

ŠTOVANJE MAJKE BOŽJE KAO TEMA HRVATSKE SUVREMENE LIKOVNE UMJETNOSTI

MARIJA MIRKOVIĆ

Ideološka »nepodobnost« sakralne tematike uvjetovala je dvojako stvaralaštvo u poratnoj hrvatskoj umjetnosti: jedno javno i profano, a drugo skrovito i sakralno. Tek su izuzetni umjetnici u pokoncilskim danima javno stvarali djela crkvene umjetnosti. Pregled djelovanja hrvatskih vodećih umjetnika pokazuje neka izuzetna estetska i ikonografska rješenja. Konjunktura posljednjih godina dovodi do opadanja estetske vrsnoće. Ova tendencija prijeti napose sada kada nakon uništavanja hrvatske kršćanske baštine predstoji obnova i izgradnja crkava u velikom opsegu. To bi se moglo spriječiti kada bi obnovu zajednički predvodili teolozi i umjetnici – osvjedočeni vjernici koji poznaju i tendencije u pokoncilskoj crkvenoj umjetnosti i osnove oblikovanja crkvenog prostora u skladu s intencijama Drugoga vatikanskog sabora. Takva suradnja postojala je sve do u 20. stoljeće, a danas je, prvo poslije sekularizacije, a potom nakon pola stoljeća intenzivne ateizacije cjelokupnoga hrvatskog društva, još potrebnija.

UVOD

U štovanju Majke Božje Hrvati ne poznaju oscilacija. Ono je utkano u vjersku svakodnevicu, tek je nešto izraženije i vidljivije u kriznim razdobljima. Jedno od njih je za hrvatski narod, bez sumnje, ovih posljednjih pola stoljeća, dakle i razdoblje koje slijedi za Drugim vatikanskim saborom.

Odras toga štovanja u suvremenju se hrvatskoj umjetnosti iskazivao na više načina. Katkad je to bila tek ilustracija kućne i opće atmosfere vezane uz doživljavanje različitih marijanskih blagdana, pobožnosti i svetišta, no to su uglavnom rezultati umjetnikova nostalgičnog poniranja u vlastito sjećanje, jer on u svojoj neposrednoj stvarnosti zbog raznih zabrana i nije imao što vidjeti i zabilježiti; javnih očitovanja, pogotovo u gradovima, i nije bilo (tu kategoriju umjetnina

najrječitije predstavljaju do kraja iskreni prikazi hodočašća, proštenja i zornica Ivana Lackovića Croate).

Uz to su za domove vjernika, za crkvene, samostanske i privatne zbirke umjetnina u Hrvatskoj, ali i u Bosni i Hercegovini i u inozemstvu, umjetnici uz djela s profanom tematikom izrađivali i takva s duhovnom odnosno sakralnom. Iako ti umjetnici i nisu bili malobrojni (što će jednom pokazati potpunija evidencija njihova stvaralaštva), a umjetnine u koje je utkan njihov svjetonazor ne zaostaju za profanim dijelom njihova opusa, ta je vrsta hrvatskog likovnog stvaralaštva sve do posljednjih nekoliko godina bila »nevidljiva« – umjetnine sa sakralnom tematikom rijetko su bile izlagane, o njima nije bilo prikaza i kritika, a u enciklopedijama, leksikonima i nekim monografijama taj se dio umjetnikova djelovanja najčešće prešućivao. Nekakva, premda nepotpuna, evidencija o tome može se pronaći tek u vjerskom tisku i izdavaštvu.

Treći, nama najvažniji, oblik jest stvaranje suvremene hrvatske crkvene umjetnosti koje je poteklo iz težnji da se u postojeće crkve unese i suvremeni umjetnički dah, kao i da se učine lijepima i umjetnički obogaćenima svi (pa i novi) prostori u kojima se okupljaju vjernici.

Ostvarivanje tih težnji odvijalo se postupno. U cijelom poslijeratnom razdoblju izgrađeno je u Hrvatskoj relativno malo novih crkava, iako je u drugome svjetskom ratu taj dio baštine pretrpio znatne štete. A upravo novoizgrađeni crkveni prostori najprikladniji su za oživljavanje nove umjetnosti.

