

Religijski motivi u radovima Gustave Dorea

Herceg, Dino

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:759949>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
DIPLOMSKI STUDIJ KULTURALNOG MENADŽMENTA

DINO HERCEG

RELIGIJSKI MOTIVI U RADOVIMA GUSTAVE DORÉA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Doc.dr.sc. Ivica Šola

Osijek, rujan, 2020.

SAŽETAK

Ovim radom nastoji se objasniti poveznice između radova Gustave Doréa i religijskih motiva iz kršćanske liturgije. Devetnaesto stoljeće je bio doba bogatog slikovnog, grafičkog pa i kiparskog izražaja. Glavno sredstvo izražaja bila je neograničena mašta inspirirana bogatim krajolicima i prirodom općenito koja je povezivala ovaj svijet i svijet imaginarnog. Jedan od mnogobrojnih umjetnika tog vremena - Gustave Doré, zasigurno će biti upamćen kao jedan od najvećih umjetnika koji je svojom maštom spajao religiju i umjetnost.

Rad je podijeljen u pet glavnih poglavlja, izuzev uvodnog i zaključnog dijela. Prvi dio se bavi nastankom i objašnjavanjem romantizma kao velikog umjetničkog razdoblja s posebnim fokusom na Francuski romantizam. Drugi dio rada prikazuje glavne religijske događaje koje su obilježili kršćanstvo u devetnaestom stoljeću. Treći dio nastoji objasniti povezanost između religije i umjetničkih djela koji se bave istom temom. Četvrti dio prikazuje život Gustave Doréa, od njegovog rođenja, stvaralaštva pa sve to same smrti. Peti dio prikazuje radove Gustave Doréa iz Biblije, te ih popratnim sadržajem nastoji objasniti.

Ključne riječi: romantizam, religija, umjetnost.

SUMMARY

This work seeks to explain the connections between the works of Gustave Doré and religious motifs from the Christian liturgy. The nineteenth century was a time of rich pictorial, graphic and even sculptural expression. Main means of expression were the unlimited imagination inspired by rich landscapes and nature in general, which combined, connect this world and the world of the imaginary. One of the many artists of that time - Gustave Doré, will surely be remembered as one of the greatest artists who, using his vast imagination, combined religion and art.

The work is divided into five main chapters, with additional introductory and concluding parts. The first chapter presents the origin and explanation of Romanticism as a great artistic period with a special focus on French Romanticism. The second chapter presents the main religious events that denote Christianity in the nineteenth century. The third chapter seeks to explain the connection between religion and works of art which share the same theme. The fourth chapter shows the life of Gustave Doré from his birth, his works and all the way to his death. The fifth and final chapter presents the works of Gustave Doré from the Bible and tries to explain them with the accompanying content.

Keywords: romanticism, religion, art.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____ rad
pod naslovom _____

diplomski/završni

te mentorstvom _____

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Romantizam.....	2
2.1 Definicija pojma romantizma	2
2.2 Romantizam u kulturnom kontekstu.....	3
2.3 Slikarstvo u romantizmu.....	4
2.3.1. Komunikacijska uloga slike u romantizmu	5
2.4. Neprekidna revolucija.....	6
2.5. Romantizam u Francuskoj	7
2.6. Francuska akademska umjetnost	9
3. Religija u devetnaestom stoljeću	10
3.1. Uspon kršćanstva	10
3.2. Stoljeće misija.....	11
3.2.1. Misijski uspjesi do kraja 19. stoljeća	12
3.3. Religija i nacionalizam	13
3.3.1. Nastanak nacionalne crkve	14
3.4. Nove filozofije bez Boga	15
3.5. Prvi Vatikanski sabor.....	17
3.5.1. Posljedice i kraj sabora	18
4. Religija i umjetnost	19
4.1. Spoj religije i umjetnosti.....	19
4.2. Odnos religije i umjetnosti kroz povijest.....	20
4.3. Ikonografija kao poveznica religije i umjetnosti	21
4.3.1. Ikonografske metode.....	21
4.3.2. Izvori kršćanske ikonografije.....	22
5. Gustave Doré – život i djela.....	24
5.1. Djetinstvo kao uzlazna točka	24
5.2. Život umjetnika.....	26
5.3. Gustave Doré i religija.....	29
5.4. Odabrana djela	30
6. Religijski motivi u radovima Gustave Doréa.....	31
7. Zaključak	41
8. Literatura.....	42

1. Uvod

Romantizam se pojavio pokraj 18. stoljeća, trajao je gotovo čitavo devetnaesto stoljeće a svoju potpunu afirmaciju doživio je između 1800. i 1830. godine. Romantizam ujedno predstavlja reakciju na svoje prethodno književno razdoblje, klasicizam. Nasuprot klasicizmu, koji je bio utemeljen na jasnim pravilima, razumu i jasnoći, romantizam se zalaže sa suprotne vrijednosti. Zalaže se za slobodu mašte i slobodu duha od bilo kakvih normi. Teži k tome da se pojedinac prepusti apsolutnoj slobodi i vrati u prirodu.

Od svih europskih država, Francuska je bila najviše pogođena duhom toga vremena. Posebna pozornost se davala akademskom slikarstvu, književnosti, arhitekturi, kiparstvu pa i glazbi. Iako je bio jako izražen, Francuski romantizam već od 1830. počinje se preplitati s realističkim tendencijama, te na taj način najavljuje danji smjer razvoja kulture.

Veliki val promjena koje je donijelo devetnaesto stoljeće, nije zaobišao niti Crkvu. Sami početak 19. stoljeća bio je još u znaku prosvjetiteljstva, ali posljednjih godina 18. stoljeća, donio je nove ideje za pjesnike i mislioce. Većina romantičara su odbijala svako poimanje religije koje se predstavljalo kao norma, što je dovelo do opasnosti da obrazovani ljudi postanu protivnici religije.

U vrtlogu novog vremena, pojavio se jedan od najvećih grafičara i ilustratora svih vremena – Gustave Doré. Doré je zbog svog specifičnog shvaćanja umjetnosti i života imao osjećaj za stvaranje sakralnih tema. Iz njegovog stvaralačkog opusa, moguće je zaključiti da je Doré bio produhovljeni umjetnik s nevjerojatnom mogućnosti prikazivanja biblijskih motiva kao i nekih od najvećih djela toga vremena.

2. Romantizam

2.1. Definicija pojma romantizma

Premda semantika riječi "romantičko"/"romantika" danas, zahvaća razna područja, njezina je etimologija posve jasna i otpočetak se povezuje s estetskom i lingvističkom sferom. Izvore joj treba tražiti u srednjem vijeku, u starofrancuskoj riječi "romanz" koja se isprva odnosila na narodna narječja na romanskom tlu za razliku od učenoga latinskog, a potom i na kulturne tvorevine i književna djela na novim narječjima. Zanimljiva je koincidencija da riječ nastaje u opoziciji prema antičkoj kulturi, baš kao što će se epoha romantizma i romantička kultura uopće, o čemu će poslije biti više riječi, nastojati profilirati u opoziciji prema antičkoj/klasičnoj kulturi i pritom kao uzor navoditi srednjovjekovne nacionalne tradicije. Ispočetak je riječ "romanz" u Francuskoj označavala različite vrste tekstova, no s vremenom je prevagnulo značenje "pripovjedni tekst na narodnom jeziku"; iz te jezične jezgre proizašla je naposljetku i riječ "roman". (Bobinac, 2012:19)

Problemi s definiranjem pojma *romantizam* počinju već na terminologijskoj razini. Iako riječ romantizam lako prihvaćamo kao književnopovijesni termin (razdoblje od posljednjih desetljeća 18. stoljeća do 1850-ih godina – ovisno o pojedinim nacionalnim povijesnim i kulturnim okolnostima), ona može biti shvaćena i kao *romantika*, tj. kao kolokvijalan izraz sa značenjem „zanesenjaštvo, sanjarenje, duhovna odsutnost“. Odatle i dva pridjeva bliska i po strukturi po i značenju, koja ipak mogu značiti i bitno različite stvari – *romantičan* (prožet romantikom) i *romantički* (ono što se odnosi na romantizam kao kulturnopovijesnu epohu). Usto je tu i višeznačna imenica *romantičar* (*romantik*) te iz nje izveden pridjev *romantičarski*; no taj se pridjev često shvaća i kao da je izveden iz imenice *romantizam*. Svakako je zanimljivo da od izraza *romantizam* nismo u hrvatskome stvorili ni imenicu *romantist* (usp. klasicist ili realist) ni pridjev *romanistički* (usp. klasicistički, realistički). Užarević, J. (2012.)

Usredotočimo li se na "romantizam" kao kulturnopovijesni termin, kao važan periodizacijski pojam u znanostima o književnosti, likovnoj umjetnosti i glazbi, uočiti ćemo niz razlika, odstupanja, proturječnosti, baš kao i u općoj i razgovornoj uporabi riječi "romantika" i "romantičko". Tako se u književnosti i likovnim umjetnostima romantizam pretežno ograničava na razdoblje između posljednjeg desetljeća 18. i sredine 19. stoljeća; nasuprot tome u povijesti glazbe romantizmom se smatra razdoblje od početka 19. do početka 20. stoljeća. Značajna se odstupanja, napose na području periodizacije književnosti, mogu primijetiti i u određivanju nacionalnih romantizama. (Bobinac, 2012:14)

2.2. Romantizam u kulturom kontekstu

Romantizam je bio prava pravcata revolucija u likovnom, književnom i duhovnom pogledu. Riječju, likovnim prikazom pa čak i glazbom izražava se poseban način osjećanja i mišljenja. Kao reakcija na prosvjetiteljski racionalizam, nameću se sklonost spontanoj i slobodnoj prirodi te pridavanje vrijednosti osjećajima i strastima. Umjetnici usko povezuju prirodu i osjećaje. Kako u književnosti, tako i u likovnoj umjetnosti, pejzaž se smatra prirodnom pozadinom na koju se projiciraju uzbuđenje, strast i snovi. Iza stvarnog pejzaža nekog romantičnog slikara treba vidjeti drugi svijet, umjetnikov svijet: njegov je svijet u njegovoj nutrini, a najčešće je prožet osjećajem nezadovoljstva i melankolije. Suton, suho drvo, noćno nebo osvjetljeno mjesecinom, sve su to vidljivi prirodni elementi, no u sebi nose konotaciju tužnog raspoloženja, pomisli na smrt i bijega od stvarnosti. (Giorgis, 2003:174)

Prosvjetiteljstvo je, neočekivano, oslobodilo ne samo razum već i njegovu suprotnost: pomoglo je stvoriti novi val osjećajnosti koji će trajati dobrih pola stoljeća i postati poznat kao romantizam. Riječ potječe od pustolovnih pripovijesti iz srednjega vijeka koje su bile u modi koncem osamnaestog stoljeća (kao legende o kralju Arturu ili Svetom Gralu) i koje su se zvale "romance", jer su bile napisane na romanskim jezicima, a ne na latinskom. To zanimanje za dugo zapostavljano srednjovjekovnu, "gotičku" prošlost bilo je znakovito za opće nagnuće. Oni koji su gojili odbojnost prema uspostavljenom društvenom poretku i vjeri, zapravo prema svim uspostavljenim vrijednostima, mogli su ili pokušati pronaći nov poredak zasnovan na vjeri u snagu razuma ili tražiti olakšanje u žudnji za doživljavanjem. Njihov zajednički nazivnik bila je čežnja za "povratkom prirodi". (Janson i Janson, 2013: 672)

Racionalist je slavio prirodu kao najviši izvor reda i razuma, dok je romantik obožavao njezinu neograničenost, divljinu i stalnu promjenjivost. Romantik je vjerovao da bi zlo iščezlo kad bi se ljudi samo ponašali "prirodno", prepuštajući se svojim nagonima. U ime prirode romantici su slavili slobodu, snagu, ljubav, nasilje, Grke, srednji vijek ili sve što ih je uzbuđivalo, a zapravo su slavili osjećaj koji je samome sebi svrha. Ovakav je stav potaknuo neka od najplemenitijih i neka od najnižih djela našega vremena. U svom krajnjem obliku romantizam se mogao izraziti samo izravno djelovanjem, a ne umjetničkim djelima. Zato ni jedan umjetnik ne može biti romantik cijelim srcem, jer stvaranje umjetničkog djela zahtijeva suzdržanost, samosvijest i stegu. (Janson i Janson, 2013: 672)

2.3. Slikarstvo u romantizmu

Jedno od mnogih očitih proturječja romantizma jest da je on unatoč čežnji za nesputanom slobodom osobnog stvaralaštva, postao umjetnost za visokoobrazovanu i trgovačku klasu u usponu, koja je zapravo vladala društvom devetnaestog stoljeća i koja je zamijenila. državne narudžbe i aristokratsko pokroviteljstvo kao najvažnije izvore potpore umjetnika Slikarstvo je najveći stvaralački prinos romantizma u likovnim umjetnostima upravo zato što je bilo jeftinije, pa stoga manje ovisno o sudu javnosti nego arhitektura i kiparstvo. U usporedbi s njima ono je bilo privlačnije individualizmu romantičkog umjetnika. Štoviše, slikarstvo je moglo bolje prihvatiti teme i zamisli romantičke književnosti. Romantičko slikarstvo po naravi nije bilo ilustrativno. No književnost, prošla i suvremena, sada je postala važnijim izvorom slikarskog nadahnuća no što je bila ikad prije i opskrabila je slikare novim rasponom tema, osjećaja i pristupa. Romantički su pjesnici opet, često motrili prirodu slikarskim okom. Mnogi su se živo, zanimali za likovnu kritiku i teoriju. (Janson i Janson, 2013: 672)

Zahvaljujući kultu prirode, pejzaž, krajobrazno slikarstvo, po. stalo je najizrazitiji oblik umjetnosti romantizma. Romantičari su vjerovali da se Božji zakon može čitati iz prirode. Iako je izrasla iz prosvjetiteljstva, njihova vjera, zvana panteizam, nije se zasnivala na razumu, već na osobnom iskustvu i pozivanju na osjećaje, a ne na um, što je ove poruke još upečatljivijima. Da bi izrazili osjećaje nadahnute prirodom, romantičari su težili što vjernijem prenošenju krajolika na sliku, nasuprot neoklasicistima, koji su krajolik podvrgavali propisanim idejama ljepote i povezivali ga s povijesnim temama. Istodobno romantičari su se osjećali jednako slobodnima da prilagode prirodu kao sredstvo prizivanja uzvišenih stanja duha zahtjevima mašte, jedinog mjerila su priznavali. Krajobraz je nadahnjivao romantičare tako uzvišenim strastima da su samo u djelima najvećih majstora povijesnog slikarstva ljudi kao pokretači zbivanja bili snagom dorasli prirodi. Stoga romantični krajolik leži izvan opisanog i osjećajnog dosega osamnaestog stoljeća. (Janson i Janson, 2013: 682)

