

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.«<sup>376</sup>

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?«<sup>377</sup>

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 Ἐνανθεματισμοὶ 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. Arsenius* (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. ARSENIUS« [99],<sup>378</sup> »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.*<sup>um</sup> 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,<sup>379</sup> 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.«<sup>380</sup>

\* \* \*

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 [...]«<sup>381</sup> 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]<sup>382</sup> 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 atribute dolaska Svjetla na svijet.<sup>383</sup> Na slici *Rođenje Isusa* [101]<sup>384</sup> 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,<sup>385</sup> 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.<sup>386</sup> 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.<sup>387</sup>

### ***Euharistija, nauk o transsubstancijaciji i ikonografija***

Prikaz Raspeta 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.<sup>388</sup> 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.«<sup>389</sup>

Nauk o transsupstancijaciji naslijeđe je Četvrtoga lateranskoga sabora (1215.),<sup>390</sup> 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.<sup>391</sup> Na slici Giovannijsa Contarinija (Venecija, oko 1549. – 1605.) *Krist pričešćuje apostole* [102]<sup>392</sup> 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 (otajstvu<sup>393</sup>) 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]<sup>394</sup> 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 priprazio 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].<sup>395</sup> 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.<sup>396</sup> 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:

<sup>396</sup> 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.«<sup>397</sup>

\* \* \*

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.«<sup>398</sup> Obvezna je bila središnja kanonska tablica (lat. *tabella secretarum*)<sup>399</sup> s podsjetnikom svećeniku na molitvu koje je morao izreći potihom, sagnut tijekom euharistijske službe, a »sadrži Slavu, Vjeronjanje, molitve za prikazanje i riječi pretvorbe.«<sup>400</sup>

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«<sup>401</sup>), 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.<sup>402</sup> 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.«<sup>403</sup>

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.<sup>404</sup> 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.).«<sup>405</sup>

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 Calarija zvanoga Veronese (Verona 1528. – Venecija 1588.) iz 1576.-78. godine [105]<sup>406</sup> 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 svetojhraništa u katedrali u Ninu [106].<sup>407</sup> 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]<sup>408</sup> 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.«<sup>409</sup> 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 griznju savjesti i ne bi dobio poriv da ga časti i oda mu poštovanje.«<sup>410</sup>

\* \* \*

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.





