

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS  
KLASIKINĖS FILOLOGIJOS KATEDRA

Tomas Riklius

**Vertybių kolizija Federico Borromeo veikaluose „De pictura sacra“ ir „Musaeum“**

Magistro darbas

Darbo vadovas doc. dr. Vytautas Ališauskas

Vilnius, 2018

---

<b>1. Įvadas.....</b>	<b>3</b>
1. 1. Darbo tikslai.....	3
1. 2. Darbo problema.....	3
1. 3. Literatūros apžvalga.....	5
1. 4. Darbo metodika.....	7
<b>2. Manierizmo raida ir manierizmo apraiškos.....</b>	<b>9</b>
2. 1. Manierizmo paradigma ir jos samprata.....	9
2. 1. 1. Istorinė manierizmo raida.....	10
2. 1. 2. Manierizmo meninė ir vertybinė samprata.....	15
2. 1. 2. a. Reikšmių kūrimo principai.....	16
2. 1. 2. b. Meno kūrinio šablonizavimas.....	16
2. 1. 2. c. Manierizmo figūrų ekspresyvumas.....	18
2. 1. 2. d. Manierizmo vertybinė samprata.....	20
2. 2. Manierizmo kolizija su baroko vertybėmis.....	21
2. 2. 1. Manierizmo eskapizmas vs. dvasinė baroko meditacija.....	21
2. 2. 2. Vertybinis lūžis.....	24
2. 2. 3. Šv. Augustino ženklų paradigmos įtaka baroko menui.....	25
<b>3. Potridentinė (barokinė) meno samprata XVI a. antros pusės traktatuose apie meną.....</b>	<b>28</b>
3. 1. Giovanni Andrea Gilio <i>Degli errori</i> .....	28
3. 2. Šv. Karolis Borromeo <i>Instructiones</i> .....	32
3. 3. Gabriele Paleotti <i>Discorso</i> .....	35
3. 4. Antonio Possevino <i>De poesia et pictura</i> .....	41
<b>4. Federico Borromeo kaip kolizinės sampratos reiškėjas.....</b>	<b>45</b>
4. 1. Baroko estetinė samprata pagal Federico Borromeo.....	45
4. 1. 1. Borromeo kalbėjimo stilius ir argumentų struktūra.....	46
4. 1. 1. a. Veikalo sąranga.....	46
4. 1. 1. b. Argumentavimo struktūra pirmojoje <i>De pictura sacra</i> knygoje.....	47
4. 1. 1. c. Argumentavimo struktūra antrojoje <i>De pictura sacra</i> knygoje.....	50
4. 1. 1. d. Argumentavimo struktūra <i>Musaeum</i> .....	52
4. 1. 2. Borromeo estetiškos pažiūros: religinio ir pasaulietinio meno funkcija.....	55
4. 1. 3. Pagrindinė Borromeo estetinė kategorija – darna.....	56
4. 1. 3. a. Filosofinis darnos kontekstas.....	56
4. 1. 3. b. Darnos atsiradimo prielaidos.....	58
4. 1. 3. c. Darnos kriterijai.....	58
4. 1. 3. d. Nusizengimo darnai pasekmės.....	60
4. 1. 3. e. Darnos funkcija Borromeo estetinėje paradigmoje.....	61
4. 1. 4. Borromeo santykis su kitais potridentiniais autoriais ir iš to kylantis autoriaus savitumas.....	61
4. 1. 5. Vertybinės kolizijos atsiskleidimas, kalbant apie Michelangelo kūrybą.....	64
<b>5. Išvados.....</b>	<b>67</b>
<b>6. Naudota literatūra.....</b>	<b>70</b>
6. 1. Šaltiniai.....	70
6. 2. Mokslinė literatūra.....	72
<b>Summary.....</b>	<b>76</b>

## 1. Įvadas

### 1. 1. Darbo tikslai

Šiame magistro darbe analizuojamas Federico Borromeo idėjų, randamų veikaluose *De pictura sacra* ir *Musaeum*, savitumas bei reikšmė potridentiniam baroko menui. Darbu siekiama atskleisti vertybinę koliziją tarp manierizmo ir baroko estetinių paradigmu, aptinkamą Borromeo traktatuose, aptariant ją iš dviejų perspektyvų: a) išgryninant Federico Borromeo meno teoriją, lyginant jo mintis su kitų keturių potridentinių autorių – Giovanni Andrea Gilio, šv. Karolio Borromeo, Gabriele Paleotti ir Antonio Possevino – meninėmis sampratomis; b) išanalizuojant Borromeo vartojamą *decorum* (lot. darnos) sąvoką ir darnai būtinus kriterijus, atsiskleidžiančius per vertybinę koliziją, ypač kalbant apie Michelangelo Buonarroti kūrybos pavyzdžius.

### 1. 2. Darbo problema

Visuotinis Tridento bažnytinis susirinkimas, vykęs 1545–1563 m., padėjo pagrindus ir pagreitino Katalikų Bažnyčios vidinę reformą kaip atsaką į Europoje prasidėjusius protestantų judėjimus. Vienas iš susirinkime aptartų klausimų – tinkamo sakralinio meno sampratą, suformavusi Bažnyčios praktiką<sup>1</sup>. Priimti nutarimai įkvėpė katalikus autorius XVI–XVII a. plačiau aptarti religinių atvaizdų problematiką ir sistemiškai ieškoti atsakymų, kaip turi atrodyti Tridento nutarimus atitinkantys meno kūriniai.

Beveik visi potridentiniai autoriai pirmiausia ėmėsi kritikuoti manierizmo atstovų darbus kaip netinkamus ir klaidinančius tikinčiuosius. Įmantrus manieristinis kūrėjų individualizmas nebetiko su protestantizmu ir protestantišku ikonoklazmu kovojančiai Romos Katalikų bažnyčiai<sup>2</sup>. Estetinės raiškos formos galiausiai ėmė ryškėti kaip dviejų vertybinių paradigmu kolizija: perdėtai individualistinis ir intelektualus manierizmas vs. dvasinis ir į tikinčiųjų bendrumą Bažnyčioje orientuotas barokas.

---

<sup>1</sup> John W. O'Malley, *Trent. What happened at the Council*, Cambridge: Harvard University Press, 2013, 271–275.

<sup>2</sup> Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford: Oxford University Press, 1940, 112–114.

Pirmasis spręsti šį teorinį manierizmo neatitikimo potridentinei Bažnyčiai klausimą ėmėsi Gilio<sup>3</sup> beveik iškart po Tridento susirinkimo – 1564 m. Greitai tinkamo bažnytinio meno klausimą savo veikaluose iškėlė du Tridento susirinkimo dalyviai – kardinolai Milano arkivyskupas šv. Karolis Borromeo<sup>4</sup> ir Bolonijos arkivyskupas Gabriele Paleotti<sup>5</sup>. 1593 m. taip pat pasirodė Antonio Possevino SJ veikalas<sup>6</sup>, kurio viena dalis buvo skirta aptarti poeziją ir dailę.

XVI a. antrojoje pusėje buvo išleista ir daugiau menui ar meno istorijai skirtų traktatų: F. Bocchi<sup>7</sup>, R. Alberti<sup>8</sup>, G. B. Armenini<sup>9</sup>, G. Comanini<sup>10</sup> darbai, tačiau pastarieji buvo skirti aptarti meninei technikai arba aprašė dailės istoriją, neskiriant vietos nagrinėti, kaip turi atrodyti tinkamas bažnytinio meno kūrinys.

Visuose bažnytiniam menui skirtuose traktatuose (Gilio, Borromeo, Paleotti ir Possevino) išryškėja bendri meno atitikimo Bažnyčios tradicijai kriterijai, tačiau šių autorių menui taikomi kriterijai yra funkciniai, dažniausiai kritikuojantys naratyvo perteikimo ir reikšmių konstravimo būdus. Visiškai kitoks šiame kontekste yra Federico Borromeo išleistas veikalas *De pictura sacra*, kuriame autorius ėmėsi ieškoti hipotetinių ir estetinių prielaidų meno kūrinio tinkamumui apibrėžti<sup>11</sup>.

---

<sup>3</sup> Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino: Antonio Gioioso, 1564.

<sup>4</sup> Karolis Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Milano: Pacificus Pontius, 1577.

<sup>5</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna: Arnaldo Forni, 1582.

<sup>6</sup> Antonio Possevino, SJ, *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, Roma: Typographia Apostolica Vaticana, 1593.

<sup>7</sup> Francesco Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele*, Firenze: appresso Giorgio Marescotti, 1584.

<sup>8</sup> Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad istanza della venerabil Compagnia di San Luca et nobil Academia*, Roma: per Francesco Zannetti, 1585.

<sup>9</sup> Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di m. Gio. Battista Armenini da Faenza, libri tre*, Ravenna: appresso Francesco Tebaldini, 1587.

<sup>10</sup> Gregorio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletti, il pittore overo il poeta*, Mantova: per Francesco Osanna, 1591.

<sup>11</sup> Pamela M. Jones, „Introduction“, *Federico Borromeo: Sacred painting. Museum*, Cambridge: Harvard University Press, 2010, ix-xxiv.

Tiek *De pictura sacra*, tiek ir *Musaeum* galime laikyti brandžiais teoriniais traktatais, suformuojančiais ir užtvirtinančiais religinių atvaizdų idealus barokinio meno kontekste ir iš dalies teoretizuojančiais baroko meno estetines kategorijas. Tačiau Federico Borromeo vaidmuo ir santykis su kitais potridentiniais autoriais, Borromeo idėjų įtaka baroko meno teoretizavimui, beveik nėra nagrinėti moksliniame diskurse. Taip pat nėra publikacijų išgryninančių ir atskleidžiančių Borromeo formuojamą *decorum* sąvoką ne tik Lietuvos, bet ir užsienio akademiniame diskurse.

### 1. 3. Literatūros apžvalga

Manierizmas ir baroko menas yra plačiai nagrinėtas menotyrininkų (Max Dvorak, Alessandro Nova, Arnold Hauser, Antonio Pinelli, John Shearman, Charles Burroughs, Erwin Panofsky) bei istorikų (Jacob Burckhardt, Peter Burke, Paolo Prodi), kurių dauguma bus cituojama šiame darbe, tačiau nėra tyrimų nagrinėjančių potridentinius autorius baroko meno formacijos kontekste. Dažniausiai apsiribojama bendromis apybraižomis, pateikiamomis kaip įvadai leidžiamiems tekstų vertimams, ar straipsniais. Paleotti veikalas yra pasirodęs perrašytas į modernią italų<sup>12</sup> kalbą, taip pat angliškai<sup>13</sup>, šv. Karolio Borromeo traktatas buvo išleistas itališkai<sup>14</sup>, taip pat egzistuoja angliškai kaip daktaro disertacija (vertimas ir komentarai)<sup>15</sup>. Vos šiais metais pasirodė angliškai išverstas Gilio traktatas su įvadu ir komentarais<sup>16</sup>.

Daugumos šių autorių veikalai iš menotyrinės ar istorinės perspektyvos, neanalizuojant menui keliamų kriterijų, septintajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje buvo aptarti P. Barocchi<sup>17</sup>, E. Spina Barelli<sup>18</sup>, R. Montano<sup>19</sup> mokslinėse publikacijose. Per pastaruosius keturiasdešimt metų

---

<sup>12</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, edd. S. Della Torre, C. Chenis, Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

<sup>13</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ed. P. Prodi, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

<sup>14</sup> Karolis Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, edd. S. Della Torre, M. Marinelli, Vaticano : Libreria Editrice Vaticana, 2000.

<sup>15</sup> Karolis Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, trans. E.C. Voelker, disertacija, New York: Syracuse University, 1977.

<sup>16</sup> Giovanni Andrea Gilio, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, edd. M. Bury, L. Byatt, C. M. Richardson, Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.

<sup>17</sup> Paola Barocchi, *Trattati d'Arte Del Cinquecento, Fra Manierismo E Controriforma*, Bari: G. Laterza, 1960.

<sup>18</sup> Emma Spina Barelli, *Teorici e scrittori d'arte tra manierismo e barocco*, Milano : Vita E Pensiero, 1966.

<sup>19</sup> Rocco Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli: Quaderni di Delta, 1962.

buvo išleistos keletas studijų, skirtų aptarti šv. Karolio Borromeo kultūrinį kontekstą ir jo veiklą, siejant su veikalu *Instructiones*: S. Benedetti<sup>20</sup> G. Pelliccia<sup>21</sup>, A. H. Muraoka<sup>22</sup>, taip pat R. Sénécal straipsnis<sup>23</sup>.

Kalbant apie Federico Borromeo, veikalai *De pictura sacra* ir *Musaeum* yra beveik visiškai nenagrinėti moksliniame diskurse. Pagrindinė ši autorių nagrinėjanti tyrėja – Pamela M. Jones (Masačusetso universitetas, JAV), šia tema yra išleidusi vieną monografiją<sup>24</sup>, keletą straipsnių<sup>25</sup> ir yra parengusi įvadą bei komentarą dvikalbiam veikalų leidimui anglų-lotynų kalbomis<sup>26</sup>.

Lietuvių kalba nei Federico Borromeo, nei kitų potridentinių autorių darbai bei idėjos taip pat beveik nėra analizuoti. Federico Borromeo *De pictura sacra* pirmoji knyga buvo versta ir komentuota bakalauriniame darbe<sup>27</sup>. Trumpos Paleotti (vertė J. Malinauskas, komentarus parengė V. Ališauskas) ir Federico Borromeo (vertė ir komentarus parengė V. Ališauskas) veikalų ištraukos yra išleistos G. Jankevičiūtės sudarytoje antologijoje „Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų“<sup>28</sup>. Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo, taip pat Tridento nutarimą dėl religinių atvaizdų kalbėdama apie Švč. Trejybės vaizdavimo raidą ir šio atvaizdo genezę aptaria Sigita Maslauskaitė-Mažylienė straipsnyje „Švenčiausiosios

---

<sup>20</sup> Sandro Benedetti, *Fuori dal classicismo: sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del cinquecento*, Roma: Multigrafica, 1984.

<sup>21</sup> Guerrino Pelliccia, *San Carlo Borromeo in Italia*, Brindisi: Edizione Amici della 'A. De Leo', 1986.

<sup>22</sup> Anne H. Muraoka, *The Path of Humility: Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York: Peter Lang, 2015.

<sup>23</sup> Robert Sénécal, „Carlo Borromeo's *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* and its origins in the Rome of his time“, *Papers of the British School at Rome*, Vol. 68, 2000, 217–239.

<sup>24</sup> Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

<sup>25</sup> Pamela M. Jones, „Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600“, *The Art Bulletin*, Vol. 70 (2), 1988, 261–272; Pamela M. Jones, „The Reception of Christian Devotional Art“, *Art Journal*, 57 (1), 1998, 2–4.

<sup>26</sup> Pamela M. Jones, „Introduction“, *Federico Borromeo: Sacred painting. Museum*, ed. et trans. K. S. Rothwell Jr., Cambridge: Harvard University Press, 2010.

<sup>27</sup> Tomas Riklius, *Federico Borromeo: De pictura sacra. Vertimas, komentaras ir įvadas*, bakalauro darbas, vadovas V. Ališauskas, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2015.

<sup>28</sup> Giedrė Jankevičiūtė (ed.), „Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų“, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.

Trejbės atvaizdai: ištakos, ikonografijos bruožai, deformacijos<sup>29</sup>, taip pat – „Švč. Trejbės vaizdavimas. Potridentiniai traktatai apie krikščioniškąjį meną“<sup>30</sup>.

Tridento nutarimą dėl religinių atvaizdų ir potridentinių autorių mintis Fabian Birkowski pamokslo vertimo ir studijos kontekste iš atvaizdų pragmatikos perspektyvos, kuri trumpai referuojant lyginama su Paleotti veikale apibrėžiama atvaizdų paskirtimi, aptaria Tojana Račiūnaitė<sup>31</sup>. Kalbant apie vizualines metaforas to paties pamokslo kontekste, Arūnas Sverdiolas trumpai pristato Borromeo *De pictura sacra* veikale aptariamą simboliškumą ir atvaizdams būdingą reikšmės perkėlimą<sup>32</sup>, o Gabija Surdokaitė analizuoja Tridento nutarimų įtaką sakralinių atvaizdų kūrimui<sup>33</sup>.

#### 1. 4. Darbo metodika

Norint geriau atskleisti aptariamų tekstų tarpusavio sąsajas, šiame darbe bus pasitelkiama tekstų lyginimo prieiga, derinama su hermeneutiniu metodu, kuris bus taikomas analizuojant atskirų autorių mintis ir konceptus.

Darbą sudarys trys dėstymo dalys, kurių pirmoje bus nagrinėjama manierizmo raida ir manierizmo vertybinė kolizija su baroko vertybėmis. Antrojoje dalyje detaliau apžvelgsime keturių XVI a. autorių – Gilio, šv. Karolio Borromeo, Paleotti ir Possevino – veikalus ir jų idėjas, norėdami pamatyti tekstinius taip pat idėjinius ryšius tarp šių keturių mąstytojų ir Federico Borromeo. Paskutiniuoju dalyje apžvelgsime Federico Borromeo traktatus *De pictura sacra* ir *Musaeum*, jų struktūrą, argumentus, sąsajas ir priešpriešas su kitais

<sup>29</sup> Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, „Švenčiausiosios Trejbės atvaizdai: ištakos, ikonografijos bruožai, deformacijos“, *Religija ir kultūra*, 10, 2012, 63–79.

<sup>30</sup> Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, „Švč. Trejbės vaizdavimas. Potridentiniai traktatai apie krikščioniškąjį meną“, *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*, ed. G. Surdokaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, 151–170.

<sup>31</sup> Tojana Račiūnaitė, Arūnas Sverdiolas, „Atvaizdų pragmatika“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. T. Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 140–161.

<sup>32</sup> Arūnas Sverdiolas, „Paveikslas – ne stabas“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. T. Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 82–107.

<sup>33</sup> Gabija Surdokaitė, Arūnas Sverdiolas, „Paveikslų galia“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. T. Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 182–202.

potridentinių traktatų autoriais, taip pat bandysime išsiaiškinti, koks Federico Borromeo savitumas atsiskleidžia jo veikaluose. Šioje dalyje detaliau nagrinėsime *decorum* sąvoką, jos istoriją, kontekstą ir Borromeo keliamas prielaidas darnai meno kūrinuose atsirasti. Paskutiniame trečiosios dėstymo dalies skyriuje, skirtame vertybinės kolizijos atsiskleidimui, kalbant apie Borromeo santykį su Michelangelo kūrybą, išanalizuosime *De pictura sacra* ir *Musaeum* veikalų autoriaus požiūrį į Buonarroti darbus ir pažiūrėsime, kaip vertybinė kolizija atsiskleidžia per kritiką manierizmui.

Šiame darbe, laikantis tradicijos, šventųjų, popiežių ir karalių vardai, taip pat ir Antikos autorių asmenvardžiai, kurie jau turi ilgametę vardų rašymo tradiciją, įtvirtintą Antikinių tikrinių vardų skaitmeninėje duomenų bazėje, sukurtoje Vilniaus universiteto tyrėjų, bus rašomi adaptuotomis lietuviškomis formomis. Visi kiti vardai, įskaitant aptariamų veikalų pavadinimus, istorinių asmenybių ir menininkų vardus, bus pateikiami originalo kalba arba naudojant šaltiniuose įsitvirtinusias lotyniškas vardų formas. Toks pasirinkimas grindžiamas Valstybinės lietuvių kalbos komisijos 2013 m. nutarimo dėl kitų kalbų asmenvardžių rašybos pakeitimu.

Lotyniški ir kitų užsienio kalbų žodžiai ar ištraukos bus rašomi kursyvu, o lietuviški pavadinimai – pagal lietuvių kalbos taisykles, išskiriant juos kabutėmis. Dėl tikslumo darbe aptariamai lotyniški ir itališki potridentiniai meno traktatų pavadinimai nebus verčiami į lietuvių kalbą, bet minimi, naudojant šaltiniuose įsitvirtinusias jų santrumpas. Taip pat verta pabrėžti, kad darbe stengiamasi išsaugoti traktatų pavadinimų ir cituojamų tekstų rašybą bei skyrybą, randamą išnašose nurodomuose leidimuose.

Sakraliniai atvaizdai yra svarbi šio darbo naratyvo dalis, padedanti suprasti tam tikrų idėjų ir konceptų kontekstą, todėl paveikslai ir kiti vizualiniai priedai bus pateikiami kaip romėniškais skaitmenimis sunumeruoti intarpai su meno kūrinių nuotraukomis ir jų aprašais.



## 2. Manierizmo raida ir manierizmo apraiškos

Norint tinkamai suprasti kardinolo Federico Borromeo veikaluose aptariamą deramą katalikų meninės raiškos priemonę, iš pradžių turime apžvelgti, kokios prielaidos galėjo sąlygoti Borromeo mąstyseną. Šioje dalyje paanalizuosime dvi skirtingas vertybines sistemas – manierizmą ir baroką, – apžvelgsime, kaip jos formavosi, kokius bruožus galime laikyti būdingiausius joms abiem ir kokie esminiai vertybiniai pasikeitimai įvyko XV–XVII a., rengiant, o po to įgyvendinant devynioliktojo visuotinio Tridento Katalikų Bažnyčios susirinkimo nuostatas.

### 2. 1. Manierizmo paradigma ir jos samprata

Manierizmo sąvoka ilgą laiką buvo menotyrininkų ir meno filosofų diskusijų objektas. Manierizmas pradėtas laikyti atskira ar pereinamąja tarp renesanso ir baroko meno epocha tik XX a. antrojoje pusėje, kai menotyrininkai ir meno kritikai Craig Hugh Smyth bei John Shearman 1961 m. savo tezes apie tai, kad XVI a. vykusius meninius reiškinius reikėtų atskirti nuo aiškaus ir sistemiško vėlyvojo bei brandaus renesanso<sup>34</sup>, išskėlė XX Tarptautiniame meno istorijos kongrese, vykusiame Niujorke, JAV. J. Shearman tapo ir pačios sąvokos *manierizmas*<sup>35</sup> kūrėju, o 1965 m. Robert Rosenblum, kalbėdamas apie graikų ir romėnų meno įtaką klasicizmui ir bandydamas apibrėžti klasicizmo epochos estetinę raišką, atskyrė manierą ir manierizmą, sudarydamas pagrindą intensyviems ir platiems „naujai atrastos epochos“ tyrimams<sup>36</sup>.

Žymiojoje menotyrininkų konferencijoje Craig H. Smyth daugiausiai dėmesio skyrė manierizmo problematikai ir jo santykiui su klasikinėmis vertybėmis. Pasak jo, manierizmas įvairiais lygiais atmeta skirtingas antikines estetinės raiškos priemones. Taip kuriama nauja meno samprata, kuri yra jau nebe renesansiška, kurioje vyravo perspektyva. Smyth tiesiogiai ar netiesiogiai rėmėsi vėlyvosios antikos sarkofagų reljefais, kuriuose dėl techninių galimybių stygiaus buvo atsisakoma aiškios perspektyvos ir vaizdavimo gelmės<sup>37</sup>. Pasak Smyth,

<sup>34</sup> Antonio Pinelli, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi, 1993, 38.

<sup>35</sup> Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: Princeton University Press, 1967. Tačiau taip pat verta pastebėti, kad žodį „manierizmas“ (it. *manierismo*) pirmąkart dar 1792 m. sukūrė italų archeologas Luigi Lanzi (Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuits Art in Rome, 1565–1610*, Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2003, 23).

<sup>36</sup> Pinelli, *op.cit.*, XXII.

<sup>37</sup> Charles Burroughs, „The Altar and the City: Botticelli's „Mannerism“ and the Reform of Sacred Art“, *Artibus*

manierizmą galime laikyti antiperspektyvišku, todėl vizualiai ir idėjiškai gan priešingu renesansui, bet ne antikinei estetikai.

Visgi negalime teigti, kad manierizmas yra visiškai naujai atsirandantis meninis judėjimas ar tuo labiau reakcingas atsakas vėlyvojo renesanso estetinei sampratai. Veikiau – logiška ir nuosekli renesanso idėjų ir meninės raiškos pasiekimų tąsa<sup>38</sup>, besireiškianti per tam tikrą priešpriešą ar tobulinimą. Todėl norint geriau suprasti patį reiškinių, turime apžvelgti, kokie istoriniai įvykiai ir socialiniai pokyčiai galėjo lemti tokios naujos estetiškos formavimosi ir įsigalėjimą maždaug 1530–1570 m<sup>39</sup> Apeninų pusiasalyje.

### 2. 1. 1. Istorinė manierizmo raida

Manierizmą galime laikyti tam tikros visuotinės idėjų (ir tuo pačiu – religinės) krizės, apėmusios XVI a. Vakarų Europą meniniu atspindžiu<sup>40</sup>. Ši krizė gan ryški tiek politiniame, tiek ekonominiame, tiek ir kultūriniame Senojo žemyno gyvenime, todėl verta apžvelgti, kokie istoriniai įvykiai keitė vertybinį Europos lauką ir netiesiogiai vedė iki Tridento bažnytinio susirinkimo nutarimų, suformavusių teorinį pagrindą baroko atsiradimui.

XV a. pabaigoje ir XVI a. pradžioje dar itin susiskaldžiusios Italijos žemės ir teritoriniai vienetai dėl įvairių priežasčių tapo itin tinkama vieta dviem didžiosioms kaimynėms – Ispanijai ir Prancūzijai – aiškintis galios pusiausvyros santykius<sup>41</sup>. Prancūzijos karūna po Šimtamečio karo nebegalėjo plėsti savo įtakos žemyninėje Europoje, nes iš visų pusių buvo apsupta Ispanijos karūnos ir jos dinastinių ryšių, Habsburgų, žemių (Vokietija ir Nyderlandai).

Prancūzų grėsmė tapo itin akivaizdi 1494 m., kai Karolis VIII Maloningasis įvedė savo kariuomenę į pietines Apeninų pusiasalio žemes<sup>42</sup>. Tada Florenciją valdė jau nebe Lorenzo I

---

*et Historiae*, Vol. 18 (36), 1997, 10.

<sup>38</sup> John Shearman, *Mannerism*, London: Penguin Books, 1990, 49.

<sup>39</sup> Sunku nubrėžti aiškias manierizmo ribas, nes meno istorijoje skiriama daugybė atskirų šio judėjimo etapų, pvz., vėlyvoji maniera, dvaro maniera, kartais manierizmas vadinamas antiklasišku. Taip pat verta pabrėžti, kad manierizmas nebuvo vientisas ar tuo labiau vienintelis meninis judėjimas XVI a., todėl jo pradžia galima laikyti laikotarpį tarp 1520–1540 m., o pabaiga – maždaug Tridento susirinkimo uždarymą ar dešimtmetį po to (Bailey, *op. cit.*, 4–6).

<sup>40</sup> Pinelli, *op. cit.*, 34.

<sup>41</sup> Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York: Alfred A. Knopf, 1951, 97.

<sup>42</sup> Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, New York: A Mentor Book, 1960, 47.

de' Medici, per kurio 23 valdymo metus miestas tapo klestinčiu centru, prekybos ir politikos centru, tačiau jo sūnus Pier di Lorenzo de' Medici (vadinamas Nelaiminguoju), išvytas iš miesto vos po dvejų metų, einant *gran maestro* pareigas. Karo baimė, politiniai neramumai ir silpna Pier de' Medici įtaka politiniam miesto gyvenimui, tikėtina, lėmė tai, kad po Medici išvijimo mieste įsigalėjo respublikinis režimas, vadovaujamas pamokslininko Girolamo Savonarola ir jo šalininkų<sup>43</sup>.

Artėjant 1500 m., pasaulio pabaigos pranašavimai ir pasaulio pabaigą skelbiantys pamokslininkai buvo dažnas Florencijos ir kitų didžiųjų miestų reiškinys. Tam tikra politinė bei ekonominė suirutė įkvėpė Savonarola retoriką, kuri palietė ir meną, per Lorenzo de' Medici valdymo metus sukauptą Florencijoje. Antikos įvaizdžių įkvėptas menas radikaliai Savonarola atrodė pagoniškas ir netinkamas, todėl buvo skatinamas tam tikras meninio vaizdavimo purizmas, įkvėptas religinio entuziazmo ar fanatizmo ir moralizmo. Tokius atvaizdus, kaip teigia dalis menotyrininkų<sup>44</sup>, tam tikru kūrybos laikotarpiu tapė ir Sandro Botticelli.

Panašias į Savonarola propaguotas idėjas taip pat galima pastebėti renesanso filosofo Pico della Mirandola veikaluose, kuriuose kalbėdamas apie skirtumą tarp *latria* ir *dulia*<sup>45</sup>, mąstytojas atmėta šv. Tomo Akviniečio XIII a. perdirbtą aristotelišką atvaizdą ir perteikiamo objekto santykį. Pagal Aristotelio mintį, randamą „Metafizikoje“, viskas, kas juda turi savo priežastį<sup>46</sup>. Šv. Tomas Akviniėtis<sup>47</sup> *Summa Theologiae* šiek tiek perkonstravo ir išplėtė šį teiginį, sakydamas, kad paveikslo ar kitokio atvaizdo garbinimas reiškia ne tik paties objekto, bet ir to, kas jame pavaizduota – Dievo ar dieviškumo – garbinimą.

Panašūs neramumai bei vertybiniai pokyčiai vyko ir kitur Italijos žemėse. Minėtus procesus šiek tiek pagreitino prancūzų karaliaus Karolio VIII kampanija per visą Italiją, prisidengiant kova su Ispanija dėl Neapolio karalystės karūnos<sup>48</sup>. Prancūzų kariuomenė greitai užėmė

---

<sup>43</sup> Burroughs, *op. cit.*, 19.

<sup>44</sup> Burroughs, *ibid.*, 25.

<sup>45</sup> Erika Rummel, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and the Reformation*, Harvard: Harvard University Press, 2013, 119.

<sup>46</sup> Aristot. *Met.* 1070b.

<sup>47</sup> Kalbama apie šv. Tomo Akviniečio penkis Dievo pažinimo principus ir ypač apie pirmąjį judintoją ir pirmąją priežastį (*Summa Theologiae*, I: 2,3).

<sup>48</sup> Burckhardt, *op. cit.*, 70–75.

Neapolį, Milaną ir Florenciją, tačiau iš pietų buvo išstumta ispanų karūnos pajėgų ir iki 1525 m. Prancūzijos ir Ispanijos mūšio lauku tapo Šiaurės Italija. Ispanams galiausiai laimėjus lemiamą Pavijos mūšį, Ispanijos karalius Karolis V perėmė politinę Apeninų pusiasalio kontrolę ir 1527 m., bausdamas popiežių Klemenšą VII, į Romą pasiuntė dvylikos tūkstančių samdinių batalioną. Prie jo pakeliui prisijungė imperinės ispanų armijos daliniai. Šios pajėgos aštuonias dienas siaubė Amžinąjį miestą, nepalikdamos jame beveik nieko: kariai išplėšė bažnyčias ir vienuolynus, žudė kunigus ir vienuolius, Šv. Petro baziliką pavertė arklidėmis, o Vatikaną – kareivinėmis<sup>49</sup>. Kelis amžius kaupti meno dirbiniai ir Bažnyčios pareigūnai, puoselėję humanistinę epochos dvasią, per vos aštuonias dienas buvo beveik visiškai sunaikinti. Be to, popiežius prarado bet kokią politinę bei ekonominę įtaką – jo prelatai bei bankininkai, taip pat Raffaello Sanzio dirbtuvių mokiniai (pagrindiniai meninio Romos gyvenimo dalyviai tuo metu), dar prieš įžengiant ispanų kariuomenei, pasitraukė iš miesto. Popiežius buvo priverstas sudaryti sąjungą su Ispanijos karaliumi Karoliu V, kuris taip pat buvo ir Šventosios Romos imperijos imperatorius. Popiežiaus valstybė tapo Ispanijos sąjungininke, Neapolyje ir Milane įsikūrė Ispanijos pasiuntiniai.