Umjetnici usko povezuju prirodu i osjećaje. Kako u književnosti, tako i u likovnoj umjetnosti, pejzaž se smatra prirodnom pozadinom na koju se projiciraju uzbuđenje, strast i snovi. Iza stvarnog pejzaža nekog romantičnog slikara treba vidjeti drugi svijet, umjetnikov svijet: njegov je svijet u njegovoj nutрини, a najčešće je prožet osjećajem nezadovoljstva i melankolije. Suton, suho drvo, noćno nebo osvijetljeno mjesecinom, sve su to vidljivi prirodni elementi, no u sebi nose konotaciju tužnog raspoloženja, pomisli na smrt i bijega od stvarnosti. (Giorgis, 2003:174)

2.3.1. Komunikacijska uloga slike u romantizmu



Caspar David Friedrich – Drvo vrana

izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Caspar_David_Friedrich_The_Tree_of_Crows.jpg

Vrijednost poruke koja leži u prenošenju duševnog stanja uz pomoć prikaza neba, mora, šume, ovisi i o promatračevoj sposobnosti za "iščitavanje" slike. To jest o sposobnosti zamišljanja, usklađivanja s umjetnikom. Friedrich melankolične misli uspijeva pobuditi posebnim izražajnim sredstvima:

- upotrebljavajući "tužne" boje: ljubičastu, purpurnu i plavu;
- dajući prevlast sjenci nad svjetlom;
- bojeći u crno jedra na brodovima;
- smještajući tek nekoliko likova usred pustog krajolika;
- prikazujući iskrivljeno ili polomljeno granje;
- slikajući drvo u protusvjetlu, to jest tamno na svijetloj pozadini;
- prikazujući jato crnih gavranova, kao zlogukih vjesnika budućnosti. (Giorgis, 2003:174)

2.4. Neprekidna revolucija

U devetnaestom se stoljeću vjerojatno gradilo više nego u svim ranijim razdobljima zajedno. Bilo je to doba velike ekspanzije gradova u Engleskoj i Americi koja je čitave predjele pretvorila u izgrađena područja. Ali ovo doba neograničene građevinske aktivnosti nije imalo vlastitog prirodnog stila. Zanatska tradicija i knjige predložaka, koji su tako dobro služili svrsi sve do razdoblja klasicizma, sada su uglavnom odbačeni kao prejednostavni i "neumjetnički". Poslovni ljudi i gradski odbori koji su planirali novu tvornicu, kolodvor, školu ili muzej, željeli su "umjetnost" za svoj novac. I tako, kad su ispunjene druge specifikacije, naručen je arhitekt koji će napraviti fasadu u gotičkom stilu ili građevinu pretvoriti u nešto nalik normanskom dvorcu, renesansnoj palači ili čak istočnjačkoj džamiji. Crkve su uglavnom građene u gotičkom stilu, jer taj je stil prevladavao u doba cvjetanja vjere u srednjem vijeku. Za kazališta i opere često se smatrao prikladnim teatralni barokni stil, dok su se za palače i ministarstva najdostojanstvenijima smatrale forme talijanske renesanse. (Gombrich. 1999:501)

U procesu modernizacije valja posebno istaknuti nastajanje modernoga građanskog društva koje je svojom dinamičnošću, fleksibilnošću i prodornošću ubrzano potiskivalo krute strukture staleškoga, hijerarhijski organiziranoga društvenog uređenja. Tom funkcionalnom diferencijacijom postupno se uklanjaju brojne privilegije karakteristične za staleško društvo, a kao bitno društveno načelo sve snažnije se nameću individualna dostignuća. Paralelno s tim počinje naglo širenje kapitalističke ekonomije i stvaraju se pretpostavke za početak industrijske revolucije. Gombrich (1999)

Kako navodi Bobinac, bilo da je riječ o promjenama u političkoj, društvenoj i privrednoj sferi, o velikom napretku u poznavanju prirode (primjerice otkriću kisika ili elektriciteta) ili o revolucionarnim tehničkim otkrićima (poput konstrukcije parnog stroja), bilo da je riječ o preokretu u tumačenju povijesti o velikim pomacima u filozofiji (ponajprije u njemačkom klasičnom idealizmu) ili pak, bacimo li pogled ponovo na sferu umjetnosti, o prekidu s tradicionalnom perspektivnom poetikom - te i druge promjene, što su se zbile u razmjerno kratkom vremenu i snažno potaknule nastanak posve drukčijeg načina mišljenja, mogu se s pravom nazvati promjenom paradigme. Bobinac (2012)

2.5. Romantizam u Francuskoj

Više nego ijedno drugo doba francusko 19. stoljeće suočava se s problemom kontinuiteta. Njega definira cijeli niz tranzicijskih, u svakom pogledu protuslovnih razdoblja. Napredak je naime izravno povezan s moći. Razvoj znanosti i tehnologije, promjene društvenog i ekonomskog poretka dovode do stvaranja novih središta moći, novih političkih subjekata, do kulta napretka koji je prije svega privlačan utoliko što znači moć. Od romantičarske prisnosti s prirodom ubrzo će doći do kontrole nad njom i dominacije. "Panteistički se Bog miče u stranu" kako bi ustupio mjesto čovjeku za kojeg će pragmatizam napretka u kapitalizmu uskoro nadomjestiti ideju transcendencije. Romantičko stoljeće' iz vremenske se razdaljine doima kao sveopći polu metež, kao globalan otjelovljen paradoks. (Žmegač et al., 2008: 121)

Jedinstvenost francuskog romantizma po europskim razmjerima je njegovo kašnjenje i teži proboj na kulturnoj sceni, ali jednako tako i niži estetski dosezi s usporedbi s njemačkim ili engleskim romanizmom. S druge strane, francuski romantizam na svome vrhuncu, oko 1830. godine počinje se evidentno preplitati s realističkim tendencijama, te na taj način u mnogočemu jasnije od romantičkih formacija u drugim dvjema velikim kulturama, nagovještuje daljnji smjer razvoja europske književnosti. Bobinac (2012)

U svom društveno-povijesnom metežu i uzastopnim vrijednosnim obratima ono se profilira kao aktualizacija novih ideoloških i filozofskih pretpostavki koje su prethodile Francuskoj revoluciji, ali i kao posljedica te aktualizacije. Moglo bi se reći da je Revolucija bila "praksa romantizma", baš kao što je njegovo emancipacijsko i slobodarsko ozračje bilo u najširem smislu njezina teorija.

Na razmeđu dvaju stoljeća, u smjenjivanju dvaju društvenih uređenja, dviju epoha, u polemičkom međuprostoru između "starog" i "modernog", u Francuskoj se romantizam, u istodobnom otklonu od klasicizma (s kojim je svejedno još po-vezan) i od suvremenog pozitivizma-realizma, okreće starijoj pretklasicističkoj tradiciji (srednji vijek, renesansa) kao "modernijoj" i više u skladu s njegovom burnom emancipacijskom energijom. No on je ujedno okrenut budućnosti, istodobno moderan i antimoderan.

Moglo bi se reći da je romantizam u Francuskoj neka vrsta trajne polurevolucije, sveobuhvatan dijalektički proces međudjelovanja suprotnosti u tijeku. Paradoksalna oscilacija između kontinuiteta i diskontinuiteta, heterogenog i homogenog, ključ je za dubinsko razumijevanje te epohe. Činjenica je da je u likovnom, književnom i duhovnom pogledu romantizam djelovao kao prava revolucija, iako uvijek samo dopola realizirana. Pjesništvo, likovni izraz, pa čak i

glazba izražavaju od kraja 18. stoljeća poseban, nov i drugačiji način osjećanja i mišljenja. Žmegač, et. al (2008)

Proturječnosti francuske situacije na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće još se više očituju u činjenici što su revolucionarna pariška zbivanja 1790-ih igrala značajnu ulogu u nastajanju, ali i u kasnijem razvoju romantičkih koncepcija u Njemačkoj i Engleskoj, dok su te procese u Francuskoj - paradoksalno, bitno usporila. Naime, stoljetna dominacija klasicističkih normativnih pravila uzdignuta je nakon revolucije, a osobito za Napoleonove vladavine, u neku vrstu državne umjetničke doktrine, dok je prodor novih tendencija u književnosti i umjetnosti istodobno priječila snažna cenzura. Unatoč represivnoj kulturnoj politici, u francuskoj književnosti su se već oko 1800. godine pod utjecajem njemačkih i engleskih uzora počele formirati nove estetske pozicije koje su dijelom sazrijevale i u inozemstvu. (Bobinac, 2012: 121)

Klasičnu estetiku u Francuskoj u pitanje dovodi gospođa de Staël u eseju *O književnost*, uspoređujući književnost europskog Sjevera i Juga ističući njihove specifičnosti, zalaže se za diversifikaciju tematskog repertoara francuske književnosti, a na taj način i za estetski relativizam; usto, preporučuje labavljenje klasicističkih pravila koja, po njezinu mišljenju ograničavaju stvaralački potencijal nove generacije autora. (Bobinac, 2012: 123)

Međutim, i prije nego što je drugi naraštaj francuskih romantičara stekao snagu da se na kazališnoj sceni suprotstavi još uvijek neupitnom klasicizmu, njegovi pripadnici su se u javnosti od početka 1820-ih godina nametnuli svojim polemičko-poetološkim spisima i osobito vrlo inovativnim lirskim izrazom. Zalažući se za sentimentalnost i obnovu religije, nove puteve u lirici otvorio je Alphonse-Marie de Lamartine. U Lamartineovoj ilirci prepoznaje se osjećajna spontanost, emotivan opis krajolika, sjećanje na voljenu osobu, čežnju za unutarnjim mirom i uzdignućem prema nebu.

Ubrzo nakon Lamartinea, u sličnom uspjehu i u sličnim dosezima, javljaju se drugi istaknuti predstavnici francuskog romantizma, pri čemu se ističu Victor Hugo i Alfred de Vigny. U središte svog djela francuski romantičari u 1820-im poput njemačkih romantičara oko 1800. godine, stavljaju subjekt i svijet njegovih osjećaja. Razumije se po sebi da se taj kult subjektivnosti u raznih autora očituje na različite načine. Lamartine se zalaže za povezivanje poezije religioznosti, Hugo naglašava značenje pjesničkoga koje je predodređeno za ulogu proroka iskupitelja, dok Vigny svoje ilirsko djelo posvećuje osamljenom geniju i misliocu. Bobinac (2012)

2.6. Francuska akademska umjetnost

Akademije su postojale kako bi uzdigne umjetnike u odnosu na obrtnike, koji su se smatrali fizičkim radnicima, te naglasile intelektualnu komponentu umjetničkog stvaralaštva. Kao dio umjetničkog obrazovanja na akademiji, studenti su godinama kopirali djela svojih prethodnika kako bi svladali njihove metode. Profesori su morali odobriti svaki crtež da bi student mogao napredovati i prijeći na sljedeći stupanj. U početku su studenti crtali prema reprodukcijama, zatim prema gipsanim odljevima klasičnih skulptura, napredujući naposljetku do crtanja prema prirodi. Kad bi se izvještali u crtanju, učili su slikati, pri čemu je postojala stroga hijerarhija prihvatljivih tema. Povijesno je slikarstvo, koje je obuhvaćalo biblijske i klasične teme, imalo najviši status, slijedili su portreti i pejzaži te na kraju mrtve prirode i žanrovsko slikarstvo. (Farthing, 2015:276)

Tijekom cijelog 19. stoljeća neoklasicizam koji je naglašavao čistoću linija, i romantizam, koji se fokusirao na ekspresivnu upotrebu boje, bili su stilovi koje je Akademija odobravalala te je poticala umjetnike da se na njih oslanjaju u svom radu. Uspješni su studenti bili nagrađivani prestižnom titulom akademika, koja je bila najveće profesionalno dostignuće za umjetnika. Napredak studenata pratio se u natjecanjima. U Parizu je najpoznatije natjecanje bilo Prix de Rome, pobjednik kojega je bio nagrađen s do pet godina studija u Rimu. Drugo je natjecanje bilo Pariški salon, službena umjetnička izložba Akademije lijepih umjetnosti. Održavao se jednom godišnje ili jednom u dvije godine, a službeni je žiri salona prihvaćao samo slike i skulpture u okvirima konvencionalnog stila akademske umjetnosti. (Farthing, 2015:277)

Vodeći akademski umjetnici, među koje se ubrajaju William Bouguereau, Jean-Leon Germe, Alexandre Cabanel i Thomas Couture, uspješno su ujedinjavali teorije neoklasicizma i romantizma (po kojem umjetnost treba biti subjektivna, individualna i maštovita te izražavati umjetnikove osjećaje). Bouguereauovo Rođenje Venere primjer je vrhunske slikarske tehnike, s neprimjetnim potezima kista i jasnim bojama, što je karakteristično za akademsku umjetnost. Akademija je zahtijevala sentimentalne teme pa su akademski umjetnici odabirali one religiozne i klasične, pedantno i detaljno prikazuju njihove idealizirane interpretacije. Farthing (2015)

3. Religija u devetnaestom stoljeću

3.1. Uspon kršćanstva

Europsko kršćanstvo nalazilo se početkom 19. stoljeća pred bitnim pitanjem; hoće li se uspjeti obnoviti vlastitim snagama, tj. bez potpore sekularnih političkih i duhovnih snaga, pa čak i protiv svjetovnih utjecaja? Francuska revolucija – koje se duhovno i političko nasljeđe, zahvaljujući napoleonskim ratovima, početkom stoljeća proširilo cijelom Europom – posve je prekinula s kršćanstvom. Njezin ideal (stvoriti nebesko kraljevstvo pravde i slobode na zemlji) bio je nespojiv s mišlju posvećenoga društvenog projekta pod vladavinom Crkve. Dominantna tema 19. stoljeća nije više vjerski vezan čovjek u kršćanskom društvu. Mnogo je više riječ o autonomnoj državi i autonomnom čovjeku u sekularnom društvu. (Birnstien et al., 1998: 323)

Sedmoga kolovoza 1814. papa Pio VII. bulom *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* ponovno uspostavlja isusovački red. Družbi Isusovoj, koju je pod pritiskom burbonskih dvorova papa Klement XIV. raspustio 1773., zadan je težak udarac. Samo su još Rusija i Pruska tolerirale isusovce zbog njihova doprinosa školstvu. Ponovno uspostavljanje reda može se ocijeniti kao znak za novo jačanje katolicizma u Europi. Godine 1801. papa je ponovno potvrdio isusovački red u Rusiji, a 1804. u Napulju i na Siciliji. U Irskoj i SAD-u, koje nisu osjetile udarce Napoleonovih ratova, red je 1813. opet počeo djelovati uz papinsku dozvolu. Bula iz 1814. ponovno uspostavlja taj red za cijelu Crkvu. >>Družba Isusova<<, koja je od svog osnutka bila vrh koplja u katolizaciji svijeta preko škola i sveobuhvatne misije, od početka veoma se teško probijala kod svjetovnih vlasti.

