koje se razlikuju po smjeru, kadru, gustoći rastera i još pokojem detalju koga valja tražiti sa strpljenjem rješavača zagonetki, jer mu cilj nije bio stvoriti različita nego što srodnija djela. U ostalih pripadnika plodne obitelji Wierix (Antonius II., Johannes, Antonius III.) nalazimo daljnjih devet grafika u početku

167 AA.VV., *Rom in Bayern*. nav. dj., 1997., str. 493.

168 O kultu *Mater ter admirabilis* i značenju *Colloquium Marianum* za širenje toga kulta usporedi: Anton Höß, *Pater Jakob Rem SJ: Kunder der Wunderbaren Mutter*. München: Schnell & Steiner Verlag, 1953., str. 103. Slika se sada nalazi u nadžupnoj crkvi *Zur Schönen Unserer Lieben Frau* u Ingolstadt u.

169 Veliki katekizam Petra Kanizija (Nijmegen – Freiburg im Breisgau – *Summa doctrinae christianae* (Beč 1555.), na hrvatski je preveo crkveni pisac i petrarkistički pjesnik Šime (Šimun) Budinić (Zadar 1530./35. – 1600.), i objavio ga u Rimu 1583. godine na latinici i na ćirilici s naslovom *Summa nauka hristianskoga*. Naslovnica prijevoda ukrašena je likom *S. Maria Maior*, odnosno grafikom Bogorodice s Djetetom koja reproducira ikonu *Hodegitrije* odnosno *Salus Populi Romani* iz Rima.

170 Bakrorez, 139 x 88 mm. U potpisu: »s. MARIA MAIOR. / Hieronymus Wierix fecit et excudit. Cum Gratia et Priuilegio. Buschere.« Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I. Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *The Wierix Family*. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part V. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004., str. 34-41.

identificiranih u potpisu »S. Maria Maior«, a kasnije očito dovoljno prepoznatljivih po ikonografskom tipu, da su naznaku ubikacije zamijenili tekstovi liturgijskih molitava ili svetopisamskih stihova. Uz pojedine Hieronymusove grafike (osobito uz onu nastalu prije 1600.), ali i uz grafike drugih Wierixa, pojavljuje se i po pet kopija grafičara koji ih slijede, a na njih se pak nadovezuju nove kopije u slikarskim grafičkim ili skulptorskim (reljefnim) tehnikama. Ikonografski tip se ubrzo umnaža u stotinama primjera i danas prisutnih diljem Europe. U hrvatskoj baštini *Salus Populi Romani*, ili *S. Maria Maior*, ili Marija Snježna, što su tek neka od kulturnih imena *Hodegetrije* iz rimske bazilike, prepoznajemo na zidnoj slici [17] Ivana Krstitelja Rangera u kapeli sv. Jeronima u Štrigovi, oslikanoj nakon 1744. godine.¹⁷¹ Bogorodica naglašeno velikih očiju tipološki je bliska onoj Hieronymusa Wierixa, ali odstupa od njegovih rješenja u položaju djeteta Isusa. Pogled mu je upravljen gledatelju, a ne Majci kao u pratipu i kopijama koje ga vjerno slijede. U isto vrijeme kada Ranger dovršava oslik u Štrigovi, u knjizi isusovca Jurja Muliha *Nebeszka Hrana* (1748.) objavljen je bakrorez [18]¹⁷² istoga ikonografskoga tipa. Među različitim kopijama-po-kopijama ta su dva prizora (Rangerov i grafički iz Muliheve knjige) bliska u motivu nazubljenih aureola, koji se niti na jednom do sada spomenutom djelu ne javlja. Na oba djela crtački naglasak na Bogorodičinim velikim očima upućuje na pratip, izvorno romaničku *Hodegetriju* s odsutnim i melankoličnim pogledom upućenim prema, ali ne u gledatelja. Međutim, djela se u rješenju razlikuju. U grafici je zadržana impostacija s Wierixova rješenja i Isusov pogled Majci, što ju jače vezuje uz rimsko podrijetlo ikonografskoga rješenja, odnosno uz prve kopije iz 1569. i 1579. godine. Ranger pak ne naglašava međusobnu komunikacijsku vezu Majke i Djeteta, nego onu s gledateljem.

* * *

O još jednom mjesnom čašćenju poteklom iz crkve *Santa Maria Maggiore* likovna i hodočasnička svjedočanstva nalazimo u svetištu Marije Snježne Petrovaradinske ili Gospe Tekijske, nazvane tako po Tekijama, prošteništu kraj Petrovaradina.¹⁷³ Ulogu toga kulta kao spone kojom su Slavonija i Srijem ikonograf-

171 U Tirolu, Rangerovu zavičaju, također je prisutna ikonografija rimske *Hodegetrije*, na primjer na oltarnoj slici u kapeli Marije Snježne obitelji Happ (oko 1700.) ili u nedalekoj župnoj crkvi u Imstu (1734.), iako je dominantni tirolski Marijin tip *Eleousa* ili *Glykophilousa* u redakciji Lucasa Cranacha Starijega i njegovih kopista, čašćena kao Marija Pomoćnica. Usp. poglavlje *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*.

172 Bakrorez, 141 x 85 mm. Juraj Muliha, *NEBESZKA HRANA VU SZVETEH JESZTVINAH: KRUGU, I VINU, Tojeto: POBOSNEH MOLITVAH, LITANIAH, I POPEVKAH: MLEKU, I MEDU, Tojeto: KATOLICHANSZKOM NAVUKU HASZNOVITOM RAZGOVORU, Tojeto: NA SZVETOSZT SIVLENYA, I TAK NA ZADOBLENYE ZVELICHENYA LYUBLENOM NAGOVARJANYU POSZTAVLENA*. Pritiszkana vu Zagrebu, po Ivanu Weitz, Leta Goszponovoga 1748. Bakrorez je umetnut ispred Marijina časoslova (*OFFICIUM od Prechisztoga Prijetya Blasene D. Marie*), između 204 i 205 stranice. U potpisu: »Göz et Rosanber (?) Radi[...].s«.

173 Pridjev »tekijaska« u nazivu petrovaradinskoga kulta odnosi se na derviški samostan (tekiju) u koji se pobožnost uselila, a u mjesnom se govoru upotrebljava i oblik »sniježna« umjesto »snježna«. U Petrovaradinu i u Tekijama postoje dvije slike. Veća (ulje na



17.
Ivan Krstitelj Ranger, *S. Maria Maior* (*Marija Snjeŕzna*, nakon 1744.), Œtrigova, kapela sv. Jeronima.

18.
Göz i Rosanber?, *S. Maria Maior* u: Juraj Muliš, *Nebeska Hrana* (1748.). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, knjiŕznica.

ski vezani s Rimom potvrđujući svoj katolički identitet, ponovno objašnjava isusovac Antun Kaniŕlić. Pišući o Marijinih slavljinama i prošteništima, mjesec kolovoz počinje s nadnevkom »Blagdan Gospe od Sniga peti dan Mesea Kolovoza illiti Avgusta«, a potom upućuje čitatelje na njegove izvore:

»Blagdan ovi, pocsetak svoj ima od csuda, kojese u Rimu dogodi, kadase u snu ukaza Divica Liberiu Papi, i jednomu Plemenitomu Rimlyaninu, imenom Ivanu [...] da sagradi Carqvu na ovom mistu, kojegache ona snigom zabilixiti, i zlame-

platnu, 45,5 x 33,9 cm) se u proljeće iz ŕupne crkve sv. Jurja u Petrovaradinu svećano prenosi u Marijino proštenišće u Tekijama, a u jesen vraća u Petrovaradin, provodeći tako onaj dio liturgijske godine u kojemu su najvaŕzniji Marijini blagdani u hodoćasničkoj crkvi, središtu kulta. Tijekom odsustva, na oltaru Majke Boŕje u ŕupnoj crkvi u Petrovaradinu nalazi se manja slika (ulje na platnu, oko 35 x 30 cm). O Marijinu kultu u Petrovaradinu i Tekijama usporedi: Mijo Korade, Mira Aleksić, Jerko Matoš, *Isusovci i hrvatska kultura*. Zagreb [Beč]: Hrvatski povijesni institut u Beču, 1993., str. 127-139; Marko Kljajić, *Sveti Juraj u Petrovaradinu 1693.-2003*. Petrovaradin: Rimokatolički ŕupni ured sv. Jurja, 2004., str. 17-21, 86-94.



19. Johann Christoph Winkler ? († oko 1770.), *Marija Snježna Petrovaradinska*, Varaždin, Gradski muzej Varaždin.

novati. U jutru videchi, daje u proscastu noch snig pao na brdu Exqvilin zvanu, svise zacsudisce, buduchi da je u ono vrime najxestia u Rimu vruchina. Zato sagradi Carqvu nazvanu imenom Marie Vechje, zarad velikoga ovoga csuda, i zovcse Blagdan danasnyi Posvechenye Carqve Blaxene Dvice Marie od Sniga.«¹⁷⁴

Suvremeno i mjesno čašćenje *Divice Marie od Sniga* Kanižlić potom veže uz pobjede Eugena Savojskoga, ističe ulogu isusovaca u njegovu širenju, a potom metaforički zazivlje Marijinu zaštitu po kojoj će se kršćanska vojska obraniti od turske sile, i ako bude slaba poput snijega na žarećem suncu:

»Od blagdana ovoga imase osobito spominyati Slavonia, zasctobo godiscte 1716. na isti dan danascnyi [5. VIII.] prislavni Princip Evgenio s pomochju Dvice kod Petrovaradina razbi Tursku vojsku, i nesamo Slavoniju, nego i Magyarsku i Nimacsku zemlyu od straha izbavi slomivsci Muhamedsku sillu. Na ove Gospine millosti, i slavadobitja uspomenu Otcu Druxbe Isusove, Tursku jednu josc od starine zidanu, pokraj puta, koji u Karlovac [u Srijemu] vodi, na Kapellicu Gospe od Sniga obratiscu. [...] Sada vidise na recsenomu mistu plemenita Carqva Sagragyena od Otacah Druxbe Isusove, da bude kaono prigrad ne samo Slavonie, nego i Magyarske zemlye protiva Turskoj sillu. Imamose doista uffati, po pomochi Marie, da premdabi vojske karstjanske jakost prema sillu Turskoj tako slaba bila, kaonoje snig prema xestokomu, i xarechemu suncu nepri-dobiti budemo.«¹⁷⁵

Za popularizaciju toga marijanskoga svetišta iz Petrovaradina na širem području, bila je zadužena grafika rađena u Beču, kako otkriva potpis »MARIA ad nives prope Petro-Varadinum [...] / X. Winkler Sc. Wien« [19].¹⁷⁶ Kada su petrovaradinski naručitelji dogovarali od bečkoga bakroresca merkantilnu grafiku, nije bilo potrebno da vidi njihovu sliku *Marije Snježne Tek-*

174 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. 362, 363.

175 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. 363, 364.

176 Bakrorez, 145 x 85 mm. Varaždin, Gradski muzej Varaždin. U Beču djeluje bakrorezac Johann Christoph Winkler (1701. – oko 1770.). Usp. Sibylle Appuhn-Radtke, *Druckgraphick u: Hellmut Lorenz (ur.), Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV*. Beč: Österreichische Akademie der Wissenschaften; München, London, New York: Prestel, 1999., str. 631-632. Osim Winklerove, u mađarskim su zbirkama poznate grafike bitke kod Sente sa sukobljenim vojskama kod Dunava nad kojima anđeli nose sliku Marije Snježne, alegorija iste bitke Johanna Andreas Pfeffela s Marijinom slikom ovjenčanom lovorovim vijencem u trijumfalnim kolima na oblaku (1698.), i grafika same slike Joacoba Hoffmanna i Jacoba Hermundta (1702.). Usp. Géza Galavics, *Kössünk kardot az pogány ellen*. Budapest: Képzőművészeti kaidó, 1986., str. 123, 124, sl. 60, 61, tab. 87.



20.
Bogorodica od svete krunice
(1682.), kopija po Antoniusu
III. Wierixu, Bakar, župna
crkva sv. Andrije.

21.
Antonius III. Wierix, *S. Maria*
Maior (prije 1624.), Brussel,
Prentenkabinet Koninklijke
Bibliotheek Albert I.



*Frustra flores, frustra palmam
Frustra offertis lilium* *Ambae manus occupatae
Ambae tenent filium.*
Anton. Wierix excudit. Cum Gratia et Privilegio.

ijske, jer su izvorno rimsko djelo i pobožnost spram njemu bili toliko prošireni, a ikonografija tako standardizirana, da je bilo dovoljno pozvati se na predodžbu rimske *Hodegitrije* iz zajedničkoga *musée imaginaire*.

* * *

Ukoliko se s katoličkoga limesa uputimo prema obali, u kapetanski gradić Bakar, nekoć važnu luku sjevernoga Jadrana, na bočnom oltaru *Bogorodice od svete krunice* (*ružarija*) u župnoj crkvi sv. Andrije naći ćemo oltarnu palu (1682.) donekle srodne, ali u mnogo čemu neobično proširene ikonografije Marije Snježne [20].¹⁷⁷ Kao u pravom lučkom ozračju, na bakarskoj slici križaju se glasovi

¹⁷⁷ Ulje na platnu, 154 x 105,3 cm (mjereno s lica). O preuređenjima oltara Ivo Marochino (1978.; 1982.) piše: »Iste godine [1657.] bio je posvećen i oltar sv. Julija. Taj oltar iz nepoznatih je razloga kasnije uklonjen, a na njegovo je mjesto postavljen oltar Majke Božje od Ružarija. Bilo je to godine 1682.« Ivo Marochino, *Grad Bakar kroz vjekove*. Bakar: Gradski muzej, 1982. [1978.], str. 154., a o preuređenju crkve Josip Burić (2002.) navodi: »Godine 1695. crkva je dobila ljepšu krstionicu. 1708. bi podignuta lijeva, a 1718. desna lađa i 1710. zvonik. [...] U razdoblju od 1653. do 1730. postavljeni su novi pobočni oltari i to Svih svetih, sv. Josipa, sv. Krunice, sv. Franje Paulskoga, sv. Ivana Evandeliste i sv. Antuna Padovanskog, a odstranjen je stari oltar sv. Julija, tako da je ova crkva sv. Andrije u Benzonijevo doba imala 10 oltara. Crkvu je 1707. Klement XI. obdario obilnim oprostima u korist duša u čistilištu.« Josip Burić, *Biskupije Senjska i Modruška u XVIII. stoljeću*. Gospić, Zagreb: Državni arhiv u Gospiću, Kršćanska sadašnjost, 2002., str. 91. Usp. također Nina Kudiš Burić, *Sačuvani inventar starije crkve sv. Andrije: oltari i njihova oprema u: Bakarski zbornik 9*, Bakar: Grad Bakar, 2004., str. 37-50.

ikonografskih utjecaja udaljenih središta, Rima i Antwerpena. Veličinom dominira Bogorodica s Djetetom u naručju, prikazana u približenu kadru, prerezana donjim rubom ispod pāsa. Patuljastoj figuri sv. Dominika daruje veliku krunicu, po čemu ju nedvojbeno ikonografski čitamo i kao Bogorodicu od krunice. Pār anđela uz gornji lučno zaobljeni rub baca prema središnjem prizoru cvijeće otkrivajući ikonografski dodatak – nebesku proslavu Bogorodice. Drugi pār anđela ispod njih uz bočne rubove pridržava simbole žalosti i pobjede nad mučeništvom – mačoliki ljiljan (desno) i palminu granu (lijevo) – a drugom joj rukom polažu krunu na glavu, pa je prizor ujedno i navještāj njezinih zemaljskih žalosti i nebeske slave, odnosno krunidbe Bogorodice. Značenje palmine grane dobro je poznato u ikonografiji,¹⁷⁸ a iris ili ljiljan nije samo znak čistoće ili Kraljice neba nego – kao i palma – muke i žalosti. Erwin Panofsky (1943.) protumačio je to značenje po proročanstvu starca Šimuna tijekom Isusova prikazanja u Hramu: »Iris (mačoliki ljiljan, 'Schwertlilie', prije latinski zvan *gladiolus*) znači 'mač koji će probosti' Djevičinu dušu [...].«¹⁷⁹ Nadalje, u Bogorodičinu svjetlosno-zrakastu aureolu na bakarskoj slici upletene su zvijezde, poput onih koje nosi u prizorima Bezgrješno začete ili Kraljice nebeske, a zvijezda na njezinu ramenu označuje ju kao Zvijezdu mora (*Stella maris*).¹⁸⁰ Krunidba, muka, proslava i predaja krunice sv. Dominiku, vjerniku su predstavljeni kao vizija u oblacima, što je – prema Émileu Māleu – novost poslijetridentske ikonografije:

»U početku posjeta rimskim crkvama čovjek je duboko začuđen što bez prestanka nailazi na čudesne vizije ili na prizore ekstaze. [...] čini nam se da smo na rubu drugoga svijeta i vjerujemo da udišemo novi zrak, nabijen gorućim fluidom. Sve su te slike iz XVII. stoljeća ili s kraja XVI.«¹⁸¹

Složenu ikonografiju bakarske slike obogačuje i motiv cvjetnoga vijenca koji opasuje cijeli prizor, tipičan za flamansko slikarstvo XVII. stoljeća. Norbert Schneider (1994.) takva rješenja navodi kao podvrstu mrtvih priroda i naznačuje im podrijetlo: »Posebna su kategorija vjerske cvjetne mrtve prirode, koje je prvo razvio Flamanac Daniel Seghers.«¹⁸² Premda su se i drugi umjetnici – primjerice, Jan Bruegel Stariji i Rubens – okušali u ovom tipu prizora, isusovački laik Daniel Seghers (Antwerpen 1590. – 1661.) razvio ih je u prepoznatljive pos-

178 Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 447 [Marijan Grgić].

179 »The Iris (sword-lily, 'Schwertlilie', formerly called *gladiolus* in Latin) stands for the 'sword that shall pierce through' the Virgin's soul [...].« Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: The Princeton University Press, 1995. [1945.; 1943.], str. 94.

180 Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 593 [Marijan Grgić].

181 »On est profondément étonné, quand on commence à visiter les églises de Rome, d'y rencontrer sans cesse de miraculeuses visions ou des images de l'extase. [...] il nous semble être aux confins d'un autre monde et nous croyons respirer un air nouveau, chargé d'un fluid brûlant. Tous ces tableaux sont du XVIIe siècle ou de la fin du XVIe.« Émile Māle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 151, 152. Usp. također Guillaume Cassegrain, *Le commentaire visionnaire. Apparitions et persuasion dans la peinture italienne post-tridentine* u: *Revue de l'Art* 149, Pariz: Éditions Ophrys, 2005. (3), str. 5-12.

182 »Religious flower still lifes are a special category, first developed by the Fleming Daniel Seghers.« Norbert Schneider, *Still Life*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1994., str. 151.

lijetridentske slike na način da slikani cvjetni okvir u odnosu na središnji prizor »[...] služi kako bi naglasio njegov značaj kao predmeta pobožnosti [...]. To su bile pobožne slike, rađene s namjerom da potvrde običaj crkvenoga čašćenja [...]«. ¹⁸³ Cvjetni vijenac kojim su slavljene pobjednici i junaci, poslužio je ovdje u obranu vjerske uloge slika, ili kako ističe Irene Haberland (1996.): »Seghersove slike cvijeća mogu se promatrati kao dio protureformacijskoga djelovanja isusovačkoga reda«. ¹⁸⁴ U suglasju sa Seghersovom formulom po kojoj cvjetni okvir naglašava nutarnji sadržaj kao relikviju, unutar slikanoga vijenca u Bakru prepoznajemo ikonografski pratip *Salus Populi Romani*, odnosno slavnu *Hodegitriju* iz crkve *Santa Maria Maggiore*, tada još uvijek čašćenu kao djelo sv. Luke. Neposredan joj je predložak jedan od bakroreza obitelji Wierix. Antonius III. Wierix (Antwerpen 1596. – 1624.) izradio je tri srodna bakroreza u kojima varira obiteljski popularnu temu »S. Maria Maior«, obogaćenu s dva para anđela, cvijećem, ljiljanom i palmom. Sve tri grafike datirane su prije 1624. godine. ¹⁸⁵ Dvije su opremljene medaljonima s emblemima. Na trećoj su oni zamijenjeni oblacima [21], ¹⁸⁶ a kadar Bogorodice snižen je s poprsja na razinu ispod pāsa, kao na slici iz Bakra. Da joj je grafika bila predložak vidljivo je u tretmanu Isusove draperije. Ona je gotovo akromatski riješena, rasvijetljeni ton naglo prelazi u brojne kratke i oštre sivkaste sjene apstraknoga rasporeda, a hipertrofija nabora u crtežu otkriva popularnu formulu za rješenje draperije među umjetnicima nizozemskih škola: ne otkriva tijelo ispod sebe, a osim toga i mijenja teksturu same tkanine, jer djeluje oštro rezana, kao da je rađena u tvrdom materijalu. U tradiciji sjevernih slikarskih škola tretman draperije pokazuje različita stilska htijenja. Majstori internacionalne gotike puštaju ju da pada u teškim valovima, kao da se radi o uzburkanoj gustoj tekućini, u ranoj renesansi lomi se u prozračnim ali ostrim kristalnim rezovima, a maniristički antianatomski nabori lučno se suču među noge poništavajući tjelesnost, ili se – kao ovdje – križaju ili spajaju u smjerovima neovisno od položaja udova koje pokrivaju, kako bi stvorili posve neovisni ornament izduljenih listnatih oblika. ¹⁸⁷ Premda se radi o djelu s kraja XVII. stoljeća, slika u Bakru tumači Bogorodicu iz rimske bazilike *Santa Maria Maggiore* kao ikonografski i stilski hibrid škola i razdoblja. U nju su ucijepjene druge tradicije i ikonografske situacije, kao i novi duh poslijetridentske

183 »[...] served to emphasize its character as a religious object [...]. They were devotional pictures, intended to confirm the practice of church worship, communicated through the illusionist reproduction of the religious object itself.« Norbert Schneider, *nav. dj.*, 1994., str. 151.

184 »Seghers's flower pictures can be seen as part of the Jesuit Order's Counter-Reformation campaign.« Irene Haberland, *Seghers, Daniel* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 28, London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 364.

185 Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *nav. dj.* (V.), 2004., str. 109-111.

186 Bakrorez, 121 x 78 mm. Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

187 Za problem u ranijim razdobljima (internationalna gotika i rana renesansa) usporedi: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Publishers, 1971. [1956.], I. svezak, str. 183. Za kasnija razdoblja (manirizam i barok) usporedi: Emil Maurer, *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001., str. 151-155 (»Maniera« und »Gotico internazionale«) i 202-214 (*Stimmer in Rubens' Stich*).

pobožnosti: čašćenje i rastući ugled Marije, vjernička praksa molitve krunice i slikana vizija kroz koju se gledatelju ti sadržaji prikazuju.

* * *

Odabir gotovih rješenja, uglavnom prenašanih putem grafičkih listova, povjeren je ukusu i želji naručitelja, a lokalnim umjetnicima ostaje napor dosega predloženih uzora, a katkada i prevođenja u razumljiviji likovni jezik. David Freedberg (1989.) upućuje na dvostruku važnost istraživanja problema ponavljanja uspješnih likovnih rješenja:

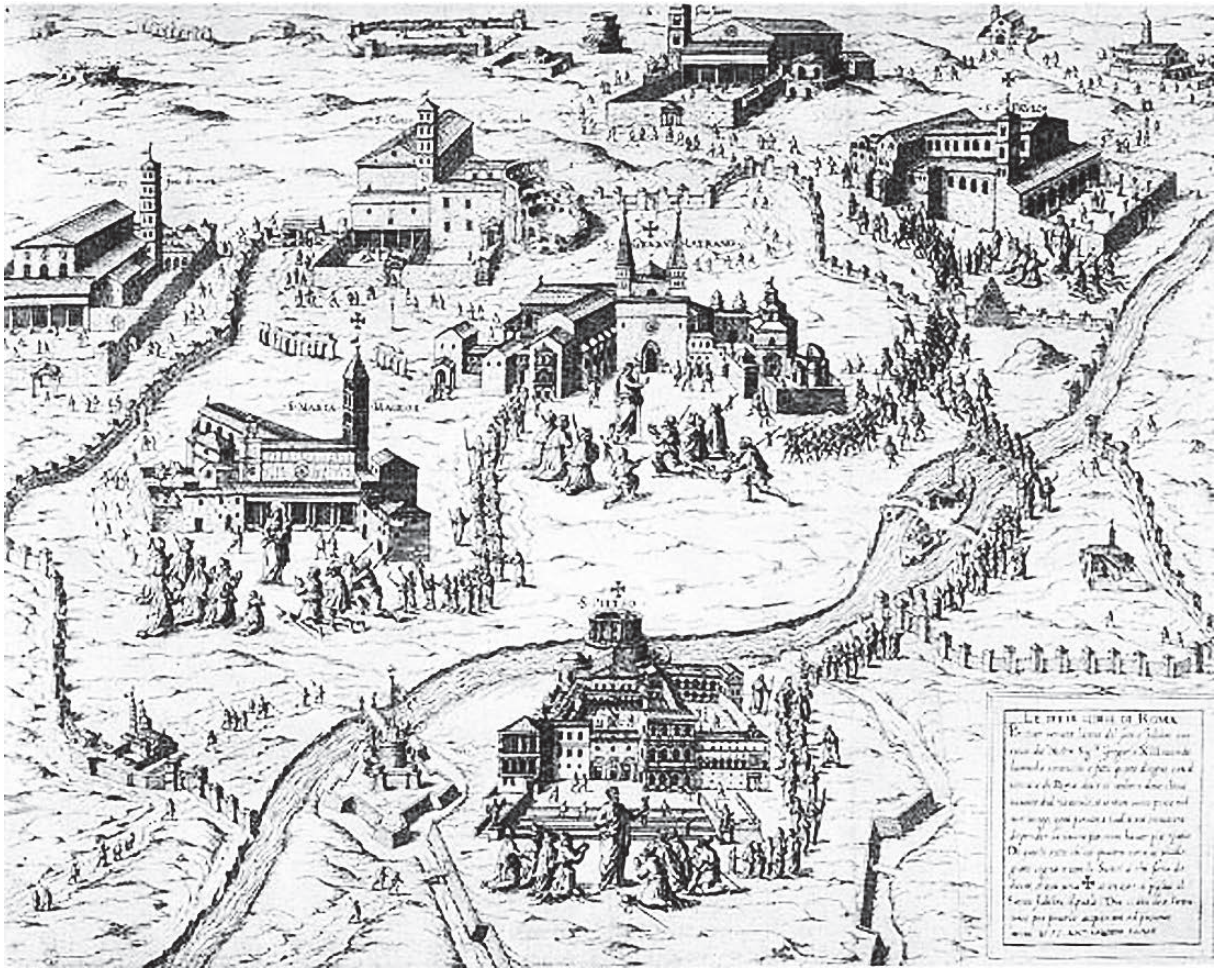
»Širenje i rasprostranjenost takvih pratipova prema nižim transformacijama od onoga što se smatra visokim i kanonskim pruža dokaze ne samo o statusu izvorne slike [*image*] iz koje su kopije preuzete, nego uopće o vrstama prikaza koje su sposobne za namijenjenu ulogu; a načini na koje su pratipovi skraćeni, prošireni ili urešeni, pružaju pokazatelje procesa preobrazbe iz jedne uloge u drugu. Ali, u isto vrijeme, upravo te promjene i prilagodbe prividno novih uporaba daju najbolji uvid u snagu jedinstvenoga originala i raznolikost odgovora koje je sposoban potaknuti. Proučavanje kopija i njihovih preobrazbi ostaje jedan od velikih zadataka povijesti umjetnosti.«¹⁸⁸

* * *

Istaknuto mjesto Rima u poslijetridentskom imaginariju, trijumfi obnovljenoga papinskoga autoriteta, kanonizacije svetaca i veliki naručiteljski ulozi, sve je to osiguralo iznimnu popularnost rimske umjetničke pozornice i njezinih protagonista u ikonografiji. Ta su značenja ponajviše pronosile vedute veličanstvenih rimskih crkava, *topoi* kršćanstva i ciljevi hodočašća, posebno kao obranu od protestantske osude dugotrajnih putovanja na mjesto čuvanja relikvija kao praznovjerne, a ne pravovjerne vjerske prakse.¹⁸⁹ Grafike na kojima su prikazane glavne rimske crkve, a potom i trgovi, palače, drugi spomenici pa i posebno raskošna slavlja, u ikonografiji dobivaju značenje poslijetridentskih simbola, a njihova potražnja raste i postaje dobar izvor zarade rimskim izdavačima. Poseban poticaj hodočašćima a ugled rimskim crkvama dao je osnivač novoga reda oratorijantaca (zvanima i filipovci), sv. Filip Neri (Firenca 1515. – Rim 1595.). Polovinom XVI. stoljeća on je začeo pobožnost obilaska sedam

188 »The spread and diffusion of downward transformations of what is regarded as high and canonical and of elements within such archetypes provide evidence not only of the status of the original image from which the reproduction is taken, but also of the kinds of images in general which are capable of purposive function; and the ways the archetypes are abbreviated, expanded, or adorned provide indices to the mechanics of transformation from one function to another. But at the same time, that very change and the adaptation to apparently new uses offers the best possible insight into the potential of the unique original and the variety of responses it is capable of arousing. The study of copies and transformations remains one of the great tasks of the history of images.« David Freedberg, *The Power of Images*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989., str. 121.

189 Usp. poglavlje *Rom, das »neue Theater«* u: Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992., str. 47-70, i literaturu koju navodi.



22. Étienne Dupérac, *Le Sette Chiese di Roma (Sedam rimskih crkava, 1575.)*, Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe »Achile Bertarelli«.

glavnih rimskih crkava (tal. *Sette Chiese di Roma*). Obvezne hodočasničke postaje su četiri povlaštene velike bazilike: uz onu posvećenu sv. Petru, to su *Santa Maria Maggiore* (Sv. Marija Velika), *San Giovanni in Laterano* (Sv. Ivan Lateranski) i *San Paolo fuori le mura* (Sv. Pavao izvan zidina). Njima se pridružuju još tri manje: *Santa Croce in Gerusalemme* (Sv. Križ Jeruzalemski), *San Lorenzo fuori le mura* (Sv. Lovro izvan zidina) i *San Sebastiano* (Sv. Sebastijan). Svih sedam predviđeno je kao glavni *itinerer* hodočasnicima na prvoj poslijetridentskoj jubilarnoj godini, koju je 1575. proglasio papa Grgur XIII. (14. svibnja 1572. – 10. travnja 1585.), iste godine kada je i odobrio rad oratorijanaca. Francuski kartograf, grafičar, izdavač i spretni poduzetnik Antoine Lafréry, koji je od 1544. do smrti 1577. godine u Rimu upošljavao brojne sunarodnjake i talijanske grafičare, tom je prigodom izdao zemljovid Rima s naglašenim položajem sedam glavnih rimskih crkava [22]¹⁹⁰ bakroresca Étiennea Dupéraca (Bordeaux 1525. – Pariz 1601.). Hodočasnik prepoznaje glavne bazilike prema veličini, oznaci križićem (grčki križ) uz njih i uputama u natpisu. Metaforički su označene i izlaskom svetaca – titulara iz tih crkava, poput domaćina koji kreće ususret putnicima iz daleka, a umjesto pozdrava sveci pred svojim crkvama dijele oprost, milost koju papa



23. Leopold Kecheisen, *Krist predaje ključeve sv. Petru* (1755.), Sv. Petar u Šumi, crkva pavlinskoga samostana.

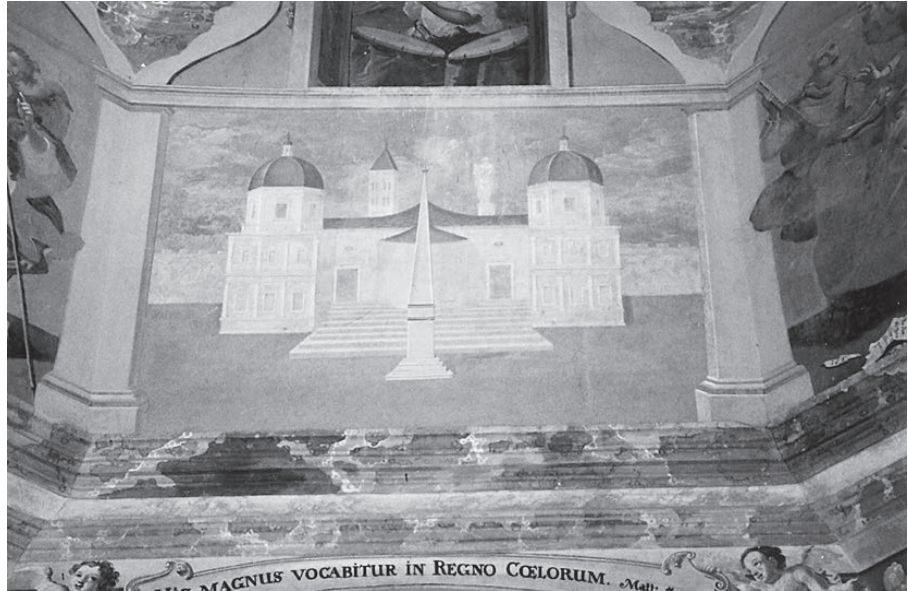
proglašava u jubilarnim godinama, a koja je bila središnji vjerski cilj svakoga hodočašća. Namjena bakroreza nije dopuštala ikonografsku popustljivost spram poganske tradicije Rima i njezinih antičkih spomenika, pa su ih Lafréry i Dupérac cenzurirali. Gotovo su posve zanemareni, ili veličinom i značenjem umanjeni (usp. Hadrijanov mauzolej, odnosno Anđeosku tvrđavu), kako ne bi ni pokušali zasjeniti kršćansku tradiciju i rastući papinski Rim (usp. baziliku sv. Petra i tek podignuti tambur za kupolu). Takvo prešućivanje antičke rimske baštine određeno je namjenom grafike i ciljanom hodočasničkom tržištu. U isto vrijeme, jedno od najslavnijih Dupéracovih svezaka rimskih veduta je *Speculum Romanae Magnificentiae* (*Ogledalo rimskoga sjaja*) u kojemu je uz Michelangelova djela prikazana bogata antička baština grada, očito namjenjen publici drugih prohtjeva.¹⁹¹ Ovisno o sklonostima i o zanimanju publike, izdavači i grafički umjetnici rimskim posjetiteljima nude vedute pojedinih rimskih građevina, ili panorame grada koje su prilagođavali potrebama i pretvarali ih u idealnu scenografiju njihova duhovna krajolika.

Bez sumnje u ispravnost takvoga postupka Jacques Androuet du Cerceau (Ducerceau; Pariz, oko 1510. – Annecy 1584.) na naslovnici svoga sveska veduta (1549.) objašnjava: »dijelom sam ih izmislio, dijelom preuzeo sa starih rimskih spomenika i drugdje«,¹⁹² a to je mogao reći i Leopold Kecheisen (? 1726. – Sveti Petar u Šumi 1799.) prikazujući baziliku sv. Petra u pozadini na glavnoj oltarnoj pali *Krist predaje ključeve sv. Petru* iz 1755. godine u pav-

190 Bakrorez, 398 x 515 mm. Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe »Achile Bertarelli«. Natpis u okviru: »LE SETTE CHIESE DI ROMA / Per esser uenuto l'anno del santo Jubileo con / cesso da Nostro Sig. Gregorio XIII secondo / l'anticho consueto è fatto questo disegno con il / circuito de Roma, doue si uedono dette chiese / cauate dal naturale, et se non sono poste nel / suo luogo ogni persona iuditiosa conoscerà / depender la causa per non hauer più spatio./ Di queste sette chiese quattro sono le priuilegiate segnate con li Santi à chi son de / dicare, et con una et in esse si piglia il / Santo Jubileo, il quale i Dio ci dia sua Santa / Pace per poterlo acquistare nel presente / anno 1575. ANT. LAFREY. ROMAE.«

191 Usp. Stefano Corsi, Pina Ragioneri (ur.), *Speculum Romanae Magnificentiae*. Roma nell'incisione del Cinquecento. Firenze: Mandragora, 2004.

192 »[...] partim a me inventa, partim ex veterum sumpta monumentis tum Romae tum alibi«. Navedeno prema: Kim H. Veltman, *Paradoxes of Perspective: Ideal and Real Cities u: Convegno internazionale. Imago urbis. Images des Villes. Towns Images. Commission Internationale pour l'Histoire des Villes Bologna 2002*. Rim: Viella Libreria Editrice, 2003., str. 84, 97, 99.



24.
Ivan Krstitelj Ranger, *Veduta bazilike Santa Maria Maggiore* (nakon 1744.), Štrigova, kapela sv. Jeronima, detalj zidnoga oslika.

linskoj crkvi istarskoga samostana u Sv. Petru u Šumi [23].¹⁹³ Slikaru, naručitelju i gledatelju bilo je važno prepoznati rimsku baziliku kao simbol, a to je prepoznavanje osiguravalo jasnoću ikonografske poruke suvremenicima o papinskom autoritetu, usuprot protestantskom nijekanju njegovih ovlasti. U poslijetridentskoj ikonografiji naglašena tema predaje ključeva podsjeća da je papinske ovlasti sv. Petru predao sâm Krist (lat. *traditio clavium*), a po njemu i drugim Petrovim nasljednicima u Rimu. To je čin koji u svjetlu obrane papinskoga autoriteta dobiva i ključno značenje. Taj ikonografski naglasak odgovor je žestokim napadima na papu kao glavni kamen smutnje i nereda u Crkvi, vizualno podsjećajući na drugu, tek donekle sličnu metaforu, koju je Krist tijekom predaje ključeva izrekao: »Ti si Petar – Stijena, i na toj stijeni sagradit ću Crkvu svoju, i vrata paklena neće je nadvladati. Tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskoga, pa što god svežeš na zemlji, bit će svezano i na nebesima; a što god odriješiš na zemlji, bit će odriješeno na nebesima« (Mt 16,18-19). Početak citata o Petru – Stijeni upisan je u dnu kupole u bazilici sv. Petra u Rimu, dakle na središnjem mjestu u središnjoj sakralnoj građevini Rimokatoličke crkve. U istoj je bazilici Gianlorenzo Bernini kroz scenografsko-skulptorsko rješenje sugestivno uzdignuo prijestolje sv. Petra u apsidi pred oči vjernikā i hodočasnika, a u poslijetridentskoj ikonografiji sv. Petar se od ključeva ne odvaja, podsjećajući na papinsku moć, ali i na ulogu svećenika koji imaju ključ sakramenata, još jedne teme koja je bila predmet početnoga raskola.¹⁹⁴ Lutherov stav (1517.) od počet-

193 Ulje na platnu, 370 x 190 cm. Usp. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 370, 371 [Višnja Bralić].

194 »U tri za protestante temeljna spisa reformacije Luther iznosi svoje reformističke stavove: u *Manifestu njemačkom plemstvu* (kolovoz 1520) obrazlaže tezu o sveopćem svećeništvu kršćana i obnovi Rimske kurije, u raspravi *O kršćanskoj slobodi* (rujan 1520) definira Crkvu kao nevidljivu zajednicu s članstvom koje živi od vjere, dok u spisu *O babilonskom sužanjstvu* (listopad 1520) govori o sakramentima, opredjeljujući se za *krštenje, pokoru i Zadnju večeru*, uz pričest pod obje prilike.« Franjo Šanjek, *nav. dj.*, 1996., str. 349.

ka je razvidan: »Odlično čini papa kada daje oprost dušama [u čistilištu], ali ne snagom ključeva (koje uopće nema) nego putem zagovora.«¹⁹⁵ Poslijetridentska ikonografija stoga osobito brani papinski autoritet, sedam sakramenata koje naučava Katolička crkva, i svećeničku ulogu u njima.¹⁹⁶

Vedutu bazilike *Santa Maria Maggiore* na zidnom osliku u kapeli sv. Jeronima u Štrigovi [24], Ivan Krstitelj Ranger opisuje točnije nego Leopold Kecheisen baziliku sv. Petra, ali je Marijina crkva dio vizije, nebeskoga trijumfa sv. Jeronima. Ranger se rimskom vedutom poslužio kao ikonografskim i topografskim simbolom, kao što je iz njezine opreme prenio u svoj zidni oslik u istoj kapeli motiv najčaćenije Marijine rimske slike, *Salus Populi Romani*.¹⁹⁷

* * *

Ugled Rima kao grada prenosi se i na popularnost djela koja se nalaze u suvremenoj opremi njegovih crkava. Nakon što je flamanski kipar, a naturalizirani Rimljanin Francesco Duquesnoy (Brussel 1597. – Rim 1643.) dovršio skulpturu *Sv. Andrije* (1629.-1640.), i ona bila postavljena u nišu pod kupolu bazilike sv. Petra, sugestivni je svetac postao omiljeni predložak grafičarima. Andrijin užareni pogled uvis i prijateljski zagrljaj atributa mučeništva, križa na koji je bio razapet, razdrta prsa i rastvoreni dlan slobodne ruke tumače ovoga apostola, mučenika i Petrova brata u duhu Ripine personifikacije za pojam »Ljubav pre-

195 Dvadeset i šesta Lutherova teza: »1. [26] Optime facit papa, quod non potestate clavis (quam nullam habet) sed per modum suffragii dat animabus remissionem.« Martin Luther, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* I. Weimar: Hermann Böhlau, 1883., str. 233-238. Prvi dio weimarskoga izdanja ponovno je objavljen 2003. godine unutar niza *Frühe Schriften und reformatorische Hauptschriften*, a u okviru velikoga znanstveno-izdavačkoga projekta u kojemu su u sto i dvadeset svezaka sabrani Lutherovi kritički obrađeni spisi (*Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2000.-2007.).

196 Na sedmoj sjednici Tridentškoga sabora 3. ožujka 1547. godine potvrđene su odluke ranijih sabora: »Ako itko kaže da svi sakramenti novoga zakona nisu ustanovljeni od Gospodina našega Isusa Krista, ili da ih je više ili manje od sedam: a to su krst, potvrda ili krizma, euharistija, pokora [ispovijed, pomirenje], bolesničko pomazanje, sveti red, ženidba, ili da neki od tih sedam nije istiniti i u punom smislu sakrament, neka bude izopćen.« [Si quis dixerit, Sacramenta novae legis non fuisse omnia a Iesu Christo Domino nostro instituta, aut esse plura vel pauciora, quam septem, videlicet Baptismus, Confirmationem, Eucharistiam, Poenitentiam, Extremam unctionem, Ordinem et Matrimonium, aut etiam aliquod horum septem non esse vere et proprie Sacramentum: anathema sit.] *CANONES ET DECRETA* [...], 1564., str. LI; Norman P. Tanner S.J. (ur.), *nav. dj.* [II.], 1990., str. 684. Usp. također Rupert Berger, *Mali liturgijski leksikon*. Preveo Antun Jarm. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1993. [1987.], str. 141; AA.VV., *Katekizam katoličke crkve*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Glas Koncila, 1994., br. 1113, str. 301; Franz Courth, *Sakramenti. Priručnik za teološki studij i praksu*. Preveli Marijan Cipra i Ivan Zirdum. Đakovo: Forum bogoslova, 1997. [1995.].

197 I u Belcu Ranger slika vedutu ove crkve viđenu s istoga mjesta, iz ulice Felice (po Sikstu V., Felice Peretti), gdje se nalazio hospicij pavlinskih redovnika i njihova crkva posvećena sv. Pavlu Pustinjaku, sada desakralizirana. Usp. bakropis Giuseppea Vasija *Ospizio dei Frati Eremiti u: Sulle magnificenze di Roma Antica e Moderna*. VII. *I conventi e case dei chierici regolari* (1756.).

ma Bogu: »Čovjek pun poštovanja i lica okrenutog prema nebu, koji pokazuje lijevom rukom, dok desnom pokazuje otvorene grudi.«¹⁹⁸ Gledano frontalno, u okviru niše, Sv. Andrija Francesca Duquesnoya u grafičkim je prijevodima postao idealan predložak za oltarne pale s istim ikonografskim zadatkom, primjerice na glavnom oltaru župne crkve u Mošćenicama u Istri, ili na brojnim Metzingerovim djelima, pa se potvrđuje kao uzor velikom broju oltarnih rješenja, čak i u razvijenijim umjetničkim sredinama.¹⁹⁹

* * *

Autoritet bazilike sv. Petra povoljno je utjecao i na recepciju drugih djela iz njezine opreme. Uoči proslave jubileja 1725. godine moćni portugalski ministar pri Svetoj Stolici, franjevac José Maria de Fonseca e Evora, ostvario je želju franjevačkoga reda da postavi skulpturu svoga osnivača [25] u središnjoj crkvi katoličkoga svijeta, i to na povlaštenu mjestu – u svetištu. Važnu je zadaću povjerio Carlu Monaldiju (Rim, oko 1683. – 1760.), jednom od protagonista rimske kiparske scene u prvoj polovini XVIII. stoljeća.²⁰⁰ U podnožju je skulptura potpisana: »C.M.«, a na kartuši postolja zabilježena je posveta: »FVNDATORI SVO / ORDO. MIN. EREXIT / AN. IVB. MDCCXX[V]«. (Svome osnivaču / podigao red male braće / jubilarne godine MDCCXX[V]). Skulpturu Sv. Franjo Asiški u svetištu rimske bazilike sv. Petra prvi spominje vodič kroz Rim iz 1745. godine, nakon opisa Katedre sv. Petra: »U obližnjim nišama skulptura sv. Dominika koju je izradio Pierre le Gros Parižanin, i ona sv. Franje Carla Monaldija Rimljanina.«²⁰¹ ali franjevci su i prije toga spomena slavili veliki događaj kojim je potvrđena važnost njihova osnivača za cijeli katolički svijet. U franjevačkom samostanu sv. Ivana

198 Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 238.

199 Za istarsku palu usporedi: Nina Kudiš Burić, *Grafički predlošci za slike u Istri nastale između 1550. i 1650. god.* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 146-148. Od Metzingerovih djela osobito je usporediva oltarna pala Sv. Andrija u župnoj crkvi sv. Jošta na Gori (Šmartin pri Kranju, Slovenija) iz 1754. godine. Usp. David Krašovec, *Valentin Metzinger (1699-1759)*. Ljubljana: Educy, 2000., str. 142, 143. Skulptura sv. Andrije (1700.-1701.) njemačkoga kipara Enrica Merenga (Meyring) za oltar venecijanske crkve *Sant'Andrea della Zirada* rađena je također prema Duquesnoyu, ali u protusmjeru. Usp. Simone Guerriero, *Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant'Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo* u: *Arte Veneta* 49, Venecija: Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, 1996., str. 59-66.

200 O Carlu Monaldiju usporedi: Roberta Chyurlia, *Di alcune tendenze della scultura settecentesca a Roma e Carlo Monaldi* u: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* I., Firenca: Le Monnier, 1950., str. 222-228, tab. LXXVIII, LXXIX, LXXX; Robert Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*. London, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1976., str. 183-188, sl. 188; Antonia Nava Cellini, *La Scultura del Settecento* u: *Stora dell'arte in Italia*. Torino: Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1982., str. 36, 37. Donatella Germano Siracusa, *Carlo Monaldi* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 21. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 831.

201 »Nelle prossime nicchie la Statua di S. Domenico fu scolpita da Pietro le Gros Parigi, e quella di S. Francesco da Carlo Monaldi Romano.« *ROMA ANTICA, E MODERNA O SIA, NUOVA DESCRIZIONE Della Moderna Città di Roma [...]*. Rim: Nella stamperia di G. Zempel ad istanza di G. Roisecco, 1745., str. 48.

Krstitelja u Varaždinu nalazi se slika Blasiusa Gruebera (? , oko 1700. – Varaždin 1753.) *Sv. Franjo Asiški* [26],²⁰² »pravi i neosporni lik« po Monaldiju, odnosno po neznanoj grafici izdanoj povodom jubileja koji je proglasio papa Benedikt XIII. i postave skulpture u »vatikanskom hramu na trajno sjećanje«. Na to upućuje zapis u dnu Grueberove slike:

»VERA ET INDISPUTABILIS EFFIGIES / HABITUSQVE FORMA SERAPHICI PATRIS
FRANCISCICI / ROMÆ IN VATICANO TEMPLO IN PERPETUAM MEMO / RIAM, AC PERE-
NNE TOTIUS MINORITICI ORDINIS DECUS / MARMOREO SIMULACRO ANNO IUBILÆI
MDCCXXV. EXCITATA AC PER BENEDICTUM XIII. SOLEMNI RITU CONFIR / MATA ET
PVBLICATA.«

Narudžbom oltarne slike *Sv. Franje Asiškoga* [27]²⁰³ srodnoga rješenja za svečevu kapelicu na Kaptolu u Zagrebu zagrebački su se franjevci pridružili varaždinskim u proslavi trijumfalnoga događaja za red, a nešto kasnije (1777.) neznani grafičar bakrorezom [28] ukrašava predlist Franjina životopisa iz pera Ivana Velikanovića (Slavonski Brod 1723. – Vukovar 1803.) *Serafinskoga svetoga Otca Francesca xivot kratak, Naredba i Oporuka, zapovidma u Naredbi zaderxanima*, koje se u rješenju nastavlja na nîz potekao iz rimske skulpture.²⁰⁴ Lakoća kojom je Monaldijev *Sv. Franjo Asiški* preveden u slikarski i grafički medij potvrđuje njezinu izrazito slikarsku koncepciju. Svjetlosni i tonki efekti naglašeniji su nego oni plastički, pa ju kopisti u drugim medijima prihvaćaju s malim izmjenama. Grueber i osječki grafičar dosljedno prenose motiv postolja na kojemu svetac stoji zajedno s malim anđelom, nosačem knjige, a slikar zagrebačke oltarne slike smješta sv. Franju na vrh uzvisine, bez naznaka krajolika, dok anđeo lebdi. Ipak, cijela ta oltarna pala postavljena je na iluzionirano postolje koje je izvedeno na drvenoj ploči oltara, ispod okvira slike, pa je tako i tu zadržan podsjetnik na izvor invencije u skulpturi na postolju. Privlačnoj melodramatičnosti sv. Franje na Monaldijevoj skulpturi, osobito u gesti i izrazu s kojim meditira raspelo, pokušali su se približiti svi kopisti.²⁰⁵ Njome je u središtu, u bazilici sv. Petra srednjovjekovni svetac predstavljen onako kako ga je razumijela poslijetridentska ikonografija – u meditaciji, ekstatično obuzet razmišljanjem o nasljedovanju Kristova primjera ljubavi i žrtve (lat. *imitatio Christi*), ali i kao znakonosac Kris-

202 Ulje na platnu, 228 x 127 cm.

203 Ulje na platnu. 157,3 x 80 cm.

204 Ivan Velikanović, *Serafinskoga svetoga Otca Francesca xivot kratak, Naredba i Oporuka, zapovidma u Naredbi zaderxanima*. U Ossiku, Slovima Iv. Mart. Diwalt, 1777. Usp. Marina Vinaj, *Odjel muzealnih tiskopisa* u: AA.VV., *Sakralna umjetnost iz zbirki Muzeja Slavonije Osijek*. Katalog izložbe. Osijek: Muzej Slavonije, 2003., str. 96-127.

205 Mirjana Repanić-Braun objavila je sliku osječkoga slikara Paulusa Antoniusa Sensera (? , oko 1718. – Pečuh 1758.) u hodočasničkoj crkvi Marija Jud u mađarskom dijelu Baranje iz vremena dovršetka crkve (oko 1746.) koja se također ubraja u kopije invencije Carla Monaldija. Senserova slika meditativno tumači sveca u skladu s uzorom, ali je prizor proširen dvjema ikonografskim situacijama u pozadini koje Franju Asiškoga dodatno potvrđuju kao sveca poslijetridentskoga duha, Stigmatizacijom (čudo) i Porcijunkulskim oprostom (vizija). Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo u Hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 2004., str. 165.



25. Carlo Monaldi, *Sv. Franjo Asiški* (1725.), Vatikan, bazilika sv. Petra, svetište.

26. Blasius Grueber, *Sv. Franjo Asiški* (nakon 1725.), Varaždin, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja.



tov, prvi među ljudima označen njegovim ranama (lat. *signifer Christi*).²⁰⁶ O nadnaravnim značajkama događaja na Monaldijevoj skulpturi i njezinim odjecima svjedoči prisutnost anđelā, koji se – bez obzira na anđeoski red i mjesto u hijerarhiji na kojemu se nalaze – nakon Tridentskoga sabora obvezno pojavljuju s krilima. Ona su razbirljivi znak njihove pripadnosti nebeskoj formaciji, ili kako je svoje argumente sažeo (ali tek nakon dulje rasprave) Giovanni Andrea Gilio (1564.):

»[...] dovoljno je zaključiti, da se u svakom pogledu anđelima treba napraviti krila, i stoga da ne izgledaju obični ljudi, i stoga da se pokaže njihova brzina; osim toga ih mora naslikati kao prekrasne mladiće, jer tako su se pokazali, a i da ih se razlikuje od demona.«²⁰⁷



27.
Sv. Franjo Asiški (nakon 1725.),
Zagreb, franjevački samostan
sv. Franje, kapelica sv. Franje.

28.
Sv. Franjo Asiški u: Ivan
Velikanović, *Serafinskoga
svetoga Ota Francesca život
kratak* (1777.), Osijek, Muzej
Slavonije.



206 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 171-179. Tema omiljena u slikarstvu našla je i svojih literarnih poklonika. Pišući o liturgijskoj lirici Antuna Kanižlića Zoran Kravar (1992.) upozorava: »Kanižlić po tlocrtu baroknih figura oblikuje vrlo različite motive, kadšto i neke koji bi s obzirom na dignitet svojega sadržaja možda zahtijevali i odmjerenu književnu razradu. Dobar primjer takva spajanja nedodirljive vjerske teme s razigranom baroknom figurom jest zadnja strofa kratke pjesme Rane s. Franciška, u kojoj se misao o sličnosti stigmatiziranoga sv. Franje i Isusa oblikuje u svojevrstni *commutatio*, figuru vrlo čestu u baroknoj lirici: *Nek Franciško habit svuče, / da je Isukrst, svatko reć će; / a da Isukrst njega obuče, / drugo reć nitko ne će / nego: 'Ovo je pravi Frano, / čuda od rana svitu znano.'*« Zoran Kravar, *Liturgijska lirika Antuna Kanižlića u: Vladimir Horvat (ur.), Isusovci u Hrvata. Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija »Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata«*. Zagreb, Beč: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Hrvatski povijesni institut, 1992., str. 321, 322.

207 »[...] basta à cōcludere, che per ogni rispetto si deue à gli Angeli far l'ali. si perche nō paiono puri huomini, si per mostrare la loro velocità;& si deue dipingerli anco giouini bellissimi, perche così sono appariti, e per farli differēti da i Demonii, [...]« Giovanni Andrea Gilio, *nav. dj. [Secondo dialogo]*, 1986. [1564.], fol. 121r.



29.

Giovanni Battista Gaulli zvan Baciccio, *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* (1676.), Rim, isusovačka crkva San Andrea al Quirinale.

* * *

Utjecaj rimskoga slikara Carla Maratte (Maratti; Camerano, Ancona 1625. – Rim 1713.) na oblikovanje slovenske, ali i hrvatske likovne baštine putem grafika po njegovim slikama i invencijama, istražila je Blaženka First (2000.). U slijedu traga grafičkih niti između domaćih djela i velikoga rimskoga uzora, mogu se pridati samo novi primjeri koji potvrđuju retoričku raskoš Maratte i njegov osobit spoj dekorativne tradicije velike geste rimskih slikara s prodornom snagom poslijetridentske ikonografije.²⁰⁸ Mlađi Marattin suvremenik, Giovanni Battista Gaulli zvan Baciccio (Baciccio; Genova 1639. – Rim 1709.) na oltarnoj pali *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* [29]²⁰⁹ iz 1676. godine za crkvu isusovačkoga novicijata – San Andrea al Quirinale u Rimu – također je ostvario utjecajno ikonografsko rješenje. Umirućega misionara prikazao je u zagrljaju križa, dok mu posljednje izdisaje prate anđeli navještajući nebesku proslavu jednoga od najvećih svetaca iz redova Družbe Isusove. U sugestivnom preplitanju »zemaljskih i nebeskih prizora, ispunjenih namjernim kontrastima hladnoga i toploga, nepokretnoga i uzgibanoga, tame i svjetla, što sve daje tematski kontrast između smrti i života nakon smrti«,²¹⁰ Gaulli nije bio bez uzora. Nije ga našao u ikonografski podudarnom zadatku nego u rješenju ženske blaženice koje je promoviralo novo tumačenje figure na samrti:

208 Usp. Blaženka First, *Carlo Maratta in barok na Slovenskem. Pomen z Maratto povezane grafike za baročno religiozno slikarstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Narodni muzej Slovenije, 2000. Slika *Bogorodica s Djetetom* u zbirci grkokatoličke biskupije u Križevcima nadahnutu je Marattinom invencijom, kao i Rangerovo *Krštenje Krista* na zastavi u Hrvatskom povijesnom muzeju. O njegovu utjecaju usporedi također ikonografiju smrti sv. Josipa u poglavlju *Nova tumačenja i nove ikonografije – liturgijski i teološki utjecaji*.

209 Ulje na platnu, 296 x 182 cm. Marattina oltarna pala *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* za crkvu il Gesù nastala je tri godine kasnije (1679.) od Baciccine. Usp. Beatrice Canestro Chioven-da, »La morte di S. Francesco Saverio« di G. B. Gaulli e i suoi bozzetti, *altre opere attribuite o inedite* u: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* XXVIII., Firenca: Le Monnier, 1977., str. 262-272.

210 »The earthly and heavenly scenes [interpenetrate yet are] filled with deliberate contrasts, of cool and warm, motionless and motion-filled, dark and light, all giving formal emphasis to the thematic contrast between death and life after death.« Robert Enggass, *Gaulli, Giovanni Battista* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 12. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 200.



30.
Smrt sv. Franje Asiškoga (oko 1714.), Kuna, franjevačka samostanska i župna crkva Gospe Delorite.

»Gaulli je za nadahnuće imao veličanstveni model: u to je isto vrijeme zajedno s Berninijem proučavao smještaj jedne slike koja prikazuje Bogorodicu s Djetetom i sv. Anom za pozadinu skulpture *Blažena Lodovica Albertoni* koju je Bernini već bio postavio *in loco* u crkvi S. Francesco a Ripa. Sačuvani su neki crteži koji potvrđuju tu suradnju. Gaullijeva figura sv. Franje je blažena Lodovica prenesena iz mramornoga lika u slikarstvo.«²¹¹

Tezu američke kulturne antropologinje Marjorie Garber (1992.) o tome kako je preobučenost svetica česta pojava (svetice se presvlače u muškarce kako bi bile shvaćene ozbiljno), te da se ona ne javlja u svetaca, poslijetridentska ikonografija ne poštuje i pred autoritetom utjecajnoga umjetničkoga djela kakva je bila Berninijeva *Blažena Lodovica Albertoni* ikonografska presvlačenja postaju rodno znatno otvorenija.²¹² Uspjeh Gaullijeve *Smrti sv. Franje Ksaverskoga* (u kojoj je odjeknula Berninijeva umiruća Lodovica) pratimo u brojnim potvrđama. Ona postaje jedan od najvažnijih modela za prikaz smrti i velikoga isusovačkoga misonara, ali u franjevačkoj crkvi Gospa Delorita u mjestu Kuna na Pelješcu, susrećemo se ponovno s neočekivanom ikonografskom promjenom. Prikazani svetac više nije sv. Franjo Ksaverski, nego njegov stariji imenjak, sv. Franjo Asiški [30].²¹³ Slikar je Gaullijeva protagonista presvukao i umjesto crnoga isusovačkoga talara obukao mu franjevački habit, ostavio mu zagrljeno raspelo u rukama i pogled upravljen anđelima, dodao stigme na rukama i nogama, ali je prenio kompoziciju (zrcal-

no, zbog posrednika, grafike po Gaullijevu djelu) u kojoj se dramatski sučeljavaju pokrenuti nebeski i umrtvljeni zemaljski svijet, zadržao je značajke scenografije: malu uzvisinu na koju se nemoćni svetac naslonio, slamu pod njim, knjige uokolo. Slika s »novim« protagonistom, zapravo starim franjevačkim svecem prikazan po novom poslijetridentskom obrascu, bila je spremna za oltar.

211 »Il Gaulli aveva un grande modello al quale ispirarsi: in quello stesso periodo di tempo egli stava studiando insieme con il Bernini, la collocazione di una pittura rappresentante la Madonna con il Bambino e S. Anna, in modo che facesse da 'fondale' alla statua della Beata Lodovica Albertoni che il Bernini aveva già posto *in loco* nella chiesa di S. Francesco a Ripa. Ci sono rimasti alcuni disegni che attestano questa collaborazione. La figura del S. Francesco del Gaulli è la trasposizione in pittura dell'immagine marmorea della Beata Lodovica.« Beatrice Canestro Chioyenda, *nav. dj.*, 1977., str. 263, 264.

212 Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1992., str. 215 (poglavlje *Transvestite saints*).

213 Ulje na platnu, 190 x 110 cm (mjereno s lica). Samostanska i župna crkva Gospa Delorita (*tal. di Loreto*) posvećena je 1714. godine.



31.
Leandro Bassano, *Presveto Trojstvo sa sv. Dominikom* (1590.-95.), Venecija, dominikanska crkva Santi Giovanni e Paolo.

32.
Leandro Bassano, *Presveto Trojstvo s portretom Teodora Diedo* (nakon 1615.), Korčula, nekoć katedrala, sada župna crkva sv. Marka evanđelista.



Politički i umjetnički utjecaj Venecije

Slučaj s Venecijom i njezinim utjecajem na hrvatsku baštinu različit je od utjecaja ostalih gradova. Dalmaciji i Istri ona je administrativno i političko središte, dakle centar moći i uprave, pa venecijanski utjecaj u oblikovanju ikonografskih rješenja nakon Tridentskoga sabora ne možemo na cijelom području Hrvatske promatrati na isti način.

Omiljena venecijanska politička alegorija vizualno predstavlja grad vjenčan s morem, jer je *Serenissima*²¹⁴ kroz taj brak stjecala trgovačku, vojno-političku i novčanu snagu. Dio hrvatskih teritorija Venecija ubraja u posjede preko mora, pa su tako djela brojnih venecijanskih umjetnika razdijeljena u tri skupine: djela u gradu, u kopnenom zaleđu (tal. *terraferma*) i preko mora (tal. *oltremare*) što svjedoči o kapilarnoj raširenosti istih umjetničkih osoba i poetika u povijesno jedinstvenom političkom prostoru. Dva slikarska tumača poslijetridentskih ideja, kasnomaniristički umjetnici Leandro Bassano (dal Ponte; Bassano del Grappa 1557. – Venecija 1622.) i Jacopo Palma Mlađi (Venecija 1544. – 1628.),²¹⁵ njihova djela, i

214 *Presvijetla*, naziv za Venecijansku tj. Mletačku Republiku.

djela njihovih radionica potvrđuju tu povijesno određenu razvedenost umjetničke topografije.

Godine 1611. spomenuti dominikanac Teodor Diedo (Dedo; Venecija 1571. – 1627.) napustio je službu priora venecijanskoga samostana *Santi Giovanni e Paolo* (u kojemu je, u blagovaonici, Veroneseova slika *Posljednje večere*, odnosno *Gozbe u Levijevoj kući*), i postao korčulanskim biskupom. U venecijanskoj samostanskoj crkvi, poznatoj po raskošnoj opremi, na oltaru u prvoj kapeli lijevo od oltara, i danas se nalazi Leandrova pala *Presveto Trojstvo sa sv. Dominikom* [31] iz 1590.-95. godine, a u Korčuli, na oltaru s desne strane svetišta njezina varijanta, oltarna pala *Presveto Trojstvo s portretom Teodora Dieda* [32], naručena nakon 1615. godine.²¹⁶ Teško je zamisliti da bi bez biskupa Dieda u Korčulu pristiglo upravo Leandrovo djelo, i to kompozicijski toliko srodno ranijoj pali za crkvu samostana u kome je prije korčulanske narudžbe bio priorom.

Posve je drugačije naravi venecijanski utjecaj na prostoru izvan dosega političkoga mehanizma čvrste povezanosti. Sa slobodom odabira među dostupnim predlošcima, na zavjetnoj slici Hansa Georga Geigera (Geigerfelda; ?, oko 1610. – Zagreb 1681.) *Mučeništvo sv. Sebastijana* [33]²¹⁷ iz 1679. godine, koju je naručio župnik Ioannes Kobbe u Brdovcu, pronaći ćemo invenciju Jacopa Palme Mlađega, ali ona je pristiglo posredno, prevedena i prerađena. Kao neposredni predložak Geigeru (Geigerfeldu) poslužio je bakrorez Cornelisa Gallea I., kopija prema grafici *Ægidiusa Sadelera II.* (bakrorez i bakropis), ali u protusmjeru. Hodom unatrag dolazimo do izvora za impostaciju sv. Sebastijana (i grafičkih listova u tom komunikacijskom lancu) – sliku Jacopa Palme Mlađega. Sv. Sebastijan iz Brdovca »poto-mak« je i nasljednik Palmina mučenika s oltarne pale u svetištu Sette Chiese u mjestu Monselice blizu Padove iz 1611. godine [34],²¹⁸ ali veza s tim venetskim djelom i s venecijanskim slikarom je otvorenija, podložna odabiru, ne slijedi politički automatizam, nego umjetničku motivaciju. Za razliku od korčulanskoga biskupa Dieda koji izravno naručuje od Leandra Bassana u Veneciji, u slučaju narudžbe župnika Kobbea venecijanski je utjecaj stigao duljim putem i neizravno,

215 O Jacopu Palmi Mlađem kao tumaču poslijetridentskih zadataka u djelima hrvatske baštine usporedi: Zoraida Demori Staničić, *Palma Mlađi i protureformacija. Slika sv. Hijacinta u Starom Gradu na Hvaru* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1992., str. 97-105.

216 Ulje na platnu, oko 160 x 100,5 cm. Usp. Sanja Cvetnić, *Portreti Leandra Bassana u Hrvatskoj* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 86-95, i literaturu koju navodi.

217 Ulje na platnu, 104 x 81,5 cm. Zagreb, Muzej Odsjeka za povijest medicinskih znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Usp. Mirjana Repanić-Braun, Blaženka First, *Majstor HGG slikar plastične monumentalnosti*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt; Ljubljana: Narodna galerija, 2005., str. 134-139, i literaturu koju navode.

218 Ulje na platnu. Usp. Stefania Mason Rinaldi, *nav. dj.*, 1984., str. 95, 162. Autorica navodi i pripremni crtež u École des Beaux-Arts u Parizu. Isabelle de Ramaix (1997.) navodi drugi Palmin crtež prema kojemu je rađena Sadelerova grafika (bakrorez i bakropis): »After a drawing by Jacopo Palma formerly in the Woerner collection, sold by Houthakker. The print has been compared to the painting in the Duomo of Castelfranco.« [Po crtežu Jacopa Palme koji se prije nalazio u zbirci Woerner, a prodana je u Houthakkeru. Grafika je uspoređena sa slikom u katedrali u mjestu Castelfranco.] Isabelle de Ramaix, *Ægidius Sadeler II. The Illustrated Bartsch 72/1 (Supplement)*. New York: Abaris Books, 1997., str. 158.



33.
Hans Georg Geiger,
Mučeništvo sv. Sebastijana
(1679.), Zagreb, Muzej
Odsjeka za povijest medi-
cinskih znanosti Hrvatske
akademije znanosti i
umjetnosti.

34.
Jacopo Palma Mlađi,
Mučeništvo sv. Sebastijana
(1611.), Padova, Monselice,
svetište Sette Chiese.



a po sačuvanim djelima preobrazbu invencije možemo ekskluzivno pratiti od prvoga likovnoga rješenja, odnosno od Palmina pripremnoga crteža za oltarnu palu u svetištu Sette Chiese u dugom nizu sve do zavjetne slike u Brdovcu.

Isusovačka crkva u Münchenu kao »katalog predložaka«

Iz Münchena je u hrvatsku likovnu baštinu pristiglo mnogo gotovih ikonografskih rješenja. U središtu grada, na prostranu trgu nazvanu *Marienplatz* po javnom spomeniku, mramornom stupu na koji je postavljena brončana skulptura Bogorodice s Djetetom na polumjesecu (lat. *Patrona Bavaricæ*) Huberta Gerharda iz 1593. godine, isusovci su uz pomoć bavarskih vojvoda sagradili monumentalni sklop građevina. Među njima dominira crkva sv. Mihaela (*St. Michaelskirche*), građena od 1583. do 1597. godine i raskošno opremljena slikarskim i skulptorskim djelima.²¹⁹ Isusovačko središte u Münchenu predstavljalo je *Rim u*

²¹⁹ Usp. Johannes Terhalle ... *ha della Grandezza de padri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München* u: AAVV, *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 83-146 i literatura.

