

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

Od renesanse do 20. stoljeća\*

Ljiljana MOKROVIĆ

### Sažetak

*U prošlom broju je bilo riječi o razvoju kršćanske umjetnosti od njezinih početaka pa do kraja srednjeg vijeka, a u nastavku teksta vidjet će se njezin doprinos razvoju kršćanstva od renesanse do dvadesetog stoljeća. Na promjene u umjetničkom izrazu odsad će utjecati ponovno otkriće i prevrednovanje antike (renesansa), razni svjetonazorski pomaci (manirizam), dok će za razvoj barokne umjetnosti od velike važnosti biti Tridentinski koncil (1545.–1563.) koji je, između ostaloga, stvorio i novu ikonografiju. Za visoku renesansu i barok glavni je umjetnički zadatak bio Rim kojega je trebalo učiniti najljepšim gradom kršćanskog svijeta, a na tom projektu radili su najveći majstori toga doba. Nakon baroka slijedi klasicizam, pa historicizam koji se u oblikovanju novoga i restauraciji staroga naročito povodio za umjetničkim oblicima minulih stilova i, na kraju, dvadeseto stoljeće iz čijih glavnih umjetničkih tokova crkvena umjetnost često biva potisnuta na marginu. Razvoj pak nove estetike i funkcionalnosti sakralnog prostora uslijedio je nakon Drugog vatikanskog koncila (1962.–1965.), zahvaljujući novim liturgijskim potrebama do kojih je tada došlo.*

Nakon razdoblja gotike slijedi razdoblje renesanse, no tim nazivom ipak ne možemo obuhvatiti sva umjetnička očitovanja koja su istodobno nastajala i razvijala se na europskom tlu. Dok se g. 1420. u Firenci pojavila rana renesansa (dakle novi stil), u Flandriji i Nizozemskoj cvate »kasna gotika«. Taj izraz nije baš sasvim precizan, no on upućuje na to da sjevernjački umjetnici, za razliku od svojih talijanskih suvremenika, nisu odbacili gotički međunarodni stil, već su na njegovim dometima počeli stvarati novu stilsku i umjetničku kvalitetu. Slijedom toga nastao je jedan originalni post–srednjovjekovni stil koji više ne možemo promatrati samo kao završnu fazu gotike, nego i kao sjevernjački pandan talijanskoj ranoj renesansi. Iako ćemo se ranom renesansom baviti posebno, recimo da je utjecaj flaman-

\* U prethodnom broju našeg *Časopisa* zabunom je bio naveden podnaslov prvog dijela teksta pod nazivom »Od ranokršćanstva do ranog srednjeg vijeka«, a trebao je glasiti: »Od ranog kršćanstva do kasnog srednjeg vijeka«. Uredništvo moli poštovane čitatelje da uvažavaju ispriku.

skih majstora bio veoma jak, pa su im se Talijani divili kao i svojim vodećim tadašnjim umjetnicima, dok je na ranorenesansno slikarstvo utjecao snažni flamanski realizam. S druge pak strane, talijanska je renesansa tijekom 15. stoljeća imala vrlo malo utjecaja na Sjeveru, pa su zato Talijani kasnogotičko sjevernjačko slikarstvo zaista i shvatili kao post-srednjovjekovno. To je ujedno i razlog zašto se i dalje bavimo »gotikom«, iako na drugom kraju Europe s renesansom dolazi do sasvim novog umjetničkog shvaćanja.

Na početku novih zbivanja u flandrijskom slikarstvu nalazi se Majstor iz Flémallea — umjetnik čije nam ime nije točno poznato. Na njegovu »Oltaru Merode« (nakon g. 1425.) prvi put imamo realni doživljaj pogleda kroz ravninu slike u njezin unutarnji svijet koji doživljujemo kao odraz svakodnevnosti stvarnosti koja se sada, međutim, ne odigrava u aristokratskom svijetu omiljenom u prikazima međunarodnog stila, nego u domu flamanskog građanina. Ovdje je najraniji primjer »Navještenja« prikazana u potpuno domaćem i bliskom ambijentu, a po prvi put se iskazuje poštovanje svetom Josipu, kao poniznom tesaru koji radi u susjednoj prostoriji. Možda bismo zato mogli pomisliti da je umjetnik jednu svetu temu prikazao na nepriličan i gotovo nedostojan način na koji dosad nismo bili naviknuli. Upravo obratno — problem prenošenja natprirodnih događaja u svakodnevni ambijent riješen je metodom »prerušenog simbolizma«. To znači da gotovo svaki detalj na slici može imati neku simboličku poruku koja uključuje određeno duhovno značenje. Na primjer, ruže koje se vežu uz Bogorodicu označuju njezino milosrđe, ljubičice njezinu poniznost, a ljiljani čistoću; idemo li dalje, blistava posuda s vodom nije više samo dio kućnog inventara, nego još jedan Marijin atribut (najčistija posuda, izvor žive vode) itd. Bilo da je sâm bio veoma učen ili je bio u kontaktu s učenim teolozima, naš je slikar poznavao simbolička značenja stvari. No on nije samo nastavio srednjovjekovnu simboličku tradiciju u kontekstu novog realističkog stila, nego ju je proširio i obogatio jer ga je to poticalo da ispituje i neke pojave vanjskog svijeta koje ranije nisu bile prikazivane (primjerice, istom ugašena svijeća čiji se fitilj još dimi); simboličko značenje pojedinih detalja gotovo da je nemoguće odgonetnuti. Pritom je ta svagdašnja stvarnost maksimalno trebala biti prožeta duhovnim značenjem, a time se očituje stav dubokog poštovanja prema materijalnom kozmosu kao zrcalu božanske istine.

»Prerušeni simbolizam« Majstora iz Flémallea i njegovih sljedbenika ugradio se u slikarski stvaralački proces, ali oni su otkrili i dotad nepoznate mogućnosti slikanja uljem koje će otad postati glavni slikarski medij. Kvaliteta uljanog slikarstva sastoji se u bojama koje mogu dati velik spektar nijansi uključujući i raskošne, dotad nepoznate, baršunasto-tamne preljeve.

Braća Huber i Jan van Eyck, Nizozemci iz prve polovice 15. stoljeća, svojim su slikama podarili više nikada dostignut mek i blistav sjaj tona — rezultat njihovog slikarskog umijeća i individualne osjećajnosti. Tako se na njihovu »Raspeću« osjeća jedan tihi mir, dok su snažne emocije vidljive na licima iz mnoštva ljudi pod križem; također, duboko nas potresa bol Majke i njezinih pratilaca u prvom planu. U sceni »Posljednjeg suda« iznad horizonta sve je mirno, spokojno i sređeno, dok je na zemlji i u paklenom svijetu pod zemljom sve u košmaru gdje se vrte dosad najstrašniji demoni. Distinkcija tih dvaju stanja odgovara prikazu Neba i Pakla, a

misaono i duhovno blaženstvo suprotnost je fizičkom i duševnom nemiru. Na »Ganskom oltaru« — najvećem spomeniku ranog flamanskog slikarstva — među ostalim prikazima nalaze se i Adam i Eva, najstariji aktovi sjevernjačkog slikarstva na drvu. Dostojanstveni i nježno obavijeni igrom svjetla i sjene, više nas podsjećaju na stvaranje čovjeka prema Božjoj zamisli, a manje na pomisao o prvom grijehu. Mnogo jače, zlo je prikazano u historiji Kaina i Abela. Slikar osjećajne drame i već poznatog gotičkog patosa je Rogier van der Weyden (»Skidanje s križa«, 1435.); ne spominjući sve ostale majstore, navedimo najglasovitiju od svih francuskih slika 15. stoljeća — »Avinjonsku Pietà« — sliku flamanskog stila na koju je utjecala talijanska umjetnost.

Važnu ulogu u širenju biblijskih sadržaja i kršćanske poruke odigrala je i grafička umjetnost kojom je bilo omogućeno otiskivanje jedne slike u tisućama primjeraka, uz kratku molitvu ili naziv motiva koji je bio prikazan — najviše za nepismeni puk kao »Biblia pauperum«, a onda i za širenje određenih likovnih obraza.

## *Renesansa*

Nakon razdoblja srednjeg vijeka i umjetničkih stilova romanike i gotike, već oko g. 1420. u Firenci se rađa novi umjetnički stil — *renesansa*, koja će biti dominantan stil 15. i 16. stoljeća. Unutar općeg kulturnog i političkog konteksta, spomenimo da se ona pojavila i razvijala u vremenu koje je zabilježilo pad Carigrada i tursko osvajanje jugoistočne Europe, istraživačka putovanja koja su dovela do osnivanja kolonija na novootkrivenim i drugim kontinentima, otkriće heliocentrične umjesto dotad uvriježene geocentrične slike svijeta i kozmosa, uspon gospodarske moći srednjeg staleža to jest građanstva i dr. Sve to je »vanjski« okvir koji će renesansu afirmirati, s jedne strane, kao logičan završetak i kraj puta već poznatog nam (kasno)gotičkog humanizma, a, s druge strane, kao vrijeme koje će donijeti i značajne egzistencijalne i svjetonazorske promjene koje će rezultirati dubokom duhovnom krizom reformacije i protureformacije, a u umjetničkom pogledu pojavom novih stilova — manirizma i baroka.

Za razliku od srednjovjekovnog, renesansni čovjek drukčije shvaća i samu prošlost. Srednjovjekovni nije bio opterećen promišljanjem različitosti vremena u kojemu on živi od vremena klasične starine, nego je prošlost jednostavno dijelio na eru prije Krista (to jest Starog zavjeta) i eru poslije Krista (to jest eru milosrđa koja je nastupila Kristovim rođenjem), i po njemu — povijest bi se stvarala na nebu, a ne na zemlji. Renesansa, naprotiv, prošlost više ne dijeli prema božanskom planu spasenja, već ju sagledava s obzirom na ljudska ostvarenja. Na klasičnu se antiku gleda kao na razdoblje kada je čovjek postigao vrhunac svojih stvaralačkih mogućnosti, a koje je bilo naglo prekinuto barbarskim osvajanjima Rimskog Carstva. Takva se djela nisu stvarala tijekom tisućogodišnjeg razdoblja srednjeg vijeka; sada dolazi do preporoda, začetak kojega možemo naći već oko g. 1330. u pjesnika Petrarce. Tu se misli u prvom redu na individualizam — novu samosvijest koja, prkoseći utvrđenim autoritetima, izriče svoj vlastiti stav da je »doba vjerovanja« ustvari bilo doba neprosvijedenosti i mraka, dok su »mračni pogani« antike stvar-

no predstavljali najsvjetliji stupanj u historiji; ta spremnost da se posumnja u tadašnje vrijednosti, vjerovanja i običaje postat će veoma karakteristična za renesansu općenito, te humanizam, koji je za Petrarcu značio vjerovanje u ono što mi i danas nazivamo »humanističkim znanostima« (ne više vjerovanje u Sveto pismo i proučavanje crkvenih tekstova, nego učenje književnosti, jezika, povijesti i filozofije poradi njih samih, i više u svjetovnim nego u religioznim okvirima). Ipak, koliko god su se oduševljavali klasičnom filozofijom, humanisti nisu postali neopogani, nego su nastojali pomiriti nasljeđe klasičnih mislilaca s kršćanstvom.