Didieji Italijos miestai per netiesioginę arba kartais ir tiesioginę ispanų įtaką galingiausioms didikų giminėms faktiškai buvo valdomi Ispanijos karūnos, o Roma bent amžiui neteko buvusios politinės ir kultūrinės galios<sup>50</sup>. Visi šie vos kelerių metų įvykiai lėmė socialinę, ekonominę ir politinę Italijos žemių, bet ypač – Popiežiaus valstybės krizę<sup>51</sup>.

Romos dominavimą dar labiau sukrėtė Šventosios Romos imperijos vokiškose žemėse Martino Lutherio įkvėptas reformacijos judėjimas. 1517 m. spalio 31 d. išsiųstame laiške Mainzo vyskupui Albrecht von Brandenburg – *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* – Vitenbergo universiteto teologijos profesorius ir pamokslininkas Lutheris išdėstė savo prieštaravimus dėl indulgencijų pardavinėjimo. Arkivyskupas, manydamas, kad Lutheris tezės prieš indulgencijas tiesiogiai abejoja Popiežiaus autoritetu, gautą laišką – 95 tezes – persiuntė Leonui X<sup>52</sup>. Dėl atstumo laiškas popiežių pasiekė tik 1518 m. pradžioje, o iki to laiko tezės jau buvo spėtos išspausdinti Leipcige, Niurnberge ir Bazelyje<sup>53</sup> bei pasklisti po daugumą vokiškų

<sup>49</sup> Hauser, *op. cit.*, 97.

<sup>50</sup> Burke, *op. cit.*, 368.

<sup>51</sup> Pinelli, *op. cit.*, 47.

<sup>52</sup> Scott H. Hendrix, *Martin Luther. Visionary Reformer*, New Haven; London: Yale University Press, 2015, 59–60.

<sup>53</sup> Hendrix, *ibid.*, 62.

žemių. Nors Leonas X norėjo Lutherio reikalą išspręsti tyliai ir ramiai, vokiečių žemėse tuo metu buvęs Johann Tetzel OP, popiežiaus siųstas pardavinėti indulgencijas, ėmėsi ieškoti sąjungininkų prieš Lutherį. Taip prasidėjo idėjinė įtampa tarp Lutherio ir Romos Katalikų Bažnyčios, o Tetzel, tikriausiai pats to nesitikėdamas, pakurstė politinį konfliktą tarp Saksonijos ir Brandenburgo žemių<sup>54</sup>.

Panašiu metu visoje Europoje įtakingas humanistas Erazmas Roterdamietis taip pat skelbė apie Bažnyčios būtinybę morališkai atsinaujinti ir pergaltoti, kurios krikščioniškos vertybės yra svarbiausios – vidinis dvasingumas ar apeigų ir bažnyčių puošnumas<sup>55</sup>. Tačiau Erazmas, priešingai nei Lutheris, visą gyvenimą išliko Romos Katalikų bažnyčios šalininkas ir pripažino Popiežiaus autoritetą<sup>56</sup>. Gan greit Lutheris pradėjo organizuoti „naują“ bažnyčią – 1523 m. Leisnigas (Saksonija) su Lutherio priežiūra tapo evangelikų bendruomenės pavyzdžiu, tačiau iki Vokietijos valstiečių karo, reformacija buvo gan lokali. Viskas pasikeitė pasibaigus minėtam valstiečių sukilimui 1525 m., kai prie reformacijos prisidėjo vokiškų žemių princai, magistratai, kurie ėmėsi sistemiškai įgyvendinti vyskupijų ir parapijų reformą<sup>57</sup>.

Reformacija, atsiradusi kaip kritika Romos Katalikų Bažnyčios autoritetui ir hierarchijai gan greitai peraugo į kartais radikalų vertimą keistis<sup>58</sup>. Protestantų reformatoriai, šventųjų kultuose įžvelgdami netinkamumą, pradėjo aktyvią kovą su stabais<sup>59</sup>. Tai lietė įvairius vaizduojamojo meno aspektus – bažnyčių įrengimą, puošybą, skulptūras, religinius paveikslus ir pan.

Reformatoriai iš esmės rėmėsi pasikeitusia moraline XVI a. paradigma. Katalikiškas dvasingumas, paveiktas humanistinio judėjimo, buvo orientuotas į tikėjimo individualizmą<sup>60</sup> – vidinį dvasinį potyrį, asmeninę malda, meditaciją maldoje, asmeninę atgailą. Individualaus tikėjimo svarbą išskėlė ir šv. Ignatas Loyola, rašydamas „Dvasines pratybas“, tačiau turime pastebėti esminį idėjinį skirtumą tarp jėzuitiško ir protestantiško individualizmo. Loyola

---

<sup>54</sup> Hendrix, *ibid.*, 64.

<sup>55</sup> Peter Marshall, *1517. Martin Luther and the Invention of the Reformation*, Oxford: Oxford University Press, 2017, 34.

<sup>56</sup> Manfred Hoffmann, „Faith and Piety in Erasmus's Thought“, *Sixteenth Century Journal*, 20 (2), 248.

<sup>57</sup> Hendrix, *op. cit.*, 173–174.

<sup>58</sup> John C. Olin, *Catholic Reform From Cardinal Ximenes to the Council of Trent 1495-1563*, New York: Fordham University Press, 1990, 2.

<sup>59</sup> Philip M. Soergel, *Wondrous in His Saints. Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993, 44.

<sup>60</sup> Soergel, *ibid.*, 11–12.

vidinis dvasingumas turi skatinti individą kartu su broliais ir seserimis Tikėjime suprasti Dievo galybę, o protestantai aukščiau visko iškėlė individo pasirinkimo laisvę ir jo asmeninį santykį su Dievu, atmesdami Bažnyčios autoritetą katechezei.

Apžvelgus šiuos kontekstus negalime manierizmo laikyti vientisa ir simptomine socialinės, politinės ir ekonominės krizės apraiška, bet vertėtų jį suvokti kaip tokios krizės pagreitintą stilistinį pokytį<sup>61</sup>, kuriam didžiulę įtaką padarė vertybių kolizija XVI a. Europoje. Manierizmas reiškėsi labiau ekspresyvistiniais atvaizdais, pirmiausia perteikiančiais tam tikrą idėją, o ne bandančiais atvaizduoti realybę. Pavyzdžiui, vadovaujantis naujomis meno „taisyklėmis“, Michelangelo „Paskutinis teismas“, kuris bus itin svarbus nagrinėjant baroko meno sampratą Federico Borromeo ir kitų potridentinių autorių veikaluose, tampa menu, kuris nebėra pirmiausia „gražus“, nes nesiekia mimetinio panašumo.

Michelangelo konstruojamos vaizdinės reikšmės dar aiškiau pastebimos Vatikane *Cappella Paolina* esančiose šv. Pauliaus atsivertimo ir šv. Petro nukryžiuojimo freskose, tapytose 1542–1549 m. Buonarroti jose gan akivaizdžiai atsisako renesanso perspektyvos principų: komponuoja gan didelius tuščius plotus ir keistai sugrūstus kraštovaizdžio peizažų elementus, kurie nebejungiami optine perspektyva ir todėl nėra nuoseklūs. Visiškai kitaip perteikiama ir erdvės gelmė, kurios, gali atrodyti, išvis nėra. Visa šv. Petro nukryžiuojimo scena rodosi gan plokščia, žmonių figūros, atrodo neturinčios organiško ryšio su kitomis esančiomis greta jų. Jos visos nutapytos, atsisakant portretizmo principų, nesistengiant perteikti individualių asmenybių ar charakterių, jų amžiaus, lyties<sup>62</sup>. Tam tikra prasme aplinka ir žmogus nebetenka renesanse vyravusio ryšio, o žmonių figūros generalizuojamos, tarsi kalbant ne apie konkretų įvykį, tačiau perteikiant tik tam tikrą metaforą su jos atskira semantika.

Galime teigti, kad taip atsiskleidžia tam tikras kūrėjo skepticizmas, kuris lemia naujų saviraiškos ir meninio perteikimo formų ieškojimą<sup>63</sup>. A. Hauser analizuodamas manierizmo ištakas taip pat įžvelgia ir menininko socialinio statuso pasikeitimą XVI a. visuomenėje<sup>64</sup>. Abu

---

<sup>61</sup> Pavyzdžiui, G. A. Bailey mano, kad vidinė Katalikų Bažnyčios krizė, prasidėjus reformacijos judėjimui, ir Romos nusiaubimas 1527 m., prisidėjo prie naujo meninio judėjimo formacijos, tačiau iš meno istorijos perspektyvos manierizmą reikėtų laikyti natūraliu stilistiniu pokyčiu per inovaciją ir progresą (Bailey, *op. cit.*, 3).

<sup>62</sup> Hauser, *op. cit.*, 106.

<sup>63</sup> Burroughs. *op. cit.*, 32.

<sup>64</sup> Hauser, *op. cit.*, 380–381.

## Priedai I

### Priedas 1.

Michelangelo Buonarroti, 1536–1541, „Paskutinis teismas“ (centrinė figūrų grupė su Kristumi)  
[freska], Siksto koplyčia, Vatikanas.



## Priedai II

### Priedas 2.

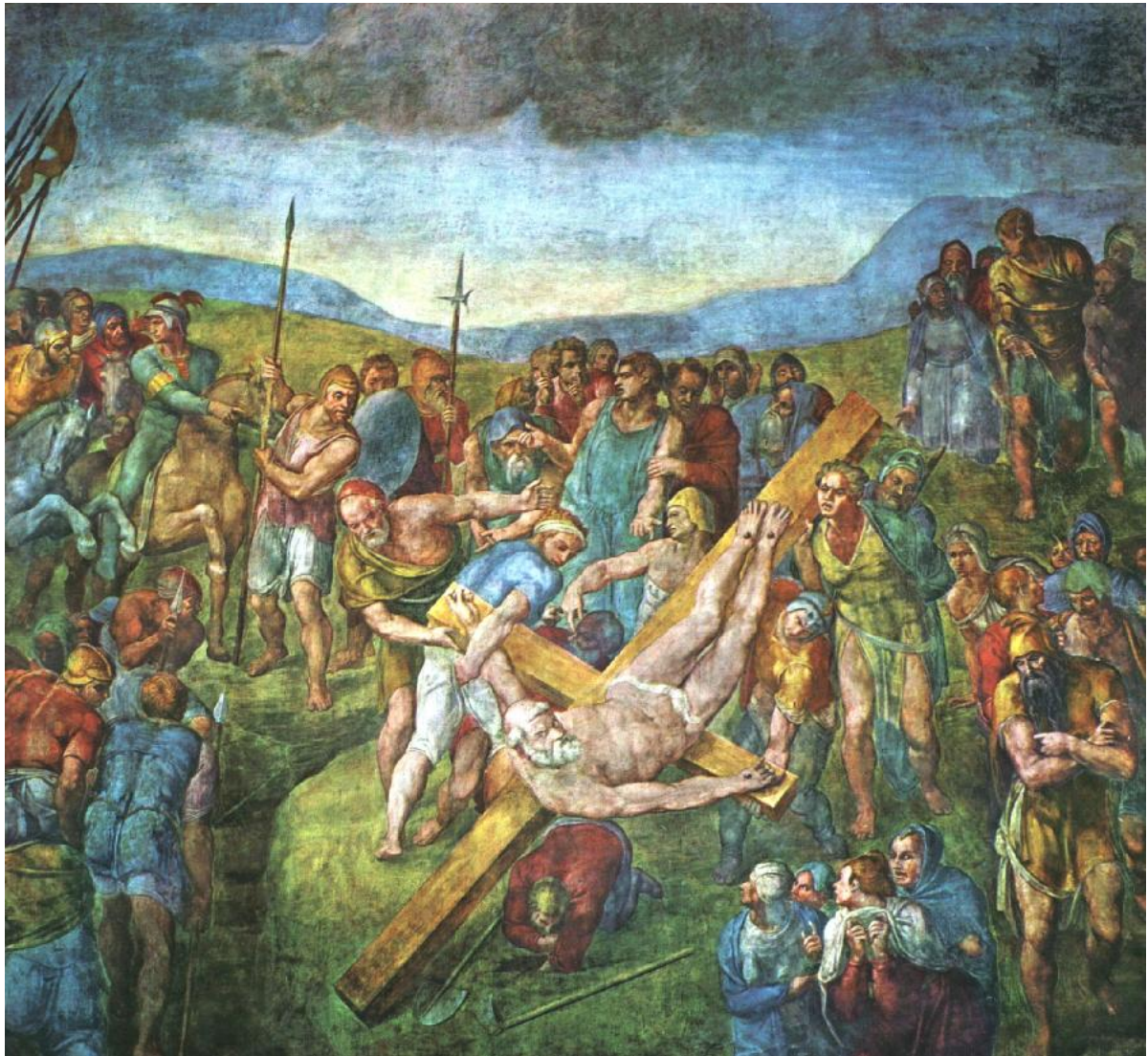
Michelangelo Buonarroti, 1542–1545, „Sauliaus atsivertimas“ [freska], *Capella Paolina*, Vatikanas.





**Priedas 3.**

Michelangelo Buonarroti, 1546–1550, „Šv. Petro nukryžiavimas“ [freska], *Capella Paolina*, Vatikanas.



šie procesai, tikėtina, lėmė naujai besirandančias asmeninio ir nepriklausomo stiliaus (manieros) paieškas, kurioms įtaką padarė XVI a. individualizmas.

Tokiame kontekste pradeda ryškėti klausimas, kaip turėtų būti tinkamai perteikiami šventi siužetai, kurie remiasi ar cituoja Šventąjį Raštą. Tai dar kiek anksčiau pradėjo bandyti Sandro Botticelli, kuris ėmė atsisakyti realios erdvės koncepto, perkeldamas svarbiausias figūras arčiau meno kūrinio stebėtojo, pvz., *Le prove di Mose* arba *Compianto sul Cristo morto con i santi Girolano, Paolo e Pietro*<sup>65</sup>, tačiau nepažeisdamas bendro meno kūrinio realumo, o greičiau pradėdamas istoriškai realistišką vaizdavimą keisti tam tikra reikšmine konvencija<sup>66</sup>.

Manierizmo klestėjimo laikotarpiu įsigali Botticelli eksperimentus ir jo asmeninę manierą primenantis paveikslų tapymo būdas kurti reikšmines konvencijas. Kaip jau minėta, neturėtume manyti, kad manierizmas yra arba tik jam būdingas simptominis bei ekspresyvus socialinės, politinės ar ekonominės krizės atspindys meno kūrinuose. Veikiau šis meninis judėjimas iškėlė naujus reikšmių kūrimo atvaizduose būdus – savotiškus protokolus, – kuriais vadovaujantis pradėjo dirbti manierizmo kūrėjai, per stilių perteikdami savo asmeninę manierą ir tikėjimo individualizmą.

## 2. 1. 2. Manierizmo meninė ir vertybinė samprata

Reikšminių atvaizdų kūrimas ir tam tikrų semantinių konvencijų naudojimas kuriant atvaizdus atspindi dar vieną manierizmo ypatybę – dauguma didžiųjų vėlyvojo renesanso ir / ar manierizmo dailininkų buvo dvaro kūrėjai ir ilgus metus dirbo Vatikanui arba kardinolų bei kilmingų romėnų šeimoms<sup>67</sup>. Manierizmą lėmė arba dalinai paskatino ir XVI a. pirmosios pusės kūrėjų polinkis ieškoti individualaus, kuo išskirtinesnio stiliaus<sup>68</sup>, o tai prisidėjo prie vertybinės manierizmo paradigmos formacijos.

---

<sup>65</sup> *Le prove di Mose* – Botticelli, 1481–1482, „Mozės išbandymai“ [freska], Siksto koplyčia, Roma. *Compianto sul Cristo morto con i santi Girolano, Paolo e Pietro* – Botticelli, 1495, „Kristaus apraudojimas“ [tempera and medžio], Alte Pinakothek, Miunchenas.

<sup>66</sup> Regina Stefaniak, „Replicating mysteries of the passion: Rosso's Dead Christ with Angels“, *Renaissance Quarterly* 45 (4), 1992, 686.

<sup>67</sup> Hauser, *op. cit.*, 79.

<sup>68</sup> Bailey, *op. cit.*, 4.

## Priedai IV

### Priedas 4.

Sandro Botticelli, 1481–1482, „Mozès išbandymai“ [freska], Siksto koplyčia, Vatikanas.



### Priedas 5.

Sandro Botticelli, 1495, „Kristaus apraudojimas“ [tempera and medžio], Alte Pinakothek, Miunchenas.



### 2. 1. 2. a. Reikšmių kūrimo principai

Manierizmo dailininkai pradėjo atsisakyti semantinio keliasluoksniškumo meno kūrinuose: pirmiausia suprantamai perteikti biblinę istoriją ar šventojo gyvenimą tikintiesiems, o tuomet simboliais ir konvencinių kodų sistemomis sudaryti tam tikrą intelektualinio žaidimo pagrindą, ieškantiems gilesnių prasmų<sup>69</sup>. Manierizmą galime laikyti beveik išskirtinai dvaro kultūros išraiška<sup>70</sup>. Verta atkreipti dėmesį į manieristų siekį vaizduoti beveik išimtinai kultūrinius ir išsilavinusių<sup>71</sup> žmonių gyvenimo aspektus, ką galime pastebėti ir jau minėtuose Michelangelo bei Raffaello darbuose Vatikano rūmuose bei Siksto koplyčioje. Taip manierizmas siekia meno kūriniumi aplikuoti tik į tam tikrą visuomenės sluoksnį, nebesiorientuojant į visus tikinčiuosius.

Manierizmas tam tikra prasme pakeičia meno kūrinio skaitymo taisykles. Atvaizdas praranda vientisumą ir prasmė nebegali būti įžvelgta iš tam tikrų simbolių, vietovės detalių ar kitų aiškių siužeto elementų. Meno kūrinys įgauna tam tikra prasme semiotiškai metoniminę figūrų ir erdvės dalių santykiu kuriamą reikšmę; kaip jau galėjome pastebėti Michelangelo freskos, vaizduojančios šv. Petro nukryžiuojimą, atveju. Toks vaizdavimo būdas pateikia ne aliuzijomis užkoduotą naratyvo atvaizdavimą, bet kuria vizualų tekstą<sup>72</sup>, kurio supratimui reikia erudicijos ir daugybės ženklų išmanymo.

### 2. 1. 2. b. Meno kūrinio šablonizavimas

Manieristinis vaizdinis „tekstas“ pirmiausia kuriamas ne tik intertekstualiomis aliuzijomis<sup>73</sup>, bet ir tų pačių „šabloninių“ figūrų kartojimu, per kurias sukuriamas absoliutus atvaizdo semantinis transtekstualumas<sup>74</sup>. Dar įdomesnę reikšmę šiame kontekste įgauna manierizmo

---

<sup>69</sup> Meno funkcija pirmiausia perteikti istoriją nemokantiems skaityti tikintiesiems gaji per visa renesansą dar nuo popiežiaus Grigaliaus Didžiojo laikų (Burke, *op. cit.*, 201).

<sup>70</sup> Pinelli, *op. cit.*, 51.

<sup>71</sup> Siekį vaizduoti kultūrinio gyvenimo reiškinius taip pat atskleidžia ir suklestintis menininkų individualizmas, kuris galiausiai taps maniera (Burke, *op. cit.*, 47).

<sup>72</sup> Burroughs, *op. cit.*, 34; taip pat Pinelli, *op. cit.*, 75.

<sup>73</sup> Pinelli, *op. cit.*, 92.

<sup>74</sup> Transtekstualumą galime suprasti kaip akivaizdų teksto esaties liudijimą, kuris reiškiasi įvairiomis formomis, išplėsdamas intertekstualumo aspektą. Taip meno kūrinys gali būti paratekstualus, nes imituoja ir transformuoja jau esančius atvaizdus, arba metatekstualus, nes sujungia tekstą su komentaru, t. y., pvz., Šventąjį Raštą su atvaizdu kaip kuriamu biblinio siužeto komentaru.

menininkų praktika cituoti save pačius<sup>75</sup>. Nors kitų kūrėjų darbų citavimas ar referavimas ir aliuzijos į paties kūrėjo ankstesnius darbus nėra išskirtinai manierizmui būdinga savybė, aptinkama ir daug anksčiau viduramžių dailėje, tačiau pats reiškinys leidžia daryti tam tikras prielaidas apie manierizmo menininkų intencijas. Tai galime pastebėti ir vieno pirmųjų manierizmo laikų autoriaus Giorgio Vasari veikale *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Jame Vasari teigia, kad senieji meistrai užtrukdavo šešerius metus, tapydami vieną paveikslą, o jo amžininkai (t. y. manieristai) geba nutapyti šešis paveikslus per metus<sup>76</sup>. Vis dėlto remiantis Vasari kritika tam tikriems manierizmo dailininkams, galime matyti, kad pats autorius pasisako tik už šablonų naudojimą skirtinguose kontekstuose. Figūra ir netgi kraštovaizdis gali kartotis, tačiau tik tuo atveju, kai perteikiamas visiškai kitas naratyvas. Priešingu atveju tai būtų tiesiog kartojimas.

Šabloniškumas, kai figūros ir tam tikri elementai naudojami ne vien atvaizdui sukurti, bet keliems naratyvams iškart iš dalies atskleidžia manierizmo kūrėjų požiūrį į detalių ir dekoratyvinių kūrinių elementų svarbą. Šabloninės figūros leidžia kurti sudėtingesnes ir geriau apgalvotas semantines paveikslo konstrukcijas, išpuoštas elegantiškomis detalėmis ir akcentais, tačiau taip pat atskleidžia pragmatinį manieristinės kompozicijos elementą. Centrinės figūras papildant šabloninėmis figūromis, kurios nėra pagrindiniai konstrukciniai naratyvo elementai, gan natūralu, kad šabloninės ir pagrindinės (t. y. specialiai tam kūriniui nutapytos) figūros nebus visiškai harmoningos ir bus sukuriamas standartizuotas arba konvencinis naratyvo fonas<sup>77</sup>.

Manieristinis vaizdavimas atsisako antikinės mimetinės meno kūrinių siekiamybės kuo tobuliau atkartoti tikrovę – pavyzdžiui, manierizmo dailei būdingas ryškių spalvų, kurios kartais atrodo itin nerealistiškos, dominavimas, kurį lengviausia pastebėti Jacopo Pontormo, priklausiusio Florencijos mokyklai, kūryboje. Viename žinomiausių jo manieristinių paveikslų – „Nuėmimo nuo kryžiaus“ – derinamos ryškiai rožinė, oranžinė ir įvairūs skaisčios mėlynos atspalviai. Menininkas žaidžia ne vien spalvomis, tačiau, atrodo, apgalvoja visas detales, sofistikuotus rankų gestus ar mostus, kitus puošybinius elementus ir ypač – figūrų pozas, kurios

<sup>75</sup> Alessandro Nova, „Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in Their Working Practice“, *Master Drawings*, Vol. 30 (1), 1992, 83–108; taip pat Georg Weise, *II Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze: L. S. Olschki, 1971, 39–58.

<sup>76</sup> Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, trans. J. C. Bondanella, P. Bondanella, Oxford: Oxford University Press, 1991, 281.

<sup>77</sup> Nova, *op. cit.*, 92.

tuomet bendrai kuria reikšmes paveikslo „skaitytojui“. Todėl galime teigti šablonizavimas, prisidedantis prie reikšmių kūrimo principų, įgalina atitolimą nuo realistiško vaizdavimo. Manieristiniuose kūriniuose dekoratyvinė funkcija tampa svarbesnė už kompozicinę<sup>78</sup> struktūrą, arba kaip rašė Vasari – *parte per mostrar l'arte*<sup>79</sup>.

### 2. 1. 2. c. Manierizmo figūrų ekspresyvumas

Manierizmo dekoratyvumas taip pat išryškėja figūrų tapybos technikoje. Iš klasikinės skulptūros ateinantį *contrapposto* principą, kuriuo vadovaujantis vaizduojamoms figūroms suteikiamas tam tikras ekspresyvus energingumas, manieristai pradėjo vis labiau perspausti, siekdami išgauti kuo ryškesnį figūrų ekspresyvumą<sup>80</sup>. Manieristinis figūros ir kompozicijos santykis gan primena vėlyvojo helenizmo skulptūrinės grupės, tačiau, jei helenistiniai kūriniai laikėsi mimetinio panašumo principų, manieristiniai atvaizdai kuria aliuziją į netikrumą<sup>81</sup>, per kurį meno kūriniai paverčiami tam tikra konvencine idėja.

Apskritai Antikos paveldas ir antikinių meno idėjų įtaka yra itin svarbi vėlyvojo renesanso ir manierizmo paradigoms. Kaip teigia Peter Burke, nors Antikos paveldas visuomet buvo Italijos kraštovaizdžio dalis, bet būtent renesanso metu Antikos pavyzdys ėmė atitikti tuomečius praktinius poreikius<sup>82</sup>, kai išsilavinę humanistai, ypač Katalikų Bažnyčios vyskupai ir kardinolai, stengėsi idėjiškai suderinti dvi skirtingas vertybines paradigmas – Antiką ir krikščionybę<sup>83</sup>. Kaip ir kai kurie Bažnyčios Tėvai – pavyzdžiui, šv. Augustinas, kurio idėjos bus svarbios tridentinei meno sampratai ir baroko meno formacijai. Klasikinio meno modelio paradigma savotiškai taip pat leido manierizmo kūrėjams per konceptualizuojamą atvaizdų semantiką pasiekti naujas išraiškos formas, kurios dabar jau *reikštų* grožį, bet nebūtų mimetinis grožio atspindys.

Panašias idėjas ir stiprų ryšį su helenistiniu ekspresyvumu, tačiau priešišką antikiniam idealui figūrų vaizdavimą 1584 m. savo veikale *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*

<sup>78</sup> Shearman, *op. cit.*, 53.

<sup>79</sup> It. iš dalies – parodyti [patį] meną, (*aut. vertimas*) iš Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari: Il resto delle vite degli artefici, l'appendice alle note delle medesime, l'indice generale e le opere minori dello stesso autore*, Harvard: D. Passigli e socj, 1838, 1329.

<sup>80</sup> Shearman, *op. cit.*, 83.

<sup>81</sup> Pinelli, *op. cit.*, 118.

<sup>82</sup> Peter Burke, *Renesansas*, Vilnius: Pradai, 1992, 33.

<sup>83</sup> Burke, *ibid.*, 51.

**Priedas 6.**

Jacopo Pontormo, 1525–1528, „Nuēmimas nuo kryžiaus“ [aliejus and medžio], Šv. Felicitos bažnyčia, Florencija.



aptaria italas Gian Paolo Lomazzo, teigdamas, kad kiekviena figūra atrodo graži ir išraiškinga, kai yra vaizduojama judėjime (*furia della figura*), o perteikti tokį šėlą galima pasitelkiant į pagalbą liepsnos liežuvio formą, kuri yra pati judriausia. Pasak Lomazzo, jei figūra bus vaizduojama būtent tokia forma, ji bus be galo graži<sup>84</sup>. Kalbėdamas apie dailės kūrinius Lomazzo šią figūrą pradeda vadinti nebe primenančia liepsną, tačiau – besirangančią gyvatę (it. *forma serpentinata*)<sup>85</sup>, kuri atrodo tarsi raidė S. Šioji vaizdavimo taisyklė, pasak Lomazzo, turėtų būti taikoma ne tik figūrai, bet ir atskiroms jos dalims. Taigi Lomazzo kalba ne tik apie figūrų, tačiau ir visų meno kūrinio detalių formos iškraipymą, stengiantis sukurti kuo didesnį judėjimo įspūdį, kuris tuo pačiu kuria ir nerealumą, vedantį į atvaizdo kaip tam tikro ženklo, o ne tikrovės atspindžio supratimą. Visų paveikslo detalių „judėjimas“ kuria sudėtingumo, kompleksiško ir skirtingumo įspūdį, kurio ir siekia menininkas, bandydamas perteikti savo manierą<sup>86</sup>.

Atskirdamas modernų vaizdavimą (t. y. manierizmą) nuo viduramžių stiliaus, kur figūros tiesiog vaizduojamos ramiai stovinčios ir todėl joms trūksta bet kokios išraiškos, panašiai pasisako ir Vasari<sup>87</sup>. Tai parodo atotrūkį nuo ankstyvojo ir brandaus renesanso grožio

---

<sup>84</sup> „Ir šioje taisyklėje glūdi visa tapybos paslaptis, kadangi didžiausia gracija ir lengvumas, kokį gali turėti figūra, atsiskleidžia, kai atrodo, kad ji juda, – tai ką dailininkai vadina figūros šėlu. Ir perteikiant šį judėjimą jokia kita forma nepritinka kaip ugnies liežuvio, kuris, sekant tuo, ką sako Aristotelis ir visi kiti filosofai, yra judriausias elementas. Tad ir ugnies liežuvio forma yra judriausia iš visų“ (čia ir toliau, jei nenurodyta kitaip, pateikiami autoriaus vertimai) (it. *et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. Imperoche la maggior gratia e leggiadria che possa havere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. E per rappresentare questo moto non vi è forma più accomodata, che quella de la fiamma del foco, laquale, secondo che dicono Aristotele e tutti i Filosofi, è elemento più attivo di tutti, e la forma de la sua fiamma è più atta al moto di tutte*) (Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio (stampatore Regio), 1584, 23).

<sup>85</sup> „Niekomet nepasiseks perteikti gracijos, jei [kūnai] neturės šios gyvatiškos formos, kurią taip vadindavo Mikelandželas“ (it. *ilquale non riuscirà mai gratioso se non haverà questa forma serpentinata, come soleva chiamarla Michel'Angelo*) (Lomazzo, *ibid.*, 296). Apie *figura serpentinata* konceptą manierizmo mene taip pat žr. Pinelli, *op. cit.*, 125–129.

<sup>86</sup> Shearman, *op. cit.*, 85.

<sup>87</sup> Vasari, *The Lives of the Artists*, 52; taip pat *ibid.*, 664–666.



sampratos<sup>88</sup>, pagal kurią atvaizdas turėjo atitikti perspektyvos, proporcijos ir anatomijos reikalavimus<sup>89</sup> – t. y. mimetiškai būti kuo tikslesnis tikrovės atspindys.

1548 m. kito italų dailininko ir mąstytojo Paolo Pino išleistame veikle *Dialogo di pittvra di messer Paolo Pino: nvovamente dato in lvce*<sup>90</sup> netgi teigiama, kad geras dailininkas kiekviename savo darbe turi įterpti bent vieną kuo labiau iškraipytą, sudėtingą ir dviprasmišką figūrą, jei tik nori būti laikomas puikiu tų, kurie įžvelgia gilesnes meno prasmes. Pino daile laikė tam tikra poezijos forma, kadangi sukuriama kažkas, ko nėra. Tačiau iš esmės Pino žodžiuose galime įžvelgti jau aptartą manierizmo principą atvaizdui suteikti konvencines semantines reikšmes, kurios randasi kopijuojant ar cituojant kitų kūrėjų darbus arba save pačius; kaip tai daro poetai.