Zbog njegove stroge centralističke organizacije i konzervativno postavljenih ciljeva, protiv isusovačkoga reda ponovno se bore liberalne vlade u 19. stoljeću. Tek sredinom stoljeća red se obnavlja, a između 1853. i 1884. povećava se broj članova od 5200 na 11 500. No isusovački red postaje ipak teološkim predvodnikom dogme o nepogrješivosti pape u pitanjima nauka. Njegovi znanstveni radovi služe velikim dijelom borbi za obranu Rima od tendencija liberalizacije. Godine 1818. papa Pio VII. povjerava redu ponovno Collegium Germanicum, izobrazbu svećenika iz Njemačke i Mađarske. Godine 1824. njegov nasljednik Leon XII. povjerio mu je i Rimski kolegij. Godine 1836. pa-pa Grgur XVI. širi utjecaj isusovačkoga reda na cijelu misiju, a po katoličkoj jezičnoj uporabi to znači i na obraćenje svih nekatoličkih kršćana. (Birnstien et al., 1998: 330)

3.2. Stoljeće misija

Korijeni kršćanske misije leže, doduše, u 18. stoljeću, no tek su širenje trgovine i skokovit rast kolonizacije u prekomorskim afričkim i azijskim zemljama dali misiji presudne impulse u 19. stoljeću. Ako se promatra samo broj ljudi koji su se obratili na kršćanstvo, uspjeh misije doimlje se gotovo skromno. No kršćanstvo, koje je od početka 19. stoljeća bilo posve >>bijela<< religija, postalo je zahvaljujući misiji, religija koja povezuje svijet. Budući da je kršćanska misija često išla ruku pod ruku s kolonizacijom, ljudi koji njome bili pogođeni osjećali su se kao da je to više ugnjetavanje. I u Europi se kritiziralo kako evangelizacija vodi premalo računa o starim tradicijama. Do danas su uglavnom priznate zasluge ,misionara u obrazovanju i zdravstvu. (Birnstien et. al., 1998: 325)

Previranja Katoličke crkve tijekom Francuske revolucije i napoleonskih ratova gotovo su srušili tradicionalnu katoličku misiju reda. Kada je 1815. ponovno nastao isusovački red, stavio se posve u službu rimske >>Kongregacije za širenje vjere<< koja je bila odgovorna za misiju. Predsjedavajući te kongregacije postaje nakon smrti pape Pija VII. (1823.) njegov nasljednik. Kao papa Grgur XVI. On utire put novoj misiji. Novo je međutim za Katoličku crkvu, koje je misija dosad bila u rukama svećenika, da njezina zadaća, i to ponajprije u Francuskoj, dolazi pod egidu niza novoosnovanih laičkih društava. Godine 1822. okuplja se u Lyonu oko Marie-Pierra Jaricota >>Društvo za širenje vjere<< Bratske, su novije vrijeme i sestrinske udruge, odlaze u Afriku (Bijeli otoci, Oci Duha Svetoga) i na Južno more (Picpus, maristi, misionari Presvetog srca Isusova). (Birnstien e. al., 1998: 334)

Devetnaesto stoljeće nije prvo, ali je presudno za širenje kršćanstva. Do 1900. kršćanska se vjera ograničava ponajprije na Europu i Sjevernu Ameriku. Kršćanstvo postaje svjetskom religijom tek kada misionari iz Engleske, Francuske, Njemačke i Sjeverne Amerike odlaze u Afriku i Aziju. Podrijetlo misije jamačno valja tražiti u vjerskim motivima. Vjerski život u Europi, nadahnut univerzalnim mislima, prosvjećene filozofije, postaje svjestan univerzalnog zahtjeva Evanđelja. Za misiju među takozvanim >>prirodnim narodima<< u Aziji i Africi bitne postaju i trgovačke veze koje se razvrstavaju prema područjima u prekomorskim zemljama. Jedina Religijska zajednica izvan Katoličke crkve, koje je do 18. stoljeća stalno slala misionare, jesu Herrnhutska braća. Za razliku od svih prijašnjih misijskih pothvata, sada laici i srednji slojevi Europe počinju otkivati misiju kao svoju zadaću. (Birnstien et. al., 1998: 336)

3.2.1. Misijski uspjesi do kraja 19. stoljeća

Zemlja	Broj stanovnika	Katolici (%)	Evangelisti (%)
Egipat	9 720 000	0,6	0,1
Alžir/Tunis	6 700 000	9,8	0,1
Britanska Indija	295 210 000	0,4	0,2
Brit. istočna Afrika	4 910 000	0,1	0,4
Brit. južna Afrika	7 060 000	0,7	17,0
Njemačka istočna Afrika	6 850 000	0,1	0,1
Njemačka jugozap. Afrika	210 000	0	2,4
Indokina/Sijam	24 000 000	3,7	1,4
Otoci/Atlantik	690 000	96,7	0,7
Otoci/Indijski ocean	800 000	37,3	2,5
Japan s Formozom	49 730 000	0,1	0,1
Koreja	9 670 000	0,6	0,3
Madagaskar	2 500 000	3,2	17,9
Maroko/Presidios	7 020 000	0,2	0,1
Mongolija	185 000	0	0
Nepal i Butan	3 250 000	0	0
Novi Zeland	330 000	14,6	79,2
Perzija	9 000 000	0	0
Sahara	700 000	0,3	0
Tasmanija	170 000	17,9	77,3
Tibet	2 250 000	0	0
Tripolis	1 000 000	0,1	0
Prednja Indija	810 000	2,5	0,1
Europa	396 670 000	43,9	25,2

Tablični prikaz misijskih uspjeha u 19. stoljeću. Birnstein et al., (1998)

3.3. Religija i nacionalizam

Prema McLeodu Liberalizam, konzervativizam i socijalizam, nacionalizam se svrstava kao jednu od najuticajnijih političkih ideologija Europe devetnaestog stoljeća. U ranim i srednjim godinama stoljeća najčešće je bio u savezništvu s liberalizmom i zahtjevima za ustavima, izabranim vladama, slobodnom vladom pritiska i ograničenja ovlasti monarhije i države. U kasnijim godinama često se povezivao s konzervativizmom i njegovom potragom za obvezujućim identitetima i odanostima prelazeći granice društvene klase u kontekstu hijerarhijskog društva. Socijalisti su u principu bili internacionalisti, ali kao i svi drugi osjećali su teret nacionalne lojalnosti. Bilo je i izričito socijalističkih nacionalizama poput onog irskog laburista i revolucionarnog mučenika Jamesa Connollyja koji su oslobođanje Irske povezali s emancipacijom radnička klasa. McLeod (2015)

McLeod nabroja tri različite sredine nacionalističke ideje u devetnaestom stoljeću u Europi:

1. Nacionalizam „odozdo“ u kojem su podređeni narodi u velikim multinacionalnim državama koji su vladali velikim dijelovima Europe u devetnaestom i početkom dvadesetog stoljeća zahtijevali pravo na autonomiju, pa čak i neovisnost.
2. Talijanski i njemački nacionalizmi, koji su nastojali ujediniti narode raspršene između brojnih malih država, nekih pod stranom vlašću, i uspostaviti jedinstvenu nacionalnu državu. U oba slučaja zadatak definiranja granica nove nacionalne države bio je kompliciran vjerskim razlikama.
3. Nacionalizam „odozgo“, koji se posebno propagirao kroz obrazovni sustav, u zemljama sa svojom nacionalnom vladom. To se fokusiralo na obranu od vanjskih neprijatelja, a ponekad i na širenje u inozemstvu, bilo u Europi, ili, češće, u Africi i Aziji. Naravno, došlo je do određenog stupnja preklapanja između ove i druge vrste spomenutog nacionalizma, jer su Belgijanci, Talijani, Nijemci i drugi uspjeli uspostaviti nove države, a ono što je počelo kao nacionalizam 'odozdo' postao nacionalizam 'odozgo'. McLeod (2015)

Nositelji »Wartburške svečanosti« jesu studentske udruge utemeljene 1815. u Jeni, koje su se formirale iz dobrovoljačkih legija u oslobodilačkim ratovima. U njima se artikulira negodovanje studenata koji su se vratili iz ratova u predavaonice zbog restauracije uvedene na Bečkom kongresu. Svojim skupom u Wartburgu iznose u javnost dvostruki cilj: njemački preporod i obnovu kršćanske vjere. Probuđena nacionalna svijest povezuje se očito s protestantskom temeljnom odrednicom. Spaljivanje knjiga, upriliče-no prilikom svečanosti, podsjeća na Martina Luthera koji je javno spalio papinsku bulu o izopćenju. No ovaj put spaljuju se knjige koje se smatraju politički reakcionarnima, kao što je »Njemačka povijest« Augusta von Kotzebuea i »Restauracija državne znanosti« Karla Ludwiga von Hallera. (Birnstien et. al., 1998: 338)

Osim toga, kao simbole podaničkoga duha studenti bacaju u vatru i hessensku pletenicu, ulanski steznik i austrijsku desetnikovu palicu. Poziv za jedinstvenom njemačkom državom i spaljivanje knjiga izazvali su sumnjičavost vlasti da bi se ovdje mogao stvoriti novi revolucionarni pokret. No prosvjed nije potekao ni iz kakve zatvorene političke oporbe, već se iscrpljuje u planovima da se izbori nacionalno jedinstvo. Birnstien et al. (1998)

3.3.1. Nastanak nacionalne crkve

Ožujak 1845., Leipzig. Katolici iz svih dijelova Njemačke sastaju se na »koncilu«. Protive se sve jačoj ovisnosti njemačkih katolika o Rimu i zahtijevaju osnutak samostalne njemačke nacionalne Crkve. Ta se zamisao učvrstila zbog pro-esta protiv izlaganja »Svete košulje« u Trieru. Šleski kapelan Johann Ronge (suspendiran iz službe) prosvjeduje protiv narod-noga vjerovanja koje previše proturječi razumu. U brojnim pamfletima on zahtijeva, uz veliku patetiku, njemačku Katoličku crkvu. (Birnstien et al., 1998: 348)

Koncil u Leipzigu pokušao je oblikovati tu zamisao. Odbija se crkvena služba o nauku, ukida tajna ispovijed, svećenicima se dopušta da se vjenčaju te se zabranjuje štovanje svetaca i oprost. Kao u Protestantskoj crkvi, odsad trebaju vrijediti samo dva sakramenta. Godine 1848. Njemački katolicizam broji već gotovo 100.000 članova, država ga priznaje, no u nekim područjima ipak ga pro-gone katoličke vlasti. Za nekoliko godina raspada se Njemački katolicizam; jedan se dio vraća u Katoličku crkvu, a drugi prelazi na protestantizam. Godine 1859. ulazi većina Njemačkih katolika s »Prijeteljima svjetla« u savez slobodnih vjerskih zajednica. Birnstien et al. (1998)

3.4. Nove filozofije bez Boga

Glavnim inicijatorom demistifikacijske orijentacije religije smatra se njemački filozof Ludwig Feuerbach. on je nastavio Stirnerovu i Bauеровu kritiku Hegela na području religije, napravio je potpuni zaokret od idealizma u materijalizam, od Hegelova idealizma k materijalizmu, svođenjem idejnih i spekulativnih tvorbi na njihov izvor: čovjeka. Upravo ta antropološka linija postala je dominantna oznaka cijeloga njegovog znanstvenog opusa, što je posebno došlo do izražaja u njegovoj kritici religije, posebno kršćanstva.

Feuerbach je u svojem glavnom djelu >>Bit kršćanstva<< (1841.) prvi pokušao dokazati da religija vuče svoje porijeklo od procesa poosobljenja potreba i čovjekovih ideala; čovjek projicira sve pozitivne osobine koje posjeduje u sebi u božansku osobu (hypostasis) i od nje stvara stvarnost koja postoji, a sposobna je da zadovolji njegove potrebe i praznine. Svoju kritiku religije on je počeo distinkcijom čovjeka od životinje. čovjek se razlikuje od životinje po svijesti, svijesti vlastite vrste, svijesti vlastite biti, tj. on može imati svijest samoga sebe. (Norac-Kljajo, 2011: 470)

Dok Feuerbach misli kako je utemeljeno u čovjekovu biću, Marx vidi razlog u proturječju koje čovjek doduše osjeća u sebi, ali nije posljedica čovjekove prirode, već proizlazi iz ekonomskih prilika. Ako se one promjene u smislu >>Komunističkoga manifesta<<, religija će nestati sama od sebe. Uz takvo tumačenje Marx se okreće protiv svake filozofije koja nije materijalistička. Njegov je napad na kršćanstvo prirodna posljedica jer samo ateizam čovjeka koji vjeruje u sebe može s komunističkoga gledišta stvoriti doista nov svijet. Marx dolazi do novih rezultata: >>Religija je opijum za narod<< Sveukupna religija mora se, prema tome, uništiti jer tek tada može nastati svijet u kojem je čovjek sam svoj gospodar. Oba elementa, filozofski i politički, čine marksizam i njegove pristaše odličnim protivnicama kršćanstva i Crkava. (Birnstein, et al., 1998: 349)

Osim što je religija otuđenje, ona je za marksiste i nadgradnja, nadogradnja, a nadogradnje su prema njima ideologije i ustanove koje odražavaju ekonomske i socijalne uvjete. one nemaju vlastite povijesti, nego se mijenjaju kako se mijenjaju socijalni uvjeti. S tim u svezi, Marx piše: “Zakoni, moral, pravo, religija ... izravna su emanacija moralnog ponašanja ljudi... odraz i jeka ideologija ovog procesa života ..., zbog čega moral, religija i svaka druga ideološka forma ne čuvaju nego prividnu autonomiju. one nemaju povijesti” dodajmo ni budućnosti, jer s promjenom društvenih uvjeta ona se mijenja i nestaje. (Norac-Kljajo, 2011: 481)

Iz posve drugog izvora napaja se filozofska kritika kršćanstva što je izražava Arthur Schopenhauer (1788.-1869.) Njegovo glavno djelo >>Svijet kao volja i predodžba<< (objavljeno prvi put 1819., a prošireno 1844.) pokazuje novi put za spasenje čovjeka. Sreća se ne može postići u ovom >>najlošijem od svih mogućih svjetova<<. Čovjeku samo preostaje izbor između neimaštine i dosade. Samo sažaljenje može navesti na to da se volja za životom prizna svim ljudima. Kršćanstvo je misaoni svijet koji je oslobođen tih neposrednih osjećaja. To je, kako to formulira Schopenhauer, >>metafizika koja računa s kroničnom slaboumnosću<<. Zbog velikog političkog razočarenja, koje je kod mnogih izazvalo neuspjeh republikanskih težnji 1848. Schopenhauerova pesimistička filozofija privukla je mnogo pristaša i brojne obrazovane ljude otela kršćanstvu. (Birnstien et. al., 1998: 349)

