

# Uzajamni utjecaj kršćanstva i umjetnosti na zajedničkom povijesnom putovanju (I. dio)

Od ranokršćanstva do ranog srednjeg vijeka

Liljana MOKROVIĆ

## Sažetak

*Povijest kršćanske umjetnosti, od svojih najranijih manifestacija pa do kraja srednjeg vijeka, obuhvaća vremenski raspon od više od tisuću godina, a od stilova izmjenjuju se ranokršćanska i bizantska umjetnost, zatim ranosrednjovjekovna ili predromanička, te romanička i gotička umjetnost. U svakoj od njih nastoji se likovnim jezikom, koji u sebi uključuje i govor simbola, vizualizirati bitne sadržaje kršćanske vjere, pri čemu se uvijek poštuju strogo određeni ikonografski obrasci i liturgijske potrebe. U procesu razvoja kršćanske umjetnosti, koji u morfološkom smislu na svom početku uključuje i neke zatečene predloške poganske antike koji potom u svom umjetničkom i značenjskom aspektu doživljuju radikalnu preobrazbu, potrebno je respektirati i njegovu teološko-filozofsku potku. Tu je i nezaobilazni prinos raznih crkvenih redova koji su, birajući najbolje graditelje, kipare i slikare, u duhovnom i estetskom pogledu kroz cijelo srednjovjekovno razdoblje kršćanske Europe (doba vjere, smislenosti, čvrstog hijerarhijskog ustrojstva i oslonca na Božji i crkveni autoritet) neprestano darivali Bogu ono najljepše što su umjetnici mogli stvoriti i što Bogu jedino i pripada.*

Povijest i razvoj onog ljudskog izričaja koji nazivamo umjetnošću, svejedno je li riječ o arhitekturi, kiparstvu ili slikarstvu, oduvijek je bila i jest izričaj ljudske duše i onih težnji koje su prožimale i osmišljavale čovjekove napore da s pomoću vlastitog duhovnog iskustva i materijalnih sredstava dosegne što je moguće viši stupanj savršenstva. Teško je reći kada je i gdje čovjek načinio prvo »umjetničko« djelo, no sasvim je sigurno da je, jednom stvoren na sliku Božju, primio iskru božanskog stvaranja i da je, jednom riječju, i on sam postao stvaratelj.

Ova je činjenica od temeljne važnosti, naročito u spoznavanju doprinosa likovnih umjetnosti razvoju kršćanstva s kojim je nerazdruživo povezana i isprepletena, to više što je veoma velik postotak umjetničkih djela načinjenih u Europi tijekom stoljeća, a nadahnuta su religioznom tematikom. Već sam naziv »kršćanska umjetnost« u riječi »kršćanska« sadrži aluziju na križ – sredstvo spasenja bez čije bi okomice slabi i grešni čovjek, a tako i umjetnost kao djelo njegovih ruku, ostali samo na ljudskoj, ovozemaljskoj, »vodoravnoj« razini. Zato je kršćanska umjetnost, bez obzira na različite metode stvaranja i često

preuzete ikonografske modele i obrasce, u određenoj mjeri i očitovanje božanskog Uma kao i plod duboko proživljenog iskustva vjere pojedinca i zajednice. Pritom je Biblija – živa riječ Božja – tijekom dva tisućljeća kršćanstva glavni izvor tekstova iz kojih se crpla inspiracija za prikazivanje motiva nadahnutih pobožnošću i čovjekovom čežnjom za vječnom istinom i ljepotom.

Osim Biblije, postoje i drugi likovni i literarni izvori kao, primjerice, apokrif, liturgijske knjige, legende, hodočašća, relikvije, propovijedi, viđenja i sl., no ipak su najvažniji sadržaji iz Starog i Novog zavjeta kojih se oblik vizualizacije neprestano mijenja i razvija, ovisno i usporedo s promjenama unutar točno određenog prostornog i vremenskog konteksta i kulturne sredine. Moglo bi se zapravo reći da se u povijesti razvoja kršćanske umjetnosti ujedno očituju i one silnice koje su odredile tijek povijesti Starog kontinenta.

U strogom smislu riječi, termin *ranokršćanska umjetnost* ne bi trebao označivati određenu stilsku kategoriju; on se, zapravo, u većini slučajeva odnosi na bilo koje umjetničko djelo koje su stvorili kršćani ili koje je netko drugi načinio za njih u prvih pet stoljeća poslije Krista. Pritom se ni za jedan od sačuvanih spomenika ne može tvrditi da je izrađen prije 200. godine. Što se pak tiče ikonografskih predložaka i uzora u razdoblju tzv. »kriptokršćanstva« kada su kršćani izloženi progonima morali prikrivati svoju pripadnost kršćanskoj vjeri, u glavne likovne izvore pripadali su već poznati antički i orijentalni prizori koji svojim izgledom i kompozicijom nisu bili sumnjivi poganima, ali im je sada bio pridodan potpuno nov i drugačiji sadržaj. To se osobito odnosi na prikaz Krista kao Dobrog pastira zasnovanog na tekstovima Evandjelja, ali i na niz drugih prizora.

Sve do rimskog cara Konstantina Velikog, koji je g. 313. izdao čuveni »Milanski edikt« kojim je izjednačio kršćansku vjeru s ostalim religijama Rimskog Carstva i time dao kršćanima slobodu, znamo veoma malo o kršćanskoj umjetnosti. Prije Konstantina Rim još nije bio središte kršćanstva; veće i starije kršćanske zajednice postojale su na području Sjeverne Afrike i Bliskog istoka, u velikim gradovima poput Aleksandrije i Antiohije, a u njima su se najvjerojatnije razvile njihove vlastite i drukčije umjetničke tradicije. U Rimu, jedinu veću skupinu materijala predstavljaju slikane dekoracije u katakombama to jest podzemnim grobljima kršćana, koje se ovdje zasigurno nisu našle slučajno, budući da se vjera kršćana temeljila na nadi u vječni život u raj. Ta je preokupacija sada bila izražena istim oblicima kao i u pretkršćanskom zidnom slikarstvu (rimskom i pompejanskom iluzionističkom slikarstvu), ali ono sada prenosi novi, simbolički sadržaj kojim se progovara o istinama kršćanske vjere prema onome kako je ona naviještena u Kristovoj poruci.

Nakon 313. godine za kršćansku je vjeru trebalo stvoriti i odgovarajući arhitektonski okvir koji će učiniti da Crkva postane svakome vidljiva. Najpogodniji model za crkve Konstantinova vremena bila je rimska poganska bazilika zbog svoje prostrane unutarnjosti prijeko potrebne za kršćansko bogoslužje, ali i asocijacija na Carstvo koje su izražavale povlaštenost kršćanstva kao nove državne vjere. Stoga je, pod pokroviteljstvom cara, ubrzo nakon g. 313. niknuo

velik broj veličajnih crkava, i to ne samo u Rimu nego i u Carigradu, Svetoj zemlji i drugdje. Iz četvrtog stoljeća potječu i tri patrijarhalne rimske bazilike uz koje su se mnogo poslije povezali i potpuni jubilejski oprost – Sveti Petar, Sveti Pavao izvan zidina, Sveti Ivan Lateranski, dok je četvrta – Sveta Marija Velika – nastala u 5. stoljeću. Sve te crkve pripadaju novom građevinskom tipu koji zovemo ranokršćanska bazilika a koji je postao glavnim uzorom za razvoj crkvene arhitekture u Zapadnoj Europi. No, za razliku od nekadašnjih hramova i poganskih bazilika, da bi se sada izrazila nova funkcija crkve kao posvećenog Božjeg doma, koncepciji nove bazilike trebalo je dodati oltar kao novo središte. On je bio postavljen na istočnom kraju glavnog broda, ispred apside, dok su njemu nasuprot, na zapad, bili smješteni ulazi, i time je bazilika zadovoljila svoju osnovnu orijentaciju duž jedne jedine dužinske osi, u pravilu u smjeru istok–zapad.

U tradiciju kršćanske arhitekture za Konstantina ušao je i tip građevine s kružnom ili poligonalnom osnovom, zasvođene kupolom. Nastale su po uzoru na slična zdanja koja su rimski carevi podizali u svrhu mauzoleja ili monumentalnih grobnica. U 4. stoljeću te su građevine zadobile kršćansko značenje u krstionicama gdje uranjanje u vodu postaje dio svetog obreda, te u pogrebnim kapelama povezanim s bazilikama. Tako je i Sveta Konstanca iz g. 350. – mauzolej Konstantinove kćeri Konstancije i najljepši očuvani primjer – prvobitno bila pripojena danas nepostojećoj crkvi sv. Agneze izvan zidina u Rimu.

Kao što pokazuje primjer crkve S. Apollinare in Classe kraj Ravene (6. st.), jedan od bitnih aspekata ranokršćanske crkvene arhitekture je suprotnost između vanjštine i unutarnjosti: jednostavna i asketski obrađena vanjština od opeke nije ništa drugo doli zidna opna, čiji je oblik odraz unutarnjeg prostora koji je njome omeđen. Nasuprot tome, njezina je unutarnjost veoma bogata, zahvaljujući velikim i složenim ranokršćanskim zidnim mozaicima koji su svojom sjajnom staklenom i svjetlucavom površinom i finom gradacijom tonova postali idealna nadopuna nove kršćanske arhitektonske estetike. Ušavši u crkvu iz svijeta svagdašnjice, odjednom se nađemo u enterijeru koji sav blista i treperi od svjetlosti, bogatstva boja i sjaja zlata u kojima površine skupocjenog mramora i mozaika bude u nama asocijaciju na duhovni sjaj Božjeg kraljevstva.

Općenito, od dekoracije crkava 4. stoljeća sačuvano je vrlo malo pa je teško pratiti njezin razvoj; ipak, već od samog početka veliki slikani ciklusi ukrašavali su zidove glavnog broda, apsidu i trijumfalni luk. Na primjeru mozaika u kupoli crkve svetog Jurja u Solunu vidimo kako se arhitektonska konstrukcija više ne čini stvarna kao u rimskom iluzionističkom zidnom slikarstvu koje je također negiralo ravninu zida, jer joj sada nedostaje materijalna supstanca. Sada se želi ostvariti predodžba blistavoga imaginarnog prostora u kojem prebivaju nebeska bića odnosno simboli, a sve što je prikazano treba u nama probuditi pomisao na nebeski Jeruzalem ili Božji grad.