U starijim neoštećenim crkvama očuvana je uglavnom starija stilska oprema pa za novim intervencijama nije bilo većih potreba. One pak starije crkve, poneke od njih i izuzetno vrijedne, koje su bile oštećene u drugome svjetskom ratu, bile su obnavljane zajedno s opremom. Ta je obnova tekla međutim veoma usporeno. Tako je npr. od Marijinih crkava (a one su ovdje u središtu pažnje) ona sv. Marije u Zadru (11–19. st.) restaurirana veoma uspješno, no radovi na njoj trajali su sve do 1980. Za razliku od nje, restauratorski radovi na bivšoj pavlinskoj crkvi sv. Marije u Lepoglavi (15–17. st.), vođeni iz Beograda, iako su trajali nekoliko desetljeća, toliko su zanemarivi da ih je 1989, kad je crkva (oduzeta župi neposredno nakon rata) bila vraćena vjernicima, tek trebalo započeti ozbiljnije provoditi.

U Voćinu su vjernici gotičku crkvu sv. Marije iz 1495, koja je 1944. bila teško oštećena eksplozivom, obnovili 1984, da bi 1991. u domovinskom ratu bila srušena do temelja. Neke od crkava porušene u drugome svjetskom ratu nisu nikada zamijenjene novima, jer su i župe kojima su pripadale bile silom raseljene (kao npr. crkva Porođenja Blažene Djevice Marije u Boričevcu kraj Donjeg Lapca).

Bez obzira na stvarne potrebe vjernika, umjesto novogradnji u razdoblju između kraja drugoga svjetskog rata i Vatikanskoga sabora, u mjestima s porušenim crkvama te u manjim i većim industrijskim središtima gdje je naglo rastao broj stanovništva, ali i u novim satelitskim naseljima velikih gradova, bivale su prilagođene obiteljske kućice ili su župnici koristili stanove u većim serijski građenim stambenim objektima. Urbanistički planovi nisu naime predviđali po-

vršine za sakralne namjene. Neprimjerene dimenzije tih »crkava« i obveza da se poštuje »stambeni« karakter cijeloga objekta nisu umjetnicima pružale veće mogućnosti izražavanja, pa su i likovni zahvati u tim minijaturnim prostorijama bili minimalni.

Do značajnijeg pomaka došlo je približno za trajanja Drugoga vatikanskog sabora. U to doba ujedno započinje ubrzanija obnova starijega sakralnog fonda (katkad bez pomoći, pa i suglasnosti nadležne službe za zaštitu spomenika kulture, no pitanje je da li bi ona uvijek bila u interesu sakralnog spomenika), najčešće financirana prilozima vjernika koji su tada u sve većem broju odlazili u inozemstvo na »privremeni« rad. Među restauriranim su crkvama i ona Marijina svetišta (poput Marije Bistrice, Sinja, Trsata, Aljmaša, Vočina, Trškog Vrha) koja su kao višestoljetna prošteništa privlačila sve veći broj hodočasnika.

Nažalost, istodobno su, kruto tumačeći reforme koje je donio Vatikanski sabor, »restauratori« (često bez ikakve odgovarajuće spremne, struke i znanja) iz crkava uklanjali »nepotrebne«, ali vrijedne dijelove izvorne opreme (napose velike oltare, propovjedaonice i postaje Križnoga puta), čime su načete i stilska i ikonološka cjelovitost prostora. Umjetnicima je, doduše, u tako ogoljelim crkvama pružena mogućnost djelovanja, ali svoj su puni obol uređenju crkvenog prostora ipak mogli dati tek u novoj, suvremeno građenoj crkvi.

Izgradnja novih crkava bila je olakšana sredinom šezdesetih godina, a zatim intenzivirana i naglo zaustavljena oko 1970 (dijeleći zamah i sudbinu »hrvatskoga proljeća«), da bi opet oživjela tijekom osamdesetih (napose nakon dvaju potresa, 1979. i 1984). Ponovno je usporena, ali ne i prekinuta sadašnjim ratnim razaranjima.