Kada se govori o filozofiji Friedricha Nietzschea, uvijek treba imati na umu nihilizam kao temeljni izričaj njegove filozofije. Interpretacija Nietzscheova nihilizma sastoji se u razlaganju nekoliko pojmova važnih za njegovu misao – volja za moći, Božja smrt, nadčovjek, prevrjednovanje svih vrijednosti i vječno vraćanje istoga. Racionalno mišljenje, prema Nietzscheu, od samoga je početka hranilo nihilizam. S obzirom da kršćansko-platonističko tumačenje svijeta daje čovjeku apsolutnu vrijednost i transcendiraju je u metafizičku onostranost, koju utemeljuje govorom o vječnom životu, taj pogled, zbog neodrživosti činjenice čovjekove nepropadljivosti, morao se urušiti sam u sebe. (Milić, 2013: 341)

Nietzsche uzdiže ateizam u program. Njegova oštra kritika kršćanstva zaoštava se u spisima >>Antikrist<< (1888.) i >>Sumrak idola<< (1889.). Kršćanstvo je za njega pojma izočenih prirodnih vrijednost. Ono je – tako misli Nietzsche – ovaj svijet, jedini koji je čovjeku dan, pretvoren u dolinu jada, a težište nalazi u onozemaljskom svijetu. U spisu >>Antikrist<< on formulira: >>Osuđujem kršćanstvo, protiv kršćanske Crkve podižem najstrašniju od svih optužaba koju je ikada ijedan tužitelj izgovorio. Kršćanska je Crkva iz svake vrijednost napravila nevrijednost, iz svake istine laž, iz svake ispravnosti duševnu zlobu. Neka se nitko ne usudi govoriti o njezinim “humanitarnim” blagoslovima. Birnstien et al. (1998)

Kršćansku vjeru potkraj 19. stoljeća potresa još jedna snažna filozofska struja – pozitivizam. Ona potječe od francuskog filozofa Augustea Comtea (1798-1857.). Znanost prema Comteu, radi samo s činjenicama. Njezina sposobnost ne seže dalje. No udovoljavajući tom zadatku, izvodi najviši stadij razvoja, ono >>pozitivno<<. Pozitivisti se ne bore protiv religije, već su prema njoj ravnodušni. (Birnstien, et. al., 1998: 375)

3.5. Prvi Vatikanski sabor

Kako u svijetu općenito, pa tako i u religiji, nove, liberalnije ideje zauzimale su sve više teren i neprekidno se širile, dok se u katoličkom taboru u dobroj mjeri osjećalo nesnalaženje i nesigurnost u određivanju/decizivnog gledišta. Papa je svojom enciklikom pokušao dati odgovore, ali kako oni mnoge nisu zadovoljili, a k tome su se neprekidno gomilala nova i nova pitanja i problemi, sam je Pio IX došao do uvjerenja o potrebi sazivanja jednoga općeg crkvenog sabora, na kojemu bi zajedno sa biskupima bili pretreseni i ispitani svi problemi i nakon toga određeno konačno gledište i dane jasne smjernice za budućnost Crkve. Na proslavu 1800. godišnjice mučeničke smrti svetih apostola Petra i Pavla sabralo se u Rimu mnogo biskupa i vjernika. Papa je iskoristio tu zgodu da svijetu objavi svoju namjeru, a slijedeće je godine na blagdan svetih apostola (29. V I 1864) izdao encikliku »Aeterni patrisunigenitus« u kojoj je odredio otvaranje koncila u Vatikanu za blagdan Bezgrešnog začeća 8. prosinca 1869. god. Pokazao je svoj ekumenski duh, jer je u rujnu 1868. pozvao da sudjeluje na saboru razne istočne crkve, protestante i anglikance, ali je njegov glas ostao glas vapijućeg u pustinji. Premda su brojni anglikanci pokazivali osobne simpatije za sabor, nisu imali dovoljno hrabrosti da ih provedu i u djelo. Dragošević (1979)

Prvi nacrt koji je šest mjeseci prije dospio u ruke 774 sudionika sabora govorio je najprije o »nepogrješivosti Crkve«, a tijekom sabora on se mijenjao. Oko polovice njemačkih, francuskih, engleskih, sjevernoameričkih i austrijskih biskupa očitovalo se protiv prijedloga zaključka, i to ne samo zbog dijela o nepogrješivosti. Oni se boje smanjenja biskupske vlasti u korist hijerarhije koja se usredotočuje na papu. Pri prvom glasanju, 13. srpnja, 451 od ukupno 671 nazočnoga biskupa izjasnilo se za novu verziju, 88 ih je glasovalo protiv, 62 biskupa bilo je za ne-znatne promjene, a 70 ih se suzdržalo od glasovanja. Gotovo svi kritičari nepogrješivosti napuštaju sabor prije posljednjega glasovanja kako ne bi morali glasati protiv pape. (Birnstien, et al., 1998: 362)

Uz odluku o nauku o nepogrješivosti, koncil donosi još jednu koja nosi naslov »O vjeri«. Taj dokument definira crkvenu službu o nauku i tvori time bitnu pretpostavku za dogmu o nepogrješivosti. Prihvaća se bez otpora i vrlo brzo. Njegova je fronta jasna: okreće se protiv novih filozofskih struja i suprotstavlja tome da vjera i razum ne mogu nikada međusobno proturječiti. Crkva, tako se kaže u zaključku sabora, jednako je tako mjerodavna i presudna za razum kao »čuvateljica i učiteljica objavljene riječi«. Birnstien et al.(1998)

Vatikanski je sabor, svojim definicijama izveo je djelo od presudne važnosti za život Crkve i sa stajališta povijesno-dogmatskog, i s pravno-ustavnog, i sa političko- crkvenog. Iz iznesenoga je jasno da je proglašenje nauke o Crkvi, o univerzalnom biskupstvu bilo samo logičan zaključak vjekovnog razvitka i definiranje one vjere koja je u Crkvi bila živa od prvih njezinih dana. Birnstein et al. (1998)

3.5.1. Posljedice i kraj sabora

Crkveno-pravne posljedice toga shvaćanja Crkve presudne su. Pojedini članovi Crkve trebaju, vjerujući, prihvatiti ono što crkvena služba nauka definira kao sadržaj božanske objave. »Oni koji su jednom prihvatili vjeru pod crkvenom službom nauka ne mogu nikada imati opravdani razlog da promijene tu vjeru ili da posumnjaju«, kaže se u dekretu.

Već kada je isusovački časopis *Civiltà... Cattolica* 6. veljače objavio glavne teme u raspravi, odnosno utvrđivanje Syllabusa, nepogrješivost i tjelesni odlazak Marije u nebo, u cijelom su se katoličkom svijetu oglasili prosvjedi. Jedan od istaknutih čelnika prosvjednoga pokreta jest munchenski povjesničar Crkve Johannes Josef Ignaz von Dollinger. Njegovi oštri komentari i predavanja o događajima na saboru okupljaju opozicijske snage u Njemačkoj . Kada je dogma objavljena, Dollinger joj uskraćuje poslušnost iz razloga temeljenih na savjesti pa je zbog toga izopćen 17. travnja 1871. I biskupima koji se suprotstavljaju poput njega prijeti isključivanje iz Crkve, no većina se brzo priklanja.

Na većinu državnih vlada zaključci djeluju neobično. Njima, dakako, nije toliko stalo do slobode savjesti katoličkih vjernika, više se boje da će Crkva sada, budući da je papa zbog službe o nauku u očima vjernika viši od svake svjetovne vlasti, utjecati i na političke odluke po srednjovjekovnom uzoru. Međutim, ne dolazi do zajedničkoga međusobno proturječiti. Crkva, tako se kaže u zaključku sabora, jednako je tako mjerodavna i presudna za razum kao »čuvateljica i učiteljica obavijene riječi«. protesta ili usklađenih akcija jer se politički događaji smjenjuju jedan za drugim. Tako 19. srpnja 1870., dan poslije objavljivanja dogme, izbija njemačko-francuski rat. Birnstein et al. (1998)

Sabor završava naglo. Jedva što su biskupi zaključili novu konstituciju, mnogi su otputovali. Prvog rujna 1870. dolaze samo još 104 sudionika u kongresnu dvoranu, u bočno krilo bazilike sv. Petra. A kada su 20. rujna talijanske postrojbe zauzele Vatikan, skup se posve raspao. Dvadesetoga listopada Pio IX. odgađa sabor a da nije utvrdio novi termin. Birnstein et al. (1998)

4. Religija i umjetnost

4.1. Spoj religije i umjetnosti

Martin smatra da religija i umjetnost zahtijevaju fizičke i intelektualne ljudske vještine za svoje stvaranje. Daju ljudskom životnu svrhu i ljepotu izvan čistog preživljavanja. Ljudska umjetnost i religija nadilaze neposredne svrhe preživljavanja. Ipak, i one također rade na ostvarenju cilja za opstanak vrsta jačanjem društvene veze između ljudi i razvijanjem pozitivnih emocija radosti, nade i empatije. Martin (2014)

Religija i umjetnost pripadaju identitetima podrijetla, materijalnog i unutarnjeg iskustva. Religija i umjetnost bili su jedno te isto što i prije nego što su se oboje svjesno smatrali posebnim ljudskim interesom. Glavna tema svjetskog umjetničkog blaga je religija. Iskustvo vjere i iskustvo ljepote u određenoj su mjeri identični. Na ova tri načina prikazano je jedinstvo religije i umjetnosti. (Vogt, 1921: 18)

Koprek navodi da su religija i umjetnost upućene jedna na drugu. Obje su izraz krajnje afirmacije svijeta. Obje potvrđuju i transcendiraju svijet. Odnos umjetnosti i religije, povijesno gledajući, ostaje složen i ambivalentan. Najprije se čini da je umjetnost predestinirana da religijskom iskustvu osigura adekvatni izražajni ili emotivni oblik. Ideja božanskoga se u potpunosti ne otkriva samo racionalnom shvaćanju. Ona traži estetsku dimenziju. Estetska pak dimenzija osposobljava čovjeka da se služi slikovnom formom kako bi transcendentno učinio imanentnim, očitim. To je od davnine činilo religiju nepresušnim izvorom umjetničkih mogućnosti. Čini se stoga da je u pravu M. Heidegger za kojega se >>u djelu umjetnosti na djelu pokazuje istina bića<<. Koprek (2003)

U smislu posredništva između razumna i emocija, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, povijesnosti i apsolutnoga bitka umjetnost čini stvarnost transparentnom, sadašnjom, ali i kompleksnom, tajnovitom. Ona time postaje, što god mi o tome mislili, nešto kao govor skrivenoga, spiritualnost (duhovnost) zapravo govor religije, u službi religije. Potpuno profana umjetnost razara sarmu sebe te potpuno neslikovna religija gubi ukorijenjenost u čovjeku i time se dokida. Zasigurno, u umjetnosti živi apsolut religije i u religiji slikovno živi umjetnost. „Ako se umjetnost želi potpuno odijeliti od religije u opasnosti je ono njoj vlastito apsolutno; ako se pak religija potpuno odijeli od umjetnosti predaje se opasnosti da postane apstraktna i neživotna. (Koprek, 2003: 117)

4.2 Odnos religije i umjetnosti kroz povijest

Činjenica je da su u antičkim kulturama religija i umjetnost tvorile nerazdvojno jedinstvo. Kult i umjetnost su bili usmjereni jedno na drugo. Umjetnost je u tom smislu bila u službi religije tako da je sama postala djelo kulta kao liturgija u kojoj religijski govor postaje umjetnička forma ili pak nešto što određuje kult kao u mitovima različite predodžbe božanstava (simbolika), odnosno ono što je omeđivalo kult, kao sakralne građevine (hramovi, nadgrobnice). Da religija utječe na umjetnost, odnosno kako religija umjetnost okreće prema određenom smjeru, očito je u tri velike religije - židovstvu, kršćanstvu i islamu. (Koprek, 2003: 117)

Koprek navodi da se kršćanski Zapad u trajnom procesu oslobađanja udaljavao od židovske baštine, dok su se na Istoku u 8. stoljeću pojavili obožavatelji i preziratelji slika. Papa Leon III. je 730. godine proglasio čašćenje slika pogubnim i naredio je uklanjanje slike Krista iz glavnoga ulaza carske palače. Car Konstantin je tu prepirku zaoštrio, tvrdeći da je valjana odslika Krista jedino euharistija. Zabranio je i slikanje svetaca. Kršćanski je religijski simbol ostao križ, a sveci bi trebali biti tek primjeri u krepostima. Tako je teologija završila u ikonoklazamu. Ikonoklazam povijesno okončava 843. godine u trijumfu ortodoksije s ponovnim uspostavljanjem kulta slika u smislu čašćenje ikona. To je u životu ortodoksnoga vjernika dobilo posebno značenje i mjesto kako je to očito sve do danas. Koprek (2003)

Renesansa u odnosu između religije i umjetnosti označava novu kulturno-povijesnu epohu i temeljni preokret. Od druge polovice XIV. stoljeća, najprije u bogatim kneževskim gradovima sjeverne i srednje Italije, započinje odvajanje od srednjovjekovnoga crkvenoga i feudalnoga poretka, a u tome se s obzirom na umjetnost može prepoznati i društveno prestrukturiranje čija je posljedica umjetnost koju potiče i nosi plemstvo građanstvo. Kako se politika osamostalila (kada je uspostavila svoja vlastita načela) tako je to isto (u odnosu prema religiji) učinila i umjetnost. (Koprek, 2003: 119)

Umjetnost je tražila samostojnost, autonomiju izvan religijskoga, odnosno crkvenoga poretka. Crkva je izgubila monopol i na tom području. Uz nju su se pojavili i drugi meceni, svjetovni kneževi i bogati građani u slobodnim gradovima. Katolička crkva je, oslanjajući se na dekret o slikama Tridentskoga sabora iz 1563. godine, sačuvala tradiciju slikovne i građevne umjetnosti. Odgovarajući oblik umjetnosti protureformacije postaje barok - posljednji veliki samostalni oblik u kojem su se ujedinili kult i kultura. Koprek (2003)

Dok su se u krajevima u kojima su obitavali protestanti razvijale umjetnosti za uho: glazba, pjesništvo i literatura, dotle su se u katoličkim krajevima njegovale umjetnosti za arhitektura (gradnja crkvi), slikarstvo i kiparstvo. Rasprava o autonomiji umjetnosti postala je živa posebno za novoga vremena. Tu autonomija opet postaje odlučno pitanje samoodređenja. Ona označava ljudsku sposobnost da čovjek bude subjekt povijesti, djelatni subjekt jedne »stvarnosti« koju on sam sebi stvara. Tako za ništa više nije potrebna »radna hipoteza Bog«. Naprotiv, sve se više pokazala mogućnost, osobito nakon razdoblja »kopemikanskoga obrata«, da čovjek kao »homo faber« snagom »autonomnoga uma« postaje »alter deus«. Tijekom XIX. i XX. stoljeća iznova raste estetizacija i sekularizacija kao i njihovo individualiziranje, pa se i u tome nastavila emancipacija umjetnosti od religije. (Koprek, 2003: 120)