Bavarskoj, kako je i sugerirao naslov izložbe o isusovačkoj baštini (*Rom in Bayern*, 1997.), priređene o četrinstotoj obljetnici dovršetka crkve. Odatle se širilo trident-sko učenje, na vjernost papama vezao bavarski dvor i pük, a isusovački misionari kretali su u protestantske krajeve. Nije čudo da je kao titular crkve odabran arkandeo Mihael, vojskovođa nebeske vojske i pobjednik nad pobunjenim anđelima. Gotovo svaki dio Münchenske crkve ostavio je odjeka: u građevinama koje su ponavljale suvremeno protumačeni dvoranski *Wandpfeiler* tip, u skulpturama i slikama koje su se nadahnjivale oltarima isusovačkoga Sv. Mihaela. Stoga graditelj i slikar Friedrich Sustris,²²⁰ kipar Hubert Gerhard, slikari Christoph Schwarz, Hans von Aachen, Peter Candid (Pieter de Witte), Alessandro Scalzi zvan Paduano, i drugi, većinom talijanski i nizozemski umjetnici koje je okupljao bavarski vojvoda i zaštitnik isusovaca Wilhelm V., ne duguju iznimnu popularnost inovacijama u arhitektonskoj zamisli, pa ni elegantnom manirizmu likovnih djela, koliko god ona bila cijenjena u dvorskom i svjetovnom okružju. Premda su im opusi bogati i raznorodni, spomenuti umjetnici uspjeh, popularnost, dugi vremenski i veliki prostorni doseg utjecaja te brojnost kopija po njihovim invecijama najvećim dijelom zahvaljuju onim svojim Münchenskim djelima koja su nastala za moćni isusovački red, dakle po narudžbi i pod paskom protagonista novoga vjerskoga duha i – dijelom – nove ikonografije nakon Tridentuskoga sabora.²²¹ Dokaza o rasprostranjenosti Münchenskih utjecaja u hrvatskoj umjetničkoj baštini nalazimo dovoljno da potiču metaforu o crkvi sv. Mihaela i umjetninama iz njezine opreme kao o katalogu predložaka.

Potvrde toj tezi zamjetne su već u dekoraciji pročelja. U internacionalnoj skupini umjetnika koji djeluju u Münchenu ističe se spomenuti Nizozemac Hubert Gerhard ('s Hertogenbosch, između 1540. i 1550. – München 1621.). Boravio je u Italiji, a potom je brojnim javnim i privatnim narudžbama u Augsburg, Innsbruck i München pronio dvorsku eleganciju Giambolognina manirizma. Gerhardova skulpturalna grupa *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* [35]²²² iz 1588. godine postavljena je u središnju os pročelja, između dva simetrična crkvena portala. Prikazan je kao vojskovođa nebeske vojske koji moćnom, ali profinjenom gestom probada spazmatičnu figuru Sotone, paloga vođu pobunjenih anđela. Sotonina agonija jača je no što to tjelesna bol Mihaelova koplja može uzrokovati, jer je mučen bijesom poraza i grijehom oholosti, pa tako pobjedu donosi više nadmoć pravednika nego poslovično »sjajno oružje«. U tom je rješenju Gerhard sazeo isusovačko povjerenje u pobjedu istinitosti prave vjere s kojim su kretali u misionarske pohode, a postav skulpture sv. Mihaela, titulara crkve, dovoljno nisko na pročelju da komunicira s trgom, odnosno s prolaznicima, prenijela je propovjedničku poruku u javni prostor. Crtež Petera Candida [36]²²³ po Gerhardovoj skulpturi rađen je u

220 Sustris je zadužen za gradnju u drugom razdoblju, od 1592. do 1597. godine.

221 O problemima narudžbe kiparskih djela za isusovačku crkvu u Münchenu usporedi također: Jeffrey Chipps Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520/1580. Art in an Age of Uncertainty*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994., str. 358.

222 Bronca, v. oko 550 cm. Skulpturu je 1588. godine po Hubertovu modelu salio Martin Frey. Usp. PV [Peter Volk], *Erzengel Michael* u: AAVV, *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 417.

223 Crtež perom i tušem, 424 x 240 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.



35.
Hubert Gerhard, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1588.), München, isusovačka St. Michaelskirche.

36.
Peter Candid, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1588.-1597.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

deseljeću nakon njezina postava na pročelje (1588.-1597.), kao priprema i predložak za bakrorez Lucasa Kiliana [37].²²⁴ U natpisima grafičar prenosi informacije o autorstvu i impresivnoj visini skulpture (u dnu toskanskoga stupa lijevo: »OPUS / EX ÆRE / HVBERTI GERARDI / HOLLAND. / ALTITVDINE / PEDVM / XIV.«), o autoru crteža i o sebi kao autoru grafike (u dnu stupa desno: »PETRVS CANDID. / DELINEAVIT. / Lucas Kil: Aug. / Scalpsit.«).²²⁵ Grafičar Kilian slijedi Candidov crtež u rješenu likova Mihaela i Sotone, odnosno prilagodbu skulpture kao predloška drugom mediju, ali uz to ponavlja uspješni Gerhardov motiv širokih arkanđelovih krila koja probijaju rub niše. To je ostala prepoznatljiva značajka i

224 Lucas Kilian (Augsburg 1579.-1637.), *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu*, bakrorez, 498 x 331 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Za otiske u Rotterdamu i Amsterdamu navedene su neznatno različite dimenzije 491 x 328 mm, odnosno 503 x 334 mm (ploča). Usp. Robert Zijlma, *Lucas Kilian to Philip Kilian*. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1976., str. 31.

225 Za detaljne kataloške opise djela usporedi: CDi [Christian Dittrich], *Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Satan* i PV [Peter Volk], *Erzengel Michael u: AAVV, Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 417, 420.

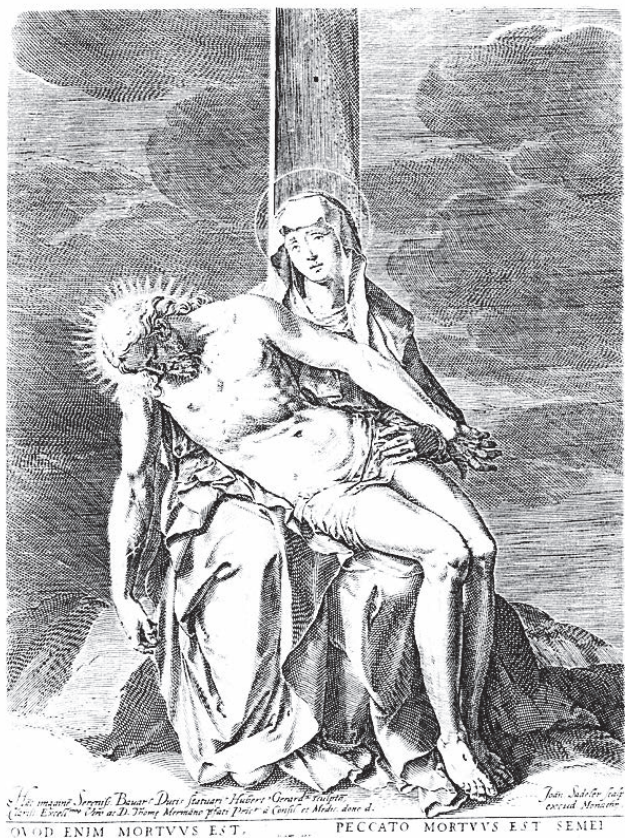


37.
Lucas Kilian, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1597.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

38.
Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu (1677.-1695.). Zagreb, Gračani, nekoć kapela, sada župna crkva sv. Mihaela.

onih kopija koje su rađene po Kilianovu bakrorezu, primjerice stotinjak godina mlađe glavne oltarne pale [38]²²⁶ crkve u Gračanima, tada filijalne kapele župe Pohoda Blažene Djevice Marije na Kaptolu (Dolac), i drugih slikarskih i grafičkih kopija koje su nastale prema njemu. Brzina s kojom jedno skulptorsko rješenje prelazi u druge likovne vrste, tehnički salto u crtež, u bakrorez i u slikarstvo, motivirani su ikonografskom popularnošću arhetipske arkandelove pobjede. S obzirom na to koliko je ključnih karika te vizualne komunikacije vezano za radove na papiru (crtež i grafika), važno je uočiti ulogu proizvodnje papira u vizualnoj komunikaciji, pa tako i prijenosu poslijetridentskih ikonografskih ide-

226 Ulje i tempera na platnu, 200 x 120 cm. Usp. Mirjana Repanić-Braun, Blaženka First, *nav. dj.*, 2005., str. 168-171. Osim te slike iz razdoblja oko 1677. (ili prije 1695.) godine Mirjana Repanić-Braun upozorila je i na Geigerovu oltarnu palu u Vugrovcu kraj Zagreba (1679.). Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Grafički predložak i problemi atribucije na nekim primjerima slikarstva 17. stoljeća u zagrebačkoj regiji* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti: Zagreb, 2001., str. 156-158; i Mirjana Repanić-Braun, Blaženka First, *nav. dj.*, 2005., str. 140-143.



39.
Johan Sadeler I. († 1600.),
Bogorodica Sućutna, Beč,
Graphische Sammlung
Albertina.

40.
Ivan Jakob Altenbach,
Bogorodica Sućutna (1678.),
Gradec, župna crkva
Ranjenoga Isusa.

ja. Arthur C. Danto (1997.) naglašava dvostruku ulogu medija – papira na kojemu se tiska, i papira na kojemu umjetnik izvorno stvara – a pronašao je i motivacijsku klopku koja je povezala naoko nespojive težnje za što većom tržišnom zaradom i one za nesputanom umjetničkom imaginacijom:

»Oni koji su skloni dijalektičkom čitanju povijesti mogu naći sjajnu potvrdu svojih motrišta na primjeru papira. Pronalazak tiska izazvao je povećanu proizvodnju papira umjerene cijene. S druge strane, raspoloživost velikih količina papira zaslužna je za pojavu crteža kao samostalnoga umjetničkoga izraza u ranome XV. stoljeću. Budući da je crtež primjer čiste umjetničke spontanosti, mehaničko je dalo poticaj duhovnom.«²²⁷

227 »Those inclined to a dialectical reading of history may find a delicious confirmation of their views in the example of paper. The invention of printing necessitated the production of quantities of reasonably priced paper. But the availability of paper in large quantities is to be credited with the emergence of drawing as an autonomous mode of artistic expression of the early 15th century. Since drawing is the paradigm of pure artistic spontaneity, the mechanical gives rise to the spiritual.« Arthur C. Danto, *A Personal View of Works on Paper* u: *On Paper* 3, I, New York: Fanning Publishing Company, 1997., str. 2.



41.
Antonio Viviani, *Bogorodica Sućutna* (1719.), Zadar, katedrala sv. Stošije (Anastazije).

42.
Bogorodica Sućutna (oko 1720.), Zagreb, franjevačka crkva sv. Franje na Kaptolu.

* * *

Neke od protagonista ovoga uspješnoga lanca nalazimo kao karike drugih prijenosa münchenskih invencija u hrvatsku baštinu, primjerice na vrlo popularnom tipu Bogorodice Sućutne (tal. *Pietà*; njem. *Vesperbild*), odnosno Gerhardovoj skulpturi te teme koja je preko bakroreza [39]²²⁸ Johana Sadelera I. (Brussel 1550. – Venecija 1600.) našla neslućeno širok vremenski i prostorni odjek u hrvatskoj baštini. Prepoznajemo ju kao predložak obojenim kamenim skulpturama varaždinskoga kipara iz druge polovine XVII. stoljeća, Ivana Jacoba Altenbacha (*Bogorodica Sućutna* u Veternici, Biškupcu, Križevcima te u Gradecu [40]²²⁹

228 Bakrorez, 267 x 197 mm (ploča). Beč, Graphische Sammlung Albertina. Isabelle de Ramaix, *Johan Sadeler I. The Illustrated Bartsch 70/1 (Supplement)*. New York: Abaris Books, 1999., str. 268. U potpisu: »Johan Sadeler scalp./ excud: Monachij«.

229 Kamen, obojen, 120 x 110 x 80 cm. Gradec, župna crkva Ranjenoga Isusa. »Prema natpisu kip je dao podići Lovro Agatić (Laurentius Agatich), cesaro-kraljevski kapetan i zapovjednik tvrđe Koprivnica, sa ženom Helenom Paris, godine 1678.« Doris Baričević, *Varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach* u: *Peristil* 25, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1982., str. 107-131.



43.
Bogorodica Sućutna,
Bogorodica od sedam žalosti
(nakon 1778.), Sveta Klara,
župna crkva sv. Klare.

44.
Johann Veit Kauperz,
Bogorodica Sućutna (1778.),
Varaždin, Gradski muzej
Varaždin.



kraj Vrbovca iz 1678. godine), ali i dalje u Dalmaciji: drvenoj *Bogorodici Sućutnoj* neznanoga kipara u Koritima na Mljetu,²³⁰ mramornoj skulpturi [41]²³¹ u središtu oltara Presvetoga sakramenta (1719.) Antonija Vivianija u katedrali sv. Stošije (Anastazije) u Zadru. U slikarstvu se popularnost Gerhardove skulpture i Sadelerove grafike potvrdila na oltarnoj pali [42]²³² u franjevačkoj crkvi sv. Franje na Kaptolu u Zagrebu, koja je postavljena na oltar oko 1720. godine, i na

230 Usp. Cvito Fisković, *Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj* u: *Peristol* 29, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986., str. 50, 53.

231 Mramor, 55 x 35 x 22 cm. O autorstvu skulptura Radoslav Tomić (1995.) piše: »Upotrebu raznobojnog mramora u konstrukciji oltara koristio je Francesco Cabianca s kojim je prisposobiv i način oblikovanja kipova, te scenografski karakter Vivianijeva djela. Kruto nabiranje draperije, isprazne kretnje i nervozne fizionomije na rubu karikaturnog, izvedenice su iz Cabiankina stila. Je li Antonio Viviani, o kojem nema konkretnih podataka, bio Cabiankin suradnik, učenik ili oponašatelj, ili je odgojen u blizini radionice Bonazza?« Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 93, 94.

232 Ulje na platnu, oko 160 x 110 cm (mjereno s lica).

233 Ulje na platnu, oko 170 x 88 cm (mjereno s lica).



oltarnoj pali [43]²³³ u župnoj crkvi sv. Klare u Svetoj Klari, mjestu zagrebačkoga predgrađa, nastaloj nakon 1778. godine, gdje je ikonografskom tipu Bogorodice Sućutne dodan tip Bogorodice od sedam žalosti, označene mačevima koji joj probadaju grudi.²³⁴ Gerhardovu invenciju prepoznajemo na bakrorezu [44]²³⁵ Johanna Veita Kauperza iz 1778. godine kojim se širilo Marijino čašćenje vezano uz oltarnu palu *Bogorodice Sućutne* iz franjevačke crkve na Kaptolu, i koji je vjerojatno poslužio kao predložak pali u Svetoj Klari, te na bakrorezu [45]²³⁶ potpisanom »Giorgio Subarich sculp. Vienna« s letka bratovštine *Maria Sempre Vergine Addolorata* u Rijeci. Osim vizualne informacije Sadelerova grafika za bilježila je i podatak o inventoru i o invenciji: »Ovaj je lik modelirao kipar Presvjetloga Bavorskog Vojvode Hubert Gerhard [...],²³⁷ ali skulpturi koja se toliko raširila, dugo se zametnuo trag. I kada nedostaje invencija, o njoj svjedoči neka od karika u sve debljem lancu vizualne komunikacije.

234 »Bogorodica od sedam žalosti. Tip žalosne Bogorodice [...]. Na temelju proročanstva starca Šimuna u prizoru prikazanja u Hramu [a i tebi će samoj mač probosti dušu (*Lk*, 2,35)], u ikonografiju se uvode mačevi koji probadaju Bogorodičino srce. [...] Oko godine 1500., kao pandan sedam padova Kristovih pod križem, u ikonografiju se uvodi sedam mačeva. Izvorište ikonografije 'sedam mačeva' jest Flandrija, odakle se ovaj motiv širi u Francusku i u rajnsko područje. [...] Bogorodica sućutna (*Vesperbild*). Sjedeći lik Bogorodice koja na svom krilu drži mrtvo

45. Giorgio Subarich, *Bogorodica Sućutna* (1780.-90.), Senj, Sakralna baština Senj.

Kristovo tijelo nakon skidanja s križa. Ovaj ikonografski tip počinje oko 1320. godine u rajnskom području [...].« Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 167, 169 [Branko Fučić].

235 Bakrorez, 151 x 100 mm. U potpisu: »Joh. V. Kauperz Graecii.« Johann Veit Kauperz (Graz 1741. – 1815.) Varaždin, Gradski muzej Varaždin. Kronogram u natpisu otkriva godinu 1778.: »DeVota efflgles VirgInIs DoLorosae / apVD franClSCanos VrbIs zagrablae / FH.« Usp. Sanja Cvetnić, *Album sanctorum varaždinskih uršulinki – problem predložaka i ikonografije u: 300 godina uršulinki u Varaždinu*. Zagreb, Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003., str. 323-337 i literaturu koja je tu navedena (studije Doris Baričević, Marije Mirković i Mirjane Repanić-Braun); Karin Leitner, *Die Grazer Kupferstecherfamilie Kauperz und die Andachtsbildgraphik im 18. Jahrhundert u: Acta historiae artis Slovenica* 6, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti Umentostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2001., str. 141-165.

236 Bakrorez, 130 x 808 mm (prizor); 148 x 100 mm (ploča). 1780.-90. Senj, Sakralna baština Senj.

237 »Hac imagine Sereniss. Bavaris Ducis Statuaris Hubert Gerard sculpta. [...]« Brončana skulpturalna grupa *Pietà* oštećene desne ruke, koja se pojavila na dražbi u Sotheby's 2. srpnja 1973. godine, i pripisana je Hubertu Gerhardu, najbliža je među sačuvanim Gerhardovim djelima invenciji koju je Sadeler prenio.

* * *

Srodan je primjer intimno kadriranoga, ali ikonografski novoga tipa trijumfalnoga Navještenja koje nalazimo na dvojno riješenom prizoru Marije i arkandela Gabrijela [46]²³⁸ na vratnicama oltara sv. Kristofora (1692.), nekada u zagrebačkoj katedrali (sada samostalno izložene u sakristiji), te na znatno slabijoj kopiji (1702.) povrh menze glavnoga oltara prigradske zagrebačke župne crkve sv. Barbare u Gornjem Vrapču.²³⁹ U potragu za izvorom invencije može se krenuti i obratno, od djela koja su srodna ali vremenski i prostorno udaljena, pa posredno svjedoče o zajedničkom predlošku. Naime, dvojno *Navještenje* iz zagrebačke prvostolnice, podudarno je i u impostaciji protagonista i kompoziciji s nizom slika iz zbirki diljem Europe, od Finske do Italije. Usporedivo malo *Navještenje* [47]²⁴⁰ u finskoj pinakoteci Sinebrychoffin Taidekokoelmat u Helsinkiju dimenzijama ne doseže jednu ploču dvojnoga *Navještenja* u zagrebačkoj prvostolnici, a u Finsku je stiglo 1851. godine kao dar ruske carske obitelji. Na jugu europskoga kontinenta, u talijanskoj privatnoj zbirci nalazi se *Navještenje* koje Paola Rossi (1991.) pripisuje Francescu Maffei (Vicenza, oko 1605. – Padova 1660.), i navodi kako se slika nekada nalazila u privatnoj zbirci u Parmi [48].²⁴¹ Accademia Carrara u Bergamu u svojoj zbirci čuva još jedno usporedivo *Navještenje* [49],²⁴² s odvojenim prizorima Marije i Gabrijela kao i zagrebačko, ali rađeno na bakrenim pločama. Francesco Rossi (1989.) predložio je atribuciju markedanskom slikaru Antoniju Cimatoriju zvanom Visacci (Urbino, oko 1550. – Rimini 1623.). Pravokutni formati slika postavljeni su vertikalno, manjih su dimenzija od zagrebačkih, pa su i figure jače odsječene. Uz signiranu i datiranu sliku *Navještenja* [50]²⁴³ franjevačkoga slikara Magnusa Ruebera iz 1674. u Národní galerije u Pragu, Hana Seifertová (1989.) navodi još jednu sliku i dva polikromirana reljefa iz iste zbirke, i jedina spominje grafiku kao predložak češkim djelima. Sva navedena *Navještenja* kompozicijski su srodna, premda nisu sva riješena kao dvojni prizori, na odvojenim pločama, ali razlikuju se bitno u formatu. Autora invencije bilježi druga karika komunikacijskoga lanca, grafika s tekstual-

238 Ulje na dasci, dvojni prizor, svaka ploča 47 x 55,5 cm. Nekada oltar sv. Kristofora (služio je i kao riznica). Ploče su rastavljene i izložene u sakristiji prvostolnice.

239 Ulje na dasci, dvojni prizor, 37 x 43 cm (Marija) i 37 x 44 cm (Gabrijel).

240 Ulje na drvu, 23 x 28,5 cm. Pripisana je sljedbeniku »Pietera de Witte« (Candidu). Usp. Dan Holm, Olli Valkonen (ur.), *Sinebrychoffin taidemuseo. Sinebrychoff Art Museum*. Helsinki: Fine Arts Academy of Finland, 1988., str. 128; Jukka Ervamaa, Sirkka Nurminen, Marja Supinen (ur.), *Italialaisia maalauksia. Italian Paintings*. Helsinki: Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychoff, 1992., str. 72.

241 Ulje na platnu, 74,3 x 97,5 cm. Usp. Paola Rossi, *Francesco Maffei*. Milano: Berenice, 1991., str. 151, kat. 207., il. 178. Sadašnji smještaj nije preciziran. Autorica datira sliku u kraj petoga ili početak šestoga desetljeća XVII. stoljeća.

242 Ulje na bakru, *Marija* 24 x 20 cm; *Gabrijel* 24 x 23 cm. Slika je dio izvorne zbirke Giacoma Carrare. Usp. Francesco Rossi, *Accademia Carrara, Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*. Bergamo, Milano: Amilcare Pizzi Editore, 1989., str. 66.

243 Ulje na drvu, 15,5 x 21 cm. Usp. Hana Seifertová (ur.), *Němcké malířství 17. století z československých sbírek*. Prag: Národní galerie, 1989., str. 80, 81.



46.
Navještenje (1692.), Zagreb,
 katedrala Uznesenja Blažene
 Djevice Marije, sakristija.



47.
Navještenje (XVII. st.),
 Helsinki, Sinebryhoffin
 Taidekokoelmat.



48.
 Francesco Maffei, *Navještenje*
 (oko 1650.), privatna zbirka.



49.
 Antonio Cimattori zvan Visacci? († 1623.),
Navještenje, Bergamo, Accademia Carrara.



50.
 Magnus Rueber, *Navještenje*
 (1674.), Prag, Národní galerie.



51.
 Johan Sadeler I. († 1600.),
Navještenje, Brussel,
 Prentenkabinet Koninklijke
 Bibliotheek Albert I.

nim dijelom. Bakrorez [51]²⁴⁴ Johana Sadelera I. koji je raširio tu invenciju u potpisu upućuje da je *Navještenje* naslikao Peter Candid (Pieter de Wit ili de Witte; Brugge, oko 1548. – München 1628.) u Münchenu: »Petrus Candid' pinxit. MONACHII, I. Sadeler scalp. et excudit.«²⁴⁵ Međutim, sačuvana Candidova münchenka *Navještenja* – oltarna slika u isusovačkoj crkvi sv. Mihaela i nekadašnja predela glavnoga oltara u crkvi posvećenoj Mariji (*Frauenkirche*) – formatom, kadrom, impostacijom ili tek datacijom nisu mogle biti izravni uzor Saderovoj grafici. Prva je oltarna pala vertikalna formata,²⁴⁶ datirana je u 1587. godinu i Marija je posve različito impostirana. Okrenuta je leđima, što vjerno prenosi još jedan bakrorez Johana Sadelera I.²⁴⁷ Druga sačuvana Candidova slika je predela nekadašnjega glavnoga oltara, izrazito horizontalno izduljena.²⁴⁸ Gabrijel i Marija su u stavu usporedivi (premda ne istovjetni), ali je kadar posve različit, i prikazani su cijelom figurom. Osim toga, ona je signirana i datirana 1620. godine, dakle dvadeset godina nakon Sadelerove smrti.²⁴⁹ Grafika i kopije po Candidovoj slici koja nam nije poznata tako ponovno potvrđuju i pronose »snagu jedinstvenoga originala i raznolikost odgovora koje je sposoban potaknuti«, kako je to izrekao David Freedberg (1989.), i onda kada se sâm izvornik zametne ili nestane.²⁵⁰

244 Bakrorez, 160 x 206 mm (ploča). Brussel, Bibliothèque Royale Albert I. Dieuwke de Hoop Scheffer, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*. Amsterdam: Van Gendt & Co 1980., str. 108. i Isabelle de Ramaix, *nav. dj.*, 1999., str. 171.

245 Sadeler tako u potpisu jasno iskazuje da bakrorez prenosi invenciju sa slike (»Petrus Candid' pinxit«), koja sada nije poznata, ali sačuvani su crteži kojima pratimo razvoj ideje. Candidov crtački opus obradila je Brigitte Volk-Knüttel (1979.) u katalogu izložbe održane u Staatliche Graphische Sammlung u Münchenu – *Peter Candid : Zeichnungen* (München 1979.). Sačuvani pripremni crteži za oltarne slike *Navještenja* rađeni na odvojenim listovima i sada se nalaze u različitim zbirkama. Crtež Marije (273 x 193 mm) vlasništvo je Cabinet des Dessins u Louvreu, a Gabrijel (330 x 220 mm) Kunsthalle u Hamburgu. Usp. Brigitte Volk-Knüttel, *nav. dj.*, 1979., str. 33, 34.

246 Ulje na platnu, 320 x 225 cm.

247 Usp. Dieuwke de Hoop Scheffer, *nav. dj.*, 1980., str. 107. Godine 1597. Candid slika još jedno *Navještenje*, oltarnu palu za karmelićansku crkvu u Bresci.

248 Ulje na dasci, 160,8 x 395,6 cm.

249 Usp. Hans Ramisch, Peter B. Steiner, *Die Münchener Frauenkirche. Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke zum 500. Jahrestag der Weihe am 14. April 1994*. München: J. Pfeiffer Verlag, 1994., str. 120, 126-130.

250 U tirolskom hodočasničkom svetištu Marijina Uznesenja u Kaltenbrunn (glečer Kautnertal), na oltaru desno od trijumfnoga luka svetišta, nalazi se oltarna pala *Navještenja* pripisana Peteru de Wittu. Slika je poklon bavarskoga izbornoga kneza Maxa Emanuela iz 1724. godine, kada je dopremljena iz Münchena, iz njegove zbirke (*Kunstkammer*). Datacija joj je postavljena široko – »1610./20.« – ali bez arhivske potkrjepe. Usp. AA.VV., *Bayerisch-tirolischen G'schichten. ... eine Nachbarschaft I*. Katalog izložbe. Innsbruck: Landesmuseum Ferdinandeum, 1993., kat. 3.1, str. 228, 229. Uredio Gert Ammann; Hubert Rietzler, *Die Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Kaltenbrunn*. Salzburg: Verlag St. Peter, 2003., str. 19. U topografskom inventaru umjetničke baštine Tirola Candidovo *Navještenje* navedeno je u crkvi Srca Isusova u Peggetzu (Lienz). Usp. AA.VV., *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol*. Beč: Verlag Anton Schroll & Co, 1980., str. 499.

* * *

Daljnju potvrdu iskazanih sudova o uspjehu ikonografskih invencija münchenskoga Sv. Mihaela potvrđuje i sudbina oltarne slike *Mučeništvo sv. Sebastijana* [52]²⁵¹ iz 1588. godine njemačkoga slikara Hansa von Aachena (Köln 1552. – Prag 1615.), u čijoj je izvedbi sudjelovao i firentinski slikar Alessandro Scalzi zvan Paduano (? 1570. – München ? 1596.). Kako bismo razumjeli osobitost ikonografskoga rješenja sv. Sebastijana na von Aachenovoj slici u Münchenu, moramo zaći u neposrednu ikonografsku povijest. Sveca probodena strjelicama nalazimo na slavim djelima umjetnika ranijih razdoblja, osobito često u drugoj polovini XV. stoljeća. Andrea Mantegna (Uffizi u Firenci, Louvre u Parizu), Giovanni Bellini (Accademia u Veneciji), Antonio i Piero del Pollaiuolo (National Gallery u Londonu) u slikarskim djelima, ili Antonio Rossellino (Collegiata u Empoliju), Benedetto da Majano (Misericordia u Firenci) ili Nikola Firentinac (Sv. Sebastijan u Trogiru) u skulpturi, redovito ga prikazuju kao skladno građena mladića u kontrapostu, sličniji antičkom atletu koji gledatelju frontalno otkriva tijelo, nego svecu – mučeniku. To odgovara onomu dijelu njegove hagiografije koja ga opisuje kao mladoga plemića »iz Narbone u Galiji (III. stoljeće). Bio je zapovjednik pretorijanaca, posebne tjelesne straže rimskih careva.«²⁵² U Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti takav nas Sebastijan promatra s dijela poliptiha Vittorea Carpaccia (Venecija, oko 1465. – 1525./6.), signiran i datiran u 1514. godinu [53].²⁵³ Strjelice nosi bestrasno, poput modnih detalja. Netaknut bolju, on muku kontemplira a ne proživljava. Posve suprotan meditativnom tipu sv. Sebastijana, von Aachenov svetac, naslikan u istome stoljeću ali nakon Tridentuskoga sabora, u mučnom je grču, rastrgana tijela dugih udova, tordiran do ruba loma i pritisnut uz desni rub slike. Otklanja se od potiska ruba slike tjelesnim lukom na suprotnu stranu, ali tamo opasnost ne popušta nego raste. Umnoženi strjelci u vodu napinju svoje lukove, odapinju ili tek ciljaju u prenapregnuto mučeničko tijelo. Sv. Sebastijan je sâm, a mučitelji su prikazani kao skupina, koagulirani na površini slike poput izdvojene, ali plitke cjeline. Na isti su način spojeni i plečati vojnici prerezani donjim rubom slike – razdvojeni od ostalih motiva, ali

251 Ulje na platnu, 306 x 213 cm. O problemu atribucije usporedi: IvzM [Ilse von zur Mühlen], *Martyrium des Heiligen Sebastian* u: AA.VV., *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 471. i monografiju Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552-1615*. Monographien zur Deutschen Barockmalerei. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000., str. 26-28. Spomenuta Palmira pala Sv. Sebastijan iz hodočasničkoga središta *Sette Chiese* u Monselice, kao i ova oltarna slika Hansa von Aachena, u novom tumačenju sveca nasljeđuju sliku Jacopa Tintoretta *Sv. Sebastijan* (1578. – 1581.) iz Gornje dvorane *Scuola Grande di San Rocco*, koju je u grafički medij prenio Odoardo Fialetti (prije 1638.). Mladi je svetac prikazan kao mučenik, kojemu je desna ruka snažno podvinuta iza leđa, a lijeva uzdignuta i svezana o deblo. Torzija tijela je dio invencije koju nasljeđuju drugi umjetnici, a razlikovni motiv Tintorettova (i Fialettijeva) sv. Sebastijana u odnosu na kasnije je strjelica kojom je probodeno čelo, motiv koje se na kasnijim rješenjima ne ponavlja. Usp. Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*. Milano: Electa, 1994., str. 41, 42, kat. 16.

252 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 524 [Marijan Grgić].

253 Tempera i ulje na dasci, 105 x 44,5 cm. Natpis: »P | ICTOR | CARPATHIUS | VENETVS | M.D.XIII.«



52.
Hans von Aachen, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1588.), München, isusovačka St. Michaelskirche.

53.
Vittore Carpaccio, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1514.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.



međusobno sljubljeni. Plastičnost modelacije njihovih mišića, na primjer ruka oklopnika snažno projicirana u dubinu slikanoga prostora, ili prema gledatelju istureni lakat kojim strijelac do njega optičkom iluzijom probija slikanu površinu, poništeni su nečitim prostornim opisom. Skulpturalno naglašeni udovi postaju nestvarni u prostoru koji ne želi biti perspektivno uvjerljiv, pa ruka uvećanoga vojnika u dnu prizora bez prostornoga objašnjenja u snažnom dubinskom pomaku doseže kopita umanjenih konjanika iznad njega. Pri vrhu slike posljednja je odvojena skupina: dječja vojska nebeskih anđela u akrobatski slobodnim impostacijama. Izdvojena je u visini i svjetlosno razlikovana otvorom među oblacima koji ju rube i odvajaju. Vide ju samo sv. Sebastijan i gledatelj. Svetac je usmjeren na viziju, jer pogledom prihvaća palme mučeništva i vijence nebeske slave koje anđeli prinose. Bijegom pogleda uvis psihološki ublažava zemaljsku agoniju, a gledatelja ignorira, ostavljajući drugim likovnim postupcima ulogu posrednika između slikanoga i gledateljeva prostora. Oživljeni rub slike protagonist je u tom postupku, jer u kadru reže figure i one su vidljive tek dijelom tijela. Na taj način slikar upućuje gledatelja na njihovo puno razumijevanje tek u proširenu prizoru izvan okvira slike: »odrezani« dio prizora mora domisliti sâm kako bi ostvario



54.
Jan Muller (†1628.),
Mučeništvo sv. Sebastijana,
Coburg, Kunstsammlungen
der Veste Coburg,
Kupferstichkabinett.

55.
Mučeništvo sv. Sebastijana
(XVII. st.), Zagreb, Muzej
suвременe umjetnosti,
Zbirka »Benko Horvat«.

cjelinu, odnosno vlastite predodžbe mora spojiti s onim naslikanima. Maniristički stilski repertoar snažne dramatike von Aachenove invencije ipak nije pravi ključ za razumijevanje činjenice da je ta slika ponovljena u nepreglednom nizu kopija kao cjelina, ili je iz nje izdvojen sv. Sebastijan i umetnut u novu situaciju, u sveti razgovor zajedno s drugim zaštitnicima od kuge, poput oltarne slike Jurja Venture *Bogorodica sa sv. Rokom i sv. Sebastijanom i dva donatora* u župnoj crkvi u Izoli (Slovenija) iz 1603. godine,²⁵⁴ oltarne slike na koži *Sv. Fabijan i sv. Sebastijan*

254 Oltarnu palu Jurja Venture (†1602. ili 1607.) – koji je rođen u Zadru, a djelovao u Kopru – sa slikom Hansa von Aachena, odnosno s bakrorezom Jana Mullera usporodio je Krno Prijatelj u studiji *Zadarski slikar Juraj Ventura u: Studije o umjetninama u Dalmaciji III*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 28, 29; Isti, *Dva dalmatinska majstora u istarskim slikarskim zbivanjima renesanse i manirizma u: Bulletin Razreda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1, 1. [III. serija]*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s.a. [1977.], str. 122. U župnoj crkvi sv. Jurja u talijanskom mjestu Endine u Val Cavallina (Lombardija) nalazi se oltarna pala *Marijina Uznesenja* Palmira učenika Domenica Carpinonija (Clusone 1566.-1658.), na kojoj je sv. Sebastijan također preuzet s von Aachenove slike, odnosno s Mullerova bakroreza.

godine u kapeli u Kučama (Turopolje) iz 1648. godine ili one u Zgornjoj Jablanici pri Litiji (Slovenija) *Sv. Rok, sv. Fabijan i sv. Sebastijan* Bartholomea Ramschissla (Šmartno pri Litiji 1664. – 1711.).²⁵⁵ Slikari navedenih djela poslužili su se grafičkim predloškom, ili bolje rečeno jednim od predložaka. Izvor kasnijih kopija nije sama oltarna pala nego prvi prijenos u grafički medij kojim je popularizirana, bakrorez Jana Mullera (Amsterdam 1571. – 1628.). Njegovo zrcalno obrnuto *Mučeništvo sv. Sebastijana* [54]²⁵⁶ poslužilo je kao predložak kasnijim grafičarima, a oni su – kopirajući Mullerov bakrorez – u otisku vraćali usmjerenje poput onoga na originalu, ali i mijenjali format ili proširivali prizor.²⁵⁷ U analizi Mullerova bakroreza Ilse von zur Mühlen (1997.) postavlja pitanje o razlozima iznimnoga uspjeha von Aachenove invencije i Mullerova bakroreza, a odgovor nalazi u novoj ikonografiji:

»Mullerov bakrorez postao je temelj za kasnija grafička i slikarska ponavljanja kompozicije, ali i same figure sv. Sebastijana. Zašto je Münchenski Sebastijan bio tako omiljen? Kolekcionari su se mogli zanimati za replike²⁵⁸ malih formata oltarne slike zbog slikara Hansa von Aachena. Nasuprot tomu, bakrorezi u većoj mjeri slijede stvarnu funkciju von Aachenove slike u crkvi sv. Mihaela: bili su predlošci za osobnu meditaciju (ako je moguće prema *Duhovnim vježbama* Ignacija Lojolskoga) i – kako je zahtijevao Tridentski sabor – pružali su uzore za promjenu u životu kršćanina koje je trebalo oponašati. U tom je smislu Sebastijan bio jedan od posebno obljubljenih mučenika u misionarskom isusovačkom redu, posebice stoga što ga je smrt stigla u nasljedovanju Krista, zbog širenja kršćanske vjere.«²⁵⁹

255 Ramschisslovu sliku s *Mučeništvom sv. Sebastijana* Hansa von Aachena usporedio je Emilijan Cevc u studiji *J. V. Valvasor kot mentor slikarjev*, objavljenoj u katalogu izložbe *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi*. Ljubljana: Narodna galerija, 1989., str. 175-178.

256 Bakrorez, 524 x 344 mm. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett. Potpisano: »Joannes ab Achen inuenter. / Joan. Mullerus sculpsit:«

257 Joachim Jacoby (1996.) navodi četiri kopije po Mulleru: dva bakroreza neznanih autora, na kojima su Justus Sadeler i Raphael Sadeler navedeni kao izdavači – »Jus: Sad: / excud:« i »Raphael Sadeler exc.«, bakrorez Jacopa Laura i bakropis Nicolasa ili Noëla Cochina, ali time popis kopija zacijelo nije iscrpljen. Usp. Joachim Jacoby, *Hans von Aachen*, The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996., str. 113-115.

258 Termin »replika« koji koristi Ilse von zur Mühlen, odnosi se samo za ona ponavljanja koja je radio sâm autor invencije, ocjenjujući original *replicabilis*, vrijednim ponavljanja, a to u svim dosadašnjim slučajevima ponavljanja von Aachenove invencije nije bio slučaj.

259 »Mullers Stich wurde Grundlage für weitere druckgraphische und malerische Wiederholungen der Komposition, aber auch für die Figur des Sebastian allein. Weshalb war der Münchner Sebastian so beliebt? Sammler mochten sich wegen des Malers Hans von Aachen für kleinformatische Repliken des Altarbildes interessieren. Die Stiche hingegen scheinen mehr an die eigentliche Funktion des von Aachenschen Gemäldes in St. Michael anzuschließen: Sie waren Vorlagen für die persönliche Meditation (wenn möglich nach den Exerzitien des Ignatius von Loyola) und boten Vorbilder für den nachahmenswerten Lebenswandel eines Christen, wie sie das Konzil von Trient verlangt hatte. In diesem Sinn war Sebastian einer der Märtyrer, die dem Missionsorden der Jesuiten besonders am Herzen lagen, war er doch – in der Nachfolge Christi – wegen der Verbreitung des christlichen Glaubens zu Tode gekommen.« IvzM [Ilse von zur Mühlen], *Martyrium des Heiligen Sebastian* u: AAVV, *Rom in Bayern*, nav. dj., 1997., str. 472.

Osim pojedinačno preuzete Sebastijanove figure, kopiju cjelokupne invencije Hansa von Aachena nalazimo na maloj slici [55]²⁶⁰ u zbirci »Benko Horvat« u Zagrebu. Od Mullerova bakroreza razlikuje se u formatu i u redukciji nebeskih glasnika na jednoga anđela koji prinosi palmu i vijenac, ali slijedi orijentaciju, crtež, i osnovnu kompoziciju. U Dubrovniku, u crkvi Male braće nalazi se još jedna kopija po von Aachenu,²⁶¹ suprotne orijentacije od Mullerova bakroreza. Dubrovačka slika nastala je prema kopiji Mullerova bakroreza i tim dvostrukim obratom vratila usmjerenje, pa ga dijeli s invencijom, slikom u Münchenu.

* * *

Za kapelu sv. Križa (njem. *Heilig-Kreuz-Kapelle*) koja je sagrađena u drugom razdoblju gradnje crkve sv. Mihaela u Münchenu (1592.-1596.) Hans von Aachen naslikao je 1596. godine oltarnu palu *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* [56].²⁶² Kapela je podignuta za čašćenje relikvija sv. Križa, a po poslijetridentskom tumačenju o ulozi svetih slika, po kojemu se počast koja im se iskazuje odnosi na pratipove koje te slike prikazuju, von Aachen upućuje gledatelja na križ i Krista. To ostvaruje kompozicijskom jasnoćom Raspeća, odustajanjem od motiva koji bi odvlačili pozornost te odustajanjem od antiklasičnih, manirističkih principa koje su na *Mučeništvu sv. Sebastijana* osnovna stilska značajka. U približenu kadru, bez razbojnika i drugih statista Pasije (rimskih vojnika, uplakanih žena, jeruzalemskoga pūka) slikar postavlja križ i Raspetoga u središnju okomicu, a figure Bogorodice i Ivana stoje u molitvenoj pozi s lijeve i desne strane križa. Njihov raspored ne odražava toliko želju za simetrijom koliko za paralelizmom ženske i muške figure, prvih koje već od trenutka Raspeća štiju Krista, njegovu žrtvu i simbolični znak toga događaja – križ. Agoniju smrti, vapaje i bol zamijenila je tiha pobožnost, a samo se jedan motiv opire smiraju prizora – Kristova perizoma. Njezina pokrenutost podliježe drugom zakonu, nadnaravnu lahoru koji ju pokreće usuprot opuštenosti Kristova tijela i tihoj žalosti Bogorodice i Ivana. U tom rješenju Hans von Aachen nasljeđuje, kao i brojni umjetnici prije i nakon njega, invenciju lebdeće perizome nizozemskoga slikara Rogiera van der Weydena (Tournai 1399./1400. – Bruxelles 1464.) s *Bečkoga triptiha* koji je nastao oko 1440. godine, a sada se nalazi u Kunsthistorisches Museumu. Na to je upozorio Erwin Panofsky (1951.):

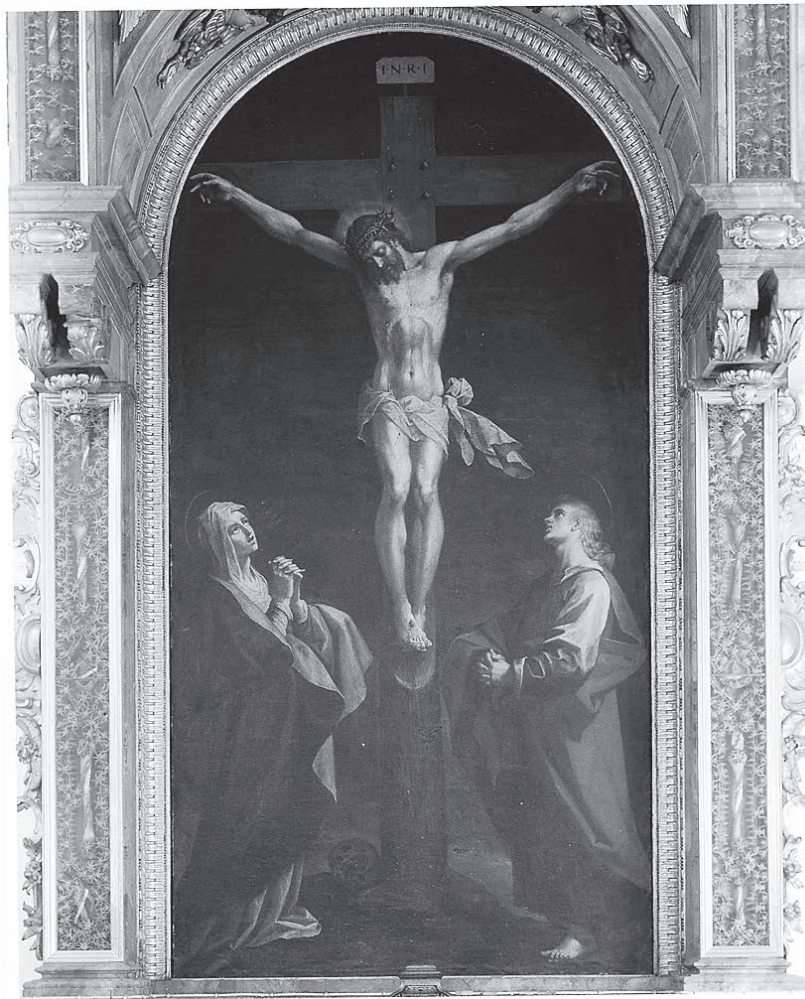
»[...] taj predivno izražajni motiv – koji smo skloni prihvatiti kao gotovu činjenicu jer ga znamo s toliko mnogo kasnijih prizora [...] osobna je Rogierova invencija.«²⁶³

260 Ulje na dasci, 47 x 37,3 cm. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, zbirka »Benko Horvat«. Objavio ju je Grgo Gamulin, još u prvom broju *Peristila* (1954.). Usp. Grgo Gamulin, *Kopija po Hans von Aachenu i Alessandru Paduanu u galeriji Benka Horvata* u: *Peristil* 1, Zagreb: Povijesno društvo Hrvatske, 1954., str. 154-156.

261 Ulje na platnu, 105 x 82,5 cm. Prvi je na nju upozorio Grgo Gamulin u istom članku.

262 Ulje na platnu, oko 370 x 185 cm. U potpisu: »HVA. IN. 96«.

263 »[...] this beautifully expressive motif – which we are apt to take for granted because we know it from so many later representations [...] – is a personal invention of Roger's [...].« Erwin Panofsky, *nav. dj.*, 1971. [1956.], I. svezak, str. 267; reprodukcija u: II. svezak, tab. 184, sl. 322.

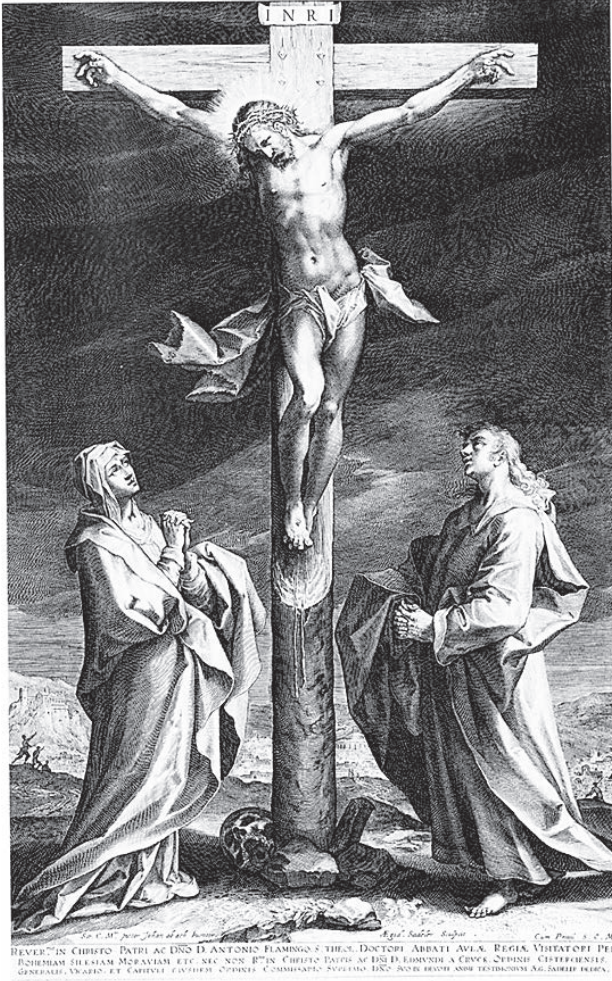


56. Hans von Aachen, *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* (1596.), München, isusovačka St. Michaelskirche.

Ægidius Sadeler II. (Antwerpen 1570. – Prag 1629.) preveo je münchen-sku palu u bakrorez *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* [57].²⁶⁴ Promijenio je format u uspravno postavljenu pravokutnu ravnu završetku, produbio prizor panoramom i pripovjednim detaljima u pozadini, oživio Krista koji upućuje posljednje poglede Majci, ali je poštovao ikonografski raspored – Bogorodica je i dalje Kristu s desna, a Ivan s lijeva. Jedino perizoma slobodno slijedi obrat pri grafičkim prijenosima, suprotnoga je smjera od one na münchenskoj oltarnoj pali. Osim toga, uvećana je i znatnije pokrenuta. Na slici u zbirci franjevačkoga samostana sv. Filipa i Jakova u Vukovaru, prepoznajemo kopiju Sadelerove grafike [58].²⁶⁵ Uz pād u vještini, na njoj primjećujemo i izostavljanje pojedinih motiva (nedostaju naznake scenografije u pozadini), što se često javlja kao posljedica zamora kod ponavljanja gotovih rješenja. Svoj skromni autorski zahvat kopist

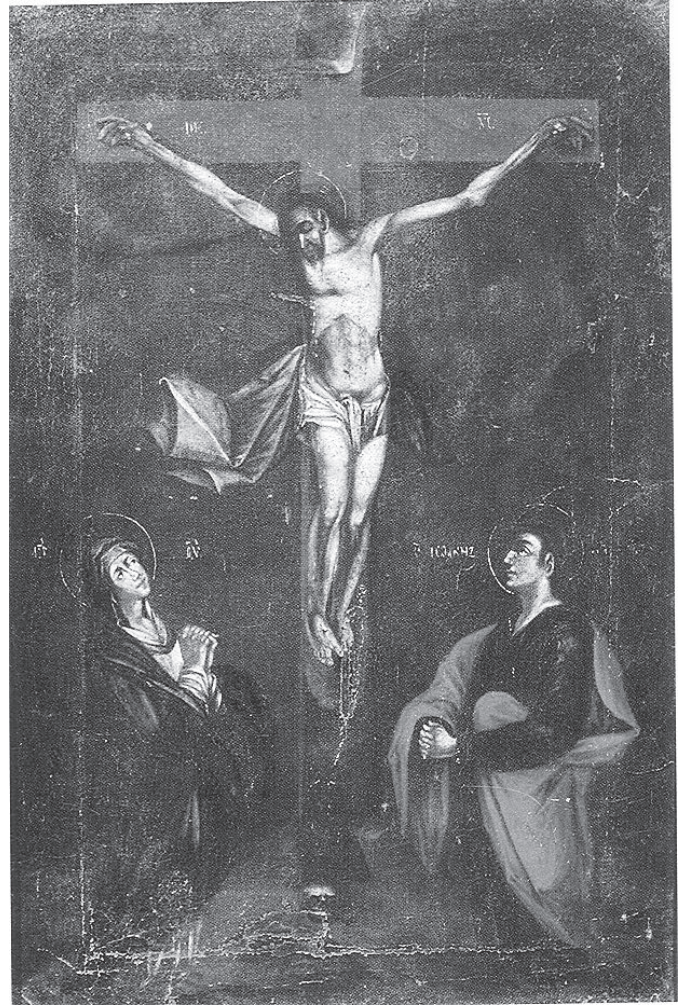
264 Bakrorez, 513 x 322 mm, Beč, Graphische Sammlung Albertina. Potpis u dnu prizora: »Sae. C. M. tis pictor Johan ab ach Inuentor. Ægid. Sadeler sculpsit – Cum Priuil. S.C.M. tis.«
Usp. Isabelle de Ramaix, *nav. dj.*, 1997., str. 84, 85.

265 Ulje na platnu (na šperploči), 92 x 62 cm.



57.
Egidius Sadeler II. († 1629.),
*Raspeće s Bogorodicom i
Ivanom*, Beč, Graphische
Sammlung Albertina.

58.
*Raspeće s Bogorodicom i
Ivanom* (oko 1700.), Vukovar,
franjevački samostan.



ograničuje time da Bogorodicu i Ivana opremi natpisima koji im potvrđuju identitet i da hipertrofira motiv perizome koja postaje nesrazmjerno velika i bezrazložno dominira u kompozicijskom središtu.

* * *

Zabilježenu recepciju von Aachenovih Münchenskih djela u domaćoj baštini mogli bismo pratiti i dalje, ali to bi prešlo okvire teme ovoga poglavlja. Spomenimo samo njegovu izgubljenu sliku *Polaganje u grob* iz 1591. godine, radenu za dvor bavarskoga vojvode Wilhelma V. (*Residenz*) u Münchenu.²⁶⁶ Bakrorez Raphaela Sadelera I. (Antwerpen, oko 1560./61. – Venecija ili München, između 1628. i 1632.) raden po njoj 1593. godine, utro je put velikom uspjehu te invencije snažno obilježene manirističkim značajkama kao i novoj ikonografskoj pozornosti koja je posvećivana pojedinim »činovima« Kristove žrtve. Ko-

²⁶⁶ Navedene slike, kao i kopije iz drugih europskih zbirki reproducirane su u: Sanja Cvetnić, *Tragom izgubljene slike Hansa von Aachena Polaganje u grob u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 125-130.

pirana je sve do duboko u XVIII. stoljeće. Osim brojnih primjera u europskim zbirkama i spomena u literaturi, njezina ponavljanja nalazimo u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i u privatnoj zbirci u Zagrebu. Iako nepotpune, povijesti promjena adresa zagrebačkih slika upućuju na inozemne naručitelje, strane slikare-kopiste a nomadskim prelaskom iz zbirke u zbirku zameteni trag izvorne, ali po formatu i dimenzijama zacijelo privatne devocionalne uloge i smještaja.

Antwerpenski umjetnici i ikonografske invencije

Antwerpenska umjetnička sredina najudaljeniji je izvor predložaka za djela u hrvatskoj likovnoj baštini XVII. i XVIII. stoljeća. Premda je najudaljenija, neslućeno veliki broj potvrda njezina utjecaja daje smjelost za još jedan superlativ kojim bi se mogla opisati – najutjecajnija. Južne nizozemske provincije, koje po najpoznatijoj od njih, Vlaanderen, i njenim stanovnicima, Vlamingen, nazivamo flamanskima, imaju dugu slikarsku tradiciju, ali protagonistička uloga Antwerpena kao središta iz kojega se širi utjecaj na europsku umjetničku pozornicu ipak je novost poslijetridentskoga razdoblja.²⁶⁷ Povijesni prolog toj novoj ulozi grada posve je neobičan. Kartograf i grafičar Frans Hogenberg (Mechelen, oko 1540. – Köln, oko 1590.) zabilježio je kao kroničar nekoliko prizora iz godina povijesnih obrata: rušilačku snagu ikonoklazma koji je u kolovozu 1566. godine zahvatio grad i »očistio« antwerpenske crkve od slika, skulptura, vitraja i ostalih – prema shvaćanju reformatora – nepotrebnih ukrasa [59],²⁶⁸ pa nakon šesnaest godina boravka progon isusovaca iz Antwerpena 1578. godine, te morske okršaje između španjolske Armade Filipa II. i engleske flote admiral Francis Drakea 1587. i 1588. godine, i na poslijetku povratka španjolske vlasti u grad a s njom i poslijetridentske ikonografije koja se mogla razmahati kroz nove narudžbe oltara za opustošene antwerpenske crkve.²⁶⁹

* * *

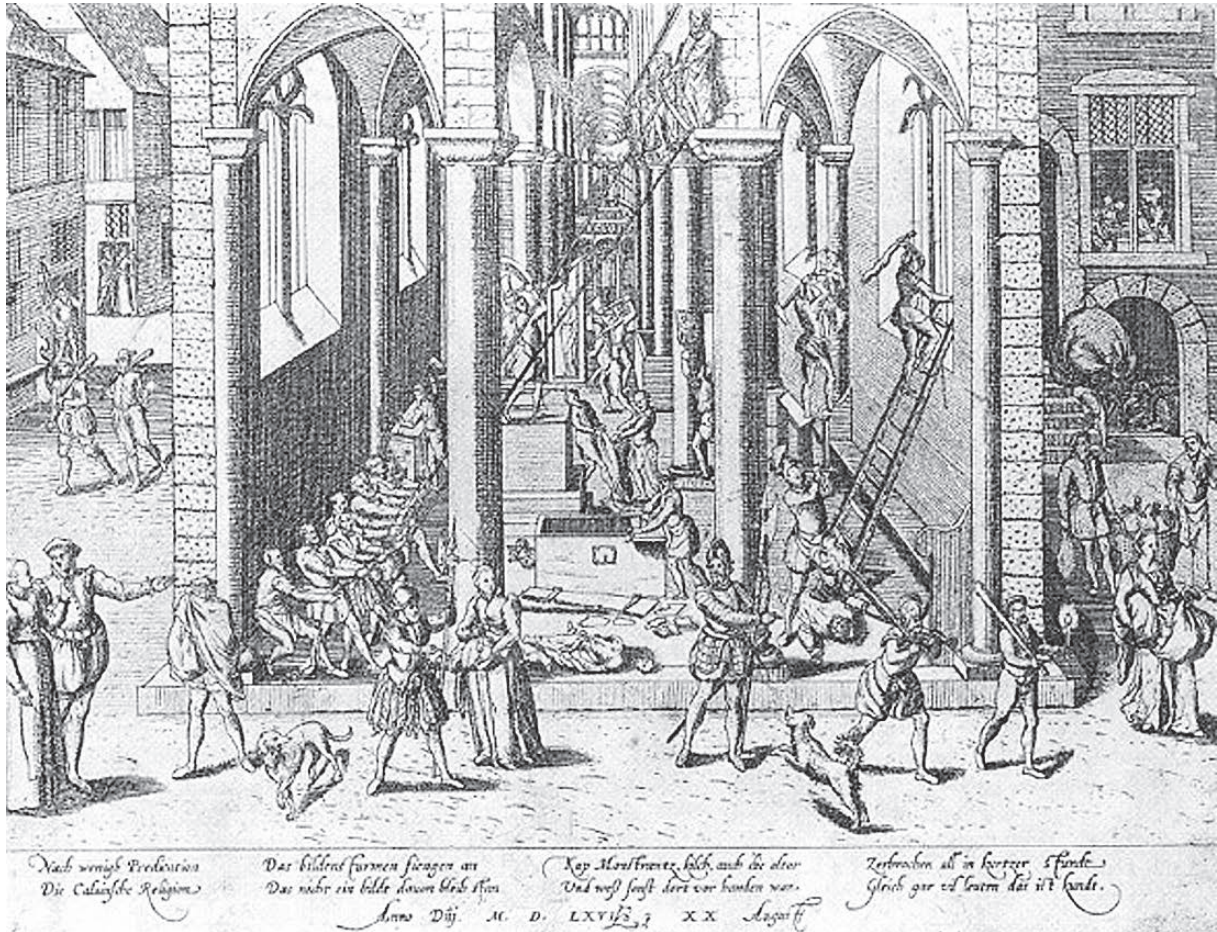
U životopisima slikara koji su vezani za tu bogatu luku očituje se nemirna povijest posljednjih desetljeća XVI. stoljeća: Rubens se rodio 1577. godine kao prognanik u Siegen kraj Kölna i obitelj mu se tek 1589. godine vratila u

267 Usp. Mariët Westermann, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700* u: *Art Bulletin* 2, LXXXIV., New York: College Art Association, June 2002., str. 351-372.

268 Bakrorez, 300 x 370 mm. Privatna zbirka.

269 Usp. Christine van Mulders, *Franz [Frans] Hogenberg* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 14. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 643, 644. Događaji su izazvali brojne druge odjeke u umjetnosti, a Tizianova alegorija *Španjolska dolazi upomoć Vjeri*, slika za Filipa II. razlaže značenja vrlo složenih prepleta pobjeda, poraza i oprosta. Usp. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson, 1977., str. 143-146.

270 Usp. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *Peter Paul Rubens*. Beč: Albertina, 2004., str. 10, i literaturu koju katalog navodi. Nakon očeve smrti, Rubensova se majka s djecom 1589. godine vratila u Antwerpen. Usp. također Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*. Milano: Rizzoli, 1989., str. 106.



59.
Frans Hogenberg († 1590.),
Ikonoklazam u Antverpenu
1566. godine, privatna zbirka.

katolički Antwerpen,²⁷⁰ protestantska obitelj trogodišnjega Fransa Halsla pobjegla je iz Antverpena u kolovozu 1585. godine,²⁷¹ nakon što su se u nj vratili španjolski katolički vladari, Maarten de Vos (Antwerpen 1532. – 1603.) koji je svega godinu dana prije povratka španjolske uprave u dokumentima zaveden kao luteranac, nastavio je živjeti u gradu kao katolik,²⁷² a Bartholomäus Spranger (Antwerpen 1546. – Prag 1611.) nakon odlaska u Rim nije se vratio u zavičaj, nego je djelovao na habsburškom dvoru.²⁷³ Premda su se u burnim godinama ljudi iseljavali iz gradova, a slike i skulpture iz crkava, flamanski su umjetnici

271 Usp. Irene van Thiel-Stroman, *De documenten over Frans Hals: Geschreven en gedrukte bronnen 1582-1679* u: Seymour Slive, *Frans Hals*. London: Royal Academy of Arts; 's Gravenhage: Maarsse, Gary Schwartz SDU, 1989., str. 371-415. Slikara koji je postao simbolom slikarskoga Haarlema dokumenti nazivaju »Frans Hals van Antwerpen«.

272 Usp. Dieuwke de Hoop Scheffer, *Introductory note* u: Christiaan Schuckman, *Maarten de Vos*. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Text. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996., str. 9.

273 O njegovu utjecaju usporedi: Vladimir Marković, *Grafika i štafelajno slikarstvo u Dubrovniku* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 170-175.

neprekinuto njegovali običaj odlaska u Italiju i doškolovanje u kolijevci umjetnosti, nakon čega su bili spremni prihvatiti samostalne narudžbe. Na općoj i osobnoj razini netaknuta vjerskim promjenama, de Vosova stilaska opredijeljenost otkriva utjecaj venecijanske škole koju je upoznao tijekom puta po Italiji (oko 1552.-1556. ili 1558.). Poglavito je uočljiva njegova sklonost jednom od protagonista venecijanskoga *Cinquecenta*, Jacopu Tintoretu:

»Duh, mašta i Tintorettovo slikarsko bogatstvo boje nigdje u flamanskoj umjetnosti nisu tako sjajno shvaćeni kao u njegovim djelima.«²⁷⁴

Kako su se onda antverpenski umjetnici, koji sami odlaze proučiti talijanske *meraviglie*, i pritisnuti povijesnim turbulencijama, uspjeli izboriti za ulogu protagonista na europskoj sceni, katkada kopiraniji nego njihovi talijanski učitelji? Nemirne godine ikonoklazma i promjene vlasti dobro su podučile antverpenske slikare i njihove crkvene naručitelje o važnosti likovnih djela i njihova ikonografska sadržaja. Isusovci su po povratku u grad širili tridentsku duhovnost u izbočenoj katoličkoj utvrdi. Grad je bio bogat i važan zbog europskih i međukontinentalnih morskih veza što su se u njemu susretale pa su mladi talenti s lakoćom odlazili i vraćali se s putovanja. Sve navedeno ne tvori u potpunosti sretnu formulu neočekivane popularnosti i utjecaja Antwerpena i njegovih umjetnika. Okidač koji je lansirao brojna njihova djela u najudaljenije prostore katoličke Europe, od Mađarske i Hrvatske do Portugala i preko mora, bila je svijest o tome da neospornu i samosvjesnu talentu valja pridružiti trgovački duh. Maarten de Vos kao *inventor*, odnosno autor crteža po kojima su grafičari (lat. *sculptores*), najčešće iz obitelji Sadeler i Wierix, rezali bakroreze, ikonografski je utjecajniji nego kao slikar. U Hrvatskoj nalazimo jednu njegovu sliku *Bogorodice sa sv. Katarinom, sv. Rokom, sv. Kuzmom i Damjanom, i donatorom Tonkom Gradićem* (1586.-90.) na oltaru u crkvi sv. Roka u Grgurićima, mjestu Slanskoga primorja kraj Dubrovnika,²⁷⁵ ali kao *inventor* prisutan je u desetinama prizora: slika, skulptura, grafika, djela umjetničkoga obrta. Njegove su se invencije kapilarno protegnule zahvaljujući grafikama, pa svoju ulogu u tvorbi zajedničkoga imaginarija

274 »Nowhere in Flemish art are the spirit, the fantasy, and the pictorial richness of colour of Tintoretto so brilliantly recaptured as in his works.« Horst Gerson, *Late Sixteenth-Century Traditions and New Trends* u: Horst Gerson, Eberhard Hendrik ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium*. Harmondsworth (Middlesex, U.K.), Baltimore (Maryland, U.S.A.), Mitcham (Victoria, Australia): Penguin Books, 1960., str. 47.

275 Ulje na dasci, 220 x 185 cm. Usp. Vladimir Marković, *Slika Martena de Vosa u Slanskom primorju kod Dubrovnika* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 31, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1991., str. 177-188, i literaturu koju navodi, te isti, *Marten de Vos (153-1603) Pala d'altare di Tonko di Matko Gradić (1586-1590)* u: Vladimir Marković, Anđelko Badurina (ur.), *I Croati, Cristianesimo, Cultura, Arte*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Galerija Klovićevi dvori, 1999., str. 501 i 502. De Vosova pala u Grgurićima tu je reproducirana sučeljena s Tintoretovom oltarnom palom *Polaganje u grob* iz 1571.-1579. godine na Hvaru, pa se Gersonova oznaka flamanskoga slikara kao »'venecijanskoga' slikara *par excellence*« [»'Venetian' painter *par excellence*] u njegovoj sredini može u punini razumijeti. Osim toga *I Croati, Cristianesimo, Cultura, Arte* na naslovnici donosi detalj veza Wolfganga Jacoba Stolla u medaljONU *Krista pred Kaifom* po de Vosovoj invenciji, i te nas vizualne informacije navode na razumijevanje neslućene važnosti antverpenskoga slikara u formaciji hrvatske likovne baštine.

sakralnoga slikarstva poslijetridentske Europe Maarten de Vos neusporedivo više duguje tržišnom uspjehu proslavljenih Sadelerovih grafika, nego vlastitij – iako uspješnoj – slikarskoj djelatnosti. Primjerice, na vezilačkom remek-djelu *Božji grob*, koji je majstor Wolfgang Jacob Stoll (Ingolstadt, Gornja Bavarska ? – Graz 1672.) izradio za zagrebačku katedralu, nalazimo brojne prizore Kristove muke u ovalnim medaljonima. Predloške za njih pronašla je i objavila Vanda Pavelić-Weinert (1988.)²⁷⁶ u grafikama Johana Sadelera I. prema de Vosovim crtežima.

* * *

U sakristiji, na oltaru sv. Kristofora s kojega je i spomenuto dvojno *Navještenje* po Peteru Candidu, na poledini Marije i arkandela Gabrijela nalaze se druge dvije slike, *Poklonstvo pastira* [60] i *Poklonstvo kraljeva* [61].²⁷⁷ Prvo Poklonstvo slijedi bakrorez [62]²⁷⁸ Johana Sadelera I. po crtežu Maartena de Vosa iz niza od dvanaest ploča okupljenih pod nazivom *Apostolsko vjerovanje* (1578.-79.), a drugo grafiku *Poklonstvo kraljeva* [63]²⁷⁹ istoga dvojca, ali iz drugoga niza, *Isusova djetinjstva*, sastavljena od različito datiranih bakroreznih ploča. Predložak za našu sliku je grafika otisnuta s ploče koja je datirana u 1581. godinu. Zagrebački slikar doslovno slijedi gotova rješenja, ali prilagođava format, odustaje od pojedinih pratećih figura, zbija središnji prizor i potpuno ga ispunjava krupnim protagonistima. Naručitelj Kristofor Erdödy s pouzdanjem je zabilježio na oltaru: »CHRISTOFORI ERDEODY REVIRESCET FAMA PERENNIS / HOC OPVS HIC DONAT QVI PIETATE SVA. / 1692.«,²⁸⁰ položivši u tu narudžbu opremljenu uglednim predlošcima uspomenu na »svoju pobožnost« i »vječnu slavu«. U oba djela s temom iz ikonografije Isusova rođenja, dolazak Spasitelja prikazan je kao svečani, a ne samotni događaj.²⁸¹

276 Usp. Vanda Pavelić-Weinert, *Vezilačka radionica 17. stoljeća u Zagrebu*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, 1988.

277 Oba djela: ulje na dasci, 47 x 55 cm. Sada u sakristiji zagrebačke prvostolnice.

278 Bakrorez, 209 x 247 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Pod svakim bakrorezom istaknut je zapis, dio Apostolskoga vjerovanja, a ovdje je dio: »QVI CONCEPTUS EST / DE SPIRITV SACTO NA: / TVS EX MARIA VIRGINE.« [Koji je začet po Duhu Svetomu i rođen od Marije Djevice]. Usp. Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, 1996., str. 189, 190. i Christiaan Schuckman, *Maarten de Vos. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Plates: Part II.*, Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995., str. 43, kat. 873.

279 Bakrorez, 188 x 138 mm (ploča). Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Usp. Isabelle de Ramaix, *nav. dj.*, 1999., str. 155, 156. Autorica navodi trideset i jedan primjerak očito vrlo uspješnoga i popularnoga bakroreza. Usp. također Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, 1996., str. 64 i 65 (navodi dimenzije oko 190 x 130 mm) i Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, *Plates: Part I.*, 1995., str. 108, kat. 261. Bakrorez u potpisu donosi citat iz evanđelja po Mateju (Mt 2, 9-11.), a u prizoru je potpisan »M.D. VOS I. 1581« (lijevo) i »SADELER FE:« (desno).

280 Ivan Kukuljević Sakcinski, *Prvostolna crkva zagrebačka*. Zagreb: Tiskom Narodne tiskarne Dra. Ljudevita Gaja, 1856., str. 48.

281 U Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskoga primorja u Rijeci nalazi se *Poklonstvo pastira* (ulje na dasci, 74 x 85 cm) u kojemu odjekuje de Vosova invencija. Obrnuta je smjera od Sadelerova bakroreza, pa mu je predložak vjerojatno bila kopija po Sadeleru u protusmjeru.