POKONCILSKA CRKVENA UMJETNOST

Iako izgleda suvišan i naoko opširan, ovaj je uvod bio potreban jer objašnjava zašto razvoj crkvene umjetnosti nije pratio istodobna zbivanja u Europi i pokazuje što je to pridonijelo da se oslobođenje ili procvat suvremene hrvatske crkvene umjetnosti poklapa s godinama Drugoga vatikanskog sabora. Popuštanjem ateističke stege (ili zamorom borbenog ateizma) intenzivira se izgradnja novih crkava, čime se stvaraju osnovni uvjeti za uočljivije djelovanje umjetnika koji su u koncepciju likovne obrade sakralnih prostora unijeli neke novine.

One su – izvana gledano – najuočljivije na arhitekturi čiji su autori u ovih nekoliko desetljeća, tragajući za novim oblicima, katkad zaboravili ili zanemarili funkcionalnost crkvenoga prostora koja je, međutim, zbog namjene prostora nezaobilazna. Iako mnoge nove crkve još nisu sasvim dovršene, pa ni opremljene, pri njihovu su planiranju izgrađeni cjelokupni programi kojima se, baš kao i u ranijim stilskim razdobljima, težilo svojevrsnom *Gesamtkunstwerku*, tj. umjetničkoj jedinstvenosti cjeline.

Realizaciju tih programa često usporava, pa i onemogućuje sporo pritjecanje sredstava. Sjetimo se samo s time u vezi da u zagrebačkoj crkvi Gospe Lurdske razmak između izgradnje kriptе (1931) i podizanja gornje crkve (1971) iznosi

punih četrdeset godina. Nije se pokazalo uspješnim kada se u takvim slučajevima sažimao program ili pribjegavalo improvizacijama koje su narušile izvornost i cjelovitost koncepcije i obezvrijedile autorov umjetnički napor, a da pritom nisu bile postignute nove vrijednosti.

U opremi unutrašnjosti novih crkava, drukčije zamišljenih od klasičnih, a napose nakon Sabora, umjetnici su se našli pred još nekoliko teških zadataka. Trebalo je npr. smoci hrabrosti i izložito svoje djelo na način koji je bez daljnjega u ono doba otkrivao autorov svjetonazor. Trebalo je isto tako pronaći mjeru i ravnotežu između osobnog (katkad čak i apstraktnog) likovnog izraza i načina izražavanja koji je prikladan crkvenom prostoru.

Hrvatska je crkvena umjetnost, kao i europska, po svojoj namjeni i po osloncu na tisućljetnu ikonografsku tradiciju usmjeravana na figuralno. Ono je svojevrsni ključ za razumijevanje prikazanoga. Aktualna je hrvatska umjetnost pak u drugoj polovici 20. stoljeća, u potrazi za novim pristupima i rješenjima, oscilirala između (tada već lirske) apstrakcije i konceptualizma.

Stoga su kipari, koji su se opredijelili za crkvenu umjetnost, vlastitom stvaralačkom žicom tragali u okvirima osobna stila za najizražajnijim, a istodobno namjeni najprikladnijim oblicima preslikavanja zadana sadržaja, sputani – mora se priznati – ne samo davno određenim simbolima i atributima ikonografskih shema već i ukusom naručitelja. Zato oni najčešće u svome traganju polaze od pristupa dvojice doajena hrvatske umjetnosti, od Meštrovićeve statične heroičnosti (*Gospa Petropoljska*, Drniš, 1961) i Kršinićeve produhovljene liričnosti (*Majka s djetetom na Bistriku*, Sarajevo, oko 1965). U težnji da izraze i tjelesna i duhovna stanja Majke Božje, pronalazili su u tim zadatostima neke nove odnose i rješenja, pa se tako susrećemo s naglašeno lirskim ostvarenjima (*Lojzika Ullman*, *Mila Wood*), suptilnom stilizacijom (*Marija Ujević*), realistički tretiranim temama kod većine autora (npr. *Ante Starčević*, *Stipe Sikirica*), ali i s potpuno oslobođenom transfiguracijom biblijskih motiva (izuzetno uspješno provedeno na Hvarskim vratima *Kuzme Kovačića*).