Zidove glavnog broda ranokršćanskih bazilika ukrašavali su nizovi narativnih scena iz Starog i Novog zavjeta, a u njima se također mogu pratiti promjene

u iluzionističkoj tradiciji rimskog slikarstva pod utjecajem kršćanskih sadržaja. Najstariji takav sačuvani ciklus je velik mozaik oko g. 430. u crkvi svete Marije Velike u Rimu gdje je oslikana povijest Spasenja, ali ne kao nešto što se negdje nekome dogodilo u jednom nama dalekom vremenu, nego je stvarnost koja je na njima prikazana shvaćena kao živa riječ Svetog pisma, a to znači stvarnost bez ograničenja u vremenu i prostoru, i u kojoj *sada* jednako sudjeluju i slikar i promatrač. Slikar, naime, nema potrebe da nam »priča« što piše u ovoj ili onoj knjizi Starog ili Novog zavjeta jer se razumijeva da mi to već i sami znamo, nego pomoću pogleda i gesti likova ističe ono što se (njima), po Božjoj promisli, događa upravo sada, pred našim očima.

Da bi stvorili ovakve narativne mozaičke cikluse, slikari su za svoje kompozicije morali imati određene uzore. Za neke im je teme poslužilo zidno slikarstvo katakombi, no najvažniji su se predlošci vjerojatno nalazili u ilustriranim rukopisima, osobito Starog zavjeta. Budući da je kršćanska vjera utemeljena na Božjoj riječi onako kako je objavljena i zapisana u Svetom pismu, prirodno je da se u ranokršćanskoj Crkvi poticalo prepisivanje biblijskih tekstova u velikim razmjerima, i s marom koji je razumijevao veliko poštovanje prema sadržaju, a taj je čin bio sasvim drukčije naravi od obrade bilo koje knjige antičke civilizacije.

Za razvoj knjižne ilustracije odnosno iluminacije veoma je važna bila pojava kodeksa od pergamenta, koji je između prvog i četvrtog stoljeća postupno zamijenio dotadašnji mnogo krhkiji svitak. Time je bila omogućena uporaba jakih boja uključivši i zlato, pa su te ilustracije postale pandani zidnih slika, mozaika i slika na panoima, samo u veoma umanjenom mjerilu.

Najstariji dosad otkriveni ilustrirani rukopisi Biblije potječu iz 6. stoljeća. U njima se također uočavaju odjeci helenističko-rimskog stilskog izraza koji se različitim intenzitetom i na različite načine prilagođivao ilustraciji biblijskog teksta. Često su u njima prisutni i utjecaji bliskoistočne umjetnosti koji sežu sve do starog Egipta i Mezopotamije; najvažniji primjer, oslikan metodom kontinuirane naracije, je »Bečka Geneza« spočetka 6. stoljeća u kojoj neki prizor ne predstavlja jedan jedini događaj, nego cijeli niz epizoda koje se nižu u obliku slova U, pa napredovanje u prostoru znači ujedno i napredovanje u vremenu.

U odnosu na slikarstvo i arhitekturu, kiparstvo je u ranokršćanskoj umjetnosti igralo manje važnu ulogu, iako se u nekim geografskim područjima, kao primjerice, uz istočnu obalu Jadrana, iz tog razdoblja do danas sačuvalo kudikamo više spomenika kiparstva nego slikarstva. S obzirom na kulturne statue ili idole koji su bili obožavani u poganskim hramovima, na snazi je bila stroga biblijska zabrana; no, da ne bi i prikazi svetih likova (iako sada sa sasvim drugim ciljem) bili shvaćeni samo kao nova idolatrija koja je smijenila prethodnu, to se i u religioznoj skulpturi trebalo brižno kloniti predstavljanja ljudske figure u prirodnoj veličini. Stoga se razvoj kiparstva od samog početka sve više svodio na predmete bez ikakvog monumentalnog značaja poput sarkofaga i ulomaka crkvenog namještaja, pri čemu se od prostorne dubine i voluminoznosti antičke

grčko–rimске umjetnosti sve više stremilo k uplošnjavanju oblika sve do plitkih reljefa, izradbe predmeta malih dimenzija i čipkastoj dekoraciji površina.

Najstarija djela kršćanske skulpture su mramorni sarkofazi – skupocjene grobnice za bogate pojedince koje je veoma teško isklesati – koji su se od sredine 2. stoljeća izrađivali za istaknutije pripadnike Crkve. Do Konstantina, dekoracija sarkofaga sastojala se od vrlo ograničenog broja motiva poznatih sa zidnih slika u katakombama (Dobri pastir, Jona i kit i dr.), a do tog se vremena, općenito, primjenjuju i različita simbolička znamenja koja su ustvari simbolizirala Krista. Ovamo pripadaju grafički simboli (križ, Kristov monogram), fitomorfni simboli (klas, grozd, vinova loza), zoomorfni simboli (riba, janje, Agnus Dei) te antropomorfni (ribar, Dobri pastir), dok se u slikarstvu katakombi i na reljefima sarkofaga Kristov lik javlja i u nekim scenama iz Evanđelja koje, međutim, nisu još povezane u narativne cikluse nego se javljaju samostalno, a nadahnute su nadom i živom vjerom u vječni život (uskrisenje Lazara, ozdravljenje bolesnih i dr.).

Tek nakon što crkveni sabor u Niceji godine 325. proglasi dogmu da je Krist istovjetan s Ocem, a kršćanstvo kao dosad samo jedna od priznatih i u Carstvu ravnopravnih religija postane službenom državnom vjerom (380), proširit će se izbor tema i oblika. Najljepši primjer je sarkofag Junijsa Basa iz g. 359. u Rimu, na kojemu je izbor motiva iz Starog i Novog zavjeta tipičan primjer ranokršćanskog načina mišljenja kojim se ističe božanska, a ne ljudska Kristova narav. Stoga su Kristova muka i smrt samo nagoviješteni, kao što je i mučeništvo svetih apostola Petra i Pavla prikazano diskretno i suzdržano. Budući da se u to vrijeme počeo oblikovati tip slavnog i autoritativnog Krista koji zauzima središnje mjesto u prikazima, i ovdje su dva središnja prizora posvećena Kristu Kralju: u gornjem dijelu kao Kralju svemira, a u donjem kako ulazi u Jeruzalem.

Ipak, težnje ka klasicizmu u oblikovanju (primjerice, dostojanstvu grčkih statua) neprestano su se obnavljale u ranokršćanskoj skulpturi od sredine 4. do početka 6. stoljeća, i time je ostao sačuvan jedan estetski ideal kojemu će se težiti u potonjim etapama umjetničkog razvoja, to više što u idućih tisuću godina neće biti niti portreta u onom smislu kako su ga stvarali grčko–rimski umjetnici.

### *Bizantska umjetnost*

Osim ranokršćanske umjetnosti kakva se razvila na području Zapadnog Rimskog Carstva, postoji i *bizantska umjetnost*. Preselivši prijestolnicu Rimskog carstva nakon g. 323. u grčki grad Bizancijum (poslije poznat kao Konstantinopolis odnosno Carigrad), car Konstantin potvrdio je sve veću stratešku i gospodarsku važnost istočnih provincija, a budući da se nalazio u središtu onog dijela Carstva koje je najpotpunije prihvatilo kršćanstvo, taj je grad ujedno simbolizirao i kršćansku osnovu rimske države.

Odmah treba reći da naziv »bizantska umjetnost« ne označuje samo umjetnost Istočnog Rimskog Carstva kao geografskog prostora, već i specifične osobine stila koji se razvio iz određenih tendencija koje se mogu pratiti unatrag

ne samo do Konstantinove ere već i ranije; upravo zato ne postoji točna granica između ranokršćanske i bizantske umjetnosti. Očit dokaz toga je vladavina cara Justinijana u 6. stoljeću – vrijeme nazvano »prvo zlatno doba« bizantske umjetnosti – jer se spomenici građeni pod carevom zaštitom, naročito na talijanskom tlu i istočnojadranskoj obali, mogu promatrati i kao ranokršćanski i kao bizantski.

Ubrzo nakon toga došlo je do rascjepa na političkom i vjerskom planu, a time i do rascjepa u umjetnosti. U zapadnoj Europi keltski i germanski narodi prihvatili su baštinu kasnoantičke civilizacije u sastavu koje je bila i ranokršćanska umjetnost kao podloga iz koje će se razviti srednjovjekovna umjetnost. U Bizantu je, naprotiv, kasna antika živjela i dalje, premda su grčke i orijentalne sastavnice sve više potiskivale naslijeđe rimske umjetnosti, pa zato bizantska civilizacija nikad nije sasvim postala srednjovjekovna. Upravo zbog toga razloga, i bez obzira na činjenicu da se razvijala sve do pada Carigrada g. 1453., bizantskom se umjetnošću treba pozabaviti unutar završne, kršćanske faze antičke umjetnosti, a ne u okviru srednjega vijeka.

Najviše spomenika »prvog zlatnog doba« danas je sačuvano ne u Carigradu (gdje je mnogo toga bilo uništeno) nego u Raveni, koja je u to vrijeme bila središte bizantske vlasti na talijanskom tlu. Najznamenitija crkva toga vremena je San Vitale u Raveni (6. stoljeće) – crkva centralnog tlocrta s kupolom – građevinski tip koji će od vremena Justinijana pa dalje dominirati u pravoslavnom svijetu na isti način kao što je bazilikalna osnova prevladavala u srednjovjekovnoj crkvenoj arhitekturi zapadne Europe. Što se pak tiče prekrasnih mozaika u unutrašnjosti, na kojima su između ostalog prikazani i car Justinijan i njegova žena carica Teodora, na njima kao da je isključeno sve prolazno i zemaljsko i zaustavljeno pred vječnom sadašnjicom usred prozirnog i zlatnog nebeskog sjaja, a svečani i frontalno postavljeni carski likovi kao da prikazuju nebeski, a ne zemaljski dvor. U unutarjnosti crkve svete Sofije u Carigradu – remek–djelu tog razdoblja – mnogo više nego ikada prije svjetlost igra aktivnu ulogu. Velika kupola na pandantivima zasniva se na gustom nizu prozora pa se čini kao da lebdi; prema jednom suvremenom opisu te crkve, »nalik je na ozařeno nebo«, a tome je znatno pridonijelo i zlatno svjetlucanje mozaika.

Crkve »drugog zlatnog doba« (od kraja 9. do 11. stoljeća) i poslije nisu bile tako velike i raskošne, i po svom duhu više su bile monaške nego carske. U njihovom unutarnjem osliku koji se rasprostire po zidnim površinama, najbolje se može iščitati strogo koncipiran ikonografski program koji sakralnu arhitekturu tumači kao prostorni model svijeta i kozmosa. U njemu se na najistaknutijem mjestu – u vrhu kupole kao vrhu »nebeskog svoda« nad »zemljom«, to jest donjim dijelom crkvene građevine – nalazi Krist Pantokrator – Krist Svevladar, Vladar Svemira.

Najveća i najbogatije ukrašena crkva ovog razdoblja sačuvana do danas jest Sveti Marko u Veneciji (započet g. 1063.), a veličina njezinog unutarnjeg prostora pokazuje da je bila građena ne za malo redovnika nego za mnogobrojne stanovnike velikoga grada.