4.3. Ikonografija kao poveznica između religije i umjetnosti.

Prema Badurini, kako bi smo utvrdili tko je i što je tko u likovnom smislu, a ne uzimajući u obzir »kako« — ikonografija zapravo razmatra nelikovne komponente likovnog djela. Odričući se likovne analize, interpretacije i vrednovanja, ikonografska je analiza bliža tzv. literarnom pristupu likovnoj umjetnosti, narativnoj, tematskoj pa i idejnoj interpretaciji, toliko osporavanoj u razdoblju moderne umjetnosti, u vrijeme borbe za afirmaciju samostalnosti likovnog »govornog područja«, nezavisnosti likovnog jezika. Badurina et al. (2000)

Tijekom povijesti kršćanske umjetnosti razabiremo nekoliko temeljno različitih načina, metoda ikonografskog prevođenja teksta u sliku. Iako bi se mogle analizirati statički, svaka za se, primjećujemo da su pojava tih metoda i njihov slijed paralelni tokovima razvoja likovnog govora pojedinih epoha, razvoju ili smjeni stilova kojima strukturalno odgovaraju. Naravno, kao ni stil, ni ikonografske se metode ne javljaju idealno »čiste«. Egzaktnije bi bilo govoriti o dominaciji pojedine metode, ali često se miješaju dvije (time što se starija nastavlja u sljedeću epohu ili se u vladajućoj javljaju zamci buduće), pa i tri. Nameće nam se bar negativno određenje: u eri pretežno simboličkog izražavanja ranog kršćanstva nema razvijenih narativnih ciklusa tipičnih za gotiku, kao što je u razdoblju reduciranog romaničkog načina, na primjer, isključena metoda simulacije, tipično renesansna, itd. (Badurina et al., 2000: 14)

4.3.1. Ikonografske metode

Badurina nabroja pet sustavno razrađenih načina, ikonografskih metoda koje se sukcesivno javljaju u zapadnoeuropskoj umjetnosti:

1. Govor simbola — koji odgovara tajnom govoru, kriptu jeziku, žargonu urotnika, dominira u ranokršćanskom razdoblju, osobito u katakombnom zidnom slikarstvu i na reljefima sarkofaga od II. do VI. stoljeća.
2. Simbolički prizori — javljaju se paralelno sa simbolima, ali prevladavaju progresivno prema kraju razdoblja, a obje metode nastavljaju se u predromanici od VII. do X. st.
3. Metoda redukcije (reducirane scene) — utemeljena također već u ranokršćanskoj umjetnosti, sumarnošću i tektonikom dominantna je i tipična za romaniku u XI. i XII. st.
4. Narativna metoda — razvija se u XIII. i osobito XIV. st. kao izraz gotičkog humanizma i okretanja umjetnika k stvarnosti.
5. Metoda simulacije — izražava renesansni otklon od religioznog poimanja svijeta k svjetovnome u XV. i XVI. stoljeću.

4.3.2. Izvori kršćanske ikonografije

Prema Badurini, ikonografija je nastala je s jedne strane na bazi literarnih izvora, u prvom redu Biblije, i to njezinih kanonskih kanon), a tako i apokrifnih knjiga. kasnije i na bazi kršćanske teološke i popularne literature.

A. LITERARNI IZVORI

1. Biblija Sve o Bibliji nalazi se u tekstovima pridodanim na kraju hrvatskog prije-voda Biblije u izdanju »Stvarnosti«, Zagreb 1969., i kasnijim izdanjima »Kršćanske sadašnjosti«. Strukturu Biblije, popis i redoslijed svih knjiga Starog i Novog zavjeta vidi ovdje u sljedećem poglavlju.
2. Apokrifne biblijske knjige (-> apokrifi) Premda te knjige nisu od Crkve bile odobrene i nisu bile u javnoj uporabi, one su se ipak privatno čitale, a zbog svog romansiranog sadržaja imale su velik utjecaj na ikonografiju
3. Liturgika (> liturgijske knjige) Koreografija i scenografija -> liturgije često je utjecala naformiranje pojedinih figuralnih prikaza kršćanskih misterija.
4. Propovijedi U zreлом srednjem vijeku javlja se niz priručnika za propovjednike, pod raznim naslovima: Sermones, Summa (theologiae, de casibus, praedicatorum itd.), Exempla, Promptuarium exemplorum, Speculum, Kvarezimali itd. Sugestivnost pojedinih propovjednika, njihove poetske metafore i zornost primjera također su često utjecale na stvaranje ikonografskih shema.

5. Acta martyrum i legende, osobito Legenda aurea, veoma su važan izvor za ikonografiju svetaca.
6. Biblia pauperum - Premda ona sama ima svoje izvore, poslužila je pri prijenosu jednom ustaljenih formi i njihovu širenju.
7. Razni »romani«, »enciklopedije« i »bestijariji« jak su izvor osobito za kamenu plastiku na srednjovjekovnoj arhitekturi.
8. Hodočašća će često utjecati na prijenos i širenje pojedinih tema pa i čitavih ciklusa, jer hodočasnici žele u svojoj crkvi imati upravo onakvu sliku kakvu su vidjeli npr. u Santiagu da Compostela, u Padovi itd.
9. Relikvijske, njihov kult, legende koje se oko njih stvaraju i čudesa koja se u vezi s njima »zbivaju« i prenose, a tako i kult svetih slika i čudesa u vezi s njima također su važan ikonografski izvor.
10. Viđenja (<) pojedinih mistika i vizionara (-> ukazanja) bit će također izvor ikonografskih tema (npr. > Gospa od ružarija, Gospa Lurdska itd.).

B. LIKOVNI IZVORI

U likovne izvore i uzore kršćanske ikonografije spadaju u prvom redu antičke i orijentalne kompozicije kojih je mitološki sadržaj likovno sličan kršćanskim parabolama ili evanđeoskim zbivanjima te ih kršćanstvo preuzima u njihovu likovnom obliku, ali im pridaje potpuno drugi sadržaj. Ti su izvori bili osobito jaki u prva tri stoljeća kršćanstva, kad su kršćani morali prikrivati svoje manifestacije Krista, simbolični prikazi, a imat će vrlo jak utjecaj i u doba renesanse, kada se antičke kompozicije preuzimaju jednostavno iz »estetskih« razloga. Na ikonografiju ranijih razdoblja i bizantskog razdoblja vrlo će jak utjecaj imati i orijentalna ikonografija, te će se često dvorska koreografija i protokol preuzimati za prikaze Božjeg veličanstva. U kasnom srednjem vijeku na ikonografiju će utjecati i prizori iz svakidašnjeg života, tako da će npr. rođenje Kristovo često biti prikazivano kao suvremen događaj, sa suvremenom odjećom, praksom i običajima prigodom rođenja djeteta. Opširnije o izvorima vidi u gotovo svim uvodima navedene literature koji se tiču ikonografije. (Badurina et al., 2000:14)

5. Gustave Doré – život i djela

5.1. Djetinjstvo kao uzlazna točka

Za Gustava Doréa djetinjstvo nije bilo samo uzlazna točka to je bilo iskustvo koje ga je zauvijek obilježilo i definiralo za budućnost. Rođen je 1832. u Strasbourgu. Kako se Strasbourg nalazi na samoj granici, Doré je rođen kao Francuz, ali da se rodio samo par kilometara istočnije, rodio bi se kao Nijemac. Potjecao je iz dobrostojeće obitelji. Njegov djed po ocu, bio je časnik pod Napoleonom, ubijen je u Waterlou, a njegov otac, Pierre Louis Christophe, bio je inženjer u Odjelu za mostove i autoceste. Louis Christophe Gustave bio je drugi sin - rođen 6. siječnja, tjedan dana nakon dolaska roditelja u Strasbourg, u stan u pametnoj ulici, na 6 (sada 16) ulici de la Nuee Bleue. Našao se u uskoj i ugodnoj obitelji s zaposlenim ocem, razdražljivom, i brižnom majkom, bogatom bakom (Pluchart), jednogodišnjim bratom, Ernestom, drugim bratom Emilom koji će se roditi godinu dana nakon njega i dadiljom Francisom koja će ga služiti čitav život i biti s njim sve do smrtne postelje. (Gosling, 1973: 7)

Prema Richardson, u prvim godinama svog života Doré je bio uronjen u povijest i legendu Strasbourga. Od svojih ranih dana bio zadivljen i inspiriran gotičkom arhitekturom. Bio je dječak čiji je duh boravio sa svecima, gnomima i vilenjacima, više je uživao u svom idealnom svijetu nego u stvarnosti. Oduvijek je vjerovao u iluzije i očekivao da će se čudo dogoditi baš njemu bilo gdje da se zaputi. U prvim godinama svog života živio je između ogromne katedrale i gustih šuma. Od svoje pete godine, crtao je gotovo sve što je vidio. Crtao je starije dame na tržnici, svoju obitelj i prijatelje, pa čak i priče koje je čuo od učitelja u školi. Kao jedna od ranih inspiracija za nadrealne radove bile su mi satirične ilustracije Jean Gerarda, široj javnosti poznatiji kao Grandville, koji je crtao karikature ljudskog života (svakodnevnice) iz perspektive životinjskog svijeta. Richardson (1980)

Mladi Gustave nacrtao je nekoliko skica sličnog sadržaja Grandville, kojemu su prikazani, bio je toliko oduševljen da je proricao buduća veličina dječaka i snažno je savjetovao roditeljima da potiču Gustavea i da se ne suprotstavljaju njegovim prirodnim sklonostima, za koje se čini da su se osjećali skeptični prema njegovom stvaralaštvu, posebice njegov otac koji je htio da Gustave bude inženjer poput njega. Grandville je Gustavu također davao povremene upute o načelima njegove umjetnost i poticao sve njegove napore sa simpatijom i ljubaznošću. Gosling (1973)

Osim što je kao mlad pokazao naklonost crtanju, Gustave Doré bio je odličan u gimnastici, plivanju, planinarenju, pjevanju (tenor) pa i u sviranju. Gustavov stariji brat, Ernest imao je poseban talent za glazbu, dok je njegov godinu dana mali brat, Emile, bio manje naklonjen stvaralačkoj ili izvedbenoj umjetnosti, pokazao se kao izuzetno inteligentan mladić, što mu je kasnije osiguralo visoku čin u vojsci. Od svoje troje braće Gustave se najviše isticao svojom svestranošću. Njegova majka se posebno divila njegovom talentu sviranja violine koje se već moglo naslutiti u Gustaveovoj sedmoj godini života. Često su gledali i slušali u čudu kad od odsvirao *Robert de Diabla* bez da bi pohađao glazbenu školu, a žice na violini bi naštimao po sluhu. (Richardson, 1980: 18)

1847. godine Gustave se zajedno s ocem i starijim bratom zaputio u Pariz, to je ujedno bio i njegov prvi posjet francuskoj metropoli. Gustave je toliko bio oduševljen viđenim da mu je Pariz odmah posao mjesto iz bajke. Od dolaska u Pariz, mladom, tada petnaestogodišnjem Gustaveu je trebalo samo četrdeset i dva sata kako bi odabrao svoje trajno zanimanje. U obilasku Pariza, prolazili su pored izloga izdavačke kuće *Junioral por Rire* na čijem su prozoru bili izložene ilustracije na temu *The Labors of Hercules*. Gustave je odmah kritički pogledao radove, ali nije rekao niti riječ. Idućeg jutra kada su se Gustavov otac i njegov striji i brat pripremali za posjet *École polytechnique*, Gustave je odglumio da je bolestan. Čim su mu otac i brat nestali s vida, uzeo je papire u olovke, te je počeo crtati vlastitu viziju *The Labors of Hercules*. (Hubbard, 1899: 479)

Kako Hubbard navodi, zbog straha da će mu se otac i brat uskoro vratiti, požurio na razgovor vlasnika *Junioral por Rire* Charles Philiponom. Gustave mu je pokazao svoje radove i rekao da ilustracije trebaju tako izgledati a ne poput onih koje ima u izlogu. Philipon je prvo pogledao radove, a zatim dječaka. Nije vjerovao da crteži te kvalitete mogu doći od djeteta bez ikakve likovne akademske naobrazbe. Gustave nije htio odustati, te je nastavio uvjeravati Philipona da je sve sam nacrtao. Nakon kraće prepirke, Philipon je rekao da ukoliko je on autor crteža, da mu nešto nacrtaj kako bi se uvjerio. Nakon što je Gustave nacrtao par crteža, Philipon je pozvao sve ljude u zgradi kako bi svjedočili talentu mladog Gustavea Doréa. Philipon je znao da treba ovog mladića u svojim redovima, te je odmah poslao glasnika kako bi došao u kontakt s njegovim ocem. Nakon što mu se pojavio otac, ubrzo je potpisan ugovor da Gustave ostane kod Philipona tri godine s plaćom od pet tisuća franaka godišnje, da pohađa školu *Lycée Charlemagne* četiri sata svaki dan i s time da Gustave nacrtaj jednu ilustraciju tjedno, ali njegova radna etika ga natjerala da nacrtaj puno više. Hubbard (1899)

5.2. Život umjetnika

Samim time što je bio toliko predan radu, Gustave Doré je zarađivao dovoljno novca da uzdržava cijelu svoju obitelj koja se preselila u Pariz nakon što mu je umro otac. Sa svojih sedamnaest godina, Gore je bio najplaćeniji ilustrator stripa u cijeloj Francuskoj. 1852. godine kad je napunio dvadeset godina, Doré se odvažio ilustrirati povijesnu novelu Paula Lacroixa. U ovoj životnoj dobi zahvaljujući svojoj radnoj etici, mogao je stvoriti dvostruko više ilustracija nego na samom početku karijere. Kako mu ju bilo više stalo do ugleda kao umjetnika nego do bilo kakve zarade, često je bio slabo plaćen. Richardson (1980)

Gustave Doré je svoju tranziciju iz ilustratora stripa u pravog ilustratora doživio početkom pedesetih godina devetnaestoga stoljeća. Njegov prvi trijumf dolazi 1954. godine kada izdaje *Rabeliais*. Doré je imao dosta poteškoća kako bi našao izdavača koji će prihvatiti te ilustracije. Ali, na svu sreću, zapazio ga je Paul Lacroix koji je njegove radove pokazao izdavaču Bry. *Rabeliais* je tiskan na papiru slabije kvalitete, pa tako ilustracije, njih sto osamdeset i devet nisu bile vidljive u svojoj punoj kvaliteti. Te briljantne, monstruoze, i maštovite ilustracije označile su Gustavea Dora kao ilustratora knjiga. *Rabeliais* je prvi Doréov klasik koji je stvorio senzaciju. Od samih početaka pedesetih godina devetnaestog stoljeća, Doréova želja je bila da bude priznat kao ozbiljan umjetnik. Godine 1855. dolazi iduća Doréova uspješnica. *Les Contes Drôlatiques* od Blzaka. Doréovih četristo dvadeset i pet stranica bile su bez ikakve sumnje rezultat njegovog istraživanja materijala kojeg je prikupio u francuskoj nacionalnoj knjižnici *Bibliothèque Imperiale*, ali također i njegovim djetinjstvom, krajolicima, šumama, planinama i drevnim ruševinama. Ollier (1887)