Matome, kad ekspresyvi figūros forma ir kitų atvaizdo elementų sudėtingumas papildo manieristinę reikšminę sistemą ir paveikslo „skaitytoju“ implikuoja tam tikrą vertybinę sistemą ar skaitymo būdą.

## 2. 1. 2. d. Manierizmo vertybinė samprata

Apžvelgiant esminius manierizmo kūrėjų principus, galime išskirti a) erdvės perspektyvos ir kompozicinės proporcijos laužymą, leidžiantį kurti naujas semantines reikšmes; b) figūrų denatūralizavimą, paverčiantį figūrų ekspresyvumą tam tikru nauju vertybių ir paties atvaizdo skaitymo būdo įrankiu; c) figūrų šablonizavimą ir kolorito paveiksluose pakeitimą, kurie kuria nerealumo įspūdį, turintį pademonstruoti dailininko išmanymą – jo maniera, per kurią taip pat kuriama nauja semantinė paveikslo leksika. Visi šie manierizmo aspektai atitolina jį nuo

<sup>88</sup> Irving L. Zupnick, „The „Aesthetics“ of the Early Mannerists“, *The Art Bulletin*, Vol. 35 (4), 1953, 302–306.

<sup>89</sup> Tokia mintis ypač ryški Leonardo da Vinci darbuose ir išlikusiuose jo užrašuose. Apie anatomijos, proporcijos ir perspektyvos išmanymą da Vinci kalba, teigdamas, kad žmogaus sielą pažįstame tik per galūnių išvaizdą ir judesį (Leonardo da Vinci, *Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. I. A. Richter, Oxford: Oxford University Press, 1952, 175), t. y. meno kūrinys emocinė ar psichologinė naratyvo mintis išreiškiama per figūras ir jų išvaizdą bei elgesį.

<sup>90</sup> „Ir visuose jūsų darbuose galima aptikti bent vieną visiškai išdarytą, mįslingą ir sudėtingą figūrą, kadangi per ją suprantantys meno puikumą gali pastebėti [kūrėjo] gebėjimą. Todėl ir tapyba yra beveik kaip poezija, išrandanti tai, ko nėra“ (it. *et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte. E perché la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è*) (Paolo Pino, *Dialogo di pittvra di messer Paolo Pino: nvovamente dato in lvce*, Venezia: P. Gherardo, 1548, 115).

ganėtinai sekuliaraus renesanso meno<sup>91</sup>, kuriame reikšmės kuriamos ne per natūralu-nenatūralu semantinę priešpriešą, tačiau perspektyvos pagalba atribojant figūras ir objektus.

Perspektyvos ir proporcijos laužymas manierizmo menininkui leidžia perteikti sudėtingai užkoduotą Dievo bei šventųjų didingumą. Jau ne kartą minėtose Vatikano rūmų ir Siksto koplyčios freskose, galima pastebėti, kad pranašai, apaštalai, kankiniai ir šventieji dėl figūrų ekspresyvumo atrodo laisvi, galingi ir pakylėti. Jų grožis gali būti nebe pamatomas, bet suprantamas išanalizavus meninio vaizdavimo principus. „Paskutiniojo teismo“ freskos atveju regime Kristų ir daugumą šventųjų beveik visiškai nuogus, nes kūnas dėl manieristinio ekspresyvumo tampa sielos didingumo ir šventumo reprezentacija. Jei vaizduojamos figūros vilki drabužius, tuomet šie atrodo itin sunkūs, gausiai klostuoti, vizualiai išdidinant figūros proporcijas ir taip kuriant to paties didingumo įspūdį reginčiajam.

## **2. 2. Manierizmo kolizija su baroko vertybėmis**

Aptartas manierizmo kūrėjų intelektualinis žaidimas reikšmėmis, nors ir neprieštaravo Katalikų Bažnyčiai bei stengėsi „moderniomis“ priemonėmis perteikti dievobaimingumą ir šventųjų didingumą, tačiau buvo tik labai siaurai meno gerbėjų grupei suprantamas reiškinys. XVI a. pabaigoje, kai manierizmą jau beveik galutinai nurungė Tridento nutarimų paveikto baroko idėjos<sup>92</sup>. Tačiau ekspresionistiškai emocionalų vaizdavimą, perteikiantį pamaldumą ir tikėjimą, būdingą baroko menui, galime įžvelgti ir ankstesniuose manierizmo kūriniuose. Vis dėlto juose šių reikšmių kūrimas vyksta visiškai kitomis priemonėmis – ne tiesioginiu emocijos vaizdavimu, būdingu barokui, bet per konvencines semantines reikšmes, atsirandančias iš natūralu-nenatūralu priešpriešos.

### **2. 2. 1. Manierizmo eskapizmas vs. dvasinė baroko meditacija**

Manierizmą, nors jis perteikia panašias vertybes, galime laikyti savotiška opozicija dvasinei ir jausminei XVI a. būsenai<sup>93</sup>, kurią barokas perteikia spontaniško jausmo vaizdavimu, suprantamu visiems meno kūrinių regintiesiems. Baroko menininkai laisvai interpretuoja klasikinius vaizdavimo principus juos pritaikydami savo kūryboje, tačiau grįžta prie jų ir taip

---

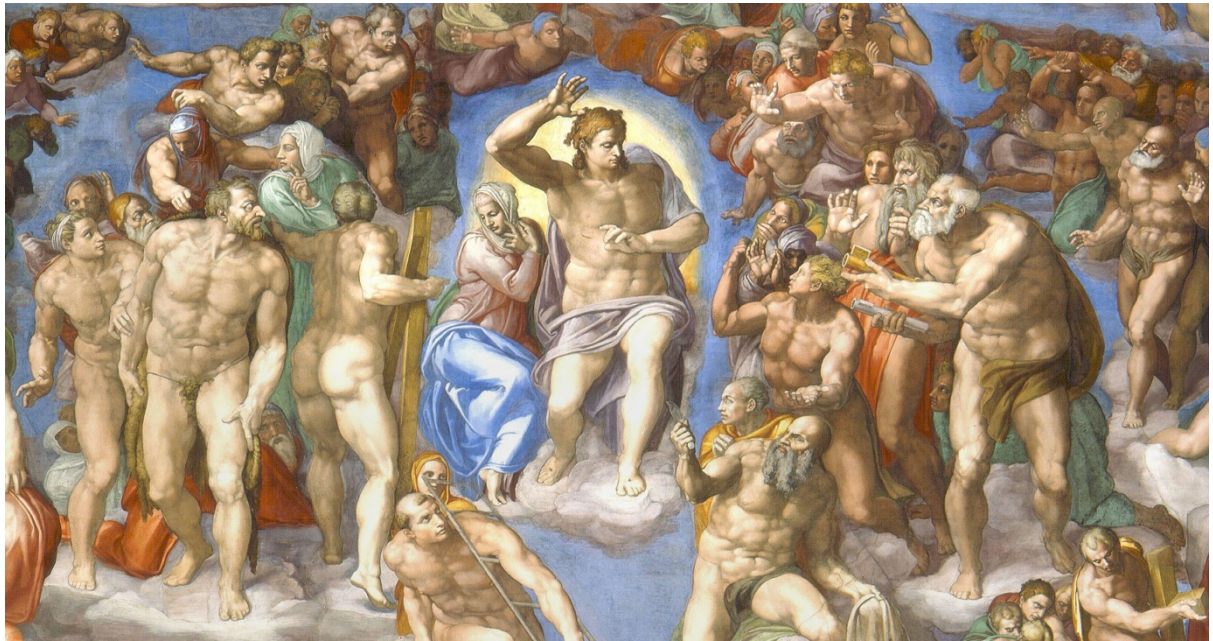
<sup>91</sup> Hauser, *op. cit.*, 84.

<sup>92</sup> Pinelli, *op. cit.*, 167.

<sup>93</sup> Pinelli, *op. cit.*, 167–170; taip pat Hauser, *op. cit.*, 94.

**Priedas 7.**

Freskos detalēs. Michelangelo Buonarroti, 1536–1541, „Paskutinis teismas“ [freska], Siksto koplyčia, Vatikanas.



pat vėl stilistiškai ir emociškai atsigręžia į natūralizmą<sup>94</sup> – t. y. gamtą, kuri teikia dvasinio peno, bet ne į gamtą kaip eskapistinį reiškinį (taip gamtą suprato ir vaizdavo manierizmo kūrėjai).

Baroko menas įsigalėjo potridentinėje sistemoje, nes jis reiškėsi kaip emocionalizmas, suprantamas kiekvienam tikinčiajam, priešingai nei gan ekskliuzyvus manierizmas, kurį galime laikyti dvaro kultūros apraiška XVI a. Italijoje. Baroko pozicijas sustiprino ne tik Tridento bažnytinio susirinkimo nutarimai, ypač *Doctrina de Invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum, et sacris Imaginibus*<sup>95</sup>, kuriame smerkiamas nuogumo vaizdavimas, nukrypimai nuo Biblinių tekstų interpretavimo ir ypač pagoniškų kontekstų vaizdavimas<sup>96</sup>, bet ir jėzuitų ordino veikla. Jėzaus Draugijos įkūrėjas šv. Ignotas Loyola manė, jog regėjimas yra vienas pagrindinių veiksnių, padedančių tikinčiajam suartėti su Dievu<sup>97</sup>. Loyola dvasinės pratybos turėjo padėti tikinčiajam atminties ir vaizdinių dėka atgaivinti bei sustiprinti religinį tikėjimą<sup>98</sup>, kurių galutinis tikslas – *contemplatio ad amorem*, padedantis pasiekti nesavanaudiškos meilės, nukreiptos į Dievą, būseną<sup>99</sup>.

Buvęs kariškis ir pasaulietis Loyola kuria optimistinę ir į individą nukreiptą dvasinę doktriną, kurios pagrindiniai teiginiai veda prie pasaulio, žmogaus ir Dievo gerumo įrodymo bei pripažinimo<sup>100</sup>. Taigi Loyola atsisako pesimistiško eskapistinio požiūrio, nes mano, kad viskas, kas yra žemėje yra Dievo sukurta vardan žmogaus, taip išreiškiant Dievo gerumą<sup>101</sup>.

Gamta Loyola „Dvasinėse pratybose“ tampa vieta, į kurią išmokęs atpažinti paguodą (lot. *consolatio*) ir vienatvę (lot. *desolatio*)<sup>102</sup> tikintysis perkelia šias sąvokas, bandydamas visur aplink save atpažinti Dievo esaties elementus. Regėjimas (vidinis dvasios ir fizinis tikinčiojo)

<sup>94</sup> Erwin Panofsky, „What is Baroque?“, *Three essays on style*, Cambridge, MA: MIT Press, 1997, 36.

<sup>95</sup> Lot. „Nutarimas dėl sakralinių atvaizdų ir šventųjų meldimo, garbinimo bei relikvijų“.

<sup>96</sup> James Waterworth, *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, London: Dolman, 1848, 232–289.

<sup>97</sup> John W. O'Malley, *The First Jesuits*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, 37–50.

<sup>98</sup> Robert E. McNally, „The Council of Trent, the Spiritual Exercises and the Catholic Reform“, *Church History*, Vol. 34 (1), 1965, 37.

<sup>99</sup> McNally, *ibid.*, 39.

<sup>100</sup> McNally, *ibid.*, 40.

<sup>101</sup> Loyola, *Exer.* 23.

<sup>102</sup> Antonio T. De Nicolas, *Ignatius De Loyola. Powers of Imagining: A Philosophical Hermeneutic of Imagining Through the Collected Works of Ignatius De Loyola with a Translation of These Works*, New York: State University of New York Press, 1986, XIII.

tampa esminiu įrankiu pamatyti ir priimti Dievo valią per vaizduotėje kuriamus atvaizdus, o vėliau – realiame pasaulyje reginti Dievo valios apraiškas<sup>103</sup>. Taip tikintysis įgyja gebėjimą gamtoje bendrąją prasmę matyti ir atskirti Dievo jam rodomus ženklus nuo visų kitų, nes vienatvėje esanti dvasia suartėja su Dievu ir pradeda atpažinti Dievo jai teikiamą malonę bei dovanas<sup>104</sup>.

Loyola kiekvieną tikintįjį, nusprendusį sekti jo „Dvasinėmis pratybomis“, palieka nepriklausomą ir turintį kliautis savo paties gebėjimais įsivaizduoti ar regėti<sup>105</sup>, tarsi plikame lauke, kur tikintysis turi pats atgaivinti savo sielos atmintį ir vaizduotę<sup>106</sup>. Tarkime, jei rekolekcijų tikslas yra Jėzus Kristus ir jo žemiškas gyvenimas, tikintysis, pasak Loyola, privalo pirmiausia pamatyti vietą<sup>107</sup>. Vėliau tikintysis yra raginamas pamatyti smulkiausias tos vietos detales: kelią, jo ilgį, plotį; olą, jos dydį, aukštį, kaip ji atrodo viduje<sup>108</sup>, taip pat – kaimą ar pilį<sup>109</sup>. Taigi matome, kad Loyola dvasinių pratybų sistemoje itin svarbu regėti detalius vaizdinius, kurie vėliau galėtų būti atpažįstami realybėje. Dar daugiau, Loyola sistemoje dvasines pratybas pradėję tikintieji savo vaizduotės dariniams turi perleisti visus kūniškus pojūčius, kad vaizduotės kūrinys tikrai įgautų prasmę<sup>110</sup>. Jei įsivaizduojama Kristaus kančia, tikintysis turėtų prašyti Dievo suteikti jam kančios, skausmo ir ašarų, kad pats galėtų pajusti Jėzaus kančias<sup>111</sup>.

Pritaikant šią „Dvasinių pratybų“ metodiką potridentiniame meno kontekste, galime teigti, kad bibliinius siužetus ir šventuosius vaizduojantis menas turi kuo tiksliau perteikti tai, kas jaučiama vaizduojamojo, kad jį regintysis galėtų maldoje pažadinti savo vaizduotę, prisiminti, perimti meno kūrinio emociją ir ją išgyvendamas bei atpažindamas Dievo siunčiamus ženklus galėtų artėti prie Dievo pažinimo savyje.

---

<sup>103</sup> De Nicolas, *ibid.*, 28.

<sup>104</sup> Loyola, *Exer.* 21.

<sup>105</sup> Loyola, *Exer.* 18.

<sup>106</sup> De Nicolas, *op. cit.*, 41.

<sup>107</sup> Loyola, *Exer.* 47.

<sup>108</sup> Loyola, *Exer.* 112.

<sup>109</sup> Loyola, *Exer.* 91.

<sup>110</sup> De Nicolas, *op. cit.*, 42.

<sup>111</sup> Loyola, *Exer.* 48.

### 2. 2. 2. Vertybinis lūžis

Jėzuitų ir Bažnyčios propaguojamas menas pirmiausia siekia būti maksimaliai inkliuzyvus – paveikiantis kiekvieną tikintįjį ir sustiprinantis tikėjimą, – tad emocionalizmas tampa tinkamiausiu tam įrankiu<sup>112</sup>. Be to, baroko menininkai imasi vėl siekti tobulos harmonijos, būdingos helenistiniam menui, kur ekspresyvumas ir detalių gausa sujungiami į vientisą semantinę reikšmę, priešingai nei manierizmo darbuose, kur reikšmės randasi iš atskirų detalių disharmonijos. Toks antikinio *decorum*<sup>113</sup> nepaisymas paveiksluose, atsirandantis dėl perspektyvos, proporcijų ir figūrų iškraipymų, taip pat nebeatitinka baroko idealizmo ir tuo labiau – potridentinės Bažnyčios idealų<sup>114</sup>. Pavyzdžiui, dar ikitridentinis vokiečių filosofas Mikalojus Kuzietis (Nicolaus Cusanus; jo mintys rodo Bažnyčios judėjimą link visuotinės reformos, kokia ir yra įvykdoma Tridento susirinkime) savo raštuose apie Bažnyčią ir jos reformą iškelia mintį, kad visi žmonės gali pasiekti savo troškimų tikslą – palaimintąją būtį (t. y. amžinąjį gyvenimą ir susitaikymą su Dievu), stengdamiesi, kad jų protas būtų tobulas<sup>115</sup>. Tobulumą Kuziečio sistemoje lemia tam tikrų nereikalingų dirgiklių atmetimas – meno atveju tai būtų toks vaizdavimo būdas, kokį pateikė manieristai – nerealistiškas, iškraipantis darną ir harmoniją bei reikalaujantis ne tiesioginio, tačiau įdėmaus ir tekstinio atvaizdo skaitymo.

Potridentinis menas turi atitikti bendrąjį Bažnyčios mokymą ir nevaizduoti nieko, kas nėra rašoma Šventajame Rašte ar atsiranda iš apokrifinių tekstų – menininkams draudžiamas bet koks individualus bibliinių siužetų interpretavimas. Tam pasitarnauja dvasiniai prižiūrėtojai<sup>116</sup> – vyskupijų vikarai, vyskupai, arkivyskupai ar kiti dvasininkai, – kurie rūpinasi, kad

---

<sup>112</sup> Shearman, *op. cit.*, 146.

<sup>113</sup> Lot. *darna*, sąvoka, kurios aiškinti imasi dauguma potridentinių autorių, tarp jų ir Federico Borromeo. Plačiau apie šią sąvoką ir tokį lietuvišką jos vertimą kalbėsime, aptariant Federico Borromeo veikalus.

<sup>114</sup> Richard Viladesau, *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 226.

<sup>115</sup> Lot. *omnes igitur homines, qui natura scire desiderant, potuerunt bene conicere, quod magisterium creationis est immortalis ars et sapientia et lux, illuminans et intellectum ad perfectum adducens, beatum et felicem faciens, qui finis desiderii* (Nicolaus Cusanus, *Writings on Church and Reform*, trans. Thomas M. Izbicki, Cambridge: The I Tatti Renaissance Library, 2008, 552).

<sup>116</sup> Lot. *haec ut fidelius obseruentur, statuit sancta Synodus, nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere, vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo approbata fuerit* (*Canones et decreta Sacrosancti oecumenici [et] generalis concilii Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pontificibus Max.*, Lipsiae: ex officina Bernhardi Tauchnitz, 1887, 204)

menininkai nesavivaliautų<sup>117</sup>, kurdami sakralinius atvaizdus. Kontreformacijos menas pirmiausia turėjo kovoti su erezijomis<sup>118</sup> (t. y. ir su protestantizmu), o tam reikėjo, kad menas atitiktų ir vadovautųsi visais Tridento susirinkimo nutarimais ir dėl to būtų subtilus, realistiškas ir darnus – paveikus kiekvienam jį reginčiajam.

### 2. 2. 3. Šv. Augustino ženklų paradigmos įtaka baroko menui

Baroko idėjinė paradigma taip pat, atrodo, remiasi vėlyvosios Antikos filosofu ir Bažnyčios Mokytoju šv. Augustinu, kurio idėjas vienaip ar kitaip patvirtina Tridento susirinkimo dekretai. Augustiniškos sistemos bruožų taip pat galime išvelgti ir Loyola „Dvasinėse pratybos“ – pavyzdžiui, veikale *De trinitate* šv. Augustinas kalba apie tai, kad Dievo atvaizdas gali būti randamas nemirtingoje racionalioje sielos dalyje<sup>119</sup>. Kitaip tariant, meditacijų ir rekolekcijų pagalba žmogus gali suartėti su Dievu savo racionalios Sielos – proto – pagalba, nes Siela yra duota Dievo ir todėl yra dieviška. Panašiai kaip Loyola „Dvasinėse pratybose“ Dievo malonė gali būti pradedama regėti, medituojant vienatvėje ir pasitelkiant proto galią prisiminti ir įsivaizduoti.

Baroko vertybių paradigmai itin svarbi tampa Augustino egzegzės ir ženklų paradigma. Šv. Augustinui atrodo, kad esminiu Šventojo Rašto aiškinimo įrankiu turi tapti krikščioniška meilė ir nuolankumas – *caritas*<sup>120</sup>, todėl jis labiau pasitiki tiesiogine egzegze<sup>121</sup>, o ne alegorinėmis

<sup>117</sup> Hauser, *op. cit.*, 111–112.

<sup>118</sup> Viladesau, *op. cit.*, 194; taip pat Pinelli, *op. cit.*, 166–167 ir Hauser, *op. cit.*, 114.

<sup>119</sup> „Tačiau taip bus ne visada ir tikrai nebus, kuomet šis klaidžiojimas, kai esame toli svetur nuo Viešpaties, pasibaigs ir turime keliauti vedami tikėjimo, kol pasieksime tokį regėjimą, kai matysime veidas į veidą taip kaip dabar nematantys manome regį, tačiau kadangi tikime, užsitarnausime matyti ir džiūgausime per tikėjimą praregėję“ (lot. *Non enim semper hoc erit, quod utique non erit quando ista peregrinatione finita qua peregrinamur a domino ut per fidem ambulare necesse sit species illa succedet per quam uidebimus facie ad faciem, sicut modo non uidentes, tamen quia credimus, uidere merebimur atque ad speciem nos per fidem perductos esse gaudebimus*) (Augustinas, *De Trinitate*, XIV.4).

<sup>120</sup> Thomas Williams, „Biblical interpretation“, *The Cambridge Companion to Augustine*, 2006, 67. Augustinas veikale *De doctrina christiana* rašo „<...> supratęs Šventąjį Raštą arba jo dalį taip, kad jo supratimas neugdo šios dvilypės Dievo ir artimo meilės, nieko dar nesuprato“ (*De doct. christ.* 1.36.40; čia ir toliau bus naudojami dr. D. Alekno *De doctrina christiana* ir dr. O. Daukšienės *De magistro* tekstų vertimai).

<sup>121</sup> Tiesioginė egzegzė šv. Augustinui atrodo priimtinesnė, nes „žmonių giminė linkusi apie nuodėmes spręsti ne pagal paties geidulio galias, o bet savo įpročius, dažnai atsitinka, kad kai kurie žmonės mano esant tik tai peiktina, ką yra pratę peikti ir smerkti jo krašto ir meto žmonės, ir tik tai girtina ir šlovintina, ką leidžia jo amžininkų įprotis“ (*De doct. christ.* 3.10.15).

Šventojo Rašto prasmėmis<sup>122</sup>, kadangi tai leidžia siekti meilės Dievui, kuri ir yra esminis supratimo tikslas<sup>123</sup>. Be to, ne tik Šventojo Rašto, bet ir aplinkos bei atvaizdų supratimas gali vesti prie meilės Dievui ir Dievo pažinimo<sup>124</sup>. Iš esmės pirmoji šv. Augustino *De doctrina christiana* knyga kalba apie daiktus ir reiškinius – kurie iš jų turėtų teikti tiesioginę naudą, o kurie – naudojami tam, kad pasiektume tą naudą, – t. y. Dievo meilę.

Antroje ir trečioje *De doctrina christiana* veikalo knygoje šv. Augustinas, nagrinėdamas nežinomus (II knyga) ir daugiaprasmius (III knyga) ženklus (lot. *signa*), iškelia konceptą, jog ženklai egzistuoja dėl daiktų (lot. *res*) ir reiškinių, bet jokių būdu ne atvirkščiai<sup>125</sup>, todėl, norint suprasti bet kokią ženklą, pirmiausia reikia rasti daikto ar reiškinio prigimtį bei pradžių ir tik tuomet tikintysis galės pamatyti, koks ženklas nurodo į atitinkamus daiktus ar reiškinius. Tam itin svarbi kalbos logika, atsirandanti iš ženklų ir reikšmių, kai kiekvienas žodis turi savo reikšmę, o reikšmė yra susieta su žodžiu, taigi žodis perteikia daiktą arba reiškinį, o daiktas įgauna reikšmę arba prasmę<sup>126</sup>.

Matome, kad kalba atlieka ženklinimo funkciją<sup>127</sup> – „žodžiai gali ženklinti ir kiekvienas žodis

---

<sup>122</sup> Williams, *op. cit.*, 62.

<sup>123</sup> „Meile vadinu sielos judesį džiaugtis Dievu dėl jo paties ir savimi bei artimu dėl Dievo (*De doct. christ.* 3.10.16). *Caritas* priešprieša yra troškimas – *cupiditas*: „o geismu – sielos judesį džiaugtis savimi, artimu ir bet koku kūnu ne dėl Dievo. Nesutramdyto geismo veikimas kenkiant savo sielai ir kūnui vadinamas begėdyte, o kenkiant kitam – nusikaltimu“ (*ibid.*).

<sup>124</sup> „Mūsų išgelbėjimui per Dievo apvaizdą buvo sukurta visa ši laikų tvarka, kuria turime naudotis ne tartum buveine, kurią mylėtume ir džiaugtumės, bet tarsi laikina prieglauda, kaip keliu, kaip ratais ar kokiais nors kitais įrankiais, arba, jei galima taikliau pasakyti, kad tai, kuo keliaujame, mylėtume dėl to, į kur keliaujame“ (*De doct. christ.* 1.35.39).

<sup>125</sup> Williams, *op. cit.*, 68.

<sup>126</sup> Panašią mintį galime rasti ir kitame šv. Augustino veikale *De magistro*, kur keliamas klausimas, ar mokymas yra paremtas ženklais, t. y. reikšmių suteikimu ženklams.

<sup>127</sup> „Bet koks mokslas nagrinėja arba daiktus, arba ženklus, bet daiktai pažįstami per ženklus. Tiesiogine reikšme daiktu dabar pavadinau tai, kas nėra naudojama kam nors reikšti, pavyzdžiui, medis, akmuo, gyvulys ir kiti panašūs dalykai, bet ne tas medis, apie kurį skaitome, kad Mozė įmetęs į karčius vandenį, kad netektų kartumo, ne tas akmuo, kurį Jokūbas pasidėjęs galvūgalyje, ne tas gyvulys, kurį sūnaus vietoje paaukojo Abraomas. Mat jie yra ir daiktai, ir kitų daiktų ženklai. Tačiau esama ir kitokių ženklų, kurie naudojami vien tik kam nors reikšti, pavyzdžiui, žodžiai: niekas žodžių nenaudoja kam nors kitam, tik reiškimui. Iš to galima suprasti, ką aš vadinu ženklais: tai yra daiktai, naudojami kam nors reikšti“ (*De doct. christ.* 1.2.2).



turi atskirą ženklą<sup>128</sup>, o patys ženklai gali būti duotieji (*data*) ir prigimtiniai (*naturalia*)<sup>129</sup>. „Ženklaai nurodo į reikšmes, tačiau patys nurodymai gali būti tiesioginiai arba perkeltiniai“<sup>130</sup>, mat kalbantysis „aiškiai išstartais garsais perduoda savo troškimo ženklą į išorę“<sup>131</sup>, veidu išduodamas kokį kitą sielos jausmą<sup>132</sup>. Taigi „duodamieji ženklai yra tokie, kuriuos gyvi padarai vieni kitiems duoda tam, kad kiek galėdami parodytų savo sielos jausmus, pojūčius, kokias nors mintis“<sup>133</sup>. Pasak šv. Augustino, kalba perteikia mintis, o mintys perteikiamos duodant ženklus apie minčių turinį<sup>134</sup>.

Iš esmės abu šv. Augustino veikalai – *De magistro* ir *De doctrina christiana* – bando rasti atsakymą, kaip pasiekiamas tam tikrų dalykų žinojimas ir kaip žinojimas gali būti perkeliamas iš vieno proto į kitą<sup>135</sup>, o tokia sistema taip pat gali būti pritaikoma suprantant baroko meno kūrinius, kuomet atvaizdas, duodamas ženklą (t. y. nuorodą į šventąjį ar biblinį siužetą) turi padėti tikinčiajam prisiminti ir, apgalvojus prisimintą įvykį ar istoriją, sustiprinti savo maldą, siekiant Dievo meilės. Potridentiniame mene pritaikant šią šv. Augustino sistemą, sustiprinama emocionalioji baroko meno pozicija. Šv. Augustinas, kaip jau minėta, mano, kad žmogaus veidas gali perduoti kitiems vidinius jausmus ir mintis, ko ir siekiama emociškai ekspresyviuose baroko meno kūriniuose.

Šv. Augustino aptariama ženklų paradigma, atvaizduose pateikianti ženklus, nurodančius į šventuosius, jų gyvenimus ar žodžius – t. y. biblinius siužetus arba į vertybių alegorijas tokias kaip *Caritas*, *Veritas* ir pan. – baroko menui leidžia perteikti esmines tridentines vertybes, vedančias prie pamaldaus nuolankumo Dievui ir Šventojo Rašto, o tuo pačiu ir Katalikų Bažnyčios autoritetui.

---

<sup>128</sup> Augustinas, *De mag.* 2.3.

<sup>129</sup> Augustinas, *De doct. christ.* 2.1.2–2.2.3.

<sup>130</sup> Augustinas, *De doct. christ.* 2.3.4.

<sup>131</sup> Augustinas, *De mag.* 1.2.

<sup>132</sup> Augustinas, *De doct. christ.* 2.1.2.

<sup>133</sup> Augustinas, *De doct. christ.* 2.2.3.

<sup>134</sup> „Vienintelė mūsų priežastis duoti ženklą yra išimti ir kito sielai perduoti tai, ką ženklo davėjas slepia savo dvasioje“ (*De doct. christ.* 2.2.3).

<sup>135</sup> Christopher Kirwan, „Augustine’s philosophy of language“, *The Cambridge Companion to Augustine*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 189.

### 3. Potridentinė (barokinė) meno samprata XVI a. antros pusės traktatuose apie meną

#### 3. 1. Giovanni Andrea Gilio *Degli errori*

Vienas pirmųjų potridentinių veikalų, aiškinančių tridentinę meno sampratą, yra iškart po Tridento susirinkimo 1563 m. išleistas dominikonų pamokslininko Giovanni Andrea Gilio<sup>136</sup> traktatas *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*<sup>137</sup>. Jame Gilio iš esmės gina du pagrindinius Tridento nutarimo dėl bažnytinio meno *Doctrina de Invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum, et sacris Imaginibus* aspektus. Pirmiausia Gilio mano, kad manierizmo kuriamas netikrumo ir nutolimo nuo realistiško atvaizdavimo įspūdis<sup>138</sup>, tai, ką jis vadina maniera, turėtų būti keičiamas siekiu vaizduoti viską realistiškai. Iš to Gilio pats padaro išvadą, kad bažnytinis menas turėtų atsigręžti į senuosius kūrėjus, kurie sugebėdavo perteikti pamaldų nuolankumą<sup>139</sup>.

Veikale, dedikuotame „šviesiausiam ir garbingiausiam monsinjorui, kardinolui Farnese<sup>140</sup>, t. y. kardinolui Alessandro Farnese, popiežiaus Pauliaus III, sušaukusio Tridento bažnytinį susirinkimą, vaikaičiui, meno kolekcininkui ir mecenatui, savo kreipimąsi į kardinolą Gilio pradeda sakydamas, kad menas yra pilnas piktnaudžiavimo ir klaidų, nuo kurių reikia apsivalyti ir grįžti prie tikros meno paskirties bei tapomų siužetų tikroviškumo, kurie buvo prarasti dėl sugedusių laikų ir dailininkų neišmanymo<sup>141</sup>. Gilio manymu jo laikų dailininkai pirmiausia

<sup>136</sup> Apie Gilio asmenybę žinoma labai nedaug faktų. Jis buvo pamokslininkas iš Fabriano miesto Italijoje, kur viduramžiais suklestėjo popieriaus gamybos pramonė, o vėliau – spauda. Jis buvo kanauninkas, tuomet tikriausiai 1567 m. tapo pagrindinės Fabriano bažnyčios – San Venanzio – prioru. Kitas Gilio parašytas traktatas buvo *Trattato de la emulatione che il demonio ha fatto a Dio*, skirtas aptarti stabmeldystei ir prietarams (Michele di Monte, „Gilio, Giovanni Andrea“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000).