Već smo rekli da je ranokršćanska umjetnost isticala Kristovu božansku mudrost i vlast, a ne njegovu smrt, pa je i scena Raspeća bila prikazivana vrlo rijetko i na posve nepatetično. No, u »drugom zlatnom dobu«, istodobno s isticanjem Krista Pantokratora, nalazimo i prikaz Krista mučenika. Primjer je mozaik »Raspeće« iz manastirske crkve u Dafni iz 11. stoljeća; moguće je da je najviši domet tog razdoblja bilo unošenje ove sućutne crte u sakralnu umjetnost, iako će se ona maksimalno razviti ne u Bizantu nego u gotičkoj umjetnosti zapadne Europe. Osim toga, najljepša djela »drugog zlatnog razdoblja« obilježuje klasicizam povezan s duhovnim idealom ljudske ljepote što susrećemo već u vrijeme Justinijana, a najvažniji aspekt tog klasičnog naslijeđa je emocionalan a ne fizički.

U bizantskoj umjetnosti povlašteno mjesto zauzima ikona – sveta slika koja prikazuje Krista, Majku Božju ili nekog sveca. Iako se za neke od njih katkad smatra da su božanskog podrijetla – »nerukotvorene« (*acheiropojetos*) – odnosno da vjerno odražavaju Kristov ili Marijin lik pa su zato i posebno cijenjene, ikone su se u ranokršćanskom razdoblju razvile iz grčko–rimskih portreta na drvenim pločama i malo se zna o njihovom podrijetlu. Budući da se u prikazima izbjegava naturalizam, doživljaj nadnaravnoga i prikaz božanske slave nastoji se predočiti pažljivim izborom boja koje su određene kanonom, dok su same ikone bile podložne strogim etičkim pravilima i likovnim obrascima koji su se neprestano ponavljali. Ikone su, zapravo, estetski pandan zidnih mozaika, samo u manjim razmjerima; zanimljivo je da su najdragocjenije od njih minijturni mozaici izrađeni na drvenim pločama, a ne slike naslikane kistom.

Već tijekom petog stoljeća, a napose nakon g. 476. koja označuje pad Zapadnog Rimskog Carstva, nastupile su značajne promjene koje su vrlo brzo izmijenile političku sliku Europe. S provalom barbarskih plemena koja su nadirala od Istoka prema Zapadu, došlo je i do njihova naseljavanja na ispražnjenim područjima bivše države i uspostavljanja osnovnih uvjeta za razvoj novih europskih nacija. Barbari su najvećim dijelom bili nepokršteni i nepismeni, a umjetnost, estetske vrijednosti i arhitektura glede spomenika za njih nisu predstavljali neku osobitu vrijednost. Jedino što je vrijedilo, bili su skupocjeni prenosivi predmeti poput šljemova, torbi i raznih drugih predmeta. No, za razliku od rimske umjetnosti – bilo poganske bilo ranokršćanske – nije postojalo zanimanje za naturalističko prikazivanje ljudske figure, već su se ukrasi u pravilu svodili na isprepletene trake, početkom srednjeg vijeka obogaćene tzv. životinjskim stilom.

Premda više nije postojao kao država, Rim je ostao duhovno središte kršćanstva, da bi oko g. 900. bili pokršteni već gotovo svi europski narodi a Rim opet postao glavna sila u europskoj politici. No, taj je proces započeo već krajem petog stoljeća, najprije s pokrštavanjem poganskih poglavara, a zatim i s osnivanjem samostanskih zajednica sa svrhom kristijanizacije još nepokrštenih krajeva. Oko g. 530. u Montecassinu u Italiji sveti je Benedikt ustanovio pravilo za benediktince, koji su se pod geslom »ora et labora« (»moli i radi«)

odlikovali ne samo kao nositelji žive misionarske djelatnosti, nego i kao značajna središta koja su glede općeg razvoja kršćanske uljudbe preobrazila lik ranosrednjovjekovne Europe. Osim njih, u vremenu od 600. do 800. godine značajnu su ulogu odigrali i irski redovnici koji su pokrstili sjevernu Francusku, Škotsku, Nizozemsku i Njemačku a od samostana stvorili kulturno središte europskog sela; makar su njihove samostane na Kontinentu ubrzo preuzeli benediktinci koji su se širili sjeverno od Italije tijekom 7. i 8. stoljeća, irski se utjecaj u umjetnosti sjeverne Europe još zadugo osjećao. Povlašteno mjesto u ranosrednjovjekovnoj umjetnosti zauzimali su prijepisi Biblije i drugih kršćanskih knjiga. Budući da se na rukopis koji je sadržavao Božju riječ gledalo kao na sveti predmet čija vizualna ljepota mora biti odraz važnosti poruke koju sadrži, središta umjetničkog nastojanja postali su samostanski skriptoriji u kojima su nastali primjerci poput »Lindisfarnskog četveroevanđelja«, oko g. 700. ili »Ehternaškog četveroevanđelja«.

Prva i najvažnija faza stvarnog sjedinjavanja keltsko–germanskog duha s naslijeđem sredozemne civilizacije uslijedila je za vrijeme »karolinške renesanse« – razdoblja nakon krunidbe franačkoga kralja Karla Velikoga 800. godine za cara Svetog Rimskog Carstva, kada su jake veze između papinskog Rima i Karla Velikoga pogodovala za uspostavljanje kršćanske države. Simbolom te moći koja je osim političke značila i pobjedu kršćanstva, Palatinska (Dvorska) kapela u Aachenu početka 9. stoljeća, pripojena je palači Karla Velikoga. U to se vrijeme, ujedno, u Europi izmijenila i ravnoteža moći, koja se od Rima pomaknula prema Sjeveru koji će oko g. 1000. biti političko i kulturno središte Europe.

Glavni čimbenik ujedinjenja u Karlovu carstvu bilo je kršćanstvo: vjernost caru bila je potkrijepljena obraćenjem na kršćansku vjeru, dok su na čelu centralizirane carske administracije bili kršćanski duhovnici. Karlo Veliki želio je ujediniti jezik, kultne običaje, samostansku organizaciju i obrazovanje svećenstva, pa je stoga zahtijevao da svaki samostan ima svoju školu u kojoj će se prepisivati i ukrašavati sveti tekstovi. Do danas su gotovo sasvim iščezle zidne slike, mozaici i reljefi koji su se nalazili u karolinškim crkvama, dok su se u znatnom broju sačuvali iluminirani rukopisi te radovi u slonovači i zlatu koji, međutim, snagu karolinške obnove pokazuju još očitije nego građevni ostaci iz tog razdoblja.

Onodobni se rukopisi odlikuju raznovrsnošću stvaralačkih tehnika: neki od njih nastali su uporabom zlata i tempere, a neki, poput »Utrechtskog psaltira« iz Reimsa (820.–832.), tehnikom crteža perom koji izvanrednim ritmom prati pjesnički jezik psalama i samim skicama daje dotad nepoznatu emocionalnu povezanost. Na primjeru pak »Četveroevanđelja iz Lindaua« (potkraj 9. st.) čije su korice iskucane u zlatu s dragim kamenjem, vidimo raspetog Krista koji ne pokazuje ni najmanji znak patnje ili smrti; on se doima kao da stoji a ne visi, dok su mu ruke raširene kao da su u nekoj svečanoj gesti. Takvo prikazivanje još nije moglo ni zamisliti da bi se Kristu pripisale bilo kakve ljudske



patnje, a ono će biti karakteristično i za potonja romanička raspeća koja će preferirati tip živog, trijumfalnog Krista koji, ustvari, nije prikazan kao čovjek koji pati i umire.

Nakon raspada carstva Karla Velikoga u 9. stoljeću, njegov su nekadašnji sjaj u 10. stoljeću vratili Oton I. i njegovi nasljednici, a time se vratila i tradicija bogato dekoriranih rukopisa. U »Evandjelju Otona III.«, ono što je u rimskoj antičkoj umjetnosti funkcioniralo kao arhitektonski vidik, sada je postalo nebeski grad – dom Gospodnji ispunjen zlatnim nebeskim prostorom, za razliku od zrakom ispunjenog zemaljskog prostora, a naglasak je prenijet s fizičke na duhovnu akciju što se očituje i u razmjerima likova: najaktivnije figure – Krist i sveti Petar – po svojoj su veličini istaknutije od ostalih.

S velikim se i po razmjerima monumentalnim drvenim »Gerovim Raspećem« (975.–1000.) u kölnskoj katedrali, u zapadnoj umjetnosti javlja nova slika Spasitelja: snažni, puni i fizički napregnuti mišići i izmučeno, beživotno lice sugeriraju nam doživljaj realnoga i ispunjaju nas dubokim suosjećanjem prema Kristovim patnjama.

### *Razdoblje romanike*

Umjetnost ranog srednjeg vijeka o kojoj smo razmišljali dosad, smijenilo je stilsko razdoblje *romanike*. Od početka 11. stoljeća europski su gradovi ponovo počeli dobivati svoj nekadašnji značaj, i time su stvoreni novi okviri javnog i privatnog života. Tome je pridonijela i građanska srednja klasa koju su tvorili obrtnici i trgovci. Makar je nedostajala centralizirana politička vlast, kao ujedinjavajuća snaga zamijenila ju je univerzalna duhovna vlast pape.

Srednji vijek, kao razdoblje koje u svome trajanju obuhvaća gotovo tisuću godina (od 5. do 15. stoljeća), dugo se smatralo za »mračno razdoblje« koje modernom čovjeku nema što reći i ništa drugo ponuditi osim regresije i nazadovanja najprije u duhovnom, a onda i u svakom drugom pogledu. Sasvim pogrešno, jer osim jednog kraćeg razdoblja koje je nazvano »razdobljem neprosvijećenosti« a odnosi se na vrijeme od seobe naroda pa do njihova pokrštavanja, srednji je vijek, kao nijedno drugo razdoblje u povijesti čovječanstva, razdoblje kršćanske vjere. To je neobično važno za diskurs o sakralnoj umjetnosti i njezinoj ulozi u razvoju kršćanstva; no, opet bismo pogriješili ako bismo umjetnost, kao i filozofiju tog razdoblja, promatrali isključivo kao »služkinju teologijek«. Nemoguće je, naime, umjetničko podrijetlo srednjovjekovne kulturne baštine svesti samo na religiozne potrebe, već i na težnju za trajnošću i ljepotom onako kako je čovjek inspiriran vjerom to osjećao.

Crkvena građevina je mjesto kršćanskog kulta (bogosluzja, liturgije), ali i prostor i simbol zajedničkog života stanovnika određenog mjesta. Zauzimajući istaknuta mjesta u gradu (osobito katedrale koje su dominirale cijelim gradom), crkva je, s jedne strane, bila Božji dom, odnosno slika nebeskog kraljevstva, a s druge strane, ona je i u materijalnom smislu bila drugi, ljepši

svijet u koji se ulazilo iz običnoga svagdašnjeg života. Za doživljaj tog drukčijeg svijeta, u kojem je bila skrivena i težnja za estetizacijom zbilje, zaslužni su graditelji, kipari, slikari, drvorezbari, zlatari i sami naručitelji, jer su crkve postale prave riznice umjetničkog blaga. Sve je to služilo prvenstveno zato da srednjovjekovni čovjek dadne slavu Bogu, ali i zato da on sam što je više moguće participira u materijalnom, zemaljskom svijetu, po mogućnosti i nakon smrti brojnim oporukama, zadužbinama i drugime.