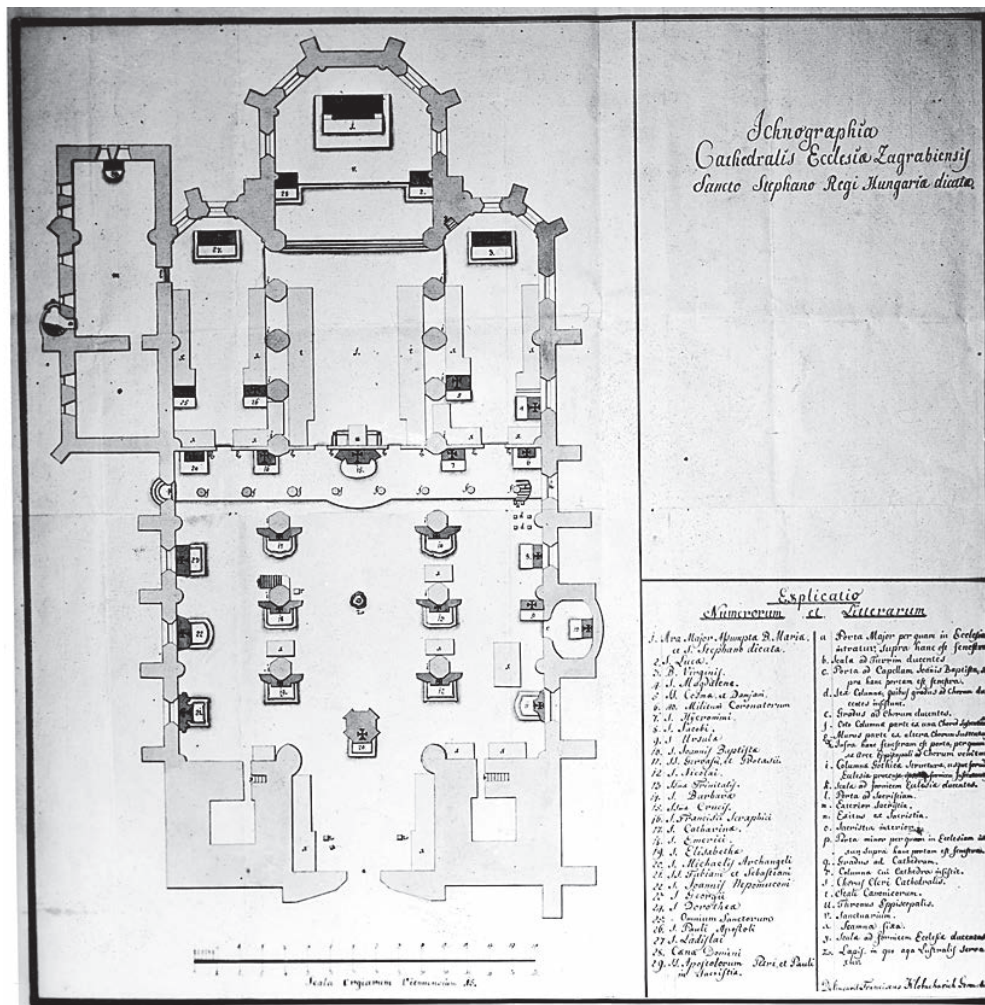
108.  
 Francesco Robba, *Oltar sv. Križa* (1756.), Križevci, crkva sv. Križa.

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?«<sup>411</sup>

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.<sup>412</sup> 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.<sup>413</sup> 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.<sup>414</sup> 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.<sup>415</sup> Vera Horvat Pintarić (1961.) ga skicira: »Veliko zdanje, gotovo funebralno akcentuirano, zatvara elegantna i naglašena silhueta [...]«,<sup>416</sup> 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 zmi je prefiguracija je raspeća, tj. Krista Otkupitelja, pribijenog i podignutog na drvo križa.«<sup>417</sup> i Abraham žrtvuje Izaka (desno): »Abrahamova žrtva prefiguracija je Kristove žrtve na križu, i dosljedno tome, ona je i prefiguracija euharistije.«<sup>418</sup> 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.«<sup>419</sup> 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.<sup>420</sup> 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.«<sup>421</sup>

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.«<sup>422</sup> 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].<sup>423</sup> 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.<sup>424</sup> Ako je Robbin nešto raniji oltar sv. Križa ikonografski zamišljen kao okamenjena propovijed, Königеров 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.«,<sup>425</sup> 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.«<sup>426</sup>

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]<sup>427</sup> 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 svećeva 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!«<sup>428</sup>

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].<sup>429</sup> 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 [...]«. <sup>430</sup> 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).<sup>431</sup> 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,<sup>432</sup> 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.<sup>433</sup> Njezino pročelje mora biti ukrašeno svetačkim figurama s 'triježnim i doličnim ornamentom'.<sup>434</sup> U unutrašnjosti je velika pozornost posvećena glavnomu oltaru, koji mora biti uzdignut na stubama<sup>435</sup> i stajati u svetištu, dovoljno prostranome da svećenik može s dostojanstvom vršiti službu.<sup>436</sup> Sakristija treba voditi do glavnoga tijela crkve, a ne izravno u svetište, tako da svećenik može dojmljivo izaći prema glavnomu oltaru.<sup>437</sup> Transept mora biti pretvoren u kapele s dodatnim velikim oltarima za posebne mise.<sup>438</sup> Bogato crkveno ruho dodaje dostojanstvo službi,<sup>439</sup> a obzirom da cijela svečanost mora biti propisno osvijetljena, crkveni prozori moraju biti od prozirnoga stakla.<sup>440</sup> No, svo to djelovanje mora biti postignuto propisnim sredstvima. Ne smije biti nikakva isprazna sjaja, a povrh svega ništa svjetovnoga ili poganskoga.<sup>441</sup> Sve mora biti strogo u kršćanskoj predaji. Crkva treba biti u obliku križa, a ne kružna, što je poganski običaj.<sup>442</sup> 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.<sup>443</sup> 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.<sup>444</sup>