<sup>137</sup> It. „Dialogas, kuriame svarstoma apie dailininkų klaidas ir piktnaudžiavimą istorija“. Įprastai dauguma autorių ir tyrėjų šio traktato pavadinimą trumpina ir vadina jį tiesiog *Degli errori* (it. apie klaidas).

<sup>138</sup> Lot. *sed quoniam honos, qui es exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae representant: ita ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput aperimus, et procumbimus, Christum adoremus* (*Canones*, 1564, 203).

<sup>139</sup> Lot. *in has autem sanctas et falutare observationes si qui abusus irrepserint, eos prorsus aboleri, sancta Synodus vehementer cupit: ita ut nullae falsi Dogmatis imagines, et rudibus periculosi erroris occasionem prebentes, statuuntur* (*Canones*, 1564, *ibid.*).

<sup>140</sup> It. *all'illustrissimo e reverendissimo Mons. Il Cardinal Farnese* (Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino: Antonio Gioioso, 1564, 3).

<sup>141</sup> It. *et ora ritrovandosi ripiena di abusi e d'errori: m'è paruto ch'aggia bisogno d'essere riveduta e ripurgata, per renderla a la sua vera forma circa la verità dei soggetti che si pingono, <...> che già per la malignità de tempi et ignoranza di pittori perduta aveva* (Gilio, *ibid.*, 4).

siekia „užsukti“ tapomoms figūroms galvą, rankas ar kojas, o istorijos siužetui skiria nedaug arba išvis neskiria jokio dėmesio<sup>142</sup>.

Gilio dialogo dalyviai kelia klausimą, ar kuris dailininkas apskritai gali taip nutapyti gamtą, kad ši būtų tarsi tikra<sup>143</sup>. Taigi Gilio mąstymai grįžta prie klasikinio mimetiško modelio. Atsakyme į šį vieno pokalbio dalyvio klausimą galime įžvelgti ir tam tikrą autoriaus ironiją, kadangi M. Polidoro<sup>144</sup> tuomet sako, kad apskritai sunku rasti realistiškai (it. *tanto naturali dipinte*) nutapytų paveikslų, o M. Vincenso dar prideda mintį, kad nebėra darbų, kurie primintų senųjų meistrų tapytus paveikslus ir nė vienas jų negeba parodyti tokio efekto, kokį gebėdavo jie<sup>145</sup> – t. y. Gilio dialogo dalyviai kalba, kad jų aptariamo laikotarpio (t. y. manierizmo) dailė nebeperteikia atvaizdų realistiškai.

Gilio labiausiai kliūna manieristinis figūrų vaizdavimo būdas, apie kurį jis sako neturint jokių proporcijų, todėl kūnai tampa tokie, kad pamačiusiems juos norisi juoktis<sup>146</sup>. Tokius atvaizdus Gilio vadina ne tik figūromis, tačiau ir figūriūkštėmis (it. *figaraccie*), ir figūrėlėmis (it. *figuroni*), kurios aptemdo norimą perteikti efektą (t. y. emociją) – kai atvaizdas turi ką nors perteikti, tokios iškraipytos figūros nutolina reikšmę nuo atvaizdo ir kartais aiškius dalykus perteikia per daug nesuprantamai, o subtilius aspektus išryškina per daug<sup>147</sup>. Perfrazuojant Gilio, galime manyti, kad menininkų maniera manierizme, t. y. nerealistiškas figūrų vaizdavimas, neleidžia aiškiai ir paprastai atvaizduoti tokių sudėtingų emocijų kaip pamaldumas ir tikėjimas. Taip Gilio iškelia manierizmo netinkamumo bažnytiniam menui

---

<sup>142</sup> It. *il primo loro intento è di torcere a le loro figure il capo, le braccia o le gambe, acciò si dica che sono sforzate, e quei sforzi a le volte sono tali che meglio sarebbe che non fussero, et al soggetto de l'istoria che far pensano poco o nulla attendono* (Gilio, *ibid.*, 4).

<sup>143</sup> It. *Che bella vista danno tante mescolanze de' fiori negli alberi e ne l'erbe che sono in questo prato e per tutte queste piaggie. Qual pittore mai potrebbe ricavarli tanto del naturale, che rassimigliassero ai veri?* (Gilio, *ibid.*, 9).

<sup>144</sup> Pokalbio dalyvio vardas primena Antikos dailininko Apolidoro vardą (gr. Ἀπολλόδωρος ὁ σκιαγράφος), kuris, pasak Plinijaus Vyresniojo piešė daiktus tokius, kokie jie iš tikrųjų buvo (Plin. *Nat.* 35.36).

<sup>145</sup> It. *che cotesta fu opera degli antichissimi pottori; ma oggi penso che nissuno Fiammengo, che l'apalma portano dei paesi, né Italiano le sapesse così bene dimostrate, che quello effetto facessero che già fecero* (Gilio, *ibid.*, 10).

<sup>146</sup> It. *però si vede spesso figure, figuraccie e figuroni senza proporzione alcuna: chi ha più del dovere lunghe le braccia o le gambe o l'altre membra, che fa ridere a vederle* (Gilio, *ibid.*, 25).

<sup>147</sup> It. *et I scurci che da presso dovrebbero mostrate uno effetto, lo mostrano lontano; e quello che lontano mostrate dovrebbero, lo mostrano da presso, et a le volte con effetti contrarii a quello che dovrebbero lo mostrano* (Gilio, *ibid.*, 25).

idėją, nes manierizme meninė raiška laikoma svarbesne nei atvaizdo tikroviškumas ir jame turintis būti atspindimas pamaldumas.

Gilio mano, kad bažnytinis menas turėtų vaizduoti šventuosius ir biblinius siužetus kuo realistiškiau, atsisakant manierizmui būdingo žaidimo detalėmis ir nenatūraliomis spalvomis – menininkas turi ne perfrazuoti realybę, bet ją atkartoti. Pavyzdžiui, bandant perteikti Kristaus kančią, dailininkai turi vengti vaizduoti gražų ir gracingą Jėzaus kūną, atsisakant visų jo sužalojimų. Nuplakto ir vėliau nukryžiuoto Išganytojo kūnas perteikia Šventojo Rašto tiesas ir turi emociškai bei dvasiškai paveikti atvaizdą stebintįjį<sup>148</sup>, o tobulas ir gracingas Kristaus kūnas nusižengia šioms taisyklėms, taip klaidinant neišmanančius ir beraščius tikinčiuosius.

Atkartodamas Tridento nutarimų tekstus<sup>149</sup> ir prisimindamas popiežiaus Grigaliaus Didžiojo mintis, Gilio rašo, kad bažnytinis menas pirmiausia yra pasakojimo būdas neišmanantiems, todėl menininkas kaip istorikas turi siekti atvaizduoti nepagražintą tiesą<sup>150</sup>. T. y. veiksmai, judesiai ir emocijos turi būti tokie, kokius juos galima matyti realybėje, nes menas atkartoja gamtą, bet ne atvirksčiai<sup>151</sup>. Kiekvienas biblinis siužetas ar atvaizduojamas šventasis turi atspindėti kontekstą ir būti konsistentiškas su realybe: graciją, galantiškumą ir grožį galima tapyti, kai to reikalauja pats siužetas, pavyzdžiui, Kristaus gimimo ar Trijų karalių istorijų atveju, o vaizduoti Jėzų nuogą ir dailaus kūno pritinka tik norint atvaizduoti jo krikštą Jordano

---

<sup>148</sup> It. *Molto più mostrerebbe il pittore la forza de l'arte in farlo afflito, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo. Questo sarebbe l'ingegno, questa la forza e la virtù de l'arte, questo il decoro, questa la perfezzion de l'artefice* (Gilio, *ibid.*, 40).

<sup>149</sup> Žr. 134 ir 135 komentarus.

<sup>150</sup> It. *Circa l'istorie, pochi sono fedeli e puri demonstratori de la verità del soggetto, et il contrario essere dovrebbe, essendo lo scrittore et il pittore in una istessa bilancia – de l'istorico parlo. Però diceva il gran dotto Gregorio Papa, la pittura non esser altro che l'istoria de l'ignorante: et in quell mono che uno, leggendo l'istoria, impara quello che in sécontiene, così l'ignorante, vedendo la pittura. Essendo dunque l'uno e l'altro di questi pareggiati in séstessi, il medesimo giudizio faremo de l'uno che de l'altro, e che non sia meno ubligato a mostrare la pura e semplice verità il pittore col pennello, che si faccia l'istorico con la penna* (Gilio, *ibid.*, 25).

<sup>151</sup> It. *l'arte imita la natura, e non la natura l'arte* (Gilio, *ibid.*, 49).

upėje, bet ne kai jis patiria kančią ir miršta ant kryžiaus<sup>152</sup>. Tuo atveju, kaip jau minėta, Gilio sako, kad reikia nevengti vaizduoti Jėzų kruviną, deformuotą, palaužtą ir leisgyvį<sup>153</sup>.

Taip pat Gilio aptariamas ir Bažnyčiai tinkamas menas turi tiksliai perteikti Šventąjį Raštą ir būti maksimaliai realistiškas, t. y. atitinkantis istorinį laikotarpį, vietą ir panašias kontekstines detales, todėl Kristus ant kryžiaus neturėtų būti vaizduojamas, dėvintis auksinius rūbus, puoštus brangakmeniais<sup>154</sup>. Dailininkas kaip istorikas turi siekti visiško istorinio tikslumo ir atsidavimo tiesai, kuri leidžia perprasti Šventąjį Raštą ir taip artėti prie Dievo, o ne kurti detalių ir įmantrų meną, kuris tarnautų tik pačiam menui ir taip būtų tuštybės išraiška<sup>155</sup>.

Remiantis Gilio mintimis, galime matyti, kad jam atrodo, jog tinkamiausias Bažnytiniam mokymui menas yra toks, kuris laikosi ikimanieristinių realybės perteikimo principų, išlaiko tinkamas proporcijas, perspektyvą, natūralių spalvų gamą, tačiau iš tridentinio meno Gilio pradeda reikalauti absoliutaus istorizmo.

Vis dėlto esminė funkcija, kurią, pasak Gilio, turi atlikti menas – emocijos perteikimas, galintis atsirasti tik per tikrovišką ir realistišką atvaizdavimą. Būtent toks vaizdavimo būdas, pasak Gilio, kai atvaizdas tiesiogiai paveikia jį stebinčiojo emocijas yra aukščiausia meninės raiškos forma, įrodanti meno, darnos ir meno kūrinio tobulumo galią<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> It. *Se vuol mostrare la delicatezza del corpo, la bellezza, la leggiadria et i muscoli, come dianzi diceste, abbiamo il mistero de la Natività, de la Circoncisione, de l'Adorazione de' Magi, da farlo fanciulletto tettante bello e vago. Abbiamo poi, da farlo uomo nudo, il Battesimo del fiume Giordano, nel quale potrà mostrare l'anatomia e tutti i secreti dell'arte, la perfezione de l'ingegno, la virtù e forza de la bellezza, il decoro de l'onestà e la maraviglia de la santità* (Gilio, *ibid.*, 40).

<sup>153</sup> It. *Ne la Flagellazione, Dimostrazione al popolo, Crocifissione, Deposizione de la croce e Sepultura, da mostrarlo sanguinoso, brutto, dofformato, afflitto, consumato e morto* (Gilio, *ibid.*, 40).

<sup>154</sup> It. *O 'l nostro Signore vestito di veste reale ornate di gemme e d'oro: che giudizio si farebbe di quell pittore, o di quello scrittore che così la scrivesse?* (Gilio, *ibid.*, 26).

<sup>155</sup> It. *Dico dunque che l pittore storico essendo in ogni cosa simile a lo scrittore, quello che l'uno mostra con la penna, l'altro mostrar dovrebbe col pennello: l'uno e l'altro però deve essere fedele et intiero dimostratore del vero, non intromettendo ne l'opera cosa mascherata, adulterate et imperfetta. E mi pare che i pittori che furono avanti Michelagnolo più a la verità et a la devozione attendessero, che a la pompa* (Gilio, *ibid.*, 55).

<sup>156</sup> Žr. 148 komentarą.

### 3. 2. Šv. Karolis Borromeo *Instructiones*

Kiek daugiau nei po dešimtmečio – 1577 m. – buvo išleistas Milano arkivyskupo kardinolo Karolio Borromeo<sup>157</sup>, 1610 m. kanonizuoto ir paskelbto šventuoju, traktatas *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Nurodymuose, skirtuose Milano arkivyskupijai, didžiausiai to meto Italijos žemių arkivyskupijai, kurios pertvarką tuo metu vykdė Borromeo, sistemiškai aptariama bažnytinė architektūra – kaip turėtų atrodyti bažnyčia, kur ji turėtų būti statoma, kokių planų turėtų būti vadovaujamosi, kur turėtų stovėti altoriai, taip pat kalbama ir apie bažnytinį meną, kuris turi puošti naujas ar pertvarkytas Milano arkivyskupijos bažnyčias.

Borromeo veikalą sudaro dvi knygos, kurių kiekviena yra suskirstyta į smulkesnius specializuotus skyrius. Pirmosios knygos, kuri sudaro *Instructiones* pagrindą, 34 skyriuose apžvelgiamas bažnyčių statymas, krikštyklų ir klausyklų įrengimas, varpinės, moterų vienuolynai bei jų įrengimas ir pan. Antrojoje knygoje, apimančioje įvairius vyskupo ir arkivyskupijos administratoriaus nutarimus, kurią sudaro 39 skyriai, kalbama apie katedrų, kolegijų, parapijų ir kitų bažnyčių vyskupijoje įrengimą, galvoje turint daiktus, tokius kaip tinkami bažnyčiai baldai, kunigų ir patarnautojų apdarai, liturginiai reikmenys ir t. t. Visi 39 antrosios knygos skyriai yra gan trumpi ir ne svarstantys, bet tiksliai nurodantys, kokie daiktai turi būti bažnyčioje, kaip jie turi atrodyti ir kaip turi būti naudojami<sup>158</sup>. Todėl visą Borromeo veikalą galima laikyti tam tikru konspektu (lot. *compendium*) arkivyskupijos dvasininkams, kuriais vadovaujantis buvo pertvarkoma Milano arkivyskupija. *Instructiones* dėl autoriaus

---

<sup>157</sup> Karolis Borromeo buvo septintojo Aronos grafo Gilberto Borromeo sūnus, kilęs iš senos ir turtingos Lombardijos šeimos. Jo motina – Margherita de Medici, Angelo de Medici, kuris vėliau taps popiežiumi Pijumi IV sesuo. 1559 m. gruodžio 25 d., kai konklava išrinko popiežių Pijų IV, jis iškart pasikvietė savo sūnėną Karolį Borromeo į Romą ir 1560 m. sausio 13 d. suteikė jam apaštališkojo pronotaro titulą dar po dviejų savaičių Borromeo paskirtas kardinolu ir Milano arkivyskupijos administratoriumi. Pijus IV Borromeo pavedė prižiūrėti pranciškonų, karmelitų ir Maltos ordinų veiklą. Borromeo popiežiaus paliepimu surengė ir prižiūrėjo paskutiniąją Tridento bažnytinio susirinkimo dalį, kurioje įvyko septynioliktojo–dvidešimt penktoji sesijos. Pasibaigus Tridento susirinkimui 1563 m. Siksto kopyčioje Borromeo suteikti vyskupo šventimai ir 1564 m. gegužės 12 d. jis paskirtas Milano arkivyskupu, tačiau išvykti iš Romos popiežius jam leido tik dar po metų ir taip 1565 m. rugsėjo 23 d. Borromeo oficialiai pradėjo vykdyti Milano arkivyskupo pareigas ir pagal Tridento dvasią pertvarkyti daugiau nei 3000 dvasininkų ir virš 800 tūkst. tikinčiųjų turėjusią arkivyskupiją (Giovanni Pietro Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano estratta da quella di Gio. Pietro Giussano*, Firenze: Tipografia delle Murate, 1858, 5–28).

<sup>158</sup> Pavyzdžiui, pirmos knygos XXIII skyriuje, kalbėdamas apie klausyklas, Borromeo visą skyrių suskirsto į *De confessionalium numero, Forma confessionalis, De basi, De sede confessarii, De confessionalis altitudine, De assula, in qua confessarius nitatur, De scabello poenitentis, De gradu scabelli* ir t. t.

smulkmeniškumo, aprašant bažnyčią, jos architektūrinės detales, liturginius ir kitus daiktus, funkcionuoja kaip tam tikras sistemiškas atsakas protestantų metamiems kaltinimams Katalikų Bažnyčiai.

Traktatas pradamas pastoraciniu vyskupo laišku parapijiečiams, kuriame išdėstoma veikalo struktūra, nurodoma, apie ką bus kalbama ir kad šie apgalvoti (lot. *sane praescrpsimus*) nurodymai (lot. *instructiones*), jei tinkamai įgyvendinti, prisidės prie tikėjimo ir jo didingumo stiprinimo ateityje<sup>159</sup>. Iš Borromeo teksto matome, kad vyskupas turi užsiimti ne tik savų tikinčiųjų pastoracija, tačiau jo vaidmuo yra itin svarbus priimant visus su bažnyčios vietomis ir jų įrengimu susijusius sprendimus, taip išvengiant galimų architektų ar menininkų klaidų ir perdėto kūrėjų individualizmo, kuris prieštarautų potridentinei Bažnyčios reformai<sup>160</sup>.

Borromeo veikale, aptariant tinkamą bažnyčių planavimą, statymą ir įrengimą, bažnytiniam menui taip pat yra dedikuojamas atskiras skyrius. Jame galime matyti pasikartojančią mintį apie vyskupo pareigą ir asmeninę atsakomybę prižiūrėti, kad bažnytinis menas būtų tikroviškas ir dievobaimingas<sup>161</sup>. Nesilaikantiems Tridento ir bažnytinės provincijos (Borromeo atveju – Milano arkivyskupijos) nutarimų, turi būti skiriamos baudos: pirmiausia dailininkams ar skulptoriams, kurie netinkamai perteikia šventųjų atvaizdus ar biblinius siužetus, taip pat ir bažnyčių rektoriams, kurie leistų, kad netinkami atvaizdai atsidurtų tikėjimo vietose<sup>162</sup>.

Bažnytinis menas, pasak Borromeo, turi neprieštarauti Bažnyčios tradicijai, mokymui, praktikai ir Šventajam Raštui. Kuriant atvaizdus turi būti vengiama bet kokių nuklydimų nuo šių autoritetų<sup>163</sup>. Atvaizduose turi būti vengiama netikslių ar apokrifinių, neįprastų, nešvankių, profaniškų ar provokuojančių dalykų vaizdavimo<sup>164</sup>. Borromeo taip apibūdina ne vien sakralųjį meną, kuris yra skirtas puošti bažnyčias ir kitas tikėjimo vietas. Tokias pačias taisykles autorius taiko vaizduojamajam menui apskritai (lot. *in ecclesia aliove loco*), iš ko galime daryti prielaidą, kad Borromeo atvaizdus laiko priemone doroviškai lavinti tikinčiuosius ir sustiprinti

<sup>159</sup> Lot. *splendori et cultui in posterum prospiceremus* (Karolis Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Milano: Pacificus Pontius, 1577, 3).

<sup>160</sup> Lot. *primum Episcopi iudicio et de architecti* (lib. I, cap. I; *ibid.*, 7); taip pat lot. *architecti periti consilium Episcopus adhibere debet* (lib. I, cap. II; *ibid.*, 9) ir dar daugelyje vietų visoje pirmoje knygoje.

<sup>161</sup> Lot. *de sacris imaginibus pie religioseque exprimendis* (lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 42).

<sup>162</sup> Lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 42.

<sup>163</sup> Lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 42

<sup>164</sup> Lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 42

jų tikėjimą<sup>165</sup>, įgyvendinant Katalikų Bažnyčios Tridento reformą<sup>166</sup>. Tai taip pat galime pagrįsti paties Borromeo asmeniniu žavėjimusi vaizduojamuoju metu – Milano arkivyskupas, kaip rašo Giussano, savo rezidencijos kambariuose turėjo daugybę šventus siužetus vaizduojančių paveikslų, dažnai nutapytų itin realistiškai ir *chiaroscuro* technika, taip pabrėžiant vaizduojamos scenos dramatiškumą ir kančią, kuri turi sužadinti matančiojo dievobaimingumą<sup>167</sup>.

Norint pasiekti tam tikra prasme lojolišką meditacinį tikėjimo sustiprinimo rezultatą, Borromeo mano, yra itin svarbu kuo realiau pavaizduoti šventuosius ir visus kitus žmones, kad jų panašumas su tikrove būtų kuo tikslesnis<sup>168</sup>. Vaizduojant figūras itin svarbu, kad tikintysis galėtų iškart suprasti, kas vaizduojama meno kūrinyje, todėl šventieji turi būti vaizduojami su aureolėmis ir savo specifiniais atributais, kankiniai – su palmių šakelėmis, vyskupai – su mitromis ir ganytojo lazda<sup>169</sup>. Jei vaizduojamos figūros neįmanoma lengvai atpažinti, derėtų apačioje užrašyti vaizduojamų šventųjų ar bibliinių personažų vardus, vadovaujantis senovine praktika, aprašoma šv. Paulino, kad tikintiesiems nekiltų neaiškumų<sup>170</sup>.

Bažnytinis menas ir sakralūs atvaizdai, Borromeo manymu, turi per vaizduojamų šventųjų ar bibliinių veikėjų kūnų, išvaizdos ir aprangos vaizdavimą perteikti absoliučią darną ir tinkamumą<sup>171</sup>. Borromeo aiškina, kad gyvuliai, šunys, žuvys ir kiti neprotaujantys gyviai yra apskritai nederami būti vaizduojami šventose vietose, nebent pagal Bažnyčios tradiciją ar

---

<sup>165</sup> Lot. *quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes oculique offendi possint* (lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 42).

<sup>166</sup> Borromeo itin palaiko Tridento poziciją dėl bažnytinio meno, kurią galime laikyti atsaku protestantiškam ikonoklazmui. Nors protestantai neatsisakė kryžiaus simbolikos, bet, pavyzdžiui, įgyvendindamas Bažnyčios pertvarką Milano arkivyskupijoje, Borromeo 1573 m. pradėjo didžiosiose miesto kryžkelėse statyti kryžius, kurie tikintiesiems nuolat primintų apie Kristaus auką už žmonijos nuodėmes (Anne H. Muraoka, *The Path of Humility: Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York: Peter Lang, 2015, 57) ir tuo pačiu – Bažnyčios autoritetą kelyje į jų išganymą.

<sup>167</sup> Giussano, *op. cit.*, 528.

<sup>168</sup> Lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 42.

<sup>169</sup> Lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 43.

<sup>170</sup> Lot. *et sanctus Paulinus illo versu ostendit: Martyribus mediam pia nomina signant* (lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 43).

<sup>171</sup> Lot. *Sacrarum imaginum expressio tota prototypi dignitati et sanctitati, apte ac decore, corporis habitu, statu et ornatu respondeat* (lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 44).



mokymą pačios šventos istorijos siužetas reikalautų tokio vaizdavimo<sup>172</sup> (pavyzdžiui, Kristaus gimimas, bėgimas į Egiptą ir pan.). Kitaip tariant, Borromeo plačiai nenagrinėja, nes pats veikalas yra pamokomasis / nurodomasis, tačiau iškelia darnos (lot. *decorum*) principo svarbą Bažnytiniam menui – tinkamas atvaizdas turi būti nuosaikus savo vaizdavimu, neapkrautas papildomomis detalėmis, kurių nereikalauja siužetas ar tradicija ir kuo tikroviškiau vaizduojantis šventąjį ar biblinį veikėją. Atvaizdo darna, neklaidinanti tikinčiojo ir nenukreipianti jo minčių neteisinga linkme, turi priminti matančiajam tam tikrą šventojo ar Šventojo Rašto istoriją, pamokyti jį ir tuomet sustiprinti jo tikėjimą per tam tikrą meditaciją maldoje, atsirandančią, kai tikintysis žiūri į sakralinį atvaizdą.

### 3. 3. Gabriele Paleotti *Discorso*

Kitas svarbus traktatas, nagrinėjantis, kaip turėtų būti vaizduojami potridentinei Bažnyčiai tinkami atvaizdai, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*<sup>173</sup> buvo parašytas kardinolo Gabriele Paleotti ir išleistas 1582 m. Paleotti buvo geras kardinolo Karolio Borromeo, Federico Borromeo pusbrolio, draugas, abu jie dalyvavo paskutinėse Tridento susirinkimo sesijoje 1562–1563 m., kuriose buvo sprendžiamas ir Bažnyčiai tinkamo bei deramo meno klausimas. Be kita ko, Federico Borromeo kartu su Ippolito Aldobrandini (vėliau išrinktu popiežiumi Klemensu VIII) Bolonijoje<sup>174</sup> buvo Paleotti mokiniai ir dvasiniai sekėjai. Paleotti beveik

<sup>172</sup> Lot. *Effigies praeterea iumentorum, canum, piscium aliorumve brutorum animantium in ecclesia aliove sacro loco fieri non debent, nisi historiae sacrae expressio, ex matris Ecclesiae consuetudine, aliter quandoque fieri postulat* (lib. I, cap. XVII; *ibid.*, 44).

<sup>173</sup> It. „Veikalas apie šventus ir pasaulietiškus atvaizdus“. Dauguma tyrėjų šio veikalo pavadinimą trumpina tiesiog *Discorso*, tad toliau tekste taip pat vadovausimės šia praktika.

<sup>174</sup> Bolonija, tuo metu buvusi antras pagal dydį ir svarbą Popiežiaus valstybės miestas, buvo pagrindinis Paleotti veiklos objektas. Paleotti gimė šiame mieste, Bolonijos universitete gavo kanonų ir pasaulietinės teisės daktaro vardą, 1565 m. kovo 12 d. popiežiaus Pijaus IV paskirtas kardinolu, 1566 m. vasario 10 d. jau popiežiaus šv. Pijaus V – Bolonijos vyskupu ir 1582 m. gruodžio 10 d. popiežiaus Grigaliaus XIII – pirmuoju Bolonijos arkivyskupu (Paolo Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Roma: Storia e Letteratura, 1959, 540–542; Paolo Prodi, „Introduction“, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012, 13–14). Taip pat vertėtų atkreipti dėmesį, kad „Discorso“ taip pat buvo skirtas pirmiausia savo miesto ir parapijos žmonėms – taip rašoma antraštiniame veikalo puslapyje (it. *al popolo della città e diocesi sua*) ir pakartojama veikalo pradžioje: it. *ricordiamo ancora che questo trattato, per ordine di monsignore illustrissimo nostro Vescovo, è stato compost per uso del popolo della città e diocesi sua* (*Alcuni avvertimenti* – čia ir toliau, kadangi skirtinguose veikalo leidimuose skiriasi puslapių numeracija, bus nurodomas bendras veikalo skyrius (Ižanga –

neabejotinai buvo puikiai susipažinęs su jau aptartu Gilio veikalu *Degli errori*, kadangi kardinolas Alessandro Farnese<sup>175</sup>, kuriam ir skirtas Gilio traktas, buvo dar vienas geras Paleotti draugas. Vienas iš pagrindinių Paleotti veiklos ir jo raštų tyrėjų italų mokslininkas Paolo Prodi<sup>176</sup> taip pat pastebi nemažai tekstinių panašumų tarp Paleotti *Discorso* ir Gilio *Degli errori*<sup>177</sup>, tačiau priešingai nei jo pirmtakas Paleotti nesvarsto menininkų kūrybos technikos subtilybių, nes paveikslus ir kitokius atvaizdus pirmiausia laikė funkciniais tikėjimo sustiprinimo pagalbininkais<sup>178</sup> – bet kokius atvaizdus Paleotti manė esant ženklais, nes šie dėl savo konvensiško gali būti suprasti kiekvieno tikinčiojo.

Paleotti veikale aiškiai deklaruoja savo siekį teoriškai ir suprantamai aptarti principus, kaip turėtų būti tinkamai vaizduojami šventi siužetai ir šventieji, kad menininkai išvengtų Tridento nutarimų neatitinkančių klaidų<sup>179</sup>, o veikalo skaitytojais galėtų pamatyti tokius nusižengimus ir juos suprasdami „atsisakyti“ tikinčiuosius klaidinančių meno kūrinių, nes atvaizdai turėtų didinti Dievo šlovę ir ja įtikinti juos reginčiuosius<sup>180</sup>. Paleotti taip pat aiškiai nurodo tikslinę savo veikalo auditoriją ir kad tai yra ne tik patys dailininkai ir skulptoriai, bet ir paraprijų prižiūrėtojai, kurie galėtų, vadovaudamiesi Paleotti veikalu, mokyti paraprijiečius, kaip turi atrodyti tinkamas Bažnyčiai atvaizdas<sup>181</sup>, o meno mecenatai ir kolekcininkai galėtų suprasti, kokie atvaizdai yra tinkami krikščionių namams<sup>182</sup>. Paleotti dėl esamų klaidingų ir netinkamų atvaizdų pirmiausia kaltina būtent meno mecenatus ir kolekcininkus, kurie užsakė tokius

---

*Proemio*, Pratarė – *Alcuni avvertimenti* arba knyga ir jos skyrius), o tuomet naudoto leidimo puslapis; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna: Arnaldo Forni, 1582, 122).

<sup>175</sup> Žr. 136 komentarą.

<sup>176</sup> Rimčiausiai kardinolo Paleotti veiklą ir raštus yra tyrinėję italai Paolo Prodi ir Giuseppe Olmi.

<sup>177</sup> Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 570–71.

<sup>178</sup> It. *solo tre maniere et istrumenti da far questo – la voce, i cenni et i sogni* (lib. I, cap. IV; Paleotti, *op. cit.*, 139).

<sup>179</sup> It. *Di qui cominciarebbono ad imparare i pittori, & scoltori come potessero con l'arte loro giovare più che mediocremente all'anime Christiane* (*Praemio*; Paleotti, *op. cit.*, 121).

<sup>180</sup> It. *dover ragionare e persuadere il popolo* (*ibid.*, 120); it. *il che quando riesca, assai frutto si sarà di questa fatica raccolto; poiché si serve alla Gloria di Dio, si viene ad essequire quello che è stato scopo e fine nostro* (*ibid.* 121).

<sup>181</sup> It. *i curati almeno, in ogni caso, caveranno di qua varie cose che in questa materia dovranno ricordare a' popoli loro, e, conosciuta l'importanza del tutto, svegliare spesso gli altri a scriverne più diffusamente* (*ibid.*).

<sup>182</sup> It. *Vis aria di più, che ciascun uomo o donna commodamente potria conoscere quali immagini convengano e qualo siano disdicevoli alle cristiane case* (*ibid.*).

darbus<sup>183</sup>. Taigi Paleotti jau *Discorso* pradžioje kalba ne tik apie prielaidas principams, koks menas yra tinkamas potridentinei Bažnyčiai, bet programuoja ir aiškia naujos meno vertybinės paradigmos sklaidą, parodančią vieną iš esminių būdų, kaip įsigalės Tridento nutarimai dėl bažnytinio meno ir kaip nauja vertybinė sistema, atspindima baroko meno, užgoš manierizmą.