Cilj renesanse nije bilo oponašanje antičkih djela, nego da se ona dostignu i po mogućnosti premaše, što znači da su se veličina i dometi grčko-rimskog svijeta postavljali kao ideal koji je bilo moguće oživjeti samo na duhovnom planu, i to tako da se ponovno otkrivena klasična ostvarenja u umjetnosti i filozofiji nastoje natjecati s recentnim stvaralaštvom na jednom zamišljenom planu. Tako su, primjerice, arhitekti i dalje gradili crkve za kršćansko bogoslužje a da pritom nisu kopirali poganske hramove; njihove su crkve bile projektirane po uzoru na antiku, koristeći se arhitektonskim rječnikom zasnovanim na proučavanju klasičnih poganskih građevina.

U razdoblju antike i srednjeg vijeka likovne su umjetnosti bile svrstavane među zanate ili »mehaničke vještine«. Oko g. 1400. u spisima firentinskog kroničara Filippa Villanija po prvi se put za njih izričito zahtijeva mjesto među slobodnim umjetnostima, da bi već sto godina kasnije taj zahtjev bio općenito prihvaćen u čitavom zapadnom svijetu. Dotada su, naime, slobodne umjetnosti bile utvrđene tradicijom koja je potjecala još od Platona, a obuhvaćale su intelektualne discipline kojima su trebali ovladati plemići: matematiku (s teorijom glazbe), dijalektiku, gramatiku, retoriku i filozofiju; likovne su umjetnosti bile isključene, jer su bile smatrane kao »rad ruku« koji nije imao teoretske osnove. Kada je u renesansi umjetnik napokon ušao u tu izabranu skupinu, trebalo je prevrednovati narav njegova rada: on je sada bio priznat kao mislilac, a ne samo kao manualni radnik koji obrađuje neki materijal, a umjetničko djelo se sve više tretiralo kao vidljivi, materijalizirani izraz njegova stvaralačkog duha. Takvo je shvaćanje umjetnika i umjetnosti u Firenci obilježilo razdoblje rane renesanse. Općenito, unatoč svih napetosti koje su bile rezultat suprotstavljanja modernog u odnosu na tradiciju, renesansa se pokazuje kao veoma plodno, bogato i kvalitetno umjetničko razdoblje, a želja za povratkom klasičarima zasnovana na odbacivanju srednjeg vijeka, novoj je eri donijela ne više preporod antike već radanje novovjekog modernog čovjeka koji će, međutim, u središte svog zanimanja vrlo brzo postaviti (i) samoga sebe, što znači da će se i u proizvodnji umjetničkih djela sve više povećavati udio tema i motiva profanog sadržaja.

Herojsko doba rane renesanse zbiva se od g. 1400. do g. 1450. u Firenci, a novine koje ona donosi najprije su se očitovale u kiparstvu. Već je Nanni di Banco tijela svojih svetaca i anđela učinio opipljivim volumenom zaogrnutim draperijom. Za razliku od »kasne gotike«, rana renesansa teži za takvim stavom prema ljudskom tijelu koji je bio sličan klasičnom, a da se taj stav ponovno prihvati najzaslužniji je bio Donatello, najveći kipar svoga doba (1386.–1466.). On ljudsko tijelo shvaća kao skladni organizam sposoban za kretanje, a draperiju kao drugorazred-

ni element koji je više određen anatomskim oblicima tijela nego vanjskim obri-  
som. Njegov »Sveti Marko« iz g. 1413. (mramor, Or San Michele, Firenca) prva je  
statua nakon antike koja je sposobna da stoji samostalno, to jest da ne ovisi o ar-  
hitektonskom okviru niše u koju je postavljena. »Prorok« (»Zuccone«) na zvoniku  
firentinske katedrale (mramor, g. 1425.) isklesan je prema umjetnikovoj predodž-  
bi proroka na temelju starozavjetnih tekstova: umjetnik ga je zamislio kao Bogom  
nadahnutog govornika koji se obraća velikom mnoštvu ljudi, a to ga je ujedno pod-  
sjetilo i na likove starih rimskih govornika kakve su izrađivali antički skulptori.  
Zato je i »Prorok« odjeven poput rimskog patricija, a glava mu je poput onih na  
rimskim portretima iz 3. stoljeća poslije Krista. S tom je statuom Donatello za mi-  
slio jedan posve novi tip realizma.

Značajnu novost u kompoziciji reljefa primijetit ćemo na »Herodovoj gozbi«  
(oko g. 1425., S. Giovanni, Sijena), gdje je težište radnje pomaknuto u stranu, a  
centrifugalni pokreti likova sugeriraju nam da prizor ne završava unutar zadanog  
okvira nego se širi u nedogled u svim pravcima — kao da kroz prozor gledamo  
djelici uvijek prisutne i bezgranične stvarnosti. Taj Donatellov reljef vjerojatno je  
najraniji sačuvani primjer likovnog prostora konstruiranog metodom linearne  
perspektive koju je, međutim, pronašao arhitekt Brunelleschi. Premda je to otkriće  
bilo više znanstvenog nego umjetničkog karaktera, ubrzo su ga prihvatili re-  
nesansni umjetnici, jer je za razliku od uporabe perspektive u prošlosti, bio  
objektivan, precizan i racionalan; zahvaljujući tome, sada je bilo moguće prikazati  
trodimenzionalni prostor na ravnoj površini tako da sve razdaljine ostanu mjer-  
ljive.

Istodobno, Ghiberti izrađuje još jedna, pozlaćena reljefna vrata za firentinsku  
krstionicu, s prizorima iz Biblije i toliko lijepa da su ubrzo dobila naziv »Rajska  
vrata«. Izvan Firence pak, najpoznatiji kipar bio je Jacopo della Quercia iz Sijene,  
autor prizora iz Knjige Postanka na glavnom portalu S. Petronija u Bologni, od  
kojih se »Stvaranju Adama« veoma divio i sam Michelangelo. Jacopov Adam, nai-  
me, dok razgovara s Bogom u raju zemaljskom, već nagovještava sukob koji će  
uzrokovati njegova neposlušnost, no on neće zgriješiti kao nemoćna žrtva Sotone,  
nego po vlastitom izboru, zbog gordosti svoga duha.

U renesansnoj se umjetnosti, koja se uvelike ugledala na pogansku antiku, če-  
sto nailazi na prikaze razgolićenog ljudskog tijela, čak i kad je riječ o temama in-  
spiriranim biblijskim sadržajima. Što to znači, pogotovo ako smo na to, iako u  
mnogo manjoj mjeri, nailazili i tijekom srednjeg vijeka? Riječ je o slijedećem: pri-  
kazi neodjevenog tijela od g. 800. do g. 1400. zasigurno potječu od nekog klasičnog  
uzora, bez obzira na to što im možda manjka međusobna sličnost; osim toga, u  
najvećoj većini slučajeva takva nagost uvijek ima neko moralno značenje, bilo ne-  
gativno (Adam i Eva, grešnici u paklu) bilo pozitivno (Krist patnik, sveci koji se  
trape raznim žrtvama, snage u obličju Herkula). Ipak, i najsavršenija srednjovje-  
kovna naga tijela lišena su putenosti koja je bila svojstvena klasičnim aktovima, jer  
je po srednjovjekovnom shvaćanju tjelesna ljepota antičkih idola, osobito nagih  
kipova, značila utjelovljenje podmuklih izazova poganizma. S druge pak strane, u  
punom klasičnom smislu nag je i Jacopov gore spomenuti »Adam« i Donatellov

brončani »David« — prva naga statua u prirodnoj veličini nakon antike koja je potpuno slobodna.

U ranorenesansnoj firentinskoj arhitekturi najznačajnije ime je Filippo Brunelleschi (1377.–1446.). Njegova kupola firentinske katedrale prvo je djelo post-srednjovjekovne arhitekture, ako ni zbog čega drugoga, onda zbog svog građevinskog aspekta. On je i autor planova za dogradnju sakristije kao grobnice Medičejaca uz romaničku crkvu San Lorenzo, kao i novog plana za cijeli San Lorenzo (izgradnja od g. 1421. do g. 1469.). Za razliku od mišljenja gotičkog arhitekta, ovdje su novost jasno određena, odvojena prostorna polja, dok je hladan i statičan poredak zamijenio neprekinut ritam prostora u unutarnjosti gotičkih crkava, kao i osjećajnu toplinu kojom su zračili gotički prostori. Svojim učinkom ta nas crkva podsjeća na toskanske romaničke i ranokršćanske bazilike koje su za Brunelleschija bile primjer crkvene arhitekture klasične antike. Odbacivši križni i rebrasti svod, uveo je vrlo jednostavan i geometrijski pravilan »jednodijelni« svod koji svaki prostorni odsječak pretvara u samostalnu cjelinu. Unutarnjost je skladna, cjelovita, blaga i smirena, a tu je uravnoteženost objasnio sam Brunelleschi: tajna dobre arhitekture je u davanju »točnih« proporcija, to jest proporcionalnih odnosa izraženih jednostavnim cijelim brojevima, svim značajnim mjerama jedne zgrade. Nekoliko desetljeća poslije, to će izričito biti rečeno u raspravi o arhitekturi Leona Battiste Albertija koji kaže da aritmetički razmjeri koji određuju glazbenu harmoniju moraju također vladati i u arhitekturi, jer oni se ponavljaju u čitavom svemiru i prema tome su božanskog podrijetla. Slične ideje, koje potječu još od Pitagore, bile su proširene u srednjem vijeku, no tek su u renesansi bile izražene tako jednostavno, neposredno i radikalno. Kad su gotički arhitekti uvažavali i preuzimali razmjere iz muzičke teorije, bila im je potrebna pomoć teologa, i to su činili manje dosljedno nego renesansni arhitekti. U renesansi je prestajala postojati i srednjovjekovna međusobna ovisnost arhitekture i kiparstva: Donatello je trodimenzionalnu skulpturu izvukao iz njenog arhitektonskog okvira, a Brunelleschi je shvatio arhitekturu kao likovni pandan glazbenim harmonijama. Pripomenimo još i to da je prva renesansna crkva s centralnim tlocrtom i pokrivena kupolom — Brunelleschijeva Sta Maria degli Angeli u Firenci — bila inspirirana okruglim i poligonalnim građevinama rimskog i ranokršćanskog doba.