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.<sup>445</sup> Štoviše, krug je simbol za Božje jedinstvo, Njegovo beskonačno postojanje, Njegovu jednakost, Njegovu pravdu.<sup>446</sup> 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.<sup>447</sup> [...]

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.<sup>448</sup> 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.].<sup>449</sup> 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.<sup>450</sup>

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 slavnih slikara, kipara i arhitekata*. S izvornim naslovom *LE VITE DE' PIV ECCELENTI PITTORI, SCULTORI, 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

\* \* \*

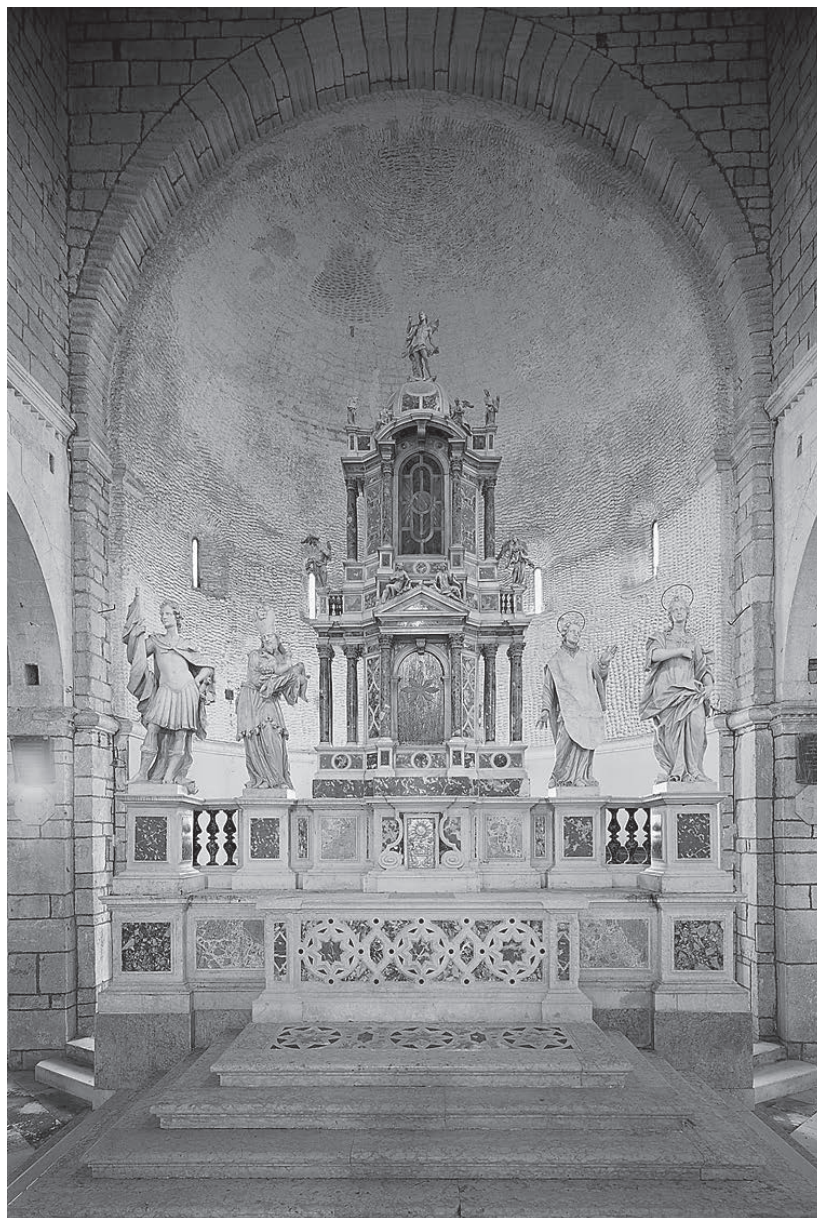
Zahvaljujući rastu značenja svetohraništa na oltaru, razvija se novi tip svetohranišnih oltara (tabernakul-oltari). Jedan od najljepših primjera kod nas je monumentalni glavni oltar [113]<sup>451</sup> koji je Girolamo Garzotti izradio za crkvu sv. Krševana u Zadru. Raskoš materijala, raznobojni mramor 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«<sup>452</sup> 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 posljatku »do potpunoga dovršetka djela u onome što se tiče njegova umijeća«. <sup>453</sup> 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«,<sup>454</sup> 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.<sup>455</sup>