Esminis Paleotti teiginys apie tinkamą bažnytinį meną yra toks pats kaip Gilio veikale *Degli errori*, paremtas lojoliškos dvasinės meditacijos siekiais – gamta yra tiesos atspindys, o bandydami atkartoti ją menininkai gali perteikti Dievo didingumą, besireiškiantį per visus Jo kūrinis<sup>184</sup>. Be to, realistiškas menas yra paveikesnis ir tinkamesnis pasiekti visus tikinčiuosius. Taigi menininkai, norintys sukurti krikščionių tikėjimui tinkamą atvaizdą, turi vadovautis gamta, nes ji yra sukurta Dievo, atsisakant sudėtingo ir nerealistiško vaizdavimo būdingo manierizmui, kadangi dailininkas pirmiausia turi siekti savo kūrinium tarnauti Dievui ir sukurti tokį atvaizdą, kuris tarnautų Dievo ir jo kūrinijų šlovinimui, bet ne menui *per se*<sup>185</sup>. Paleotti nuomone, meno kūrinio kilnumas atsiskleidžia ne per spalvas, detales ar kūrinium naudojamus medžiagas (t. y. kalbama apie menininko techniką), bet per panašumą tikrovei<sup>186</sup>.

Teigdamas apie atvaizdo panašumą realybei, Paleotti atsigręžia į aristotelišką μίμησις sampratą, ypač, kai kalbama apie šventųjų vaizdavimą<sup>187</sup>, nes pastarųjų didingumas ir

---

<sup>183</sup> It. *desiderandosi di provvedere quanto si può agli abusi delle imagini secondo il decreto del sacro Concilio Tridentino, e considerandosi ciò essere non tanto errore degli artefici che le formano, quanto de' patroni che le commandano, o più tosto che tralasciano di comandarle come si dovrebbe, essendo essi come i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volontà* (Alcuni avvertimenti; *ibid.* 122).

<sup>184</sup> It. *perché si come degli Oratori è stato scritto, che per riuscire grandi, & eccellenti, debbono essere versati in ogni facoltà, & scienza, poi che di tutte le cose può occorrere loro di dover ragionare, & persuadere il popolo; così pareva si potesse dire della pittura, la qual'essendo come un libro popolare capace d'ogni materia, sia di cielo, ò di terra, di animali, ò di piante, ò d'attioni humane di qualunque sorte* (*ibid.*).

<sup>185</sup> Galima prisiminti Vasari mintį – žr. 75 komentara. It. *la religione cristiana altrimente misura le cose di quello che facciano l'altre leggi, imperoche non si contenta della forma loro esteriore, nè anco della qualità intrinseca, ò d'altre circostantie, con che siano state fatte, se non sono state accompagnate da pura intentione di servire a Dio, et che a lui siano state offerte come sacrificio delle mani nostre, perché quando a questo fine sono dirizzate, egli subito le adorna, & le imprime il carattere della celeste nobiltà, come supremo artefice; che dà perfettione a tutte le cose indirizzate a lui* (lib. I, cap. VII; *ibid.* 160).

<sup>186</sup> It. *non dipendendo la vera nobiltà di queste arti del formare le imagini, nè dalla materia, nè dal luogo, nè da i colori, nè d'altra simile circostanza, ma principalmente dalla somiglianza rappresentata* (lib. I, cap. VI; *ibid.* 153).

<sup>187</sup> It. *il fine della pittura serà l'assomigliare la cosa rappresentata, che alcuni chiamano l'anima della pittura, perché tutte l'altre cose, come la vaghezza, varietà de'colori, et altri ornamenti, sono accessorie ad essa; onde*

sakralumas gali, laikantis Paleotti sistemos, būti tinkamai perteikiamas tik atvaizduojant juos itin realistiškai, t. y. kaip juos sukūrė Dievas, nes šventieji yra Dievo ir tikėjimo didingumo simboliai ir jų atvaizdai turėtų skatinti tikinčiuosius siekti tokios pačios dvasinės būsenos. Būtent todėl Paleotti atrodo netinkama atvaizduose savaip interpretuojant nuklysti nuo Šventojo Rašto teksto ir Dievo sukurto gamtos ir žmogaus atvaizdo bei dieviškos pasaulio harmonijos – viso to, ką laikome tikrove.

Kaip ir Gilio<sup>188</sup> Paleotti sako, kad Herkulio ar Samsono kūno išvaizdą turinti moteris (aiški nuoroda į manieristų tapybos pavyzdžius; pvz., jau minėtos Siksto koplyčioje Michelangelo tapytos Sibilės) ar nukryžiuotas, tačiau visiškai jokių žaizdų nepalietas gracingas Kristaus kūnas yra klaidingas (t. y. nepanašus), nes neatitinka realybės ir antruoju atveju – Šventojo Rašto, iš kurio žinome, kad prieš nukryžiuojant Kristus buvo nuplaktas<sup>189</sup>.

Tik aiškus, paprastas ir atsisakantis klaidingų Šventojo Rašto interpretacijų bei nerealistiško vaizdavimo meno kūrinys gali būti suprantamas kiekvienam tikinčiajam, kuris matydamas panašumą su jam įprasta tikrove, t. y. žmonių atvaizdus, kurie primena tikrus žmones ir perteikia tokias pačias emocijas, kokias jaučia žmonės, medžius, augalus ir kitus gamtos kūrinius, gali būti paveiktas Dievo didingumo per regimą atvaizdą ir sustiprinti savo tikėjimą<sup>190</sup>. Paleotti taip pat teigia, kad panašumas su tikrove, kuris sustiprina tikėjimą ir tikinčiojo dvasingumą, gali būti kuriamas spalvų pagalba. Realistiškos (it. *vivace*) spalvos verčia tikintįjį matyti atvaizdą ne kaip reprezentaciją, o tarsi iš tikrųjų esantį prieš jį<sup>191</sup>.

---

*disse Aristotele nella poetica, che di due pitture, quella che serà piena di bei colori, ma non assomiglierà, serà stimata inferiore a quella, che serà formata di semplici linee, et assomiglierà; et la ragione è, perché quella contiene uno accidente della pittura: et questa abbraccia quello, che è il fondamento, et nervo di essa, che consiste nella esprimere bene quello che vogliamo imitare (lib. I, cap. XIX; *ibid.* 210).*

<sup>188</sup> Žr. 148–149 komentarus.

<sup>189</sup> It. *Imperò che potria primamente derivare il non verisimile da tutto il corpo della persona, come formandosi una donna di fattezze di corpo simile ad Hercole, ò Sansone, il che non conviene a quel sesso. Overo da qualche qualità della persona, come quando si figura il corpo di N. Sig. in croce morbido & bianco, si come comunemente sogliono fare i pittori senza alcun segno di livore, ò de flagelli: chi non s'accoggerà subito ciò essere non verisimile, essendo stato poco prima fierissimamente battuto & consumato?* (lib. II, cap. XXVI; *ibid.* 367).

<sup>190</sup> It. *Che le immagini cristiane servono molto a muovere gli affetti delle persone* (lib. I, cap. XXV; *ibid.* 227).

<sup>191</sup> It. *Il sentire narrare il martirio d'un santo, il zelo, e costanza d'una vergine; la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero: ma l'esserci con vivi colori quà posto sotto gli occhi il santo martirizzato,*

Tikroviško vaizdavimo, kokį galėtume vadinti istoriniu realizmu, Paleotti ypatingai reikalauja iš figūrų. Jos turi būti ne tik proporcingos ir primenančios tikrus žmones, tačiau dailininkas taip pat turėtų atkreipti dėmesį į teisingą amžiaus vaizdavimą ir nevaizduoti tėvo jaunesniu veidu nei sūnus ar Mergelės Marijos, laikančios Kristaus kūną ant savo rankų, jaunu veidu lyg jai būtų 25, nors iš Šventojo Rašto žinome, kad Jėzus buvo nukryžiuotas, kai jam buvo 33<sup>192</sup> – tai yra aiški aliuizija į Michelangelo sukurtą *Pieta*, esančią Vatikano Šv. Petro bazilikoje. Taigi figūros, pasak Paleotti, turi ne tik būti kuo panašesnės į žmogų savo išvaizda, bet ir teisingai perteikti vaizduojamųjų asmenybes ir teisingą amžių, kad regintis atvaizdą galėtų aiškiai matyti tam tikras Šventojo Rašto istorijas.

Vis dėl to Paleotti kalba ir apie tam tikrus leistinus neatitikimus, jei tik jie nors neaprašomi Šventajame Rašte, tačiau perteikia Katalikų Bažnyčios tradiciją, mokymą ir gali prisidėti prie emociškai paveikesnio atvaizdo sukūrimo. Todėl menininkai gali vaizduoti Evangelijose neaprašomą Kristaus nuplakimo žiaurumą, nes regimas atvaizdas paveikia jį regintįjį, skatindamas jo atgailą ir stiprindamas tikėjimą<sup>193</sup>. Paleotti sutinka, kad galima vaizduoti Mergelės Marijos su kūdikėliu Jėzumi ant rankų bėgimą į Egiptą, jojant asilu, nors nė viena Evangelija nemini, kaip tiksliai vyko šis veiksmas<sup>194</sup>, taip pat leistina vaizduoti šv. Paulių jo atsivertimo akimirką krentantį nuo arklio<sup>195</sup>, nors taip pat nėra aišku, ar jis tikrai jojo arkliu. Tačiau abiem šiais atvejais atvaizdas atkartoja ilgametę Bažnyčios tradiciją ir sustiprina emocinį paveikslo poveikumą, kurį Paleotti supranta kaip bendrą visiems kalbą<sup>196</sup>, galinčią

---

*colà vergine combattuta, e nell'altro lato Christo inchiodato; egli è pur vero che tanto accresce la divotione, e compunge le viscere* (lib. I, cap. XXV; *ibid.* 228).

<sup>192</sup> Lib. II, cap. XXVIII; *ibid.* 376.

<sup>193</sup> *It. perché ciò non hà luogo quando quello che si narra ò dipinge, è accompagnato da molta probabilità, et insieme è atto a muovere il cuore, & eccitare divotione; si come veggiamo che sogliono le persone contemplative, e predicatori nella passione di N. Signore narrare molte cose, che non si trovano scritte negli Evangelij, come de i lamenti della Madonna, de i prieghi lunghi fatti da N. S. nella oratione nell'orto, della acerbità de'flagelli, delle parole obbrobriose usateli da' Giudei, e simili altre cose che raccontano, per muovere più l'affetto et intenerire il cuore* (lib. I, cap. III, *ibid.* 272)

<sup>194</sup> *It. Non dice lo Evangelio, quando il Salvator nostro faciullo con la madre e S. Giosepe fuggì in Egitto, se andassero a piedi, o a cavallo o come; nintedimeno comunemente dipingono I pottori la Madonna sopra l'asinello col figliuolino in braccio, che è così ragionevole che fosse, essendo la beata Vergine ancora tenera, e dovendo fare viaggio così longo* (lib. II, cap. IX, *ibid.* 288).

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *It. le imagini, che vedute subito si riconoscono indifferentemente e servono per favella commune a tutte le nazioni* ((lib. I, cap. IV; *ibid.*, 140); *linguaggio commune a tutte le sorti di persone* (lib. I, cap. XXIII; *ibid.*, 221).

**Priedas 8.**

Michelangelo Buonarroti, 1498–1499, „Pietà“ [marmuras], Šv. Petro bazilika, Vatikanas.



pamokyti apie Dievą ir kaip gyventi teisingą gyvenimą<sup>197</sup> neišsimokslinčius ir beraščius, sudariusius didžiąją dalį tikinčiųjų bendruomenės<sup>198</sup>. Kitaip tariant, Paleotti kalba apie popiežiaus Grigaliaus Didžiojo mintį, kad bažnytiniai atvaizdai yra Biblija beraščiams; apie tokią pagrindinę meno funkciją potridentinėje Bažnyčioje kalba ir Gilio<sup>199</sup>.

Paleotti sistemoje teisingas atvaizdas yra panašus į tikrovę, t. y. atkartojantis kasdienę realybę ir kasdienės žmonių patirtis. Taip jis tampa bendra visiems tikintiesiems suprantama kalba ir per atvaizdo panašumą, kuris yra Dievo ar šventųjų esaties reprezentacija, stengiasi sumažinti atstumą tarp praeities ir dabarties, tarp suprantamo ir nesuprantamo, tarp žinomo ir nežinomo ir galiausiai – tarp tikinčiojo ir Dievo<sup>200</sup>.

Bažnytiniai paveiksliai, sužadindami tikinčiųjų emocijas ir sustiprindami tikėjimą per savo galią reprezentuoti nesančius dalykus<sup>201</sup>, yra naudingi tikėjimui, jei atvaizdas sukelia jį matančiojo emocijas ir jų pagalba veda žmogų tikėjimo ir doros keliu link Dievo ir Amžinojo gyvenimo. Kitaip sakant, Paleotti kalba apie bažnytinius atvaizdus kaip tam tikrą įrankį sujungti tikintįjį ir Dievą, sumažinant jau minėtą atstumą tarp to, kas yra dieviška, ir to, kas yra žemiška, – tai ir buvo vienas esminių Tridento susirinkime priimtų reformų siekių.

---

<sup>197</sup> It. *Che le immagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere (ibid.)*.

<sup>198</sup> It. *La terza sorte di persone a chi necessariamente si hà da sodisfare, sono gl'idioti, che è la maggior parte del popolo, per servitio de' quali principalmente furono introdotte le pitture sacre (lib. II, cap. LII; ibid., 500)*.

<sup>199</sup> Žr. 109 komentarą.

<sup>200</sup> It. *diciamo l'origine dell'imagini essersi trovata a fine che potessimo rappresentare la similitudine delle cose e con essa supplire al difetto della lontananza (lib. I, cap. IV; ibid., 140)*. Šioje vietoje Paleotti perfrazuoja šv. Jono Damaskiečio, VII–VIII a. Bažnyčios mokytojo, pasisakiusio prieš jo laikotarpio ikonoklastinį judėjimą ir gynusio atvaizdų galią pamokyti tikinčiuosius, *De sanctis imag.*, III (Roy Joseph Deferrari (ed.), „Introduction“, *Saint John of Damascus Writings*, New York: Fathers of the Church Inc., 1958).

<sup>201</sup> It. *Si che di essi ora noi ricorderemo alcuni essemi, acciò si conosca, quanto gli uomini di pietà hanno cercato d'averli più che puotero simili al vivo, per destare più efficacemente se stessi con tali imagini ad imitare la strada che essi vivendo gli aveano mostrata di camminare al cielo (lib. II, cap. XXIII; ibid., 349)*.

### 3. 4. Antonio Possevino *De poesia et pictura*

Dar vienas bažnytinį meną nagrinėjantis ir iš potridentinės perspektyvos aptariantis veikalas yra pirmąkart 1593 m. jėzuitų vienuolio Antonio Possevino<sup>202</sup> išleistas veikalas *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*<sup>203</sup>, kuriame Possevino aptaria daugybę skirtingų mokslo ir išsilavinimo aspektų. XVII antrosios dalies<sup>204</sup> skyriuje *De poesia et pictura ethnica, vel fabulosa collatis cum vera, honesta et sacra*<sup>205</sup> Possevino imasi kalbėti ir apie bažnytinį bei pasaulietinį meną bei jo tinkamumą.

Veikalą *De poesia et pictura*, skirtą pirmiausia apžvelgti poezijai, o tuomet – dailei, Possevino pradeda gan aiškia aliuzija į Horacijaus *Ars poetica: quæ poeticæ, eadem picturæ conueniunt monita & leges*<sup>206</sup>. Per šią analogiją ir gan dažnas referencijas į Horacijaus laišką Pizonams, galime spėti, kad Possevino mato tą pačią reikšminę meno ir poezijos funkciją – *utilitas et iucunditas*<sup>207</sup>. Dėl to dailininkas kaip ir poetas pirmiausia turi išmanyti daugelį dalykų, kad galėtų tinkamai atvaizduoti pasaulio sudėtingumą ir Dievo, kuris sukūrė visą pasaulį,

---

<sup>202</sup> Antonio Possevino, gimęs 1533 ar 1534 m. Mantujoje, būdamas šešiolikos atvyko į Romą, kur po studijų tapo kardinolo Ercole Gonzaga (popiežiaus Pijaus IV legato į Tridento susirinkimą) sekretoriumi, o 1559 m. įstojo į Jėzaus Draugiją. Jau 1560 m. ėmė vykdyti diplomatinės popiežiaus misijas: iš pradžių į Savoją, vėliau – į Prancūziją, kur į katalikybę atvertė daug kalvinistų. 1573 m. Possevino buvo išrinktas Jėzaus Draugijos Generolo Everardo Mercuriano sekretoriumi. 1577 m. kaip popiežiaus legatas išsiųstas į Švedijos dvarą, iš kurios grįždamas susitiko su Bavarijos kunigaikščiu, ATR karaliumi ir Šventosios Romos imperijos imperatoriumi. 1580 m. pradėjo tarpininkauti Rusijos carui Ivanui IV ir Steponui Batorui dėl taikos sudarymo. Jo veikalų temų spektras yra itin platus. Garsiausi: *Moscovia* (Vilnius, 1586), *Dell sacrificia della Messa* (Lionas, 1563), *Il soldato cristiano* (Roma, 1569), *Notae verbi Dei et Apostolicae Ecclesiae* (Poznanė, 1586) ir šiame darbe aptariamas *Bibliotheca selecta* (Roma, 1593) (Jean d'Origny, *La vie du Père Antoine Possevin de la Compagnie de Jésus*, Paris: Jean Muzier, 1712, 1–21 ir *ibid.* 200–225).

<sup>203</sup> Šiame darbe bus cituojamas ne pirmasis knygos leidimas (Antonio Possevino, SJ, *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, Roma: Typographia Apostolica Vaticana, 1593), perleistas Venecijoje 1603 m. ir Kelne – 1607 m., bet 1595 m. Lione kaip atskiras veikalas išleistas *Tractatio de poesi & pictura ethnica, humana & fabulosa collata cum vera, honesta, & sacra*.

<sup>204</sup> Ši knygos dalis dedikuota Abiejų Tautų Respublikos karaliui Zigmantui Vasai (lot. *Secunda parte Bibliothecae selectae dicata seneriss regi poloniae et svetiae Sigismundo III*)

<sup>205</sup> Toliau šiame darbe, minint šį veikalą, jo pavadinimas bus trumpinimas į *De poesia et pictura*.

<sup>206</sup> Palyginimui Horacijaus *Ars poetica: ut pictura poesis* (Hor. *Ars* 361) (cap. XXIII; Possevino, *op. cit.*, 278).

<sup>207</sup> Cap. XXIII; *ibid.*, 279.



dingumą<sup>208</sup>. Dailininkas turi išmanyti aritmetiką, geometriją ir optiką, kad tinkamai perteiktų kompoziciją ir proporcijas, taip pat turi studijuoti filosofiją, nes paveiksle bandys perteikti žmogaus sielą ir emocijas, kurias reikia tinkamai suprasti, ir būtinai turi skaityti Galeną, kad suprastų anatomiją ir kaip veikia žmogaus kūnas<sup>209</sup>.

Possevino įsivaizduojamas puikus dailininkas šiuo atžvilgiu netgi primena šv. Augustino *De doctrina christiana* II knygos mintis apie Šventojo Rašto aiškintojo ar vertėjo pareigą išmanyti įvairias sritis, kad nesuklystų ieškodamas teisingų reikšmių ir tuomet jas perteikdamas klausantiesiems ar versdamas į kitą kalbą. Possevino dailininkas taip pat turi pirmiausia pats patirti emocijas, kurias nori atvaizduoti, kad jos būtų tikros. Possevino iš dalies referuoja į Loyola „Dvasinių pratybų“ mintis apie atvaizdo poveikį tikinčiajam, kai tikroviškas regimas vaizdas sužadina pastarojo emocijas. Taip pat galime išvelgti nemažai aliuzijų į Gilio, Borromeo bei Paleotti mintis, kurie, kalbėdami apie atvaizdo tikroviškumą ir atitikimą Šventajam Raštui ar Bažnyčios mokymui, minimą tikroviškumą išreiškia kaip menininko gebėjimą sukurti atvaizdą, galintį sužadinti tikinčiojo emocijas. Possevino išplečia šią atvaizdo poveikio funkciją, teigdamas, kad kūrėjas turi dvasinės meditacijos pagalba suprasti, ką nori atvaizduoti, išgyventi šventųjų ar kitų vaizduojamųjų kančią ir tuomet savo proto ir dvasios pagalba sukūręs ir išgyvenęs tokį atvaizdą jį perteikti kitiems kaip savo asmeninio suartėjimo su Dievu liudijimą ir kaip šventojo ar Biblijos veikėjo reprezentaciją, kuri kitiems tikintiesiems sukeltų tokias pačias emocijas, kokias sukėlė atvaizdo kūrėjui. Kitaip tariant, Possevino mano, kad dailininkas turi pats patirti ar įsivaizduoti visus žiaurumas, jei nori tinkamai tai atvaizduoti kitiems<sup>210</sup>.

Possevino, kaip ir Borromeo, Gilio bei Paleotti, manymu atvaizdai turi gerą poveikį tikintiesiems, t. y. stiprina jų tikėjimą ir dorovina, tik, kai jie kuo tiksliau atspindi tikrovę ir Bažnyčios mokymą, vengiant asmeninių interpretacijų (perdėto individualizmo, arba dailininko manieros). Šv. Juozapas, vaizduojamas prie gimusio Kūdikelio, ar šv. Petras Evangelijas vaizduojančiuose siužetuose neturi atrodyti tarsi iškaršę seniai, Apaštalas Paulius neturi būti bebarzdis, Mergelė Marija Kristaus kančios scenose neturi atrodyti tarsi jaunuolė<sup>211</sup>,

<sup>208</sup> Cap. XXIII; *ibid.*, 279.

<sup>209</sup> Cap. XXIII; *ibid.*, 279–281.

<sup>210</sup> Lot. *quae cum ita sint, intelligat Pictor sibi & oration tanquam in re summi momenti, & in meditatione concipiendam esse non tam ideam future operis, quam sensum dolorum, quos Dominus Iesus, quique eum secuti sunt intrepide, olim perpetiebantur* (Cap. XXVI; *ibid.*, 301).

<sup>211</sup> Plg. 188 komentaras.

o Marija Magdalena neturi būti vaizduojama dėvinti prabangius rūbus, išpuoštus brangakmeniais<sup>212</sup>. Istorinį realizmą Possevino laiko itin svarbiu, nes atvaizdas turi ugdyti ir atspindėti tikrovę, todėl, pavyzdžiui, šv. Jeronimas neturi būti vaizduojamas su raudona kardinolo kepure, nes ją daug vėliau, jau XIII a., įvedė popiežius Inocentas IV<sup>213</sup>.

Klaidų savo kūriniuose dailininkai turėtų vengti pirmiausia pasikonsultuodami su dvasininkais, teologais arba bažnyčios tekstų žinovais. Taip galima išvengti tokių neatitikimų tikrovei ir Šventajam Raštui, kai Kristus kančios scenose arba ant kryžiaus vaizduojamas kaip dailus jaunuolis, nepatyręs jokių sužalojimų<sup>214</sup>. Kadangi Evangelijos pasakoja įvairius Kristaus gyvenimo etapus, dailininkas, norėdamas vaizduoti Kristų dailiu kūnu ar pusnuogį, gali pasirinkti kitą sceną, kur toks vaizdavimas būtų daug tinkamesnis<sup>215</sup>, panašiai kaip apie Jėzaus vaizdavimą rašė Gilio, o vėliau ir Paleotti.

Possevino mano, kad tikėjimą sustiprinti ir dievobaimingumą padidinti gali tik atvaizdai, kurie pirmiausia buvo išjausti paties atvaizdo gamintojo ir todėl yra padaryti kaip įmanoma tikroviškesni. Tačiau nereikia vengti žiaurumo ir kraujo, kaip, kad ir minėtame Kristaus kančios pavyzdyje. Iš šios minties galime spręsti, kad Possevino iš atvaizdų reikalauja absoliutaus atitikimo realybei, ypač perteikiant emocijas, nes jos yra svarbi žmogaus sielos raiškos dalis. Be to, tai yra ir tam tikras papildomas reikalavimas atvaizdų, ypač sakralinių, gamintojams, kurie turėtų būti gabiausi savo amato meistrai, nes tik tokiems kūrėjams tikrai pavyktų perteikti subtilias išorines ir vidines sielos emocijas. Kaip tinkamiausią agonijos perteikimo pavyzdį Possevino pasirenka Vatikane esančią Laokoonto skulptūrą<sup>216</sup>.

Vis dėl to tiek kalbėdamas apie atvaizdų tikroviškumą ir istorinį realistiškumą, tiek apie paties bažnytinio meno paskirtį ir funkciją, Possevino beveik neskiria vietos diskusijoms apie darną (lot. *decorum*). Pagrindinė mintis apie ją yra tokia, kad darna sukuriama, kai vaizduojamos figūros atitinka Šventojo Rašto tekstus, Bažnyčios tradiciją ir mokymą. Tokią darną pažeidžia

---

<sup>212</sup> Cap. XXV; *ibid.*, 294–295.

<sup>213</sup> Cap. XXV; *ibid.*, 295.

<sup>214</sup> Cap. XXV; *ibid.*, 295.

<sup>215</sup> Lot. *ac tamē nō defunt variæ Christi Domini ætates, atque mysteria, quæ plusquam satis futura snt arti indicandæ, siue infantem Iesvm nafci, circumcidi, à Magis adorari, in Iordane baptizari; siue resurgentem, vel discipulis apparentem; vel ad Caelos ascendentem cogitemus? ac proinde eum, qualis tum fuerit, pingamus* (Cap. XXV; *ibid.*, 296).

<sup>216</sup> Cap. XXV; *ibid.*, 296.

nuogų ar pagoniškų atvaizdų kūrimas (faunų ar satyrų) ir pastatų puošimas jais, nes tokie atvaizdai pirmiausia skatina geismą, kuris yra mirtina nuodėmė, ir taip žmogaus siela yra gundoma kad ir mintimis nusikalsti dieviškiems įstatymams, nukreipiant savo sielą nuo Dievo link žemiškų geidulių<sup>217</sup>. Kitaip sakant, galime matyti, kad Possevino mano, jog visi atvaizdai turėtų skatinti nuolankumą Dievui ir didinti tikėjimą, todėl ir tikintieji savo namuose neturėtų turėti jokių pagoniškų ar profaniškų atvaizdų, nes pats jų egzistavimas yra nusikaltimas dangiškiems dalykams<sup>218</sup>. Jei vis dėl to norima juos pasilikti, reikėtų atvaizdus pritaikyti katalikų mokymui ir tikėjimui kaip tai su įvairiais pagoniškais atvaizdais ir vietomis padarė popiežiai Grigalius Didysis ar Bonifacas IV<sup>219</sup>.

Minėtoji darna, Possevino manymu, pirmiausia turi atsirasti ne laikantis išvardijamų teisingo vaizdavimo taisyklių ir pamokymų, tačiau atvaizdo kūrėjui per meditaciją maldoje suartėjant su Dievu<sup>220</sup> ir patiriant tam tikrą dvasinį kismą, kuris leistų tinkamai perteikti šventųjų ir Biblijos siužetų atvaizdus. Taigi Possevino Bažnytinio ir pasaulietinio meno kūrimo pagrindu laiko atvaizdo gebėjimą perteikti tam tikrą emociją tikinčiajam, kuri jį paveiktų ir paskatintų meditacijos maldoje pagalba išgyventi Kristaus ar šventųjų kančią taip suartėjant su Dievu savo Dvasios ir proto pagalba.

---

<sup>217</sup> Cap. XXVII; *ibid.*, 304.

<sup>218</sup> Lot. *grauifisima Deum ipsum afficit iniuria, ac Christi lucem, quantum in se est, extinguit* (Cap. XXVII; *ibid.*, 304).

<sup>219</sup> Cap. XXVII; *ibid.*, 305–306.

<sup>220</sup> Lot. *neceffe est, vt in Pictoris animo, in fit, vnde existat admirationis magnitudo, & impetus doloris erumpat* (Cap. XXVI; *ibid.*, 301).

## 4. Federico Borromeo kaip kolizinės sampratos reiškėjas

### 4. 1. Baroko estetinė samprata pagal Federico Borromeo

Federico Borromeo, šv. Karolio Borromeo jaunesnysis pusbrolis ir Gabriele Paleotti globotinis studijų metais Bolonijos universitete, savo bažnytinę karjerą pradėjo 1580 m. įstodamas į Karolio Borromeo įkurtą *Collegio Borromeo* Pavijos universitete, kur 1585 m. būsimas kardinolas ir Milano arkivyskupas, gavo teologijos mokslų diplomą<sup>221</sup>. 1584 m. lapkričio 4 d. mirus Karoliui Borromeo, Milano vikaras ir 60 miesto tarybos narių parašė laišką-kreipimąsi popiežiui Grigaliui XIII, prašydami išsaugoti Karolio Borromeo pradėtus darbus ir apsvarstyti jo pusbrolio Federico kandidatūrą toliau vadovauti arkivyskupijai, tačiau 1585 m. balandį mirė ir Grigalius XIII. Panašių pagiriamųjų laiškų apie savo pusbrolį buvo palikęs ir Karolis Borromeo<sup>222</sup>, tad galiausiai 1586 m. popiežius Sikstas V pakvietė Federico į Romą, kur jis prisijungė prie popiežiaus Apeigų kongregacijos, kuri Siksto V paliepimu ėmėsi peržiūrėti šv. Jeronimo Vulgatą<sup>223</sup>. 1587 m. Federico tapo kardinolu, o 1595 m. popiežiaus Klemenso VIII<sup>224</sup> paskirtas ir Milano arkivyskupu.

Maždaug 1587 m., kai tapo kardinolu, Federico pradėjo veikalo, skirto sakraliniam menui apmatus<sup>225</sup>. Daugmaž 1609 m. jis įkūrė šv. Ambraziejaus biblioteką (it. *Biblioteca Ambrosiana*) ir 1613 m. – dailiųjų menų akademiją (it. *Accademia del disegno*) prie jos ir tada jau maždaug turėjo pirmąją veikalo *De pictura sacra* versiją<sup>226</sup>, skirtą akademijos studentams mokyti. Tačiau pirmasis šio traktato leidimas, pasirodė tik 1624 m.<sup>227</sup>, po Tridento bažnytinio susirinkimo praėjus kiek daugiau nei pusei amžiaus. *De pictura sacra* Borromeo stengiasi apžvelgti minėto Bažnytinio susirinkimo potvarkius ir jų pritaikymą, analizuodamas, koks turėtų būti tinkamas menas. Federico, sutikdamas ar polemizuodamas su prieš tai rašiusiais

<sup>221</sup> Lib. I, cap. VI–VII; Francesco Rivola, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano, compilata da Francesco Riuola sacerdote Milanese*, Milano: Dionisius Cariboldi, 1656, 16–25.

<sup>222</sup> Lib. I, cap. XXIII–XXV; Rivola, *ibid.*, 85–96.

<sup>223</sup> Lib. II, cap. I–II, Rivola, *ibid.*, 114–122.