60.
Poklonstvo pastirā (1692.),
Zagreb, katedrala Uznesenja
Blažene Djevice Marije,
sakristija.

61.
Poklonstvo kraljeva (1692.),
Zagreb, katedrala Uznesenja
Blažene Djevice Marije,
sakristija.

Prema utjecajnim viđenjima Brigite Švedske, koje su obilježile ikonografiju do Tridentskoga sabora, Bogorodica je na porodu ostala sama, a prizor je bio »pun poniznosti, tišine i vjerskoga žara.«²⁸² Ne gaseći vjerski žar, Rođenje Isusovo posve mijenja ozračje: ono postaje mjesto radosti, gotovo proslave. Na oltaru sv. Kristofora združeno je s poklonstvom najnižih među ljudima, pastirima. U poslijetridentskoj ikonografiji te su se dvije tradicionalne teme spojile, a često im je u pozadini pridani i Navještaj Rođenja pastirima, baš kao na našoj slici. Pastiri su povlašteni svjedoci mističnoga događaja i daju mu povijesno značenje po kojemu Isus nije samo rođen zbog ljudi, nego su ga oni odmah i prepoznali kao Spasitelja. Uz siromašne pastire i pastirice, u prizor ulaze anđeli kao klanjatelji, svjetlost objave, ali i životinje i predmeti koji identificiraju štalicu kao prostor slavlja: »To dinamično, obasjano i svečano Rođenje, bogato likovima, tipično je za XVII. i XVIII. stoljeće.«²⁸³ Empatija vjernika pred slikom takva Rođenja snažnija je, jer se u množini likova i predmeta iz svakodnevice, lakše uživljavaju i nalaze svoje mjesto, prema preporuci Ignacija Lojolskoga u drugom tjednu *Duhovnih vježbi*, u kojemu se, među ostalim, razmatra Isusovo rođenje: »Prva je točka da vidim osobe, naime našu Gospu, i Josipa, i sluškinju, i malog Isusa, poslije poroda. Pretvorit ću se u siromaška i nevrijedno ropče pa ću ih gledati i motriti i u njihovim potrebama poslužiti, kao da sam ondje prisutan, s najvećom odanošću i poštanjem. Onda ću to primijeniti na sama sebe da uberem koji plod.«²⁸⁴

282 »[...] pleine d'humilité, de silence et de ferveur« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 242, 243. Sv. Brigita (Brigida ili Birgitta Birgersdotter) rođena je u mjestu Finsta kraj Uppsale 1303., a umrla je 1373. godine u Rimu.

283 »Cette Nativité animée, riche de personnages, lumineuse et sombre, est celle du XVIIe et du XVIIIe siècle.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 244.

284 Ignacije Lojolski, *Duhovne vježbe*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 2003. [1998.;1548.], str. 39.



62.
Johan Sadeler I., *Poklonstvo pastirā* (1578.-79.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

63.
Johan Sadeler I., *Poklonstvo kraljeva* (1581.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

U ikonografiji Poklonstva kraljeva slikari su ostali vjerniji tradiciji, tek je naglašenija dobna i rasna razlikovna oznaka najmlađega (tamnopusi kralj), premda Johannes Molanus (1594.) ne zamjera onim umjetnicima koji odustaju od tradicije da se kraljevi međusobno razlikuju po dobi jer u literarnom predlošku, evanđeljima, nedostaju naznake za njihov opis.²⁸⁵ Poklonstvo māga (a ne kraljeva) spominje samo Matej (2, 1-12), ali su njegove didaskalije za velike teatralne povorke i orkestrirane kompozicije dostojanstvenih kraljeva vrlo skromne: »mudraci se s Istoka pojaviše«, »padnu ničice i poklone mu se«, i na posljetku »otvore zatim svoje blago i prinesu mu darove: zlato, tamjan i smirnu«. Sve ostalo dodala je ljudska, preciznije umjetnička mašta.

* * *

Isto je i s temom Bogorodice Sućutne ili Pietà, jednom od najbolnijih tema kršćanske ikonografije u kojoj Majka oplakuje mrtvoga Sina. Evanđelja uopće ne spominju događaj, ali je nakon potresne Kristove smrti lako domisliti tu posljednju majčinsku nježnost. Rješenje zadatka kako postaviti odrasloga i mrtvoga Krista poput zaspaloga djeteta u Bogorodičino krilo, zadavao je mnogo muke umjetnicima. Gotova rješenja Bogorodice Sućutne stoga su cijenjena i često ponavljana, pa je Maarten de Vos kao *inventor* prisutan i u Vukovaru, na oltarnoj pali *Bogorodice Sućutne* [64]²⁸⁶ u zbirci franjevačkoga samostana sv. Filipa i Jakova iz 1692. godine.²⁸⁷ Slikar vukovarskoga djela poslužio se njegovim

285 Usp. Johannes Molanus [Vermeulen], *DE HISTORIA SS. IMAGINVM ET PICTVRARVM PRO VERO EARVM VSV CONTRA ABVSVS. LIBRI IV.* Lovanii, apud Ioannem Bogardum, 1594., III./III., fol. 109v-112.

286 Tempera na platnu, 183 x 109 cm.

287 AA.VV., *Franjevački samostan i crkva sv. Filipa i Jakova*. Katalog izložbe. Vukovar: Gradski muzej Vukovar, 1998., str. 92, 93, 105, 142, kat. 28. Uredila Ružica Marić. Kataloške jedinice Ranka Saračević Würth, Dragana Ratković, Ivo Lentić.

rješenjem u impostaciji Krista, u sljubljenim glavama Majke i Sina i u intimno protumačenom zagrljaju kojim ga Bogorodica pridržava. Prenio je i planinski krajolik s vedutom grada i mostom, otvoreno nebo kroz koje se objavljuje Božja prisutnost i detalje poput niskoga križa, crteža aureole, i krune odložene na tlo. Od tri sačuvana i zabilježena bakroreza koji navode de Vosa kao tvorca ovoga rješenja, dva su istosmjerna s vukovarskom slikom – Jacoba de Weerta²⁸⁸ i Antoniusa I. Wierixa²⁸⁹ – a treći, onaj Hieronymusa Wierixa [65]²⁹⁰ iz 1619. godine ili neposredno prije toga, obrnut je. Ali upravo s posljednjim djelom vukovarska slika pokazuje najviše srodnosti. Zahvaljujući slici možemo pretpostaviti postojanje zrcalno obrnute kopije po grafici *Bogorodice Sućutne* Hieronymusa Wierixa, čiji su se otisci izgubili ili zagubili. Ako je već posegnuo za gotovim rješenjem, slikar-kopist ne bi mijenjao smjer, a usporedba odbacuje poznate istosmjerne grafike kao predloške. Kao i u ranije razmotrenom komunikacijskom putu *Navještenja* po Peteru Candidu, gdje izvorno djelo nije sačuvano, ali grafika i kopije upućuju na njega, ovdje u komunikacijskom lancu nedostaje jedna kasnija karika. No, kada je put uspostavljen, logika slijeda i zrcaljenja njegovih karika omogućuje da se između dvije poznate točke pretpostave djela koja nedostaju, pa osim grafike – predloška slici, koja nedostaje, u cjelokupnom lancu nedostaje i sâm izvor, de Vosov *disegno* o kojemu izvješćuju grafičari iz obitelji Wierix u potpisu (»M. de Vos / inuentor«). U talijanskom jeziku *disegno* je crtež, ali i naum, zamisao i plan. Potvrđen kroz kopije njegovih *crteža* umnoživom tehnikom grafike, *naum* antverpenskoga umjetnika da svoje ikonografske *zamisli* ponudi na velikom tržištu, pokazao se kao vrlo uspješan *plan*.

* * *

Među novim tumačima starih tema kršćanske ikonografije nakon Tridentskoga sabora posebno se ističe Pieter Pauwel Rubens (Siegen 1577. – Antwerpen 1640.), najslavniji među antverpenskim i flamanskim baroknim slikarima i jedan od najutjecajnijih europskih umjetnika s obje strane Alpa. Nedugo po povratku iz Italije (1608.) dobiva prestižne narudžbe, među ostalim i za najveću crkvu nizozemskih provincija pod španjolskom vlašću, katedralu Naše Gospe (*Onze Lieve Vrouwe Kathedraal*) u Antwerpenu, do danas najveću u Belgiji. Od dva triptiha koja se sada nalaze u glavnom brodu, postavljeni bočno do svetišta, stariji – sa središnjom slikom *Podizanje križa* (oko 1611.) – izvorno je bio smješten u najstariju antverpensku župnu crkvu posvećenu sv. Valpurgi, a od 1815. godine sučeljen je triptihu *Skidanja s križa* (1612.-14.) na današnjem mjestu u stolnoj crkvi. Oba triptiha pripadaju najslavnijim slikarevim djelima. O pomnim Ruben-

288 Bakrorez, 188 x 125 mm. U potpisu: »Mar de Vos in: – I. de Weert f [...]«. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum.

289 Bakrorez, 126 x 88 mm. U potpisu: »M. de Vos inuent. – Ant. Wierx sculp. [...]«. Brussel, Prentenkabinet, Koninklijke Bibliotheek Albert I.

290 Bakrorez, 99 x 71 mm. U potpisu: »M. de Vos / inuentor – Iero. Wierx scalp. [...]«. Pariz, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *The Wierix Family. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part IV*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003., str. 63.



64. *Bogorodica Sućutna* (1692.), Vukovar, franjevački samostan.

65. Hieronymus Wierix, *Bogorodica Sućutna* (1619.), Pariz, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie.



sovim pripremama svjedoče sačuvane skice pojedinih figura, crteži i *bozzetti*.²⁹¹ Nakon pozitivne recepcije u antverpenskoj sredini, Rubens osigurava popularnost središnje slike s triptiha koji je naručio antverpenski ceh puškara – *Skidanje s križa* [66]²⁹² – na znatno širem području. Postupak promidžbe vlastite inovacije ponovno kreće od crteža koji sada služi kao priprema za prijevod slikarskoga djela u grafički medij. Sačuvani crtež [67]²⁹³ iz Louvrea, prema tradiciji koju je prenio kroničar Bellori u *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (*Životi modernih slikara, kipara i arhitekata*, 1672.), bio je pripisan mladom An-

291 Usp. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 196-201.

292 Ulje na dasci, 420 x 310 cm. Središnji dio, *Skidanje s križa*, dovršeno je 12. rujna 1612., a bočni (*Pohod Marijin Elizabeti, Prikazanje u hramu, Sv. Kristofor i Pustinjak*) neposredno prije 1614. godine. O Rubensovu *Skidanju s križa* u okviru talijanske ikonografske tradicije te teme, i o stvaralačkom procesu u Rubensovoj radionici usporedi: Jan Białostocki, *The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and His Studio* u: *Art Bulletin* 4, XLVI., New York: : College Art Association, December 1964., str. 511-524.

293 Crtež, 558 x 435 mm. Louvre, Cabinet des Dessins.



66.
Pieter Pauwel Rubens,
Skidanje s križa (1612.-14.),
Antwerpen, Onze Lieve
Vrouwe Kathedraal.

67.
Skidanje s križa (prije 1620.),
Pariz, Louvre, Cabinet des
Dessins.



tonu van Dycku.²⁹⁴ Ta atribucija nije prihvaćena, no crtež nosi potvrđene Rubensove korekcije.²⁹⁵ Poslužio je za izradu jedne od najizvršnijih rubensovskih grafika, *Skidanje s križa* [68]²⁹⁶ gotovo istih dimenzija kao i crtež. U tehnici bakroreza i bakropisa izradio ju je mladi umjetnik Lucas Vorsterman (Zaltbommel 1595. – Antwerpen 1675.) u kasnijoj historiografiji zvan »stariji«, potpisao ju je i datirao u 1620. godinu. Odnos Vorstermana s Rubensom pun je učenikova otpora koji prelazi u svađe, čak i grubosti, prekida se naprasnim odlaskom iz radionice (1622.) i obnavlja postupnim povratkom u nju (1630.). Ti sukobi naravno bi bili toliko zanimljivi da ne svjedoče o širem problemu koji se iskazao u otporu talentirana i samosvjesna umjetnika spram odnosa prema njegovoj umjetnosti u ozračju Rubensove radionice. Naime, njegov je otpor dijelom odraz zanemarivanja grafičara kao samostalnoga umjetnika i pobuna protiv nametnute uloge prijenosnika slikarskih ideja, njegovo svođenje na reproduktivnu funkciju. Ta uloga za samu grafičku tehniku nije bila poticajna, svela ju je na one izraze s kojima će se slikarska kompozicija, svjetlost i modelacija prema pravili-

294 Usp. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1976., str. 271, 272. U izvorniku: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, scritte da Gio: Pietro Bellori* [...] In Roma, per i Success. al Mascardi, 1672., str. 253, 254.

295 Usp. Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks I*. Brüssel: Verlag Arcate, 1962., str. 35.

296 Bakrorez i bakropis, 572 x 424 mm. U potpisu: »Lucas Vorsterman sculp. et excud. Ao 1620«. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



68. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Skidanje s križa* (1620.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

69. *Skidanje s križa* (nakon 1620.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

ma prenositi i potom čitati na udaljenim mjestima, a takva je grafika poslije nazvana reproduktivnom. Veliki je slikar odgajao mlade grafičare kao tumače slikarskih djela, promičući na taj način vazalski odnos grafike i njezinu podređenu poziciju manje umjetnosti (lat. *ars minor*). Za obeshrabrujući nedostatak pozornosti spram tehnike bakropisa Arthur Mayger Hind (1923.) navodi razloge:

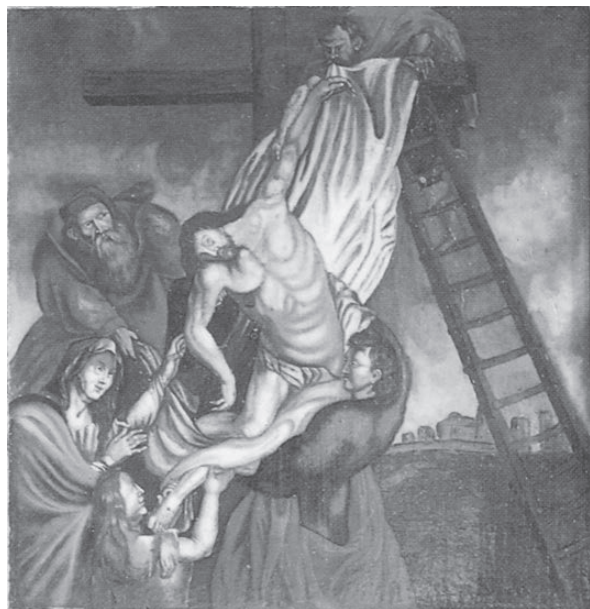
»U Rubensovoj školi, gdje je majstorov cilj bila tržišno iskoristiva, a veličanstvena reprodukcija njegovih vlastitih djela, bakropis je imao slabu podršku«,²⁹⁷

a o odnosu spram bakroreza najbolje svjedoči opis Vorstermanova stila:

»Njegov pristup, koji dobro ilustriraju djela poput *Skidanje s križa*, *Uskrснуće i Suzana i starci* [...] pokazuje potpuno usvojeni stil učitelja i iznimnu tehniku koja nikada ne zastrani u pretjerivanje.«²⁹⁸

297 »In the school of Rubens where the master's aim was the marketable and magnificent reproduction of his own works, little encouragement was given to etching.« Arthur Mayger Hind, *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914*. New York: Dover Publications, Inc., 1963. [1923.], str. 163, 164.

298 »His work, which is well illustrated in such plates as the Descent from the Cross, the Resurrection, and the Susannah and the Elders [...], shows a thorough assimilation of the master's style and a brilliance of technique which never errs in exaggeration.« Arthur Mayger Hind, *nav. dj.*, 1963. [1923.], str. 126.



70. *Skidanje s križa* (1679.), Velika Mlaka (Turopolje), nekoć kapela, sada župna crkva sv. Barbare.

Skidanje s križa, a obje su Vorstermanove grafike i same postale predložak drugim grafičarima. Među njima je i *Skidanje s križa*, bakrorez neznana kopista. Adresa u potpisu te kopije po Vorstermanu upućuje na pariškoga grafičara koji je nakon smrti protagonista iz Rubensove radionice, u protusmjernu ponovio proslavljeno rješenje [69].³⁰⁰ Iako kopist nije naveo svoje ime, istaknuo je izvor invencije: »Rubens pinxit«, poput oznake pouzdane tvrtke koja s godinama nije gubila tržišnu vrijednost. Potom grafičar upućuje zainteresirane kupce na adresu izdavača u Parizu, u ulici sv. Jakova, kod svratišta *Dvije pljačke zlata*: »A Paris, rue St. Jacques aux 2 Pilliers d'Or«. Na toj je adresi poznat grafičar Gérard Audran (Lyon 1640. – Pariz 1703.), no slaba kvaliteta ne potvrđuje ga kao autora.³⁰¹ Ako potom zavrtimo globus, kopiju pariške grafike naći ćemo u okolici Zagreba, na vratnicama poliptiha sv. Barbare u drvenoj kapeli u Velikoj Mlaci [70]³⁰² iz 1679. godine.³⁰³ Nekoliko puta prevedena Rubensova invencija vratila se u slikarski medij skromno, umjesto središnje slike, kao maleno bočno polje poliptiha, suženoga kadra, reduciranoga broja likova, ali s osnovnim prepoznavanjem izrazite kompozicijske dijagonale, što je u doba podizanja oltara u Velikoj Mlaci bila posvemašnja novost za slikarstvo u kopnenoj Hrvatskoj. Domaći ju slikar preuzima bez pravoga razumijevanja stilske motivacije, kao što pismen čovjek može kopirati tekst na stranom jeziku, a da ne razumije ni riječi. Izostavljanjem jedne gornje figure on oduzima Rubensovoj dijagonali punu snagu koja ju vodi od jednoga do dru-

Kabinet grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu posjeduje jedan otisak spomenuta bakroreza *Suzana i starci*, uz koji Margarita Sveštarov Šimat (2000.) objašnjava postupke kojima je Vorsterman podvrgnuo svoje umijeće Rubensovim potrebama:

»Tonski omekšavajući sve linijske granice (odrekao se pune obrisne linije nadomještajući je zgušnjavanjem i osipanjem usitnjenog istočkavanja i oštih završetaka kratkih rezova) postigao je razinu crno-bijelog prijevoda dubokih i visokih baroknih tonova. Njegova dotad u grafici skoro nepoznata, simulacija finih slikarskih odraza teksture svile i baršuna priskrbila mu je, od umjetničkog biografa J. Sandrarta u XVII. st. laskavu titulu 'slikara u bakrorezu'.«²⁹⁹

Spomenuta *Suzana* je nastala iste godine kada i *Skidanje s križa*, a obje su Vorstermanove grafike i same postale predložak drugim grafičarima. Među njima je i *Skidanje s križa*, bakrorez neznana kopista. Adresa u potpisu te kopije po Vorstermanu upućuje na pariškoga grafičara koji je nakon smrti protagonista iz Rubensove radionice, u protusmjernu ponovio proslavljeno rješenje [69].³⁰⁰ Iako kopist nije naveo svoje ime, istaknuo je izvor invencije: »Ru-

299 Margarita Sveštarov Šimat, *Bakropisi i bakrorezi starih majstora. Stara zbirka Kabineta grafike*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Kabinet grafike, 2000., str. 30.

300 Bakrorez, 576 x 433 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

301 Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *Rubens e l'incisione*. Rim: De Luca Editore, 1977., str. 200, kat. 448.

302 Tempera na dasci, 52,5 x 50 cm.

303 Usp. Đurđica Cvitanović, *nav. dj.*, 1974., str. 73.

goga kuta, a ljestve – u dubinu potisnuti motiv u izvornoj kompoziciji – širi i približava površini, kako bi dijagonalu Krista uravnotežio suprotstavljenim smjerom. Slikar *Skidanja s križa* s oltarnoga ciklusa u Velikoj Mlaci ponovno prevodi grafički prijevod za sredinu koja još nije bila spremna prihvatiti silovitu i neuobičajenu snagu baroka i po načelu rugalice *traduttore – traditore* (prevoditelj – izdajica) pripitomljuje ju u pitko i znatno jednostavnije rješenje. Usprkos tomu, činjenica da se popularnost Rubensova djela iz Antwerpena potvrdila u Turopolju u istome stoljeću, dakle nekoliko desetljeća nakon što je izvorno djelo postavljeno u Antwerpen, govori kako je reproduktivna grafika osim uspješnih kompozicija i nove, sve potresnije ikonografije Raspeća, pronosila – doduše usput i ne s punim razumijevanjem – i nove stilske formule. Početno opismenjavanje u baroknoj stilskoj abecedi izvan orbite velikih umjetničkih središta omogućila je upravo grafika.

* * *

O ulozi grafike u stilskoj promidžbi baroka ne svjedoči samo kompozicijska dijagonala u Velikoj Mlaci. Prvi puta protumačeno barokno svjetlo, odnosno prvi *chiaro-scuro* iz kista domaćega slikara, a unutar sačuvanoga slikarskog korpusa u kopненоj Hrvatskoj, nalazimo na slici *Silazak Duha Svetoga* iz 1683. godine [71],³⁰⁴ djelu zagrebačkoga slikara Bernarda Bobića (dokumentirana djelatnost od 1683. do 1694.-95.)³⁰⁵ na oltaru svetih apostola u crkvi sv. Katarine u Zagrebu. Na temelju toga stilskoga iskoraka u baroknom poimanju svjetla Bobića ipak ne možemo smatrati punokrvnim baroknim slikarom, jer barokne značajke rabi tek sporadično (usp. barokno ponašanje svjetlosti na klečećoj figuri apostola) i nesustavno (u isto vrijeme prostorni opis je maniristički nečitak). Kao i slikar u Velikoj Mlaci on nova stilska iskustva u oblikovanju apostola prenosi s grafike, točnije s bakroreza Scheltea à Bolswerta (Bolsward, oko 1586. – Antwerpen 1659.) *Marijino Uznesenje* [72],³⁰⁶ prilagodivši ih drugom ikonografskom sadržaju, Silasku Duha Svetoga.³⁰⁷ U donjem dijelu, dakle u skupini apos-

304 Ulje na platnu, 238 x 119 cm.

305 Spominje se u ugovorima od 9. veljače 1683. do 29. siječnja 1694. godine. Prva narudžba iz od 9. veljače 1683. godine za oltarne slike sv. apostola, za narudžbu kojih je zagrebačkim isusovcima novac darovala Judith Gotthal, rođena Petteö. Usp. Željko Jiroušek, Miroslav Vanino, *Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi svete Katarine u Zagrebu* u: *Vrela i prinosi* (10) 19, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1992.-1993., str. 143. Izvor: Acta Collegii S. I. Zagrabienensis irregistrata, B-425, fasc. VIII., fol. 151, pag. 346. Godine 1694. postao je građanin Zagreba (do tada je živio na Kaptolu kao *Cive Capitulari*) i platio za to pristojbu 10 rajnskih florena. Usp. Lelja Dobronić, *Uređenje i djelovanje Gradske uprave zagrebačkog Gradeca u XVII. stoljeću. Povijesni spomenici grada Zagreba XVIII.* Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1949., str. 323. Nakon 1694. Bobić se spominje prigodom preudaje njegove udovice Barbare Suppe za Martina Filipchicha 1696. godine, i potom 1699. godine spomenom njegovih oporezovanih nasljednika. Usp. Zvonimir Wyroubal, *Bernardo Bobić. Malar na Kaptolomu stojeći.* Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. a. [1964.], str. 21.

306 Bakrorez, 627 x 440 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

307 Bolswert je kao predložak vjerojatno imao crtež ili uljanu skicu koja je spojila dva različita Rubensova *Marijino Uznesenje*. Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 46, 47, kat. 66.



71. Bernardo Bobić, *Silazak Duha Svetoga* (1683.), Zagreb, nekoć isusovačka crkva sv. Katarine.

72. Schelte à Bolswert, *Marijino Uznesenje* (nakon 1616.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

tola koju je Bobić na zagrebačku sliku prenio, Schelte à Bolswert poslužio se Rubensovom slikom *Uznesenja* (oko 1616.) koja je naručena za glavni oltar karmelićanske crkve u Bruselu, a danas se nalazi u Kraljevskom muzeju lijepih umjetnosti u tom gradu.³⁰⁸ U isusovačkoj crkvi u Varaždinu, sada katedrali, na glavnom oltaru iz 1737. godine, na oltarnoj pali *Marijino Uznesenje*³⁰⁹ nalazimo još jedno usporedivo rješenje apostola ali u smjeru obrnuto.

* * *

Apostoli oko napuštena Marijina groba na glavnom oltaru nisu jedini »Rubens« varaždinskih isusovaca. Još su ranije slike *Sv. Ignacije Lojolski* i *Sv. Franjo Ksaverski* [73],³¹⁰ čiji se oltari spominju u crkvi od 1646. godine, ali su vjerojatno

308 Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 219.

309 Usp. Krešimir Filić, *Tri žrtvenika isusovačke crkve u Varaždinu* u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 1-3, XV.-XXII., Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s.a. [1967.-1974.], str. 191-196; Marija Mirković, *Umjetnička strujanja u baroknom slikarstvu Varaždina* u: AA.VV., *Varaždinski zbornik 1181-1981*. Varaždin: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Skupština općine Varaždin, 1983., str. 342; Ivy Lentić-Kugli, *Slikarski radovi u bivšoj isusovačkoj crkvi Sv. Marije u Varaždinu* u: Ivy Lentić-Kugli, Silvije Novak, Doris Baričević, Radovan Ivančević, *Isusovačka crkva i samostan u Varaždinu*. Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Hrvatske, 1988., str. 69.

310 Ulje na platnu, 208 x 114 cm.

izgorjeli u požaru na Uskrs 1648. godine (zajedno sa starim glavnim oltarom).³¹¹ Novi oltari isusovačkih prvaka ponovno se spominju 1653. godine s istim titularima. Oni su zamijenjeni oko 1740. godine, ali su oltarne slike starih oltara zadržane i sada su samostalno izložene na crkvenim zidovima.³¹² Slike su nastale po slavim Rubensovim »portretima« isusovačkih prvaka, rađenima vjerojatno za matičnu crkvu Reda, crkvu Imena Isusova, *il Gesù* u Rimu.³¹³ Iako se većina povjesničara umjetnosti koji se bave Rubensom s ovom prepostavkom slaže, za dataciju dviju slika postoji onoliko prijedloga koliko je vrhunskih autoriteta. Odbačenju tezi (Rooses, Burchard) kako se radilo o djelima koja je Rubens radio još za boravka u Italiji, dakle prije 1608. godine, pridružila se još nerazriješena opreka između Hansa Vlieghea (1973.)³¹⁴ i Michaela Jafféa (1989.).³¹⁵ Prvi datira obje slike u dvadesete godine XVII. stoljeća i kao smještaj navodi isusovačku crkvu u Brusellu, a drugi vrijeme nastanka određuje oko 1613. godine, a kao smještaj navodi samostan antverpinskih isusovaca, u oba slučaja nakon prvotne lokacije, crkve *il Gesù*. Na europski sjever vjerojatno su poslana kada su rimski isusovci podizali nove oltare – sv. Franje Ksaverskoga 1673.-78. godine, a sv. Ignacija 1696.-1700. godine.³¹⁶ Nakon dvojbi oko datacije narudžbe i kasnijih smještaja, sigurna je ponovno prodaja obje slike nakon ukinuća isusovačkoga reda: »Godine 1773., na brojne pritiske, papa ih Klement XIV. ukida, a 1858. red je opet obnovljen.«³¹⁷ U međuvremenu mnogo je isusovačke baštine raseljeno, pa se tako i slika *Sv. Ignacije* našla u Engleskoj, u zbirci vojvode od Warwicka, ali je 1974. godine na dražbi prodana preko oceana, u Passadenu u Kaliforniji (Norton Simon Foundation).³¹⁸ Nesretnije je sudbine bio *Sv. Franjo Ksaverski [74]*.³¹⁹ Slika je neprestano mijenjala zemlje i vlasnike, sve dok nije izgorjela u požaru, u Londonu 1940. godine.³²⁰ Podatci koje nam prenosi Schelte à Bolswert u potpisu bakroreza po Rubensovim pandanima govore u prilog njihove datacije u dvadesete godine, jer navode zajednički datum kanonizacije svetaca, i jedan od najvećih trijumfa posljednjeg stoljeća

311 Usp. Rudolf Horvat, *nav. dj.*, 1993., str. 182.

312 Usp. Miroslav Vanino *Isusovci i hrvatski narod II. Kolegiji Dubrovački, riječki, varaždinski i požeški*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1987., str., 471.

313 O tipološkoj genezi Rubensova portreta sv. Ignacija s portreta Alonsa Sánches Coello, odnosno s posmrtno maske usporedi: Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VIII. Saints II*. London, New York: Phaidon Press Limited, 1973., str. 69.

314 Usp. Hans Vlieghe, *nav. dj.*, 1973., str. 68-72.

315 Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 186.

316 Usp. Aurelio Dionisi S.I., *Il Gesù di Roma*. Rim: Residenza del Gesù, 1994., str. 101-116, i Hans Vlieghe, *nav. dj.*, 1973., 70, 71.

317 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 278 [Anđelko Badurina].

318 Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 186.

319 Ulje na platnu, 216 x 135 cm.

320 Nakon prodaje došla je slika do prekupaca, potom u zbirku poljskoga kralja Stanislasa Poniatowskoga, pa u zbirku Lorda Hartwicke, ponovno na dražbu, i na posljedku u zbirku Asscher i Welker u Londonu, gdje ju je požar uništio. Usp. Hans Vlieghe, *nav. dj.*, 1973., str. 71. Michael Jaffé navodi pogrešan podatak da je izgorila u dvorcu Warwick, gdje nikada nije bila.



73.

Sv. Franjo Ksaverski (1653.),
Varaždin, nekoć isusovačka
crkva, sada katedrala
Uznesenja Blažene Djevice
Marije.

74.

Pieter Pauwel Rubens, *Sv.*
Franjo Ksaverski (oko 1620.).
Uništena u požaru u
Londonu.

75.

Schelte à Bolswert, *Sv. Franjo*
Ksaverski (1622.), Rim,
Gabinetto nazionale delle
stampe.

Crkve. Istoga dana, 22. ožujka 1622. godine, papa Grgur XV. kanonizirao je pet svetaca. Četiri su osnivači, reformatori ili prvaci novih redovničkih zajednica – sv. Ignacije Lojolski (isusovac, osnivač), sv. Franjo Ksaverski (isusovac), sv. Terezija Avilska (bosonoga karmelićanka, reformatorica), sv. Filip Neri (oratorijanac, osnivač) – a posljednji je uzor seoskoga pūka, sv. Izidor Težak, pobožni seoski sluga iz okolice Madrida († 1150.).³²¹ Uz obvezne formule »P. P. Rubens pinxit – S. à Bolswert sculp.«, grafičar dodaje kratke svetačke biografije prve dvojice. Na bakrorezu *Sv. Franjo Ksaverski [75]*³²² ističe da je umro 1552. godine, trinaest godina nakon osnutka reda, da je bio misionar Orijenta (Indije) i datum kanonizacije:

»S. FRANCISCUS XAVERIUS obiit anno M.D.LII, initiae Societatis XIII. versus Orientis Apostolus, [...] finit parat. à SS.D.N. Greg. XV. A. 1622. 12 Martij in Sanctorum numerum relatus. [...]«³²³

Hans Vlieghe navodi šest kopija po Rubensu (pet slika i Bolswertov bakrorez), a Michael Jaffé osim Bolswerta još tri grafičara (Mattheus Borrekens, Adriaen Lommeli i Theodor Matham), koja su Rubensovo djelo preveli za šire tržište. U isusovačkoj crkvi u Münchenu nalazi se još jedna kopija po Rubensu, oltarna pala *Sv. Franjo Ksaverski [76]*,³²⁴ na kojemu je Johann Ulrich Loth (München, oko

321 Osim sv. Filipa Nerija, Toskanca, svi ostali su iz Španjolske. Sv. Ignacije i sv. Franjo Ksaverski su Baski, sv. Terezija Avilska je Kastiljanka. Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, str. 228, 229 [Mitar Dragutinac], 234, 235 [Mitar Dragutinac], 257, 258 [Mitar Dragutinac], 287 [Emilijan Cevc], 563, 564 [Anđelko Badurina].

322 Bakrorez, 402 x 262 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

323 Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 48, kat. 70. Čašćenje Franje Ksaverskoga (Franciscus Xaverius; Navarra 1506. – Tcho, Kina 1552.) snažno se raširilo izvan granica isusovačkoga reda, a potvrde njegova kulta nalazimo u opremi drugih crkava. Tako su mu, primjerice, pavlini u Olimju posvetili čitavu kapelu svoje redovničke crkve.

324 Ulje na platnu, 285 x 170 cm (mjereno s lica).



76.
Johann Ulrich Loth († 1662.),
Sv. Franjo Ksaverski, München,
isusovačka St. Michaelskirche.

1600. – 1662.) prizor proširio vizijom Bogorodice s Djetetom. Kao i zacijelo uvezena slika u Varaždinu, koju Ivy Lentić-Kugli (1992.) s pravom procjenjuje jednom od najkvalitetnijih u crkvi,³²⁵ i Münchenska je rađena po Bolswertovu bakrorezu.

* * *

Rubensova rješenja, nadalje, prepoznamo u djelima brojnih drugih majstora, pa tako ne čudi da je drugo njegovo *Marijino Uznesenje* poslužilo kao nadahnuće i flamanskom slikaru a naturaliziranom Venecijancu Pieteru de Costeru (Antwerpen, oko 1641. – Venecija 1702.?) za oltarnu palu u franjevačkoj crkvi u Makarskoj iz 1680. godine i neznatom slikaru na drugom kraju Hrvatske, u Gornjem Vrapču kraj Zagreba, za gornju oltarnu palu glavnoga oltara u župnoj crkvi sv. Barbare, koju spominje vizitacija iz 1702. godine. Riječ je tek o ulomku niza kopija popularne Rubensove invencije,³²⁶ oltarne pale *Marijina Uznesenja* [77],³²⁷ koja se sada nalazi u Düsseldorfu. Rubens ju je naslikao za Marijinu kapelu u Bruselu.³²⁸ Dokument koji se čuva u njezinu arhivu datira ga neposredno prije ili u 1618. godinu, autora naziva »slavnim slikarem« i ističe kako je sâm napravio i nacrt oltara na kojemu je *Marijino Uznesenje*.³²⁹ Uspjehu dinamično protumačene Marijine proslave po kojoj je još jednom, ovaj put nakon smrti, izdvojena od sudbine smrtnika, i ne čekajući Posljednji sud iz groba uznesena u nebesku slavu, Rubens je ponovno pridružio mogućnost znatno šire recepcije. Nasljeđujući uspješnu promotivnu formulu Maartena de Vosa koji se oslonio na umjetnike iz obitelji Sadeler, Wierix, i mnoge druge grafičare,³³⁰ Rubens je – osim Lucasa Vorstermana – u radionici okupio skupinu bakrorezaca s namjerom da prevode njegove invencije u reproduktivnu tehniku, tržišno i propagandno pogodniju od slikarstva. S tim ciljem u radionici stasa mladi antwer-

325 Usp. Ivy Lentić-Kugli, *Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca u: AA.VV., Isusovačka baština u Hrvata. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1992., str. 295, kat. 46.*

326 Usp. Sanja Cvetnić, *Uznesenje Marijino – Od Rubensove slike u Düsseldorfu i Pontiusova bakroreza, do oltarnih pala u Moste pri Komendi (Slovenija), Makarskoj i Zagrebu u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 38, Split: Konzervatorski odjel Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Književni krug, 1999.-2000., str. 269-280.*

327 Ulje na dasci, 423 x 281 cm. Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

328 Brussel (Bruxelles) je dvojezično, flamansko-francusko jezično područje, pa je crkva poznata kao Kapellekerk (*flam.*) i kao Notre-Dame de la Chapelle (*franc.*).

329 »Anno 1618 Erigitur in choro, altare marmoreum juxta prototypam Rubeniam, in quo exponitur Assumpta Virgo depicta a praefato famoso pictore«, zapisano je u crkvenom arhivu (reg. 38). David Freedberg, *Corpus Rubenianum Ludwvig Burchard. VII. The Life of Christ after the Passion* London, New York: Phaidon Press Limited, 1984., str. 166, 169, kat. 41.

330 U predgovoru Schuckmanova kataloga invencija Maartena de Vosa (uglavnom crteža) prevedenih u grafike, Dieuwke de Hoop Scheffer daje podatke o njihovoj opsegu: »Istraživanje ovoga sastavljača [Christiaana Schuckmana] pokazuje da se opus sastoji od 1600 grafika i oko 800 kopija, tako da se u tom smislu de Vos može s pravom nazvati Rubensovom pretečom.« [The present compiler's research demonstrates that the oeuvre consists of 1,600 original prints and some 800 copies, so in this respect De Vos can justifiably be called the precursor of Rubens.] Dieuwke de Hoop Scheffer, *Introductory note* u: Christiaan Schuckman, *nav. dj.*, 1996., str. 7.



77. Pieter Pauwel Rubens, *Marijino Uznesenje* (oko 1618.), Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.

78. Paulus Pontius uz Rubensove korekcije, *Marijino Uznesenje* (1624., ili prije), Los Angeles, The John Paul Getty Museum.

penski umjetnik Paulus Pontius (Paul du Pont; Antwerpen 1603. – 1658.), kao crtač predložaka za grafike prema odabranim Rubensovim djelima, a potom kao njihov prevoditelj u grafički medij. Njemu je pripisan pripremni crtež *Marijino Uznesenje* [78]³³¹ iz 1624. (ili neposredno prije) na kojemu su uočene Rubensove intervencije i zahvati, odnosno sugestije kojima je mladom grafičaru pomogao prenijeti i razviti kompoziciju oltarne pale u drugom mediju. Na crtežu je promijenjen format iz okomito postavljena pravokutnika ravnoga završetka kakav je na oltarnoj slici, u lučno zaključeni pravokutnik. Dodan je i motiv lebdećega i tijelom dubinski postavljena Krista koji dočekuje Majku u gornjem, nebeskom dijelu. Format jasnije legitimira rješenje kao moguću oltarnu palu u kojoj će Marija – zahvaljujući dodanoj figuri u gornjem dijelu – biti bliža središtu kompozicije.³³² Pontius je u prijenosu na bakroreznu ploču vjerno slijedio crtež, ali je smjer u otisku obrnut [79].³³³ Promjenom smjera promijenjene su i dinamičke oznake kompozicije, ali za razliku od ikonografske tradicije drugih tema, primjerice Raspeća u kojemu lijeva i desna strana imaju stroži značenjski raspored, osobito u identifikaciji Dobroga i Zloga razbojnika, ili tradicijskih strana Marije i Ivana u odnosu na Raspetoga, za ikonografiju Marijina Uznesenja nebitno je uzlazi li ona

331 Crtež, 654 x 427 mm. Los Angeles, The John Paul Getty Museum

332 Detaljniju uporedbu crteža i bakroreza donosi Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 383-385.

333 Bakrorez, 644 x 441 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.



79.
Paulus Pontius, *Marijino Uznesenje* (1624.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

80.
Marijino Uznesenje (1702.), Gornje Vrapče, župna crkva sv. Barbare.

premu nebu ukošena ulijevo ili udesno. Pontius je bakrorez opremio pisanom ikonografskom identifikacijom: »ASSUMPTA EST MARIA IN CÆLUM.« (Marija je uznesena na nebo) i razgraničenjem autorstva: »Petrus Paulus Rubens pinxit – Paulus Pontius sculpsit.« Rubens je do kraja nadzirao postupak nastanka reprodukcijske grafike, pa su – osim udjela u pripremnom crtežu – sačuvani i njegovi ispravci na probnim otiscima.³³⁴ Likovno doradena i opremljena natpisima, grafika je bila spremna za tržište, kao i brojne druge koje su izlazile iz radionice i imale isto poslanje. U studiji o grafikama i njihovoj ulozi u vizualnoj komunikaciji William Mills Ivins (1953.) procjenjuje: »Te su grafike nametnule Rubensov međunarodni utjecaj.«³³⁵ a razmjere toga utjecaja, kao i onoga Antona van Dycka, Ger Luijten (1999.) je proglasio intelektualnim kultom:

»Rubens i Van Dyck jedva su se ohladili u grobu kada se oko njih razvio kult. Dva su umjetnika, uvijek imenovana u istome dahu, slavljena kao junaci antwerpen-ske slikarske škole. Premda su oni sami široko raširili svoja krila, i o njihovom se djelu razgovaralo i pisalo diljem Europe, laskavi ton ponajviše su začeli njihovi sugrađani puni lokalnoga ponosa.«³³⁶

334 Usp. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 384, i Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 105, kat. 218a.

335 »It was through these prints that Rubens's international influence was exercised.« William Mills Ivins, *Prints and visual communication*. New York: MIT Press, 1996. [1953.].

Naručitelj oltarne slike *Marijino Uznesenje* na oltaru u Gornjem Vrapču [80],³³⁷ kaptolski kustos i lektor Ioannes Znika početkom XVIII. stoljeća odobrio je (možda i pribavio) skromnom kopistu gotovo rješenje, grafiku po Rubensu, sa zadatkom da što vjernije slijedi »slavnoga slikara«.

* * *

I sâm je slavni Rubens posezao za nadahnućima u daljoj i bližoj tradiciji predhodnika: »Rubens je tijekom cijeloga života kopirao druge umjetnike – u crtežima, skicama u ulju i slikama.«³³⁸ Od mladosti, kada je u Rimu brusio vještinu oblikovanja ljudske figure i njezinih proporcija po antičkim modelima,³³⁹ ili zreloga doba kada je kopirao Tiziana odajući tako *hommage* slavnome Venecijancu,³⁴⁰ do posljednjih godina života, kada je uz pomoć radionice dovršavao narudžbe, veliki je antverpensi slikar bez ustezanja posezao za rješenjima iz prošlosti koja je prevodio po vlastitu senzibilitetu, zahtjevima naručitelja, a u skladu s vladajućom stilskom poetikom. Po dovršetku isusovačke crkve u Antwerpenu 1621. godine Nicolaas Rockox naručio je oltarnu sliku *Sv. Obitelj*³⁴¹ za bočnu kapelu posvećenu sv. Josipu, ali je ona – kao i znatan dio isusovačke baštine – po ukinuću Reda (1773.) prodana na javnoj dražbi. Nakon stogodišnjega lutanja na tržištu, kupio ju je Metropolitan Museum of Art u New Yorku oko 1872. godine. U muzejskoj zbirci provela je daljnjih sto i više godina, a potom je vlasnik, nezadovoljan atributivnom sumnjom da se radi o djelu radionice, a ne samoga majstora, *Sv. Obitelj* prodao (1983.) u privatnu zbirku neznana smještaja. Schelte à Bolswert koji se tek kao zreli umjetnik, s četrdeset i sedam godina (1633.) pridružio Rubensovim suradnicima, prenio ju je u grafički medij [81].³⁴²

336 »Rubens and Van Dyck scarcely lay cold in the ground before a cult developed around them. The two artists, always named in the same breath, were celebrated as the great heroes of the Antwerp school of painting. Although they themselves had spread their wings wide, and their work was spoken of and written about all over Europe, it was largely their fellow townsmen who, full of local pride, initiated their adulation.« Carl Depauw, Ger Luytjen, *Anthony van Dyck as a printmaker*. Antwerpen, Amsterdam: Antwerpen Open, Rijksmuseum Amsterdam, 1999., str. 291.

337 Ulje na platnu, 70 x 38 cm (mjereno s lica). Slika se spominje u vizitaciji 1702. godine. Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 1999.-2000., str. 269-280.

338 »Rubens kopierte sein Leben lang Werke anderer Künstler – in Form von Zeichnungen, Ölskizzen und Gemälden.« Anne-Marie Logan, Michiel C. Plomp, *Rubens als Zeichner* u: Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer (ur.), *nav. dj.*, 2004., str. 23.

339 O antičkim djelima kao predlošcima usporedi: Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit, Alain Pasquier, *D'après l'antique*. Pariz: Réunion des Musées Nationaux, 2000., i literaturu koju navodi. Za Rubensa usporedi osobito: str. 317-319.

340 O značenju kopija po Tizianu i Rubensovu odnosu spram njega usporedi: Hilliard T. Goldfarb, David Freedberg, Manuela B. Mena Marqués, *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1998.

341 Ulje na dasci, preneseno na platno 262 x 178 cm. Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 263, 264, kat. 661 (bez reprodukcije). Titular crkve sada je sv. Karlo Boromejski (flam. *Sint-Carolus Borromeuskerk*).

342 Bakrorez, 441 x 332 mm. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. O odnosu slike i bakroreza usporedi: Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 37, kat. 43.

Didier Bodart i Roma Mezzetti (1977.) njegov bakrorez po ovoj Rubensovoj slici smještaju nakon majstorove smrti. Schelte je u potpisu naglasio Rubensovo autorstvo, ponovno poput dobro poznate i provjerene tržišne preporuke: »P. P. Rubbens [sic] pinxit.«, a u nastavku dodao vlastito ime: »S. à Bolswert fecit.« Način na koji je sv. Obitelj prikazana – u hodu – u literaturi je nametnula Rubensovoj slici za antverpenske isusovce, kao i svim njezinim izvedenicama, naziv *Sv. Obitelj na povratku iz Egipta*. Dječak Isus koji samostalno kroči između Marije i Josipa, međutim, nije novorođenče ni malo dijete, pa već njegova dob izaziva sumnju da je zapravo riječ o drugom događaju iz njegova djetinjstva. Na to upućuje i citat ispod prizora na Bolswertovu bakrorezu: »ET ERAT SUBDITUS ILLIS, Luc. 2« (i bijaše im poslušan, Lk, 2), a kada u Lukinu evanđelju potražimo širi odlomak iz kojega je izvađen ovaj citat, otkrivamo da se radi o Povratku sv. Obitelji iz Hrama:

»Njegovi su roditelji svake godine o blagdanu Pashe išli u Jeruzalem. Kad mu bijaše dvanaest godina, uzidoše po običaju blagdanskome. Kad su minuli ti dani, vraćahu se oni, a dječak Isus osta u Jeruzalemu, a da nisu znali njegovi roditelji. Uvjereni da je među suputnicima, odoše dan hoda, a onda ga stanu tražiti među rodbinom i znancima. I kad ga ne nađu, vrate se u Jeruzalem tražeći ga. Nakon tri dana nađoše ga u Hramu gdje sjedi posred učiteljā, sluša ih i pita. Svi koji ga slušahu bijahu zaneseni razumnošću i odgovorima njegovim. Kad ga ugledaše, zapanjiše se, a majka mu njegova reče: 'Sinko, zašto si nam to učinio? Gle otac tvoj i ja žalosni smo te tražili.' A on im reče: 'Zašto ste me tražili? Niste li znali da mi je biti u onome što je Oca mojega?' Oni ne razumješe riječi koju im reče. I siđe s njima, dođe u Nazaret i bijaše im poslušan« (Lk 2, 41-51).

Toj rijetko prikazivanoj temi kojom se promiče nova pobožnost sv. Obitelji, strana srednjovjekovnoj ikonografiji, teologija pridaje i novo značenje: »U te tri osobe kršćanska misao prepoznala je novo Trojstvo, zemaljsko Trojstvo, odraz nebeskoga Trojstva.«³⁴³ Rubens (i radionica) rješili su *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* za antverpenske isusovce s novim tumačenjem zemaljskoga Trojstva po uzoru na nekoliko desetljeća stariji predložak Hieronymusa Wierixa, malu grafiku *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*, odnosno *Zemaljsko i nebesko Trojstvo* (oko 1600.) [82].³⁴⁴ Okomica nebeskoga Trojstva (Bog Otac, Duh Sveti i Isus) na Wierixovu bakrorezu križa se u Isusu s horizontalom zemaljskoga (Marija, Isus, Josip), a u potpisu ga otkriva kao »majčinu radost« i »očevu utjehu«: »Iesus Matris deliciae, Iesus Patris solatium.« U medaljonima uz kutove prizora razvijeni su oni ikonografski sadržaji koji sve više uzdižu ulogu i pobožnost sv. Josipa: prisutan je u Rođenju (lijevo gore), spašava Isusa u Bijegu u Egipat (desno gore), skrbnik mu je i učitelj u djetinjstvu (lijevo dolje), a na posljetku Marija i Isus bdiju mu nad bolesničkom posteljom (desno dolje). Grafika Johanna Christoph Haffnera

343 »Dans ces trois personnes la pensée chrétienne reconnut une Trinité nouvelle, la Trinité de la terre, image de la Trinité du ciel.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 312.

344 Bakrorez, 97 x 66 mm. U potpisu: »Hieronymus Wierix fecit et excud. Cum Gratia et Priuilegio. Buschere.« London, British Museum. U Hollsteinovu katalogu djela obitelji Wierix ova je grafika datirana 1619. godine, a Hieronymus Wierix bi u tom slučaju preuzeo invenciju Antoniusa II. Wierixa, i njegova bakroreza iste teme iz 1604. godine. Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *nav. dj.* (IV.), 2003., str. 143, i literaturu koju navode.



81. Schelte à Bolswert, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (nakon 1640.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

82. Hieronymus Wierix, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (oko 1600.), London, British Museum.

(Hafner; Ulm 1668. – Augsburg 1754.) koja se nalazi u koru kapucinske crkve sv. Jakova u Osijeku i nosi potpis: »S. MARIE – JESUS – S. IOSEPHUS«,³⁴⁵ potom slika na gornjem katu oltara sv. Ivana Nepomuka iz 1715. godine u crkvi Blažene Djevice Marije u Svecicama kraj Ozlja,³⁴⁶ i na poslijetku oltarna pala Ivana Krstitelja Rangera na glavnom oltaru crkve Majke Božje Koruške u Križevcima iz 1738. godine [83]³⁴⁷ variraju u tehnici, veličini, formatu i pojedinim detaljima. Sve tri ipak jasno upućuju na predložak u bakrorezu Schelte à Bolswerta po Rubensu, pa im je ispravno ikonografsko čitanje *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*, a ikonološko tumačenje vezano uz *Nebesko i zemaljsko Trojstvo*, odnosno uz novo značenje i ugled sv. Obitelji. Na Rangerovoj slici nedostaje treća, to jest prva Božanska osoba, Bog Otac. Ako prihvatimo njegovu metaforičku prisutnost u svjetlosnoj aureoli koja rastvara oblake, i na ovoj slici iz Križevaca ikonografski je promaknuta nova

345 Bakrorez, 566 x 436 mm. O drugim grafikama iz istoga ciklusa, njihovim predlošcima i značenju usporedi: Sanja Cvetnić, *Grafički listovi Johanna Christophaffnera u osječkim kapucina u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 24*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 155-160.

346 Ulje na platnu, 75,8 x 88,3 cm (oval). Djela iz hrvatske baštine usporedno su reproducirana u Sanja Cvetnić, *Nebeska roža i človečki kip – slikarske vrste 17. i 18. stoljeća u pavlinskoj umjetnosti u: Andrija Mohorovičić, Sanja Cvetnić, Višnja Bralić, Nebeska roža i človečki kip*. Lepoglava: Turistička zajednica Grada Lepoglave, Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, 1999., str. 14-15, i literaturu koja je tu navedena, osobito za dataciju važne studije Đurđice Cvitanović.

347 Ulje na platnu, 173 x 136 cm.



83.
Ivan Krstitelj Ranger, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (1738.), Križevci, nekoć kapela, sada župna crkva Majke Božje Koruške.

pobožnost sv. Obitelji, te novi poslijetridentski duh koji zahtijeva obnovu prema tom uzoru, kako je kroz meditacije u *Duhovnim vježbama* promicao Ignacije Lojolski. U drugom tjednu Vježbi, koje su sveukupno predviđale četiri tjedna obnove, opisan je zadatak:

»Treći dan treba za prvo i za drugo razmatranje uzeti kako je dječak Isus bio poslušan svojim roditeljima u Nazaretu i kako su ga poslije našli u hramu. Jedno i drugo razmatranje treba dva puta ponoviti i primijeniti osjetila. [...] Promislivši, eto, primjer što nam ga je Krist, naš Gospodin, svojom poslušnošću prema roditeljima dao za prvi stalež, koji se sastoji u vršenju zapovijedi; a isto tako i za drugi, koji se sastoji u evanđeoskoj savršenosti, kad je zaostao u hramu, udaljavši se od svoga poočima i svoje rođene Majke da bi se posvetio jedino službi vječnoga Oca; [...]«³⁴⁸

Antwerpenskim isusovcima i naručitelju Rockoxu bilo je dobro poznato značenje teme Povratka sv. Obitelji iz Hrama, pa su za kapelu sv. Josipa upravo njome protumačili i Spasiteljeva *poočima*, i literarni predložak novozavjetnoga teksta, i Ignacijev zadatak u *Duhovnim vježbama*. Tradicionalni ikonografski prizori poput Pronalaska Isusa u Hramu, odnosno općenitije Rasprave u Hramu ili Dvanaestogodišnjega Isusa u Hramu, kojima je događaj isključivo tumačen do kraja XVI. stoljeća, nisu sadržavali željenu jasnoću i poučnost Povratka sv. Obitelji iz Hrama.

* * *

U XVII. stoljeću domaći umjetnici putem grafika prihvaćaju nove ikonografske zamisli, a dijelom i nove stilske pouke. U XVIII. stoljeću, kada su svladali barokne stilske formule školovanjem ili utjecajima s različitih strana i u različitim tumačenjima, grafike po Rubensu i dalje su omiljeni predložak. Umjetnici ih preuzimaju kao gotova rješenja za zahtjevnije naracije. Umjesto vjernoga predloška, one postaju nadahnuće koje umjetnici mijenjaju i prilagođavaju vlastitom razumijevanju baroka i njegovih stilskih mogućnosti. Oltarne pale s bočnih oltara Valentina Metzingera (Saint-Avold 1699. – Ljubljana 1759.) u župnoj crkvi sv. Petra u Ljubljani [84]³⁴⁹ i spomenutoga pavlinskoga slikara Leopolda Kech-

348 Ignacije Lojolski, *nav. dj.*, 2003., str. 43.

349 Ulje na platnu, 319 x 166,5 cm. Potpisano i datirano (1736.). Usp. Anica Cevc, *Valentin Metzinger*. Ljubljana: Narodna galerija, 2000., str. 138, 139, kat. 117, i David Krašovec, *nav. dj.*, 2000., str. 94, 96, 201, kat. 120. Krašovec navodi kao uzor Rubensov *Pokolj nevine djece* u Napulju: »Leta 1736 je Metzinger naslikal *Pokol nedolžnih otročičev* po delu Rubensa, ohranjenem v neapeljskem Museo Nazionale.« (str. 94), no pri tom je vjerojatno mislio na bakrorez François II. Ragota po Rubensovu djelu. Metzinger je (uz pomoć radionice) još jednom preuzeo temu za oltarnu palu *Pokolj nevine djece* u

eisena u crkvi njegova reda u Svetom Petru u Šumi [85]³⁵⁰ prenose *via* grafika Rubensov *Pokolj nevine djece* [86]³⁵¹ iz 1635.-37. godine. To djelo u Rubensovu opusu zauzima mjesto *a parte*, jer na njemu se veliki Flamanac pred kraj života posve predao sjećanjima na mladenački talijanski boravak. Potaknut dramatski zahtjevnim pripovjednim sadržajem, spojio je posve različite tradicije s europskoga juga: antički reljef u položaju tijela, odnosno u oblikovanju skupina, i izražajnu snagu Tintoretovih dubinskih dijagonala u kompoziciji. Ova Rubensova potresna invencija poziva gledatelja na prisjećanje prvih mučenika, nedužne djece čiji je brutalni pokolj vladar Herod naručio zbog rođenja novoga Kralja, i bol majki koje gledaju smrt svoga poroda, bol kakvu će poslije osjetiti i Bogorodica. Izvan kruga Rubensovih suradnika prvi ju je kroz grafički medij popularizirao François II. Ragot (Bagnolet, Pariz 1638. – Pariz 1670.). Među brojnim njegovim bakrorezima velikoga formata, koji navode »P. P. Rubens pinxit« ili »P. P. Rubens invenit«, nalazi se i *Pokolj nevine djece* [87].³⁵² Invenciju ne prenosi izravno sa slike ili s priređena crteža, nego mu je predložak bakrorez Paulusa Pontiusa iz 1643. godine. Rubensova je slika tada još vjerojatno bila u Antwerpenu, jer je godinu prije zabilježena u zbirci kanonika Antoina de Taxis u tom gradu.³⁵³ Tri godine nakon Rubensove smrti Pontius ju je prenio u umnoživi medij u protusmjeru, a nesigurnost u izvedbi bez Rubensovih savjeta i popravaka pokušava nadoknadi neobuzdanom hvalom u posveti, u kojoj je slikara nazvao »neusporedivim« i »našim Apelom«. Ragot »vraća« smjer sukladno Rubensovom slikarskom djelu, no taj je povrat upravo posljedica zrcaljenja Pontiusova predloška, na koji je posve usmjeren. On je pariškom grafičaru dostupniji, razumljiviji i lakši predložak nego sama slika, koja se nakon Antwerpena, gdje je zabilježena 1642. godine, a prije Münchena, gdje je pristigla 1706. godine, nalazila upravo u Parizu, u zbirci vojvode Richelieua. Po adresi koju je François II. Ragot naveo u potpisu (ponovno »rue S. Jacques«), nedatirani bakrorez potječe iz posljednjega desetljeća njegova života (1660.-70.), kada je ondje boravio.³⁵⁴ U sljedećem stoljeću,

župnoj crkvi sv. Nikole u Savi pri Litji. U odnosu na ljubljansku, ta je slika pojednostavljena varijanta. Kompozicijom dominira vertikalna narikača, broj likova je manji, a scenografija promijenjena, ali još je uvijek jasna veza s Rubensovom invencijom. Usp. Anica Cevc, *nav. dj.*, 2000., str. 395, kat. 282.

350 Ulje na platnu, 300. x 168 cm. Nastala je oko 1766. godine. Usp. Đurđica Cvitanović, *Slikarstvo pavlinskog kruga u 17. i 18. stoljeću* u: AA.VV., *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244-1786*. Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.; Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 368-370 [Višnja Bralić].

351 Ulje na hrastovini, 199 x 302 cm. München, Alte Pinakothek. O neovenecijanskom utjecaju usporedi: Rüdiger an der Heiden, *The Massacre of the Innocents* u: AA.VV. *Alte Pinakothek Munich*. München: Lipp GmbH, 1986., str. 447-448.

352 Bakrorez, 2011 x 750 mm. Napulj, Museo e gallerie di Capodimonte. Gabinetto disegni e stampe. Collezione Firmian.

353 Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 348.

354 Jedan drugi otisak manjeg formata i drugoga teksta u potpisu *Pokolja nevine djece* François II. Ragota po Rubensu izdao je Pierre Mariette, također nastanjen u omiljenoj ulici pariških grafičara (u potpisu: »P. P. Rubens invent. – F. Ragot fecit – A Paris chez Pierre Mariette, rue St. Jacques a l'Esperance.«). Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 165, kat. 360.

ali u istoj ulici, popularnom središtu pariških grafičkih umjetnika, udovica izdavača François Chéreaux (Chereau; Blois 1680. – Pariz 1729.) je objavila bakrorez [88]³⁵⁵ koji je Charles Dupuis (Pariz 1685. – 1742.) rezao, i datirao 1709. godine. Poslije i vrsnije od Ragota, i on je Rubensovu invenciju *Pokolja nevine djece* prenio po Pontiusu. Navedeni grafički prijenosi u vodoravno položenom pravokutnom formatu prate format Rubensove slike, ali kada za njime posežu slikari za potrebe oltarne pale, postavljeni su okomito, i sukladno tomu kompozicijski preoblikovani. U visokom obojenom reljefu *Pokolj nevine djece* u župnoj crkvi sv. Servola u Bujama [89]³⁵⁶ nalazimo izvorni format Rubensove slike i grafika – vodoravno položeni pravokutnik – ali u promijenjenoj tehnici. Rezbaren u drvu, reljef je nastao po bakrorezu, s tim da su izostavljene pojedinosti i promijenjeni oni dijelovi koji su predstavljali izvedbene teškoće (primjerice, izostavljena je filigranska nadstrešnica od vinove loze na Herodovoj palači, a na mjestu nebeske vizije nalazi se palmina krošnja).

Slijedeći tragove Rubensovih invencija nalazimo potvrde o moći imaginarija koji se na krilima tridentske ispravnosti prikazanih sadržaja i vizualne protočnosti informacija putem grafika sa sjevera Europe proširio do južnih granica katoličkoga svijeta. U usporedbi srodnih djela nalazimo razlike u načinu na koji je taj utjecaj prihvaćan, pogotovo ako pozornost usmjerimo na usporedbu Metzingerove (1736.) i Kecheisenove (oko 1766.) oltarne pale *Pokolja nevine djece*. Zajedničkoga nadahnuća, usporedive u formatu, pa čak i u dimenzijama, one svjedoče kako su dva umjetnika potpuno različito protumačila Rubensovu invenciju. Metzinger rabi sve one manirističke stilske postupke koji pojačavaju tjeskobno ozračje klopke u kojoj se stiješnjeni likovi uspinju prostorom poput utopljenika, a ne protežu u dubinu. Naglašava jake i neobjašnjene asimetrije, primjerice divovsku majku koja nariče podignutih ruku i tako izdvojena podsjeća na Jeremijino proročanstvo ispunjeno u Pokolju, kako taj događaj tumači evanđelist Matej:

»Vidjevši da su ga mudraci izigrali, Herod se silno rasrdi i posla poubijati sve dječake u Betlehemu i po svoj okolici, od dvije godine naniže – prema vremenu što ga razazna od mudraca. Tada se ispuni što je rečeno po proroku Jeremiji: *U Rami se glas čuje, kuknjava i plač gorak: Rahela oplakuje sinove svoje i neće da se utješi jer više ih nema*« (Mt 2, 16-18).

Metzinger nije samo vičan vizualnoj egzegezi, pa razumije Rubensov motiv očajne majke (ili Rahele) i uvećava ga razmjerno promjeni formata slike, nego je u tom naglasku, kao i u posezanju za drugim značajkama manirističkoga

355 Bakrorez, 385 x 471 mm. U potpisu: »Rubens pinxit – Car. Dupuis sculp. / 1709 – A Paris chez la V^e de F. Chereau, rue St Jacques, aux 2. Piliers d’Or«. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 173, kat. 383. S obzirom da se radi djelu koje je datirano 1709., ali je izdano nakon smrti Chéreaux († 1729.), obje godine valja uzeti u obzir.

356 Drvo, polikromirano, 115 x 170 x 20 cm. Radmila Matejčić (1982.) objavila je reljef s datacijom u kraj XVII. stoljeća: »Vjerojatno je na koncu stoljeća nastala veoma dinamična reljefna kompozicija *Pokolj nevine djece* u crkvi sv. Servola u Bujama«. Usp. Radmila Matejčić, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 496.



84. Valentin Metzinger, *Pokolj nevine djece* (1736.), Ljubljana, župna crkva sv. Petra.

85. Leopold Kecheisen, *Pokolj nevine djece* (oko 1766.), Sv. Petar u Šumi, crkva pavlinskoga samostana.



repertoara pokazao – svjesno ili ne – da poznaje i razumije talijansku tradiciju koja je temu Pokolja, i onda kada su joj bili raspoloživi drugi stilski odabiri, najuvjerljivije tumačila upravo manirističkim stilskim repertoarom. Tako je, na primjer, Guido Reni u jednom od svojih najslavnijih djela *Pokolj nevine djece* iz 1611. godine (Bolonja, Pinacoteca Nazionale),³⁵⁷ snažno aktivirao rub kadra prema kojemu uzaludno bježe majke s djecom, svjestan da upravo ta naglašenost uvjerljivo tumači ozračje neizbježne tragedije. Renijeva je slika bila kopirana slikarski i grafički, pa se zbog takve popularnosti njezino posredno poznavanje može pretpostaviti, ali ono što je Metzinger iskustvom razumio i slutio, a što je zasigurno ostalo »zapisano« na njegovu djelu, prepoznajemo u motivu narikače. Kod Rubensa, pa i kod njega, ona svjedoči o poznavanju duge tradicije izražavanja boli kroz lik koji projekcijom ruku, u prazno ispred sebe, iza sebe ili uvis, izbacuje unutarnju bol. To je rješenje poznato još od vremena klasične antike, a ponovno rođenje motiva u novom vijeku sažeto je kroz povijest proveo Salvatore Settis (2003.), objašnjavajući ujedno otkuda autoritet toga rješenja i njegovo dugo sjećanje u umjetnosti:

»Izbor koji svaki umjetnik primjenjuje u tom ponuđenom repertoaru [antike, op. a.], posvajajući određene značajke i djelove, od početka je usmjeren na prvom mjestu prema načelu iskoristivosti (nekoga izraza ili pokreta koji je preuzet s antičkoga

357 Ulje na platnu, 268 x 170 cm. Usp. D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. New York: New York University Press, 1984., str. 225, 226, kat. 34.



86.
Pieter Pauwel Rubens, *Pokolj
nevine djece* (1635.-37.),
München, Alte Pinakothek.

modela) s obzirom na novi kontekst u kojemu se ti leksički elementi preuzeti iz 'klasične' umjetnosti trebaju uvrstiti; ali uključuje *auctoritas* antičkih modela, i štoviše pojačava ga svakom pojavom, otkrivajući mu svaki put uspješnost. Na taj su se način ponovno rodile ekspresivne formule koje su bile mrtve stoljećima, kao gesta očajja, s obje ruke silovito zabačene, koje je Nicola Pisano (oko 1265.) preuzeo s Meleagrove smrti, s rimskoga sarkofaga u Firenci, koristeći ga za figuru majke koja plače u *Pokolju nevine djece* na propovjedaonici u Sieni.³⁵⁸

Rubensova, a onda i uvećana Metzingerova majka koja se propinje u boli, oblikovno nije u cijelosti podudarna s tom tradicijom koja se nastavila preko Rafaela i dalje, ali dramatskim odabirom i naglaskom usporedno silovito izbačenih ruku, ona nosi trag davnoga likovnoga rješenja za najveći očaj.³⁵⁹ Metzinger-

358 »La selezione che ogni artista operava in quel repertorio potenziale, facendone propri alcuni tratti e segmenti, era orientata in primo luogo dal principio della pertinenza funzionale (di un volto, di un gesto tratto dal modello antico) rispetto al nuovo contesto in cui quegli elementi lessicali tratti dall'arte 'classica' dovevano innestarsi; ma implicava l'*auctoritas* dei modelli antichi, e anzi la rafforzava a ogni sua occorrenza, dimostrandone ogni volta l'efficacia. Rinascevano in tal modo formule espressive che erano morte da secoli, come il gesto della disperazione, con ambo le braccia gettate violentemente all'indietro, che Nicola Pisano (c. 1265) prelevò dalla Morte di Meleagro di un sarcofago romano riusato a Firenze, riusandolo per la figura di una madre piangente nella *Strage degli Innocenti* del pergamo di Siena.« Salvatore Settis, *Futuro del 'classico'*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004., str. 55, 56.

359 Usp. također Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1986., str. 51.



87. François II. Ragot, *Pokolj nevine djece* (1660.-70.), Napulj, Museo e gallerie di Capodimonte, Gabinetto disegni e stampe, Collezione Firmian.



88. Charles Dupuis, *Pokolj nevine djece* (1709.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.



89. *Pokolj nevine djece* (oko 1700.?), Buje, župna crkva sv. Servula.

ger toliko želi naglasiti taj motiv da mu oduzima kontrapunkt, drugu figuru majke koja ponavlja istu gestu u dubini, ali okrenuta u poluprofil s leđa, a Kecheisen – kao i u drugim elementima – vjernije slijedi grafički predložak. Njegov su napor u vlastitom djelu iscrpli pokušaji da mu se što točnije približi, dodajući preuzetom rješenju tek koji ukrasni element, poput umnoženih krilatih anđela u gornjem dijelu. Motiv majke Kecheisen je prilagodio prostornom opisu, smjestio ju je po prostorno položenoj dijagonali (ispred i iza nje su motivi koji joj razmjerom odgovaraju), i tako ju prostorno i kompozicijski smirio.

Oba umjetnika, i Metzigner i Kecheisen duboko u XVIII. stoljeću posežu dakle za ikonografskim sadržajem koji naglašava potresno mučeništvo nedužnih u poslijetridentskom duhu, oba prenose rješenje sa zajedničkoga predloška, ali se ipak razlikuju u pristupu zadatku. Redovnik Kecheisen je discipliniraniji i više vezan uz crkveni program oblikovan u XVII. stoljeću. Na slici *Pokolj nevine djece* on predložak prenosi tako da ga više poslušno prepričava nego što ga tumači. Stoga mu je kadar proširen u odnosu na Metzingerovu sliku, a dramatična figura narikače umrtvljena je zatvorenim očima (umjesto vapijućih prema nebu) i kompozicijskim kontrapunktom u drugoj ženi uzdignutih ruku. Ono što je u prvoj polovini stoljeća na Metzingerovoj slici još silovito i emotivno uvjerljivo, u drugom dijelu stoljeća, na Kecheisnovu djelu postaje recitativno zamorno.