Slikari su međutim, ukoliko je to odgovaralo njihovu osobnom stilu, s mnogo manje dvojbe da će postati nerazumljivi, mogli posezati za apstraktnim a da ne napuste figuraliku. Dapače, posežući za tekstom koji se može izraziti apstraktno i koristeći tehniku vitraja, koja izuzetno uspješno spaja svjetlo i boju, Ivo Dulčić unio je u sakralne prostore aktualnu umjetnost »prikladnu« inače samo za profana ostvarenja.

U razdoblju koje slijedi za Drugim vatikanskim saborom, kada je scenografija crkvenog prostora svedena na jedini (glavni) oltar u svetištu i na zbivanja oko njega, uz postaje Križnog puta na zidovima, koje podjednako često izrađuju i kipari (npr. *A. Starčević*) i slikari (posebno često i rado *Đuro Seder*, ali i *Ivan Lacković Croata*, npr. 1989. za Tuzlu), obično brojni crkveni prozori postali su ravnopravne, a često i jedine površine prikladne da budu nositelji ikonografskoga sadržaja. To je dovelo do nove afirmacije vitraja, u kojima su se okušali mnogi umjetnici (*Dulčić*, *Pulitika*, *Seder*, *Botteri*). Moram ovdje spomenuti – u kontekstu razmatranja marijanske umjetnosti – da je Ivo Dulčić veoma uspješno

interpretirao Franjinu *Pjesmu stvorova* u franjevačkoj crkvi u Zagrebu, no ne znam da li je tko potražio nadahnuće u Marijinu hvalospjevu *Veličam* ili u nekom drugom njoj posvećenom tekstu.

U crkvi sv. Križa u Zagrebu u tijeku je postavljanje niza vitraja Josipa Botterija, čija tema *Pohvala Bogu Stvoritelju Neba i Zemlje* odražava program pokoncilске umjetnosti u Hrvata. Dodamo li k tome djela iz kojih se može iščitati pohvala Isusu Kristu, Sinu Božjemu i Otkupitelju, sveli smo na zajednički nazivnik teme sveukupnoga sakralnog stvaralaštva posljednjih tridesetak godina.

Bez obzira na hagiografsku motiviku (napose novoproglašanih hrvatskih svetaca), aktualno sakralno, a u tom okviru i crkveno stvaralaštvo, prije svega je kristološko. Marija je u nj ušla kao, konačno, i u Isusov život i u Božju nakanu, kao *Majka Božja*, *Bez grijeha začeta Djevica*, *Kraljica sv. krunice* i *Kraljica mira*, *Pomoćnica kršćana* i *Posrednica svih milosti te Kraljica neba i zemlje* (za ovaj niz zaziva iskoristila sam niz naziva novoizgrađenih Marijinih crkava iz Splita 1968, Zadra 1968, Zagreba 1971, Marinaca 1968, Splita 1971, Katuna 1970. i Ploča 1967).

Likovna oprema Mariji posvećenih crkava tog razdoblja ne razlikuje se naime od opreme ostalih crkava, marijanska ikonografija nije posebno isticana, ta i Dulčićev pionirski pothvat u aktualiziranju crkvene umjetnosti – monumentalni *Krist Kralj* nosilac je likovnog programa u splitskoj crkvi *Gospe od Zdravljaja*.

Općenito se likovna oprema crkava sastoji od ikonografskih isječaka (poneka slika, poneki kip), od kojih zapravo samo Križni put čini zaokruženu sintagmatsku cjelinu. Osvrnemo li se na marijansku ikonografiju, koja je osnovica ovog razmatranja, uočiti ćemo da je veća sloboda izražavanja zapažena na opisnim prizorima iz Marijina života. No, bez obzira na pristup, poštuju se starije sheme, pogotovo kod potpuno definiranih ikonografskih tipova (Marija Ružarica, Marija pomoćnica, Marija kraljica). Kod čuvstvenih prikaza tema je redovito sužena na dva lika (Mariju i Isusa) i njihov međuodnos, s naglašenom smirenom liričnošću majke s djetetom u naručju te suzdržanom patnjom ili izrazito naglašenim bolom, ali bez očaja, *Žalosne Majke Božje* s mrtvim sinom na krilu. Ovaj drugi motiv rijetko je izložen samostalno u crkvi – uklopljen je obično u Križni put kao ilustracija skidanja s križa, ili se kao izložak nalazi u zbirkama sakralne umjetnosti. Osebniju reinterpretaciju te teme, koju je moguće asocijativno razumjeti i kao alegoriju ubijanja nerođenih, izložila je 1991. Nives Kavurić-Kurtović u Rijeci. Premda je prihvatljiva kao rezultat osobne zauzetosti temom, teško je zamisliva kao dio crkvene opreme.

