

Tridentski trag

Ako se nakon pregleda povijesnih događaja vezanih za Tridentski sabor (1545. – 1563.), uloge poslijetridentskih traktatista, združenih kulturnih, liturgijskih i ikonografskih promjena i novina, zahvata u izgled crkava, njihovu unutrašnjost i u urbani krajolik, te hrvatske likovne baštine u tom kontekstu, na trenutak vratimo na početnu povijesno-umjetničku dvojbu oko saborske uloge i zapitamo: je li njegov utjecaj uistinu takav da ne obuhvaća samo ikonografiju, nego je presudan za razumijevanje opusa umjetnikā s kraja XVI., u XVII. i XVIII. stoljeću, jer je još jedanput – nakon srednjega vijeka – iznjedrio kršćansku umjetnost (a ne smo pojedine kršćanske umjetnike), kako je to procijenio Émile Mâle (1932.), ili je taj sabor označio početak krize sakralne umjetnosti, zbog sustava pravila, cenzure i autocenzure koja je njime bila potaknuta, kako je to prosudio Federico Zeri (1957.), u iskustvu domaće sredine spomenutih stoljeća točnijim se pokazuje mišljenje prvoga. Zeri je u svojoj prosudbi tek prerano postavio početak procesa koji je umjetnička djela doveo, kako je sâm izrekao, »do toga da prestanu biti rezultat procesa neposredne spoznaje i izraz duhovnoga stvaralaštva«. ⁵⁶⁶ Čak i na umjetničkome iskustvu sredine na kojoj Zeri temelji svoju prosudbu – Rima – saborski je utjecaj u ikonografiji bio češće shvaćen kao opći ideološki smjer, nego kao točno i strogo provedena ideologija: »[...] tumačenja doličnosti, poput onih izraženih u Paleottijevu djelu *Discorso*, premda su tvorila jednu od sastavnica službene ideologije, bivala su [...] obscijenjena u provedbi.« ⁵⁶⁷ kako je Antonio Rotondo procijenio moć crkvene cenzure (1971.). I dalje ostaje točno da je Tridentski sabor kao početak temeljne reforme Rimokatoličke crkve presudno utjecao i na zadatke povjerene umjetnicima i naručiteljima koji su preoblikovali kršćansku ikonografiju, ali dokle god je Crkva kao naručitelj, odnosno do kada su nositelji globalne provedbe tridentskoga programa – od biskupā, dijecezanskoga klera i redova pa sve do vladarā koji su podupirali tridentske odluke – imali jasan stav prema ulozi sakralnoga i liturgijskoga slikarstva i kiparstva, a umjetnici kao uvjereni tumači širokoga raspona programatskih zadataka svojim rješenjima to podupirali, nalazimo ikonografski svježa i nadahnuta djela. Tek u drugoj polovini XVIII. stoljeća uvjerljivost poslijetridentske retorike u ikonografiji posustaje, ali i tada ne posvuda, ne uvijek i predvidljivo, pa bi o pravoj krizi sakralne umjetnosti i tada bilo prerano govoriti.

Svetački uzori ipak se mijenjaju, te tako sve popularnijima postaju oni sveci koji su doduše bili svjedoci Tridentskoga sabora ili su radili u razdoblju neposredno nakon njega, ali im je put do svetosti bio dugotrajniji od gorljivih

⁵⁶⁶ Za izvore prijevoda usporedi uvodno poglavlje.

⁵⁶⁷ »[...] interpretazioni del decoro quali quelle espresse nel *Discorso* del Paleotti, pur essendo una delle componenti dell'ideologia ufficiale, venivano [...] svalutate nella pratica.« Antonio Rotondò, *La censura ecclesiastica e la cultura u: Storia d'Italia V. I Documenti II*. Torino: Einaudi, 1973., str. 1399-1400.

reformatora poput Ignacija Lojolskoga ili Filipa Nerija, jer je bio utrt društveno korisnim radom koji je tek s vremenom stekao popularnost. Racionalistički i prosvjetiteljski duh razbistrili su poslijetridentske vizije i ekstaze, a društvena se stvarnost razotkrila kao prepuna siromašnih, neukih, zapostavljenih i zapuštenih vjernika među kojima su uzori dobrih pastira trebali naći pastvu po uzoru na francuskoga svećenika Vinka Paulskoga (Vincent de Paul; kanoniziran 1737.), zaštitnika dobrotvornih društava, bolnica, zatočenika i napuštenih siromaha; ili isusovca Franje Regisa (Jean-François Regis; kanoniziran 1737.), misionara siromašnih koji se bavio seoskom djecom, ratarima i radnicima, a posrnule djevojke iz siromašnih slojeva obraćao u vrijedne čipkarice; ili pak franjevačke trećeredke iz Brescie Angele de Merici (kanonizirana 1807.) koja je osnovala red uršulinki (1535.), a zaštitnica je djece bez roditelja, te tjelesno i umno nemoćnih ili bolesnih.