* * *

U hrvatskim se muzejskim zbirkama i u crkvama čuvaju brojna djela u kojima prepoznajemo »Rubensa«. Jedan od najboljih tumača novoga duha i zahtjeva koje je pred ikonografiju postavila Crkva nakon Tridentskoga sabora ušao je u hrvatsku likovnu baštinu, kao i u mnoge druge sredine, ostajući zapisan u zajedničkom imaginariju kroz globalnu prisutnost svojih invencija. Katkad su one pristigle dugim komunikacijskim lancem, preko kopija-pokopijama, kao u nekima od navedenih primjera (*Skidanje s križa*, *Marijino Uznesenje*). Rubensovo

rješenje za ikonografiju Marijine majke, sv. Ane, također je posredno nadahnuće brojnim slikarima koji variraju jednu od najutjecajnijih Rubensovih invencija, oltarnu palu *Sv. Ana podučava Mariju* [90],³⁶⁰ rađenu (1630.-35.) za crkvu bo-



90.
Pieter Pauwel Rubens, *Sv. Ana podučava Mariju* (1630.-35.), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

91.
Schelte à Bolswert, *Sv. Ana podučava Mariju* (nakon 1635.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

sonogih karmelićana u Antverpenu. S njezinim ikonografskim uspjehom preživjela je apokrifna pripovijest o Marijinu odgoju, usprkos negodovanju učenih teologa.³⁶¹ Prvi ju je u grafički medij prenio Schelte à Bolswert, a njegov je bakrorez u smjeru obrnut [91].³⁶² »Rubens invenit« mogli bismo dopisati na oltarnoj pali *Sv. Ana poučava Mariju* (1734.) Valentina Metzingera u gornjem katu oltara sv. Ivana Nepomuka u franjevačkoj crkvi u Samoboru,³⁶³ na istoimenoj

360 Ulje na platnu, 193 x 139 cm. Antwerpen, Kraljevski muzej lijepih umjetnosti (*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*). Usp. Michael Jaffé, *nav. dj.*, 1989., str. 328.

361 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 350, 351.

362 Bakrorez, 442 x 322 mm. U potpisu: »P.P. Rubbens pinxit. S. à Bolswert fecit.« Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. Brojne kopije po Bolswertu, primjerice bakrorezi Koenraada Waumansa, Michela Dossiera, potom neznanoga pariškoga majstora koju je izdao Antoine Trouvain ..., vraćaju smjer izvornoga djela, pa tako i slikarske kopije kojima su bili predložak. Usp. Didier Bodart, Roma Mezzetti, *nav. dj.*, 1977., str. 45, 46, 149, 172, 201, kat. 64, 322, 382, 453. Usp. također Mirna Abaffy, *Nimberški nakladnici grafika Paulus Fürst i Johann Hoffmann u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 159.

363 Metzinger se još nekoliko puta poslužio Rubensovom invencijom. Usp. Anica Cevc, *nav. dj.*, 2000., str. 244, 349, 408, 412, 417, kat. 90, 256, 330, 341, 360; David Krašovec, *nav. dj.*, 2000., str. 59-63.

364 Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Oltarne slike Ivana Krstitelja Rangera u crkvama i kapelama u Klenovniku i Donjoj Voći u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1994., str. 66-72.



92. *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (nakon 1620.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

93. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (1620. ili neposredno prije), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

slici Ivana Krstitelja Rangera na bočnom oltaru župne crkve sv. Trojstva u Klenovniku,³⁶⁴ na pali Paulusa Antonusa Sensera na oltaru sv. Ane (1767.-71.) u franjevačkoj crkvi Presvetoga Trojstva u Slavanskom Brodu,³⁶⁵ ili u kapucinskoj crkvi istoga titulara u Varaždinu,³⁶⁶ i na mnogim drugima.

* * *

Prijenosni nīz Rubensovih invencija katkada je bio kraći i izravnije vezan uz uzor, kao što je to slučaj u maloj kopiji starozavjetne teme [92]³⁶⁷ po grafici Lucasa Vorstermana *Lot s obitelji bježi iz Sodome* [93]³⁶⁸ iz 1620. godine ili neposredno prije nje. Vorsterman u bakroreznoj tehnici kopira Rubensovu invenciju sa slike Lotova bijega [94]³⁶⁹ iz razdoblja 1614.-16. godine, čiji su uspjeh i zahtjevi za replikama naveli spretnoga majstora na sljedeći logični korak, prienos u umnoživi medij.

365 Usp. Svetlana Rakić, *Osječki slikar Paulus Antonius Senser* u: *Peristil* 33, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1990., str. 121-123.

366 Račune za oltar sv. Ane u kapucinskoj crkvi platio je Josip pl. Auch. Usp. Rudolf Horvat, *nav. dj.*, 1993., str. 219.

367 Ulje na dasci, 51 x 65 cm. Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

368 Bakrorez, 328 x 387 cm. U potpisu: »P.P. Rubens pinxit – Lucas Vorsterman Sculp. et excud. A 1620«. Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. Pripremni crtež za grafiku povjerio je mladom Antonu van Dycku (uz uobičajene vlastite korekcije) a on se, kao i slika u smjeru razlikuje od grafike i naše kopije. Usp. Carl Depauw, Ger Luijten, *nav. dj.*, 1999., str. 56-59.

369 Ulje na platnu, 224 x 203 cm. Sarasota (Florida), John and Mable Ringling Museum of Art.



94.
Pieter Pauwel Rubens, *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (1614.-16.), Florida, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art.

drugih umjetnika i naručitelja za dobrim predlošcima, jasnije postaju sastavnice uspješne Rubensove formule koja je njegov talent promaknula u drugi fenomen – globalizaciju likovnih ideja – sa svim što ona donosi. Za nju se vežu pozitivni utjecaji na lokalne sredine koje putem predložaka mogu sudjelovati (doduše pasivno i često bez pravoga razumijevanja) u stilskim novinama, ali i neproblematika, često bezidejna uniformiranost ikonografskih rješenja koja autoritetom slavnoga i nesumnjivo ispravnoga predloška suzbijaju raznolikost, umrtvljuju inovativnost.

* * *

Mlađi Rubensov sugrađanin i suradnik, Anton van Dyck (Antwerpen 1599. – Blackfriars 1641.) i sâm je bio bakrorezac, bakropisac, izdavač, ali je od učitelja naslijedio i stav spram grafike kao iskoristivoga medija za popularizaciju svojih djela. Katkada za to zadužuje čak iste majstore kao i učitelj, pa je uspjeh njegove slike *Oplakivanje Krista s Marijom i anđelima (Pietà)* iz 1634. godine [95],³⁷⁰ koja se sada nalazi u Münchenu, osigurao Lucas Vorsterman u bakrorezu (1634.-38.), prenoseći rješenje u protusmjeru [96].³⁷¹ Vorstermana su kopirali brojni grafičari, među kojima i Jacob Gole (Amsterdam ili Pariz, oko 1660. – Amsterdam 1737.), vraćajući smjer sukladno izvornoj invenciji [97].³⁷² Prema njegovom prijenosu van Dyckovu invenciju u impostaciji mrtvoga Krista citira i neznani slikar *Oplakivanja Krista s Marijom, sv. Ivanom i Marijom Magdalenom* iz nekoć isusovačke, a potom župne crkve sv. Jurja u Petrovaradinu³⁷³ i slikar istoimena djela u Stross-

370 Ulje na dasci, 108,7 x 149,3 cm. München, Alte Pinakothek.

371 Bakrorez, 347 x 453 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Usp. Carl Depauw, Ger Luijten, *nav. dj.*, 1999., str. 263-266.

372 Mezzotinta, 193 x 254 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

373 Usp. Ivy Lentić-Kugly, *nav. dj.*, 1992., str. 200, 311, kat. 126.

95.
Anton van Dyck, *Oplakivanje
Krista s Marijom i anđelima*
(1634.), München, Alte
Pinakothek.



96.
Lucas Vorsterman (»stariji«),
*Oplakivanje Krista s Marijom i
anđelima* (1634.-38.),
Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.



mayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu [98].³⁷⁴ U traktatu *INLEYDINGE tot de al-ghemeene Teycken-Konst (Uvod u sveopću crtačku umjetnost, 1670.)* Willem Goeree je zapisao:

»Postoji još jedan način kojim slikar može zadobiti slavno ime: to je naime da vrijeme i napor povremeno posveti izdavanju nekih od svojih najboljih uradaka i crteža u grafici: s obzirom da ove putuju na sve strane svijeta i dospiju u ruke svih ljubitelja umjetnosti, dok slika uvijek ostane na jednom mjestu, lako je uvidjeti da se uvođenjem nečije umjetnosti putem grafika u svijet, može postati poznatijim.«³⁷⁵

Njegova su zapažanja u to vrijeme bila plod već provjerena i potvrđena iskustva naraštaja flamanskih umjetnika.

97.
Jacob Gole († 1737.),
*Oplakivanje Krista s Marijom i
anđelima*, Amsterdam,
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.



98.
*Oplakivanje Krista s Marijom i
anđelima* (XVIII. st.), Zagreb,
Strossmayerova galerija
starih majstora Hrvatske
akademije znanosti i
umjetnosti.



374 Ulje na dasci, 34,4 x 44,7 cm.

375 »Daer is oock noch een ander middle, waer door den Schilder hem selven een Vermaerden Naem kan maecken: Namentlijck dat hy somtijts, tijt ende vlijt daer toe aenwent om eenige van sijn beste ordinantien en teyckeningen in print uyt te geven: Want vermits die de geheele Werelt doorwandelen, en in alle Liefhebbers handen komen, en dat de Schilderyen altijt maer in eene plaets blijven, soo is licht af te nemen datmen door eenige Print-Konst inde Werelt te brengen, meerder bekend kan worden.« Willem Goeree, *INLEYDINGE tot de al-ghemeene Teycken-Konst*. Middelburg: Door Wilhelmus Goeree tweeden druck, 1670., str. 125. prema faksimilnom izdanju Michael W. Kwakkelstein, *Willem Goeree, Inleydinge tot de al-ghemeene Teycken-Konst. Een kritische geannoteerde editie*. Leiden: Primavera Pers, 1998.

Nova tumačenja
i nove ikonografije
– liturgijski i teološki utjecaji

Suživot staroga i novoga

Mnogo je tema i ikonografskih rješenja koje su nakon Tridentskoga sabora umjetnici i njihovi naručitelji naslijedili od umjetničkoga iskustva kršćanske ikonografije prethodnih stoljeća. Sām opstanak vjerskih prikaza i njihova pobožna uloga, čvrsto su utemeljeni u saborskoj odluci:

»S pomoću slika koje cjelivamo i pred kojima otkrivamo glave i pred kojima se prostiremo, klanjamo se Kristu i častimo svete, čiju sličnost [*similitudinem*] one donose. Sve je to već određeno dekretima i koncilima, osobito Drugim nicejskim saborom, protiv protivnika svetih slika.«

Na Drugom nicejskom, a sedmom po redu ekumenskom saboru u crkvenoj povijesti (787.), u četiri je točke autoritativno obranjena uloga likovnih djela:

»I. Ako netko ne priznaje da se Krist, naš Bog može prikazati u svom ljudskom obličju, neka bude izopćen.; II. Ako netko ne priznaje da su prizori iz evanđelja prikazani na slikama [*imaginibus*], neka bude izopćen.; III. Ako netko ne časti te slike [učinjene] u ime Gospodnje i njegovih svetaca, neka bude izopćen.; IV. Ako netko odbija svu crkvenu predaju, pisanu ili nepisanu, neka bude izopćen.«³⁷⁶

Nakon Tridentskoga sabora, traktatisti su s više volje za raspravom u zamišljenu dijalogu s protestantima razradili argumente u obranu slika i skulptura, kako svjedoči Gabriele Paleotti (1582.):

»Štoviše, ako je dopušteno propovijedati otajstvo Muke [Kristove], ili život nekoga sveca, zašto nije jednako tako dopušteno likovno ga prikazati? I ako je ušima dopušteno slušati Muku, zašto nije očima diviti joj se? I ako ju je dopušteno čitati u odobrenoj knjizi, zašto nije gledati ju na vjerno naslikanoj, i pobožno komponiranoj slici?«³⁷⁷

376 »I. Si quis Christum Deum nostrum circumscriptum non confitetur secundum humanitatem a. s. [anathema sit].; II. Si quis evangelicas historias imaginibus expressas non admittit, a. s.; III. Si quis eas non salutatur, cum sint in nomine Domini et sanctorum eius, a. s.; IV. Si quis omnem ecclesiasticam traditionem sive scriptam, sive non scriptam reiicit, a. s.« Norman P. Tanner S.J. (ur.), *Decrees of the Ecumenical Councils I. Nicaea I to Lateran V.* London, Washington: Sheed & Ward, Georgetown University Press, 1990., str. 137, 138. Izvorna je odluka pisana grčki u i naslovljena *Ἀναθεματισμοὶ περὶ τῶν ἁγίων εἰκότων* (lat. *De sacris imaginibus anathematismi*).

377 »Ma di più anco, se è lecito di predicare il misterio della passione, ò la vita d'un santo; perche non sarà permesso parimente il poterla con figure rappresentare? & se è lecito l'ascoltare con le orecchie la passione; perche non con gli occhi a mirarla? & se è lecito a leggerla in vn libro approuato, perche non di guardarla in vna tauola fedelmente, e diuotamente compartita?« Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 74v.

99.

Ivan Krstitelj Ranger, *S. Arsenivs* (1735.-37.), Lepoglava, nekoć pavlinska, sada župna crkva Bezgrješnoga začeca Blažene Djevice Marije.



Pozornost koja je posvećivana svecima kao dio obrane tridentskoga nauka o njihovu čašćenju, uvećala im je ugled, a usporedo s njim rastao je i ikonografski napor da se stare svece prilagodi novoj vjerskoj zagrijanosti.

U Lepoglavi, na ukkladama sjedala u pjevalištu matične crkve hrvatske pavlinske provincije Ivan Krstitelj Ranger (1735.-37.) tumači nastojanja učenih pavlina da kroz niz pustinjaka upozore subraću na daleku povijest pavlinskoga reda, toliko daleku da ih slikar, radi jasnoće i razumljivosti, mora predstaviti natpisima: »S. SIMEON STILITA«, »S. HILARION«, »S. MACARIVS«, »S. ARSENIVS« [99],³⁷⁸ »S. THEODORVS«, »S. BARLAAM ET JOSAPHAT«, »S. PAPHNUTIVS«, »S. EPICTEIVS

378 Ulje na dasci, 58 x 50 cm. Rukopisna župna spomenica u Lepoglavi izvješćuje kako su oko 15. svibnja 1737. godine, nakon dvije godine rada zgotovljena nova sjedala: »1737. [...] Item eodem mensa [Mař] circa diem 15am Cæperunt apponi novi Stalli ad Chorom Lepoglavensem, qui duobus fare annis laborabantur, et appositi sunt in Iunio.« AA.VV., *Liber Memorabilium Parochiae Lepoglavensis ab Anno 1401 usque 1789.*^{um} Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. IVd77, fol. 44r. Oslik sjedala spominje i Ivan Kukuljević Sakcinski (1860.), postavljajući i atribuciju: »Godine 1743. uresio je Ranger glavna klecala u svetištu crkve lepoglavske sa 20 slikah, prikazujućih prizore iz života Isusova. Slike ove, dobro sačuvane, priliče posve onim 14 slikam, sa životom svetih pustinjakah, što se vide na klecalih pjevališta iste crkve, i koje su god. 1737. radjene; neima dakle sumnje, da je Ranger jedna i druga klecala slikao i da je po svoj prilici pravio i one liepe velike slike na stieni pjevališta, koje predstavljaju klanjanje 24 staracah pred janjetom božjim, budući da su i ove sgotovljene godine 1737., kako napis i Bengerov ljetopis svjedoče.« Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb: Tiskom Narodne tiskare Dra. Ljudevita Gaja, 1860., str. 364.

ET ASTION« ... Ti stari sveci zaboravljene ikonografije ušli su u poslijetridentski imaginarij posve sukladno novome duhu, s rukama pobožno položenima na prsima, pogledom uzdignutim k nebu, s krilatim anđelima koji im se ukazuju u pustinjačkoj samoći i prate njihova čuda. Stara redovnička zajednica pavlina (lat. *Ordo Sancti Pauli Primi Eremitae*), čiji je duhovni uzor, a prema predaji i osnivač bio sv. Pavao, prvi pustinjač,³⁷⁹ poslijetridentske naputke o povratku izvorima kršćanstva i starijoj kršćanskoj tradiciji protumačila je naglašavajući svoj povijesno pustinjački identitet i veze s kršćanskim Istokom. Nakon Velikoga raskola (1054.) anahoreti – koji su bili osobito štovani u Istočnoj crkvi – ostaju dio zajedničke povijesti, ali su na Zapadu postupno ikonografski zanemareni. Novim raskolom s protestantima koji ne priznaju svetačke kultove, ti su se stari sveci vratili u novom ruhu, kao dio pavlinskoga identiteta u odnosu na druge redovničke zajednice, a likovno su oživjeli zahvaljujući ugledu koji sveci uživaju unutar Rimokatoličke crkve nakon Tridentskoga sabora, poduprti osobitom pustinjačkom modom koja se razvila u vrijeme Rangerova oslika:

»U XVIII. stoljeću neizmjerljivo je vrijedno uživati u ermitažima (osamljenim mjestima) kao ‘melankoličnim rivijerama’, mjestima kontemplacije i razmišljanja o prolaznosti života.«³⁸⁰

* * *

Pripovjedni prizori koji vizualno tumače biblijske događaje, ili svetački likovi i događaji utemeljeni u njihovim hagiografijama, prepoznatljiviji su, dijele protagoniste, pa djelomično i rješenja s dotadašnjom tradicijom. Ipak, promjene ulaze i u najstrože poštovane ikonografije. Suživot staroga i novoga mijenja poruku, čini ju izravnijom i razumljivijom, u skladu sa zahtjevom za jasnoćom izrečenom u odluci Tridentskoga sabora o ulozi slika. Sukladno tomu, zajedničku promjenu u ikonografskoj analizi vjerskih slika nalazimo u postroženoj točnosti svetačkih atributa, čija je proizvoljnost, kao i izostavljanje svetokruga, posebno ljutila traktatiste: »Morate znati da se ovo nije radilo slučajno, niti je svecima dat taj znak kako bi izgledali nezatni, štoviše dato im je kako bi se pokazao znak svetosti [...]«³⁸¹ piše Giovanni Andrea Gilio (1564.). Zajednički je i obvezni ulazak nebeskih predstavnika – anđela – u vjerski prizor. Katkada im se pridružuje vizija Bogorodice, pojedine osobe ili cijeloga Presvetoga Trojstva. S tom jasno uočljivom nebeskom prisutnošću prizori na oltarima bez sumnje su predstavljeni kao vjerski, svetački, nadahnuti Svetim pismom ili drugim prihvaćenim vjerskim tekstovima, osobito liturgijskima. Spomenuti spoj Rođenja Isusova i Poklonstva pastira, a slijedom toga i novo tumačenje dolaska Spasitelja kao Radosne vijesti, ističe ulogu anđela kao nositelja navještaja ljudima. Pripovjednu situaciju među pastirima,

379 Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 454 [Anđelko Badurina].

380 »Im 18. Jahrhundert erfreuten sich die Eremitagen (‘Einsiedeleien’) als ‘melancholische Reviere’, als Orte des Kontemplativen und der Reflexion über die Vergänglichkeit des Lebens einer ungeheuren Wertschätzung.« Norbert Wolf, *nav. dj.*, 2004., str. 301.

381 »Ma douete sapere che questo non si faceua a caso, ne fu dato a i Santi quel segno acciò pareessero vili; anzi fu lor dato per dimostrare il segno de la santità [...]« Giovanni Andrea Gilio, *nav. dj. [Secondo dialogo]*, 1986. [1564.], fol. 122r.



100.
Antonio Allegri zvan
Correggio, *Rođenje Isusovo*
(*Sveta noć*; 1528.-30.),
Dresden, Gemäldegalerie.

koja bi se inače mogla protumačiti kao *genre*-prizor rođenja djeteta u siromašnoj obitelji, anđeli legitimiraju kao nadnaravni događaj – »Virgo Deum et hominem genuit« (Djevica rodi Boga i čovjeka) – kako pjeva gregorijanski koral. U letu nad štalicom ili u pratnji pastira, s natpisima »GLORIA IN EXCELSIS DEO«, nesumnjivi su znak da roditelji i novorođenče u tom prizoru valja razumijeti kao Bogorodicu i Isusa, a ne bilo koju majku i dijete. Iz slikarske je tradicije Rođenja naslijeđen i smještaj prizora u noć, nakon što je Antonio Allegri zvan Correggio (Correggio, oko 1490. – 1534.) na slavnoj slici noćnoga *Rođenja Isusova* (1528.-30.) anticipirao sve te potrebe poslijetridentske ikonografije, ali i brojne stilske postupke baroknoga razdoblja. Nadimkom *Sveta noć* [100]³⁸² po kojoj je slika sada poznata, kasnija joj je historiografija odala počast prvoga rješenja u dugom nizu noćnih Rođenja. U stoljeću koje slijedi barokni su slikari prihvatili pastire, tamu noći i anđele kao stalne attribute dolaska Svjetla na svijet.³⁸³ Na slici *Rođenje Isusa* [101]³⁸⁴ u Čakovcu, koju je autor potpisao i datirao: »ANTON M. KONRATH 1787«, dakle dva i pol stoljeća

382 Ulje na dasci, 256,5 x 188 cm. Dresden, Gemäldegalerie. U njemačkoj literaturi djelo je poznato kao *Die Heilige Nacht*, a u talijanskoj još kraće, *La Notte*.



101.
Anton M. Konrath, *Rođenje Isusovo i poklonstvo pastirā* (1787.), Čakovec, franjevački samostan sv. Nikole.

nakon Correggiovine invencije, naći ćemo nepromijenjeno ikonografsko rješenje, ali što je još čudnije, stilski srodno kao da ga od velikoga uzora ne dijeli četvrt tisućljeća. Naraštaji koji ga preuzimaju, pogotovo slikari sa sjevera Europe, vješti u opisno uvjerljivom tumačenju teme,³⁸⁵ naselili su Rođenje (spojeno s Poklon-

383 Optički točno provedeni noćno Rođenja, premda je u njemu svjetlo izrazito simboličkoga značaja – *splendor divinus* (božansko svjetlo) – još je ranije. Geertgen tot Sint Jans (Leyden 1460./65. – Haarlem, oko 1490.) naslikao je prvo noćno *Rođenje Isusa* malih dimenzija (ulje na hrastovini, 34 x 25 cm) između 1484. i 1490. godine. Sada se nalazi u National Gallery u Londonu. Usp. Erwin Panofsky, *nav. dj.*, 1971. [1956.], I. svezak, str. 325; II. svezak, sl. 448, tab. 290. Za Correggia uspoređi: David Ekserdjian, *Correggio*. Milano: Silvana Editoriale, 1997.; Elio Monducci, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*. Milano: Silvana Editoriale, 2004.

384 Ulje na platnu, 140,5 x 95,5 cm. Čakovec, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja. Usp. Paškal Cvekan, *Čakovec i Franjevci*. Virovitica: samizdat, 1978., str. 50; Mirjana Repanić-Braun, *nav. dj.*, 2004., str. 141.

385 Usp. Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.



102.
Giovanni Contarini, *Krist
pričešćuje apostole* (1598.),
Vodnjan, župna crkva sv.
Blaža.

stvom pastira) s još pastira različite dobi i *genre*-motivima, darovima koje donose i natpisima u rukama anđela, ali to bitno ne mijenja zajedničku nit koja ih veže s Correggiom.³⁸⁶ Ujednačenost ikonografije Rođenja nakon Tridentskoga sabora ujedno »brani« sliku od optužbe ikonopoklonstva, jer ono nosi poruku da se pobožnost ne odnosi na slikom predstavljen prizor Rođenja nego upućuje na povijesno i vjersko značenje toga događaja. Dakle, ne štuje se slika nego se »čast njima pridana odnosi na pralikove [*prototypa*] koje oni posadašnjuju [*repraesentant*]«, kako je to potvrdio Tridentski sabor, a davno prije njega razlučio Drugi nicejski sabor (787.) naukom da se čašćenjem nekoga prikaza ili slike (grč. *τῆς εἰκόνας*; lat. *imagineis*), »kroz« nju časti ono prikazano.³⁸⁷

Euharistija, nauk o transsubstancijaciji i ikonografija

Prikaz Raspetoga čini se najmanje podložnim promjenama. Od vremena kada je Krist u gotičkoj umjetnosti umro na križu, prekriženih nogu jedna preko druge i s tri pribodena čavla, malo se u završnom činu Muke mijenjalo. Usprkos meditacijama o tome je li bio pribijen na križ na tlu ili kada je već bio uzdignut, je li zadržao trnovu krunu na glavi tijekom Raspeća ili ne, nalazi li se rana od koplja na lijevoj ili desnoj strani, koliko su od njegova križa bili udaljeni križevi razbojnika, i tomu sličnih pedanterija, promjene u odnosu na već uvriježenu ikonograf-

386 Ona se ne proteže samo u talijanskim školama, nego i u školama na sjeveru, nakon što je Rubens usvojio Correggiovo iskustvo i prenio među flamanske slikare. Usp. Rubensovo *Poklonstvo pastira* u crkvi sv. Filipa Nerija u Fermu, *Poklonstvo pastira* u Musée des Beaux-Arts u Grenobleu Jacoba Jordaensa, ili istu temu Cornelisa de Vosa u Pauluskerk u Antwerpenu.

387 »Imagineis enim honor ad primitivum transit; et qui adorat imaginem, adorat in ea depicti subsistentiam.« Norman P. Tanner S.J. (ur.), *nav. dj.* [I], 1990., str. 136. Navod se nalazi u početnim saborskim odrednicama (grč. *ὄρος*; lat. *Terminus*) koje su pisane grčki.

sku tradiciju umjetnicima nisu bile potrebne.³⁸⁸ Ono što je nakon Tridentskoga sabora trebalo naglasiti bila je obrana sakramenta euharistije, odnosno nauka Katoličke crkve o transsupstancijaciji. Prema *Odluci o presvetom sakramentu euharistije* od 11. listopada 1551. godine, tijekom XIII. sjednice Tridentskoga sabora, potvrđeno je kako se nakon euharistijskoga blagoslova kruh doista pretvara u tijelo, a vino u krv Kristovu, bez obzira na vidljivu tvar, jer su u njima sadržani: »[...] istinski, stvarno i bitno (supstancijalno) Tijelo i Krv našega Gospodina Isusa Krista, s dušom i božanstvom, i, prema tome, čitav Krist.«³⁸⁹

Nauk o transsupstancijaciji naslijeđe je Četvrtoga lateranskoga sabora (1215.),³⁹⁰ ali umjesto srednjovjekovne ikonografije koja odabire trenutak u kojemu Krist navješta Judinu izdaju, poslijetridentska ikonografija iz Posljednje večere naglašava drugi događaj, onaj koji podupire i teološki nauk o transsupstancijaciji i sakramentalnu ulogu svećenika u njemu – Krist pričešćuje apostole.³⁹¹ Na slici Giovannija Contarinija (Venecija, oko 1549. – 1605.) *Krist pričešćuje apostole* [102]³⁹² u župnoj crkvi sv. Blaža u Vodnjanu iz 1598. godine, cjelokupna ikonografska situacija podupire taj nauk, a pružena hostija naglašena je središnjim kompozicijskim smještajem. Silovito ispružena Kristova ruka prema apostolu dodatno je naglašena okvirom središnjega lūka kolonade trijema u koji je Večera smještena. Ikonografski naglasak na misteriju (otajstvu³⁹³) transsupstancijacije preuzimaju i prizori iz Isusova djetinjstva.

388 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 267-279.

389 »[Principio docet sancta Synodus & aperte ac simpliciter profitetur in almo sanctae Eucharistiae Sacramento post panis et vini consecrationem] Dominum nostrum Iesum Christum, verum Deum atque hominem, vere, realiter ac substantialiter sub specie illarum rerum sensibilium contineri.« *Decretum de sanctissimo Eucharistiae sacramento*, prvo poglavlje *De reali praesentia Domini Nostri, Iesu Christi, in sanctissimo Eucharistiae Sacramento* (O stvarnoj prisutnosti Našega Gospodina Isusa Krista u presvetom sakramentu euharistije) u: *CANONES ET DECRETA* [...], 1564., str. LXXII. Prijevod prema AA.VV., *Katekizam katoličke crkve*, nav. dj., 1994., br. 1374., str. 361.

390 »Zaista jedna je opća Crkva vjernikā, izvan koje se uopće nitko ne spašava, u kojoj je i svećenik i žrtva Isus Krist, čije su tijelo i krv uistinu sadržani na oltarskome sakramentu pod prilikama kruha i vina, pretvorenih [*transsubstantiatis*] božanskom moći, kruh u Tijelo, a vino u Krv, kako bismo ostvarivši otajstvo jedinstva primili od njega ono što je on primio od nas. Taj sakrament ne može činiti nitko osim svećenika koji je propisno zaređen u skladu s crkvenim odredbama [*claves*], koje je apostolima i njihovim nasljednicima dao sâm Isus Krist.« [Una vero est fidelium universalis ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur, in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina, ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo, quod accepit ipse de nostro. Et hoc utique sacramentum nemo potest conficere, nisi sacerdos qui fuerit rite ordinatus secundum claves ecclesiae, quas ipse concessit apostolis et eorum successoribus Iesus Christus.] Norman P. Tanner S.J. (ur.), *nav. dj. [I.]*, 1990., str. 230. Navod se nalazi u uvodnom dijelu *O katoličkoj vjeri (De fide catholica)*.

391 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 72-86.

392 Ulje na platnu, 250 x 373 cm. Potpis desno dolje: »IOAÑES CONTARE'«. Usp. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 73-75 [Nina Kudiš Burić].

393 »Misterij (otajstvo). Grčka riječ [...], znači 'tajnu', 'tajne službe'. U NZ [Novom zavjetu] (u jed.) m[isterij] je već teološki tehnički izraz. [...] U Pavla, kao i u evanđeljima, u



103. Serafin Schön, *Mistična večera sv. Obitelji* (1640.), Trsat, franjevački samostan Blažene Djevice Marije, Majke Milosti.

Serafin Schön (Menzingen, Zug, Švicarska ? – Trsat 1642.) slika 1640. godine *Mističnu večera u svete Obitelji* [103]³⁹⁴ za blagovaonicu franjevačkoga samostana na Trsatu, u kojoj Isusovu gestu blagoslova kruha i vina (grozd na stolu) flankiraju dva prizemljena anđela upućujući na nadnaravnost događaja, a povrh njega u središnjoj vertikali prate ga Duh Sveti i Bog Otac, vidljivi kroz otvor prozora. Tako Isus za stolom s Marijom i Josipom (zemaljsko Trojstvo) postaje i dio nebeske vertikale (Presveto Trojstvo) iz koje je Sin poslan da žrtvom otkupi čovječanstvo. Naoko *genre*-motiv dviju bijelih golubica koje na tlu zoblju mrvice sa stola, podsjeća na Šimunovo prepoznavanje Spasitelja nakon što su prema Mojsijevu zakonu Marija i Josip prinijeli »par grlica ili dva golubića« u Hram: »Sad otpuštaš slugu svojega, Gospodaru, po riječi svojoj, u miru! Ta vidješe oči moje spasenje tvoje, koje si pripremio pred licem svih naroda: svjetlost na prosvjetljenje narodā, slavu puka svoga izraelskoga« (Lk 2, 29-32).

Stotinu godina poslije Ivan Krstitelj Ranger slika nīz pobožnih *genre*-pri-zora iz Isusova djetinjstva u lunetama svetišta pavlinske crkve u Olimju, među kojima i *Objed svete Obitelji* [104].³⁹⁵ Isus ponavlja gestu blagoslova nad jelom, a nadnaravnost joj otkrivaju krilate glavice anđela, pogled uvis i pobožne geste Marije i Josipa.

Sve su te ikonografske situacije opisane tako da podupru misterij (otajstvo) transsupstancijacije, kojemu je i u liturgiji nakon Tridentskoga sabora dano iznimno dostojanstvo. Bulom *Quo primum tempore* (14. srpnja 1570.) papa Pio V. proglasio je jedinim važećim novi rimski misal (lat. *Missale Romanum ex decreto*

pozadini stoji židovska apokaliptika pa izraz m[isterij] znači isto što i u evanđelju: ostvarenje spasenja po Kristovoj smrti i uskrsnuću [...].« Giacomo Canobbio (prir.), *Mali teološki leksikon*. Preveo Josip Balabanić. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2002. [1989.], str. 168, 169.

394 Ulje na platnu, 214 x 784 cm (cjelina).

395 Zidna slika u svetištu. Olimje, nekoć pavlinska, sada župna crkva Marijina Uznesenja.



104.
Ivan Krstić, *Objed sv. Obitelji* (1740.), Olimje, nekoć pavlinska, sada župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije.



sacrosancti Concilii Tridentini restitutum) na temelju odluka Tridentskoga sabora što je bio presedan u petnaest stoljeća crkvene povijesti. Nikada do tada nije uspostavljen obvezan obrazac misnoga obreda koji je izrijetkom utemeljen na saborskim odlukama, niti je njegov najvažniji dio – »mysterium fidei« (otajstvo vjere) – naglašen s toliko značenja. Tijekom sljedeća četiri stoljeća misni je obred bio »tridentski«. Standardiziranom latinskom tekstu u *Rimskom misalu* dodane su i vrlo precizne didaskalije (rubrike) koje upućuju svećenika kako se kretati tijekom obreda, što raditi s rukama, tijelom, glavom i očima. Primjerice, tekst sadržava upute kada treba uzdići oči k nebu (lat. *Elevat oculos ad caelum*), kada spustiti glavu (lat. *Caput inclinat*), kada sklopiti ruke (lat. *Jungit manus*), potom kako česticu kruha (hostiju) treba prihvatiti kažiprstom i palcem obje ruke kada ju uzdiže pred oltarom, a svjedočanstvo da se doista radi o Kristovu tijelu – »Hoc est enim Corpus meum« – valja izreći glasno.³⁹⁶ Svećani slijed glasno ili potihom izgovoreni dijelova euharistijske službe u kojoj svećenik izgovara Kristove riječi ili podsjeća na njih prateći svoj govor pokretima dodatno naglašavaju obilata kađenja koji oltarnu scenografiju pretvaraju u magličastu viziju s mirisom tamjana (kād). Raskoši sugestivnoga događaja beskrvne žrtve pridonosi i propisana odjeća prema bojama za određeno doba liturgijske godine – u skladu s ranije utvrđenim kanonom bojā – s dužnim dostojanstvom njezina izgleda, čistoće i uresa. Na dvadesetoj sjednici Tridentskoga sabora (17. rujna 1562.) izrijetkom je pohvaljena uloga scenskih pomagala za razumijevanje događaja na oltaru:

³⁹⁶ Isto tako, kalež treba prihvatiti s obje ruke i potom ga pridržati ljevicom, znakom križa povrh njega blagosloviti desnicom i podsjetiti na Kristove riječi apostolima tijekom Posljednje večere neka uzmu i piju svi iz njega (lat. *Accipite, et bibite ex eo omnes.*), a potom ga uzdići s obje ruke i glasno izreći: »Hic est enim Calix Sanguinis mei, novi et aeterni testamenti: mysterium fidei: qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum« (Ovo je Kalež moje Krvi novoga i vječnoga saveza: tajna vjere: koja će se proliti za vas i za sve ljude na otpuštenje grijeha.).

»Zbog toga što je ljudska narav takva da se ne može lako uzdići do razmatranja božanskih stvari bez izvanjske pomoći, stoga je Sveta majka Crkva ustanovila određene obrede, tako da se pojedini dijelovi mise trebaju izgovoriti tišim glasom a drugi uistinu glasnije; dala je ceremoniji simboličke blagoslove, svjetla, tamjan, odjeću i mnoge druge običaje te vrste apostolskoga reda i tradicije, kojima je uvećano veličanstvo ove sjajne žrtve, a duh vjernika je uzdignut tim vidljivim znakovima vjerske pobožnosti do kontemplacije najviših stvari skrivenih u njoj.«³⁹⁷

* * *

Važnost propisane i dolično izvršene misne službe donijela je još jednu promjenu. Nakon Tridentskoga sabora na oltar se postavljaju tiskani izvadc iz pojedinih važnih dijelova liturgijskoga obreda, a sve kako bi točnost izgovorenih molitava i formula bila što sigurnija. Okviri tih molitava često su izvanredna drvorezbarska ili zlatarska djela, a katkada su tekstovi oslikani ili ukrašeni grafikom. Zbog svoga izgleda ovaj propisani poslijetridentski dodatak oltaru naziva se pločama ili tablicama, a zbog sadržaja – molitvenih formula misnoga kanona – kanonskima. Broj kanonskih tablica na oltaru s vremenom se povećao na tri: »Središnja tablica prvi se put javlja sredinom XVI. stoljeća; oko 1600. g. javlja se lijeva, a nešto kasnije i desna.«³⁹⁸ Obvezna je bila središnja kanonska tablica (lat. *tabella secretarum*)³⁹⁹ s podsjetnikom svećeniku na molitvu koje je morao izreći potihom, sagnut tijekom euharistijske službe, a »sadrži Slavu, Vjeronjanje, molitve za prikazanje i riječi pretvorbe.«⁴⁰⁰

397 »Cumque natura hominum ea sit, ut non facile queat sine adminiculis exterioribus ad rerum divinarum meditationem sustolli: propterea pia mater Ecclesia ritus quosdam, ut scilicet quaedam submissa voce, alia vero elatiore in Missa pronuntiantur, instituit; Caeremonias item adhibuit, ut mysticas benedictiones, lumina, thymiamata, vestes aliaque id genus multa ex Apostolica disciplina et traditione, quo et maiestas tanti sacrificii commendaretur, et mentes fidelium per haec visibilia religionis ac pietatis signa ad rerum altissimarum, quae in hoc sacrificio latent, contemplationem excitarentur.« *CANONES ET DECRETA* [...], 1564., str. CXLI, CXLII. *Doctrina de sacrificio Missae, Caput V*; Norman P. Tanner S.J. (ur.), *nav. dj. [II.]*, 1990., str. 734, s malo promijenjenim naslovom, *Doctrina et canones de sanctissimo missae sacrificio (Caput V)*. Zaključci o učenju i pravilima o »presvetoj misnoj žrtvi« okončani su prokletstvom onih koji sumnjaju u ispravnost obreda, njegova značenja i načina na koji se provodi.

398 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 320 [Anđelko Badurina].

399 Kanonska tablica na strani poslanice (lat. *in cornu Epistulae*), što je desna strana kada se od ulaza gleda prema glavnom oltaru, sadrži molitvu »Lavabo inter innocentes«, koja je dio starozavjetnoga psalma (U nedužnosti ruke svoje perem, [...]; Ps 25) i misnu formulu za blagoslov vode (»Deus, qui humanae substantiae«). Na suprotnoj strani, zvanoj stranom evanđelja (lat. *in cornu Evangelii*), to jest lijevo od glavnoga oltara ako se gleda prema njemu, sadržan je završni dio tridentske mise. To je početak posljednjega, Ivanova evanđelja: »In principio erat Verbum« (U početku bijaše Riječ [...]; Iv 1, 1), koji sažimlje otajstvo misne službe u posljednjim stihovima odabranoga odlomka: »Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis« (I Riječ tijekom postade i nastani se među nama. Iv 1, 14).

400 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 320 [Anđelko Badurina].

* * *

Kada su se Luther i reformatori oduprli vjerovanju da je Krist prisutan u euharistiji na način katoličkoga tumačenja (osobito Zwingli, koji u njoj vidi sjećanje na Kristovu žrtvu, spomenblagdan spasenja, a za transsupstancijaciju kaže: »Što su teolozi o pretvorbi vina i kruha izbjajali; to mene ne zanima«⁴⁰¹), problem za Katoličku crkvu nastao je zato što se u odabiru odgovarajućega ikonografskoga rješenja za tu temu nije mogla u potpunosti osloniti na dotadašnju umjetničku tradiciju. Srednjovjekovna ikonografija davala je i prije Sabora vizualnu potporu nauku o transsupstancijaciji kroz prizor Mise sv. Grgura (u sažetijem prikazu iz nje je izveden tip Krista poznat kao *Imago Pietatis*), ali je on izgubio izvornu snagu. Oko ikone s neobičnim dopojasnim prikazom Krista s ranama, koja je u XII. ili XIII. stoljeću prispjela u rimsku baziliku posvećenu sv. Križu (tal. *Santa Croce in Gerusalemme*), prema Émileu Mâleu (1908.) isplela se nekoliko desetljeća nakon dolaska legenda o viđenju svetoga pape Grgura Velikoga.⁴⁰² Tijekom mise ukazao mu se lik Raspetoga, a u kalež iz Kristovih rana potekla je krv. Prizor je vizualno zabilježen od početka XIV. stoljeća, a umnažanje istinskih likova (lat. *verae effigiei*) tijekom XV. stoljeća i iznimna popularnost ugrozila je ikonografsku iskoristivost starijega rješenja. Naime, uz tip *Imago Pietatis* izravno je vezana teološki složena i lako zlorabljena praksa oprosta (indulgencija):

»Ako se nakon ispovijedi pred slikom sućutnoga Krista [*Imago Pietatis*] izmoli sedam puta Oče naš, sedam Zdravo Marija i sedam kratkih zaziva zvanih 'molitve sv. Grgura', dobija se šest tisuća godina 'potpunoga oprosta'. Govorilo se da je tu milost sâm sv. Grgur izmolio od Isusa Krista.«⁴⁰³

Opterećeni vjerskim prijeporima o oprostima, crkveni su naručitelji nakon Tridentskoga sabora izbjegavali ikonografiju Mise sv. Grgura, ali je iz jedne od inačica *Imago Pietatis* izvedena Anđeoska Pietà, koja ju je u popularnosti zamijenila. Naime, u mnoštvu srednjovjekovnih prikaza lik Krista – kako ga je vidio sv. Grgur – katkada pridržavaju ili štiju anđeli.⁴⁰⁴ To manje korišteno ikonografsko rješenje, u kojemu mrtvoga Krista oplakuju anđeli, preuzelo je ulogu potpore nauku o transsupstancijaciji, jer nije tako očito bilo vezano za legendu i praksu oprosta. Da je u njoj bila pohranjena i skrovito zapisana legenda o misi sv. Grgura, osim činjenice da se nalazi kao dio ranije ikonografije, svjedoči uobičajeni smještaj prizora Anđeoske Pietà nakon Tridentskoga sabora, na svetohranište (tabernakul). Taj oltarni dio u važnosti raste, jer se u njemu pohranjuju posvećene čestice (hostije) nakon euharistije, prema nauku o transsupstancijaciji pretvorene u Kristovo tijelo:

401 Hubert Jedin (ur.), *nav. dj.*, 2004. [1967.], str. 200.

402 Usp. Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Pariz: Librairie Armand Colin, 1969. [1908.], str. 98, 99.

403 »Si, après s'être confessé, on récitait devant une représentation du Christ de pitié sept *Pater*, sept *Ave* et sept courtes priers appelées 'les oraisons de saint Grégoire', on obtenait six mille ans de 'vrai pardon'. C'était saint Grégoire lui-même, disait-on, qui avait obtenu cette faveur de Jésus-Christ.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1969. [1908.], str. 100.

404 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1969. [1908.], str. 101, 103.



105.
Paolo Veronese (radionica),
Anđeoska Pietà (1576.-78.),
Vrboska (Hvar), župna crkva
sv. Lovre.

106.
Giovanni Battista Augusti
Pitteri († 1754.), *Anđeoska
Pietà*, Nin, katedrala sv. Križa.



»Gotovo četiri stoljeća, od 16. do 20. stoljeća, pobožnost katoličkoga puka bila je duboko označena euharistijskim štovanjem izvan mise. Mogli bismo reći da je ta pobožnost obilježena svetohraništem, koje je – u stupnjevitosti suprotstavljanja protestantizmu – postalo prepoznatljivim znakom katoličkih crkava. Osobito je djelovanjem svetoga Karla Boromejskoga, nakon Tridentskoga sabora, svetohranište počelo zadobivati mjesto bilo gdje na glavnome oltaru, kao znak svečanijega poštovanja prema stvarnoj prisutnosti pod prilikom kruha. Ta praksa, koju nije zahtijevala najviša crkvena vlast, ipak je odobrena, ali nije bila proglašena obveznom u obredniku pape Pavla V. (1614.).«⁴⁰⁵

Slučaj sa svetohraništem nije jedini u kojemu je ikonografska promjena poštovana strože nego što to nalaže crkveni propis (premda postoje i suprotni primjeri). Tema Anđeoske Pietà imala je razne tumače u venecijanskoj slikarskoj školi, pa ju često nalazimo na području njezina protega u dugom vremenskom luku od svetohraništa izvorno na glavnom oltaru župne crkve sv. Lovre u Vrboskoj na otoku Hvaru, podno poliptiha Paola Caliarija zvanoga Veronese (Verona 1528. – Venecija 1588.) iz 1576.-78. godine [105]⁴⁰⁶ do *Anđeoske Pietà* koju je Giovanni

405 Ivan Šaško, *Per signa sensibilia. Liturgijski simbolički govor*. Zagreb: Glas Koncila, 2004., str. 281.

406 Ulje na dasci, 20,4 x 10,6 cm (prizor). Usp. Vladimir Marković, *Svetohranište Veroneseova poliptiha u Vrboskoj u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 28*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 78-85. Autor pripisuje slike na svetohraništu Veroneseovoj radionici.



107.
Martin Kolunić, *Anđeoska Pietà* (1569.), Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut.

Battista Augusti Pitteri (Venecija 1691./1695. – ? nakon 1754.) naslikao na vratašcima svetohraništa u katedrali u Ninu [106].⁴⁰⁷ Anđeosku Pietà nalazimo i na štafelajnim slikama i na grafikama. Martin Kolunić (Martino Rota; Šibenik 1540./45. – Prag 1583.) na bakrorezu iz 1569. godine [107]⁴⁰⁸ prikazao je mrtvoga Krista, oslonjenoga o rub sarkofaga, a pridržavaju ga tri anđela. Otvor groba u koji je bio pokopan okružuju simboli četiriju evanđelista prisjećajući na potresne novozavjetne odlomke o Kristovoj muci i smrti, a najveći natpis na grafici – »Moja smrt [je] tvoj život.« – početak je posvete i sadrži poučnu misao upućenu vjerniku s razrješenjem veze između Kristova groba i euharistije: »Crkveni oci veoma često naglašavaju odnos između događaja Muke i obreda euharistijske gozbe.«⁴⁰⁹ No vizualni su prikazi trebali još izravnije pokazati ono što vjernik nije vidio: Kristovu žrtvu i njegovu spasiteljsku ulogu. Jer, kako kaže Giovanni Andrea Gilio:

»Tko je tako tvrdokoran (osim ako nije luteran) da gledajući prikaz Našega Gospodina, izranjavana i okrvavljena, ne bi imao grižnju savjesti i ne bi dobio poriv da ga časti i oda mu poštovanje.«⁴¹⁰

* * *

U rješenjima oltarnih slika i skulptura trebalo je s punim teološkim razumijevanjem vizualno protumačiti navještaje Kristove žrtve na križu, njezino pravo značenje i narav, te njenu vezu sa sakramentom euharistije. Za to umjetnici i njihovi naručitelji nisu trebali tražiti potpuno nova rješenja, nego stvoriti od staroga novo,

407 Ulje na dasci, 31 x 20 cm (prizor). Nin, katedrala sv. Križa. Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2002.a, str. 78, 79.

408 Bakrorez, 441 x 276 mm. Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut. Natpis: »MORS MEA VITA TUA.« Inventor: Marco Agnolo del Moro (Verona 1537. – 1568.). Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 1997., str. 114, 116.

409 Ivan Šaško, *Križni put, kalvarije i velikotjedne procesije kao liturgijski i paraliturgijski čin u: Pasijska baština III. Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, Zagreb: Udruga Pasijska baština, 2002., str. 119. Uz podršku patrističkoga citata: »[...] iz spisa sv. Lava Velikoga 'CruX Christi sacramentum veri et praenuntiati habet altaris, ubi per hostiam salutarem, naturae humanae celebraretur oblatio.' ('Križ će Kristov biti sakrament istinskoga i naviještenoga oltara, gdje će se po spasonosnoj žrtvi, slaviti prinos ljudske naravi').«, autor pojašnjava odnos: »To je u središtu kršćanske obrednosti u njezinome dinamičkome odnosu između žrtve/događaja i žrtve/obreda, koji je trajno prisutan u dimenziji simboličkoga.« Ibidem.

410 »Qual sara quello ostinato (eccetto non sia Luterano) che vedendo l'immagine del nostro Signore Crucifisso piagato, e sanguinolento, non habbia qualche rimorso ne la coscienza, e nõ gli venga voglia di honorarla, e di farli riuerenza.« Giovanni Andrea Gilio, *nav. dj.* [Secondo dialogo], 1986. [1564.], fol. 119v, 120r.



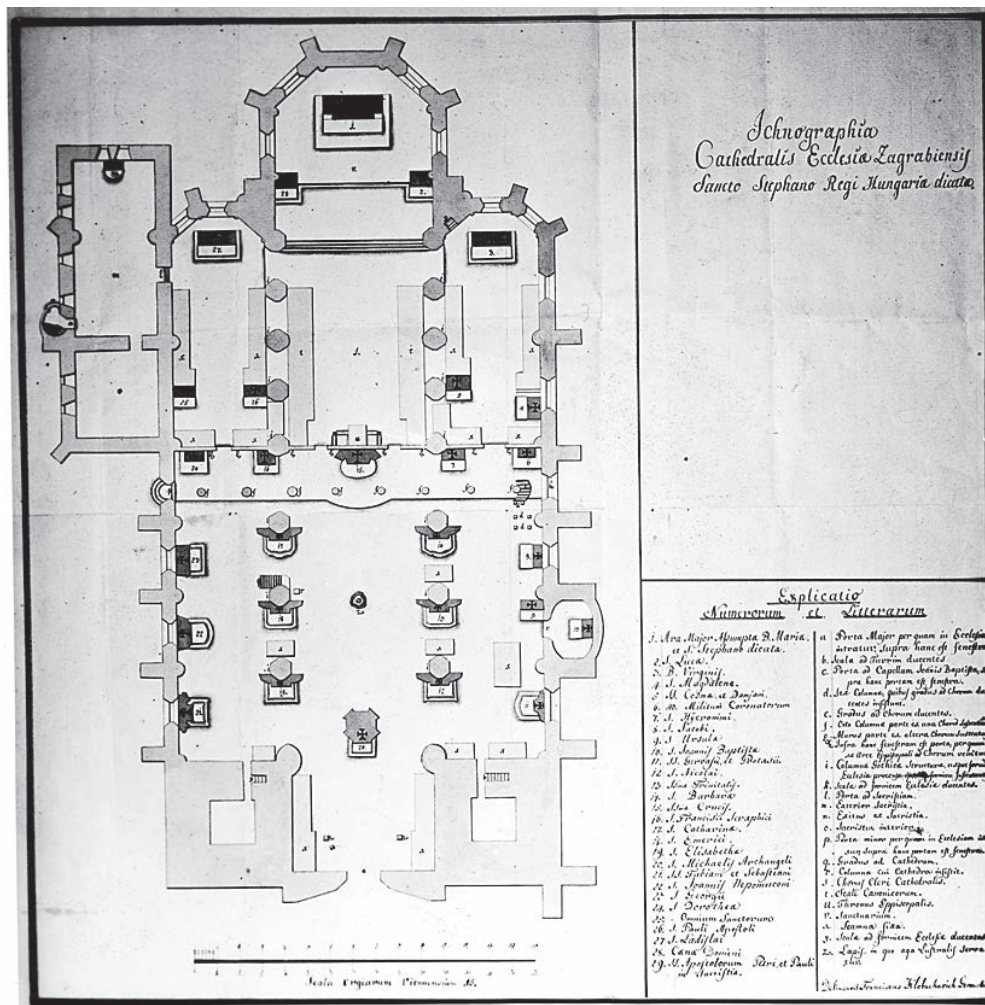
108.
 Francesco Robba, *Oltar sv. Križa* (1756.), Križevci, crkva sv. Križa.

pazeći na doličnost. Primjerice, valjalo je paziti na veličinu Raspetoga i na materijal od kojega je napravljen križ, pa Gilio čitateljima upućuje retoričko pitanje:

»[...] ako netko naslika našega Gospodina Raspetoga na zlatnom ili srebrnom križu, ili na tako malom i tankom da ne bi mogla nositi djetesce a kamoli čovjeka, ili tako velikom i krupnom da postane nerazmjernan [...]; kakav bismo sūd stvorili o tom slikaru, ili o tom piscu koji bi ga takvim opisao?«⁴¹¹

Prijekor koji se odnosi na bizarnosti razumljiv je iz vremena u kojemu Gilio piše (1564.) i izravno je upućen suvremenicima, odnosno sklonosti manirističkih umjetnika prema divovskoj i liliputanskoj mjeri, prema vrlo velikom i posve malom – *Ganz gross und ganz klein* – kako je Emil Maurer (2001.) naslovio

411 »[...] se uno dipingesse il nostro Signore Crucifisso in una Croce d'oro, ò d'argento, ò tanto piccola e sottile che non fusse atta à sostenere un fanciulletto, non che un huomo, ò tanto lunga e grossa, che fusse sproportionata, ò vi fesse per il tronco rose, gigli, viole, ò 'l nostro Signore vestito di veste reale ornata di gemme e d'oro; che giuditio se farebbe di quel pittore, ò di quello scrittore che così la scriuesse? [...]« Giovanni Andrea Gilio, *nav. dj. [Secondo dialogo]*, 1986. [1564.], fol. 80r.



109. Franjo Klojučarić, *Tlocrt katedrale* (1792.-94.), Zagreb, Riznica katedrale.

studiju o razmjeru u manirističkoj umjetnosti.⁴¹² Gilio ujedno priziva na povratak jasnoći, doličnosti i razumljivosti koje je potaknuo Tridentski sabor.

* * *

Oltar sv. Križa, jedno od najslavnijih djela u opusu Francesca Robbe (Venecija 1698. – Zagreb 1757.) i jedan od najreprezentativnijih oltara naručenih za staru zagrebačku katedralu [108] u mjeri i ikonografiji posve je usklađen s tim zahtjevom.⁴¹³ Nakon potresa 1880. godine premješten je u crkvu sv. Križa u Križevcima i sada se nalazi u njezinu svetištu. Naručitelj mu je kanonik Georg Reess, a posvećen je bio 29. veljače 1756. godine.⁴¹⁴ U katedralnoj riznici sačuvan je crtež Franje Klojučarića iz 1792. – 94. godine [109], na kojemu je geometar Za-

412 Emil Maurer, *nav. dj.*, 2001., str. 138-147 (*Ganz gross und ganz klein. Notizen zum Massstab von Kunstwerken*).

413 Mramor, oko 450 x 258 cm.

414 Usp. Željko Jirušek, *Remek djelo baroknog kiparstva u Hrvatskoj u: Spremnost 6, I.*, Zagreb: Ustaški nakladni zavod, 5. IV. 1942., str. 7.

grebačke županije u tlocrtu katedrale označio izvorni smještaj oltara sv. Križa na istaknutom mjestu u samom središtu crkvenoga prostora. Oltar se nalazio u sredini pregrade kora za katedralni kler, po središnjoj osi glavnoga broda. Bio je okrenut vjernicima, kao ukružena vizualna propovijed u kojoj pred vjerničkim očima trajno umire Krist podupirući nauk o transsupstancijaciji koja se odvijala tijekom euharistije.⁴¹⁵ Vera Horvat Pintarić (1961.) ga skicira: »Veliko zdanje, gotovo funebralno akcentuirano, zatvara elegantna i naglašena silhueta [...]«,⁴¹⁶ a uočeni scenografski dojam Robbina atektonskoga oltara u crkvenom prostoru podupire i promišljena ikonografija. Središnja tema, Krist razapet na križ, nije prikazana na nov način, ali je okružena ikonografskim situacijama i motivima koji ju teološki precizno tumače. Novozavjetno ispunjenje – Kristova spasiteljska žrtva – najavljeno je s dvije starozavjetne skulpturalne skupine koje ju flankiraju – Mojsije liječi mjedenom zmijom (na oltaru lijevo): »Motiv mjedene zmijske prefiguracija je raspeća, tj. Krista Otkupitelja, pribijenog i podignutog na drvo križa.«⁴¹⁷ i Abraham žrtvuje Izaka (desno): »Abrahamova žrtva prefiguracija je Kristove žrtve na križu, i dosljedno tome, ona je i prefiguracija euharistije.«⁴¹⁸ Dvije žare s plamenovima povrh njih – osvojljene na konzole koje izlaze iz plašta zastora pa se čini kao da lebde – upućuju na pojam žrtve (paljenice). U središnjoj kompozicijskoj okomici, nad krunom teškoga zastora koji zakriljuje razvedeni okvir u sredini kojega je križ s Raspetim, nalazi se pelikan (nesit), ptica koja »među svim živim stvorovima očituje najveću ljubav prema svome potomstvu – probija svoje grudi da bi nahranila svoje mlade vlastitom krvlju. Na temelju te legende nesit je postao simbolom Kristove žrtve na križu, koju je prinio iz ljubavi prema ljudskome rodu. U tom je smislu nesit (pelikan) i slika euharistijskog sakramenta. To se potkrepljuje riječima Psalma 102, 7: 'Sličan sam pelikanu u pustinji', koje se po općem shvaćanju odnose na Krista.«⁴¹⁹ U toj istoj osi, ali ispod Raspetoga, postavljeno je svetohranište, u kojemu se čuva Presveto, »pravo Tijelo i prava Krv«, a pod njim, na reljefu stipesa za otkupljenjem vape duše u čistilištu.⁴²⁰ Prema katoličkom nauku:

»Oni koji umru u milosti i prijateljstvu s Bogom, a nisu potpuno čisti, iako su sigurni u vječno spasenje, moraju se poslije smrti podvrgnuti čišćenju, kako bi

415 Oltar se na tom mjestu nalazio do 1801. godine kada je premješten u južnu kapelu (na Klobučarićevu tlocrtu prvostolnice iz 1792.-99. godine kapela sv. Ivana Krstitelja). Usp. Željko Jiroušek, *nav. dj.*, 1942., str. 7; Antun Ivandija, *Pregled povijesti zagrebačke katedrale* u: AA.VV., *Riznica zagrebačke katedrale*. Zagreb: MTM, 1987. [1983.], str. 33. Uredili: Zdenka Munk, Darko Glavan i Tugomir Lukšić.

416 Vera Horvat-Pintarić, *Francesco Robba*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti NRH, 1961., str. 55. (usp. 55-59, 87); usp. također Matej Klemenčić, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani*. Ljubljana: Založba Rokus, 1998., str. 44, 45, i literaturu koju navode.

417 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 593 [Marijan Grgić].

418 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 593 [Branko Fučić].

419 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 425 [Marijan Grgić].

420 »Čistilišne kazne [...] najčešće se prikazuju u obliku vatre, a oslobađanje duša prikazuju se pomoću anđela koji ih vade iz vatre [...]«. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 190 [Anđelko Badurina].

postigli svetost nužnu za ulazak u nebesku radost. [...] Što se tiče nekih lakih pogrešaka, treba vjerovati da prije općeg suda postoji čistilišna vatra, [...]. Crkva je, od prvih vremena, častila spomen mrtvih i za njih prinostila molitve, poglavito misnu žrtvu, da bi, očišćeni, mogli prispjeti k blaženom gledanju Boga.«⁴²¹

Razlažući ikonografski sadržaj Robbina oltara sv. Križa, on nam se pokazuje ne samo kao raskošan i stilski zanimljiv crkveni namještaj, nego i kao goruća poslijetridentska propovijed u obranu sakramenta euharistije i nauka o čistilištu, s teološkim argumentima koji vizualno upućuju na biblijske izvore, i na dugu tradiciju crkvenoga nauka.

* * *

Vizualna se poruka udružila s temeljnom propovjednom temom i na mnogim drugim mjestima. Posebno zorno o toj svezi govorne i likovne pastorizacije svjedoče zapisi isusovačke kronike iz Varaždina o radu tamošnje Bratovštine muke i smrti Isusove. Godine 1706., na jednu od korizmenih nedjelja zvanu Gluha, koju su bratimi posebno slavili: »[...] propovjednik je narodu, koji ga je željno slušao (*avidissimo auditori*), tumačio simboličke slike iz Staroga zavjeta, o mucu Otkupljenja ljudskoga roda.«⁴²² Jednako kao u drugim bratovštinama, članovi su se posebno skrbili za spas duše (*salvatio animæ*), srodno drugim bratovštinama, brinuli su o oltaru titulara. U Varaždinu je to bio oltar sv. Križa u istoimenoj bočnoj kapeli (prva lijevo od ulaza) isusovačke crkve Marijina Uznesenja (sada katedrale). Od osnutka Bratovštine 1662. godine do ukinuća isusovačkoga reda 1773. godine desetci tisuća članova (čitave obitelji, a potom i čitava sela u okolici, čak i preko Drave) pristupili su u nju. Prema mogućnostima svoga staleža bratimi – i seljani i građani i plemići – uređivali su s nevjerojatnim marom malu kapelu koja je i danas najraskošnija u crkvi, kupovali su za njezin ukras svijeće i uljanice, kako bi svijetlila dan i noć (1697.), ukrasne oltariće od zlata i srebra (1717.), popločenje u šarenom mramoru (1680.), crnu svilu za prekrivanje oltara tijekom misa zadušnica za bratime (1739.). Na poslijetku je Bratovština 1762. godine naručila novi oltar [110].⁴²³ U maštovitom i elegantnom dlijetu autora oltara sv. Križa u Varaždinu Doris Baričević (1992.) prepoznala je Veita (Vida) Königera (Sexten, Südtirol 1729. – Graz 1792.), umjetnika akademskoga obrazovanja i vodećega štajerskoga kipara.⁴²⁴ Ako je Robbin nešto raniji oltar sv. Križa ikonografski zamišljen kao okamenjena propovijed, Königeroz drveni oltar je pozlaćeni gorući *theatrum sacrum* u kojemu skulpture svjedoka Kristove muke i raspeća (Bogorodica, sv. Ivan, sv. Marija Magdalena, sv. Veronika) te zaštitnice sretne smrti i štovateljica euharistije, sv. Barbare, emotivnim gestama tumače bolni događaj na oltarnoj slici, Spasiteljevu smrt na križu. Su-

421 AA.VV., *Katekizam katoličke crkve*, nav. dj., 1994., br. 1030-1032., str. 276, 277.

422 Miroslav Vanino, nav. dj., 1987., str. 448.

423 Drvo, polikromirano i pozlaćeno, aplikacije u drugim materijalima, 830 x 355 cm. Za dataciju usp. Miroslav Vanino, nav. dj., 1987., str. 449.

424 Usp. Doris Baričević, *Barokno kiparstvo u isusovačkim crkvama u Hrvatskoj* u: AA.VV., *Isusovačka baština u Hrvata*. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1992., str. 110, 319.



110.
Veit Königer, *Oltar sv. Križa*
(1760.), Varaždin, nekoć
isusovačka crkva, sada
katedrala Uznesenja Blažene
Djevice Marije.



vremenik naglašava: »Nasred oltara izložen je štovanju starinski lik razpetoga Spasitelja *u naravnoj veličini* [op. a.], na glasu s milosti što se tu dobivaju.«,⁴²⁵ dakle u razmjeru Raspetoga, sukladno Gilijevoj preporuci staroj dva stoljeća. Oltarni su sveci prepoznatljivi po dugoj ikonografskoj tradiciji u kojoj se pojavljuju pa bismo ih razumjeli prema mjestu i atributima, ali po njihovu govoru tijela, interpretaciji detalja i pojačanoj emotivnosti oni svjedoče ne samo o Köni-gerovoj kiparskoj vještini nego i o uvjerljivoj redateljskoj viziji o tome kako

425 Miroslav Vanino, *nav. dj.*, 1987., str. 449. U bilješci na stranici 450 navodi arhivski izvor za opis oltara (Rim, Archivum Romanum Societatis Iesu, *Litteræ Annuæ Collegii Varasdiensis*; god. 1762.-1768.; 1764., *Austr.* 219, f. 25r).



111.
Andreas i Joseph Schmuzer,
Upisnica u Bratovštinu muke i
smrti Isusove (1736.),
Varaždin, Gradski muzej
Varaždin.

postići željeni dramatski učinak. U središnjoj figuri skupine – sv. Mariji Magdaleni – osjećajnost geste ječi bolju, odanošću i strahom od samoće, od čega nemoćno tijelo svete silovito pada na koljena, prisjećajući se kako je zadobila oprost kleknuvši pred Krista da mu pomaže i otare noge. Okreće se od Raspetoga (oltarne slike) u nevjerici tako silovito da joj draperija ostaje u zamahu, pogled i ruke upućuje prema gledatelju pozivajući ga na sućut, i drvenim suzama još jednom zaplakuje nježno lice bivše zavodnice. Potresenost ostalih protagonista oko osjećajnoga ciklona sv. Marije Magdalene prepoznajemo u višestrukin torzijama izduljenih figura koje su uvjerljivu baroknu gestu zamijenile koreografiranom, prenaplašenom, operetnom retorikom rokokoja, ali su zadržali jasnu tridentsku ikonografsku misao o vezi Kristove žrtve za spas duša i euharistijske, oltarne žrtve.

Naime, kao na oltaru sv. Križa u Križevcima, i na oltaru u Varaždinu ispod oltarne slike, svetohraništa i menze prikazane su vapjuće duše u čistilištu. S obzirom na teološke prijepore, čistilište je postalo jedna od ključnih razdjelnica između protestantskih reformatora i Rimske crkve:

»Otpor koji su Luther i njegovi sljedbenici pokazivali protiv indulgencija [oprost] doveo je do nijekanja čistilišta. Tridentski oci preporučili su, u jednoj odluci zadnje sjednice, da se – bez ulaska u detalje – pūk naučava da 'dušama u čistilištu pomažu molitve zadušnice koje im vjernici namjenjuju, poglavito oltarna žrtva'. Prikaz duša u čistilištu pojavio se već u srednjemu vijeku. Nakon Sabora taj se tip prikaza umnožio, odgovarajući programatskoj želji bratovština koje su osnivane s ciljem molitve za pokojne i sakupljanja milodara za zadušnice.«⁴²⁶

Višebojni reljef u dnu oltara sv. Križa u Varaždinu uvjerljivo sugerira muke grješnih duša po kojima ližu vatreni jezici, a one pogledom traže utjehu prema visini u kojoj se nalaze oltarna slika Raspetoga i svetohranište. Na opću temu oltara upućuje i ikonografija reljefa na vratašcima svetohraništa s tri muškarca oko stola. Gesta središnje figure na njoj ključ je prepoznavanja protagonista i tumač događaja. Na večeri u Emausu učenici su uskrsloga Krista prepoznali po lomljenju kruha:

»Dok bijaše s njima za stolom, uze kruh, izreče blagoslov, razlomi te im davaše. Uto im se otvore oči te ga prepoznaše [...]« (Lk 24, 30, 31).

Rješenje unutrašnjosti svetohraništa naznačuje posve drugo ozračje. Stan za Presveto obložen je ogledalima i porculanskim ukrasima, i u minijaturi prenosi vedrinu reprezentativnoga rokoko salona.

* * *

Upisnica u varaždinsku Bratovštinu muke i smrti Isusove [111]⁴²⁷ ikonografskim programom anticipira Königerov oltar. Bakrorez nosi potpis dvojice grafičara Andreasa (Beč 1683. – 1740.) i Josepha Schmuzera (Schmutzer; Beč 1700. – 1740.), a nastao je po crtežu Varaždinca, kako bilježi jedan od brojnih natpisa: »Fr. C. Kalfürst del. Varasdini«. Latinski tekst ispod prizora poučno upućuje kako Kristova smrt tješi umiruće i trpeće duše, a kronogram otkriva godinu

426 »L'ostilità di Lutero e dei suoi seguaci contro le indulgenze portò alla negazione del Purgatorio. I Padri di Trento, in un decreto dell'ultima sessione, raccomandarono che, senza scendere in sottigliezze, si insegnasse al popolo che 'le anime trattenute in purgatorio sono soccorse dai suffragi dei fedeli, soprattutto dal sacrificio dell'altare'. La rappresentazione delle anime del purgatorio era già comparsa nel Medioevo. Dopo il Concilio questo tipo di immagini si moltiplicò, rispondendo al desiderio e al programma di confraternite istituite per pregare per i defunti e raccogliere offerte per ottenere suffragi.« Juan Plazaola, *La Chiesa e l'arte*. Milano: Jaca Book, 1997., str. 98, 99.

427 Bakrorez, 238 x 183 mm. Varaždin, Gradski muzej Varaždin. Potpis (u okviru): »Ios. et And. Schmuzer sc. Wien.«, a u prizoru, na tlu ispod stola za kojim sjedi sv. Josip: »Fr. C. Kalfirst del. Varasdini«. Kronogram u natpisu: »Agonlâ ChrIstI IVVantVr agonIzantes, aC DeIn Manes In IgnIbVs pVrgatorII patIens« [1736.]. Na vrhu prizora u svitku koji razmata anđeo: »Faciât vobiscum Dominis misericordiam / sicut fecistis cum mortuis. Ruth c. I v. 8.«

1736. Kajkavskim i latinskim natpisima, pomnim odabirom svetaca zaštitnika u trenutku smrti (sv. Barbara, Arkandeo Mihael, sv. Josip), i poučno opisanom situacijom u kojoj se vjernik nalazi na samrtnoj postelji, razložen je program Bratovštine. Posljednjim dahom umirući upućuje molbu Isusu, Mariji i svim zaštitnicima da mu duši uvijek budu na pomoć, pa i u iznenadnoj smrti, kada vjernik odlazi na sud bez posljednjega sakramenta: »Jesus & Maria i Vsta Patronussi, budite Vi Napomocs Vezda Mojoi dussi«. Molba je ispisana na valovitoj vrpci, naopako okrenutih slova, dakle čitljiva s neba. Drugi tekst, u dnu upisnice svjedoči o pristanku da se postane članom varaždinske Bratovštine *szrechne szmerti*, o njezinu jedinstvu s velikom rimskom bratovštinom (tal. *della buona morte*), i o oprostima i milostima koje joj je papa Benedikt XIII. (8. svibnja 1721. – 21. veljače 1730.) iznova podijelio. Potvrda (*czedula*) služi upisniku tijekom života kao podsjetnik na pripremu za smrt, a nakon smrti obitelji ju treba dostaviti Bratovštini »vu Varasdin« da se spomene svoga člana: »dasze za dussu bude znala Bratovchina zpomenuti«. Na tu obvezu Bratovštine spram preminuloga člana upućuje i latinski natpis na vrhu, navod iz Knjige o Rut: »Neka vam Jahve bude milostiv kao što vi bijaste pokojnicima« (*Rut 1,8*). Na blagdan sv. Josipa, jednoga od zagovornika sretne smrti, 19. ožujka 1752. godine, vjerojatno nakon sugestivne isusovačke propovijedi u kojoj su oživjeli biblijski događaji Kristove patnje, a u imaginaciji vjernika zaživjeli miris sumpora, paklena vrućina i čistilišne muke grješnika, u Bratovštinu se upisala Marijana Šimočica (Mariana Simochicza), upućujući zajedno sa tisućama bratima zapisanih »pri P.P. Jezuitah«, i sa svecima zaštitnicima, molbu Raspetomu: »memento« (spomeni se, sjeti se), kako je na njezinoj *czeduli* zapisano. Ako je poslušao Dobroga razbojnika kada ga je zamolio: »Isuse, sjeti me se kada dođeš u kraljevstvo svoje.« (*Lk 23, 42*), i Marijana se na samrti nadala odgovoru kao u Novome zavjetu: »Zaista ti kažem: danas ćeš biti sa mnom u raju!« (*Lk 23, 43*).