Ranorenesansno slikarstvo pojavljuje se tek oko g. 1420., zaslugom mladog umjetnika po imenu Masaccio. Njegovo najranije sačuvano djelo nalazi se u crkvi Sta Maria Novella u Firenci, 1425. godine. Na njoj je prikazano Presveto Trojstvo s Blaženom Djevicom Marijom, svetim Ivanom Evanđelistom i dva donatora čiji je grob povezan s najnižim dijelom freske. Kao polazište Masacciju je poslužila Giottova umjetnost i njegov smisao za monumentalnost, ali već sam okvir prikaza pokazuje da je posve ovladao Brunelleschijevom novom, matematičkom perspektivom: likovi više nisu smješteni u nišu, već u duboki prostor odaje s polukružnim kasetiranim svodom (omiljeni renesansni element!), koja je dovoljno prostrana da bi se oni u njoj mogli i sasvim slobodno kretati. Ovdje su nam, prvi put u povijesti, dani i svi prijeko potrebni podaci za mjerenje dubine tog naslikanog unutarnjeg prostora. No, najveća sačuvana skupina Masacciiovih djela su freske u Kapeli Brancacci u Sta Maria del Carmine u Firenci, od kojih je najpoznatija »Poreski

novčić«. Ondje je, veoma starom metodom poznatom kao »povezano pričanje«, dan prikaz iz Evanđelja po Mateju (17, 24–26), gdje u sredini Krist poučava Petra kako će uloviti ribu iz čijih će usta izvaditi novac za poreznika; s lijeve strane, u daljini, Petar uzima novčić, a desno ga daje porezniku.

Još u 14. stoljeću, potaknuti i mnogim privatnim narudžbama, umjetnici su izrađivali sakralne slike na način veoma blizak suvremenoj stvarnosti, a to će se nastaviti i u renesansi. U Firenci su tada nastale mnoge slikarske i kiparske interpretacije Bogorodice s Djetetom, prikazane jednostavno i blisko poput svake druge majke s djetetom — motiv svakome razumljiv i sasvim jasan u kontekstu sve više izraženog humanizma. Veoma je mnogo vještih slikara na drvu, a da je jedan od njih bio i Masaccio, svjedoči njegova »Madona na prijestolju« iz 1426. godine. On je pobožne Giottove anđele koji kleče kraj Bogorodice zamijenio anđelima–sviračima koji sjede na najnižoj stepenici prijestolja. Anđeli–svirači, od kojih nerijetko svaki u rukama drži drugi instrument, pjevači su rajске slave na mnogim sakralnim prizorima 15. stoljeća; osim Masaccija, tu su fra Beato Angelico, Raffaello d'Urbino i mnogi drugi. Od slikara Bogorodice s Djetetom spomenimo barem Filippa i Filippina Lippija; a što se tiče neodoljive duhovne transparentnosti mnoštva slika i, naročito, fresaka u samostanu sv. Marka u Firenci, tu je dominikanac, fra Beato Angelico, koji je od Masaccija naslijedio dostojanstvo, neposrednost i prostorni red. Kao što se vidi na njegovom prekrasnom »Navještenju« iz g. 1450., njegovi lirski nježni likovi nikad ne dostižu ranorenesansnu psihičku samosvijest, pa ipak, pored njegovih se slika osjećamo tako blizu nebeskim stvarima. Jedan od prvih primjera novog tipa oltarne slike koji će postati veoma omiljen od sredine 15. stoljeća — tzv. »sacra conversazione« (»sveti razgovor«) — je »Madona s Djetetom i svecima« *Domenica Veneziana* iz g. 1439., a riječ je o prikazu Bogorodice na prijestolju uokvirenu arhitekturom i sa svecima oko nje. Iako su arhitektura i prostor jasni i opipljivi, uzvišeni su nad svagdašnjicom, a likovi, premda svečani i ozbiljni, mogu komunicirati i povezani su i međusobno i s promatračem. Venezianu sličan svijetao kolorit nalazimo i kod Piera della Francesce, slikara koji je od svih svojih suvremenika najviše vjerovao u znanstvenu perspektivu kao osnovicu slikarstva; njegov ciklus fresaka u S. Francescu u Arezzu prikazuje »Legendu o pravom križu«, to jest podrijetlo i povijest križa na kojemu je bio raspet Krist. Najdarovitiji od mladih firentinskih slikara, Andrea del Castagno, autor je »Posljednje večere« na kojoj, međutim, Juda još uvijek sjedi osamljen preko puta Krista, kao na srednjovjekovnim prikazima.

Sredinom 15. stoljeća rana se renesansa pojavila i u drugim krajevima Italije, a nakon Brunelleschijeve smrti g. 1446., u prvi se plan istaknuo Leone Battista Alberti (1404.–1472.), veoma obrazovan humanist, umjetnik i arhitekt. Poznata je njegova rasprava o arhitekturi, u kojoj je ovako opisan idealan oblik jedne sakralne zgrade: njezina osnova treba biti okrugla ili da je njezin oblik izveden iz kruga (primjerice, četverokut, šestokut itd.), jer je krug savršen i ujedno najprirodniji oblik, i kao takav, neposredna slika božanskog razuma. Ta je njegova teorija utemeljena na njegovoj vjeri u apsolutnu vrijednost matematički određenih proporcija. Inspirirala ga je i ranokršćanska Sta Constanza, Panteon (koji je služio kao crkva od početka srednjeg vijeka) i krstionica u Firenci (možda nekadašnji hram

boga Marsa). Za idealnu crkvu Alberti zahtijeva harmoničnu osnovu koja bi bila očitovanje božanskog i koja bi vjernike poticala na pobožno razmišljanje. Ona bi trebala biti osamljena od ostalih zgrada i uzdignuta iznad svagdašnjeg života. Pritom svjetlost mora padati kroz visoko postavljene otvore, jer kroz njih se mora vidjeti samo nebo (koje to nije samo u fizičkom nego i u duhovnom smislu). Iako bi se takva crkva teško mogla prilagoditi liturgijskim potrebama, Alberti je vjerovao da crkva mora biti vidljivo utjelovljenje »božanske proporcije«, a to je omogućivala jedino crkva s centralnom osnovom koja je krajem stoljeća postala već opće prihvaćena. Najznačajniji primjer je Sta Maria delle Carceri (1485., Prato) autora Giuliana da Sangalla: jedan jedini okrugli otvor na vrhu kupole i dvanaest otvora uz njezin rub diskretno nagovještavaju Krista i apostole, i time ističu svoju simboličku vrijednost.

Ranorenesansni kipari u mramoru od g. 1440. nadalje sakralni su vid ipak sačuvali i na nadgrobnim spomenicima velikih humanista, koji se mogu smatrati kao pokušaj da se izmire dva suprotna stava prema smrti — komemorativni i retrospektivni po uzoru na antiku i kršćanska briga o zagrobnom životu i spasenju. U to se vrijeme javlja i portretna bista, a kao i u vrijeme antike, ponovno se počinju sakupljati kiparska djela.

Najznačajniji ranorenesansni slikar izvan Firence i nakon Masaccija bio je Andrea Mantegna, a najveće su mu djelo freske u padovanskoj crkvi Eremitani: na prizoru »Svetog Jakova vode na pogubljenje«, najdramatičnijem od svih zbog naglašene »žablje« perspektive (to jest pogleda odozdo), primjećuje se i gotovo arheološka točnost u prikazivanju antičkih ostataka. Između g. 1430. i g. 1450. u Firencu i Veneciju dospjela su i neka djela velikih flamanskih slikara koja su, osobito u Veneciji, pobudila zanimanje za lirske i svijetle pejzaže koji su postali sastavnim dijelom venecijanskog renesansnog slikarstva. Tako je koncipirana i slika »Sveti Franjo u zanosu« Giovannija Bellinija na kojoj se svetac doima gotovo kao sporedan u odnosu na prostrani pejzaž, ali čiji mistični zanos pred ljepotom stvorenoga svijeta utječe i na naš doživljaj tog naslikanog vidika. Kao najistaknutiji venecijanski slikar, Bellini je slikao i svečane oltarne slike tipa »sacra conversazione«, s osobitim smislom za blago i meditativno raspoloženje među prisno povezanim likovima, a na tu ćemo osobinu uvijek nailaziti u venecijanskom slikarstvu.

Krajem 15. stoljeća Rim je ponovno postao važno središte pokroviteljstva umjetnika i umjetnosti. Nakon što je papinstvo opet steklo svoju političku moć na Apeninskom poluotoku, pape su počeli uljepšavati ne samo Vatikan nego i cijeli grad, budući da su željeli da spomenici kršćanskog Rima svojom ljepotom i sjajem nadmaše spomenike poganske prošlosti koji su, međutim, i ondje probudili zanimanje mnogih umjetnika i učenih ljudi. Moramo imati u vidu da je i sama Crkva, kao glavni ujedinjavajući element i srednjovjekovnog i renesansnog društva, svoje podrijetlo vukla iz antičkog Rima, i da je u svakom tom razdoblju klasika bila bar malo negdje prisutna. Oko g. 1482. najveći slikarski projekt bilo je oslikavanje zidova Sikstinske kapele: pozamašni ciklus prizora iz Staroga i Novoga zavjeta djelo je mnogih umjetnika, među kojima je i većina značajnih slikara iz srednje Italije, kao primjerice, Botticelli i Ghirlandaio. Tu je i Pietro Perugino s »Predajom ključeva« — svojim najboljim ostvarenjem koje u ovom prostoru ističe autoritet svetog



Petra kao prvog pape a i svih njegovih nasljednika, utemeljen na primanju ključeva kraljevstva nebeskog osobno od Krista.

Ipak, ni renesansa nije zaboravila temu »Bacanje prokletih u pakao« — Luca Signorelli, freska u katedrali u Orvietu, 1500. godine. Svojom grandioznošću to je djelo snažno utjecalo na Michelangela, a cijeli prizor prožimlje duboko osjećaje tragedije koja, iako bez zastrašujućih srednjovjekovnih rekvizita i osvjetljena punom dnevnom svjetlošću, ne lišava osuđenike njihova ljudskog dostojanstva, a ljudskim obličjem prikazuje i njihove mučitelje.

Veliki majstori visoke renesanse u Italiji bili su Leonardo, Bramante, Michelangelo, Rafael, Giorgione i Tizian, a glavni spomenici nastali su između g. 1495. i g. 1520. Visoka renesansa je po mnogo čemu vrhunac svega što je dotad ljudska ruka stvorila i što je, bez obzira na to u kojoj se mjeri ugledalo u klasične antičke uzore, postalo odmah klasično samo po sebi. Ona je u isto vrijeme bila kulminacija rane renesanse, kao i početak novog umjetničkog htijenja koje će i u budućem slijedu stilova i umjetnika (u iduća tri stoljeća) davati jedan novi i drukčiji »ton« u odnosu na prethodna razdoblja.

Više nego ikada prije, u prvoj polovici 16. stoljeća na umjetnika se počinje gledati kao na suverenog genija, a ne više, kao u srednjem vijeku, na samozatajnog zanatliju. Na to je utjecalo Platonovo shvaćanje genija kao duha koji se uvlači u pjesnika i navodi ga da stvara u božanskom zanosu, koje su proširili Marsilio Ficino i njegovi drugovi neoplatoničari tako da se ono proširilo i na arhitekte, kipare i slikare. Kult genija poticao je umjetnike visoke renesanse na ostvarivanje grandioznih i veoma ambicioznih pothvata, a njihove pokrovitelje da im se dive i što je više moguće potpomažu takve inicijative. Budući da je u 16. stoljeću najvažnija umjetnička zadaća bila obnova i rekonstrukcija Rima, glavni mecene bili su pape, kardinali i drugi crkveni velikodostojnici. S druge strane, vjera u božansko podrijetlo nadahnuća poticala je umjetnike da sve više respektiraju subjektivna, a ne objektivna mjerila istine i ljepote. Za razliku od ranorenesansnih umjetnika, ovi su mnogo manje zainteresirani za racionalni red nego za vizualni efekt. Stvorivši tako novu dramu i novu retoriku kojom su utjecali na osjećaje promatrača, njihova su djela ubrzo zadobila autoritet ravan onome najznamenitijih antičkih spomenika.