Tako je došlo do znatnog porasta građevinskih aktivnosti, a u 11. stoljeću jedan je veoma učeni redovnik, imenom Raoul Glaber, uskliknuo da se svijet zaodijeva »bijelim ogrtačem crkava«. Tisućita je godina označila ulazak u novu razvojnu etapu kršćanske Europe. U geografskom smislu, najvažniji romanički spomenici raspoređeni su u području koje je tada predstavljalo katolički svijet – po Raoulu Glaberu: od sjeverne Španjolske do područja Rajne i od škotsko–engleske granice do srednje Italije. Najbogatija skupina i najraznovrsniji tipovi crkvene arhitekture nalaze se u Francuskoj.

Crkve koje se sada grade veće su, bogatije razvedene u tlocrtu i po svom izgledu više nalik na »rimске«, jer se iznad njihovih brodova umjesto dosadašnjih drvenih stropova izvijaju kameni svodovi, a njihova se vanjština, za razliku od ranokršćanskih, bizantskih, karolinških i otonskih crkava, ukrašuje arhitektonskom ornamentikom i skulpturom koja je uz to imala i didaktičku svrhu.

Zahvaljujući veoma izraženom kultu relikvija, brojni su vjernici polazili na hodočašća u neka svetišta u kojima su se čuvale relikvije svetaca. Jedan od glavnih ciljeva srednjovjekovnih hodočasnika bilo je svetište Santiago de Compostela u Galiciji (Španjolska), nakon čudotvornog otkrića tijela svetog Jakova na ovome mjestu, iako je umro u Jeruzalemu. Budući da su u Compostelu hodočasnici dolazili kroz Francusku, to je u Francuskoj duž putova koji su onamo vodili, nastao niz crkava »hodočasničkog stila« u kojima su se također čuvale relikvije svetaca, poput tijela svetog Martina u Toursu ili svetog Rémijsa u Reimsu. Duž tih putova gradili su se, dakako, i novi samostani i crkve.

Kao što pokazuje crkva St–Sernin u Toulousi u južnoj Francuskoj iz 11. stoljeća, ovakva crkva nije bila namijenjena samo samostanskoj zajednici, nego je u svom dugom brodu, transeptu i deambulatoriju (ophodu) koji je hodočasnici omogućivao pristup relikvijama, trebala primiti veliko mnoštvo običnih vjernika–svjetovnjaka. Stoga su pri njezinom nastanku ljepota i tehnika nerazdvojne, a to uključuje težnju da se Dom Gospodnji učini što dostojnijim i veličanstvenijim. Da bi to postigli, arhitekti ispituju granice konstruktivnih i estetskih mogućnosti, i u što višem stupnju nastoje ih iskoristiti u zadanim okolnostima. Većina crkava u svom tlocrtu ima izraziti latinski križ, s težištem u istočnom dijelu crkve gdje se nalazi glavni oltar.

Neke od najljepših romaničkih europskih crkava su: u Francuskoj: katedrala u Autunu (12. st.), crkva St–Savin–Sur–Gartempe (11.–12. st.), Notre Dame–la–Grande u Poitiersu, sa širokom trakom reljefa s obje strane portala, na kojima skulpture ustvari predstavljaju vizualno izlaganje kršćanskog nauka,

St-Etienne u Caenu (12. st.); u Engleskoj – katedrala u Durhamu (11.–12. st.), čiji se glavni brod u estetskom smislu ubraja među najljepše u romaničkoj arhitekturi; u Njemačkoj – katedrala u Speyeru (11. st.); u Nizozemskoj – katedrala u Tournaiu (12. st.) s najpoznatijom i najvećom skupinom tornjeva u čitavoj romaničkoj arhitekturi. U planovima crkava sjeverno od Alpa tornjevi su se ukorijenili još od vremena Karla Velikog, a izražavali su odnos čovjeka prema natprirodnom (kao i zigurati kod starih Mezopotamaca), i zato je biblijski odlomak o Kuli babilonskoj bio zanimljiv za srednji vijek; u Italiji, koja je sačuvala svijest o svom klasičnom naslijeđu i koja respektira ranokršćanske obrasce, primjeri su S. Ambrogio u Milanu (11.–12. st.), katedralni kompleks u Pisi, firentinska krstionica i dr.

Premda se krajem 13. stoljeća papinstvo našlo pod nadzorom svjetovne vlasti – sada francuske monarhije – obnova papinstva koja je tijekom 12. i 13. stoljeća Rim pretvorila u važno administrativno, pravno i diplomatsko središte, ujedno je privukla mnoštvo kulturnih ljudi i intelektualaca koji su, radeći na papinskom dvoru, upotrijebili svoje sposobnosti da ojačaju njegov ugled. Nova papinska moć najbolje je došla do izražaja u preporodu Rima, koji je nakon propasti Rimskog Carstva i provala barbara bio pretvoren u neugledno ruralno mjesto bogato ostacima prošlosti. U isto vrijeme dok je u Francuskoj opat Suger uvodio novi stil – gotiku – u Rimu pape prilikom projektiranja novih crkava preferiraju Konstantinov model, a to je trebalo istaknuti svjetovni i duhovni primat papinstva koje se kroz to svjesno pozivalo na vlastitu prošlost (tipičan primjer je crkva svetog Klementa u Rimu, 12. stoljeće). U arhitektonskom smislu, slijedi se uzor ranokršćanske bazilike koja je u unutarjosti ukrašena impresivnim apsidalnim mozaikom, čiji bizantinirajući prikazi potvrđuju papinsko pravo da bude ne samo poglavar Katoličke crkve kao Petrov nasljednik, nego i nasljednik zapadnorimskih careva.

Već smo spomenuli da su slobodne statue iz zapadne umjetnosti iščezle poslije 5. stoljeća, da bi se u umjetničkoj tradiciji ranog srednjeg vijeka održala jedino minijaturna plastika u obliku malih reljefa i poneke figurice od metala ili slonovače. U ponovnom oživljavanju figuralne plastike većih dimenzija najvažniju ulogu imaju umjetnički zadaci na području jugozapadne Francuske i sjeverne Španjolske, to jest hodočasnički punktovi na putu za Santiago de Compostela. U suglasju s arhitekturom čiji su ustvari sastavni dio, klešu se veliki ulazni portali sa složenom reljefnom kompozicijom koja je zbog izražajnosti redovito na kraju bila i oslikana živim bojama. S obzirom da skulptura kršćanske tematike iznesena na fasadu crkve treba u prvom redu privući vjernike–svjetovnjake a ne redovnike zatvorene samostanske zajednice, ona je bila i te kako povezana s fenomenom hodočašća. Osim toga, nagli razvoj kiparstva u kamenu između 1050. i 1100. godine posljedica je jačanja vjerskog zanosa među laicima u desetljećima pred prvi križarski rat.

Portali romaničkih crkava bili su veoma složene ikonografije i bogate dekoracije. I oni su također željeli izraziti moć Crkve, i svojom didaktičkom

funkcijom prenositi jasnu kršćansku poruku. O tome pak koji će sve likovi biti prikazani i gdje, kako će oni izgledati, kojim će atributima biti označeni, u kojoj će se zoni nalaziti ovaj ili onaj prikaz itd., postojali su točni propisi s pomoću kojih je bila regulirana njihova ikonografija, a ona je bila u domeni crkvenih vlasti. Tek nakon što je bila prostudirana i razrađena od, primjerice, poglavara nekog samostana, oživotvorenje programa povjeravala se vještim majstorima, ponajprije kiparima. Najupečatljivije površine unutar kojih su bili »ispričani« najvažniji skulpturalni sadržaji, bili su timpanoni ili lunete – polukružne površine smještene iznad nadvratnika crkvenih vrata, a sa svoje gornje strane uokvirene velikim lukom (arhivoltom).

Glavni je naglasak bio na masivnosti i dimenzijama likova klesanih u kamenu, koji su zbog svoje opipljivosti i sve većeg stupnja odvojenosti od pozadine koja ih još uvijek čini »reljefima«, mnogo više realni nego kad su samo naslikani bojom. Važno je bilo istaknuti vjerski sadržaj s pomoću lako razumljivih prikaza.

Na timpanonima glavnih portala romaničkih crkava obično se nalazila kompozicija s Kristom na prijestolju, i to za prikaz »Posljednjeg suda« ili za viziju iz Apokalipse. Prvi poznati skulpturalni prikaz »Posljednjeg suda« potječe s timpanona središnjeg portala crkve Svete Vjere u Conquesu (oko 1120.), gdje Krist uzdignutom desnom rukom blaženima pokazuje put u raj, a lijevom prokletnike strmoglavljuje u pakao. Veoma je impresivan i »Posljednji sud« iz katedrale u Autunu (1135.), gdje je dan možda najstrahotniji prikaz demona kako do kraja uživaju u mučenju osuđenih duša. Scena »Posljednjeg suda« služila je zato da čovjek uđe u crkvu pročišćena duha, te kao opomena i prijetnja kaznom ukoliko se ne bude pridržavao onoga što uči vjera i Crkva. Romanička umjetnost, općenito, preferira prikaze Krista kao vladara i suca. Druga vrsta prikaza, kojom se prikazuje vizija iz Apokalipse, poznata je i pod imenom »Maiestas Domini« (»Veličanstvo Gospodnje«), a odnosi se na Krista koji sjedi na prijestolju unutar zraka svjetlosti koje oko Krista tvore bademasti oblik–mandorlu. Krist u lijevoj ruci drži Knjigu života, a desnom blagoslivlja kako je uobičajeno na Istoku. Oko mandorle obično se nalaze simboli četiriju evanđelista. Primjer je timpanon portala Svetog Petra u Moissacu, početak 12. st.

Ipak, u doba križarskih ratova nije bilo naodmet upozoriti i na dužnost svakoga kršćanina da širi evanđelje sve do nakraj zemlje. Stoga je na timpanonu unutarnjeg srednjeg portala u crkvi Ste–Madeleine u Vézelayu, iz g. 1132., prikazan Krist kako šalje apostole da pokrste pogane, da liječe bolesne i istjeruju zloduhe. Sve što apostoli moraju činiti prikazano je na nadvratniku i unutarnjoj arhivolti, a na vanjskoj arhivolti prikazani su mjeseci i astrološki znakovi; da se time željelo istaknuti Kristovo gospodstvo nad ljudskim i materijalnim svijetom, svjedoči i činjenica da je Krist, koji je uvijek u središtu kompozicije, i po svojim dimenzijama mnogo veći lik od svih ostalih.