Upute za crkvenu gradnju i namještaj

Novi naglasci na ispravnom tumačenju euharistije nakon Tridentskoga sabora imali su znatno šire posljedice od pozornosti na veličinu križa i korpusa na njemu i od materijala od kojih su načinjeni. Obrana nauka o transsupstancijaciji djelovala je poput eksplozije na liturgijski prostor u kome se euharistija događa, utjecala je na liturgijsku odjeću, na crkveni namještaj, na pjevanje i na posebne obrede vezane uz čuvanje i štovanje posvećenih prilika kruha i vina, pa i na promjenu u sakramentu ispovijedi (pomirenja) kojemu vjernici pristupaju prije euharistije. Načela koja su arhitekti i naručitelji trebali imati na umu pri podizanju poslijetridentskih crkava teorijski je oblikovao sveti Karlo Borromejski (Carlo Borromeo; Arona, Lago Maggiore 1538. – Milano 1584.), karizmatični milanski nadbiskup, po majci nećak Pia IV., pape za čijega je pontifikata okončan Tridentski sabor. Kanoniziran je 1610. godine kao jedan od prvih poslijetridentskih svetaca, ali i kao uzor za visoke prelate u provedbi crkvenoga reda. Nepuna tri mjeseca nakon što je napunio dvadeset i jednu godinu papa Pio IV. imenovao ga je kardinalom, a potom mu i povjerio zadatak uređenja Milanske nadbiskupije. Koliki je sveukupni pastoralni napor u tom smjeru uložio sugestivno opisuje njegov hagiograf Giovanni Pietro Giussano (1610.) povodom kanonizacije, unoseći u uobičajeni kvartet opisa svečeva života, vrlina, smrti i



112.
Federico Benković, *Sv. Andrija, sv. Bartol, sv. Karlo Boromejski, sv. Lucija i sv. Apolonija* (1710.-16.), Senonches (Normandija), župna crkva Naše Gospe (église paroissiale Notre Dame).

čuda, i kritiku crkvene stege u Milanskoj nadbiskupiji prije obnove koju je Karlo Boromejski proveo:

»Takvo je potom bilo neznanje, da mnogi dušobrižnici [svećenici] nisu znali ni sakramentalni oblik ispovijedi, niti da postoje posebni slučajevi i crkvene kazne: i da je u nekim dijelovima biskupije (čovjeku dođe da zaplače kada to čuje!) neznanje prešlo mjeru pa se dušobrižnici nisu nikada ispovijedali, vjerujući da nisu dužni ispovijediti se, jer su ispovijedali druge, i mnogi su se drugi žalosni jadi javno vidjeli u stanju klera, da su ga činili tako posve nevrjednim, čak omraženim među laicima, otkuda se iznjedrila ova poznata poslovice: Ako hoćeš u pakao, postani svećenikom!«⁴²⁸

Obnoviteljsku ulogu Karla Boromejskoga ikonografski je protumačio Federico Benković (Dalmacija ? 1677. – Gorica/Gorizia 1753.) na oltarnoj pali Sv. Andrija, sv. Bartol, sv. Karlo Boromejski, sv. Lucija i sv. Apolonija (1710.-16.) za crkvu *Santa Maria del Piombo* u Bolonji [112].⁴²⁹ Novoga poslijetridentskoga sveca prikazao je uz desni rub slike, ispod srušene skulpture od koje je ostala samo potkoljenica jedne i stopalo druge noge, nekoć samosvjesno oslonjeno o kuglu (globus) u čiji se savršeni oblik usjekao duboki procijep. U ikonografskoj tradiciji taj motiv nalazimo u drugoj situaciji, kao pad egipatskih idola u apokrifnoj razradi Bijega u Egipat prema Pseudomatejevu evanđelju: »Dogodi se, kada uđe u hram blažena Marija s djetecom, svi su idoli poredili na zemlju, tako da su svi ležali licem na tlu, posve uništeni i razrušeni, pokazujući tako jasno da ne predstavljaju ništa. Ispuni se tada kako reče prorok Izaija [...]«. ⁴³⁰ Navod se odnosi na Izaijino proročanstvo: »Gle, Jahve sjedi na brzu oblaku, u Egipat dolazi. Dršću pred njim idoli egipatski, u njedrima premire srce Egipćana« (Iz 19, 1).⁴³¹ Starozavjetnu silinu »što je Jahve nad Vojskama nakanio s Egiptom« (Iz 19, 12), u vremenu novih potresa nasljeđuje Karlo Boromejski. Obnoviteljska djelatnost dala mu je autoritet poput onoga prvih svjedoka vjere. Kompozicijskom dijagonalom koja se od skulpture spušta prema suprotnom kutu slikar Benković u trokutu objedinjuje milanskoga Kardinala s Kristovim apostolima i mučenicima (Andrija, Bartol) te s dvije ranokršćanske svete i mučenice (Lucija, Apolonija). Na hipotenuzu toga sadržajem ispunjena trokuta naslonjen je drugi, kao kontrapunkt ispražnjen kompozicijski trokut čiju gustu tamu omekšava tek slaba svjetlost s visina.

Godine 1577. Karlo Boromejski objavio je djelo *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (*Upute za crkvenu gradnju i namještaj*), za koje Anthony

428 »Era tale poscia la [...] ignoranza, che molti curati d'anime non sapevano manco la forma sacramentale della confessione, né chi ci fossero casi, né censure riservate: et in alcune parti della diocesi (cosa lagrimevole a sentirla!) l'ignoranza era passata tant' oltre che curati d'anime non si confessavano mai, credendo eglino di non essere obbligati alla confessione, perché confessavano gli altri et molte altre miserie deplorande si vedevano pubblicamente nello stato clericale, che lo rendevano vilissimo e quasi abominevole apresso i laici onde n'era venuto questo comune proverbio: Se vuoi andare all'inferno fatti prete!« *Vita di S. Carlo Borromeo, prete cardinale del titolo di Santa Prasside, arcivescovo di Milano. Scritta dal dottore Gio. Pietro Giussano nobile milanese, prete della Congregazione degli Oblati di S. Mabrogio, dedicata alla Santità di N.S. Papa Paolo V.* In Roma nella stamperia della Camera Apostolica, 1610., str. 49. Navedeno prema Nicola Raponi, Angelo Turchini (ur.), *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo.* Milano: Vita e pensiero, 1992.

429 Ulje na platnu, 236 x 167 cm, Senonches (Eure-et-Loire, Normandija), župna crkva Naše Gospe (église paroissale Notre Dame).

430 »Avvene che, entrata nel tempio la beatissima Maria con il fanciullo, tutti gli idoli, si prostrarono a terra, sicché giacevano tutti con la faccia a terra interamente rovinati e spezzati, mostrando così evidentemente di non essere nulla. Si compì allora quanto era stato detto dal profeta Isaia [...]«. *Vangelo detto Pseudo Mateo* (23, 1) u: Luigi Moraldi (ur.), *Apocrifi del Nuovo Testamento.* Milano: Eidtori Associati S.p.A., 1991. [1971.], str. 223.

431 Među brojnim primjerima usporedi motiv palih idola na slici *Odmor na bijegu u Egipat*, Joachima [de] Pateniera, (Bouvignes, oko 1480. – Antwerpen 1524.) u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

Blunt (1940.) ističe kako je temelj za poslijetridentsku teoriju arhitekture. Blunt je njegove *Instructiones (Upute)* ideološki razmotrio kroz prizmu vlastite nesretne političke aktivnosti,⁴³² ali ih je metodološki ispravno sučelio s neposrednom tradicijom graditeljske teorije i prakse, istaknuvši tektonsku snagu promjene:

»U osi knjige nalazi se misao koja je tipična za protureformaciju i koja će imati još veće značenje u sedamnaestom stoljeću: to da sama crkva i služba koja se u njoj obavlja moraju biti što je moguće više dostojanstvene, tako da se njihov sjaj i njihov vjerski značaj mora nametnuti i slučajnom gledatelju. Činjenica da su protestanti, protiveći se svjetovnosti rimskih svečanosti, otišli u suprotnu krajnost i porekli bilo kakvu važnost izvanjskoga sjaja u crkvenim službama, mora da je protureformatorima bila jedan od razloga da njihove službe postanu sve veličanstvenije, ali oni su osim toga morali uvidjeti emocionalni utjecaj koji su velike vjerske svečanosti mogle imati na vjerničku zajednicu. U predgovoru *Instructiones* Karlo Boromejski veliča staru tradiciju crkvenoga sjaja, i zahtijeva da se svećenici i arhitekti udruže kako bi ju održali.

Započinje preporukom da crkvu treba graditi na istaknutu mjestu, ako je moguće na blagu uzvišenju i u svakom slučaju sa stubama koje vode do nje, tako da može dominirati neposrednom okolinom.⁴³³ Njezino pročelje mora biti ukrašeno svetačkim figurama s 'triježnim i doličnim ornamentom'.⁴³⁴ U unutrašnjosti je velika pozornost posvećena glavnomu oltaru, koji mora biti uzdignut na stubama⁴³⁵ i stajati u svetištu, dovoljno prostranome da svećenik može s dostojanstvom vršiti službu.⁴³⁶ Sakristija treba voditi do glavnoga tijela crkve, a ne izravno u svetište, tako da svećenik može dojmljivo izaći prema glavnomu oltaru.⁴³⁷ Transept mora biti pretvoren u kapele s dodatnim velikim oltarima za posebne mise.⁴³⁸ Bogato crkveno ruho dodaje dostojanstvo službi,⁴³⁹ a obzirom da cijela svečanost mora biti propisno osvijetljena, crkveni prozori moraju biti od prozirnoga stakla.⁴⁴⁰ No, svo to djelovanje mora biti postignuto propisnim sredstvima. Ne smije biti nikakva isprazna sjaja, a povrh svega ništa svjetovnoga ili poganskoga.⁴⁴¹ Sve mora biti strogo u kršćanskoj predaji. Crkva treba biti u obliku križa, a ne kružna, što je poganski običaj.⁴⁴² Usput, Karlo Boromejski preporuča latinski umjesto grčkoga

432 Engleski povjesničar umjetnosti, ravnatelj Courtauldova instituta i savjetnik Kraljevske zbirke bio je dugogodišnji suradnik tajnih službi Sovjetskoga Saveza.

433 [*Instructiones*, knj. I., gl. 1.] U uglatim zgradama navedene su Bluntove bilješke uz prijevod odlomka. Op. a.

434 [Isto, gl. 3.]

435 [Isto, gl. 10.]

436 [Isto, gl. 11.]

437 [Isto, gl. 28.]

438 [Isto, gl. 2.]

439 [Isto, knj. II.]

440 [Isto, knj. I., gl. 8.]

441 [Isto, gl. 34.]

442 [Isto, gl. 2.]

križa, i time uklanja omiljeni renesansni oblik. Nema sumnje da je on imao na umu novi tip tlocrta u obliku latinskoga križa koji je već razvio Vignola [Giacomo Barozzi da Vignola; Vignola 1507. – Rim 1573.] za crkvu *Il Gesù*, a savršeno je odgovarao protureformacijskoj želji za spektakularnim dojmovima. Pozivanje na drevnu kršćansku predaju odlučno je i u pojedinostima. Na primjer, vrata moraju biti četvrtasta, a ne lučno zaključena, jer se prva mogu naći na ranim kršćanskim bazilikama, a druga su poganska zamisao.⁴⁴³ Crkveni razlozi prevladavaju u svakom slučaju, a uzimanje u obzir onih isključivo umjetničkih, dopušteno je samo u slučajevima koji su crkveno nevažni. Pozornost Karla Boromejskoga spram pojedinosti ne treba više naglašavati, ali ilustrativno je da je on čitav pamflet posvetio čišćenju crkvenoga uresa i namještaja.⁴⁴⁴

Kako bi se razumjelo značenje uputa Karla Boromejskoga za crkvenu gradnju, korisno bi bilo usporediti ih s onima arhitekata čija su visokorenesansna shvaćanja preživjela do polovine šesnaestoga stoljeća. Oblik crkvenoga tlocrta koji su oni razvili bio je također temeljen na vjerskim načelima, ali su ih tumačili na drugi način. Karlo Boromejski osudio je crkve kružnoga tlocrta, jer je on poganski. Palladio [Andrea Palladio; Padova 1508. – Vicenza 1580.] ih preporučuje, jer je krug savršeni oblik i time pogodan za Božji dom.⁴⁴⁵ Štoviše, krug je simbol za Božje jedinstvo, Njegovo beskonačno postojanje, Njegovu jednakost, Njegovu pravdu.⁴⁴⁶ Nakon kruga, sljedeći najsavršeniji i time najprikladniji tlocrtni oblik je kvadrat. Na posljetku dolazi do križa, koji je prikladan zbog toga što označuje Raspeće. Karlo Boromejski bi odobrio taj dokaz, premda bi bio osupnut niskim mjestom koje Palladio daje crkvi u obliku križa. Još bi ga više zgrozio Palladijev savjet u kasnijemu poglavlju, da su pravila za gradnju crkava ista ona za gradnju [poganskih] hramova, ali s nekoliko izmjena dopuštenih kako bi se uvela sakristija i zvonik.⁴⁴⁷ [...]

Kroz cijelu knjigu Karlo Boromejski naglašava važnost suradnje između svećenika i umjetnika. To je načelo postavljeno na Tridentskom saboru, a znamo da je u slikarstvu uglavnom bezuvjetno provedeno. Teme većine manirističkih fresko ciklusa tako su nejasne, da ih je mogao odabrati samo obrazovani teolog, a u nekoliko slučajeva poznata su imena onih koji su zamislili program. Sadržaje oslika kapele pape Pavla V. u crkvi *Santa Maria Maggiore*, na primjer, odabrala su dva člana oratorija.⁴⁴⁸ Isti je postupak obično korišten u mitološkom i historijskom slikarstvu, kao što je, na primjer, oslik u Capraroli, koji je zamislio Annibal

443 [Isto, gl. 7.]

444 [*De Nitore et Munditia Ecclesiarum.*]

445 [*I Quattro Libri dell'Architettura*, knj. IV., gl. 2.]

446 [Alberti je bio sklon crkvama kružnoga tlocrta jer je krug oblik obožavljen u prirodi (*De Re Aed.*, knj. VII, gl. 4). On jedva da spominje teološke razloge.] Takav stav Leona Battiste Albertija (Genova 1404. – Rim 1472.) još jasnije otkriva kako je argumentacija i motivacija koju navode traktatisti nakon Tridentskoga sabora posve promijenila ozračje.

447 [*Nav. dj.*, knj. IV., gl. 5.]

448 [Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, str. 36.] Misli na pripadnike poslijetridentskoga reda oratorijanaca koje je osnovao sv. Filip Neri (1575.), a na osliku su radili Guido Reni, Lodovico Cardi zvan Cigoli i Giuseppe Cesari zvan Cavalier d'Arpino (1612.-13.).

Caro [Civitanova, Marche 1507. – Rim 1566.].⁴⁴⁹ Ali iz tih naredaba crkvene vlasti umjetnicima vidimo da se umjetnost, u najdoslovnijemu smislu, vratila u svoj srednjovjekovni položaj i još jednom postala služavkom vjere.⁴⁵⁰

Spomenute prijedloge i ideje Karla Boromejskoga, koje dijele Paleotti, Comanini, Molanus i drugi poslijetridentski pisci čija je pozornost bila usmjerena na ikonografiju likovnih djela, prepoznamo – premda nisu sve njihove upute prihvaćane s jednakim uspjehom – u preobrazbi pročelja i unutrašnjosti postojećih crkava i u gradnji novih.

449 [Carove upute Taddeu Zuccaru za te slike potanko je opisao Vasari (*Životi*, VIII., str. 245). Vrijedi ga proučiti kako bi se vidjelo do koje su mjere slikari u to vrijeme bili spremni u svemu poštovati naredbe. Carove uvodne napomene određuju odnos: »Nije im dovoljno usmeno objasniti, jer osim invencije, moramo promotriti raspored figura, njihove stavove, boju, i uzeti u obzir brojne druge stvari, sve u suglasju s opisima koje sadržava koje nađem da su mi prikladni.«] Vasarijevo djelo o kojemu Blunt piše u *Životi slavni slikara, kipara i arhitekata*. S izvornim naslovom *LE VITE DE' PIV ECCELENTI PITTORI, SCVLTORI, E ARCHITETTORI SCRITTE DA M. GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO* djelo je izdano u Firenci 1550. godine, a potom i u drugom, proširenom izdanju 1568. (In FIRENZA, Apresso i Giunti, 1568.). Englesko izdanje na koje Blunt upućuje preveo je Gaston du C. de Vere, *Lives of the most eminent painters, sculptors & architects*. London: Macmillan & The Medici Society, 1912.-15., koje je doživjelo brojna kasnija izdanja popraćena ilustracijama i kritičkim bilješkama (1976., 1996., 2005.).

450 »The book centres round one idea which is typical of the Counter-Reformation and which was to be of even greater significance in the seventeenth century: that the Church itself and the services held in it must be as dignified and as impressive as possible, so that their splendour and their religious character may force themselves even on the casual spectator. The fact that the Protestants, reacting against the worldliness of Roman ceremonies, went to the opposite extreme of denying any importance to outward show in church services must have provided one reason for the Counter-Reformers to make their own services more and more splendid, but they must also have realized the emotional effect which a big religious ceremony can exert on a congregation. In his prologue to the *Instructiones* Borromeo praises the ancient tradition of ecclesiastical splendour, and demands that priests and architects shall combine to keep it up. He begins by recommending that the Church should be built in a prominent position, if possible on a slight hill and in any case with steps leading up to it, so that it may dominate its neighbourhood. Its façade must be decorated with figures of saints and with 'serious and decent ornament'. Internally great attention is to be paid to the High Altar, which must be raised on steps and stand in a chancel spacious enough for the priest to be able to officiate with dignity. The sacristy should lead into the main body of the Church, not directly into the chancel, so that the priest can make an effective procession to the High Altar. The transepts may be converted into chapels with further big altars for particular masses. Rich vestments add dignity to a service, and, since the whole ceremony must be properly lit, the windows of the church must in general be filled with white glass. But all this effect must be obtained by proper means. There must be no vain show, and above all nothing secular or pagan. Everything must be strictly in the Christian tradition. The church should be in the shape of a cross, not in the form of a circle which is a pagan practice. Incidentally Borromeo recommends the Latin-cross plan which had already been evolved by Vignola for the Gesù and spectacular effects. Even in matters of detail the appeal to ancient Christian tradition is final; doors, for instance, must be square-headed and not arched, because the former kind is found in

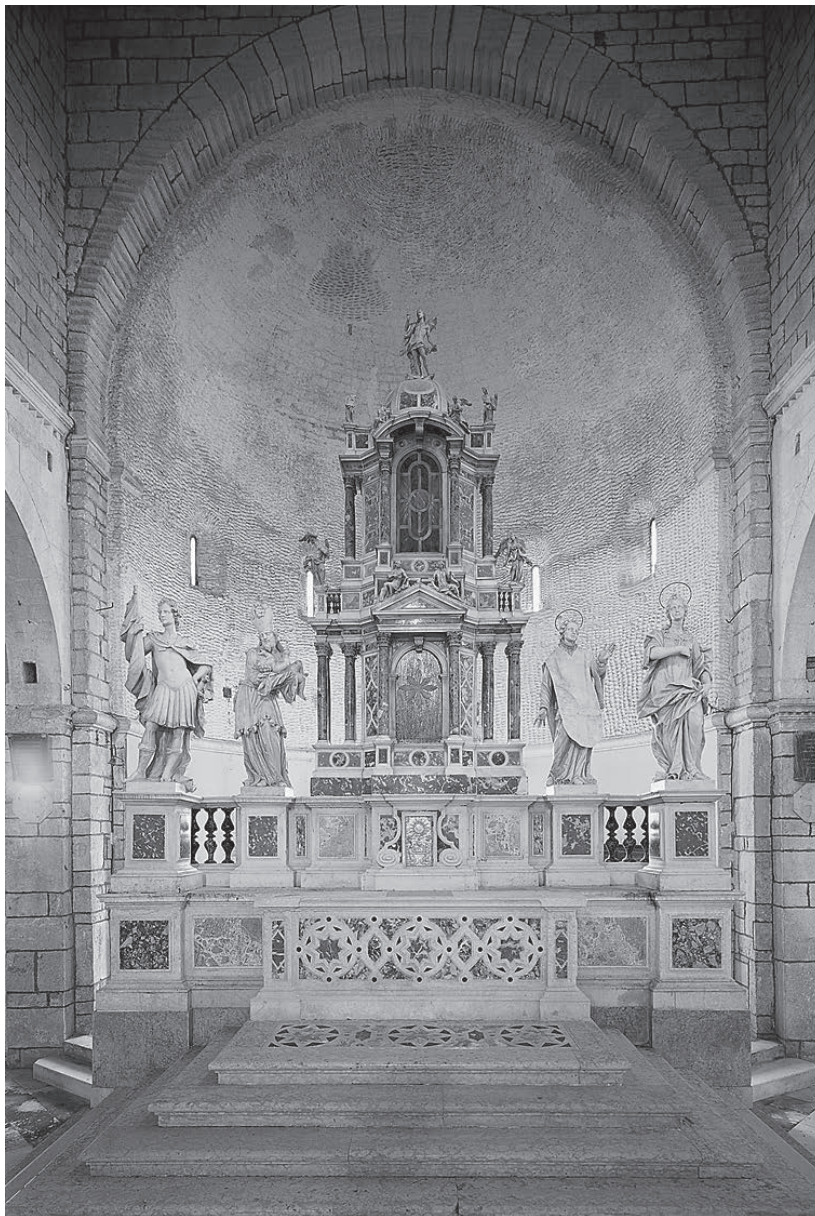
* * *

Zahvaljujući rastu značenja svetojhraništa na oltaru, razvija se novi tip svetojhranišnih oltara (tabernakul-oltari). Jedan od najljepših primjera kod nas je monumentalni glavni oltar [113]⁴⁵¹ koji je Girolamo Garzotti izradio za crkvu sv. Krševana u Zadru. Raskoš materijala, raznobojni mramor i bogatstvo dekoracije snažno se suprotstavljaju strogoj unutrašnjosti romaničke crkve benediktinskoga reda za koju je rađen. Ugovor sačuvan u Državnom arhivu u Zadru otkriva kako su 18. svibnja 1672. godine zadarski plemići Jerolim Grisogono, Franjo Bartolazzi, Franjo Bortolazzi pok. Petra i Grgur Calcina »opunomoćeni zastupnici samostana sv. Krševana«⁴⁵² obvezali altarista Garzottija na vrsnoću,

early Christian basilicas, whereas the latter is a pagan design. In every case ecclesiastical reasons predominate, and purely artistic considerations are only allowed in questions which are ecclesiastically indifferent. Borromeo's attention to detail hardly needs further emphasis, but it is illuminating that he devotes a whole pamphlet to the cleaning of church decoration and furniture. To understand the significance of Borromeo's instructions for the building of churches it may be useful to compare them with those of architects in whom the ideas of the High Renaissance survived in the middle of the sixteenth century. The forms of Church plan which the latter evolved were also based on religious principles, but their theology was of another kind. Borromeo condemned circular churches because they were pagan. Palladio recommends them because the circle is the most perfect form and is therefore suitable to the house of God. Moreover, the circle is symbolical of the unity of God, His infinite essence, His uniformity, and His justice. After the circle the most perfect form and therefore the most suitable plan in the square. Finally comes the cross, which is appropriate because it symbolizes the crucifixion. Borromeo would have approved of this argument, though he would have been shocked at the low place which Palladio allows to the cruciform church. He would have been even more shocked at Palladio's advice in a latter chapter that the rules for building churches are those for the construction of temples, with a few modifications to allow for the introduction of a sacristy and a belfry. [...] Throughout his *Instructiones* Borromeo emphasizes the importance of collaboration between priests and artists. This principle had been laid down by the Council of Trent, and we know that in painting at any rate it was generally put into practice. The themes of most Mannerist fresco-cycles are so obscure that they can only have been chosen by a trained theologian, and in some cases we know the names of those who planned the programme. The subjects for the decoration of the Pauline Chapel in S. Maria Maggiore, for instance, were selected by two members of the Oratory. The same method was generally used in mythological and historical paintings, as, for instance, in the decoration at Caprarola, which were planned by Annibale [sic] Caro. But from this dictation of ecclesiastical authorities to artists we see that art had, in the most literal sense, returned to its medieval position and had become once more the handmaid of religion.« Anthony Blunt, *nav. dj.*, 1964. [1940.], str. 127-132. Engleski prijevod i komentar djela Gregoria Comaninija *Il Figino, overo, del fine della pittura* koje Blunt navodi objavili su Ann Doyle-Anderson i Giancarlo Maiorino (prev. i ur.), *The Figino, or, On the purpose of painting: art theory in the late Renaissance*. Gregorio Comanini. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

451 Mramor, visina oko 700 cm.

452 Lovorka Čoralić, *Prilog poznavanju djelovanja mletačkog altarista Girolama Garzottija u Zadru krajem XVII. stoljeća u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 31, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1991., str. 298. (prijepis izvornika str. 299-301). Autorica navodi smještaj dokumenta »u fondu spisa zadarskih bilježnika, spisi bilježnika Šimuna Braičića, B. III, fasc. 57, 18. V. 1672.«



113.
Girolamo Garzotti, Francesco
i Baldassare Garzotti, *Sveto-
hranišni glavni oltar* (1672.-
1701.), Zadar, nekoć benedik-
tinska crkva sv. Krševana.

izgled i potpuni dovršetak narudžbe. Za pojedine ugovorne obveze pozivaju se na crtež («come nel disegno, et pianta»), izgubljeni ili zagubljeni projekt oltara uz koji su ugovorne točke između naručitelja i majstora bile u potpunosti razumljive. Usporedba sa sačuvanim djelom – monumentalnim svetohranišnim oltarom na tri kata – svjedoči međutim o Garzottijevu poštivanju ugovorne obveze. Naručitelji ga upućuju na oblik pojedinih arhitektonskih dijelova i na njihov materijal, s Garzottijem pomno ugovaraju sve, od broja stupova i kapitela koji se uzdižu do kupole na vrhu od »dobroga mramora iz Carrare«, i na posljertku »do potpunoga dovršetka djela u onome što se tiče njegova umijeća«. ⁴⁵³ Datum dovršetka tako složene narudžbe oltara ipak je produžen. Girolama Garzottija naslijedili su sinovi Francesco, pa Baldassare, i on nije dovršen »u roku od godi-

ne dana, počevši od današnjega datuma«,⁴⁵⁴ kako predviđa ugovor, nego tek devet godina nakon toga, u svibnju 1701. godine, kada je i posvećen. Venecijanski kipar Alvise Tagliapietra (1670. – 1747.) u sljedećim je desetljećima, od 1717. do 1728. godine, izradio oltarne skulpture sv. Krševana (Krizogona), sv. Šimuna, sv. Zoila i sv. Stošije (Anastazije), pa je svetohranišni oltar – opremljen mjesnim »nebeskim kvartetom« – u potpunosti zgotovljen gotovo pet desetljeća od početnoga ugovora.⁴⁵⁵

* * *

U crkvenoj je opremi novost i ispovjedaonica. Poput drugih sakramenata i ispovijed je dobila svoj prostor te je krajem XVI. stoljeća prekinuta tradicija ispovijedi pred oltarom, kako naglašava Ivan Šaško (2004.):

»Možemo reći da je taj način slavlja pokore i davanja pomirenja polaganjem ruku te znakom križa, a ponekad i polaganjem štole na rame pokornika i to redovito pred oltarom, trajao sve do 1565. god., kada sveti Karlo Boromejski – osobito radi upozoravanja na neke pogreške službenika prema drugome spolu – određuje da se sjedište ispovjednika zatvori na bočnim stranama, uvodeći također dvije metalne rešetke koje se nalaze između pokornika i svećenika. Takav način rješavanja problema znatno se proširio gotovo posvuda, a barokna umjetnost i zbog polemika s protestantima pokazala je svu maštovitost, stvarajući u katoličkim zemljama veličanstvene ispovjedaonice koje su bile u skladu s veličanstvenošću svetohraništa. Bio je to rječit i prikladan način u tome vremenu za navještanje katoličke vjernosti dvama sakramentima koje je protestantizam snažno osporavao.«⁴⁵⁶

Kao i u ikonografskom odabiru za svetohranište, prikazi kojima su urešene raskošnije ispovjedaonice podupirali su obranu ispovijedi kao sakramenta pomirenja [114]⁴⁵⁷ za koji su mučenici ispovjedne tajne izgubili život (sv.

453 »[...]da marmo fin da Carrara«, »sino all'intiera sua perfettione, in cio, che riguarda arte sua«, Lovorka Čoralčić, *nav. dj.*, 1991., str. 300.

454 »[...] nel termine di un anno, da principiar il giorno d'hoggi.« Ibidem.

455 Još je više vremena proteklo od zavjeta zbog kojega su ga Zadrani podigli, jer na njega su se obvezali 1632. godine u vrijeme epidemije kuge. Iz opsežne literature o Tagliapietrim skulpturama uspoređi: Kruno Prijatelj, *Skulpture mletačkog kipara Alvise Tagliapietra u Zadru u: Studije o umjetninama u Dalmaciji III.* Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 128-132, te Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 125-130, 205, i literaturu koju navode.

456 Ivan Šaško, *nav. dj.*, 2004, str. 288, 289.

457 Drvo, pozlata i polikromacija. Kutina, crkva Majke Božje Snježne. Nela Tarbuk (1994.) u pregledu crkvenoga namještaja u zagrebačkoj nadbiskupiji ističe: »Među zanimljivo riješenim ispovjedaonicama izdvajaju se također trodijelne ispovjedaonice iz crkve u Selima kod Siska, zatim nekoliko figuralno oslikanih ispovjedaonica poput onih u Sv. Lenartu u Kotarima, ili one u Mariji Gorici s likovima Marije Magdalene i Margarete Kortone. S kipovima Dobrog Pastira i Ivana Nepomuka, te slikama Sv. Petra i Marije Magdalene na vratašcima najbogatije je opremljena ispovjedaonica iz 1767. g. u Kutini.« Nela Tarbuk, *Crkveno pokućstvo u: Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije.* Katalog izložbe. Zagreb: MGC, Muzej Mimara, 1994., str. 445.



114.
Ispovjedaonica (1767.), Kutina,
župna crkva Majke Božje
Snježne.

Ivan Nepomuk), a pokajnici se dugo i ustrajno obvezivali na pokoru (sv. Marija Magdalena, sv. Margareta Kortonska⁴⁵⁸).

* * *

Premda su postojale i ranije, propovjedaonice su nakon Tridentskoga sabora preoblikovale liturgijski prostor smještajem po sredini crkvene lađe, bogatstvom ukrasa i pripovjednih prizora koji se razvijaju na vanjskoj strani govornice i na baldahinu povrh nje. Uz obvezne simbole ili likove evanđelista (jer propovjednik tumači ulomke iz evanđelja), na propovjedaonicama je mjesto svoga likovnoga života našla starozavjetna ikonografija koja je na drugim, liturgijski obvezatnijim mjestima – poput oltara – preživljavala s tek pokojim rubno smještenim prorokom ili prefiguracijom novozavjetnoga događaja. Na baldahinu

458 Émile Mâle uspoređuje dvije pokajnice: »Sveta Margareta Kortonska bila je sama slika pokajništva; bila je nova Magdalena.« [Sainte Marguerite de Cortone, elle, était comme l'image même du repentir; c'était une autre sainte Madeleine.] Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 489.



115.
Josip Schokotnigg, *Propovjedaonica* (oko 1742.), Belec, zavjetna i hodočasnička crkva Marije Snježne.

propovjedaonice [115]⁴⁵⁹ nastale oko 1742. godine u zavjetnoj i hodočasničkoj crkvi Marije Snježne u Belcu, štajerski je kipar Josip Schokotnigg (Graz 1700. – 1755.) smjestio skulpturalnu skupinu u kojoj se Jahve objavljuje Mojsiju na brdu Sinaj i predaje mu Deset zapovijedi. Na središnjem polju govornice razvio je pripovjedni reljef s temom *Izraelci se klanjaju zlatnom teletu* (usp. *Izl 32, 1-35*) sa skupinom muškaraca i žena u neobuzdanu plesu u krajoliku, i flankirao ga skulpturama proroka Izaije i Jeremije u snažno razvedenim obrisima. Bočni prizori govornice također su širokih kadrova, ali s manjim brojem figura: Jahve se ukazuje Mojsiju kao gorući grm (usp. *Iz 3, 1-22; 4, 1-17*) i Jakovljevan san u Betelu (usp.

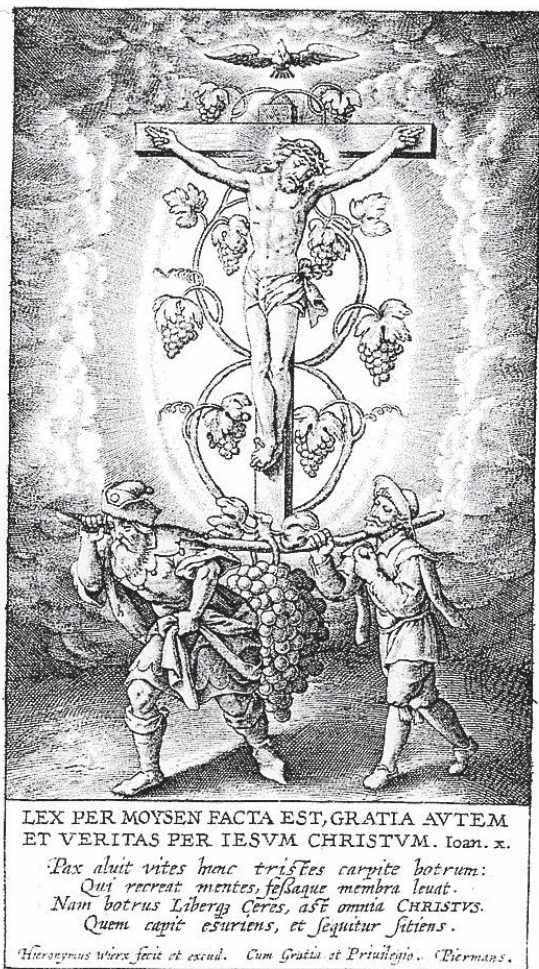
459 Drvo, pozlata i polikromacija.



116.
Josip Schokotnigg, *Kanaanci nose divovski grozd* (1742.-43.), detalj propovjedaonice, Belec, zavjetna i hodočasnička crkva Marije Snježne.

Post 28, 10-22). Najveće reljefne figure nalaze se na ploči propovjedaonice uza zid, između govornice i baldahina. Dva snažna nosača [116] uzdigla su divovski grozd obješen o motku koju pridržavaju ramenima: »Kada stigoše u Dolinu Eškol, odrezaše ondje lozu s grozdom i ponesoše ga, udvoje, na motki [...]« (Br 13, 23). Uvođenje baš toga motiva među raskošnim pripovjednim slikama koje pruža Stari zavjet razjašnjava njegovo tumačenje:

460 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 318 [Branko Fučić]. Za ikonografiju propovjedaonice u Belcu uspoređi također opis koji je zabilježio suvremenik, župnik Pavao Kunek u *Descriptio Novae Ecclesiae Beatissimae Virginis Mariae sub titulo ad Nives* (1758.). Prijepis latinskoga teksta objavljen je u: Vjekoslav Noršić, *Opis nove župne crkve Bl. Dj. Marije u Belcu g. 1758.* u: *Starine* 44, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1952., str. 7-24, a prijevod – *Opis nove župne crkve blažene Djevice Marije u Belcu g. 1758* (preveli: Augustin Didović OFM, Bonaventura Duda OFM, Zorislav Lajoš OFM i Nediljko Slišković OFM) – tiskan je kao prilog uz članak Ive Maroevića i Ljerke Smailagić, *Konzervatorski radovi u crkvi sv. Marije Snježne u Belcu u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 1, Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1975., str. 117-144 (133-138).



117.
Hieronymus Wierix, *Alegorija Staroga i Novoga zavjeta* (1607.-19.), Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

Starozavjetne se ikonografske teme pojavljuju i na drugim propovjedaonicama – njihovim oazama u crkvenim prostorima – premda skromnije nego na raskošnom programu propovjedaonice u Belcu.

»Kanaanski grozd je prefiguracija Krista na križu (raspeće), njegovih patnji i njegove prolivene krvi, dosljedno i njegove krvi pod prilikama vina u euharistiji.«⁴⁶⁰

U nekoliko srodno zamišljenih bakroreza, nastalih između 1607. i 1619. godine, Hieronymus Wierix prikazao je alegoriju Staroga i Novoga zavjeta s motivom nosača koji prenose grozd, a na grozdu – poput realizirane metafore – raspetoga Krista [117].⁴⁶¹ Ta vizualna egzegaza upućuje i na tumačenje ikonografije Schokotniggove propovjedaonice, njezinu vezu s liturgijom, s glavnim oltarom i svetohraništem, a tako i s poslijetridentskim naglaskom na euharistiji. Sučeljenost nosača na propovjedaonici u Belcu nije logična za prijenos tereta i u potpunosti ne odgovara ikonografskoj tradiciji:

»Od dvaju nosača kanaanskog grozda, prvi nosač (tj. prednji, koji ne vidi grozd na motki iza svojih leđa) simbol je Sinagoge ili židovskog naroda, koji nije uvidio istinu, to jest Krista, a drugi nosač, koji vidi što pred sobom na motki nosi, simbol je Crkve ili pokrštenih pogana (*gentiles*), koji su Kristovu istinu prihvatili. Po drugom komentaru, prvi nosač predstavljao bi proroke (koji Kristu prethode), a drugi nosač predstavlja apostole, koji ga slijede.«⁴⁶²

U Belcu su obojica postavljena tako da gledaju grozd, svjesna važnosti simbola euharistije koji nose.

461 Bakrorez, 123 x 68 mm. U potpisu: »Hieronymus Wierix fecit et excudit. Cum Gratia et Privilegio. Piermans.« Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I. Usp. Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg, *The Wierix Family*. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part VIII. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004., str. 7.

462 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 318 [Branko Fučić]. Župnik Kunek identificira ih ovako: »Na stupu iza leđa propovjednika nalazi se figura Kaleba i Jošue. Oni nose o drvetu na ramenima ogroman grozd – izrađen poput pravog, a donesen iz obećane zemlje; ispod grozda nalazi se ploča ukrašena zlatnim i srebrnim ukrasima te kao da povezuje gornji i donji dio propovjedaonice.« Ivo Maroević, Ljerka Smailagić, *nav. dj.*, 1975., str. 136.

Prijetridentski redovi, poslijetridentska ikonografija

Kao i mnogi stari sveci, i sv. Franjo Asiški (Giovanni Bernardone; Asiz 1182. –1226.) prošao je ikonografsku preobrazbu iz srednjovjekovnoga sveca bogate tradicije u umjetnosti, u zagovornika novoga tridentskoga duha.⁴⁶³ Prorijedili su se prikazi čuda u kojima životinje pozorno slušaju njegove propovijedi kada to nisu htjeli ljudi, ili kada svetac pomiruje, istjeruje demone i ozdravlja čitave gradove. Iz hagiografije su izvučeni i naglašeni oni prizori koji promiču novi crkveni program. Franjin životopisac sv. Bonaventura zapisao je: »Isus Krist propeti je neprestano *poput stručka smirne boravio na njegovu srcu.*«⁴⁶⁴ a svetac je u ikonografiji nakon Tridentskoga sabora najčešće prikazan kako meditira o Raspetome, kao u spomenutoj Monaldijevoj skulpturi u Sv. Petru u Rimu i njezinim kopijama, ili na slici Mateja Ponzonija Pončuna (Venecija 1583. – nakon 1663.) *Sv. Franjo Asiški u meditaciji* [118]⁴⁶⁵ u splitskoj katedrali (oko 1635.) i na brojnim drugim slikama domaće baštine. Émile Mâle tu je promjenu objasnio obratom u odnosu svetaca i čuda:

»[...] sveci srednjega vijeka činili su čuda; sveci protureformacije sami su bili čuda.«⁴⁶⁶

Stoga je nakon Tridentskoga sabora iz hagiografije osnivača franjevaca (lat. *Ordo Fratrum Minorum*) oživljen događaj nazvan Porcijunkulski oprost, i hagiografski i ikonografski do tada posve zanemaren. U mjestu nedaleko Asiza, Porcijunkula (tal. *Porziuncola*, lat. *Portiuncola*; doslovce: djelić), svecu su se tijekom molitve ukazali Bogorodica i Krist s tisućama anđela. Na upit što želi kao nagradu za svoju vjeru, zatražio je oprost za vjernike koji, opremljeni propisanim sakramentima, dođu u to mjesto. I dobio je obećanje. Nešto kasnije na istome se mjestu svetac bacio u trnoviti grm kupina da izbjegne napastima, a kapljice krvi pretvorile su se u ruže. U viđenju mu se ponovno javljaju Bogorodica i Krist s uputom da skupi ruže, odnosno čudom preobražene kapljice krvi (prikupio je dvanaest crvenih i dvanaest bijelih) i odnese papi kao dokaz da će oprost biti dat vjernicima, što je papa Honorije III. (18. srpnja 1216. – 18. ožujka 1227.) i proglasio. Otada se 2. kolovoza u franjevačkim crkvama slavi Porcijunkulski oprost, a središnja proslava u Porcijunkuli hodočasnički je cilj: u mjestu čudes-

463 Usp. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Clautio Strinati (ur.), *L'Immagine di San Francesco nella Controriforma*. Katalog izložbe. Rim: Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma Calcografia – Istituto nazionale per la grafica, Edizioni Quasar, 1982.; Wolfgang Heinrich Savelsberg, *Die Darstellung des Hl. Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts*. Rim: Istituto storico dei Cappuccini, 1992.

464 Damjan Damjanović (ur. i prev.), *Sv. Bonaventura: Životopis sv. Franje* [Sanctus Bonaventura: Legenda s. Francisci]. Zagreb: Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 1981., str. 90. Sv. Bonaventura u građanskom se životu zvao Giovanni di Fidanza (Bagnoregio kraj Viterba 1221. – Lyon 1274.).

465 Ulje na platnu, 100 x 77 cm. O Ponzoniju (Pončunu) usporedi: Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2002., str. 67-88, i literaturu koju navodi, osobito Kruno Prijatelj, *Matej Ponzoni-Pončun*. Split: Galerija umjetnina u Splitu, 1970.

466 »Ces saints du moyen âge faisaient des miracles; les saints de la Contre-Réforme furent eux-mêmes des miracles.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 152.



118.
Matej Ponzoni Pončun, Sv.
Franjo Asiški u meditaciji (oko
1635.), Split, katedrala
Uznesenja Blažene Djevice
Marije (sv. Dujma).

noga ukazanja sv. Franjo je umro i pokopan. Sve je to međutim dugo ostalo bez utjecaja na ikonografiju: »Ova tema, koju je umjetnost srednjega vijeka jedva poznavala, često je prikazivana počevši od kraja XVI. stoljeća.«⁴⁶⁷ Ubrzo nakon Tridentuskoga sabora, prema odluci pape Pia V., a po projektu Galeazza Alessija (Perugia 1512. – 1572.) i Giacomina Barozzija da Vignola (Vignola 1507. – Rim 1573.), oko malene kapelice sagrađene u Franjino vrijeme započeta je (1569.) gradnja velike hodočasničke crkve *Santa Maria degli Angeli*. Mala kapelica iz Franjina vremena poput relikvije je uklopljena u njezin ovoj, srodno nazaretskoj kućici u svetištu u Loretu.⁴⁶⁸ Na taj je način istaknuto novo značenje Porcijunkulskoga čuda s obzirom na potrebu obrane oprosta, nauka o čistilištu, pobožnoga iskustva hodočašća i čašćenju svetaca, što su sve Luther i reformatori nijekali. Objava u viđenju dala je legitimitet Porcijunkulskome oprost, ali i preživljavanju sv. Franje Asiškoga u poslijetridentuskoj ikonografiji po kojoj je potvrda svetosti upravo »povlastica viđenja« i »aureola ekstaze« koje su »čudile suvremenike i budile divljenje onih u stoljećima koja slijede.«⁴⁶⁹ Uz stigmatizaciju sv. Franje Asiškoga (nakon ekstatične vizije) i njegovu meditaciju, poslijetridentuska je ikonografija naglasila upravo Porcijunkulski oprost kao programatski bitnu temu, jer su u nju uključena katolička tumačenja oprosta i čistilišta. Taj je događaj iz ikonografije sv. Franje Asiškoga prikazao Paulus Antonus Senser (Osijek ?, oko 1718. – Pečuh 1758.) na oltarnoj pali *Porcijunkulski oprost* [119]⁴⁷⁰ iz 1753. godine, sada u franjevačkome samostanu u Visokom (Bosna i Hercegovina). Prema zapisu na poleđini naručio ju je franjevac Bartol Knežević (Bartholomeus Knexevich), vikar u Đakovu. U Đakovu je u to vrijeme postojao franjevački

467 »Ce sujet, que l'art du moyen âge a à peine connu, est fréquemment représenté à partir de la fin du XVIe siècle.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 479.

468 O loretskoj ikonografiji u likovnim djelima na hrvatskoj obali Jadrana usporedi: Ivana Prijatelj Pavičić, *Loretske teme. Novi podaci o štovanju loretske Bogorodice u likovnim umjetnostima na području »Ilirika«*. Rijeka: Vitagraf, 1994.

469 »Ils eurent tous ce prestige de la vision, cette auréole de l'extase, qui firent l'étonnement des contemporains et l'admiration des siècles suivants.« Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 152.

470 Ulje na platnu, 206 x 161 cm. Visoko (Bosna i Hercegovina), franjevački samostan sv. Bonaventure. Potpisana: »Paul Senser Pinxit«. Natpis na poleđini: »Ex Devota Clientela et pia Eleemosyna Curavit fieri / F. Bartholomeus Knexevich a Diacovo Vicarius loci / Anno 1753«. Svetlana Rakić, *nav. dj.*, 1990., str. 113. Autorica pretpostavlja raniji smještaj slike u samostanu u Kraljevoj Sutjesci, gdje se nalaze još dvije Senserove slike, obzirom da je »zgrada franjevačkoga samostana i Gimnazije u Visokom novijeg datuma, odnosno podignuta tek krajem prošlog vijeka«. Ibidem.



119.
Paulus Antonius Senser,
Porcijunkulski oprost (1753.),
Visoko, franjevački samostan
sv. Bonaventure.

kolovozu stavila je čudo u Porcijunkuli na istu razinu sa stigmatizacijom, a franjevačke su crkve time dobile suvremeni poslijetridentski ikonografski identitet.

* * *

Starome franjevačkome redu pridružili su se i drugi redovi vizijama svojih svetaca i oprostima što su im obećani za vjernike. Tako su karmelićani širili pobožnost Majke Božje Karmelske i škapulara (naplećak) »na temelju vizije o. Šimuna Stocka, generala karmelićanskog reda, kome se – prema njihovoj tradiciji – ukazala godine 1251. Bogorodica izručujući mu škapular, uz obećanje da će svatko tko ga bude pobožno nosio i s njime umro biti pošteđen od muka u paklu.«⁴⁷⁵ Iz redovničkih crkava ti prizori ulaze u župne, i u crkve drugih redova, na oltare sve brojnijih bratovština Majke Božje Karmelske. U području venecijan-

471 Usp. Filip Lastrić, *Pregled starina Bosanske provincije*. Priredio Andrija Zirdum. Preveli Ignacije Gavran i Šimun Šimić. Sarajevo, Zagreb: Synopsis, 2003., str. 80-83.

472 Gvardijan franjevačkoga samostana u Osijeku 1760. godine je »o. Bartol iz Đakova«, a 1761. godine »o. Bartol Knežević«. Usp. Paškal Cvekan, *Osječki Franjevci*. Virovitica: samizdat, 1987., str. 62.

473 Usp. Stjepan Sršan, *nav. dj.*, 1993., str. 46, 47, 58, 65, 80, 85, 106. [*Ljetopis franjevačkog samostana u Osijeku 1686-1890. g.*]

474 Usp. Mirjana Repanić-Braun, *nav. dj.*, 2004., str. 163.

475 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 243 [Branko Fučić].



120.
Majka Božja Karmelska
donatora Ivana Markovića
(1687.), Sveti Lovreč
(Paznatički), župna crkva sv.
Martina biskupa.

121.
Sebastiano Devita, *Majka
Božja Karmelska sa sv.
Šimunom Stockom i dušama u
čistilištu* (prije 1780.), Split,
crkva Gospe od Poišana.

skoga utjecaja ikonografiju je odredila glavna oltarna pala u karmelićanskoj crkvi *Santa Maria dei Carmini* u Veneciji. Naslikao ju je slikar Pace Pace (Pase Pace; zabilježen 1594. – 1616.) na početku svoga boravka u gradu na lagunama protumačivši Majku Božju Karmelsku i oprost nositeljima škapulara s pomoću rješanja koje je ikonografski i programatski čitko, a označuje ga arhaična prostorna zamisao.⁴⁷⁶ Prostorni presjek prikazan je hijerarhijom slabo povezanih registara u kojima su superponirani svijet mrtvih, svijet živih i nebeski svijet. U donjem su pojasu duše u čistilištu, povrh njih ugledni štovatelji škapularskoga kulta, razdijeljeni po spolu, lijevo i desno. Na lijevoj strani slike, u skupini muških figura istaknut je papa. Prema viđenju u kojemu mu je Bogorodica obećala milost za vjernike, papa Ivan XXII. (7. kolovoza 1316. – 4. prosinca 1334.) proglasio je onima koji nose škapular oslobođenje od čistilišnih muka prve subote po smrti (lat. *bullā sabbatina*). U visini, pri vrhu slike, Bogorodica je okružena anđelima. Pros-

476 Usp. Annalisa Pandolfo, *Note per i pittori Pace Pace, Pietro Liberi e Gaspare Diziani nella chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia* u: *Arte Veneta* 49, Venecija: Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, 1996., str. 66-71.

torne pojaseve prelaze sv. Šimun Stock koji od Bogorodice prima škapular i anđeo koji se spušta među duše u čistilištu i upućuje ih na viziju. Slikar bočne oltarne pale u župnoj crkvi u Svetom Lovreču [120],⁴⁷⁷ osim što je vjerno slijedio Pacey obrazac, na blago zakrivljenu tanku razdjelnicu čistilišta i tla na kojemu su prikazani suvremeni papa Inocent XI. (?) i Leopold I. Habsburg, velikim je slovima upisao ime naručitelja Ivana Markovića (»ZVANE MARCOVICH:«), nakanu na čast Bogorodici (»F.F. A HONORE D.B.V.D. C.«), i godinu (»A. 1687.«). S obzirom na povijesni trenutak – veliki habsburški pohod protiv Turaka (1683.-1699.) – slika u Svetom Lovreču unosi u stariji ikonografski obrazac novu povijesnu situaciju i suvremene protagoniste velikih kršćanskih pobjeda, kao što je Pace stoljeće prije napravio sa saveznicima u bitci kod Lepanta (1571.).⁴⁷⁸ Ivana Prijatelj Pavičić (1998.) razmatranje djela po Pacey u uzoru diljem Dalmacije i Boke kotorske počinje analizom širenja kulta škapulara i oko njega okupljenih bratovština, pojavama što prethode podizanju oltara:

»U prvoj polovici XVII. st. osnivaju se u Dalmaciji, sudeći prema podacima iz matrikula, vizitacija i drugih arhivskih dokumenata, brojne bratovštine Gospe od Karmela. Stanovite odgode u početku funkcioniranja nekih od njih tumače se kao posljedica nesuglasica između Papinske države i Venecije. Usporedo s osnivanjem bratovština i podizanjem oltara, naručuju se i slike.«⁴⁷⁹

Svremenom su bila potrebna druga ikonografska rješenja, manje usidrena u povijesnim događajima što su u naletu novih ideja i problema postajali sve dalji i teže razumljiviji. Slikar Sebastiano Devita (Split 1740. – Venecija, nakon 1792.) na slici *Majka Božja Karmelska sa sv. Šimunom Stockom i dušama u čistilištu* [121]⁴⁸⁰ za crkvu Gospe od Poišana pomiješao je stanovnike Paceyovih registara i povezo ih u zajednički prostor nebeskoga viđenja okružena oblacima. Taj je postupak stvorio novo viđenje u kojemu sudjeluju sv. Šimun Stock, naslikani vjernici pred Bogorodicom i stvarni vjernici u molitvi pred oltarnom slikom.

Širenje škapularske i karmelske pobožnosti u poslijetridentskoj Hrvatskoj povjeren je bratovštinama koje su kao zaštitnicu odabrali Majku Božju Karmelsku. Ulogu bratovština u oblikovanju baštine, osobito u jadranskoj Hrvatskoj, potvrđuju brojni oltari i likovna djela. Jedna od najljepših venecijanskih oltarnih slika u domaćoj baštini upravo je oltarna pala Sebastiana Riccija (Belluno 1659. – Venecija 1734.) *Sv. Šimun Stock prima škapular od Bogorodice i sv. Terezija Avilska u ekstazi* [122]⁴⁸¹ u crkvi Gospe od Karmena u Dubrovniku, nastala

477 Ulje na platnu, 170 x 111 cm (mjereno s lica). Sveti Lovreč (Pazenački), župna crkva sv. Martina biskupa. Usp. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 366, 367 [Višnja Bralić].

478 Usp. Ivana Prijatelj Pavičić, *O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 17/2, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 52-56.

479 Ivana Prijatelj Pavičić, *Kroz Marijin ružičnjak. Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskom slikarstvu od 14. do 18. st.* Split: Književni krug, 1998., str. 101.

480 Ulje na platnu, 240 x 140 cm. Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2002., str. 166, 168, 169.

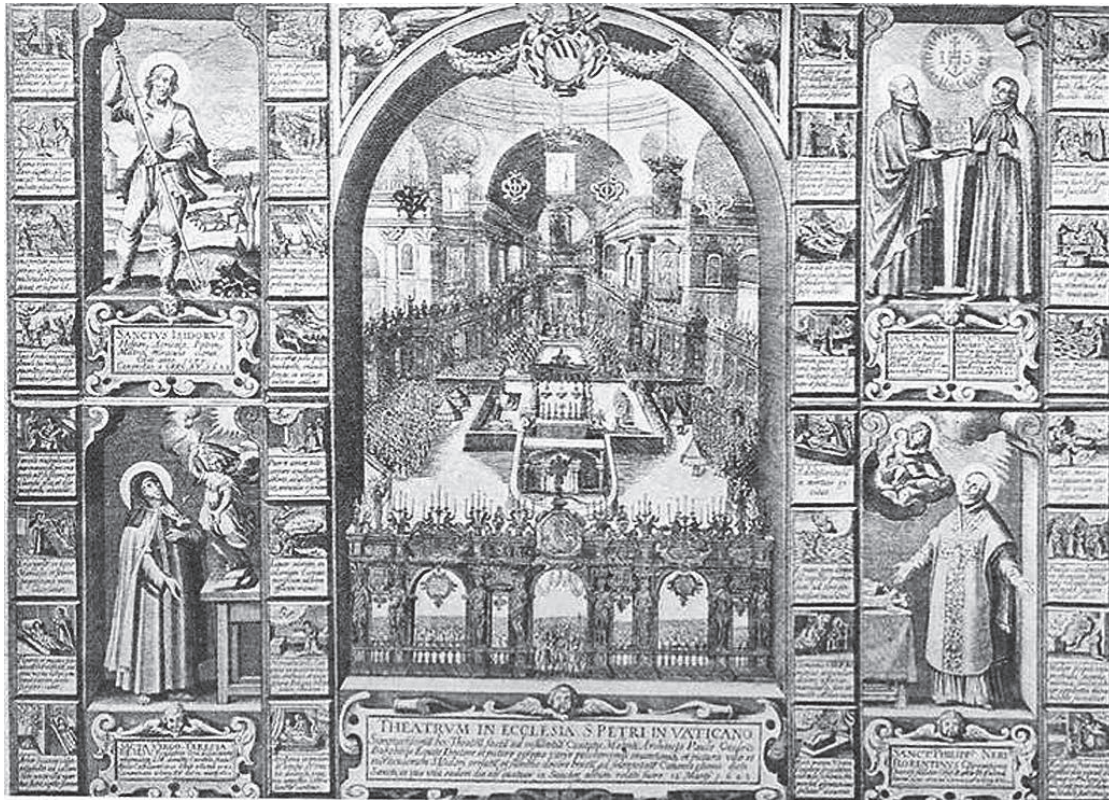
481 Ulje na platnu, 298 x 170 cm. Usp. Kruno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, nav. dj.*, 1982., str. 858.



122.
Sebastiano Ricci, *Sv. Šimun Stock prima škapular od Bogorodice i sv. Terezija Avilska u ekstazi* (oko 1708.), Dubrovnik, crkva Gospe od Karmena.

oko 1708. godine. Na njoj sv. Šimunu Stocku društvo pravi mlađa svetica, spomenuta Terezija Avilska († 1582.), reformatorica reda bosonogih karmelićanki i mističarka. Sebastiano Ricci slika ju u ekstatičnom zanosu što ga je dosizala tijekom molitve, sukladno poslijetridentskoj ikonografskoj tradiciji, tada već staroj nekoliko desetljeća. U dvadeset i petom poglavlju knjige *Camino de perfección* (*Put k savršenosti*, 1566.) ona objašnjava:

»A zato da ne mislite da se postiže neznatna dobit time što se savršeno moli usmeno, kažem vam da je vrlo moguće da vas, dok molite Očenaš, Gospodin uvede u savršenu kontemplaciju, ili pak dok molite koju drugu molitvu [...]. Duša izgara u ljubavi i ne shvaća kako ljubi; zna da uživa u onome što ljubi, a ne zna kako to uživa.«,



123. Matthäus Greuter, *Kanonizacija sv. Izidora, sv. Terezije Avilske, sv. Ignacija Lojolskoga, sv. Franje Ksaverskoga i sv. Filipa Nerija u Sv. Petru* (1622.), Rim, Bibliotheca Apostolica Vaticana.

i dalje naglašava da to »nije užitak kakav razum uspijeva poželjeti«, »to je dar«, »savršena kontemplacija«, »to je Njegovo djelo, ponad naše naravi.«⁴⁸² Iako u gorućem zanosu ove bosonoge karmelićanke danas ne prepoznamo ništa strano kada su u pitanju duhovna književnost ili vjerska retorika, njezin je spis prošao dvije negativne cenzure kod inkvizicijskih teologa, predvođenih dominikancem Garcíom de Toleda (inače sklonim svetici), između ostaloga i zbog čestih poziva »na Božju ljubav prema nama«, koji su neugodno podsjećali na teološke prijepore s protestantima oko milosti dobivene od Boga samo vjerom (lat. *sola fide*) i uzrokovali veliki razdor u tumačenjima sakramenata, liturgije i uloge svećenika. Usprkos početnim kritikama, upravo je to čudo (zanos tijekom molitve) osiguralo ikonografsku prepoznatljivost Terezije Avilske u poslijetridentskom imaginariju i slavu vizije u kojoj joj seraf probada grudi. Tako je prikazana na bakrorezu njemačkoga umjetnika Matthäusa Greutera (Greuther; ? 1564./1566. – Rim 1638.), koji je služio kao spomen-letak velike kanonizacije pet svetaca iz 1622. godine [123],⁴⁸³ potom na slavnoj Berninijevoj skulpturalnoj

482 Terezija Avilska, *Put k savršenosti*. Preveo Rudolf Kožljan. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Hrvatski karmelićani i karmelićanke, 2000. [1982.; 1566.], str. 94.

483 Bakrorez. Rim, Bibliotheca Apostolica Vaticana. Na bakrorezu je prikazana službena ikonografija novih svetaca, u manjim su prizorima opisani glavni događaji iz hagiografije, a u središtu je scenografski aparat za kanonizaciju u bazilici sv. Petra, djelo arhitekta Paola Guidottija, kako objašnjava tekst u dnu naslovljen: »THEATRUM IN ECCLESIA S. PETRI IN VATICANO.« Maurizio Fagiolo dell'Arco, Silvia Carandini, *nav. dj.*, 1978., sv. I., str. 54-56.

skupini za kapelu Cornaro, dovršenoj 1652. godine za nekoć karmelićansku crkvu *Santa Maria della Vittoria* u Rimu, sve do naših primjera, dubrovačke narudžbe od venecijanskoga slikara Sebastiana Riccija, ili na posve drugom kraju, isusovačke narudžbe za oltarnu palu bočnoga oltara sv. Terezije Avilske u crkvi sv. Mihaela u Osijeku od Paulusa Antoniusa Sensera.⁴⁸⁴ S obzirom na to da su se karmelićanski redovi u Hrvatskoj pojavili tek u XX. stoljeću, ikonografska prisutnost bosonoge karmelićanske reformatorice i svete svjedoči o njezinu velikom utjecaju i bez potpore matičnoga reda.

* * *

Iz hagiografije sv. Dominika (Dominicus de Guzmán; Calahorra 1170./73. – Bolonja 1221.), poslijetridentska je ikonografija također naglasila njegovu ulogu u širenju osobite pobožnosti prema Bogorodici:

»Prema tradiciji koju je podržavao i širio red dominikanaca, pobožnost sv. ružarija pokrenuo je utemeljitelj ovoga reda sv. Dominik, u XIII. stoljeću, u vrijeme borbe protiv heretika albingenza. Počevši od XVII. stoljeća pobožnost sv. ružarija je u rukama dominikanaca; oni je usmjeruju, i dosljedno tome, oni djeluju i na ikonografiju ove teme.«⁴⁸⁵

Osnivač propovjedničkoga reda (dominikanci, lat. *Ordo Prædicatorum*) u ikonografiji nakon Tridentskoga sabora odložio je attribute učenosti i krjeposti, knjigu i ljiljan, kako bi od Bogorodice mogao prihvatiti krunicu (čislo, ružarij), simbol znatno popularnije vjerske prakse. Krunica, znak molitve, razumljivija je od učenih i uzvišenih simbola, pa ikonografska situacija u kojoj Bogorodica u viđenju predaje krunicu sv. Dominiku, samomu ili u pratnji dominikanskih redovnica – kasnosrednjovjekovne sv. Katarine Sijenske (Caterina Benincasa; † 1380.) ili poslijetridentske sv. Ruže Limske (Isabel Flore de Oliva iz Lime u Perúu; † 1617.) – postaje najčešćim poslijetridentskim odabirom za prikaz srednjovjekovnoga sveca.⁴⁸⁶ Slika

484 Za atribuciju i reprodukciju usporedi: Mirjana Repanić-Braun, *nav. dj.*, 2000., str. 166, 167.

485 Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 168 [Branko Fučić]. O terapeutskim moćima koje su se pridavale molitvi krunice (ružarija) u epidemijama kuge, i o ikonografskim značajkama te teme u poslijetridentsko vrijeme usporedi: Zoraida Demori Staničić, *Uvod u posttridentsku zavjetnu sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1993., str. 165-207.

486 »U potridentskom razdoblju a osobito nakon bitke kod Lepanta 1571. godine hrvatski dominikanci po uzoru na subraču iz drugih provincija Reda postaju neumorni širitelji pobožnosti svete krunice. Sve manje ih privlače dotadašnje suptilne rasprave o Mariji prisutne u brojnim teološkim spisima onoga vremena, a sve više se posvećuju širenju Gosipine krunice kao spasonosnog sredstva kršćanske ustrajnosti pred opasnošću islama i nasrtaja novatorskih ideja protestantizma. Dominikanci uz svoje samostane uzduž Jadranske obale osnivaju bratovštine svete krunice, grade crkve, itd. podižu oltare na čast 'Gospe od Ružarija' i na hrvatskom jeziku sastavljaju i tiskaju knjige te gorljivo pripovijedaju narodu o toj marijanskoj pobožnosti.« Marijan Biškup O.P., *Hrvatski dominikanci XVII. i XVIII. stoljeća o Mariji u: Adalbert Rebić (ur.), nav. dj.*, 1988., str. 80.



124.

Gaspare Diziani, *Bogorodica i Isus predaju krunicu sv. Dominiku i sv. Ruži Limskoj* (1758.), Završje, župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije.

Bogorodica i Isus predaju krunicu sv. Dominiku i sv. Ruži Limskoj [124],⁴⁸⁷ koju je Gaspare Diziani (Belluno 1689. – Venecija 1767.) potpisao i datirao 1758. godine, nekoć se nalazila u staroj župnoj crkvi Majke Božje od Krunice u Završju u Istri, a po dovršenju nove (1792.) premještena je u crkvu Rođenja Blažene Djevice Marije u istome mjestu. Sv. Dominik označen je habitom i čudom iz životopisa po kojemu mu se

487 Ulje na platnu, 242 x 153 cm. U potpisu: »Gaspar Dicianus in Campo Rusolo S. Galli Venetiarum / Ex devotione Nobilis Pascalis Besengo anno Redempti / Orbis MDCCCLXIII mensis octobris«. Giovanni Vesnaver, *Notizie storiche di Grisignana* u: *Pagine Istriane* 6, Trieste: Associazione istriana di studi e storia patria, 1905., str. 137. Usp. također Radmila Matejčić, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 559-561; Višnja Bralić, Pavao Leročić, *Restauratorski radovi na slikama Gaspara Dizianija u Završju* u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 26-27, Zagreb: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2000.-2001., str. 139-150; Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2005., str. 231-233 [Višnja Bralić].



125.
Izaija Gasser, *Bogorodica i Isus predaju krunicu sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj* (1745.), Kloštar Ivanić, Zbirka župe Uznesenja Blažene Djevice Marije.

na krštenju nad glavom pojavila sjajna zvijezda. Odložene attribute čuva mu krilati anđeo kako bi svetac slobodnom desnicom mogao prihvatiti krunicu od Isusa s kojim je povezan i pogledom. S manje komunikacijske neposrednosti Bogorodica spušta drugu krunicu u dlan dominikanke Ruže (Rozalije) Limske. Svetičin naglašeno skrušeni stav – sagnuta je i poklela, s rukom na prsima i oborena pogleda – pristoji redovnici trećega reda i kasnijega datuma, kanoniziranoj 1671. godine. Nasuprot tomu, na slici Izaije Gassera (? 1709. – Kloštar Ivanić 1751.) *Bogorodica i Isus predaju krunicu sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj* [125]⁴⁸⁸ u Kloštar Ivaniću iz 1745. godine, u istoj ikonografskoj situaciji dominikanka Katarina Sijenska, kanonizirana 1461. godine, svoju krunicu prihvaća simetričnim gestama i s jednakim dostojanstvom kao i sv. Dominik, utemeljitelj reda. Ugled jedne od najčaćenijih svetica dominikanskoga reda u ikonografiji nije opisan njezinim neobičnim sposobnostima, nego stigmama koje je zadobila u zanosu molitve. Rane kojima je oponašala Krista, i tako sama postala čudo, uvele su popularnu Dominikanku u poslijetridentsku ikonografiju kao suvremeni uzor u zajedništvu s drugim dominikanskim svecima, pa čak i kao samostalni lik.⁴⁸⁹ No, vratimo se na trenutak u župnu crkvu u Završju u Istri. Na Dizianijevoj oltarnoj pali središnji prizor predaje krunice uokviren je uz bočne rubove i uz gornji lučni rub slikanim medaljonima u kojima je skicozno, ali iznimnom slikarskom vještinom, ikonografski predočio svih petnaest zaziva molitve krunice: Bogorodičine radosti (od Navještenja do Pronalaska dvanaestogodišnjega Isusa u hramu), žalosti (od Kristove muke u Getsemanskom vrtu do smrti na Križu) i slave (od Kristova uskrsnuća iz groba do Mar-

488 Ulje na platnu, 261 x 145 cm. U zbirci umjetnina župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Kloštar Ivaniću, a izvorno (do 1944.) na oltaru Majke Božje od svete krunice u franjevačkoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Kloštar Ivaniću. Usp. Paškal Cvekan, *Franjevci u Ivaniću*. Virovitica: samizdat, 1979., str. 47, 49-51; Mirjana Repanić-Braun, *nav. dj.*, 2004., str. 118-119.

489 Primjerice, na slici Mateja Ponzonija Pončuna *Sveta Katarina Sijenska* u splitskoj katedrali, nastaloj oko 1635. godine ili na malom formatu ekstatično zanesene blaženice iz dominikanskoga samostana u Splitu, kopiji po slici Giambattista Tiepola u Kunsthistorisches Museum u Beču. Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1970., str. 13; Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 2002., str. 69; AA.VV., *Crkva i samostan dominikanaca u Splitu*. Fotomonografija. Uredila Deša Diana. Split: Samostan dominikanaca, Matica hrvatska, 1999., str. 100.

ijine krunidbe na nebu). U takvom je ikonografskom nizu i u pobožnosti koju vizualno promiče, kroz njezine majčinske radosti, boli i proslavu, posebno istaknuta Bogorodičina uloga u središnjem novozavjetnom događaju, otkupiteljskoj ulozi njezina Sina.