ZAKLJUČAK

Fizički opseg i tematsku zaokupljenost hrvatske pokoncilске (kao i uopće poratne) sakralne umjetnosti, a napose one crkvene, teško je u ovom trenutku sagledati u cijelosti, a još je teže iz nje izdvojiti marijansku i vrednovati je kao jednu cjelinu.

Za cjelokupno poratno razdoblje nedostaje nam naime sustavna evidencija toga dijela umjetničkog stvaralaštva. Umjetnici su se, osim najsmionijih, suzdržavali od izlaganja toga dijela vlastita djela, sakralne su se teme gotovo redovito radile po narudžbi samo za najuži krug prijatelja ili jednostavno »za vlastitu dušu«. Ipak, pionirski pothvat Ive Dulčića, koji je unutar svoga opusa stvorio zavidan broj djela sa sakralnom tematikom u zemlji i inozemstvu, slijedio je postupno sve veći broj hrvatskih umjetnika koji su svojim djelima opremili mnoge crkve u Hrvatskoj, ali isto tako i u Bosni i Hercegovini, pa i crkve hrvatskih iseljenika od Kanade do Australije. Sve više je bilo onih hrabrih koji su svoja djela izručivali vjernicima, ali i javnosti. Takvo djelo (ako je bilo iskreno, dakle doista umjetničko) otkrivalo je naime umjetnikovo opredjeljenje, njegov svjetonazor, što sasvim sigurno u ono doba nije bilo probitačno.

Međutim upravo pomisao da to sada postaje probitačno, privlači sve veći broj angažiranih »proizvođača svetih slika« koji misle da će sadržajem svojih slika zasjeniti nepostojanje nadahnuća. Trenutno je konjunktura velika, pa se uz nadarene, po svom usmjerenju poznate i priznate autore, te one koji svoju darovitost potvrđuju s novim zanimanjem i na ovom za njih novom području, javljaju takvi koji će kao agresivniji postati u neposrednoj budućnosti najvećom opasnošću za razvoj hrvatskoga sakralnog i od njega neodjeljivoga crkvenog slikarstva i crkvene umjetnosti općenito.

U pripremnom razdoblju za ovaj kongres, kada je izgledalo – zahvaljujući donekle iznošenju na svjetlo dana odnosno izložbenih salona tog javnosti, pa i struci nepoznatoga umjetničkog fonda – da su se stekli svi uvjeti da se i taj dio hrvatske umjetničke proizvodnje evidentira kako bi se mogao kao cjelina vrednovati u okvirima opće hrvatske kulture, izbio je rat – rat protiv ljudi, ali ujedno i rat protiv njihove kulture. »Spaljena zemlja« kao strateški naziv jedne od dugo planiranih ratnih faza to nije bio samo simbolički. Planirano je (a to se i provodi) da se spali ne samo sve hrvatsko, nego sve nesrpsko. U tom razornom uništavanju padaju među prvima crkve, crkvene i samostanske riznice i zbirke umjetnina i kulturnih dobara i to ne samo u Hrvatskoj, već (možda i razornije) i u susjednoj Bosni i Hercegovini.