<sup>224</sup> Popiežius Klemensas VIII, gimęs kaip Ippolito Aldobrandi, kardinolu buvo paskirtas tais pačiais metais kaip ir Federico; abu kardinolai taip pat stengėsi sekti šv. Pilypo Romulo Neri pavyzdžiu (Neri ilgą laiką buvo Aldobrandi nuodėmklausys).

<sup>225</sup> Lib. II, cap. VI; Rivola, *ibid.*, 138.

<sup>226</sup> Lib. IV, cap. XV; Rivola, *ibid.*, 406.

<sup>227</sup> Pirmasis veikalo leidimas – Federico Borromeo, *De pictura sacra*, Milano: Adriano Bernareggi, 1624.

autoriais, *De pictura sacra* išgrynino potridentinio meno idėją, argumentuotai ją išdėstydamas ir aiškindamas realiais meno kūrinių pavyzdžiais, taip tapdamas aiškios kolizijos tarp manierizmo ir potridentinio baroko meno reiškėju.

#### 4. 1. 1. Borromeo kalbėjimo stilius ir argumentų struktūra

Tam tikrą savo misiją, parodant katalikišką humanistinį išsilavinimą ir susisteminant ankstesnių traktatų autorių įdirbį, kalbant apie bažnytinį meną po Tridento susirinkimo, Borromeo atskleidžia pirmosios knygos pirmame skyriuje, kuris atlieka ir įvado funkciją. Kadangi tema yra žinoma, įprasta ir išnagrinėta kitų jau anksčiau išleistais raštais<sup>228</sup>, Borromeo imasi argumentuotai išdėstyti esmines ir bendras visam menui būdingas taisykles, o tuomet pamokyti visų – sakralinių ir pasaulietinių – atvaizdų kūrėjus, kaip teisingai perteikti šventųjų atvaizdus ir tikėjimo paslaptis, kad kūriniai prisidėtų prie Dievo garbinimo<sup>229</sup>.

##### 4. 1. 1. a. Veikalo sąranga

Kadangi Borromeo nustato aiškų *De pictura sacra* planą padalyti veikalą į dvi knygas, kurių pirmoji pateikia bendras taisykles, o antroji – pamokymus, verta atkreipti dėmesį į pirmosios knygos, kurioje autorius išdėsto esmines sektinas nuostatas, suskirstymą skyriais ir jų eiliškumą. Šią knygą Borromeo padalija į 13 skyrių, kurių pirmasis, kaip jau minėta, atlieka įvado funkciją. Antrasis skiriamas darnos sąvokos (lot. *decorum*) aptarimui. Darna bus viena esminių Borromeo veikalo imčių, plačiai naudojama visame tekste ir perteikianti meno kūrinio tinkamumo idėją – darna Borromeo yra tai, kas visiškai pritinka ir kai nieko nereikia nei pridėti, nei atimti, o antroji, opozicinė, sąvoką – nedarna (lot. *indecorum*) – yra darnos pažeidimas, atvaizdai suteikiant per daug arba per mažai darnos<sup>230</sup>.

Tolesni skyriai atspindi, kaip turėtų būti kuriama atvaizdo darna: 3 skyrius kalba apie pagonių darytas klaidas, 4 – istorijos klastojimą ar pagražinimą. Abu šie skyriai bendrąja prasme yra skirti išdėstyti taisykles, kurios galioja atvaizdo naratyvui. 5 skyrius, skirtas pagonių

<sup>228</sup> Lib. I, cap. 1.2; čia ir toliau lotyniškas tekstas ar nuorodos į jį imamos iš Federico Borromeo, *Sacred Painting. Museum*, ed. et trans. K. S. Rothwell Jr., The I Tatti Renaissance Library, 44, Cambridge: Harvard University Press, 2010.

<sup>229</sup> Lib. I, cap. 1.2.

<sup>230</sup> Lot. *decorum in omni re nihil est aliud quam id, quod ita plane esse decet, sicuti nobis spectandum proponitur, cumque tale sit, nec addi quidquam potest. Est enim tale, quale debet esse. Indecorum autem erit quidquid vel infra vel supra decorum habet* (lib. I, cap. 2.6).

pasakojimams, nubrėžia aiškia skirtį tarp katalikiškų ir pagoniškų dalykų, kurie neturėtų būti maišomi. Tolesniuose skyriuose detaliau aptariamos 3–4 skyrių idėjos, nagrinėjant figūrų vaizdavimo problemas: nuogybės (cap. 6), drabužių (cap. 7) ir amžiaus (cap. 8) perteikimą. Aptaręs siužeto tikslumą ir figūrų, kurios yra esminės, vaizduojant šventuosius ar Šventojo Rašto siužetus perteikimą, Borromeo pereina prie kalbos apie bendrą atvaizdo išdėliojimą (cap. 9). Po tokio nuoseklaus ir logiško suskirstymo, apžvelgiant veikalo turinio išdėliojimą, galime pastebėti tam tikras problemas, kurias nagrinėja Borromeo. Po kompozicijos aptariamas emocijų vaizdavimas (cap. 10), kadangi, kaip pamatysime toliau šiame darbe, sudėtingos emocijos, Borromeo manymu, negali būti sėkmingai perteiktos, jei kūrinys stokoja darnos. Jei darnos trūksta ne tik figūrų ir jų detalių vaizdavime, bet ir tarp figūros ir aplinkos, kurioje ji yra vaizduojama, tuomet atvaizdas nesugebės išreikšti reikiamos emocijos.

Borromeo plėtoja jėzuitišką ir kituose aptartuose traktatuose randamą idėją, kad atvaizdas atspindi jo kūrėją, todėl, kuriant bažnytinį meną, itin svarbus asmeninis menininkų pamaldumas (cap. 11), kuris galėtų būti atvaizduose perteikiamas taip, kad tokį patį jausmą sužadintų ir kitiems tikintiesiems. Galiausiai Borromeo vėl imasi kalbėti apie figūrų vaizdavimą – atletiškus kūnus (cap. 12) ir gašlius atvaizdus (cap. 13). Atrodytų, kad, laikantis nuosaikaus dėstymo, 12 ir 13 skyrius autorius būtų turėjęs svarstyti kiek anksčiau pirmoje knygoje, tačiau čia galime išvelgti atsiskleidžiant darnos sąvokos dėstymą. Borromeo atrodo, kad menininkas, nesilaikantis pamaldumo taisyklių ir nesantis dievobaimingas, nesugebės teisingai atvaizduoti sudėtingų vidinių žmogaus išgyvenimų – pamaldumo, tikėjimo, skausmo ir pan. Todėl kūrėjo vaizduojamos figūros bus nedarnios. Be to, atletiški kūnai ir gašlūs atvaizdai yra ir esminiai nukrypimai, dėl kurių Borromeo kritikuoja manierizmo menininkus.

#### **4. 1. 1. b. Argumentavimo struktūra pirmojoje *De pictura sacra* knygoje**

Panašią argumentų struktūrą, kurią pastebėjome pirmosios knygos išdėstyme, Borromeo taiko visame traktate *De pictura sacra*. Dalinai norėdamas pademonstruoti meno srities išmanymą, bet labiau siekdamas kiekvieną mintį pagrįsti Bažnyčios mokymu, tradicija ar kitų pripažintų mąstytojų mintimis, Borromeo nuolatos, jei ne tiesiogiai, tai žaisdamas frazėmis ir

užuominomis, pateikia nuorodas į Šventąjį Raštą<sup>231</sup>, Bažnyčios mokytojus ir tėvus<sup>232</sup> (pvz., Atėnagorą, šv. Augustiną, šv. Nilą, šv. Klemenšą Aleksandrietį, šv. Grigalių Nazianzietį, šv. Grigalių Nisietį) ar Antikos autorius: Aristotelį, Ciceroną, Demosteną, Juvenalį, Kalistratą, Libanijų, pitagorininkus, Platoną, Plinijų Vyresnį, Plutarčą<sup>233</sup>. Taip kiekvienas Borromeo argumentas įgauna tvirtą istorinę ar filosofinę atramą. Tarkime, kalbėdamas apie darną, autorius iškelia mintį, kad darna tai yra kažkoks tam tikras taurumas ir šviesa ar žydėjimas, kurių patenkintas protas atsigauja<sup>234</sup>. Tuomet ši hipotezė nagrinėjama, aptariant, kas yra atvaizdai ir kaip jie veikia juos matančiuosius, iškeliant mintį, kad menas sugeba itin paveikiai perteikti idėjas ir tuo labiau – perteikti klaidingas idėjas, dėl ko kiekvienas meno kūrinys turi kuo labiau siekti darnos ir atitikti Bažnyčios mokymus. Šiuos svarstymus Borromeo pagrindžia nuorodomis į Platono, Varono ir Plinijaus Vyresniojo<sup>235</sup>, pitagorininkų mintis. Prieinama išvada, kad darna, kaip jau minėta, yra tai, kuomet kūriniumi nieko netrūksta ir nėra per apsčiai pridėta<sup>236</sup>, o tokia harmonija ir teikia žmogaus protui džiaugsmo, nes jis gali gėrėtis Dievo gerumo ir puikumo apraiškėmis tikintįjį supančioje aplinkoje. Verta atkreipti dėmesį, kad

<sup>231</sup> Pavyzdžiui, perfrazuoja arba remiasi eilutėmis iš Išminties knygos (lib. I, cap. 1.1 [1]), evangelijos pagal Joną (lib. I, cap. 4.6 [12]; lib. I, cap. 10.4 [33]; lib. II, cap. 3.4 [63]), pagal Matą (lib. I, cap. 4.6 [12]; lib. II, cap. 3.5 [63]), pagal Morkų (lib. I, cap. 4.6 [12]), pagal Luką (lib. I, cap. 7.2 [20]), Apaštalų darbus (lib. I, cap. 8.1 [23]; lib. II, cap. 1.4 [52]) ir kt.

<sup>232</sup> Pavyzdžiui, pateikia nuorodas į šv. Nilo (lib. I, cap. 5.3 [14]), šv. Klemenso Aleksandriečio (lib. I, cap. 5.3 [14]; lib. I, cap. 7.3–7.4 [21–22]; lib. II, cap. 1.5 [52]; lib. II, cap. 2.4 [55]), šv. Grigaliaus Nazianziečio (lib. I, cap. 10.6 [34]), Bazilijaus Didžiojo (lib. I, cap. 10.8 [36]), šv. Grigaliaus Nisiečio (lib. I, cap. 11.1 [37]), Konstantinopolio pamokslininko Teodoro (lib. I, cap. 12.1 [42]), šv. Paulino (lib. II, cap. 1.3 [51]), Dionisijaus Areopagiečio (lib. II, cap. 1.3 [51]), Irenėjaus (lib. II, cap. 1.5 [52]; lib. II, cap. 3.2 [62]), Jono Damaskiečio (lib. II, cap. 2.7 [57]; lib. II, cap. 2.4 [55]), Euzebijaus (lib. II, cap. 2.8 [57]), šv. Augustino (lib. II, cap. 3.5 [63]), Tertulijono (lib. II, cap. 3.10 [65]) mintis ar tekstus. Taip pat cituoja ištraukas iš Tridento, Mainco (lib. I, cap. 6.3 [19]; lib. I, cap. 13.3 [47]), Nikėjos (lib. I, cap. 10.6 [34]), Ketvirtojo Konstantinopolio (lib. I, cap. 11.3 [39]) ir Augsburguro (lib. I, cap. 13.3 [46]) bažnytinių susirinkimų nutarimus ar polemiką.

<sup>233</sup> Pavyzdžiui, pateikia nuorodas, aliuzijas ar perfrazuoja Platoną (lib. I, cap. 2.2 [4] ir 2.3 [4] (platoniskasis dialogas „Poįstatymis“, „Valstybė“); lib. I, cap. 11.2 [39] („Sokrato apologija“), Plinijaus Vyresniojo *Naturalis Historia* (lib. I, cap. 2.3 [5]; lib. I, cap. 10.3 [31–32]; lib. I, cap. 12.4 [44]; lib. I, cap. 13.5 [48]) Cicerono *De officiis* (lib. I, cap. 2.6 [6]; lib. I, cap. 10.3 [32]), pitagorininkus (lib. I, cap. 2.7 [6]), sofistą Filostratą (lib. I, cap. 3.1 [8]) ar Kalistratą (lib. I, cap. 3.1 [8], lib. I, cap. 10.2 [31]), Demosteną (lib. I, cap. 5.4 [15]), Horacijaus *Ars poetica* (lib. II, cap. 10.6 [97]), atrodo, kad naudojami istorijomis iš Teokrito kūrybos (lib. I, cap. 3.1 [8]), Plutarcho (lib. I, cap. 3.1 [8]).

<sup>234</sup> Lib. I, cap. 2.1 [3].

<sup>235</sup> Lib. I, cap. 2.3 [4–5].

<sup>236</sup> Lib. I, cap. 2.7 [6].

Antika tampa vienu iš Borromeo argumentavimo šaltinių, o darnos sąvoką autorius formuoja reflektuodamas antikinį meną ir graikų bei romėnų tekstus.

Borromeo intelektualinį užmojį taip pat atskleidžia itin apgalvotos sąvokos ir žaidimas žodžiais, kurie dažnai kuria keliasluoksnius teksto skaitymo variantus ar suteikia nuorodas į tam tikras autorius mintis. Pavyzdžiui, šiek tiek anksčiau – pirmajame skyriuje, – kalbėdamas apie viso veikalo paskirtį ir struktūrą, Borromeo rašo *si quodam filo texere huius nobilissimae Artis laudationem aggederer*<sup>237</sup>. Šioje vietoje žaisdamas lotyniškais žodžiais *filum* ir *texere* autorius viena prasme nurodo į veikalo, kaip tam tikros vientisos argumentų gijos, vedančios link bendro šio kūrinio tikslo – lot. *augeatur divinus cultus*, rašymą apskritai, bet taip pat šį žodžių žaisimą sujungus su kitu sakiniu, kuriame pasakoma, kad pati tema jau yra žinoma ir išnagrinėta kitų, duoda suprasti, kad *De pictura sacra* yra „suaudžiamas“ aptariant visas esmines potridentiniam menui svarbias taisykles ir menininkų klaidas, kurios leistų kitiems kūrėjams išvengti nusižengimų, kuriant bažnytinius ir pasaulietinius atvaizdus.

Tokia pati didaktinė veikalo mintis matosi ir, pavyzdžiui, Borromeo rašant *ad Picturam sacram sive sculpturam quam maxime expoliendam pertinebunt*, nes autorius pasirenkamas veiksmazodis *expolire* viena reikšme nurodo meno kūrinų išdirbimą ir puikumą, kuriant atvaizdus, tačiau taip pat rodo Borromeo siekį, kad kūrėjai, pasimokę iš kitų menininkų klaidų, taip „išdailintų“ savo kūrinius, kad jie atitiktų visus Tridento susirinkimo nutarimų idealus ir idėjas, kurie iškart ir paminimi tos pačios pastraipos pabaigoje<sup>238</sup>.

Visoje pirmoje *De pictura sacra* knygoje galima pastebėti panašų minčių jungimą: kalbėdamas apie istorijos klastojimą<sup>239</sup> autorius sako, kad kūrėjai gali padailinti istorijas, jei tik nenusižengia ir nesiginčija su Bažnyčios tradicija ir mokymu, tuomet šis teiginys paremiamas citata iš Tridento susirinkimo nutarimų, kuria pradedama diskusija, kas yra teisingas ir kas yra neteisingas atvaizdas. Borromeo atrodo, kad kurti teisingą atvaizdą pirmiausia yra dora (t. y. teisinga Dievo ir kitų tikinčiųjų atžvilgiu), todėl jis šioje vietoje pateikia labai paprastą doros pavyzdį iš kasdienybės, kuris apibendrina ir metaforiškai nusako atvaizdų kūrimą, – galima prisidėti prie kasdienių paskalų, tačiau dora yra patylėti, taip pat kaip ir dailininkui galima būtų

---

<sup>237</sup> Lib. I, cap. 1.1 [1].

<sup>238</sup> Lib. I, cap. 1.2 [3].

<sup>239</sup> Lib. I, cap. 4 [11].



pagražinti atvaizdus, kaip norisi, bet dora yra juos apgalvoti ir įdėti pastangų, stengiantis kurti kuo tikslesnius meno kūrinus.

Po to matome tikslius pavyzdžius, pasakojančius apie šv. Pranciškaus Asyžiečio vaizdavimą Jėzaus prakartėlėje, Lozoriaus prisikėlimą, samariečių šulinį ir Kristaus kančios sceną – kryžiaus nešimą. Argumento ir skyriaus pabaigoje pasakoma: „taip jis būtų geriau atpažįstamas<sup>240</sup>“. Tokia mintimi padaroma išvada ne tik apie paskutinį pavyzdį, susijusį su Kristumi, bet kartu reziumuojami ir visi minėti pavyzdžiai, teigiant, kad paklūstant Šventojo Rašto viršenybei ir vaizduojant šventuosius ar Biblijos siužetus taip, kaip to moko tradicija bei patys tekstai, tikintieji galės lengviau atpažinti atvaizdą, o tai reiškia, kad atpažinę galės apmąstyti ir pasimokyti iš šventojo istorijos ar Šventojo Rašto siužeto.

Kalbėdamas apie jausmų perteikimo sudėtingumą (cap. 10), Borromeo taip pat pirmiausia iškelia pagrindinę mintį – gražūs dalykai yra sudėtingi, todėl žmonės iš ydos dažniau renkasi lengvesnius<sup>241</sup>. Autoriui atrodo, kad tai jo laikų (daugiau turint galvoje manieristus) kūrėjų nusižengimas, todėl pateikia istorijas iš Kalistrato ir Plinijaus Vyresniojo veikalų, atspindinčias, kaip senovės menininkai stengdavosi kuo tiksliau atvaizduoti tikrovę (realumas ir artumas tikrovei Borromeo kaip ir kitiems potridentino meno mąstytojams yra svarbiausia siekiamybė bet kuriam atvaizdai). Taip užbaigiamas pirmas argumento dėmuo ir pateikiama istorija apie Borromeo laikų kūrėjų bandymus atvaizduoti, pavyzdžiui, Dievo Motinos skausmą, stovint po kryžiumi, kurie nusižengia Bažnyčios mokymams, nes kūrėjai dėl savo neišmanymo nesugeba perteikti tokių subtilių ir sudėtingų emocijų, todėl ir jų sukurti atvaizdai nėra tinkami, nes nėra paveikūs. Vėl pasitelkiami papildomi argumentai, šįkart minint Nikėjos susirinkimo nutarimus ir šv. Grigaliaus Nazianziečio darbus, kurie parodo, kokią naudą tikintiesiems teikia tikslus jausmų perteikimas atvaizduose. Galiausiai argumentas užbaigiamas Bazilijaus Didžiojo kreipimusi į dailininkus, kuriame išsakoma mintis, kad atvaizdai yra daug stipresni ir paveikesni nei žodžiai, kadangi žodžiai tik sužadina vaizduotę, o regimas atvaizdas verčia ją prisiminti, apmąstyti ir išgyventi tai, kas matoma.

#### **4. 1. 1. c. Argumentavimo struktūra antrojoje *De pictura sacra* knygoje**

Antrojoje knygoje, kurioje svarstomas nebe teisingas vaizdavimas, bet kūrėjams duodami tikslūs nurodymai, kokiais pavyzdžiais reikėtų vadovautis ir ko vengti, kuriant šventųjų ar

<sup>240</sup> Lib. I, cap. 4.6 [12]: *ut magis cognosceretur.*

<sup>241</sup> Lib. I, cap., 10.1 [30].

Šventojo Rašto siužetų atvaizdus, argumentai nebeturi tokios daugialypės ir sudėtingos schemos, primenančios sokratiško dialogo dialektiką. Pavyzdžiui, kalbėdamas, kaip teisingai turėtų būti atvaizduotas Nukryžiuotasis<sup>242</sup>, Borromeo pasakoja apie senuosius Kristaus kančios vaizdavimus, kai būdavo vaizduojamos keturios vinys (dvi Kristaus rankose ir dvi – pėdose), o po Jėzaus kojomis – nedidelė medinė atrama Dievo sūnaus kojoms. Tokį vaizdavimą Borromeo pagrindžia nuorodomis į Grigaliaus Turiečio, Irenėjaus ir Justino Kankinio tekstus. Tuomet svarstomi kiti nukryžiuotiesiems aspektai – ar vinimis buvo perkaltos Kristaus plaštakos ar riešai, ar vagys buvo nukryžiuoti kaip Jėzus, ar pririšti prie kryžių – kaip atsakymus į šiuos svarstymus Borromeo pateikia Evangelijų pagal Matą ir pagal Joną eilutes. Galiausiai pereinama prie aptarimo, kaip turėtų atrodyti pats kryžius ir kokie kiti simboliai gali pakeisti jį, kokios spalvos ir kaip gali būti vaizduojamas švenčiausias katalikų simbolis. Dalis skyriaus taip pat dedikuojama aptarti egiptietišką *ankh* simbolį, kurį, pasak Borromeo, kai kurie tikintieji klaidingai laiko kryžiumi. Šioje vietoje Borromeo dars kart pateikia nuorodas į Justino Kankinio, Jono Damaskiečio ir Tertulijono tekstus.

Daugmaž taip pat sistemiškai argumentuojamos ir kitų dar 12 antrosios knygos skyrių mintys. Iškeltas svarstymas pagrindžiamas nuorodomis į Šventojo Rašto ar Bažnyčios tėvų ir mokytojų tekstus<sup>243</sup> ir taip Borromeo lyg ir prisiima klausiančiojo vaidmenį, o Bažnyčios tradicija ir mokymas – t. y. Dievo išmintis – tampa sokratiško dialogo mokytoja. Apžvelgiant konkrečius pavyzdžius, formuojamas autoritetingais bažnytiniais šaltiniais pagrįstas atsakymas, apžvelgiant esmines su tam tikros scenos ar, pavyzdžiui, šventųjų vaizdavimu susijusias problemas ar neatitikimus, kūrėjams parodant, ko reikėtų vengti ir kokiais pavyzdžiais vertėtų vadovautis, kad meno kūrinys atitiktų pirmojoje *De pictura sacra* knygoje išdėstytas mintis.

Taip pat svarbu paminėti, kad antrojoje veikalo knygoje, aptariant šventųjų ir Šventojo Rašto siužetų vaizdavimą, Borromeo nuolat užsimena ir savo argumentus paremia pastabomis apie ankstyvosios krikščionybės ikonografiją ir simbolizmą, iš ko galime daryti prielaidą, kad Federico Borromeo, panašiai kaip Gilio, šv. Karolis Borromeo, Paleotti ir Possevino, manė, jog ankstyvųjų krikščionių kurti atvaizdai buvo nuoširdesni ir dievobaimingesni dėl savo paprastumo. Be to, ankstyvieji krikščioniški atvaizdai ir simboliai gali būti laikomi tinkamesniais Bažnyčios mokymui ir tradicijai, nes jie buvo kuriami laikotarpiu, kai dar tik

<sup>242</sup> Lib. II, cap. 3.1 [8].

<sup>243</sup> P vz., lib. II, cap. 12.1 [108]: lot. *Variis Patrum auctoritatibus atque testimoniis ostendemus.*

formavosi krikščioniškoji ikonografija. Kuriant tokius atvaizdus tikintieji stengėsi kuo atidžiau laikytis Šventojo Rašto teksto tiesos ir Bažnyčios mokytojų bei tėvų pamokymų.

Iš šio žavėjimosi ankstyvosios krikščionybės atvaizdais, Borromeo laikomais sektiniais ir pamokančiais<sup>244</sup>, galime išvelgti kritiką kardinolo laikų kūrėjams, – Michelangelo tekste tiesiogiai minimas ne vieną kartą, – kurie sau leidžia interpretuoti Bažnyčios mokymus ir Šventojo Rašto žodžius, nesilaikydami tradicijos ir visuotinio mokymo principų. Tačiau *De pictura sacra* nerasime istoriškai sisteminio požiūrio į bažnytinį meną ar stilistinės bei techninės kūrinų analizės – abi veikalo knygos konstruojamos pavyzdžius ir pamokymus grindžiant tinkamumo, atitikimo Šventajam Raštui ir iš jų abiejų kylančios darnos principais, kurie visi kartu suteikia meno kūriniai edukacinę ir katechetinę funkciją. Jos neatitinkantys ir nedarnūs kūriniai Borromeo atrodo absurdiški ir juokingi – pavyzdžiui, kai aprašo Kristaus vakarienės su mokiniais sceną, kurioje kai kurie kūrėjai duonos kepalą vaizduoja jau padalytą perpus, Borromeo ironiškai rašo, kad toks neatitikimas Šventajam Raštui, mat Jėzus laužė duoną<sup>245</sup>, galėtų nebent atskleisti Jėzaus gebėjimą stebuklingai padalyti duoną ją tobulai perpjaunant<sup>246</sup>.

#### 4. 1. 1. d. Argumentavimo struktūra *Musaeum*

Abi *De pictura sacra* knygas papildė atskiras veikalas *Musaeum*, išleistas po metų – 1625 m.<sup>247</sup>, – kuriame Borromeo aprašo savo sukaupią meno kūrinių kolekciją, padovanotą *Biblioteca Ambrosiana* ir prie jos įkurtai akademijai. Kūrinio struktūra primena pasivaikščiavimą po paveikslų galeriją<sup>248</sup> kartu su kardinolu Borromeo, kuris aptaria vienu paveikslų meistrybę ir supeikia kituose pastebimas klaidas, taip empiriškai pademonstruodamas *De pictura sacra* išdėstytus atvaizdų kūrimo principus ir aptartas taisykles bei pavyzdžius<sup>249</sup>. Pasivaikščiavimo įspūdį kuria ne tik tai, kad Borromeo tarsi rodydamas

<sup>244</sup> Lib. II, cap. 7.1 [78]: *antique institute non fugienda sed retinenda potius et frequentanda imitatio erit.*

<sup>245</sup> Mt 26,26 ir Mk 14,22.

<sup>246</sup> Lib. II, cap. 4.10 [70]: *miraculose panem eum fuisse divisum eoque miraculo Salvatore agnitum credidere.*

<sup>247</sup> Kadangi „*Musaeum*“ yra kaip Borromeo Milane sukauptos meno kūrinių kolekcijos katalogas, tikėtina, kad šis veikalas buvo rašomas nuo 1618 m., kai kolekcija buvo perduota bibliotekai ir akademijai, iki išleidimo 1625 m. (Pamela M. Jones, „Introduction“, Federico Borromeo. Sacred painting. Museum, I Tatti Renaissance Library, Cambridge: Harvard University Press, 2010, xiv).

<sup>248</sup> *Musaeum* §6 Borromeo rašo: *ordo Libri non erit alius, quam quem ipsa dispositio Tabularum dederit.*

<sup>249</sup> Nors „*Musaeum*“ gali atrodyti ir kaip visiškai atskiras kūrinys, nes jame Borromeo visiškai kitokiu, daug laisvesniu stiliumi apžvelgia savo kolekcijos meno kūrinius, tačiau neseniai atrasti veikalo rankraščiai su parašėse

aprašo atvaizdus iš eilės taip, kaip jie kabo galerijoje, bet ir tai, kad *Musaeum* nėra suskirstytas į atskirus skyrius ar knygas.

*Musaeum* sąsaja su *De pictura sacra* knygomis galima įžvelgti jau skaitant pirmąjį paragrafą, kuriame Borromeo nurodo veikalo parašymo aplinkybes: du pažįstami išsimokslinę žmonės paragino kardinolą aprašyti puikiai surinktą kolekciją. Iš to matome ir veikalo paskirtį pirmiausia parodyti Borromeo laikų meno kūriniuose pasitaikančias puikybės ir klaidas, kurios atlieka didaktinę funkciją, skirtą meną suprantantiems ir juo besidomintiems visuomenės nariams: meno kolekcininkams, Bažnyčios hierarchams, kitiems dvasininkams ir, aišku, Borromeo įkurtos piešimo akademijos studentams, kurie stebėdami meno kūrinius ar skaitydami autoriaus įžvalgas apie juos, pasimokyti, ko reikėtų siekti kuriant atvaizdus ir ko vengti.

Taip pat galime įžvelgti ne vieną tekstinę sąsają, kai *De pictura sacra* ir *Musaeum* pakartojami tie patys pasakojimai – pavyzdžiui, pasakojimas apie Tiziano nutapytą Trijų Karalių apsilankymą<sup>250</sup>, pirmiausia randamas pirmojoje knygoje, kai kalbama apie kompoziciją<sup>251</sup>, susieja šią *De pictura sacra* vietą su *Musaeum* §7, kur kalbant apie tą patį paveikslą, pakartojama jo įsigijimo istorija. Visgi sąsaja yra ne tik tekstinė, bet ir idėjinė, kadangi minėtą Tiziano paveikslą Borromeo laiku puikiu kompozicijos pavyzdžiu, tad *De pictura sacra* jis ir paminimas, kalbant apie kompoziciją, o tuomet paminint tam tikras atsikartojančias detales *Musaeum*, skaitytojui suteikiama nuoroda į *De pictura sacra* kaip teorinį veikalą.

Didaktiškumas gali būti įžvelgiamas ir Borromeo sprendime įkvėpimo šaltiniu pasirinkti Plinijaus Vyresniojo veikalą<sup>252</sup> – tam tikra prasme *Musaeum* veikia kaip enciklopedinis atvaizdų aprašymų rinkinys, galintis pamokyti ne tik Borromeo amžininkus, bet ir ateities kartas (kaip Plinijaus *Naturalis Historia*). Taip Borromeo parodo ir humanistinį siekį pademonstruoti savo išmanymą, ir visų pirma – raštu perteikti tam tikrą savų laikų patirtį, galinčią kitiems suteikti žinių, siekiant perteikti Dievo ir Bažnyčios didingumą. Borromeo pasirenka aptarti tik išskirtiniausius galerijos kūrinius (*Musaeum* §6: *sed praecipua*

---

Borromeo įrašytomis pastabomis ir paaiškinimais, nurodo, kad „*Musaeum*“ pratęsia „*De pictura sacra*“ dvi knygas (Alessandro Rovetta, „Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il *Musaeum*“, *Annali di critica d'arte*, 2, Torino: Nino Aragno, 2006, 108).

<sup>250</sup> It. *L'Adorazione dei Magi*.

<sup>251</sup> Lib. I, cap. 9.2 [26].

<sup>252</sup> *Musaeum* §5.

**Priedas 9.**

Tiziano Vecelli, 1559–1560, „Trijų Karalių apsilankymas“ [aliejus ant drobės], *Ospedale Maggiore*, Milanas.



*tantummodo*), nes ir Vergilijus „Georgikose“ pasirinko aprašyti tik tuos žemės ūkio darbus ir išradimus, kurie verti daugiausiai pagyrų bei garbės.

Tokia aliuzija į Vergilijų veikia ne tik kaip *De pictura sacra* randami pagrindimai Antikos ar Bažnyčios tėvų ir mokytojų tekstais, bet ir tam tikra nuoroda į esminį Borromeo siekį – aprašyti, kaip meno kūriniais galima siekti dievobaimingumo ir padidinti tikėjimą Dievu, todėl jis taip pat kaip Vergilijus pasirenka tik tuos darbus, kurie yra verčiausi pagyrų ir garbės Viešpačiui.