Najraniji majstor visoke renesanse bio je Leonardo da Vinci (1452.–1519.), koji je, unijevši neke nove slikarske metode, pridonio drukčijem doživljaju naslikanih sadržaja. Tako je na »Poklonstvu mudraca« (1482., Uffizi) metodom modeliranja s pomoću svjetla i sjene spojio likove u novo slikarsko jedinstvo. Ono u sebe uključuje i povezanost osjećaja ljudi koji izražavaju rječitost i istinitost čudesnog događaja kojemu prisustvuju, dok na oltarnoj slici »Bogorodica u pećini« (1485., Louvre) finom izmaglicom (sfumatom) sceni daje posebnu toplinu i prisnost, no istodobno stvara i atmosferu udaljenosti i nestvarnosti zbog čega je doživljujemo prije kao poetsku viziju nego običan prikaz iz stvarnog života. Također, vrlo je naglašena združenost gesta koje označuju zaštitu i blagoslov. Ipak, prvi klasični izraz ideala visokorenesansnog slikarstva je »Posljednja večera« (1495.–1498., Milano, S. Maria delle Grazie). Veoma uravnotežena glede simetrije i uravnoteženosti prostora i likova koji zrače svojom simbolikom, tema je oblikovana grupiranjem

likova apostola za stolom, dok je u duhovnom smislu, prikazano više različitih značenja istodobno. Kristovo smireno držanje izražava poslušnost volji Očevoj i spremnost na žrtvu, što je aluzija na glavni čin Posljednje večere — ustanovu presvete Euharistije: »Zatim uze kruh, zahvali i razlomi ga pa im ga dade govoreći: 'Ovo je tijelo moje, koje se za vas daje. Ovo činite na moju uspomenu!' Isto tako poslije večere uze kalež te reče: 'Ovaj je kalež Novi savez u mojoj krvi, koja se za vas proljeva'« (Lk 22, 19–20). Držanje apostola pokazuje njihovu reakciju na Kristove riječi, i pritom otkriva njihovu ličnost i njihov odnos prema Spasitelju; Juda sada više nije izdvojen od ostalih, već se ističe svojim mračnim profilom. Apostoli su primjer za Leonardovu tvrdnju da je najviši i najteži cilj slikarstva da gestama i pokretima udova predstavi »nakanu čovjekove duše«, a nju ne treba tumačiti kao da se odnosi na trenutačno duševno stanje, već na čovjekov unutarnji život u cjelini.

Najugledniji rimski arhitekt s početka 16. stoljeća bio je Donato Bramante (1444.–1514.), koji je novi i potpuno definirani stil predstavio svojim »Tempiettom« u San Pietro in Montorio koji obilježuje mjesto raspeća svetog Petra. Po želji pape Julija II. projektirao je monumentalnu nadogradnju Vatikanske palače, koja će Vatikan pretvoriti u najveće sjedište vlade u Europi i tako izraziti moć papinstva. To su dvije prostrane galerije u kojima su bili smješteni papinski uredi (danas su to Vatikanski muzeji), koje su povezivale prethodnu palaču s vilom Belvedere izgrađenom oko g. 1487. na brežuljku sjeverno od Svetog Petra. Njemu je bio povjeren i posao izgradnje nove Bazilike svetog Petra budući da je stara već dugo bila u lošem stanju; papa Julije II. (1503.–1513.) želio ju je zamijeniti jednom tako veličanstvenom crkvom koja bi zasjenila sve spomenike antičkog carskog Rima. Bramante, koji je pritom želio »postaviti Panteon na vrh Konstantinove bazilike«, oživio je zaboravljenu antičku rimsku tehniku betonske konstrukcije koja je omogućivala gipkije i jeftinije projekte od srednjovjekovnog načina građenja. Ipak, današnji izgled crkve u velikoj je mjeri izveden prema ideji Michelangela koji je u njezinoj izgradnji bio angažiran od g. 1546.; kruna njegove arhitektonske ingenioznosti bit će zasigurno kupola Svetog Petra (uzorni model za niz kupola od g. 1600. do g. 1900.), na čijem unutarnjem rubu stoje Kristove riječi: »Ti si Petar i na toj ću stijeni sazidati Crkvu svoju i tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskoga.«

U životu i radu Michelangela Buonarrotija (1475.–1564.), kipara, slikara, arhitekta i pjesnika, najpotpunije je potvrđen pojam genija kao božanskog nadahnuća i nadljudske moći kojom je obdareno samo malo odabranih pojedinaca i koja djeluje preko njihove ličnosti. On je stvarao suverenom snagom svoje ličnosti, uvjeren u stvarnost svoga genija i subjektivnu ispravnost svega što je stvorio, prepustivši drugima ugledanje u pravila, uzore i tradiciju. Michelangelo je u prvom redu bio kipar mramornih statua, i to je oblikovalo način njegovog stvaralačkog mišljenja; sama pak umjetnost, za nj nije bila teoretsko proučavanje već »pravljenje čovjeka«, slično — iako nesavršeno — božanskom stvaranju. Glavni nositelj izraza za nj bio je ljudski lik, i po tome se osjećao bližim antičkom kiparstvu, više nego ijednom renesansnom umjetniku. Na Michelangela je odsudno djelovalo kulturno ozračje Firence potkraj 15. stoljeća kao i protuslovni utjecaji neoplatonista i Savonarole, što je pojačalo unutarnje napetosti njegove ličnosti. Zamišljao je da su

njegovi kipovi tijela oslobođena iz mramornih tamnica, a na isti je način živo ljudsko tijelo bilo — premda plemenita — zemaljska tamnica duše. Taj dualizam između tijela i duše daje njegovim likovima izvanredni patos; iako prividno djeluju mirno i spokojno, njih raspinja jedna golema unutarnja snaga koja se ne razrješuje u vanjskoj, fizičkoj radnji. Ta se »radnja u mirovanju«, toliko karakteristična za Michelangela, divno može uočiti na »Davidu« (1504., Firenca, Akademija), na »Pobunjenom robu« i »Robu na umoru« (1516., Louvre) te na »Mojsiju« (1515., Rim, San Pietro in Vincoli) — liku proroka strahovite snage koju su suvremenici nazvali *terribilità* što je pojam srodan pojmu uzvišenosti; Mojsijev stav ujedno označuje i budnost i meditaciju, sposobnost za mudro vodstvo, ali i za ogromnu srdžbu. Herojski razmjeri, natčovječanska ljepota i snaga i nabreknuti volumeni tijela utjecaj su helenističkog kiparstva na Michelangela, a preko njega i na renesansu općenito.

Kao slikar, Michelangelo se proslavio naročito freskama na tavanici Sikstinske kapele (1508.–1512.), remek–djelu epohalnog značenja, gdje je unutar naslikanog arhitektonskog okvira uklopio stotine likova. Na srednjem dijelu nalazi se deset prizora iz Knjige Postanka — od »Stvaranja svijeta« do »Noina pijanstva«. Teološki, tema povezuje ranu povijest čovjeka s Kristovim dolaskom, odnosno početak vremena i njegov svršetak, tako da se u tu shemu sadržajno uklapa i »Posljednji sud« iznad oltara, naslikan dvadeset i pet godina kasnije. Koliko god bili sugestivni u fizičkom smislu riječi, Michelangelovi prikazi odišu jednom snažnom i neodoljivom duhovnom crtom: u prikazima stvaranja vidljivog svijeta snagom neograničene i silne stvarateljske moći Boga Stvoritelja; u »Stvaranju Adama« nije prikazano Adamovo tjelesno uobličjenje nego udahnjivanje božanske iskre to jest duše, i na taj način ostvareno je dramatično suprotstavljanje čovjeka i Boga kakvo nije postigao nijedan umjetnik ni prije ni poslije Michelangela. Ograničavajući svoju paletu na hladne i prigušene boje kamena, on svoje likove tretira kao obojene skulpture, a možda su najimpresivniji »Prvi grijeh« i »Izgon iz raja«. Godine 1534. kada je nastao njegov glasoviti »Posljednji sud«, cijela je zapadna Europa proživljavala duhovnu i političku krizu uvjetovanu pojavom reformacije, pa je i raspoloženje sasvim drukčije od vitalnosti i jedrine fresaka na tavanici. Dramatičnost prizora pojačana je gustim, zbijenim gomilama ljudi koji predstavljaju blagoslovljeni i prokleti dio čovječanstva kako mole za milost rasrdenog Boga na dan Suda, dok na oblaku, ispod Kristovog lika, sjedi apostol Bartolomej i drži ljudsku kožu — znak svoga mučeništva — no lice nije njegovo, nego — Michelangelovo.

Posljednje Michelangelovo kiparsko djelo je »Pietà Rondanini« (1555.–1564., Milano) čija nas tema, zajedno sa svojim emocionalnim sadržajem, asocira na moguću umjetnikovu želju da ga postavi kao ukras za svoju grobnicu. Lik Krista i njegove Majke potpuno su lišeni visokorenesansne retorike, i poput Michelangelova autoportreta na »Posljednjem sudu« duboko su osobni i intimni. Pobožnost kojom odiše to djelo nije ustvari ništa drugo nego usrdna molba za spasenje koja nije upućena ljudima nego samomu Bogu.

Glavni slikar visoke renesanse je Rafael (Raffaello Santi, 1483.–1520.), također obdaren papinom naklonošću. Njegov se genij sastojao, osim u vlastitoj nadašenosti, i u izvanrednoj moći sinteze Leonardova i Michelangelova umjetničkog

stvaranja, zbog čega njegova umjetnost sadrži u isto vrijeme i lirске i dramske elemente, kao i bogatstvo slikarskih vizura i »kiparsku« doradenost oblika. Papa Julije II. dao je Rafaelu da ukrasi čitav niz odaja u Vatikanskoj palači. Najpoznatija je »Stanza della Segnatura«, bivša papina privatna knjižnica a danas Vrhovno crkveno sudište. U njoj se nalaze na svodu četiri velike freske koje se odnose na četiri područja znanja — Teologiju, Filozofiju, Pravo, Umjetnosti, dok su na freskama na zidovima dani najveći predstavnici određene discipline kako sudjeluju u živoj raspravi, simbolizirajući uz to i renesansni ideal intelektualne slobode. Tako je na »Atenskoj školi«, kao savršenom oličenju klasičnog duha visoke renesanse, na leonardovski način svakom filozofu omogućeno da otkrije »nakanu svoje duše«, i da likovi budu povezani u svečani ritam unutar centralizirane simetrične kompozicije čiji arhitektonski okvir podsjeća, inspirirajući se Bramanteom, na buduću sliku nove crkve Svetog Petra. Na freski »Rasprava« (ili »Disputa«) u središtu se nalazi posvećena Hostija izložena na oltaru, a to potiče razgovor u nebeskoj i zemaljskoj sferi. Na nebu Krist, Bogorodica i sveti Ivan Krstitelj sjede iznad raznih likova iz Starog i Novog zavjeta, dok na zemlji o temi Euharistije raspravljaju smrtnici. Na desnoj strani prikazan je i papa Siksto IV. s knjigom pod nogama, autor jedne rasprave o toj temi. Od Rafaelovih uljanih slika spomenimo barem firentinsku »Gospu od češljugara« (»Madonna del cardellino«) i »Madonu iz Foligna« za glavni oltar rimske crkve S. Maria in Aracoeli (danas u vatikanskoj Pinakoteci).