Iako je nizio uspjeh za uspjehom, ništa nije moglo smiriti njegovu glad za zacrtanim ambicijama. Sa svojim prvim velikim postignućem (*Rabeliais*) bio je djelomično nezadovoljan načinom kojim su mu crteži bili gravirani i kao mnogi njegovi rivali toga vremena – oformio je tim ljudi/suradnika koju su bili specijalizirani za njegov posao. Od njih je zahtijevao sve više i više a u jedno je došao na ideju kolosalnih gravura. Za svoji novi rad na velikim dimenzijama, odabrao je *Lutajućeg Židova*, ploče za izradu su bile 18 sa 12 inča. *Lutajući Židov* ujedno predstavlja Doréov stil koji će ga pratiti do kraja života i kroz kojeg su vidljive buduće Doréove mogućnosti kao ilustratora. Richardson (1980)

Doréov prvi veliki rad koji će mu donijeti reputaciju i ugled ozbiljnog ilustratora u Francuskoj je *Danteov pakao* koji je izdan 1961. godine. Doré je projekt započeo 1855. Pakao je trebao biti prvo iz serije od trideset klasičnih djela koje imao namjeru ilustrirati. Nakon što je završio Pakao Doré se zaputio u potrazi za izdavačem. Nijedan izdavač nije htio prihvatiti troškove ovog izdanja. Bio je suočena s prigovorima da su ilustracije previše klasične, da ih ima previše, nesigurnost ulaganja. Ollier (1887)

Pakao je svojom vizualnom prezentacijom odudarao od bilo čega što se u ono vrijeme moglo naći u knjigama, tako da niti jedan izdavač nije htio biti izložen riziku. Nakon niza neuspješnih pregovaranja sa svim izdavačima na koje bi naišao, Doré se obratio jednom od svojih starih izdavača, *Louisu* Christophe Hachetteu s kojim je surađivao 1960. godine. Doré mu je predložio da on financira sve troškove, samo kako bi Hachett bio voljan prihvatiti ulogu izdavača. Hachett je pristao, ali po broju prvog izdanja, jasno se vidio njegov pesimizam. Od tisuću izdanja koje su isprintali, samo se sto našlo u prodaji. Čim je prodaja krenula, ispostavilo se kako je Hachett bio krivu. Samim izdavanjem Pakla, Doréa su gledali kao ozbiljnog ilustratora i ozbiljnog umjetnika. Richardson (1980)

1863. godine, na svijetlo dana dolazi sljedeće Doréovo "majstorsko djelo", kojim se bavio prošlih godina: Cervantesov "Don Quijote". Okupljajući uspomene na španjolsku turneju s njegovim neponovljivim osjećajem za naraciju i avanturu i daškom suosjećanja s nesretnom žrtvom-junakom što možda odražava njegov vlastiti osjećaj izolacije (još uvijek je želio nakon priznanja kao umjetnika), koji je stvorio ono što je postalo arhetipska slika Dona i njegovog sluga Sancha Panze. Ova knjiga označava vrhunac u Doréovoj karijeri. Bio je, kako je skrušeno primijetio, nadaleko poznat kao ilustrator, a čini se da je također - vjerojatno posljednji put - bio u koraku s nekim naprednim umjetnicima toga doba. Gosling (1973)

Don Quijote je ujedno predstavlja prvi set Doréovih ilustracija koje su iste godine ugledale svijetlo dana u Engleskoj. Engleska bi od iste godine kupila ili izložila sve što je Doré stvorio, bilo da se radilo o ilustracijama, kiparskim radovima ili slikama. Doréova galerija, poseban kulturni prostor u Londonu sa svime što bi Doré stvorio, otvorena je u proljeće 1968 s namjerom da bude dostupna samo pet mjeseci, ali zbog prevelike popularnosti Gustavea Dora u Engleskoj ostala je otvorena dvadeset i tri godine. 1873. godine Doré je posjetio Englesku u kojoj je bio dočekan kao pobjednički junak. Princ od Wallesa i plemstvo su mu odali svaku čast. Bio je predstavljen i kraljici Viktoriji koja mu je zahvalila na njegovom radu i predanosti, te je zatražila potpisani primjerak Biblije. Richardson (1980)

Početak sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća, obilježio je Francusko-pruski rat. To je ujedno bilo udarno razdoblje. Događaji onoga što je Victor Hugo nazvao "annus horribilis" (godinom užasa) ostavili su neizbrisiv trag na francusku psihu što je vidljivo u mnogim umjetničkim djelima. Doré se prijavio u Nacionalnu gardu, što mu je, prema vlastitim riječima, omogućilo "da svjedoči mnogim tragedijama i epizodama propasti". Stoga je uzeo olovku i kist da svjedoči iz prve ruke i postane aktivist, a njegove skicirane bilješke zatim su sastavljene u scene. Uhvatio je noćnu, vatrenu atmosferu, a zatim je te "znamenitosti" pretočio u alegorijske vizije. Veliki crteži i slike u tamnim ili sivim nijansama dočarale su klimu rata i poraza koji su posebno pogodili zemlju i Pariz. Naslikao je tri masivna djela koja su se suočila s tim strahotama; *Enigma*, *Obrana Pariza* i *Pruski crni orao* (1871.). Tema je bila duboko osobna za Doréa koji je rodom iz Strasbourga, grada koji su Nijemci osvojili rano u sukobu, što ga je potaklo da se pridruži Nacionalnoj gardi. Zato što je bio istaknuti francuski patriot, Doré se više nikada nije vratio u rodni Strasbourg. (Gustave Doré (1832–1883): Master of Imagination, 2014)

Doré je započeo s izradom skulptura 1877. godine, izlažući *Sudbinu i Ljubav* u Salonu, s prilično niskim očekivanjima u vezi s prijemom. Kako se slikar pretvorio u samoukog kipara, u ovaj je medij ušao bez prethodne naobrazbe, ali i bez napora, stekao je virtuoznost usporedo sa svojom slikarskom vještinom. Ponovno otkrivanje izvorne gipsane verzije *Sudbine i Ljubavi* omogućuje nam da cijenimo njegov izvorni talent kiparstva. Ta strast u posljednjim godinama njegovog života kulminirala je genijalnim i briljantnim djelima u skladu s formalnom klasičnom tradicijom i naturalizmom nadahnutim akademizmom koji je dominirao kiparskom estetikom 1870-ih. Doré je ponudio varijantu oblika često nadahnutu složenom ikonografijom koja odražava neobičnu tematiku ili izražen ukus za neuravnoteženu kompoziciju. (Gustave Doré (1832–1883): Master of Imagination, 2014)

Kad mu je majka umrla 1881. godine, izgubio volju za životom. Smrt mu je bila previše i Gustave je odustao od svoje umjetnosti i bilo kakvog interesa za život. Počeo je raditi na nekim ilustracijama za Shakespeareove drame, ali izgubio je svaku motivaciju i imao je vrlo malo energije za rad. Preminuo je iste godine od srčanog udara u 51. godini života, što se i u ono vrijeme smatralo prerano. Gosling (1973)

5.3. Gustave Doré i religija

Doré je bio pravovjerni kršćanin, član crkve, čovjek s vjerom koju je vezao s bilo kojim stvaralačkim ritualom. Na zapažanje njegova prijatelja da postoje visoki i veliki putovi njegove umjetnosti na koje se još nije odvažio - postojale su biblijske teme koje bi trebale otpustiti njegovog genija - on još trebao dati svijetu uzvišene emanacije njegove moći. Doré je sanjario, kao što je imao običaj kad ga je neka ideja silom pogodila; a zatim, usrdno se okrenuvši Kanonu, rekao je da njegova religija složena unutar jednog poglavlja Svetih spisa. Richardson (1980)

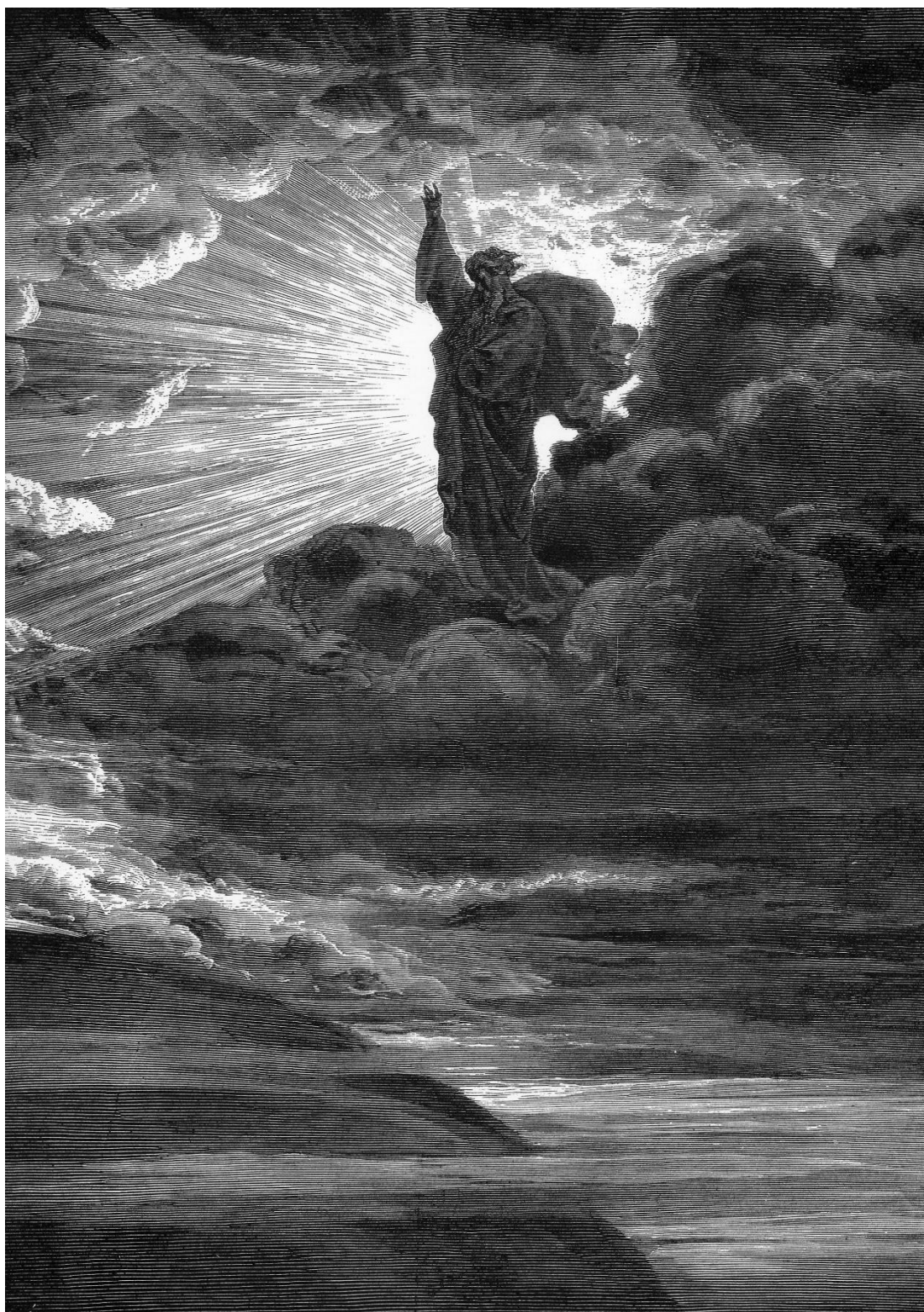
Doré je počeo raditi na religijskoj umjetnosti u drugoj polovici 1850-ih, u početku u ilustriranom obliku. Njegova monumentalna ilustrirana Sveta Biblija objavljena je 1866. - istodobno s kontroverzom izazvanom objavljivanjem "Isusova života" Ernesta Renana 1863. - označila je za njega odlučujuću prekretnicu. "Doréova Biblija" imala je trajni učinak na oživljavanje vjerske umjetnosti u Europi u posljednjih trideset godina devetnaestoga stoljeća. Nikad u povijesti kršćanske umjetnosti Biblija nije bila tako raskošno i maštovito ilustrirana. Portret na pročelju prvog sveska koji prikazuje Boga kako stoji na oblaku koji stvara svijet, a koji je bio izložen u Casselsovoj knjižari u Londonu, povučen je nakon javnih prosvjeda. (Gustave Doré (1832–1883): Master of Imagination, 2014)

5.4. Odabrana djela

Godina	Autor	Djelo
1854	François Rabelais	La vie de Gargantua et de Pantagruel
1855	Honoré de Balzac	Les Contes Drôlatiques
1857	Dante Alighieri	Inferno
1860-1862	Thomas Mayne Reid	L'Habitation du Désert,
1860	William Shakespeare	Tempest
1861	Edmond About	Le Roi des Montagnes
1862	Saintine	Les Mythologies du Rhin
1862	Malte-Brun	Les États Unis et le Mexique
1862	Charles Perrault	Les Contes de Perrault
1863	Miguel de Cervantes	Don Quixote de la Mancha
1865	Chateaubriand	Atala
1866	Théophile Gautier	Le Capitaine Fracasse
1866	X. B. Saintine	Le Chemin des Écoliers
1866	John Milton	Paradise Lost
1870	Samuel Coleridge	The Rime of the Ancient Mariner
1876	Louis Énault	London
1874	Baron Ch. Davilliers	L'Espagne
1875	Michaud	Histoire des Croisades
1884	Edgar Allan Poe	The Raven

Tablični prikaz odabranih Doerovih djela od 1854. sve do 1881. Gosling (1973)

6. Religijski motivi u radovima Gustave Doréa



Gustave Doré – Bog stvara svjetlost – Biblija

(izvor: <https://cloud10.todocoleccion.online/arte-grabados/tc/2015/10/09/10/51724425.jpg>)

Bog je po svojoj biti apsolutni duh, nevidljiv. U starozavjetnoj, hebrejskoj predodžbi, tako i u poimanju prvih kršćanskih stoljeća bio potpuno isključen njegov prikaz u bilo kakvom antropomorfnom obliku. Stoga su se za prikazivanje Boga Oca koristili simboli koji opisuju ili tumače njegove učinke. Tek od kasnog srednjeg vijeka (u XIV. i XV. stoljeću.) umjetnost se priklanja antropomorfizmu, pa prikazuje Boga Oca kao sijedog, bradatog časnog starca, oslanjajući se pri tome na apokaliptičnu verziju viziju proroka Danijela. S renesansom (Michelangelo) koja oživljuje antičke predodžbe heroja i olimpijskih bogova a istodobno rješava i probleme perspektive i skraćanja tijela u prostoru, počinju herojski prikazi Boga Oca koji lebdi u zraku ili na oblacima. (Badurina et al., 2000:181)