Po podacima Zavoda za zaštitu spomenika kulture Republike Hrvatske (kome zahvaljujem na pomoći), do 3. rujna 1992. oštećeno je u Hrvatskoj ukupno 447 crkava, među kojima su čak 72 posvećene Mariji. Od ukupnog broja 75 ih je (Marijinih 17) doslovce srušeno sa zemljom (što znači da je srušeni građevni materijal iskorišten eventualno za nasipavanje neke ceste, a prostor crkve »izravan« buldožerom). Izvještaji govore da na tako stvorenim ledinama već raste trava. Tek iznimno (kao npr. u Voćinu) prethodno je inventar odvezen u nepoznatu smjeru; najčešće je crkva spaljena, pa tek potom minirana kako od nje ne bi ostalo ni najmanje materijalnoga traga. Budući da za 80 objekata ne postoje još nikakvi podaci o njihovu stanju, a neprijatelj i dalje divlja, ovi porazni podaci neće biti konačni. Činjenica da među svim oštećenim crkvama nema ni jedne upisane u liste spomenika kulture (a oštećene su i šibenska i dubrovačka katedrala) samo je odraz dosadašnje (ne)brige za tu vrstu spomeničke baštine.

No što nas čeka i što nam je činiti? Vjernici očekuju da se na najmanje sedamdesetak mjesta (a vjerojatno i znatno više) donedavna postojećih crkava podignu nove. Od njih je dvadesetak bilo posvećeno Mariji – među njima npr. stara prošteništa u Aljmašu, Sotinu, Bapskoj, Voćinu i Ilači (ali i u Osijeku, gdje se u franjevačkoj crkvi sv. Križa čuva i štuje Gospa Osječka odn. Judska), pa u Kamenskom i tako redom do dubrovačkog područja, gdje je sama katedrala Gospe Velike srećom samo djelomično oštećena. K svemu tome valja dodati da je u manjoj ili većoj mjeri oštećeno još više od 400 crkava, i sve one čekaju na obnovu. Od tih je više od pedeset posvećeno Mariji.

Analiza dosadašnje prakse pokazala je da su arhitekti i ostali angažirani umjetnici imali u proteklom razdoblju presudan utjecaj na izgled nove crkve. On je svakako ovisio i o njihovu poznavanju suvremenog stila i tehnologije, ali je, nažalost, pokazao i nepoznavanje pravih potreba korisnika – vjernika. I oprema koja je mogla zadovoljiti sve estetske zahtjeve ikonografski je najčešće »napabirčena«, rijetko se u sveukupnoj opremi može pronaći ona jedinstvena misao vodilja koja bi promatračevu pažnju usmjeravala na bit boravka u tom prostoru.

Nesretnim okolnostima stvoren, sada je pravi trenutak da se teolozi aktiviraju bitno različito nego dasad. Umjesto pasivnog naručitelja puna povjerenja u stručnost izvodača (koju također treba provjeravati), oni trebaju dostiću ulogu, ali i znanje starih *promotora aedificii*, trebaju se aktivno uključiti u stvaranje invencije koja mora biti u skladu sa suvremenom teologijom. Naime, u ranijim stilskim razdobljima (sve do ovoga našeg tako radikalno sekulariziranog stoljeća), umjetnici koji su se bavili crkvenom umjetnošću (redovito ljudi kršćanskoga svjetonazora) stjecali su tijekom svoga obrazovanja mnogo temeljitiju vjersku i ikonografsku naobrazbu, pa je ipak izrada ikonografskih programa bila nezamisliva bez teologa.

S druge pak strane i teolozi zaduženi za taj dio posla bili su veoma svestrano obaviješteni o suvremenim zbivanjima u susjednim zemljama, poznavali umjetnike i u udaljenim područjima i odabirali si među njima izvodače svojih zamisli.

Ne zadirući ni u kom slučaju u umjetnikovu slobodu, ne namećući mu stilske okvire – ta bez iskrenosti njegova doživljaja i bez izražavanja *jezikom koji mu je materinji* (u likovnoj umjetnosti to je *stil* koji mu je svojstven) nema umjetnine – teolozi bi trebali ponajprije među sobom (ali uz pomoć likovnih stručnjaka) teoretski razraditi strukturu i funkcionalnost novoga crkvenog prostora (poštujući želju i potrebu da se tamo gdje je to izvedivo dopusti rekonstrukcija starije crkve – ta gotovo 2.000 godina korištene stare uhodane strukture imaju razlog svoga postojanja) a posebno treba u skladu s pokoncilskom praksom razraditi istaknutost euharistijskoga središta crkve (i međuodnose oltara, svetohraništa i križa te položaja ostalih likovnih simbola), što umjetnike ne bi sputavalo, već im pružalo orijentacijske okvire i ujedno oslobađalo kreativnost.