Najvažniji Giorgioneov učenik, koji je nakon njegove smrti vladao venecijanskim slikarstvom idućih pola stoljeća, bio je Tizian (1488./90.–1576.). On je nastavio istraživati osjetilni i lirski svijet koji je Giorgione stvorio u svojoj »Oluji«. Tizian je naslikao i mnogo slika profanog sadržaja na kojima klasične motive prikazuje kao dio prirodnog svijeta nastanjenog bićima od krvi i mesa, i obogaćuje ih jednom posebnom živahnošću koja se pojavljuje i na njegovim religioznim slikama. Takva je, primjerice, »Bogorodica s članovima obitelji Pesaro« (1526., crkva Frari u Veneciji) — varijanta teme »sacra conversazione« na kojoj pod blještavom sunčanom svjetlošću sve boje i draperije na slici blistaju u skladu s vedrinom oltara. Poznata je i njegova »Assunta« (»Uznesenje Marijino«) na glavnom oltaru iste crkve. Tizian se potpuno ostvario kao slikar uljanih slika s toplim i mekim osvjetljenim dijelovima i dubokim tamnim tonovima koji su ipak prozirni i fino modelirani. Primjer toga je »Krist s trnovom krunom«, remek-djelo kasnog Tiziana, gdje su oblici što izranjaju iz polutame sazđani od svjetlosti i boje a da su, bez obzira na debljinu namaza, svjetlucave površine gotovo dematerijalizirane i prozračne iznutra; to ujedno djeluje na naš dojam čudesne zaustavljenosti snažne fizičke akcije koja se odvija pred našim očima.

## *Manirizam*

U vremenu oko drugog desetljeća 16. stoljeća došlo je do vjerske i političke krize što je rezultiralo poznatom pljačkom Rima g. 1527. te opsadom i restauracijom Medičejaca u Firenci g. 1530., a to je utjecalo i na umjetničko stvaranje. Prvi znakovi nemira u visokoj renesansi pojavljuju se još prije g. 1520. u djelima nekih

mladih firentinskih slikara, da bi se od g. 1525. do g. 1600. moglo već govoriti o *manirizmu* kao posebnom umjetničkom stilu. Maniristički je izraz veoma prostudirani, promišljen i elegantan, pa ipak se u mnogo čemu uzdiže do pobune protiv klasične uravnoteženosti visoke renesanse; riječ je, zapravo, o duboko uznemirujućem, ćudljivom i vizionarskom stilu ispod čije epiderme probija unutarnja zebnja čovjeka koji je, zbog raznih osobnih i svjetonazorskih turbulencija, izgubio svoje sigurno mjesto u svijetu i vremenu i koji se sada na svoj način »traži« ponirući u raznovrsna, često protuslovna iskustva, što pronalazi svoj odraz i u umjetnosti. Premda prvobitno negativno konotiran, manirizam se ipak nadograđuje na renesansna postignuća; bez obzira na svoj odmak od klasičnosti figure i spontanog prikazivanja, ne možemo ne uočiti da i maniristi svojim djelima daju značajan prinos razvoju umjetnosti sakralne tematike. Najznačajniji među njima su: Rosso Fiorentino (»Skidanje s križa«), Pontormo, Parmigianino (»Madona dugog vrata«), a u Veneciji Tintoretto i El Greco koji se ondje školovao. Tintorettova »Posljednja večera«, smještena u okvir svagdašnjeg života s mnogobrojnim detaljima i sporednim likovima, dramatično suprotstavlja prirodno natprirodnom, i to upravo u trenutku kad Krist nudi učenicima svoje Tijelo i Krv u obliku kruha i vina. Glavni Tintoretov cilj bio je prikazati instituciju svete pričesti kao pretvaranje zemaljske hrane u božansku, dok ljudska drama Judine izdaje jedva da je i nagoviještena.

Osim manirizma, oko g. 1520. javlja se i jedan pravac koji je već veoma sličan budućem baroku (Correggio i njegova freska »Uznesenje Marijino« u kupoli katedrale u Parmi — remek-djelo iluzionističke perspektive) te sjevernotalijanski realizam (Girolamo Savoldo i Paolo Veronese kojemu, međutim, nedostaje uzvišeno i idealno shvaćanje čovjeka i veza s natprirodnim). Što se pak tiče renesanse na sjeveru Europe, tu je u 16. stoljeću Matthias Grünewald: na njegovom »Oltaru iz Isenheima« naslikano je dotad vjerojatno najimpresivnije »Raspeće« te veličanstveno »Uskrsnuće« na kojemu u duginim bojama treperi i vlastitim životom živi uskrsli Krist. Albrecht Dürer prihvatio je ideal umjetnika kao plemića i humanističkog znanstvenika, a samim time različite teme i tehnike. Osobito se istaknuo u mediju drvoreza koji je potom postao uzor u cijeloj Europi. Iako protestant, i dalje je, nadahnut uvjerenjima kršćanskog humanizma, poput Grünewalda nastavio raditi za svoje pokrovitelje katolike.

U kontekstu 16. stoljeća već smo spomenuli protestantsku reformaciju, pokret koji je nakon Lutherove ekskomunikacije zbog krivovjerja godine 1520. rezultirao i formalnim raskolom u Katoličkoj crkvi. Osim što su odbacili tradicionalni nauk Katoličke crkve na čelu s papom, protestanti su oblikovali i nove stavove spram sakralne umjetnosti, pozivajući se pritom na biblijsku osudu idolopoklonstva te uklanjaju skulpture i srednjovjekovne dekoracije s crkvenih zidova. U protestantskim zemljama smanjuju se i narudžbe sakralne umjetnosti, a raste potražnja za portretima i žanr-scenama, a s vremenom i za pejzažima i mrtvom prirodom.

Kao odgovor na reformaciju, pojavila se snažna potreba za crkvenom obnovom. Tridentinski koncil (1545.–1563.) postavio je smjernice katoličke obnove i začeo crkvenu protureformaciju. Koncil je stoga i na umjetničkom planu donio nova pravila koja će pridonijeti da se osnaži katolička dogma i stvori nova ikonografija koja će imati veliku važnost i za iduće stilsko razdoblje — *barok*. Koncil je

pokušao točno utvrditi razliku između sakralnih i profanih prikaza koja je u umjetnosti 15. stoljeća često bila nejasna i neprecizno određena, a nagost koja je imala poganski prizvuk i uz to budila pohotne osjećaje, bila je nepoželjna. Koncil je, bez sumnje, bio i te kako svjestan snage koju umjetnost ima na ljudsku dušu; no, zahvaljujući crkvenoj reformi, stvorena su i nova pravila u vezi s crkvenom arhitekturom. Tako crkveni tlocrti više nisu smjeli biti središnji nego aksijalni, pa je zbog toga najvjerojatnije bio izmijenjen i Michelangelov projekt za crkvu Svetog Petra u Rimu (tlocrt u obliku grčkog križa pretvoren je u latinski). Sve većeg uspjeha imao je i ovalni tlocrt u odnosu na kružni, koji se u srednjem vijeku rabio za martirione, kao i u renesansi kad se pozivao na kružne tlocrte građevina poganskog klasicizma. U crkvama su se uklanjale tzv. »pregrade« koje su poprečno presijecale brod i tako razdvajale svećenstvo od puka, kako bi se između njih uspostavio što neposredniji kontakt. Pokrajnje kapele i privatni oltari, kojima se često isticalo bogatstvo poznatih obitelji, morali su se sada podrediti kriterijima jednoobraznosti i neupadljivosti.

Nova ikonografija protureformacije uključila je i nastajanje novih prizora. Posebno velik uspjeh doživjeli su prizori mučenika čije mučeništvo sada ističe nepokolebljivu snagu njihove vjere. Kod prikaza Bogorodice ponovno se javljaju slike natopljene jednostavnošću, kao što je, primjerice, prikaz Bogorodice koja hrani malog Isusa — inače čest u 14. i 15. stoljeću. Sve više slika nastaje na temu Marijina Bezgrešnog Začeca, a mnogi prikazi Djevice Marije ističu njezinu posredničku i zaštitničku ulogu. U nekim se pak djelima veliča katolička nadmoć u odnosu na protestante; tako je, primjerice, »Kraljevska dvorana« (»Sala Regia«) — dvorana za audijencije u kojoj je papa primao službene posjete — ukrašena scenama u kojima se svjetski moćnici podvrgavaju vrhunskom papinskom autoritetu. Papa Pio V. dao je naslikati slike koje su slavile važne katoličke pobjede, kao bitku kod Lepanta s Turcima g. 1571. te pokolj hugenota na dan svetog Bartolomeja 1572. godine.

Osim što je bila usmjerena prema van (protureformacija), katolička je obnova razumijevala i obnovu unutar same Crkve. Nastaju i novi crkveni redovi, a najvažniji su isusovci koje je osnovao sveti Ignacije Loyolski i koji su službeno bili priznati 1540. godine. Veoma aktivni i ustrajni u promicanju katoličke vjere, svoj su rad i zalaganje usmjerili prema cilju koji je izrečen njihovim geslom »Ad maiorem Dei gloriam«, to jest »Sve na veću slavu Božju«. S jedne strane, potpuno odani papi, a, s druge strane, zauzeti misionari, graditelji, filozofi, intelektualci, znanstvenici, teolozi i književnici, bili su vrlo važni i dragocjeni nositelji širenja protureformacijskih ideja. U doba baroka njihova će nastojanja još više upotpuniti i bogati umjetnički izričaj, koji će na poseban način istaknuti bujni, pompozni i svečani barok isusovačkih crkava — izraz pobjedonosnog katolicizma. Na njihovoj matičnoj crkvi u Rimu — »Il Gesù« — započetoj g. 1568., arhitekt Vignola — vidljiva su arhitektonska pravila nametnuta Tridentinskim koncilom. Crkvom dominira jedan jedini brod bez korske pregrade i bočnih brodova koji su sada zamijenjeni kapelama, pa su vjernici i doslovno bili »okupljeni kao stado« s direktnim pogledom na oltar i propovjedaonicu. Posve u protureformatorskome duhu, po narudžbi isusovaca i kardinala Farnesea, Vignola je težio da toj crkvi dadne najjači

emocionalni fokus od svih dotadašnjih u unutarnjosti jedne crkve. Rješenje za »Il Gesù« postat će osnova barokne arhitekture, odnosno model od velike važnosti tijekom 17. i 18. stoljeća u crkvenoj arhitekturi.