No, valja reći i to da nisu baš svi sveti redovnici i učeni teolozi onoga vremena odobravali bogatstvo ovakvih figuralnih skulpturalnih »slikovnica«. Tako je

sveti Bernard iz Clairvauxa, osnivač reda cistercita u 12. stoljeću, žestoko optužio klesane ukrase crkava kao ispraznu ludost i odvratanje uma koje nas uvodi u kušnju »da čitamo iz mramora a ne iz knjiga«. No, da ne bismo pomislili kako u romanici postoje samo reljefi, evo i jednog primjera koji se idealu samostalne statue približuje više od ijednog dotadašnjeg srednjovjekovnog ostvaraja. To je figura kralja Davida (kraj 12. stoljeća) s fasade katedrale u Fidenzi u Lombardiji, i djelo je Benedetta Antelamija, najvećeg kipara talijanske romanike. To što sada znamo i ime kipara nije čudno, jer potpisi umjetnika u romaničkoj umjetnosti više nisu bili rijetkost.

Od skulpturalnih ukrasa crkvenih interijera treba spomenuti složene programe isklesane na kapitelima stupova. Svaki od njih prikazuje određeni biblijski prizor koji, po ideji opata, biva ostvaren od obrtnika među kojima je bilo i redovnika, a u svakom je prikazu jasna kršćanska poruka. Pokatkad se javljaju i prikazi koji se odnose na neki aktualni događaj, primjerice, kapitel sa skupinom redovnika zidara kojim se ističe važnost arhitekture kao vidljivog znaka Crkve i njezine moći. Pritom se u nekim područjima bogatim ostacima iz starog Rima, primjerice, u Provansi, ne smije previdjeti utjecaj antičke kulture na romanički stil.

U 11. stoljeću javljaju se i začetci slikarskog stila koji po kakvoći ne zaostaje za romaničkim kiparstvom, a gdjekad ga čak i nagovještava. Međutim, od slikarske dekoracije u unutarnjosti samostanskih crkava do danas veoma je malo sačuvano. Na svježim ožbukanim zidovima izvodili su se fresko-ciklusi s prizorima usredotočenima na poruku spasenja i na podložnost Crkvi i njezinu nauku. Dominantni je položaj bio rezerviran za prizor Krista Pobjednika, dok su prizori iz Staroga i Novoga zavjeta, smješteni uzduž bočnih zidova, bili namijenjeni nepismenom puku kojega se tako poučavlo o sadržajima kršćanske vjere. Najznačajniji sačuvani zidni ciklus nalazi se na svodu glavnog broda crkve St-Savin-Sur-Gartempe, s dramatski koncipiranom kompozicijom i obiljem napete radnje koja likovnim sredstvima nastoji pobuditi zanimanje u promatrača: tako u prikazu zidanja Kule babilonske sam Gospodin osobno sudjeluje u prizoru, obraćajući se njenim graditeljima.

Kao što je bio slučaj u arhitekturi i skulpturi, i romaničko slikarstvo obilovalo je mnoštvom regionalnih stilova u cijeloj zapadnoj Europi. Ipak, unatoč tome što su postojali brojni zidni fresko-ciklusi, najveći dometi romaničkog slikarstva i u ovom su razdoblju stvoreni u samostanskim skriptorijima, i to osobito u sjevernoj Francuskoj, Belgiji i južnoj Engleskoj. Za razliku od predromaničkih (primjerice, otonskih) minijatura, romanička bi se minijatura lako mogla uvećati i kao takva prenijeti na zidnu površinu, prozor od obojenog stakla, tapiseriju ili reljef, a da pritom ne izgubi ništa od svojih bitnih obilježja. Tako će i »Prijelaz preko Crvenog mora« na emajlu (g. 1181., ulomak »Oltara iz Klosterneuburga«), djelo Nicolasa iz Verduna, organskom građom tijela i slobodom pokreta likova bitno utjecati na skulpturu i slikarstvo u idućih pola stoljeća.

## Gotika

Nakon stilskog razdoblja romanike slijedi razdoblje *gotike*; no vrijeme njezina nastanka jest vrijeme kada je romanika još i te kako dominirala u umjetničkom stvaralaštvu mnogih europskih regija. Zapravo, niti za jedan stil u povijesti umjetnosti ne znamo tako točno kada je nastao kao što znamo za gotiku. Ona je rođena između g. 1137. i g. 1144. kada je opat Suger, glavni savjetnik francuskog kralja Luja VI., pregrađivao kraljevsku opatijsku crkvu St-Denis u bližoj okolici Pariza. Taj novi stil, od suvremenika nazvan »opus modernum« ili »opus francigenum« (»moderan« ili »francuski rad«), oko g. 1150. bio je poznat samo u pokrajini Ile-de-France (tj. Parizu i okolici), a koliko je u kratko vrijeme postao popularan, potvrđuje podatak da su ga već jedno stoljeće poslije, zahvaljujući križarima, poznavali čak i na Bliskom istoku. S pojavom rane renesanse u Italiji, gotički je stil sve više nastajao, da bi oko g. 1550. već gotovo sasvim iščeznuo.

Vodeća uloga arhitekture u gotici je između g. 1150. i 1250., u vrijeme izgradnje velikih katedrala, u čemu je prednjačila Francuska. Između g. 1220. i g. 1420. uslijedit će najveća ostvarenja gotičke skulpture, a od g. 1330. do g. 1350. doći će svoj vrhunac slikarstvo u srednjoj Italiji; sjeverno od Alpa gotika će postati vodeća umjetnost tek oko 1400. godine.

Opat Suger, veliki zaštitnik francuske monarhije zaogrnut religioznim značenjem, želio je od opatije St-Denis, koja je postojala već i ranije, sada učiniti duhovno središte Francuske i izgraditi hodočasničku crkvu koja bi svojom raskoši i bogatstvom bila ljepša od svih dotadašnjih, a uz to bi predstavljala središte vjerskih i rodoljubnih osjećaja. No, usporedimo li je s čvrstim i masivnim romaničkim zdanjima, posebno u njezinu interijeru, zapaziti ćemo da su arhitektonski oblici sada lagani, ljupki i gotovo bez težine; čak ni prozori više nisu samo otvori u zidu čija je svrha da osiguravaju dovoljnu količinu svjetla. Naprotiv, oni su sada veoma uvećani i zauzimaju cijelu površinu zidova, pa tako postaju »prozirni zidovi«, a to pak omogućuje obilje svjetlosti u unutarnjosti.

To je bilo u skladu s novim nastojanjem u arhitekturi, koje se temeljilo na strogoj geometrijskom nacrtu i težnji za osvjetljenjem. O njima je pisao i opat Suger u svome izvješću o zahvatima na St-Denisu: kao najveće vrijednosti ostvarene na novom zdanju navodi harmoniju (to jest savršen odnos među dijelovima izražen jezikom matematičkih proporcija), koja je izvor sve ljepote jer primjerima dokazuje zakone po kojima je božanski razum sagradio materijalni svijet, i »čudesnu« svjetlost koja obasjava kor (prema Sugeru najvažniju točku čitavoga zahvata) kroz »najsvetije prozore« i tako postaje božanska svjetlost i mistično otkrivenje božanskog duha.

Ovo simboličko tumačenje svjetlosti i harmonije brojeva, toliko privlačno za opata Sugera, u kršćanskoj je misli postojalo već stoljećima prije njega, a potjecalo je iz spisa jednog grčkog teologa iz 5. stoljeća, koji je u srednjem vijeku bio poistovjećen s Dionizijem Areopagitom – Atenjaninom i učenikom

svetoga Pavla. Iako taj teolog nije bio Dionizije za koga se držalo da jest, njegova su djela uživala velik autoritet. U karolinškoj Francuskoj tog se »pseudodionizija« u isto vrijeme smatralo i za Pavlova učenika i za svetog Denisa – apostola Francuske i zaštitnika Carstva. Stoga je obnova kraljevske moći početkom 12. stoljeća na nov način istaknula važnost teologije »pseudodionizija« pripisane svetom Denisu, pa je zbog toga bila i smatrana pravom francuskom teologijom.

Za razliku od kora bilo koje romaničke crkve, kor St–Denisa je mnogo racionalnije koncipiran, a sastavni dio križnog svoda s rebrima sada je postao šiljast ili prelomljen luk koji se po želji može »istezati« do bilo koje visine koju arhitekt utvrdi kao prijeko potrebnu ili poželjnu. Budući da je funkcija sakralnog prostora mnogo više od pukog fizičkog zatvaranja unutarnjeg prostora od vanjskog svijeta, po mogućnosti što manjom količinom građevnog materijala, za majstora koji je gradio kor St–Denisa, prema Sugerovim zahtjevima, problemi podizanja svodova su, s tehničke strane, zasigurno bili čvrsto povezani s kanonima ljepote, harmonije, prikladnosti i dr. No, da bi točno znao u čemu se sastoji ljepota, harmonija i prikladnost kao duhovne vrijednosti koje je on, jezikom umjetnosti, trebao pretvoriti u trajni materijalni oblik, srednjovjekovnom je arhitektu bilo potrebno vodstvo i nadzor crkvenog autoriteta. Mogli bismo reći da je za nastanak gotičkog stila od odsudne važnosti bila Sugerova želja da »sagradi dionizijevsku teologiju«, koja se ostvarila zahvaljujući umijeću majstora normanskog podrijetla.

Iako je opatija St–Denis kolijevka gotike, budućnost novoga stila više nije bila u samostanskim zajednicama, već u gradovima koji su počeli oživljavati već početkom 11. stoljeća i čiji se razvoj nastavio ubrzanim tempom. Ne može se reći da su samostanska središta učenja sasvim izgubila na važnosti, no sada u prvi plan dolaze biskupi i gradsko svećenstvo. Samim time je i najvirtuoznija umjetnost toga doba dosegla svoj vrhunac u velikim katedralama – građevinama koje su svojom veličinom, smještajem, bogatstvom i duhovnim značenjem bitno obilježile identitet srednjovjekovnoga grada.

Katedrala Notre–Dame u Parizu (započeta g. 1163.) posve je na liniji stilskog razvoja započetog u St–Denisu. Osjećaj težine svoda, toliko prisutan u romaničkim crkvama, sada je zamijenjen doživljajem lakoće koja teži u visinu, a ona je pojačana i stalnim naglašavanjem i umnožavanjem vertikalala što je jedan od »zaštitnih znakova« gotičke arhitekture. Izvana, bogata skulpturalna dekoracija zapadnog pročelja lako će nas podsjetiti na romaničke fasade crkava zapadne Francuske i romaničke portale Burgundije; no, uvažavajući gotičke Sugerove zahtjeve za harmonijom, geometrijskim redom i proporcijama koji su ovdje još savjesnije ispunjeni, stvorena je savršeno uravnotežena i logički povezana cjelina kojoj, međutim, podliježe i skulptura, ali njoj, za razliku od romaničke, više nije dopušten spontan i često nekontroliran rast, već joj je bila dodijeljena precizno određena uloga unutar arhitektonskog okvira.