Bezgrješno začecé

U istoj istarskoj crkvi i iz kista istoga slikara, nalazi se tip Bogorodice čija je raširenost i prepoznatljivost u poslijetridentskoj ikonografiji neusporediva s bilo kojom drugom. To je *Bezgrješno začecé* (lat. *Immaculata Conceptio*), oltarna pala s temom za koju Juan Plazaola (1997.) piše:

»Odgovor protestantima koji su napali kult Bogorodice bio je nevjerojatan procvat marijanskih pobožnosti u književnosti i umjetnosti. Likovne umjetnosti nalazile su oduška u tome da prikažu Bogorodicu kao pobjednicu nad krivovjercima (Caravaggiova *Bogorodica sa zmijom*), a poglavito kao povlaštenu u otajstvu Začecá, na temu koje su i kipari i slikari ostavili u ovome stoljeću [XVII. st.] najljepše i najomiljenije prikaze u cjelokupnoj marijanskoj umjetnosti.«⁴⁹⁰

Česta zamka koja se susreće u čitanju ovoga ikonografskoga tipa krije se u različitom podrijetlu vizualnoga rješenja i nauka koji se njime promiče. Literarni izvor za ikonografsko rješenje Bezgrješnoga začecá preuzet je iz opisa jednoga od znakova spasenja na apokaliptičnoj pozornici Ivanova viđenja u Otkrivenju:

»I znamenje veliko pokazalo se na nebu: Žena odjevena suncem, mjesec joj pod nogama, a na glavi vijenac od dvanaest zvijezda« (*Otk 12, 1*).

Nakon toga, evanđelist Ivan nastavlja s kozmičkim borbama između Zmaja, Zvijeri, Žene i muškoga Djeteta koje je rodila. Slijedom njegova viđenja je – osim sunčanoga sjaja iza Bogorodice kojim je ikonografski protumačena »Žena obučena u sunce« i znatno lakših rješenja u polumjesecu pod nogama i svetokrugu od dvanaest zvijezda – u ikonografiju uključena i zmija (ili zvjer) koju Bogorodica satire. S malim promjenama u tipu, Bezgrješno začecé zatičemo samostalno, kao na slici Ivana Krstitelja Rangera [126],⁴⁹¹ ili u složenim ikonografskim situacijama. Čašćenje Bezgrješnoga začecá koje se prikazuje takvim ikonografskim opisom, promiče pak posve određeni nauk o izuzeću Marije, jedine od smrtnika, od istočnoga grijeha u trenutku *njezina* začecá:

»[...] unaprijed [je] očuvana od strukturalnoga grijeha koji obilježuje svakog čovjeka od početka njegova života (istočni grijeh).«⁴⁹²

490 »La replica ai protestanti che avevano attaccato il culto della Madonna fu un'incredibile fioritura della pietà mariana nella letteratura e nelle arti. L'arte plastica si compiacque di rappresentare la Vergine come vincitrice delle eresie (*La Madonna del serpente* di Caravaggio) e soprattutto come privilegiata nel mistero della Concezione, del quale sia gli scultori che i pittori ci hanno lasciato in questo secolo le raffigurazioni più belle e accattivanti di tutta l'arte mariana.« Juan Plazaola, *nav. dj.*, 1997., str. 98.

491 Ulje na platnu, 178,5 x 80 cm. Zagreb, Dijecezanski muzej.



126.
Ivan Krstitelj Ranger,
Bezgrješno začeće (oko 1740.),
Zagreb, Dijecezanski muzej.

Ono se ne odnosi dakle na Gabrijelovo navještenje Mariji i začće Isusa – kako se to često drži – nego na bezgrješnost Marije od kada su ju Joakim i Ana začeli. Tumačenje toga izuzeća od grijeha (kojim su obilježeni svi naraštaji od Adama i Eve nadalje) dugo je lomilo teološka koplja, kako ističe Josip Soldo (1981.):

»Predmet štovanja nije bio jasan te je stoga među bogoslovima dolazilo do poznatih dugotrajnih imakulatističkih diskusija. Na koncilu u Bazelu (1437) teolozi su bili pristali na proglašenje dogme o Imakulati, ali je slab ishod koncila to omeo. U kalendare misala i brevijara rimske kurije svetkovina je ušla tek polovicom XIV. st., ali nije imala strogo službeni karakter. Tek g. 1477. papa Siksto IV. uveo je u Rimu blagdan Bezgrešne i time je svetkovina dobila službeno priznanje.«⁴⁹³

Usprkos toga priznanja, nakon Tridentskoga sabora pobožnost i nauk o Bezgrješnom začću nisu opće prihvaćeni. Bulom *Sollicitudo omnium ecclesiarum* godine 1661. papa Aleksandar VII. (7. travnja 1655. – 22. svibnja 1667.) uzeo je u zaštitu čašćenja Bezgrješnoga začća proglašivši ga pobožnim razmišljanjem (lat. *pia sententia*),⁴⁹⁴ i dopustivši ga tek u pojedinim biskupijama i redovničkim zajednicama, primjerice Družbi Isusovoj.⁴⁹⁵ Dva stoljeća poslije nauk o Bezgrješnom začću postao je proglašenom dogmom. Papa Pio IX. (16. lipanj 1846. – 7. veljače 1878.) svečano je proslavio prvi blagdan pod imenom *Immaculata Conceptio Beatæ Virginis Mariæ* (8. prosinca 1854.), i uveo ga u opći crkveni kalendar kao jednu od najznačajnijih Marijinih

492 Giacomo Canobbio (prir.), *nav. dj.*, 2002. [1989.], str. 45. Usp. također: »Preblažena Djevica Marija u prvom trenutku svoga začća, jedinstvenom je milošću i povlasticom svemogućega Boga, u predviđanju zasluga Isusa Krista Spasitelja ljudskog roda, bila očuvana od svake ljage istočnoga grijeha.« AA.VV., *Katekizam katoličke crkve*, nav. dj., 1994., br. 491, str. 137. Iz bule *Ineffabilis Deus* koju je papa Pio IX. izdao 8. prosinca 1854. godine.

493 Josip Soldo, *Marijanski ikonografski tipovi u umjetnosti Hrvatske XV. i XVI. stoljeća* u: Adalbert Rebić (ur.) *Advocata Croatiae. Uloga i mjesto Blažene Djevice Marije u vjerskom i nacionalnom životu hrvatskog naroda u XVI. stoljeću*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Hrvatski mariološki institut, 1981., str. 236, 237.

494 Usp. Adalbert Rebić, *Uvod. Evropski kulturalni kontekst marijanskog kulta u 17. i 18. st.* u: Adalbert Rebić (ur.), *nav. dj.*, 1988., str. 7.

495 Papa Klement XI. (23. studeni 1700. – 19. ožujak 1721.) proširio ga je 1708. godine na cijelu Crkvu.

svetkovina. Do tada je ikonografija već više stoljeća njegovala taj poseban oblik čašćenja Marije. Ikonografiju Bezgrješnoga začeca nalazimo na oltarima različitih župnih i redovničkih crkava i kapela, u katedralnim crkvama, ali i na javnim vjerskim spomenicima, pa je – usprkos tomu što gotovo tri stoljeća nakon Tridentskoga sabora nije bila poduprta autoritetom službene vjerske istine – postala jedan od najčešćih i najprepoznatljivijih ikonografskih tipova Bogorodice.⁴⁹⁶

Marija Pomoćnica

U rastućoj pobožnosti prema Mariji, nekoliko je njezinih starijih ikonografskih tipova dobilo novi poticaj, poput već spomenute *Hodegtrije* iz crkve *Santa Maria Maggiore* u Rimu, pa su se takvi prizori osobito umnožili. Slika Luca Cranacha Starijega (Kronach 1472. – Weimar 1553.) na glavnom oltaru [127]⁴⁹⁷ u katedrali posvećenoj sv. Jakovu (njem. *Dom zu St. Jakob*) u Innsbrucku zanimljive je povijesti. Riječ je o tipu Bogorodice Umilne (rus. *Oumilenie*; grč. *Eleousa*, *Glykophilousa*), jednom od Marijinih pratipova. Cranachova slika, nastala oko 1525. godine, nastavlja popularnost toga ikonografskoga tipa osobito razvijenom među nizozemskim slikarima u XV. stoljeću, potaknutu dolaskom italo-bizantske ikone *Bogorodice Umilne* na sjever Francuske, u Cambrai. Oko nje, razvio se kult Milosne Bogorodice (franc. *Notre-Dame de Grâce*), a pratila ju je – kao i brojne druge Bogorodice s Istoka⁴⁹⁸ – aura posebne slave i milosti koja se po njezinu zagovoru zadobiva:

»Kao i mnoge ikone svoje vrste ova je slika smatrana djelom sv. Luke, i 1454. godine je bilo odlučeno, zbog vjerskih i političkih razloga, da se djelo popularizira po čitavoj Nizozemskoj. Naručeno je ništa manje nego petnaest kopija za njezino širenje – tri od Petrusa Christusa i dvanaest od izvjesnoga Haynea de Bruxelles [...]. Rogier van der Weyden, koji je bio posjećivao Cambrai od 1455. godine i osobno je dostavio svoj oltar [naručen za katedralu], sigurno je bio jedan od onih koji su se divili 'Notre-Dame de Grâce', i upravo je s te slike prisvojio osnovne značajke koje razlikuju

496 Povodom sto i pedesete obljetnice proglašenja Bezgrješnoga začeca dogmom u Rimu je priređena izložba s temom ikonografije koja je pronijela taj Marijin kult. Usp. Giovanni Morello, Vincenzo Francia, Roberto Fusco (ur.), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Milano: Federico Motta Editore, 2005., i literaturu koju navode.

497 Ulje na dasci, 85 x 60 cm. Datacije se razlikuju, pa se osim Weingartenerova (1924.) smještaja slike u razdoblje između 1515. i 1520. godine, koju autori u *Österreichische Kunsttopographie* (1994.) pomakli na 1525. godinu (oko), javlja i datacija »nikako prije 1537.« (Friedländer, Rosenberg, 1932.). Usp. AA.VV., *Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Österreichische Kunsttopographie* III./I. Beč: Verlag Anton Schroll & Co, 1994., str. 43-51. Uredile Brigitte Ascherl, Martha Fingernagel-Grüll, Ulrike Steiner.

498 Najčašćenija ruska Marijina ikona, zabilježena od XII. stoljeća i poznata kao Vladimirskaja, također je tipa *Eleousa* (inačica *Glykophilousa*). Od XV. stoljeća nalazi se u Moskvi, u crkvi posvećenoj Marijinu Uznesenju i pred njom su se krunili ruski carevi. Kao i ona iz Combraia, kopija je pratipa koptskoga podrijetla. Cranach iz istočne ikonografske tradicije zadržava crveni Marijin plašt. Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 216, 217 [Branko Fučić]; AA.VV., *Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Österreichische Kunsttopographie. nav. dj.*, 1994., str. 44.

njegovu Bogorodicu u Houstonu od prethodnika: položaj Djevičinih ruku (desnicom pridržava sjedeće Dijete, ljevicom mu podržava leđa); motiv Djeteta koje dotiče Djevičinu bradu; *contrapposto* ramena i lica; pogled 'izvan slike'; i povrh svega sâm zagrljaj. Nepotrebno je reći da je kompozicija odražena na slici u Houstonu djelo neovisnoga genija, [...]. [Rogier] je uspio oživjeti njezin duh. U oblicima posve neovisno od 'Notre-Dame de Grâce', njegova slika pokrenuta je samom strašću 'slatke ljubavi' koja je nadahnula izvornu invenciju 'Glykophilouse'.⁴⁹⁹

U tradiciji Rogierove slike i njegova »prepjeva« istočnoga ikonografskoga modela Bogorodice s Djetetom u omiljenu zapadnu temu renesansnih umjetnika, nastaje i zrcalno okrenuta *Bogorodica Umilna* Lucasa Cranacha, koji je Cambrai posjetio u dva navrata, 1508. i 1529. godine. Nakon Tridentskoga sabora od Cranachove slike u Innsbrucku i njezina lokalna čašćenja, razvila se u srednjoeuropskim zemljama snažna pobožnost prema Mariji Pomoćnici (njem. *Maria Hilf*, *Mariahilf*, lat. *Maria Auxiliatrix*). Podrijetlo naziva upućuje na onu »koja milostivo pomaže«, odnosno na zaziv »Pomoćnice kršćana – moli za nas« u Lauretanskim litanijama. U njemačkim zemljama časti se i kao zaštitnica katoličkih vojski u sukobima s protestantima u Tridesetogodišnjemu ratu (1618.-48.), te brojnim bitkama s osmanskom vojskom, poglavito u pobjedama Velikoga bečkoga rata (1683.-99.) koje su pomaknule granicu Habsburškoga Carstva prema istoku.⁵⁰⁰ Na jednome bakrorezu [128]⁵⁰¹ prikazan je zavjet tirolskih staleža dan 1.

499 »Like many icons of its kind this panel was reputed to be a work of St. Luke, and in 1454 it was decided, for reasons both religious and political, to popularize it throughout the Netherlands. No less than fifteen copies were ordered for distribution – three from Petrus Christus and twelve from one Hayne de Bruxelles [...]. Roger van der Weyden, being in contact with Cambrai from 1455 and having delivered his altarpiece of 1459 in person, was surely one of those who admired the 'Notre-Dame de Grâce', and it was from this very picture that he appropriated the basic traits that distinguish the Houston Madonna from its predecessors: the position of the Virgin's hands (the right holding the seated Infant up, the left supporting His back); the motif of the Infant reaching for the Virgin's chin; the *contrapposto* of shoulder and face; the look 'out of the picture', and, above all, the embrace as such. Needless to say, the composition reflected in the Houston picture is a work of independent genius, [...]. Roger, entirely free from it, was able to revive its spirit. Thoroughly independent from the 'Notre-Dame de Grâce' in all externals, his painting is animated by the very passion of 'sweet love' that had inspired the original invention of the 'Glykophilouse'.« Erwin Panofsky, *nav. dj.*, 1971. [1956.], I. svezak, str. 297, 298. Hayne de Bruxelles identificiran je kasnije kao Jean Hayne.

500 Tako ju prikazuje merkantilna grafika na kojoj je populariziran glavni oltar crkve posvećene Mariji Pomoćnici (*Mariahilf*) u Beču. Jedan primjerak bakroreza (269 x 110 mm) čuva Gradski muzej u Varaždinu. Usp. također Norbert Möller, *Das Mariahilfbild im Dom zu St. Jakob in Innsbruck*. Innsbruck: Dompfarre St. Jakob, 2000., osobito poglavlje *Verbreitung von Andacht und Wallfahrt*.

501 Bakrorez, 190 x 140 mm. Innsbruck, Kunstkammer Mariahilf. Bakrorez neznana grafičara je predlist knjige *Heiliger Ehren*, koju je isusovac Rev. P. Jacobo Schmid izdao u Augsburgu 1732. godine (*Im Verlag Mathias Wolf*), a u potpisu nosi tekst: »Die Marianische Gnaden = Bildnuß in der so genandten Landschafts Capellen außßer / der Ynn = Prugge zu Ynsprug. welche Ano 1647 von einer hoch = lobl = tyrol = Landschaft erbauten ist worden.« Projektant i graditelj crkve je Tirolac Christoph Gump (Innsbruck 1600. – 1672.). Usp. Reinhard Rampold, *Kunstkammer Mariahilf*. Innsbruck: Pfarre Mariahilf, 2004., str. 19, 20.



127. Lucas Cranach Stariji, *Marija Pomoćnica (Bogorodica Umilna; oko 1525.)*, Innsbruck, katedrala sv. Jakova.

128. *Zavjet tirolskih staleža Mariji Pomoćnici 1647.* u: Jacob Schmid, *Die Marianische Gnaden (1732.)*, Innsbruck, Kunstkammer Mariahilf.



veljače 1647. godine da će osim postojećega oltara u katedralnoj crkvi sv. Jakova biskupije u Innsbrucku (njem. *Dom zu St. Jakob*), podići i novu crkvu s titularom Marije Pomoćnice, što je ubrzo i ispunjeno. Na glavnoj oltarnoj pali crkve podignute po tom zavjetu (hodočasnička i župna crkva *Mariahilf* u Innsbrucku) slika *Marije Pomoćnice* prikazana je poput viđenja, kako lebdi na nebu nad crkvom i zavjetnicima, a podržavaju ju anđeli. Nova poslijetridentska oltarna slika djelo je dvaju autora. Kopiju [129]⁵⁰² Cranachove slike iz katedrale izradio je 1654. godine Michael Waldmann (Freiburg im Breisgau ?, oko 1605. – Innsbruck 1658.), katkada označavan kao »stariji«, prevodeći renesansnu Bogorodicu s Djetetom u suvremeni likovni jezik baroknoga stoljeća. Waldmannova kopija potom je oko 1660. godine uklopljena kao prenesena slika (tal. *quadro riportato*) u veću oltarnu palu [130]⁵⁰³ koja ju nosi (tal. *pala portante*), a nju je naslikao Johann Paul Schor (Innsbruck 1615. – Rim 1674.). Ideju scenografske montaže manje slike u

502 Slika je istih dimenzija kao i Cranachova. Između 1681. i 1684. godine zlatar Hans Jakob Pfandler dodao je Mariji i Isusu krune od pozlaćena bakra. Usp. Reinhard Rampold, *Die Pfarrkirche von Mariahilf in Innsbruck. Festschrift zum 200jährigen Seelsorgsjubiläum*. München, Zürich: Verlag Schnell & Steiner, 1986., str. 10, i literaturu koju navodi, osobito Josef Ringler, *Die Barocke Tafelmalerei in Tirol*. Innsbruck, München: Universitätsverlag Wagner, 1973.

503 Ulje na platnu, oko 400 x 210. Pred slikom je na oltaru monumentalna srebrna gloriola (dijelom i pozlaćeni bakar), djelo Antona Kupriana, Antona Gollera i brojnih suradnika, nastala od 1712.-1765. Usp. AA.VV., *Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Österreichische Kunsttopographie*. nav. dj., 1994., str. 44, 46.



129.
Michael Waldmann (»stariji«),
Marija Pomoćnica (1654.),
Innsbruck, župna crkva
Marije Pomoćnice
(Pfarrkirche Mariahilf).

130.
Johann Paul Schor, *Zavjet
tirolskih staleža Mariji
Pomoćnici* 1647. (oko 1660.),
Innsbruck, župna crkva
Marije Pomoćnice
(Pfarrkirche Mariahilf).

raskošni slikani okvir još je ranije proveo sâm Waldmann na oltarnoj pali [131]⁵⁰⁴ koju je potpisao i datirao 1648. godine za dvorsku kapelu u tirolskome gradiću Schwaz. Riješio ju je tako da je u središtu kopirao Cranachovu *Bogorodicu Umilnu* kao najveći motiv na slici, odvojio ju od ostatka pale iluzioniranim ovalnim okvirom koji podržavaju dva anđela, a sliku u nebu dočekuju Bog Otac raširenih ruku, Duh Sveti i anđeli sa slavljeničkim vijencima cvijeća. Cijeli taj slikani mehanizam naglašava rastući ugled i pobožnost spram Marije Pomoćnice. U sljedećem je stoljeću, godine 1788., i Cranachova slika u katedrali u Innsbrucku dobila svoju palu *portante*,⁵⁰⁵ odnosno slikani okvir (njem. *Rahmengemälde*), djelo klasicističkoga slikara Josepha Schöpfa (Telfs, Tirol 1745. – Innsbruck 1822.). Na Cranachovu *Mariju Pomoćnicu* pokazuje titular crkve, sv. Jakov Stariji, Isusov apostol i zaštitnik hodočasnika. Časte ju anđeli, *putti* i klečeći sv. Aleksij, zaštitnik isposnika i hodočasnika, koji se prema legendi godinama skrivao pod stubištem roditeljske kuće u Rimu.⁵⁰⁶ Rastući dekorativni aparat oko središnje slike u Inns-

504 Ulje na platnu, 190 x 125 cm. Schwaz, dvorska kapela na Friendsbergu. Usp. AA.VV., *Bayrisch-tirolischen G'schichten. ... eine Nachbarschaft I.*, nav. dj., 1993., kat. 4.20, str. 27, 308.

505 Ulje na platnu, oko 647 x 265 cm. Tijekom restauratorskih radova 1993. godine pronađene su signatura i datacija: »Tirol Joseph Schöpf 1788«. Usp. AA.VV., *Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Österreichische Kunsttopographie.* nav. dj., 1994., str. 50.

506 Godine 1969. Aleksij je izbrisan iz Rimskoga kalendara zbog toga što se njegova pučki dopadljiva hagiografija pokazala posve izmišljenom. Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 108, 109 [Mitar Dragutinac].



131.
Michael Waldmann (»stariji«),
Marija Pomoćnica (1648.),
Schwaz, dvorska kapela na
Freundsbergu.

brucku i njenih kopija prati sve veća popularnost Marije Pomoćnice ponajprije u Tirolu, a potom u srednjoj Europi, točnije u svim djelovima Habsburškoga Carstva od Beča pa sve do rubova njegova utjecaja, primjerice u isusovačkoj rezidenciji u Beogradu.⁵⁰⁷ U kopnenom dijelu Hrvatske, kopije Cranachove slike *Marije Pomoćnice* nalazimo kao dodatak oltaru, oslonjene na oltarnu menzu, ovještene na zid u sakristijama, samostanskim hodnicima ili kao središta kućnih oltara.⁵⁰⁸ Osim

507 Usp. Miroslav Vanino, *Isusovci u Beogradu u XVII. i XVIII. stoljeću. De Societatis Iesu opera Belgradi saeculis XVII et XVIII u: Vrela i prinosi* 4, Sarajevo: Nova tiskara, 1934., str. 1-47.

508 O recepciji Cranachove *Bogorodice Umilne* i o širenju kulta Marije Pomoćnice u hrvatskoj likovnoj baštini usporedi: Ivy Lentić-Kugli, *Kopije BMV Auxiliatrix Lucasa Cranacha u*



132.
Marija Pomoćnica (1760.),
Virovitica, Zbirka franjevač-
koga samostana sv. Roka.

133.
Paulus Antonius Senser (†
1758.), *Marija Pomoćnica u
nebeskoj proslavi nad Tvrdom*,
Osijek, nekoć isusovačka,
sada župna crkva sv.
Mihovila.



što svako ponavljanje potvrđuje rast kulta, kopije nose i druga značenja. Potvrđuju vjerski identitet, iskaz su političke lojalnosti naručitelja, pogotovo jasno izrečen ako je Marija okrunjena habsburškom krunom. Nadalje, kopije bilježe i akrobatsko umijeće slikara-kopista da se približi izvoru, a u isto vrijeme odgovori na nove stilske zahtjeve.

Upletene težnje naručitelja i slikara u naoko jednostavnom postupku kopiranja nalazimo i na djelima u Hrvatskoj. Godine 1760., kada je dobila barunski naslov, obitelj Pejačević naručila je kao zavjetni dar sliku *Marije Pomoćnice* [132],⁵⁰⁹ stilski osuvremenjenu, ali sada u rokoko prepjevju. Natpisom u

slikarstvu Slavonije 18. stoljeća u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske* 3, XX., Zagreb: Muzejsko društvo Hrvatske; Podružnica za Hrvatsku Društva konzervatora Jugoslavije, 1971., str. 15-25; Zvonko Maković, *Ikonoografija popularne štampane slike u: Život umjetnosti* 29-30, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1980., str. 78-88; Marija Mirković, *Marijin lik u baroknom slikarstvu kontinentalne Hrvatske* u: Adalbert Rebić (ur.), *nav. dj.*, 1988., str. 225-235; Lelja Dobronić, *Marijina svetišta i likovi u Zagrebu i okolici u XVII. i XVIII. stoljeću* u: Adalbert Rebić (ur.), *nav. dj.*, 1988., str. 236-250; Ivana Prijatelj Pavičić, *nav. dj.*, 1998., str. 35-39 (za područje Dalmacije); Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2000., str. 155-160; Mirjana Repanić-Braun, *Paulus Antonius Senser – osječki slikar ili slikar iz Pečuha?* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 24, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 165-170; Mirjana Repanić-Braun, *nav. dj.*, 2004., str. 214-215.

509 Ulje na platnu, 150 x 112 cm. Virovitica, Zbirka franjevačkoga samostana sv. Roka. U vrijeme narudžbe najugledniji član obitelji je isusovac, teolog i povjesničar Franjo Ksaver Pejačević »[...] rođen u Osijeku 15. srpnja 1707. u obitelji koja je g. 1760. dobila barunstvo, a 1772. grofovstvo. U Isusovački je red stupio u Beču g. 1722., bio mu je istom 15

dnu zahvaljuju joj na pomoći u nevolji i na ispunjenoj milosti (barunskom naslovu?): »AD MARIAM AUXILIATRICEM CUM TRIBULARE R CLAMAVI ET CLEMENTIA SUA EXAUDIT ME – EX VOTO 1760 M:A:L:B: che Pejacsovicz N. T. Familia.«⁵¹⁰

Na oltarnoj slici [133]⁵¹¹ uz svetište crkve sv. Mihovila u Tvrđi u Osijeku Mirjana Repanić-Braun (2000.) prepoznala je kist Paulusa Antoniusa Sensera. Umjetnik ponavlja postupak slike umetnute u sliku, ali on je proveden kao iluzija, jer je cijela oltarna pala jedinstveni rad, vremenski i autorski. Središnji motiv, kopija po proslavljenjnoj Cranachovoj *Bogorodici Umilnoj* iz Innsbrucka, dio je šire zamišljene vizije nebeske proslave u kojoj se slika Marije Pomoćnice javlja na oblacima, nad crkvom i vedutom Tvrđe u Osijeku, a anđeli ju krune slikanom habsburškom krunom. Kao u slučaju Marijina ikonografskoga pratipa Nikopoia (ili Kyriotissa), koja je pratila »bizantske careve i njihove vojskovođe u ratovima«,⁵¹² ovaj milosni tip Eleouse, kao i tip Hodegitrije, Voditeljice na putu (primjerice, slika *Marije Snježne* koja je dopratila Eugena Savojskoga do Petrovaradina), postali su zalag pobjede, ali pod znakom habsburškoga dvora, njegovih ratnika i vojujuće Crkve (lat. *Ecclesia militans*).

Milosrdni sveci

Tridentska odluka o čašćenja Bogorodice prihvaćena je u hrvatskoj umjetničkoj baštini kroz njezine brojne tipove, različite kultove i ikonografska rješenja. Na isti način, po tridentskom napatku, ikonografija je promicala druge vjerske istine kroz odabir, tumačenje i naglasak na određenim temama. Vizualne poruke trebale su biti jasne, razumljive i izravne, poput svetačkih uzora:

»Protiv protestanskoga nauka o *sola fides*, Sabor je odredio da treba 'vjernicima ponuditi vječno spasenje bilo kao milost... bilo kao naknadu koja im se daje zbog dobrih djela...'. Umjetnost je umnožila prizore svetaca milosrđa i dobročinstava.

godina i 3 mjeseca. Mnogo je godina bio profesor, najprije filozofije, pa teologije na visokim školama u Zagrebu, Trnavi, Beču, najdulje na sveučilištu u Grazu, gdje je dvije godine predavao kanonsko pravo, šest godina spekulativnu teologiju i ujedno pet godina bio dekan Teološkoga fakulteta, a zatim četiri godine kancelar Sveučilišta (1755.-1759.). Od g. 1759. do 1773. obavljao je službu rektora u Zagrebu (2 puta), Pečuhu i Požegi, gdje je umro (po Šišiću, 7. listopada 1781.) kao naslovni opat Presvetoga Trojstva u Petrovaradinu.« Miroslav Vanino, *nav. dj.*, 2005., str. 383. Svi autori koji spominju virovitičku sliku izdvajaju njezin osobiti stilski značaj, primjerice: »Iznimka je slika iz dvorske kapele 'Marije Pomoćnice' koja je nabavljena u Beču 1760. Krhka Madona kompozicijom spada među Madone koje slijede model renesansne Cranachove Madone Pomoćnice, ali u jednoj pomodnoj rokoko varijanti profinjene ljepote s nježnim licem i krotkim velikim očima, blijede i krhke figure majke s djetecom. Slikar je modelirao crvenu odjeću i plašt u metalnim širokim lomovima oko vitkog tijela žene, a krasne ruke kao i cjelokupna impostacija figure i kolorit odaju dobrog slikara.« Đurđica Cvitanović, Ivo Lentić, Dinka Romaj, *Barok u Virovitici*. Katalog izložbe. Virovitica: Centar kulture Virovitica, 1986., str. 11.

510 Ivy Lentić-Kugli, *nav. dj.*, 1971., str. 20-21. Zbog slikarske vrsnoće autorica je pretpostavila da neznani slikar dolazi iz bečkoga umjetničkoga kruga.

511 Ulje na platnu, 178,5 x 98,5 cm. Za atribuciju usporedi: Mirjana Repanić-Braun, *nav. dj.*, 2000., 166, 167.

512 Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 1979., str. 428 [Branko Fučić].



134.
Joannes Eisenhart, *Kralj Ladislav zaštićuje udovice i siročad* (oko 1690.), Zagreb, Muzej grada Zagreba.

135.
Joannes Eisenhart, *Kralj Ladislav dijeli milostinju* (oko 1690.), Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.



Španjolski su slikari prikazivali sv. Tomu iz Villanueve, sv. Ivana od Boga, sv. Karla Boromejskoga, sv. Elizabetu Ugarsku i druge svece. Caravaggio je naslikao svojih *Sedam djela milosrđa* za napuljsku crkvu Pio Monte della Misericordia.⁵¹³

U skladu s navedenim milosrdnim svecima *par excellence*, na znakovito odabrani blagdan sv. Elizabete Ugarske⁵¹⁴ 1688. godine, kanonik i lektor Ivan Josip Babić te bikap Aleksandar Ignacije Mikulić sklopili su s kiparom Ivanom Komer-

513 »Contro la dottrina protestante della *sola fides*, il Concilio aveva definito che 'bisogna proporre ai fedeli la salvezza eterna sia come grazia ... che come ricompensa concessa per le opere buone ...'. E l'arte moltiplicò le rappresentazioni dei santi della carità e della beneficenza. I pittori spagnoli presentarono san Tommaso di Villanueva, san Giovanni di Dio, san Carlo Borromeo, santa Elisabetta di Ungheria, ecc. Il Caravaggio dipinse le sue *Sette opere di misericordia* per la chiesa napoletana del Pio Monte della Misericordia.« Juan Plazaola, *nav. dj.*, 1997., str. 100.

514 Usp. Gábor Klaniczay, *Proving sanctity in the canonization processes (Saint Elizabeth and Saint Margaret of Hungary)* u: Gábor Klaniczay (ur.), *Procès de canonisation au Moyen Âge: aspects juridiques et religieux. Medieval canonization processes: legal and religious aspects.* Zbornik radova Wallenbergova seminara održana 8.-11. veljače 2001. Rim: École

steinerom ugovor za spomenuti oltar posvećen osnivaču zagrebačke biskupije, ugarskomu kralju i svecu Ladislavu (oko 1040. – Nyitra 1095.).⁵¹⁵ Po željama naručitelja, neposredno nakon toga ljubljanski slikar Joannes Eisenhart u ciklusu slika za oltar kralja i osnivača zagrebačke biskupije odabire teme u kojima je Ladislav prikazan kao milosrdni svetac: *Kralj Ladislav zaštićuje udovice i siročad* [134]⁵¹⁶ i *Kralj Ladislav dijeli milostinju* [135],⁵¹⁷ preoblikujući velikana iz obitelji Arpadovića, kanoniziranoga daleke 1192. godine, u poslijetridentskoga sveca.

Sv. Josip

Teologija je u ikonografiji našla korisnu saveznicu i kada je sve u jednom trebalo upozoriti na uzor kršćanskoga laika, oca obitelji i vrijednost sakramenta bolesničkoga pomazanja. Kao dio rastuće teološke i liturgijske popularnosti sv. Josipa, njegova je ikonografija sve prisutnija.⁵¹⁸ U opusu Valentina Metzingera ta je poslijetridentska pobožnost često nalazila odjeka. Prikazuje ga, na primjer, kao nježnoga skrbnika na oltarj pali *Sv. Josip s djetetom Isusom* (oko 1734.) u nekoć isusovačkoj crkvi, a sada katedrali sv. Vida u Rijeci, ili u trenutku kada mu Isus uzvraća na skrbi kruneći ga, kao na slici *Dijete Isus kruni sv. Josipa* [136]⁵¹⁹ u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt (1735.). Sentimentalizam u odnosu Josipa i Isusa otkriva, međutim, kako je oštrica protureformacije, koja je Josipa ikonografski promicala i osamostalila, u Metzingerovu tumačenju svjesno ustupila mjesto dopadljivoj vizualnoj pobožnosti.⁵²⁰ Tu pojavu opažamo i kod drugih suvremenih slikara. Arhiđakon i vikar povijesne Osorske biskupije⁵²¹ Ioseph (Josip) Milanese u počast svom nebeskom zaštitniku naručuje 1729. godine oltarnu palu *Sv. Josip s*

française de Rome, 2004., str. 117-148; AA. VV., *Il Culto e la Storia di Santa Elisabetta d'Ungheria in Europa* u: László Csorbá, Gyöngyi Komlóssy (ur.), *Annuario 2002-2004. Conferenze e convegni*. Rim: Accademia d'Ungheria in Roma, Istituto storico »Fraknói«, 2005., str. 199-298.

515 Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2000. a, str. 101, i poglavlje *Traktati i naručitelji – ikonografske teme nakon Tridentskoga sabora* u ovoj knjizi.

516 Ulje na dasci, 166,5 x 109,5 cm. Zagreb, Muzej grada Zagreba.

517 Ulje na dasci, 167 x 109 cm. Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.

518 Usp. Ivan Šaško (prev. i ur.), *nav. dj.*, 2003., br. 218-223, str. 177-180. Dinamični rast i širenje pučke pobožnosti spram toga sveca ulaze u znatno širu pojavu: »U poslijetridentskome razdoblju odnos između liturgije i pučke pobožnosti predstavlja djelomice nova obilježja: Liturgija ulazi u razdoblje izjednačenosti i snažne statičnosti; suprotno njoj, pučka pobožnost doživljava izniman razvoj.« br. 41, str. 46, 47.

519 Ulje na platnu, 202 x 154 cm. U potpisu: »Valentin Metzinger / 1735« Prije smještena u zagrebačkoj katedrali (do 1880.), a potom u crkvi sv. Ivana Krstitelja na Novoj Vesi. Otkupljena za Muzej 1931. godine. Usp. Anica Cevc, *nav. dj.*, 2000., str. 120, 128, kat. 84, 94.

520 O Josipovoj ikonografiji nakon Tridentskoga sabora usporedi: Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 313-325; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints II*. Pariz: Presses universitaires de France, 1958., str. 752-760.

521 Milanese naručuje oltarnu palu u vrijeme osorskoga biskupa Nikole Drasića iz Splita, a osorsku biskupiju (sada Osorski dekanat) dokinuo je papa Leo XII. bulom *Locum beati Petri* 29. VI. 1828. godine, i pripojio ju Krčkoj biskupiji. Usp. AA.VV., *Opći šematizam Katoličke crkve u Jugoslaviji*. Zagreb: Biskupska Konferencija Jugoslavije, 1974., str. 455.



136. Valentin Metzinger, *Dijete Isus kruni sv. Josipa* (1735.), Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.

137. Nicola Grassi, *Sv. Josip s djetetom Isusom* (1729.), Osor, nekoć katedrala sv. Gaudencija, sada župna crkva sv. Marije.



djetetom Isusom [137]⁵²² za stolnicu sv. Gaudencija, a sada župnu crkvu sv. Marije. Slikar Nicola Grassi (Formeaso di Zuglio, Udine 1682. – Venecija 1748.) za sv. Josipa posuđuje Bogorodičinu ikonografsku situaciju: stoji na globusu, »ogrnut« je svjetlošću, nježno privija k sebi Dijete i pomaže mu pridržati ljiljan i križ, razmatrajući ga zajedno. Klanjaju im se anđeli, a jedan od njih razmotao je natpis »REFUGIUM AGONIZANTIUM« (Utočište umirućih), misli koje su naručitelju morale biti na umu s obzirom da njegova grobnica pred oltarom nosi natpis s datumom smrti te, 1729. godine (3. travnja).⁵²³ Sa sentimentalnošću koju je Rodolfo Pallucchini sazeo u stilskoj sintagmi »patetični rokoko« (tal. *il rococò patetico*),⁵²⁴ Grassi i Metzinger – premda drugačijih škola i dosega – pokazuju istu promjenu koja je zahvatila

522 Ulje na platnu, oko 180 x 90 cm. Za atribuciju usporedi: Radoslav Tomić, *Slika Nicole Grassija u Osoru u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1992., str. 139-141.

523 Za transkript teksta na grobnici usporedi: Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 140.

524 Usp. Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*. Tomo primo. Milano: Electa, 1994., str. 511.



138. Bartolomeo Litterini, *Smrt sv. Josipa* (1725.), Dubrovnik, isusovačka crkva sv. Ignacija.

poslijetridentsku ikonografiju u tumačenju sv. Josipa, jednoga od najvažnijih zaštitnika vjernih težnji za spasom duše za vječnost. Tko je to mogao zastupati bolje od njega, Isusova skrbnika, a time i suradnika u Božjoj zamisli, toliko važna i poštovana da su mu uz bolesničku postelju bdjeli Marija i sâm Krist?

Josipov uzor pobožne i blage smrti u XVIII. stoljeću pratimo na nizu oltara koji niču od juga do sjeverozapada i istoka Hrvatske. Isusovačka crkva sv. Ignacija u Dubrovniku, u godini dovršetka gradnje dobila je oltar sv. Josipa i na njemu sliku *Smrt sv. Josipa* [138]⁵²⁵ slikara Bartolomea Litterinija (Venecija 1669. – 1748.). Naručitelj i titular oltara ponovno su imenjaci: »Zaslugom magistra Josipa Stefaniija, koji je, inače rodnom Mlečanin, vrlo volio Dubrovnik i pet godina bio profesor drugoga tečaja, dobio je kolegij g. 1725. lijepu sliku svetoga Josipa, koju je napravio Litterini u Mlecima.«⁵²⁶ Po narudžbi kaptolskoga ceha postolarā i pojasarā, za svečev oltar u crkvi sv. Marije na Dolcu u Zagrebu slovenski slikar Anton Cebej (Šturje, Ajdovščina 1722. – ? 1774.) naslikao je oltarnu palu *Smrt sv. Josipa* [139].⁵²⁷ Potpisao ju je i datirao godinu dana prije smrti: »Ant: Zebeÿ pinx: 1773.«

Pozornost spram ikonografije i hagiografije vezane uz sv. Josipa u razdoblju nakon Tridentskoga sabora doživjela je takav rast da joj je teško naći usporediv primjer, pa Josipa možemo s pravom proglasiti poslijetridentskim ikonografskim čudom. Do kraja srednjega vijeka nisu mu se posvećivali ni

oltari, a kamoli crkve, a znakovita je i primjedba Louisa Réaua (1958.): »Ime Josip bilo je praktički nepoznato u srednjem vijeku. Tek od početka XVII. stoljeća ono je davano velikašima, pa čak i portugalskom kralju ili carevima habsburške dinastije.«⁵²⁸ Dominikanac i nadbiskup Genove, Jacobus de Voragine (Varazze, oko

525 Ulje na platnu, 328 x 184 cm.

526 Miroslav Vanino, *nav. dj.*, 1987., str. 83. Slikarev sabrani opus za hrvatske naručitelje objavio je Radoslav Tomić, *Djela Bartolomea Litterinija u Dalmaciji u: Peristil* 47, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004.a, str. 43-66. Usp. također literaturu koju navodi.

527 Ulje na platnu, 180 x 101 cm. Slika je 1908. godine uklonjena s oltara sv. Josipa i prešla u privatno vlasništvo, a potom u Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu, gdje se nalazi od 1935. godine. Usp. Ferdinand Šerbelj, *Anton Cebej. 1722-1774*. Ljubljana: Narodna galerija, 1991., str. 19, 91, 92, 170, kat. 48.

528 »Le prénom de Joseph était pratiquement inconnu au Moyen-âge. C'est seulement à partir du XVII^e siècle qu'il est donné à des grands seigneurs et même à des rois de Portugal ou des empereurs de la dynastie des Habsbourg.« Louis Réau, *nav. dj. [II.]*, 1958., str. 756.



139.
Anton Cebej, *Smrt sv. Josipa*
(1773.), Zagreb, Muzej za
umjetnost i obrt.

1230. – Genova 1298.) u najslavnijoj srednjovjekovnoj hagiografskoj zbirci *Zlatna legenda* (lat. *Legenda aurea*) rijetko spominje sv. Josipa i to samo kao pratitelja, jer nije imao blagdana niti mu se ime zazivalo u molitvama. Ozbiljniju liturgijsku, a potom i ikonografsku prisutnost začeo je francuski teolog, propovjednik, rektor i jedan od sudionika ekumenskoga sabora u Konstanzu (1414. – 1418.), Jean de Charlier de Gerson (Gerson, Reims 1363. – Lyon 1429.).⁵²⁹ Njegov spjev *Josephina* odigrao je važnu ulogu za pojavu pobožnosti sv. Josipu,⁵³⁰ o čemu obaviješteno piše još Antun Kanižlić, poznavajući uz to i tradiciju Josipova kulta među koptskim kršćanima te osobitu pobožnost Terezije Avilske koja je svoj poduhvat reformacije karmelićanskoga reda i osnutak novih samostana stavila pod svečevu zaštitu.⁵³¹ Još je jači Josipov ikonografski prodor potaknuo dominikanac Isidorus Isolanus (de Isolanis; Milano, oko 1480 – 1528.) djelom u kojemu izlaže cjeloviti pregled darova sv. Josipa – *Summa de donis sancti Ioseph* (Rim, 1522.) – a među njima prenosi i opis svečeve blažene smrti prema rukopisu za koji navodi da se zadržao među vjernicima na Istoku, a jedan ga je od njih preveo s hebrejskoga na latinski 1340. godine.⁵³² Iako nije utvrđeno o kojem je rukopisu bila riječ, Isolanusov opis nadahnut tim latinskim prijevodom odgovara apokrifnom evanđelju *Historia Josephi fabri lignarii* (*Povijest Josipa stolara*) koje je u arapskoj redakciji u Parizu pronašao, a zatim i objavio (Leipzig, 1722.)

529 Usp. Émile Mâle, *nav. dj.*, 1951. [1932.], str. 313-325. Gersonov suvremenik, franjevački teolog, pisac, propovjednik i svetac, Bernardin Sijenski također je promicao čašćenje sv. Josipa.

530 Problem autorstva Gersonova rukopisa (1418.) koji je tiskan nakon njegove smrti, ali vrlo brzo po početku tiskarstva (Poitiers: Jean Bouyer, oko 1470.-1480.), a potom i u brojnim kasnijim izdanjima, razmotrio je Daniel Hobbins, *The Schoolman as Public Intellectual: Jean Gerson and the Late Medieval Tract* u: *The American Historical Review* 5, 108, Bloomington, Indiana: American Historical Association, December 2003., str. 1308-1337. Usp. također literaturu koju navodi.

531 Kanižlić otkriva kasnu pojavu Josipova čašćenja: »[...] koga nisctnemanje kasno pocse Carqua svetiti po osobitom nastojanyu pribogolyubnoga u Parixu Naucsitelya Ivana Gersona, kojije preminuo, godiscte od Narogyenya Isukarstova 1429. Mlogoje pomogla bogolyubnost Svete Theresie prema Svetomu Jozipu, za rasciriti slavu nyegovu. Koptiani, i druge istocsni puci i nikoje Talianske Carqve svete nyegov Blagdan na dvadeseti dan miseca Sarpnya, illiti Julia.« Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. 553.

532 Usp. Isidorus Isolanus, *Summa de donis sancti Ioseph auctore fr. Isidoro de Isolanis ord. Praed.; denuo edita cura fr. Ioachim Ioseph B. Romae Ex Typ. Polyglotta S. C. De Propaganda Fide*, 1887. [1522.], 4. dio, glava IV., str. 288.

švedski filolog i protestantski biskup Göteborga, Georg Wallin (Visby, Gottland 1686. – Göteborg 1760.), s prijevodom na latinski.⁵³³ Potom je u XIX. stoljeću identificirana i objavljena i starija, koptska redakcija istoga apokrifa prema rukopisu iz Vatikanske knjižnice.⁵³⁴ Svima njima zajednička je osoba koja pripovijeda o Josipu, a to je Krist sâm. Najprije govori o dobi u kojoj je Josip umro:

»Zbir životnih dana moga oca, blaženoga časnoga starca Josipa, bijaše sto i jedna-naest godina, kako je to odlučio moj dobri Otac.«,

a potom opisuje samu smrt:

»Ja također, prijatelji moji, sjedoh uz njegovo uzglavlje, dok Marija, moja majka, sjede kraj nogu. On upriješe pogled na moje lice, ali ne mogaše govoriti jer ga je nadvladala smrt. [...] Onda ja ustah i uputih molitvu mom najmilosrdnijem Ocu, kazavši: 'Oče moj i oče svega milosrđa, oče istine! Oči koje vide, uho koje čuje, poslušajte mene, vašega sina, koji vas pokorno moli za djelo vaših ruku za moga oca Josipa, da pošaljete veliki zbor anđela s Mihaelom, djeliteljem dobrote, i Gabrielom, glasnikom svjetlosti, da otprate dušu moga oca Josipa dok ne prijeđe sedam vjekova tame. [...] Kada umrije, ja ga zagrlih, anđeli uzeše njegovu dušu i staviše ju u nježnu svilenu tkaninu. [...] Zbog sila koje bijahu na putu, povjerih njegovu dušu skrbi Mihaela i Gabrijela, dok su anđeli pjevali pred njom sve dok ju nisu vratili mom dobrom Ocu.«⁵³⁵

Josipova smrt, utjeha Marije i Isusa u smrtnim mukama, a onda i siguran pūt duše k Bogu uz pomoć nebeske vojske, u ikonografiji su protumačeni upravo na temelju te apokrifne pripovijesti čiji izvori sežu u prva stoljeća kršćanstva, najvjerojatnije iz hebrejsko-kršćanske redovničke kulture u Palestini i Transjordaniji koja je posebnu pozornost posvećivala pogrebnim obredima.⁵³⁶ Iako nisu

533 Georg Wallin, *Qissat Yūsuf al-najjâr sive Historia Josephi fabri lignarii*. Lipsiae Andreae Zeidler, 1722.

534 Usp. Luigi Moraldi (ur.), *nav. dj*, 1991., str. 313.

535 »La somma dei giorni di vita di mio padre Giuseppe, vegliando benedetto, fu di centoundici anni, come aveva ordinato il mio buon Padre. (15, 1) Io pure, amici miei, mi sedetti al suo capezzale, metre Maria, mia madre, si sedette ai suoi piedi. Egli fissò gli occhi sul mio viso, ma non poté parlare essendo dominato dalla morte. (19,1) Allora io mi alzai ed elevai una preghiera al mio misericordiosissimo Padre, dicendo: (22, 3) 'Padre mio e padre di ogni misericordia, padre della verità! Occhio che vede, orecchio che ascolta, ascoltate me, vostro amato figlio, che vi supplico per l'opera delle vostre mani, per mio padre Giuseppe, affinché mandiate un numeroso coro di angeli con Michele, dispensatore di bontà, e Gabriele, messaggero di luce, ad accompagnare l'anima di mio padre Giuseppe fino a tanto che oltrepassi i sette eoni delle tenebre. (22,1) Quando rese lo spirito, io l'abbracciai, gli angeli presero la sua anima e la misero in un delicato tessuto di seta. [...] A motivo delle potenze che erano sul sentiero, feci custodire la sua anima da Michele e da Gabriele, mentre gli angeli cantavano davanti ad essa fino a quando la riportarono al mio buon Padre.« *Storia di Giuseppe falegname (Recensione copto-bohairica)* u: Luigi Moraldi (ur.), *nav. dj*, 1991., str. 341, 344-347.

536 Izvori kulta Josipove smrti tamo su ili nastali ili su oblikovani na način koji je utjecao na kasniju ikonografiju: »L'ambiente originario pare che sia monastico, o almeno il testo fu ritoccato in questo senso, in una atmosfera ebreo-cristiana con interessi nei riti funerari.« Luigi Moraldi (ur.), *nav. dj*, 1991., str. 316.

priznati kao službeni nauk Crkve, apokrifi su u ikonografiji popunjavali – baš kao ovdje – pripovjedne »praznine« kanonskih tekstova. Josip u Novom zavjetu ne izgovara niti jednu riječ. Spominju ga tri evanđelja (Matejevo, Lukino i Ivanovo), a šturi pripovjedni podatci o tom šutljivom Isusovom zemaljskom ocu ukratko prenose njegovu ulogu u tajni Isusova rođenja, ponajviše u bijegu u Egipat, a napuštaju ga posve nakon pronalaska dvanaestogodišnjega Isusa u Hramu, pa su datum i mjesto Josipove smrti bili predmet teoloških domišljanja. Evanđelja mu čak različito nazivaju oca u genealogijama, jednom »Matanu se rodi Jakov, *Jakovu* se rodi Josip, muž Marije, od koje se rodi Isus koji se zove Krist« (Mt 1,16), a drugi put »Kad je Isus nastupio, bilo mu je oko trideset godina. Bijaše – kako se smatralo – sin Josipov, sin *Elijev*, Matatov [...]« (Lk 3, 23-24). Hagiografski podatci na kojima se oblikovala ta nova pobožnost bili su posredni, kako upućuje Kanižlić:

»P. Kadaje preminuo Jozip? O. Baronio i svi skoro naucsitelyi, govore, daje prie preminuo, nego je Jsukarst pocseo pripovjedati; jerbose nigdi od nye ga poslie Evangeliste nespominaju, ni na piru u Kani Galilejskoj, niti onda kadje Isukarst pripovidaao. U Evangelyu Svetoga Luke nesctiemo: *Otac tvoj, Mati tvoja, i brachja tvoja stoje na dvoru*: nego samo: *Mati tvoja, i brachja tvoja* po niedanse nachim od Svetoga Jozipa nespominajuchi.«⁵³⁷

Martyrologium Romanum i Trajni gregorijanski kalendar

U osvrtu na Josipovu hagiografiju Kanižlić se poziva na veliki crkveni autoritet, kardinala i povjesničara, oratorijanca Cesara Baronija (Caesar Baronius; Sora 1538. – Rim 1607.), redaktora izdanja *Martyrologium Romanum* iz 1586. godine.⁵³⁸ Taj kalendarski razdijeljen službeni popis blagdana posvećenih svetim mučenicima izdan je prvi put 1583. godine (lat. *editio princeps*). Popravljeno izdanje sljedeće je godine papa Grgur XIII. proglasio službenim za cijelu Crkvu. Na nadnevku 19. ožujka (lat. *19 Martii*) upisan je blagdan sv. Josipa čiji je ugled rastao svakim papinskim pontifikatom i na posljetku narastao do vrijednosti zaštitnika cijele Crkve.⁵³⁹

537 Antun Kanižlić, *nav. dj.*, 1759., str. 552. Kanižlić kada se pita (i potom odgovara) o uzrocima Josipove šutnje u novozavjetnim knjigama: »P. Zaseto, kako dosada vidimo, ni u Evangelyu nenahodise, daje Jozip ikada ocisto s-Isukarstom govorio, nego sve Blaxena Divica Maria? O. Zato morebiti, jerbo zarad velike poniznosti szcinioje sebe nevriddna i nedostojna, kojibi ocisto govorio s-Jsukarstom. Spominyaoeje on dobro, daje samo Otac secinyeni, a Maria pako mater prava; i zatoje nuyu kanoti dostojniu pustio, da s-Jsukarstom Sinom svojim govori.« Ibidem.

538 Cesare Baronio, *MARTYROLOGIUM ROMANUM / AD NOVAM KALENDARII RATIONEM, Et Ecclesiasticæ historiæ veritatem restitutum. GREGORII XIII. PONT. MAX. IVSSV EDITV. ACCESSERVNT NOTATIONES Atque Tractatio de Martyrologio Romano. AVCTORE CAESARE BARONIO SORANO Congregationis Oratorÿ Presbytero.* Romæ Ex typographia Dominici Basæ, 1586.

539 Voditelj Vatikanske knjižnice i ljubitelj grčke kulture, kardinal Guglielmo Sirleto (Guardavalle, Calabria 1514. – Rim 1585.) vodio je po nalogu pape Grgura XIII. rad na prvom izdanju *Rimskoga martirologija*. Na temelju Grgurova (Sirletova) izdanja, Baronio je redigirao Martirologij. Nova izdanja potvrdili su pape Urban VIII. i Klement X., a

Neposredno prije Martirologija, Grgur XIII. proveo je još jednu promjenu, iznimno važnu za red u liturgijskoj godini: dovršio je rad koji su počeli njegovi prethodnici i proveo kozmičku promjenu novoga mjerenja vremena. Novi kalendar objavljen je 1582. godine i poznat je po njegovu imenu kao *CALENDARIVM GREGORIVANVM PERPETVVM* (*Trajni gregorijanski kalendar*). Nakon ispuštanja deset dana od 5. do 14. listopada 1582., trajnost i sustavnost gregorijanskoga kalendara razriješana je uvođenjem prijestupnih godina. Premda je upućen *svom kršćanskom svijetu* (lat. *universo orbi Christiano*) i katoličke su ga države prihvale, nije odmah i posvuda dočekan s dobrodošlicom: »Protestantske ga države nisu slijedile više od stoljeća.«⁵⁴⁰ Zajedničko mjerenje vremena gregorijanskim kalendarom – neophodno za komunikaciju, trgovinu i različite druge potrebe – postupno je globalno prihvaćano i danas je zajedničko *universo orbi*, kao trajno naslijeđe poslijetridentskih reformi, a stariji julijanski, potom židovski, muslimanski i drugi kalendar i zadržani su u vjerskom životu.⁵⁴¹

ponovnu je redakturu proveo Benedikt XIV. 1749. godine. Zbog mnoštva svetaca, a ograničenoga broja dana, na pojedini se datum Crkva spominje i po nekoliko desetaka svetaca, a onaj koji je naveden kao prvi, »titular« je blagdana koji se opće slavi. Za datum 19. ožujka danas je to spomendan sv. Josipa: »In Judaea natalis sancti Joseph, Sponsi beatissimae Virginis Mariae, Confessoris; quem Pius Nonus, Pontifex Maximus, votis et precibus annuens totius catholici Orbis, universalis Ecclesiae Patronum declaravit.« Vrhunac Josipove svetačke slave bilježi XIX. stoljeće, ali na tragu njegove poslijetridentske popularnosti: papa Pio IX. (16. lipnja 1846. – 7. veljače 1878.) – koji je sazvaio Prvi vatikanski sabor (1869.-1870.) i proglasio dogmu o Bezgrješnom začecu (1854.) – promaknuo je sv. Josipa u zaštitnika cijele Katoličke crkve (1870.).

540 »Protestant states did not follow suit for more than a century.« John Norman Davidson Kelly, *The Oxford Dictionary of Popes*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986., str. 271.

541 Za povijest kalendara usporedi: Zvonimir Šikić, *Knjiga o kalendarima*. Zagreb: Profil, 2001. O problemima usklađivanja datuma kršćanskih blagdana usporedi: Ante Crnčević, *Teološka, simbolička i kalendarska pozadina u određivanju datuma Uskrsa u: Živo vrelo: liturgijsko-pastoralni list 4/XIII.*, Zagreb: Hrvatski institut za liturgijski pastoral pri Hrvatskoj biskupskoj konferenciji, 2006., str. 8-12; Ivan Šaško, *Kada će svi kršćani slaviti Uskrs istoga dana? Kalendarsko pitanje s teološkom pozadinom*. Ibidem, str. 13-17.

Znakovi u prostoru

Vjerski identitet i javni prostor

Kada je Cesare Ripa u opisu za pojam »Uzvišenost slave« razložio podrijetlo alegorijske sintagme sastavljene od stupa i figure postavljene na njega, politička je ikonografija već stoljećima poznavala moć javnoga spomenika:

»Uzvišenost slave. Neka se stavi jedan kip na veliki prelijepim reljefom ukrašeni stup. Taj lik neka desnom rukom drži lovorov vijenac, a lijevom koplje. Rimljani su običavali uzdignuti svoje najodličnije građane na uzvišenost slave njima u čast klešući kipove na stupovima. [...] Želeći ukazati kako je zaslužan da bude uzdignut iznad drugih na uzvišenosti slave, stoga su se pravili spomenuti kipovi na stupovima, kao što veli Plinije: *Columnarum ratio erat, attoli supra ceteros mortales* (razlog podizanja stupova bijaše uzdignuti se iznad ostalih smrtnika) (*Naturalis historia* 34, 27). Nalik ovom našem liku i sada se u Rimu mogu vidjeti dva stupa, jedan cara Trajana sa zavojitim reljefom, visok 123 stope, drugi, iznutra također zavojit, cara Antonina, visok 175 stopa. Na njegovom vrhu bijaše postavljen goli kip koji desnom rukom drži vijenac, a lijevom koplje, kao što se vidi na njegovom medaljonu. Sada je na Antoninovu stupu brončani i pozlaćeni kip sv. Pavla, a na Trajanovu je kip sv. Petra, postavljeni po nalogu pape Siksta V. na slavu dvojice svetih apostola jer oni su dva uzvišena stupa na kojima je utemeljena sveta Rimsko crkva.«⁵⁴²

Visoko uzdignuti *Sv. Petar* i *Sv. Pavao* vizualno su promijenili značenje spomenika Trajanove i Antoninove slave u trijumf papinskoga Rima nad antičkim.⁵⁴³ Antička se baština nametala pogledu carskom veličinom, monumentalnošću i onda kada se radilo o ruševinama, a poglavito aurom kojom ju je humanistički duh renesanse uzdigao na pijedestal nepresušnoga nadahnuća svakom novom naraštaju koji se zibao u njezinoj kolijevci. Stoga su kršćanski simboli stoljećima nalijegali na antičku (pogansku) baštinu i mijenjali vizualni identitet grada koji je nakon Tridentskoga sabora sve više označen hodočasničkom ulogom i prilagođen nadahnjujućim vedutama koje će vjernici, sjemeništarci na školovanju, ili mladi europski plemići na *grand touru*, ponijeti u sjećanju nakon svoga boravka, osobito na sugestivne scenografije podignute povodom svećanih kanonizacija, jubilarnih proslava i inauguracija novih papa. Međutim, katolička je Europa i po svojim rubovima, a pogotovo u područjima dodira s drugim zajednicama, podizanjem spomenika svecima vidno označavala vlastiti teritorij prema drugim vjerskim identitetima.⁵⁴⁴ Premda stupovi nisu

542 Cesare Ripa, *nav. dj.*, 2000., str. 530, 531;

543 *Trajanov stup*, prva polovina II. st. (Marko Ulpije Trajan † 117.), mramor; Lorenzo Sormani, Tommaso Della Porta, *Sv. Petar*, 1587., bronca. *Antoninov stup*, 180.-193., mramor; Leonardo Sormani, Tommaso Della Porta, *Sv. Pavao*, 1588.-89., bronca.

544 Usp. Marc R. Forster, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany 1550-1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001., osobito poglavlje *The Sacral Landscape and Pilgrimage Piety*, str. 61-105.

naslijeđeni, nego iznova podizani za skulpture koje će biti nositeljice željenih značenja, prostori gradskih trgova, raskrižja ili druga vidna mjesta postaju scenografije u kojima vladar, vladajući stalež ili zajednica kroz javni spomenik iskazuju pripadnost katoličanstvu. Ovisno o mjesnoj tradiciji, moći naručitelja i predviđenu smještaju, njihov ikonografski odabir mijenja se od jednostavih križeva s Raspetim na raskrižjima; kipova sv. Barbare, sv. Mihaela arkandela, a poslije i sv. Josipa u nišama pročelja ili u samostojećim kapelicama, podignutima kako bi udomile te zaštitnike »sretne smrti« (posrednike kojima su se vjernici utjecali kako bi u vječnost krenuli opremljeni sakramentima ispovijedi, pričesti i posljednje pomasti); skulpturā sv. Ivana Nepomuka kao zaštitnika putnicima na mostovima (zbog svoje mučeničke smrti u kojoj je bačen upravo s mosta) a ujedno i podsjetnika na sakramentalnu važnost ispovijedi; sv. Florijana (zaštitnika od požara); do Bogorodice (najčešće tip Bezgrješne) ili skulpturalne skupine Presvetoga Trojstva (uz ostalo, najmoćnijega zaštitnika od kuge) na stupu, koji se češće javljaju u gradovima. Pobožna praksa podizanja javnih znamenja vjere po kojoj su se mramorni, kameni, drveni ili štukaturni prikazi Presvetoga Trojstva našli »na istoj visini« sa svecima, čak s određenom povjerenom zaštitom, bila bi nezamisliva u vremenu prije Tridentskoga sabora. Takvo »izjednačavanje« izrijeком ne bi odobrio ni jedan teolog, a nije imalo potpore ni u tridentским odlukama, ni u teološkim raspravama koje su pratile Sabor, ni u propisanim liturgijskim tekstovima koji su ga slijedili. Pa ipak, upravo način na koji je Presveto Trojstvo na javnim prostorima štovano – usporedivo načinu na koji se časte sveti – teološki je pokazatelj duha vremena. Iza njega stoji ogromni poslijetridentski napor uložen u obranu pobožnosti spram svetaca i u održanje likovnih prikaza, a s te dvije lako prepoznatljive pojave na javnim prostorima bio je iskazivan katolički identitet.

* * *

Neposredan motiv podizanja spomenika često je zavjetan, ali njihova prisutnost u javnim prostorima ima znatno šira značenja od zahvale za uslišanje. U habsburškoj prijestolnici Beču, na Grabenu, po nalogu Leopolda I. a prema projektu Johanna Bernharda Fischera von Erlacha (Graz 1656. – Beč 1723.) dovršili su 1693. godine Lodovico Ottavio Burnacini (Mantova ? 1636. – Beč 1707.) i Paul Strudel (Paulus; Cles 1648. – Beč 1708.) *Dreifaltigkeitssäule*, okamenjenu viziju svetaca, anđela i oblaka na vrhu koje je Presveto Trojstvo [140].⁵⁴⁵ Monumentalni spomenik podignut je kao zahvala za prestanak kuge godine 1679., a nakon opsade Beča 1683. godine, i bio je poticaj za pojavu srodnih javnih znamenja, zamišljenih poput carske narudžbe na Grabenu ili kao slobodnostojeći pilovi.⁵⁴⁶ Uzdižu se diljem Habsburškoga Carstva, od središta gradova do raskrižja seoskih putova. Stoje samostalni ili sa skulpturama na vrhu i uokolo, podignuti u zavjet

545 Mramor, kamen, bakar, pozlata, visina 1800 cm. Za ulogu Fischera von Erlacha Hans Sedlmayr piše kako je u isplatama (računima) od 1687. godine prvo nazivan samo »kipar«, a potom »inženjer«: »In der Rechnungen wird Fischer zuerst nur als 'Bildhauer' bezeichnet, dann als 'Ingénieur'.« Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Beč, München: Verlag Herold, 1956., str. 24.

546 Lat. *pila* (*pilae*, f), stup.



140.
Johann Bernhard Fischer von
Erlach, Lodovico Ottavio
Burnacini, Paul Strudel
*Dreifaltigkeitssäule (Pil
Presvetoga Trojstva, 1693.)*,
Beč, Graben.

uslišanja protiv kuge (kužni pil; njem. *Pestsäule*) ili u čast Blaženoj Djevici Mariji (Marijin pil; njem. *Mariasäule*), ili nekom od mjesno čašćenih svetaca, i postaju središta javnoga vjerskoga života.

* * *

U oporuci plemića Ioannesa Hyacynthya († 1724.), sastavljenoj devet godina prije njegove smrti, posebna je stavka namijenjena za podizanje Marijina pila na Markovu trgu u Zagrebu.⁵⁴⁷ Claudius Kautz izradio je taj »najveći javni spomenik Zagreba, reprezentativno barokno djelo i središnji akcent Gornjega grada i njegova glavnoga trga.«⁵⁴⁸ Doris Baričević (1990.) obradila je kiparev opus, smjestila ga u dinamičnu zagrebačku umjetničku i naručiteljsku sredinu

547 Usp. Juraj Lahner, *Gospin kip na Markovu trgu u Zagrebu u: Obitelj 31-32, X.*, Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima, 1938., str. 437-440.

548 Doris Baričević, *Claudius Kautz, kipar kamenog spomenika Bezgrešnog Začeća Marijina na Markovu trgu u Zagrebu u: Peristil 33*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1990., str. 95.

prve polovine XVIII. stoljeća, a na kraju svoga uvida zaključila da je Kautzov javni spomenik »sigurno najveći i najsloženiji zadatak koji je Gradec u to vrijeme mogao povjeriti jednom domaćem kiparu«. ⁵⁴⁹ Pozornost s kojom je bilježnik Josip Magdić, izvršitelj toga dijela Hyacinthyeve oporuke, pristupio njezinoj provedbi potvrđuje te navode. ⁵⁵⁰ U ugovoru s kiparom iz 1740. godine zadane su mjere i ikonografija kamenoga spomenika u kojoj je Marija prikazana na stupu kao Bezgrješno začće, a u podnožju sa skulpturama sv. Ivana Evanđelista, sv. Ivana Krstitelja, sv. Ivana Nepomuka, sve naručiteljevih imenjaka (premda je u oporuci predvidio tek prva dva), te sv. Josipa, uzora i zaštitnika pobožnih obiteljskih skrbnika. Opremljen je bio bogatim skulptorskim ukrasima – anđelima, reljefima (*Bijeg u Egipat, Krštenje Isusovo*), volutama i biljnim ornamentom – ali i grbovima Zagreba i Hrvatske, što upućuje na političku namjeru da se u gradu postavi važan vjerski simbol. Hyacintyeva se oporučna želja oblikovala u javni spomenik širega značenja. Pred njim su se od 1742. godine zaustavljale procesije, srijedom i subotom molile litanije. Oko spomenika na središnjem gradskom trgu, pod kipom Bezgrješne na kamenoj kugli obavijenoj zmijom, pleo se državni, vjerski, pa i znatno prizemniji sajamski život. Usprkos važnom smještaju i značenju koje je imao, pil je zbog nekvalitetna kamena više puta popravljan, bojan iznova, obnavljan u djelovima, a na posljetku je 1869. godine uklonjen s namjerom da ga zamijeni novonaručena skulptura Antuna Fernkorna, poslije ipak smještena na Kaptolu, pred katedralom, gdje se i danas nalazi.

* * *

Nešto kasnije od oporučne želje Ioannesa Hyacinthya, ali brži u provedbi, pred svojim su samostanom franjevci 1730. godine, na središnjem gradskom trgu u Karlovcu, »staru« kamenu Marijinu skulpturu na zavjetnom kužnom pilu iz 1691. godine odlučili zamijeniti novom [141]. ⁵⁵¹ Za razliku od zagrebačkih naručitelja, koji su Marijin kameni pil naknadno mramorizirali slikarskom iluzijom i tako se približili modernom i skupocjenom skulptorskom materijalu, Karlovčani su svoju skulpturu – također Bezgrješna začća – podigli u mramoru. Za izvedbu su potražili najboljega raspoloživoga majstora (ali ne u gradu, nego na znatno širem području) – Francesca Robbu. ⁵⁵² Od vodećega umjetnika u mramoru zagrebački isusovci naručili su tri godine prije toga oltar za osnivača svoga reda, a Robbina kasnija djela za zagrebačku prvostolnicu naručuju naju-

549 Ibidem.

550 Prijevod dijela oporuke koji se tiče podizanja spomenika objavljen je u: Juraj Lahner, *nav. dj.*, 1938., str. 437. Usp. također Gjuro Szabo, *Slike Zagreba iz četiri stoljeća u: Savremenik IX.*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1914., str. 260-261.

551 »In foro ante Ecclesiam statua lapidea Immaculatae Conceptionis anno 1691⁸ [...] erecta extat.« *Povijest samostana oo. franjevacu i župe presv. Trojstva u Karlovcu* (rukopis), str. IV., prema Anđela Horvat, *O arhitekturi centralnog trga u Karlovcu u: Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1-2, XI.*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1963., str. 78.

552 Doris Baričević, *Una proposta di attribuzione a Francesco Robba u: Janez Höfler (ur.), Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoljeća.* Ljubljana: Založba Rokus, 2000., str. 149-153.