Svarstymai pradedami Tiziano Vecelli paveikslo *L'Adorazione dei Magi* aptarimu<sup>253</sup>, kuris apibūdinamas kaip Amaltėjos ragas studijuojantiems dailę, nes paveiksle gausu skirtingų veido išraiškų ir emocijų atvaizdavimų, figūrų, skirtingų formų gyvulių, kraštovaizdžio ir architektūros detalių. Tuomet Borromeo iškelia teiginį, kad Tiziano turėjo labai išskirtinį gebėjimą vaizduoti kraštovaizdžius, ir pagrindžia jį meninėmis įžvalgomis apie šį paveikslą, kuris užbaigiamas pakartojimu, jog šis paveikslas gali būti puikus pavyzdys studijuojantiems, kaip kurti atvaizdus. Įdomu, kad, nors Borromeo jau anksčiau išsakė mintį, jog veikalas yra sudėtas atsitiktine tvarka pagal tai, kaip galerijoje išrikiuoti meno kūriniai, tačiau šioje pastraipoje (*Musaeum* §8) sako *unde proficiant*, galvoje turint būtent šį Tiziano paveikslą kaip tam tikrą pradžios tašką studijoms, kuriame atsiskleidžia gausybės detalių darnos principas (*Musaeum* §9: *ipsasque partes volebat convenire cum toto*).

Po diskusijos apie pastarąjį Tiziano paveikslą, galime pastebėti tam tikrą digresiją, aiškinančią, iš kokių esminių detalių susidaro atvaizdo darna, po kurios vėl grįžtama prie *L'Adorazione dei Magi* aptarimo, analizuojant gyvūnų vaizdavimą. Galiausiai pateikiama Borromeo kritika šiam paveiksliui dėl tam tikrų neatitikimų ir nuklydimų nuo teisingo vaizdavimo principų bei pereinama prie kito Tiziano kūrinio aptarimo. Taip pat konstruojamas visas *Musaeum* veikalas, kai pereinama nuo vieno atvaizdo aptarimo prie kito, tarsi vaikstant po galeriją, įterpiant tam tikras apsvarstymams skirtas digresijas. Vis dėlto esminė vienijanti linija visame *Musaeum* tekste išlieka Borromeo aptarimas, kiek aprašomi meno kūriniai atitinka darną ar kuo jai nusižengia, taip parodant, kad svarbiausias kiekvieno menininko siekis yra kurti atvaizdus, kurie būtų kuo darnesni, vadovaujantis *De pictura sacra* aprašytomis taisyklėmis ir pamokymais.

---

<sup>253</sup> *Musaeum* §7.

#### 4. 1. 2. Borromeo estelinės pažiūros: religinio ir pasaulietinio meno funkcija

Abiejuose veikaluose, kalbėdamas apie meno kūrinių tinkamumą, Borromeo nepadaro aiškios skirties tarp religinio ir pasaulietinio meno funkcijos. Iš kardinolo teiginio apie religinės literatūros ir Šventojo Rašto autoriteto prieš pasaulietinės literatūros naudingumą<sup>254</sup>, galime spėti, kad taip ir bažnytinį (t. y. religinį) meną Borromeo laiko naudingesniu jį regintiesiems. Tačiau atvaizdai ne visuomet gali būti aiškiai perteikti kaip religiniai ar pasaulietiniai. Kaip pavyzdį Borromeo aprašo šv. Zefyrino katakombose Romoje ir kitose laidojimo vietose rastą Kristaus Orfėjaus atvaizdą<sup>255</sup>, kuris be savo aiškaus krikščioniško konteksto galėtų būti laikomas ir tiesiog graikų mitologijos atvaizdu. Būtent todėl tiek religiniams, tiek pasaulietiniams atvaizdams Borromeo taiko tokias pačias estelines kategorijas, vertinančias meno kūrinių tinkamumą ir jo bendrą darną<sup>256</sup>.

Daugiausiai autoriaus aprašomų pasaulietinio meno pavyzdžių galime rasti veikale *Musaeum*, kai Borromeo pasakoja apie jo kolekcijoje esančius Jan Brueghel ar Paul Bril peizažus bei Tiziano darbus. Aptardamas tokius religinių siužetų neturinčius meno kūrinius juos vis vien vertina pagal atvaizdų gebėjimą atkartoti tikrovę<sup>257</sup> ir paveikti regintįjį, todėl jie apibūdinami kaip *praecipua, eximia, laudari* ir pan. Jei tik dailininko talento ir sugebėjimų pagalba siekia būti kuo panašesni į realų pasaulį – lot. *mira imitatione naturae*<sup>258</sup>, – tuomet atvaizdai gali teikti didžiulį malonumą<sup>259</sup>.

Peizaže ar atvaizde, kuriame jis pasitelkiamas įvykio fonui sukurti, kūrėjas gali sutelkti visa, kas yra mene puikiausia<sup>260</sup> ir taip savo talento pagalba sukurti reginį, patenkinantį žmogaus vidinės darnos siekį. Pavyzdžiui, Brueghel Borromeo yra giriamas, nes sugebėjo ne tik atkartoti gamtos spalvas, bet ir perteikti gamtos teikiamą lengvumą žmogaus sielai (lot. *facilitas, quae*

<sup>254</sup> Lib. II, cap. 1.1 [49]: *ut litteraturae aliquid adipiscantur et quidem sacrae magis quam profanae, cum pars ea utilior esse queat.*

<sup>255</sup> Lib. II, cap. 2.4 [55].

<sup>256</sup> Pvz., lib. I, cap. 2.2 [4] Borromeo rašo: *quae culpa sive iniuria violatioque decori, si in rebus profanis admitteretur, esset utique reprehendenda, sed multo magis reprehendenda est, quotis in sacra et divina peccatur.*

<sup>257</sup> *Musaeum* §5: *atque imitation tamen ista simile quiddam erit, veluti cum naturam ars longo intervallo assequi conatur.*

<sup>258</sup> *Musaeum* §11.

<sup>259</sup> *Musaeum* §20: *iucunditate utilitas foret.*

<sup>260</sup> *Musaeum* §28.

*sicuti naturae*<sup>261</sup>). Brueghel nutapyti peizažai yra tokie meistriški, kad išvydęs audringos jūros atvaizdą regintysis tuojau pat pašiurpsta<sup>262</sup> prieš tokią gamtos (t. y. Dievo kūrinio) didybę. Tokių pačių pagyrų nusipelno ir dailininko serija „Keturi elementai“, kurie taip puikiai atspindi vandenį, ugnį, žemę ir orą<sup>263</sup> (Borromeo ypatingai stebisi dailininko išmanumu ir gebėjimu pavaizduoti oro elementą), kad jokie nedideli nedarnos pasireiškimai negali sumažinti jų įtaigumo ir paveikumo. Tokį patį efektą atvaizdu sukuria ir Bril paveikslai<sup>264</sup>, tarsi nukeliantys regintįjį ant jūros kranto.

Borromeo aprašomi jo kolekcijoje esantys darbai leidžia daryti išvadą, kad Federico pasaulietinį ir religinį meną vertina tomis pačiomis didaktinėmis ir tikėjimo stiprinimo kategorijomis. Netgi Borromeo įkurtų piešimo akademijos taisyklių *Leges oservandae in Academia, quae de graphide erit* 10 punkte rašoma, kad tiek sakralinis, tiek pasaulietinis menas yra tinkamas, kol atitinka bendrąsias darnos taisykles. Peizažai kaip ir šventųjų ar Šventojo Rašto siužetų atvaizdai turi paveikti tikintįjį ir parodyti jam Dievo gerumo ir galingumo, esančio kiekviename jo kūrinyje, didybę. Jei religiniai atvaizdai skatina reginčiojo protą, pasineriant į meditaciją maldoje, prisiminti, apmąstyti ir išgyventi, suartėjant su Dievu, tai peizažai ir kiti gamtos vaizdai leidžia suprasti Dievo esatį kiekviename aplinkinio pasaulio elemente ir tampa aplinka apmąstymui, prisiminimui ir suartėjimui su Dievu.

### **4. 1. 3. Pagrindinė Borromeo estetinė kategorija – darna**

#### **4. 1. 3. a. Filosofinis darnos kontekstas**

Minėtas santykis gal būti pasiekiamas, jei atvaizdas yra kuriamas, laikantis darnos principų (lot. *decorum*). Borromeo darną nusako kaip atvaizdo visumą, kai atvaizdas yra taip išdirbtas, kad jam nieko netrūksta ir nieko nėra per daug<sup>265</sup>.

Ši darnos suvokimą Borromeo pirmiausia ima iš Antikos filosofijos. Platono dialoguose, kalbant apie absoliutų grožį, jis yra neatsiejamas nuo simetrijos (sen. gr. συμμετρία). „Filebe“ ši sąvoka, kurią Tatjana Aleknienė verčia kaip „darna“, yra neatskiriama Gėrio dalis kartu su

---

<sup>261</sup> *Musaeum* §29.

<sup>262</sup> *Musaeum* §29.

<sup>263</sup> *Musaeum* §31.

<sup>264</sup> *Musaeum* §42.

<sup>265</sup> Lib. I, cap. 2.5 [6].



grožiu ir tiesa<sup>266</sup>. Simetrija Platono bei Aristotelio tekstuose taip pat dažnai siejama su harmonija (derme) ir saiku<sup>267</sup>. Naglis Kardelis, versdamas „Timają“ taip pat pasirenka *συμμετρία* perteikti kaip „darną“. Be to, Platono sistemoje be galo svarbi darna tarp sielos ir kūno, o ir Grožio idėja iš esmės sutampa su Gėriu, todėl itin tinka potridentinei Borromeo formuojamai bažnytinio meno idėjai pagrįsti.

Aristotelio „Poetikoje“ keliami mintis, kad gražus daiktas yra pirmiausia saikingas ir atitinka savo paskirtį<sup>268</sup>. Kitame Aristotelio veikale „Retorika“ darna ar tinkamumas (sen. gr. τὸ πρέπον) reiškiami kaip perteikiamos emocijos, kalbėtojo asmenybės ir atitikimo pačios kalbos sakymo aplinkybėms bendrumas<sup>269</sup>. Ciceronas, versdamas graikiškas filosofines sąvokas į lotynų kalbą, pasirenka τὸ πρέπον atspindėti kaip *decorum*<sup>270</sup>. Cicerono *De officiis* darną atspindi asmens ir jo elgesio vientisumą, o *De oratore* sąvoka *decorum* yra išplečiama į tai, kas yra būtina ir yra viso reikalo esmė<sup>271</sup>.

Kaip pastebėjome, lietuvių kalboje nėra vieningos tradicijos, kaip tiksliai reikėtų versti *decorum*, tačiau atsižvelgiant į ciceronišką kontekstą ir tai, kad *decorum* Borromeo veikaluose atspindi tai, kas yra būtina ir neatskirama atvaizdo dalis, daranti jį gražiu, Vytautas Ališauskas *decorum* verčia „darna“<sup>272</sup>. Tokį pasirinkimą galima pagrįsti ir žodynų šaltiniais, kuriuose *decor* apibrėžiama kaip kažkas, kas tinka ir dera<sup>273</sup>.

<sup>266</sup> Plat. *Phileb.* 65a.: „taigi, jei pasitelkę vieną pavidalą neįstengiamo sumedžioti Gėrio, imkime tris – grožį, darną bei tiesą ir pasakykime, kad tikrai teisinga visa tai kaip tam tikrą vienį laikyti mišinyje esančių dalykų priežastimi ir kad dėl jo gerumo mišinys taip pat tampa geras“ (vertė Tatjana Aleknienė).

<sup>267</sup> Plat. *Tim.* 87c: „tačiau visa, kas gera, gražu, o tai, kas gražu, juk nėra nesaikinga“ (vertė Naglis Kardelis).

<sup>268</sup> Aristot. *Poet.* 1450a: „atskiros dalys turi būti ne tik tinkamu būdu sutvarkytos, bet dar ir turėti neatsitiktinį dydį, nes grožis slypi dydyje ir tvarkoje“ (vertė Marcelinas Ročka).

<sup>269</sup> Arist. *Rhet.* 1408a.

<sup>270</sup> Cic. *Or.* 21.70: Πρέπον *appellat hoc Graeci: nos dicamus sane decorum.* Taip pat Cic. *Off.* 1.27: *id, quod Graece πρέπον dicitur, decorum dici Latine potest.*

<sup>271</sup> Charles Guerin, „Philosophical Decorum and the Literarization of Rhetoric in Cicero’s Orator“, ed. Frederique Woerther, *Literary and Philosophical Rhetoric in the Greek, Roman, Syriac and Arabic World*, Hildesheim: Olms, 2009, 119–139.

<sup>272</sup> Vytautas Ališauskas, „Federico Borromeo. Apie sakralinę tapybą“, ed. Giedrė Jankevičiūtė, *Dailės istorijos šaltiniai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, 626.

<sup>273</sup> S. v. *decor*, in: Kazimieras Kuzavinis, *Lotynų-lietuvių kalbų žodynas*, Vilnius, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007.

#### 4. 1. 3. b. Darnos atsiradimo prielaidos

Borromeo darnos sąvoka pirmiausia perteikia atvaizdo santykį su tuo, ką jis reprezentuoja. Darną Borromeo supranta kaip atskirų atvaizdo dalių ar jam taikomų kriterijų pusiausvyros ir harmoningos sąveikos principą, kuris randasi ir funkcionuoja dvasinėje bei proto<sup>274</sup> plotmėje, nes darną yra regima<sup>275</sup>. Tačiau autorius taip pat įžvelgia, kad darną siejasi su dora ir kuriant atvaizdus darną tampa tam tikru asmeninės žmogaus doros ir jo tikėjimo atspindžiu.

Borromeo darną ir iš jos atvaizduose kylantį grožį supranta kaip Dievo žmogui suteikto pažinimo išraišką, todėl itin svarbu mokytis, suprasti, kas yra darną, ir gebėti atpažinti darnius atvaizdus nuo nedarnių, kad būtų galima sukurti beveik tobulus sakralinius atvaizdus, skirtus Dievo šlovinimui per žmogaus talentą. Borromeo mano, kad ir Antikos kūrėjai, gyvendami jo laikais, nebevaizduotų šventųjų nuogų, kas tiko vaizduojant pagoniškas dievybes, nes tai nebeatitiktų krikščioniško darnos idealo<sup>276</sup>.

Darnos siekis yra tam tikras asmeninis Dievo pagarbinimas, padedantis ir kitiems tikintiesiems vizualiai suprasti Dievo gerumą ir jo kūrinijos tobulumą, todėl Borromeo kūrėjas turi pats suprasti ir išgyventi atvaizdą. Kaip analogiją darnai, atsirandančiai atvaizduose, autorius pateikia retoriką: kaip kalba, kurios puikumai priklauso nuo oratoriaus balso, gestų, pristatymo ir jų visumos, atspindi darną, taip ir atvaizdas, kuris atitinka darnos kriterijus, įgauna galią paveikti reginčiuosius. Šią analogiją Borromeo papildė nuorodomis į Antikos poetus, kurie eiles kurdavo patyrę tam tikrą įkvėpimą<sup>277</sup>, tad ir atvaizduose, norint pasiekti darną, reikia dieviško įkvėpimo arba suartėjimo su Dievu, per kurį atvaizdas perteiktų asmeninį išgyvenimą.

#### 4. 1. 3. c. Darnos kriterijai

Kadangi atvaizdas yra tam tikras kūrėjo asmeninio santykio su Dievu ir tikėjimo atspindys, pasireiškiantis kaip darną, jei atvaizdą kuriantis žmogus yra doras, jis turi siekti atvaizdo darnos, – kad šventųjų atvaizdai atitiktų istorinę tiesą ir būtų kuo realistiškesni<sup>278</sup>. Siekdamas

<sup>274</sup> Lib. I, cap. 2.6 [6]: *mente percipiatur*.

<sup>275</sup> Lib. I, cap., 2.5 [6]: *nobis spectandum proponitur*.

<sup>276</sup> Lib. I, cap. 6.3 [18].

<sup>277</sup> Lib. I, cap. 11.2 [38].

<sup>278</sup> Lib. I, cap. 1.2 [2].

kurti atvaizdą, kurį būtų galima laikyti dieviškų dalykų reprezentacija, dailininkas turi kuo labiau laikytis to, kas rašoma Šventajame Rašte, įvairių pamokymų ir Bažnyčios tradicijos<sup>279</sup>.

Dieviškumas yra sudėtinga ir žmogaus protui nesuvokiama sfera, kurią tinkamai atvaizduoti reikia žmogiško talento apraiškų, tačiau individualumas, šiek tiek pagražinant istorijas, galimas tol, kol atvaizdas nenusižengia darnos principui, vaizduodamas šventųjų istorijas ir Šventojo Rašto siužetus<sup>280</sup>.

Atvaizdas yra žmogui suteiktų gebėjimų ir tobulumo išraiška, todėl jis yra universalus, neturintis aiškių laiko ribų. Borromeo pastebi, kad senovėje tik patys talentingiausi kūrėjai galėdavo kurti dievų atvaizdus<sup>281</sup>. Pavyzdžiui, „Belvederio Apolonas“ Borromeo savo proporcijomis, grožiu ir tuo, kaip perteikiama norima energija bei emocija, atrodo puikus darnos pavyzdys<sup>282</sup>, jei kultūriškai interpretuojamas kaip ikikrikščioniškas kūrinio pavyzdys, neatspindintis religinio meno paskirties. Dėl šių aplinkybių autorius mano, kad antikinės skulptūros, nors pačios neatitinka religinio idealo, nes savo vaizdavimo objektu neatitinka krikščioniškos darnos, tačiau yra tinkamos mokytis<sup>283</sup>, kaip perteikti Dievo kūrinių puikumą, jų emocijas ir sudėtingas išraiškas.

Tačiau Borromeo laikų kūrėjams neužtenka talento, kuris pats savaime yra Dievo suteiktas. Nenorėdamas suklysti ir laisva valia kurti klaidingus atvaizdus, kūrėjas intencionaliai privalo kreipti savo sielą į pamaldumą, kadangi darna gali būti pažeista tikslingai, paties žmogaus mąstymu ir rankomis<sup>284</sup>. Atvaizdas yra kuriamas pirmiausia išgyvenus ir tikėjimu supratus Dievo žmogaus protui parodomą daiktą ar reiškinių ir taip sakralinis atvaizdas tampa tam tikru asmeniniu Dievo pažinimo ir tikėjimo skelbimu.

---

<sup>279</sup> Lib. I, cap. 3.1 [8].

<sup>280</sup> Lib. I, cap. 4.1 [9].

<sup>281</sup> Lib. I, cap. 2.3 [4].

<sup>282</sup> *Musaeum* §73.

<sup>283</sup> *Musaeum* §70.

<sup>284</sup> Lib. I, cap. 2.2 [4].

#### 4. 1. 3. d. Nusizengimo darnai pasekmės

Tokie dalykai kaip grožis<sup>285</sup>, dieviškumas ar šventumas yra nevisiškai suprantami žmogaus protui, bet tik dalinai empiriškai įsivaizduojami iš to, kas Dievo sukurta ir regima aplink<sup>286</sup>, todėl galime spėti, kad viena esminių Borromeo prielaidų yra tai, kad dauguma atvejų neteisingas ir nedarnus vaizdavimas atsiranda būtent dėl kūrėjų negebėjimo atvaizduoti itin sudėtingus ir subtilius dalykus. Pavyzdžiui, vaizduodami Apaštalų įkvėpimą, šv. Jono vieatvę ar Dievo Motinos gimimą, kūrėjai atvaizdą užpildo daugybe detalių, daiktų, peizažo elementų, tarsi vaizduodami ne šventąjį siužetą, bet daiktų puikumą<sup>287</sup>. Taip Borromeo kritikuoja ir manieristus, kurių kūryboje kompozicinė erdvė ir atskiri paveikslo elementai išryškinami dėl reikšminių užuominų, pažeidžiant vientisumą ir darną.

Siekis vaizduoti prabangius daiktus pirmiausia nukreipia žvilgsnį nuo religinio siužeto ir neleidžia žmogaus protui suprasti, prisiminti ir apmąstyti, suartėjant su Dievu, – taip materialus pasaulis nukreipia protą nuo dieviškų dalykų ir prarandama darną, kuri reiškiasi savo funkcija paveikti žmogaus protą, atvaizde iššaukdama emocinį atsaką į regimą atvaizdą<sup>288</sup>.

Toks atsakas gali būti pasiekiamas ne vien per atvaizdo emocionalų poveikimą, bet ir jo mimetiškumą. Panašumas padeda greičiau atpažinti šventąjį ir meldžiantis atvaizdui, kuris dėl savo panašumo gali būti laikomas reprezentacija, pirmiausia susitapatinti su šventuoju Dievo siekyje, o po to sukurti santykį su Dievu, suprantant, kas ir kodėl yra garbinama, todėl be galo svarbu ir kokie bruožai suteikiami šventųjų atvaizdams. Jei jie būtų kuriami ne pagal tikrus pavyzdžius ar tradiciją, bet tapomi gyvai, atvaizdui suteikiant realaus žmogaus bruožus, svarbu, kad tas žmogus nebūtų abejotinos reputacijos<sup>289</sup>, nes taip būtų pažeidžiama atvaizdo darną.

---

<sup>285</sup> Borromeo *De pictura sacra* pateikia ironišką ištrauką iš Klemenso Aleksandriečio pamokymo dailininkams, kuriame jis sakė, kad negabus dailininkas, nesugebėdamas perteikti Helenės grožio, nutapė ją su įmantria šukuosena, papuošalais ir brangakmeniais, taip parodydamas ne kokia ji graži, bet kokia turtinga (lib. I, cap. 8.3 [22]).

<sup>286</sup> Lib. II, cap. 5.2 [72]: *hactenus trade posse rationem arbitramur pingendi mysterii unius, quod neque sub hominum oculos neque in Pictorum artem cadit.*

<sup>287</sup> Lib. I, cap. 9.4 [28].

<sup>288</sup> Lib. I, cap. 10.3 [32]: *in humano pectore motus per eam excitaretur.*

<sup>289</sup> Lib. II, cap. 8.10 [86].

#### 4. 1. 3. e. Darnos funkcija Borromeo estetinėje paradigmoje

Tikroviškas ir emocijas perteikiantis atvaizdas gali būti laikomas it tikras ir beveik gyvas<sup>290</sup>, t. y. tampa ne vien atvaizdu, bet reprezentacija<sup>291</sup>, kuri, funkcionuodama protiniame ir emociniame lygmenyse, skatina tikinčiuosius apmąstyti savo tikėjimą per dailininko sukurtą atvaizdą, kurį jis pats apgalvojo ir taip meditacijoje maldoje pats pirmiau patyrė santykį su Dievu, kurį siekia perteikti kuriamame atvaizde<sup>292</sup>. Iš esmės darna atvaizduose įgauna tokią pačią funkciją kaip retorika – sujaudinti, paveikti ir pamokyti<sup>293</sup>.

Atitikimas tiesai ir realybei Borromeo atrodo svarbus dar ir todėl, kad taip išvengiama galimos kritikos<sup>294</sup>. Nors tiksliai neįvardijama, tačiau galime spėti, kad minima kritika gali rasti ne vien iš matančiųjų, bet galvoje turint protestantus, kurių dauguma, palaikydami ikonoklazmą, Katalikų Bažnyčią iki Tridento susirinkimo kritikavo dėl netinkamų atvaizdų kūrimo. Todėl ir šventus atvaizdus kurti turėtų tik geriausi ir stipriausiai tikintys dailininkai, nes atvaizdu turi būti perduodamas tikėjimas<sup>295</sup>.

#### 4. 1. 4. Borromeo santykis su kitais potridentiniais autoriais ir iš to kylantis autoriaus savitumas

Kaip jau minėta, kadangi Federico Borromeo savo veikaluose sintetina ar apžvelgia prieš jį rašiusių autorių – Gilio, šv. Karolio Borromeo, Paleotti ir Possevino – mintis, dauguma pagrindinių religiniams atvaizdams taikomų kategorijų gali būti randamos jau prieš Federico rašiusiųjų veikaluose.

Visi mąstytojai, aptardami sakralinio meno kūrimą, vieningai sutaria, kad atvaizdai ar jų detalės neturi prieštarauti Šventajam Raštui, Bažnyčios mokymui, tradicijai ir Tridento susirinkimo dekretams, kuriais buvo įtvirtinti esminiai nutarimai Katalikų Bažnyčios vidinei

<sup>290</sup> Lib. I, cap. 10.6 [34]: *cultus enim erga Deum et Sanctos laudesque et imitation et metus et dolor et spes nihil sunt aliud, quam affectus animi sive motus, quos Sacrae imagines efficiunt, quae tunc spirantes et vivae appellabuntur, cum nostras mentes excitabunt, et eas spiritu et vita quodam ciere poterunt.*

<sup>291</sup> Atvaizdas turi tarsi iššaukti regimąjį. Pavyzdžiui, matydamas Apaštalų figūras, tikintysis turi tarsi beveik matyti juos kalbančius ir girdėti jų žodžius (*Mus.* §51).

<sup>292</sup> Menininkas turi galvoti apie dangiškus dalykus, jei nori vaizduoti šventus dalykus (lib. II, cap. 10.11 [99]).

<sup>293</sup> Lib. I, cap. 11. 1 [38].

<sup>294</sup> Lib. I, cap. 4.5 [11]: *arripere linguae obtrectatorum possint.*

<sup>295</sup> Lib. I, cap. 2.6 [6].

reformacijai. Vis dėlto, pavyzdžiui, Karolis Borromeo ir Paleotti šiuo aspektu turi daug griežtesnę nuomonę ir mano, kad vaizduojant šventus dalykus reikia absoliučiai vengti bet kokių neįprastų ir abejotinių idėjų perteikimo ar tuo labiau – asmeninių interpretacijų.

Federico Borromeo nuomonė apie individualizmą ir vaizdavimą yra kiek kitokia. Jis viskam taiko esminį savo veikalų principą – atitikimą darnai, – ir vertina menininkų talentą, kurį laiko Dievo įkvėpimo apraiška. Tad nei *De pictura sacra* nei *Musaeum* neišsakoma mintis, kad kūrėjai negali šiek tiek pagražinti vaizduojamas istorijas ar jas savaip perteikti, kol tai nenusižengia Šventojo Rašto ir Bažnyčios mokymui. Be to, prisimintina, jog Federico sistemoje, kurioje pagrindiniu atvaizdo siekiu yra laikoma darna, atvaizdas gali būti laikomas kūrėjo asmeninio santykio su Dievu ir asmeninio patyrimo išraiška.

Pavyzdžiui, Gilio veikale itin svarbiomis laikomos kontekstinės detalės, iš kurių susiformuoja reikšminis atvaizdo tinkamumas arba netinkamumas. Jis peikia manierizmą, vengiantį realaus vaizdavimo, manieristų dailininkų figūrų vaizdavimą, kai atsisakoma mimetinio panašumo ir proporcingos atvaizdo kompozicijos. Tai daro ir Possevino bei šv. Karolis Borromeo, kurie teigia, kad atvaizdą tinkamu daro ne detalės, spalvos ir technikos puikumas, bet absoliutus panašumas tikrovei. Tačiau Federico nuomonė, nors dalinai sutampa su šiais autoriais, pavyzdžiui, kai jis beveik identiška kartuoja savo pusbrolio mintis apie mimetinio panašumo svarbą kuriant šventųjų atvaizdus ir simbolinių atributų vaidmenį, pagreitinant atvaizdo atpažinimo procesą tikintiesiems, vis vien skiriasi nuo visų keturių iki jo rašiusių autorių. Federico Borromeo neprieštarauja jokioms papildomoms detalėms (galima prisiminti jau aptartą Tiziano „Trijų Karalių apsilankymo“ paveikslą, minimą *De pictura sacra* ir *Musaeum*), kol jos nepažeidžia vientisumo ir darnos principo, bet, žinoma, svarbiausia, – neprieštarauja Šventojo Rašto ir Bažnyčios mokymui. Pavyzdžiui, nors visi autoriai pasisako prieš bet kokią nuogumo vaizdavimą religiniuose atvaizduose, Federico Borromeo, teologiškai ir logiškai apsvarstydamas šį aspektą, sako, kad angelai gali būti vaizduojami nuogi<sup>296</sup>, nes nuogumas perteikia nežmogišką jų būtį ir parodo, kad jie nėra susiję su regimuoju pasauliu.

Vienintelis Federico Borromeo abiejuose veikaluose, kuriuos, kaip jau aptarėme, galima laikyti idėjiškai vientisu kūrinium, įvairiais aspektais nagrinėja, kaip jam atrodo, esminę atvaizdo puikumo savybę – darną. Žinoma, šios sąvokos paminėjimų ar užuominų galima rasti ir visų keturių prieš Federico rašiusių bei aptartų autorių veikaluose, tačiau *De pictura sacra* autorius

---

<sup>296</sup> Lib. II, cap. 6.3 [76].

vienintelis darną supranta kaip daugialypę kategoriją ir siekiamybę, kurią įgyvendinus atvaizdas gali tapti tikėjimo, dievobaimingumo ir šventumo reprezentacija. Tarkime Gilio svarbiausia kategorija atvaizdams laiko konsistentiškumą ir meno kūrinio grožis jam atrodo galimas tik, jei to reikalautų siužetas. *Degli errori* idėjas perima Paleotti ir šv. Karolis Borromeo, formuluodami teoriją, kad mimetinio panašumo siekimas, atkartojant gamtą, ir paklusimas Šventajam Raštui bei Bažnyčios mokymui gali padėti sukurti paveikų atvaizdą. Possevino išplečia šią idėją apie atvaizdo paveikumo funkciją, pridėdamas papildomą sąlygą, kad atvaizdo kūrėjas turi pats išgyventi ar išjausti vaizduojamas emocijas ir kančią, kad būtų pajėgus sukurti tam tikrą šventumo reprezentaciją. Vis dėl to Federico Borromeo, galime spėti ir kartais aiškiai matyti iš pakartojamų idėjų, susipažinęs su, jei ne visais, tai dauguma aptartų traktatų, ankstesnių autorių atvaizdams būtinas kategorijas supranta tik kaip sudėtinės sąlygas, sudarančias darnos esmę, todėl jas papildo savo įžvalgomis ir apmąstymais.

Apie darną be Federico Borromeo dar kalba Karolis Borromeo, teigdamas, kad Bažnytinis menas ir sakraliniai atvaizdai turi perteikti absoliučią darną ir tinkamumą, kylančius iš realistiško ir Bažnyčios mokymus atitinkančio vaizdavimo. Paleotti šiuo klausimu mano labai panašiai, nes darna jam taip pat yra tiesiog atitikimas Šventajam Raštui, Bažnyčios tradicijai ir gamtos, kuri yra Dievo kūrinys, mimetinis atkartojimas. Abu šie autoriai kaip ir Gilio bei Possevino atvaizdus suvokė kaip funkcinis tikėjimo sustiprinimo pagalbininkus, palengvinančius dieviškų ir šventų dalykų supratimą tikintiesiems ir taip didinančius Dievo šlovę.

Possevino, Gilio, šv. Karolis Borromeo bei Paleotti, kurie, kalbėdami apie atvaizdo tikroviškumą ir atitikimą Šventajam Raštui ar Bažnyčios mokymui, minimą tikroviškumą išreiškia kaip menininko gebėjimą sukurti atvaizdą, galintį sužadinti tikinčiojo emocijas. Todėl savo mokymą apie teisingus atvaizdus ir jų darną visi pateikia kaip tam tikrus pamokymų ir taisyklių sąvadus, lavinančius atvaizdų kūrėjus ar jų kolekcininkus ir dvasininkus, atsakingus už tai, kad atvaizdai atitiktų potridentinius Bažnyčios reikalavimus. Tokios taisyklės gali būti itin praktiškos bei griežtos kaip Karolio Borromeo atveju, kuris numato baudas už surašytų nurodymų arkivyskupijoje nesilaikymą, tačiau Federico Borromeo savo veikaluose, nors juos taip pat, laikydamasis tam tikros tradicijos, kompiliuoja kaip pamokymų ir pavyzdžių tiems pamokymams rinkinį, laikosi visiškai kitokios idėjos.