Nakon što je papa Klement XIV. ukinuo isusovački red (1773.), a car Josip II. proveo reforme (1780.-90.) tijekom kojih je ukinut pavlinski red i samostani mnogih drugih redova, dok su se nad crkvene odluke, posjede i prava nadvila krila državne uprave, poslijetridentski ikonografski program Rimokatoličke crkve izgubio je – zajedno s potporom svojih glavnih promicatelja – snagu, samosvojnost i popularnost.⁵⁶⁸

Činjenica da je odluka *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama*, donesena predzadnji dan osamnaest godina dugoga Sabora (3. prosinca 1563.) te da nije zadirala u ikonografska rješenja, ni određivala sadržaj prikaza, osim općenitih naputaka kako »slike Krista, Djevice Bogorodice i drugih svetaca trebaju se nalaziti i biti čuvane poglavito u crkvama«, ili pak »nikomu nije dopušteno smjestiti ili dopustiti da se na bilo koje mjesto ili u crkvu, ma koliko bila iznimna, smjesti [predaji] neobična slika«,⁵⁶⁹ govori u prilog tomu da je Crkva oprezno pristupila problemu, odlučna samo u tome da se slike zadrže i da budu *dolične*. Svaki je traktatist – temeljem saborskih odluka i njime potvrđene teološke tradicije – razrađivao način kojim će prikazani sadržaj biti oblikovan tako da zavrijedi pridjev »decorus« (*lat.* doličan, priličan, častan, pristao, ali i lijep), a procjena o tomu koje je umjetničko djelo dolično ovisila je i o naručitelju, nerijetko i o publici kojoj je bila namijenjena. Posebnost ikonografskoga zahtjeva za doličnošću, u Hrvatskoj krajem XVI. mogla bi se zamijeniti Horacijevom izrekom »dulce et decorum [op. a.] est pro patria mori«,⁵⁷⁰ jer se mnoge poslijetridentske značajke u likovnoj baštini mogu u punini razumijeti tek s mislima na povijesni kontekst, a pogotovo na granični položaj Hrvatske u odnosu na druge vjerske i političke identitete. U tome svjetlu brojne ikonografske veze domaće baštine s europskim umjetničkim naslijeđem dobivaju posebno značenje.

Uska suradnja teološki obrazovanih naručitelja i umjetnika, obveza da se oko ikonografskih nedoumica savjetuju crkvene vlasti, nadzor proveden kroz

568 Usp. poglavlje *Die religiösen Reformen der Aufklärung als Antibarock* u: Peter Hersche, *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter II*. Breiburg im Breisgau: Verlag Herder, 2006., str. 952-1028.

569 Za izvor prijevoda usporedi poglavlje *Tridentski sabor – povijest, odluke i njihova primjena*.

570 »slatko je i časno umrijeti za domovinu«. Kvint Horacije Flak, *Carminum Liber tertius* (Ode; II, 13).

apostolske, biskupske i arhiđakonske vizitacije pridonijeli su ujednačenosti ikonografskih rješenja, a otvorena vizualna komunikacija omogućila je prijenos gotovih rješenja, pa se u baštini različitih krajeva i zemalja, tako i u Hrvatskoj, nalaze prepoznatljivi odjeci istih uzora, predložaka, čašćenja i pobožnosti koju pronose. U hrvatskoj baštini ističe se utjecaj rješenja iz Rima, Venecije, Münchena i Antwerpena, ali svaki s različitim predznakom i značajkama. Središnji vjerski autoritet Rima pridonosi popularnosti samoga grada, pa njegove vedute dobivaju simboličko značenje, a slike i skulpture u njegovim bazilikama i crkvama odjekuju u domaćem naslijeđu kao proslavljena djela. Autoritet Venecije temelji se na političkoj moći u krajevima pod njezinom vlašću, ali i na ugledu venecijanske umjetničke škole daleko preko administrativnih granica, njegovim širenjem putem izravnih narudžaba i uvoza umjetnina, dolaskom umjetnika koji su u njoj školovani u Hrvatsku, ili putem djela nastalih po venecijanskim uzorima. U Münchenu je glavni izvor predložaka crkva posvećena sv. Mihaelu, pa se kroz njezin utjecaj na oblikovanje ikonografskih rješenja potvrđuje moć novoga isusovačkoga reda, jednoga od najvažnijih promicatelja poslijetridentskoga programa. Posebnost udaljene luke, Antwerpena, otkriva činjenica da su tamošnji umjetnici kroz nekoliko naraštaja uspjeli nametnuti svoj utjecaj putem umnožive tehnike grafike u koju su prenosili vlastite invencije, i svojim rješenjima obilježili poslijetridentsku ikonografiju u pravoj globalizaciji imaginarija.