Svjetlost uvijek uključuje uklanjanje tame u otkrivanju biblijske povijesti i teologije. Kontrast svjetla i tame uobičajen je za sve riječi za "svjetlost" u Starom i Novom zavjetu. Doslovni kontrast metafizičkog - dobro i zlo, Bog i zle sile, vjernici i nevjernici. Biblija ne daje prikaz o tome da je tama po snazi jednaka Božjoj svjetlosti. Bog je apsolutni vladar koji vlada nad tamom i silama zla. Bog je svjetlost. Ako svjetlost predstavlja dobrotu u borbi protiv zla povezanog s tamom, to je prirodni korak da biblijski autori razumiju Boga, konačno dobro, kao svjetlost. Svjetlost simbolizira Boga kao nešto sveto. Svjetlo označava Božju prisutnost i naklonost. Kroz starozavjetno svjetlo redovito se povezuje s Bogom i njegovom riječju, sa spasenjem, dobrotom, istinom, životom. Wilkins (1997)

Sveto pismo odmah na početku, u Knjizi Postanka, govori o stvaranju svijeta i čovjeka. Pri tome postoje dva izvještaja, od kojih prvi stavlja naglasak na stvaranje svijeta i kao krunu svega govori o stvaranju čovjeka, dok drugi opet za polazište uzima stvaranje svijeta, a naglasak stavlja na stvaranje čovjeka. Ti tekstovi, zajedno s ostalim dijelovima prvih 11 poglavlja Knjige Postanka, čine biblijsku prapovijest, odnosno govore o onim temama koje ne treba čitati kao povijest, nego na način da se kroz takve mitove i simboličan govor žele osvijetliti najdublje tajne čovjekova postojanja i njegova odnosa prema Bogu. (Svetopisamsko tumačenje stvaranja svijeta i čovjeka, 2020)

Prva knjiga Biblije, Knjiga Postanka (Geneza) donosi dva različita izvještaja o stvaranju svijeta. Prema prvom izvještaju, bog stvara svijet u šest dana. Prvi dan stvara svjetlost. Drugi dan stvara nebeski svod. Treći dan stvara kopno i more i raslinstvo. Četvrti dan stvara Sunce, Mjesec i zvijezde. Peti dan stvara ribe i ptice. Šesti dan stvara stoku, gmizavce i zvjerad i na kraju čovjeka. Sedmi dan Bog posvećuje odmoru. Badurina et al. (2000)



Gustave Doré – Adam i Eva istjerani iz vrta edenskoga – Biblija

izvor: (<https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/adam-and-eve-driven-out-of-ed-en-gustave-dore.jpg>)

Anđeli su božji služitelji, njegovi glasnici, prenositelji ili izvršitelji njegove volje na zemlji među ljudima. Tada se pojavljuju u vidljivome, ljudskom liku kao nepoznati stranci, gosti, mladići. Oni nekoga obavješćuju, opominju, savjetuju, poučavaju, tumače, prate, štite, spašavaju, kažnjavaju, pa čak i ubijaju. Biblijska angiologija razlikuje anđele po funkcijama i hijerarhiji, a predodžuje ih kao nebesku vojsku., ali im ne utvrđuje broj. (Badurina et al., 2000:131)

Kerubin, ili poznati u množini kao kerubini, simbolična je anđeoska figura koja se više puta spominje u Bibliji. Kerubini su opisani kao služitelji Božjoj volji, izvršavajući božanske dužnosti na zemaljskom carstvu. Njihova početna odgovornost bila je zaštita rajskog vrta kako se navodi u knjizi Postanka. Otkrijte daljnje reference u svetim spisima na Kerubina i njihov odnos s drugim anđeoskim bićima, uključujući Lucifera prije njegova pada. (What Is a Cherub? The Cherubim in the Bible, 2019)

Prema biblijskom opisu, »Jahve, Bog, zasadi vrt na Istoku, u Edenu« pa je već u starožidovskoj predodžbi zemaljski raj nalikovao zelenoj oazi u pustinji ili, još više, njegovanom istočnjačkom vrtu, punom vode i hladovine za vrijeme žega, te se i Bog po njemu, u antropomorfnj predodžbi, »šetao za dnevnog povjetarca« (Post 3,8). U zemaljskom je raju vrelo iz koga se račvaju četiri rijeke: Pišon, Gihon, Tigris i Eufrat. U tipološkom pogledu one će simbolizirati četiri evanđelja i njihova četiri znaka »vodu živu« Kristove nauke. U sredini zemaljskog raja dva su osobita stabla:, stablo života i > stablo spoznajna dobra i zla, a uz ovo potonje vezana je zabrana uživanja plodova. Srednjovjekovna ikonografija pri-kazuje zemaljski raj kao vrt pun stabala, cvijeća i rascvalih grmova, pun životinja, koje su sve pitome i miroljubive. Vrt je ograđen zidinom s prsobranima i kulama, nalik na vrtove u plemićkim burgovima. (Badurina et al., 2000:624)

U starijim prikazima *Izgona iz Raja* Adama i Evu protjera Bog. Ali od XIII stoljeća pa nadalje istjera ih anđeo s plamenim mačem u ruci koji im brani povratak u zemaljski raj. U ranijim prikazima, Adam i Eva su bili prikazani goli, ali s renesansnim i antičkim predodžbama intimni dijelovi tijela im bivaju prekriveni.



Gustave Doré – Navještenje – Biblija

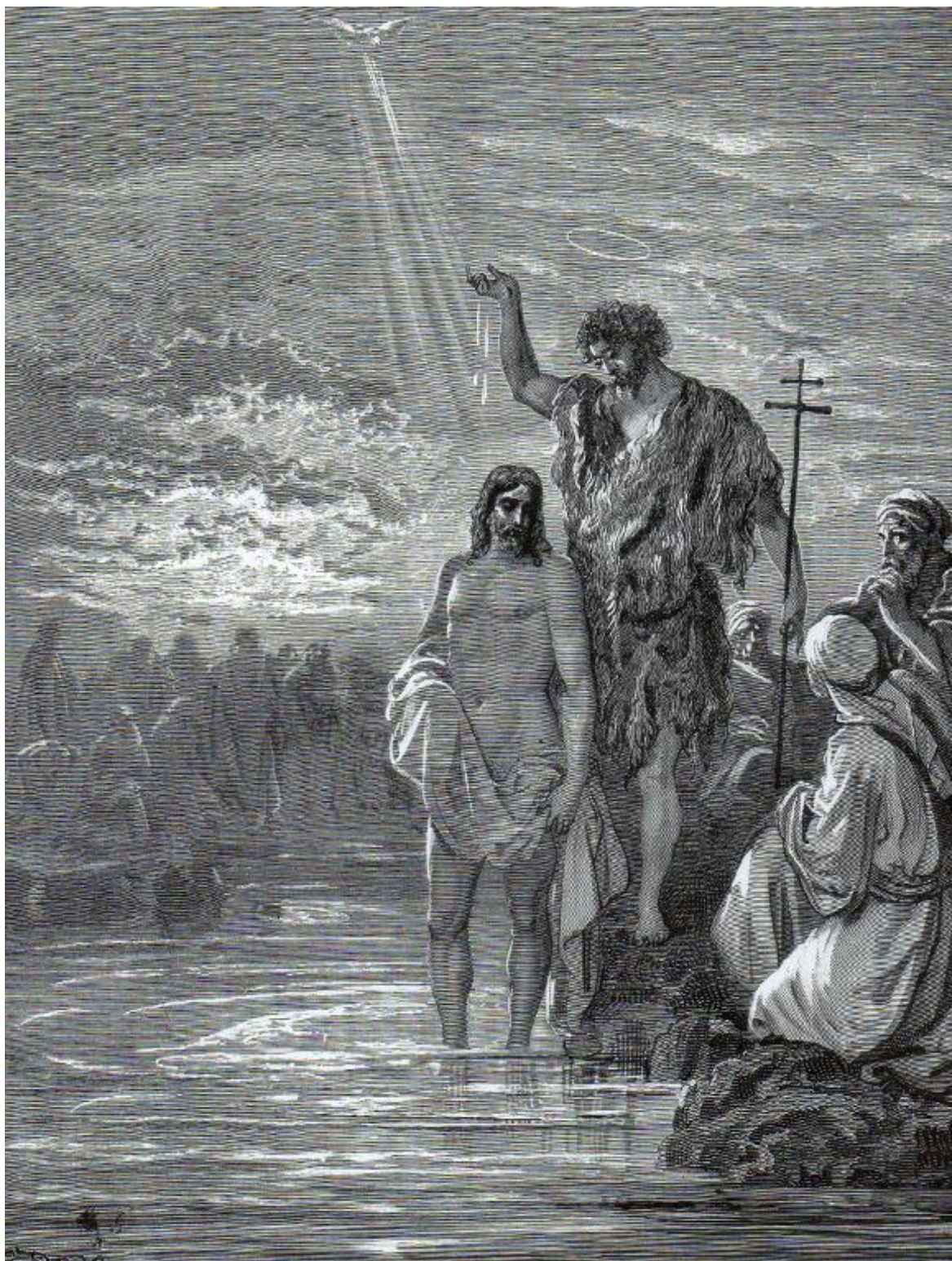
izvor: (<https://c8.alamy.com/comp/BNG421/the-annunciation-by-gustave-dore-1832-1883-BNG421.jpg>)

Sveta Marija Djevica, Blažena Djevica Marija, Sveta Marija, Marija Majka Božja ili Djevica Marija je jedna od najvećih svih kršćanskih svetaca. Marijin život i uloga u povijesti spasenja nagoviješteni su u Starom zavjetu, dok su događaji iz njezinog života zabilježeni u Novom zavjetu. Tradicionalno je proglašena kćerkom sv. Joakima i Ane. Marija je rođena u Jeruzalemu. Živeći u Nazaretu, Mariju je posjetio arkandeo Gabrijel, koji joj je navijestio da će Duhom Svetim postati Isusova Majka. Mishkov (2014.)

Navještenje je izvanredno važna tema u kršćanskoj ikonografiji, jer ono nije samo jedan od prizora u ciklusu o Bogorodičinu životu, već je to ujedno i prvi prizor u ciklusu o životu Kristovu. Navještenje je po teološkom shvaćanju čas začeca Isusova, to je ključni moment utjelovljenja Krista kao druge božanske osobe, kao Sina Božjega, i prema tome je to sam početak njegova otkupiteljskog poslanja »exordium nostrae Salvationis« (Beda Venerabilis, VIII. stoljeće). To je razlog što se prikaz Navještenja javlja već u starokršćanskoj umjetnosti katakomba " i što u srednjovjekovnim ikonografskim programima zauzima istaknuto mjesto u crkvenom prostoru; u istočnoj Crkvi mjesto mu je na trijumfalnom luku. Gotovo redovito i na freskama u Istri Navještenje je naslikano na trijumfalnom luku. (Badurina et al., 2000: 451)

U Ikonografiji, Navještenje se oblikovalo na temeljima teksta kanonskog Lukina evanđelja, a proširivala se motivima apokrifnog Jakovljeva protoevanđelja i apokrifnog Pseudomatejeva evanđelja iz ranih kršćanskih vjekova, a k tome i motivima propovjedničke i mističke književnosti iz visokog srednjeg vijeka. Badurina et al. (2000)

Ljiljan (*Lilium candidum*) je znak čistoće, i stoga je postao cvijetom blažene Djevice Marije. Izvorno, u ranoj kršćanskoj umjetnosti, ljiljan se pojavljuje kao oznaka svetih djevica. Ljiljan među trnjem osobit je znak bezgrešnog začeca blažene Djevice Marije, koja je očuvala svoju neporočnost usred grešnog svijeta. Jedan se događaj iz života blažene Djevice posebno povezuje s ljiljanom, a to je Navještenje. Na mnogim prikazima Navještenja iz doba renesanse arkandeo Gabrijel drži u ruci ljiljan, ili je ljiljan stavljen u vazu na prostoru između Marije i anđela. Zbog toga je ljiljan također simbol arkandela Gabrijela. Pokatkad se dijete Isus prikazuje s rukoveti ljiljana što je pruža nekom svecu. Ljiljan kao simbol kreposti i čistoće svetačka je oznaka većeg broja svetaca Kao oznaka kraljevske časti ljiljan se pojavljuje na krunama i žezlima svetaca kraljevskog podrijetla, a pridaje se i Djevici Mariji kao Kraljici neba. (Badurina et al., 2000: 418)



Gustave Doré – Krštenje – Biblija

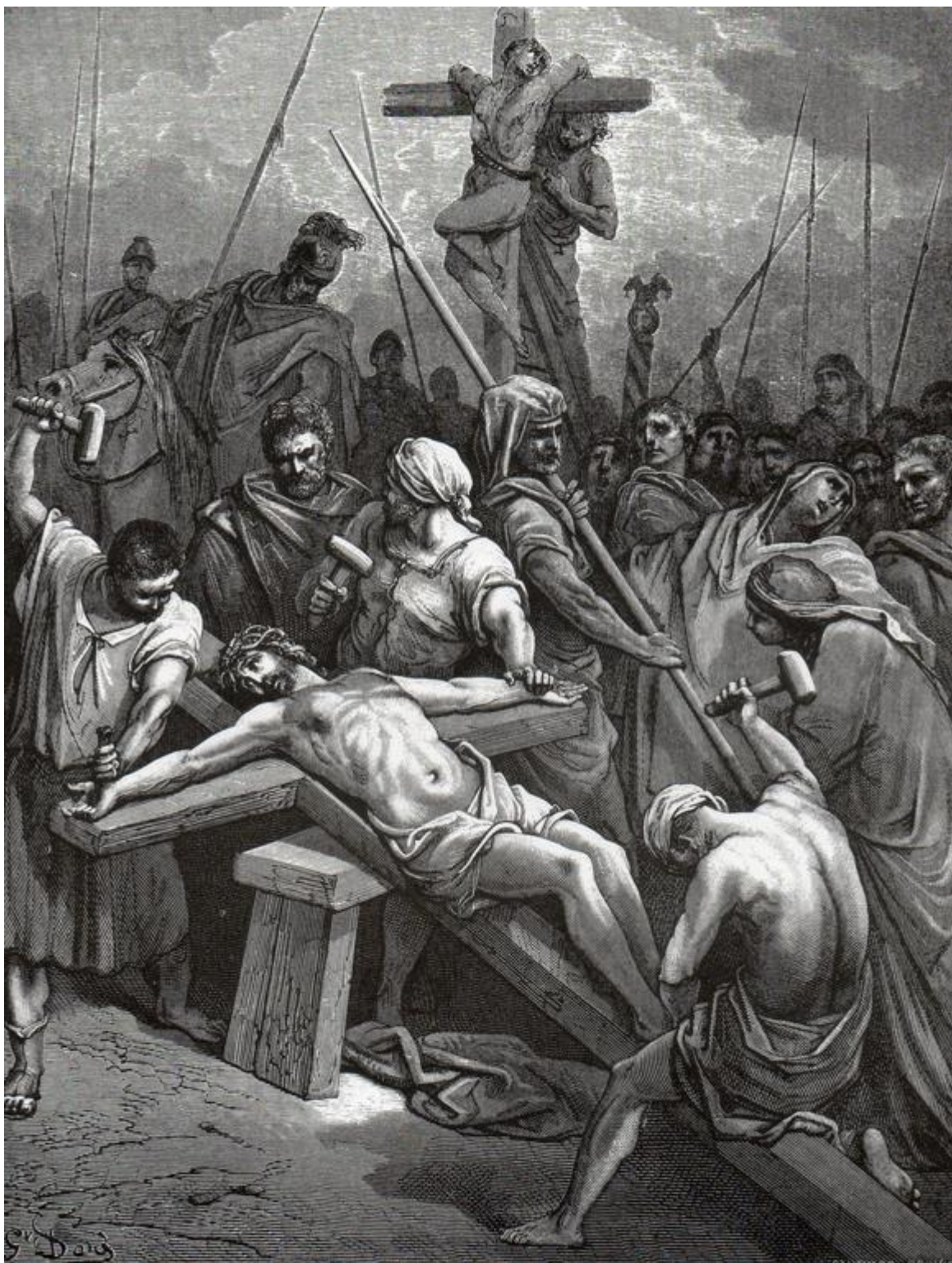
izvor (<https://i.pinimg.com/originals/02/34/3f/02343fbafc214e5c83948eb87ab45d30.jpg>)