Federico mintys yra tarsi patarimai tobulėjimui ir tam tikrai eschatologijai, paliekant atvaizdų kūrėjams pasirinkimo laisvę. Tai turi padėti kūrėjams patiems suartėti su Dievu, kad tuomet

galėtų kurti atvaizdus, kurie būtų šventumo reprezentacijos. Kaip jau minėta, Federico Borromeo darna bendrąja savo funkcija nėra atvaizdo tobulumo, bet Dievo ir dievobaimingumo siekis. Galbūt todėl Federico vienintelis iš aptariamų potridentinių veikalų autorių nesiima aklaik kritikuoti manierizmo kūrėjų, nes jų atvaizduose išvelgia panašius siekius, tik reiškiamus kitomis ir potridentinei Bažnyčiai netinkamomis formomis, tam tikra prasme diferencijuojančiomis tikinčiuosius ir paslepiančiomis šventumą bei dievobaimingumą po sudėtingomis reikšminėmis konstrukcijomis.

#### 4. 1. 5. Vertybinės kolizijos atsiskleidimas, kalbant apie Michelangelo kūrybą

Tiek *De pictura sacra*, tiek *Musaeum* neišvengiama antimanieristinės polemikos, kai kalbama apie atvaizdų tinkamumą ir darną. Tačiau negalime teigti, kad Federico Borromeo ar Paleotti bei Gilio, kurie savo veikaluose išsakė tiesioginę kritiką kūrėjų manierai, galėtų būti laikomi antimanieristais pirmiausia dėl to, jog ankstesniu ir Federico veikalų rašymo laikotarpiu manierizmas dar nebuvo suvokiamas kaip atskiras meninis judėjimas, bet veikiau kaip tam tikras reginčiuosius klaidinančio individualizmo mene pasireiškimas.

Savo pagrindinį priekaištą manierizmo kūrėjams Borromeo išsako *De pictura sacra*, apibūdindamas manierą kaip meno kūrinio nukrypimą nuo tiesos<sup>297</sup>, kai dėl to jis tampa nebedarnus ir netinkamas būti dieviškos tiesos ir tikrovės reprezentacija. Iš tokios Borromeo minties galime išvelgti gan aiškią kritiką dekoratyvumui ir dailininkų individualizmui (manierai), kuriuos dabar suprantame kaip manierizmo meninį judėjimą. Kritika, kuri *De pictura sacra* ir *Musaeum* yra išsakoma dažniausiai pateikiant tiesiogines nuorodas ar aliuzijas į Michelangelo darbus, pateikiama argumentuotai, bet labai aiškiai atsižvelgiant į kontrreformacijos idėjas, iškeltas ir patvirtintas Tridento susirinkimo metu.

Borromeo kritikuoja Michelangelo norą vaizduoti nuogas, per daug raumeningas ir nenatūralių pozų figūras<sup>298</sup>, nuklydimą nuo bibliinių tekstų ir Bažnyčios mokymų tiesos, kuriant *Pieta*<sup>299</sup>, vaizduojančią nuo kryžiaus nukeltą Kristų, laikomą Marijos, kuri atrodo tarsi jauna mergina, rankose, ar tapant Siksto koplyčios „Paskutiniojo teismo“ freską, kurioje šventųjų atvaizdai buvo sumaišyti su pagoniška simbolika, atvaizduojant Charoną<sup>300</sup>, per upę keliantį pasmerktųjų

<sup>297</sup> Lib. I, cap. 4.3 [10]; taip pat lib. I, cap. 12.1 [42].

<sup>298</sup> Lib. I, cap. 12.2 [43]; taip pat lib. II, cap. 10.10 [98].

<sup>299</sup> Lib. I, cap. 9.4 [25].

<sup>300</sup> Lib. I, cap. 5.1 [13].



pragaran sielas, ar *Cappella Paolina* koplyčioje Vatikane, vaizduojant šv. Paulių su žila barzda<sup>301</sup>, nors iš Šventojo Rašto žinome, kad atsivertimo akimirka jis buvo dar jaunas. Tačiau visa antimanieristinė kritika yra gan konkrečiai skirta būtent Michelangelo kūrybai, necharakterizuojant teorinių aspektų, kurie būtų laikomi manierizmo pagrindu. Būtent tai mums leidžia iškelti idėją, kad Borromeo apskritai nesiekia teoretizuoti meno ir laikyti jo tikėjimui atskira sfera. Ir kalbėdamas apie darną, Borromeo ją supranta kaip dieviškumo ir dievobaimingumo siekį, patį savaime neegzistuojantį be pastangų atkartoti gamtą ir tikrovę, kuri yra Dievo galybės išraiška.

Šioji antimanieristinė kritika, randama *De pictura sacra* knygoje ir *Musaeum*, nėra vien neigiama, o ir polemizuojama tik su tam tikrais specifiniais Michelangelo darbų aspektais, kurie nusižengia Tridento susirinkimo nutarimų tekstams ir idėjoms. Michelangelo Borromeo laiko puikiu ir sektinu talentingu bei pamaldaus kūrėjo pavyzdžiu, kai kalba apie tai, ką turi išmanyti kiekvienas dailininkas ar skulptorius<sup>302</sup>. Kiek kitoks Borromeo požiūris apie Michelangelo taip pat gali būti randamas neišleistuose *Musaeum* komentaruose ir pastabose, parašytose paties kardinolo, kuriuose Buonarroti sulaukia ne tik daug Federico pagyrų, bet Siksto koplyčios „Paskutiniojo teismo“ freska netgi vadinama nuostabia<sup>303</sup>. Taip pat, pavyzdžiui, *De pictura sacra*, įvardindamas tam tikrus kūrėjų nuklydimus, vaizduojant šv. Juozapą, nemini jokio konkretaus dailininko, tačiau galime suprasti, kad kalbama apie Michelangelo, kuris yra nutapęs *Doni Tondo* arba *Doni Madonna*, kuriame šv. Juozapas vaizduojamas senas ir su žila barzda.

Borromeo kartais išsako netgi tiesioginių pagyrimų Michelangelo, teigdamas, kad jis neabejotinai pasiekė ar netgi pralenkė senųjų kūrėjų gebėjimus<sup>304</sup>, ką, kaip jau aptarėme, Borromeo laiko vienu iš meno siekių – pasimokyti iš senųjų kūrėjų ir ankstyvosios krikščionybės laikais kurtų atvaizdų paprastumo bei dievobaimingumo; arba, pavyzdžiui, svarstydamas angelų vaizdavimą ir ar jie turėtų turėti sparnus, ar ne, Michelangelo laiko pavyzdžiu ir autoritetu, nes, kaip argumentuoja Borromeo, visažinis Homeras manė<sup>305</sup>, kad dievams nereikia sparnų ar žengti žingsnių, kad jie galėtų sklęsti, nes jie nėra žmonės, kaip

<sup>301</sup> Lib. I, cap. 8.1 [23]. Šioje vietoje nėra tikslios nuorodos į *Cappella Paolina* ar Michelangelo, Borromeo rašo tiesiog *pinxerat olim aliquis*.

<sup>302</sup> Lib. I, cap. 11.5 [41]; taip pat lib. II, cap. 1.1 [50].

<sup>303</sup> Rovetta, *op. cit.*, 105–142.

<sup>304</sup> Lib. I, cap. 10.1 [30]; taip pat *Musaeum* §10.

<sup>305</sup> Lib. II, cap. 6.1 [75].

nežmoniškos būtybės yra ir angelai. Taip pat užbaigdamas *De pictura sacra*, 13 skyriuje, skirtame architektūros aptarimui, padarydamas tam tikrą digresiją apie Pellegrino Tibaldi, Borromeo sako, kad pastarasis nuvyko mokytis pas Michelangelo, didį menininką<sup>306</sup>. Be kita ko, pats Borromeo savo galerijoje laiko vieną Michelangelo darbą<sup>307</sup>, kuris kabo greta Leonardo da Vinci darbo ir taip Borromeo primena savotišką Dzeuksido ir Parasijaus dvikovą<sup>308</sup> dėl meistriškumo. Iš to matome, kad kritika Michelangelo taip pat yra funkcinė ir skirta jo klaidoms, o pats Michelangelo, kurį Borromeo gerbia ir laiko puikiu kūrėju, tikriausiai pasirenkamas kaip pagrindinis manieristinių atvaizdų kritikos objektas, nes savo laiku buvo itin įtakingas ir talentingas menininkas, mokęs kitus. Taigi Borromeo pasirenka Michelangelo kaip tikriausiai visiems suprantamą pavyzdį pirmiausia atskleisti potridentiniam menui netinkamus vaizdavimo aspektus ir taip pat parodyti, kad netgi talentingiausi kūrėjai, kuriuose atvaizduose nesilaikantys darnos principų, gali klysti. Taip dar kartą įrodoma, kad viena esminių darnos funkcijų yra Dievo siekis ir asmeninio kūrėjo santykio su Dievu, persiduodančio atvaizdą regintiesiems, kūrimas.

---

<sup>306</sup> Lib. II, cap. 13.8 [115]: *summum illum Artificem*.

<sup>307</sup> *Musaeum* §37.

<sup>308</sup> Plin. *Nat.* 35.36.

## 5. Išvados

Federico Borromeo veikalai *De pictura sacra* ir *Musaeum*, kuriuose išdėstomos esminės potridentinio meno kūrimo taisyklės ir nurodymai, kaip turėtų atrodyti tinkamas ir darnus sakralinio meno kūrinys, yra neabejotinai paveikti prieš jį rašiusių autorių – Gilio, šv. Karolio Borromeo, Paleotti ir Possevino – idėjų. Tai atsiskleidžia per gausias tekstines ir idėjines sąsajas, tačiau Federico Borromeo formuoja savitą ir, galime sakyti, filosofinio traktato bruožų turinčią atvaizdų kūrimo bei supratimo sistemą.

Per asmeninius potyrius ir išgyvenimus, kuriuos kūrėjas perteikia kitiems tikintiesiems kuriamais atvaizdais, formuojamas neindividualaus bendrumo Dieve ir Bažnyčioje jausmas, todėl *De pictura sacra* ir *Musaeum* kaip ir kitų potridentinių autorių veikaluose kritikuojami manierizmo kūrėjai ir jų perdėto individualizmo siekis, kuriant sakralinio meno kūrinius. Borromeo kritikuoja estetinius ir idėjinius manierizmo nukrypimus, kurie sąlygoja ne visiems tikintiesiems suprantamus šventųjų ar Šventojo Rašto siužetų atvaizdus. Borromeo kaip ir kiti potridentiniai autoriai kritikuoja manierizmo kūrėjus dėl dviejų esminių teologinio pobūdžio kriterijų nepaisymo: a) nutolimo nuo istorinės realybės ir Šventojo Rašto tiesos; b) atitrūkimo nuo Bažnyčios tradicijos; c) pagoniškų ir krikščioniškų atvaizdų ar simbolių maišymo.

Apibendrinant estetinių atvaizdų vertinimo kriterijų grupę, Borromeo daugiausiai kalba apie nedarnumą, kuris gali atsirasti: a) dėl perdėto dekoratyvumo ar prabangos tapymo; b) figūrų netikroviškumo, vaizduojant nuogus, per daug raumeningus ir iškreiptų, nenatūralių pozų kūnus. Dalies ar visų šių kriterijų neatitinkantys atvaizdai nukrypsta nuo Tridento susirinkime priimtos Bažnyčios praktikos.

Nors Borromeo dažniausiai mini Michelangelo Buonarroti kurtų atvaizdų klaidas, tačiau tokia kritika pirmiausia atspindi Borromeo siekį pamokyti sakralinių ir pasaulietinių atvaizdų kūrėjus (visus bendrai ir besimokančius jo įkurtoje piešimo akademijoje prie *Biblioteca Ambrosiana*), laikant Michelangelo itin talentingu kūrėju. Taip pat parodoma, kad perdėtas individualizmas bei Bažnyčios mokymų nesilaikymas netgi pamaldžius bei dievobaimingus krikščionis kūrėjus gali paskatinti kurti netinkamus atvaizdus.

Esminiu meno kūrinio vertinimo kriterijumi ir siekiu, kuriant atvaizdą, Borromeo laiko darnos principą (lot. *decorum*), pasiekiamą tenkinant dvi reikalavimų grupes: estetinių ir teologinio pobūdžio. Pirmąją (estetinių reikalavimų) grupę sudaro tokie kriterijai: a) mimetinis atvaizdo panašumas, siejamas su istorinės tikrovės atitikimu; b) kompozicinis aiškumas ir paprastumas,

suprantamas kiekvienam tikinčiajam. Platesnė yra teologinio pobūdžio reikalavimų grupė, parodanti darnos svarbą religinių atvaizdų tinkamumui ir atspindinti esminius kritikos manieristiniams atvaizdams aspektus. Sakralaus meno kūrinys turi: a) atitikti Šventąjį Raštą, Bažnyčios mokymus ir tradiciją; b) atitikti Tridento susirinkimo nutarimus; c) perteikti dvasines kūrėjo pastangas, apmaščius atvaizdą ir išgyvenus asmeninį santykį su Dievu ar pamačius Dievo galybę aplinkoje. Kaip papildoma ir sintetinė sąlyga, bet tuo pačiu ir atvaizdo siekiamybė, gali būti išskiriamas emocinis atvaizdo paveikumas, pasiekiamas tuo atveju, jei atvaizdas įgyvendina visas kitas darnos sąlygas.

Išpildžius šias sąlygas pasiekama darna, kuri gali paveikti atvaizdą reginčiuosius ir, privertus juos prisiminti ir meditacijoje, maldoje išgyventi šventųjų ar Šventojo Rašto siužetų pasakojimus, priartėti prie Dievo per atvaizdus, kurie atitinkdami darnos kriterijus, tampa dieviškumo ir šventumo reprezentacijomis.

Pats darnaus atvaizdo kūrimo procesas taip pat reikalauja kūrėjo talento atsiskleidimo, kuris yra suteikiamas Dievo. Darna atvaizdą kuriančiajam nėra vien pastangos sukurti tinkamą atvaizdą, tačiau pirmiausia tampa asmeninio santykio su Dievu ieškojimų išraiška, remiantis jėzuitišku pamaldumu. *De pictura sacra* ir *Musaeum* randame daug užuominų apie lojoliškos ir jėzuitiškos barokinio meno idėjos peizažų kūrimo svarbą, kurią Borromeo aptaria, kalbėdamas apie jo įkurtos galerijos kolekcijoje esančius peizažus, priskirtinus pasaulietinio meno kategorijai. Iš to galime daryti išvadą, kad Borromeo, neatskirdamas sakralinių ir pasaulietinių atvaizdų, tik veikia taikydamas jiems kiek kitus atitikimo darnai kriterijus, nes pasaulietiniuose atvaizduose nėra vaizduojami šventieji ar Šventojo Rašto siužetai, visą meną *per se* laiko funkcinio tikėjimo pagalbininku, galinčiu padidinti atvaizdus reginčiųjų dievobaimingumą ir sustiprinti tikėjimą.

Borromeo tapo tikriausiai pirmuoju potridentiniam kontekste rašiusiu autoriumi, žvelgusiu į meną ne iš dogmatinės perspektyvos, bet kaip į funkcinį tikėjimo pagalbininką, galintį sustiprinti santykį tarp individo ir dieviškumo. Todėl Borromeo laikytinas baroko, arba potridentinės, vertybinės paradigmos reiškėju, aiškiai suprantančiu meno naudą Bažnyčiai ir atvaizdų paveikumą tikintiesiems. Borromeo nori parodyti kūrėjams, kokių klaidų kuriant atvaizdus reikėtų vengti, kad atvaizdai atitiktų krikščioniškas vertybes, ir kokias sąlygas reikia įgyvendinti, kad atvaizdai atitiktų darnos kriterijus.

Ši vertybinė paradigma supriešinama su manierizmo kūrėjų darbuose atsiskleidžiančiomis atvaizdų kūrimo idėjomis, todėl Borromeo veikalai *De pictura sacra* ir *Musaeum* ne tik pateikia teisingam meno kūriniai būtinas sąlygas, bet kritikuojuant manieristinius darbus tampa teoriniu vertybinės kolizijos apibendrinimu. Taip Borromeo teoriškai užtvirtina Tridento bažnytinio susirinkimo nutarimus, atskleidžia savo teologinę bei filosofinę erudiciją ir, kaip antitezę pasitelkdamas manierizmą, suformuoja darnos idėją, kuri taps esmine barokinio meno, įsigalinčio potridentinėje Bažnyčioje, atrama.

## 6. Naudota literatūra

### 6. 1. Šaltiniai

Alberti, Romano, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad istanzia della venerabil Compagnia di San Luca et nobil Academia*, Roma: per Francesco Zannetti, 1585.

Aristotelis, „Poetika“, trans. M. Ročka, *Rinktiniai raštai*, ed. A. Rybelis, Vilnius: Mintis, 1990.

Aristotelis, *Aristotle's Metaphysics*, ed. W.D. Ross, Oxford: Clarendon Press, 1924.

Aristotelis, *Ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross, Oxford: Clarendon Press, 1959.

Armenini, Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura di m. Gio. Battista Armenini da Faenza, libri tre*, Ravenna: appresso Francesco Tebaldini, 1587.

Augustinas, Aurelijus, „De Trinitate“, trans. Arthur West Haddan, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Vol. 3, ed. P. Schaff, Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co, 1887.

Augustinas, Aurelijus, *Apie krikščionių mokslą*, trans. D. Alekna, Vilnius: Aidai, 2013.

Augustinas, Aurelijus, *Dialogai. Apie mokytoją*, trans. O. Daukšienė, Vilnius: Katalikų pasaulis, 1999.

Bocchi, Francesco, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele*, Firenze: Appresso Giorgio Marescotti, 1584.

Borromeo, Federico, *De pictura sacra*, Milano: Adriano Bernareggi, 1624.

Borromeo, Federico, *Sacred Painting. Museum*, ed. et trans. K. S. Rothwell Jr., The I Tatti Renaissance Library, 44, Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Borromeo, Karolis, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milano: Pacificus Pontius, 1577.

Borromeo, Karolis, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, edd. S. Della Torre, M. Marinelli, Vaticano : Libreria Editrice Vaticana, 2000.

Borromeo, Karolis, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, trans. E. C. Voelker, disertacija, New York: Syracuse University, 1977.

Ciceronas, Markas Tulijus, *De Officiis*, ed. et trans. W. Miller, Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1913.

Ciceronas, Markas Tulijus, *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, ed. A. S. Wilkins, Oxford: Clarendon Press, 1902.

Comanini, Gregorio, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletti, il pittore overo il poeta*, Mantova: per Francesco Osanna, 1591.

Deferrari, Roy Joseph (ed.), *Saint John of Damascus Writings*, New York: Fathers of the Church Inc., 1958.

Gilio, Giovanni Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino: Antonio Gioioso, 1564.

Gilio, Giovanni Andrea, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, edd. M. Bury, L. Byatt, C. M. Richardson, Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.

Horacijus, Kvintas Flakas, „Ars poetica“, *The Works of Horace*, ed. C. Smart, Philadelphia: Joseph Whetham, 1836.

Kuzavinis, Kazimieras, *Lotynų-lietuvių kalbų žodynas*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007.

Lomazzo, Gian Paolo, 1584: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio (stampatore Regio).

Nicolaus Cusanus, *Writings on Church and Reform*, trans. Thomas M. Izbicki, Cambridge: The I Tatti Renaissance Library, 2008.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna: Arnaldo Forni, 1582.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, edd. S. Della Torre, C. Chenis, Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ed. P. Prodi, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

Paleotti, Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane Images*, ed. P. Prodi, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

Pino, Paolo, *Dialogo di pittvra di messer Paolo Pino: nvovamente dato in lvce*, Venezia: P. Gherardo, 1548.

Platonas, *Filebas*, trans. T. Aleknienė, Vilnius: Lietuvos edukologijos universiteto leidykla, 2016.

Platonas, *Timajas. Kritijas*, trans. N. Kardelis, Vilnius: Aidai, 1995.

Plinijus Vyresnysis, *Naturalis Historia*, ed. K. F. T. Mayhoff, Leipzig: Teubner, 1906.

Possevino, Antonio, SJ, *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, Roma: Typographia Apostolica Vaticana, 1593.

Possevino, Antonio, SJ, *Tractatio de poesi & pictura ethica, humana & fabulosa collata cum vera, honesta, & sacra*, Lyon: Pillehotte, 1595.

Tauchnitz, Bernhardus (ed.), *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici [et] generalis concilii Tridentini, sub Paulo III, Iulio III, Pio III Pontificibus Max.*, Lipsiae: ex officina Bernhardi Tauchnitz, 1887.

Tomas Akviniētis, *The Summa Theologiæ of St. Thomas Aquinas*, ed. K. Knight, Westminster: Canonicus Surmont, Vicarius Generalis, 1920.

Vasari, Giorgio, *Le opere di Giorgio Vasari: Il resto delle vite degli artefici, l'appendice alle note delle medesime, l'indice generale e le opere minori dello stesso autore*, Harvard: D. Passigli e socj, 1838.

Vasari, Giorgio, *The Lives of the Artists*, trans. Julia C. Bondanella, P. Bondanella, Oxford: Oxford University Press, 1991.

Waterworth, James, *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, London: Dolman, 1848.

## 6. 2. Mokslinė literatūra

Ališauskas, Vytautas, „Federico Borromeo. Apie sakralinę tapybą“, ed. G. Jankevičiūtė, *Dailės istorijos šaltiniai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, 626–630.

Bailey, Gauvin Alexander, *Between Renaissance and Baroque. Jesuits Art in Rome, 1565–1610*, Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2003.

Barocchi, Paola, *Trattati d'Arte Del Cinquecento, Fra Manierismo E Controriforma*, Bari: G. Laterza, 1960.

Benedetti, Sandro, *Fuori dal classicismo: sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del cinquecento*, Roma: Multigrafica, 1984.

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford: Oxford University Press, 1940.

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, New York: A Mentor Book, 1960.

Burke, Peter, *Renesansas*, Vilnius: Pradai, 1992.

Burroughs, Charles, „The Altar and the City: Botticelli's „Mannerism“ and the Reform of Sacred Art“, *Artibus et Historiae*, Vol. 18 (36), 1997, 9–40.



da Vinci, Leonardo, *Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. I. A. Richter, Oxford: Oxford University Press, 1952.

De Nicolas, Antonio T., *Ignatius De Loyola. Powers of Imagining: A Philosophical Hermeneutic of Imagining Through the Collected Works of Ignatius De Loyola with a Translation of These Works*, New York: State University of New York Press, 1986

di Monte, Michele, s. v. Gilio, Giovanni Andrea, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000.

Giussano, Giovanni Pietro, *Vita di S. Carlo Borromeo cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano estratta da quella di Gio. Pietro Giussano*, Firenze: Tipografia delle Murate, 1858.

Guerin, Charles, „Philosophical Decorum and the Literarization of Rhetoric in Cicero’s Orator“, ed. Frederique Woerther, *Literary and Philosophical Rhetoric in the Greek, Roman, Syriac and Arabic World*, Hildesheim: Olms, 2009, 119–139.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, New York: Alfred A. Knopf, 1951.

Hendrix, Scott H., *Martin Luther. Visionary Reformer*, New Haven; London: Yale University Press, 2015.

Hoffmann, Manfred, „Faith and Piety in Erasmus's Thought“, *Sixteenth Century Journal*, 20 (2), 1997, 241–258.

Jankevičiūtė, Giedrė (ed.), „Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų“, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.

Jones, Pamela M., „Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600“, *The Art Bulletin*, Vol. 70 (2), 1988, 261–272.

Jones, Pamela M., „The Reception of Christian Devotional Art“, *Art Journal*, 57 (1), 1998, 2–4.

Jones, Pamela M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kirwan, Christopher, „Augustine’s philosophy of language“, *The Cambridge Companion to Augustine*, edd. E. Stump, N. Kretzmann, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 186–204.

Marshall, Peter, *1517. Martin Luther and the Invention of the Reformation*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

Maslauskaitė-Mažylienė, Sigita, „Švenčiausiosios Trejybės atvaizdai: ištakos, ikonografijos bruožai, deformacijos“, *Religija ir kultūra*, 10, 2012, 63–79.

McNally, Robert E., „The Council of Trent, the Spiritual Exercises and the Catholic Reform“, *Church History*, Vol. 34 (1), 1965, 36–49.

Montano, Rocco, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli: Quaderni di Delta, 1962.

Muraoka, Anne H., *The Path of Humility: Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York: Peter Lang, 2015.

Muraoka, Anne H., *The Path of Humility: Caravaggio and Carlo Borromeo*, New York: Peter Lang, 2015.

Nova, Alessandro, „Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in Their Working Practice“, *Master Drawings*, Vol. 30 (1), 1992, 83–108.

O'Malley, John W., *The First Jesuits*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

O'Malley, John W., *Trent. What happened at the Council*, Cambridge: Harvard University Press, 2013.

Olin, John C., *Catholic Reform From Cardinal Ximenes to the Council of Trent 1495-1563*, New York: Fordham University Press, 1990.

Origny, Jean d', *La vie du Père Antoine Possevin de la Compagnie de Jésus*, Paris: Jean Muzier, 1712.

Panofsky, Erwin, „What is Baroque?“, *Three essays on style*, Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

Pelliccia, Guerrino, *San Carlo Borromeo in Italia*, Brindisi: Edizione Amici della 'A. De Leo', 1986.

Pinelli, Antonio, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi, 1993.

Prodi, Paolo, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Roma: Storia e Letteratura, 1959.

Račiūnaitė, Tojana, Arūnas Sverdiolas, „Atvaizdų pragmatika“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. T. Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 140–161.

Riklius, Tomas, *Federico Borromeo: De pictura sacra. Vertimas, komentaras ir įvadas*, bakalauro darbas, vadovas V. Ališauskas, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2015.

Rivola, Francesco, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano, compilata da Francesco Riuola sacerdote Milanese*, Milano: Dionisius Cariboldi, 1656.

Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteen Century Art*, Princeton: Princeton University Press, 1967.

Rovetta, Alessandro, „Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il Musaeum“, *Annali di critica d'arte*, 2, Torino: Nino Aragno, 2006, 105–142.

Rummel, Erika, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and the Reformation*, Harvard: Harvard University Press, 2013.

Sénécal, Robert, „Carlo Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae and its origins in the Rome of his time“, *Papers of the British School at Rome*, Vol. 68, 2000, 217–239.

Shearman, John, *Mannerism*, London: Penguin Books, 1990.

Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, „Švč. Trejybės vaizdavimas. Potridentiniai traktatai apie krikščioniškąjį meną“, *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*, ed. G. Surdokaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, 151–170.

Soergel, Philip M., *Wondrous in His Saints. Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.

Spina Barelli, Emma, *Teorici e scrittori d'arte tra manierismo e barocco*, Milano: Vita E Pensiero, 1966.

Stefaniak, Regina, „Replicating mysteries of the passion: Rosso's Dead Christ with Angels“, *Renaissance Quarterly* 45 (4), 1992, 677–738.

Surdokaitė, Gabija, Arūnas Sverdiolas, „Paveikslų galia“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. T. Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 182–202.

Sverdiolas, Arūnas, „Paveikslas – ne stabas“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. T. Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 82–107.

Viladesau, Richard, *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Weise, Georg, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze: L. S. Olschki, 1971.

Williams, Thomas, „Biblical interpretation“, *The Cambridge Companion to Augustine*, edd. E. Stump, N. Kretzmann, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 59–70.

Zupnick, Irving L., „The „Aesthetics“ of the Early Mannerists“, *The Art Bulletin*, Vol. 35 (4), 1953, 302–306.

Tomas Riklius

**The Collision of Moral Values in Treatises  
“De Pictura Sacra” and “Musaeum” by Federico Borromeo**

**Summary**

The Council of Trent, held between 1545 and 1563, hastened the internal reform of Catholic Church as a response to Protestant movements in Europe. One of the topics discussed and decreed in the Council was the outline of proper sacral art. This unanimous position of the Roman Church inspired Catholic authors of XVI–XVII centuries to discuss the problematics of religious images and to approach the issue structurally. Among such sacred art critics were Giovanni Andrea Gilio, St Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, Antonio Possevino, who studied the religious images in the context of Post-Tridentine Church. Nevertheless, the approach of these authors regarded art as a functional part of faith in opposition to Federico Borromeo, who in 1624 published his treaty *De pictura sacra* and a year later *Musaeum*. In these tractates the author postulated hypothetic and aesthetic inferences in order to define the proper religious images of the Post-Tridentine Church.

**Objectives of the thesis.** *De pictura sacra* and *Musaeum* should be regarded as mature theoretic treatises which formulate and consolidate the standard of the Post-Tridentine religious images, as well as theorise the aesthetic categories of the Baroque art. However, these aspects and the importance of Federico Borromeo in the context of the Post-Tridentine theory of sacred images are indistinct in the academic discourse. There are no publications which focus on the concept of *decorum* analysed by Borromeo, hence this thesis raises a hypothesis that Borromeo postulates new approach to Tridentine Decrees concerning sacred art while revealing his personal theological and philosophical agenda. Drawing a comparison between Borromeo and other four Post-Tridentine Catholic authors, this thesis seeks to reveal the collision of moral values of Mannerism and Baroque found in Federico Borromeo’s treatises and to study the definite concept of *decorum* which will become the main artistic criterion in post-Tridentine art of Catholic Church.

**Conclusions.** Latin treatises *De pictura sacra* (1624) and *Musaeum* (1625) by Federico Borromeo scrutinize the aspects of ideal religious art of Post-Tridentine Catholic church. Undoubtedly, both tractates are textually and content-wise closely interconnected with Gilio, St Carlo Borromeo, Paleotti, and Possevino writings. Nevertheless, Federico Borromeo succeeds to express a concise and systematic approach to what can now be called the baroque art through the

definition of *decorum*, which can be perceived as the main criterion and certain objective of every artwork or an object that has claims to be one. *Decorum* is realised if two groups of criteria (aesthetic and religious) are satisfied. Aesthetic principles could be defined as a) mimetic relation regarded as part of historic accuracy, and b) compositional coherence for each worshipper. The group of religious criteria reveals the importance of *decorum* in artworks and main points of criticism for Mannerism: a) conformity to Scriptural truth, Church tradition; b) conformity to the decrees of the Council of Trent, and c) creation of emotionally affecting images due to personal devotion and spiritual experience of artist. If all these principles are met, the artwork can be said to have *decorum* which then enables it to produce an intense feeling through which a Christian can experience pathos or ecstasy to form personal connection with God.

Due to *decorum* images become representations of the divine and holy. Personal connection as well as religious experience that are transmitted into artwork by the artist could represent the absolute unity in God and in Church. That is why *De picture sacra* and *Musaeum* as treatises of other post-Tridentine writers focus on criticising Mannerist painters due to their seek to excess individuality (*maniera*) and this contrast allows Borromeo to define the collusion of moral values of Mannerist works and Post-Tridentine religious images which become the basis of Baroque art.