141.
 Francesco Robba, *Gradski pil
 Bezgrješnoga začeca* (1730.),
 Karlovac.



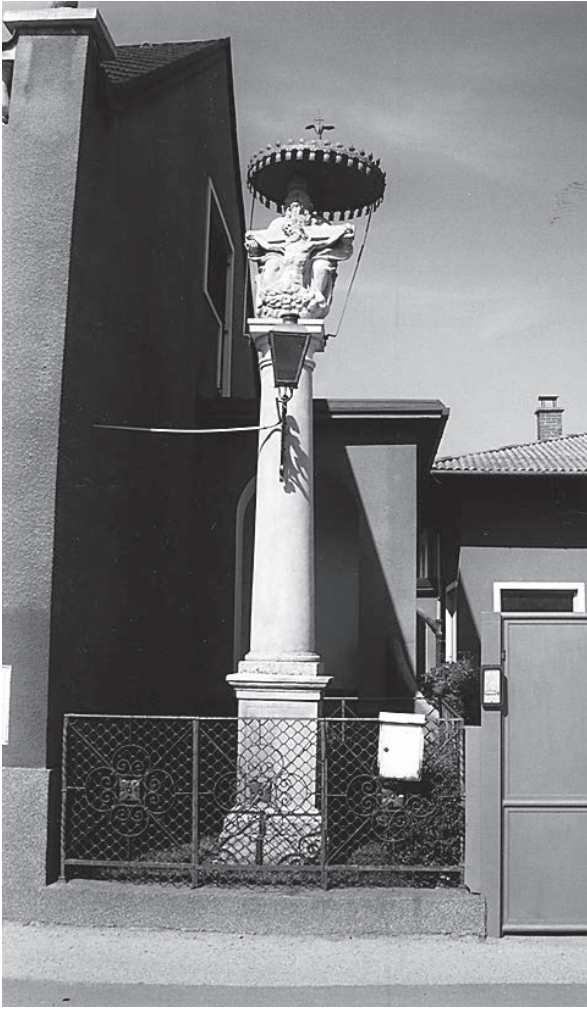
gledniji stanovnici Kaptola. Pozornost s kojom su se franjevci u Karlovcu pobrinuli za Marijin pil svjedoči koliko im je važan bio javni ulog u vjersku identifikaciju vojnoga grada.

Hagiotopografija grada

U Varaždinu je takva briga bila posvećena brojnim javnim spomenicima, a do 1842. godine posebice Marijinu pilu pred isusovačkom crkvom Marijina Uznesenja. Grofovi Draškovići, skloni isusovcima, zaslužni su za tu intervenciju u gradsko tkivo: Gašpar Drašković († 1668.) podigao je *Colossus Marianus*, a 1726. godine obnovio ga je Ivan V. Drašković (? , oko 1660. – Varaždin 1733.), poslije hrvatski ban, koji je svoju čast preuzeo svečanom *inštalacijom* upravo u Varaždinu (1732.).⁵⁵³ Zabilježena je uloga Marijina spomenika u vjerskom životu grada: »[...] onamo dolazi mnogo svijeta u procesijama, a svake subote i uoči Marijinih svetkovina pjevaju ovdje isusovački đaci lauretanske litanije.«⁵⁵⁴ No Marijin pil samo je jedan od javnih spomenika u Varaždinu, jer je grad u poslijetridentskim desetljećima vizualno oblikovao svoj vjerski identitet umnožavajući znamenite pobožnosti. O njihovu broju početkom XIX. stoljeća svjedoči vizitacijski izvještaj zagrebačkoga kanonika i varaždinskoga arhidakona Stjepana

553 Ivan Kukuljević Sakcinski, *Glasoviti Hrvati prošlih vjekova*. Zagreb: Naklada Matice hrvatske, 1886., str. 186, 191.

554 Povjesničar isusovačkoga reda, o. Miroslav Vanino prenosi riječi neimenovanoga suvremenika. Usp. Miroslav Vanino, *nav. dj.*, 1987., str. 482.



142.
Pil Presvetoga Trojstva,
Prijestolje milosti (1682.),
Varaždin.

Šoštareca iz 1808. godine. Osim Marije – koju ikonografski određuje kao Bezgrješnu – i za koju zapisuje da je »in foro gymnasii«, dakle na gimnazijskom trgu, uz tada već bivšu isusovačku crkvu, u izvještaju biskupu Maksimilijanu Vrhovcu on opisuje još osamnaest spomenika koji su varaždinske vedute pretvorili u prepoznatljivu hagiotopografiju katoličkoga grada. Javni gradski prostor Varaždina nadgledao je moćni nebeski zbor:

»[...] prvi je kip biskupa Nikole kod župne crkve. Drugi je kip sv. Ivana Nepomuka 'in ponte superiori' (na gornjem mostu), kuda se iz utvrđenog Varaždina ide preko grabe u Dravsku ulicu. Treći je kip sv. Vinka. Četvrti je opet kip sv. Ivana Nepomuka 'ad pontem inferiorem' (kod donjega mosta), kuda se iz utvrđenog Varaždina išlo u Dugi konec. Peti je kip presvetoga Trojstva 'ad portam inferiorem civitatis' (kod donjih gradskih vrata), tj. prije negoli se dođe na spomenuti most. Šesti je kip sv. Floriania 'in fossato ad villam Milichka dictam in ponte' (kod grabe, preko koje vodi most u tzv. Miličku ulicu). Sedmi je kip bezgrješnoga [sic] začeca bl. djevice Marije 'penes viam cremeterii [sic] s. Floriani' (kod ceste, koja vodi na groblje sv. Florijana). Osmi je kip sv. Ivana Krstitelja u zidanoj kapelici 'ad villam Kapronczensem' (kod Koprivničke ulice). Deveti je kip sv. Obitelji 'in fosato [sic] penes donum Marichianam' (u Grabišću kod Marićeve kuće). Deseti je veliki kip sv. Ivana Krstitelja 'in platea s. Viti' (u Vidovskoj ulici); taj je kip ukrašen

mnogim drugim kipovima. Jedanaesti je kip sv. Trojstva [142]⁵⁵⁵ 'in platea Novaki' (u ulici Novaki). Dvanaesti je kip sv. Antuna Padovanskoga 'in campo superiori' (na gornjem polju). Trinaesti se kip nalazi kod rijeke Drave. Četrnaesti je kip sv. Nikole 'in extremitate plateae Ledina' (na kraju ulice Ledine). Petnaesti je kip 'trpečega' Isusa 'penes viam regiam versus Ludbreg' (kod kraljevske ceste prema Ludbregu). Šesnaesti je kip sv. Ane 'in campo inferiori' (na donjem polju). Sedamnaesti je kip sv. Ivana Nepomuka 'in campo ad pontem Plitvicza' (na polju kod plitvičkoga mosta). Osamnaesti je kip žalosne Majke 'in campo versus Biskupcz' (na polju prema Biškupcu).⁵⁵⁶

555 Kamen, bakar, visina 485 cm, 1682. godine. Usporedi sljedeću bilješku.

556 Rudolf Horvat, *nav. dj.*, 1993., str. 282, 283. Neke skulpture preživjele su kasnija preoblikovanja javnoga prostora i njegove uloge *in situ* ili u muzejskom zaklonu. Primjerice, oštećena skulptura s *Colossus Marianus* iz 1726. godine nalazi se u lapidariju Gradskoga muzeja u Varaždinu; za skulpturalnu grupu Presvetoga Trojstva [142] u ikonografskom tipu Prijestolje milosti Anđela Horvat (1982.) piše: »Kao primjer navodim 485 cm visok pil u Varaždinu iz g. 1682. s oblom kolumnom, na kojoj je grupa

Osim navedenih javnih znamenja, kanonik Šoštarec navodi i tri križa »od kojih se jedan nalazi pred franjevačkom crkvom, drugi na polju, a treći na župnom groblju kod kapele sv. Vida«,⁵⁵⁷ dakle u jednoj jedinjoj župi, što je Varaždin tada bio, nalazila su se dvadeset i dva javna vjerska znamenja. Njima je iz crkvene unutrašnjosti poučna uloga vjerskih prikaza prenesena u zajedničke prostore gradskog života, od ulaska u grad do gradskog groblja, slijedeći tako napatuk o njihovoj koristi po odluci Tridentskoga sabora *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama* (1563.): »ne samo stoga što su ljudi njima upozoreni na blagodati i darove koje im je Krist podijelio, nego i zbog toga što su čuda koje je Bog izveo preko svetaca, i njihovi korisni primjeri, predloženi vjernicima; tako da oni mogu zahvaliti Bogu za te stvari; mogu urediti vlastite živote i vladanje oponašajući svece; i mogu biti potaknuti da se dive i vole Boga, i da njeguju pobožnost.«

Najpoznatiji spomenici hrvatske baštine, proslavljeni zahvaljujući važnosti urbanih sredina u kojima su podignuti, poput pila Presvetoga Trojstva na središnjem trgu Tvrđe u Osijeku koji je dala podignuti »kao zavjet zbog 'pestis Syrmienensis' 1729-1730. udova generala Petraša«,⁵⁵⁸ ili kužnoga pila koji je dva desetljeća poslije podignuo Gabriele Granici na glavnom trgu u Slavonskoj Požegi (1749.), u temeljima nose tridentsku odluku. Za osječki javni spomenik *Presvetoga Trojstva* Miroslav Vanino (2005.) naglašava kako ga je udovica generala Maksimilijana Petraša kao naručiteljica ostvarila »bez sumnje uz savjet i sudjelovanje isusovaca. Temeljni kamen blagoslovio je i položio jedan isusovac g. 1730. Pri svečanosti su u nekoliko mahova grurali topovi.«⁵⁵⁹ Državna potpora vizualnom oblikovanju pojedinih tridentskih odluka i načela pokazala se odlučujućom i u smještaju javnih vjerskih spomenika i u vrsoći odabranih umjetnika, kako naglašava Doris Baričević (2003.):

»Od stranih umjetnika koji klešu kamene kipove u Hrvatskoj ili za Hrvatsku poznati su do sada npr. gradački kipar Vid Königer svojim kipom sv. Jeronima u Čakovcu i Francesco Robba Marijom Imakulatom u Karlovcu (1730/1731), ali njihovu

Prijestolje mudrosti [sic]. Taj kužni pil prenesen je u krnjem sastavu u Optujsku ulicu br. 38, gdje je i sada, zaštićen slikovitim metalnim krovčićem u obliku kišobrana.« Anđela Horvat, *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 261; Ivy Lentić-Kugli (1969.) i Doris Baričević (2003.) navode i neka autorska imena: »U Varažinu je brojnim radovima u drvu i kamenu dominantna kiparska ličnost Ivan Adam Rosemberger. Preporučio se gradu kamenim kipom sv. Ivana Nepomuka (1715/1716) [...] Rosembergerov nešto stariji suvremenik Ivan Pittner možda je autor kamenog kipa Marije Imakulate (1728) pred varaždinskim grobljem.« Doris Baričević, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske* u: *Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 626. Usp. također Ivy Lentić-Kugli, *Nekoliko podataka o varaždinskim kiparima 18. stoljeća* u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske* 4, XVIII., Zagreb: Muzejsko društvo Hrvatske; Podružnica za Hrvatsku Društva konzervatora Jugoslavije, 1969., str. 7-16.

557 Rudolf Horvat, *nav. dj.*, 1993., str. 283.

558 Anđela Horvat, *nav. dj.*, 1982., str. 261. Naručiteljica i datacija (1730.) zapisani su na sjevernoj strani spomenika: »generals petrashII VIDVa erreXIIt CoLossVM«.

559 Miroslav Vanino, *Isusovci i hrvatski narod III. Pučke misije, prekomorske misije, rezidencija Osijek, književni rad*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, Hrvatski povijesni institut u Beču, 2005., str. 355.



143.
Gradski pil sv. Ivana Nepomuka
 (XVIII. st.), Bakar.

djelatnost naslućujemo također kod osječkog spomenika Sv. Trojstva (1729/30), reprezentativnih spomenika sv. Ivana Nepomuka pred dvorcima u Klenovniku, Velikom Bukovcu i Zelendvoru (o. 1766) [...].⁵⁶⁰

* * *

Zalaganje habsburških vladara za gradnju spomenika potaknulo je podizanje javnih vjerskih znamenja, što u gradskom tkivu bilježe i ona primorska mjesta koja su bila izložena njihovom utjecaju, primjerice Senj, čiju je luku nadgledao kip sv. Ivana Nepomuka,⁵⁶¹ Bakar koji ga i danas čuva na visoku postamentu, nedaleko crkve sv. Margarete [143], ili pak središnji dio Istre – Gračišće, Tinjan, Pićan – koji su povijesno pripadali Habsburzima (Pazinska knežija) i do danas čuvaju kamene spomenike sv. Ivanu Nepomuku.

Iohannes de Pomuk (Pomuk, poslije Nepomuk, Pilsen, oko 1340./1350. – Prag 1393.) bio je čašćen samo u Praškoj nadbiskupiji sve dok habsburški vladari Leopold I. i Josip I. nisu potaknuli i promicali proces njegove beatifikacije i kanonizacije, okončane 1729. godine kada je proglašen svecem cijele Crkve. Ipak,

⁵⁶⁰ Doris Baričević, *nav. dj.*, 2003., str. 630.

⁵⁶¹ U opisu Senja, na zapadnoj strani luke, Pavao Tijan (1931.) navodi: »Kip sv. Ivana Nepomučkoga. Podigao je biskup Benedikt Bedeković u početku 18. stoljeća.« Pavao Tijan, *Senj. Kulturno-historijska šetnja gradom po priloženom tlocrtu*. Zagreb: Senjski klub u Zagrebu, 1931., str. 41.

njegov kult i dalje je bio neusporedivo najmoćniji u Habsburškom Carstvu, gdje su od početaka – prvih zapisa Nepomukove hagiografije pa sve do kanonizacije, oltara nad grobom u katedrali sv. Vida u Pragu i javnih spomenika – poticatelji njegove pobožnosti bili vladajući Habsburgovci. O prepoznavanju toga utjecaja na širenje jednoga svetačkoga kulta kao dijela identiteta, svjedoči upravo sudbina bakarskoga spomenika:

»Kip sv. Ivana Nepomuka u prvo vrijeme bio je na oltaru sv. Ivana Nepomuka u crkvi sv. Margarete. G. 1804. popravio ga je gradski kapetanalni [sic] sudac u Bakru Ivan Nep. Thianich. Iznesen je iz crkve i postavljen na trg pred Gradsku kuću, gdje i danas stoji. Potporom Ivana XXII kneza Liechtensteina [sic] Društvo za poljepšavanje grada Bakra popravilo je stup i stepenice ta je na stup postavilo ploču od bijeloga mramora s natpisom. G. 1918. bačena je ta ploča u more, vjerojatno zato što se na njoj spominjalo ime jednog njemačkog kneza. Za vrijeme talijanske okupacije g. 1942. uklonjen je kip s tog mjesta, a g. 1946. restauriran je na istom mjestu i u istom obliku.«⁵⁶²

Iz istoga razloga javni spomenici Ivana Nepomuka u Dalmaciji pod venecijanskom vlašću nisu zabilježeni,⁵⁶³ a u Dubrovniku je njegov monumentalni oltar u katedrali podignut 1758. godine zalaganjem i donacijom biskupa srijemskog i savjetnika carice Marije Terezije Nikole Josipa Gjivovića iz Pelješca, koji je »u pismu iz Beča 16. listopada 1758. godine, molio senat da mu dopusti naprediti štovanje svetog mučenika Ivana Nepomuka u dubrovačkoj stolnoj crkvi gradnjom žrtvenika.«⁵⁶⁴ Svetac dakle u Dubrovnik ulazi zahvaljujući naručitelju bliskom bečkom dvoru.

Nekoliko godina prije (1750.) u Osijeku je pred crkvom sv. Mihaela postavljen »kip sv. Ivana Nepomuka, negda javno štovan u Beogradu.«⁵⁶⁵ U zapisu kroničara Austrijske isusovačke provincije, kojoj je osječka rezidencija pripadala, to »negda« se odnosi na razdoblje nakon što je Eugen Savojski osvojio Beograd (1717.), što znači da je novoosvojeni grad odmah bio dobio javni vjerski (i politički) spomenik.

562 Ivo Marochino, *nav. dj.* 1982., str. 161, 162. Rod knezova Liechtenstein još ne poznaje Ivana XXII., a donator je u naznačenu razdoblju (prije Drugoga svjetskoga rata) mogao biti najdugovječniji vladar kuće, Johann II. koji je umro 1929. godine u osamdeset i devetoj godini, nakon sedamdeset i jedne godine vladavine.

563 »U Dalmaciji mu štovanje ne bijaše rašireno, tek je u Omišu, koji se nalazi na rijeci, proglašen gradskim zaštitnikom, a štovan je u makarskoj crkvi i splitskoj sv. Filipa [...]« Cvito Fisković, *Doprinos biskupa Đivovića dubrovačkoj likovnoj baštini u: Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku XXVIII*, Dubrovnik: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnost, 1990., str. 85.

564 Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1990., str. 81.

565 Miroslav Vanino, *nav. dj.*, 2005., str. 352.

Tridentski trag

Ako se nakon pregleda povijesnih događaja vezanih za Tridentski sabor (1545. – 1563.), uloge poslijetridentskih traktatista, združenih kulturnih, liturgijskih i ikonografskih promjena i novina, zahvata u izgled crkava, njihovu unutrašnjost i u urbani krajolik, te hrvatske likovne baštine u tom kontekstu, na trenutak vratimo na početnu povijesno-umjetničku dvojbu oko saborske uloge i zapitamo: je li njegov utjecaj uistinu takav da ne obuhvaća samo ikonografiju, nego je presudan za razumijevanje opusa umjetnikā s kraja XVI., u XVII. i XVIII. stoljeću, jer je još jedanput – nakon srednjega vijeka – iznjedrio kršćansku umjetnost (a ne smo pojedine kršćanske umjetnike), kako je to procijenio Émile Mâle (1932.), ili je taj sabor označio početak krize sakralne umjetnosti, zbog sustava pravila, cenzure i autocenzure koja je njime bila potaknuta, kako je to prosudio Federico Zeri (1957.), u iskustvu domaće sredine spomenutih stoljeća točnijim se pokazuje mišljenje prvoga. Zeri je u svojoj prosudbi tek prerano postavio početak procesa koji je umjetnička djela doveo, kako je sâm izrekao, »do toga da prestanu biti rezultat procesa neposredne spoznaje i izraz duhovnoga stvaralaštva«. ⁵⁶⁶ Čak i na umjetničkome iskustvu sredine na kojoj Zeri temelji svoju prosudbu – Rima – saborski je utjecaj u ikonografiji bio češće shvaćen kao opći ideološki smjer, nego kao točno i strogo provedena ideologija: »[...] tumačenja doličnosti, poput onih izraženih u Paleottijevu djelu *Discorso*, premda su tvorila jednu od sastavnica službene ideologije, bivala su [...] obscijenjena u provedbi.« ⁵⁶⁷ kako je Antonio Rotondo procijenio moć crkvene cenzure (1971.). I dalje ostaje točno da je Tridentski sabor kao početak temeljne reforme Rimokatoličke crkve presudno utjecao i na zadatke povjerene umjetnicima i naručiteljima koji su preoblikovali kršćansku ikonografiju, ali dokle god je Crkva kao naručitelj, odnosno do kada su nositelji globalne provedbe tridentskoga programa – od biskupā, dijecezanskoga klera i redova pa sve do vladarā koji su podupirali tridentske odluke – imali jasan stav prema ulozi sakralnoga i liturgijskoga slikarstva i kiparstva, a umjetnici kao uvjereni tumači širokoga raspona programatskih zadataka svojim rješenjima to podupirali, nalazimo ikonografski svježa i nadahnuta djela. Tek u drugoj polovini XVIII. stoljeća uvjerljivost poslijetridentske retorike u ikonografiji posustaje, ali i tada ne posvuda, ne uvijek i predvidljivo, pa bi o pravoj krizi sakralne umjetnosti i tada bilo prerano govoriti.

Svetački uzori ipak se mijenjaju, te tako sve popularnijima postaju oni sveci koji su doduše bili svjedoci Tridentskoga sabora ili su radili u razdoblju neposredno nakon njega, ali im je put do svetosti bio dugotrajniji od gorljivih

⁵⁶⁶ Za izvore prijevoda usporedi uvodno poglavlje.

⁵⁶⁷ »[...] interpretazioni del decoro quali quelle espresse nel *Discorso* del Paleotti, pur essendo una delle componenti dell'ideologia ufficiale, venivano [...] svalutate nella pratica.« Antonio Rotondò, *La censura ecclesiastica e la cultura u: Storia d'Italia V. I Documenti II*. Torino: Einaudi, 1973., str. 1399-1400.

reformatora poput Ignacija Lojolskoga ili Filipa Nerija, jer je bio utrt društveno korisnim radom koji je tek s vremenom stekao popularnost. Racionalistički i prosvjetiteljski duh razbistrili su poslijetridentske vizije i ekstaze, a društvena se stvarnost razotkrila kao prepuna siromašnih, neukih, zapostavljenih i zapuštenih vjernika među kojima su uzori dobrih pastira trebali naći pastvu po uzoru na francuskoga svećenika Vinka Paulskoga (Vincent de Paul; kanoniziran 1737.), zaštitnika dobrotvornih društava, bolnica, zatočenika i napuštenih siromaha; ili isusovca Franje Regisa (Jean-François Regis; kanoniziran 1737.), misionara siromašnih koji se bavio seoskom djecom, ratarima i radnicima, a posrnule djevojke iz siromašnih slojeva obraćao u vrijedne čipkarice; ili pak franjevačke trećeredke iz Brescie Angele de Merici (kanonizirana 1807.) koja je osnovala red uršulinki (1535.), a zaštitnica je djece bez roditelja, te tjelesno i umno nemoćnih ili bolesnih.

Nakon što je papa Klement XIV. ukinuo isusovački red (1773.), a car Josip II. proveo reforme (1780.-90.) tijekom kojih je ukinut pavlinski red i samostani mnogih drugih redova, dok su se nad crkvene odluke, posjede i prava nadvila krila državne uprave, poslijetridentski ikonografski program Rimokatoličke crkve izgubio je – zajedno s potporom svojih glavnih promicatelja – snagu, samosvojnost i popularnost.⁵⁶⁸

Činjenica da je odluka *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama*, donesena predzadnji dan osamnaest godina dugoga Sabora (3. prosinca 1563.) te da nije zadirala u ikonografska rješenja, ni određivala sadržaj prikaza, osim općenitih naputaka kako »slike Krista, Djevice Bogorodice i drugih svetaca trebaju se nalaziti i biti čuvane poglavito u crkvama«, ili pak »nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobična slika«,⁵⁶⁹ govori u prilog tomu da je Crkva oprezno pristupila problemu, odlučna samo u tome da se slike zadrže i da budu *dolične*. Svaki je traktatist – temeljem saborskih odluka i njime potvrđene teološke tradicije – razrađivao način kojim će prikazani sadržaj biti oblikovan tako da zavrijedi pridjev »decorus« (*lat.* doličan, priličan, častan, pristao, ali i lijep), a procjena o tomu koje je umjetničko djelo dolično ovisila je i o naručitelju, nerijetko i o publici kojoj je bila namijenjena. Posebnost ikonografskoga zahtjeva za doličnošću, u Hrvatskoj krajem XVI. mogla bi se zamijeniti Horacijevom izrekom »dulce et decorum [op. a.] est pro patria mori«,⁵⁷⁰ jer se mnoge poslijetridentske značajke u likovnoj baštini mogu u punini razumijeti tek s mislima na povijesni kontekst, a pogotovo na granični položaj Hrvatske u odnosu na druge vjerske i političke identitete. U tome svjetlu brojne ikonografske veze domaće baštine s europskim umjetničkim naslijeđem dobivaju posebno značenje.

Uska suradnja teološki obrazovanih naručitelja i umjetnika, obveza da se oko ikonografskih nedoumica savjetuju crkvene vlasti, nadzor proveden kroz

568 Usp. poglavlje *Die religiösen Reformen der Aufklärung als Antibarock* u: Peter Hersche, *Muß und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter* II. Breiburg im Breisgau: Verlag Herder, 2006., str. 952-1028.

569 Za izvor prijevoda usporedi poglavlje *Tridentski sabor – povijest, odluke i njihova primjena*.

570 »slatko je i časno umrijeti za domovinu«. Kvint Horacije Flak, *Carminum Liber tertius* (Ode; II, 13).

apostolske, biskupske i arhiđakonske vizitacije pridonijeli su ujednačenosti ikonografskih rješenja, a otvorena vizualna komunikacija omogućila je prijenos gotovih rješenja, pa se u baštini različitih krajeva i zemalja, tako i u Hrvatskoj, nalaze prepoznatljivi odjeci istih uzora, predložaka, čašćenja i pobožnosti koju pronose. U hrvatskoj baštini ističe se utjecaj rješenja iz Rima, Venecije, Münchena i Antwerpena, ali svaki s različitim predznakom i značajkama. Središnji vjerski autoritet Rima pridonosi popularnosti samoga grada, pa njegove vedute dobivaju simboličko značenje, a slike i skulpture u njegovim bazilikama i crkvama odjekuju u domaćem naslijeđu kao proslavljena djela. Autoritet Venecije temelji se na političkoj moći u krajevima pod njezinom vlašću, ali i na ugledu venecijanske umjetničke škole daleko preko administrativnih granica, njegovim širenjem putem izravnih narudžaba i uvoza umjetnina, dolaskom umjetnika koji su u njoj školovani u Hrvatsku, ili putem djela nastalih po venecijanskim uzorima. U Münchenu je glavni izvor predložaka crkva posvećena sv. Mihaelu, pa se kroz njezin utjecaj na oblikovanje ikonografskih rješenja potvrđuje moć novoga isusovačkoga reda, jednoga od najvažnijih promicatelja poslijetridentskoga programa. Posebnost udaljene luke, Antwerpena, otkriva činjenica da su tamošnji umjetnici kroz nekoliko naraštaja uspjeli nametnuti svoj utjecaj putem umnožive tehnike grafike u koju su prenosili vlastite invencije, i svojim rješenjima obilježili poslijetridentsku ikonografiju u pravoj globalizaciji imaginarija.

Poučno, dolično i pravovjerno tumačenje vjerskih istina odredili su zajedništvo cilja u ikonografskim rješenjima od kraja XVI., tijekom XVII. i u XVIII. stoljeću, zajedništvo koje dijele prostorno udaljeni umjetnici i sredine, stilski i vremenski različita djela, u vrsnoći često neusporediva. Naglasak na razumljivosti i jasnoći poruke otkriva kolika je važnost pridana umjetnosti u širenju nove vjerske zagrijanosti ili pak obrane teoloških načela, jer ona je trebala protumačiti, poučiti i potaknuti na pobožanost, ali i više od toga. Bila je potvrda vjerskoga identiteta rimokatoličkih crkava i zajednica, a unutar toga čvrstoga okvira i posebnih redovničkih ili mjesnih vjerskih identiteta. Ikonografski sadržaji podupiru temeljne doktrinarne istine, poput one o transsupstancijaciji, o sakramentima, o papinskom i svećeničkom autoritetu. Kroz odabir pojedinih svetačkih ikonografija i njihova tumačenja, u poslijetridentskim stoljećima živo pulsira briga zajednice i pojedinca za dušu u trenutku smrti (arkandeo Mihael, sv. Barbara, sv. Josip). Promidžba Marijina čašćenja ostvaruje se kroz vjersku praksu hodočašća u proslavljena Marijina svetišta, ili u širenju različitih ikonografskih tipova, od zaštitnice u vojnim sukobima (Marija Pomoćnica) do izbaviteljice iz čistilišnih muka (Majka Božja Karmelska). Obrana čašćenja svetaca kao važan dio identiteta Rimokatoličke crkve proširila je svetački zbor brojnim novim titularima oltara i crkava (primjerice, sv. Ignacije Lojolski, sv. Terezija Avilska, sv. Franjo Ksaverski), ali je održala i one starije (primjerice, sv. Franjo Asiški, sv. Dominik de Guzmán, sv. Sebastijan), s ikonografijom promijenjenom po uzoru na nove potrebe vjerske pedagogije. Svi oni postaju poslijetridentski uzori – sveci u ekstazi, elevaciji, vizijama i mističkome zanosu meditacije, mučenici u agoniji tjelesnih muka – a njihove slike i kipovi daju poticaj pobožnu razmatranju, »ut contemplatione picturae«.⁵⁷¹ Svetački prizori vizualno prate europske misionare

571 Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 62r.

u pohode na nove kontinente, a s novih područja Rimske crkve novi sveci počinju pristizati u Europu kao titulari oltara, dijelom i kao svjedočanstvo misionarskih uspjeha i – šire gledano – katoličke ekspanzije.⁵⁷²

* * *

Mnogo se tridentskoga naslijeđa u ikonografiji slika, skulptura, crkvenoga prostora, namještaja i posuđa uspjelo održati u političkoj i stilskoj gigantomahiji XIX. stoljeća. Usprkos sve vidljivijim promjenama, poglavito u svetačkim uzorima, neke pobožnosti započete u XVII. stoljeću (Srce Isusovo, Srce Marijino) tek su tada dobile puni ikonografski zamah. Znatno rjeđe su ikonografske teme obilježene tridentskim programom i duhom nadživjele veliki obrat nakon Drugoga vatikanskoga sabora (Rim 1962.-1965.), no utjecaj Tridentskoga sabora daleko preseže područje ikonografije, pa i ono široko shvaćenoga pojma Crkve. Moć i ugled Rimske crkve u poslijetridentskom razdoblju osigurali su duboki prodor saborskih odluka, pa ih više i ne prepoznajemo kao tridentske. Teško je u datumu koje računalo svakodnevno nudi kao gotov proračun elektronskoga kalendara prepoznati napor iza kojega stoji *Pontifex Maximus Gregorius XIII. Servus Servorum Dei*, ili u osobnim iskaznicama s digitaliziranim podatcima o identitetu otkriti novootvoreni *Liber baptizatorum* u koji župnik, na sinodi tek poučen o toj obvezi, gušćjim perom i baroknim rukopisom prvi put upisuje stalno prezime.

572 »Nije beznačajno napomenuti da se na brodovima ne samo Kristofora Kolumba nego i drugih onodobnih istraživača i trgovaca gotovo uvijek nalazio poneki misionar kojega – za razliku od trgovaca – nisu zanimale mirodije ni cijene toliko traženih proizvoda u Novom svijetu, Indiji, Kini ili Japanu, nego navještanje kršćanske vjere novootkrivenim narodima. I kao što je svijet, zahvaljujući geografskim otkrićima u XV. i XVI. stoljeću, postao jedan i jedinstven, tako je i Crkva – koja je po svom imenu i naravi katolička (opća) – proširivši se na sve kontinente prvi put u svojoj dugoj povijesti to stvarno i postala.« Stjepan Krasić, *nav. dj.*, 2004., str. 21.

TUMAČ POJMOVA

- Anatema** (*grč.*). Osoba ili predmet koje je Crkva izopćenjem potpuno isključila iz crkvenoga zajedništva, najčešće zbog širenja krivovjerja ili iznimno teškoga grijeha. Izraz je upotrijebio sv. Pavao u Poslanici Galaćanima (*Gal* 1,9) za nauk koji je smatrao nespojivim s onim prve Crkve.
- Apokrifi** (*grč.*). Pripovijesti nastale na temelju starozavjetnih i novozavjetnih motiva u prvim stoljećima kršćanstva na Istoku, osobito među gnosticima II. stoljeća, koje nisu kanonski priznate (→ kanon), ali ih zbog pripovjedne razrađenosti i bliskosti pučkom imaginariju umjetnici i naručitelji koriste kao izvor za pojedina ikonografska rješenja. Pojam ima srodno značenje u židovstvu i protestantizmu, ali se odabir spisa razlikuje, pa se tako smatraju apokrifnima pojedini dijelovi Staroga i Novoga zavjeta (deuterokanonske knjige) koje katolici priznaju kanonskima.
- Arhiđakonat** (*grč.*). Dio biskupije koji obuhvaća nekoliko → dekanata, u upravi kojim (nad)biskupu pomaže arhiđakon.
- Beatifikacija** (*lat.*). Postupak u Rimokatoličkoj crkvi koji se okončava naslovom »blaženi« ili »blažena« (*lat. beatus, beata*) s ograničenim javnim čašćenjem. → Kanonizacija.
- Bozzetto** (*tal.*). Pripremna studija ili skica umjetničkoga djela koja može biti izvedena u različitim tehnikama, a najčešće je *bozzetto* slikan u ulju ili rađen kao crtež tušem. Manjih je dimenzija nego djelo koje umjetnik namjerava ostvariti. Njime rješava probleme kompozicije, ikonografije, svjetlosne ili prostorne organizacije.
- Decorum** (*lat.*). Princip prikladnosti, doličnosti te odgovarajućega sadržaja i stila primjeren određenoj temi ili kontekstu.
- Dekanat** (*lat.*). Dio → arhiđakonata koji obuhvaća deset(ak) → župa, a za njezinu upravu (nad)biskup zadužuje dekana, jednoga od župnika u dekanatu.
- Dekret** (*lat.*). Pismena naredba s papinskom odlukom koju izdaje crkvena vlast.
- Dijeceza** (*grč.*). (Nad)biskupija, mjesna crkveno-upravna jedinica Rimokatoličke crkve kojom upravlja nadbiskup ili biskup.
- Dogma** (*grč.*). Vjerska istina, objavljena Svetim pismom ili primljena od apostola, koju je definirao → ekumenski sabor, ili papa, nepromjenjiva i obvezujuća za vjernika.
- Doktrina** (*lat.*). Službeni nauk, službeno učenje Crkve.
- Egzegeza** (*grč.*). Tumačenje teksta, na primjer biblijska egzegeza.
- Ekskomunikacija** (*lat.*). Crkvena kazna izopćenja iz zajednice vjernika.
- Ekumena** (*grč.*). Sav naseljeni dio Zemlje.
- Ekumenski sabor**. Crkveni → sabor čije odluke imaju obvezujuću vrijednost za cijelu Crkvu. Tridentski je sabor devetnaesti ekumenski sabor u povijesti.
- Elungacija** (*lat.*). Izduženost (oblika).
- Euharistija** (*grč.*). Središnji i najvažniji dio kršćanskoga bogoštovlja koji se sastoji od priprave kruha i vina, euharistijske molitve tijekom koje svećenik

posvećuje kruh i vino u Tijelo i Krv Kristovu (→ transspustancijacija) te pričesti. U užem smislu odnosi se na sakrament koji je znak Kristove trajne prisutnosti u Crkvi i zajedništva s vjernicima.

Indulgencija (*lat.*). Oprost kazne s kojom bi se inače grješnik trebao suočiti za života na zemlji ili nakon smrti, u vječnom životu. Sastoji se od molitava, pokore, hodočašća uz određene uvjete (prethodno obavljena ispovijed i pričest), a zloraba vjerske prakse i trgovina oprostima bila je jedan povoda Lutherova protesta.

Interdikt (*lat.*). Zabrana bogoslužja (za klerike i za crkvene prostore), zabrana nazočnosti u vjerskim obredima (za laike).

Kanon (*grč.*). 1. Biblijski tekstovi koje je Crkva službeno priznala (biblijski kanon). 2. Nepromjenjivi dio misnoga slavlja (misni kanon), čije su molitve zbog važnosti u → Euharistiji nakon Tridentskoga sabora bile ispisane na kanonskim tablicama, uokvirenima, katkada i oslikanima, i postavljenima na oltar.

Kanonizacija (*lat.*). Postupak u Rimokatoličkoj crkvi koji se okončava naslovom »svet« ili »sveta« (*lat. sanctus, sancta*) i kojim se odobrava javno čašćenje. → Beatifikacija.

Katolička obnova. Programska djelatnost Rimokatoličke crkve nakon Tridentskoga sabora u organizaciji, širenju i jasnim porukama vjerskih istina i nauka.

Kler (*grč.*). Duhovni stalež posvećenih službenika ili klerika, kome pripadaju đakoni, svećenici (prezbiteri) i biskupi, s dužnošću propovijedanja, molitve, upravljanja i određenoga načina života. Klerici mogu biti članovi biskupije ili redovničke zajednice.

Koncil (*lat.*). Sveopći → sabor, ili mjesna → sinoda.

Koncilijarizam (*lat.*). Stav da je crkveni sabor vrhovno upravno tijelo u pitanjima vjere i crkvenoga reda.

Konspustancijacija (*lat.*). Nauk o suopstojnosti Kristova tijela i krvi u → euharistiji, uz nepromjenjivu tvarnost kruha i vina.

Krunica / ružarij (*hrv. / tal.*). Privatna pobožnost i oblik meditacije u Rimokatoličkoj crkvi. Molitve se ponavljaju uz pomoć niza zrna.

Litanija (*grč.*). Obično se navodi u množini, litanije. Repetitivan molitveni oblik u kojemu jedan molitelj iznosi različite zazive i molbe nakon kojih slijedi utvrđeni odgovor zajednice.

Neofit (*grč.*). Novokrštenik ili novi pripadnik vjerskoga pokreta.

Novicijat (*lat.*). Godina dana provedena u pripremama za ulazak u redovničku zajednicu (i zgrada za boravak novaka odnosno novakinja).

Prelat (*lat.*). Pripadnik visokoga → klera, od biskupa navise.

Protestantizam (*lat.*). Jedna od tri najbrojnije kršćanske konfesije (uz katolicizam i pravoslavlje). Proizašla je iz reformacijskoga učenja, koje je usredotočeno na čovjekovo spasenje kroz opravdanje milošću i vjerom (→ *sola fide*), ulogu Svetoga pisma (→ *sola Scriptura*), slobodu savjesti i svećeništvo svih vjernika. Ne priznaje papin autoritet.

Protureformacija. Reakcija Rimske crkve na protestantsku shizmu.

Redovi. Zajednice vjernika koji žive po pravilima, a zajedništvo naglašavaju međusobnim obraćanjem u kojemu prenose obiteljsko nazivlje (sestra,

brat, majka, otac). Pravila reda (lat. *regule*) oblikovali su osnivači pojedina noga reda, a potvrdio papa. Redovnici su udruženi u provincije koje se u granicama ne podudaraju s biskupijama ili → dijecezama, žive u samostanima, obično s pridruženom samostanskom crkvom. Pripadnici reda mogu biti svećenici, ali i laici, što su često bili redovnici slikari, kipari i arhitekti.

Reformacija (lat.) Vjerski pokret započet 1517. godine, koji je proistekao iz učenja Martina Luthera sa željom obnove ili preobrazbe Crkve. Doveo je do shizme zapadne Crkve, i pojave nove krišćanske konfesije, → protestantizma.

Sabor (*starosl.*). Skup biskupa cijele Crkve pod vodstvom pape, sazvan kako bi odlučili o važnim organizacijskim, vjerskim ili doktrinalnim pitanjima. Najvažniji sabori su oni → ekumenski.

Sinoda (*grč.*). Vijeće biskupa, sastanak biskupa; sastanak biskupa i svećenika jedne biskupije.

Sola fide (lat.). Samo vjera. → Protestantizam.

Sola Scriptura (lat.). Samo [Sveto] Pismo. → Protestantizam.

Škapular (lat.). Gornji dio redovničke odjeće ili dva komada tkanine povezana vrpčama koja se prebacuju preko glave i nose na prsima i leđima, naplećak.

Transsupstancijacija (lat.). Nauk o promjeni supstancije kruha i vina u supstanciju tijela i krvi Kristove tijekom → euharistije, uz nepromijenjenu osjetilnu vrijednost kruha i vina.

Theatrum sacrum (lat.). Crkveno, vjersko ili sveto kazalište, u prenesenom značenju dojam koji tvore sugestivno scenografski riješeni oltari ili crkvena dekoracija.

Vera effigies (lat., i **vera effigia**). Pravi, istinski lik (kip, slika).

Župa. Temeljna mjesna crkveno-upravna jedinica kojom upravlja župnik. Središnja crkva u župi je župna crkva, a ostale crkve unutar župe su (filijalne) kapele.

POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

1. Vicko Lovrin, *Bogorodica s Djetetom, sv. Sebastijanom i sv. Rokom* (1509.), Cavtat, franjevačka crkva Gospe od Snijega.
2. Jacopo Palma Mlađi, *Bogorodica sa sv. Sebastijanom i sv. Rokom* (oko 1620.), Svetvinčenat, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije.
3. Ivan Krstitelj Ranger, *Krist tjera trgovce iz Hrama* (1742.), Lepoglava, nekoć pavlinska, sada župna crkva Bezgrješnoga začeća Blažene Djevice Marije.
4. Grégoire Huret, *Krist tjera trgovce iz Hrama* (1664.), privatna zbirka Ivana Rabuzina.
5. Marino Gropelli, Carlo degli Frangi, Valentino Vissani, Petar Matei, *Moćnik* (oko 1712.), Dubrovnik, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.
6. Petar Matej, *Trijumf Crkve i Mučeništva nad Sotonom* (oko 1712.), Dubrovnik, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.
7. Pasquale Cati, *Trijumf Tridentskoga sabora nad krivovjerjem* (1588.), Rim, crkva Santa Maria in Trastevere, kapela Altemps.
8. *Nadgrobna ploča Tome II. Erdödyja* († 1624.), Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.
9. *Slovo »B« sa sitnoslikom Presvetoga Trojstva* (oko 1481.-82.), Misal Dominika Kálmáncsehija. Zagreb, Riznica katedrale.
10. *Presveto Trojstvo* (XVI. st.), Kalnik, kapela sv. Brcka.
11. Ivan Krstitelj Ranger, *Alegorijsko-mitološki oslik ljekarne* (1750.), Varaždin, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja.
12. Ivan Krstitelj Ranger, *Personifikacije četiriju kontinenata* (1750.), Varaždin, franjevački samostan, nekoć ljekarna, detalj zidnoga oslika.
13. Ivan Krstitelj Ranger, *Starac koji se grije uz vatru* (1750.), Varaždin, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja, nekoć ljekarna, detalj zidnoga oslika.
14. *Salus Populi Romani (Hodegetrija; XIII. st. ?)*, Rim, bazilika Santa Maria Maggiore.
15. *Kopija Salus Populi Romani* (1569.), Rim isusovački novicijat S. Andrea al Quirinale, Sobice sv. Stanislava Kostke.
16. Hieronymus Wierix, *S. Maria Maior (Sv. Marija Velika, prije 1600.)*, Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.
17. Ivan Krstitelj Ranger, *S. Maria Maior (Marija Snježna, nakon 1744.)*, Štrigova, kapela sv. Jeronima.
18. Göz i Rosanber ?, *S. Maria Maior u: Juraj Mulih, Nebeszka Hrana* (1748.). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, knjižnica.
19. Johann Christoph Winkler ? († oko 1770.), *Marija Snježna Petrovaradinska*, Varaždin, Gradski muzej Varaždin.
20. *Bogorodica od svete krunice* (1682.), kopija po Antoniusu III. Wierixu, Bakar, župna crkva sv. Andrije.
21. Antonius III. Wierix, *S. Maria Maior* (prije 1624.), Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.

22. Étienne Dupérac, *Le Sette Chiese di Roma* (Sedam rimskih crkava, 1575.), Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe »Achile Bertarelli«.
23. Leopold Kecheisen, *Krist predaje ključeve sv. Petru* (1755.), Sv. Petar u Šumi, crkva pavlinskoga samostana.
24. Ivan Krstitelj Ranger, *Veduta bazilike Santa Maria Maggiore* (nakon 1744.), Štrigova, kapela sv. Jeronima, detalj zidnoga oslika.
25. Carlo Monaldi, *Sv. Franjo Asiški* (1725.), Vatikan, bazilika sv. Petra, svetište.
26. Blasius Grueber, *Sv. Franjo Asiški* (nakon 1725.), Varaždin, franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja.
27. *Sv. Franjo Asiški* (nakon 1725.), Zagreb, franjevački samostan sv. Franje, kapelica sv. Franje.
28. *Sv. Franjo Asiški* u: Ivan Velikanović, *Serafinskoga svetoga Otca Francesca xivot kratak* (1777.), Osijek, Muzej Slavonije.
29. Giovanni Battista Gaulli zvan Baciccio, *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* (1676.), Rim, isusovačka crkva San Andrea al Quirinale.
30. *Smrt sv. Franje Asiškoga* (oko 1714.), Kuna, franjevačka samostanska i župna crkva Gospe Delorite.
31. Leandro Bassano, *Presveto Trojstvo sa sv. Dominikom* (1590.-95.), Venecija, dominikanska crkva Santi Giovanni e Paolo.
32. Leandro Bassano, *Presveto Trojstvo s portretom Teodora Diedo* (nakon 1615.), Korčula, nekoć katedrala, sada župna crkva sv. Marka evanđelista.
33. Hans Georg Geiger, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1679.), Zagreb, Muzej Odsjeka za povijest medicinskih znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.
34. Jacopo Palma Mlađi, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1611.), Padova, Monselice, svetište Sette Chiese.
35. Hubert Gerhard, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1588.), München, isusovačka St. Michaelskirche.
36. Peter Candid, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1588.-1597.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.
37. Lucas Kilian, *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1597.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.
38. *Arkandeo Mihael pobjeđuje Sotonu* (1677.-1695.), Zagreb, Gračani, nekoć kapela, sada župna crkva sv. Mihaela.
39. Johan Sadeler I. († 1600.), *Bogorodica Sućutna*, Beč, Graphische Sammlung Albertina.
40. Ivan Jakob Altenbach, *Bogorodica Sućutna* (1678.), Gradec, župna crkva Ranjenoga Isusa.
41. Antonio Viviani, *Bogorodica Sućutna* (1719.), Zadar, katedrala sv. Stošije (Anastazije).
42. *Bogorodica Sućutna* (oko 1720.), Zagreb, franjevačka crkva sv. Franje na Kaptolu.
43. *Bogorodica Sućutna, Bogorodica od sedam žalosti* (nakon 1778.), Sveta Klara, župna crkva sv. Klare.
44. Johann Veit Kauperz, *Bogorodica Sućutna* (1778.), Varaždin, Gradski muzej Varaždin.
45. Giorgio Subarich, *Bogorodica Sućutna* (1780.-90.), Senj, Sakralna baština Senj.

46. *Navještenje* (1692.), Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, sakristija.
47. *Navještenje* (XVII. st.), Helsinki, Sinebrychoffin Taidekokoelmat.
48. Francesco Maffei, *Navještenje* (oko 1650.), privatna zbirka.
49. Antonio Cimatori zvan Visacci ? († 1623.), *Navještenje*, Bergamo, Accademia Carrara.
50. Magnus Rueber, *Navještenje* (1674.), Prag, Národní galerie.
51. Johan Sadeler I. († 1600.), *Navještenje*, Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.
52. Hans von Aachen, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1588.), München, isusovačka St. Michaelskirche.
53. Vittore Carpaccio, *Mučeništvo sv. Sebastijana* (1514.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.
54. Jan Muller († 1628.), *Mučeništvo sv. Sebastijana*, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett.
55. *Mučeništvo sv. Sebastijana* (XVII. st.), Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Zbirka »Benko Horvat«.
56. Hans von Aachen, *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* (1596.), München, isusovačka St. Michaelskirche.
57. Ægidius Sadeler II. († 1629.), *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom*, Beč, Graphische Sammlung Albertina.
58. *Raspeće s Bogorodicom i Ivanom* (oko 1700.), Vukovar, franjevački samostan.
59. Frans Hogenberg († 1590.), *Ikonoklazam u Antwerpenu 1566. godine*, privatna zbirka.
60. *Poklonstvo pastirā* (1692.), Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, sakristija.
61. *Poklonstvo kraljeva* (1692.), Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, sakristija.
62. Johan Sadeler I., *Poklonstvo pastirā* (1578.-79.), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.
63. Johan Sadeler I., *Poklonstvo kraljeva* (1581.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
64. *Bogorodica Sućutna* (1692.), Vukovar, franjevački samostan.
65. Hieronymus Wierix, *Bogorodica Sućutna* (1619.), Pariz, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie.
66. Pieter Pauwel Rubens, *Skidanje s križa* (1612.-14), Antwerpen, Onze Lieve Vrouwe Kathedraal.
67. *Skidanje s križa* (prije 1620.), Pariz, Louvre, Cabinet des Dessins.
68. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Skidanje s križa* (1620.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
69. *Skidanje s križa* (nakon 1620.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
70. *Skidanje s križa* (1679.), Velika Mlaka (Turopolje), nekoć kapela, sada župna crkva sv. Barbare.
71. Bernardo Bobić, *Silazak Duha Svetoga* (1683.), Zagreb, nekoć isusovačka crkva sv. Katarine.
72. Schelte à Bolswert, *Marijino Uznesenje* (nakon 1616.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.

73. Sv. Franjo Ksaverski (1653.), Varaždin, nekoć isusovačka crkva, sada katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.
74. Pieter Pauwel Rubens, Sv. Franjo Ksaverski (oko 1620.). Uništena u požaru u Londonu.
75. Schelte à Bolswert, Sv. Franjo Ksaverski (1622.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
76. Johann Ulrich Loth († 1662.), Sv. Franjo Ksaverski, München, isusovačka St. Michaelskirche.
77. Pieter Pauwel Rubens, *Marijino Uznesenje* (oko 1618.), Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie.
78. Paulus Pontius uz Rubensove korekcije, *Marijino Uznesenje* (1624., ili prije), Los Angeles, The John Paul Getty Museum.
79. Paulus Pontius, *Marijino Uznesenje* (1624.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
80. *Marijino Uznesenje* (1702.), Gornje Vrapče, župna crkva sv. Barbare.
81. Schelte à Bolswert, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (nakon 1640.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
82. Hieronymus Wierix, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (oko 1600.), London, British Museum.
83. Ivan Krstitelj Ranger, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* (1738.), Križevci, nekoć kapela, sada župna crkva Majke Božje Koruske.
84. Valentin Metzinger, *Pokolj nevine djece* (1736.), Ljubljana, župna crkva sv. Petra.
85. Leopold Kecheisen, *Pokolj nevine djece* (oko 1766.), Sv. Petar u Šumi, crkva pavlinskoga samostana.
86. Pieter Pauwel Rubens, *Pokolj nevine djece* (1635.-37.), München, Alte Pinakothek.
87. François II. Ragot, *Pokolj nevine djece* (1660.-70.), Napulj, Museo e gallerie di Capodimonte, Gabinetto disegni e stampe, Collezione Firmian.
88. Charles Dupuis, *Pokolj nevine djece* (1709.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
89. *Pokolj nevine djece* (oko 1700.?), Buje, župna crkva sv. Servula.
90. Pieter Pauwel Rubens, Sv. Ana podučava Mariju (1630.-35.), Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
91. Schelte à Bolswert, Sv. Ana podučava Mariju (nakon 1635.), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
92. *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (nakon 1620.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.
93. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (1620. ili neposredno prije), Rim, Gabinetto nazionale delle stampe.
94. Pieter Pauwel Rubens, *Lot s obitelji bježi iz Sodome* (1614.-16.), Florida, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art.
95. Anton van Dyck, *Oplakivanje Krista s Marijom i anđelima* (1634.), München, Alte Pinakothek.
96. Lucas Vorsterman (»stariji«), *Oplakivanje Krista s Marijom i anđelima* (1634.-38.), Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
97. Jacob Gole († 1737.), *Oplakivanje Krista s Marijom i anđelima*, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

98. *Oplakivanje Krista s Marijom i anđelima* (XVIII. st.), Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.
99. Ivan Krstitelj Ranger, *S. Arsenius* (1735.-37.), Lepoglava, nekoć pavlinska, sada župna crkva Bezgriješnoga začeca Blažene Djevice Marije.
100. Antonio Allegri zvan Correggio, *Rođenje Isusovo* (*Sveta noć*; 1528.-30.), Dresden, Gemäldegalerie.
101. Anton M. Konrath, *Rođenje Isusovo i poklonstvo pastirā* (1787.), Čakovec, franjevački samostan sv. Nikole.
102. Giovanni Contarini, *Krist pričešćuje apostole* (1598.), Vodnjan, župna crkva sv. Blaža.
103. Serafin Schön, *Mistična večera sv. Obitelji* (1640.), Trsat, franjevački samostan Blažene Djevice Marije, Majke Milosti.
104. Ivan Krstitelj Ranger, *Objed sv. Obitelji* (1740.), Olimje, nekoć pavlinska, sada župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije.
105. Paolo Veronese (radionica), *Anđeoska Pietà* (1576.-78.), Vrboska (Hvar), župna crkva sv. Lovre.
106. Giovanni Battista Augusti Pitteri († 1754.), *Anđeoska Pietà*, Nin, katedrala sv. Križa.
107. Martin Kolunić, *Anđeoska Pietà* (1569.), Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut.
108. Francesco Robba, *Oltar sv. Križa* (1756.), Križevci, crkva sv. Križa.
109. Franjo Klobučarić, *Tlocrt katedrale* (1792.-94.), Zagreb, Riznica katedrale.
110. Veit Königer, *Oltar sv. Križa* (1760.), Varaždin, nekoć isusovačka crkva, sada katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije.
111. Andreas i Joseph Schmuzer, *Upisnica u Bratovštinu muke i smrti Isusove* (1736.), Varaždin, Gradski muzej Varaždin.
112. Federico Benković, *Sv. Andrija, sv. Bartol, sv. Karlo Boromejski, sv. Lucija i sv. Apolonija* (1710.-16.), Senonches (Normandija), župna crkva Naše Gospe (église paroissiale Notre Dame).
113. Girolamo Garzotti, Francesco i Baldassare Garzotti, *Svetohranišni glavni oltar* (1672.-1701.), Zadar, nekoć benediktinska crkva sv. Krševana.
114. *Ispovjedaonica* (1767.), Kutina, župna crkva Majke Božje Snježne.
115. Josip Schokotnigg, *Propovjedaonica* (oko 1742.), Belec, zavjetna i hodočasnička crkva Marije Snježne.
116. Josip Schokotnigg, *Kanaanci nose divovski grozd* (1742.-43.), detalj propovjedaonice, Belec, zavjetna i hodočasnička crkva Marije Snježne.
117. Hieronymus Wierix, *Alegorija Staroga i Novoga zavjeta* (1607.-19.), Brusel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.
118. Matej Ponzoni Pončun, *Sv. Franjo Asiški u meditaciji* (oko 1635.), Split, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije (sv. Dujma).
119. Paulus Antonius Senser, *Porcijunkulski oprost* (1753.), Visoko, franjevački samostan sv. Bonaventure.
120. *Majka Božja Karmelska donatora Ivana Markovića* (1687.), Sveti Lovreć (Pazenatički), župna crkva sv. Martina biskupa.
121. Sebastiano Devita, *Majka Božja Karmelska sa sv. Šimunom Stockom i dušama u čistilištu* (prije 1780.), Split, crkva Gospe od Poišana.
122. Sebastiano Ricci, *Sv. Šimun Stock prima škapular od Bogorodice i sv. Terezija Avilska u ekstazi* (oko 1708.), Dubrovnik, crkva Gospe od Karmena.

123. Matthäus Greuter, *Kanonizacija sv. Izidora, sv. Terezije Avilske, sv. Ignacija Lojolskoga, sv. Franje Ksaverskoga i sv. Filipa Nerija u Sv. Petru* (1622.), Rim, Bibliotheca Apostolica Vaticana.
124. Gaspare Diziani, *Bogorodica i Isus predaju krunicu sv. Dominiku i sv. Ruži Limskej* (1758.), Završje, župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije.
125. Izaija Gasser, *Bogorodica i Isus predaju krunicu sv. Dominiku i sv. Katarini Sijenskoj* (1745.), Kloštar Ivanič, Zbirka župe Uznesenja Blažene Djevice Marije.
126. Ivan Krstitelj Ranger, *Bezgrješno začće* (oko 1740.), Zagreb, Dijecezanski muzej.
127. Lucas Cranach Stariji, *Marija Pomoćnica (Bogorodica Umilna; oko 1525.)*, Innsbruck, katedrala sv. Jakova.
128. *Zavjet tirolskih staleža Mariji Pomoćnici 1647.* u: Jacob Schmid, *Die Marianische Gnaden* (1732.), Innsbruck, Kunstammer Mariahilf.
129. Michael Waldmann (»stariji«), *Marija Pomoćnica* (1654.), Innsbruck, župna crkva Marije Pomoćnice (Pfarrkirche Mariahilf).
130. Johann Paul Schor, *Zavjet tirolskih staleža Mariji Pomoćnici 1647.* (oko 1660.), Innsbruck, župna crkva Marije Pomoćnice (Pfarrkirche Mariahilf).
131. Michael Waldmann (»stariji«), *Marija Pomoćnica* (1648.), Schwaz, dvorska kapela na Friendsbergu.
132. *Marija Pomoćnica* (1760.), Virovitica, Zbirka franjevačkoga samostana sv. Roka.
133. Paulus Antonius Senser († 1758.), *Marija Pomoćnica u nebeskoj proslavi nad Tvrdom*, Osijek, nekoć isusovačka, sada župna crkva sv. Mihovila.
134. Joannes Eisenhart, *Kralj Ladislav zaštićuje udovice i siročad* (oko 1690.), Zagreb, Muzej grada Zagreba.
135. Joannes Eisenhart, *Kralj Ladislav dijeli milostinju* (oko 1690.), Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.
136. Valentin Metzinger, *Dijete Isus kruni sv. Josipa* (1735.), Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.
137. Nicola Grassi, *Sv. Josip s djetetom Isusom* (1729.), Osor, nekoć katedrala sv. Gaudencija, sada župna crkva sv. Marije.
138. Bartolomeo Litterini, *Smrt sv. Josipa* (1725.), Dubrovnik, isusovačka crkva sv. Ignacija.
139. Anton Cebej, *Smrt sv. Josipa* (1773.), Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt.
140. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lodovico Ottavio Burnacini, Paul Strudel *Dreifaltigkeitssäule (Pil Presvetoga Trojstva, 1693.)*, Beč, Graben.
141. Francesco Robba, *Gradski pil Bezgrješnoga začća* (1730.), Karlovac.
142. *Pil Presvetoga Trojstva, Prijestolje milosti* (1682.), Varaždin.
143. *Gradski pil sv. Ivana Nepomuka* (XVIII. st.), Bakar.

AUTORI I IZVORI SLIKOVNIH PRILOGA

- Živko Bačić: 41; 106; 118; 121.
 Damir Fabijanić: snimak na ovitku; 3; 5; 99; 108; 113; 115; 121; 137.
 Maro Grbić: 30.
 Boris Krstinić: 46; 60; 61; 80.
 Vladimir Marković: 6; 105.
 Davor Putar: 110; 111.
 Ivana Sudarević: 104; 138.
 Danko Šourek: 7.
 Goran Vranić: 135; 136; 139.
 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet: 63; 68; 96; 97.
 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: 90.
 Beč, Graphische Sammlung Albertina: 39; 57.
 Brussel, Prentenkabinet Koninklijke Bibliotheek Albert I.: 16; 21; 51; 117.
 Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett: 54.
 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett: 36; 37; 62.
 London, British Museum: 82.
 Milano, Biblioteca della Civica Raccolta delle Stampe »Achile Bertarelli«: 22.
 Napulj, Museo e gallerie di Capodimonte, Gabinetto disegni e stampe, Collezione Firmian: 87.
 Osijek, Muzej Slavonije: 28.
 Pariz, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie: 65.
 Pariz, Louvre, Cabinet des Dessins: 67.
 Rim, Bibliotheca Apostolica Vaticana: 123.
 Rim, Gabinetto nazionale delle stampe: 69; 72; 75; 79; 81; 88; 91; 93.
 Senj, Sakralna baština Senj: 45.
 Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut: 107.
 Varaždin, Gradski muzej Varaždin: 19; 44; 111 (Davor Putar).
 Zagreb, Hrvatski restauratorski zavod: 2; 23; 26; 33; 71; 85; 101; 102; 103; 114; 120; 122; 124; 125; 126.
 Zagreb, Institut za povijest umjetnosti: 10.
 Zagreb, Muzej grada Zagreba: 134.
 Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Zbirka »Benko Horvat«: 55.
 Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt: 135; 136; 139 (Goran Vranić).
 Zagreb, Schneiderov fotografski arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti: 11; 12; 116.
 Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti: 53; 92; 98 (Boris Krstinić).
 Snimci i presnimci autorice: 1; 4 (s dozvolom Ivana Rabuzina); 8; 9; 13-15; 17; 18; 20; 24; 25; 29; 31; 32; 34-36; 38; 40; 42; 43; 47-50; 52; 55 (s dozvolom Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu); 56; 58; 59; 66; 70; 73; 74; 76-78; 83; 84; 89; 94; 95; 100; 109; 112; 119; 127-133; 140-143.

LITERATURA

- AA.VV., *Liber Memorabilium Parochiae Lepoglavensis ab Anno 1401 usque 1789.*^{um}
Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. IVd77 (rukopis).
- AA.VV., *Opći šematizam Katoličke crkve u Jugoslaviji*. Zagreb: Biskupska Konferencija Jugoslavije, 1974.
- AA.VV., *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Tirol*. Beč: Verlag Anton Schroll & Co, 1980.
- AA.VV., *Riznica zagrebačke katedrale*. Zagreb: MTM, 1987. [1983.]. Katalog izložbe. Uredili: Zdenka Munk, Darko Glavan i Tugomir Lukšić.
- AA.VV., *Bayerisch-tirolischen G'schichten. ... eine Nachbarschaft I.-II.* Innsbruck: Landesmuseum Ferninadeum, 1993. Katalog izložbe (I.). Uredio Gert Ammann. Zbornik (II.). Uredio Meinard Pizzinini.
- AA.VV., *Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Österreichische Kunsttopographie* LII./I. Beč: Verlag Anton Schroll & Co, 1994. Uredile Brigitte Ascherl, Martha Fingernagel-Grüll, Ulrike Steiner.
- AA.VV., *Huret Grégoire. Muka Isusa Krista Bogočovjeka za ljude patnike*. Novi Marof: Matica hrvatska, s.a. [1994.]. Katalog izložbe. Uredio Zdravko Mihočinec. Predgovor Ivan Rabuzin.
- AA.VV., *Katekizam katoličke crkve*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Glas Koncila, 1994.
- AA.VV., *Život i djelo Bartola Kašića*. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa u povodu 340. obljetnice Kašićeve smrti. Zadar: Općina Pag, Hrvatsko filološko društvo Zadar, 1994. Uredio Nikica Kolumbić.
- AA.VV., *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*. Zagreb: Školska knjiga, 1995. Uredio Jerko Pandžić.
- AA.VV., *Rom in Bayern*. München: Bayerische Nationalmuseum & Hirmer Verlag GmbH, 1997. Katalog izložbe.
- AA.VV., *Franjevački samostan i crkva sv. Filipa i Jakova*. Vukovar: Gradski muzej Vukovar, 1998. Katalog izložbe. Uredila Ružica Marić. Kataloške jedinice Ranka Saračević Würth, Dragana Ratković, Ivo Lentić.
- AA.VV., *Crkva i samostan dominikanaca u Splitu*. Split: Samostan dominikanaca, Matica hrvatska, 1999. Fotomonografija. Uredila Deša Dijana.
- AA.VV., *Marko Antun de Dominis. Splitski nadbiskup i znanstvenik*. Split: Književni krug, 2002. Katalog izložbe.
- AA.VV., *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658 et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pul-*

- skoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.* Rijeka: Riječka nadbiskupija, Porečko-pulska biskupija, Adamić, 2003. Priredili Nina Kudiš Burić, Nenad Labus i Mijo Korade. Prevela Rosalia Massarotto.
- AA.VV., *New Catholic Encyclopedia*. II. izdanje. Detroit, New York i dr.: Gale, Thomson; Washington D.C.: The Catholic University of America, 2003. Uredili David McGonagle i Berard L. Marthaler, OFM Conv.
- AA.VV., *Religijske teme u likovnim umjetnostima*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 2004. Uredio Ivan Antunović.
- AA. VV., *Il Culto e la Storia di Santa Elisabetta d'Ungheria in Europa* u: László Csorbá, Gyöngyi Komlóssy (ur.), *Annuario 2002-2004. Conferenze e convegni*. Rim: Accademia d'Ungheria in Roma, Istituto storico »Fraknói«, 2005., str. 199-298.
- Mirna **Abaffy**, *Nirnberški nakladnici grafika Paulus Fürst i Johann Hoffmann u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 29, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 157-170.
- Giuseppe **Alberigo**, Giuseppe L. **Dossetti**, Perikles-P. **Joannou**, Claudio **Leonardi**, Paolo **Prodi** (ur.), *Conciliorum oecumenicorum decreta*. Bolonja: Edizioni Dehoniane, 1991.
- Svetlana **Alpers**, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Pietro **Amato** (ur.), *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*. Milano, Rim: Mondadori, De Luca, 1988. Katalog izložbe.
- Maria **Andaloro**, *L'icona della Vergine »Salus Populi Romani«* u: Carlo Pietrangeli (ur.), *La Basilica romana di Santa Maria Maggiore*. Firenca: Nardini, 1988., str. 124-127.
- Maria **Andarolo**, Serena **Romano**, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca Book, 2000.
- Kristof van **Assche**, *Louis Richeome, Ignatius and Philostrates in the novice's garden: or, the signification of everyday environment* u: *The Jesuits and the emblem tradition: selected papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*. Turhout: Brepols, 1999., str. 3-10.
- Terezija **Avilska**, *Put k savršenosti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Hrvatski karmelićani i karmelićanke, 2000. [1982.; 1566.]. Preveo Rudolf Kožljan.
- Anđelko **Badurina** (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 1979.
- Božo **Baničević**, *Korčulanska biskupija (1300. – 1830.)*. Split: Crkva u svijetu, 2003.
- Doris **Baričević**, *Varaždinski kipar Ivan Jakob Altenbach* u: *Peristil 25*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1982.

- Doris **Baričević**, *Claudius Kautz, kipar kamenog spomenika Bazgrešnog Začeca Marijina na Markovu trgu u Zagrebu u: Peristil 33*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1990., str. 95-112.
- Doris **Baričević**, *Barokno kiparstvo u isusovačkim crkvama u Hrvatskoj u: AA.VV., Isusovačka baština u Hrvata. Katalog izložbe*. Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1992., str. 99-112; 313-321.
- Doris **Baričević**, *Una proposta di attribuzione a Francesco Robba u: Janez Höfler (ur.), Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoljeća*. Ljubljana: Založba Rokus, 2000., str. 149-153.
- Doris **Baričević**, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske u: Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 619-635.
- Paola **Barocchi** (ur.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza, 1960.-1962.
- Zvonimir **Bartolić**, *Hrvatska tiskara u Nedelišću u doba Zrinskih u: Ivanuš Pergošić, Decretum 1574. Hrvatski kajkavski editio princeps*. Čakovec: Matica hrvatska, Zrinski, 2003. [1574.], str. 403-423.
- Armand **Baschet**, *Paolo Veronese u: Gazette des Beaux-Arts 23*, Pariz: Charles Blanc, 1867., str. 378-382.
- Hermann **Bauer**, *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992.
- Guy **Bedouelle**, *Povijest Crkve*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004. [1997.]. Preveo Stjepan Kušar.
- Miljenko **Belić**, *Paralelizam između Isusa i Marije kod Antuna Kanižlića (1699-1777) u: Adalbert Rebić (ur.), Mundi melioris Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 128-149.
- Giovanni Pietro **Bellori**, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1976. [1672.].
- Rupert **Berger**, *Mali liturgijski leksikon*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1993. [1987.]. Preveo Antun Jarm.
- Marianne **Bernhard** (ur.), *Martin Luther: Hausbuch. Der Mensch, Reformator und Familienvater, in seinen Liedern, Sprüchen, Tischreden, Schriften und Briefen*. Bindlach: Gondrom Verlag 1996.
- Miroslav **Bertoša**, *Biskupske vizitacije kao izvor za društvenu povijest Poreštine u XVII. stoljeću u: Vjesnik Istarskog arhiva 1, XXXII*, Pazin: Historijski arhiv, 1991., str. 75-84.
- Miroslav **Bertoša**, *Fragmenti vizitacije pulskoga biskupa Eleonora Pagella iz godine 1690. u: Croatica christiana periodica 46, XXIV*, Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2000., str. 29-48.

- Jan **Białostocki**, *The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and His Studio* u: *Art Bulletin* 4, XLVI., New York: College Art Association, December 1964., str. 511-524.
- Biblija**. *Stari i Novi zavjet*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1996. [1974.]. Glavni urednici Jure Kaštelan i Bonaventura Duda. Urednici Josip Tabak i Jerko Fućak.
- Marijan **Biškup** O.P., *Hrvatski dominikanci XVII. i XVIII. stoljeća o Mariji* u: Adalbert Rebić (ur.), *Mundi melioris Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 80-99.
- Anthony **Blunt**, *The Council of Trent and Religious Art* u: *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Clarendon Press, 1964. [1940.].
- Didier **Bodart**, Roma **Mezzetti**, *Rubens e l'incisione*. Rim: De Luca Editore, 1977.
- Carlo **Borromeo**, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesasticae. Libri II Caroli Borromei*. Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2000. [1577.]. Preveo Massimo Marinelli. Uredili Stefano della Torre, Massimo Marinelli i Francesco Adorni.
- Višnja **Bralić**, *Slike Giuseppea Camerate u crkvi Sv. Servula u Bujama* u: *Acta Bullerum* I, Buje 1999., str. 129-140.
- Višnja **Bralić**, Pavao **Lerotić**, *Restauratorski radovi na slikama Gaspara Dizianija u Završju* u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 26-27, Zagreb: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, 2000.-2001., str. 139-150.
- Višnja **Bralić**, Nina **Kudiš Burić**, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo – Pola*. Rovinj, Trst: Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, Unione Italiana –Fiume, Università Popolare di Trieste, 2005.
- Josip **Bratulić**, *Reformacija i počeci katoličke obnove u Hrvatskoj* u: *Hrvatska i Europa II. Srednji vijek i renesansa (XIII-XVI. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2000., str. 464-479.
- Franjo **Bučar**, *Širenje reformacije u Hrvatskoj i Slavoniji* u: *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arkiva* II., Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1900., str. 65-77, 201-214.
- Franjo **Bučar**, *Širenje reformacije u Hrvatskoj* u: *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arkiva* III., Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1901., str. 218-236.
- Franjo **Bučar**, *Povijest reformacije i protureformacije u Međimurju i susjednoj Hrvatskoj*. Varaždin: s.e., 1913.
- Franjo **Bučar**, *Reformacija među Hrvatima po Istri*. Pula, Osijek: Kršćanska crkva Hosana, Izvori, Nakladni zavod Evanđeoske crkve u Republici Hrvatskoj, 2002. [1918.].
- Franjo **Bučar**, Franjo **Fancev**, *Bibliografija hrvatske protestantske književnosti za reformacije* u: *Starine* XXXIX., Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1938., str. 49-129.