Poučno, dolično i pravovjerno tumačenje vjerskih istina odredili su zajedništvo cilja u ikonografskim rješenjima od kraja XVI., tijekom XVII. i u XVIII. stoljeću, zajedništvo koje dijele prostorno udaljeni umjetnici i sredine, stilski i vremenski različita djela, u vrsnoći često neusporediva. Naglasak na razumljivosti i jasnoći poruke otkriva kolika je važnost pridana umjetnosti u širenju nove vjerske zagrijanosti ili pak obrane teoloških načela, jer ona je trebala protumačiti, poučiti i potaknuti na pobožanost, ali i više od toga. Bila je potvrda vjerskoga identiteta rimokatoličkih crkava i zajednica, a unutar toga čvrstoga okvira i posebnih redovničkih ili mjesnih vjerskih identiteta. Ikonografski sadržaji podupiru temeljne doktrinarne istine, poput one o transsupstancijaciji, o sakramentima, o papinskom i svećeničkom autoritetu. Kroz odabir pojedinih svetačkih ikonografija i njihova tumačenja, u poslijetridentskim stoljećima živo pulsira briga zajednice i pojedinca za dušu u trenutku smrti (arkandeo Mihael, sv. Barbara, sv. Josip). Promidžba Marijina čašćenja ostvaruje se kroz vjersku praksu hodočašća u proslavljena Marijina svetišta, ili u širenju različitih ikonografskih tipova, od zaštitnice u vojnim sukobima (Marija Pomoćnica) do izbaviteljice iz čistilišnih muka (Majka Božja Karmelska). Obrana čašćenja svetaca kao važan dio identiteta Rimokatoličke crkve proširila je svetački zbor brojnim novim titularima oltara i crkava (primjerice, sv. Ignacije Lojolski, sv. Terezija Avilska, sv. Franjo Ksaverski), ali je održala i one starije (primjerice, sv. Franjo Asiški, sv. Dominik de Guzmán, sv. Sebastijan), s ikonografijom promijenjenom po uzoru na nove potrebe vjerske pedagogije. Svi oni postaju poslijetridentski uzori – sveci u ekstazi, elevaciji, vizijama i mističkome zanosu meditacije, mučenici u agoniji tjelesnih muka – a njihove slike i kipovi daju poticaj pobožnu razmatranju, »ut contemplatione picturae«. ⁵⁷¹ Svetački prizori vizualno prate europske misionare

571 Gabriele Paleotti, *nav. dj.*, 1582., 62r.

u pohode na nove kontinente, a s novih područja Rimske crkve novi sveci počinju pristizati u Europu kao titulari oltara, dijelom i kao svjedočanstvo misionarskih uspjeha i – šire gledano – katoličke ekspanzije.⁵⁷²

* * *

Mnogo se tridentskoga naslijeđa u ikonografiji slika, skulptura, crkvenoga prostora, namještaja i posuđa uspjelo održati u političkoj i stilskoj gigantomahiji XIX. stoljeća. Usprkos sve vidljivijim promjenama, poglavito u svetačkim uzorima, neke pobožnosti započete u XVII. stoljeću (Srce Isusovo, Srce Marijino) tek su tada dobile puni ikonografski zamah. Znatno rjeđe su ikonografske teme obilježene tridentskim programom i duhom nadživjele veliki obrat nakon Drugoga vatikanskoga sabora (Rim 1962.-1965.), no utjecaj Tridentskoga sabora daleko preseže područje ikonografije, pa i ono široko shvaćenoga pojma Crkve. Moć i ugled Rimske crkve u poslijetridentskom razdoblju osigurali su duboki prodor saborskih odluka, pa ih više i ne prepoznajemo kao tridentske. Teško je u datumu koje računalo svakodnevno nudi kao gotov proračun elektronskoga kalendara prepoznati napor iza kojega stoji *Pontifex Maximus Gregorius XIII. Servus Servorum Dei*, ili u osobnim iskaznicama s digitaliziranim podatcima o identitetu otkriti novootvoreni *Liber baptizatorum* u koji župnik, na sinodi tek poučen o toj obvezi, gušćjim perom i baroknim rukopisom prvi put upisuje stalno prezime.

572 »Nije beznačajno napomenuti da se na brodovima ne samo Kristofora Kolumba nego i drugih onodobnih istraživača i trgovaca gotovo uvijek nalazio poneki misionar kojega – za razliku od trgovaca – nisu zanimale mirodije ni cijene toliko traženih proizvoda u Novom svijetu, Indiji, Kini ili Japanu, nego navještanje kršćanske vjere novootkrivenim narodima. I kao što je svijet, zahvaljujući geografskim otkrićima u XV. i XVI. stoljeću, postao jedan i jedinstven, tako je i Crkva – koja je po svom imenu i naravi katolička (opća) – proširivši se na sve kontinente prvi put u svojoj dugoj povijesti to stvarno i postala.« Stjepan Krasić, *nav. dj.*, 2004., str. 21.