

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 mirkokošmos 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 Tridentški 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 obuzdavalu 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.), Svetvinčenat, 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 Brüsselu). 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.