Opasnost svakako prijeti od onih autora koji će, podilazeći mišljenju da je za crkvenu umjetnost prikladan samo akademski realizam, ovakvim zadacima

pristupati mimo vlastita stila (pa i svjetonazora) akademskom ili akademiziranim rutinom. Bez iskrena odnosa prema temi nema naime ni umjetnine.

U razvoju hrvatske crkvene umjetnosti došli smo doista do prijelomne točke s koje se može krenuti prema njezinu procvatu, ali i dekadenciji. Uloga teologa u njezinu usmjeravanju ne samo da nije zanemariva nego ne bi smjela biti zaobidena.

Zusammenfassung

DIE VEREHRUNG DER MUTTERGOTTES ALS THEMA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KROATISCHEN KUNST

In der Verehrung der Muttergottes kennen die Kroaten keine Oszillationen, denn sie ist in die Alltäglichkeit der Glaubenden fest hineingewoben. Deshalb kennzeichnete sie auch die nachkonzilische Zeit, und in den bildenden Künsten offenbarte sie sich auf mehrere Weisen: a) in der Erneuerung marianischer Wallfahrtsorte, die oftmals mehrere Jahrhunderte alt sind, was die Restaurierung alter, meist barocker Kunstwerke mit hineinschloß; b) in der Schaffung neuer Kunstwerke, angeregt durch die Person der Jungfrau, für (meist marianische) Kirchen, aber auch für Klöster, und c) für private Kunstsammlungen; nur ausnahmsweise kamen solche Werke, trotz ihres oft hohen künstlerischen Niveaus, in staatliche Galerien.

Diese zeitgenössische Kunst blieb durch die ganze Nachkriegszeit außerhalb des Blickfeldes der Kunstkritik. Ihre gesellschaftliche »unpaßlichkeit« verursachte bei den kroatischen Künstlern die Bildung zweier Betätigungsfelder. Das eine war weltlich und für die Öffentlichkeit bestimmt, das andere dagegen intim, verborgen und sehr oft sakral (oder wenigstens geistlich). Ein umfaßender Überblick der Werke der führenden kroatischen Künstler, die sich in kroatischen Kirchen in Kroatien, in Bosnien und der Herzegowina sowie in der kroatischen Diaspora in der weiten Welt im kirchlichen und privaten Besitz befinden, macht neben der gewöhnlichen akademischen Kunstfertigkeit auch einige außerordentlich wertvolle darstellende, ästhetische und ikonographische Lösungen sichtbar.

Nach der nun stattgefundenen nationalen und ideologischen Befreiung der Kroaten wurde diese Kunst »in«, und die Zahl der Künstler, die sich mit ihr befassen, steigt rapide, aber zugleich fällt die ikonographische und ästhetische Qualität. Eine Entwicklung mit so unerwünschten Folgen droht besonders jetzt nach der unbegreiflichen Zerstörung des kroatischen christlichen Erbes in einem Drittel Kroatiens sowie in Bosnien und der Herzegowina, denn es stehen nun den kroatischen Künstlern die Erneuerung und der Aufbau von Kirchen bevor.

Der Flut der Werke, die weder künstlerische noch theologische Maßstäbe befriedigen werden, kann man nur mit einem gemeinsamen Engagement der Theologen und Künstler Herr werden, und zwar jener die zugleich die Künstlerische Komponente und die Grundlinien der Bildung und des Funktionierens kirchlicher Räume des 2. Vatikanums kennen.

Eine solche Zusammenarbeit wäre keine Neuheit, denn bis ins 20. Jahrhundert war die Mitarbeit der Theologen und Künstler an der Formierung der ikonologischen Programme unvermeidlich. Heute, zuerst nach der Säkularisierung, und danach, durch ein halbes Jahrhundert, der intensiven Ateisierung der gesamten kroatischen Gesellschaft, wird dies mehr als notwendig sein.