\* \* \*

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.«<sup>456</sup>

Kao i u ikonografskom odabiru za svetohranište, prikazi kojima su urešene raskošnije ispovjedaonice podupirali su obranu ispovijedi kao sakramenta pomirenja [114]<sup>457</sup> 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 Zadranjci 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 Kortonska<sup>458</sup>).

\* \* \*

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]<sup>459</sup> 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.

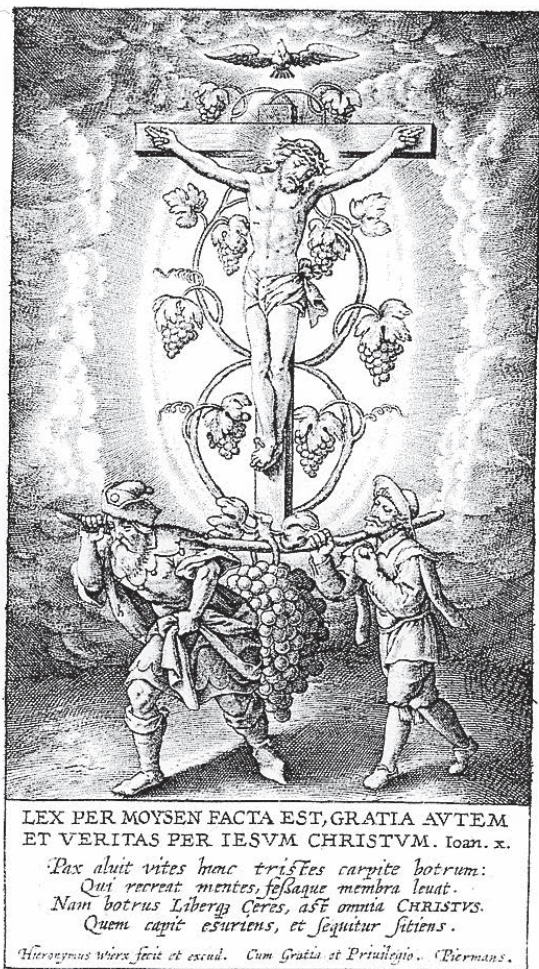




116.  
Josip Schokotnigg, *Kanaanci nose divovski grozd* (1742.-43.), detalj propovjedaonice, Belec, zavjetna i hodočasnička crkva Marije Snježne.

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 usporedi 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.

»Kanaanski grozd je prefiguracija Krista na križu (raspeće), njegovih patnji i njegove prolivene krvi, dosljedno i njegove krvi pod prilikama vina u euharistiji.«<sup>460</sup>

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].<sup>461</sup> Ta vizualna egzegeza 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.«<sup>462</sup>

U Belcu su obojica postavljena tako da gledaju grozd, svjesna važnosti simbola euharistije koji nose.