Katedrala u Chartresu (1194.–1220. – obnova nakon požara) je remek–djelo zrelog, visokog gotičkog stila. Budući da je od svih većih gotičkih katedrala

jedina sačuvala većinu svojih vitraja, vrijedno ih je proučiti zbog njihove ljepote, veličine i simboličke poruke. Vitraji – prozori od bojenog stakla – preobražavaju običnu dnevnu svjetlost koja kroz njih prodire u crkvu, sugerirajući pritom uzvišeno i mistično ozračje. Toj su svjetlosti, ujedno, bile pridavane i poetske i simboličke vrijednosti koje je veoma cijenio opat Suger: dojam koji je u njemu pobudio doživljaj tople i treperave obojene svjetlosti, potaknuo ga je da svoj kor u St-Denisu opiše kao ispunjen »čarobnom« svjetlošću.

Vrhunac visokog gotičkog stila dostignut je u unutarnjosti katedrale u Amiensu (početak g. 1220.), gdje cijeli zid iznad glavnog broda postaje prozorski zid, a svodovi, zategnuti i stanjeni poput opne, zadiru i u tu proširenu prozorsku površinu. Isti naglasak na vertikalnosti i prozirnosti susret ćemo i na pročelju katedrale u Reimsu (1225.–1299.), krunidbenoj crkvi francuskih kraljeva, no ovdje su portali izbačeni van – izvan ravnine vanjske fasade – a umjesto timpanona, iznad portala nalaze se prozori.

Na pročeljima romaničkih i gotičkih crkava javljaju se i veliki okrugli prozori – rozete ili rozetoni – čija je funkcija da s pročelne strane osvjetljuju unutarnjost. Konstruirani su u obliku kotača sa žbicama između kojih su umetnuta stakla ili vitraji, a kao što im i ime kaže (franc. *rosette* – ružica), izvedeni su iz dekorativnog motiva kružnog oblika sličnog cvijetu ruže sa stiliziranim laticama. Najbogatije i najveće rozete na crkvenim fasadama nastale su u gotici.

Za brzo širenje »kraljevskog stila Ile-de-Francea« postoji više razloga. To je, prije svega, nenadmašna i dotad neviđena vještina francuskih graditelja i kipara, zatim velik ugled francuskih intelektualnih središta poput Katedralne škole u Chartresu ili Univerziteta u Parizu, te utjecaj cistercita, reformiranog benediktinskog reda koji je osnovao sveti Bernard iz Clairvauxa. Taj novi red, koji je inzistirao na mnogo strožem načinu života od benediktinaca, počeo je osnivati nove zajednice vođene idealom Kristova i apostolskog siromaštva i duhovnosti, što je, međutim, u općem ozračju 12. stoljeća u Crkvi bilo prilično zamagljeno sve većim materijalnim bogatstvom i nemalim stupnjem sekularizacije. Na čelu sa svetim Bernardom (1090.–1153.), suvremenikom opata Sugera, cisterciti su postali brojani i utjecajni red u koji će se ugledati svi vjerski redovi reformirani nakon IV. lateranskog koncila (1215.). U skladu s asketskim idealima reda, koji su bili u suprotnosti sa sklonošću mondenom životu koji se bio uvukao i u samostane (a sveti se Bernard okomio i na trgovanje relikvijama, komercijalne oblike hodočašća i težnju za pretjeranim isticanjem bogatstva), došlo je do promjena u strukturi i dekoraciji opatijskih crkava. Stoga su cistercitske opatije razvile jasno određeni i strogi tip crkvene arhitekture, s jednostavnim tlocrtima u obliku latinskog križa i s kvadratnim korom umjesto apsida, deambulatorija za relikvije i zrakasto raspoređenih kapela u apsidalnom dijelu. Sva plastična dekoracija bila je svedena na najmanju moguću mjeru, gotovo da je nije niti bilo. Crkve su bile građene po jednostavnim nacrtima koji su rast u visinu isticali šiljastim lukovima, dok je jednoobraznost u unutarnjosti bila odraz stroge hijerarhijske strukture benediktinskoga reda.



Također, bila je veoma važna harmonija proporcija i preciznost u izradbi, pa su prihvatili neke bitne sastavnice gotičkog stila. Budući da su se u svojoj želji za povratkom čistoći i duhovnosti izvornog kršćanstva znatno odmaknuli od »romaničkog« koncepta, namjerno su se distancirali i od raskoši kojima su se naručitelji gotičkih katedrala služili i zato da iskažu moć Crkve na svjetovnom planu.

Matični samostan cistercita nalazio se u Cîteauxu, no već tijekom druge polovice 12. stoljeća, kada je red ojačao, po cijeloj se zapadnoj Europi proširila i stroga cistercitska gotika, nudeći ujedno model budućim nasljedovateljima »apostolskog života«, ponajprije prosjačkim redovima – franjevcima i dominikancima (13. stoljeće). Papinska potpora prosjačkim redovima (tako se zovu zato jer su odbijali svako materijalno bogatstvo) povezala je Crkvu s porastom laičke duhovnosti; pritom su i franjevci i dominikanci nastojali približiti vjeru životu običnoga puka.

U Italiji, gdje su također nastajale vrlo lijepe gotičke građevine, glavni su uzor bili cisterciti, a ne graditelji velebnih francuskih katedrala. Već krajem 12. stoljeća nastale su cistercitske opatije u sjevernoj i srednjoj Italiji, a jedna od najljepših nalazi se u Fossanovi, posvećena 1208. godine. Utjecaj cistercita na franjevce koji su bili duhovno srodni svetom Bernardu bio je veoma jak; no vodeću ulogu u učvršćivanju gotičkog stila na talijanskom tlu imali su franjevci. Za razliku od cistercita koji su svoje opatije smještavali na pusta i samotna mjesta, crkve prosjačkih redova svoje su mjesto našle u gradovima, pa je i njihova poruka bila namijenjena uglavnom urbanom pučanstvu. Najveća od svih franjevačkih crkava i remek–djelo gotičke arhitekture je crkva Sta Croce u Firenzi (početak g. 1295.). Poštujući franjevačke statute iz g. 1260. koji su zabranjivali kamene svodove u crkvi osim iznad glavnog oltara, i ovdje je sačuvana drvena tavanica kojom se možda željela evocirati i uspomena na jednostavnost ranokršćanskih bazilika, pa da se, osim respektiranja cistercitske tlocrtne sheme, franjevačko siromaštvo tako poveže i s najstarijim tradicijama Crkve. Kao i u koru St–Denisa, prevladavajuća je uloga svjetlosti koja prodire kroz visoke prozore na istočnom kraju. Od ostalih talijanskih franjevačkih crkava u Italiji koje se ističu svojom važnošću i ljepotom, treba navesti baziliku svetog Franje u Asizu (matična crkva franjevačkog reda), baziliku svetog Antuna u Padovi i crkvu svetog Franje u Bolonji – sve tri iz 13. stoljeća, a od dominikanskih spomenimo barem veličanstvenu S. Maria Novella u Firenci.

Zapadna pročelja talijanskih gotičkih crkava nikada nisu zadobila takvu i toliku važnost kao na francuskim katedralama, od kojih su neke – poput fasade katedrale u Firenci – dovršene tek u 19. stoljeću. Od fasada talijanskih katedrala završenih u gotici najljepša je na katedrali u Orvietu (početak 14. st.), čije dijelove ne doživljavamo kao čvrste materijalne površine nego kao prozirne, jer su ispunjeni blistavim mozaicima; ti mozaici, koji svojim sjajem i bogatstvom boja optički »dematerijaliziraju« zid, na nas ostavljaju isti dojam kao i gotički obojeni prozori na Sjeveru. Najveća talijanska gotička crkva koja je istodobno po podrijetlu najbliža sjevernjačkim građevinama, jest milanska katedrala.

Možemo zaključiti da je glavni razlog brze prevlasti gotičke umjetnosti na međunarodnom planu bio u velikoj uvjerljivosti novoga stila i njegovoj sposobnosti da uzbuđuje maštu i budi vjerske osjećaje, čak i u područjima koja su bila vrlo udaljena od kulturnih zbivanja u Parizu i okolici. Tako je, neposredno iz gotike Ile-de-Francea, nastao stil engleskih gotičkih katedrala poput katedrale u Salisburyju (13. st.), katedrale u Gloucesteru (14. st.) ili Kapele Henrija VII. u Westminsterskoj opatiji u Londonu (16. st.). Od g. 1250. zrela francuska gotika snažno je utjecala i na Rajnsku oblast (Njemačka), gdje se kölnskom katedralom (započetom g. 1248.) željelo nadmašiti i najsmjelije arhitektonske domete poput katedrale u Amiensu. Ipak, za njemačku je gotiku mnogo značajniji razvoj dvoranske crkve (*Hallenkirche*) u kojoj su glavni i bočni brodovi iste visine, a slijedeći gotička konstruktivna načela, unutarjni prostor je elastičan, otvoren, bez pritiska i propisanog pravca kretanja, i čini nam se kao da se nalazimo ispod nekog velikog baldahina. Tip dvoranske crkve bit će omiljen i u crkvenoj arhitekturi srednje Europe.

Gotičko kiparstvo, koje obuhvaća razdoblje od g. 1150. do g. 1420., najvjerojatnije je bilo inspirirano trima portalima zapadnoga pročelja opatije St-Denis u Parizu – većima i bogatije isklesanima nego što je to bilo na romaničkim crkvama. Pod utjecajem St-Denisa ali još prestižnije koncepcije, nastajali su prekrasni portali francuskih gotičkih katedrala, među kojima je prvi zapadni portal katedrale u Chartresu (započet g. 1145.) – najstariji i potpuno dorečen primjer ranogotičkog kiparstva. U odnosu na zbijenost i žestoke pokrete figura u romanici, novo je naglašavanje simetrije i jasnoće likova koji, makar ovise o svom arhitektonskom okviru (nadvratnici, arhivolte, timpanoni), egzistiraju kao posebni entiteti. Put prema ponovnom »osvajanju« slobodne trodimenzionalne skulpture od kraja antike bio je otvoren: apstraktni izgled i nepomičnost figura neprirodnih razmjera bili su, doduše, uvjetovani njihovim »izvođenjem« iz obličastog oblika stupa kao arhitektonskog detalja, ali njihove glave odražavaju plemenitost i čovječnost koje ističu bitnu realističku tendenciju gotičkog kiparstva. Likovi su mirni i svečani i jače je izražena njihova tjelesna veličina. U osnovi je čitavog programa racionalna disciplina simboličke kompozicije koja nastaje kao reakcija na fantastični i košmarni oblik romaničke skulpture. Iz te reakcije razvit će gotički realizam.