## Barok

Slijedeće stilsko razdoblje je *barok* koji će prevladavati između g. 1600. i g. 1750., a njegovo je izvorište već potkraj 16. stoljeća postao Rim, koji je ranije to bio i za umjetnost visoke renesanse. Barok će se vrlo brzo proširiti po čitavoj Europi, a njegova će »primjenljivost« ovisiti o tipu prostora te potrebama i htijenju naručitelja koji će pritom diktirati i sam sadržaj. Tako u isto vrijeme imamo bujnu i raskošnu sakralnu umjetnost koja nastaje na slavu Boga i Crkve a začela se u Rimu pod papinskim pokroviteljstvom i potom proširila po svim europskim katoličkim zemljama, zatim barok europskih dvorova čiji su vladari sve više učvršćivali svoju apsolutističku vlast, te barok u protestantskim zemljama koji, poglavito u slikarstvu, respektira zahtjeve publike za raznolikošću svjetovnih tema. Iako barokni umjetnik, za razliku od renesansnog koji je mogao ujedno biti i znanstvenik i humanist, ne traži svoju inspiraciju u sve složenijoj i apstraktnoj znanstvenoj i filozofskoj misli, otkriće gravitacije, razvoj matematike i »cogito ergo sum« utjecali su na njegovo promišljanje i percepciju svijeta, pa će i omiljeni oblik elipse ponešto dugovati Newtonovim istraživanjima, a udaljavanje likova u beskrajnim perspektivama iluzionističkog slikarstva odvijat će se na načelu integrala.

Težnja crkvenih poglavara koji su podržavali razvoj barokne umjetnosti i Rim željeli učiniti najljepšim gradom kršćanskog svijeta, počela se ostvarivati još g. 1585. u okrilju manirizma, no ubrzo su se pridružili i mlađi majstori koji su zapravo i stvorili novi stil. Prvi je među njima slikar Caravaggio. Jedna od njegovih najpoznatijih slika je »Poziv svetog Mateja« čija se radnja odvija u prostoru veoma sličnom običnoj krčmi, ali u kojem svijetli snop sunčeve svjetlosti, osvjetljavajući Kristovo lice i ruku u polumračnoj unutarnjosti, prenosi njegov poziv do Mateja koji upitno pokazuje prstom na sebe. Ovdje nam svjetlost jasno ukazuje na božansku prisutnost, a slikar dirljivo i neposredno uobličuje jedan stav tipičan i za neke velike svece protureformacije: da se vjerske tajne ne otkrivaju intelektualnim naporom i razmišljanjem, nego spontano, unutarnjim doživljavanjem koje je pristupačno svim ljudima. Time je Caravaggio znatno utjecao i na Rembrandta, najvećeg religioznog slikara protestantskog Sjevera.

Jedno od veoma važnih načela barokne umjetnosti je iluzionizam, koji se u slikarstvu očitovao poglavito na freskama kupola, oltarnih partija te tavanica crkava i palača, kao što pokazuju djela Annibalea Carraccija (Galerija palače Farnese, Rim, 1601.), Guida Renija, Guercina te najvažnijeg — Pietra da Cortone koji je u velikoj dvorani Palače Barberini u Rimu g. 1639. prikazao »Trijumf Božje Providnosti« (»Glorifikaciju vlade pape Urbana VIII.«). Na toj je freski dostignut vrhunac baroknog dinamizma: neke skupine figura stoje na oblacima, neke slobodno lebde, a neke proljeću iznad i ispod okvira; ovisno o svojoj optičkoj udaljenosti od nas, za neke nam se čini kao da su veoma blizu našim glavama, dok se neke druge sve više smanjuju i nestaju u beskonačnim nebeskim daljinama ispunjenim svje-

tlošću. U baroknoj dekoraciji crkve »Il Gesù« u Rimu ističe se »Trijumf Imena Isusova«, iluzionistička freska na tavanici, djelo Giovannija Battiste Gaullija, g. 1676., u kojoj je vizualno izražena gorljiva religioznost baroknog Rima. Osim impozantnog i zanosnog fresko-slikarstva, barok obiluje vrlo brojnim i kvalitetnim stafelajnim slikarstvom s raznim sakralnim temama i motivima.

Opsežni program crkvene izgradnje u Rimu započeo je još krajem 16. stoljeća, a za urbanističku koncepciju grada koji je u osvit baroka zadobio svoju prepoznatljivu fizionomiju do današnjega dana, zaslužan je papa Siksto V., podrijetlom Hrvat. Njegov koncept naglašenih transversala i obeliska kao akcenata unutar mreže modernih prometnica, preobrazio je Rim da bi Vječni Grad osposobio za prihvat besprekidnih rijeka hodočasnika sa svih strana Europe. Rim je postao još monumentalniji, a zaslugom Carla Maderne i Domenica Fontane konačno je dovršena i crkva Svetog Petra, posvećena g. 1626. od pape Urbana VIII. Izmijenjeni tlocrt, sada u obliku latinskog križa (Maderno), vjerojatno potaknut (i) primjerom crkve »Il Gesù«, omogućio je povezivanje crkve s Vatikanskom palačom. Po završetku gradnje, za rješavanje problema ukrašavanja unutarnjosti tako goleme crkve, velika zasluga pripada najvećem kiparu i arhitektu toga doba — Gianlorenzu Berniniju (1598.–1680.). Veliko prostranstvo crkve trebalo je nekako povezati s ljudskim razmjerima i dati mu određenu mjeru osjećajne topline. Izvanrednu sintezu arhitekture i kiparstva predstavlja Berninijev brončani ciborij (1633.) iznad glavnog, papinskog oltara i groba svetog Petra: četiri ukrašena tordirana stupa podupiru krov na čijim se uglovima nalaze kipovi anđela i snažno izvijene spirale koje na vrhu visoko uzdižu križ iznad zlatne zemljine kugle — simbol pobjede kršćanstva nad poganskim svijetom. Iza glavnog oltara nalazi se »Prijestolje svetog Petra«, jedinstveno djelo u povijesti umjetnosti koje se još zove i »Berninijeva slava«. U brončanom relikvijaru nalazi se drvena stolica (katedra) za koju se smatra da je s nje sveti Petar obavljao učiteljsku službu. Iznad nje su mramorne figure koje označuju zemaljsku i reljefi koji označavaju nebesku sferu, a u sredini je stvarni ovalni prozor od obojenog stakla usred kojeg je golubica — simbol Duha Svetoga; to je ujedno središte cijele kompozicije kojim se sugerira prodor nebeske svjetlosti u unutarnjost crkve. Kao »vanjsku dekoraciju« »Prijestolja svetog Petra« Bernini je projektirao skladni elipsoidni trg ispred bazilike, poput ogromnog atrija uokvirenog dvama četverostrukim redovima kolonada, koji je već on sam usporedio s materinskim rukama Crkve koja grli svu svoju djecu. Nasred trga je egipatski obelisk iz Neronova cirkusa gdje je bio pogubljen sveti Petar, na vrhu kojega je križ s relikvijom pravog Isusova križa.

Kao što pokazuje mramorna skulptura »Davida«, veličanstvene Berninijeve likove i helenistička djela povezuje sklad duha i tijela te pokreta i emocije koji je Michelangelo pomno izbjegavao. Ipak, ne možemo reći da je zato Michelangelo manje klasičan, nego nam to više pokazuje da su visoka renesansa i barok pronalazili inspiraciju u različitim vidovima jedne te iste antičke umjetnosti. U baroku je to nova, aktivna povezanost figure s prostorom u kojemu se nalazi, pa je i taj »David« barokan zahvaljujući nagoviještenoj prisutnosti Golijata.

U svrhu stvaranja složene iluzije koja je često nalik iluziji pozornice, barokna umjetnost često pomiče granice između kiparstva, slikarstva i arhitekture stvara-



jući jednu dotad nepoznatu simbiozu. Primjer je Berninijevo remek–djelo — Kapela Cornaro u Sta Maria della Vittoria u Rimu — gdje je prikazan »Zanos svete Terezije Avilske«, jedne od velikih svetica protureformacije s anđelom koji plamenom zlatnom strijelom probija njezino srce. To je mistično iskustvo ona sama opisala riječima: »Bol je bila tako jaka da sam glasno kriknula; ali sam istodobno osjetila tako beskrajno blaženstvo da sam poželjela da bol potraje vječno. Nije to bila fizička, već duševna bol, iako je do određene mjere obuzela i tijelo. Bilo je to najslađe milovanje duše od strane Boga.« Oba su lika, smještena na oblaku koji lebdi, pod utjecajem svjetlosti gotovo dematerijalizirana u blistavoj bjelini mramora. Da bi prikazana scena bila što uvjerljivija, na jednoj iluzionističkoj freski na svodu kapele, nebeska je slava predočena u obliku blještavog snopa svjetlosti iz kojeg naviru rojevi usklikatih anđela. Iako u prostoru koji je stvaran i »naš«, »Zanos« je smješten u strogo ograđenu nišu, izvan našeg dosega — upravo poput pozornice u kazalištu.

Osim Berninija, vrhunac barokne arhitekture u Rimu dostigao je Francesco Borromini (1599–1667.). Njegova remek–djela su crkve S. Carlo alle Quattro Fontane i Sveti Ivo. Dominantni konkavno–konveksni ritam površina čitavu zgradu čini veoma elastičnom i kao deformiranom pod pritiskom kojemu bi u dotadašnjoj arhitekturi bilo praktično nemoguće odoljeti, i na temelju već poznatog graditeljskog vokabulara stvara novu i uznemirujuću sintaksu. Rezultat takvih htijenja je i prema unutra povijena fasada Sv. Agneze u Rimu, kako bi se u uskoj i dugačkoj vizuri trga učinila vidljivom kupola i da po uzoru na Michelangelovu djeluje kao gornji dio fasade.

Bogatstvo Borrominijevih ideja u potpunosti će biti iskorišteno u Torinu, glavnom gradu Savoje koji će krajem 17. stoljeća postati važno stvaralačko središte barokne arhitekture u Italiji. Najuspješniji Borrominijev sljedbenik bio je redovnik Guarino Guarini (1624.–1683.), autor kupole na okrugloj kapeli Svetog platna pored torinske katedrale. Nastala je na temelju Guarinijeva filozofskog proučavanja i najnaprednije matematičke tehnike toga doba. Ona i ovdje ima staro simboličko značenje neba i Neba, no njezin visoki tambur s naizmjeničnim prozorima i nišama za svece izgleda poput nekog golemog kaleidoskopa, iznad kojega unutar jedne sjajne dvanaestokrake zvijezde lebdi bijela golubica — simbol Duha Svetoga.