Starozavjetne se ikonografske teme pojavljuju i na drugim propovjedaonicama – njihovim oazama u crkvenim prostorima – premda skromnije nego na raskošnom programu propovjedaonice u Belcu.

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.<sup>463</sup> 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.*«<sup>464</sup> 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]<sup>465</sup> 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.«<sup>466</sup>

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. *Portiuncula*; 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.«<sup>467</sup> Ubrzo nakon Tridentuskoga sabora, prema odluci pape Pia V., a po projektu Galeazza Alessija (Perugia 1512. – 1572.) i Giacoma 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.<sup>468</sup> 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.«<sup>469</sup> 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]<sup>470</sup> 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 siècle 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.«<sup>475</sup> 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 rješavanja koje je ikonografski i programatski čitko, a označuje ga arhaična prostorna zamisao.<sup>476</sup> 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],<sup>477</sup> 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 Pace stoljeće prije napravio sa saveznicima u bitci kod Lepanta (1571.).<sup>478</sup> 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.«<sup>479</sup>

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]<sup>480</sup> 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]<sup>481</sup> 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.

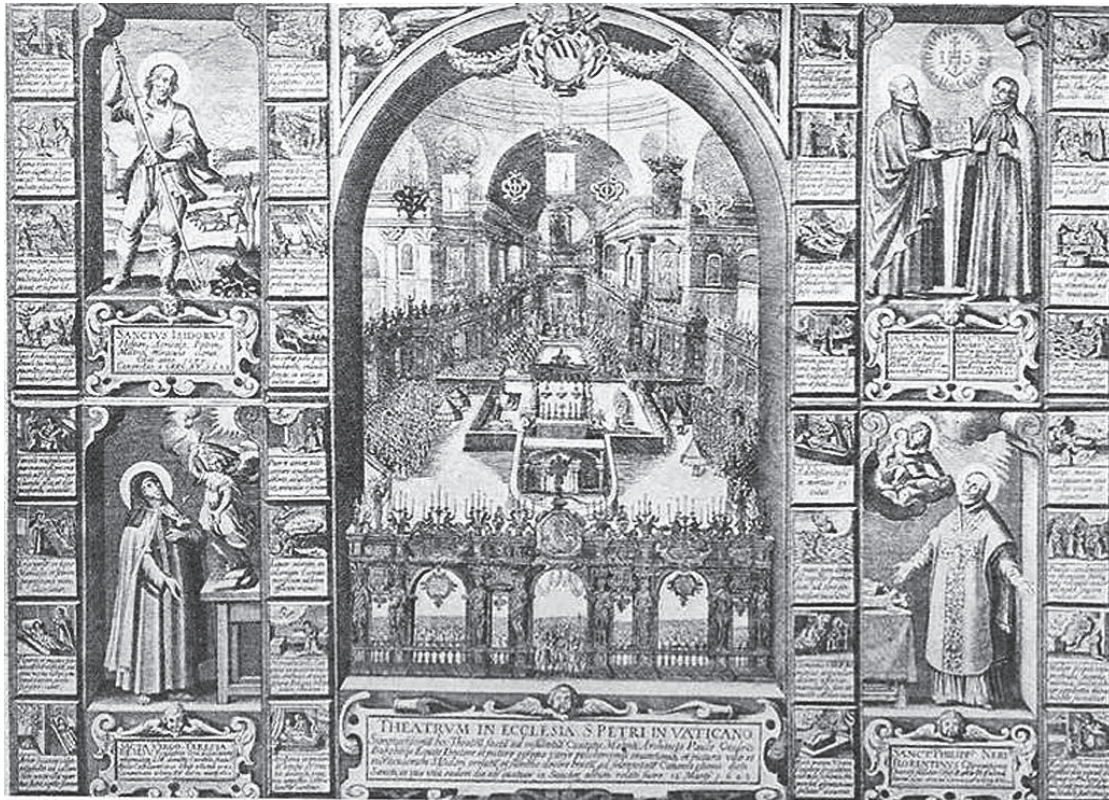




122.  
Sebastiano Ricci, *Sv. Šimun Stock prima škapular od Bogorodice i sv. Terezija Avilska u ekstazi* (oko 1708.), Dubrovnik, crkva Gospe od Karmena.