Na timpanonu jednog portala katedrale u Strasbourgu (oko g. 1220.) isklesana je »Smrt Bogorodice«. Mnogi detalji toga reljefa (draperije, tipovi lica, pokreti, geste) prožeti su određenim klasicizmom, no ovdje uočujemo i važne gotičke značajke. To je osjećaj nježnosti i dubokog suosjećanja u cijelom prizoru, te međusobna povezanost likova koji komuniciraju pogledima i gestama koje odaju njihovo raspoloženje. Osvrnemo li se unatrag, sjetit ćemo se da je ova crta ušla u kršćansku umjetnost s »Raspećem« u Dafni u »drugom zlatnom« bizantskom razdoblju, ali sada je mnogo toplija, sugestivnija i privlačnija.

Vrhunac gotičkog klasicizma naći ćemo na nekim statuama katedrale u Reimsu, od kojih je najpoznatija »Vizitacija« (»Posjet Marije Elizabeti«) iz g.

1225.–1245. – narativni prikaz kakav je u ranogotičkom kiparstvu bio potpuno nepoznat. Odnos između dviju žena ispunjen je istom ljudskom toplinom i suosjećanjem kao na prethodnom primjeru, iako je klasicizam njihovih tijela ovdje mnogo izraženiji. Na portalu u Reimsu je i neodoljivi prizor »Navještenja«, osobito »elegantni stil« anđela sa sitnim okruglim licem uokvirenim kovrčama, naglašena osmijeha te snažne izvijenosti tijela u obliku slova S u širokoj i bogatoj draperiji. Taj su »elegantni stil« stvorili pariški umjetnici koji su radili za kraljevski dvor, da bi vrlo brzo postao uzorom za zrelo gotičko kiparstvo u Francuskoj i izvan nje.

Primjer slobodne skulpture je »Pariška Bogorodica« s početka 14. stoljeća iz crkve Notre-Dame u Parizu. Za razliku od skulptura koje smo dosad promatrali, ona je praktično bestjelesna. Unatoč snažnoj S – liniji tijela, njegove izbočine djeluju kao linije, a ne kao volumeni. Takva sladunjava elegancija i meko izvijene linije u gotičkoj su umjetnosti zavladaile u čitavoj sjevernoj Europi otprilike od g. 1250. do g. 1400., vjerojatno i zbog toga što je novi stil bio pod zaštitom kraljevskog dvora pa je uživao poseban ugled. Kao što se vidi na »Pariškoj Bogorodici«, bit gotičke umjetnosti ne predstavlja realizam ili klasicizam sam po sebi, već emocionalna draž koja na novi i drukčiji način angažira promatrača: mali Isus na Marijinim rukama ovdje nije prikazan poput Spasitelja u minijaturi koji gledatelja promatra strogo u lice, već kao obično malo dijete koje se igra majčinim velom, i kao takav, postaje mnogo draži, simpatičniji i čovjeku bliži. Naprotiv, karakteristična djela gotičkog realizma su skulpture manjih dimenzija, uklopljene na fasade gotičkih katedrala, poput prikaza mjesečnih radova s točnim zapažanjem svagdašnjega života.

Njemački kipari, izučeni u kiparskim radionicama pri francuskim katedralama, od 20–ih godina 13. stoljeća prenose gotički stil u Njemačku, no za razliku od svojih učitelja, najljepša skulpturalna djela ne stvaraju za vanjštinu nego za unutarnjost crkve. Tako je oko polovice stoljeća, za katedralu u Naumburgu, Majstor iz Naumburga stvorio impozantan niz statua i reljefa. Zacijelo je najljepša grupa »Raspeće«, smještena sada ne više *iznad* korske pregrade koja je dijelila odnosno povezivala glavni brod s oltarom, već *u* sam prolaz. Time je uzvišenu temu prenio na zemlju u materijalno–fizičkom i u emocionalnom smislu, jer Kristova muka i smrt, naglašeni voluminoznošću tijela, sada odjednom postaju ljudska stvarnost, a Bogorodica i sveti Ivan, obraćajući se promatraču, izražavaju bol jače nego ikada prije. U jednom drugom prikazu, »Judinom poljupcu«, istaknuta je suprotnost između Kristove krotkosti i nagle Petrove čudi u trenutku kad poteže mač.

Gotičko kiparstvo, dakle, tradicionalnim kršćanskim temama želi dati što više emocionalne izražajnosti i snage. Iz te je težnje potkraj 13. stoljeća nastala nova vrsta religiozne skulpture, namijenjene privatnim potrebama vjernika, koja se obično naziva »Andachtsbild«, jer su takvi prikazi svoj najjači razvoj doživjeli u Njemačkoj. Tipični i najrasprostranjeniji tip »Andachtsbild« je »Pieta« – prikaz Majke Božje koja oplakuje mrtvog Krista, najčešće držeći ga

u krilu. Takvog prizora nema u evanđeoskim opisima Kristove muke, a smatra se da je kao likovni motiv, nastao kao tragični ekvivalent već poznatom motivu Bogorodice s Djetetom. »Pieta« je uglavnom bila izrađena od drva i obojana živim bojama, a realizam je gdjekad išao sve do grotesknoga. Takvim se djelima nastojalo pobuditi neodoljivo osjećaj užasa, jada i sućuti da se gledatelj svojim osjećajima sjedini s osjećajima žalosne Bogorodice.

Za razliku od sjeverne Europe, talijansko je gotičko kiparstvo svoja najbolja ostvarenja postiglo na polju crkvenog namještaja – propovjedaonica, korskih pregrada, škrinja i nadgrobnih spomenika. Najbolji majstori bili su Nicola Pisano, autor mramorne propovjedaonice krstionice katedrale u Pisi (1260.), inspiriran klasičnim modelima sa starih rimskih sarkofaga, i Giovanni Pisano, autor mramorne propovjedaonice katedrale u Pisi (1310.), čija gotika podsjeća na »elegantni stil« pariškog kraljevskog dvora. Skulptura na pročeljima talijanskih gotičkih katedrala uglavnom slijedi romaničku tradiciju. Ipak, na »Posljednjem sudu« s pročelja katedrale u Orvietu iz g. 1320., također se osjeća samilosna crta po kojoj je gotika različita od romanike: i sada su, naime, paklena čudovišta gruba i opaka, no grešnici u nama bude sućut i sažaljenje, a ne samo osudu i zgražanje.

Najistaknutiji predstavnik »međunarodnog stila« (koji je u Europi cvjetao od g. 1400. do g. 1420.) u talijanskom je kiparstvu bio Lorenzo Ghiberti, autor brončanih vrata za krstionicu u Firenzi. Na prikazu »Žrtvovanje Izaka« – detalju zbog čijih je kvaliteta i pobijedio na natječaju – prvi je put nakon klasične antike posvećena pozornost prostornoj dubini. Ponovno oživjevši tradiciju klasicizma koja je dosegla vrhunac kod Nicole Pisana pa opet zamrla, utro je put jednom novom stilu – ranoj renesansi.

U slikarstvu, vrijeme od g. 1200. do g. 1250. bilo je najplodnije razdoblje u stvaranju vitraja uklopljenih u prozore velikih dimenzija i ograničenih arhitektonskim okvirom. Podsjećamo na Sugerov opis po kojemu je bojeno staklo od početka bilo sastavni dio gotičke crkve, s pomoću kojih je obična vanjska svjetlost proizvodila čudesan mistični doživljaj u unutarnjosti; kakvoća vitraja je u tome što su to slike *od* stakla, a ne *na* staklu. Ipak, s padom građevinske djelatnosti nakon 1250. opet se vraća važnost iluminacijama. Njihova je izradba do 13. stoljeća bila koncentrirana u samostanskim skriptorijima, a sada se, poput mnogih drugih djelatnosti kojima su se nekoć bavili isključivo redovnici, i ona sve više premještala u gradske radionice koje su vodili laici. Tako je, primjerice, majstor Honoré Pariški minijaturama ukrasio »Molitvenik Filipa Lijepog« 1295. godine.

Ono što je za razvoj arhitekture značila pojava francuskih gotičkih katedrala, to je za slikarstvo značio golemi polet stvaralačke energije u talijanskom slikarstvu krajem 13. stoljeća. Srednjovjekovna je Italija još od karolinškog doba bila pod utjecajem Sjevera, ali je uvijek bila i u bliskom kontaktu s bizantskom umjetnošću. Stoga je zidno slikarstvo, umjetnost mozaika i slikarstvo na drvu, za razliku od sjevernjačke umjetnosti, uvijek bilo živo u

Italiji. U isto vrijeme kad su vitraji zadobili primat u francuskom slikarstvu, Italiju je zapljusnuo novi val bizantskog stila ili »grčke manire« koja je uslijedila ubrzo nakon g. 1204. kad su križari u IV. križarskom ratu osvojili Carigrad. Stopivši se s romaničkim sastavnicama u talijanskom slikarstvu, taj je novobizantski stil prevladavao do kraja 13. stoljeća, da bi se oko g. 1300. gotički utjecaj proširio i na slikarstvo. Iz međusobnog prožimanja gotičkog i novobizantskog stila nastao je novi revolucionarni stil čiji je najveći predstavnik bio Giotto.

Od slikara »grčke manire« tu je Cimabue, čija bi se slika na drvu »Madona na prijestolju« (1280.–1290., Uffizi) mogla staviti uz bok najljepšim bizantskim ikonama i mozaicima, koji su se, međutim, na Istoku izrađivali u mnogo manjoj veličini. Zatim Duccio iz Sijene: njegovu slikarskim lirizmom prožetu »Madonu na prijestolju« za glavni oltar sijenske katedrale (početak 14. stoljeća), građani Sijene nazvali su »Maesta«, tj. »Veličanstvo«, da naglase kako je ovdje Bogorodica zapravo nebeska kraljica, okružena anđelima i svecima – nebeskim dvorjanicima. Osim toga, Ducciova nježnost u grčku maniru unosi sastavnicu lagane trodimenzionalnosti figura, a prirodnost maloga Krista i nježni pogledi kojima likovi međusobno opće, progovaraju već jezikom gotike.

Prije nego što se pozabavimo najznačajnijim slikarom toga doba – Giottom – vratimo se načas prosjačkim redovima koji, sa željom da izbjegnju bilo kakav oblik materijalnog razmetanja, umjesto mozaika u unutarnjosti crkve odabiru freske. Uzorom franjevačke umjetnosti potonjih razdoblja postale su dekorativne sheme gornje i donje bazilike svetog Franje u Asizu, kojima se istodobno željelo istaknuti neprekinutost katoličke vjere i novost franjevačke poruke. U crkvenom brodu prikazi biblijskih scena bili su obavezni; pa ipak, u brodu gornje bazilike prevladavaju prizori iz života svetog Franje Asiškog, koji se silno trudio što vjernije nasljedovati Krista. Također, važnost gotičkog šiljastog luka ne iscrpljuje se više samo unutar arhitektonskog obrasca, nego biva i naslikan kao »prostor« unutar kojeg su smješteni veoma važni prizori za povijest franjevačkoga reda, kao što su prizori gdje se sveti Franjo susreće s papom (naslikao Giotto). Budući da je sveti Franjo veoma štovao Blaženu Djevicu Mariju, u franjevačkim će crkvama svoje mjesto naći i prizori iz njezina života – tako je ukrašena i apsida gornje bazilike u Asizu. Oni su bili i pobornici vjetrovanja u Marijino Bezgrešno Začeće, koje je Opći kaptol iz Pise g. 1263. proglasio franjevačkim blagdanom, no kao katolička dogma službeno je priznato tek 1854. godine. Ono se u franjevačkoj umjetnosti (slikarstvu) općenito prikazuje scenom »Susreta pred Zlatnim vratima« ili »Susreta kod Zlatnog kanala« – simboličnim poljupcem svetog Joakima i Ane – Marijinih roditelja.