Budući da su u svoj barokni izričaj Borromini i Guarini ugradili i iskustva gotičke i renesansne arhitekture, taj je stil dosego svoj vrhunac naročito u Austriji i Njemačkoj. Prvi veliki kasnobarokni arhitekt u srednjoj Europi — Johann Fischer von Erlach (1656.–1723.) — najneposrednije je vezan uz talijansku tradiciju; projektom Svetog Karla Boromejskog u Beču ističe moć kršćanske vjere da apsorbira i preobrazila sjaj antike, više od bilo kojeg talijanskog baroknog arhitekta. Još je grandiozniji i ljepši veliki benediktinski samostan u Melku (arhitekt Jakob Prandtauer, započeto g. 1702.). To je zadužbina austrijskih careva na brežuljku iznad Dunava, u središtu čijeg čvrsto povezanog kompleksa uzdiže se crkva, ali ne kao tvrđava već kao vizija nebeske slave. U unutarjnosti se još uvijek prepoznaje tlocrtni model crkve »Il Gesù«, no obilno osvjetljenje, igra konkavno–konveksnih oblika i gotovo filigranska gracilnost skulptura u štuko–malteru čine je prozrač-

nom i lakom u odnosu na dekoraciju rimskih baroknih crkava. Svodovi i zidne površine čine se tankima poput opne probijene nabujalom snagom prostora. To je načelo nastavila razrađivati iduća generacija arhitekata, poput Balthasara Neumannna (Biskupska palača u Würzburgu koja obuhvaća i »Carsku dvoranu«) i Dominikusa Zimmermanna, autora možda najljepšeg projekta iz sredine 18. stoljeća. To je bavarska hodočasnička crkva s nadimkom »Die Wies«, koja je kao i Neumannova »Carska dvorana« ovalnog tlocrta, no njezin je unutarnji prostor složeniji i pokretljiviji pa nas, unatoč vedrom rokoko dekoru, podsjeća na njemačke gotičke dvoranske crkve (Hallenkirche).

Od baroknih umjetnika u ostalim europskim zemljama, spomenut ćemo barem nekoliko istaknutih slikarskih imena, čije je stvaralaštvo uključilo snažan doživljaj religioznoga. Flamanac Pieter Paul Rubens (1577.–1640.) koji je nakon smrti oca protestanta postao pobožan katolik, ugledao se u talijansku tradiciju više no ijedan sjevernjak prije njega. Tako njegova oltarna slika »Podizanje križa« u katedrali u Antwerpenu iskazuje golemu dramsku snagu mišićavih tijela u pokretu s punim intenzitetom njihovih osjećaja, omogućavajući promatraču da se i on sam doživi kao sudionik radnje na slici. Nizozemac Rembrandt (1606.–1669.), protestant, bio je najveći religiozni slikar europskog Sjevera, a osim novozavjetnih motiva, s posebnom je ljubavlju obrađivao teme iz Starog zavjeta. Za razliku od tradicionalnog načina prikazivanja starozavjetnih motiva tijekom povijesti kršćanstva kada su se oni često koristili ne toliko kao motivi sami po sebi već više kao prefiguracije novozavjetnih događaja (tako je, primjerice, žrtvovanje Izaka predstavljalo Kristovu otkupiteljsku smrt), Rembrandt ih tretira u onom istom svjetovno–kršćanskom duhu kojim je Caravaggio obrađivao Novi zavjet. On ih doživljuje kao neposredno svjedočanstvo o Božjem postupanju s ljudima, pa na mnogima od njih stvara prisani i dirljiv odnos među likovima, stvarajući pritom jednu posebnu toplinu i dojam suosjećanja (»Tobija i Ana«, »Jakov blagoslivlja Josipove sinove«). Najrječitija Rembrandtova religiozna slika zasigurno je »Povratak izgubljenog sina« (1665., Ermitaž), na kojoj je savršenim mirom zaustavljen trenutak koji se produžuje u vječnost; bez osjetilne ljepote i visokobarokne retorike, iskazao je svoju samilost za siromašne i odbačene koja je, u određenoj mjeri, uvijek bila prisutna u njegovu opusu. S osobitom se naklonošću odnosio prema Židovima kao potomcima »izabranog naroda« i često žrtvama nesnošljivosti koje je rado uzimao za svoje modele. »Krist propovijeda«, jedan od prizora na njegovim gravirama, djeluje upravo kao da je »uhvaćen« na nekom uglu amsterdamskog geta, a završna faza tih proučavanja je impresivan i dirljiv »Povratak izgubljenog sina«. Među španjolskim baroknim slikarima ističe se Francisco de Zurbarán, čije religiozne slike odišu dubinom, spokojstvom i jedinstveno španjolskom asketskom pobožnošću, a lišene retoričkog patosa, djeluju veoma potresno (»Sveti Serapion«). Španjolsko barokno slikarstvo je u vezi i s talijanskim i nizozemskim umjetničkim događanjima. Među Francuze koji su se do sredine 17. stoljeća orijentirali prema Caravaggiu, pripada i Georges de la Tour, čiji nam »Josip drvodjelja« iz g. 1645. na prvi pogled izgleda kao obična žanr–scena, no ona je natopljena snažnom religioznošću kakvu smo već sreli na Caravaggiovom »Pozivu svetog Mateja«. Dječak Isus drži svjetiljku kojom de la Tour i inače rado i diskretno osvjetljuje zatamnjene i

intimne prostore svojih slika, i pritom podsjeća na Geertgena Tot Sint Jansa u gotici. Od arhitekata vrijedi istaknuti Julesa Hardouin–Mansarta i njegovu »Crkvu invalida« u Parizu (kraj 17. stoljeća) sa zavidnim rješenjem osvjetljenja u kupoli, te Sir Christophera Wrena i njegovu Katedralu Svetog Pavla u Londonu (17./18. stoljeće), za koju je želio da anglikancima bude ono što je Bazilika Svetog Petra u Rimu katolicima.

## *Klasicizam*

Nakon razdoblja baroka i njegove završne faze — rokokoja, u likovnoj se umjetnosti pojavljuje *klasicizam*, čiji raspon pratimo otprilike od g. 1760. do g. 1830., a ponegdje i do sredine 19. stoljeća. Njemu je svojstveno programatsko traženje mirnoće, skladnosti i ozbiljnosti kakvo je bilo ostvareno u klasičnoj antici, a teoretske postavke za oživljavanje klasičnih oblika kao ideala neprolazne ljepote poniknule su u ozračju prosvjetiteljstva. U početku se još isprepliće s barokom, a na kraju ga smjenjuje romantizam. U sakralnoj arhitekturi klasicizam preferira povratak na longitudinalni (uzdužni) tip crkve i prebacuje težište sa zida, kao glavnog nositelja izraza u baroku, na stupove u unutarjosti. Pritom se koriste stroži i jasno modelirani oblici koji podsjećaju na oblike rimske antike.

## *19. stoljeće*

Moderno je vrijeme, ono koje traje do danas, započelo dvjema različitim revolucijama potkraj 18. stoljeća: industrijskom revolucijom koje je simbol izum parnog stroja i političkom u Francuskoj i Americi, a obje se temelje na sasvim svjetovnoj ideji napretka i zahtijevaju privrženost koja je nekad pripadala vjeri. Ako to nadopunimo činjenicom da je tome prethodio u Francuskoj pokret prosvjetiteljstva s često negativističkim predznakom prema Crkvi i vjeri, filozofija racionalizma, francuska revolucija koja je nemilosrdno progonila Crkvu i uništila mnoga vrijedna djela sakralne umjetnosti i arhitekture, da su dokinuti neki zaslužni crkveni redovi koji su već stoljećima tkali duhovno i kulturno tkivo kršćanske Europe (npr. isusovci 1773., pavlini 1789.), da je zahvaljujući novim otkrićima primjenjivima u građevinarstvu i industriji sve više rasla čovjekova nadmoć u ovladavanju prirodom i prirodnim zakonima što će rezultirati pozitivističkim shvaćanjem stvari — onda je jasno da je već i 19. stoljeće, a pogotovo 20., bilo mnogo manje nošeno vjerskim idealima nego prethodna povijesna razdoblja. I tada će, dakako, nastajati vrijedna umjetnička djela, od kojih će među prvima biti ona koja će nastati u razdoblju romantizma (razdoblju između klasicizma i realizma) u prvoj polovici 19. stoljeća. Na području arhitekture, vrijeme romantizma inzistira na restauraciji srednjovjekovnih građevina povezanoj s organiziranim čuvanjem spomenika, a to je nastalo iz romantičarske sklonosti prema prošlosti. Stoga se već nakon razdoblja klasicizma javlja jedna nova pojava u europskoj umjetnosti — *historicizam* (historijski stilovi) — koja će se razvijati i trajati sve do prijelaza stoljeća odnosno pojave secesije, a obuhvatit će arhitekturu, skulpturu (osobito sakralnu — neogotički ki-

povi za crkve) i primijenjenu umjetnost. Nastala je buđenjem zanimanja za prošlost, povodjenjem za umjetničkim oblicima minulih stilova i primjenom njihovih elemenata u suvremenom oblikovanju. Historijski se stilovi obično označuju prefiksom – *neo* (neoromanika, neogotika, neorenesansa, neobarok, neoklasicizam), pa se zato zovu još i *neostilovi*. U doba neostilova u Europi se dograđuju velike srednjovjekovne katedrale (Köln, Zagreb), a grade se i nove crkve s visokim tornjevima (uglavnom neogotičke) i često vrlo velike u odnosu na veličinu mjesta. Po uzoru na romantičarsku teoriju Violetta-le-Duca, francuskog arhitekta, teoretičara arhitekture i restauratora, vrše se radikalne obnove i restauratorski zahvati na mnogo starijim crkvenim građevinama. Pritom se rade jake purifikacije i preferira se obnova u romaničkom i osobito gotičkom stilu, a ispod srednjovjekovne vanjštine koriste se tehničke inovacije poput novih željeznih konstrukcija, raspona lukova, betona i dr. Do takvog načina obnavljanja koji daje prednost prvobitnom i čistom stilu neke građevine, došlo je zbog potrebe za obnovom nakon francuske revolucije i negativnog stava prema baroku kao »stilu«. »Žrtva« takvog rješavanja problema konzervatorstva je i nakon potresa obnovljena zagrebačka katedrala (Herman Bollé).

Potrebno je još spomenuti jednu sasvim osobitu obnovu, i to Bazilike Svetog Pavla izvan zidina u Rimu čiji se glavni oltar nalazi iznad groba svetog Pavla — »propovjednika Istine i apostola naroda«. Tu je crkvu — najveći i najljepši sačuvani spomenik ranokršćanske arhitekture koji je sve dosad sačuvao svoju izvornost — g. 1823. gotovo posve uništio požar. Nakon tridesetogodišnje obnove u kojoj su osim katolika sudjelovali i pravoslavci (ruski car Nikola I.) i nekršćani (egipatski potkralj Muhamed Ali), blagoslovio ju je blaženi papa Pio IX., 10. prosinca 1854., dva dana nakon proglašenja dogme o Marijinu Bezgrešnom Začecu. Bogato ukrašena, puna je sakralnih prizora, biblijske simbolike i nadahnuća svetačkom vjerom i pobožnošću.