Isus Krist je središnja figura kršćanske ikonografije. Za ikonografiju Isusa Krista od temeljne su važnosti tekstualni izvori o njegovom podrijetlu, životu i djelovanju. Na oblikovanje Isusove ikonografije jako su utjecali spisi crkvenih naučitelja iz prvih stoljeća kršćanstva. Spekulativni traktati visokog srednjeg vijeka, meditacije svetaca, dogme crkvenog vjerovanja, izravne intervencije Crkve u područje ikonografije, pučka pobožnost i poezija te viđenja vizionara. Badurina et al. (2000)

Polazište prvim kršćanskim likovnim prikazima, koje pratimo na freskama katakomba i na reljefima sarkofaga, bio je figuralni i dekorativni repertorij helenizma, iz koga su preuzete i prve ikonografske crte Kristova lika. U naslijeđenom rječniku starih oblika bila je nova samo kršćanska interpretacija. Kako već stari crkveni oci izričito kažu da »Kristovo obličje ne poznajemo«, ni u najstarijim spomenicima III. stoljeća nije prikazivanje Krista težilo nekoj portretnoj karakterizaciji i individualizaciji, već je uvijek odražavalo idealnu predodžbu o Kristu u dušama vjernika. Stoga prve generacije kršćana,, s lakoćom pretvaraju mitološki motiv Orfeja ili Hermesa Kriofoa u alegoriju Krista — Dobrog pastira, ili pak lik Krista, Učitelja iz Evanđelja, bez problema kostimiraju kao antiknog filozofa, oratora ili pedagoga. Od tada se Krist redovito prikazuje u antiknoj nošnji. (Badurina et al., 2000: 371)

Ikonografija Kristova krštenja spaja dva motiva: čin krštenja i objavu Božju s nebesa, pri čemu se očituje Sveto Trojstvo, to jest Bog Otac u glasu s nebesa, Duh Sveti u vidljivu znaku goluba, a Sin (druga božanska osoba) u Kristu. Tema krštenja Kristova zapravo je nositelj dogmatske ideje Trojstva i stoga ima izvanredno važnu ulogu i u liturgiji i u kršćanskoj umjetnosti, pa se javlja vrlo rano, već na zidnim slikama u katakombama. U starokršćanskoj umjetnosti Krist je na krštenju prikazan kao dijete; sa VI. stoljećem on postaje muževnim, bradatim likom. Badurina et al. (2000)

U kršćanskoj liturgiji voda izražava Božji život koji nam je Krist darovao i daruje. Simbolički je to označeno i otajstveno ostvareno na poseban način u krsnome obredu. Kršćansko uranjanje u vodu ili polijevanje vodom, koristi ovaj prirodni element samo u svjetlu Božje riječi i biblijskih događaja. Od stvaranja do potopa, od Crvenoga mora do Jordana, od krvi i vode koja je potekla iz Kristova boka na križu do zapovijedi da se krste svi narodi u ime Presvetoga Trojstva. Stoga krštenje nije pročišćavajuće pranje. Značenje krštenja ide dalje od prirodnoga govora vode. Više od materijalnoga uranjanja u vodu, kršćansko je uranjanje/polijevanje uranjanje u Kristov život. (Značenje vode u krštenju, 2014)



Gustave Doré – Razapinjanje na križ – Biblija

Izvor:

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4d/Gustave_Dor%C3%A9_-_Crucifixion_of_Jesus.jpg/805px-Gustave_Dor%C3%A9_-_Crucifixion_of_Jesus.jpg)

Jedna od najvažnijih kršćanskih tema, raspeće, koje znači Kristovu otkupiteljsku žrtvu, dugo vremena nije bila prikazivana u umjetnosti ranog kršćanstva, i to iz socijalno-psiholoških razloga. U antiknom društvu smrću na križu bili su osuđivani samo najteže klasificirani zločinci i izdajice i pripadnici najnižih društvenih slojeva, pobunjeni i odbjegli robovi.

Križ (lat. *crux*; grč. *staurs* »kolac, stup, križ«). Najrašireniji i najizrazitiji simbol kršćanstva. Zapravo je to sprava za mučenje na kojoj je Krist bio mučen i umro i tako postao Spasiteljem čovječanstva, a time je križ od znaka poniženja i sramote postao znakom i simbolom slave. Križ kao »ikonografski« lik bio je poznat mnogo prije Krista (svastika, ankh, itd.). Raspinjanje kao mučenje izmislili su Feničani. Kao mučilo bila je to isprva jedna uspravna greda (*patibulum*), a kasnije joj je pri vrhu ili na vrhu pridodana poprečna vodoravna greda (tzv. *antenna*). Na dnu uspravne grede nalazio se mali oslonac za noge (*suppedaneum* »podnožje«), a na vrhu bi se pribila pločica s imenom i krivicom osuđenoga. Veličinom, položajem i međusobnim odnosom tih dviju greda dobivamo brojne varijante križa, koje u raznim razdobljima povijesti imaju posebna dodatna značenja i simboliku. Badurina et al. (2000)

Krist prikazan raspet na križu javlja se relativno kasno u kršćanskoj umjetnosti. Prve, vrlo rijetke prikaze nalazimo u V. stoljeću, ali ne samostalne, nego aplicirane u ikonografskom nizu ili s drugim prikazima. Od VIII. do X. stoljeća vrlo je čest slobodan križ s prikazom raspeća u obliku preklopnog križa-rehkvijara, koji se nosi obješen oko vrata (-> pektoral), a tako i na emajlnim oblogama relikvijara, knjižnih poveza i drugog sitnog inventara. Krist na križu slobodan i više-manje monumentalan počinje se javljati tek u doba romanike (od X. stoljeća), i to na zidnom slikarstvu i u skulpturi iznad trijumfnog luka (*raspelnica*), a vrlo su česte kombinacije tzv. slikanog raspela. Od XIII. stoljeća dalje počinje se stavljati na oltar i nositi u procesijama malo raspelo od metala. (Križ bez Krista nosio se inače u procesijama još od V. stoljeća.) Od XIV. do XVI. stoljeća redovito mu je mjesto na oltaru, ispred retabla, a od XVII. stoljeća na tabernakulu. Kao devocionalni predmet često se javlja u privatnim kućama na zidu ili kao privjesak. (Badurina et al., 2000: 534)

Tijelo Kristovo je pojam s tri različita, ali povezana značenja u kršćanstvu. Prvo i najvažnije, odnosi se na kršćansku crkvu u cijelom svijetu. Drugo, opisuje fizičko tijelo koje je Isus Krist preuzeo u utjelovljenju, kada je Bog postao čovjekom. Treće, to je izraz koji nekoliko kršćanskih denominacija koristi za kruh u zajedništvu. U drugoj definiciji Tijela Kristova, crkvena doktrina kaže da je Isus na zemlji stanovao kao čovjek, rođen od žene, ali začet od Duha Svetoga, čineći ga bez grijeha. Bio je u potpunosti čovjek i u potpunosti Bog. Umro je na križu kao spremna žrtva za grijeh čovječanstva, a zatim je uskrsnuo iz mrtvih. Zavada (2019)

7. Zaključak

Iako je romantizam, kao jedna od velikih epoha europske književnosti i kulture odavno završio, njegovo nasljeđe živi i dan danas. Pri tome se ne radi samo o fascinaciji mnoštvom umjetničkih djela koja su u razdoblju romantizma nastala u nacionalnim tendencijama nego i o očuvanju romantičkog duha. Osim u umjetnosti, romantizam je donio novi pogled na život, na svijet pa tako i na pojedinca. Pod njegovim okriljem nastale su brojne koncepcije filozofije, teologije, psihologije pa i novo shvaćanje politike. A važne promjene zbile su se i u drugim sferama kulture, društva i znanosti, kao i brojne druge promijene u svojim aspektima koje definiraju našu sadašnjost. Zbog svega navedenog, romantizam će i dalje biti nepresušna inspiracija ne samo za ljubitelje umjetnosti, nego i za sve one koji promišljaju moderni svijet i čovjekov položaj u njemu.

Gustave Doré je iza sebe ostavio inspirirajuća djela u gotovo svim vizualnim medijima onoga vremena. Njegovo shvaćanje vjere i života dovelo ga je do stvaranja bogatih Biblijskih ilustracija koje i dan danas postavljaju standard u naglašenosti svetoga. Također, iz analize njegovih djela, da se zaključiti kako je bio riječ o produhovljenom geniju koji je znao što stvara i kako stvara. Na gotovo svim njegovim religijskim radovima (posebno Biblija) mogu se iščitati motivi iz kršćanske liturgije, bilo da se radilo o predmetima, svecima, životinjama, činovima ili biljkama. Doréova djela vrijedna su pažnje čak i stoljećima nakon njegove smrti, zbog teme i načina prikaza koji ukazuje na promišljanje, produhovljenje i afirmiranje određene stvaralačke tehnike.

7. Literatura

1. Badurina et al. (2000.) *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Kršćanska sadašnjost, Zagreb
2. Birnstein et. al. (1998.) *Kronika kršćanstva*. Mozaik knjiga, Zagreb
3. Bobinac, M. (2012.) *Uvod u romantizam*. Leykam international, Zagreb
4. Dragošević, S. (1970). 'Prvi vatikanski sabor', *Crkva u svijetu*, 5(1), str. 54-64
5. Farthing, S. (2015.) *Umjetnost – Vodič kroz povijest i djela*. Školska knjiga
6. Giorgis, A. (2003.) *Povijest umjetnosti od početka do naših dana*. Naklada Ljevak, Zagreb
7. Gombrich, E. H. (1999.) *Povijest umjetnosti*. Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
8. Gosling, N. (1973.) *Gustave Doré*. David & Charles
9. Gustave Doré (1832–1883): Master of Imagination (2014.) URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/page/5/article/gustave-dore-37172.html?cHash=102c2244fc> [pristup: 15.8.2020.]
10. Hubbard, E. (1899.) *Little Journeys to the Homes of the Great: Great reformers*. G.P. Putnam's Sons
11. Janson, H. W. i Janson A.F. (2013.) *Povijest umjetnosti dopunjeno izdanje*. Stanek, Varaždin
12. Koprek, I. (2003.) Religija i umjetnost u obzoru istine i slobode. *Nova prisutnost : časopis za intelektualna i duhovna pitanja*. I (1), str. 115-122.
13. Martin, C. (2014.) *The Intimate Relationship between Art and Religion*. The Torch Magazine. URL: <http://www.ncsociology.org/torchmagazine/v873/martin.html> [pristup: 26.7.2020.]
14. McLeod, H. (2015) *Christianity and nationalism in nineteenth-century Europe*, *International Journal for the Study of the Christian Church*, 15:1, 7-22
15. Milić, M. (2013). 'Nietzscheov govor o Bogu. Ukaz problematičnosti banalnoga ateizma i banalne vjere', *Diacovensia*, 21(2), str. 341-351.
16. Mishkov, A. (2014.) *8 Facts You Need to know about Virgin Mary*. Documentary Tube. URL: <https://www.documentarytube.com/articles/8-facts-you-need-to-know-about-virgin-mary> [pristup: 5.9.2020.]
17. Norac-Kljajko, B. (2011). 'Marksizam i religija. Kritika marksističkog poimanja religije', *Crkva u svijetu*, 46(4), str. 466-488.

18. Ollier, E. (1887.) *Masterpieces from the Works of Gustave Dore*. Cassell Publishing Company
19. Richardson, J. (1980.) *Gustave Doré: A Biography*. Macmillan Publishing Co., New York
20. Svetopisamsko tumačenje stvaranja svijeta i čovjeka. (2020.) URL: <https://www.vjeraidjela.com/svetopisamsko-tumacenje-stvaranja-svijeta-i-covjeka/> [pristup: 8.9.2020.]
21. Užarević, J. (2012.) *Važna sinteza Maijana Bobinca o romanzizmu, Knjiga o romantizmu*. Matica. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/479/knjiga-o-romantizmu-19029/> [pristup: 15.7.2020.]
22. Vogt, V. O. (1921.) *Art & Religion*. Yale University Press
23. What Is a Cherub? The Cherubim in the Bible (2019.) URL: <https://www.christianity.com/wiki/angels-and-demons/what-is-a-cherub-the-cherubim-in-the-bible.html> [pristup: 5.9.2020.]
24. Wilkins, J. M. (1997.) *Light*. Bible Study Tools. URL: <https://www.biblestudytools.com/dictionary/light/> [pristup: 7.9.2020.]
25. Zavada, J. (2019.) *What Is the Body of Christ? Study the three-fold meaning of the body of Christ in Christianity*. Learn religions. URL: <https://www.learnreligions.com/what-is-the-body-of-christ-700712> [pristup: 7.9.2020.]
26. Značenje vode u krštenju (2014.) URL: <https://www.zupa-sracinec.hr/znacenje-vode-u-krstenju/> [pristup: 5.9.2020.]
27. Žmegač et al. (2008.) *Romantizam i pitanja modernoga subjekta*. Disput, Zagreb