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.«<sup>482</sup> 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],<sup>483</sup> 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.<sup>484</sup> 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.«<sup>485</sup>

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.<sup>486</sup> 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],<sup>487</sup> 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]<sup>488</sup> 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.<sup>489</sup> 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.«<sup>490</sup>

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],<sup>491</sup> 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).«<sup>492</sup>

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.«<sup>493</sup>

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*),<sup>494</sup> i dopustivši ga tek u pojedinim biskupijama i redovničkim zajednicama, primjerice Družbi Isusovoj.<sup>495</sup> 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 Djeвица 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.<sup>496</sup>

### **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 Lucasa Cranacha Starijega (Kronach 1472. – Weimar 1553.) na glavnom oltaru [127]<sup>497</sup> 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 Istoka<sup>498</sup> – 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'.<sup>499</sup>

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.<sup>500</sup> Na jednome bakrorezu [128]<sup>501</sup> 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 Gumpff (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]<sup>502</sup> 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]<sup>503</sup> 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]<sup>504</sup> 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*,<sup>505</sup> 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.<sup>506</sup> 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.<sup>507</sup> 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.<sup>508</sup> 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],<sup>509</sup> 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.«<sup>510</sup>

Na oltarnoj slici [133]<sup>511</sup> 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 proslavljennoj Cranachovoj *Bogородici 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«,<sup>512</sup> 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 djetetom. 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.<sup>513</sup>

U skladu s navedenim milosrdnim svecima *par excellence*, na znakovito odabrani blagdan sv. Elizabete Ugarske<sup>514</sup> 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.).<sup>515</sup> 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]<sup>516</sup> i *Kralj Ladislav dijeli milostinju* [135],<sup>517</sup> 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.<sup>518</sup> 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]<sup>519</sup> 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.<sup>520</sup> Tu pojavu opažamo i kod drugih suvremenih slikara. Arhiđakon i vikar povijesne Osorske biskupije<sup>521</sup> 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]<sup>522</sup> 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).<sup>523</sup> Sa sentimentalnošću koju je Rodolfo Pallucchini sazeo u stilskoj sintagmi »patetični rokoko« (tal. *il rococò patetico*),<sup>524</sup> 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]<sup>525</sup> slikara Bartolomea Litterinija (Venecija 1669. – 1748.). Naručitelj i titular oltara ponovno su imenjaci: »Zaslugom magistra Josipa Stefaniija, koji je, inače rodod 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.«<sup>526</sup> 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].<sup>527</sup> 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.«<sup>528</sup> 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<sup>e</sup> 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.).<sup>529</sup> Njegov spjev *Josephina* odigrao je važnu ulogu za pojavu pobožnosti sv. Josipu,<sup>530</sup> 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.<sup>531</sup> 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.<sup>532</sup> 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.<sup>533</sup> Potom je u XIX. stoljeću identificirana i objavljena i starija, koptska redakcija istoga apokrifa prema rukopisu iz Vatikanske knjižnice.<sup>534</sup> 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.«<sup>535</sup>

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.<sup>536</sup> Iako nisu

533 Georg Wallin, *Qissat Yûsuf 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.«<sup>537</sup>

### ***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.<sup>538</sup> 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.<sup>539</sup>

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. Spominyaoeseje 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.«<sup>540</sup> 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 zadržani su u vjerskom životu.<sup>541</sup>

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 sazvao 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.