Franjevci su nastojali svima propovijedati što jednostavnije, pa su zato bili veoma omiljeni u puku. Da bi u tome bili što uspješniji, značajno je pridonijela upravo likovna umjetnost, poglavito slikarstvo koje je u svom monumentalnom vidiku ujedno postalo svojevrsna »Biblia pauperum«, tj. »Biblija siromašnih«, za nepismene koji su vjerske sadržaje usvajali zahvaljujući vizu-

alnoj percepciji. Posvema su bile istisnute komplicirane simboličke kompozicije prethodnih razdoblja, a težilo se komunikativnim, jasnim i što stvarnijim prikazima za što je, bez sumnje, zidno slikarstvo bilo mnogo prikladnije od mozaika. Na oslikavanju crkve svetog Franje u Asizu bili su okupljeni najbolji talijanski slikari toga doba: Giotto (začetnik nove ere slikarstva u zapadnoj umjetnosti), Cimabue, Simone Martini, Pietro Lorenzetti i drugi, a ono što su stvorili odiše svečanim dostojanstvom i duboko proživljenom duhovnošću.

Bogati građanski stalež često je bio donator narativnih fresko–ciklusa. Najveći dio njih nalazi se upravo u franjevačkim crkvama. U njihovoj se realizaciji najviše usavršio Giotto. Najbolje sačuvane i ujedno tipične Giottove freske su one u Kapeli Areni u Padovi, privatnoj kapeli padovanskog bankara Enrica Scrovegnija (1306.), koje prikazuju sukcesivni niz scena iz Kristova i Marijina života, odnosno kristološki i marijanski ciklus. Na svima se radnja odvija u prvom planu i na takav način da se razina promatračeva pogleda nalazi u donjoj polovici slike. Tu je novinu u slikarstvo unio Giotto, a to u nama stvara takav osjećaj blizine u odnosu na određeni prizor da nam se čini kao da u njemu sudjelujemo i fizički, a ne samo kao promatrači, to više što se dubina slikarskog prostora ne prostire dalje od volumena tijela koja su u njemu prikazana. Giottovi se oblici odlikuju veličinom, snažnom trodimenzionalnošću i realnošću koja čini da nam izgledaju čvrsti i opipljivi poput pune plastike i istodobno veoma životni, dok su narativni detalji pejzaža, arhitekture i figura, koliko god bili sugestivni, svedeni na minimum. Za Giotta se, inače, vezivala tvrdnja da je slikarstvo nadmoćnije od kiparstva. Pritom, naravno, ne treba zaboraviti da je kompozicija svake slike potpuno usklađena s njezinim emocionalnim sadržajem.

Za razliku od franjevaca čija je poruka emotivnim putem bila upućena pobožnosti puka, dominikanci su bili mnogo racionalniji i težili su uspostavljanju doktrinarne čistoće. Slikarski ciklusi o životu svetog Dominika su rijetki; najčešće prikazivani dominikanski svetac bio je sveti Toma Akvinski. On se proslavio djelom »Summa Theologiae« (1267.–1273.) – sintezom moralne i političke filozofije koja izmiruje misao poganskih grčkih filozofa i misao kršćanskih teologa, i stoga je trijumf svetog Tome česta tema u dominikanskom slikarstvu. Vjerojatno najljepša djela dominikanskog fresko–slikarstva nalaze se u crkvi S. Maria Novella u Firenci (14. stoljeće). U jednoj je njezinoj kapeli dan hijerarhijski prikaz Raja s dominantnim likovima Krista i Bogorodice što oslikava ideal dominikanskog pogleda na svijet, dok se kao donacija prestižnog gradskog staleža ističe bogato freskirana »Španjolska velika kapela« u samostanskom klausturu.

Godine 1300. papa Bonifacije VIII. proglasio je prvu Svetu godinu Otkupljenja ili prvu Jubilarnu godinu u povijesti Crkve, udijelivši posebne oproste hodočasniciima koji će prigodom toga doći u Rim. Mnoga lijepa i kvalitetna djela koja će krasiti unutarjnost rimskih crkava (primjerice, Svetog Petra, Svete Marije u Trasteveru i dr. ) naručuju i kardinali, a na mozaicima se osjeća sve veći utjecaj naturalizma i načina slikarske kompozicije kojima su se služili

mozaicisti potonjeg Rima. Budući da nisu svi kardinali bili Talijani nego je bilo i stranaca, primjerice, Francuza, u inače tradicionalna djela počeli su se uvoditi i nove gotičke sastavnice.

Rim, odnosno papinsku državu, potkraj 13. stoljeća zadesila je politička i gospodarska kriza, koju je nekoliko papa i njihovih kardinala željelo prikriti sjajem i bogatstvom nepoznatim još od vremena carskog ranokršćanskog Rima, čiji je stil usvojio papa Nikola IV., prvi papa franjevac. Iako je takva razmetljivost bila u suprotnosti s franjevačkim zavjetom siromaštva, željelo se istaknuti važnost papinstva, pozivajući se na vlastite (ranokršćanske) korijene. Stoga je papa Nikola IV. naručio prekrasnu mozaikalnu dekoraciju u apsidi bazilika Svete Marije Velike i Svetog Ivana Lateranskog, na kojima je njegova pobožnost prema Majci Božjoj iskazana »Krunjenjem Bogorodice«. Premda je ta tema u Rimu bila raširena već u 12. stoljeću, ovaj je prikaz sada mnogo raskošniji zbog obilja zlata i boje: plavi oval sa zlatnim zvijezdama iza Krista i Marije na prijestolju označuje božanski i nebeski »krajolik«, dok prizor nadopunjavaju dva najveća franjevačka sveca – sveti Franjo Asiški i sveti Antun Padovanski. Carska pak simbolika osobito je bila izražena narudžbom pape Inocenta III. (početak 13. stoljeća) koja se odnosila na novi mozaik koji će zamijeniti stari u apsidi Svetoga Petra. Taj je mozaik, danas uništen, prikazivao papu Inocenta III. ne kao donatora nego kao oličenje papinske institucije, čime se htjelo istaknuti papin duhovni autoritet. Natpis na njemu odnosio se na Baziliku Svetog Petra kao na »majku svih crkava«, a takav je naziv u pravilu bio rezerviran za Svetog Ivana Lateranskog koji je ustvari bio papinska biskupska crkva; ovim je činom Inocent III. namjerno istaknuo vezu između svoga pontifikata i pontifikata apostolskog prvaka i prvog pape – svetog Petra.

Da ne bismo pomislili kako u ovom razdoblju nastaje samo zidno slikarstvo, pripomenimo da mnogi talijanski slikari rade i slike na dasci. Neke od njih već smo naveli kao uspješne slikare fresaka. Jedan od takvih, koji će kao pripadnik sijenske škole učiniti sljedeći korak u razvoju talijanskog gotičkog slikarstva je Simone Martini. Njegov »Put do Golgote« (1340.), prvobitno dio malog oltara, šarenilom odjeće, tipova ljudi i bogatstvom epizoda daje nam osjećaj ovozemaljske stvarnosti koja znatno odudara i od Ducciovog lirizma i od Giottove uzvišenosti.

Neizbježna kriza koja je uslijedila nakon papinskog uplitanja u europsku političku scenu pri čemu se nastojalo svjetovnu vlast zemaljskih vladara podrediti duhovnom autoritetu pape, prisilila je papu Klementa V. da g. 1309. preseli svoj dvor u Avignon, u južnu Francusku. Za vrijeme avinjonskog sužanjstva, nesretnog poglavlja Crkve na čijem su čelu istodobno bili pape i protupape i koje je potrajalo do g. 1377., u Rimu je nastupila nova faza propadanja. Naprotiv, sredinom 14. stoljeća novo i ugledno kulturno središte, naročito na polju umjetnosti, postao je Avignon, kamo su iz Italije doputovali poznati umjetnici poput Simonea Martinija i Mattea Giovannettija iz Viterba, koji je bio pozvan da ukrasi papinsku palaču.

Što se više približavamo sredini 14. stoljeća, talijanski utjecaj u sjevernjačkom gotičkom slikarstvu postaje sve očigledniji. On se širio preko Avignona i Praga, koji je g. 1347. postao rezidencija cara Karla IV. a ubrzo zatim međunarodno kulturno središte od kojega je važniji bio jedino Pariz. Oko g. 1400., stapanjem sjevernjačke i talijanske tradicije, nastao je tzv. međunarodni stil koji je ubrzo zavladao čitavom zapadnom Europom. Iako nije bio ograničen samo na slikarstvo, slikari su imali glavnu ulogu u njegovu razvoju. Dok su sjevernjaci poput Flamanaca Braće iz Limbourga i dalje preferirali svoj omiljeni oblik slikarstva – minijature, dotle najveći talijanski slikar međunarodnog stila – Gentile da Fabriano – u svom »Rođenju Kristovu« na panelu jedne oltarne slike – stvara poetični noćni prizor čiji je glavni izvor osvjetljenja božanska svjetlost novorođenog Krista – »svjetlosti svijeta« – i anđela koji se javljaju pastirima. No, te će slikarske mogućnosti u cijelosti biti iskorištene tek u razdoblju baroka.

#### *THE MUTUAL INFLUENCE OF CHRISTIANITY AND ART ON A JOINT HISTORICAL PATH*

*Ljiljana MOKROVIĆ*

##### **Summary**

*The history of Christian art, from its earliest manifestations until the end of the Middle Ages encompasses a time frame of more than a thousand years. The styles are also varied, from early Christian and Byzantine art, then early medieval or pre-romantic, romantic and gothic art. In each period through the language of art that includes in itself various symbols the most essential elements of the Christian faith are visualised. Of course iconographic and liturgical frameworks are strictly adhered to. In the development process of early Christian art, which in a morphological sense in the beginning includes some elements of pagan antiquity, it is important to respect its theological-philosophical basis. The role of various religious orders, which chose the best builders, sculptors and painters, cannot be forgone. In a spiritual and aesthetic sense throughout the whole of the Middle Ages in Christian Europe they continually gave to God the most beautiful that could be created and which in the end rightly so belongs to God.*