Što se tiče kipova sakralne tematike za crkve, majstori uglavnom zadržavaju klasicistički izraz, čak i onda kada se ugledaju u gotičko kiparstvo. No osim kipova, osobito u drugoj polovici 19. stoljeća, po preciznim nacrtima arhitekata često klešu i rezbare i crkveni namještaj (oltare, biskupske tronove, ispovjedaonice, oltarnu plastiku). Kvalitetnu tradiciju izradbe crkvene plastike potkraj stoljeća sve više istiskuju radovi tirolskih radionica koje ih, osobito za potrebe srednje Europe, izrađuju masovno.

Od sakralnog slikarstva 19. stoljeća treba spomenuti dvije skupine slikara. Prva su nazarenci, slikarski pokret koji se u prvim desetljećima 19. stoljeća razvio u Rimu. Ti su slikari bili članovi religioznog umjetničkog bratstva koncipiranog po uzoru na srednjovjekovne bratovštine. Pripadnici su mu bili uglavnom njemački slikari koji su na jedna romantičarski način sjevernjaka (u stilu Winckelmanna i Goethea) čeznuli za Italijom (europskim Jugom) kao kolijevkom Germanima nesvojtvene klasične tradicije. Težili su za visokim umjetničkim idealima koje su nalazili kod gotičkih i renesansnih slikara: Giotta, fra Beata Angelica, Rafaela, Dürera i dr., u čijim djelima otkrivaju zgusnutu i pročišćenu duhovnost kao poticaj religioznim osjećajima. Kao umjetničku zadaću sebi su postavili obnovu monumentalnog fresko-slikarstva koje kao tehnika odumire u 19. stoljeću, a kao ideal

da umjetnost vrata na »put istine« i obnove je u religioznom duhu. Među njima, Friedrich Overbeck, Aleksander Maximilian Seitz i njegov sin Ludwig Seitz zaslužni su za dekoraciju đakovačke katedrale koja je, po blaženom papi Ivanu XXIII., »najljepša crkva od Rima do Carigrada«. Od Ludwigovih djela treba još izdvojiti freske s prizorima iz života Marijina u hodočasničkoj crkvi u Loretu te freske i slike u Bazilici Svetog Antuna u Padovi. Druga skupina su preraphaeliti, »bratstvo« engleskih slikara i pjesnika osnovano g. 1848. (D. G. Rossetti, W. H. Hunt, J. E. Millais) koji ljude žele privesti visokim idealima ljepote i ostvariti iskren i produhovljen likovni izričaj po uzoru na talijansko slikarstvo prije Rafaela (B. Gozzoli, P. Perugino, Filippo Lippi). Smatraju da slikarstvo treba prenositi moralnu pouku koja je sadržana u prvom redu u kršćanskom učenju (biblijske teme i Dante) kojim je, slično kao kod nazarenaca, prožeta njihova umjetnost, no oni su osim sakralnih tema obrađivali i mnoge druge.

## 20. stoljeće

Moderna civilizacija, lišena tradicionalnih autoriteta koji su postavljali određene granice ali u isto vrijeme i podržavali čovjeka u njegovoj jasno određenoj ulozi u svijetu i društvu, ostavila je svog traga i na umjetnost u kojoj više ne postoje strogo razgraničeni stilovi pojedinih razdoblja, već se javlja neprekinuti slijed pokreta i protupokreta — različitih »—izama« koji ne priznaju nacionalne, etničke i kronološke granice, egzistiraju jedno kraće vrijeme i pritom se međusobno natječu ili stapaju po neprestano promjenjivim obrascima. Tako je i slikarstvo na prijelazu stoljeća zapravo konglomerat različitih stilova, pravaca i škola (jedna od njih je umjetnost secesije), koji se nadovezuju na velike epohe realističkog, impresionističkog pa i romantičnog slikarstva u Europi, a javljaju se i mnoga avangardna kretanja koja ne trpe nikakva ograničenja i konvencije. Stoga su zadaci vezani uz sakralne teme i prostore sada po prvi put u povijesti kršćanstva ostali izvan dominantnih umjetničkih kretanja, a sama Crkva izgubila svoju vodeću ulogu u promicanju i realizaciji umjetničkih djela. U sakralnoj će umjetnosti još zadugo vrijediti čvrsti kanoni i tradicija; na prijelazu stoljeća Crkva preferira predložke »rafaelovske« ljepote i sklada koji slijede trag nazarenaca, a početkom 20. stoljeća vrijede kao estetski ideal.

Zbog velikih svjetonazorskih promjena u devetnaestom stoljeću, gradnja sakralne arhitekture u dvadesetom postaje sporedni dio arhitektonske djelatnosti, i to ne samo u kvantiteti već i glede stupnja umjetničkog ostvarenja istinskog duhovnog ambijenta, zahvaljujući kojemu jedna crkvena građevina jest »sakralna« i jest »arhitektura« u pravom smislu riječi. Njezin je sadržaj na osobit način vezan uz čovjekovu potrebu za duhovnošću i božanskim, uz njegove intimne doživljaje i potrebu za kršćanskim zajedništvom. Sada pak, u vremenu koje više ne prihvaća tradicionalne arhitektonske sheme a uz to često ne razumije niti promjene i zahtjeve u liturgiji koji su kroz cijelu kršćansku povijest bili glavni pokretači za promjenu određenih obrazaca i unošenje inovacija, projektant biva postavljen pred teško rješivu zadaću čije je krajnje ostvarenje mnogo puta vezano uz rutinsko zadovoljavanje funkcije crkvene građevine. To, dakako, ne znači da u 20. stoljeću nema

primjera umjetnički uspjelih, simbolički sugestivnih i komunikativnih u smislu doživljaja transcendentnoga — to jest Boga. Ne ulazeći u dublje vrijednosne kvalifikacije, izdvojimo barem dva primjera crkvenih građevina koji se nalaze u svakom pregledu europske povijesti umjetnosti i arhitekture. Prvi je Gaudijeva do danas nedovršena katedrala »Sagrada Familia« u Barceloni, započeta još g. 1882., graditeljsko čudo s raznovrsnim i meko povijenim oblicima na fasadi. Secesijski je koncipirana i nastajala je izravno po maštovitoj zamisli autora, koji je, međutim, umro prije nego što ju je završio, ne ostavivši za sobom nikakvog suvislog plana i nacрта. Drugi je znamenita crkva Notre-Dame-du-Haut u Ronchampu u Francuskoj (1950.–1955.), djelo Le Corbusiera, istaknutog arhitekta mahom profanih ostvarenja. Sada je projektirao crkvu veoma neobičnih, uvijenih i dinamičnih oblika unatoč masivnosti i debljini njezinih zidova. Postavivši je navrh planinskog grebena, osjetio se duhovno srodnim s ljudima koji su u pradavnoj prošlosti gradili Stonehenge, mezopotamske zigurate ili grčke hramove — povlaštena mjesta na kojima je čovjek nastojao stupiti u vezu s božanskim. Kršćanski se ugođaj, zapravo, može doživjeti tek u unutarnjosti, obasjanoj svjetlošću koja prolazi kroz veoma sićušne i izvana jedva vidljive prozore od obojenog stakla, i utirući sebi sve širi put kroz zidove, postaje ono što je bila i u srednjovjekovnoj arhitekturi, to jest »materijalni« odraz božanske svjetlosti.

Nakon Drugog vatikanskog sabora (1962.–1965.) došlo je do značajnih promjena u liturgiji. Dokinut je »scenični« oltar; sada je u crkvi dovoljan samo jedan oltar i to okrenut prema narodu jer se odsad i bogoslužje obavlja na narodnom jeziku. Sakralni se prostor prilagođuje ideji »evanđeoskog siromaštva«, a osmišljava po načelu funkcionalnosti koja mora pridonijeti iskustvu svetog i spiritualnog te doživljaju Crkve kao zajednice vjernika.

U kiparstvu 20. stoljeća prisutna je tematska slojevitost i raznovrsnost zadataka pri čemu je sama kronologija manje važna. Među najvažnijim imenima svjetskog dometa je Ivan Meštrović, koji je u 20. stoljeću nastavio tradiciju religiozne umjetnosti dalmatinske srednjovjekovne i renesansne umjetnosti. Velik dio njegova opusa biblijski su prizori, osobito likovi Krista i Bogorodice. Osim domaćom tradicijom, bio je inspiriran i stvaralačkim dometima velikih francuskih kipara Rodina i Maillola.

U kontemplativnoj strogosti sakralnog ambijenta sve istaknutije postaje mjesto križa kao simbola kršćanstva odnosno Kristove muke i njegova spasiteljskog poslanja. Zato ga i stavlja u istu razinu one velike umjetničke zadaće koja se u prošlosti odnosila na ukrašavanje glavnog oltara ili slikanje oltarnih pala. Sada motiv križa krasi elementarnost oblika, sugestivnost poruke, emblematska znakovitost, jasnoća umjetničkog izričaja i ekspresivnost (duhovnog) doživljaja.

U slikarstvu nakon Drugog svjetskog rata, suvremeno preferiranje funkcionalnosti sakralnog prostora potpuno je izbacilo sliku i fresku iz njihove tradicionalne upotrebe. Zidna dekoracija rabi se najčešće prigodom obnove starijih interijera. Jedan od primjera je Pietro Annigoni, koji je 80-tih godina naslikao neke vrlo sugestivne freske s temom iz života svetoga Antuna Padovanskog u njegovoj padovanskoj bazilici.

U 20. stoljeću susrećemo se i s izvrsnim ostvarenjima u tehnici vitraja, a sakralni su motivi privukli i pripadnike nekih slikarskih pokreta s početka stoljeća, kao, primjerice, fovista Georges Rouaulta. Potkraj međuratnog razdoblja, najveći vitraji u ovom dijelu Europe su Trepšeovi vitraji u kapelici Ranjenog Isusa u Zagrebu. Kao ukras i nadopuna sakralne arhitekture, raspjevani koloristički vitraji i danas su jedna od konstanti onog umjetničkog stvaranja i trajanja koje krhkog čovjeka uzdiže prema Vječnosti.

*MUTUAL INFLUENCE OF CHRISTIANITY AND ART ON THEIR  
JOINT HISTORICAL PATH (PART II)  
From the Renaissance to the 20th Century*

Ljiljana MOKROVIĆ

*Summary*

*In the last issue we spoke about the development of Christian art from its beginnings to the end of the Medieval Era. In continuation of this topic we will deal with its contribution to the development of Christianity from the Renaissance to the Twentieth Century. The changes in art expression will be influenced by the rediscovery of, and re-evaluation of the antique (Renaissance) and various steps in beliefs (mannerisms) whereas the development of Baroque art will greatly be influenced by the Tridentine Council (1545 — 1563) which amongst other things, created a new iconography. During the height of the Renaissance and the Baroque the main task of Art was Rome which needed to be made the most beautiful city of the Christian world and the greatest masters of the time were to work on the project. Classicism followed the Baroque and then Historicism which in creating the new and restoring the old, obviously was inspired by art forms of past styles. And finally, the Twentieth century, where mainstream art trends pushed sacral art to the margins. The development of new aesthetics however and the functionality of sacral space came after the Second Vatican Council (1962 — 1965) thanks to new liturgical needs that arose at the time.*