- Franjo **Buntak**, *Povijest Zagreba*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1996.
- Josip **Burić**, *Biskupije Senjska i Modruška u XVIII. stoljeću*. Gospić, Zagreb: Državni arhiv u Gospiću, Kršćanska sadašnjost, 2002.
- Pietro **Caliari**, *Paolo Veronese, sua vita e sue opere*. Rim: Forzani e c., tipografi del Senato, 1888.
- Beatrice **Canestro Chioventa**, »*La morte di S. Francesco Saverio*« di G. B. Gaulli e i suoi bozzetti, altre opere attribuite o inedite u: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* XXVIII., Firenca: Le Monnier, 1977., str. 262-272.
- Petrus **Canisius SJ**: *DE MARIA VIRGINE INCOMPARABILI, ET DEI GENITRICE SACROSANCTA. LIBRI QUINQUE*. Ingolstadii excudebat Daud Sartorius, 1577.
- Giacomo **Canobbio** (prir.), *Mali teološki leksikon*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2002. Preveo Josip Balabanić.
- CANONES ET DECRETA, SACROSANCTI OECVMENICI, ET GENERALIS CONILII TRIDENTINI SVB PAVLO III, IVLIO III, PIO IV, PONTIFICIBVUS MAX. COMPLVTI**. Excudebat Andreas de Angulo. Vendenfe en madrid [sic] en cafa de Alonfo Calleja librero, 1564.
- Joan **Carroll Cruz**, *Miraculous Images of Our Lady*. Rockford, Illinois: TAN Books, 1993.
- Guillaume **Cassegrain**, *Le commentaire visionnaire. Apparitions et persuasion dans la peinture italienne post-tridentine* u: *Revue de l'Art* 149, Pariz: Éditions Ophrys, 2005. (3), str. 5-12.
- Anica **Cevc**, *Valentin Metzinger*. Ljubljana: Narodna galerija, 2000.
- Emilijan **Cevc**, *J. V. Valvasor kot mentor slikarjev* u: *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi*. Ljubljana: Narodna galerija. 1989., str. 169-204. Katalog izložbe.
- André **Chastel**, *Le sac de Rome, 1527: du premier maniérisme à la Contre-Réforme*. Pariz: Gallimard, 1993. [1984.].
- Maria Agnese **Chiari Moretto Wiel**, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*. Milano: Electa, 1994.
- Jeffrey **Chippis Smith**, *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520/1580. Art in an Age of Uncertainty*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Jeffrey **Chippis Smith**, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- Roberta **Chyurlia**, *Di alcune tendenze della scultura settecentesca a Roma e Carlo Monaldi* u: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte* I., Firenca: Le Monnier, 1950., str. 222-228, tab. LXXVIII, LXXIX, LXXX.

- Richard **Cocke**, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*. Williston, Vermont: Ashgate Publishing Limited, 2001.
- Stefano **Corsi**, Pina **Ragioneri** (ur.), *Speculum Romanae Magnificentiae. Roma nell'incisione del Cinquecento*. Firenca: Mandragora, 2004.
- Franz **Courth**, *Sakramenti. Priručnik za teološki studij i praksu*. Đakovo: Forum bogoslova, 1997. [1995.]. Preveli Marijan Cipra i Ivan Zirdum.
- Nicola **Courtright**, *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Ante **Crnčević**, *Teološka, simbolička i kalendarska pozadina u određivanju datuma Usrsa u: Živo vrelo: liturgijsko-pastoralni list 4/XIII.*, Zagreb: Hrvatski institut za liturgijski pastoral pri Hrvatskoj biskupskoj konferenciji, 2006., str. 8-12.
- Jean-Pierre **Cuzin**, Jean-René **Gaborit**, Alain **Pasquier**, *D'aprčs l'antique*. Pariz: Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- Paškal **Cvekan**, *Djelovanje Franjevacu u Varaždinu*. Virovitica: samizdat, 1978.
- Paškal **Cvekan**, *Čakovec i Franjevci*. Virovitica: samizdat, 1978.
- Paškal **Cvekan**, *Franjevci u Ivaniću*. Virovitica: samizdat, 1979.
- Paškal **Cvekan**, *Osječki Franjevci*. Virovitica: samizdat, 1987.
- Sanja **Cvetnić**, *Uznesenje Marijno – Od Rubensove slike u Düsseldorfu i Pontiusova bakroreza, do oltarnih pala u Moste pri Komendi (Slovenija), Makarskoj i Zagrebu u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 38*, Split: Konzervatorski odjel Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Književni krug, 1999.-2000., str. 269-280.
- Sanja **Cvetnić**, *Grafički listovi Johanna Christopha Haffnera u osječkih kapucina u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 24*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 155-160.
- Sanja **Cvetnić**, *Djela ljubljanskoga slikara Ioannesa Eisenhordta na Kaptolu, u Zagrebu u: Acta historiae artis Slovenica 5*, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti Umentostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2000.^a, str. 83-108.
- Sanja **Cvetnić**, *Tragom izgubljene slike Hansa von Aachena Polaganje u grob u: Radovi insituta za povijest umjetnosti 25*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 125-130.
- Sanja **Cvetnić**, *Album sanctorum varaždinskih uršulinki – problem predložaka i ikonografije u: 300 godina uršulinki u Varaždinu*. Zagreb, Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003., str. 323-337.
- Sanja **Cvetnić**, *Portreti Leandra Bassana u Hrvatskoj u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 28*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 86-95.

- Đurđica **Cvitanović**, *Turopoljske ljepotice u: Kaj 5-6, VII.*, Zagreb: Kulturno-umjetničko društvo »Ksaver Šandor Đalski«, 1974., str. 65-104.
- Đurđica **Cvitanović**, Ivo **Lentić**, Dinka **Romaj**, *Barok u Virovitici*. Katalog izložbe. Virovitica: Centar kulture Virovitica, 1986.
- Đurđica **Cvitanović**, *Slikarstvo pavlinskog kruga u 17. i 18. stoljeću u: AA.VV., Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244-1786*. Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.
- Lovorka **Čoralić**, *Prilog poznavanju djelovanja mletačkog altarista Girolama Garzottija u Zadru krajem XVII. stoljeća u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 31*, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1991., str. 295-302.
- Lovorka **Čoralić**, *Hrvati u procesima mletačke inkvizicije*. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, Dom i svijet, 2001.
- Damjan **Damjanović** (ur. i prev.), *Sv. Bonaventura: Životopis sv. Franje* [Sanctus Bonaventura: Legenda s. Francisci]. Zagreb: Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 1981.
- Arthur C. **Danto**, *A Personal View of Works on Paper u: On Paper 3, I.*, New York: Fanning Publishing Company, 1997., str. 2-3.
- Hippolyte **Delehay**, *L'œuvre des Bollandistes à travers trois siècles, 1615-1915. II.* izdanje. Brussel: Sociétés des bollandistes, 1959. [1920.].
- Zoraida **Demori Staničić**, *Palma Mlađi i protureformacija. Slika sv. Hijacinta u Starom Gradu na Hvaru u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 16*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1992., str. 97-105.
- Zoraida **Demori Staničić**, *Uvod u posttridentsku zavjetnu sliku u Dalmaciji uz prijedlog za Sante Perandu u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 33*, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1993., str. 165-207.
- Carl **Depauw**, Ger **Luijten**, *Anthony van Dyck as a printmaker*. Antwerpen, Amsterdam: Antwerpen Open, Rijksmuseum Amsterdam, 1999.
- John **Dillenberger**, *Images and Relics: Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*. New York: Oxford University Press, Oxford Studies in Historical Theology, 1999.
- Aurelio **Dionisi** S.I., *Il Gesù di Roma*. Rim: Residenza del Gesù, 1994.
- Johann Gabriel **Doppelmayr**, *Atlas Cælestis in quo Mundus Spectabilis et in Eodem Stellarum Omnium Phenomena Notabilia*. Nürnberg: Homännsche Erben, 1742.
- Lejla **Dobronić**, *Uređenje i djelovanje Gradske uprave zagrebačkog Gradeca u XVII. stoljeću. Povijesni spomenici grada Zagreba XVIII*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1949.

- Lelja **Dobronić**, *Marijina svetišta i likovi u Zagrebu i okolici u XVII. i XVIII. stoljeću* u: Adalbert Rebić (ur.), *Mundi melioris Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 236-250.
- Ann **Doyle-Anderson**, Giancarlo **Maiorino** (prev. i ur.), *The Figino, or, On the purpose of painting: art theory in the late Renaissance*. Gregorio Comanini. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Davor **Dukić**, *Hrvatska književnost. Neke temeljne značajke* u: *Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 487-499.
- Mihaela Ankica **Dumbović** OSU, *Obrazovno-odgojno djelovanje varaždinskih uršulinki* u: AA.VV., *300 godina uršulinki u Varaždinu*. Zagreb, Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003., str. 227-241.
- David **Ekserdjian**, *Correggio*. Milano: Silvana Editoriale, 1997.
- Robert **Enggass**, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*. London, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1976.
- Robert **Enggass**, *Gaulli, Giovanni Battista* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 12. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 197-203.
- Jukka **Ervamaa**, Sirkka Nurminen, Marja Supinen (ur.), *Italialaisia maalauksia. Italian Paintings*. Helsinki: Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychhoff, 1992.
- Maurizio **Fagiolo dell'Arco**, Silvia **Carandini**, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Rim: Bulzoni Editore, 1978., sv. I. [katalog], sv. II. [tekst].
- Philipp P. **Fehl**, *Veronese and the Inquisition* u: *Gazette des Beaux-Arts* 58, VI. serija, Pariz: Georges Wildenstein, 1961., str. 325-354.
- Krešimir **Filić**, *Tri žrtvenika isusovačke crkve u Varaždinu* u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 1-3, XV.-XXII., Zagreb:
Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s.a. [1967.-1974.], str. 191-205.
- Blaženka **First**, *Carlo Maratta in barok na Slovenskem. Pomen z Maratto povezane grafike za baročno religiozno slikarstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Narodni muzej Slovenije, 2000.
- Cvito **Fisković**, *Korčulanska katedrala*. Zagreb: Nadbiskupska tiskara, 1939.
- Cvito **Fisković**, *Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj* u: *Peristil* 29, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986., str. 41-54.
- Cvito **Fisković**, *Doprinos biskupa Đivovića dubrovačkoj likovnoj baštini* u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku XXVIII*, Dubrovnik: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnost, 1990., str. 71-98.

- Igor **Fisković**, *Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju* u: *Dometi* 1-3/XVII, Rijeka: Matica hrvatska, Ogranak, 1984., str. 73-104.
- Igor **Fisković**, *Dalmatinski prostori i stari majstori*. Split: Književni krug, 1990.
- Igor **Fisković**, *Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj* u: *Hrvatska renesansa*. Katalog izložbe. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2004., str. 157-196. Uredili Miljenko Jurković i Alain Erlande-Brandenburg.
- John **Flamsteed**, *Atlas cælestis*. London: Margaret Flamsteed, James Hodgson, 1729.
- Marc R. **Forster**, *Catholic Revival in the Age of the Baroque: Religious Identity in Southwest Germany 1550-1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Vera **Fortunati Pietrantonio**, *Pittura bolognese del '500*. Bolonja: Grafis Edizioni, 1986.
- Ivo **Frangješ**, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba, 1987.
- David **Freedberg**, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VII. The Life of Christ after the Passion*. London, New York: Phaidon Press Limited, 1984.
- David **Freedberg**, *The Power of Images*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.
- Sydney J. **Freedberg**, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1983.
- Géza **Galavics**, *Kössünk kardot az pogány ellen*. Budapest: Képzőművészeti kaidó, 1986.
- Grgo **Gamulin**, *Kopija po Hans von Aachenu i Alessandru Paduanu u galeriji Benka Horvata*, u: *Peristil I.*, Zagreb: Povijesno društvo Hrvatske, 1954., str. 154-156.
- Marjorie **Garber**, *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1992.
- Donatella **Germano Siracusa**, *Carlo Monaldi* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 21. London, New York: Macmillan Publishers, Grove, 1996., str. 831.
- Horst **Gerson**, Eberhard Hendrik ter **Kuile**, *Art and Architecture in Belgium*. Harmondsworth (Middlesex, U.K.), Baltimore (Maryland, U.S.A.), Mitcham (Victoria, Australia): Penguin Books, 1960.
- Giovanni Andrea **Gilio**, *DVE DIALOGI DI M. GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO*. Firenca: S.P.E.S., 1986. [1564.]
- Elizabeth **Gilmore Holt** (ur.), *A Documentary History of Art. Volume II Michelangelo and the Mannerists. The Baroque and the Eighteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982. [1947.].

- Hilliard T. **Goldfarb**, David **Freedberg**, Manuela B. **Mena Marqués**, *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1998.
- Ryan **Gregg**, *The Sacro Monte of Varallo as a Pysical Manifestation of the Spiritual Exercises* u: *Athanor XXII*, Tallahassee (Florida), 2004.
- Nada **Grujić**, *Ljetnikovac Lodovica Beccadellija na Šipanu* u: *Peristil 12-13*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti SR Hrvatske, 1969.-70., str. 99-106.
- Nada **Grujić**, *Ladanjsko-gospodarska arhitektura 15. i 16. stoljeća na otoku Šipanu* u: *Zbornik Dubrovačkog primorja i otoka II.*, Dubrovnik: Kulturno-prosvjetno društvo »Primorac«, 1988., str. 223-273.
- Nada **Grujić**, *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1991.
- Nada **Grujić**, *La villa di Lodovico Beccadelli nell'isola di Šipan presso Dubrovnik* u: *AA.VV., Studi in onore di Renato Cevese*. Vicenza: Ed. CISA, 2000., str. 303-312.
- Nada **Grujić**, *Francesco della Volpaia na Šipanu* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 33*, Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1993., str. 79-94.
- Simone **Guerriero**, *Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant'Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo* u: *Arte Veneta 49*, Venecija: Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, 1996.
- Juraj **Habdelić**, ZERCZALO MARIANZKO. *To je to PONIZNOZT DEVICZE MARIE, KAJE BOGA RODILA. USEM SZLOVENZKOGA i Horuatzckoga naroda Kerschenikom á onem naulaztito, zuerhunaturalzke, od dareslyive ruke Bosje prieli, na nasleduvanye, PO JURIU HABDELICHU Tovarustua JESSUSSEVOGA Mesniku popiszana, i na szuétlo dana. M.DC.LXII* Stampano U-Nemskom Gradczu pri Feren-czu Widmanstetteru.
- Juraj **Habdelić**, o. A. M. D. G. *Pervi otcza nassega Adama greh*. Stampano vнемском Gradczu: Pri oduetku Widmanstadiussa, 1674.
- Irene **Haberland**, *Seghers, Daniel* u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art 28*, London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 363, 364.
- Frances **Haskell**, *The Role of Patrons : Baroque Style Changes* u: Rudolf Wittkower i Irma B. Jaffe (ur.), *Baroque Art : The Jesuit Contribution*. New York: Forham University Press, 1972., str. 51-62.
- Peter **Hersche**, *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter I.-II.* Breiburg im Breisgau: Verlag Herder, 2006.
- Birgit **Heß-Kickert**, *Architekturtheorie der italienischen Renaissance. Die Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae des Carlo Borromeo*. Saarbrücken: Recenseo, 1999.

- Arthur Mayger **Hind**, *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914*. New York: Dover Publications, Inc., 1963. [1923.].
- Daniel **Hobbins**, *The Schoolman as Public Intellectual: Jean Gerson and the Late Medieval Tract* u: *The American Historical Review* 5, 108, Bloomington, Indiana: American Historical Association, December 2003., str. 1308-1337.
- Dan **Holm**, Olli **Valkonen** (ur.), *Sinebrychoffin taidemuseo. Sinebrychoff Art Museum*. Helsinki: Fine Arts Academy of Finland, 1988.
- Dieuwke de **Hoop Scheffer**, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1980.
- Anđela **Horvat**, *O arhitekturi centralnog trga u Karlovcu* u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 1-2, XI, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1963., str. 75-86.
- Anđela **Horvat**, Radmila **Matejčić**, Kruno **Prijatelj**, *Barok u Hrvatskoj*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982.
- Rudolf **Horvat**, *Povijest grada Varaždina*. Varaždin: Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, Grad Varaždin, 1993.
- Vera **Horvat-Pintarić**, *Francesco Robba*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti NRH, 1961.
- Anton **HöB SJ**, *Pater Jakob Rem SJ: Kunder der Wunderbaren Mutter*. München: Schnell & Steiner Verlag, 1953.
- Franjo Emanuel **Hoško**, Mijo **Korade**, *Školstvo i crkveni redovi* u: *Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 187-201.
- Franjo Emanuel **Hoško**, Slavko **Kovačić**, *Crkva u vrijeme katoličke obnove* u: *Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 165-186.
- Metod **Hrg** i Josip **Kolanović**, *Kanonske vizitacije Zagrebačke (nad)biskupije*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1989.
- Isidorus **Isolanus**, *Summa de donis sancti Ioseph auctore fr. Isidoro de Isolani ord. Praed.*; denuo edita cura fr. Ioachim Ioseph B. Romae Ex Typ. Polyglotta S. C. De Propaganda Fide, 1887. [1522.].
- Radovan **Ivančević**, *Grci su bili u pravu: postoje samo četiri elementa!* u: *Encyclopaedia moderna* 46, XVI, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut »Ruđer Bošković«, 1996., str. 34-44.
- Radovan **Ivančević**, *Najstariji opis paške zborne crkve. Vizitacija Augustina Valiera 1579. godine* u: *Peristol* 25, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1982., str. 81-86.

- William Mills **Ivins**, *Prints and visual communication*. New York: MIT Press, 1996. [1953.].
- Joachim **Jacoby**, *Hans von Aachen, The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996.
- Joachim **Jacoby**, *Hans von Aachen 1552-1615*. Monographien zur Deutschen Barockmalerei. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2000.
- Michael **Jaffé**, *Rubens. Catalogo completo*. Milano: Rizzoli, 1989.
- Stanko **Jambreč**, *Hrvatski protestantski pokret u XVI. i XVII. stoljeću*. Zaporešić: Matica hrvatska Zaporešić, 1999.
- Hubert **Jedin**, *Katolische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil*. Luzern: J. Stocker, 1946.
- Hubert **Jedin**, *Das Konzil von Trient. Ein Überblick über die Erforschung seiner Geschichte*. Rim: Libreria Orbis Catholicus. Edizioni di storia e letteratura, 1948.
- Hubert **Jedin**, *Geschichte des Konzils von Trient*. Freiburg: Herder, 1949. (I.), 1957. (II.), 1970. (III.), 1975. (IV.).
- Hubert **Jedin** (ur.), Erwin **Iserloh**, Josef **Glazik**, *Velika povijest Crkve IV. Reformatcija, katolička reforma, protureformacija*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2004. [1997.]. Preveo Ivica Tomljenović.
- Željko **Jiroušek**, *Remek djelo baroknog kiparstva u Hrvatskoj u: Spremnost 6, I.*, Zagreb: Ustaški nakladni zavod, 5. IV. 1942., str. 7.
- Željko **Jiroušek**, Miroslav **Vanino**, *Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi svete Katarine u Zagrebu u: Vrela i prinosi (10) 19*, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1992.-1993., str. 1-161.
- Pamela M. **Jones**, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Antun **Kanižlić**, *UTOCSISCTE BLAXENOJ DIVICI MARIJ UGODNO I PRIETNO, Anami velle Koristno i Potribito NA Prosctenye Gospe Almascke, Majke od Utocsiscta Nazvane. PO ANTUNU KANISLICHU, Družbe Isusove misniku ukazano I istoj Gospi Almasckoj prikazano. U MNECIH [Venecija]: Pritiskano od Antona Bassasa, MDCCLIX [1759.] Z DOPUSTEGNJEM STARESSINAA*.
- Ante **Katalinić**, *Lovro Grizogon – veliki hrvatski mariolog u: Kačić IV.*, Split: Franjevačka provincija Presvetoga Otkupitelja, 1971., str. 15-23.
- John Norman Davidson **Kelly**, *The Oxford Dictionary of Popes*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986.

- Athanasius **Kircher**, *Ars magna lucis et vmbrae in decem libros digesta*. Romæ: ex typographia Ludouci Grignani, 1646.
- Gábor **Klaniczay**, *Proving sanctity in the canonization processes (Saint Elizabeth and Saint Margaret of Hungary)* u: Gábor Klaniczay (ur.), *Procès de canonisation au Moyen Âge: aspects juridiques et religieux. Medieval canonization processes: legal and religious aspects*. Zbornik radova Wallenbergova seminara održana 8.-11. veljače 2001. Rim: École française de Rome, 2004., str. 117-148.
- Matej **Klemenčič**, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani*. Ljubljana: Založba Rokus, 1998.
- Marko **Kljajić**, *Sveti Juraj u Petrovaradinu 1693.-2003*. Petrovaradin: Rimokatolički župni ured sv. Jurja, 2004.
- Mijo **Korade**, Mira **Aleksić**, Jerko **Matoš**, *Isusovci i hrvatska kultura*. Zagreb [Beč]: Hrvatski povijesni institut u Beču, 1993.
- Stjepan **Krasić**, *Pape i hrvatski književni jezik u XVII. stoljeću. Hrvatski među šest svjetskih jezika*. Zagreb, Čitluk: Matica hrvatska, 2004.
- David **Krašovec**, *Valentin Metzinger (1699-1759)*. Ljubljana: Educy, 2000.
- Zoran **Kravar**, *Liturgijska lirika Antuna Kanižlića* u: Vladimir Horvat (ur.), *Isusovci u Hrvata*. Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija »Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata«. Zagreb, Beč: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Hrvatski povijesni institut, 1992., str. 316-324.
- Baltazar Adam **Krčelić**, *Povijest stolne crkve zagrebačke. Prvi dio svezak I*. Zagreb: Institut za suvremenu povijest, 1994. [Historiarum cathedralis ecclesiae Zagrabiensis partis primae tomus I. Zagabriae 1770.]. Preveo Zlatko Šešelj.
- Peter O. **Krückmann** (ur.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München, New York: Prestel, 1996. Katalog izložbe.
- Nina **Kudiš Burić**, *Grafički predlošci za slike u Istri nastale između 1550. i 1650. god.* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 136-151.
- Nina **Kudiš Burić**, *Sačuvani inventar starije crkve sv. Andrije: oltari i njihova oprema* u: *Bakarski zbornik 9*, Bakar: Grad Bakar, 2004., str. 37-50.
- Ivan **Kukuljević Sakcinski**, *Prvostolna crkva zagrebačka*. Zagreb: Tiskom Narodne tiskarne Dra. Ljudevita Gaja, 1856.
- Ivan **Kukuljević Sakcinski**, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb: Tiskom Narodne tiskare Dra. Ljudevita Gaja, 1860.
- Ivan **Kukuljević Sakcinski**, *Glasoviti Hrvati prošlih vjekova*. Zagreb: Naklada Matice hrvatske, 1886.

- Michael W. **Kwakkelstein**, *Willem Goeree, Inleydinge tot de al-ghemeene Teycken-Konst. Een kritische geannoteerde editie*. Leiden: Primavera Pers, 1998. [1670.].
- Juraj **Lahner**, *Gospin kip na Markovu trgu u Zagrebu u: Obitelj 31-32, X.*, Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima, 1938., str. 437-440.
- Secondo **Lancelotti**, *L'Hoggidi ovvero il mondo non peggiore ne più calamitoso del passato*. Venezia: Giovanni Guerigli, 1627.
- Santino **Langé**, Giuseppe **Pacciarotti**, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*. Milano: Jaca Book, 1994.
- Filip **Lastrić**, *Pregled starina Bosanske provincije*. Sarajevo, Zagreb: Synopsis, 2003. Priredio Andrija Zirdum. Preveli Ignacije Gavran i Šimun Šimić.
- Karin **Leitner**, *Die Grazer Kupferstecherfamilie Kauperz und die Andachtsbildgraphik im 18. Jahrhundert u: Acta historiae artis Slovenica 6*, Ljubljana: Znanstveno-raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti Umenostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 2001., str. 141-165.
- Ivy **Lentić-Kugli**, *Nekoliko podataka o varaždinskim kiparima 18. stoljeća u: Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske 4, XVIII.*, Zagreb: Muzejsko društvo Hrvatske; Podružnica za Hrvatsku Društva konzervatora Jugoslavije, 1969., str. 7-16.
- Ivy **Lentić-Kugli**, *Kopije BMV Auxiliatrix Lucasa Cranacha u slikarstvu Slavonije 18. stoljeća u: Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske 3, XX.*, Zagreb: Muzejsko društvo Hrvatske; Podružnica za Hrvatsku Društva konzervatora Jugoslavije, 1971., str. 15-25.
- Ivy **Lentić-Kugli**, *Slikarski radovi u bivšoj isusovačkoj crkvi Sv. Marije u Varaždinu u: Ivy Lentić-Kugli, Silvije Novak, Doris Baričević, Radovan Ivančević, Isusovačka crkva i samostan u Varaždinu*. Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Hrvatske, 1988., str. 69-72.
- Ivy **Lentić-Kugli**, *Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca u: Isusovačka baština u Hrvata*. Katalog izložbe. Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1992., str. 61-74; 291-311.
- Maria H. **Loh**, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory u: Art Bulletin 3, LXXXVI.*, New York: College Art Association, September 2004., str. 477-504.
- Ignacije **Lojolski**, *Duhovne vježbe*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 2003. [1998.; 1548.].
- Hellmut **Lorenz** (ur.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV*. Beč: Österreichische Akademie der Wissenschaften; München, London, New York: Prestel, 1999.
- Uroš **Lubej**, Eisenhart, Joannes u: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker sv. 33*. München, Leipzig: K.G. Saur, 2002., str. 44, 45.

- Andrija **Lukinović** (prir. i ur.), *Kanonske vizitacije Zagrebačke nadbiskupije I. Gorski arhiđakonat. Svezak 1. 1639.-1726.* Zagreb: Društvo za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije »Tkalčić«, 2006.
- Martin **Luther**, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe I.* Weimar: Hermann Böhlau, 1883.
- Zvonko **Maković**, *Ikonografija popularne stampane slike u: Život umjetnosti 29-30,* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1980., str. 78-88.
- Émile **Mâle**, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres.* Pariz: Librairie Armand Colin, 1951. [1932.].
- Émile **Mâle**, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* Pariz: Librairie Armand Colin, 1969. [1908.].
- Ante **Maletić** (ur.), *Marko Antun de Dominis: zaboravljeni genij.* Split: Lamaro, 2004. Katalog izložbe.
- Erna **Mandowsky**, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa.* Firenca: Leo S. Olschki, 1939.
- Bryan D. **Mangrum** i Giuseppe **Scavizzi** (prev. i ur.), *Andreas Karlstadt, Hieronymus Emser, Johannes Eck. A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Sacred Images,* Toronto, Ottawa: Centre for Reformation and Renaissance Studies, Dovehouse Editions, 1991.
- Umberto **Manzone**, Angelo **Turchini** (ur.), *Le visite pastorali. Analisi di una fonte.* Bolonja: Il Mulino, 1990. [1985.].
- Vladimir **Marković**, *Zidno slikarstvo 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji.* Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1985.
- Vladimir **Marković**, *Slikarstvo u: Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće. Katalog izložbe.* Zagreb: Muzejski prostor, 1987., str. 169-176, 186, 347-363.
- Vladimir **Marković**, *Slika Martena de Vosa u Slanskom primorju kod Dubrovnika u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 31,* Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1991., str. 177-188.
- Vladimir **Marković**, Anđelko **Badurina** (ur.), *I Croati, Cristianesimo, Cultura, Arte.* Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Galerija Klovićevi dvori, 1999.
- Vladimir **Marković**, *Grafika i štafelajno slikarstvo u Dubrovniku u: Milan Pelc (ur.), Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika.* Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 170-175.
- Vladimir **Marković**, *Slika Francesca Albanija u Zagrebu u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25,* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 131-134.

- Vladimir **Marković**, *Svetohranište Veroneseova poliptiha u Vrboskoj u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005., str. 78-85.
- Ivo **Marochino**, *Grad Bakar kroz vjekove*. Bakar: Gradski muzej, 1982. [1978.].
- Ivo **Maroević**, Ljerka **Smailagić**, *Konzervatorski radovi u crkvi sv. Marije Snježne u Belcu u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 1, Zagreb: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1975., str. 117-144 (133-138).
- Stefania **Mason Rinaldi**, *Palma il Giovane. L'opera completa*. Milano: Alfieri, Gruppo Editoriale Electa, 1984.
- Atanazije **Matanić**, *Apostolska vizitacija dubrovačke nadbiskupije god. 1573./74. prema spisima sačuvanim u Tajnom vatikanskom arhivu u: Mandićev zbornik*. Rim: Hrvatski povijesni institut, 1965., str. 193-209. Uredili: Ivan Vitezić, Bazilije Pandžić i Atanazije Matanić.
- Emil **Maurer**, *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Elizabeth **McGrath**, *Ripa, Cesare u: Jane Turner (ur.), The Dictionary of Art* 26. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 415-416.
- Daniele **Menozi**, *Les images. L'Église et les arts visuels*. Pariz: Les Éditions du Cerf, 1991.
- Antonio **Miculian**, *La controriforma in Istria: Il concilio di Trento e il ruolo dei gesuiti u: Atti XXIX*, Trst, Rovinj: Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, 1999., str. 200-226.
- Marija **Mirković**, *Barokni program Rangerove stropne slike u franjevačkom samostanu u Varaždinu u: Godišnjak Gradskog muzeja Varaždin V*, Varaždin: Gradski muzej, 1975., str. 97-106.
- Marija **Mirković**, *Umjetnička strujanja u baroknom slikarstvu Varaždina u: AA.VV. Varaždinski zbornik 1181-1981*. Varaždin: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Skupština općine Varaždin, 1983., str. 339-348.
- Marija **Mirković**, *Marijin lik u baroknom slikarstvu kontinentalne Hrvatske u: Adalbert Rebić (ur.), Mundi melioris Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 225-235.
- Nenad **Močanin**, *Turska Hrvatska. Hrvati pod vlašću Osmanskoga Carstva do 1791*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
- Andrija **Mohorovičić**, Sanja **Cvetnić**, Višnja **Bralić**, *Nebeska roža i človečki kip*. Lepoglava: Turistička zajednica Grada Lepoglave, Zavod za znanstveni rad HAZU u Varaždinu, 1999.
- Johannes **Molanus** [Vermeulen], *DE HISTORIA SS. IMAGINVM ET PICTVRARVM PRO VERO EARVM VSV CONTRA ABVSVS. LIBRI IV*. Lovanii, apud Ioannem Bogardum, 1594.

- Norbert **Möller**, *Das Mariahilfbild im Dom zu St. Jakob in Innsbruck*. Innsbruck: Dompfarre St. Jakob, 2000.
- Elio **Monducci**, *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*. Milano: Silvana Editoriale, 2004.
- Luigi **Moraldi** (ur.), *Apocrifi del Nuovo Testamento*. Milano: Eidtori Associati S.p.A., 1991. [1971.].
- Carl **Moreland**, David **Bannister**, *Antique Maps*. London: Phaidon Press Limited, 2002. [1983.].
- Giovanni **Morello**, Vincenzo **Francia**, Roberto **Fusco** (ur.), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Milano: Federico Motta Editore, 2005.
- Christine van **Mulders**, Franz [Frans] **Hogenberg** u: Jane Turner (ur.), *The Dictionary of Art* 14. London, New York: Macmillan Publishers Limited, Grove, 1996., str. 643, 644.
- Juraj **Mulih**, *NEBESZKA HRANA VU SZVETEH JESZTVINAH: KRuhu, I VINU, TOJETO: POBOSNEH MOLITVAH, LITANIAH, I POPEVKAH: MLEKU, I MEDU, TOJETO: KATOLICHANSZKOM NAVUKU HASZNOVITOM RAZGOVORU, TOJETO: NA SZVETOSZT SIVLENYA, I TAK NA ZADOBLENYE ZVELICHENYA LYUBLLENOM NAGOVARJANYU POSZTAVLENA*. Pritiszkana vu Zagrebu, po Ivanu Weitz, Leta Goszponovoga 1748.
- Antonia **Nava Cellini**, *La Scultura del Settecento u: Stora dell'arte in Italia*. Torino: Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1982.
- Vjekoslav **Noršić**, *Opis nove župne crkve Bl. Dj. Marije u Belcu g. 1758. u: Starine* 44, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1952., str. 7-24.
- Novi zavjet i Psalmi*. Zagreb, Kršćanska sadašnjost 2002. [1988.]. Preveli Bonaventura Duda i Jerko Fućak (*Novi zavjet*), Filibert Gass (*Psalmi*).
- Cecilia **Nubola**, Angelo **Turchini** (ur.), *Visite pastorali ed elaborazione dei dati. Esperienze e metodi*. Bolonja: Il Mulino, 1993.
- John W. **O'Malley**, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 2002. [2000.].
- Steven E. **Ozment**, *The Age of Reform 1250-1550. An Intellectual and Religious History of Late Medieval and Reformation Europe*. New Haven, London: Yale University Press, 1980.
- Gabriele **Paleotti**, *Discorso intorno alle Imagini Sacre et Profane diuiso in cinque Libri*. Bolonja: Arnaldo Forni Editore, 1990. [In Bologna per Alessandro Benacci, 1582.].
- Rodolfo **Pallucchini**, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*. Tomo primo. Tomo secondo. Milano: Electa, 1994., 1995.

- Annalisa **Pandolfo**, *Note per i pittori Pace Pace, Pietro Liberi e Gaspare Diziani nella chiesa di Santa Maria dei Carmini a Venezia u: Arte Veneta* 49, Venecija: Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, 1996., str. 66-71.
- Basilus **Pandžić**, O.F.M., *Relatio de Provincia Bosnae Argentinae O. F. M. an. 1623. S. Congregationi de Propaganda Fide exhibita u: Mandićev zbornik*. Rim: Hrvatski povijesni institut, 1965., str. 211-233. Uredili: Ivan Vitezić, Bazilije Pandžić i Atanazije Matanić.
- Erwin **Panofsky**, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: The Princeton University Press, 1995. [1945.; 1943.].
- Erwin **Panofsky**, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row Publishers, 1971. [1956.], I. dio, II. dio.
- Vanda **Pavelić-Weinert**, *Vezilačka radionica 17. stoljeća u Zagrebu*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, 1988.
- Ivan Josip **Pavlović Lučić**, *Prisvetoga i Opcienoga Tridentskoga Sabora Od Članaa Virre i Czarkovne Isprave NAREDBE sabrane*. Venetiis: Apud Sebastianum Coleti, 1790.
- Milan **Pelc**, *Biblija priprostih. Ilustracije hrvatskih i slovenskih protestantskih knjiga 16. stoljeća*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1991.
- Milan **Pelc**, *Rotina grafička interpretacija Michelangelova »Posljednjeg suda« u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 17/2*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 32-42.
- Milan **Pelc**, *Život i djela šibenskoga bakroresca Martina Rote Kolunića*. Zagreb, Šibenik: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Gradska knjižnica »Juraj Šižgorić«, 1997.
- Milan **Pelc** (prev. i ur.), *Manirizam*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000.
- D. Stephen **Pepper**, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. New York: New York University Press, 1984.
- Ratko **Perić**, *Hrvatski zavodi u Europi u: Hrvatska i Europa III. Barok i prosvjetiteljstvo (XVII-XVIII. stoljeće)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 215-223.
- Tea **Perinčić**, *Prilog istraživanju apostolskih vizita Agostina Valiera u dalmatinskim i istarskim biskupijama u: Povijesni prilozi 17.*, Zagreb 1998., str. 157-176.
- Nikolaus **Pevsner**, *Gegenreformation und Manierismus u: Repertorium für Kunstwissenschaft XLVI*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1925., str. 243-262.
- Stefano **Pierguidi**, *Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's Iconologia u: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LXI*, London: The Warburg Institute, University of London, 1998., str. 158-175.

- Terisio **Pignatti**, Filippo **Pedrocco**, Veronese. *L'opera completa*. Milano: Electa Mondadori, 1995.
- Juan **Plazaola**, *La Chiesa e l'arte*. Milano: Jaca Book, 1997.
- Ivana **Prijatelj Pavičić**, *O autorima dviju slika posvećenih pobjedi kod Lepanta u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 17/2*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1993., str. 52-56.
- Ivana **Prijatelj Pavičić**, *Loretske teme. Novi podaci o štovanju loretske Bogorodice u likovnim umjetnostima na području »Ilirika«*. Rijeka: Vitagraf, 1994.
- Ivana **Prijatelj Pavičić**, *Kroz Marijin ružičnjak. Zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskome slikarstvu od 14. do 18. st.* Split: Književni krug, 1998.
- Kruno **Prijatelj**, *Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale u: Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti 6*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1969., str. 37-41.
- Kruno **Prijatelj**, *Matej Ponzoni-Pončun*. Split: Galerija umjetnina u Splitu, 1970.
- Kruno **Prijatelj**, *Studije o umjetninama u Dalmaciji III*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975.
- Kruno **Prijatelj**, *Dva dalmatinska majstora u istarskim slikarskim zbivanjima renesanse i manirizma u: Bulletin Razreda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1, I. [III. serija]*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s.a. [1977.], str. 117-124 i 30 ilustracija u prilogu.
- Kruno **Prijatelj**, *Za biografiju Pellegrina Brocarda, slikara nadbiskupa Ludovica Beccadellija u: Radovi instituta za povijest umjetnosti 8*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1984., str. 89-93.
- Adriano **Prosperi**, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano u: Giuliano Briganti (ur.), Pittura in Italia. Il Cinquecento II*. Electa Mondadori, 1992. [1988.], str. 581-592.
- Simonetta **Prosperi Valenti Rodinò**, Clautio **Strinati** (ur.), *L'Immagine di San Francesco nella Controriforma*. Katalog izložbe. Rim: Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma Calcografia – Istituto nazionale per la grafica, Edizioni Quasar, 1982.
- Svetlana **Rakić**, *Osječki slikar Paulus Antonius Senser u: Peristil 33*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1990., str. 113-124.
- Isabelle de **Ramaix**, *Ægidius Sadeler II. The Illustrated Bartsch 72/1 (Supplement)*. New York: Abaris Books, 1997.
- Isabelle de **Ramaix**, *Johan Sadeler I. The Illustrated Bartsch 70/1 (Supplement)*. New York: Abaris Books, 1999.
- Hans **Ramisch**, Peter B. **Steiner**, *Die Münchener Frauenkirche. Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke zum 500. Jahrestag der Weihe am 14. April 1994*. München: J. Pfeiffer Verlag, 1994.

- Reinhard **Rampold**, *Die Pharrkirche von Mariahilf in Innsbruck. Festschrift zum 200jährigen Seelsorgsjubiläum*. München, Zürich: Verlag Schnell & Steiner, 1986.
- Reinhard **Rampold**, *Kunstammer Mariahilf*. Innsbruck: Pfarre Mariahilf, 2004.
- Nicola **Raponi**, Angelo **Turchini** (ur.), *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*. Milano: Vita e pensiero, 1992.
- Louis **Réau**, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Pariz: Presses universitaires de France, 1955. (I.), 1958. (II.), 1959. (III.).
- Adalbert **Rebić**, *Uvod: Evropski kulturalni kontekst marijanskog kulta u 17. i 18. st.* u: Adalbert Rebić (ur.), *Mundi melioris Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1988., str. 5-9.
- Adalbert **Rebić** (ur.), *Opći religijski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002.
- Mirjana **Repanić-Braun**, *Oltarne slike Ivana Krstitelja Rangera u crkvama i kapelama u Klenovniku i Donjoj Voći* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1994., str. 66-72.
- Mirjana **Repanić-Braun**, *Paulus Antonius Senser – osječki slikar ili slikar iz Pečuha?* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 24, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 165-170.
- Mirjana **Repanić-Braun**, *Grafički predložak i problemi atribucije na nekim primjerima slikarstva 17. stoljeća u zagrebačkoj regiji* u: Milan Pelc (ur.), *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2001., str. 152-159.
- Mirjana **Repanić-Braun**, *Barokno slikarstvo u Hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 2004.
- Mirjana **Repanić-Braun**, Blaženka **First**, *Majstor HGG slikar plastične monumentalnosti*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt; Ljubljana: Narodna galerija, 2005.
- Francesco **Repishti**, Richard **Schofield**, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*. Milano: Mondadori Electa, 2004.
- Hubert **Rietzler**, *Die Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt in Kaltenbrunn*. Salzburg: Verlag St. Peter, 2003.
- Josef **Ringler**, *Die Barocke Tafelmalerei in Tirol*. Innsbruck, München: Universitätsverlag Wagner, 1973.
- Cesare **Ripa**, *ICONOLOGIA OVERO DESCRIZIONE DELL'IMAGINI UNIVERSALI CAVATE DALL'ANTICHITÀ ET DA ALTRI LUOGHI* Da Cesare Ripa Perugino. *OPERA NON MENO UTILE, che necessaria a Poeti, Pittori & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*. IN ROMA Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. M. D. XCIII. [1593.].

- Cesare **Ripa**, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi [...]*. In Perugia nella Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764.-67.
- Cesare **Ripa**, *Ikonologija*. Preveo Branko Jozić. Split: Laus, 2000.
- Maria Christina **Rodeschini Galati**, *La maniera, la controriforma e la crisi della società italiana u: Storia dell'arte italiana*, ur. Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano. Milano: Electa, Bruno Mondadori Editori, 1991., str. 121-123.
- ROMA ANTICA, E MODERNA O SIA, NUOVA DESCRIZIONE Della Moderna Città di Roma [...]*. Rim: Nella stamperia di G. Zempel ad istanza di G. Roisecco, 1745.
- Mario **Rosa**, *Clero cattolico e società europea nell'età moderna*. Rim, Bari: Edizioni Laterza, 2006.
- Francesco **Rossi**, *Accademia Carrara 2, Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*. Bergamo, Milano: Amilcare Pizzi Editore, 1989.
- Paola **Rossi**, *Francesco Maffei*. Milano: Berenice, 1991.
- Antonio **Rotondò**, *La censura ecclesiastica e la cultura u: Storia d'Italia V. I Documenti II*. Torino: Einaudi, 1973., str. 1397-1492.
- Zsuzsanna van **Ruyven-Zeman**, Marjolein **Leesberg**, *The Wierix Family. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part IV*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003.
- Zsuzsanna van **Ruyven-Zeman**, Marjolein **Leesberg**, *The Wierix Family. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part V*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004.
- Zsuzsanna van **Ruyven-Zeman**, Marjolein **Leesberg**, *The Wierix Family. Hollsteins's Dutch & Flamish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700. Part VIII*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2004.
- Wolfgang Heinrich **Savelsberg**, *Die Darstellung des Hl. Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts*. Rim: Istituto storico dei Cappuccini, 1992.
- Giuseppe **Scavizzi**, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*. New York et al.: Peter Lang Publishing, 1992.
- Norbert **Schneider**, *Still Life*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1994.
- Christiaan **Schuckman**, *Maarten de Vos. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Plates: Part I-II*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995.
- Christiaan **Schuckman**, *Maarten de Vos. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Text*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1996.

- Hans **Sedlmayr**, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Beč, München: Verlag Herold, 1956.
- Egon **Sendler** S.J., *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*. Pariz: Desclée de Brouwer, 1992.
- Hana **Seifertov** (ur.), *Němcké malířství 17. stolet z československých sbírek*. Prag: Národní galerie, 1989.
- Salvatore **Settis**, *Futuro del 'classico'*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004.
- Josip **Soldo**, *Marijanski ikonografski tipovi u umjetnosti Hrvatske XV. i XVI. stoljeća u: Adalbert Rebić (ur.) Advocata Croatiae. Uloga i mjesto Blažene Djevice Marije u vjerskom i nacionalnom životu hrvatskog naroda u XVI. stoljeću*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Hrvatski mariološki institut, 1981., str. 224-252.
- Jozo (Josip) **Sopta**, *Die Teilnehmer aus den kroatischen Diözesen an der dritten Tagungsperiode des Tridentinums und die Frage des Laienkelches*. Freiburg (Breisgau): Univ. Dissertation, 1987. [1986.].
- Josip **Sopta**, *Reformacija i Tridentinski sabor u Dubrovniku u: Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije. Zbornik radova znanstvenoga skupa u povodu tisuću godina uspostave dubrovačke (nad)biskupije / metropolije (998.-1998.)*. Dubrovnik, Split: Biskupski ordinarijat Dubrovnik, Crkva u svijetu, 2001., str. 379-395. Uredili Želimir Puljić i Nediljko A. Ančić.
- Stjepan **Sršan**, *Osječki ljetopisi 1686.-1945*. Osijek: Povijesni arhiv u Osijeku, 1993.
- Roelof van **Straten**, *Uvod u ikonografiju*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003. Prevele Martina Wolf-Zubović i Maya de Graaf.
- Margarita **Sveštarov Šimat**, *Bakropisi i bakrorezi starih majstora. Stara zbirka Kabineta grafike*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Kabinet grafike, 2000.
- Gjuro **Szabo**, *Slike Zagreba iz četiri stoljeća u: Savremenik IX.*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1914., str. 260-261.
- Franjo **Šanjek**, *Kršćanstvo na hrvatskom prostoru. Pregled religiozne povijesti Hrvata (7.-20. st.)*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1996. [1991.].
- Ivan **Šaško**, *Križni put, kalvarije i velikotjedne procesije kao liturgijski i paraliturgijski čin u: Jozo Čikeš (ur.), Muka kao nepresušno nadahnuće kulture. Passion une source inépuisable de l'inspiration en culture. Zbornik radova III. međunarodnog znanstvenog simpozija, Krk, 25. – 28. travnja 2002.* Zagreb: Udruga Pasijska baština, 2003., str. 107-128.
- Ivan **Šaško** (prev. i ur.), *Direktorij o pučkoj pobožnosti i liturgiji. Načela i smjernice*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2003.
- Ivan **Šaško**, *Per signa sensibilia. Liturgijski simbolički govor*. Zagreb: Glas Koncila, 2004.

- Ivan **Šaško**, *Kada će svi kršćani slaviti Uskrs istoga dana? Kalendarsko pitanje s teološkom pozadinom* u: *Živo vrelo: liturgijsko-pastoralni list* 4/XIII., Zagreb: Hrvatski institut za liturgijski pastoral pri Hrvatskoj biskupskoj konferenciji, 2006., str. 13-17.
- Ferdinand **Šerbelj**, *Anton Cebej. 1722-1774*. Ljubljana: Narodna galerija, 1991.
- Zvonimir **Šikić**, *Knjiga o kalendarima*. Zagreb: Profil, 2001.
- Petar **Šimunović**, *Hrvatska prezimena: podrijetlo, značenje, rasprostranjenost*. Zagreb: Golden Marketing, 1995.
- Ferdo **Šišić**, *Zavjera Zrinsko-Frankopanska (1664.-1671.)*. Zagreb: Matica hrvatska, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991. [1926.].
- Ivan **Škreblin**, *Pastorizacija u Zagrebu kroz 18. i 19. stoljeće*. (Arhiđakonske vizitacije) u: AA.VV. *Kulturno poviesni zbornik zagrebačke nadbiskupije u spomen 850. godišnjice osnutka*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944., str. 747-752.
- Nataša **Štefanec**, *Heretik Njegova Veličanstva. Povijest o Jurju IV. Zrinskom i njegovu rodu*. Zagreb: Barbat, 2001.
- Norman P. **Tanner** S.J. (ur.), *Decrees of the Ecumenical Councils. Nicae I to Lateran V (I.); Trent to Vatican II. (II.)*. London, Washington: Sheed & Ward, Georgetown University Press, 1990.
- Nela **Tarbuk**, *Crkveno pokuštvo u: Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije*. Katalog izložbe. Zagreb: MGC, Muzej Mimara, 1994., str. 427-446.
- Irene van **Thiel-Stroman**, *De documenten over Frans Hals: Geschreven en gedrukte bronnen 1582-1679* u: Seymour Slive, *Frans Hals*. London: Royal Academy of Arts; Maarssen, 's Gravenhage: Gary Schwartz, SDU, 1989., str. 371-415.
- Pavao **Tijan**, *Senj. Kulturno-historijska šetnja gradom po priloženom tlocrtu*. Zagreb: Senjski klub u Zagrebu, 1931.
- Radoslav **Tomić**, *Slika Nicole Grassija u Osoru* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1992., str. 139-141.
- Radoslav **Tomić**, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
- Radoslav **Tomić**, *Splitska slikarska baština*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- Radoslav **Tomić**, *Slikar Giovanni Battista Augusti Pitteri u Dalmaciji*. Zagreb: Barbat, 2002.^a
- Radoslav **Tomić**, *Slike Gregorija Lazzarinija u Zadru* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 28, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 126-133.
- Radoslav **Tomić**, *Djela Bartolomea Litterinija u Dalmaciji* u: *Peristil* 47, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004.^a, str. 43-66.

- Silvio **Tramontin**, *La visita apostolica del 1581 a Venezia*. Firenze: Leo S. Olschki, 1967.
- Miroslav **Vanino**, *Isusovci u Beogradu u XVII. i XVIII. stoljeću. De Societatis Iesu opera Belgradi saeculis XVII et XVIII u: Vrela i prinosi 4*, Sarajevo: Nova tiskara, 1934., str. 1-47.
- Miroslav **Vanino**, *Isusovci i hrvatski narod I. Rad u XVI stoljeću. Zagrebački kolegij*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1969.
- Miroslav **Vanino**, *Isusovci i hrvatski narod II. Kolegiji Dubrovački, riječki, varaždinski i požeški*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1987.
- Miroslav **Vanino**, *Isusovci i hrvatski narod III. Pučke misije, prekomorske misije, rezidencija Osijek, književni rad*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, Hrvatski povijesni institut u Beču, 2005.
- Ivan **Velikanović**, *Serafinskoga svetoga Oca Francesca xivot kratak, Naredba i Oporuka, zapovidma u Naredbi zaderxanima*. U Ossiku, Slovima Iv. Mart. Diwalt, 1777.
- Kim H. **Veltman**, *Paradoxes of Perspective: Ideal and Real Cities u: Convegno internazionale. Imago urbis. Images des Villes. Towns Images. Commission Internationale pour l'Histoire des Villes Bologna 2002*. Rim: Viella Libreria Editrice, 2003., str. 89-100.
- Giovanni **Vesnaver**, *Notizie storiche di Grisignana u: Pagine Istriane 6*, Trieste: Associazione istriana di studi e storia patria, 1905., str. 136-146.
- Horst **Vey**, *Die Zeichnungen Anton van Dycks I*. Brussel: Verlag Arcate, 1962.
- Ivan **Vitezić**, *La prima visita apostolica posttridentina in Dalmazia (nell'anno 1579)*. Rim: Pontifica Univerisità Gregoriana, 1957.
- Hans **Vlieghe**, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VIII. Saints I-II*. London, New York: Phaidon Press Limited, 1972. (I.), 1973. (II.).
- Brigitte **Volk-Knüttel**, *Peter Candid : Zeichnungen*. München: Staatliche Graphische Sammlung, 1979.
- Maksimilijan **Vrhovac**, *Constitutiones Synodales Ecclesiae Zagrabiensis pro clero diocesano*. Zagrabia: Typis Novoszelianis, 1805.
- Georg **Wallin**, *Qissat Yûsuf al-najjâr sive Historia Josephi fabri lignarii*. Lipsiae Andreae Zeidler, 1722.
- James **Waterworth**, *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent. With Essays on the External and Internal History of the Council*. London: Dolman, 1848.
- Werner **Weisbach**, *Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin: Paul Cassirer, 1921.
- Mariët **Westermann**, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700 u: Art Bulletin 2, LXXXIV*, New York: College Art Association, June 2002., str. 351-372.

- Rudolf **Wittkower**, *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson, 1977.
- Rudolf **Wittkower**, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. I.-III. New Haven: Yale University Press, 1999. [1958.; 1965.]
- Gerhard **Wolf**, *Salus Populi Romani: Studien zur Geschichte des römischen Kulturbildes im Mittelalter*. Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1990.
- Norbert **Wolf**, *Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004.
- Zvonimir **Wyroubal**, *Bernardo Bobić. Malar na Kaptolomu stojeći*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. a. [1964.].
- Vladimir **Zagorac**, *Kristova svećenička služba. Temeljni pojmovi bogoslužja. Povijest liturgije*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1997.
- Federico **Zeri**, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997. [1957.].
- Robert **Zijlma**, *Lucas Kilian to Philip Kilian. Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. XVII*. Amsterdam: Van Gendt & Co, 1976.

KAZALO OSOBA

A

Aachen, Hans von 95, 105, 106, 108, 109, 110, 111
 Albertini, Lorenzo 58
 Aleksandar VII., papa 189
 Alessi, Galeazzo 179
 Altemps, Marco Sittico 46
 Altenbach, Ivan Jacob 98, 99
 Antoninus Pius 207
 Audran, Gérard 122
 Autun, Honorius de 63

B

Babić, Ivan Josip 197
 Badia, Tommaso 20
 Baričević, Doris 161, 209, 213
 Baroni, Cesare 41, 203
 Baronius, Caesar 203
 Bartolazzi, Franjo 171
 Bassano, Leandro 92, 93
 Beccadelli, Lodovico 48
 Bellini, Giovanni 105
 Bellori, Giovanni Pietro 119
 Benedikt XIII., papa 87, 165
 Benincasa, Caterina 185
 Benković, Federico 166, 167
 Bernardone, Giovanni 178
 Bernini, Gianlorenzo 84, 91, 184
 Billen, Henrik Josip de 35
 Blasun (Blažun), Adalbertus 60
 Blunt, Anthony 167
 Bobić, Bernardo 123, 124
 Bodart, Didier 131
 Bodenstein von Karlstadt, Andreas Rudolff 31
 Bolland, Jean 14
 Bollandus, Johannes 14
 Bolswert, Schelte à 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 139
 Bonaventura iz Bagnoregia 178
 Borja, Francisco de 73
 Borja, Franjo de 73, 74

Boromejski, Karlo 37, 48, 156, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 197
 Borrekens, Mattheus 126
 Borromeo, Carlo 40, 165
 Borromeo, Federico 40
 Botticini, Francesco 52
 Brigita Švedska 116
 Bruegel, Jan Stariji 79
 Brunus, Conradus 40
 Bučić, Mihajlo 35
 Buffalini, Andrea 42
 Bunić Vučić, Ivan
 Buonarroti, Michelangelo 19, 48, 52, 55, 83
 Burchard, Ludwig 125
 Burnacini, Lodovico Ottavio 208, 209

C

Calcina, Grgur 171
 Caliani, Paolo 53, 156
 Calvin (Cauin), Jean 31
 Camerata, Giuseppe 48
 Candid, Peter 95, 96, 104, 115, 118
 Carafa, Gian Pietro 19, 20
 Carandini, Silvia 67
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 188, 197
 Caro, Annibal 169
 Carpaccio, Vittore 105, 106
 Cassini, Jean Dominique 67
 Cati, Pasquale 45, 46
 Cebej, Anton 200, 201
 Cercau (Ducerceau), Jacques Androuet du 83
 Cervini, Marcello 19
 Cesena, Biagio da 52
 Chéreau, François 135
 Christus, Petrus 190
 Cimatori, Antonio Visacci 102
 Colonna, Vittoria 19
 Comanini, Gregorio 40, 170
 Contarini, Gasparo 19

Contarini, Giovanni 150, 151
 Correggio, Antonio Allegri 148, 149
 Cosimo I. Medici 18
 Cosmi, Stjepan 46
 Coster, Pieter de 127
 Cranach, Lucas Stariji 190, 191, 192, 194, 196
 Cvekan, Paškal 62, 66

D

Danto, Arthur C. 98
 Delfinus, Zaccaria 48
 Devita, Sebastiano 181, 182
 Diedo (Dedo), Teodor 93
 Diedo (Dedo), Theodoro 48
 Diziani, Gaspare 186, 187
 Dolfin, Zaccaria 48
 Dominis, Marko Antun de 34
 Doppelmayr, Johann Gabriel 67
 Drašković, Gašpar 211
 Drašković, Ivan V. 211
 Drašković, Juraj II. 21, 26, 49
 Drašković, obitelj 211
 Drake, Francis 112
 Dupérac, Étienne 82, 83
 Dupuis, Charles 135, 138
 Duquesnoy, Francesco 85, 86
 Dyck, Anton van 119, 129, 141, 142

Đ

Đurđević, Ignjat 42

E

Eisenhart, Joannes 47, 197, 198
 Elizabeta Ugarska 197
 Elsner, Ana Sofija plemenita de 35
 Erdödy, Kristofor 115
 Erdödy, Petar III. 51
 Erdödy, Toma II. 50, 51, 52
 Eugenije Bečki 35

F

Fagiolo dell'Arco, Maurizio 67
 Ferdinand I. Habsburg 21
 Fernkorn, Antun 210
 Ferrari, Pietro 47
 Filip II., kralj 112
 Firentinac, Nikola 105
 First, Blaženka 90
 Fischer, Elizabeta 35
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 208, 209
 Flamsteed, John 67
 Fonseca e Evora, José Maria de 86
 Fortunati, Vera 7
 François I., kralj 18, 19
 Frangi, Carlo degli 43
 Franjo Ksaverski 124, 126, 184, 219
 Franjo Regis 218
 Fraundienst, Wolfgang 63, 66
 Freedberg, David 81, 104
 Fuček, Nikola 66

G

Galilei, Galileo 67
 Galle, Cornelis I. 93
 Garber, Marjorie 91
 Garzadori, Coriolano 48
 Garzotti, Baldassare 172
 Garzotti, Francesco 172
 Garzotti, Girolamo 171, 172
 Gasser, Izaija 187
 Gaulli, Giovanni Battista (Baciccio) 90, 91
 Geiger (Geigerfeld), Hans Georg 93, 94
 Gerhard, Hubert 94, 95, 96, 99, 100, 101
 Gerson, Jean de Charlier de 201
 Gilio, Giovanni Andrea 37, 40, 52, 88, 147, 157, 158,
 162
 Giussano, Giovanni Pietro 165
 Gjivović, Nikola Josip 215
 Gludovacz 66
 Goeree, Willem 142
 Gole, Jacob 141, 143
 Gradić, Stjepan 42
 Granici, Gabriel 213
 Grassi, Nicola 199
 Greuter, Matthäus 184
 Grgur I. Veliki, papa 155

Grgur XIII., papa 28, 48, 82, 203, 204, 220
 Grgur XV., papa 126
 Grisogono, Jerolim 171
 Gropelli, Marino 43
 Grueber, Blasius 87, 88
 Guidiccioni, Bartolomeo 20
 Gundulić, Ivan 42
 Guzmán, Dominicus (Dominik) de 186, 219

H

Habdelić, Juraj 49
 Haberland, Irene 80
 Hadrijan VI., papa 17
 Haffner, Johann Christoph 131
 Hall, Marcia B. 18
 Hals, Frans 113
 Harpsfield, Nicholas 40
 Hayne de Bruxelles (Hayne, Jean) 190
 Hind, Arthur Mayger 121
 Hogenberg, Frans 112, 113
 Honorije III., papa 178
 Horvat Pintarić, Vera 160
 Huret, Grégoire 38, 39
 Huygens, Christiaan 67
 Hyacinthy, Ioannes 209, 210

I

Ignacije Lojolski 19, 41, 108, 116, 124, 126, 133, 184, 218, 219
 Inocent XI., papa 182
 Isolanus, Isidorus de 201
 Ivan Nepomuk 214
 Ivan XXII., papa 181
 Ivana od Boga 197
 Izidor Težak 126

J

Jaffé, Michael 125
 Josip II. Habsburg 35, 218
 Julije III., papa 19, 20
 Junghaus, Gjuro 35

K

Kálmáncsehi, Dominik 58, 59
 Kanižlić, Antun 71, 73, 76, 201, 203
 Kanisi, Petar 74
 Kanizij, Petar 41, 74, 169
 Karlo V., car 19, 20, 34
 Karlstadt, Andreas 31
 Katarina Sijenska 185, 187
 Katičić, Ilija 42
 Kauperz, Johann Veit 100, 101
 Kautz, Claudius 209, 210
 Kecheisen, Leopold 83, 85, 133, 135, 136, 138
 Kepler, Johannes 67
 Kilian, Lucas 96, 97
 Kircher, Athanasius 67
 Klement VII., papa 18, 34
 Klement VIII., papa 51, 53
 Klement XIV., papa 125, 218
 Klobučarić, Franjo 159
 Knežević, Bartol 179, 180
 Knexevich, Bartholomeus 179
 Kobbe, Ioannes 93
 Kolunić, Martin 157
 Komersteiner, Ivan 197
 Komersteiner, Michael 60
 Königer, Veit (Vid) 161, 162, 213
 Konrath, Anton M. 148, 149
 Kopernik, Nikola 67
 Krasić, Stjepan 24

L

Lafréry, Antoine 82, 83
 Lancelotti, Secondo 71
 Landsberg, Herrade de 63
 Laurerio, Dionisio 20
 Lav X., papa 17, 18
 Lazzarini, Gregorio 38
 Lentić-Kugli, Ivy 127
 Leopold I. Habsburg 182, 208
 Liechtenstein, Johann II. 215
 Litterini, Bartolomeo 200
 Lommeli, Adriaen 126
 Loth, Johann Ulrich 126, 127
 Lovrin, Vicko 13, 14
 Luijten, Ger 129
 Luther, Martin 17, 31, 35, 84, 155, 179

M

Maffei, Francesco 102
 Magdić, Josip 210
 Majano, Benedetto da 105
 Mâle, Émile 9, 10, 12, 79, 155, 178, 217
 Mantegna, Andrea 105
 Maratta, Carlo 90
 Marcel II., papa 19, 20
 Marija Terezija Habsburg 215
 Marković, Ivan 181, 182
 Marković, Vladimir 7, 43
 Matej, Petar 43, 45, 46
 Matham, Theodor 126
 Maurer, Emil 158
 Merici, Angele de 218
 Metzinger, Valentin 133, 135, 136, 137, 138, 198, 199
 Mezzetti, Roma 131
 Mikulić, Aleksandar Ignacije 46, 197
 Milanese, Ioseph (Josip) 198
 Mills Ivins, William 129
 Molanus, Jo[h]annes 40, 117, 170
 Monaldi, Carlo 86, 87, 88, 178
 Monte, Giovanni del 19
 Morone, Giovanni 21
 Mühlen, Ilse von zur 108
 Mulih, Juraj 75
 Muller, Jan 107, 108, 109

N

Negri, Gaspare 47
 Neri, Filip 81, 126, 184, 218

O

Oliva, Isabel Flore de 185
 Oppicz, Josip 66
 Čoralić, Lovorka 34
 Origen iz Aleksandrije 63

P

Pace (Pase), Pace 181, 182
 Paduano, Alessandro Scalzi 95, 105
 Paleotti, Gabriele 37, 40, 60, 61, 62, 68, 145, 170, 217
 Palladio, Andrea 169
 Pallucchini, Rodolfo 199

Palma Mlađi, Jacopo 13, 14, 92, 93, 94
 Panofsky, Erwin 79, 109
 Parisio, Pietro Paolo 20
 Pavao III., papa 20, 52
 Pavao IV., papa 19, 20, 53
 Pavao V., papa 73, 156
 Pavelić-Weinert, Vanda 115
 Pavlović Lučić, Ivan Josip 26
 Pejačević, obitelj 195
 Pelc, Milan 31
 Perinčić, Tea 27
 Petraš, Maksimilijan 213
 Pio IV., papa 21, 22, 24, 53
 Pio V., papa 152, 179
 Pio IX., papa 189
 Pisano, Nicola 137
 Pischker, Janez 35
 Pischker, Terezija 35
 Pitteri, Giovanni Battista Augusti 156
 Plazaola, Juan 188
 Plinije Stariji 207
 Pole, Reginald 19
 Politus, Ambrosius Catharinus 40
 Pollaiuolo, Antonio del 105
 Pollaiuolo, Piero del 105
 Pont, Paul du 128
 Pontius, Paulus 128, 129, 134, 135
 Ponzoni Pončun, Matej 178, 179
 Prettinger, Aleksij 66
 Prijatelj Pavičić, Ivana 182
 Priuli, Mihovil 28
 Priuli, Vittorio 38, 47
 Pucić, Dominik 13

Q

Quijote, od Manche, don 51

R

Ragot, François II. 134, 138
 Ramschissl, Bartholome 108
 Rang[g]er, Ioannes Baptista 38
 Ranger, Ivan Krstitelj 38, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,
 75, 76, 84, 85, 132, 133, 140, 146, 147, 152, 153,
 188, 189

Réau, Louis 200
 Reess, Georg 159
 Regis, Jean-François 218
 Rem, Jakob 74
 Reni, Guido 136
 Repanić-Braun, Mirjana 180, 196
 Ricci, Sebastiano 182, 183, 185
 Richeôme, Louis 37, 40
 Ripa, Cesare 63, 65, 85, 207
 Robba, Francesco 158, 159, 161, 210, 213
 Rockox, Nicolaas 130, 133
 Rooses, Max 125
 Rossellino, Antonio 105
 Rossi, Francesco 102
 Rossi, Paolo 102
 Rota, Martino 157
 Rotondo, Antonio 217
 Ruža (Rozalija) Limska 185, 186, 187
 Rubens, Petrus Paulus 129
 Rubens, Pieter Pauwel 10, 79, 112, 118, 119, 120,
 122, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 134,
 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141
 Rudolf II. Habsburg 35
 Rueber, Magnus 102

S

Sadeler, Ægidius II. 110, 111
 Sadeler, Johan I. 98, 99, 100, 101, 104, 115, 117
 Sadeler, obitelj 114, 115, 127
 Sadeler, Raphael I. 111
 Sander, Nicholas 40
 Savojski, Eugen 77, 196, 215
 Schmuzer, Andreas 163, 164
 Schmuzer, Joseph 163, 164
 Schneider, Norbert 79
 Schokotnigg, Josip 175, 176, 177
 Schön, Serafin 152
 Schöpf, Joseph 193
 Schor, Johann Paul 192, 193
 Schwarz, Christoph 95
 Seghers, Daniel 79, 80
 Seifertová, Hana 102
 Senser, Paulus Antonius 140, 179, 180, 195, 196
 Settis, Salvatore 136
 Sikst[o] IV., papa 189

Sikst[o] V., papa 207
 Simochicza, Mariana 165
 Soldo, Josip 189
 Sormano, Giovanni Francesco 28
 Spranger, Bartholomäus 113
 Stock, Šimun 180, 181, 182, 183
 Stoll, Wolfgang Jacob 115
 Strudel, Paul 208, 209
 Subarich, Giorgio 101
 Sustris, Friedrich 95
 Sveštarov Šimat, Margarita 122
 Szabo, Andrija 35

Š

Šaško, Ivan 7, 23, 173
 Šoštarec, Stjepan 211, 213
 Štefanec, Nataša 33

T

Tagliapietra, Alvise 173
 Taxis, Antoine de 134
 Terezija Avilska 126, 182, 183, 184, 185, 201, 219
 Thianich, Ivan Nepomuk 215
 Tiepolo, Giovanni Battista 65
 Tintoretto, Jacopo 114
 Tizian[o] Vecellio 130
 Toleda, García de 184
 Toledo, Juan Álvarez de 20
 Toma iz Villanueve 197
 Trajan, Marcus Ulpius 207
 Tralj, Gjuro 35

U

Ungnad von Sonnegg, Hans (Ivan) III. 30

V

Valier, Agostino 28, 60
 Vanino, Miroslav 213
 Velico, Domenico 59
 Velikanović, Ivan 87, 89
 Ventura, Juraj 107
 Vermeulen, Jean 40

Veronese, Paolo 53, 57, 93, 156
 Vignola, Giacomo Barozzi da 169, 179
 Vincent de Paul 218
 Vinko Paulski 218
 Vissani, Valentino 43
 Vitezić, Ivan 21
 Vitezović, Pavao 42
 Viviani, Antonio 99, 100
 Vlačić Ilirik, Matija 30
 Vlieghe, Hans 125, 126
 Voragine, Jacobus de 200
 Vorsterman, Lucas 120, 121, 122, 127, 140, 141, 142
 Vos, Maarten de 113, 114, 115, 117, 118
 Vramec, Antun 35
 Vrhovac, Maksimilijan 26, 212

W

Waldmann, Michael 192, 193, 194
 Wallin, Georg 202
 Weert, Jacob de 118
 Weyden, Rogier van der 109, 190, 191
 Wierix, Antonius I. 118
 Wierix, Antonius II. 74
 Wierix, Antonius III. 74, 78, 80
 Wierix, Hieronymus 73, 74, 75, 118, 119, 131, 132,
 177
 Wierix, Johannes 74
 Wierix, obitelj 114, 118, 127
 Wilhelm V., vojvoda 95, 111
 Winkler, Johann Christoph 77
 Witte, Pieter de 95, 104

Z

Zeri 12
 Zeri, Federico 9, 10, 217
 Znika, Ioannes 130
 Zrinski, Juraj IV. 32
 Zrinski, Nikola IV. 32
 Zwingli, Huldrych (Ulrich) 31, 155

Sanja Cvetnić
Ikongrafija nakon Tridentskoga sabora
i hrvatska likovna baština

IZDAVAČ: FF-press
Sveučilište u Zagrebu Filozofski fakultet
Ivana Lučića 3, Zagreb

ZA NAKLADNIKA: prof. dr. sc. Miljenko Jurković

RECENZENTI: akademik Vladimir Marković
prof. dr. sc. Ivan Šaško

LEKTURA: Jadranka Brnčić
Tanja Trška

DIZAJN: Ruta

TISAK: Tiskara Rotim i Market, Lukavec

Tiskanje knjige financijski su omogućili Ministarstvo znanosti, obrazovanja i
športa Republike Hrvatske i Ministarstvo kulture Republike Hrvatske.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 634583

ISBN 978-953-175-261-9